

Министерство образования Республики Беларусь

Учреждение образования  
«Гомельский государственный университет  
имени Франциска Скорины»

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ФИЛОЛОГИИ**

Сборник научных статей

Основан в 2007 году

*Выпуск 9*

Гомель  
ГГУ им. Ф. Скорины  
2016

УДК 8(082)

Сборник содержит научные статьи публикации 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, интердисциплинарным 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,  
Е. Н. Ермакова, И. Ф. Штейнер

**Рецензенты:**

кандидат филологических наук И. А. Боровская,  
кандидат филологических наук Т. А. Фицнер

Рекомендован к изданию научно-техническим советом  
учреждения образования «Гомельский государственный университет  
имени Франциска Скорины»

© Учреждение образования «Гомельский  
государственный университет имени  
Франциска Скорины», 2016

**А. В. Анцімонік**

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

## **АДЗІНОТА І КАХАННЕ ЯК ЭКЗІСТЭНЦЫЙНЫЯ З'ЯВЫ Ў ЛІРЫЦЫ СУЧАСНЫХ ПАЭТАЎ СЯРЭДНЯГА ПАКАЛЕННЯ**

У артыкуле на прыкладзе лірыкі А. Сыса, Л. Сом, В. Шніпа, Л. Рублеўскай, І. Бабкова, Г. Дубянецкай зроблена спроба асэнсавання спецыфікі ўвасаблення адзіноты і кахання ў мастацка-філасофскай сістэме аўтараў. Зроблены высновы аб выключнай значнасці дадзеных экзистэнцыйных з'яў як паасобных феноменаў, так і ў іх непарыўнай сувязі.

Такія невытлумачальныя з'явы, як каханне і адзінота, хвалююць розумы чалавецтва ўжо не адно тысячагоддзе. Актуальным з'яўляецца асэнсаванне гэтых феноменаў і для прадстаўнікоў сярэдняга пакалення беларускіх паэтаў, якія ў большасці выпадкаў прытрымліваюцца традыцыйнага іх разумення. Так, каханне рэпрэзентуецца ў паэзіі А. Сыса, Л. Сом, В. Шніпа, Л. Рублеўскай, І. Бабкова, Г. Дубянецкай альбо як найвялікшы дар, альбо як невыносная пакута. Пры гэтым сэнсаўтваральнай асновай жыцця становіцца форма шчырай і сапраўднай любові, безумоўная важнасць якой неаднаразова падкрэсліваецца ў лірыцы аўтараў.

Э. Фром у сваёй знакамітай працы «Мастацтва кахаць» даводзіць думку пра тое, што «<...> у культуры, дзе прэвалюе рыначная арыентацыя і дзе матэрыяльны поспех уяўляе сабой выбітную каштоўнасць, чалавечыя адносіны прытрымліваюцца тых жа ўзораў, якія кіруюць і рынкам» [1]. На фоне такой сітуацыі героі лірыкі паэтаў сярэдняга пакалення падаюцца рамантычнымі асобамі. Так, суб'ект верша «Зімовая балада» В. Шніпа разумее сваю адрознасць ад сучаснікаў, але не саромеецца рабіць простыя знакі ўвагі аб'екту свайго захаплення, тым самым падкрэсліваючы, насуперак меркаванню спажывецкага грамадства, выключнасць сваёй любові: «А некаму смешна да слёз, / Што я табе кветкі прынёс» [2, с. 12].

Часта акцэнт робіцца на самадастатковасці кахання, якое становіцца адказам на адвечнае пытанне сэнсу чалавечага існавання. Так, у вершы «Каханне, выберы мяне» А. Сыса ўзрушана даводзіцца думка пра ўзаемасувязь гэтых паняццяў:

Каханне, падбярэ мяне!  
Калі смяротна буду ранен,  
ты як сястрыца на вайне,  
слязой загоіш мае раны [3, с. 303].

Любоў, як правіла, нясе ў сабе жыццесцвярджальную сілу, рэпрэзентуе перамогу Эраса над Танатасам:

І пацягне мяне ў невядомы прастор,  
Так далёка, адкуль ці вярнуся назад.  
Адна толькі каханая крыкне: «Пастой!»,  
І дагоніць, нам разам ісці ў снегапад [4, с. 126].

(В. Шніп «За акном, як у бездані, ходзіць туман...»)

Каханне можа надзяліць чалавека спакоем і ўпэўненасцю ў вартасці і каштоўнасці жыцця, адцягнуць увагу ад пакутлівых роздумаў пра сэнс свайго існавання і ад страху смерці (вершы «Фуга цёмнага часу», «Звар'яцелая восень» І. Бабкова, «У горадзе сустрэліся чужым...», «Вецер згінае высокія дрэвы...» В. Шніпа, «Каханне, выберы мяне», «Пацір» А. Сыса, «Я не дам табе памерці...» Л. Сом і інш.). Менавіта каханне з'яўляецца той магутнейшай сілай, якая здольная захапіць усю сутнасць чалавека, яго свядомасць і душу: «І я, забыўшыся на дзень, пісаў / Адной табе і пра цябе адну» [5, с. 57] (верш «4. Гісторыя аднаго кахання» В. Шніпа).

Матыў самоты нярэдка з'яўляецца ў інтымнай лірыцы (у шырокім сэнсе разумення гэтага паняцця) і ў вершах любоўнай тэматыкі ў прыватнасці. Адзінота як з'ява прыцягвае ўвагу і паэтаў сярэдняга пакалення (вершы «Адзінокая зорка гарыць...», «Суразмоўцы далёка – папера...» Л. Сом, «Дворык. Па сходах уверх...» І. Бабкова, «Выкраданне агню», «Сто гадоў гарадской адзіноты...» В. Шніпа і інш.). Неабходна адзначыць, што самота не заўсёды набывае ўласна экзістэнцыйнае напаўненне ў лірыцы аўтараў, часам яна асэнсоўваецца паэтамі як інтымная, бытавая ці псіхалагічная сітуацыя.

Іншымі словамі, сучасная лірыка толькі зрэдку рэпрэзентуе сітуацыю адасобленасці як мастацкую мадэль узаемаадносін асобы са светам, мадэль, якая ўспрымаецца індывідам як вырашэнне праблемы чалавечага існавання. Па словах В. Заманскай, «<...> Здольнасць да адзіноты – паказчык самакаштоўнасці асобы, умова захавання яе ўнутранага свету» [6, с. 168]. Так, лірычная гераіня Л. Сом прызнаецца ў парадаксальным жаданні спазнаць адзіноту і пры гэтым

не адчуваць сябе непаўнацэннай, праз адзіноту сцвярджае ўласную самадастатковасць:

Я ж хачу навучыцца

У зоркі

Яе адзіноце [7, с. 57].

(«Адзінокая зорка гарыць...»)

Значна часцей адзінота асэнсоўваецца як суб'ектыўная сітуацыя. Драматычнае ўспрыманне ўласнай самотнасці неаднаразова гучыць у лірыцы В. Шніпа: «мяне адзінота забіла» [8, с. 24] (верш «Балада жыцця і смерці»); «адзінота забівае нас» [9, с. 239] (верш «Самотна жыць, нібыта мёртвым быць...»). Часам, як у вершы Л. Сом, адзінота персаніфікуецца, набывае матэрыяльнае аблічча: «Ёсць маўклівасць / <...> Адзіноты маёй залатой» [7, с. 38] (верш «Суразмоўцы далёка – папера...»).

Сцвярджэнне асобай уласнай самадастатковасці можа рэалізоўвацца і праз каханне. Па-першае, згодна з Э. Фромам, каханне з'яўляецца той актыўнай сілай у чалавеку, якая не толькі разбурае сцены, што аддзяляюць індывіда ад яго блізкіх, але і «<...> аб'ядноўвае яго з іншымі; каханне дапамагае яму пераадолець пачуццё ізаляцыі і адзіноты; пры гэтым дазваляе яму заставацца самім сабой, захоўваць сваю цэласнасць» [1]. Па-другое, «<...> Каханне магчымае, толькі калі два чалавекі звязаны адзін з адным цэнтрамі існавання, а значыць кожны з іх успрымае сябе з глыбіні свайго існавання» [1]. Дадзеныя тэзісы знаходзяць увасабленне ў творчасці паэтаў сярэдняга пакалення. Напрыклад, у вершы «Я...» А. Сыса засяроджваецца ўвага на імкненні чалавека да любові, якая б была накіраваная толькі на яго сапраўдную духоўную сутнасць: «пакахай мяне / такім як ёсць» [3, с. 244]. Выяўленне асабістай індывідуальнасці часта патрабуе прысутнасці іншага, духоўна блізкага чалавека, а таму адчуванне спраўджанасці свайго «Я» ў злучанасці з каханым становіцца важным для лірычных герояў. Да прыкладу, у вершы «Па-за вокнамі дождж пляце павуцінне сну...» І. Бабкова чытаем: «І холад тваіх рук, і морак тваіх губ / У паўзмроку тваіх вачэй блукае мой цень» [10, с. 24].

Паэты традыцыйна асэнсоўваюць каханне як сэнсаўтваральную аснову жыцця (вершы «Вось і сонца за сосны зайшло», «Вось і ўсё... Цябе са мной няма...» В. Шніпа, «Балада пра недаступную прыгажосць», «Паўстане з хваляў часу Авалон...» Л. Рублеўскай, «Фуга цёмнага часу» І. Бабкова і інш.). Такое разуменне феномена

любаві, раней неаднойчы прагучаўшае ў гісторыі літаратуры, калісьці было трапна сфармулявана Ж.-П. Сартрам: «Вось крыніца радасці кахання, калі яна ёсць: пачуццё, што наша існаванне апраўдана» [11, с. 217]. Так, у вершы «Вось і ўсё... Цябе са мной няма...» В. Шніпа лірычны герой адзначае безумоўную важнасць каханай для свайго існавання, расстанне з якой атаясамліваецца з прамой пагрозай яго жыццю: «Мне пара ў чужыну ад'язжаць, / Дзе, магчыма, без цябе памру» [5, с. 63]. Падобная думка з'яўляецца тэкстаўтваральнай і ў вершы «Княгіня» Л. Рублеўскай. У вершы «Пацір» А. Сыса жыццё таксама апынаецца пад пагрозай з-за нерэалізаванай, неразделенай любаві: «А ён канчаўся ў знямозе – / ніхто яго не пакахаў» [3, с. 181–182].

Нарэшце, немалаважнае месца ў лірыцы паэтаў сярэдняга пакалення займае цесная знітаванасць адзіноты і кахання, таму што апошняе часта рэпрэзентуецца лірычнымі героямі як нешчаслівы і недасяжны ідэал. Што цікава, такая пазіцыя заўважная часцей у лірыцы паэтак-жанчын, хаця яна нярэдка выказваецца ролевымі героямі-мужчынамі. Апошнія звычайна ўяўляюць сабой тыповых няшчасных закаханых, якія акцэнтуюць увагу на ўласных перажываннях, а аб'екты іх пачуццяў здольныя толькі на эгаістычнае сябелюбства (верш «Прабач, я чортаў паэт...» Л. Сом, «Балада пра недаступную прыгажосць» Л. Рублеўскай, «Забірай» Г. Дубянецкай).

Рэфлексуючы над уласнымі пачуццямі, лірычныя героі перажываюць пакутлівы стан, калі «Навыдумлялася каханне, / Якога быць не можа з намі» [7, с. 86] (верш «Навыдумлялася каханне...» Л. Сом); калі да перажывання любаві далучаюцца думкі пра ўласную смерць: «мой любы дамавіну мне зрабі / з рук тваіх» [12, с. 76] (верш «Fatiguee» Г. Дубянецкай); калі з вуснаў вырываецца: «Навошта жыць, калі яна – не тут» [13, с. 31] (верш «Паўстане з хваляў часу Авалон...» Г. Рублеўскай).

Часта ў лірыцы аўтараў прасочваецца матыў немагчымасці дасягнення шчаслівага кахання, таго стану, калі, па словах Э. Фрома, праяўляецца «<...> парадокс: дзве істоты становяцца адной і застаюцца пры гэтым дзвюма» [1]. Разумеючы гэта, лірычная гераіня верша «Трымаць цябе за руку...» Л. Сом прызнаецца: «І мы, начныя звяры, / Занадта любім сябе, / Сваю адзіноту разам» [14, с. 28]. Акрамя таго, паэты зазначаюць, што сапраўднае каханне ў сучасным свеце з'яўляецца рэдкім феноменам, выключнай з'явай (вершы «Балада валацугі», «Балада Паўліны Мядзёлкі» В. Шніпа, «Усе мы філосафы...», «Нашы прыстойныя п'янкі...» Л. Сом, «Ля бюста

Пашкевічанкі», «Балада пра недаступную прыгажосць» Л. Рублеўскай, «Калі люблю» А. Сыса і інш.).

Такім чынам, феномены адзіноты і кахання асэнсоўваюцца паэтамі сярэдняга пакалення і як унікальныя асобныя з’явы, і як звязаныя паняцці. Каханне ў вершах творцаў мае традыцыйнае мастацкае вырашэнне, разглядаецца ці ў якасці жыццёўтваральнай асновы, эквіваленту шчасця, ці ў якасці вялікай пакуты і недасяжнага ідэалу. Адзінота ўсведамляецца А. Сысам, Л. Сом, В. Шніпам, Л. Рублеўскай, І. Бабковым, Г. Дубянецкай экзістэнцыйнай праблемай магчымасці самавыяўлення альбо паўстае бытавой, псіхалагічнай ці інтымнай сітуацыяй. Важнае месца ў творчасці аўтараў займае знітанасць адзіноты і кахання, усведамленне лірычнымі героямі распаўсюджанай з’явы «адзіноты ўдваіх».

### Спіс літаратуры

1 Фромм, Э. Искусство любить [Электронный ресурс] / Э. Фромм. – Режим доступа: [http://www.e-reading.club/bookreader.php/60817/Fromm\\_-\\_Iskusstvo\\_lyubit%27.html](http://www.e-reading.club/bookreader.php/60817/Fromm_-_Iskusstvo_lyubit%27.html). – Дата доступа: 02.02.2016.

2 Шніп, В. Інквізіцыя / В. Шніп. – Маладзечна: Бібліятэчка часопіса «КУФЭРАК Віленшчыны», 2002. – 84 с.

3 Сыс, А. Лён: выбраныя творы / А. Сыс. – Мінск: Кнігазбор, 2006. – 436 с.

4 Шніп, В. Шляхам ветру: вершы / В. Шніп. – Мінск: Маст. літ., 1990. – 135 с.

5 Шніп, В. Беларускае мора: вершы / В. Шніп. – Мінск: Маст. літ., 2004. – 142 с.

6 Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границе столетий: учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 304 с.

7 Сом, Л. Свабода Слова Зіма: вершы / Л. Сом. – Мінск: Логвінаў, 2005. – 130 с.

8 Шніп, В. Выратаванне атрутай. Рублеўская, Л. Над замкавай вежай / В. Шніп, Л. Рублеўская. – Маладзечна, 2003. – 128 с.

9 Шніп, В. Балада камянёў: паэзія і проза / В. Шніп. – Мінск: Маст. літ., 2006. – 318 с.

10 Бабкоў, І. Герой вайны за празрыстасць / І. Бабкоў. – Мінск: БГАКЦ, 1998. – 92 с.

11 Сартр, Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм / Ж.-П. Сартр // Проблема человека в западной философии: сборник переводов с английского, немецкого, французского / под ред. Ю. Н. Попова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 207 – 228.

12 Дубянецкая, Г. Анадэямэна: вершы / Г. Дубянецкая. – Мінск: «Медисонт», 2008. – 92 с.

13 Рублеўская, Л. Рыцарскія хронікі. Шніп, В. Воўчы вецер / Л. Рублеўская, В. Шніп. – Маладзечна, 2001. – 82 с.

14 Сом, Л. Каралева прыйдзе ноччу: вершы пра каханне / Л. Сом. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2007. – 88 с.

УДК 821.161.3–14\*Л. Дранько-Майсюк: 821.161.3–14\*М. Багдановіч

**А. В. Багдановіч**

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

## **ТРАДЫЦЫІ М. БАГДАНОВІЧА Ў ІНТЫМНАЙ ЛІРЫЦЫ Л. ДРАНЬКО-МАЙСЮКА**

У артыкуле разгледжана інтымная лірыка Максіма Багдановіча і Леаніда Дранько-Майсюка, праведзены паралелі паміж іх вершамі і адзначаны ўплыў творчасці М. Багдановіча на творчасць Л. Дранько-Майсюка, выяўлены найперш на ўзроўні светаўспрымання паэтаў і матыўна-вобразнага комплексу іх творчасці.

Любоўная лірыка М. Багдановіча – адметная з’ява ў беларускай літаратуры. Галоўнымі складнікамі эмацыянальнага цэнтру яго паэтычнага свету з’яўляюцца каханне і любоў.

В. Шніп так акрэсліў асноўныя эмоцыі айчынай інтымнай лірыкі: «У лірыцы пра каханне нас прываблівае чысціня і светласць выказаных пачуццяў. Нават пры ўсім магчымым суме, часовых ростанях і непаразумеаннях. Такой яна была ў Пушкіна і Лермантава («Я вас любил так ласкова, так нежно»), у Янкі Купалы (прыгадаем паэму «Яна і я», усю расквечаную зіхатлівымі, яркімі фарбамі). А таксама ў Якуба Коласа – аўтара цудоўнай паэмы «Сымон-музыка». Рыцарская самаахвярнасць уласцівая паэзіі пра каханне Максіма Танка, які нават пасля смерці застаецца з любай сваёй («Стану кладкай – пераходзь на бераг мой» – запрашае ён яе ў тужлівы час расстання). Лірыка Жэні Янішчыц – беларускай паэткі – пра непадзеленае, незразумелае з боку юнака, мужчыны каханне. Такое ж яно, афарбаванае гаркотай непаразумеання, але з боку прыгажуні-дзяўчыны, і ў Максіма Багдановіча» [1, с. 44]. Для выяўлення такой гамы пачуццяў, якую адзначыў В. Шніп у адносінах да М. Багдановіча, прыдатны цэлы шэраг лірычных жанраў і форм. Так, раманс у творчасці многіх паэтаў узнікае ў



выніку няспраўджаных надзей у каханні, пачуццяў, выкліканых здрадай і расстаннем.

М. Багдановіча прывабіла «рамансавая кантыленнасць, меладычнае разгортванне лірычнай тэмы» [2, с. 120], – адзначыла М. Злотнікава. Лірычны герой паэта турбуецца і нудзіцца, кахаючы. Гэтую нуду найбольш выразна можна ўбачыць у вядомым усім гарадскім «Рамансе» («Зорка Венера ўзышла над зямлёю...»), у аснову якога пакладзены шчырыя ўспаміны пра ранейшыя сустрэчы М. Багдановіча з М. А. Кісліцынай:

Зорка Венера ўзышла над зямлёю,  
Светлыя згадкі з сабой прывяла...  
Помніш, калі я спаткаўся з табою,  
Зорка Венера ўзышла [3, с. 77].

У творы паэт не гаворыць пра прычыны расстання лірычнага героя з каханай; іх раз'яднанне ўспрымаецца як збег аб'ектыўных знешніх абставін, няўмольны лёс, фатальная наканаванасць:

Але расстацца нам час наступае;  
Пэўна, ўжо доля такая у нас.  
Моцна кахаў я цябе, дарагая,  
Але расстацца нам час [3, с. 77].

Таму не здзіўляе падкрэсленая сімвалічная нагрузка прыродных вобразаў. Зорка Венера – сімвал непарыўнай сувязі паміж закаханымі, яна з'яўляецца сведкам сустрэч, мілаванняў, спрыяе росквіту кахання.

У іншым выпадку нуда закаханага лірычнага суб'екта горкая, трагічная, ён чакае – не дачакаецца канца свайму трывожнаму настрою. Герою здаецца, што разам са знікненнем пачуццяў яго любай сэнс жыцця і яго простыя радасці страчаны назаўсёды:

І я, нявідны для цябе і бледны,  
Не бачачы нічога ўкруг сябе,  
Прыпаў бы к ім...  
І вось чакаю бедны:  
Ці ж хутка з'явіцца канец журбе? [3, с. 243].  
(«Маркотна я чакаю. Для чаго ты... »)

Лірыка М. Багдановіча прасякнута шчырымі адносінамі да дзяўчыны. Ён суадносіць яе з вобразам Мадонны, якая з'яўляецца

сімвалам чыстай прыгажосці. Для М. Багдановіча жаночае хараство знаходзіць сабе апраўданне тады, калі яно ўвысакароджана святым прызначэннем жанчыны-маці. Вобразу Мадонны паэт прысвяціў цыкл «Мадонны» ў адзіным прыжыццёвым зборніку «Вянок».

Найбольш поўна традыцыі М. Багдановіча ў галіне інтымнай лірыкі ў сучаснай паэзіі выкарыстоўвае Леанід Дранько-Майсюк. Ён прыйшоў у беларускую паэзію як творца, які не стамляецца апяваць жаночае хараство. Прычым любоўныя гісторыі ў лірыцы аўтара разгортваюцца на фоне расквечаных, упрыгожаных гарадскіх краявідаў («На вуліцы Сухой у змроку радасным...», «Калі званілі ў Кафедральным...», «Пра вуліцу Уманскага хто б ведаў...» і інш.). Творы Леаніда Дранько-Майсюка насычаны ўзнёслымі пачуццямі і эмоцыямі, і найбольш ярка гэта адлюстравана ў кнізе «Акропаль». М. Злотнікава зазначае: «Для Л. Дранько-Майсюка, як і для М. Багдановіча, найвышэйшы ідэал – хараство, краса» [4, с. 121]. Каханне з'яўляецца адной з самых яркіх праяў хараства ва ўспрыманні абодвух паэтаў. У творах Л. Дранько-Майсюка прысутнічае таямнічая незнаёмка, якая ўслаўляецца як вышэйшая краса:

Магчымасць незвычайная была  
Спазнаць неверагоднае каханне –  
Каханка не прыйшла, а прыплыла  
На хвалі эратычнага жадання.  
Яна была апранута ў змярканне,  
І ластаўка сядзела на плячы,  
На кожным крылцы – залатое ззянне,  
Над галавой віліся крумкачы,  
І кожны дзюбу, нібы меч, трымаў: «Маўчы!» [5, с. 25].

М. Багдановіч – першы з беларускіх паэтаў, які ўвёў эратычныя матывы ў беларускую літаратуру. Слушна адзначыла Ірына Багдановіч: «Яго эстэтызацыя эрасу была прыгожым беларускім эпізодам у еўрапейскім дэкадансе, які сведчыў, што нічога недаступнага для беларускай паэзіі на пачатку ХХ стагоддзя ўжо не існавала» [6, с. 181]. Л. Дранько-Майсюк, у творчасці якога эратычныя матывы займаюць значнае месца і вылучаюцца высокай ступенню эстэтызацыі, відавочна ўлічваў вопыт свайго слаўтага папярэдніка.

У творах М. Багдановіча шмат вобразаў-сімвалаў. Адным са скразных вобразаў паэта з'яўляецца васілёк, які сімвалізуе красу. Так,

у вершы «Слущкія ткачыхі» праз вобраз васілька апісваецца натуральнасць прыроды, што асацыіруецца са свабодай, воляй, і змушанасць работы на чужыне:

І думкі мкнуцца мімаволі  
Туды, дзе расцвіла вясна;  
Дзе блішча збожжа ў яснай далі,  
Сінеюць міла васількі,  
Халодным срэбрам ззяюць хвалі  
Між гор ліючайся ракі [3, с. 90].

Л. Дранько-Майсюк у сваіх вершах таксама яднае красу прыроды, жанчыны, жыцця, мастацтва. Менавіта праз пейзаж паэт выказвае інтымныя хваляванні, настроі, адчуванні лірычнага героя:

У вашым голасе квітнеюць астры,  
Якіх не бачыў я раней.  
Мне зразумела ўсё і ўсё не ясна...  
У вашым голасе квітнеюць астры,  
І кожнай кветцы Бог сказаў: квітней [5, с. 19].  
(«У Вашым голасе квітнеюць астры...»)

«У літаратуразнаўстве адзначаюць цікавасць М. Багдановіча да творчасці такіх замежных майстроў слова, як Дантэ Аліг'еры, Поль Верлен, Эміль Верхарн, Віктор Гюго, Генрых Гейнэ, Нікала Буало, Афанасія Фета, Валерыя Брусава. Нам бачыцца магчымым гаварыць пра ўплыў гэтых паэтаў на творчасць Л. Дранько-Майсюка. Сэнс гэтага ўплыву заключаны ў тэматыцы аўтара, выкарыстанні форм і прыёмаў паэтаў-сімвалістаў» [2, с. 127], – сцвярджае М. Злотнікава. Нельга не пагадзіцца з меркаваннем даследчыцы, бо арыентацыя Л. Дранько-Майсюка на еўрапейскія традыцыі прасочваецца ў яго лірыцы выразна і паслядоўна. Так, Л. Гарэлік слушна зазначае: «Увогуле ў лірыцы кахання Л. Дранько-Майсюка сапраўдная мазаіка стыляў, вобразаў, матываў, алюзій з розных антычных і біблейскіх крыніц, рэмінісцэнцый з сусветна вядомых літаратурных, мастацкіх, музычных твораў...» [7, с. 68]. Сапраўды, вершы паэта насычаны міфалагічнымі сімваламі-раслінамі, якія ўвасабляюць прастору жыцця, успаміны пра бесклапотнае дзяцінства, светлае юнацтва, першае каханне. Атрыбутам кахання ў паэзіі Л. Дранько-Майсюка выступае вінаград, які з'яўляецца першай раслінай, пасаджанай пасля

Сусветнага патопу (вершы «Я – Майстар! Паэт знакамiты...», «Ты ўчора вінаградзiнкай была...» і iнш.):

Ты ўчора вінаградзiнкай была  
Апошняй над халоднаю альтанкай,  
А сёння ты высокая маланка –  
Ахоўнiца нябеснага стала [9, с. 42].

Паэзія Л. Дранько-Майсюка шчодро ўпрыгожана рознымі кветкамі, якія становяцца ўвасабленнем прыгожага жыцця, светлага кахання і пяшчоты (вершы «У Вашым горадзе квітнеюць астры...», «Твае гранатавыя каралі...», «У майстэрні, дзе ружам не цесна...» і iнш.). Як і ў М. Багдановiча, у вершах Л. Дранько-Майсюка вобраз жанчыны і вобраз васiлька цесна звязаны: «*І з каленяў тваіх выпіваю / Фіялетавыя васiлькі*» [8, с. 270]. У лiрыцы сучаснага паэта прысутнічаюць розныя кветкі: ружы, лiлеі, незабудкі, лаванда і iнш., але ўсе яны сiмвалізуюць каханне, згадкі пра каханую жанчыну:

У стомленасцi ёсць тваё iмя.  
Стамляючыся, ноч тваю сустрэну...  
Ты кветкі снiш, якія сню і я –  
Лiлею каралеўную й вербену [9, с. 62].  
(«У стомленасцi ёсць тваё iмя...»)

Або:  
Ты прапывай заўсёды нада мной  
І ў ружу завiвай маё дыханне [5, с. 75].  
(«Ты прапывай заўсёды нада мной...»)

Такім чынам, у iнтымнай лiрыцы Л. Дранько-Майсюк пацягвае традыцыі М. Багдановiча. Ён ужывае эратычныя матывы, якія ўвёў у беларускую лiтаратуру М. Багдановiч. Яркай праявай характва ва ўспрыманнi абодвух паэтаў з'яўляецца каханне. Яны з цеплынёй і шчырымі адносінамі апяваюць жаночую прыгажосць. Таксама паэтаў яднае насычанасць iнтымных вершаў расліннымі вобразамі-сiмваламі. Л. Дранько-Майсюк падобны да М. Багдановiча яшчэ і тым, што спалучае ў сваёй лiрыцы iнтымныя і ўрбанiстычныя матывы. Вядома, што «Раманс» М. Багдановiча быў пакладзены на музыку С. Рак-Мiхайлоўскім. Многія вершы Л. Дранько-Майсюка таксама сталі вядомымі песнямі: «Паляўнiчы малады», «Ваявода», «Маленькі прынец» і iнш.

**Спіс літаратуры**

1 Шніп, В. А. Макім Багдановіч. Пясняр чыстае красы: успаміны, артыкулы, прысвячэнні / В. А. Шніп, У. А. Мачульскі, В. А. Праўдзін. – Мінск: Маст. літ., 2011. – 350 с.

2 Злотнікава, М. С. Праўнальны аналіз таорчасці Л. Дранько-Майсюка і Максіма Багдановіча / М. С. Злотнікава // Творчасць Максіма Багдановіча ў кантэксце сусветнай літаратуры: матэрыялы Міжнар. навук. Канферэнцыі / Ін-т мовы і літ. імя Якуба Коласа і Янкі Купалы Нац. акадэміі навук Беларусі. – Мінск: Права і эканоміка, 2011. – С. 125 – 128.

3 Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3-х т. Т. 1. – Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды / В. В. Зуёнак, В. А. Каваленка, А. А. Лойка, М. І. Мушынскі, Л. Т. Хадкевіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – 752 с.

4 Злотнікава, М. С. Жанр раманса ў творчасці Маскіма Багдановіча і Леаніда Дранько-Майсюка / М. С. Злотнікава // Мастацкі свет Максіма Багдановіча: адметнасць, шматграннасць, універсальнасць: зб. навук. арт. / Беларус. дзярж. пед. унів. ім. М. Танка. – Мінск, 2003. – С. 355 – 358.

5 Дранько-Майсюк, Л. Акропаль: паэзія, эсэ / Л. Дранько-Майсюк. – Мінск: Маст. літ., 1994. – 190 с.

6 Багдановіч, І. Э. Авангард і традыцыя: Беларуская паэзія на хвалі нацыянальнага адраджэння / І. Э. Багдановіч. – Мінск: Бел. навука, 2001. – 387 с.

7 Гарэлік, Л. М. Эстэтыка гарманічна-кантрастнага адлюстравання свету ў сучаснай беларускай паэзіі / Л. М. Гарэлік // Сучасная літаратура: каардынаты мастацкага пошуку / С. А. Андраюк і інш.; навук. рэд. В. М. Стральцова. – Мінск, 2008. – С. 7 – 91.

8 Дранько-Майсюк, Л. Выбраныя творы / Л. Дранько-Майсюк. – Мінск: Маст. літ., 1998.

9 Дранько-Майсюк, Л. Стомленасць Парыжам: вершы і эсэ / Л. Дранько-Майсюк. – Мінск: Маст. літ., 1995. – 191 с.

УДК 821.161.3–3–055.1:177.61

**К. М. Бандурына**

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

**ПРАБЛЕМЫ ЭКЗІСТЭНЦЫІ  
Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ**

Пытанні экзистэнцыі займаюць адно з ключавых месцаў у літаратуры мадэрнісцкіх і постмадэрнісцкіх плыняў. У дадзеным артыкуле разглядаецца рэпрэзентацыя экзистэнцыі чалавека

ў сучаснай беларускай літаратуры з пункту гледжання аўтараў жаночай і мужчынскай прозы (Евы Вежнавец, Алены Брава, Вольгі Гапеевай, Альгерда Бахарэвіча, Ігара Бабкова, Барыса Пятровіча).

Экзістэнцыйныя праблемы даўно хвалююць сусветную літаратуру, але асабліва востра пытанні жыцця і смерці, выбару, адзіноты чалавека паўсталі ў XX стагоддзі, калі чалавецтва перажыла дзве сусветныя вайны, росквіт і крызіс таталітарных сістэм, масавыя рэпрэсіі і г. д. Людзі пачалі больш інтэнсіўна шукаць сэнс свайго існавання. Экзістэнцыяльны крызіс патрабаваў адказаў на шматлікія пытанні. Літаратура разам з філасофіяй і псіхалогіяй паспрабавала знайсці выйсце з пасляваеннага эмацыйнага вакууму.

Аўтары жаночай і мужчынскай прозы ў сучаснай беларускай літаратуры маюць розныя погляды на праблемы існавання чалавека. Для параўнання мы ўзялі творы Евы Вежнавец, Алены Брава, Вольгі Гапеевай і Альгерда Бахарэвіча, Ігара Бабкова, Барыса Пятровіча.

Творчасць Евы Вежнавец – адзін з самых яркіх узораў вострай сацыяльнасці ў літаратуры. Пісьменніцу хвалююць не толькі ўласныя праблемы, кшталту «я – жанчына». Больш выразна ў яе творах можна ўбачыць абязлічванне чалавека, страту ім сваёй індывідуальнасці, знікненне аблічча ў натоўпе. Які б твор Евы Вежнавец мы ні ўзялі ў рукі, ужо з першых старонак зразумела: асобу героя / гераіні падаўляе соцыум.

Адлюстраванне працэсаў страты ўнікальнасці чалавека займае не адну старонку творчасці аўтаркі. Ева Вежнавец з зайздроснай упартасцю выкрывае розныя маральна-этычныя заганы чалавека, што хаваюцца пад звычайным абліччам сярэднестатыстычнага героя: «Такая своеасаблівая рэінкарнацыя. Нехта адпрэчыць сваё дрэва, на якім раслі атрутныя дулі, а нехта прыме – Бог усім бацька. Стаяць без каранёў ці цягнуць імі з глебы гной і лой? Глядзі сам» [1].

Адно з самых балючых для гераінь Евы Вежнавец пытанняў – узаемаадносіны паміж жанчынай і мужчынам. Праз вусны сваіх персанажаў пісьменніца рэтранслюе распаўсюджаны ў масах стэрэатып пра непаўнавартаснасць жанчыны, безумоўную ўладу мужчыны над ёю: «Жанчына не павінна быць нічыйнай, – пераконваў нас з Ганнаю Андрэй» [1].

Жанчына ў творах Алены Брава больш заглыбленая ў сябе, у свой унутраны свет. Гераіні пісьменніцы ўвесь час шукаюць адказы на шматлікія філасофскія пытанні і апынаюцца перад выбарам у розных экзістэнцыйных сітуацыях. У сваёй вядомай кнізе «Каменданцкі час для ластавак» Алена Брава ўзняла адвечнае рытарычнае пытанне: для

чаго мы прыходзім на гэты свет? Яе героі праходзяць праз шматлікія выпрабаванні, пасля якіх святла ў канцы тунэля болей не становіцца. Калі паляпшэнняў не назіраецца, чалавек спрабуе зразумець: а навошта тады ўсё гэта? У сваіх творах пісьменніца сцвярджае, што сэнс у чалавечага існавання ўсё ж ёсць: «Гледзячы ў калюжыну, не бачыць броду, а бачыць адлюстраванне сонца» [3, с. 21].

Яшчэ адной даволі актуальнай тэмай нашай сучаснасці, да якой звяртаецца Алена Брава, з'яўляецца свабода асобы. «La libertad. Пэўна, яе, свабоды, дамагаюцца дзеля адзінай мэты: адразу ж апынуцца ў палоне новай залежнасці» [3, с. 16]. Загнаны ў рамкі, чалавек шукае выйсця, якога не існуе. І зноў тут асоба губляе сябе, становіцца часткай безыменнай людскай масы.

Не абыходзіць увагай пісьменніца і тэму кахання. Героіням Алены Брова патрэбна быць каханымі для таго, каб іх існаванне мела свой сэнс. І дзеля гэтага чалавек, якому не дадалі кахання бацькі, сябры і наогул увесь акаляючы свет, будзе згодны паверыць у любую добра разыграную гульню ў вачах другога. «Каханне жыве тры гады», – сказаў Фрэдэрык Бегбедэр. Магчыма, у чымсьці ён меў рацыю. Бо калі ў чалавека заканчваецца вера ва ўласнае каханне без падпіткі з іншага боку, ён губляе «ружовыя акулёры», і тады высвятляецца, што ўсё жыццё ён жыў з эгаістам: «...ён таксама любіў не сябе, а свой адбітак у чыіхсьці закаханых вачах» [3, с. 3]. Тады жаданне кахаць перастае існаваць наогул.

У Вольгі Гапеевай безасабовасць набывае ўніверсальнае значэнне: ад страты катэгорыі роду героямі рамана «Рэканструкцыя неба» і да абагульненасці часу і месца дзеяння, абязлічвання кахання, самоты, самога існавання. Да прыкладу, каханне страчвае сваю ўнікальнасць, становіцца будзённай з'явай: «Я старанна праектую свае сказы, нібыта архітэктар, асабліва, калі кажу, што ты – чалавек, якога я кахаю, пазбягаючы пры гэтым слова “адзіны”, якое пазбавіць мяне магчымасці будаваць іншыя палацы ў гонар іншых чалавекаў, якіх я кахаю. Да таго ж, калі я цалуюся з не-табой, гэта адбываецца на гадзіну раней. У тваім часе я заўсёды шчырая і заўсёды з табой» [4].

Часава-прасторавая парадыгма ў Вольгі Гапеевай згладжваецца, губляе свае арыенціры. Гэты працэс гіпербалізуецца падменай некаторых паняццяў. Да прыкладу, гады становяцца ўвасабленнем штучнасці рэчаў, калі замяняюць сабою грошы, а вымярэнне часу набывае адмысловую канатацыю адлюстравання чалавечых стасункаў: «10 крыўджання (па новым стылі) 0001 году, гэта калі? Заўтра, сёння, учора, пазаўчора?» [4]. Нягледзячы на размытасць паняццяў, часавыя катэгорыі «заўтра» і «сёння» ў «Рэканструкцыі

неба» маюць выразнае размежаванне: «заўтра» ўяўляецца аўтарцы як хранічнае захворванне, у той час як адзіным здаровым станам чалавека ёсць перажыванне «сёння».

Што датычыцца прасторы, то яна таксама не мае выразных абрысаў. Адзіным апазнавальным знакам для персанажаў В. Гапеевай становіцца лямпачка – своеасаблівае ажыццяўленне метафары «святло ў канцы тунэля». Героі перастаюць існаваць у канкрэтнай прасторы, калі іх лямпачкі перастаюць гарэць, і так страчваецца сэнс быцця асобы. Асабліва, калі святло лампы згасала на фоне сонечных промняў: «Сонечны пылок ставіў пад сумнеў магчымасць існавання як такога, і ўжо цяжка было зразумець, ехаў ты сам ці цябе везлі» [4].

Змены ў часава-прасторавай парадыгме адбываюцца і ў рамане Ігара Бабкова «Хвілінка: тры гісторыі». Адзін з яго герояў ніяк не можа знайсці сябе ў цяперашнім часе, той рэальнасці, якую ён бачыць, не можа паверыць, што яна існуе: «Мы звыкла лічым <...>, што, каб дзейнічаць, каб перамагчы і застацца ў рэальнасці, мы мусім выскачыць са свайго ўяўлення. І патрапіць у свет, якім ён ёсць насамрэч. Праблема толькі ў тым, што ніхто не ведае, якім свет ёсць сам у сабе, без нашага ўяўлення. І ці ён сапраўды існуе, у такой якасці» [5, с. 142]. Ад адсутнасці веры ў рэальнае гэты герой вымушаны ўвесь час блукаць па прасторах сваёй свядомасці, супастаўляць мінулае з цяперашнім і магчымай будучыняй.

Не адчувае сувязі са сваёй рэчаіснасцю і герой Альгерда Бахарэвіча з рамана «Дзеці Аліндаркі». Час і прастора адыходзяць на другі план, саступаючы месца іншым катэгорыям існавання героя: адзіноце, закінутасці, адчаю і безвыходнасці. Шэрым, змрочным і, натуральна, безвыходным бачыцца існаванне гэтага персанажа, якое ёсць прамой спасылкай на сартраўскую закінутасць: «Усё дазволена, калі Бога не існуе, а таму чалавек закінуты, яму няма на што абаперціся ні ў сабе, ні па-за сабою» [6]. Абсурднасць існавання адлюстроўваецца ў адной з улюбёных катэгорый у творах Альгерда Бахарэвіча – смерці: «Гасцініца, каб паміраць. Усё тут гаварыла з ім, паспешліва, навыверадкі, гаварыла пра ўбоства і асуджанасць, пра тое, што нічога не атрымаецца, выйсця няма і не будзе. Гатэль для тых, хто вырашыў сысці з жыцця» [7, с. 31].

Яшчэ адным ключавым паняццем сучаснай мужчынскай прозы становіцца адзінота. У адрозненне ад жаночай прозы, дзе героі безаблічныя і дзейнічаюць па законах натоўпу, у мужчынскай прозе героі заглыбленыя ў сябе, у свой унутраны свет. І таму адзінота як адлюстраванне «чалавека-рэчы-ў-сабе» становіцца магістральнай тэмай большасці твораў мужчынскай прозы.



У Альгерда Бахарэвіча, да прыкладу, адзінота мае самыя розныя абліччы (адзінота і алкагалізм, адзінота пасля здрады, адзінота дзіцяці), праз якія пісьменнік адлюстроўвае важныя праблемы сучаснага грамадства, звяртае ўвагу не толькі на дарослую асобу, але і на жыццё дзіцяці.

Адзінота ў Ігара Бабкова набывае метафізічнае адценне. Пісьменнік абстрагуецца ад знешніх праяў чалавечай сутнасці і звяртаецца да экзістэнцыяльнай самоты чалавека як «рэчы-ў-сабе»: «Запытацца – як – калі – выспела гэтае цела, гэтая абалонка і што ўнутры? Якім чынам душа прыняла форму безнадзейнай выспы, замкнутае манады, – сярод абставінаў, дэкарацыяў, іншых целаў? Куды, бяздомная вандроўніца, ідзеш, паліш цыгарэту, аглядаеш урбаністычныя краявіды? Адна. Адна» [5, с. 64].

Экзістэнцыйна-філасофскі характар адзінота набывае ў Барыса Пятровіча. Першая частка трыпціху «Стах» пад назвай «Экспрэс» вылучаецца з усіх трох частак вялікай колькасцю аўтарскіх адступленняў, насычанымі развагамі пра адзіноту: «У адзіноты няма твару, але заўсёды ёсць гаспадар, які носіць яе ў сабе і не ведае, што ён раб. Забярыце ў яго адзіноту і што застанецца ад яго?» [8, с. 90].

У дадзеным артыкуле мы паспрабавалі разгледзець погляды пісьменніц і пісьменнікаў на праблемы існавання чалавека, а таксама акрэсліць падобнае і адрознае ў іх поглядах. Як вынікае з усяго вышэй сказанага, вырашэнне асноўных праблем экзістэнцыі ў беларускай літаратуры спрабуюць знайсці пісьменнікі і пісьменніцы самых розных мастацкіх арыентацый. Паміж экзістэнцыйнай героя жаночай і мужчынскай прозы не існуе выразнай мяжы.

### **Спіс літаратуры**

1 Вежнавец, Е. Перажылі зіму [Электронны рэсурс] / Е. Вежнавец. – Рэжым доступу: [http://knihi.com/Jeva\\_Vieznaviec/Pierazyli\\_zimu.html](http://knihi.com/Jeva_Vieznaviec/Pierazyli_zimu.html). – Дата доступу: 24.04.2016.

2 Брава, А. Змяя, пакрытая пёрамі / А. Брава // Каменданцкі час для ластавак: аповесці, апавяданні / А. Брава. – Мінск: Маст. літ., 2004. – С. 1–15.

3 Брава, А. Каменданцкі час для ластавак / А. Брава // Каменданцкі час для ластавак: аповесці, апавяданні / А. Брава. – Мінск: Маст. літ., 2004. – 115 с.

4 Гапеева, В. Рэканструкцыя неба / В. Гапеева. – Мінск: Логвінаў, 2003. – 144 с.

5 Бабкоў, І. Хвілінка: тры гісторыі / І. Бабкоў. – Мінск: Логвінаў, 2013. – 231 с.

6 Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм [Электронный ресурс] / Ж.-П. Сартр. – Режим доступа: [http://royallib.com/books/sartr\\_ganpol/ekzistentsializm\\_eto\\_gumanizm.html](http://royallib.com/books/sartr_ganpol/ekzistentsializm_eto_gumanizm.html). – Дата доступа: 14.01.2016.

7 Бахарэвіч, А. Дзеці Аліндаркі: раман / А. Бахарэвіч. – Мінск: Галіяфы, 2014. – 256 с.

8 Пятровіч, Б. Экспрэс, альбо няспраўджанасць адзіноты: апавесць / Б. Пятровіч // Дзеяслоў. – 2002. – №4. – С. 84–111.

УДК 821.161.1'06–311.6

**В. В. Гончаров**

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

## **ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ КЛАССИЧЕСКОЙ «ВОЕННОЙ» ПРОЗЫ**

В данной статье представлена классификация этапов развития и становления военной прозы, основанная на идейно-проблемном содержании произведений. Автор определяет основные направления, жанры и образы произведений русской литературы о Великой Отечественной войне.

Русская литература, посвященная теме Великой Отечественной войны, представляет собой сложное художественное явление, внутри которого можно выделить отдельные направления, жанры и периоды.

К первому периоду относятся произведения военных лет, строящиеся на контрасте: прославление героизма советских людей – разоблачение германского фашизма. Они носили преимущественно агитационно-пропагандистский характер. Главной целью писателей в это время становится желание всем содержанием и мыслью пробудить у советского народа отвращение к врагу и любовь к отчизне (цикл «Рассказы Ивана Сударева» А. Толстого, цикл «Ленинградские рассказы» Н. Тихонова, «Народ бессмертен» В. Гроссмана и др.).

Большое значение здесь уделяется собирательному образу советского народа, который предстает в своем нерасчленном единстве и совокупности лучших качеств. Беспорочный образ советского человека, сражающегося за свободу Родины, полон внутреннего великодушия, имеет прямую связь с исторической памятью, историей страны.

Первые рассказы были наполнены жизнеутверждающей верой в победу, несмотря на ужасающие реалии войны. Лейтмотив романтического героизма, полного воли к жизни и борьбе, позже нашел свое продолжение в романе А. Фадеева «Молодая гвардия».

Произведения данного периода содействовали духовному, нравственному росту советского народа и обнажили все самое прекрасное, возвышенное в советском человеке, однако правды о безмерных жертвах и страданиях, тяжелейших испытаниях, выпавших на долю нашего отечества, в них было немного.

Следует отметить, что военные годы требовали особенно большого морального напряжения, физических и духовных усилий на фронте и в тылу. Наивный оптимизм литературы во взглядах на войну в условиях жестокой реальности оказался кратковременным. Правдивую эволюцию военной темы показал В. Жибуль: «Перыяд адаптацыі літаратуры, перыяд “ужывання” пісьменнікаў у вайну быў непазбежны. Бо на ўвесь рост паўсталі цяжкія пераходы ад плакатных, кніжна-рамантычных уяўленняў пра вайну да яе рэальнасці. Бо звыклая вульгарная, але добра адладжаная сістэма сацыяльнага бачання вайны мастацтвам не магла вытрымаць гібелі цэлых армій і крушэння многіх фронтаў. Крушыліся адначасова і эстэтычныя каноны, што яшчэ ўчора прэтэндавалі на ролю новай класікі. Адмаўленне ад старых поглядаў на вайну цягнула за сабою адмаўленне ад старога арсенала вобразных сродкаў. Тое і другое давалася цяжка і не адразу» [1, с. 19] .

В результате эти испытания стали проверкой прочности связи литературы с реальной действительностью, с народом. Постепенно усиливается объективное представление войны и ее быта в художественных произведениях, утверждается реалистическое изображение происходивших событий.

Последующее развитие литература о Великой Отечественной войне получила в первое послевоенное десятилетие. Одним из первых произведений, открывших войну через восприятие непосредственного участника событий, является роман В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Здесь война показана во всем своем трагическом ореоле тяжелых, суровых, кровавых фронтовых будней. В связи с появлением этого произведения в литературе утвердилось понятие «окопная правда», ставшее критерием в оценке правдивости и убедительности освещения войны в литературе.

В произведениях данного периода, как правило, подробно воссоздается фронтовой быт солдата, его эмоционально-напряженное состояние во время боя, показывается образ войны, который

запомнился рядовому участнику. В простом бойце писатели обнаруживают неповторимую личность, которой знакомы земные страсти, в том числе инстинкт самосохранения. Подвигом становится не одномоментный порыв, а ежеминутное преодоление страха смерти. У каждого героя свой облик, индивидуальное восприятие происходящего, оригинальный характер, неповторимый язык и интонация. В душе каждого бойца идет тяжелая борьба между чувством самосохранения и невозможностью выжить в условиях жестокого боя. Произведения наполнены истинным драматизмом, так как содержат в себе высокий духовный смысл жизни простого человека, гуманиста и патриота.

Еще одним этапом в развитии военной литературы стало появление в 1950 – 1960-е годы произведений писателей-фронтовиков, создавших цельное художественное явление – «лейтенантскую прозу».

Наиболее яркие примеры: повесть Ю. Бондарева «Батальоны просят огня», роман «Горячий снег», повести К. Воробьева «Убиты под Москвой», «Крик», повесть В. Курочкина «На войне как на войне», роман А. Ананьева «Танки идут ромбом»; повести Г. Бакланова – «Пядь земли», В. Кондратьева – «Сашка» и др.

Писатели-фронтовики первыми изобразили войну изнутри, глазами рядового солдата. В центре внимания оказались особенности фронтовой жизни, взаимоотношения, быт и внутренние переживания воюющего человека. Оказалось, что Красная Армия – не безликая однородная масса, а обыкновенные люди с естественными желаниями, слабостями и достоинствами. Раскрываются истоки подвига и предательства. Начинают четко выделяться частные конфликты, а из них складываются центральные. Основным конфликтом по-прежнему является противостояние с фашистскими захватчиками, однако особое внимание писателей начинает привлекать поведение личности в экстремальных условиях.

Лейтенантская проза создала биографию лейтенантского поколения, показав, что цена победы – молодая жизнь миллионов молодых людей. Известный английский ученый и общественный деятель Джон Бернал с сочувствием вспоминает неприкрытую правду состояния страны: «Потери были ужасными и превосходили все, что можно было представить; все города и большинство сел в преимущественно богатой промышленной части Советского Союза были сожжены дотла, заводы, плоды напряженных стараний довоенных пятилеток, были превращены в пустоту; <...> и что хуже

всего, страна потеряла десятки миллионов человек убитыми, почти каждая семья носила траур» [2, с. 662].

Очередным этапом эволюции литературы о Великой Отечественной войне стали 1970-е годы, когда появились произведения, где на передний план вышли нравственная проблематика и психологизм (в творчестве Г. Бакланова, Б. Васильева, В. Астафьева).

Произведения данного периода взяли на себя всю тяжесть правдивого – на уровне личностного сознания и народной памяти – воссоздания трагических и героических событий минувшей войны, их глубокого философского осмысления с позиции высоких моральных критериев человечности и правды. Позднее интерес к этой теме несколько приглушается, теряет свой высокий эмоциональный накал.

Происходит активное создание документальных и документально-публицистических произведений. Одной из первых стала «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина.

Было обнаружено много ранее неизвестных архивных документов, которые заставили пересмотреть, казалось бы, бесспорные выводы. Вследствие этого литература стала опираться на документы и действительные исторические события больше, чем ранее, стремясь изобразить художественное пространство войны, с одной стороны, как можно более широко и развернуто, а с другой – исторически предельно точно. Документы и художественный вымысел стали основными составляющими художественных произведений.

А. Адамович справедливо отмечает: «Да, непреходяще важна полновесная фактическая, документальная основа в художественном творчестве, но это ничуть не облегчает, а должно усложнить художественную задачу, которая всегда стоит перед документалистами: чтобы правда факта дорастала до правды искусства. И этого каждый пишущий должен пожелать, прежде всего, самому себе» [3, с. 8].

Сочетание документа и вымысла в разные годы определило популярность таких произведений, как «Живые и мертвые» К. Симонова, «Истоки» Г. Коновалова, «Крещение» И. Акулова, «Блокада» и «Победа» А. Чаковского, «Война» И. Стаднюка, «Всего одна жизнь» С. Борзунова, «Капитан дальнего плавания» А. Крона, «Полководец» В. Карпова, «Июль 41 года» Г. Бакланова, «Реквием каравану PQ-17» В. Пикуля и др.

В рамках современного информационного пространства военная литература вступила в новый период. В произведениях поднимается широкий спектр нравственных и философских проблем. Внутренний

мир отдельного человека рассматривается в его диалогической связи с судьбой народной и историей всего человечества.

Основной линией в осмыслении психологии человека на войне становится движение от одностороннего изображения героических поступков к более целостному исследованию мотивов, которыми руководствуется герой, к философской глубине проникновения в квинтэссенцию жизненных явлений, истинность социальных и духовных преобразований общества. Человек рассматривается в нравственно-эстетическом аспекте. Углубляется интерес к быту, к проблемам жизни и смерти, бессмертия и забвения. Появляются публицистические и лирические отступления, образы-символы. Доминирующим становится принцип контраста в сопоставлении образов. Усиливается экспрессивность изобразительных средств.

На современной стадии развития война осмысливается в широкой социальной и исторической перспективе, где проявляется весь спектр души и состояния человека. В результате литература о Великой Отечественной войне приобрела принципиально новые качества и стала уникальным явлением в истории мировой литературы. Однако не следует приуменьшать значения предыдущих периодов. Они стали школой первого опыта и первых самостоятельных поисков.

Таким образом, литература о Великой Отечественной войне достигла огромных художественно-эстетических вершин. Она не только сохранила память о мужестве, доблести и суровых испытаниях, которые вынес советский народ, но и стала источником, способным укрепить нравственно-патриотические и духовные силы, чувство гордости и уважения к родной земле.

Великая Отечественная война стала не только чудовищной трагедией, но и величайшим подвигом нашего народа. Поэтому совершенно справедливым является тот факт, что художественная литература, изображающая данное историческое событие, остается краеугольным камнем в формировании фундамента нравственных ценностей многих поколений.

### **Список литературы**

- 1 Жыбуль, В. Перыяд Вялікай Айчыннай вайны / В. Жыбуль // Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей: у 4 кн. Кн. 4. – Мінск: Беларуская навука, 1995. – С. 10 – 43.
- 2 Бернал, Дж. Наука в истории общества / Дж. Бернал. – М.: Просвещение, 1956. – 662 с.
- 3 Адамович, А. О современной военной прозе / Алесь Адамович. – М.: Советский писатель, 1981. – 440 с.

А. Д. Дакукін

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

## ВОБРАЗ ШЛЯХУ Ё ТВОРАХ АЛЕСЯ РАЗАНАВА

У артыкуле разглядаецца адзін з найбольш распаўсюджаных вобразаў твораў А. Разанава – вобраз дарогі. Мэта: асэнсаваць наватарства падыходаў пісьменніка. Паказваецца, што дарога/шлях разумеецца паэтам як узаемасувязь жыцця чалавека і гісторыі. Аналізуюцца моўныя сродкі, найперш гукапіс.

Дарога, гасцінец, шаша, сцежка з’яўляюцца аднымі з самых распаўсюджаных вобразаў сусветнай літаратуры. Традыцыйна шлях разумеецца як несупыннае імкненне да чагосьці новага альбо як метафарычнае ўвасабленне жыцця, па якім і крочыць чалавек. Даволі часта да вобраза шляху, дарогі звяртаецца і Алесь Разанаў. У адной з гутарак паэт адзначае: «У “Першай паэме шляху” ёсць радок, які яшчэ не паспеў ад мяне адступіцца: “Я той, хто шлях і хто па ім ідзе”. Шлях больш чым архетып. Архетыпы ўтвараюцца са слядоў і з досведу, азначанага гэтымі слядамі. Яны на шляху, а шлях імкне ва ўсё большую наступнасць і ў гэтым сваім імкненні вызваляецца ад усяго, што было, у тым ліку і ад архетыпаў» [1, с. 127].

На думку Г. Кісліцынай, «вобраз шляху – адзін з самых распрацаваных у паэзіі Разанава» [2, с. 74]. Мы звернем увагу на тыя выпадкі выкарыстання дадзенага вобраза, якія сведчаць, што дарога атаясамліваецца аўтарам перш за ўсё з бясконцасцю жыцця, а таксама з гісторыяй, развіццём агульначалавечай супольнасці і кожнай асобай, бо нагадвае своеасаблівы «палімпсест» ці «тору чалавечай гісторыі: што на ёй выдрукоўваюць адны, сціраюць, выдрукоўваючы сваё, другія» [3, с. 374].

На думку пісьменніка, агульны вялікі жыццёвы (ды і гістарычны) шлях складаецца з разнастайных меншых дарог-падзей, якіх існуе вялікае мноства, прычым чалавек мусіць сам выбраць патрэбную дарогу на свой густ. Гэта могуць быць як роўная ды гладкая заасфальтаваная шаша, так і ўтравелыя сцяжыны з безліччу лагчын, расколінаў, узгоркаў. Прычым сама дарога істотна ўплывае на таго, хто па ёй рушыць: «На маёй дарозе ўзгоркі і ўпадзіны. Але гэта м а я дарога: яна рухаецца, яна разважае, яна ўдакладняе маю хаду. Побач, непадалёку, – асфальтаваныя трасы: на іх усё роўна, на іх усё пэўна,

*пра іх усё наперад вядома: адкуль яны і дакуль...»* [3, с. 263]. На такіх «ідэальных» дарогах заўсёды мітусня і мноства транспартных сродкаў. Але значных і вартых адбіткаў на жыццёвым палімпсесце яны не пакідаюць, бо нават самі гэтыя трасы ўжо адлюстроўваюць аб'якавасць да ўсяго, якая, пэўна, перадаецца і навакольным рэчам: *«Па іх імчацца аўтобусы і аўтамабілі, абапал іх пешаходы ўпэўнена крочаць, але самі трасы стаяць»* [3, с. 263].

На менш папулярных шляхах, наадварот, можна напаткаць безліч нечаканасцяў ды адкрыццяў. Шмат там і перашкодаў, напрыклад, можна раптам заўважыць, што *«дарога... павярнулася папярком і стала расколінай»* [3, с. 264]. Менавіта пераадоленне дадзеных цяжкасцяў, паводле А. Разанава, і дазваляе глыбей спасцігнуць сутнасць дарогі і зразумець існуючае: *«Я апускаюся ў новую ўпадзіну – і мяне апаноўвае змрок, якога няма яшчэ на зямлі, уздымаюся на новы ўзгорак – і сустракаю яшчэ раз сонца, што ўжо на зямлі зайшло»* [3, с. 263]. Вельмі глыбокімі ў гэтых адносінах нам падаюцца радкі з «Першай паэмы шляху», дзе шлях – гэта не толькі ўласна брук ці сцежка, а таксама і сродак самапазнання:

Я не паспеў. Сутонне надышло,  
нібы правал:  
ці ёсць што дзе – не бачыў,  
нібы мяжа:  
на ёй канчаўся свет,  
нібы заклён:  
што значыць гэты горад?!.  
Я не вяртаўся – у роспачы стаяў:  
не чуў... не бачыў... моцы не ставала  
сюды спяшацца, а назад брысці  
між камянёў,  
да камянёў туліцца,  
самому камянець...  
Я прападаў,  
канала сэрца, думка западала –  
і я ступіў наперад:  
кім я ёсць?!. [3, с. 167].

Лірычны герой тут пакідае горад: *«Мяне стамляе горад непрытомны»* [3, с. 167] і імкнецца не патрапіць у сутонне, каб хоць аднойчы паглядзець *«ці дзе што ёсць»* [3, с. 167]. Але не паспявае і аказваецца ў глыбокім змроку, дзе не можа нічога ўбачыць.



Вяртацца ў горад да камянёў няма сэнсу, пагэтану герой вырашае ісці наперад, спадзеючыся пакінуць гэтыя прыцемкі і зразумець нешта істотнае. Менавіта дарога і дазваляе, нарэшце, адшукаць выйсце і пачуць самога сябе:

Ступіў, куды – не бачыў.

Я голас чуў.

Не бачыў я сябе.

Мне голас гаварыў.

Яго не бачыў.

Быў у сутонні і з сутоння чуў...

Пытаўся голас: хто ты ?!

Я адказаў і сам сябе пачуў –

да слыху дакранулася маўленне, –

што ведаў і не ведаў: гэта я...

Так, гэта я...

А болей немагчыма

сказаць што-небудзь, я заўжды маўчаў

і голасу свайго не чуў ніколі [3, с. 167–168].

Навакольная рэчаіснасць прапануе безліч самых разнастайных шляхоў. Кожны абірае сабе пэўную дарогу і паціху перамяшчаецца па ёй, паступова пераходзячы на ўсё больш і больш шырокія і шматлюдныя, бо «дарога – як рака: разгаліноўваецца на шматлікія прытокі – сцежкі і цячэ паўз двары, гарады, агароды, усё закранаючы сабою і ўсё пакідаючы па-за сабою» [3, с. 373]. Застаюцца ў мінулым разнастайныя рэчы, незлічоныя багацці, нават цэлыя эпохі, а людзі ўсё працягваюць крочыць па шляхах, пакідаючы адбіткі сваіх слядоў на паверхні гісторыі: «Адзінага, каго яна [дарога] не можа пакінуць, – гэта чалавека: калі рухаецца ён – рухаецца і яна, калі спыняецца ён – спыняецца і яна. Ён – яе другое “я”, яе спадарожнік і правадыр, які дырыгуе, як ёй ісці – таропка ці паволі, ціха ці гучна» [3, с. 373]. Як сцвярджае А. Разанаў, дарога і чалавек, што рухаецца па ёй, заўсёды цесна звязаныя між сабою: «Усё, што здараецца з дарогай, здараецца і з чалавекам, і ўсё, што ні здараецца з чалавекам, здараецца якраз у дарозе, бо сама прырода дарогі – здарацца, “здарагацца”» [3, с. 373].

Спецыфіку дарогі А. Разанаў перадае пры дапамозе ланцугу асацыяцый, што няспынна ўзнікаюць ва ўяўленні мастака. Вялікая роля адводзіцца гукапісу (асабліва ў вершаках). Вакол аднаго слова-дамінанты, якое часцей выносіцца ў загаловак, ужываюцца словы з

аднолькавымі ці падобнымі спалучэннямі гукаў з мэтай прадэманстраваць пэўную роднаснасць іх, сэнсавую сувязь, а таксама адлюстраваць характарыстыку паняцця. А. Івашчанка адзначае на гэты конт наступнае: «Словы, што “суадгукаюцца” з дамінантнай рыфмай, не з’яўляюцца аднакарэннымі – іх карані на цяперашні момант аманімічныя (хаця магчыма, што пры гістарычна-параўнальным моўным аналізе яны вывядуць да нейкага аднаго старажынага кораня)» [4, с. 116]. Для прыкладу прывядзем вершаказ «Брук»: *«Брук – дарожны друк, вухналі, загнанья ў хаду дарогі, каб не расслізгваўся рух. У ім часткі намагаюцца перайсці ў адзінства, у ім хвіліны намагаюцца сабрацца ў час. Брук выпаў з рук, выпаў пад ногі. Яго нораў і круглы, і круты: брук барукаецца з бязладдзем, але бурчыць і на гладкапіс. Па бруку грукае воз. У возе морква, брук і буракі»* [3, с. 377]. Вельмі дакладна тут перададзена шурпатая і няроўная фактура паверхні бруку, праз якую і ўтвараюцца рухі, падобныя да друку, буркатання, грукату. Зусім інакш падаецца апісанне сцежкі, якая віецца ўдалеч з некаторай павольнасцю альбо нават з бояззю: *«Сцежка выводзіць чалавека з абжытага і звыклага асяродку і вядзе ў незнаёмы свет, і як бы ні мучыла і ні засмучала расстанне, яна суцяшае. Сцежка сама ведае, як ёй ісці, як ёй весціся, яна хісткая і гнуткая і сцелецца пад ногі, быццам нітка чароўнага клубка... Ці спёка, ці сцюжа, сцежка разнасцежвае прастору і цягнецца датуль, дакуль здольны дацягвацца чалавечыя памкненні: яна ўсцяж прашывае сабою абсягі жыцця, і тыя сцягі, якія яно ўздымае, заўсёды маюць сваім правобразам сцежку»* [3, с. 419]. З прыведзенага прыкладу зноў бачная ўзаемасувязь чалавека і шляху як гісторыі. А. Івашчанка адзначае: «У межах аднаго вершаказу ўсялякая сістэмнасць разбураецца, чытач становіцца сведкам бліскучай імправізацыі, гульні з гукам, што адкрывае нечаканыя сэнсавыя адценні слоў і паняццяў» [4, с. 117]. Апісанне бруку і сцежкі даволі кантрастнае, што, паводле словаў Т. Старасценка, «... дазваляе больш поўна і ярка ўявіць складаную і супярэчлівую карціну жыцця» [5, с. 24].

Шляхі доўжацца, а людзі працягваюць па іх крочыць. Варта тут згадаць назву аднаго з разанаўскіх зборнікаў: «Шлях – 360», што метафарычна сімвалізуе не толькі гадавы цыкл, але і пэўным чынам бясконцасць жыцця. Як прырода ажывае ўвесну і засынае напрыканцы восені, так і ў існаванні чалавека можна вылучыць свае «вясну», «лета» і г. д., але жыццё працягваецца менавіта пры дапамозе гэтага кола, адначасова і абмежаванага часова, і бясконцага. Такое становішча адбываецца здаўна. З’яўляюцца і знікаюць усё новыя пакаленні дюдзей, прычым пры знікненні яны не пакідаюць адрасы, па якіх іх трэба шукаць. Застаюцца толькі адбіткі на вечным

шляху, на вечнай «торы чалавечай гісторыі» [3, с. 374]: «Калі адрасы дарогі вядомыя – яны акрэслены на картах і схемах, то адрас чалавека невядомы; разам яны ідуць да небакраю, датуль, дзе неба злучаецца з зямлёю, далей у памяці дарогі чалавека няма, далей чалавек ідзе сам: адною сваёю прыродай у дол, другою – угору» [3, с. 373]. Менавіта здольнасцю захоўваць успамін аб мінулым і даваць нам магчымасць да яго дакрануцца і каштоўная гісторыя-дарога. А які ўспамін выбраць з бязмежных сховаў мінулага жыцця – гэта цалкам залежыць ад лёсу і наканавання: «Дарога найдаражэйшая госця: яна нясе людзям навіны, нясе дары, нясе радасць і гора, трагедыю і жарт, гатовая, як торг, заўтра змяніць іх на процілеглае» [3, с. 373–374].

Увасабленнем жыцця і звязанай з ім гісторыі для А. Разанава з’яўляецца вобраз дарогі, прычым вобраз гэты ахутаны сакральнасцю і велічнасцю. Нягледзячы на пэўную дваістасць і шматаблічча падзей-шляхоў (аўтар шырока ўжывае такія словы, як сцежка, брук, шаша, гасцінец і інш.), менавіта дарога зберагае для нас памяць пра мінулае ў выглядзе слядоў (пад імі, канечне, трэба разумець канкрэтныя старажытныя рэчы, гістарычныя здарэнні і пад.). Хоць памяць гэтая не заўсёды станоўчая, «але так пішацца жыццяніс чалавецтва, і нават калі дарога зарастае драсёнам, дрыжнікам ці падарожнікам – першым сведчаннем пра чалавецтва ўсё роўна застаецца яна, дарога, - самы вялікі супольны чалавечы твор» [3, с. 374]. Пры гэтым паэт кажа, што шлях – гэта нешта ўніверсальнае і звышнатуральнае, нават вышэйшае за архетып.

### Спіс літаратуры

1 Івашчанка, А. «Паэзія: уводзіны ў невымоўнае» (гутарка Анатоля Івашчанкі з Алесем Разанавым) / А. Івашчанка // Паэтыка Алеся Разанава: між медытацыяй і рацыяй: манаграфія / А. Івашчанка. – Мінск: БНТУ, 2008. – С. 125–131.

2 Кісліцына, Г. М. Алесь Разанаў: праблема мастацкай свядомасці / Г. М. Кісліцына; Навук. рэд. Л. М. Гарэлік. – Мінск: Беларуская навука, 1997. – 143 с.

3 Разанаў, А. Танец з вужакамі: выбранае / А. Разанаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1999. – 462 с.

4 Івашчанка, А. Паэтыка Алеся Разанава: між медытацыяй і рацыяй: манаграфія / А. Івашчанка. – Мінск: БНТУ, 2008. – 143 с.

5 Старасценка, Т. «...У свеце сонечным і сівым»: Стылістычныя фігуры, заснаваныя на антонімах і сітуацыйна супрацьпастаўленых словах, у паэзіі Алеся Разанава / Т. Старасценка // Роднае слова. – 2000. – № 4 (148). – С. 23–24.

**А. В. Канаваленка**

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

**АСАБЛІВАСЦІ ХРАНАТОПУ РАМАНА Л. ДАЙНЕКІ  
«НАЗАВІ СЫНА КАНСТАНЦІНАМ»**

У артыкуле разглядаецца спецыфіка прасторава-часавай арганізацыі рамана Л. Дайнекі «Назаві сына Канстанцінам». Аўтар прыходзіць да высновы пра спалучэнне цыклічнай і паралельнай тэмпаральных мадэляў у творы, а таксама пра запоўненасць прасторы тэкстаў рэчамі. Актуальнасць абранай тэмы бачыцца ў сістэмным аналізе твораў Л. Дайнекі для стварэння больш цэласнага ўяўлення пра непаўторнасць творчага метаду аўтара.

Прасторава-часавыя паказчыкі займаюць значнае месца ў арганізацыі мастацкага твора. Яны аб'ядноўваюць тэкст у адзінае цэлае, ствараючы пры гэтым своеасаблівы хранатоп. У літаратурна-мастацкім хранатопе, як адзначаў у сваёй навуковай працы М. Бахцін, «мае месца зліццё прасторавых і часавых прыкмет у асэнсаваным і канкрэтным цэлым. Час тут згушчаецца, ушчыльняецца, становіцца памастацку бачным; прастора ж інтэнсіфікуецца, уцягваецца ў рух часу, сюжэта і гісторыі. Прыметы часу раскрываюцца ў прасторы, а прастора асэнсоўваецца і вымяраецца часам» [1, с. 235]. Акрамя таго, даследчык падкрэслівае, што «хранатоп у літаратуры мае істотнае жанравае значэнне. Можна прама сказаць, што жанр і жанравыя разнавіднасці вызначаюцца менавіта хранатопам, прычым у літаратуры вядучым пачаткам у хранатопе з'яўляецца час» [1, с. 235].

Раман Л. Дайнекі «Назаві сына Канстанцінам» па сваёй будове значна адрозніваецца ад іншых мастацкіх тэкстаў пісьменніка, прысвечаных тэме мінулага. Твор уражвае цікавай формай падачы матэрыялу, калі дзеянне адначасова адбываецца ў некалькіх часавых прасторах. У залежнасці ад таго, дзе і калі здараюцца падзеі, у тэксце ўмоўна вылучаюцца тры асноўныя часы: час рымскага імператара Канстанціна Вялікага, які дасягнуў значных поспехаў у распаўсюджванні хрысціянства і зрабіў яго пануючай дзяржаўнай рэлігіяй Рымскай Імперыі; час Канстанціна Палеалога, што загінуў, абараняючы Канстанцінопаль ад турэцкай навалы; і, нарэшце, час Канстанціна Астрожскага – ваеннага і дзяржаўнага дзеяча Вялікага

княства Літоўскага, які ўдзельнічаў у бітве пад Воршай і стаў яе героем.

Акрамя гэтага, мастацкі тэкст утрымлівае ў сабе звесткі, што маюць дачыненне да іншых часавых каардынатаў. Такі эффект ствараецца пісьменнікам дзякуючы выкарыстанню ім уставак-апісанняў. Так, паведамляючы пра сустрэчу Папы Рымскага Бенедыкта XVI з Патрыярхам Канстанцінопальскім і Усяленскім Варфаламеем I у лістападзе 2006 года, Л. Дайнека падае звесткі 532 года, звязаныя з Блакітнай Мячэццю і славутой Айя-Сафіяй, якую наведвалі першасвятары: «Дзесьці, прыкладна, на тысячу сто гадоў Сафія старэй за мячэць. Кажуць, што яна ўбачылася візантыйскаму імператару Юстыніяну ўва сне. Імператар лічыў сябе вяшчальнікам праваслаўнай веры і таму, жорстка падавіўшы ў студзені 532 году мяцеж <...>, адразу ж прывёў на руіны 100 архітэктараў, 100 тысяч рабочых і пачаў гіганцкую будоўлю» [2, с. 21]. В. Шынкарэнка адзначае той факт, што ў гістарычных раманах Л. Дайнекі «той ці іншы дакладны факт, падзея мінуўшчыны не асэнсоўваюцца, не разгортваюцца разам з псіхалагічным дзеяннем, а толькі канстатуюцца, набываюць інфарматыўны характар» [3, с. 73], што і бачна з прыведзенага прыкладу.

Адметнасцю прасторава-часовай арганізацыі тэксту можна лічыць таксама і наяўнасць у ім фантастычных элементаў. Так, сувязным паміж стягоддзямі ўяўляецца арол, які фігуруе ва ўсіх трох часавых пластах, што былі адзначаны вышэй. Птушка валодае незвычайнай здольнасцю адчуваць небяспеку і прыйсці ў патрэбны момант на дапамогу героям: «І раптам нешта лопнула, грывнула. Нясцерпны бляск мітнуўся па турэмнай камеры. І адбылося невераемае. Там, дзе толькі што канаў <...> вязень, з'явіўся арол <...>. Ён размахыста ўдарыў дзюбай проста ў грудзі пярэдняму з інквізітараў, зваліў яго з ног. Астатніх распахнуў, разгарнуў, раскінуў пругкімі шырокімі крыллямі, вылецеў са смуродлівай камеры <...>. Усе як знямелі. Усе пазіралі на тое месца, дзе павінен быў ляжаць вязень. Толькі гнілая салома жаўцелася там» [2, с. 56]. Іншым фантастычным момантам з'яўляецца вандроўка галоўных герояў – Марціна Жабыкі-Жэмбы і Зосі Квяцінскай (Еўрапейкі) – у часе пры дапамозе самаробнага тэлепорту – дзвюх вузкіх, выкапаных у поўны рост чалавека, ямінаў. Адметна тое, што целы ў працэсе транспартацыі застаюцца на месцы, а ў мінулае ляцяць толькі душы: «Яны спачатку павольна, а потым усё хутчэй і хутчэй пачалі раскручвацца ў сваіх цесных глыбокіх ямінах <...>, усім наструненым целама прыціскацца <...> да таго, што <...> выкінуў са сваіх

вогненных глыбінняў Везувій. <...> Цела рабілася бязважкім і нібы не сваім. <...> Яны як бы вылузваліся са сваіх целаў. Яны паляцелі. Яны ўжо не былі людзьмі» [2, с. 83].

У некаторым сэнсе структуру рамана «Назаві сына Канстанцінам» можна лічыць адкрытай. Пісьменнік сцвярджае, што на нашай зямлі яшчэ народзяцца змагары за свой родны кут і нацыянальную самасвядомасць, тым самым накіроўваючы чытачоў не толькі ў мінулае, але і ў будучыню: «Я ўжо бачу праз туман часу <...>, што яшчэ з'явіцца Канстанцін-Кастусь Каліноўскі. <...> Хоць пры нараджэнні яго запісалі Вікентам, ды ў памяць народную ён увойдзе Канстанцінам – Кастусём, змагаром за волю народную і душу. І яшчэ я бачу аднаго вялікага Канстанціна. Канстанціна Міцкевіча – Якуба Коласа» [2, с. 446]. Ужо з гэтага прыкладу бачна, што ў чытачоў ёсць магчымасць самастойна працягнуць ланцуг асацыяцый і, магчыма, стварыць яшчэ не адну дадатковую частку рамана, прысвечаную славу таму Канстанціну, якога пакуль што нават можа і не быць на свеце.

Цікава і тое, што ў будучыню (адносна дзеючых асоб) накіроўвае чытачоў не толькі пісьменнік, але і самі героі. Так, трапіўшы ў мінулае, Зося разважае наступным чынам: «А Полацка, майго гораду, яшчэ няма <...>. На ягоным месцы расце, напэўна, густы дрымотны лес. Там ходзяць мядзведзі. А мае і Марцінавы продкі жывуць дзе-небудзь у Карпатах ці над Дунаем. Як дзіўна – я старэйшая за Полацк» [2, с. 100].

«Акрамя хранатопаў, варта памятаць і пра больш агульныя мадэлі прасторы і часу, якія ляжаць у аснове цэлых культур. Гэтыя мадэлі гістарычныя, гэта значыць адна змяняе іншую, але <...> «аджыўшая» свой век мадэль нікуды не знікае, працягваючы ўзбуджаць чалавека і спараджаць мастацкія тэксты» [4], – мяркуе А. Нікалаеў. Так, у рамане Л. Дайнекі выразна заўважаюцца пэўныя, часткова трансфармаваныя, элементы цыклічнай (кругавой) мадэлі, якая звязваецца са зменай прыродных цыклаў (лета-восень-зіма-вясна-лета). Згодна з кругавой мадэллю, усё вяртаецца да сваіх вытокаў. А. Нікалаеў адзначае, што «прастора і час там ёсць, але яны ўмоўныя, асабліва час, паколькі герой усё роўна прыйдзе туды, адкуль сышоў, і нічога не зменіцца» [4].

Да прыкладу, можна чарговы раз угадаць вандроўку Зосі і Марціна. Так, атрымаўшы ад Язэпа Ранцэвіча, дзядзькі Зосі Квяцінскай, звесткі пра чароўны манускрыпт алхіміка з Неапаля Аляксандра Ракеці, які ўсё сваё доўгае жыццё шукаў «філасофскі камень», але натрапіў на нейкае «дзіва» (магчымасць падарожнічаць

паміж часамі), маладыя людзі імкнуцца праверыць яго тэорыю аб перамяшчэннях у прасторы. Выкапаўшы ямы, яны пакідаюць каля іх дзядзьку Ранцэвіча, што нецярпліва чакае іх вяртання на тым самым месцы, адкуль і быў пакладзены старт: «Язэп Ранцэвіч у найвялікшай трывозе снаваў каля таго месца, адкуль накіраваліся ў мінуўшчыну Зося з Марцінам. Ён праклінаў сябе і алхіміка Алясандра Ракеці самымі злымі словамі. Паверыў вар'яцкай кніжцы, і загубіў пляменніцу, адзінага, самага роднага на зямлі чалавека <...>. Самае жахлівае было ў тым, што іхнія целы <...> заставаліся ў земляных ямінах-калодзежах. Ранцэвіч на свае вочы бачыў іх, сядзеў каля іх» [2, с. 120].

Да таго ж у тэксце рамана досыць выразна акрэсліваюцца прыкметы той ці іншай пары года, падчас якой адбываюцца падзеі, што таксама гаворыць на карысць выказанага тэзіса пра цыклічную мадэль: «Нарэшце скончылася зіма, калі спяць рыбы ў ямах донных, звяры ў норах, пчолы ў борцях. На поўнач ад Канстанцінопалю задыміў жоўтым пухам вербалоз. Адчыніліся нябёсы поўныя зіхоткага трапятлівага бляску, цеплыні і радасці. Кожная самая простая палявая кветка пацягнулася да сонца <...>» [2, с. 169]; «Свяціла яркае вясновае сонца. Лясы і лугі ўжо шчодро зелянелі. Няўтомнае крылатае птаства спявала песні на тысячы галасоў» [2, с. 237].

Не апошняе месца ў тэксце займае і паралельная хранатапічная мадэль, што дапускае суіснаванне некалькіх часапрастор. Паводле меркаванняў А. Нікалаева, яе «сэнс у тым, што мы існуем па-рознаму ў залежнасці ад сістэмы каардынатаў. Але ў той жа час гэтыя светлы не зусім ізаляваныя, у іх ёсць кропкі скрыжавання» [4]. Так, «нетаропка праехаўшы пантонны мост, <...> да Антонія і Міхалкі ўрачыста наблізіліся трое вершнікаў» [2, с. 239], а «ў гэты самы час прыкладна за дзесяць літоўскіх міляў ад пантоннага маста цераз рэчку Адроў, дзе ягоны бацька слухаў красамоўства віленскага віжа, студыёзус Марцін Жабыка-Жэмба са сваімі сябрамі паныла думаў, як далей працягваць сваё падарожжа» [2, с. 240].

Не менш цікава арганізавана ў рамане і прастора. Падзеі твора адбываюцца як на адкрытым месцы, так і ў памяшканнях. Адметна тое, што Л. Дайнека надае вялікую ўвагу дэталю. Падрабязна апісваючы рэчаіснасць, якая акаляе дзеючых асоб, пісьменнік дапамагае чытачу больш дакладна ўявіць і адчуць прастору. Так, калі справа датычыцца памяшкання, то мы выразна бачым яго межы, а калі падзея адбываецца на адкрытай мясцовасці – пейзаж поўніцца шматлікімі візуальнымі дэталю: «Яны пайшлі па <...> Фларэнцыі, кіруючыся на велічны васьмігранны купал сабора Санта-Марыя дэль Ф'ёрэ, мінавалі шырокі Стары мост – Понтэ Векіё – праз хвалістую

раку Арна. <...> глядзелі яны на цудоўныя палацы, вежы, дамы... Усюды <...> ззялі адмыслова выштукаваныя ўпрыгажэнні з пукатай паліванай тэракоты. З нішаў палацаў пазіралі на іх нябеснавокія лікі мармуровых мадонаў. У маленькіх утульных крамках-майстэрнях <...> весела працавалі золатакавалі, разьбяры па камені і дрэве, мастакі-жывапісцы, ткачы» [2, с. 35]; «Жабыка-Жэмба апынуўся ў камеры, пяць крокаў у даўжыню, чатыры ў шырыню» [2, с. 40]. Такім чынам, можна казаць пра наяўнасць прасторы, якая запаўняецца рэчамі.

Само дзеянне адпавядае звычайнаму руху жыцця і паскараецца толькі падчас апісання бітваў. Дынаміка аповеду павышаецца праз увядзенне ў структуру тэксту вялікай колькасці дзеясловаў: «Максенцый <...> ударыў яго кулаком у баявой пальчатцы ў твар, раскрывяніў нос. <...> Марцін схапіў праціўніка за глотку, пачаў, усё тужэй сціскваючы пальцы, душыць. Той <...> круціўся ў вадзе, звываўся ўсім сваім тулавам, хрыпеў і біў, біў Марціна кулакамі ў живот. Але Жабыка-Жэмба не расчাপляў рук <...>. На поясе ў Максенцыя вісеў кінжал у залатых похвах. <...> Так яны валтузіліся ў віхурыстай вадзе, і раптам Максенцый абмяк, галава ўпала на грудзі, з роту вываліўся язык. У Марціна ад агіды ўсё заклекатала ўнутры, ён, напружыўшыся, адпіхнуў ад сябе труп» [2, с. 95].

У выніку напоўненасці прасторы рэчамі і рухамі пісьменніку ўдалося стварыць маляўнічую карціну старажытнага свету, узнавіць атмасферу эпохі, што, аднак, адсунула на другі план характарыстыку герояў, зрабіўшы іх вобразы недастаткова акрэсленымі.

Вялікае значэнне ў тэксце таксама надаецца лічбам. Пісьменнік выкарыстоўвае рэальныя даты і гістарычныя падзеі, таму ў рэцыпіента ёсць магчымасць параўнаць дакументальную і мастацкую версіі. Так, чытаючы наступныя факты і абавіраючыся на іх, дасведчаны чытач здольны зразумець, пра якую бітву ідзе гаворка, дзе ў апісанні праўда, а дзе мастацкі вымысел: «25 верасня 1507 году Канстанцін Іванавіч Астрожскі прыбыў у Вільню» [2, с. 397]; «Набліжалася Ворша. Недзе там стаялі, чакалі, рыхтаваліся да бою магутныя раці ваяводаў Івана Чалядніна і Міхаіла Булгакава-Голіцы» [2, с. 434]; «І вось пачаў разгарацца новы дзень. Дзень 8 верасня 1514 года» [2, с. 436]; «Першую лінію падпірала другая, дзе былі вершнікі Радзівіла і Сварчоўскага. <...> Там, на правым фланзе, былі бацька і сын Жабыкі-Жэмбы і ўся аршанская харугва» [2, с. 438] і інш.

Такім чынам адзначым, што раман Л. Дайнекі «Назаві сына Канстанцінам» спалучае ў сабе часткова трансфармаваныя элементы цыклічнай (кругавой) і паралельнай хранатапічнай мадэляў. На



працягу ўсяго твора дзеянне адбываецца ў некалькіх часавых прасторах, запоўненых рэчамі. Зыходзячы з гэтага можна казаць пра тое, што спалучыўшы розныя мастацкія прыёмы, Л. Дайнека значна ўскладніў кампазіцыйную будову свайго твора, а само адлюстраванне месца дзеяння, яго тэмп і сродкі выражэння дастаткова зменлівыя, рухомыя, як і сам час.

### **Спіс літаратуры**

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

2 Дайнека, Л. М. Назаві сына Канстанцінам / Л. М. Дайнека. – Мінск: Літаратура і мастацтва, 2010. – 448 с.

3 Шынкарэнка, В. Нястомных пошукаў дарога / В. Шынкарэнка. – Мінск: Бел. навука, 2002. – 208 с.

4 Николаев, А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей [Электронный ресурс] / А.И. Николаев. – Режим доступа: <http://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/анализ-художественного-пространства-и-времени>. – Дата доступа: 11.05.2016.

УДК 821.161.3'06–1/–3:394

**Н. В. Канцавая**

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

## **ШЛЯХЕЦКІ КАСЦІОМ У ТВОРАХ СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ**

Сёння ў гуманітарнай сферы даволі запатрабаванай выступае праблема вывучэння гісторыі штодзённасці, што дазваляе лепш зразумець культурныя традыцыі нацыі, яе самабытнасць, месца ў сусветнай супольнасці. Мэта: разгляд побыту шляхты, спецыфікі вопраткі праз прызму твораў Л. Рублеўскай і В. Бабковай.

У апошні час у гуманітарных навуках значна ўзрасла цікавасць да вывучэння гісторыі штодзённасці, дзякуючы чаму можна бліжэй пазнаёміцца з побытам, традыцыямі нашых продкаў. Да выяўлення штодзённага побыту шляхты ў свой час актыўна звяртаўся Ул. Караткевіч. Сёння – Л. Рублеўская, В. Бабкова, Ул. Мажылоўскі, Антон Францішак Брыль і інш. Да даследаванняў гісторыі

штодзённасці звяртаюцца такія беларускія навукоўцы, як А. Мальдзіс, В. Ракіцкі, А. Смалянчук, Н. Сліж, Г. Барвенава, В. Бялявіна, Л. Дучыц, Н. Высоцкая, Ю. Піскун, Л. Ракава, А. Скеп'ян, Ю. Бохан і інш.

Л. Рублеўская ў трылогіі «Авантуры Пранціша Вырвіча» падае выгляд шляхецкага мужчынскага адзення. Варта адзначыць, што ў апісаннях мужчынскай вопраткі Л. Рублеўскай пераважае сіні і блакітны колер: «Цёмна-сіні кунтуш з залатымі шнурамі» [1, с. 98], «незнаёмец у чорным капелюшы з высокай тулляй, абвязанай блакітнай стужкай, у чорным каптане, з-пад якога бачыліся бялюткія карункавыя манжэты і каўнер-жорнаў, спускаўся па лесвіцы» [1, с. 37], «сіні жупан са срэбным літым поясам, з гузікамі з вензелем Караля Радзівіла» [2, с. 87], «на абодвух плячыстых вусатых гасцях былі жупаны з блакітнага атласу» [3, с. 38].

Даследчыца Г. Барвенава ў артыкуле «Тэкстыль Сярэднявечча на землях Беларусі» вывучала сімвалічнасць вырабу разнастайных тканін, іх фарбавання ў розныя колеры, нанясення ўзораў. Вось што яна піша пра сіні колер у адзенні шляхты: «У візантыйскай чыноўніцкай іерархіі вышэйшыя асобы мелі права на сінь. Прывілеем было насіць абутак сіняга колеру, а таксама пісаць сінім чарнілам. Сіні колер пасля пурпуру і золата стаў сімвалам іерархічнасці. Менавіта блакітнае і сіняе адзенне было побач з пурпурам і золатам» [4, с. 36].

Л. Рублеўская ў рамане «Авантуры студыёзуса Вырвіча» таксама акцэнтуюе ўвагу на іерархічнасці сіняга колеру: «Дзверы кабінета расчыніліся, як ад ветру, і да прафесара ўваліўся наскрозь п'яны шляхціц у шыкоўным, але памятым уборах радзівілаўскіх колераў, блакіт з золатам – такія насілі “выбранцы”, бліжні круг гетмана» [3, с. 16].

Галаўныя ўборы заможных слаёў насельніцтва шыліся з футра труса, вавёркі, собаля, гарнастая, куніцы і інш. Даволі распаўсюджаны былі шапкі ў форме каўпака. Каўпакі шылі з чырвонага сукна, аксаміту і часцей за ўсё падшывалі футрам лісы.

В. Бабкова ў эсе «І цуды, і страхі...» апісвае элементы мужчынскай шляхецкай вопраткі, у тым ліку і галаўныя ўборы («чорны каўпак, лісой падшыты» [5, с. 102]). А. Мальдзіс адзначае, што «круглы год шляхта насіла футравыя або абшытыя футрам шапкі (каўпакі). Летам у іх было гарача, таму хадзілі, трымаючы шапку ў руках ці “павесіўшы яе на вуха”. Святочныя каўпакі шыліся з сабаліных шкурак, упрыгожваліся бліскучымі каменнямі і плюмажам з чапліных пер'яў» [6, с. 329].

У той час у модзе было адзенне з шоўку. Л. Рублеўская наступным чынам апісвае шаўковую вопратку паненак: «Кабета ў кунтушыку з цёмна-зялёнага шоўку, уздзетым на светлую сукню» [2, с. 18], «у моднай сукні са светла-шэрага шоўку і лазуркавага аксаміту, усыпанай перлінамі і расшытай срэбрам, з белым футрам, няўважна накінутым зверху, у сінім капелюшы, упрыгожаным тым жа белым футрам» [3, с. 254].

В. Бабкова ўзгадвае адзенне з шоўку, якое насілі таксама і паны: «Новы шары ермак са шнурамі і стракою чорнага шоўку» [5, с. 102].

У гістарычных крыніцах адносна шляхецкага адзення з шаўковай тканіны адзначана наступнае: «Шматколерны шоўк і металічная ніць, спалучаныя ў тканіне, сведчылі аб уладары і яго зямлі, ахоўвалі ўладальніка адзення. Асабліва любімымі ў раннім Сярэднявеччы былі шаўковыя тканіны пурпурнага, чырвонага, вішнёвага, фіялетавага, блакітнага, зялёнага і жоўтага колераў» [4, с. 36].

З твораў Л. Рублеўскай мы даведваемся, што неад'емным атрыбутам жаночага шляхецкага адзення быў гарсэт: «Цяпер яна была апранутая па палацавай модзе, глыбокі выраз гарсэту прыкрывала бялюткая, як студзеньская шэрань, карункавая венецыянская хустачка» [2, с. 108–109], «за гарсэтам чырванела шаўковая ружа. Неверагодна тонкі стан быў зацягнуты ў блакітную парчу ў ружовыя кветачкі» [3, с. 20].

Гарсэт уяўляў сабой прадмет жаночага адзення ў выглядзе шырокага пояса з ушытымі пругкімі пласцінкамі. Звычайна з адной або некалькіх бакоў зроблена шнуроўка, нярэдка з іншага боку былі зашпількі. Дзякуючы гарсэту ствараўся жаданы сілуэт, постаці жанчын надавалася ганарлівая выправа, стройны стан. Гарсэт памяншаў талію і візуальна павялічваў плечы. Нярэдка з дапамогай гарсэта падтрымлівалася пышная сукенка, яе вага размяркоўвалася па ўсім целе.

Вядома, што ў XVIII стагоддзі шляхецкія жаночыя чаравікі шыліся з мяккай скуры і ўпрыгожваліся вышыўкай або каштоўнымі каменнямі.

Вось як апісвае Л. Рублеўская абутак паненак: «З-пад вадаспаду найтонкіх – як павуцінкі і сняжынкі – карункаў ніжняй спадніцы паказвалася дзюбка зялёнага чаравічка, расшытага каменьчыкамі» [3, с. 20].

А. Мальдзіс таксама пісаў пра звычай упрыгожвання жаночага шляхецкага абутку каштоўнымі каменнямі: «Для яе шыюцца чаравікі – замшавыя і шаўковыя, вышываныя і маляваныя, упрыгожаныя спражкамі і каштоўнымі каменнямі» [6, с. 337].

Л. Рублеўская надзвычай дасціпна піша пра «цяжжасці», з якімі даводзілася сутыкацца шляхцінкам кожны дзень, толькі дзеля таго, каб прывабна выглядаць: «Ніколі не разумела, чаму мужчыны лічаць кабетаў кволенькімі ды спешчанымі. А паспрабавалі б вы, пан Вырвіч, ад сямі гадоў хадзіць са скабамі, перацягнутымі сталёвымі абручамі, не ўздыхнуць толкам, у абутку, які сціскае нагу, у пальчатках, якія зашчыльна абцягваюць пальцы, на абцасах, ад якіх ногі, здаецца, адваляцца. А ведаеце, як гэта – насіць на галаве пару месяцаў цяжэнны каркас з дроту, абматаны чужымі валасамі, стужкамі ды кветкамі, калі спаць можна, толькі падклаўшы пад галаву драўляную падставачку, а пачухацца, прабачце за некуртуазную падрабязнасць, атрымліваецца толькі прэнтам? А спадніцы, у якіх у дзверы не ўвайсці? Колькі б вы такога катавання вытрымалі?» [3, с. 141].

У XVIII стагоддзі ў моду ўвайшлі прадметы замежнай касметыкі. Шляхцінкі пачалі штодня выкарыстоўваць «бялілы, чарнілы, чарванілы і блакітнілы», каб прыдаць сабе найбольшую прыгажосць.

Л. Рублеўскай адзначае, што сярод тагачасных паненак было прынята накладаць на твар тлусты слой пудры: «Тварык Паланэі з крыху прыўзнятым носікам і шырока расстаўленымі блакітнымі вачыма быў набелены і нарумянены так, што здаваўся абліччам яшчэ адной васковай лялькі. Мушка ля правага куточка роту, вусны намаляваныя сардэчкам так хітра, што здаюцца зусім маленькімі» [3, с. 71].

Такім чынам, касцюм беларускай шляхты адпавядаў еўрапейскай модзе адпаведнага часу.

### **Спіс літаратуры**

1 Рублеўская, Л. І. Авантуры Пранціша Вырвіча, шкаляра і шпега. Раман прыгодніцкі і фантасмагарычны / Л. І. Рублеўская. – Мінск: Звязда, 2012. – 271 с.

2 Рублеўская, Л. І. Авантуры драгуна Пранціша Вырвіча. Раман прыгодніцкі і фантасмагарычны / Л. І. Рублеўская. – Мінск: Звязда, 2014. – 318 с.

3 Рублеўская, Л. І. Авантуры студыёзуса Вырвіча. Раман прыгодніцкі і фантасмагарычны / Л. І. Рублеўская. – Мінск: Звязда, 2014. – 320 с.

4 Барвенава, Г. А. Тэкстыль Сярэднявечча на землях Беларусі / Г. А. Барвенава. – Мінск: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2008. – 246 с.

5 Бабкова, В. У. ...І цуды, і страхі. Эсэ па гісторыі штодзённасці Вялікага Княства Літоўскага XVI–XVII стагоддзяў / В. У. Бабкова. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2010. – 152 с.

6 Мальдзіс, А. В. Культура матэрыяльная / А. В. Мальдзіс // Як жылі нашы продкі ў XVIII стагоддзі. – Мінск: Лімарыус, 2002. – 384 с.

**Е. С. Климова**

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

## **К ВОПРОСУ О ВОЗМОЖНОСТИ ПОСТРОЕНИЯ НАУЧНОЙ БИОГРАФИИ**

В статье рассматриваются некоторые вопросы, касающиеся возможности написания научной биографии. Было установлено, что при написании биографии ее содержание во многом определяет биограф. Поскольку его субъективные представления о жизни и творчестве другого человека находятся во главе биографического текста, то создание строгой научной биографии является делом спорным, даже если биография построена на строго датированных событиях.

В современном литературоведении принято считать, что к настоящему времени не была создана ни одна научная биография, поэтому периодически возникает вопрос о возможности написания научной биографии.

Одно из последних определений биографии дал А. А. Холиков. Под биографией он понимает «один из способов познания и реконструкции <...> личности в ее становлении и развитии» [1, с. 77], а в качестве главной жанровой особенности называет «стремление третьего лица воссоздать словесными средствами целостный процесс становления, развития, и деятельности исторической личности» [1, с. 23]. Вместе с тем биография – это «не анкета для отдела кадров, не набор фактических сведений о жизни человека, не хроника жизни и творчества, сколь бы подробна она ни была. Это очень сложная нарративная конструкция, представляющая собой описание жизни человека как некоей целостности, т. е. имеющей смысл, нечто общее (иначе повествование распадется на рассказ о никак не связанных между собой тех или иных событиях и поступках)» [2].

Поскольку написание биографии является задачей третьего лица, то биография во многом определяется личностью биографа. А. И. Рейтблат считает, что биография «не в меньшей мере зависит от биографа, чем от персонажа» [2].

Субъективные представления биографа о жизни известного человека лежат в основе биографического текста, поэтому здесь сложно говорить о научности, даже если биография построена на

строго датированных событиях. Исследователь говорит о том, что «биография невозможна без биографа, т. е. человека, который, исходя из своих представлений о мире, о мотивах человеческой деятельности, должен придать смысл жизни своего персонажа, “собрать” его уникальную личность. В жизни человека происходит масса “микрособытий”, от нее остается много разнообразных “следов” – вещи, записи его самого и о нем, фотографии и т. д., и т. п. Биограф лишь очень немногие из них принимает во внимание и считает биографическими фактами, остальные он не включает в биографию. Так что, как ни парадоксально это звучит, биография не в меньшей мере зависит от биографа, чем от персонажа. Но интересы, вкусы, интеллектуальные запросы, ценности читательской аудитории постоянно меняются, что обуславливает появление все новых и новых биографий одних и тех же персонажей» [2].

Более того, меняются не только вкусы читателей, и культурная ситуация в целом. В эпохе Античности, Средние века, в период Возрождения, автор, т. е. биограф, не имел права на какие-либо изменения биографии, поскольку был всего лишь посредником между Богом и людьми, тогда как с наступлением Нового времени он получил свободу выбора. Это «с одной стороны, приводит к тому, что к нему оказываются применимы категории замысла, стратегии его реализации, мотивировки выбора и т. д., то есть он получает поведение, причем поведение это оценивается как исключительное. С другой стороны, создаваемый им текст уже не может рассматриваться как изначально истинный: возможность ошибки или прямой лжи возникает одновременно со свободой выбора» [3, с. 808].

А. И. Рейтблат развивая мысль о научности биографических текстов говорит о том, что биография может иметь статус научной «только в плане полноты источников, их исторической критики и т.п. Но самое главное – наделение жизни персонажа смыслом, реконструкция мотивов его деятельности, целей и ценностей – это деятельность культуротворческая, идеологическая, если хотите, художественная. В этом плане создание биографий – не литературоведческая задача.

“Научная” биография, т. е. фактически обоснованная и снабженная отсылками к источникам, может быть полезна исследователю, как могут быть полезны ему своими идеями и соображениями “Мой Пушкин” Цветаевой и “Разговор о Данте” Мандельштама, но от этого научными исследованиями упомянутые книги не становятся, как не становятся ими и биографии. И не

случайно все попытки создать “научную” биографию Пушкина, Гоголя или Достоевского кончаются ничем» [2].

И. Я. Лосиевский не считает биографию жанром, поскольку нахождение объединяющих признаков всех разнородных явлений не является возможным. Исследователь предлагает вместо понятия биографии использовать понятие «биографическое письмо», под которым подразумевает «переданное средствами языка данной культуры и зафиксированное в текстовой форме цельное научно-образное представление о феномене личностной индивидуальности» [4, с. 17].

Образ, являясь результатом действия воображения, которое перестраивает действительность в соответствии с концепцией автора, не может обладать объективностью. Данная точка зрения может показаться спорной. Однако, поскольку речь идет об образном представлении личности, то это, несомненно, свидетельствует о невозможности воссоздания объективной биографии, т. к. предполагает наличие вымысла. Значит, главная составляющая всех биографий – это субъективность, следовательно, говорить о научной биографии в таком ракурсе несколько странно.

Исследователь А. Л. Валевский подразумевает под биографией «реконструкцию истории личностной индивидуальности» [5, с. 35]. Ученый называет биографию не жанром литературы, а особым видом гуманитарного знания, которое занимается вопросами становления личности.

А. Моруа, известный биограф, утверждал, что создание биографий – это дело для художника, а не для ученого, тем самым подчеркивая, что биографические тексты по своей природе ненаучны. Е. А. Иванова рассуждает, утверждая, что биография показывает «человека в абстрагированном виде и создание <...> живого образа, отбор работающих на него деталей из всего имеющегося материала, воссоздание индивидуального – удел именно искусства, а не науки» [6, с 45].

Начиная еще со времен Древнего Египта, биография постепенно занимает одно из важных мест в литературе. Пробразом биографии были надгробные надписи о фараонах и их чиновниках. Главной задачей биографов являлось сохранение информации о жизни фараонов для потомков. В эпоху Античности и Средневековье создавалась множество биографий знаменитых деятелей – императоров, философов, религиозных проповедников, поэтов (например, «Сравнительные биографии» Плутарха, «Жизнь двенадцати цезарей» Светония и др.). Большинство книг

основывались на личном восприятии автора того или иного культурного деятеля или же на воспоминаниях других лиц об этом человеке. Биографы эпохи Возрождения в создаваемых биографиях показывают культ индивидуальности (например, «Жизнеописания художников» Дж. Вазари).

С течением времени биографы при создании произведений подобного рода начинают основываться не только на своих воспоминаниях и впечатлениях об известных деятелях эпохи, но и на различного рода документах: письмах и архивных документах. Однако, поскольку в письмах преобладает субъективизм (например, личные воспоминания основаны на таком чувстве, как эмоциональность и т. п.), а в документах возможны ошибки и опечатки, то под вопрос ставится написание научных биографий. Например, в литературе романтизма поэт – это герой, идеал своей эпохи. Он совершенен нравственно и физически, его поведение – образец для подражания. Пушкин в письме к В. П. Горчакову пишет: «Характер Пленника неудачен; это доказывает, что я не гожусь в герои романтического стихотворения». Это может свидетельствовать, что поэт отождествлял себя с героем «Кавказского пленника». Еще одним примером существования биографического мифа будет являться миф об изгнаннике (таким нам представляется миф о Грибоедове и Пушкине) или о несчастном поэте, претерпевавшем различные неурядицы в жизни.

Подводя итоги нужно отметить, что до настоящего момента ни одна научная биография не была создана. Эта проблема связана как с личностью самого художника слова, так и с личностью биографа. Написание биографических произведений зависит от биографа и им же определяется круг задач, выносимых на рассмотрение в конкретной биографии. Поскольку субъективное восприятие, с которым биограф изучает свою цель, а именно писателя, находится в основе исследования, то говорить о строгой научности в данном случае сложно.

### **Список литературы**

- 1 Холиков, А. А. Биография писателя как жанр: учебное пособие / А. А. Холиков. – М.: Книжный дом «Либроком», 2010. – 96 с.
- 2 Рейтблат, А. И. Биография и литературоведение (размышления по поводу несостоявшейся полемики) [Электронный ресурс] / А. И. Рейтблат // НЛО: электронная версия журнала. – 2009.– № 95.– Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/re.html>. – Дата доступа: 03.05.2016.



**Е. В. Колесникова**

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

### **СПЕЦИФИКА «АЛЬБОМНОЙ» ЛИРИКИ**

В статье предпринята попытка описать «женский альбом» как культурное явление, предложить описание жанровых признаков произведений «альбомной» лирики, проследить взаимосвязь женских альбомов с культурной средой пушкинской эпохи.

Долгое время в обществе складывались тенденции, которые свидетельствовали о том, что женщина является хранительницей очага и практически не принимает участие в общественной и культурной жизни страны. Начиная с эпохи правления Петра I, женщина стала наделяться правами, которые давали возможность выйти за пределы дома, изменить ее положение в обществе. В связи с этим к концу 18 века в культурной среде появляются светские женщины, которые интересуются литературой и искусством. В это же время появляются женщины-писатели, ученые. Одним из проявлений «самостности» в бытовой культуре становится женский альбом, свидетельствующий о широте интересов молодой барышни или замужней дамы.

История русского рукописного альбома насчитывает почти три столетия, на протяжении которых альбом испытал значительные изменения своего содержания и внешнего вида, но остался при этом распространенным и исключительно интересным явлением культуры. Занимая особое место на стыке фольклора и литературы, альбом долгое время рассматривался исключительно как факт истории литературы – ученых интересовали главным образом альбомы первой половины 19 века в связи с изучением культурного быта пушкинской поры. Как отмечал исследователь В. Э. Вацуру, альбомы первой трети 19 века можно рассматривать как начало фольклорной традиции рукописного альбома – ведь в них уже проявлялось творчество, которое отличалось качествами, характерными для фольклора: коллективностью, безымянностью, традиционностью, вариативностью, формульностью [1, с. 19].

Но, несомненно, явление женского альбома становится особым явлением культуры и литературы. Это связано еще и с тем, что альбом – это совершенно особое явление в русской дворянской

культуре начала 19 века. Это был целый пласт культуры, это было искусство.

Пик расцвета альбомной традиции пришелся на 1820–1830–е годы, когда альбом из способа внутрисемейного творчества превратился в модный факт светской культуры. Считалось, что владение искусством писать стихотворные экспромты и набрасывать рисунки – один из необходимых навыков для светского человека.

Альбомы были в большой моде и в Москве, и в Петербурге, и в провинции. Их клали на столики в гостиных, брали с собой на балы и, конечно же – в путешествия.

Светское воспитание требовало от молодого человека умения написать в альбом мадригал, нарисовать цветок или пейзаж. Без альбомной культуры невозможно представить салоны пушкинской эпохи [2, с. 52]. А, следовательно, самые известные поэты могли оставлять там свои послания, что, несомненно, придаёт значимости альбому как культурному явлению.

Как отмечал Ю. М. Лотман, «аккумулируя наиболее популярные произведения печатной литературы, альбом одновременно отражал большую роль семейной, родовой и кружковой традиций как организующих культуру факторов» [2, с. 48].

В собрании Государственного музея А. С. Пушкина более ста рукописных альбомов пушкинского времени. Альбомы дают возможность познакомиться с читательскими вкусами и эстетическими пристрастиями людей давно ушедшего времени, позволяют приблизиться к миру их взаимоотношений, узнать их мысли и чувства [3].

Литературные альбомы составляют довольно значительный пласт дошедшей до нас рукописной литературы пушкинского времени. По своей структуре, составу, характеру заполнения и отношению к ним владельца, а также функции, которую выполняет альбомный текст, они далеко не однородны.

Альбомный стих становится неременным атрибутом девичьего альбома, который появился в России в конце 18 века. Существовали альбомы придворных барышень, где гости оставляли стихи, автографы, признания в любви и рисунки.

Сам альбом как литературное явление наделен рядом жанровых признаков, в тоже время на страницах женских альбомов появлялись произведения определенных жанров и жанровых разновидностей. Так, жанровое своеобразие стихов «альбомной» лирики в основном представлено такими жанрами, как эпистола, элегия, эклога, мадригал, сонет. Известны также альбомные переводы

А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, М. Ю. Лермонтова, А. А. Дельвига. Иногда перевод был сделан и самим владельцем.

Явление женского альбома в литературе обусловлено не только большим влиянием светских традиций на культурную жизнь женщины. Войдя в литературную среду, альбом стал играть своего рода роль собирателя стихов «по случаю». Играя эту роль, альбом выполнял особую культурную функцию, давая возможность светским дамам продемонстрировать своё положение в обществе. Ведь не любой женский альбом может похвастаться наличием в них посвящений, написанных Пушкиным, Лермонтовым, Тургеневым, Жуковским, Дельвигом, Батюшковым, Баратынским, Кюхельбекером и т. д.

Взять, например, альбом П. А. Осиповой, в котором Дельвиг оставил перевод стихотворения Коцебу «Застольная песня», Пушкин написал несколько лирических произведений – «Быть может уж недолго мне», «Простите верные дубравы», «Цветы последние милей». Альбом Смирновой-Россет заполнен стихами Пушкина «Черноокая Россети», «В тревоге пёстрой и бесплодной». Альбом Карамзиной примечателен стихотворениями Лермонтова «Любил я парадоксы ваши», «Тучи», Пушкина «В степи мирской печальной и безбрежной», «Три ключа».

Отмечая жанровое своеобразие альбомных стихов, важно заметить их разнообразие. Например, стихотворение А. С. Пушкина «Простите верные дубравы» принадлежит к жанру элегии. В этом стихотворении автор описывает природу имения Тригорского, глубоко личное по своему характеру произведение затрагивает тему прощания с родными местами, лирический субъект устремлён сердцем к родным с детства дубравам, рощам, милому Тригорскому.

Стихотворение «Цветы последние милей» – это своеобразный отклик на присланный букет цветов О. П. Осиповой, также принадлежит к жанру элегии. Это стихотворение было наполнено чувствами и мыслями, стремящимися к племяннице Осиповой А. П. Керн.

«Черноокая Россети» – своего рода шуточное послание, оставленное Пушкиным среди прочих посвящений в альбоме Смирновой-Россет. Например, стихотворение «В тревоге пёстрой и бесплодной», которое также написано по случаю, имеет совершенно иное настроение и принадлежит к жанру послания. А. О. Смирнова вспоминала: «В 1832 г. А. С. приходил всякий день почти ко мне, также и в день рождения моего принес мне альбом и сказал: “Вы так хорошо рассказываете, что должны писать свои записки”, – и на первом листке написал стихи: В тревоге пестрой и бесплодной...» [4],

которые должны были служить эпиграфом к будущим запискам Смирновой. Этим объясняется то, что стихи написаны от её имени.

Стихотворение Лермонтова «Любил я парадоксы ваши» из альбома Карамзиной принадлежит к жанру мадригала, его же произведение «Тучи» к жанру элегии.

Несомненно, данные жанры избирались авторами не случайно. Каждый из них наделен особыми чертами, способными передавать те чувства и эмоции, которые вкладывал в них поэт. Н. Д. Тмарченко отмечал, что жанр предстает в неразрывной связи с жизненной ситуацией, в которой он функционирует, в частности, с такими типическими моментами жизни аудитории, как разного рода ритуалы [5, с. 12].

Помимо того, что альбомы отличались многообразием жанров произведений, представленных в них, они имели различное предназначение и в зависимости от содержания их можно разделить на альбомы с рисунками («картинные книги»), альбомы с автографами, альбомы с различными художественными текстами, а в зависимости от функциональной направленности выделить дружеский интимный альбом, светский (парадный) альбом, салонные, кружковые, пансионерские альбомы.

Л. И. Петина акцентирует внимание на том, что альбом, рассмотренный не как сумма различных текстов, а в качестве единого органического текстового образования, в точном смысле этого слова обнаруживает устойчивые структурные свойства, которые, наряду с присущей ему особой культурной функцией, позволяют говорить о нем как о своеобразном историко-культурном явлении [6]. Даже страницы «Евгения Онегина» запечатлели такое заметное явление русской культуры первой трети 19 в., как рукописный альбом, что еще раз подтверждает его литературную, культурную, общественную значимость.

### **Список литературы**

- 1 Вацуро, В. Э. Из истории литературного быта пушкинской поры / В. Э. Вацуро. – М.: «Книга», 1989. – 414 с.
- 2 Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1983. – 241 с.
- 3 Михайлова, Н. «Альбом есть памятник души...» [Электронный ресурс] / Н. Михайлова. – Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8306.php>. – Дата доступа: 30.01.2016.
- 4 Александрова, Н. Заметки на полях. Пушкин и Смирнова-Россет [Электронный ресурс] / Н. Александрова. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2011/04/18/1472>. – Дата доступа: 31.01.2016.

5 Тамарченко, Н. Д. Теория литературных жанров [Электронный ресурс] / Н. Д. Тамарченко. – Режим доступа: [http://www.academia-moscow.ru/ftp\\_share/\\_books/fragments/fragment\\_17937.pdf](http://www.academia-moscow.ru/ftp_share/_books/fragments/fragment_17937.pdf). – Дата доступа: 29.01.2016.

6 Петина, Л. И. Структурные особенности альбома пушкинской эпохи [Электронный ресурс] / Л. И. Петина. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/529033.html>. – Дата доступа: 30.01.2016.

*УДК 821.161.1–31\*М.Ю.Лермонтов:159.937.51:643*

**Н. В. Корбут**

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

### **ЦВЕТОВАЯ НАПОЛНЕННОСТЬ ПРОСТРАНСТВА КВАРТИРЫ В ПОВЕСТИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ШТОСС»**

В статье рассматривается цветовая наполненность пространства квартиры в повести «Штосс» М. Ю. Лермонтова. Описаны основные качественные характеристики квартиры, значение цветовой символики (серый, зелёный, красный, золотой, жёлтый цвета). Рассмотрен образ портрета как неотъемлемая часть пространства квартиры.

Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений [1]. Вся пространственная организация повести предстаёт со знаком «минус», это пространство явно отрицательное. Все пространственные образы повести наполнены неестественными явлениями, в них невозможно существование. Также особенностью пространственной организации «Штосса» является её наполненность не реальными объектами, предметами, а звуковыми и цветовыми образами.

Квартира является замкнутым пространством, отделённым от мира. Следует отметить, что в данной повести пространство квартиры определяется как «антидом»: «чужое», «незащищённое», «дьявольское», пространство, попадание в которое равносильно смерти.

Внешнее описание дома, в котором находилась данная квартира, ограничивается лишь упоминанием переуллка. Качественные характеристики пространства квартиры указывают на её «заброшенность», нежилой вид: «Старая пыльная мебель, некогда

позолоченная, была правильно расставлена кругом стен; изразцовые печи кое-где порастрескались; вообще комнаты имели какую-то странную несовременную наружность» [2].

Обстановка в самой квартире описана довольно подробно. Внутренне пространство представлено в повести как пространство невзрачное, отталкивающего вида, жалкое, бедное. Пространство квартиры не заполнено реальными объектами. Интересным является наполненность квартиры объектами иного порядка: это цветовые образы. Рассмотрим их подробнее.

Цвет – одна из зрительно воспринимаемых качественных характеристик объектов и феноменов материального мира (наряду с формой, размером, и др.). Цветовая символика помогает передать сокровенное, скрытое [3].

В повести М. Ю. Лермонтова «Штосс» цветовые образы используются как для характеристики квартиры Лугина в целом, так и при описании портрета старика. Если проследить цветовую гамму, то можно сделать вывод, что в данной квартире основным цветом является серый. Серый – это цвет скрытности, усталости, этот цвет символизирует замкнутость, скрытность или сдержанность. Нередко серый цвет связан с повышенным уровнем тревожности. Также серый цвет – это символ отгороженности и рутины, это цвет скрытности. В христианских канонах за серым цветом сохранилось значение телесной смерти и духовного бессмертия [4].

Также основными являются зелёный, красный и золотой оттенки.

Красный цвет, прежде всего, ассоциируется с кровью и огнем. Его символические значения многообразны и противоречивы. Красный, с одной стороны, символизирует радость, красоту, любовь и полноту жизни, а с другой – вражду, месть, войну. Красный цвет издревле связывается с агрессивностью. Так же красный цвет обозначает власть и величие [5].

«С красным цветом в повести связаны изображения (красные попугаи на обоях в комнате и красная надпись «Среда»). Красный цвет использован для привлечения особого внимания, для предостережения героя. Ведь именно в среду произошла первая встреча Лугина со стариком.

Ярче всего проявляется символика жёлтого (золотого цвета). Желтый – цвет золота, которое с древности воспринималось как застывший солнечный цвет. Но также это цвет болезни, смерти, потустороннего мира. В русской волшебной сказке (как и в сказках других народов мира) все, что окрашено в золотой цвет, выдает свою принадлежность к потустороннему миру [6].

Жёлтый цвет присутствует как на обоях квартиры: золотые лиры, так и в портрете старика: золотая табакерка. Можно сказать, что в повести жёлтый (золотой) цвет является не только знаком присутствия фантастического в пространстве, но и символом могущества и величия. Именно образы золотой лиры и золотой табакерки указывают на это. Лира является атрибутом поэта. Образ золотой табакерки связан как с символикой величия, так и с символикой присутствия фантастического. Сам старик относится к миру ирреальному, а образ золотой табакерки подчёркивает его могущество и власть. Старик в повести выступает как хозяин дома, который играет с Лугиным только по средам.

Символика зелёного цвета чаще всего определяется его связью с растительностью. Негативные трактовки цвета обычно ассоциируются со смертью, разложением, психологическим разладом и болезнью, мистической связью природного и сверхъестественного [7]. Зелёным в повести был грунт обоев, на котором были изображены красные попугаи и золотые лиры. То есть в пространственном оформлении квартиры зелёный цвет играет решающую роль. Из символики зелёного цвета можно сделать вывод, что квартира Лугина является инфернальным, дьявольским пространством, попадание в которое равносильно смерти.

Интересно проследить эмоциональное состояние Лугина до посещения квартиры и после, когда Лугин оказался во власти фантастического. Именно качественные показатели квартиры, а затем и присутствие инфернальных, фантастических сил повлияли на изменение душевного состояния Лугина.

До появления фантастических сил и явлений, Лугин полностью был под властью реальности. Он был мрачный, жаловался Минской, что у него «вот уже две недели, как все люди кажутся жёлтыми» [2]. Цветовое нарушение можно истолковать как следствие болезни Лугина. Но дело здесь не в том, что цветовое нарушение можно объяснить физиологически (хотя выборочность искажения не делает это возможным). Такого рода необычное заболевание в контексте повести имеет иноказательный смысл. Характер этой фантастической болезни подчеркивает субъективность, искаженность восприятия художника.

Жёлтый цвет имеет как положительную, так и отрицательную коннотацию. Желтый цвет символизирует славу, откровение любви и премудрость, а также это цвет предательства, ревности, лжи, ревности и трусливости. Желтый – цвет болезни. Он является международно признанным цветом, используемым для мер безопасности. Жёлтый

цвет в повести связан с миром обыденным [6]. В данной повести жёлтый цвет подчеркивает, что реальный мир, мир обыденный весь проникнут предательством, постоянной ложью, трусливостью, наигранностью, что этот мир Лугин принимает болезненно. Чтобы избавиться, уйти от обыденности и наигранности, Лугин уходил в мир искусства, в мир живописи. Он рисовал, и в его картинах было неясное и тяжёлое чувство.

В квартире №27 состояние Лугина изменяется, в нём появляются разные эмоции: отчаяние, злость, страх, ирония, отвращение, бешенство, досада, обида, радость, уверенность, испуг. Именно в этом мире, или под воздействием этого мира у Лугина появилась цель, мечта, желание.

Все происходящее в повести можно интерпретировать и как роковое влияние портрета на художника, и как его личную капитуляцию перед враждебными искусству силами.

Характерно, что портрет воспроизводит «классические» черты дьявольских изображений в литературе: «...зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать. В лице портрета дышало именно то неизъяснимое, возможное только гению или случаю» [2]. Оживление портрета осуществляется самим героем. Портретная живопись имеет разнообразные функции. Многие из них были связаны с магией: похожее изображение человека являлось заместителем данного человека. Так же портрет вызывает определённые чувства и эмоции.

Портрет в повести «Штосс» является не просто элементом интерьера квартиры, он является её неотъемлемой частью, оказывает влияние на Лугина, является как бы «живым портретом».

Из этого следует, что в данной повести особую смысловую нагрузку несут на себе цветовые образы пространства квартиры. Если проследить цветовую гамму, то можно сделать вывод, что в данной квартире основными оттенками являются серый, зелёный, красный и золотой. Квартира Лугина является замкнутым, отгороженным от реальности пространством, в котором нет места телесному существованию реальности, в котором господствует дух, что подтверждается цветовой наполненностью пространства квартиры. Это не «безопасное», «статичное» и «родное» место. Это пространство, в котором разворачивается основное действие повести: игра Лугина со стариком. В данной повести пространство квартиры связано с динамикой, пробуждением чувств, с присутствием фантастического. Пространство квартиры предстаёт как демоническое, мёртвое и тем самым характеризуется как «антидом».



**Список литературы**

- 1 Лотман, Ю. Структура художественного текста. Проблема художественного пространства [Электронный ресурс] / Ю. Лотман. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Lotman/\\_14.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_14.php). – Дата доступа: 20.04.2016.
- 2 Лермонтов, М. Ю. Штосс [Электронный ресурс] / М. Ю. Лермонтов. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/l/lermontow\\_m\\_j/text\\_0470.shtml](http://az.lib.ru/l/lermontow_m_j/text_0470.shtml). – Дата доступа: 22.04.2016.
- 3 Энциклопедия символики и геральдики. Цвет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D6%E2%E5%F2>. – Дата доступа: 03.05.2016.
- 4 Символика серого цвета [Электронный ресурс] // Энциклопедия символики и геральдики. – Режим доступа: [http://www.symbolarium.ru/index.php/Серый\\_цвет](http://www.symbolarium.ru/index.php/Серый_цвет). – Дата доступа: 30.03.2016.
- 5 Энциклопедия символики и геральдики. Красный цвет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.symbolarium.ru/index.php/Красный\\_цвет](http://www.symbolarium.ru/index.php/Красный_цвет). – Дата доступа: 04.04.2016.
- 6 Энциклопедия символики и геральдики. Жёлтый цвет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.symbolarium.ru/index.php/Жёлтый\\_цвет](http://www.symbolarium.ru/index.php/Жёлтый_цвет). – Дата доступа: 04.04.2016.
- 7 Энциклопедия символики и геральдики. Зелёный цвет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.symbolarium.ru/index.php/Зелёный\\_цвет](http://www.symbolarium.ru/index.php/Зелёный_цвет). – Дата доступа: 04.04.2016.

УДК 821.161.1–31\*С. А. Клычков: 398.47

**В. А. Кравцова**

*Науч. рук. – С. Б. Цыбакова, канд. филол. наук, доцент*

**ОБРАЗ ВЕДЬМЫ В РОМАНЕ С. А. КЛЫЧКОВА  
«ЧЕРТУХИНСКИЙ БАЛАКИРЬ»**

Статья посвящена анализу наиболее ярких и существенных особенностей, характеризующих ведьму как представительницу славянской демонологии в романе С. А. Клычкова «Чертухинский балакирь». Научная новизна исследования состоит в реконструкции черт, отличающих ведьму, согласно народным представлениям, в образе женщины-оборотня Ульяны. Данный образ рассматривается не только с позиций авторского видения в нем сходных черт с ведьмой как порождением народной фантазии, но и в аспекте осмысления тех особенностей персонажа, которые являются плодом художественного вымысла, персонифицируя языческо-демоническую стихию плоти.

В восточнославянской народной демонологии ведьма – это женщина, обладающая сверхъестественными способностями, которые она чаще всего использует во имя злых целей. Согласно народным представлениям, знание особых заклинаний и связь с нечистой силой – специфические черты, отличающие ведьму от обычных людей. Не случайно, что и само слово «ведьма» происходит от слова «ведать», то есть знать. Один из женских персонажей неомифологического романа С. А. Клычкова «Чертухинский балакирь» – ведьма Ульяна, в образе которой автор воплотил традиционные народные представления о ведьмах, обладающих магическими способностями и служащих нечистой силе.

В произведении ведьма Ульяна предстаёт в традиционном облике одинокой деревенской чародейки: «стояла небольшая избушка, и жила в ней бобылка, не тем будь помянута, наговорная баба Ульяна» [1]. В повседневной жизни героиня ничем не отличается от обычных женщин. Ее демоническая сущность раскрывается писателем постепенно, в ряде изображенных им различных колдовских обрядов. Так, в романе показано превращение Ульяны в лягушку: «...раскрывши глаза на самом свету, хорошо различил длинную шею, по шее шли такие пупырышки, замест сарафана чернела суконка, и в стороне черный дырявый подол завивался в траве конским хвостом, в головах же сидела травяная лягушка и громко квакала на Петра Кирилыча» [1].

Чертухинская ведьма выдает себя необычным взглядом: «опалила ее Ульяна прищуренным кошачьим глазком» [1]. Автор изображает Ульяну в духе народных поверий. Она безобразна, тело её непропорционально голове, – данные черты выдают ведьму: «Не пошевелинется она, глаза закатились, по всему лицу синие пятна и такая истома; в губах набилась белая пена, и губы скривились и застыли в поздней, похожей больше на усмешку, улыбке» [1].

Е. Лукова отмечает: «Чертухинская ведьма Ульяна может превратить любого человека в животное (если верить деревенским слухам), или сама обернуться лягушкой, корягой, мертвецом, старухой-Ягой. Одним из вариантов функционирования мотива колдовства в произведении является высыпание из подола зайцев. Призрачные лунные зайчики – насмешка над незадачливыми охотниками, если вспомнить, что Ульяна краснобайка и прибауточница» [2].

Ульяна – носитель одной из трёх отличных друг от друга мировоззренческих систем, отображенных С. А. Клычковым в романе, – она «материализует идею плоти» [3, с. 157]. Тётка Ульяна,

весёлая чертухинская баба, которой «бес <... > плюнул в ребро» [1], претендует не только на душу, но и на тело балакиря.

С. А. Клычков наделяет Ульяну brutальными чертами, подчеркивает в ее образе гипертрофию животного начала, неукротимую стихию земных желаний. Названная выше особенность также связана с мотивами оборотничества и колдовства. Ульяна одновременно способна превратиться в лошадь и в гусара: «...но Ульяна вскочила на вязанку с сучками, свистнула на весь чертухинский лес, сучки в береме зашевелились, полз из берема сперва лошадиный хвост, потом задние ноги и круп, потом, словно темь, закурчавилась вороная грива, и вмиг перед Петром Кирилычем взвилась на дыбы большая черная лошадь с большим черным пушистым хвостом до щиколоток, и на хребте у нее, не держась, уже сидел самый заправский гусар, в заливчатой шапке с плюмажем, с саблей на боку, каких Петр Кирилыч видел у мирского попа на картинке. Вгляделся Петр Кирилыч в лицо и обомлел: тетка Ульяна!» [1]. «Ульяна подобна нагой деве, рыжей погани, которая искушала Спиридона на Афоне» [3, с. 153]. В романе Петр Кирилыч, вслед за Спиридоном, также называет чертухинскую ведьму «поганью» [1].

Избыток телесности как одна из важнейших черт портрета Ульяны – внешнее выражение ее огромной силы животной энергии, похотливости, языческой стихии плоти. Изображая, например, пляску чертухинской ведьмы на свадьбе Петра Кирылыча, куда Ульяна была приглашена по деревенскому обычаю, С. А. Клычков использует своеобразную натуралистическую гиперболу: «Остановилась вдруг Ульяна на полном ходу против отца Миколая, прищелкнула так, что у дьякона кусок во рту застрял, и затопотала на месте; в заду словно два больших жернова под сарафаном ходят» [1]. В иносказательной форме автор показывает и агрессивность Ульяны, нетерпимость бесстыдной и ненасытной в своей жажде плотских удовольствий женщины-оборотня по отношению к любому, кто ограничивает разгул ее языческо-демонической природы: «Впилась Ульяна в Спиридона, как сова в ворона, перегнулась за стол, инда Спиридону показалось, что Ульянины бобыльки груди выпрыгнули к нему на тарелку, только моргнуть успел Спиридон» [1].

По словам Н. М. Солнцевой, «колдунья Ульяна – это третий и самостоятельный взгляд на мир» [3, с. 153]. А. К. Воронский трактовал данный персонаж как воплощение судьбы Спиридона. Но вероятнее всего, ведьма Ульяна персонифицирует идею плоти. «Причудница, прибауточница, волховница, она являет собой бескомпромиссный антипод и официальной религии, и Спиридонова

аскетизма, и Антютиковой гармонии» [3, с. 160]. Также Н. М. Солнцева в работе «Последний Лель» замечает, что Ульяна является разрушительной плотью, той стихией, что «хранилась и в роковых яйцах, и в сердце Шарикова» [3, с. 162].

Чертухинская ведьма предельно динамична, обладает сверхобычной жизненной энергией. «С ней происходят положенные колдунье метаморфозы, она стремительно вмешивается в судьбу балакиря, мельника, Маши...» [3, с. 166].

Специфической чертой ведьмы является сосуществование в ней человеческого и демонического начал, что понимается как наличие у колдуньи двух душ: обычной, человеческой, и злой, демонической, которая покидает по ночам тело спящей женщины и вредит людям. Так, в романе ведьма Ульяна сочетает в себе как человеческие, так и сверхъестественные черты: «У одних она слыла за большую причудницу и прибауточницу, веселую бабу, другие же судачили, что бес ей плюнул в ребро, и с той поры она-де может с тобой сделать что ни захочет: захочет тебя в барана обернуть али в волка и... обернет и сама обернется в кого ни вздумает» [1]. В селе Чертухино граница между миром добра и зла, людей и бесов фактически стерта. Не случайно клычковский герой, встретив в лесу ведьму Ульяну в образе бабы-Яги, принял ее «не за то» [1].

В романе отображена магическая связь ведьмы с природными стихиями и явлениями, получившая распространение в народной среде. Ульяна влияет на погоду, может, например, вызвать сильный дождь.

Согласно народным представлениям, ведьма может «портить» людей многими способами, преследуя их в облике животных, наговаривая, напуская болезни через ветер, воду, разные предметы (и даже посредством прикосновения или взгляда). В романе С. А. Клычкова ведьма Ульяна является губительной силой как для самого балакиря, так и для других персонажей произведения. Ее ворожба не обходится без помощи нечистого: «Однажды Петьке Цыгану высыпала за околицу столько зайцев из подола, что тот весь порох расстрелял, а домой... ни одного не принес! Такая после черта у бабы появляется сила!..» [1].

Чертухинская ведьма питает любовные чувства к Петру Кирилычу, что оборачивается для последнего большим несчастьем. Ульяна преследует его, не давая покой ни днём, ни ночью, где бы ни находился балакирь: «легли голые крепкие руки и завились у него мертвой петлей на шее...» [1]. С помощью колдовских чар ведьма пытается приворожить Петра Кирилыча: «Ульяна все шепчет, все шепчет ему в самое ухо, только что она шепчет, ничего хорошо не разберешь» [1]. От

преследования ведьмы балакирь находит спасение в христианской молитве: «Осподи Суси! – сказал Петр Кирилыч сам про себя» [1]. Молитвенные слова позволяют избавиться от присутствия нечистого духа, под властью которого находится Ульяна: «Уж то ли устала Ульяна держать силком Петра Кирилыча за воротки, то ли еще почему, только сразу руки Ульяны словно размокли и стали покорные и бессильные, как девичьи в первую ночь» [1].

Колдовская сила деревенской ведьмы Ульяны оказывается губительной для дочери мельника Маши. Ульяна с помощью сон-травы во время свадьбы опаивает Машу, вследствие чего девушка глубоко засыпает, и деревенские жители хоронят ее живой.

В конце романа происходит неожиданное событие – горит мельница Спиридона. Можно предположить, что именно Ульяна, мстя за плотский аскетизм мельника, за своё изгнание с мельницы, подпаливает подызбицу. В огне гибнет мельник и все атрибуты его мужицкой религии.

Согласно общераспространенным представлениям, ведьмы и колдуны не могут умереть и страшно мучаются, пока не передадут кому-либо своих знаний. Вопреки своему желанию Ульяна не может умереть: «Сама говорила, что рада бы смерти, да и смерть, видно, от нее отступилась» [1].

Таким образом, в образе деревенской ведьмы Ульяны С. А. Клычковым максимально сконцентрированы традиционные народные представления о тёмной силе, воплощающей зло и являющейся враждебной и губительной для всего живого. Автор романа «Чертухинский балакирь», наделив Ульяну многими демоническими свойствами, отобразил их связь с плотским началом в человеке, почитаемым языческой религией. В неомифологическом образе чертухинской ведьмы воплощена языческая стихия пола, идея дуализма материи и духа.

### **Список литературы**

1 Клычков, С. А. Чертухинский балакирь [Электронный ресурс] / С. А. Клычков. – Режим доступа: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=101001>. – Дата доступа: 03.04.16.

2 Лукова, Е. Мифопоэтика мотивов произведений Н. В. Гоголя в романе С. Клычкова «Чертухинский балакирь» [Электронный ресурс] / Е. Лукова. – Режим доступа: <http://lykova-elena.livejournal.com/10224.html>. – Дата доступа: 15.04.2016.

3 Солнцева, Н. М. Последний Лель. О жизни и творчестве Сергея Клычкова / Н. М. Солнцева. – М.: Московский рабочий, 1993. – 223 с.

**И. С. Логвинова**

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

### **ФОРМИРОВАНИЕ «СКУЛЬПТУРНОГО МИФА» В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА**

В статье рассматривается процесс формирования «скульптурного мифа» в творчестве А. С. Пушкина. Описан биографический аспект как один из основополагающих в данном процессе. Рассмотрен «миф о губительной статуе» в произведениях «Каменный гость», «Медный всадник», «Сказка о золотом петушке».

В творческом процессе Александра Сергеевича Пушкина возникновение мифокода статуи соотносится с определёнными событиями, происходившими в его жизни.

Период сватовства Александра Сергеевича Пушкина к Наталье Гончаровой является начальным этапом возникновения мифа о губительной статуе, до этого практически не встречавшейся в произведениях поэта. Осенью 1830, 1833 и 1834 гг. молодой автор уезжает в загородное имение Болдино. К произведениям, написанным в период болдинской осени, относятся: «Каменный гость» – первая болдинская осень, «Медный всадник» – осень 1833 года, «Сказка о золотом петушке» – 1834 год.

В болдинский период творческого процесса поэт находится в противоборствующих отношениях с властью. Но желание поскорее освободиться от связывающих его цепей было сильнее, и Пушкин пишет графу Бенкендорфу: «Я женюсь на м-ль Гончаровой, которую вы, вероятно, видели в Москве. Я получил её согласие и согласие её матери; два возражения были мне высказаны при этом: моё имущественное состояние и моё положение относительно правительства...» [1, с. 1].

Мать Натальи Николаевны обратилась за помощью к Афанасию Николаевичу Гончарову. От дедушкиного состояния осталась медная статуя Екатерины II. После сватовства к Наталье Гончаровой и согласия на брак Афанасий Николаевич принял решение продать статую на металл с расчётом на то, что вырученные от продажи деньги он подарит молодожёнам на свадьбу. Получив согласие у императора на переплавку и продажу «медной бабушки», жених предпринял попытку найти заинтересованных в скульптуре

покупателей, но памятник не пользовался высокой популярностью среди людей.

Долго затянулся процесс продажи статуи, много принесло это молодому семейству переживаний.

Ассоциации между веком Екатерины и статуей возникают в стихотворении «К вельможе». Скульптура Екатерины находится в параллели с историческим веком Екатерининского правления. Этот мифокод присутствует и в стихотворении «Мне жаль великия жены...», где императрица выступает хозяйкой пушкинского уголка.

Затем образ статуи исчез из творчества поэта на три года. В период второй болдинской осени Пушкин создает своего знаменитого «Медного всадника» (1833). Поэма была запрещена Николаем I к печати, о чём писал Пушкин в своем дневнике.

Произведение возникло в процессе размышления поэта об эпохе царствования Петра и развитии послепетровской России. Противопоставление героев – великого, сильного правителя (Пётр) и слабого (Евгений) – включает в себе идею самодержавия, главенствующего в России в определённый период исторического времени. Пушкин возвышал Петра как правителя, возвеличивал его как личность, и в то же время поэт всегда видел в нем крайнее проявление самовластия, деспотизма.

Возвращению к скульптурному мифу способствуют сложившиеся отношения у поэта с властью: запреты на издание и публикацию его произведений, царствование самовластия в стране и деспотизм императора, личное недоверие к Николаю I – ухаживания за женой поэта – разрушают уверенность Пушкина. В произведении появляется образ властелина, задумывающего борьбу со стихиями природы, жаждущего прорубить окно в Европу и заложить город. Создатель не даёт ему имя, гордо обозначая «ОН»: «На берегу пустынных волн / Стоял он, дум великих полн...» [2, с. 285].

В период второй болдинской осени появляется мифокод статуи всадника, символизирующего собой великого властителя, явившийся следствием сложившейся неприязни к правлению и безнадёжностью будущих перспектив.

В 1834 году Пушкин в Болдине написал «Сказку о золотом петушке». По сюжету, царь Дадон, грозный властитель для своих соседей, на старости лет обращается к мудрецу и получает золотого петушка, призванного оберегать покой царя. Старый звездочёт отдал птицу взамен на желание. Спустя промежуток времени, когда царь забыл об обещании, мудрец потребовал отдать ему возлюбленную царя, Шамаханскую царицу, но властитель в сердцах убивает его.

Связывая биографию автора и сюжет произведения, внимание привлекают образ царя Дадона как властителя и образ золотого петушка как игрушки в руках её хозяина – параллель к царю Николаю. Пушкин не питал нежных чувств к нему. Жена Александра Пушкина Наталья Гончарова с юного возраста обладала красотой и очарованием, что не могла не заметить мужская половина её окружения. Счастье молодых стало предметом внимания: он – первый поэт России, красивый, успешный юноша, она – первая красавица. Гончаровой был очарован и Николай I.

Император не любил успешного Пушкина, но желание видеть Наталью наедине не оставляло его. Николай принял решение произвести Александра Сергеевича Пушкина в камер-юнкеры. Граф Владимир Сологуб в своих воспоминаниях отметил факт принятия поэта на службу правительства исключительно пленительностью молодой женщины. Увеселенья и наряды любимой обходятся для поэта немалой стоимостью, прежние долги отяжеляют положение, и он, измученный переживаниями, обращается к царю с просьбой о ссуде, обрекая себя на зависимость от него и обязывая присутствовать с женой на всех балах. Пушкин мучается ревностью, семейное счастье становится для него тяжкой ношей, безденежье, нищета и безвыходность затягивают его в водоворот печали – поэт чувствует себя словно в клетке, прочно закрытой прутьями.

Неприязнь к царю, обусловленная политическими предпосылками и тяготами семейной жизни, подталкивает Пушкина к ироничному описанию царя как грозного повелителя, попавшего в свои сети и вынужденного просить помощи у колдуна.

Р. О. Якобсон отмечал, что история золотого петушка восходит к мифокоду о губительной статуе. Мудрец в обмен на талисман требует от Дадона исполнить желание. Коварность сего ритуала открывается царю позже: влюблённый человек становится заложником своих чувств, потому как должен отказаться от Шамаханской царицы и отдать её звездочёту. Золотой петушок выполняет надлежащие функции: подаёт сигналы об опасности, оберегает правителя от возможной войны, но ссорит между собой до смерти братьев и убивает царя. Статуя, предназначенная служить оберегом для владыки, явилась губительной.

С. М. Бонди, являющийся признанным пушкинистом, в своём исследовании о «Сказке о золотом петушке» первоисточником текста называет новеллу В. Ирвинга «Легенда об арабском звездочёте», но поэт вместо фантастических ирвинговских образов выбирает образцы русского фольклора.



В прототипе В. Ирвинга звездочёт поведал о металлическом петушке, но сделал для него «бронзового всадника» (в сказке Пушкина – спица). Первая попытка переложения стихотворения примыкает к первым черновым наброскам петербургской повести «Медный всадник». Фигура всадника явилась осью для создания повести, а петушка поэт через год включил в создание своей сказки.

В процессе творчества у Пушкина порой чужие произведения оказываются отправной точкой для написания нового произведения. Так, к примеру, сцену в «Каменном госте», в которой Дон Гуан обращается к статуе командора, Пушкин во многом заимствовал у Мольера. В своём исследовании Р. О. Якобсон как подоплёку происхождения «Каменного гостя» упоминает о стихотворении «В начале жизни...», в котором наблюдается противопоставление смиренной величавой жены, надзирающей над школой и сладостно беседовавшей с младенцами, и двух кумиров, их сладостное обольщение, бросавшее тень на душу отрока. Произведение не было завершено, но его «непреклонный поборник порядка был воплощен в самой статуе, а его противниками стали *das Menschliche, das Allzumenschliche* [человеческое, слишком человеческое] в мятежном Дон Гуане» [3, с. 159]. «Каменный гость» написан в Болдино в 1830 году. Как и в других произведениях, созданных в этот период, в пьесе присутствует миф о губительной статуе, воплощённой в Командоре. Каменное изваяние обвиняет главного героя в трусости и в ответ на рукопожатие убивает его.

Несомненно, что творчество поэта во многом вырастает из его биографии. Рассматривая формирование скульптурного мифа в творчестве поэта, следует акцентировать внимание на жизненных событиях, происходящих в период написания текстов. В произведениях, созданных в болдинский период, находит отражение подробно описанный Р. О. Якобсоном миф о губительной статуе, связанный со сватовством Пушкина к Наталье и подаренной ими от деда скульптуры Екатерины («медная бабушка»), доставившей так много мытарств и тягот с продажей. Этот миф отразился в «Медном всаднике», «Каменном госте» и в «Сказке о золотом петушке», где статуя приводит к смерти одного или несколько человек.

### **Список литературы**

1 Киле, П. А. Пушкин и Натали: История любви / П. А. Киле. // Литературно-художественный альманах. – 2008. – № 2(6). – 67 с.

2 Пушкин, А. С. Медный всадник / Собрание сочинений: в 10-ти т. / А. С. Пушкин. – М.: Гос. Изд-во худ. лит-ры, 1959. – Т. 3: Поэмы. Сказки. – 320 с.

3 Якобсон, Р. О. Работы по поэтике. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Р. О. Якобсон. – М.: Изд-во Прогресс, 1987. – 240 с.

*УДК 821.161.3–94*

**Г. Ю. Новік**

*Навук. кір. – Г. М. Кісліцына, д-р філал. навук*

## **ГІСТОРЫЯ РАЗВІЦЦЯ ДАКУМЕНТАЛЬНЫХ УПЛЫВАЎ У МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ**

У артыкуле асвятляецца гісторыя развіцця дакументальных уплываў у мастацкай літаратуры на працягу XI–XX стст. Паводле вынікаў даследавання, ключавымі этапамі ў эвалюцыі адзначанай з’явы выступаюць рамантызм і рэалізм XIX ст., дзейнасць літаратурнага аб’яднання ЛЕФ на пачатку XX ст., а таксама ўплыў канцэпцый «новага журналізму» ў II пал. XX ст.

Апошнія дзесяцігоддзі ў беларускай літаратуры назіраецца імклівы рост колькасці мемуараў, дзённікаў, эсэ, фрагментарнай прозы, крытычных артыкулаў, нарысаў, травелогаў і іншых твораў з відавочным дакументальным пачаткам. Сёння культурная сітуацыя дазваляе разглядаць тэксты, заснаваныя на зафіксаваных фактах рэчаіснасці, у якасці мастацкіх твораў. Між тым, змешчаны ў літаратурны кантэкст факт пачаў набываць эстэтычную значнасць толькі ў XIX стагоддзі, дагэтуль выконваючы дапаможную функцыю. Паспрабуем вызначыць асноўныя заканамернасці развіцця дакументальных уплываў у мастацкай прозе.

Праявы дакументалізму як важнага прынцыпу адлюстравання рэальнасці ўзніклі ў старажытныя часы. Яшчэ Арыстоцель абгрунтаваў важнасць мімесісу, у адпаведнасці з якім літаратура павінна была прытрымлівацца праўдападабенства пры фіксацыі прадметаў і з’яў паўсядзённага жыцця. Перыяду позняй антычнасці належаць першыя віды мастацкага дакумента, такія як мемуары, біяграфіі і эпісталарый, якія з’яўляюцца яскравым прыкладам перадачы палітычных маніфестаў, рэлігійных прадпісанняў, філасофскіх вучэнняў з дапамогай літаратурных жанраў.

Своеасаблівым чынам дакументальнасць выявілася ў літаратуры Сярэднявечча. Як адзначыў Д. Ліхачоў, «пісьменнікі XI – XVI стст. шукаюць для сваіх твораў значных асоб, значных падзей – пры гэтым не ў літаратурным, а ў чыста гістарычным сэнсе. Яны <...> звяртаюцца да спасылкі на сведчанні сучаснікаў, на матэрыяльныя сляды дзейнасці сваіх герояў» [1, с. 202]. Імкненне да праўдападабенства ў азначаны перыяд гісторыі ў асобных выпадках суіснавала са спробамі самасцвярджэння аўтарскай індывідуальнасці. Сведчаннем таму – спалучэнне філасофскай, гістарычнай, рэлігійнай інтэнцыі з асабістым вопытам пісьменніка ў межах твора; адрасаванасць тэксту пэўнаму колу чытачоў і вылучэнне самаспазнання як адной з мэтай напісання. Узгаданыя тэндэнцыі тагачаснай літаратуры пацвярджаюць тэорыю асобных медыявістаў (М.-Д. Шэню, Н. Кантара, К. Моррыса і інш.) пра набыццё індывідам пачуцця самакаштоўнасці менавіта ў перыяд Сярэднявечча (у XII стагоддзі).

Фарміраванне новай свядомасці ў эпоху Рэнесансу перадвызначыла далейшую актуалізацыю асабістай манеры пісьма. Гэта выявілася ў больш ці менш замаскіраваным самараскрыцці ці інтраспектыўным аналізе, часта ў форме лістоў, прыватных дзённікаў і споведзяў. Дэістычнае светаўспрыяцце эпохі Асветніцтва абумовіла зніжэнне аўтарытэту споведзі як рэлігійнага сакраменту і абытаўленне спавядальных каштоўнасцей. Пад уплывам павышэння ролі асобы аўтара адбылася некаторая белетрызацыя гісторыка-дакументальных дзелавых запісаў, у выніку чаго летапісы і хронікі пачалі адыходзіць ад сухой справаздачнасці.

Як вядома, XIX стагоддзе адметнае перадусім зменай ролі рэлігійнага ўплыву ў грамадстве: ідэалагічная дамінанта рэлігіі саступіла месца інтэрыярызацыі духоўнага вопыту. У гэты час дакументальны пачатак па-ранейшаму знаходзіўся на перыферыі літаратурнага працэсу, аднак ужо быў сфарміраваны як літаратурная з’ява. Першая палова стагоддзя, па словах А. Местэргазі, была адметная як «эпоха росквіту культуры салонаў і гурткоў <...> з яе культам лістоў, дзённікаў, альбомаў, нататнікаў» [2, с. 6]. Своеасаблівым дзённікам культурнага жыцця XIX ст. можна лічыць славеты альбом А. Вярыгі-Дарэўскага, куды ўвайшлі некаторыя творы У. Сыракомлі, В. Каратынскага, В. Дуніна-Марцінкевіча і іншых дзеячаў мастацтва, упісаныя туды ўласнаручна аўтарамі. Разам з тым распаўсюджанасць атрымалі дапаможныя тэксты, прызначаныя для вытлумачэння творчага метаду пісьменніка – прадмовы, разважанні, эсэ, аўтапартрэты,

крытычныя артыкулы. Відавочная аўтарэфэрэнцыяльнасць літаратуры атрымала росквіт дзякуючы ўплыву рамантызму з яго засяроджанасцю на ўнутраным свеце асобы, яе гарманічных адносінах з прыродай і грамадствам.

Сцвярдженне самакаштоўнасці духоўна-творчага жыцця чалавека прывяло да змены характару мастацтва: яго дагэтуль сакральны змест стаў больш набліжаны да разумення чалавека. Так, новы прынцып разгляду чалавека выявіўся вырашальным для развіцця рэалістычнага і псіхалагічнага метадаў у літаратуры. Рэалізм, які развіваўся паралельна з развіццём дакладных навук і гістарыяграфіі, высунуў на першы план праўдзівае адлюстраванне рэчаіснасці ў яе тыповых рысах. І паколькі такім чынам была элімінаваная патрэба ў асобай сферы прыўкраснага, усё часцей у тэкст мастацкага твора пранікалі элементы навуковага пісьма.

Імклівае павелічэнне экспансіі фактаў рэальнага жыцця ў літаратуру пачалося толькі пасля Першай сусветнай вайны і рэвалюцыі. Як слушна зазначае П. Паліеўскі, «XX стагоддзе прынесла катастрафічнае напружанне, палярнае згушчэнне чалавечых якасцяў. У гэтай абстаноўцы жыццё зноў займела мову, перакрытую некалі разважаннямі філосафаў, палітыкаў, мастакоў і маралістаў, і загаварыла само» [3, с. 92].

Асабліва яркай рэакцыяй на такі гістарычны кантэкст была дзейнасць творчага аб'яднання ЛЕФ у Расіі (1922 – 1928 гг.). Яго прадстаўнікі (М. Чужак, В. Брык, У. Маякоўскі, М. Асееў і інш.) актыўна прапагандавалі адмову ад вымыслу на карысць праўдзівых сведчанняў, пад якімі разумеліся скрупулёзна занатаваныя любыя праявы навакольнага жыцця, незалежна ад іх значнасці. Задакументаваныя сведчанні чалавечага існавання паводле ўзроўню эстэтычнай вартасці прыпадабняліся да мастацтва слова і ўтваралі т. зв. «літаратуру факта».

Заканамернасцю стала ўзнікненне і развіццё ў Амерыцы т. зв. «новага журналізму». Тэрмін, упершыню ўжыты ў 1973 годзе Томам Вулфам, служыў для абазначэння газетна-часопісных публікацый з выразна выяўленым у іх пунктам гледжання аўтара, сцэнапісальніцтвам, выкарыстаннем размоўнай мовы. Адштурхоўваючыся ад «літаратуры факта» як адной з форм авангардна-фармалісцкай практыкі, новая з'ява ў амерыканскай літаратуры выкрышталізавалася як альтэрнатыва мадэрнісцкім формам і адначасова ўвасабленне рэалізму. Як і фактаграфізм, «новы журналізм» ураўноўваў з'явы рэчаіснасці, не падзяляючы факты на «значныя» і «нязначныя», аднак увасабляў рух ад газеты да літаратуры – не наадварот, што характэрна

Ўжо «літаратуры факта» – і вызначаўся свабодай самавыяўлення творцаў, у той час як роля аўтара пры фактаграфізме зводзілася да кампілявання матэрыялаў. Менавіта таму самымі распаўсюджанымі формамі ўвасаблення акрэсленай плыні сталі эсэ і аўтарскія калонкі. Адметна, што новая з’ява ўзнікла ў крызісны час (Першы энергетычны крызіс). Літаратура, такім чынам, дала чытачу новыя формы, здатныя найбольш плённа адгукнуцца на актуальныя падзеі, якія хвалявалі краіну.

Нельга не адзначыць рост дакументальных сведчанняў пасля Другой сусветнай вайны, асабліва ў славянскіх краінах. Неабходнасць дакладнай перадачы антыгуманых праяваў рэчаіснасці паспрыяла ўвасабленню шматвобразнага, насычанага глыбокім чалавечым зместам матэрыялу ў форме ваеннай карэспандэнцыі, нарысаў, рэпартажаў з месца баявых дзеянняў, дзённікавых нататак і інш. Важная рыса такой прозы – арыентацыя не на сухі фатаграфізм, а на дакладную перадачу псіхалагічнага стану людзей, дзеля якой нярэдка выкарыстоўваўся сінкрэтызм журналісцкай і літаратурнай стратэгіі. Зварот да дакументалістыкі ў пасляваенны час можна разглядаць і як своеасаблівую скрыптатэрапію, пры дапамозе якой асоба імкнулася да пазбаўлення страху і негатыву без прысутнасці слухача. Глыбокім усведамленнем важнасці самарэфлексіі, прызнаннем каштоўнасці чалавечага фактару ў гістарычнай падзеі прасякнутыя т. зв. «кнігі народнай памяці»: «Я з вогненнай вёскі» А. Адамовіча, Я. Брыля, У. Калесніка, «Дети войны. Народная книга памяти», «Блокада Ленинграда. Народная книга памяти»; «Никогда не забудем», «Блокадная книга» і інш.

Больш спрыяльным часам для далейшага развіцця псіхалагізму ў дакументальнай літаратуры сталі 1980–я гады. Грамадска-палітычны кантэкст, па сцвярджэнні В. Стральцовай, спрыяў «пераасэнсаванню шмат якіх літаратурных з’яў і падыходаў, стварэнню і рэалізацыі новых канцэпцый, легалізацыі багатай эмігранцкай літаратуры, публікацыі твораў, якія зведалі няміласць цэнзуры» [4]. У постсавецкіх краінах элімінацыя калектывісцкай свядомасці і аслабленне цэнзурнага прэса прывялі да пашырэння дакументальнай плыні. Аўтабіяграфічны характар апошняй, псіхалагізм і тэндэнцыя да эсэізацыі сведчылі пра ўсведамленне каштоўнасці асобы, прызнанне яе права на самасцвярджэнне. Такія рысы, напрыклад, былі ўвасобленыя ў творах А. Адамовіча, У. Арлова, І. Шамякіна, Я. Брыля, Н. Гілевіча, Л. Дранько-

Майсюка, У. Калесніка, Л. Галубовіча, В. Карамазава, І. Навуменкі, П. Пруднікава, Я. Скрыгана і інш.

Апошнія дзесяцігоддзі ХХ ст. у постсавецкіх краінах з'яўляюцца новым этапам у развіцці прозы з дамінантным дакументальным пачаткам. Зварот да дакументаў выявіўся вельмі прадуктыўным для творцаў: разнастайныя мемуары, дзеннікі, нататкі, эсэ, мастацкія біяграфіі, нарысы і інш. неўзабаве сталі займаць не менш важнае становішча, чым літаратура вымыслу. Паводле П. Паліеўскага, гэта звязана з ператварэннем дакумента ў самастойную эстэтычную з'яву, паколькі «<...> засваенне факта для літаратуры ніколі не было праблемай: факт быў і, напэўна, будзе яе галоўнай крыніцай сілкавання. Але зараз гэтая крыніца стала каштоўнай для нас і сама па сабе» [5].

Такім чынам, элементы дакументальнага суіснавалі з мастацкай літаратурай з часоў узнікнення апошняй, аднак новыя тэндэнцыі пачалі праяўляцца толькі з II паловы ХІХ ст. Менавіта ў гэты час з развіццём рэалізму пачалі сцірацца межы між мастацтвам і рэальным жыццём. Калі на мяжы ХІХ – ХХ стст. у творчасці «лефаў» дакумент уяўляў сабой фактаграфічны адбітак рэчаіснасці, то мяжа ХХ – ХХІ стст. (у постсавецкіх краінах; на Захадзе – 60–я гг. ХХ ст.) адметная ўзмоцненым суб'ектывізмам і псіхалагізмам пісьменнікаў пры фіксацыі жыццёвых рэалій, свядомым выкарыстаннем літаратурнай формы.

### **Спіс літаратуры**

1 Лихачёв, Д. От исторического имени литературного героя к вымышленному / Д. Лихачёв // Известия АН СССР. Отд-ние лит. и яз. – 1956. – Т. 15, вып. 3. – С. 201 – 214.

2 Местергази, Е. Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе ХХ века): автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра фил. наук: 10.01.08 / Е. Г. Местергази. – М., 2008. – 51 с.

3 Палиевский, П. Документ в современной литературе / П. Палиевский // Пути реализма. Литература и теория. – М.: Современник, 1974. – С. 88 – 104.

4 Стральцова, В. Аўтабіяграфічная проза [Электронны рэсурс] / В. Стральцова. – Рэжым доступу: <http://kamunikat.fontel.net/www/czasopisy/termarply/03/19.htm>. – Дата доступу: 17.04.2016.

5 Палиевский, П. Литература. Документ. Факт / П. Палиевский // Иностранная литература. – 1966. – № 8. – С. 206 – 207.

**Д. А. Письменная**

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

## **СОВЕТСКАЯ ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ (ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ)**

В статье рассматриваются основные особенности периодической печати в период Великой Отечественной войны. Дан краткий обзор профессиональной деятельности писателей с учетом жестких требований военного времени и возможностей литературного слова.

Годы Великой Отечественной войны были исключительно своеобразным и ярким периодом в развитии советской литературы. В тяжелейших условиях ожесточенной борьбы с врагом создано немало произведений, навсегда оставшихся в народной памяти.

Много лет отделяют нас от Великой Отечественной войны. Но время не снижает интереса к этой теме, обращая внимание сегодняшнего поколения к далеким фронтовым годам, к истокам подвига и мужества советского солдата – героя, освободителя, гуманиста. Слово писателя на войне и о войне трудно переоценить. Меткое, разящее, возвышающее слово, стихотворение, песня, частушка, яркий героический образ бойца или командира вдохновляли воинов на подвиги, вели к победе. Эти слова и сегодня полны патриотического звучания, они поэтизируют служение Родине, утверждают красоту и величие наших моральных ценностей. Вот почему мы вновь и вновь возвращаемся к произведениям, составившим золотой фонд литературы о Великой Отечественной войне.

Как не было ничего равного этой войне в истории человечества, так и в истории мирового искусства не было такого количества различного рода произведений, как об этом трагическом времени. Особенно сильно тема войны прозвучала в советской литературе. С первых же дней грандиозной битвы наши писатели встали в один строй со всем сражающимся народом. Более тысячи писателей принимали участие в боевых действиях на фронтах Великой Отечественной войны, «пером и автоматом» защищая родную землю. Из 1000 с лишним писателей, ушедших на фронт, более 400 не вернулись с войны, 21 стали Героями Советского Союза.

Известные мастера нашей литературы (М. Шолохов, Л. Леонов, А. Толстой, А. Фадеев, Вс. Иванов, И. Эренбург, Б. Горбатов, Д. Бедный, В. Вишневский, В. Василевская, К. Симонов, А. Сурков, Б. Лавренёв, Л. Соболев и многие другие) стали корреспондентами фронтовых и центральных газет [1].

«Нет большей чести для советского литератора, – писал в те годы А. Фадеев, – и нет более высокой задачи у советского искусства, чем повседневное и неустанное служение оружием художественного слова своему народу в грозные часы битвы».

Писатели дышали одним дыханием с борющимся народом и чувствовали себя «окопными поэтами», а вся литература в целом, по меткому выражению А. Твардовского, была «голосом героической души народа» [2].

Война сразу же изменила весь облик советской печати: более чем в два раза сократилось число даже центральных газет – до войны их было 39, а осталось всего 18. Некоторые специализированные центральные газеты были объединены. Так, вместо «Литературной газеты» и «Советского искусства» стала выходить газета «Литература и искусство» [3].

Все СМИ во время Великой Отечественной войны работали в особом режиме. В газетах и на Всесоюзном радио появились военные отделы. Их главной задачей было показать коварные замыслы врага, раскрывать его захватнические планы по отношению к народам СССР, а также разъяснять населению и воинам, что война для нашего народа является справедливой, ибо призвана защищать Отечество от вероломных захватчиков.

Выходили и журналы для армии и флота, политического и литературно-художественного направления. Важную роль играли и тыловые газеты, которые писали о положении на фронте, о героизме бойцов, но главное – призывали оставшихся в тылу делать все возможное и невозможное для того, чтобы обеспечивать действующую армию всем необходимым. «Все для фронта, все для победы!» – этот лозунг определял главный смысл таких публикаций.

Публицистика времен войны весьма разнообразна. В газетах публиковалось немало писем рабочих, бойцов армии, труженников тыла, это создавало у людей ощущение единения народа перед лицом общего врага.

С первых же дней войны выдающиеся писатели-публицисты М. Шолохов, А. Толстой, Н. Тихонов, К. Симонов, Б. Горбатов, Л. Леонов, М. Шагинян и другие начали писать о войне для газет. Они создали сильные произведения, убеждавшие людей в грядущей



победе, рождавшие в них патриотические порывы, поддерживавшие веру и уверенность в несокрушимости нашей армии. В первые годы войны эти произведения звали людей на защиту отечества, на преодоление препятствий и лишений, на борьбу с врагом. Произведения этих авторов публиковались во многих фронтовых газетах. Важную роль играли статьи военных корреспондентов. Одним из наиболее известных был К. Симонов. Он прошел тысячи километров по военным дорогам и свои впечатления описал в многочисленных очерках, рассказах, повестях, стихах.

Его сурово-сдержанная манера письма нравилась читателям, вызывала доверие, вселяла веру и надежду. Его очерки звучали и по радио, распространялись по каналам Совинформбюро. Его знаменитые стихи «Жди меня» стали своеобразным заклинанием большинства людей накануне ухода на фронт. Публицистика использовала и сатирические жанры. Памфлеты, карикатуры, фельетоны широко применялись в газетах и журналах.

Большую работу писатели развернули непосредственно в действующей армии и в частях военно-морского флота – в дивизионных, армейских и фронтовых газетах: «За Родину» (Н. Тихонов, А. Прокофьев, А. Решетов), «Красная Армия» (А. Твардовский, А. Безыменский, С. Головановский), «Красноармейская правда» (А. Сурков, В. Кожевников), «Вперед, за Родину» (К. Симонов), «Во славу Родины» (Б. Горбатов), «Уничтожим врага» (С. Васильев), «Вперед на врага» (С. Кирсанов). «Литературная газета» перевоплотилась из культурной газеты в военную.

Выполняя напряженную работу военных журналистов, редакционных сотрудников газет воинских подразделений, политработников, нередко принимая участие в боевых операциях, писатели жили одной жизнью с борющимся народом. Многие из них стали работать военными корреспондентами центральных газет.

В годы войны в Советской Армии издавались на фронте газеты на русском, украинском, белорусском, литовском, латышском, эстонском, казахском, татарском, узбекском, грузинском, азербайджанском, армянском, туркменском и др. языках. В этих газетах принимали участие украинские писатели А. Корнейчук, М. Бажан, М. Рыльский; белорусские – Я. Купала, Я. Колас, М. Лыньков, А. Кулешов [1, с. 24].

Отвечая на запросы военного времени, писатели принимали активное участие в политико-воспитательной работе на фронте и в тылу: писали агитационные листовки и брошюры, выступали по

радио, выпускали совместно с художниками сатирические плакаты «Окна ТАСС», работали в агитбригадах и т. д.

Как справедливо отмечал А. Сурков («Литературная газета», статья «На дорогах войны», 5 мая 1945), «война научила все уметь. Поэты стали писать передовые статьи, прозаики – стихотворные фельетоны. Критики создавали литературные портреты истребителей танков, разведчиков, минеров, воздушных бойцов» [4].

Полная опасностей работа писателей в качестве военных корреспондентов позволяла им находиться в самой гуще боевых действий, давала богатейший материал для ярких художественных и публицистических произведений.

В самый разгар войны, в 1943 году, Илья Эренбург в одной из своих статей отмечал: «Писатели вошли в газету, как всходят на трибуну, – это не их рабочий стол, это не их место. Но и блиндаж не место сталевара или садовника. Война переселяет людей и сердца. В мирное время газета – осведомитель, а в дни войны газета – воздух. Люди раскрывают газету прежде, чем раскрыть письмо от близкого друга. Газета теперь письмо, адресованное лично тебе. От того, что стоит в газете, зависит и твоя судьба. Такой газета военного времени была во многом благодаря тому, что в нее пришли писатели. Поэтому в те годы газета стала основным посредником между писателем и читателем и самым влиятельным практическим организатором литературного процесса. Почти все, что было создано в войну писателями – поэмы, лирические стихи, пьесы, статьи, – увидело свет на газетной полосе. Конечно, Союз писателя и газеты был рожден потребностями газеты в писательском пере; в писательском слове. Но, как только он стал более или менее прочным и привычным, то не мог не превратиться в союз и с литературой. Даже традиционные газетные жанры, предназначенные для освещения сегодняшнего дня, – репортаж и публицистическая статья (а они; естественно, получили в войну наибольшее распространение), когда к ним прибегал одаренный художник, приобретали свойства художественной литературы» [5].

Позже было подсчитано, что в рядах Красной Армии и Военно-Морского Флота в годы Великой Отечественной войны находилось 943 писателя. Из них – 225 погибли на фронте, 300 – награждены орденами и медалями Союза ССР.

О подвиге советских военных писателей указывал в «Литературной газете» Жуков Г. К. (статья «Служить своему народу», 23 июня 1945 г.): «В истории народов не найти подвига, равного подвигу советского народа. Неисчислимы жертвы и

страдания, перенесенные нашей Родиной. Но они не ослабили ее, наоборот – они укрепили нашу силу, показали всему миру величие духа советского человека.

В дни отступлений и в дни победы, в испытаниях и в радости советские писатели были вместе с народом. Они не оставались спокойными наблюдателями исторических событий, а были активными участниками борьбы. Художественным словом они помогали делу победы» [4].

Во времена Великой Отечественной печаталось множество газетных изданий, но одним из самых авторитетных среди писателей и поэтов была «Литературная газета». Газета всегда живо реагировала на события, происходящие в общественной жизни, и с нескрываемым энтузиазмом приглашала писателей принять участие в обсуждениях.

«Литературная газета» пестрила самыми разными по форме и содержанию литературно-художественными и литературно-критическими материалами. Здесь публиковались фельетоны, очерки, стихотворения, рецензии, рассказы, открытые письма, отчеты о заседаниях.

Литература о Великой Отечественной войне прошла в своем развитии несколько этапов. В 1941 – 1945 гг. ее создавали писатели, отправившиеся на войну, чтобы своими произведениями поддержать патриотический дух народа, объединить его в борьбе с общим врагом, раскрыть подвиг солдата. Самой удачной, вошедшей в сокровищницу русской литературы, стала «Книга про бойца» – поэма А. Твардовского «Василий Теркин». Главы из нее публиковались именно на страницах периодической печати.

### **Список литературы**

1 Грабельников, А. А. История российской журналистики XX в. / А. А. Грабельников. – М.: Моск. экстер. гуманит. ун-т, 1995. – 777 с.

2 Великая Отечественная война в художественной литературе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kitaphane.tatarstan.ru/victory/lit.htm>. – Дата доступа: 14.05.2016.

3 Великая Отечественная война Советского Союза 1941–1945. Краткая история. – М.: Воениздат, 1967. – 620 с.

4 Ковалёв, В. А. Очерк истории русской советской литературы [Электронный ресурс] / В. А. Ковалёв. – Режим доступа: <http://www.biografia.ru/arhiv/ochlit16.html>. – Дата доступа: 15.05.2016.

5 Эренбург, И. Война. 1941–1945 [Электронный ресурс] / И. Эренбург – Режим доступа: <http://detectivebooks.ru/book/22665882/?page=73>. – Дата доступа: 15.05.2016.

**Л. С. Третьякова**

*Науч. рук. – И. Б. Азарова, старший преподаватель*

### **АНАКРЕОНТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА 18 ВЕКА**

В данной статье рассматриваются образы любви и вдохновения у Анакреонта и его последователей (Амур, Дионис, Афродита, Муза) в контексте их любовной лирики. Цель работы – рассмотреть особенности обращения А. Д. Кантемира, В. К. Третьяковского и М. В. Ломоносова к анакреонтическим мотивам с использованием античных мифологем. В ходе работы было установлено, что основные «анакреонтические мотивы» в лирике поэтов 18 века оказываются либо тождественными античным образцам, либо трансформируются, либо в их значение внедряется индивидуально-авторское понимание. Данный аспект является недостаточно исследованным, что обуславливает новизну работы.

Анакреонт и его любовная лирика в ходе развития литературы послужили образцом для подражания другим поэтам. Его лёгкая, жизнерадостная, весёлая поэзия с античными образами и прославлением любви, вина и наслаждений стала важным звеном в поэтической деятельности многих поэтов, не только русских, но и немецких, французских, английских. Постигнув основные мотивы и образы поэтического гения Анакреонта, они сумели не только сохранить так называемые «анакреонтические мотивы» в своём творчестве, но и подвергнуть их некоторым изменениям, согласно своим индивидуально-личностным особенностям.

Круг мотивов анакреонтической поэзии сводится к вину и любви. Излюбленные образы её – Афродита (Венера-Киприда), грации, Музы, Артемида, Амур (Эрот), Дионис (Бахус) [1]. Обратимся к некоторым из них в контексте лирики Анакреонта и его последователей.

Амур в римской мифологии предстаёт в облике бога любви. Причём мифологема находит своё отражение в образе греческого бога Эрота, что мы и наблюдаем в одном из стихотворений Анакреонта:

Бросил шар свой пурпуровый  
Златовласый Эрот в меня  
И зовёт позабавиться  
С девой пестрообутой [2, с. 120].

В представленной строфе ощущается то невидимое, лёгкое и в то же время неподвластное ему влечение, которое вызывает Эрот в поэте своим чарующим «зовом». Здесь бог любви выполняет свою предназначающую функцию.

У последователей Анакреонта образ Эроса подкреплён и другими мифологемами. Так, в стихотворении Г. Державина «Амур и Психея» мы сталкиваемся с несколькими мифологическими образами, являющимися ядром произведения. Мифологема Психеи (Психеи) представлена в греческой мифологии, олицетворяя душу, дыхание. «Древнегреческий писатель и поэт Апулей, объединив различные мифы о Психеи и Амуре, создал поэтическую сказку о странствиях человеческой души, жаждущей слиться с любовью. Результат его поэтической деятельности представил нам сведения о том, как и по какой причине Психея нарушила запрет никогда не видеть лица своего загадочного супруга, которым и являлся Амур. Пройдя множество нелёгких испытаний, Психее представилось возможным вернуть себе своего супруга. И только после всевозможных мучений и страданий она вновь обрела его» [3, с. 429].

Амур, символизируя любовь, а Психея – душу, согласно легенде, находятся в предельно крепкой и тесной взаимосвязи. Так, в стихотворении Г. Державина наблюдаем явление, которое автор характеризует следующим стихом: «Свились, как лист с травой» [4, с. 249]. Представленный четвёртый стих пятой строфы указывает на естественную, сильную и даже закономерную связь между Амуром и Психеей.

Однако в данном стихотворении образ Амура и Психеи подвергается некоторой трансформации. Здесь Амур выступает в более пассивной форме, нежели Психея, что отчётливо просматривается в сопоставлении двух сюжетов: мифологического и авторского.

В стихотворении В. К. Тредиаковского «Купид чрез свои стрелы ранит человек...» обнаруживается иная трактовка образа Амура. Автор высказывает своё мнение о том, что бог любви чаще всего используют данную ему силу с целью отщенья молодым юношам, отдав их сердца в руки не красным девицам. Это высказывание можно расценивать двояко: Амур у Тредиаковского может выступать не только в роли несколько коварного бога, но и в роли справедливого распорядителя чувствами юношей, с целью дать им тот или иной урок. Так, Амур здесь выполняет не только свою основную и главную функцию бога любви, но и наставника.

Не менее частотным образом выступает также Дионис (Бахус), «в греческой мифологии бог плодоносящих сил земли, растительности, виноградарства, виноделия» [5, с. 380].

Образ Бахуса у Анакреонта реализуется неоднопланово. В одном стихотворении поэта читаем: «Свежую зелень петрушки в душистый венок заплетая, мы посвятим Дионису сегодняшней радостный праздник» [2, с. 120]. В другом стихотворении находим следующие прошения относительно Диониса:

На коленях молю тебя:  
Появись и прими мою  
Благосклонно молитву.  
Будь хорошим советником  
Клеобулу! Любовь мою  
Не презри, о великий царь,  
Дионис многославный! [2, с. 121].

Итак, исходя из содержания двух приведённых выше фрагментов стихотворений Анакреонта, можно заметить, что для поэта Дионис выступает не только в качестве весёлого, легкомысленного бога виноделия и опьяняющего экстаза, но в то же время и «хорошего советника», способного услышать мольбы просящего.

Стихотворение «О стакане серебряном» А. Д. Кантемира продолжает мифологическую традицию отождествления Диониса непосредственно с вином. Это отождествление также несёт в себе положительное значение, лишённое всяческого негатива. В качестве подтверждения можно привести определение «приятное», употреблённое по отношению к вину. В указанном стихотворении идёт речь об обращении к искусному художнику с просьбой выточить «приятный весенний глубокий стакан» [6, с. 240]. Автор указывает на необходимость «вырезать» на нём желаемые образы, среди которых и встречается уже упомянутый образ Диониса, что демонстрирует уважительное и приоритетное отношение к нему как к богу виноделия, так и к самому вину:

Вырежь лучше Бахуса,  
Красно Йовиша дитя,  
Наставляюща людей  
Пить приятное вино [6, с. 240].

О присутствии образа Киприды в анакреонтической лирике В. К. Тредиаковского свидетельствует одно из его стихотворений,

которое имеет довольно объёмное и детализированное название: «Объявление любви одной девице, которая всегда любила чёрненькую собачку на руках держать». Данная мифологема в этом стихотворении представлена не изолированно. Здесь фигурирует и Цербер, образ «адской» собаки, но в данном контексте это не трёхглавое злобное и устрашающее чудовище, а всего лишь «цербер-душка», который и является той самой собакой, которую девушка любит держать на руках:

При вас всечасно – цербер-душка,  
Что приучен и очень ра  
У вас, прелестная пастушка,  
Хранить Кипридин вертоград [7, с. 45].

Однако автор считает, что это собачка не только отличается своей верностью по отношению к хозяйке, но ей она и «преграждает любви путь»:

Такого буку между псами  
Как добрым словом помянуть,  
Коль для того лишь вечно с вами,  
Чтоб преграждать любви путь? [7, с. 45].

Реализацию образа Музы мы находим в «Разговоре с Анакреоном» М. В. Ломоносова. Здесь она представляет собой аллегорическое воплощение поэтического вдохновения, которое неодинаково как у Анакреона, так и у Ломоносова. У Анакреона мифологема наделена индивидуальными, конкретными чертами, которые неотличимы от облика его земной возлюбленной. Муза же Ломоносова представлена в облике богини, в которой автор стремится показать образ-аллегория России:

### **Анакреон**

Мастер, в живописстве первой,  
Первой в Родской стороне,  
Мастер, научен Минервой,  
Напиши любезну мне.  
Напиши ей кудри черны,  
Без искусных рук уборны,  
Буде способ есть таков [4, 114].

**Ломоносов**

О мастер в живописстве первой,  
Ты первой в нашей стороне,  
Достоин быть рожден Минервой,  
Изобрази Россию мне.  
Изобрази ей возраст зрелой  
И вид в довольствии веселой,  
Отрады ясность по челу  
И вознесенную главу [4, с. 116].

Безусловно, лирика поэтов содержит не только представленные мифологемы (Афродита, Артемида, Амур, Дионис, Цербер, Муза), хотя и наиболее частотные, но имеет ряд других не менее примечательных и маститых образов. К ним можно отнести следующие: грации, Хариты, Психея, Дафна, Аполлон и многие другие.

Кроме того, значение, вкладываемое Анакреонтом и его последователями в мифологические образы в контексте своей лирики, не всегда тождественно. Если у Анакреонта образ Эроса в контексте стихотворений чаще всего не подкреплён другими мифологемами, то у Г. Державина, например, он фигурирует в комплексе с образом Психеи, что и вкладывает в значение мифологемы уже иное индивидуально-авторское значение, связанное с современными для Державина явлениями действительности. Образ Диониса у Анакреонта реализуется в роли весёлого, жизнерадостного, но вместе с тем и способного услышать мольбы просящего божества, в то время как у Кантемира, например, мифологема трактуется только со стороны божества, ассоциируемого непосредственно с вином, хотя и «приятным». Мифологема Музы у Анакреонта наделена индивидуальными, конкретными чертами, которые неотличимы от облика его земной возлюбленной, в то время как у Ломоносова она представлена в облике богини, в которой автор стремится показать образ-аллегория России. Наконец, Амур в одном из указанных выше стихотворений В. К. Тредиаковского сопоставим не только с образом бога любви, но и наставника.

Таким образом, у последователей Анакреонта имеются как базовые мифологемы, которые перешли непосредственно из его стихотворений в так называемую анакреонтическую лирику его подражателей, так и многочисленные образы, которые сами поэты стали использовать при создании своих стихотворений для дальнейшего развития и разнообразия анакреонтеи.



**Список литературы**

- 1 Литературная энциклопедия: В 11 томах [Электронный ресурс] / редкол.: П. И. Лебедев-Полянский [и др.]. – М.: Ком. Акад., 1930.– Т. 1 // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» – Режим доступа: <http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/le1/le1-1171.htm?cmd=2&istext=1> – Дата доступа: 10.02.2016.
- 2 Античная литература. Греция. Антология: в 2 ч. / сост. Н. А. Фёдоров, В. И. Мирошенкова. – М.: Высшая школа, 1989. – Ч. 1. – 512 с.
- 3 Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / под ред. С. А. Топорова.– М. : Сов. энциклопедия, 1988. – Т. 2. – 671 с.
- 4 Ломоносов, М. В. Избранное / М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин. – М.: Правда, 1984. – 448 с.
- 5 Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / под ред. С. А. Топорова.– М.: Сов. энциклопедия, 1988. – Т. 1. – 720 с.
- 6 Кантемир, А. Д. Собрание стихотворений / А. Д. Кантемир. – 2–е изд. – Ленинград: Советский писатель, 1956. – 540 с.
- 7 Русская литература – век 18. Лирика / сост. Н. Кочеткова, Е. Кукушкина и др. – М.: Художественная литература, 1990. – 735 с.

*УДК 821.161.1 – 31\*Н. Лесков: 821.161.1 – 31\*Б. Акунин*

**В. В. Хоронжая**

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

**«СОБОРЯНЕ» Н. С. ЛЕСКОВА КАК ПРАТЕКСТ РОМАНА  
Б. АКУНИНА «ПЕЛАГИЯ И БЕЛЫЙ БУЛЬДОГ»**

В статье рассматривается образ провинциального города Заволжска романа Б. Акунина «Пелагия и белый бульдог» в интертекстуальных связях с образом Старгорода в романе-хронике «Соборяне» Н. С. Лескова.

Неоднократно было замечено, что творчество Б. Акунина строится на игре с произведениями русской литературы. Автор насыщает свои романы элементами «чужого текста», создавая новый текст с детективной интригой. Обращение Акунина к провинциальному хронотопу отсылает к множеству текстов, так как образ провинциального города в русской литературе достаточно разработан. Его формирование началось в творчестве Гоголя еще Миргородом. Провинциальный город осознается русскими

писателями двояко: как замкнутое в себе патриархальное пространство, обладающее ценностно-нормативными и сакральными характеристиками, отличающееся гармоничностью, чистотой, искренностью, крепостью родовых отношений с одной стороны, и среда рутинная, отсталая, не способная принципиально обновляться – с другой.

Одной из особенностей образа провинциального города зачастую является его безымянность или сокращённые названия (город NN в «Мёртвых душах» Гоголя, город С. в рассказе Чехова «Ионыч» и другие). Но в данном случае мы имеем дело со значимым топонимом. Заволжск – реально существующий город в России, административный центр Заволжского района Ивановской области. Но свое название он получил только в 1954 году, в то время как в романе Акунина он уже известен. Таким образом, соотнести эти два города не представляется возможным. Скорее всего, Акунин использует это название в качестве реминисценции к хронике Н. С. Лескова «Соборяне», а именно к топониму Заречье. Слова образованы по одной схеме с помощью приставки за-. Корни слов образованы от слов «река» и «Волга», семантика которых, безусловно, связана. Второе является частным названием первого.

Как уже было отмечено, образ Заволжска не уникален по своей природе, он является сборкой черт различных городов классической русской литературы. Провинциальный Заволжск с его размеренной и внешне спокойной жизнью напоминает лесковский Старгород: «Люди, жите-бытье которых составит предмет этого рассказа, суть жители старгородской соборной поповки. Это – протоиерей Савелий Туберозов, священник Захария Бенефактов и дьякон Ахилла Десницын» [1]. Так начинается роман «Соборяне».

В романе Лескова подробно воспроизводится типичная провинциальная обыденность, в которой на первый план выдвинут человек и драматические коллизии, вызванные столкновением истины с ложью, искренности с фальшью, веры с равнодушием. Писатель, характеризуя все сферы провинциальной жизни, олицетворяет то устройство жизни, тот, по-видимому, непоколебимый уклад бытия, который каждое новое поколение наследует у каждого предыдущего; он становится своеобразным носителем культурной информации, представляя собой особую знаковую систему, включающую и элементы топографически реального пространства, и основные сферы социальной, бытовой, духовной, религиозной, экономической жизни.

В то же время изображение «уездной глуши» является попыткой отразить кризисные события в русской истории, разобраться в русской душе и русском характере. Описывая повседневность обитателей старгородской поповки и утверждая ценность этой повседневности, Лесков показывает быт Захарии, жизнь Ахиллы и подвиг Савелия Туберозова. Обращаясь к демикотонной книге Савелия Туберозова, Лесков демонстрирует жизнь вечную, которая осуществляется вопреки хаосу старгородской обыденности.

Акунин, вслед за Лесковым, обращается к самому исконному, старозаветному слою русского общества – к провинциальному духовенству.

Литературным прообразом владыки Митрофания выступает отец Савелий Туберозов. Акунин наделяет своего героя более высоким званием – архиерей, но подчеркивает связь с лесковским персонажем, описывая внешность Митрофания. Например, акунинская характеристика: «Взгляд острый, по большей части мягкий и ясный, но тем страшнее, когда затуманится гневом и начнет извергать молнии» [2] достаточно точно отражает описание Савелия Лесковым: «Глаза у него коричневые, большие, смелые и ясные. Они всю жизнь свою не теряли способности освещаться присутствием разума <...>; в них же сверкал порою и огонь негодования, и они бросали искры гнева...» [1].

Нет сомнения, что при описании Митрофания Акунин ссылаясь именно на Туберозова. Но отец Савелий, видя свое земное назначение быть охранителем человеческой души, обреченной на существование в мире, живущем «без идеала, без веры, без почтения к деяниям предков великих», фигура куда более сложная и трагичная, нежели акунинский владыка, напоминающий также и отца Сергия Толстого. Как и герой Толстого, Митрофаней начинал свой путь с блестящей светской и военной карьеры (Крымская кампания – факт биографии самого Льва Толстого – помянута не случайно), точно так же однажды круто переменил судьбу отречением от прошлого и обращением к Богу, так же предавался суровой аскезе, но, в конце концов, в отличие от толстовского героя, укрощавшего плоть даже таким радикальным способом, как отрубание собственного пальца, пришел к выводу, что «плоть умерщвлять – глупость и незачем», что «истинные испытания человеку ниспосылаются не в области физиологической, а в области духовной и истребление тела не всегда влечет за собой спасение души» [2].

Словно в пику нравственного максимализма толстовского героя, Акунин делает своего Митрофания «богоприятно легкомысленным»,

сибаритом, сторонником разумного компромисса, покровителем плоти в ее естественном и необходимом проявлении, но одновременно мудрым духовным наставником и успешным социальным реформатором.

Занятно, что даже ключик к самой детективной завязке акунинского романа лежит на страницах Лескова – в фантастической картине предрассветного Старгорода, по которому спускаются к речке три загадочные фигуры. У одной из них «под левой рукой... было что-то похожее на орудия пытки, а в правой он держал кровавый мешок, из которого свесились книзу две человеческие головы, бледные, лишенные волос и, вероятно, испустившие последний вздох в пытке» [1] (потом, правда, при свете наступающего дня выясняется, что это – кучер, который несет под мышкой «пару бычьих туго надутых пузырей»). В романе Акунина Пелагии встречается обоз с двумя обезглавленными телами, а человеческие головы не раз будут фигурировать в романе, играя достаточно важную роль.

Акунин разделяет критическое отношение Лескова к официальной церкви. Позицию Акунина в этом вопросе демонстрирует разговор Митрофания с Бубенцовым. Владыка полностью осознает исходящие с верха «цели, к вере касательства не имеющие. Например, внедрение полицейских способов правления и в сферу духовную». На слова Бубенцова о том, что церковь должна быть органом досмотра, а «свободы – это для галлов и англосаксов, наша же сила – в единстве и послушании», владыка дает характеристику существующего в мире разрыва между внешним религиозным опытом и внутренним богопознанием: «По мне, пусть всякий верует, как хочет, только бы в Бога веровал, а не в дьявола» [2]. О подобном разрыве говорит и Лесков: «Мы во Христа крестимся, но еще во Христа не облакаемся» [1].

Вторжение в заволжское мирное захолустье чиновника по особым поручениям Бубенцова, в прошлом повинного в безнравственных поступках, а ныне пользующегося покровительством властей предержавших, – отголосок приезда в Старгород Измаила Термосесова. Образы этих двух антигероев в некоторой степени соотносятся. Оба выступают как олицетворение зла, оба амбициозны, корыстны, не гнушаются никакими средствами в достижении цели. Термосесов «по какой-то студенческой истории в крепости сидел» [1], а Бубенцов «получил суровое наказание – десять лет крепости» [2]. По приезду в провинцию оба начинают немедленно плести интриги, воздействуя на женщин свои напором и обаянием. План обоих злодеев – сострять

громкое дело на костях праведных священнослужителей, и все это с одной только целью – зарекомендовать себя в глазах властей и продвинуться по карьерной лестнице.

Провинция у Акунина не столько попытка отразить ментальность русского народа, разобраться в тонкостях человеческой души, сколько пространственный фон для разворачивания событий. Жанр диктует свои правила. В детективе на передний план выходит процесс расследования загадочного происшествия, и один из образующих конфликтов – столкновение справедливости с беззаконием. С этой точки зрения роман «Пелагия...» строится на принципиально иной коллизии, нежели сюжет «Соборян», основой которого является духовная и жизненная драма священника-«донкихота» Савелия Туберозова.

По мере разворачивания событий в романе оказываются стянутыми в единый содержательный узел все сферы духовного и материального бытия, олицетворяющего уходящую русскую патриархальность. Однако, несмотря на свой исторический ход, мир «доброй старой сказки» предстал у Лескова не утратившим гармонии и целостности, хотя патриархальное общество и виделось Лескову неким «сонным царством». Его тревожила нарождающаяся «новая жизнь», а именно ее нравственная ущербность.

Подобная проблематика проявляется и у Акунина. «Новая жизнь» в лице циников, руководствующихся принципами хитрости и лукавства, определенно волнует автора. Но если у Лескова еще тверды устои старой России, то у Акунина между «новым» и «старым» пропасть не так уж велика. Со всей своей оторванностью и изолированностью провинциальный ход «Пелагии...» более адаптирован, нравственное несовершенство жизни воспринимается не как нечто ужасающее, а как неизбежная часть жизни человеческого общества.

В отличие от «Соборян», мир русской провинции в «Пелагии...» утратил свою гармонию: после сцены суда все, казалось бы, должно вернуться на круги своя, однако в заключительных строках автор прямо указывает на продолжение истории: «Приблизившись к зданию суда, монах натянул вожжи, останавливая разогнавшихся лошадей, соскочил наземь и крикнул Пелагии... Впрочем, не станем пересказывать, что именно прокричал вестник, потому что это будет уже начало совсем другой истории, еще более диковинной, чем история про белого быдла» [2]. Старгород возвращается к привычной жизни после всех событий, что свидетельствует о еще относительно устойчивом положении традиций, в Заволжье же цепочка событий только началась.

Какую бы эпоху ни изображал Акунин в своих произведениях, он всегда остается современным писателем, и проблемы своего века подает сквозь призму времен, уже ушедших. Несущая «новое» компания Бубенцова – обобщенный образ тех врагов человечества, которые стремятся разрушить религиозные и национальные устои общества и погубить его представителей.

### **Список литературы**

1 Лесков, Н. С. Соборяне [Электронный ресурс] / Н. С. Лесков. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/l/leskow\\_n\\_s/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/l/leskow_n_s/text_0020.shtml). – Дата доступа: 27.04.2016.

2 Акунин, Б. Пелагия и белый бульдог [Электронный ресурс] / Б. Акунин. – Режим доступа: [http://www.lib.ru/RUSS\\_DETEKTIV/BAKUNIN/pelagya.txt](http://www.lib.ru/RUSS_DETEKTIV/BAKUNIN/pelagya.txt). – Дата доступа: 27.04.2016.

*УДК 821.161.3–31\*1.Сін*

### **А. В. Цімашэнка**

**Навук. кір. – А. В. Браздзіна, канд. філал. навук, дацэнт**

### **«ГАРЫЗОНТ ЧАКАННЯЎ» ПРОЗЫ ІЛЛІ СІНА**

У артыкуле разглядаецца сутнасць паняцця «гарызонт чакання», асаблівасці ўспрымання чытачамі рамачных кампанентаў твора, якія прадвызначаюць асаблівасці рэцэпцыі. З дапамогай сацыялагічнага апытвання быў выяўлены агульны характар уражанняў і ўяўленняў ад асноўных складальнікаў «гарызонта чаканняў» трансгрэсіўнай прозы Іллі Сіна.

Адным з асноўных паняццяў рэцэптыўнай эстэтыкі з'яўляецца азначэнне «гарызонт чакання» – сукупнасць эстэтычных, псіхалагічных, сацыяльна-палітычных і іншых уяўленняў, якія вызначаюць стаўленне аўтара да грамадства, а таксама стаўленне чытача да твора. Гэтае паняцце складаецца найперш з такіх элементаў, як пісьменніцкі імідж асобы і рамачныя кампаненты тэксту: вокладкі, назвы твораў і зборнікаў, прадмовы і анатацыі. «Гарызонт чакання» чытача фарміруецца, з аднаго боку, уласна-літаратурнымі фактарамі (вядомымі чытачу літаратурнымі нормамаі, у першую чаргу, жанравымі), з другога – пазалітаратурнымі (у шырокім сэнсе – гэта жыццёвы вопыт чытача). Аб'ектыўнасць уяўленняў рэцыпіента адносіцца да аднаго з супярэчлівых момантаў

рэцэптыўнай эстэтыкі. Так, па словах А. Кавылкіна, «даследаванні гарызонта чытацкіх чаканняў залежаць ад пэўных стэрэатыпаў эпохі» [1]. А. Паўлаў даводзіць: «Мастацкі эффект пры гэтым разглядаецца як вынік злучэння (часцей за ўсё канфліктнага) аўтарскай праграмы ўздзеяння з успрыманнем, якое ажыццяўляецца на базе гарызонта чытацкіх чаканняў. Сутнасць дзейнасці Пісьменніка, на думку Х. Р. Яуса, складаецца ў тым, каб ўлічыць гарызонт чытацкіх чаканняў, а разам з тым парушыць гэтыя чаканні, прапанаваць публіцы нешта нечаканае і новае» [2].

Мы паспрабуем разгледзець гэтыя працэсы на прыкладзе творчасці Іллі Сіна – прадстаўніка авангардысцкага руху, таленавітага літаратара і арт-дзеяча. Сам факт таго, што пісьменнік з'яўляўся ўдзельнікам легендарнай (ужо) суполкі Бум-Бам-Літ, якая ў свой час зрабіла літаратурную рэвалюцыю, гаворыць пра многае. Як лідар «Тэатра псіхічнае неўраўнаважанасці», ён з'яўляўся аўтарам і непасрэдным удзельнікам некалькіх соцень перфомансаў. Як пісьменнік, спадар Сін вызначыўся дзейнасцю ў трансгрэсіўным напрамку. Так, Ганна Кісліцына заўважае: «Калі напачатку імпрэсіям І. Сіна быў прыналежны юнацкі радыкалізм, што выяўлялася, прынамсі, ва ўжыванні ненарматыўнай лексікі і агульнай брутальнасці зместу, то на сучасны момант яго “трансгрэсіўная” проза больш за ўсё нагадвае тэксты французскай школы “новага рамана” і вымушае згадаць “шазізм” А. Роб-Грые» [3, с. 118].

Намі было праведзена ананімнае сацыялагічнае апытванне сярод групы рэспандэнтаў колькасцю са ста дзесяці чалавек ва ўзросце ад васьмнаццаці да сарака чатырох гадоў з мэтай вызначыць «гарызонт чаканняў» прозы Іллі Сіна. Для чысціні эксперыменту анкетаванне адбывалася сярод удзельнікаў з філалагічнай адукацыяй, колькасцю з шэсцьдзсят чатыры чалавекі (58.18%), і нефілалагічнай – сорок шэсць чалавек (41.82%).

Вядома, што назва твора – адзін з асноўных кампанентаў «гарызонта чаканняў» пісьменніка, бо, менавіта арыентуючыся на яе, чалавек вырашае, цікавіць яго пэўная кніга ці не. Таму ў першым пытанні рэспандэнтам было прапанавана паспрабаваць вызначыць тэматыку і праблематыку твора Іллі Сіна («HAPPY BIRTHDAY TO YOU (АБСАЛЮТНА СТЭРЫЛЬНЫ АБОРТ 4)») зыходзячы толькі з яго назвы. Першапачаткова твор уяўляў сабой перфоманс Тэатра псіхічнае нераўнаважанасці, сцэнар якога быў пасля надрукаваны ў зборніку Іллі Сіна «Нуль». Зразумела, што ў дадзеным выпадку, як візуальнае мастацтва, гэты твор больш выйгрышна праяўляе сабе на сцэне. Але ёсць шмат аспектаў, праз якія за кошт публікацыі твор

набыў большую эфектыўнасць у сэнсе ўплыву на свядомасць рэцыпіента (сінтаксіс «плыні свядомасці», магчымасць не ўпусціць усе складнікі сюжэта). Паколькі для літаратуры такога кшталту характэрна існаванне шырокага кола інтэрпрэтацый, прыгадаем уласна змест перфомансу: два нерухомыя целы ляжаць на сцэне, потым адна з асоб пратыкае іншай штучны жывот «чымсьці накшталт шомпала» [4, с. 46], калі жывот лопаецца, бо гэта звычайны гумовы шарык, адтуль сыплецца попел. Пасля ўсёй гэтай «аперацыі» пачынаецца святкаванне таго, што адбылося.

Як аказалася, ніхто з нашых рэспандэнтаў не быў знаёмы з гэтым творам. З іх амаль палова (45 чалавек, 40.91%, дзе філалагічна падрыхтаваныя – 14 (12.73%), без філалагічнай адукацыі – 31(28.18%)), увогуле не змагла адказаць на гэтае пытанне.

Тыя адказы, што мы атрымалі, можна раздзяліць на наступныя тэматычныя групы (у межах якіх таксама вылучаюцца падгрупы – табліца 1).

Параўнаем адказы з меркаваннямі прафесійнай крытыкі. Аксана Бязлепкіна ў сваім артыкуле «Трансгрэсія ў сучаснай беларускай літаратуры і нацыянальная традыцыя» мяркуе, што ў гэтым творы, як і ў многіх іншых, Ілля Сін звяртаецца непасрэдна да прыроды чалавечага страху, у дадзеным выпадку – гэта страх смерці [Гл.: 5, с. 124–125]. Значная колькасць (13.64%) апытаных намі людзей убачыла ў назве гэтага твора экзістэнцыйныя матывы, да якіх і належыць страх. Калі браць непасрэдна колькасць тых, хто адказваў, то гэты паказчык будзе вышэй (23.08%).

З мэтай вызначыць уздзеянне анатацый да твора на будучага чытача, у якасці другога пытання намі была прапанавана прадмова да кнігі Іллі Сіна «0»:

«ТЫМ, ХТО ЗАХОЧА

СЫСТЭМАТЫЗАВАЦЬ ГЭТА,

ДАВДЗЕЦЦА ПАРАНІЦЬ ПАЛЬЦЫ

Тацяна Сьлінка,

Фраза, вымаўленая над кучай разьбітага шкла» [6, с. 1].

Перад аўдыторыяй былі пастаўлены наступныя пытанні: «Якія пачуцці ў вас выклікае такая прадмова да кнігі? Ці можа зацікавіць вас падобная анатацыя? Ці сталі б вы чытаць твор пад яе ўражаннем?».



Табліца 1 – Асацыяцыі рэцыпіентаў з назвай твора “HAPPY BIRTHDAY TO YOU (АБСАЛЮТНА СТЭРЫЛЬНЫ АБОРТ 4)”

Сацыяльная тэматыка (34, 30.91% ад агульнай колькасці рэспандэнтаў);	Экзістэнцыйныя матывы (16, 14.55 %);	Побытыва-пазітыўная тэматыка (свята, віншаванне) (9, 8.18%);	Арыгінальныя адказы, якія не паддаюцца класіфікацыі і не ўваходзяць ні ў адну групу (6, 5.45%);
«Пра аборт» – 20 (18.18%);	Жыццё і смерць, абсурднасць і бессэнсоўнасць існавання – 10 (9.09%);	Віншаванне: «Напэўна, віншаванне з Днём нараджэння, у якім стала пытанне аб тым, які падарунак набыць» – 5 (4.55%);	Назва выклікае негатыўныя пачуцці – 4 (3.64%);
Пытанні маралі: «Хутчэй за ўсё ў гэтым творы закранаецца сацыяльная тэматыка, мне здаецца, тут пра (гніенне) людзей, якое перадаецца праз масавасць, ці пра выціск маралі» – 8 (7.27%);	Праблема чалавечага «я» ў супрацьстаянні грамадству і самому сабе – 2 (1.82%);	Святкаванне Дня нараджэння: «Твор аб няўдалым Дні нараджэння» – 4 (3.64%);	«Штосьці забароненае» – 1 (0.91%);
Палітычная тэматыка: «Можа быць усё, што заўгодна, не выключана, што будзе і палітычны падтэкст»; «Знішчэнне іншадумцаў» – 3 (2.73%);	Праблема выбару – 2 (1.82%);		«Наводзіць на думку аб нейкім артхаусе» – 1 (0.91%);
Праблема бацькоў і дзяцей – 2 (1.82%);	Страта – 1 (0.91%);		
Прастытуцыя – 1 (0.91%);	«Тэматыка і праблематыка ўзаемаадносін» – 1 (0.91%);		

У выніку агульныя адказы выглядаюць наступным чынам:

Так, прачытаў(-ла) бы – 61 (55.45% ад агульнай колькасці рэспандэнтаў);

Не, не прачытаў(-ла) бы – 35 (31.82%);

Не адказалі, цяжка адказаць – 12 (10.91%);

Зацікавіла, але не чытаў(-ла) б – 2 (1.82%).

Параўнаем адказы з меркаваннямі прафесійнай крытыкі. Аксана Бязлепкіна ў сваім артыкуле «Трансгрэсія ў сучаснай беларускай літаратуры і нацыянальная традыцыя» мяркуе, што ў гэтым творы, як і ў многіх іншых, Ілля Сін звяртаецца непасрэдна да прыроды чалавечага страху, у дадзеным выпадку – гэта страх смерці [Гл.: 5, с. 124–125]. Значная колькасць (13.64%) апытаных намі людзей убачыла ў назве гэтага твора экзістэнцыйныя матывы, да якіх і належыць страх. Калі браць непасрэдна колькасць тых, хто адказваў, то гэты паказчык будзе вышэй (23.08%).

З мэтай вызначыць уздзеянне анатацыі да твора на будучага чытача, у якасці другога пытання намі была прапанавана прадмова да кнігі Іллі Сіна «0»:

«Тым, хто захоча

сыстэматызаваць гэта,

давядзецца параніць пальцы

Тацяна Сьлінка,

Фраза, вымаўленая над кучай разбітага шкла» [6, с. 1].

Перад аўдыторыяй былі пастаўлены наступныя пытанні: «Якія пачуцці ў вас выклікае такая прадмова да кнігі? Ці можа зацікавіць вас падобная анатацыя? Ці сталі б вы чытаць твор пад яе ўражаннем?».

У выніку агульныя адказы выглядаюць наступным чынам:

Так, прачытаў(-ла) бы – 61 (55.45% ад агульнай колькасці рэспандэнтаў);

Не, не прачытаў(-ла) бы – 35 (31.82%);

Не адказалі, цяжка адказаць – 12 (10.91%);

Зацікавіла, але не чытаў(-ла) б – 2 (1.82%).

Існаванне такога адказу, як «Зацікавіла, але не чытаў(-ла) б», можна патлумачыць няведаннем роднай мовы (сярод нефілалагічнай аўдыторыі) у сувязі з лінгвістычнай сітуацыяй у краіне, якая склалася гістарычна.

Калі рэспандэнты з нефілалагічнай групы ніяк не тлумачылі сваю адмову ці згоду прачытання ўсяго твора пасля дадзенай анатацыі, то многія з філалагічна падрыхтаванай аўдыторыі вельмі эмацыйна рэфлексавалі ў сваіх адказах на гэтае пытанне і спасылаліся на

песімістычнае ўздзеянне дадзенай прадмовы. Вось некаторыя ўрыўкі з іх адказаў: «Адразу б пачала чытаць далей, пачуццё зацікаўленасці, якое ідзе нават не з “розуму”, а з душы... Вельмі прываблівае!» «Ці можа мне гэта падабацца, калі я параню пальцы?» «Вельмі ўзнёслыя пачуцці... Якія актуалізуюцца з болем, што мы атрымліваем. Так, бо ён мае, напэўна, прыхаваны дыдактызм». «Зацікавіла, стала бы чытаць. Пасля гэтай анатацыі задаешся пытаннем: пра што піша І. Сін?»

Такім чынам, можна зрабіць высновы, што якім бы непрадказальным ні з’яўляўся імідж пісьменніка, назвы яго прац звычайна гаваркія і, у прынцыпе, даволі прадказальныя. Большасць рэцыпіентаў, будучы не знаёмымі з творам, правільна вызначалі яго тэматыку і праблематыку, арыентуючыся толькі на загаловак. Прадмова – адзін з асноўных кампанентаў, з якіх фарміруецца першае ўражанне ад кнігі, таму трапнасць і арыгінальнасць яе зместу з’яўляюцца вырашальнымі крытэрыямі ў сітуацыі выбару: купіць ці не купіць выданне ў кнігарні. Улічваючы прыведзеную вышэй статыстыку і адказы, можна зрабіць высновы, што ў дадзеным выпадку прадмова даволі паспяхова анансуе зборнік, бо больш паловы апытаных (55.45%) былі зацікаўлены ў прачытанні твора. Трэба дадаць, што пабуджэнне да чытання не заўсёды вынікае са станоўчых эмоцый, у дадзеным варыянце гэта адыгрывае патрэбны эфект «адваротнага ўздзеяння».

### **Спіс літаратуры**

1 Ковылкин, А. Н. Читатель как теоретико-литературная проблема [Электронный ресурс] // Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat – Москва, 2007. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/chitatel-kak-teoretiko-literaturnaya-problema>. – Дата доступа: 02. 02. 2016).

2 Павлов, А. М. Проблема читателя в эстетике литературного модернизма: Креативно-рецептивные аспекты лекционного дискурса В. Набокова: автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.08 / А. М. Павлов; Кемерово, 2004. – 202 с.

3 Кісліцына, Г. Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы. – Мінск: Логвінаў, 2006. – 210 с.

4 Сін, І. Нуль / І. Сін. – СПб: ООО «Невский простор», 2002. – 108 с.

5 Бязлепкіна, А. П. Трансгрэсія ў сучаснай беларускай літаратуры і нацыяльная традыцыя / А. П. Бязлепкіна // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв.: сб. науч. статей: в 2 ч. Ч. 1 / редкол.: С. Я. Гончарова-Грабовская (отв. ред) [и др.]. – Минск: РИВШ, 2007. – С. 123–126.

6 Слінка, Т. Фраза, вымаўленая над кучай разьбітага шкла / Т. Слінка // Сін І. Нуль / І. Сін. – СПб: ООО «Невский простор», 2002. – 108 с.

**Н. В. Барсукова**

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

## АЛІТЭРАЦЫЯ ЯК АДЗІН СА СРОДКАЎ ГУКАПІСУ Ў БЕЛАРУСКІХ КАЛЫХАНКАХ

У артыкуле на матэрыяле беларускіх народных калыханак аналізуецца алітэрацыя як важнейшы эўфанічны сродак выяўленчай выразнасці; апісваюцца тыпы і віды алітэрацыйных паўтораў паводле іх пазіцыі ў паэтычным радку, спалучальнасці гукавых адзінак, іх колькасці і размяшчэння; вызначаецца стылёва-жанравая роля гукавых паўтораў.

Надзвычай важнае месца ў сістэме гукавых паўтораў адводзіцца **алітэрацыі** (ад лац. ad – да, пры + littera – літара) – паўтарэнне аднолькавых зычных гукаў або спалучэнняў гукаў (у вершы, фразе) як стылістычны прыём, як спосаб узмацнення выразнасці [1, с. 18].

У паэтычнай мове дадзены стылістычны прыём займае дамінуючае становішча, паколькі пры дапамозе алітэрацыйных паўтораў паэтам ствараюцца дадатковыя асацыяцыі і гукавыя вобразы. Тэксты калыханак складаліся, як вядома, не адным чалавекам, а народам і арыентаваны на дзіцячую аўдыторыю, таму мы не знойдзем складаных і шматкансанантных паўтораў. Аднак алітэрацыйныя паўторы маюць свае сістэмы і стылістычныя гукавыя фігуры.

**Анафарычныя** кансанантныя паўтарэнні – гэта паўтарэнні блізкіх гукаў у адной з пачатковых частак эўфанічнай адзінкі. Анафарычным паўторам можна лічыць паўтарэнне гука ў самым пачатку слова ці ў пачатку націскага склада. Таму выдзяляецца анафара не толькі **чыстая**, г.зн. тая, што стаіць дакладна ў пачатку слова, але і з затактым гукам, або **затактная**, калі тым гукам, што паўтараюцца, папярэднічае іншы (адзін, радзей два) [2, с. 63].

Чыстая: *Без хлеба, без солі, / Без праў чалавечых* [3, с. 63]; – *Дзе хацінка цяплянька, / Дзе дзетачка маленька* [3, с. 89]; *Біці ката качалкай, / Няхай не спіць з Наталкай* [3, с. 89]; *А ў маёй Марысі / Шоўкам шуба шыта, / Ў малога каточка / Лапка перабіта* [3, с. 100].

Затактная анафара сустракаецца радзей: *Скочыў каток на платок / І украў ніцей маток* [3, с. 90]; *Меліся лапачкі пабіць, – / Чым буду шчурачак лавіць?* [3, с. 96].

**Перакрыжаваныя** анафарычныя паўторы: *Будзе веяць буйны вецер, / То гой мяне накалыша* [3, с. 62]; *Сядзеў коцік на кухні, / У яго вочачкі папухлі* [3, с. 96].

Паўторы, ці словы, у якіх гукі паўтараюцца, могуць стаяць побач, гэта – **сумежныя** паўторы; або быць раздзелены адным ці некалькімі словамі, гэта – **раздзельныя** паўторы [2 с. 44]: *Вунь дзе воит ідзе, / На татку, на мамку / Ён бізун нясе* [3, с. 64] – у першым радку перакрыжаваная анафара; *Не бачыў бы гора, / Гора мужыкова* [3, с. 64]; *Дюляй-дюляй, дзеткі, спаць, / Каток будзе калыхаць* [3, с. 75].

Паўторы гукаў бываюць **простыя** – калі паўтараецца адзін гук, і **складаныя** – паўтарэнне рада гукаў, напрыклад, цэлага склада [2, с. 44]: *Не ідзі, коце сівы, / Па нашы словы. // Нашы словы дарагія – / Па чатыры залатыя* [3, с. 81].

Акрамя анафарычных, у калыханках сустракаюцца і **эпіфарычныя** паўторы. **Эпіфарами**, па сутнасці, можна лічыць ўсе рыфмы, але, акрамя іх, сустракаюцца **эпіфарычныя** алітэрацыі, якія ўтвараюцца гукамі блізкімі, але нятоеснымі. Як і анафары, **эпіфары** ў **эўфанічных** адзінках размяшчаюцца ў розных частках вершаванага радка і бываюць **сумежныя і раздзельныя**. Пры сумежнай **эпіфары** сугучныя словы звычайна граматычна залежныя, у адрозненне ад раздзельнай [2, с. 45]: *Хадзіў каток на капусце, / Насіў сончык ў белай хустцы. // Усім сончык прадаваў, / А табе, Зосю, дарма даў* [3, с. 68]; *Цыбуліца горка, / А Марылька зорка* [3, с. 75] – кальцо у першым радку; *Пабеглі за катком / Ды з доўгім кійком* [3, с. 92].

Іншы раз анафарычныя і **эпіфарычныя** сістэмы спалучаюцца, утвараючы такую стылістычную фігуру, як **анаэпіфара**. Яна надае асаблівую меладычнасць вершаванай мове [2, с. 45]: – *Чаго ж ты, котачка, плачаш? // Ці ніці, ці есці хочаш?* [3, с. 95].

Кансанантнае **кальцо** можа прымаць разнастайныя формы: адным і тым жа гукам могуць пачынацца і заканчвацца асобныя словы ў радку ці сам вершаваны радок; сустракаюцца блізкія гукі ў пачатку і канцы двухрадкоўя або яшчэ ў пачатку слоў, што размяшчаюцца ў пачатку і канцы радка ці двухрадкоўя (анафарычнае кальцо) [2, с. 46]: *Пайшоў каток на таржок, / Купіў сабе піражок, / Яшчэ табакі ражок* [3, с. 73]; *Ходзіць каток на вароцях / У чырвоненькіх чабоцях* [3, с. 88]; *Скончыў каток на платок / І украў ніцей маток* [3, с. 90].

Даволі частым з'яўляецца спалучэнне анафары і **эпіфары** ў калыханках: *Схавайся ты, дзетка, / На божу пасцельку. // Няхай твае вочкі / Заплюснуць навекі* [3, с. 64]; *Нашто, вецер, ты гудзеш, /*

*Спаць Міхаську не даеш? // Сні, сыночку міленькі, / Ой, да длюлі-длюленькі...* [3, с. 66].

Нягледзячы на кампазіцыйную прастату калыханак, мы можам знайсці прыклады **двухгукавых алітэрацыйных паўтораў**. Паводле аналізу шматлікіх прыкладаў можна выдзеліць наступныя тыпы двухгукавых паўтораў:

1) у залежнасці ад колькасці разоў паўтору адных і тых жа гукаў вызначаюць паўторы:

**простыя (двухразовыя):** *А ты, каток шэры, / Прыйдзі павячэраць* [3, с. 74]; *Шыты боты штыхам, / Насі, коце, з ліхам* [3, с. 94];

**шматразовыя** (якія паўтараюцца тры і больш разоў): *Няхай бяжыць дарожкаю, / Дарожкаю ды ў лясок / Па Ясенька паясок* [3, с. 90]; *Хадзіў котка / Па платку / У чырвоным / Чабатку. // Трэба катка / Паняці / Да чаботка / Зняці / Да й Іванку / Накласці* [3, с. 76];

2) па тым парадку, у якім гукі ідуць адзін за адным у паўторы, іх можна размежаваць на:

**прамыя** (калі гукі паўтараюцца ў тым самым парадку): *Наша хата цяпленькая, / Наша Маня маленькая, / Будзеш ночку начаваць / Будзеш дзіця калыхаць* [3, с. 81];

**адваротныя (хіястычныя):** *Брэнчы муха каля вуха, / Калыбкаю махаю* [3, с. 67]; *А сыночак не спіць, / А каточак бурчыць* [3, с. 77]; – *А я есці не хачу, / Па сваім горы плачу* [3, с. 97];

3) па становішчы паўтораў у рытмічных адзінках сярод двухгукавых кансанантных паўтораў можна выдзеліць:

**кальцо**, якое яны ўтвараюць: *Будуць мяне, коціка, біці, / Будуць мне вушкі церабіці ...* [3, с. 96];

**анафару:** *Малюлька малая, / Няхай спіць, гуляе* [3, с. 75];

**эпіфару:** *Біць ката качалкай, / Каб не спаў з Наталкай. // Біць ката аброткай, / Каб ён не спаў з Аўдоткай* [3, с. 89];

4) паводле спалучальнасці гукавых адзінак вылучаюцца:

**паўторы, у якіх гукі, што паўтараюцца, стаяць побач:** *Марылька [ не спіць ] ешчэ, / Бо ручкамі [ ўсё ] плешчэ* [3, с. 83]; *А-а! Не хадзі, кот, па масту, / Буду біці па хвасту. // А-а! Буду біці па хвасту* [3, с. 84];

**паўторы з гукамі, якія раздзелены іншымі:**

*Ой ты, коце стракаты, / Не хадзі дахаты* [3, с. 90].

З вышэйпрыведзенага матэрыялу можна зрабіць наступныя вывады: сістэма кансанантных паўтораў разнастайная: можа паўтарацца адзін ці некалькі гукаў у розных варыяцыях, з усіх тыпаў паўтору зычных найбольш прадстаўлены анафарычныя і эпіфарычныя паўтарэнні.

Такім чынам, кансанантныя паўторы адыгрываюць важную ролю ў мове калыханак. Яны разам з вакалічнымі паўторамі запавольваюць тэмп выказвання, ствараюць своеасаблівую рытміка-інтанацыйную арганізацыю твора, надаюць мове твораў пяшчотнасць, напеўнасць, эмацыянальнасць і экспрэсіўнасць, ствараюць атмасферу спакою, ласкавасці, замілавання.

### Спіс літаратуры

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

2 Торра, В. А. Эўфанічныя сродкі моўнай выразнасці ў паэзіі Рыгора Барадуліна: Дыс. ... канд. філалаг. навук: 10.02.01 / ГГУ імя Ф. Скарыны. – Гомель, 2006. – 110 с.

3 Дзіцячы фальклор / Рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1972. – 736 с.

*УДК 811.161.3'342'42:821.161.3–1\*Я. Янішчыц*

**Ю. У. Блізнец**

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

### **АЛІТЭРАЦЫЯ ЯК СРОДАК ВЫЯЎЛЕНЧАЙ ВЫРАЗНАСЦІ Ў ПАЭЗІІ Я. ЯНІШЧЫЦ**

У артыкуле аналізуецца адзін з самых распаўсюджаных прыёмаў гукавой інструментальнасці верша – алітэрацыя – у паэтычнай творчасці Яўгеніі Янішчыц. Пры гэтым апісваюцца тыпы і віды паўтараў зычных і іх спалучэнняў паводле характару гукаў, пазіцыі ў радку, спалучальнасці паміж сабою, прадметна-сэнсавых асацыяцый, якія яны выклікаюць; акрэсліваецца іх стылістычная роля ў паэтычным маўленні Я. Янішчыц.

У паэтычнай мове існуюць разнастайныя прыёмы ўзмацнення фанетычнай выразнасці. Паэты нібы спецыяльна імкнуча дасягнуць гукавога падабенства лексікі, падбіраць словы, у якіх паўтараюцца адны і тыя ж падобныя гукі, цэлыя сугуччы. Гэта звязана з агульнымі эстэтычнымі мэтамі паэзіі: уздзеянчаць на чытача не толькі зместам і вобразнай сістэмай паэтычнага твора, але і яго фармальнай структурай. У залежнасці ад характару гукаў, якія паўтараюцца ў суседніх словах выказвання, адрозніваюць два асноўныя тыпы гукавых паўтараў: алітэрацыю і асананс. Алітэрацыя (ад лац. ad –

‘пры’ + *litera* – ‘літара’) – паўтарэнне аднародных зычных гукаў у вершаваных радках, якое ўзмацняе гукавую і інтанацыйную выразнасць верша [1, с. 154]. Алітэрацыя спрыяе стварэнню шматлікіх прадметна-сэнсавых асацыяцый, таму выяўленчыя магчымасці алітэрацыі больш шырокія, за асананс. Часцей за ўсе ў вершаванай мове адзначаецца алітэрацыя шыпячых і свісцячых зычных [с], [с’], [з], [з’], [ш], [ж], выбухных [т], [д], [ц], [дз’], мяккіх і цвёрдых санорных гукаў [л], [м], а таксама дрыжачага [р]: *Спрабую ўласны боль забіць // Спакойнымі вачыма. // Прасцей жыву, чым можна жыць. // Складаней – чым магчыма* [2, с. 255]. *Не назавём – само не назавеца // Ні азярцо, ні твар, ані – вякі. // ...Ці знаеш ты, як рыфма цяжка тчэца, // Як рвецца песня – часта! – на шматкі?* [2, с. 254]. *Ні спачуванняў тых, ні перашкоды, // Ні адчування смутку, ні віны. // Адно – бруяцца бэзавыя воды // І як стагоддзі роднае прыроды – // Стаяць на вечнай варце валуны...* [2, с. 22]. *Палесак – сын мне, бор вячысты – друг. // Зіма зажурыць – развесяліць лета. // Цябе люблю, патрыярхальны плуг, // Цябе – у страшным космасе, ракета* [2, с. 25].

Ва ўрыўку з верша «Дарогу выслаў лістапад...» аўтарка ўжывае алітэрацыю зычных [с], [с’], [з] для таго, каб стварыць асацыяцыю восені, перадаць, як шалясціць апалае лісце: *Дарогу выслаў лістапад // Суровую, ды мяккую... // ...Калі палонны мой настрой // Вы дзесьці абрываеце // І клікаць мілаю сястрой // Мяне не забываеце...* [3, с. 53].

Існуе шмат прыкладаў з вершаў, дзе адзначаецца алітэрацыя свісцячых для абазначэння гукаў прыроды, якія асацыіруюцца з гэтымі зычнымі. Вось некаторыя з іх: *І снегу, і лёду замнога, // І смаляць ва ўсю маразы. // Супольная наша дарога // Пралегла, як два палазы...* [4, с. 83]. *Сані, сані... // Даль за палазамі. // Добрае, спакойнае святло. // Сыпле снегам, // Дыша маразамі // Роднае палескае сяло* [5, с. 11].

Алітэрацыя шыпячых [ш], [ж] у суседстве з галоснымі ўжываецца для перадачы шоргату і г.д., напрыклад: *Ды вядома ж адмыслова! // Толькі й чую: жых ды жых, // Што баюся рانیць слова, // Не сказаўшы думкі ўслых!* [3, с. 35]. *Што ёсць сумотнае – у дождж, // І што прыцелькі парада – // Прайсціся пешкам басанож...* [3, с. 68]. *Як доўга дождж ілье, а я не чую. Наскрозь, да ніткі, вымакла зямля. // Ніхто нам шчасных дзён не навязчуе, // Як самі мы – сягоння і пасля* [4, с. 294]. У другім, трэцім прыкладзе шыпячыя [ш], [ж] ў кантэксте з [ч], [шч] могуць перадаваць шум дажджу.

Выбухныя зычныя гукі [п], [б], [т], [к], [д] і [ц] у якасці алітэрацыі сустракаюцца ў тых выпадках, калі ўзнікае неабходнасць перадаць хуткаплынныя, рэзкія ці рытмічныя гукі: бульканне вады,



стук дзятла і г.д: *Лёгкім прымаразкам ціхім – // Дол сқавана-заінены.*  
*// ...Ты с якой растаў бусліхай // Мой нядаўні бусел белы? [2, с. 23].*  
*Жыву сярод глухіх балот. // Пад сонцам найвышэйшай пробы //*  
*Святкую першы свой палёт // Пасля працяглае хваробы [5, с. 26].*  
Выбухныя ўжываюцца яшчэ і для таго, каб перадаць хуткасць: *Эй,*  
*плыць, плыць, плыць, - // Яшчэ вусцейка баліць. // Хоць слязінкай*  
*спазараначку, // Покуль дно не заняло... // Дайце лодачку-*  
*быстраначку... [3, с. 38].*

Санорныя [л], [л’], [м], [м’], [н], [н’] часцей за ўсе ўжываюцца для абазначэння плаўнасці, лёгкасці, павольнасці, таму што самі яны – плаўныя: *Ноччу цёмнаю, настыдаю // На сабе пагляд здаўду: //*  
*Пакахаю – не паміду, // Сто гадоў не разлюблю [3, с. 66]. А у каменя*  
*чадо // Стопудовае, няйначай. // І таму ён не заплача, – // Што б на*  
*камень ні ішло! [3, с. 24].* Праз паўтор санорных гукаў можна адчуць чуласць, дабрыню, як у вершах «У калыханку сыну», «Андрэю»: *Сні,*  
*мой сыне, спі, мой болю, // Сні, крыло майго жыцця... // Я й сама цяпер*  
*з табою, // Як вясёлае дзіця [5, с. 168]. Ах, не бойся: гэта сэрца //*  
*Разварэдзіла ўспамін. // Нікуды мне не падзецца // Без цябе, мой мілы*  
*сын! [2, с. 167].*

У вершах інтымнай лірыкі санорныя перадаюць эмацыянальна-сэнсавы цэнтр паэтычнага твора. Праз паўтор свісцячых і санорных паказваецца вясновая радасць жыцця, чалавечае шчасце ці надзея: *Такой прысні, як яблыневы сад. // Там не ачахла сонечная сцежка. //*  
*Хвалюецца высокі снегапад, // А на губах – іскрыстая ўсмешка [2, с. 246].*  
*Вясна, агонь зялёнага азарту, // Люблю твайго размаху*  
*крыгаход... // Зялёны сад – ён стане жоўтым заўтра, // Але нальецца*  
*тайнай сілай плод! // Аціхне шум. Ацежадее крона. // Ды зноў успыхне*  
*лісцік выразны. // І блаславіць нашчадак акрылёна // Каханняя сад і*  
*ластаўку вясны [2, с. 218]. Ці ўзлятаю нанова, // Ці чакаю чаго? //*  
*...П’ю глыбіначку слова // З маўчання твайго... [3, с. 56].*

Паэзія Я. Янішчыц мае народна-песенную аснову. У творах яна арганічна выкарыстоўвала фальклор сваёй мясцовасці (песні, прымаўкі, і інш.), а таксама палескую дыялектную лексіку. Алітэрацыя выбухных гукаў стварае ўражанне песні, частушкі: *Папрашу цябе, не руш: // Баба я бядовая. // Гарадскі твой капялюш, //*  
*Галава ж садовая [2, с. 290].*

Паўтарэнне санорнага зычнага гуку [р] выкарыстоўваецца для таго, каб чытач уявіў бурленне вады ці скрып снегу: *Адчайны*  
*крыгалом, // Надзей ж – не скрышыцца! // Праз лёд, праз буралом //*  
*Твая вясна вяршыцца [4, с. 90].*

У вершах Яўгеніі Янішчыц сустракаюцца двухгукавыя алітэрацыйныя паўторы: *Пераплятуцца сфінксы, цені, інкі, // Нямая*

*ціша высветліць да слёз. // З Бярэся – аж да полацкай Сафійкі // Святлець каханню маладых бяроз!* [2, с. 21].

Па тым парадку, у якім гукі ідуць адзін за адным у паўторы, іх можна размежаваць на прамыя – калі гукі паўтараюцца ў тым самым парадку: *Ўеца маладая палазня. // Усё ізноў вяртаецца да вусця...* [3, с. 27]. *З усмешкай ранішняй маёй, // Якой смяюцца толькі дзеці?..* [3, с. 27]. *Надыхаўшыся водарам травы, // Лугі схадзіўшы так, // Нібыта горы, // Начамі засынала я* [2, с. 29]. *Начамі прачынаюся. // А вам, // Што сніцца вам, // Прамоўкля азёры?* [4, с. 30]. *Цяплейшых промняў сонечныя стужкі // Ужо ў стажкі прыбрала сенажаць. // Вось шумна парасыпаліся птушкі, // Ці ўсе яны нанова празвіняць?* [4, с. 31]. *На іржышчы пазнаю. // З прагавітымі вачыма, // Як галодныя гракі, // Дзеці, родам з той, Айчыннай, // Ў полі лушчаць каласкі* [2, с. 24]. *Бунтуе рошчына ў дзяжы... // У тартаку вішчыць піла, // Кладзецца першы ўкос на вілы, // Шчыруе дзікая пчала...* [2, с. 26]; і адваротныя: *Вось так – з адкрытым небам – заначую, // А зоркі будуць дзець у вышыні* [2, с. 22]. *Раўлі над вамі гудкія маторы... // Начамі прачынаюся. // А вам, // Што сніцца вам, // Прамоўкля азёры?..* [3, с. 30].

Паводле спалучальнасці алітэраваных гукавых адзінак вылучаюцца паўторы, у якіх гукі, што паўтараюцца, стаяць побач: *Цябе люблю, патрыярхальны плуг, // Цябе – у страшным космасе, ракета* [2, с. 25]. *Груган стогадовы прасторы акіне, // Пракоціцца гром над бянтэжнасцю ніў* [2, с. 51]. *Пра старое гняздо буслішына, // Што разбурыў вятрыска... // Бачу, паўстала сцішана // Па-над айчынным прысакам...* [4, с. 67]. *// Калі адыходзяць слынныя паэты, // Цішэй сама становіцца зямля. // Нервуецца стамлёны млын планеты, // І замірае тонкі круг камля* [5, с. 115]; і паўторы з гукамі, якія раздзелены іншымі, напрыклад: *Шумеў сусветны ураган // Выгнаннікам паганым* [2, с. 28]. *Мне рукі абдзіраў дзірван – // Ралля лячыла раны. // На небасхіле юных крыд // Крыляла даль навыраст* [2, с. 28]. *Жыву сярод глухіх балот. // Пад сонцам найвышэйшай пробы // Святкую першы свій палёт // Пасля працяглае хваробы* [2, с. 26]. *Снег спявае калыханку, // Палыхнуў агонь вавёркі...* [2, с. 23].

Яўгенія Янішчыц вельмі ўдала спалучае розныя віды алітэрацыі, якія можна назіраць у адным і тым жа вершы.

Добра заўважаецца, што алітэрацыя – даволі яркая з’ява ў творчасці Я. Янішчыц. Дадзены від гукапісу ўзмацняе выразнасць і вобразнасць паэтычнага слова Я. Янішчыц. У разгледжаных вершах найбольш часта аўтарка ўжывае свісцячыя і санорныя гукі, а таксама іх камбінацыю.

## Спіс літаратуры

- 1 Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – Мінск: Вышэйшая школа, 1979. – 320 с.
- 2 Янішчыц, Я. Выбранае / Я. Янішчыц. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2000. – 351с.
- 3 Янішчыц, Я. На беразе пляча: Лірыка / Я. Янішчыц – Мінск: Мастацкая літаратура, 1980. – 96 с.
- 4 Янішчыц, Я. Пачынаецца ўсё з любові...: вершы, паэмы / Я. Янішчыц. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2008. – 339 с.
- 5 Янішчыц, Я. Дзень вечаровы: вершы / Я. Янішчыц. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1974. – 80 с.

УДК 811.161.1'37'367.625

**Т. В. Дроздова**

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

## **ПРОИЗВОДНЫЕ МОДАЛЬНЫЕ ЗАЧЕНИЯ В ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ ГРУППЕ ГЛАГОЛОВ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ**

В статье рассматривается один из регулярных семантических переходов в русском языке – формирование вторичных модальных и оценочных значений в семантической структуре русских глаголов перемещения. Таким образом, через обозначенную закономерность проявляется один из фрагментов русской языковой картины мира. Определяется тип семантического переноса, характер вторичного модального значения, его стилистические особенности.

По нашим наблюдениям, наиболее многочисленной лексико-семантической группой глаголов, в семантической структуре которых происходит формирование переносных модальных значений, является группа глаголов перемещения (движения).

«Языковая картина мира имеет в своей основе пространственную модель, что не в последнюю очередь проявляется в особенностях формирования абстрактных значений» [1, с. 150]. А о движении в пространстве можно говорить как об атрибуте бытия и как о коренном способе существования: все в мире находится в движении. Группа глаголов перемещения в русском языке является одной из самых многочисленных, а частотность употребления глаголов данной группы программирует богатую полисемию. Движение соплагается с жизнью человека непосредственно, оно в самом широком значении

всеобъемлюще и вездесуще, – вероятно, поэтому род человеческий подсознательно очень активно использует именно эту группу глагольной лексики (слова со значением движения) для выражения своего отношения к чему-либо, что и выливается в формирование вторичных модальных значений.

Переносное модальное значение нежелательности у глагола *бежать* обусловлено характером перемещения, отраженного в основном значении, – удаления от какого-то пункта, точки и т. п.: ‘усиленно скорым движением, быстро перебирая ногами, перемещаться в каком-л. направлении’. Сема перемещения в определенном направлении, метафорически переосмысляясь, становится основанием для формирования модального значения: ‘избегать (избежать) чего-л., уклоняться (уклониться) от чего-л.’ (*Господ соседственных селений Ему не нравились туры; Бежал он их беседы шумной.* А. Пушкин. – СРЯ, I, 68). Механизм переноса может быть представлен в следующем виде: не хотеть участвовать в беседе → осознанно принять определенное направление мыслей (перемещаться мыслями в определенном направлении, избегая чего-л. нежелательного) и действовать соответствующим образом. Прослеживается сходство физического движения и движения мыслей в определенном направлении.

Для семантической структуры данного глагола характерно еще одно модальное значение, которое реализуется в сочетании с формой инфинитива, имеющего значение цели. При этом глагол в указанной конструкции при сохранении семантики перемещения приобретает оттенки модальных значений желания, стремления, наличия необходимости: *Он всегда смотрел на неё горящими глазами и всем приходящим в дом гостям тут же бежал показывать её портрет.* (С. Спивакова); *Теперь знаю всю цену счастья Эраста, сейчас бегу сказать ему* (Н. П. Брусилов) (НКРЯ).

Основное значение глагола *вертеться* (‘совершать круговые движения; вращаться, кружиться. || Кружиться в танце. || Беспечно поворачиваться то в одну, то в другую сторону, менять положение’) связано с представлением об изменениях положения в пространстве и невозможностью располагаться в определенном месте в статическом состоянии. Именно на этой базе значение расширяется и на основе метафорического переноса образуется модальное значение невозможности или нежелания отвечать прямо: прост. ‘увиливать, уклоняться от прямого ответа; хитрить’ (*[Тит Титыч:] Барышня, выдавай Андрюшку! Да не вертись; видишь, я сам за ним пришел.* А. Островский. – СРЯ, I, 153). Аналогичное модальное значение формируется в глаголе *влиять*.

В одном из значений глагола *вилять* заложена сема непрямого, неясного движения ('двигаться по извилистой линии. || Делать крутые повороты, изгибы (о дороге, реке и т. п.); извиваться'), которая явилась фундаментом для явного метафорического переноса. В результате сформировалось модальное значение нежелания: (разг.) 'уклоняться от прямого ответа; лукавить' ([Смирнов:] *Предупреждаю, что я выстрелю в воздух. [Попова:] Этого еще не доставало! Почему? – Вы струсили? Да? А-а-а-а! Нет, сударь, вы не виляйте! Извольте идти за мной!* Чехов. – СРЯ, I, 175). Нежелание отвечать прямо вызывает необходимость избегать этой участи.

На базе основного значения глагола *виться* ('обвиваться вокруг чего-л.') в результате метафорического переноса формируется семантически вторичное модальное значение с семой желания быть рядом: (разг.) 'вертеться возле кого-, чего-л., неотступно ходить за кем-л.; увиваться'. В обоих лексико-семантических вариантах сохраняется общий признак приближения, расположения вблизи чело-л. (*– И странное дело – ее любили все девушки, вились вокруг нее.* Грибачев. – СРЯ, I, 179).

Сема интенсивности, высокой скорости перемещения, свойственная глаголу *взвиться* в основном значении ('стремительно подняться, взлететь'), явилась основой для формирования модального значения нежелания принимать все как есть; неприятие сочетается с эмоциональным отношением неудовольствия: (перен., разг.) 'возмутиться, рассердиться' (*Ох и взовьется она, когда про спор узнает! Ну да ничего, сама виновата.* Б. Бедный. – СРЯ, I, 165). Исток появления модальности заключается в невозможности оставаться на месте, эта сема становится базой, формирующей метафорический перенос.

Метафорический перенос основного значения глагола *вкрасься* ('тайком войти, крадучись проникнуть куда-л') на основании представления о скрытом проникновении способствовал формированию фразеологически связанного значения с модальной семой желания 'захотеть получить от кого-либо его благорасположение нечестным путем': *вкрасься в доверие (или в милость)* 'приобрести доверие, расположение лестью или хитростью' (СРЯ, I, с. 182). *Самый хитрый человек не мог бы искуснее вкрасься в доверие княжны, вызывая ее воспоминания лучшего времени молодости и выказывая к ним сочувствие.* Л. Н. Толстой (НКРЯ). Семантика содержащейся в слове приставки весьма значима для формирования общей семантики слова. Особенности префикса *в-* указывают на движение, направленное внутрь чего-либо [4, с. 141].

В проанализированном выше глаголе *вкрасться* и в глаголе *влезть* наблюдается семантический параллелизм. На базе одного из номинативно-производных значений глагола *влезть* ('забраться, попасть куда-л. тайком') сформировалось переносное модальное значение стремления добиться своей цели несамостоятельным, нечестным путем: 'проникнуть куда-л., во что-л. ловкостью, хитростью; втереться' (*В дружбу к сильному влезть не желаешь ты, Чтоб успеху делишек помочь*. Н. Некрасов; *Африкашка корчит из себя просвещенного человека, уже успел влезть в интеллигентное общество*. М. Горький. – СРЯ, I, 184). Сочетаемость свободная. Метафорический перенос основан на сходстве скрытого проникновения в прямом и переносном смысле.

Глагол *влететь* в основном значении относится к группе глаголов движения: 'летя, на лету проникнуть, попасть куда-л.'. Во вторичном значении лексикализованной безличной формы глагола наблюдается «модально-оценочное значение отрицательного отношения к кому-либо, выражающегося в неизбежности порицания или наказания» [4, с. 141]: безл., разг. 'попасть, достаться (за какую-л. вину, проступок)' (*А не влетит ли мне? Ведь все-таки я иду самовольно, без приказа*. Чаковский. – СРЯ, I, 185). «Возникновение модального значения обусловлено, с одной стороны, наличием семы интенсивности в основном значении глагола, с другой семантическими особенностями приставки, указывающей на движение, направленное внутрь чего-либо» [4, с. 141].

В основном значении глагола *влипнуть* содержится сема перемещения: 'попасть во что-л. вязкое, липкое, пристать к чему-л. вязкому, липкому' [*Сергей Иванович*] *осторожно вынимал ножом-тутиком из чашки влипиую в подтекший мед живую еще пчелу* (Л. Толстой). Во вторичном модальном значении отражен оттенок нежелательности, который дополняется отрицательной оценкой: прост. 'попасть в неприятное, затруднительное положение; попасться' (*А ведомо ли вам, господа, в какое дело вы влипли?* Арамилев. – СРЯ, I, 185). В обоих значениях прослеживается сходная отрицательная коннотация, которая и выступила основанием для формирования вторичного абстрактного значения.

В глаголе *влопаться* на базе основного значения 'попасть по неосторожности, неожиданно во что-л.' (*Влопаться в лужу*) сформировалось, путем метафорического переноса, вторичное значение с модально-оценочными оттенками неприятия, порицания, обличительной экспрессии: груб. прост. 'влюбиться в кого-л.' (*Любовь не играет большой роли, а уж ежели девка влопается, так*

за мое почтение с богатством своим распростится. Кочин. – СРЯ, I, 186). Метафора возникла в результате сходства в неожиданном характере изменения ситуации.

В основном значении глагола *вмешаться* фигурирует сема перемещения: ‘проникнуть куда-л., смешаться с чем-л.’ (*Я тоже вмешался в толпу зрителей.* Тургенев. – СРЯ, I, 187). Модальность целесообразности, стремления прекратить какие-либо действия отражена во вторичном значении глагола: ‘принять участие в чем-л. с целью приостановления, пресечения чего-л. или изменения хода чего-л.’ (*Однажды они [Чурка и Кострома] подрались так бешено, что должны были вмешаться большие.* М. Горький. – СРЯ, I, 187).

Глагол *впрячься* на базе номинативного значения с семой перемещения: ‘впрячь себя в повозку, экипаж и т. п.’ (*Однажды Лебедь, Рак да Щука Везти с поклажей воз взялись, И вместе трое все в него впряглись.* И. Крылов. – СРЯ, I, 224) – формирует метафорически, на основе сходства в перемещении физическом и интеллектуальном (перемещаются, т. е. определенным образом изменяются, мысли), фразеологически связанное значение с косвенным модальным оттенком стремления взяться за выполнение важного действия: *впрячься в работу* (или *в дело*) – ‘приняться за длительную или трудную работу’. (СРЯ, I, с. 224).

В глаголе *наехать* наблюдается номинативное значение перемещения: ‘натолкнуться во время езды’. Префиксальная морфема *на-* и характер движения способствуют формированию модальных значений стремления добиться чего-л. требованием, желанием заполучить что-л. путем нападения: жарг. ‘с помощью угроз, шантажа требовать сделать, выполнить что-л.’ (*На меня наехали какие-то бандиты, требуют денег*); ‘искать ссоры, вступать в конфликт’ (*Ты на меня не наезжай, я всё равно этого не сделаю*); устар. ‘нападать, совершать нападения (о коннице)’ *Турки наезжали с большой дерзостью.* (Кузн., с. 580). Метафорический перенос основан на сходстве в семах вторжения в чужое пространство.

Все проанализированные производные метафорические значения имеют сниженную стилистическую окраску и характерны для разговорного стиля.

Таким образом, глаголы перемещения являются богатым источником формирования модальных значений желательности, стремления, необходимости. Модальность в таких случаях часто сопровождается экспрессивно-оценочными коннотациями.

Список литературы

1 Тимошенко, Е. И. Типология семантической эволюции этимологических корней со значением 'располагать в пространстве' (на материале русского языка) / Е. И. Тимошенко // ВЕСНИК МДПУ імя І. Шамякіна. – 2012. – № 2 (35). – С. 150–155.

2 Словарь русского языка: в 4 т. / гл. ред. А. П. Евгеньева. – Т. 1. – М.: Русский язык, 1981 – С. 696.

3 Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruscorgo.ru/>. – Дата доступа: 10.04.2015.

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

УДК 398.91(=161.3):7.045

**К. М. Клімянкова**

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

**СІМВАЛ ЯК ФОРМА ВЫРАЖЭННЯ ІНШАСКАЗАННЯ  
Ў ПРЫКАЗКАХ І ПРЫМАЎКАХ**

У артыкуле разглядаецца сімвал як спосаб выражэння іншасказальнасці ў народных прыказках і прымаўках, раскрываецца змест паняцця 'сімвал', акрэсліваюцца функцыянальныя тыпы сімвалаў у парэміях, падаецца іх дэнататыўная характарыстыка, указваюцца экспрэсіўна-выяўленчыя магчымасці і слоўна-вобразны патэнцыял.

У навуковых даследаваннях па лінгвістыцы тэрмін «сімвал» прадстаўлены ў разнастайных варыянтах, але трактуецца яны як правіла, шматзначнасцю і супярэчлівасцю. У тэрміналагічнай лексіцы не назіраецца адзінага погляду на разуменне сімвала. Гэта можна патлумачыць тым, што, перш за ўсё, паняцце «сімвал» характарызуецца цяжкім разуменнем аб'ектыўнага зместу. Яшчэ з даўніх часоў людзі спрабавалі асэнсаваць рэчаіснасць праз розныя рэчы, з'явы, прадметы, якія для іх мелі важнае значэнне, якім яны надавалі асаблівае сімвалічнае гучанне, шукалі патаемны сэнс. Азначэнне тэрміну "сімвал" яшчэ ў старажытнасці давалі такія філосафы, як Арыстоцель, Платон, Эмпедокл. Сімвал з'яўляецца адным з цэнтральных паняццяў розных навуковых сфер – філасофіі, псіхалогіі, культуралогіі, літаратуры, філалогіі і інш.



Першапачаткова вобразы-сімвалы ўяўлялі сабой паказ рэчаіснасці, які выклікаў эмацыйныя аналогіі з чалавечым жыццём. Гэта традыцыя захоўваецца і зараз. У сувязі з гэтым, іншасказальны сэнс можа выражацца таксама і праз сімвалічнае нападзенне пэўных твораў, выказаў, выслоўяў. Сімвалічным гучаннем таксама напоўнены і парэміі.

Беларускі народ ва ўсе часы вялікую ўвагу надаваў сваёй працы, а галоўным яе аб'ектам была зямля. Зямля, па народных уяўленнях, з'яўлялася адной з чатырох асноўных касмічных стыхій, побач з агнём, вадой і паветрам. Зямля – гэта першаэлемент, з якога ствараўся Сусвет. «У адпаведнасці з міфалагічнымі ўяўленнямі зямлю лічылі жывой істотай, якая несла ў сабе жаночы пачатак. Яна апладнялася жыватворным дажджом – увасабленне мужчынскага пачатку – і дала новы ўраджай. Зямля як “карміцелька” лічылася святой, што тлумачыць паважнае, асцярожнае да яе стаўленне» [1, с. 198]. Прыказкі таксама адлюстравалі ўсе гэтыя ўяўленні: «Зямля заўсёды дзякуе» [2, с. 79]; «Зямля не тоне, не гарыць» [2, с. 80]; «Зямля – талерка: што пакладзеш, тое і возьмеш» [2, с. 80]; «Зямля ўсяго дасць, але ў яе не паложыш – нічога не дасць» [2, с. 80]; «Зямлю не ўгоніш – і хлеба не намалоціш» [2, с. 80]; «На добрай зямлі добрая надзея» [2, с. 85]; «Не ўсякаму зямелька родзіць» [2, с. 87]; «Зямля ўсіх прымае: і здаровых, і слабых» [3, с. 52]; «Зямля чуткамі поўніцца» [3, с. 392].

Другім па важнасці элементам жыцця беларускага народа з'яўляўся хлеб. Яму прысвечана вельмі шмат прыказак і прымавак, якія адлюстроўвалі ўсю сакральнасць і недатыкальнасць да яго. Хлеб заўсёды быў адной з галоўных страў на стале. Хлеб заўсёды быў каштоўным дарам і выконваў функцыі спалучэння боскага і чалавечага пачаткаў. «Хлеб, найбольш сакралізаваны від ежы, сімвал дабрабыту, шчасця, дастатку. Як “Дар Божы” з'яўляецца ўвасабленнем чалавечай (калектыўнай і персанальнай) долі, карыстаецца асаблівай пашанай і выклікае амаль рэлігійнае стаўленне» [1, с. 498]. Парэміі з кампанентам «хлеб» паказваюць на ўсебаковае стаўленне чалавека да сакральных з'яў: «Без гарапашнікаў-мужыкоў не было б ні хлеба, ні васьмакоў» [2, с. 26]; «Дзяцей – як бобу, а хлеба – ні дробу» [2, с. 29]; «Ёсць хлеб – соку няма, ёсць сок – хлеба няма» [2, с. 26]; «Служачы хлеб – сабачы» [2, с. 38]; «Хвалі хлеб у свірне, а ліхадзея ў труне» [2, с. 40]; «Хлеб ды вада – батрацкая яда» [2, с. 40]; «Неба ці трэба, а хлеба – трэбам» [2, с. 50]; «Салдату трошкі трэба: солі драбок ды хлеба шматок» [2, с. 55]; «Хлеб – усяму галава» [2, с. 96]; «Хлеб – мае ногі і рукі» [2, с. 141].

Чалавеку ва ўсе часы было патрэбна змагацца з рознымі з'явамі і падзеямі, якія адбываліся на зямлі, і таму існавала вялікая патрэба ў забеспячэнні сябе і сваёй сям'і нейкім сховішчам. Людзі пачалі

ствараць розныя пабудовы, каб захаваць сваё небяспечнае жыццё. Хата з'яўляецца сімвалам найвялікшай каштоўнасці. «Кожнае жытло ў традыцыйнай свядомасці надавала свету прасторавы сэнс, аддзяляла чалавека ад навакольнага свету. У доме як бы суіснавалі чалавек і Сусвет, унутранае і вонкавае, таму станавіліся магчымі перакадзіроўкі паміж часткамі чалавечага цела, элементамі космасу і дэталямі дома. Дабрабыт і шчасце ў сям'і прагназаваліся ўжо самім будаўніцтвам дома, якое перш-наперш сімвалічна арыентавалася на тварэнне свету» [1, с. 155–156]. У прыказках і прымаўках хата набывае сімвалічнае адценне: «Недастаткі гоняць з хаткі» [2, с. 34]; «Хата чужая – як сваякруха ліхая» [2, с. 40]; «Чужая хата горш за ката» [2, с. 41]; «Пан як пан, ды панятны – хоць уцякай з хаты» [14, с. 46]; «У сваёй хаце і вуглы дапамагаюць» [2, с. 58]; «У сваёй хаце і качарга маці» [2, с. 59]; «Свая хатка – як родная матка» [2, с. 58]; «Засталася адна ў хаце – не дам рады кацяняці» [2, с. 61]; «Чым хата багата, тым і рада» [2, с. 71]; «Хату зрабіць – не скрынку збіць» [2, с. 96]; «Хата без гаспадыні плача» [2, с. 124].

У парэміях звычайна вельмі яскрава адлюстроўваюцца і выкрываюцца розныя заганы чалавечага жыцця, бо народ дрэнна ставіўся да такіх рыс у чалавечым характары. Звычайна для большай вобразнасці адмоўныя рысы характару чалавека спрабавалі раскрыць праз розных, незвычайных істот: лесавікоў, дамавікоў, цмокаў, ведзъм і чарцей. Самым яскравым прадстаўніком з'яўляўся чорт. Яго страшыліся, не дазвалялі нават узгадваць яго ў размовах. «Чорт – ліхі дух, які шкодзіць толькі чалавеку і супрацьстаіць Богу. Найменне чорта часта ўжывалася ў дачыненні да прадстаўнікоў “нячыстага свету”. Уласна чорт вызначаецца ўсюдыіснасцю (можа прысутнічаць нават у царкве) і здольнасцю да пераўтварэнняў (чорны баран, кот, сабака, чалавек ды інш.)» [1, с. 519–520]. Парэміі з кампанентам “чорт” увабралі ў сябе ўсе самыя яскравыя назіранні за чалавечай спакусай, бесхарактарнасцю, нікчэмнасцю: «Чорт адну бяду перабудзе, адна міне, дзесяць будзе» [3, с. 433]; «Чорт з голаду і мухі еў» [4, с. 172]; «Чорт бы кухара памінаў, каб кухар з голаду паміраў» [4, с. 172]; «Чорт сем пар лапцей стаптаў, пакуль такую пару падабраў» [11, с. 48]; «Чорт душу выйме, а пан скуру здыме» [2, с. 41]; «Пан і тады праў, як сведак чорт маў» [2, с. 46]; «Што пісар зробіць, ніякі чорт не пераробіць» [2, с. 47]; «Поп з крыжам, чорт з чаркай, а мне – усё страты» [2, с. 51]; «І чорт літасць мае» [2, с. 66].

Кожны чалавек заўсёды спрабуе разглядаць сваё жыццё ў процівазе з чым-небудзь, заўсёды супрацьпастаўляе адну з'яву,

аб'ект ці прадмет з іншымі. У выніку атрымліваецца своеасаблівы кантраст, які і дазваляе асобе больш пранікнёна спазнаць ісціну. Адным з такіх кантрастаў выступае колерная скіраванасць у прыказках і прымаўках. Самымі распаўсюджанымі колерамі ў беларускага народа з'яўляецца белы і чорны. «Чорнае – разам з белым і чырвоным – утварае сімвалічную трыяду, якая шырока прадстаўлена ў магічных рытуалах, звязаных са смерцю (рэальнай ці рытуальнай, сімвалічнай), заканчэннем ці перарываннем пэўнага этапу існавання, актыўным умяшальніцтвам у жыццё чалавека знешніх разбуральных сіл; сімвалічна асацыіруецца з зямлёй, смерцю, небыццём, хаосам, разбурэннем, небяспекай, чужым, нечалавечым, неправедным, дэманічным і маркіруе пэўны аб'ект як прыналежны да таго свету, адлюстроўвае негатыўныя ўласцівасці міфалагічнага персанажа, сведчыць пра яго варожае стаўленне да людзей» [1, с. 518]. Белы колер характарызуецца як поўная супрацьлегласць чорнаму, бо калі чорны суадносіцца з нечым нядобрым, смяротным, то белы колер, наадварот, з нечым чыстым, некранутым, прыгожым: «Белы колер асацыіруецца з жыццёвай сілай. У залежнасці ад кантэксту белізна можа сімвалізаваць святасць, чысціню, дабро, поспех, плоднасць, сакральную вызначанасць, царскі статус, лімінальнасць, далучанасць да іншасвету, смерць» [1, с. 44]. Так адлюстроўваюцца розныя жыццёвыя назіранні: «Белая зямля не народзіць пшана» [2, с. 74]; «Ведае чорнае па белым» [2, с. 75]; «Хоць рукі чорныя, але работа белая» [2, с. 97]; «І пад белаю кашуляю бывае душа брудная» [2, с. 158]; «Мыла бруднае, але белае хусце мые» [2, с. 158]; «Чорнае белым не стане» [2, с. 213]; «Чорнаму ворану мыла не паможжа» [2, с. 213]; «Чорнае да белага не прышываюць» [2, с. 277].

Шмат якіх з'яў у жыцці чалавека атаясамліваюцца з жывёльным светам. Асаблівае месца тут займаюць птушкі, бо яны ўяўляюцца вельмі недасягальнымі, свабоднымі істотамі. Птушкі заўсёды былі незвычайнымі і прыцягальнымі, яны сімвалізавалі розныя праявы жыцця: «Кожная птушка ляціць у сваю чараду» [4, с. 191]; «Ранняя птушка зубкі цярэбіць, а позняя вочкі прадзірае» [3, с. 176]; «Відаць птушку па палёце» [2, с. 160]; «Якая птушачка, такое і гняздзечка» [4, с. 141]. У прыказках і прымаўках птушкі паказвалі розныя рысы характара чалавека, як станоўчыя, так і адмоўныя, і на падставе гэтага кожная птушка, адпаведна, набывала сваю рысу, уласцівасць, сваё азначэнне. Так, арол увасабляецца як магутная, непакорлівая, непадуладная птушка, нават можна сказаць, што арол – гэта цар птушак. Так, у прыказцы: «Арлу з саваю не па дарозе» [4, с. 64] можна заўважыць, што супрацьпастаўляюцца дзве птушкі: арол і

сава. Сава ў беларусаў атаясамліваецца з дэманічнай істотай: «Сава – птушка, якая ў вераваннях беларусаў праз свае драпежныя схільнасці ды начны лад жыцця належыць да дэманічных істот, да птушак іншасвету» [1, с. 422]. І таму тут адразу можна выдзеліць два сімвалічныя ўяўленні: арла як нечага велічнага і саву як адсылка да іншасвету, таго, што звязана са смерцю. Часта верабей сустракаецца ў народных прыказках, якія актуалізуюць такія якасці вераб'я, як невялікі памер, рухомасць: «*Вераб'і крупы з'елі, а сініца ў клетку папала*» [3, с. 351]; «*На сваім сметніку і нарабей гаспадар*» [3, с. 191]; «*Старога вераб'я на мякіне не зловіш*» [3, с. 226]; «*Слова не верабей: выпусціш – не зловіш*» [3, с. 188]. Яшчэ адной папулярнай птушкай у беларускіх парэміях з'яўляецца варона. Яна, як і сава, надзялялася ва ўяўленнях беларусаў дэманічнымі рысамі, атаясамлівалася з такімі рысамі характару чалавека, як хітрасць, ганарлівасць: «*Лучаў у варону, а папаў у карову*» [3, с. 310]; «*Папаў у вароны, крычы, як яны*» [3, с. 373]; «*Пужаная варона куста баіцца*» [3, с. 295].

Сімвал звычайна сумяшчаюць з алегорыяй на падставе таго, што алегорыя, як і сімвал, мае ідэйную вобразнасць рэчаў, а таксама іх узаемную тоенасць. У адрозненне ад алегорыі, сімвал больш глыбінны, больш эмацыйны. Для таго, каб зразумець, што гэта сімвал, трэба паглыбіцца ў кантэкст, спазнаць увесь настрой, які быў закладзены аўтарам. Таксама даволі часта сімвал атаясамліваецца з метафарай, але ў ёй, як і ў алегорыі, прадметны сэнс слова можа знікаць, мы нават можам яго не заўважаць. Метафара ствараецца на нашых вачах, кожны з нас можа быць творцам таго ці іншага метафарычнага выразу. Мы бачым, як супастаўляюцца словы ў тэксце, таму што ў нашай падсвядомасці мы здагадваемся, пра што можа ісці гаворка і які прыхаваны сэнс яна ў сабе нясе. Сімвалы могуць распазнавацца і ў метафарычнасці, бо ёсць шмат слоў, якія ўжо спачатку нясуць у сабе глыбокі сэнс.

### Спіс літаратуры

- 1 Міфалогія беларусаў: энцыклапедычны слоўнік / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мн.: Беларусь, 2011. – 607 с.
- 2 Янкоўскі, Ф.М. Беларускія народныя прыказкі і прымаўкі / Ф. М. Янкоўскі. – Мінск: АН БССР, 1975. – 452 с.
- 3 Прыказкі і прымаўкі ў дзвюх кнігах, кн. 2. / Рэд. А. С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1976. – 616 с.
- 4 Янкоўскі, Ф. М. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / Ф. М. Янкоўскі. – 3-е выд., дапрац., дап. – Мн: Навука і тэхніка, 1992. – 491 с.

*А. А. Лашкевіч*

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

## **ФІГУРЫ РАЗМЯШЧЭННЯ І ПЕРАСТАНОЎКІ Ў СУЧАСНЫМ ПУБЛІЦЫСТЫЧНЫМ ДЫСКУРСЕ**

У артыкуле на прыкладзе дэструктыўных фігур маўлення разглядаюцца сінтаксічныя сродкі выяўленчай выразнасці і іх стылістычная роля ў сучасным публіцыстычным дыскурсе. Пры гэтым аналізуюцца такія функцыянальна блізкія фігуры размяшчэння і перастаноўкі ў пісьменніцкай публіцыстыцы, як парцэляцыя і сегментацыя, вызначаюцца іх тыпы, граматычнае афармленне і экспрэсіўны патэнцыял.

Публіцыстыка як летапіс часу звернута да надзённых праблем грамадства і менавіта таму для сучаснага чалавека, якому трэба аператыўна арыентавацца ў актуальных праблемах і перыпетых жыцця і лёсу, яна набывае ўсё большую папулярнасць і актуальнасць.

У межах публіцыстыкі навукоўцы вылучаюць два розныя, узаемазвязаныя і ўзаемадапаўняльныя віды: пісьменніцкая публіцыстыка і журналіцкая публіцыстыка. Але такая дыферэнцыяцыя ні ў якім разе не павінна прымяншаць змястоўнага альбо якаснага напаўнення твораў, далучаных да пэўнага віду.

Журналіцкая публіцыстыка большым чынам засяроджана на даследаванні менавіта падзей сучаснасці і праз арганічнае спалучэнне апалітызму і вобразнасці далучае чытача да калектыўнага роздуму над сутнасцю важных грамадска-значных праблем і да сумеснага пошуку шляхоў паляпшэння той ці іншай сітуацыі ў грамадстве. У творы журналіцкай публіцыстыкі заключаецца больш канкрэтызаваная аўтарская задума, накіраваная на вырашэнне ўзнятай праблемы.

Пісьменніцкая ж публіцыстыка часта экспліцытна і імпліцытна звязана з мастацкімі творамі канкрэтнага аўтара, узаемадапаўняе і развівае іх. Аўтар мае ў такім разе большыя, чым журналіст, магчымасці, таму што яго асоба часцей за ўсё добра вядомая чытачу. Успрыманне пісьменніцкай публіцыстыкі таксама іншае, бо ў свядомасці чытача захоўваецца інфармацыя пра знаёмыя яму творы пісьменніка [1, с. 13–14].

Згодна з М. Я. Цікоцкім, у публіцыстыцы спалучаюцца дзве важнейшыя функцыі мовы: інфармацыйная (перадача грамадскай інфармацыі) і экспрэсіўная (уздзеянне на свядомасць людзей) [2, с. 183].

Задача пераканаць, даказаць, павесці за сабой праяўляецца на ўсіх моўных ўзроўнях, але найбольш адкрыта і выразна ў лексіцы і сінтаксісе, якія вызначаюцца эмацыянальнасцю і выяўленчай выразнасцю. Рэалізаваць гэтыя задачы дапамагаюць разнастайныя агульныя і спецыяльныя сродкі стварэння выяўленчай выразнасці, якія выконваюць дзве асноўныя функцыі: дазваляюць больш глыбока, поўна намаляваць унутраны свет, думкі, перажыванні аўтара, а таксама з'яўляюцца сродкам адлюстравання сучаснай рэчаіснасці. Менавіта таму сёння мы амаль не сустраэнем публіцыстычных тэкстаў, пазбаўленых сродкаў вобразнасці, бо яны даюць магчымасць аўтару яскрава падкрэсліць упэўненасць ў чым-небудзь, свой настрой, выклікаць давер у чытача.

Адным з важнейшых сродкаў вобразнасці з'яўляюцца фігуры маўлення, якія часта сустракаюцца на старонках артыкулаў.

Сінтаксічныя сродкі выяўленчай выразнасці як паняцце шматаспектнае можна разглядаць з розных бакоў. Тым не менш тут можна ўбачыць пэўную сістэму. Перш за ўсё паняцце фігуры прадугледжвае пэўную рэканструкцыю, трансфармацыю, якая адбываецца або ў межах асобнай лексічнай адзінкі або ў межах цэлага сказа. Па гэтым крытэрыі фігуры маўлення можна падзяліць на дзве вялікія групы: дыскрэтныя і недыскрэтныя [3, с. 238]. Што тычыцца публіцыстыкі, то тут часцей сустракаюцца выпадкі ўжывання недыскрэтных фігур маўлення – пэўныя трансфармацыі, рэканструкцыі ў структуры сказа і больш буйных сінтаксічных адзінак. Традыцыйна вылучаюцца дзве асноўныя разнавіднасці недыскрэтных фігур: канструктыўныя, якія робяць сінтаксічную адзінку больш збалансаванай, і дэструктыўныя, якія парушаюць сінтаксічную структуру сказа [3, с. 238].

У дадзеным артыкуле мы звернемся да дэструктыўных фігур маўлення, да якіх, у ліку іншых, адносяцца фігуры размяшчэння і перастаноўкі – слоўныя фігуры, якія перадаюць зменлівасць або рознанакіраванасць моўных адзінак.

Аналіз фактычнага матэрыялу паказвае, што на старонках твораў сучаснай публіцыстыкі сустракаюцца практычна ўсе разнавіднасці фігур перастаноўкі: антымебала, зеўгма, інверсія, парцэляцыя, сегментацыя, парэнтэза, сілепсіс, хіязм, эпіфраза і інш. Аднак у артыкуле засяроджана ўвага толькі на дзвюх, але даволі распаўсюджаных і функцыянальна блізкіх фігурах, першай з якіх з'яўляецца **парцэляцыя** – фігура маўлення, пры якой асобныя члены сказа разглядаюцца як самастойныя і адасабляюцца ад цэлага знакамі прыпынку або інтанацыйна. На думку Я. В. Ключева, гэта

«стылістычная фігура адасаблення часткі адносна цэлага» [3, с. 254]:  
*Пра багатую, з сакавітымі народнымі выразамі, з наватворамі мову паэмы трэба казаць асобна. Са здзіўленнем і захапленнем* [5, с. 239].

Як бачна, парцэляцыя надае выказванню даволі цікавы сэнсавы эфект дзякуючы таму, што асобныя члены сказа разглядаюцца як самастойныя і адасабляюцца ад цэлага знакамі прыпынку або інтанацыйна. Гэта надае выдзеленым лексемам новае гучанне, стварае ўражанне паступовага, нарастаючага развіцця думкі, непасрэднасці маўлення.

Знешне самастойная частка выказвання, парцэляваная канструкцыя як сінтаксічная адзінка цесна звязана з кантэкстам і можа быць зразумелай толькі ў сувязі з усім выказваннем: *Усё гэта было так даўно, што не верыцца, ці было яно наогул. Было. Было даўно* [6, с. 68].

Аналіз фактычнага матэрыялу дазваляе выдзеліць некалькі разнавіднасцей разглядаемай стылістычнай фігуры. Паводле развітасці сінтаксічнай структуры, адасобленай ад цэлага, вылучаецца простая і складаная парцэляцыя. У склад першай уваходзіць звычайна асобная моўная адзінка або спалучэнне слоў: *Слоўнікі. Латышскі арыгінал. Вывяраю на слых, ці дамогся таго, каб вялікі Райніс загаварыў па-беларуску. Боязна. Трывожна...* [5, с. 3].

Што тычыцца складанай парцэляцыі, то яна звычайна ўяўляе сабой развіты або неразвіты прасты сказ: *Цалюткі абруч вясёлкі жыцця не доўга каціў Сяргей Блатун. І колеры былі розныя* [5, с. 50].

Галоўная функцыя парцэляцыі – выдзяленне пэўнага элемента выказвання з мэтай узмацнення яго сэнсу. Парцэлявацца могуць розныя члены сказа. Пры гэтым:

- падкрэсліваюцца пэўныя якасці, уласцівасці прадмета размовы: *Першы быў Пятро Клімчук. Хлопец з Брэстчыны. Сінявокі і ўсмешлівы. Прыгожы і абаяльны. Просты і сардэчны* [4, с. 175];

- выдзяляецца акалічнасны дэтэрмінант: *Увесь тыдзень песня па-гаспадарску разабрала. Дасціпна, з гумарам* [5, с. 121];

- узмацняецца пэўнае дзеянне: *Ён можа весці глыбокія філасофскія размовы. Ён можа. Ён умее. Ён імкнецца* [4, с. 175].

Т. Г. Хазагераў сцвярджае, што парцэляцыя ў маўленні выконвае дзве асноўныя функцыі. Па-першае, яна сімвалізуе змяненне псіхічнага настрою, эмацыянальнай ацэнкі разнастайных з'яў і падзей. Па-другое, дадзеная фігура маўлення дазваляе аўтару перадаць нечакана ўстойлівую канцэнтрацыю думкі на новым прадмеце, аб'екце рэчаіснасці [7, с. 151]. Такім чынам, багаты семантыка-стылістычны патэнцыял парцэляцыі выводзіць яе на адно з

першых месцаў па частаце выкарыстання ў творах мастацка-публіцыстычнага стылю.

Функцыянальнай блізкасцю – вылучэнне часткі сказа – да разгледжанай вышэй стылістычнай фігуры вызначаецца **сегментацыя** – вынясенне важнага кампанента выказвання ў пачатак фразы ў якасці самастойнага назывнога сказа: *Бязвёскавічы. У гэтым слове шчыміць трагедыя нашай зямлі ў часе вайны* [5, с. 117]; *Рукапісы. Кнігі. І ўся прасторная кватэра, як здалося мне, напоўнена музыкай* [5, с. 145].

Важнейшай функцыяй сегментацыі з’яўляецца лагічнае і сэнсавое выдзяленне часткі выказвання, што дазваляе сканцэнтраваць увагу адрасата на найбольш важнай з пазіцыі суб’екта маўлення інфармацыі. Дадзеныя канструкцыі звычайна абазначаюць прадмет ці з’яву, уяўленне аб якіх узнікла ў таго, хто гаворыць. Яны не маюць закончанага сэнсу і патрабуюць канкрэтызацыі і ўдакладнення ў далейшым кантэксце. Часцей за ўсё ў якасці сегмента выказвання выступае асобнае слова або спалучэнне слоў, прычым у большасці выпадкаў вылучаныя лексемы адносяцца да іменных часцін мовы: *Душа. На яе палююць усе ідэолагі, усе спадручныя дыктатараў рознага калібру* [8, с. 83].

Нягледзячы на адсутнасць закончанага сэнсу і канстатуючага значэння, сегментаваныя канструкцыі служаць своеасаблівай адзінкай паведамлення, якая афармляецца самастойнай інтанацыяй, мае спецыфічнае камунікатыўнае прызначэнне і шырокі агульны змест.

Уласцівая гэтай канструкцыі недасказанасць вызначаецца тым, што яе ўжыванне характарызуецца прамой устаноўкай на падтэкст: яна мае сваёй мэтай выклікаць адпаведныя разважанні, прымусіць або заахвоціць чытача глыбей асэнсаваць уласцівасці і ролю названага прадмета ці з’явы: *Слова!.. Слова жывіла дух. Будзіла сілы. Слова вуснае – у паданнях і легендах, у казках і прыказках, у непаўторных і несмяротных народных песнях. І слова пісанае – у тых тысячах рукапісных фаліянтаў, што ствараліся і захоўваліся ў манастырах і цэрквах!* [9, с. 89–90].

Такое функцыянальнае багацце спрыяе таму, што сегментацыя атрымала асабліва шырокае распаўсюджанне ў творах сучаснай публіцыстыкі.

Назіранні паказваюць, што ў асобных выпадках сегментацыя можа спалучацца з парцэляцыяй, што значна ўзмацняе экспрэсію, сэнсавую і эмацыянальную выразнасць выдзеленых сегментаў выказвання: *Паэтка. Залатой аблачынкай праплыла яна на небе паэзіі беларускай. Прыплыла з Палесся, каб нагадаць пра гэты самой вечнасцю ахаваны край. На жаль, да часу. Прыплыла з Ясельды* [8, с. 48].



Безумоўна, разгледжаныя вышэй фігуры перастаноўкі не вычэрпваюць усяго багацця сродкаў і прыёмаў экспрэсівізацыі дыскурсу. На старонках твораў усіх жанраў мастацка-публіцыстычнага стылю можна сустрэць разнастайныя мадыфікацыі фігур размяшчэння. Такім чынам, фігуры перастаноўкі і размяшчэння, звязаныя з парушэннем лагічнай структуры сінтаксічнай адзінкі, з'яўляюцца дадатковым сродкам выяўленчай выразнасці, паколькі садзейнічаюць лагічнаму выдзяленню асобных частак выказвання, узмацненню іх сэнсу і эмацыянальнай напоўненасці.

### Спіс літаратуры

- 1 Жаўняровіч, П. П. Публіцыстычны дыскурс Уладзіміра Караткевіча / П. П. Жаўняровіч; навук. рэд. В. І. Іўчанкаў. – Мінск: РІВШ, 2011. – 244 с.
- 2 Цікоцкі, М. Я. Стылістыка тэксту: Вучэб. дапам. для студэнтаў выш. навуч. устаноў філал. профілю / М. Я. Цікоцкі. – Мн. : Бел. навука, 2002. – 223 с.
- 3 Клюев, Е. В. Риторика (Инвенция. Диспозиция. Элокуция): Учебное пособие для вузов / Е. В. Клюев. – М.: «Издательство ПРИОР», 1999. – 272 с.
- 4 Станкевіч, А. А. Рыторыка: вучэб. дапам. / А. А. Станкевіч. – Мінск : РІВШ, 2010. – 316 с.
- 5 Барадулін, Р. Парастак радка, галінка верша: Артыкулы, эсэ / Р. Барадулін. – Мн. : Маст. літ., 1987. – 351 с.
- 6 Грахоўскі, С. Так і было: Артыклы. Успаміны. Эсэ / С. Грахоўскі. – Мн. : Маст. літ., 1986. – 271 с.
- 7 Хазагеров, Т. Г. Общая риторика: Курс лекций; Словарь риторических приёмов / Т. Г. Хазагеров, Л. С. Ширина; отв. ред. Е. Н. Ширяев. – 2-е изд., перераб. и доп. – Ростов н/Д: Феникс, 1999. – 320 с.
- 8 Барадулін, Р. Збор твораў у 4 т. Т.4. Крытычныя артыкулы, успаміны, літаратурныя запісы / Р. Барадулін. – Мінск : Маст. літ., 2002. – 502 с.
- 9 Гілевiч, Н. Выбар / Н. Гілевiч. – Мн.: Беларусь, 1993. – 248 с.

УДК 811.111'367.625

**А. А. Леванова**

*Науч. рук. – Г. Н. Игнатюк, старший преподаватель*

## **ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ФРАЗОВЫХ ГЛАГОЛОВ В ГЕРМАНСКИХ ЯЗЫКАХ**

Статья посвящена рассмотрению вопросов развития и функционирования фразовых глаголов в германских и некоторых

других европейских языках. Рассмотрена эволюция фразовых глаголов в разные исторические периоды развития английского языка и их противопоставление современным глаголам латинского происхождения. Затронут вопрос влияния скандинавских завоеваний территории Англии и сложившейся ситуации неполного двуязычия на распространение фразовых глаголов в английском языке.

Фразовые глаголы (*phrasal verbs*) издавна считались характерной чертой английского языка. Они являются одним из сложнейших лексико-грамматических явлений английского языка и представляют собой устойчивые сочетания глагола и наречия или глагола и предлога (или глагола с наречием и предлогом одновременно), образующие идиоматическое выражение, значение которого отличается от дословного перевода составляющих его частей» [1, с. 3]. Данная конструкция привлекает внимание лингвистов уже на протяжении 300 лет. Основные синтаксические особенности конструкции глагола с частицей (*verb-particle constructions*) были описаны М. Меттером в 1712 году в его работе «English Grammar».

Термин '*phrasal verb*' был введен впервые в 1925 году британским эссеистом Л. П. Смитом в его работе «Words and idioms». В настоящее время для обозначения фразовых глаголов в зарубежной лингвистике существует большое количество англоязычных терминов. Например, *verb phrase*, *compound verb*, *verb-adverb combination*, *verb-particle construction*; AmE – *two-part word / verb and three-part word / verb*.

В наиболее общем виде можно определить фразовые глаголы как многочленные лексические единицы, состоящие из глаголов широкой семантики, выражающих жизненно важные понятия и имеющих высокую частотность употребления, и семантически спаянных с ними послелогов, специфицирующих характер обозначаемого глаголом действия. При помощи данных глаголов можно выразить почти любое понятие. Они несут в себе высокую коммуникативную ценность и, к тому же, придают речи особое, типично английское экспрессивное звучание.

Из истории известно, что древнеанглийскими предками фразовых глаголов являются неразделяемые префиксальные глаголы (*inseparable prefix verbs*), хотя разделяемые формы также встречаются в этот исторический период.

Префиксальные неразделяемые глаголы представляли собой форму, в которой частица находилась впереди глагола. Подобные конструкции древнеанглийского периода сравнимы с современными

фразовыми глаголами. Например, глагол *'burn'* и фразовый глагол *'burn up'* сравнимы с древнеанглийскими глаголами *'baernan'* (to burn) и *'forbaernan'* (to burn up). Префикс *for* был неотделяемым. Такие составные глаголы отличались высокой идиоматичностью. Так, например, глагол *'beraedan'* имел значение *'dispossess'*, а его корень *'raedan'* обладал значением *'to advise'*.

Значение частицы *up* в древнеанглийском имело оттенок направления вверх, как в глаголе *'grow up'*; значение же завершённости, как в глаголе *'break up'*, данный послелог получил в среднеанглийский период.

Среднеанглийский период был отмечен стремительным и массовым притоком французских слов. В сложившейся языковой ситуации использование фразовых глаголов было ограничено, т. к. после нормандского завоевания французский язык обладал более высоким статусом, и английские фразовые глаголы стали восприниматься как единицы разговорной лексики. Например, французское слово *'destroy'* обладало значением древнеанглийского фразового глагола *'forbrekan'*.

Однако, уже к концу 15 века ситуация изменилась, и фразовые глаголы получают все большее признание, активность и продуктивность данных лексических образований резко возрастает. Этот период в английском языке отмечен интенсивными процессами становления аналитизма. Древнеанглийский глагол *'forbrekan'* приобретает аналитическую форму и становится в среднеанглийском *'break up'*.

Таким образом, к концу среднеанглийского периода фразовые глаголы делились на:

а) глаголы, аналогичные древнеанглийским неразделяемым префиксальным глаголам (*understand, overtake*);

б) фразовые глаголы, которые состояли их глагола и послелога (*take up, write up*);

в) номинальные соединения, образованные от первых двух видов (*outcry, write-off*).

Широкое распространение фразовые глаголы получили в ранненовоанглийском периоде. Шекспир использовал данные конструкции в своих пьесах (зарегистрировано около 1855 глаголов): – *No, get thee vp again* – *'get up'* (Hamlet); – *Go, march away* (Hamlet); *Three Great-ones of the Cittie* (In personall suite to make me his Lieutenant) *off-capt to him* – *'cap off'* (Othello). В те времена фразовые глаголы были распространены в драматических текстах, потому что

обладали разнообразными оттенками значений и высокой продуктивностью.

В среднеанглийский период фразовые глаголы часто использовались для перевода латинских слов: (*to putte downe – calare, deponere*: Catholicon Anglicum, 1483); (*abrogate – take away*: Cawdrey, Table Alphabeticall, 1604).

В 18–19 вв. фразовые глаголы чаще встречались в спектаклях и письмах, чем в академическом письме и эссе. Данный факт свидетельствует о более низком статусе фразовых глаголов по сравнению с глаголами латинского происхождения.

На современном этапе развития английского языка фразовые глаголы широко употребляются в разговорной речи и противопоставляются более формальным латинским глаголам (*They used up / consumed all the fuel; They gathered together / assembled / congregated in the hall; The soldiers moved forward / advanced*) и т. п.

Несмотря на то, что фразовые глаголы принято считать характерной чертой английского языка, составные глаголы с похожим строением и значением можно найти и в других языках индоевропейской семьи.

Похожие конструкции можно встретить в венгерском и румынском языках. Например:

*Kati le fotózota őt* – Kati down photographed her / Kati photographed her (венгерский).

*Xalal avri* – 'to wash out'; *xalal tēle* – 'to wash down' (румынский).

Но самые поразительные сходства наблюдаются между английскими фразовыми глаголами и схожими глаголами скандинавских языков, включающих исландский, фарерский, норвежский, шведский и датский языки. Данный факт объясняется общим историческим происхождением языков, и «во многих колонизированных в эпоху викингов областях Англии скандинавская речь сохранялась в течение длительного времени – в северо-восточной Англии до конца XI века...» [2, с. 115]. Рассмотрим, например, следующие предложения:

Шведский – *Vi målade över tapeten med grön färg* – 'We painted over the wallpaper with green paint'.

Датский – *Vi malede tapetet over med grøn farve* – 'We painted the wallpaper over with green paint'.

Норвежский – *Boka kjem ut i neste veke* – 'The book comes out next week'.

Исландский – *Fjöldi manns tók bækurnar fram* – 'Many people took the books out' [3, с. 45].

Как видно из приведенных примеров, английский и скандинавский можно отнести к языкам «VO» (глагол-сказуемое – дополнение). Сходство с английским языком в построении синтаксических связей в предложении особенно заметно в норвежском и исландском языках.

Данный феномен обусловлен тем фактом, что развитие среднеанглийского языка в течение долгого времени происходило под непрерывным интенсивным влиянием скандинавских говоров, принесенных скандинавскими завоевателями в IX–XI вв. В данных условиях сложилась ситуация неполного двуязычия, при котором речь на неродном языке была подчинена родному языку. По утверждению Дитера Кастовского, профессора венского университета, «неполное двуязычие» (*incomplete bilingualism*), сложившееся в средневековой Англии благодаря скандинавскому языку, способствовало росту фразовых глаголов. Таким образом, вслед за Д. Кастовским, можно с определенной долей вероятности утверждать, что скандинавское влияние внесло свой вклад в развитие глаголов с частицами (*particled verbs*) в среднеанглийском периоде [4, с. 238]. Однако до сих пор остаётся открытым вопрос: действительно ли скандинавский язык, принесенный на территорию Англии в период скандинавского завоевания послужил причиной широкого распространения английских фразовых глаголов.

По всей вероятности, английские лексические единицы, относящиеся к фразовым глаголам, являются частью более широкого явления, а именно: объединение глаголов с ограниченным числом частиц создаёт условия для появления новых глаголов, прилагательных, существительных с прямым и переносным значением. Процесс лексического формирования новых слов в английском языке является таким же существенным, как и в других языках. И не удивительно, что английский «фразеологический» словарный состав имеет свои источники из германских языков. Выявление общих свойств, лексических и синтаксических параллелей между смежными языками, несомненно, может способствовать более быстрому и эффективному овладению данными языками.

### Список литературы

- 1 Митрошкина, Т. В. Английские фразовые глаголы: Учебный справочник / Т. В. Митрошкина – М: ТетраСистемс, 2011. – 95 с.
- 2 Введение в германскую филологию: Учебник для филологических факультетов / Арсеньева М. Г. – М.: ГИС, 2000 – 772 с.
- 3 Thim, S. Phrasal Verbs. The English Verb-Particle Construction and its History / Stefan Thim. – Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, 2012 – 292 p.

4 Kastovsky, D. Historical English syntax / Dieter Kastovsky – Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 1991. – 510 p.

УДК 811.161.3'42:821.161.3–343:398.2

**К. В. Лёгенькая**

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

## **ЭТНАСТЭРЭАТЫПЫ-ВОБРАЗЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ НАРОДНАЙ КАЗЦЫ**

Дадзены артыкул прысвечаны даследаванню ўжывання і функцыянавання этнічных стэрэатыпаў у беларускім казачным эпасе; разгляду ўстойлівых вобразаў-стэрэатыпаў, іх значэння для пазнання беларусамі саміх сябе, сваёй адрознасці і падобнасці да іншых народаў свету; разглядаецца спецыфічнасць светаўспрыняцця старажытных беларусаў.

Кожны народ у працэсе свайго існавання і эвалюцыі робіць спробы нейкім чынам характарызаваць сябе і тыя этнасы, што знаходзяцца побач з ім або далёка, але маюць палітычныя ці эканамічныя сувязі з ім. Людзі назіраюць за прадстаўнікамі іншых этнасаў, аналізуюць іх паводзіны, якія часта вылучаюцца сваёй навізнай і незвычайнасцю, нават незразумеласцю. Вынікі такіх назіранняў фіксуюцца ў свядомасці і прымяняюцца да ўсіх астатніх прадстаўнікоў дадзенага народу. Так з'яўляюцца этнічныя стэрэатыпы – устойлівыя ментальныя ўяўленні аб сваім ці чужым этнасе. Адсюль стэрэатыпная пунктуальнасць і важнасць англічан, выбухны, звышэмацыянальны характар італьянцаў, вытанчанасць французцаў і г.д.

Уяўленні народаў пра іншыя этнасы ў навуцы атрымалі назву *гетэрастэрэатыпы* («лягушатнікі»)–французы, палякі-пшэкі, літоўцы-гергуны), меркаванні ж пра саміх сябе – *аўтастэрэатыпы*. У дадзеным даследаванні нас цікавяць аўтастэрэатыпы і іх праяўленне ў беларускім казачным эпасе.

В. У. Красных вылучае сярод устойлівых уяўленняў *стэрэатыпы-вобразы* (або ўяўленні) і *стэрэатыпы-сітуацыі* (стэрэатыпы паводзін) [1, с. 236]. Стэрэатыпы-вобразы ўяўляюць сабой статычныя веды аб нейкім прадмеце, з'яве рэчаіснасці (пчала – *працаўніца, працавітая*; баран – *упарты*; лімон – *кіслы, жоўты* і

інш.) Стэрэатыпы-сітуацыі – дынамічныя, яны абумоўлены пэўным дзеяннем, якое абавязкова выконвае чалавек у той ці іншай сітуацыі (кампасцер – *прабіваць білет*). Часам бывае вельмі цяжка размежаваць вобразы і сітуацыі, бо за час свайго існавання ўяўленні пераўтвараюцца ў дзеянні, шаблонныя сітуацыі.

У беларускіх народных казках шырока прадстаўлена група аўтастэрэатыпаў, якія абазначаюць месца пражывання чалавека, прасторавыя назвы. Сюды адносяцца назвы казачных гарадоў і вастравоў, якія паводле гучання супадаюць або нагадваюць рэальныя, але ў казцы яны набываюць пэўную міфічнасць: «*У тым царстві ёсць востраў Будай, а на ім горад Кітай*» [2, с. 107]; «*Тож бярэць сваю булдаву і ідзець у Кірсон-горад, заходзіць к кувалю*» [2, с. 218].

Акрамя таго, у казках сустракаюцца найменні, якія характарызуюць месца пражывання чалавека, якое можа быць часовым: «*І стаіць бел шацёр, і ў етым шатры ляжыць Слон Іванавіч, адрубленая галава, і дзяржыць пад сабой меч-самасеч і кап'ё даўгамернае*» [3, с. 164]; пастаянным: «*Паедзеш ты на маім добрым кані і з маім прыпасам, толькі як ты пад'едзеш пад град Варыёнаў – і ў яго вялікая крэпась (крэпасць – К.Л.) – як можна, каня не жалей, а ў крэпась на кані ўязджай*» [2, с. 164]; «*Прыйшоў у хату: – Здрастуй, Баба-Юга, касцяная нага*» [2, с. 174].

Этнастэрэатыпы-найменні людзей паводле роду іх заняткаў, узросту, фізічных магчымасцей і інш. характарызуюць казачных герояў з боку іх сацыяльнага статусу (цар, бядняк): «*І ехалі чэраз етый горад купцы-карабельшчыкі ў царства яго бацькі*» [2, с. 107]. «*Гэтыя людзі раней былі багатырамі і дужа прыгіналі бедных мужыкоў на прыгон к сабе*» [2, с. 123] – тут слова *багатыры* выкарыстоўваецца ў значэнні 'багатыя людзі'. У такім выпадку *багатыры* і спалучэнне *бедныя мужыкі* ўтвараюць антанімічную пару.

Пола-ўзроставая прыналежнасць (дзевіца, баба, маладзец): «*Ён увесь так і сіяець, за то што ходзіць па ім дванаццаць добрых моладцаў*» [2, с. 107]; «*Пайшоў ён, маладзец-удалец, у трыдзявятую зямлю, у трыдзятае царства...*» [2, с. 106]. У прыведзеных прыкладах найменне *маладзец* набывае дадатковае адценне пры дапамозе ўстойлівых эпітэтаў, якія выражаюцца сталым азначэннем *добры* і прыдаткам *удалец*.

«*Раніцай старыкі із сынам работаюць дружна, сонечка падымаецца, старык старуху пасылае, штоб нагатовіла абед да прынясла ім*» [2, с. 138]. Спалучэнне *старыкі* (г.зн. старыя бацька з маці) *із сынам* з'яўляецца стэрэатыпам роднасных адносін: беларускі этнас спрадвеку ўшаноўвае культ продкаў, а таксама дапамогу

дарослых дзяцей бацькам. Акрамя таго, жанчына ў любой справе павінна ствараць камфортныя ўмовы для працы («старык старуху пасылае, штоб нагатовіла абед да прынясла ім»).

Характарыстыка прафесіі, роду заняткаў (каваль, ведзьма): «Падкупілі яны **бабку-пупарэзніцу**, ды слугі царскія не дапусцілі тую бабуку, а царыцу з сынам бераглі як свой глаз ва лбу» [2, с. 104]; «Штоб была залатая карэта, шасцярык лашадзей, **лакеі, кучары, хвалетары** і дванаццаць палкоў войска» [2, с. 143]; «Занімаўся ён (Васіль – К.Л.) ахотай-рыбалоўляй, імеў дванаццаць **рыбакоў**» [2, с. 147]; «Прыбгаюць к **конюху**: ён мае дзве тысячы канёў і паўтары жарабцоў-сіўцоў-бурцоў, вешчых каравульцаў» [2, с. 160]; «Прыбгаюць к **валоўніку**: ён мае тысячу валоў і пяць тысяч быкоў» [2, с. 159]; «У саборы каб свечы нарэлі, **пеўчыя** каб пелі» [2, с. 185].

Устойлівасць набываюць назвы фізічных і разумовых якасцей людзей: «Ну прыйдзеца, штоб ты мяне са свету звёў, стары **дурак**» [2, с. 162]. Тут варта ўзгадаць стэрэатыпны вобраз малодшага брата: «...жыло так сабе тры браты-мужыкі: два **разумных** і трэці **дурань**» [2, с. 96]. Малодшы брат можа быць не толькі дурнем, але і адрознівацца ад астатніх няпоўным фізічным развіццём, што, аднак, не перашкаджае яму ў цяжкіх сітуацыях прымаць больш правільнае ці высокароднае рашэнне: «Адзін быў **хужы** ўсіх, меншы ... як ён меншы ўсіх быў, празвалі яго *Малым Малышком*» [2, с. 169].

Група ўласных імёнаў (антрапонімаў) таксама шырока прадстаўлена ў казачным эпасе беларусаў. Звычайна казачныя героі маюць простыя імёны, тыпу Іван, Васіль, і ўтвораныя ад іх прозвішчы: «Скора казка кажэца, ды не скоро дзела дзелаецца – **вырас Іванька**» [2, с. 119]; «Да быў сабе **Іван Іванавіч**, рускі царэвіч» [2, с. 130]; «Табе, **Васілі Васілівіч**, многа лі нужна?» [2, с. 149]; «Ну, няхай жа табе імя будзе **Іван Златавус**» [2, с. 192]; «Ёсь недзі **Васька Папялышка** – у таго ўся сіла» [3, с. 219]. У апошнім прыкладзе бачым рэшткі старажытнага культу агню (Папялышка): чалавек, які атрымліваў прозвішча ці мянушку, што мае дачыненне да полымя, абавязкова валодае вялікай сілай дадзенай стыхіі.

Спецыфічным казачным імёнам цяжка знайсці вытлумачэнне. Многія з іх за часы свайго вуснага існавання відазмяняліся з-за вымаўлення выканаўцаў казкі: «Нарыклі яму імя **Таратурак** – сабаччы сын» [2, с. 148], іншыя ж выкарыстоўваліся свядома, каб надаць казцы яшчэ больш арыгінальнасці: «Кузняцу **Саламону** выкінуў яшчэ дзве тысячы, сеў на гэту кабыліцу і паехаў у цёмны лес, у шчыры бор» [2, с. 162]; «І стаіць бел шацёр, і ў етым шатры ляжыць **Слон Іванавіч**, адрубленая галава, і дзяржыць пад сабой меч-



*самасеч і кап'ё даўгамернае»* [2, с. 164]; *«Адрубіў галаву **Вырыён Анціёнавіч** маім прыпасам, меччу-самасеччу»* [2, с. 164]; *«Ёсь у цара **Вінаграда** тры дочки...»* [2, с. 231].

Іншы раз прозвішча героя можа ўказваць на яго прафесійную дзейнасць: *«І больш мяне ніхто не дастане, апрача **Курылы Кажамякі**»* [2, с. 77]. І далей: *«Пайшлі тыя дзеці к Кажамяку, а ён на возеры **кожы мыець**»* [2, с. 78]. Імя *Курыла* тут выступае фанетычным варыянтам агульнамоўнага *Кірыл*.

Група міфічных (казачных) істот найбольш набліжаная да казак, бо яна ўключае пераважную большасць казачных герояў, пачынаючы ад самых распаўсюджаных і вядомых: *«Увайшоў ён у хатку, аж на ляжыць **Баба-юга**, касцяная нага, ляжыць на палу, ногі ў сцяну, нос у паталок, рот у трубу»* [2, с. 173], *«Убягаюць у зямлю **Цуды-анціюды**, беззаконнай галавы, у царства яго»* [2, с. 150], *«Тады **цмок** украў у цара дачку»* [2, с. 77]. *Цмок* у казках можа быць з мноствам галоў – ад трох да дванаццаці, – якія станоўчому персанажу неабходна адрубіць.

Сярод прадстаўнікоў расліннага казачнага свету часта сустракаецца *дуб*. Гэта дрэва валодае мноствам міфалагічных уяўленняў у славян. Найчасцей дуб успрымаўся славянамі як вобраз сусветнага дрэва, на кроне якога размяшчаецца вышэйшы ўзровень свету, населены рознымі багамі, на ствале – сярэдні, людскі ўзровень, у каранях, пад зямлёю – ніжэйшы, інфернальны, пякельны свет. Іншы раз казачны дуб мае імя: *«У етым царсцві быў **дуб Дарахвей** на дванаццаць караклей, на самым беражку сіняга мора, і ёсь у таго дуба **большое дупло**»*[2, с. 105]. У казцы дуб выконвае функцыю або пункта адпраўлення галоўнага героя, або месца, дзе герою стане вядомым, як вырашыць складанае пытанне, выйсці з няпростага становішча: *«Вот то будуць свае дзеці, хто дастанець у трыдзяятай зямлі, у трыдзятым царстві ката **Валдая**. Ёсь там **дуб Дарахвей** на дванаццаць караклей; дык на етым дубу жывець кот: уніз ідзець – басні баіць, уверх ідзе – казкі кажэць»* [2, с. 107]

Кот *Валдай* таксама ўваходзіць у групу міфічных істот. Па сваіх учынках («уніз ідзець – басні баіць, уверх ідзе – казкі кажэць») ён нагадвае ката *Баюна*, што часцей сустракаецца ў рускіх казках. Ён мае чароўны голас: расказваючы казкі, ён усыпляе свайго ворага і забівае яго. Гэты ж кот *Баюн* з'яўляецца прататыпным вобразам для «кота учёнаго» А.С. Пушкіна. У заходнееўрапейскай традыцыі адпаведнікам беларускага ката *Валдая*, рускага *Баюна* з'яўляецца Чашырскі кот *Льюіса Кэрала*, асаблівасцю якога можна лічыць свабодную тэлепартацыю і здольнасць знікаць, пакідаючы пасля сябе толькі ўсмешку.

На жаль, у беларускіх казках кот Валдай сустракаецца рэдка і амаль не характарызуецца інфарматарам.

Распаўсюджаны ў казках вобраз асілкаў, якія дапамагаюць галоўнаму герою перамагчы ворагаў. Імёны волатаў звычайна ўказваюць на функцыю гэтага героя, мэту ўвядзення яго ў казачны сюжэт, а таксама далейшае развіццё сюжэта. Так, напрыклад, пры сустрэчы з Абжорам, відавочна, што яго ненатуральна моцны апетыт спатрэбіцца галоўнаму герою: «**Абжора** пачаў уплятаць, за адну шчаку вала, за другую – два, і паглытаў усё» [2, с. 168], «**Тады паслаў Абжору: той як пачаў ліць вадой, абхаладзіў баню, а Мароз** льдом здзелаў» [2, с. 165]. Тут жа бачым яшчэ аднаго героя-памочніка, Мароза, ён, магчыма, увасабляе ў чалавечым выглядзе сілы прыроды, што дапамагаюць герою перамагчы непрыяцеля.

У беларускім казачным эпасе багатыры-памочнікі з імёнамі *Гаравік* (*Вярні-гару, Горын-багатыр*), *Ірві-дуб* (*Дубін-багатыр*), *Камяннік* (*Камін-багатыр*) з першага погляду ўвасабляюць сілы прыроды, аднак хутчэй іх функцыя заключаецца толькі ў аблягчэнні шляху галоўнага героя: «... бачаць – качае **Гаравік** горы з адной стараны дарогі на другую, а з тэй на стую» [2, с. 163], «Узяў **Ірві-дуб**, схваціў дуб ды як пусціць – усіх чарцей перабіў» [2, с. 200], «... **Дубін-багатыр** дуб выварочвае – возьме за макушку і з корнем выварочвае і размахвае, ад гэтага пацеху сабе маець» [2, с. 219]; «**Вот Камяннік** як схваціць камень, як пусціць у чарцей – усіх іх набіў» [2, с. 200].

Лексемы, якія ўваходзяць у групу казачных істот, адыгрываюць важную функцыю ў сюжэтабудове казкі, утвараючы яе спецыфічнасць. Акрамя таго, казачныя персанажы ўказваюць на развітую сістэму міфалагічных уяўленняў беларусаў, якія імкнуліся ўвасобіць страхі, небяспечныя сітуацыі ў казачныя, каб спросціць іх успрыманне.

Такім чынам, стэрэатыпы-вобразы, якія знайшлі адлюстраванне ў беларускім казачным эпасе, даюць рознабаковую характарыстыку этнасу, што стварыў фальклорны твор. Стэрэатыпы ствараюцца вельмі павольна і трывала замацоўваюцца ў свядомасці сваіх носьбітаў, таму некаторыя ўстойлівыя ўласцівасці стражытных беларусаў характэрныя і для сённяшняга прадстаўніка народа.

### Спіс літаратуры

1 Красных, В. В. Свой среди чужих: миф или реальность / В. В. Красных. – М.: Гнозис, 2003. – 375 с.

2 Беларускія народныя казкі: са зборнікаў Е. Р. Раманова / Складанне, падрыхтоўка тэкста, прадмова В. К. Бандарчыка. – Мінск: Дзяржвыд. БССР, 1962. – 340 с.

3 Чарадзейныя казкі: У 2 ч. Ч. 1 / Склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч; Рэдкал.: В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978. – 691 с.

*УДК 811.111'255.2'373.23:811.161.3'42\*В.Короткевич*

**Л. А. Лешчанка**

**Навук. кір. – Г. М. Ігнацюк, старшы выкладчык**

## **ПРЫЁМЫ МАСТАЦКАГА ПЕРАКЛАДУ ЗВАРОТКАЎ У ТВОРАХ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА**

Дадзены артыкул прысвечаны праблеме перакладу звароктаў з беларускай на англійскую мову. Нормы ўжывання звароктаў у адной культуры могуць значна адрознівацца ад норм іх ужывання ў аналагічных кантэкстах іншай культуры. Таму пераклад дадзенай камунікатыўнай адзінкі з'яўляецца вельмі важнай і складанай задачай. Аўтар дае азначэнне тэрміну «зваротак», апісвае зварот як аб'ект перакладу, аналізуе катэгорыі і прыёмы перакладу звароткаў на англійскую мову, ілюструючы іх прыкладамі з твораў Уладзіміра Караткевіча.

Камунікацыя як тэма даследвання набывае ўсё большае значэнне. Важным фактарам паспяховай камунікацыі з'яўляецца усталяванне, а таксама ўтрыманне кантакту паміж камунікантамі. І, безумоўна, зваротак пры гэтым адыгрывае самую важную ролю. Як заўважае А. В. Кірыліна, «зварот да адрасата, г. зн. прыцягванне яго ўвагі і ўваходжанне з ім у кантакт, – эфектыўны пачатак, які часта вырашае не толькі ход, але і вынік камунікацыі» [1, с. 52].

Сапраўды, зваротак утрымлівае ў сабе інфармацыю аб тым, хто гаворыць, яго стаўленні да адрасата і часта аб мэце камунікацыі. Выдавочна, што для дасягнення мэты камунікацыі трэба звяртаць увагу на выбар формы зваротка.

Удакладнім тэрмін «зваротак». У сучаснай трактоўцы зваротак – «слова ці словазлучэнне, якім прама адначаецца тыя, да каго звернуты сказ, хто, такім чынам, далучаецца да моўнага акта. [2, с. 4]. Зваротак можа служыць для ўсталявання, падтрымання і заканчэння кантакту, называння адрасата маўлення, указання на характар сацыяльных

узаемаадносін камунікантаў, перадачы асабістага стаўлення чалавека, які гаворыць, да свайго адрасата. Зваротак, такім чынам, рэалізуе розныя функцыі. Тут важна адзначыць, што рэалізацыя спалучэння канкрэтных функцый у дадзеным кантэксце і з'яўляецца фактарам, які вызначае выбар формы як у роднай мове, так і пры перакладзе на іншую мову.

Большасць форм звароткаў у зыходнай мове мае фармальны эквівалент у мове перакладу, але наяўнасць фармальнага эквіваленту не заўсёды абазначае функцыянальную эквівалентнасць. Разыходжанне ў функцыянальнасці выкарыстання тых ці іншых форм зваротка ў зыходнай мове і мове перакладу можна абазначыць як асноўную праблему пры перакладзе дадзеных камунікатыўных адзінак.

Як паказаў аналіз, праведзены на матэрыяле твораў Караткевіча [3], [4], у залежнасці ад адносін паміж чалавекам, які гаворыць, і яго суразмоўцам, а таксама ад сітуацыі ў якасці зваротка могуць быць выкарыстаны сямейны стасус суразмоўцы, сацыяльны статус, полавая прыналежнасць, характарыстыка суразмоўцы і іншае.

Безумоўна, фармальны зваротак «пан» ці «пані» сустракаецца найбольш часта. Большасць такіх звароткаў мае структуру «пан + прозвішча», фармальным эквівалентам якога з'яўляецца канструкцыя «Mr. + прозвішча». Напрыклад, *пан Беларэцкі* – ‘*Mr. Belaretzk*’у, *пан Дубатоўк* – ‘*Mr. Dubatowk*’ і г. д.

Да намінальнага зваротка «пан» могуць далучацца імёны, што сведчыць аб блізкіх стасунках паміж камунікантамі: *пане Андрэй* – ‘*Mr. Andrei*’.

Розныя варыяцыі слова «пан», такія як «*васпан(e)*», «*пане*» і «*панове*», якія з'яўляюцца рэшткамі форм зніклага клічнага склону (вакатыву), таксама перадаюцца фармальнымі эквівалентамі. Так, зваротак «*васпане*» быў перакладзены як ‘*Honorable Sir*’, *панове* – як ‘*gentlemen*’, *пане Берман* – як ‘*Mr. Berman*’. Трэба адзначыць, што некаторая частка фармальных зваротаў апускаецца, паколькі галоўным вобразам закранае звароткі стандартнай ветлівасці і не скажае функцыянальнай структуры адзінак зыходнай мовы. Напрыклад, *А сведзецялі этава разгавора, шаноўны пане Беларэцкі, у вас ёсць?* перакладчык перадаў як *And you have witnesses, where are they?* У некаторых выпадках *пані* перадаецца фармальным аналагам *mademoiselle*.

Каб выказаць павагу, у нашай культуры ў якасці зваротка часта ўжываецца імя па бацьку і займеннікі 2-й асобы множнага ліку «Вы». Паколькі ў англійскай мове адсутнічае такая з'ява, абсалютна

абгрунтаванай падаецца функцыянальная замена зваротка *Надзея Раманаўна* на фармальны эквівалент *miss Nadzeya*.

Трэба адзначыць, што рускамоўны зваротак *судар*, выкарыстаны ў беларускамоўным асяроддзі, выражае больш іронію, чым павагу. Але гэта абсалютна не адлюстроўваецца ў перакладзе, таму англамоўны чытач не атрымлівае правільную карціну стасункоў паміж героямі. Напрыклад, звароткі *пан* і *судар* перададзены ў англійскім тэксце як *sir*.

Месца прыметніка ў зваротку часам кардынальна змяняе значэнне. Змена месца прыметніка *шаноўная* ў адносінах да назоўніка *пані* цалкам мяняе змест зваротка. *Шаноўная пані* – гэта пані, якую шануюць; а *пані шаноўная* выражае сарказм у адносінах да жанчыны. Напрыклад: *Ён выцягнуў з кішэні яблык і працягнуў старой*: – *На, пані шаноўная*. – *He took out an apple and offered it to an old woman. – Highly respected lady, take this*. Перакладчыца захавала іранічнасць выказвання, апусціўшы слова *please*, стандартнае для ветлівай прапановы. Такім чынам, эмацыйнае адценне зваротка можа перадавацца іншымі моўнымі сродкамі.

Разгледжаныя прыклады паказваюць, што пры наяўнасці фармальнага эквіваленту адной форме зваротка ў зыходнай мове могуць адпавядаць розныя формы ў мове перакладу.

Наступная катэгорыя звароткаў – звароты па імені – падкрэсліваюць нізкі сацыяльны статус, пагарду да чалавека, да якога звяртаюцца, або блізкія адносіны паміж камунікантамі. Суфікс у складзе зваротка ў беларускай мове мае шырокую функцыянальнасць і перадаецца пры дапамозе мадуляцыі, калькіравання, транскрыпцыі, транслітэрацыі ці апускаецца. Выключна перакладчык прымае рашэнне: захаваць мясцовы каларыт і вымаўленне імён, ці замяніць іх на агульнаеўрапейскі аналаг. Напрыклад, у двух прааналізаваных творах сустраўся аднолькавы зварот *Пятрусь*. У адным выпадку мы бачым транскрыпцыю *‘Pyatrus’*, у другім – замену зразумелым чытачу аналагам *‘Petrus’*. У прааналізаваных творах у большасці выпадкаў суфіксы захоўваюцца, і зварот перадаецца транскрыпцыяй: *Надзейка* – *‘Nadzeyka’*, *Наталечка* – *‘Natalyechka’*, *Антон* – *‘Anton’*, але сустракаецца і апушчэнне: *Андрусь* – *‘Andrei’*.

Звароты да людзей па палавой прыналежнасці перадаюцца або дакладным перакладам, або апускаюцца: *малец* – *‘young man’*; *бабы* – *‘women’* і г. д.

Яшчэ адна вялікая катэгорыя звароткаў – звароты, што называюць сямейны статус чалавека. Адметнасцю беларускай мовы з’яўляецца больш шырокае ўжыванне такіх звароткаў у дачыненні да

людзей, якія не з'яўляюцца родзічамі, каб падкрэсліць сваё добрае стаўленне да іх. Таму пры перакладзе некаторых звароткаў выкарыстоўваецца мадуляцыя: *дочка* – ‘*my dear*’; *браце* – ‘*my boy*’, ‘*my friend*’; *бацюхна мой* – ‘*my dear fellow*’ і г. д. Перакладаючы звароткі з памяньшальна-ласкавымі суфіксамі, аўтары да назойнікаў дадаюць прыметнікі, напрыклад: *дзядзечка* – ‘*dear uncle*’; *доня* – ‘*my little daughter*’ і г. д.

Найбольшую цікавасць уяўляюць звароткі, якія характарызуюць асобу. Яны ў малой ступені паддаюцца класіфікацыі, выбар эквіваленту галоўным чынам абумоўлены кантэкстам. Асноўным прыёмам перакладу такіх звароткаў з'яўляецца мадуляцыя. Так, зварот *аспіды драпежныя* перадаецца як ‘*vipers*’ (гадзюкі), радзімец – як ‘*our own*’, ‘*our dear one*’, лабідуда як ‘*you lout*’ і г. д.

Характэрнай адметнасцю англійскіх звароткаў з'яўляецца наяўнасць уласнага займенніка *you* (‘ты’, ‘Вы’) і прыналежных займеннікаў. Таму перакладчык дадае іх амаль да ўсіх зваротаў пры перакладзе. Так, зваротак *пяшчотная* перадаецца як ‘*my dearest one*’, *матулька* як ‘*mother mine*’, *любая* – як ‘*my beloved*’ і г. д.

Часам некаторыя звароткі для лепшага разумення чытачом графічна выдзяляюцца вялікай літарай, каб падкрэсліць павагу да чалавека. Напрыклад, зваротак *атаман* перадаецца нейтральным словам ‘*Chief*’, але, напісанае з вялікай літары, яно лепей адлюстроўвае адносіны да кіраўніка.

У выпадках, калі заамарфізмы ў беларускай і англійскай мовах супадаюць, яны перакладаюцца дакладным перакладам: *сабакі* – ‘*you dogs*’, *свіння* – ‘*you pig*’, *мядзведзі* – ‘*you bears*’ [5], калі не – прыёмам мадуляцыі: *галубочак ты наш* – ‘*our beloved one*’.

Такім чынам, адрозненні функцыянавання звароткаў у беларускай і англійскай мовах абумоўлены сістэмай, нормай і узусам дадзеных моў. Выбар формы зваротку пры перакладзе напрамую залежыць ад сукупнасці фактараў, сярод якіх немалаважную ролю адыгрываюць функцыі, якія рэалізуюцца звароткам у дадзеным кантэксце. Частотнасць ужывання таго ці іншага прыёму перакладу залежыць ад тыпу звароткаў. Зваротак як важная камунікатыўная адзінка мае спецыфічную функцыянальную структуру, выяўленне і інтэрпрэтацыя якой патрабуюць комплекснага падыходу і неабходныя пры перакладзе дадзеных моўных адзінак.

### Спіс літаратуры

1 Кирилина, А. В. Развитие гендерных исследований в лингвистике / А. В. Кирилина // Филологические науки.– 1998.– № 2. – С. 51–58.

2 Велтистова, А. В. Обращение в современном английском языке / А. В. Велтисова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / А. В. Велтисова.– М., 1964. – 38 с.

3 Karatkevich, U. King Stakh's wild Hunt / U. Karatkevich: translated from Byelorussian by Mary Mintz. – Minsk, Unatstva Publishers, 1989. – 271 с.

4 Stories of the native country: Stories by Byelorussian writers.– Minsk: Byelarus. –1972. – 269 p.

УДК 811.161.3'38:398.92

**К. А. Манько**

*Навук. кір. – В. А. Ляшчынская, д-р філал. навук, прафесар*

## **СТЫЛІСТЫЧНАЯ ДЫФЕРЭНЦЫЯЦЫЯ ФРАЗЕАЛАГІЗМАЎ З АГУЛЬНЫМ ЗНАЧЭННЕМ 'МНОГА'**

Артыкул прысвечаны вывучэнню функцыянальна-стылявой афарбоўкі фразеалагізмаў беларускай літаратурнай мовы з агульным значэннем 'многа', якія падзелены на функцыянальна замацаваныя (кніжныя, размоўныя і прастамоўныя) і функцыянальна не замацаваныя за пэўным стылем; вызначана экспрэсіўна-ацэначная характарыстыка фразеалагізмаў.

Фразеалагічныя адзінкі (ФА) беларускай літаратурнай мовы з агульным значэннем 'многа', выдзеленыя (усяго 105) метадам суцэльнай выбаркі са «Слоўніка фразеалагізмаў» І. Я. Лепешава [1], выкарыстоўваюцца не столькі для абазначэння колькасных адносін з'яў навакольнай рэчаіснасці, колькі для выражэння мадальных ацэнак і адносін да выказвання, на аснове чаго стылістычна дыферэнцыруюцца. Іх стылістычнае значэнне складаецца з экспрэсіўна-ацэначнай афарбоўкі, якая надае ФА ацэначныя і эмацыянальныя адценні, і функцыянальна-стылявой афарбоўкі, што паказвае на прыналежнасць ФА да пэўнага стылю.

**1.** Найбольш колькасна прадстаўлена група ФА са значэннем 'многа', якія функцыянальна замацаваны за пэўным стылем, у адпаведнасці з чым намі вылучаюцца:

а) **размоўныя** (79 ФА), напрыклад: *без ліку; будзь здароў; да ліха; з гакам; з хвосцікам; кішэня вялікая; колькі ўлезе; мех і кайстру; мора разліўное; не хаханькі; поле насеяна; поўныя косці; хоць адбаўляй; цераз край; цэлы воз; цьма цьмушчая; як гразі; як мухі і інш.*

Генетычна гэтыя ФА, якія ў сваёй абсалютнай большасці ўзніклі ў жывой народнай мове на аснове пераменных словазлучэнняў бытавога характару: *будзь здароў; пальцам не праткнуць; хоць гаць*

гаці і інш. Многія з іх маюць шматвяковую гісторыю, як, напрыклад, *сорак саракоў і цьма цьмушчая*.

Вельмі многія размоўныя ФА са значэннем ‘многа’ вылучаюцца значнасцю сваёй унутранай формы, яркай вобразнасцю, як, напрыклад, ФА *валіцца цераз горла; на валовай скуры (шкуру) не спішаеш; у кожнай кішэні па жмені і інш.*, дзе вобразы ў словазлучэннях назоўнікаў *горла, скура, жменя і інш.* і дзеясловаў *валіцца, не ключоць, не спішаеш і інш.* з’яўляюцца эталонамі вымярэння вялікай колькасці. Так, унутраны вобраз размоўных ФА са значэннем ‘многа’ можа засноўвацца на метафары, гіпербале, літоце, а можа быць і нерэальным, як, напрыклад, ФА *як (бы) скурат на агні; як селядцоў у бочцы; не кот наплакаў і інш.*

Семантыка ФА са значэннем ‘многа’ ўказвае на тое, што яны звычайна звязаны са сферай пачуццяў, стану чалавека і таму найбольш прыдатныя для размоўна-бытавых сітуацый, характэрнай рысай якіх з’яўляецца эмацыянальна афарбаванае маўленне.

У адпаведнасці з эмацыянальнай афарбоўкай ФА са значэннем ‘многа’ служаць для выражэння чалавекам станоўчай і адмоўнай ацэнкі. Праўда, станоўчую ацэнку вялікай колькасці ФА даюць зрэдку, як, напрыклад, ФА *будзь здароў; дай бог (божа); дзякуй богу і інш.*, дзе асноўным паказчыкам выражэння задавальнення служаць кампаненты-лексемы *здароўе і бог*. Пераважная ж большасць размоўных ФА дае адмоўную ацэнку, як, напрыклад, ФА *да гібелі; да ліха; чортава гбель; як гразі і інш.*, за якімі стала замацавалася ацэнка рэзкага асуджэння, негатыву, выяўленая з дапамогай кампанентаў-найменняў *хвароб, дэманічных істот, броду – гбель, ліха, чорт, гразь і інш.* Некаторыя ФА са значэннем ‘многа’, як, напрыклад, *па вушы; па <самую> шыю; повен (поўны) рот і інш.*, даюць негатыўную ацэнку наяўнасці ў чалавека вялікай колькасці работы, турбот, клопатаў, спраў, багацця і пад., на што ў складзе ФА ўказваюць кампаненты *вушы, шыя, поўны рот і інш.* з іх сімволікай. Асобныя ФА са значэннем ‘многа’ выяўляюць адмоўную ацэнку на аснове ўяўленняў аб цеснаце, шчыльнасці, няўтульнасці ў размяшчэнні, як, напрыклад, ФА *пальцам не праткнуць*, у якім адмоўе выражана адмоўнай часціцай *не*, што мае ўзмацняльную афарбоўку, і дзеяслоўным кампанентам *праткнуць* як найменнем негатыўнага дзеяння.

Акрамя асноўных двух відаў ацэнкі, размоўныя ФА са значэннем ‘многа’ могуць характарызавацца ўтрыманнем іншых відаў стылістычнай афарбоўкі: адабрэнне (*будзь здароў; дай бог (божа) і інш.*), неадабрэнне (*валіцца цераз горла; да ліха і інш.*), іранічнасць (*мех і кайстру; <хоць> плот гарадзі і інш.*), жартаўлівасць (*не кот*



наплакаў і інш.) і інш., але ўсё ж пераважная большасць выразаў выкарыстоўваецца без паметы.

Многія фразеалагізмы са значэннем ‘многа’, замацаваныя за размоўным стылем, структурна арганізаваныя як канструкцыі, найбольш тыповыя для гутарковага стылю, у адпаведнасці з чым можна вылучыць некалькі тыпаў: 1) кампаратыўныя ФА са злучнікамі як (як *гразі*; як *з рукава*; як *на дзяды* і інш.); 2) ФА-двухсастаўныя сказы з адкрытай, незамкнёнай структурай (*поле насеяна*; *куры не клююць (не клявалі)* і інш.); 3) ФА са структурай даданных уступальных сказаў (*хоць заліся*; *хоць касой касі*; *хоць сцены ў хаце абклейвай (клей)* і інш.); 4) ФА са структурай абагульнена-асабовых сказаў (*да масквы ракам не пераставіш (не паўстаўляеш)*; *на валовай скуры (шкуру) не спішаеш* і інш.); 5) ФА са структурай безасабовых сказаў (*канца-краю (канца і краю) не відаць (няма, не было)*; *яблыку няма (не было) дзе ўпасці* і інш.); 6) ФА, дзеяслоўны кампанент якіх застыў у 3-ай асобе (*з горла лезе (лезла, валіцца, валілася)*; *з горла прэ (пёрла)* і інш.).

Як бачым, вызначыць размоўную афарбоўку фразеалагізмаў са значэннем ‘многа’ можна адначасовым прымяненнем этымалагічнага, семантычнага, колькаснага паказчыкаў і значнасці ўнутранага вобраза, структуры і інш.;

б) **прастамоўныя** (14 ФА), напрыклад: *да халеры*; *за трох (сем) дурных*; *хоць заваліся*; *чорт што*; *як сабак нярэзаных* і інш. Пераважная большасць выдзеленых прастамоўных ФА са значэннем ‘многа’ мае грубавата-зніжаны змест, ярка выяўленае адценне пагардлівасці, неадабрэння, як, напрыклад, ФА *ад пуза*; *да хваробы*; *да халеры*; *да чорта* і інш., што тлумачыцца наяўнасцю стылістычна маркіраваных кампанентаў *пуза*, *хвароба*, *халера*, *чорт*.

Некаторыя ФА нясуць адмоўную канатацыю праз найменне негатыўнага дзеяння, як, напрыклад, у ФА *плюнуць некуды*, паколькі ў народнай традыцыі пляваць на зямлю і інш. грэшна, ці ў ФА *з горла прэ*, якая служыць для выражэння празмернасці ў чалавека чаго-небудзь, на што ўказвае лексема *горла* як эталон вымярэння вялікай колькасці і дзеяслоўны кампанент *прэ*, што характарызуе негатыўнае дзеянне.

Значная частка прастамоўных ФА са значэннем ‘многа’ выяўляе вялікую колькасць на аснове метафарычных і гіпербалічных уяўленняў, як, напрыклад, ФА *як сабак нярэзаных*, дзе кампаненты *сабак*, *нярэзаных* спрыяюць замацаванню за ФА адценняў неадабрэння, грубасці і пад.

Як бачым, на функцыянальна-стылявую прыналежнасць ФА са значэннем ‘многа’ да ліку прастамоўных указваюць іх змест,

кампанентны склад, метафарычны вобраз, прыёмы гіпербалы, літоты і інш., якія стала замацаваліся за гэтымі выразамі ў народным уяўленні;

в) **кніжныя** (2 ФА): *імя каму, чаму легіён і як (нібы) з рога дастатку*, дзе асноўным крытэрыем іх прыналежнасці да кніжных з'яўляецца паходжанне, ці этымалогія гэтых адзінак. Так, ФА *імя каму, чаму легіён* з'яўляецца запазычанай і прыйшла ў беларускамоўнае асяроддзе з царкоўнаславянскай мовы [2, с. 73]. Па структуры ФА суадносіцца са словазлучэннем з кіравальным відам сувязі, аднак яе далейшай фразеалагізацыі садзейнічала выкарыстанне гэтага словазлучэння не ў прамым значэнні – 'найбольшае вайсковае злучэнне ў Старажытным Рыме – ад 6666 да 12 500 і больш чалавек', а ў пераносным – 'многа'.

Прыслоўна-акалічнасная ФА *як (нібы) з рога дастатку* склалася пад уплывам суадноснай з ёй назоўнікавай ФА *рог дастатку*, якая ёсць у многіх мовах свету (параўн. лац. – *cornu copiae*, франц. – *corne d'abondance*, англ. – *the horn of abundance*, руск. – *как из рога изобилия*, укр. – *як з рогу достатку*). Вытокам ФА стаў адзін з грэчаскіх міфаў, паводле якога каза Амалфея, што выкарміла сваім малаком Зеўса, аднойчы, зачапіўшыся за дрэва, абламала сабе рог. Зеўс надаў гэтаму рогу цудадзейную сілу ў дастатку напаўняцца ўсім, чаго пажадаюць яго ўладары – німфы [2, с. 442].

Як бачым, ФА *імя каму, чаму легіён і як (нібы) з рога дастатку* як кніжныя маюць павышаную афарбоўку, якая ідзе яшчэ з мінулага, і характарызуецца ўтрыманнем адценняў урачыстасці, узнёсласці, паэтычнасці і пад.

2. Другую нешматлікую па колькасці (10 ФА) групу складаюць ФА са значэннем 'многа', якія функцыянальна не замацаваныя за пэўным стылем, напрыклад: *без меры; без лішніх слоў; непачаты край (вугал, кут); не ў меру; раз за разам; як бобу і інш.* У сваю чаргу гэтыя ФА з агульным значэннем 'многа' дыферэнцыруюцца на эмацыянальна афарбаваныя і неафарбаваныя. Так, на наяўнасць экспрэсіўнай афарбоўкі ўказвае жартаўліва-іранічнае адценне, што прысутнічае толькі ў ФА *бочку (тры бочки; сем сорак, сто бочак) арыштантаў і сем карабоў; тры карабы*. Пераважная большасць функцыянальна не замацаваных за пэўным стылем ФА выяўляе нулявую ацэнку, ці ў залежнасці ад кантэксту ці адносін да вялікай колькасці чаго- ці каго-небудзь могуць набываць то станоўчую, то адмоўную ацэнку, як, напрыклад, ФА *без меры; непачаты край (вугал, кут); не ў меру; раз за разам і інш.* Але многія ФА беларускай мовы са значэннем 'многа', што функцыянальна не замацаваныя за пэўным стылем, вылучаюцца сваімі вобразамі, пакладзенымі ў аснову

іх утварэння. Напрыклад, для наймення вялікай, але няпэўнай колькасці *дзяцей* ужываецца ФА як *бобу*, якая ўтворана на аснове параўнання мноства *дзяцей* з рассыпаным семем *бобу*. Абзначэнне вялікай колькасці работы, турбот, клопатаў і пад. адбываецца з дапамогай ФА *непачаты край* (*вугал, кут*), дзе варыянтныя кампаненты-лексемы *край, вугал, кут* суадносяцца з мяжой выканання пэўных дзеянняў і інш.

Як бачым, асноўнымі паказчыкамі функцыянальнай незамацаванасці ФА гэтай групы з'яўляецца ацэначны і вобразны, бо яны абзначваюць паняцці, тэматычна аднолькава прымяняльныя як у сферы гутарковых зносін, так і ў мастацкім, публіцыстычным маўленні.

Такім чынам, праведзены стылістычны аналіз ФА з агульным значэннем 'многа' паказвае, што іх вялікая колькасць абумоўлена дыферэнцыяцый паводле стылістычнага выкарыстання.

Функцыянальна замацаваныя ФА ў сваю чаргу стылістычна дыферэнцыруюцца на размоўныя, прастамоўныя і кніжныя, з якіх пераважную большасць складаюць ФА размоўнага стылю – 79 ФА, што тлумачыцца вусным паходжаннем з запаснікаў народнай мовы. Менш прастамоўных ФА – усяго 14, якія характарызуюцца, як правіла, негатывам, грубасцю, рэзкасцю выказвання. Толькі дзве ФА належаць да кніжных, асноўным крытэрыем вызначэння чаго служыць іх іншамоўнае паходжанне. Заўважым, што і агульныя фонды ФА беларускай літаратурнай мовы характарызуюцца найбольшай колькасцю размоўных – складаюць «67 %» [3, с. 204], прастамоўных – «12 %» [3, с. 205], кніжных – «каля 3 %» [3, с. 204].

Зафіксавана малая колькасць функцыянальна не замацаваных за пэўным стылем ФА з агульным значэннем 'многа' (усяго 10), што абсалютна адпавядае статыстычным дадзеным усіх запасаў літаратурных фразеалагізмаў беларускай мовы, дзе іх налічваецца «18 %» [3, с. 207].

Стылёвая дыферэнцыяцыя і адпаведна адметнасць ужывання ФА з агульным значэннем 'многа' тлумачыцца адрозненнем іх этымалогіі, наяўнасцю дадатковых сем у семантыцы адзінак, рознай ацэначнасцю і экспрэсіўна-эмацыянальнай афарбоўкай дзякуючы вобразам, абраным протасітуацыям, прыёмам і спосабам іх утварэння.

### Спіс літаратуры

1 Лепешаў, І. Я. Слоўнік фразеалагізмаў. У 2 т. / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Беларус. Энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2008. Т. 1: А-Л. – 672 с.; т. 2: М-Я. – 704 с.

2 Лепешаў, І. Я. Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Беларус. Сав. Энцыкл., 2004. – 448 с.

3 Лепешаў, І. Я. Фразеалогія сучаснай беларускай мовы: вучэб. дапам. для філал. фак. ВНУ / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Выш. шк., 1998. – 271 с.

*УДК 811.161.1'371*

**Д. А. Молчанова**

*Науч. рук. – Е. В. Ничипорчик, канд. филол. наук, доцент*

## **КОНСТРУКЦИИ С КОМПОНЕНТОМ «СОЗНАНИЕ» В ЛОКАТИВНОМ ЗНАЧЕНИИ**

В статье проводится анализ синтаксического и функционально-семантического аспектов употребления лексемы «сознание» в художественных текстах с целью уточнения семантической структуры и специфики употребления данной лексемы. Материалом для исследования послужили русскоязычные тексты писателей-реалистов второй половины 19 – начала 20 веков из базы данных НКРЯ.

По данным Национального корпуса русского языка, в произведениях русских прозаиков лексема «сознание» встречается в 2 440 художественных текстах (из 7 947 документов в Национальном корпусе русского языка [1]). Число вхождений лексемы «сознание» в эти тексты значительно выше – 12 161. В полученных контекстах данная лексема может выступать в различных своих значениях. В «Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой для слова «сознание» зафиксированы следующие значения: ‘человеческая способность к воспроизведению действительности в мышлении’; ‘психическая деятельность как отражение действительности’; ‘состояние человека в здравом уме и памяти, способность отдавать себе отчёт в своих поступках, чувствах’; ‘мысль, чувство, ясное понимание чего-нибудь’ [2].

В художественных текстах лексема «сознание» может реализовать свой семантический потенциал как самостоятельная единица, выполняющая роль грамматического субъекта, грамматического объекта либо как компонент синтаксически неделимого словосочетания, выполняющего разные синтаксические роли. Примечательным является тот факт, что в художественных

текстах лексема «сознание» обнаруживает способность к реализации в функции обстоятельства, в частности обстоятельства места:

1 *Вокруг нее дробились, пугались и звенели тысячи разнообразных, ярких звуков, то поднимаясь, то падая, как волны; но они незаметно, бледно входили в сознание Доры, а каждый тихий, непонятный звук предостерегающе ярко врезался в мозг, вызывая острые толчки в сердце и липкий, холодный пот на раскаленных висках.* (М. П. Арцыбашев. Тени утра).

2 *Действительность, от которой он закрывал глаза и затыкал уши, врывалась насильно в сознание, обнаруживая все ребячество его раздраженного воображения.* (Н. Г. Помяловский. Очерки бурсы).

3 *Горевший и пристальный взгляд Раскольников как будто усиливался с каждым мгновением, проникал в его душу, в сознание.* (Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание).

4 *Черные, тяжкие мысли забрались в сознание каждого из нас; черными, не живыми впечатлениями сверлили мозг во время тяжкого, нездорового сна.* (Г. И. Успенский. Простое слово).

5 *Что они [догадки и предположения] вовсе не так беспочвенны, как кажется, в этом служит порукой то, что они зарождаются в здоровом сознании человеческого, а не ином каком-нибудь, и следовательно, несмотря на могущую в них вкрасться ошибочность, не только не противоречат человеческой природе, но даже прямо из нее вытекают.* (М. Е. Салтыков-Щедрин. Тихое пристанище).

6 *Дружба вьет гнездо не в нервах, не в крови, а в голове, в сознании.* (И. А. Гончаров. Фрегат «Паллада»).

7 *Нельзя не признать, что мечтания о том, «как жить свято», занимают в сознании современного русского общества всякого звания далеко не последнее место.* (Г. И. Успенский. Письма с дороги).

8 *Андрей Андреич встряхивает головой, как укушенная лошадь, и, чтоб заглушить тяжелые воспоминания, начинает быстро креститься... <...> Непристойное слово опять срывается с его языка, но он не замечает этого: что прочно засело в сознании, того, знать, не только наставлениями отца Григория, но и гвоздем не выковыришь!* (А. П. Чехов. Панихида).

В качестве предикатов в данных предложениях выступают глаголы *входить, врываться, проникать, забраться, зарождаться, засесть*, а также глагольно-именной оборот *занимать место* и метафорический глагольно-именной оборот *вить гнездо* (со значением «поселяться»). Данные «Экспериментального синтаксического словаря» [3] позволяют выявить семантические

основания такой специфической вербальной концептуализации представлений о «функционировании» человеческого сознания. Глаголы *входить*, *врываться*, *забираться*, *проникать* (*проникать*) отнесены в словаре к глаголам действия и деятельности и могут выступать в качестве предикатов в предложениях, отображающих ситуацию субъектного помещения. Субъект, таким образом, помещается в сознании, самостоятельно перемещаясь туда (*входить*, *забираться*), или располагается где-либо (*врываться*), или, подобно свету, звуку, запаху и т. п., проникает куда-либо, как жидкость натекает куда-либо (*проникать*). Глагол *засесть* не зафиксирован в словаре, но синонимичный ему в данном значении глагол *расположиться*, а также глагол *садиться* также относятся к группе глаголов действия и деятельности и включаются в указанную модель субъектного помещения. То же касается и глагольно-именного оборота *занимать место*: в значении ‘располагаться’ он может быть отнесён к вышеназванной группе и семантической модели предложения. Глагольно-именной оборот *вить гнездо* имеет значение ‘поселяться’, ‘располагаться для проживания’, и на этом основании можно отнести его к рассмотренной группе глаголов.

Не входит в группу глаголов действия и деятельности лишь глагол *зарождаться*, который означает начало существования и, по данным словаря, относится к глаголам бытия (начальная фаза бытия, существования [3]).

Предложения, отображающие ситуацию субъектного помещения, регулярно предполагают в рамках базовой модели указание места. Для предложений, отображающих ситуацию начала существования, замещение этой позиции факультативно. В рассмотренных контекстах в качестве места выступает сознание человека.

В анализируемых предикативных конструкциях реализуется архетипическая когнитивная модель «нечто воспринимаемое / переживаемое / познаваемое мыслится как живое». Объект познания (грамматический субъект в предложении) воспринимается как живое существо, способное проникнуть в сознание или зародиться в нём.

Далее рассмотрим лексемы, выступающие в приведённых фрагментах в качестве субъектов помещения и начала существования: *звуки*, *действительность*, *взгляд*, *мысли*, *догадки* и *предположения*, *дружба*, *мечтания*, *воспоминания*.

В «Русском семантическом словаре» под общей редакцией Н. Ю. Шведовой [4] общеупотребительная лексика сгруппирована по лексико-семантическим классам. Интересующие нас лексемы распределены по классам следующим образом:

1 Физические состояния и свойства живых существ, организмов, их жизнедеятельность. Состояния природы, окружающей среды:

а) физические состояния и свойства как живого, так и неживого или преимущественно неживого: *звук* – то, что слышится, воспринимается слухом: физическое явление, вызываемое колебательными движениями частиц воздуха или другой среды [4, с. 107];

б) физические состояния и свойства живых существ, организмов; их жизнедеятельность: *взгляд* – направленность зрения на кого-либо, что-либо; выражение глаз [4, с. 112].

2 Бытие. Жизнь, её ход и проявления: *действительность* – объективный мир во всём многообразии его связей, протекание жизни во всех её проявлениях [4, с. 9].

3 Духовный мир:

а) *мысль* – размышления, заполняющие сознание [4, с. 220];

б) *догадка* – предположение о вероятности, возможности чего-нибудь [4, с. 219];

в) *предположение* – догадка, предварительное соображение, мысль о возможности [4, с. 221];

г) *воспоминание* – мысленное воспроизведение чего-нибудь, сохранившегося в памяти [4, с. 217];

д) *мечта* – сильное желание, стремление; предмет такого желания [4, с. 232].

4 Социальные связи: *дружба* – близкие отношения, основанные на взаимном доверии, привязанности, общности интересов [3, с. 496].

Ни одно из приведённых в начале статьи значений лексемы «сознание» ('способность воспроизводить действительность'; 'психическая деятельность'; 'состояние человека'; 'способность отдавать себе отчёт в своих поступках, чувствах'; 'мысль, чувство, ясное понимание чего-нибудь'; 'способность разбираться в окружающей действительности') не коррелирует с семой 'вместилище'. В «Русском семантическом словаре» Н. Ю. Шведова приводит ещё одно значение для слова «сознание» в составе устойчивого сочетания: «Поток сознания (книжн.) – непрерывное течение мыслей, ощущений, беспорядочно или по ассоциации сменяющих друг друга; в художественной литературе: воспроизведение такого течения» [4, с. 216], но и оно не исчерпывает семантической сферы слова «сознание», которая определяется художественным восприятием мира. Результат проведённого исследования свидетельствует о том, что лексема «сознание» имеет ещё одно значение, не зафиксированное в толковых словарях

русского языка: 'вместилище образов физической среды, духовного мира, бытия и социальных связей; место зарождения элементов духовного мира человека'.

### **Список литературы**

1 Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru>. – Дата доступа: 19.02.2016.

2 Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – Режим доступа: <http://ozhegov.info/slovar>. – Дата доступа: 03.11.2015.

3 Русские глагольные предложения: Экспериментальный синтаксический словарь [Электронный ресурс] / Под общ. ред. Л. Г. Бабенко. – Режим доступа: <http://www.slovari.ru/default.aspx?s=0&p=2847>. – Дата доступа: 19.02.2016.

4 Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений: в 3 т. / РАН. Ин-т рус. яз.; под общей ред. Н. Ю. Шведовой. – М.: Азбуковник, 2003. – Том 3: Имена существительные с абстрактным значением. Бытие. Материя, пространство, время. Связи, отношения, зависимости. Духовный мир. Состояние природы, человека. Общество. – 720 с.

*УДК 811.112.2'42:070*

**Е. И. Филиппук**

*Науч. рук. – В. Г. Гуд, старший преподаватель*

## **ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ГАЗЕТНЫХ ЗАГОЛОВКОВ СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ПРЕССЫ**

Настоящая статья посвящена проблеме образности газетных заголовков современной немецкой прессы. В результате проведенного анализа были выявлены лингвистические средства, а именно: метафора, перифраза, метонимия, разговорная, эмоционально-окрашенная и возвышенная лексика, сложносокращенные слова и аббревиатуры и фразеологические обороты, с помощью которых немецкоязычным названиям газетных статей придается выразительность и экспрессивность, и было определено процентное соотношение их использования в проанализированном экспериментальном корпусе.

Самую акцентирующую позицию в статье занимает заголовок, на который сразу обращает внимание читатель. Газетный заголовок – это



выделенный графически и потенциально свернутый знак текста, выраженный вербальными и невербальными средствами языка, являющийся единым для всего текста элементом, который именуется или характеризует текст, прогнозирует содержание и интерпретирует текст, сообщая ему дополнительные смыслы [1, с. 4].

Заголовки помогают ознакомиться не только с содержанием статьи, но и понять, о чем пойдет речь в публикации, они также предлагают к обзору самую важную информацию, которая необходима для того, чтобы вызвать у читателя особый интерес. Поэтому умение журналистов правильно подбирать заголовки часто определяет популярность того или иного периодического издания.

Главной особенностью заголовков являются выразительность и экспрессивность высказывания, которые также выступают и главной спецификой популярного газетного дискурса в целом. Заголовки зачастую направлены, во-первых, на привлечение внимания читателей к различным проблемам современности, во-вторых, на обеспечение нормального функционирования самого издания. Поэтому заголовки газет обычно печатаются довольно крупным шрифтом, занимая при этом значительную часть всей статьи. К тому же журналист вынужден пользоваться определенным набором средств выражения для того, чтобы читателю был не только понятен язык заголовков, но и интересен. Для придания образности газетным заголовкам используются различные лингвистические средства и приемы: метафоризация, противоречивость, гиперболизация, пародийность, афористичность, разговорность и т. д.

Рассмотрим языковые особенности заголовков статей на примере современной немецкой прессы. Материалом для исследования послужили заголовки статей популярного немецкого таблоида «Bild».

В результате проведенного анализа были выявлены лингвистические средства, с помощью которых авторы газетных статей придают заголовкам выразительность и экспрессивность. Рассмотрим вкратце употребление данных явлений на страницах вышеуказанного таблоида.

Одним из наиболее распространённых и частотных языковых средств, используемых в заголовках современных немецких изданий исследуемого формата, является метафора, выступающая в качестве средства замены типичных повторений, а также как средство прояснения и дополнения основной информации с помощью различных оттенков. Метафору часто используют для сжатия информации, так как заголовок должен передать достаточно объемное количество материала в краткой форме.

Использование метафор в исследованном экспериментальном корпусе составляет 63 % из всех заголовков. Приведем несколько ярких примеров ее употребления. Первый пример – *Brauchen keine Geschenke: Fidel Castrorügt Süßholzaspler* (Bild, 2016). В данном контексте слово *Süßholzaspler* ('льстец') было адресовано президенту США Б. Обаме. Журналист использовал яркую метафору для создания определенного образа политика, влияющего на восприятие информации под заданным углом зрения. Еще один пример – *Katie feigt über Großbritannien* (Bild, 2016). Автор статьи лаконично заменил существительное 'шторм' именем собственным *Katie* для придания заголовку большей экспрессивности [2, с. 78].

Вторым языковым средством по частотности употребления в анализируемых заголовках выступает перифраза. Перифразы уточняют и дополняют наименование явления, предмета или действия. Используя перифразы, журналисты напрямую воздействуют на адресата и формируют определенное отношение читателей к событиям, происходящим в мире, осуждая или одобряя их.

Например, *Der Gang verschiedener osteuropäischer Staaten zum Internationalen Währungsfonds war der letzte Sargnagel für den Euro* (Bild, 2015). Данный заголовок является обращением восточно-европейских стран к Международному валютному фонду. Используя перифразу *забить последний гвоздь в гроб*, автор привлекает внимание читателей к проблеме будущего европейской валюты, показывая свое отношение к современным событиям и проблемам. Заголовки статей популярного издания Bild, в которых была выявлена перифраза, составляют 49 % исследованного материала [3, с.102].

Авторы статей также очень часто используют такой прием, как метонимия, при котором происходит замена одного названия другим. Она употребляется, в частности, для лаконичного уплотнения фраз. Так, примером метонимического переноса может послужить следующий заголовок статьи, в котором значение названия города переносится на населяющих его жителей – «*Barcelona erklärt sich zur*» «*Anti-Stierkampf-Stadt*» («Bild», 2015).

Как показал анализ газетных заголовков, метонимия преобладает в 33% случаях. Довольно высокая частотность использования этого приема объясняется, по всей видимости, тем, что при просмотре заголовков на страницах газет читателя не интересуют подробности тех или иных событий, ему важно узнать саму новость, не вдаваясь в детали. Используя такого рода явление, автор добивается привлечения еще большего внимания читателей и косвенно побуждает их к прочтению статьи.

Зачастую для придания заголовку большей выразительности, авторами используется разговорная, эмоционально-окрашенная и возвышенная лексика. Необходимо выделить следующие приемы, использованные популярной прессой: опущение артиклей, пропуск глагольных связок, использование разговорного стиля. Данную тенденцию также можно проследить и на страницах известного немецкого таблоида Bild. В названии статьи *Kurze Verschnaufpause* (Bild, 2016) фраза *die Verschnaufpause* ('передышка', 'короткий отдых') использована для описания нынешней ситуации в Украине. В данном контексте она выступает в качестве особого приема иронического изображения событий и фактов современной действительности. Данный прием прослеживался в проанализированных заголовках в 21 % случаев.

Одними из малораспространенных средств выразительности являются сложносокращенные слова и аббревиатуры, используемые для экономии места. Например, *Diskussion über neue AKWs* (Bild, 2015), где *AKW* – это 'das Atomkraftwerk'. Содержание в заголовках газетных статей сложносокращенных слов и аббревиатур составляет всего 9 %.

Фразеологические обороты встречаются довольно редко в газетных заголовках. Видимо, это происходит по причине того, что фразеологизмы являются единицами вторичной номинации, следовательно, многочисленное их повторение приводит к достаточно быстрой потере фразеологизмами выразительности. Но деформация структуры и содержания расширяет экспрессивные возможности фразеологизмов. Так, в заголовке *Man im Glück* (Bild, 2015) представлена измененная фразеологическая единица *Hans im Glück*. Данное выражение обозначает человека, который в результате своих ошибок или по глупости теряет или может потерять все, но продолжает считать себя счастливым. В данном контексте оно создает эффект большей выразительности [4].

Таким образом, проанализировав заголовки статей немецкого таблоида Bild, можно сделать вывод о том, что с целью воздействия на адресата и достижения желаемого эффекта, журналисты постоянно стремятся отойти от традиционных форм представления информации и найти для этого свежие и более выразительные средства. Статьи популярной прессы (а именно публикации сенсационного и скандального характера) зачастую искажают современную действительность через своеобразный рассказ, довольно занимательный и порой слегка шокирующий, так как авторами используются многочисленные выразительные языковые средства.

Авторы статей часто прибегают к популяризаторским и художественным приемам типа мифологизации (героизации, демонизации); используют сказочный (фантастический, мистический) и криминальный сюжет; применяют приемы драматической конфликтности, сатиричности, гиперболизации, метафорической образности и др.

### **Список литературы**

- 1 Манькова, Л. А. Специфика заголовков в различных газетных текстах / Л. А. Манькова // Ученые записки ТНУ. – 2005. – № 4. – С. 1–4.
- 2 Liubimowa, Z. M. The German-Russian Active Dictionary / Z. M. Liubimowa. – Media, 2003. – 235 p.
- 3 Malzewa, D. G. The German-Russian Dictionary of Contemporary idioms / D. G. Malzewa. – Media, 2004. – 135 p.
- 4 Aktuelle Nachrichten [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.bild.de>. – Date of access: 16.04.2016.

*УДК 811.1'373:2–135.3*

**В. Ю. Рубцова**

*Науч. рук. – Г. Н. Игнатюк, старший преподаватель*

## **СИМВОЛИКА ЧИСЕЛ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН И ЗАПАДНЫХ ЕВРОПЕЙЦЕВ**

Статья посвящена рассмотрению специфики употребления числовых компонентов в составе русских, белорусских, английских и французских фразеологизмов в их символическом для языковых картин мира значении. Актуальность данной работы заключается в описании и сравнении сакральных чисел восточнославянских и западноевропейских языков. Целью настоящего исследования является анализ отражения символики чисел в языке, наивысшем проявлении человеческой культуры, и его фразеологических единицах: пословицах и поговорках.

Язык – составная часть культуры, наследуемая нами сквозь века от поколения к поколению, и одновременно, язык – это орудие культуры. Культура народа вербализуется и передается посредством языка. В нем собираются и приумножаются все ключевые концепты, отражающие языковую картину мира народа.

Все предметы и явления, окружающие нас, имеют не только качественную, но и количественную сторону. Число является языковым воплощением мыслительной категории, описывающим количественную определенность.

Понятие числа возникло еще много веков назад из-за необходимости измерения объективной действительности. Потребность в счете отдельных предметов сыграла большую роль в культурно-историческом опыте людей, выраженном в практической деятельности.

Однако некоторым числам придавалось особое, сакральное, значение. Они рассматривались в качестве божественных, космических или вселенских символов. В-первую очередь, это такие числа, как 1, 2, 3, 7, 9 и 40, каждое из которых истолковывается исходя из реалий или событий окружающего мира, с которыми оно соотносится.

**Число 1** символизирует целое, единую точку начала мира. Согласно теории эволюции, все сложные живые организмы на Земле произошли из простейших, состоявших из одной клетки, амёбы. Это число также трактуется как символ человеческой воли, изображая распрямленного человека, устремленного к знаниям. Примерами в русском языке являются:

- *Семь бед – один ответ;*
- *От великого до смешного – один шаг;*
- *Одна голова – хорошо, а две лучше;*
- *Один дурак пятерых умных ссорит* [1, с. 69–78].

В белорусском:

- *Адзін дуб у полі – то не лес;*
- *Адна пчала мёду не наносіць;*
- *Адным пальцам вузла не завяжаш;*
- *Адна галавешка і ў печы не гарыць (а дзве і ў полі не тухнуць)* [2, с. 15–17].

Во французском:

- *Un pour tous, tous pour un* – один за всех, все за одного;
- *Un de perdu, dix de retrouvés!* – один пропал – десять найдутся;
- *Un vu tоеих que cent entendus* – лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать [3].

В английском:

- *All bread is not baked in one oven* – не следует всех стричь под одну гребенку;
- *One cloud is enough to eclipse all the sun* – одно облако может

заслонить солнце;

• *One drop of poison infects the whole tun of wine* – ложка дегтя в бочке меда [4, с. 435–441].

**Число 2** символизирует двойственность, отражение, противоположные полюса и противоречивую природу человека. Данное число имеет, преимущественно, отрицательную оценку, считается дьявольским числом; реже оценивается положительно. Подтверждением этого являются пословицы:

• *Двум собакам одной кости не поделить* – *Two dogs over one bone seldom agree*;

• *Мужчиной человек бывает в жизни один раз, а ребенком два* – *Once a man and twice a child*;

• *Один утренний час стоит двух вечерних (утро вечера мудренее)* – *An hour in the morning is worth two in the evening*;

• *Два медведя в одной берлоге не уживутся* – *Two of a trade never agree* [4, с. 548, 327].

Во французском языке:

• *On ne prend pas un homme deux fois* – за одну вину дважды не карают;

• *Porter habit de deux paroisses* разг. – служить и вашим, и нашим;

• *De deux maux il faut choisir le moindre.* – из двух зол выбирают меньшее [3]

В белорусском языке:

• *Што будзе, то будзе, а дзве смерці не будзе* = *Не бываюць дзве смерці, а раз трэба памерці*;

• *У кій два канцы і абодва б'юць* = *Грошык такі: у ім два бакі*;

• *Скупому два разы баліць* [2, с. 48–59].

Во всех пословицах и поговорках числительное два символизирует что-то большее, но в то же время что-то лишнее.

**Число 3** – совершенное, сильное число. Представляет собой центральную точку равновесия, но также означает множественность, скопление, завершенность и полноту действия. Примеры:

• *Не узнавай друга в три дня, узнавай в три года*;

• *Бог троицу любит*;

• *Хоть три дня не есть, а с печи не слезть*;

• *Обещанного три года ждут* [1, с. 127–139];

• *Не хвалі нявестку ў тры серады, а пахвалі ў тры гады* [2, с. 93];

• *The best fish smell when they are three days old* – не следует злоупотреблять гостеприимством;

- *The three tailors of Tooley Street* – небольшая группа людей, считающих себя представителями всего народа [4, с. 553].

Интересно, что и в русских, и в английских пословицах порой упоминается, что три человека – это уже слишком много; во французском языке тройка имеет схожее значение:

- *Two is company, but three is none* (англ.) – два человека – компания, три – перебор;

- *Один ум – пол-ума; три ума – полтора ума; два ума – ум;*

- *Secret de deux, secret de Dieu; secret de trois secret de tous* (фр.) – что известно троим, известно всем;

- *l'hôte et le poisson en trios jours (sent) poison* – и гость, и рыба через три дня становятся отравой [3].

В русской культуре часто встречается число 7 – символ обновления, число Вселенной, связанное со здоровьем, святостью и разумом. В 7 лет обновляются зубы у ребёнка. Большое значение числу семь придаёт христианская религия, в которой Бог создал мир за 7 дней, посвятив седьмой день отдыху. В глубокой древности это число долгое время считалось неопределённо большим количеством. И в пословицах встречается обычно в переносном употреблении – в значении «много, чего-либо, кого-либо», например:

- *Семеро одного не ждут* – *For one that is missing there's no spoiling a wedding;*

- *Семь бед один ответ* – *In for a penny, in for a pound;*

- *Семь раз отмерь – один раз отрежь* – *Measure thrice and cut once;*

- *У семи нянек дитя без глаза* – *Everybody's business is nobody's business / Too many cooks spoil the broth;*

- *Быть на седьмом небе* *In the seventh heaven / To be on cloud nine;*

- *Умный семь лет не ответит на вопросы, которые дурак задаст за один час* – *A fool may ask more questions in an hour than a wise man can answer in seven years;*

- *Воскресенье раз в неделю, а не семь* – *Every day is not Sunday* [4, с. 485, 764, 312].

Фразеологические единицы французского языка с компонентом «семь» (*sept*) часто обозначают интенсивность действия, быстроту:

- *Avancer avec les bottes de sept lieues* – двигаться семимильными шагами;

- *Chausser ses bottes de sept lieues* – лететь как на крыльях [3].

В белорусском языке встречаются такие выражения:

- Сем сёл, адзін вол і той гол = Сем паноў, двое штаноў; = Сем вокнаў і адна шыба;
- Сем капот ды голы жывот;
- На адзін дзень сем перамен;
- Сем (дзесьць) разоў мер і то не вер = Сем разоў глядзі, а назад не вядзі [2, с. 764, 312–315].

**Число 9** многие народы считали символом знания, мудрости, судьбы, образования. В христианской культуре считается, что на 9 день после смерти душа человека возвращается, чтобы завершить все земные дела. Примеры:

- Девять мышей вместе потянули – крышку с кадушки стянули;
- Девять человек – всё равно, что десяток;
- У храбреца десять доблестей: одна – отвага, девять – ловкость;
- Уступив однажды, девять раз останешься в выигрыше [1, с. 217–219].

В английском языке число 9 встречается в значении «неопределенно большое количество»:

- *A wonder lasts but nine days* – чудо длится только девять дней.
- *Have nine lives like a cat* – быть живучим как кошка, ср. *to have unusual powers of survival* [4, с. 307, 640].

Еще одно сакральное число – это **40**. Столько Моисей водил свой народ по пустыне, столько же длился пост Христа. Привычное слово «карантин» дословное значит не что иное, как «40-дневный период». 40 – число законченности и завершенности, а еще испытание, посвящение и смерть. На сороковой день принято устраивать поминки: в этот день человек окончательно умирает. Примеры:

- *Не клади пряслицы на стол – сорок грехов наживешь;*
- *Кто в двадцать лет не здоров, в тридцать не умен, а в сорок не богат, тому век таким не бывать;*
- *Первый снег – за сорок дней до зимы* [1, с. 278–301].

Числовой компонент «**forty**» в английском языке, несмотря на нечастое использование, отличается разнообразием своих значений. Он может выступать в значении «неопределенно большое количество» или означать «всего лишь, несколько». Примеры:

- *Talk forty to the dozen* – говорить без умолку, т. е. произносить 40 слов вместо 12.
- *Forty winks* – короткий сон, ср. *a short sleep, esp. a daytime nap* [4, с. 607].

Таким образом, несмотря на разный исторический опыт и



географическую разницу мест проживания народов – носителей рассмотренных языков, – символика чисел в них указывает на схожесть восприятия практической действительности. С помощью цифр в языковых картинах мира восточных славян и западных европейцев передается также качественно-количественная сторона явлений, маркирующая национальное своеобразие языка.

### Список литературы

1 Розе, Т. В. Большой толковый словарь пословиц и поговорок русского языка для детей / Т. В. Розе. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2009. – 589 с.

2 Санько, З. Малы Расейска-Беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем / З. Санько. – Менск, «Навука і тэхніка», 1991. – 1349 с.

3 Солей, Т. А. Французские пословицы и поговорки / Т. А. Солей. – [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: <http://www.tania-soleil.com/proverbes-francais/>. – Дата доступа: 10.05.2016.

4 Кунин, А. В. Англо-русский фразеологический словарь / А. В. Кунин. – М.: Сов. Энциклопедия, 1967. – 1264 с.

УДК 811.111'373.49:811.133.1'373.49:811.161.1'373.49

**В. С. Шарапова**

*Науч. рук. – В. Г. Гуд, старший преподаватель*

## **РОЛЬ ЭВФЕМИЗМОВ В СОЗДАНИИ ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА С ФИЗИЧЕСКИМИ НЕДОСТАТКАМИ**

Данная статья посвящена изучению эвфемизмов в английском, французском и русском языках, так как эвфемизмы являются средством формирования новых установок в общественно значимых сферах речевой деятельности, таких как средства массовой информации. В данной статье эвфемизмы рассматриваются как социально обусловленные языковые явления, в основе которых лежат ценностно-нормативные установки языкового сообщества. Было выявлено, что именно с помощью эвфемизмов можно найти новые способы языкового выражения и создания положительного образа индивидуума с разными психофизическими особенностями развития личности и физическими недостатками взамен тех, которые ущемляют человеческие права и создают негативный статус.

Эвфемизмы в современном мире являются мощным средством формирования новых установок, и в последнее время они получают

исключительно широкое распространение в общественно значимых сферах речевой деятельности, таких как средства массовой информации. Многие современные эвфемизмы являются результатом появления и закрепления в общественном сознании новых социально-политических доктрин (прежде всего, доктрины политической корректности). При этом эвфемизмы, с одной стороны, отражают уже произошедшие сдвиги общественного сознания, а с другой стороны, сами способствуют их распространению и закреплению в обществе. В отличие от обычной лексики, эвфемизмы чрезвычайно чувствительны к общественным оценкам тех или иных явлений, это связано с исторической изменчивостью статуса эвфемизма в языке и речи. То, что представляется удачным эвфемистическим наименованием одному поколению людей, в будущем может рассматриваться как несомненная грубость, требующая эвфемистической замены.

Проблемами эвфемии занимались многие лингвисты как в отечественной, так и в зарубежной лингвистической литературе. Однако раньше основное внимание уделялось системным характеристикам эвфемизмов. В настоящее время особый интерес представляет прагматическая направленность и особенности функционирования эвфемизмов в различных типах дискурса [1, с. 91].

Первое место по количеству используемых эвфемизмов принадлежит медийному дискурсу, а именно текстам публицистического стиля: газетным и журнальным публикациям, теле- и радиовыступлениям, теледебатам, публичным выступлениям, особенно политической, экономической и правовой тематики.

Большую роль эвфемизмы, которые определяются как слова и выражения, употребляемые для непрямого обозначения предмета, человека или явления, называть которое прямо не принято или неудобно в данной ситуации, играют в сфере коммуникативного взаимодействия представителей разных слоев общества, разных социальных статусов и даже разных психофизических особенностей развития личности [2, с. 156–158]. В последнем случае эвфемизмы широко используются в качестве одного из средств создания положительного или нейтрального образа отдельных лиц. Подробнее остановимся на особенностях использования эвфемистических средств в области психофизических особенностей личности.

Изучив теоретический материал по проблеме эвфемизации, необходимо отметить, что в первую очередь в вышеуказанной сфере эвфемии подвергаются названия различных дефектов внешности человека и многих физических недостатков. Приведем примеры:

1) В русском языке слово *инвалид*, которое реализует сему ‘физическая ущербность человека’, в целях политкорректности рекомендуется заменять выражением *человек с ограниченными возможностями* [3, с. 68].

2) В английском языке слово *invalid* определяется как ‘someone, who can not look after himself because of illness, old age, or injury’ [4]. В данном определении подчеркивается беспомощность человека из-за его болезни, пожилого возраста или увечий. Слово *invalid* в английском языке имеет ряд эвфемистических замен, которые указывают на особенные физические свойства человека, но не оценивают их как отрицательные. Вместо *invalid* рекомендуется использовать для взрослого человека *a person of alternative abilities* или *a person of specific physical abilities*. Что касается детей-инвалидов, завуалированным эвфемистическим маркером является слово *special*. Так, дети с ограниченными возможностями в английском языке превращаются в *children with special health* и *children with special needs* [5, с. 210].

Как видно из представленных примеров, эвфемизмы тесно связаны с понятием политкорректности. Политическая корректность выражается в корректировке языкового кода, в стремлении найти новые способы языкового выражения взамен тех, которые задевают чувства и достоинства индивидуума, ущемляют его человеческие права привычной языковой бестактностью или прямолинейностью в отношении расовой и половой принадлежности, возраста, состояния здоровья, социального статуса и даже внешнего вида.

В связи с этим некоторые сторонники политической корректности считают, что слово *disabled*, которое первоначально использовалось как эвфемизм слова *invalid*, из-за негативного префикса носит дискриминационный характер и в современном английском языке должно подвергаться замене [6, с. 75].

Вуалируются и конкретные физические недостатки человека. Далее рассмотрим эвфемизмы по группам, на которые был разделен наш экспериментальный материал.

Первая группа эвфемизмов связана с дефектами органов чувств.

В рамках английской группы *Blindness* можно выделить целый ряд эвфемистических замен. Так, в исследуемом медийном дискурсе вместо прилагательного *blind* и субстантивированного существительного *the blind* используются словосочетания и выражения с эвфемистически активными лексемами *challenged*, *handicapped* и *optically: a visually challenged person, optically challenged, optically handicapped*.

В русском языке эвфемистическими аналогами слова *слепой* являются выражения *человек с проблемами зрения* и *человек с плохим зрением*.

Во французском языке преобладают слова и выражения, которые указывают на меньшую степень проявления данного физического недостатка. Так, вместо *aveugle* используется выражение *avec la vue faible*.

В группе *Deafness* прилагательное *deaf* в английском языке включает эвфемизмы с теми же элементами, что и в предыдущей группе: *challenged* и *handicapped*, которые могут использоваться в сочетании со словом *aurally*: *aurally challenged* и *aurally handicapped*.

В русском языке эвфемистическими аналогами слова *глухой* являются *человек с проблемами слуха*, *человек с ослабленным слухом*, *человек с ограниченным слухом*. В данном случае сема полного отсутствия качества заменяется семой его частичной потери.

Во французском языке также происходит замена семы полного отсутствия качества семой его частичной потери или меньшей степенью проявления указанного физического недостатка и вместо *sourd* применяется выражение *avec l'oreille dure*.

В группе *Lame* в английском, *Boiteux* во французском и *Хромой* в русском языках, чтобы избежать использования оскорбительных и невежливых слов, применяются различные выражения, указывающие на необычную походку: *handicapped*, *a person of specific physical abilities*, *a person with slow gait*; *marcher a pas lourd*, *marcher a pas incertain*; *имеющий неуверенную походку, со странной походкой*.

И наконец, рассмотрим последнюю группу, представляющую недостатки, связанные с различными естественными и приобретенными дефектами лица. В русском языке прилагательные *некрасивый*, *уродливый* и *отталкивающий* заменяются эвфемизмами, в которых одним из обязательных элементов выступает отрицательный префикс (не-) или отрицательная частица (не): *необычная внешность*, *не очень привлекательное лицо*, *не отличаться особой красотой*.

В английском языке в группу *Ugly* входят выражения с семой 'different': *with facial difference*, *with a different appearance*, *visibly different*, *with visible differences*, что указывает на наличие определенных особенностей внешности, но не рассматривает их как негативные.

Во французском языке для определения некоторых дефектов лица используются словосочетания *pas très atrayant*, *pas très captivant*, которые, как и в русском языке, содержат в своем составе отрицание (par).

Таким образом, можно сделать вывод, что эвфемизмы представляют социально обусловленные и сложные языковые явления, в основе которых лежат ценностно-нормативные установки языкового сообщества. Они играют важную прагматическую роль в медийном дискурсе и помогают создать положительный психологический образ человека с физическими недостатками, тем самым повышая самооценку многих реципиентов и позволяя избавиться от существующих комплексов неполноценности и негативного статуса.

### Список литературы

- 1 Вандриес, К. Язык. Лингвистическое введение в историю / К. Вандриес. – М.: УРСС, 2001. – 408 с.
- 2 Galperin, I. R. Stylistics / I. R. Galperin. – М.: Higher School, 1977. – 332 p.
- 3 Москвин, В. П. Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования / В. П. Москвин // Вопросы языкознания. – 2001. – № 3. – С. 58–70.
- 4 Longman Dictionary of Contemporary English. – Avon: The Bath Press, 1987. – 1304 p.
- 5 Holder, V. A Dictionary of Euphemisms: How not to Say what you Mean / V. Holder. – Oxford: University Press, 2008. – 412 p.
- 6 Федотова, Л. Н. Социология массовой коммуникации / Л. Н. Федотова. – СПб.: Питер, 2003. – 400 с.

УДК 811.161.3'242'373:398.91(=161.3)

**А. П. Шукаловіч**

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

### **ФУНКЦЫЯНАЛЬНА-СТЫЛІСТЫЧНЫЯ МАГЧЫМАСЦІ АНТОНІМАЎ У БЕЛАРУСКІХ ПАРЭМІЯХ**

У артыкуле на матэрыяле беларускіх народных прыказак і прымавак разглядаецца функцыянальна-стылістычны патэнцыял антонімаў у парэміялагічным дыскурсе. Пры аналізе антонімаў у парэміях выдзяляюцца іх узуальныя (намінатыўная, ацэначная, эмацыянальная, экспрэсіўная) і аказіянальныя функцыі (стварэнне гумару, сатыры і іроніі, кантрасту і парадаксальнасці).

Кожны народ мае свае адметнасці, тое, што адрознівае яго ад бясконцай колькасці іншых народаў, краін, суполак людзей. Мае такія адрозненні і наш, беларускі, народ. На працягу многіх стагоддзяў духоўная спадчына беларускай нацыі ўзбагачалася, дапаўнялася новымі жанрамі, стваралася нешта сваё, адметнае, непадобнае на астатніх. Са стагоддзямі, рознымі гістарычнымі з’явамі, з плённай працай, сямейным жыццём, з горам, смуткам, з радасцю і шчасцем непарыўна была звязана прыказка і прымаўка. Беларускі народ, як вопытны майстра, загартоўваў, выбіваў, ствараў найкаштоўнейшы дыямант – праўдзівае, мудрае слова, што магло суправаджаць яго на працягу ўсяго жыцця, дапамагаць у розных складаных жыццёвых сітуацыях, загойваць раны і ўзмацняць радасць. Беларуская парэмія ўвабрала ў сябе ўсё тое, што перажыў народ. Толькі самае лепшае, сапраўды вартае ўвагі дайшло да нас у выглядзе трапных выслоўяў, што выпрабаваў час, значнасць і мудрасць якіх на працягу стагоддзяў загартоўвалася, правяралася і вытрымала ўсе выпрабаванні, дайшоўшы да нас.

«Паэтычны слоўнік» В. П. Рагойшы, 1979 году выдання, дае наступнае азначэнне прыказцы: «Прыказка – устойлівае трапнае народна-паэтычнае выслоўе павучальнага характару, якое ўвасабляе мудрасць і шматвяковы вопыт людзей у той ці іншай галіне гаспадарчай або духоўнай дзейнасці» [1, с. 282]. У «Літаратуразнаўчым слоўніку» таго ж аўтара, але ўжо 2009 году выдання даецца падобнае азначэнне, толькі прыказкі і прымаўкі аб’яднаны і азначэнне ў іх агульнае: «Прыказкі і прымаўкі – трапныя ўстойлівыя народныя выслоўі павучальнага характару, што ўвасабляюць мудрасць і шматвяковы вопыт людзей у той ці іншай галіне гаспадарчай або духоўнай дзейнасці» [2, с. 116–117]. Як бачна, істотных адрозненняў паміж прыказкай і прымаўкай няма, акрамя таго, што прыказка мае значэнне завершанасці, а прымаўка ж усечаная, скарачаная.

Паводле сваіх стылістычных функцый антанімічныя адзінкі, што ўваходзяць у склад беларускіх парэмій, вельмі разнастайныя. І. Я. Лепешаў падзяляе антонімы на дзве групы: «прыродныя, унутрана ўласцівыя самім антонімам як лексічнай адзінцы мовы, другія – індывідуальна-аўтарскія, калі можна так казаць у дачыненні да народнай творчасці, выконваюцца толькі ў межах канкрэтнай прыказкі. Першыя можна назваць функцыямі ўзуальнага характару, а другія – функцыямі аказіянальнага характару» [3, с. 89].

Функцыі ўзуальнага характару – гэта агульныя, пастаянныя функцыі, якія рэалізуюцца ў любым кантэксте. Яны абумоўлены ўласцівасцямі саміх антонімаў – слоў з процілеглым значэннем. Сярод іх вылучаюцца намінатыўная, ацэначная, эмацыянальная, экспрэсіўная, функцыя «лакалізацыі» маўлення, функцыя вобразнага выказвання.

Намінатыўная функцыя ўласціва антонімам, як і любым іншым моўным утварэнням. Антанімічныя адзінкі перш за ўсё служаць сродкам абазначэння рэчаіснасці: *чым з пустым малаком, дык лепш з вадою; ад мілага грэх, ад людзей смех; лепш драўляная згода, чым залатая сварка.*

Функцыя «лакалізацыі» маўлення заключаецца ў тым, каб перадаць як мага большы сэнс у невялікай форме. Напрыклад, каб перадаць няроўнае становішча пэўных асоб, магчыма розныя ўмовы жыцця і абставіны, у якіх аказаліся людзі, можна ўжыць прыказку: *Сыты галоднаму не таварыш.* Лаканічная па форме прыказка адлюстроўвае вялікі і трапны сэнс.

Антонімы даволі часта здольныя стварыць пэўныя наглядна-пачуццёвыя ўяўленні. Яны не прама ўказваюць на пэўны прадмет ці з’яву рэчаіснасці, а выяўляюць гэта метафарычна, ускосна. Менавіта ў гэтым і заключаецца функцыя вобразнага выказвання антонімаў. Напрыклад прыказка: *«За пчолкаю – у мёд, за жуком – у гной»* сведчыць не аб тым, што, калі канкрэтны чалавек пойдзе за пчалой, то прыйдзе да мёду, а, пайшоўшы за жуком, трапіць у гной. Відавочна пэўная метафарычная напоўненасць дадзенай прыказкі. І пад пчолкай разумеецца, звычайна, не насякомае, тое ж тычыцца і жука, а пэўнага чалавека ці групу людзей. Гэта значыць, калі будзеш мець адносіны з добрым чалавекам, то гэта толькі да добрага і прывядзе, а калі з блігім, то, суадносна, благога ад яго і чакай.

Ацэначная функцыя дае магчымасць антонімам даваць станоўчую ці адмоўную ацэнку пэўным з’явам рэчаіснасці. Напрыклад, прыказка: *«У шчасці шмат прыяцеляў, у няшчасці нікога няма»* нясе яўна адмоўную характарыстыку тым людзям, што з’яўляюцца сябрамі толькі, калі ў цябе ўсё добра, а ў сітуацыях, калі табе дрэнна, гэтыя сябры знікаюць. Часам у складзе адной прыказкі можа быць як станоўчая, так і адмоўная характарыстыка адразу: *«Адзін і пры месяцы робіць, а другі і пры сонцы спіць»*. У дадзенай прыказцы назіраецца станоўчая ацэнка чалавека, які працуе, і адмоўная таго, хто заўсёды спіць.

Акрамя таго, што прыказкі, пабудаваныя на супрацьпастаўленні, даюць пэўную ацэнку нечаму, яны яшчэ і выклікаюць пэўныя эмоцыі, уражанні ад сказанага. Менавіта ў гэтым праяўляецца эмацыянальнасць і экспрэсіўнасць парэмій, у складзе якіх знаходзяцца антанімічныя адзінкі. Напрыклад, прыказка: «*Словы – вецер, а пісьмо – грунт*» выказвае ўпэўненасць у сіле напісаных слоў, адчуваецца пэўная сіла чалавека, што гэта гаворыць, прыказка напоўнена мудрасцю, а таму і выклікае пэўныя эмоцыі. Прыказка «*Не чапай мяне, не марай сябе*» нясе ў сабе адценне пэўных адносін, відавочна, што ў чалавека, які гэта кажа да таго, каму адрасавана выказванне, добрае стаўленне і ён ставіць сябе ніжэй за суб'ядніка. Прыказка вельмі моцная ў плане перадачы пэўных эмоцый.

Функцыі аказіянальнага характару, па словах В. А. Літвінавай, – «гэта прыватныя стылістычныя функцыі антонімаў, здольныя рэалізавацца толькі ў спецыяльна арганізаваным кантэксце, у дадзеным выпадку, у парэміялагічных адзінках» [4, с. 45]. Да такіх функцый адносяцца: функцыя стварэння гумару і сатыры; функцыя стварэння іроніі, самаіроніі, сарказму; функцыя стварэння кантрасту і парадаксальнасці; функцыя стварэння антытэзы і аксюмарана.

Функцыя стварэння сатыры і гумару абумоўлена лексічным напаўненнем антанімічных адзінак у парэміях. Вельмі часта прыказкі і прымаўкі з гэтай функцыяй выступаюць у мастацкіх творах. Аўтар, дзеля надання свайму герою гумарыстычнага адцення, выкарыстоўвае парэміі з сатырычным падтэкстам: *удзень кавярзень, увечары – барышня; бабы каюцца, а дзеўкі замуж збіраюцца*. Узнікне ў дадзеных кантэкстах супрацьпастаўленняў *кавядзень – барышня, бабы – дзеўкі, каюцца – замуж збіраюцца* наштурхоўвае нас адчуць яўна іранічны падтэкст, які ствараецца з дапамогай семантыкі і стылю дадзеных слоў.

Да функцыі сатыры і гумару далучаецца функцыя іроніі і самаіроніі, бо смех у прыказках і прымаўках можа быць розным: з'едлівым і добразычлівым, мяккім і тым, што ганьбіць. Напрыклад, у прыказцы: «*Пайшоў на воўну, а вярнуўся абстрыжаны*» высмейваецца жыццёвая сітуацыя, у якой чалавек, што імкнуўся набыць нешта большае, згубіў і тое, што было. Пададзена гэта менавіта ў гумарыстычнай форме і нясе пад сабой пэўныя іранічныя ноты.

Функцыя стварэння кантрасту і парадаксальнасці антонімаў з'яўляецца даволі пашыранай з'явай у беларускіх парэміях: *дома і салома ядома, на чужыне і гарачы тук стыне; аднаму надта, а другому нічога; згода будзе, нязгода руйнуе*.



Функцыя стварэння кантрасту і парадаксальнасці можа быць выражана ў розных стылістычных мэтах:

- для абазначэння пэўнай мяжы выяўлення якасці, уласцівасці, адносін, дзеяння: *што аднаму цяжка, тое гуртам лёгка; аднаму надта, а другому нічога;*

- для актуалізацыі выказвання або ўзмацнення вобраза, уражання, павучання: *пацалуй мяне сянні, а я цябе заўтра; дурань недабачыць, а разумны прабачыць; добры стралец – кепскі гаспадар;*

- для прызнання прамежкавай якасці, уласцівасці: *фашысты да нас – як рыба ў нерат: ні ўзад ні ўперад;*

- для вылучэння адной прыкметы, з'явы, дзеі за кошт проціпастаўлення другой: *фашысты высока масціліся, ды нізка зваліліся; хоць рукі чорныя, але работа белая.*

Вялікая колькасць антонімаў, што змешчаны ў адным кантэксце, утвараюць такую стылістычную фігуру, якая мае назву антытэза, што дазваляе прыказцы паказаць несумяшчальнасць з'яў, падкрэсліць дыяметральна супрацьлеглыя прыметы, а таксама службыць сродкам кантраснай характарыстыкі: *згода будзе, нязгода руйнуе; што аднаму цяжка, тое гуртам лёгка; адзін з агнём, другі з вадою.*

Такім чынам, можна заўважыць, што стылістычныя і функцыянальныя магчымасці антонімаў у беларускіх прыказках і прымаўках даволі разнастайныя, гэта абумоўлена перш за ўсё сутнасцю антонімаў, іх лексічным значэннем. Антонімы, як мы можам бачыць, дазваляюць малому фальклорнаму жанру, а менавіта прыказцы і прымаўцы, увабраць у сябе значны змест, змясціўшы яго ў лаканічнай форме.

### Спіс літаратуры

1 Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – Мінск: Выш. школа, 1979. – 320 с.

2 Рагойша, В. П. Літаратуразнаўчы слоўнік / В. П. Рагойша. – Мінск, 2009. – 340 с.

3 Лепешаў, І. Я. Праблемы фразеалагічнай стылістыкі і фразеалагічнай нормы / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1984. – 264 с.

4 Літвінава, В. А. Стылістычныя і функцыянальныя магчымасці антонімаў у беларускіх прыказках і прымаўках / Традыцыі матэрыяльнай і духоўнай культуры Усходняга Палесся: праблемы вывучэння і захавання ў постчарнобыльскі час. – Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны, Гомель – 2009. – С. 44–46.

Т. В. Глякава

*Навук. кір. – А. А. Кастрыца, канд. філал. навук, дацэнт*

## ДЗЯДЫ Ё ГОМЕЛЬСКОЙ ВОБЛАСЦІ

Артыкул, напісаны на багатым фальклорна-этнаграфічным матэрыяле, прысвечаны дням памяці продкаў і асаблівасцям святкавання Дзядоў на тэрыторыі Гомельскай вобласці. Аўтар звяртаецца да структурных кампанентаў свята, міфалагічных уяўленняў і народных вераванняў, якія адпаведна ілюструюць асаблівасці светапогляду беларусаў.

Сярод традыцыйных абрадаў Гомельшчыны важнае месца займаюць дні ўшанавання памяці продкаў. На тэрыторыі розных раёнаў Гомельскай вобласці, як паказваюць зафіксаваныя ў палявых экспедыцыях фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы, існавала некалькі памінальных дзён на год: «Дзяды бываюць Багародзічныя, Кузьміны, а потым Змітравы» [1, с. 169]; «После Стрэчання быў празнік Парфёна і Лукі. Эта ўжо дзяды. Успаміналі памёршых» [1, с. 168]; «У суботу перад Тройцаю спраўляюць траечныя Дзяды» (в. Бабунічы Петрыкаўскага р-на); «Дзяды ё нас атмячаюць вясной (Радуніца) і восенню (Дзмітраўскія) як галоўныя» [1, с. 168]. Дарэчы, менавіта восеньскія Дзяды, як сведчаць прыклады, карысталіся сярод мясцовага насельніцтва вялікай пашанай. Асяніны не мелі строгай прымеркаванасці да пэўнага дня, адзначаліся ў розных рэгіёнах Беларусі з 26 кастрычніка па 2 лістапада і мелі даволі важнае значэнне (іх нават называлі Вялікія): «На трэцюю нядзелю пасля Пакрова (14 кастрычніка) адзначаліся Дзяды. Яны былі тры пятніцы падрад» [1, с. 169], «Восеньскіх (Дзмітраўскія) дзядоў у нас трое: первыя – Дзмітраўскія – праходзяць перад мучанікам Дзмітрыем; другія – Кузьма-Дзям’янаўскія – перад мучанікамі Кузьмой і Дзям’янам; трэція – Міхайлаўскія – перад архістрацігам Міхаілам» [1, с. 169].

Традыцыйна Дзяды складаюцца з падрыхтоўкі да свята («Раніцай хадзілі ў царкву. Пісалі бумажкі бацюшку з імёнамі памерлых, каб той памаліўся за ўпакой, свечкі ставілі. Верылі, што памерлыя продкі дапамагаюць жывым, а гэты дзень іх душы спускаюцца на зямлю, каб паглядзець, ці помняць іх і ці шануюць. Паэтаму да Дзядоў рыхтаваліся, прыбыралі ў двары і ў хаце чысценька, самі ў бані

мыліся, каб чыстымі быць» (в. Стралкі Рагачоўскага р-на) і памінальнай вячэры («У нас называлі не Дзяды, а Радзіцелі. Эта ўжэ послі сталі Дзяды. На еты празнік маці гатовіла самыя смачныя блюда. На стале стаяла сем кушаній» (в. Хатоўня Рагачоўскага р-на)).

Важным абрадавым момантам, прымеркаваным да Дзядоў, як сведчаць прыклады, было наведванне лазні: «Перад Дзядамі чыста прыбіраліся, мыліся ў лазні, дзе пакідалі вядро чыстай вады і новы венік для душ продкаў, каб продкі дбалі пра жывых» (в. Отар Чачэрскага р-на); «Сначала памыцца, а тады і за стол. Наліеш чыстай вады, каб яны прышлі мыцца ў тазу, паложыш чысценькі венік, але не той, што сам мыўся....» (в. Отар Чачэрскага р-на). Парушэнне падобных правіл, паводле народных вераванняў, магло выклікаць незадавальненне з боку памерлых продкаў, якое выражаліся ў крыўдзе і «нежаданні» дапамагаць жывым: «Успаміналі памёршых, да так, штоб ані не абіжаліся патом» (г. Гомель).

Памінальная вячэра – неад’емная частка беларускіх Дзядоў. Адпаведна яна з’яўлялася своеасаблівай формай памінання памерлых і прадугледжвала абавязковую вячэру, якая ладзілася па закладзеных традыцыях. Так, для памінальнага стала рыхтавалі розныя стравы (сярод іх былі і абавязковыя для памінальнай вячэры), звычайна няцотнай колькасцю, каб ніхто не памёр у гэтым годзе: «Гатавалі многа разнай яды, а яшчэ гатавалі тую яду, якую любіў памёршы» [2, с. 163]; «Канун з мёдам дзелалі, узвар варылі ілі кісель, усякае скаромнае. Лажылі на кут канфеты, пранікі, коржыкі клалі» (г. Гомель); «Дзяды бываюць Багародзічныя, Кузьміны, а потым Змітравы. Яны толькі па пятніцах. Вараць вячэру. Абязацельна далжно быць гарачае: боршч, каша, ладкі» (в. Новыя Дзятлавічы Гомельскага р-на).

На Дзядых бытавала традыцыйнае патрабаванне – выпіць тры чаркі гарэлкі і паспрабаваць не меней за тры стравы. Дарэчы, паводле ўспамінаў жыхаркі в. Іпалітаўка Чачэрскага р-на Мужчынiнай М.П., 1943 г.н., «...калі бралі чарку ў руку, то казалі: «Памяні, божухна тых, хто ў яме, пакрапі іх дух, дапамажы нам».

Перад тым як садзіцца за памінальны стол, у хаце адчынялі дзверы, каб заходзілі памёрлы продкі, якія жылі тут раней, а гаспадар нават звяртаўся да іх з запрашэннем: «Гаспадар дома запальваў свечку, чытаў малітву і запрашаў усіх продкаў на вячэру» (в. Отар Чачэрскага р-на); «Дзяды ў нас атмячаюць вясной (Радуніца) і восенню (Дзмітраўскія) як галоўныя. Усе дзяды посныя. У пятніцу вечарам перад дзядамі ўся сям’я збіралася за сталом. Маці ставіць на

стол яду, бацька падымаецца, хрэсціцца, усе за ім таксама хрэсціцца і ён кажа: «Усе дзяды, чужыя і нашыя, хадзіце да нас вячэраць» (в. Гадзічава Гомельскага р-на); «За сталом збіралася ўся сям'я, пачынаў вячэру самы старэйшы са слоў: «Святыя бацькі, завем вас, хадземце да нас. Ёсць тут усё, што Бог даў, чым толькі хата багатая. Просім вас – ідземце да нас! Каго бачылі і не бачылі, завіце з сабою» (в. Отар Чачэрскага р-на); «Праходзьце, мама і тата, і дзяцей вядзіце, а каторыя малыя – на руках нясіце», – так запрашалі дзядоў» (в. Якімавічы Калінкавіцкага р-на).

У беларусаў для продкаў ставілі асобна міску, клалі лыжку: Калі пачыналі вячэру, то частку стравы яе адкладалі на асобную талерку, прызначаную для дзядоў, а калі заканчвалі – не прыбіралі са стала «дзедаўскія стравы»: «Стаўляюць на стол усю вячэру зразу. Стаўляюць пустую тарэлку. Кожнае стравы кладуць патрохі дзядам на эту тарэлку. Чытаюць «Вотчэ наш», пяюць «Ты к нам не прыйдзеш, мы к табе прыйдзём». Кожны сваю сям'ю памінае, кождага па імені называе і «Отчэ наш» іспалняе. Павячэраўшы, са стала нічога не прыбіраецца, начуе да заўтрага. Яду дзядоў курам аддаюць потым» (в. Новыя Дзятлавічы Гомельскага р-на); «А тое, што ад вячэры асталась, са стала не ўбіралі. На тарэлачку з канунам ставілі перавёрнутыя ложка: сколькі ў доме ўмершых, столькі і ложка нада астаўляць» (г. Гомель); «Канчаюць есці кашай, хрэсціцца і вылазяць з-за стала. Яду пакідаюць на сталу нечэпанай да самага ранняга, а ўранні ўжо маці прыбірае з стала і выцірае яго. Ідуць у цэркву, адносяць туды для дзядоў: булку хлеба, сахар, канхветкі, яйцы. Калі ідуць назад з цэрквы, то раздаюць канхветкі на вуліцы ўсім, каго сустрэнуць» (в. Гадзічава Гомельскага р-на); «На Дзяды я пеку бліны. Самы першы я кладу на талерку святым бацькам, каб яны паелі. Калі ўпадзе блін на падлогу, то не падымаю, бо гэтая дрэнная прыкмета» (г. Чачэрска). Адзначым, па-першае, нашы продкі верылі, што продкі ядуць ноччу: «Са стала не прыбіраюць, штоб памёршыя прыйшлі і павячэралі тожэ (в. Пціч Петрыкаўскага р-на)» [3, с. 56]; па-другое, калі ежу аддавалі свайскай скаціне, то ніколі не аддавалі свінні: «...першы блін адкладвалі і назаўтра давалі рана яго курам» (г. Чачэрска), «...кашу мы несем на вуліцу, каб яна дала дарогу мёртвым. Толькі нельга, каб свіння ела кашу, бо яна сімвалізуе нячысціка...» (г. Чачэрска).

Сярод жыхароў Гомельшчыны таксама забаранялася падымаць усё, што падала з памінальнага стала: «Калі што падала са сталу, то

гэта не падымалі, бо счыталі, што гэтым памёршыя карыстаюцца» (в. Рудня-Бурыцкая Лоеўскага р-на) [2, с. 163].

Памінальная вячэра доўжылася даволі доўга, усе паводзілі сябе стрымана. Пра памерлых ўспаміналі толькі добрае, каб продкі спрыялі жывым. Пасля вячэры з-за стала імкнуліся ўстаць адначасова або першым уставаў пажылы чалавек, таму што верылі, «хто ўстане першы на Дзяды, той і памрэ ў гэтым годзе» ( в. Отар Чачэрскага р-на). У канцы вячэры, як казалі інфарматары з Чачэрскага р-на, казалі: «Святыя духі, бацькі мае! Елі, пілі – ідзіце да сябе» (в. Отар Чачэрскага р-на); «Не прымайце за дзіва, а прымайце за ласку. Чым былі багаты, тым і ўгашчалі!» (в. Іпалітаўка Чачэрскага р-на).

Вераванні, што менавіта ў гэты вечар можна пабачыцца са сваімі продкамі, у народзе даволі распаўсюджаны: «Каб пабачыць памерлага, трэ было пасціцца тры дні – нічога не есці, не размаўляць, тады можна пабачыцца з памерлым. Мы нават бачылі, як у такую хату, дзе пасціўся чалавек, уваходзілі продкі, як знаёмыя, так і незнаёмыя...» (в. Іпалітаўка Чачэрскага р-на).

Дарэчы, па надвор'і на восеньскія Дзяды нашы продкі меркавалі і аб надвор'і ў іншыя каляндарныя святы. Так, напрыклад, жыхарка в. Іпалітаўка Чачэрскага р-на Мужчынiна М.П., 1943 г. н., прыгадала такую прыкмету: «Кажуць, якое надвор'е на Дзяды, такімі будуць Каляды і Вялікдзень».

Такім чынам, зробленыя запісы дазваляюць гаварыць як аб тыповым агульнабеларускім характары памінальных дней, так і аб спецыфічных лакальных праявах бытавання гэтай традыцыі.

### Спіс літаратуры

1 Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / укладанне, сістэматызацыя, тэксталагічная праца і рэдагаванне В. С. Новак. – Гомель: ААТ «Полеспечать», 2007. – 457 с.

2 Жыцця палескага бяздоннага глыбіні: народная духоўная культура Петрыкаўскага р-на: фалькл.-этнагр. зб. / пад агул. рэд. В. С. Новак. – Мiнск: Выд. цэнтр БДУ, 2014. – 303 с.

3 Прыкметы і павер'і Гомельшчыны / укладанне, сістэматызацыя, тэксталагічная праца, уступныя артыкулы В. С. Новак, А. А. Кастрыца – Гомель: Барк, 2007. – 224 с.

*Выкарыстаны матэрыял навукова-вучэбнай фальклорнай лабараторыі пры кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі УА «Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны»*

**В. І. Захарэнка**

*Навук. кір. – С. А. Вярзеенка, канд. філал. навук, дацэнт*

## **ТРАДЫЦЫЙНЫЯ І АДМЕТНА-РЭГІЯНАЛЬНЫЯ ЭЛЕМЕНТЫ Ў ПАХАВАЛЬНЫМ АБРАДЗЕ**

Артыкул прысвечаны аналізу некаторых рэгіянальна-лакальных асаблівасцей пахавальнага абраду. Засяроджваецца ўвага на асноўных абрадавых момантах, якія не толькі захоўваюцца ў памяці народа, але і актыўна ўжываюцца. У навуковы зварот уводзяцца матэрыялы, запісаныя аўтарам артыкула падчас фольклорнай практыкі па Гомельскім раёне.

Беларускі народ на працягу ўсяго свайго гістарычнага развіцця фарміраваў традыцыі, звычаі, абрады, якія адлюстроўваюць не толькі этнічную адметнасць, але і эстэтыку, маральныя каштоўнасці, ментальнасць і гісторыю. Сям'я з'яўляецца найбольш устойлівай адзінкай грамадства. На беларускіх землях здаўна панаваў культ роднай хаты, культ бацькоў (старэйшых), свайго роду і культ продкаў. Таму мы перакананы, што глыбокае разуменне народных ведаў, вераванняў і абрадаў немагчыма без даследавання аднаго са старажытных культураў у гісторыі чалавецтва – культу ўшанавання продкаў. У вуснай памяці народа захоўваюцца асноўныя элементы пахавальна-памінальнага рытуала. Аналіз запісаў фольклорна-этнаграфічных матэрыялаў апошніх гадоў паказвае, што ў дэталях пахавальнага абраду захаваны парадак правядзення абраду і ўключае такія абрадавыя моманты, як прыкметы і павер'і, падрыхтоўка абрадавых страў, абрад абмывання і апраанання нябожчыка, магічна-засцерагальныя прыёмы, рытуальныя памінкі, выкананне хаўтурных галашэнняў і інш. Што датычыць семантыкі дзеянняў у сістэме пахавальнага абраду, то перш за ўсё варта адзначыць іх разнастайнасць і тое, што, захоўваючы агульнаэтнічную аснову, абрад і абрадавая паэзія вылучаюцца і наяўнасцю адметных мясцовых рысаў.

Ва ўяўленнях беларусаў смерць мае амбівалентную прыроду. З аднаго боку яна ўвасабляе канчыну, спыненне існавання чалавека, а з другога – пераход у іншы свет: памерлы пакідаў гэты/белы свет (увасабляе жыццё і рэпрэзентуе свет жывых) і пераходзіць жыць у той свет – свет мёртвых. Таму ўсе дзеянні, што выконваліся пры

пахаванні памерлага, былі накіраваны на тое, каб забяспечыць паспяховы, бесперашкодны, хуткі пераход нябожчыка ў свет продкаў. Адным са старажытных пахавальных звычаяў, які захаваўся да нашых дзён, было галашэнне, дзе выказвалася шанаванне пакойніку, бо верылі, што душы памерлых могуць умешвацца ў жыццё жывых і спрыяць або шкодзіць ім. Паколькі пахавальны абрад грунтуецца на веры ў замагільнае жыццё на «тым свеце», то, аплакваючы памершага, «жанчыны прытульваліся да нябожчыка, галасілі, але яны імкнуліся плакаць так, каб слёзы не капалі, таму што баяліся пагоршыць яго становішча на тым свеце, у жыццё на якім яны верылі. Яго апраналі ў чыстае, белае адзенне хатняга прыгатаўлення і новыя лапці, якія замяняліся ботамі або чаравікамі, клалі прыналежнасці для курыва, калі нябожчык курыў, насаваю хусцінку і інш. Цела падымалі і клалі ў труну, якую свяшчэннік акрапляў свяцонай вадой. Выносілі з дому і ставілі на воз, засцілалі палатном. На памінках кожны падымаў чарку са словамі: «Памяні, Госпадзі, яго душаньку, пашлі ёй царства нябеснае і рай прасветлы», успаміналі паступкі памершага» (запісана ў в. Чкалава Гомельскага р-на ад Л. В. Краўчанка, 1927 г. н.). Цікава нават прасачыць этымалогію назвы памершага: «пакойнік» – чалавек спакойны ў адрозненні ад жывога неспакойнага, які пастаянна знаходзіцца ў руху, у клопатах, або «ўсопшы» – чалавек, які спіць, заснуў, адсюль і эйфемізм «заснуць вечным сном». Смерць, «успенне» ўспрымалася як пераход, пачатак, нараджэнне для жыцця ў новых умовах. Таму, калі прыгледзецца ўважліва, то многія моманты абрадавых дзеянняў пры пахаванні адпавядаюць тым дзеянням, што адбываюцца ў радзіннай абраднасці, толькі наадварот. Напрыклад, у абодвух рытуалах адбываюцца маніпуляцыі з вадой, але пры першым купанні дзіцяці вадзі выліваюць пад дуб (калі хлопчык) ці пад яблыню (калі дзяўчынка). Гэтым імкнуліся перадаць сімвалічныя якасці дрэў – здароўе і абараніць ад «дурнога вока», ад шкоднага ўздзеяння. Вадзі ж, якой абмываюць нябожчыка вылівалі туды, дзе чалавек не пройдзе – пад кут, каб не забраць шкодную энергеціку. Тое ж рабілі і з аўсом: «Насыпаны на месце авёс, дзе ляжаў памершы, збіралі і высыпалі туды, куды ніхто не хадзіў» (запісана ў в. Рудня-Марымонава Гомельскага р-на ад А. А. Нікіценка). Падчас застолля сядваюць тварам да акна або ад акна і г. д. Агульнапрызнаная ўмова – адразу пасля смерці завешваць у хаце ўсе люстэркі і спыняць гадзіннікі адзначаецца і ў Гомельскім раёне. Строгай рэгламентацыяй вызначаецца пахавальны рытуал у в. Шарпілаўка: «Пахаванне праходзіла так: калі чалавек паміраў, абвяшчалі блізкіх, родных. Гукалі суседзяў, якія абмывалі, апраналі і

клаті ў труну нябожчыка. Праходзіла першае галашэнне. Хараніць трэба на трэці дзень, пры гэтым магілу можна капаць у межах 8.00 – 12.00, час пахавання – паміж палуднем і 16.00. Перад вынасам з хаты нябожчыка адпявалі. Выносілі нагамі наперад праз вакно або дзверы (тройчы краналіся касяка ці парога). Адразу пасля вынасу табурэты, на якіх стаяла труна – перакульвалі, падлогу пасыпалі жытам. Пахавальная працэсія выглядае так: крыж, абраз, кветкі і вянкi (нясуць перадшлюбныя дзяўчаты), крышку ад труны, саму труну. Тым часам падлогу ў хаце падмяталі, мылі, але ваду да вяртання людзей з могілак не вылівалі» (запісана ў в. Шарпілаўка Гомельскага р-на ад Е. І. Маёравай, 1941 г. н.). І тут мы знаходзім побач з агульнапрынятымі традыцыйнымі элементамі абраду шэраг лакальных асаблівасцей. На жаль, такіх падрабязных апісанняў няшмат, найчасцей сустракаюцца даволі лаканічныя паведамленні, як, напрыклад, запісаныя ад У. Р. Пеўневай, 1942 г. н. з в. Чкалава Гомельскага р-на: «Сваім мыць пакойніка не давалі, а калі самі мылі, то сніліся нядобрыя сны. Ваду лілі свяцоную ў магілу. На конях вязлі хараніць. Адзявалі на пакойніка ўсё новае адзенне. Рабілі абеды ўсе, рабілі дома. Вешчы выкідвалі ілі палілі».

Асаблівая ўвага ў час пахавальнага абраду надаецца провадам памерлага на могілкі. Памерлага выносяць нагамі да дзвярэй, каб смерць не прыходзіла, не «павярталася» ў гэтую хату. Да нашага часу ў асяроддзі вясковага беларускага насельніцтва, захавалася традыцыя абсяваць памерлага зернем пры вынасе яго з хаты. Існуе забарона абганяць пахавальную працэсію. Шэраг традыцыйных рысаў ёсць у памінальнай трапезе, якая адбываецца ў дзень пахавання (наяўнасць абавязковых рытуальных страў, чаркі і талеркі для памерлага). «Абрадавай стравой на хаўтурах быў канун або абаранкі з макам, размочаныя ў малацэ» (запісана ў в. Шарпілаўка Гомельскага р-на ад Е. І. Маёравай, 1941 г. н.). Пра лакальныя адметнасці, што склаліся і бытуюць у в. Рудня-Марымонава нам даволі падрабязна паведаміла А. А. Нікіценка: «Калі нябожчыка заносілі ў царкву для адпявання, то ўсе родныя жанчыны і жонка нябожчыка, трымаючы адна другую за рукі, вераніцаю праходзілі пад труною ў той час, калі ён знаходзіўся на шляху ў «той» мір. Пасля вяртання з могілак быў звычай падыйсці да печы, пагладзіць тры разы рукамі і сказаць: «Няхай паміраюць прусакі да тараканы, а не людзі», а потым памыць рукі. Калі выносілі труну з хаты, сваячка нябожчыка кідала жытнія зёрны ўслед памершаму, каб ён і пасля смерці сваёй не пазбаўляў жывых радных, якія засталіся, надзённага хлеба. Пасля вынасу нябожчыка ставілі васковую свечку. Гаспадар прыходзіў з могілак і гэтай свячой удараў



крыжападобна ў верхні касяк дзвярэй і кідаў ад сябе. Насыпаны на месце авёс, дзе ляжаў памершы, збіралі і высыпалі туды, куды ніхто не хадзіў. Старэйшая жанчына брала акраец хлеба, паварочвалася да дзвярэй і звярталася да раней памершых дзядоў, бабулек і іншых, каб прынялі нябожчыка і жылі з ім у згодзе на тым свеце. На падаконнік ці на стол каля іконы ставілі шклянку з вадой на 40 дзён для таго, каб душа, якая пакуль што не адляцела на той свет, наталіла смагу перад дальняй дарогай. Конь, які адвозіў нябожчыка на могілкі: гэтаму каню кланяліся да зямлі, месцамі цалавалі яго капыты, вялі яго не за павады, а за ручнік, або пояс, якімі замяняліся павады, старшая дачка нябожчыка, труну з якім выносілі і ставілі ў воз, кланялася да зямлі каню, цалавала яго ў капыты і прыгаворвала нараспеў: «Мой конек варанюсенькі, / Вязі татку памалюсенькі; / Яго костачкі балючыя, / Штоб яны не здрыгануліся, / Штоб яны не скалыхнуліся!» Па сутнасці мы маем справу з фрагментам пахавальнага галашэння. Галашэнні, як правіла вызначаюцца павышанай эмацыянальна-псіхалагічнай афарбоўкай, каб засяродзіць увагу, данесці адпаведны эмацыянальна-псіхалагічны вобраз памерлага. У некаторым сэнсе галашэнні павінны выклікаць у свядомасці прысутных моцнае пачуццё самотнасці, жалю, з аднаго боку, а з другога – засведчыць перад душой пакойнага, якая ўсё бачыць і чуе, бо прысутнічае непасрэдна тут, у хаце, сярод жывых, як гаруюць блізкія і родныя па смерці чалавека, як усе яго любілі, паважалі, як яго не будзе хапаць у далейшым. Хаўтурныя або пахавальныя галашэнні вылучаюцца з жанрава-відавой сістэмы сямейна-абрадавай паэзіі сваёй імправізацыйнай адметнасцю: стэрэатыпныя клішыраваныя вобразы выкарыстоўваюцца кожны раз у канкрэтным выпадку пахавання пэўнага нябожчыка; тэкст галашэння павінен быў адлюстроўваць смутак па бацьку, маці, дзеду, бабулі, сыну, дачцэ або блізкаму чалавеку. Асноўнае адрозненне пахавальных галашэнняў ад іншай абрадавай паэзіі ў тым, што ў іх апавядальная тэндэнцыя выходзіць на першы план, а мастацка-выяўленчая акрэсліваецца традыцыйна пашыранымі звароткамі і словамі з памяншальна-ласкальнымі канструкцыямі. Часта ўвага выканаўцы спыняецца на мностве побытавых дробязяў, пераліку тых работ, якімі займаўся ў жыцці памерлы. Такія прыёмы мы сустракаем і ў фрагменце галашэння, запісаным у в. Рудня-Марымонава, дзе да «коніка варанюсенькага» звяртаюцца як да разумнай істоты з просьбай «вязі татку...». Усё гэта ўзмацняе той эмацыянальна-псіхалагічны настрой, які пануе ў час пахавальнага абраду. Увогуле ж галашэнні як жанр вуснай народнай творчасці не такія ўжо і рэдкі. Яны гучалі таксама і пры наборы

рэкрутаў, і на вяселлі пры развітанні нявесты з роднай сям'ёй. У іх, як і ў хаўтурных галашэннях, выкарыстоўваліся традыцыйныя фальклорныя прыёмы, стэрэатыпныя выразы, сродкі выяўленча-мастацкай вобразнасці, дастасаваныя да пэўнага выпадку. Галашэнні ўключаліся ў пахавальны абрад на розных этапах: «Галашэнні выконваліся каля труны нябожчыка, калі яго выносілі з хаты, калі везлі на могілкі, пры развітанні з ім на могілках і апусканні труны. А таксама ў час памінкаў праз 9, 40 дзён і праз год. Пачыналі галасіць па нябожчыку пасля таго, як патухне свечка, якую давалі паміраючаму ў рукі пры агоніі» (запісана ў в. Чкалава Гомельскага р-на ад Л. В. Краўчанка, 1927 г. н.).

Нягледзячы на вялікую ўстойлівасць традыцый у пахавальнай абраднасці, у сучасны перыяд пад уплывам розных фактараў з яе знік шэраг элементаў і абрадавых кампанентаў (сімвалічныя спосабы апавяшчэння пра смерць, кіданне манет у магілу і інш.). Зніклі ранейшыя прадпісанні з пахавальнага абраду самагубцаў, нехрышчоных дзяцей, памерлых, якіх пры жыцці лічылі чараўнікамі: «Самазабойцаў, іх хавалі нямытымі, у тым адзенні, у якім яны сустрэлі смерць. У труну клалі рэч, якой тыя пазбавіліся жыцця. Хавалі або на месцы самазабойства, або за агароджай могілак, памінкі ўвогуле рабіць забаранялася», расказвала У. І. Маёрава, 1941 г. н. (в. Шарпілаўка Гомельскага р-на). У той жа час у сучасны пахавальны абрад трывала ўвайшлі новыя кампаненты (працяглыя і красамоўныя прамовы над магілай, аб'ява ў друку аб смерці, ускладанне вяноў на магіле і інш.). Па-ранейшаму маюць месца каляндарныя памінкі. Асабліва гэта тычыцца памінавання памерлых продкаў у веснавы перыяд – на Вялікдзень і Радаўніцу. У сучасны перыяд распаўсюджана памінане памерлых праваслаўнымі беларусамі на Тройцу. У цыкле каляндарных памінальных абрадаў беларусаў важнае месца займаюць абрадавы комплекс Дзяды. Асаблівай урачыстасцю вызначаюцца восеньскія (Дзмітраўскія) Дзяды.

Такім чынам, прыведзеныя прыклады дазваляюць канстатаваць высокую ступень бытавання пахавальнага абраду на Гомельшчыне. Пахавальны абрад – гэта сукупнасць строга акрэсленых дзеянняў, якімі суправаджалася пахаванне нябожчыка, які вызначаецца максімальнай ступенню сімвалізацыі, адлюстроўвае традыцыйныя прынцыпы светабудовы і ўяўляе, з аднаго боку, факт традыцыйнай народнай культуры, з другога – факт жывой этнакультурнай сакральнай камунікацыі, што змясціў цэлы шэраг адметных рэгіянальных фрагментаў.

**В. А. Каменюкова**

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

## **ВОБРАЗНА-ВЫЯЎЛЕНЧЫЯ СРОДКІ Ў ЛЕКАВЫХ ЗАМОВАХ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ**

У дадзеным артыкуле прааналізаваны сродкі мастацкай выразнасці ў лекавых замовах: эпітэт, метафара, паралелізм, паўторы, прыём ступянёвага звужэння вобразаў, гіпербала, ампліфікацыя і інш. Аўтар сцвярджае, што, дзякуючы выкарыстанню гэтых тропаў, лекавыя замовы валодаюць не толькі сілай уздзеяння на свядомасць чалавека пры дасягненні жадаемага, але і ўяўляюць сабой выдатныя помнікі эстэтычнага ўвасаблення мастацкага слова.

Замовы – гэта адзін з найстаражытнейшых жанраў фальклору, гэта своеасаблівыя магічныя формулы, з дапамогай якіх дасягалі жадаемага. Вялікая колькасць замоў, якія былі захаваны і праз стагоддзі змаглі дайсці да сённяшняга дня, утрымлівае ў сваіх тэкстах адначасова і язычніцкія, і хрысціянскія матывы. Пра гэта сведчыць наступны тэкст замоў «Ад крывацёку»: «На моры акіяне, на востраве Буяне стаіць дрэва. На тым дрэве цар-воран сядзіць. Цар-воран, не каркні, а ты, кроў, у раба божага (імя) не капі. Ехаў Ісус Хрыстос ракою, паганяў хвалю мятлюю. Астанавіся, кроў, у ране, як Ісус Хрыстос у Іардані. Ішоў Апостал залатым мастом, насустрач яму Божая Маці: – Куды ідзеш, Апостал, залатым мастом? – Іду к маці крыві замаўляці, жалеза выгавараці» [1, с. 60, №174]. У гэтым тэксце арганічна аб'яднаны язычніцкія ўяўленні аб сусветным дрэве, і хрысціянскія элементы (наяўнасць вобразаў Ісуса Хрыста і Божай Маці).

Замовы, на першы погляд, падобны да малітваў, аднак на самой справе існуе істотнае адрозненне: калі ў малітве гучыць матыў пакорлівай просьбы міласці ад Бога, то ў замове – дасягненне мэты з'яўляецца абавязковым пры дапамозе слоў (вербальная магія) і дзеянняў. Як вядома, магічны прынцып гэтага фальклорнага жанру – падобнае выклікае падобнае. Зразумела, што для дасягнення патрэбнага выніку трэба прыкласці максімум намаганняў, а значыць, слова, выкарыстанае ў замове, павінна як мага мацней уздзейнічаць на чалавека (хваробу, якую трэба вылечыць), менавіта ў такіх тэкстах

«прыхавана» вялікая колькасць вобразных сродкаў, якія не могуць не выклікаць цікавасці.

Адметны мастацкі прыём замоўных формул – гэта прыём ампліфікацыі, сутнасць якога заключаецца ў шматразовым выкарыстанні ў тэксце мастацкіх сродкаў (эпітэтаў, метафар, вобразаў, параўнанняў і інш.). Абумоўленасць ужывання гэтага мастацкага прыёму выклікана імкненнем уздзеянчаць на псіхіку чалавека, яго ўнутраны стан.

У тэкстах замоў вельмі часта сустракаюцца таўталагічныя эпітэты: «Залатой залатнічок, стань на сваё места...» [1, с. 47, №116]; «Ты, скула-скуланіца, жоўтая жаўтавіца, сіняя сінюга, жоўтая жаўтуха, белая бялюга...» [1, с. 48, №121]; «Ах, вы, чатыры братца, буйныя вятры, выньце сухоту-сухотушчую з раба (імя)...» [1, с. 169, №707]. Вышэйпрыведзеныя азначэнні акцэнтуюць увагу на прымеце прадмета (з’явы), якая з’яўляецца яго характэрнай рысай, што дапамагае ўзмацніць значэнне дадзенай прыметы менавіта ў той ці іншай сітуацыі. У лекавых замовах сустракаюцца і скразныя эпітэты, якімі прасякнуты ўвесь тэкст: «Госпадзі Божа, прыступі, Госпадзі Божа, памажы, *свята* Прычыста, *свята* нядзелька, *святы* аўторак хрыстовы...» [1, с. 61, №182]. Паўтарэнне аднаго і таго ж слова ў тэксце замовы ўзмацняе сілу яе магічнага ўздзеяння на свядомасць чалавека.

Неад’емнай часткай лекавых замоў з’яўляюцца сталыя эпітэты, напрыклад: «сіняе мора», «круты бераг», «буйныя вятры», «віхры чуйныя», «чорная печань», «красная дзявіца», «малады маладзічок», «залаты месяц», «чыстае поле», «шаўковая траўка», «жоўты пясочак» і інш. Здавалася б, што гэтыя ўжо звыклыя для кожнага з нас спалучэнні ніяк не могуць нейкім асаблівым чынам паўздзейнічаць на свядомасць чалавека, але на самой справе менавіта такія выразы са сталымі эпітэтамі ў замоўным тэксце скіраваны на выкліканне неабходных асацыяцый у падсвядомасці.

Варта адзначыць, што пры дапамозе гэтых сродкаў (эпітэтаў) дасягаецца не толькі пэўны эмацыянальны ўзровень выканання замоўных формул, уплыў на псіхіку чалавека, але падаецца пэўная пазнавальная інфармацыя, характарызуюцца вобразы, перадаюцца адценні значэння таго ці іншага слова. Як адзначыў даследчык Н. С. Гілевіч, «відаць, уся справа ў адчуванні слова, у здольнасці ўлоўліваць яго самыя тонкія семантычныя і эўфанічныя адценні. А гэта ў вышэйшай ступені ўласціва народу-моватворцу» [2, с. 17]. У тэкстах лекавых замоў можна сустрэць і такія азначэнні, якія

тлумачаць паходжанне захворвання, напрыклад: «Чытала кнігу Евангелію, вычытывала скулу-рожу: і родную, і прыродную, і спешную, і смешную, і падуманую, і прастужаную» [1, с. 48, №121]; «Зоры-зарыцы, красныя дзявіцы, вазьміце вы ад этага раба божага (імя) крыксы-плаксы, нашніцы дзённыя, палудзённыя, нашныя, палуношныя, часавыя, мінутныя, урошныя і прыгаворныя, вадзяныя, ветраныя, пужаныя і зліканыя, бацькіны і маткіны, бабіны і дзедавы, цёткіны і дзядзькіны, дзявоцкія і хлапоцкія, жаноцкія, мужчынскія і парабоцкія, жалосныя і карысныя, уцешныя і прысмешныя, светавыя і заравыя» [1, с. 94, №351].

Выклікаюць цікавасць у тэкстах лекавых замоў, запісаных на тэрыторыі Гомельскай вобласці, мастацкія параўнанні, напрыклад: «Астанавіся, кроў, у ране, як Ісус Хрыстос у Іардані» [1, с. 60, №174]; «Як чорны мак пасеўны, так і ты, залатнічок, пяром у гору ўзнямайся, на сваё месца станавіся, не вышэй і не ніжэй пупа. Як па небе маладзічок і зоркі вакол свету ходзяць, так і ты, залатнічок, хадзі, расхадзіся, свайго месца пільнуйся і на сваё месца станавіся – ля пупа, ля пупа, ля пупа» [1, с. 64, №191]. Цікавымі таксама з'яўляюцца і адмоўныя параўнанні: «Удар-ударышча, полom-полomішча, як тому дзераўцу на попелечке не стаяці, карэнне не пускаці, галлём не махаці, расой не капаці, так гэтаму ўдару, пабою, палому не балець ні в старыке, ні в маладзіке» [1, с. 111, №422]. Вышэйпрыведзеныя прыклады, у якіх маюць месца мастацкія параўнанні, у тым ліку і адмоўныя, дапамагаюць дасягнуць мэты – уздзеянні на свядомасць чалавека.

У тэкстах лекавых замоў выкарыстоўваецца такі мастацкі прыём, як гіпербала, які адыгрывае важную ролю ў характарыстыцы тых ці іншых прадметаў і з'яў: «удар-ударышча», «полom-полomішча», «пуд-пудзішча», «грызь-грызішчэ», «лясішчэ» і інш. Для дэманстрацыі моцы слова, якое валодае вербальнай магіяй, часта выкарыстоўваліся гіпербалізаваныя выразы, напрыклад: «...сылаю на чыстае поле, на сіняе мора, за крутыя горы» [1, с. 102, №385]; «Воўчу галаву разаб'ю, клочану бараду разарву, а чэрэяныя ногі пераламаю» [1, с. 109, №415].

Звернемся да яшчэ аднаго вобразнага сродку, без якога цяжка ўявіць тэкст замовы – метафары. Дзякуючы метафарычным выразам тэксты набываюць яркае эмацыянальнае гучанне: «Датуль жа ты, грызь, у гэтага раба божага (імя) па касцях хадзіла, косці ламіла, жылы жарам паліла пакуль цябе не ўмаліла, ухадзіла, угаварыла, назад ты вараціся, на сваё месца станавіся» [1, с. 205, №839]; «Каб па

касці не хадзіць, касці не ламіць, шчырага сэрца не знабіць, краснай крыві не паліць» [1, с. 205, №840].

У тэкстах лекавых замоў даволі часта трапляюцца такія сінтаксічныя канструкцыі, у якіх маюць месца паўторы аднакарэнных слоў ці слоў-сінонімаў, частак сказа ці цэлых сказаў, напрыклад: «Устану я рана-раненька, памыюся бела-беленька, выцеруся сухенька, мамачка мая сітошніца, вялікая памошніца, памагі, Госпадзі, няверную сілу адхадзіць. Устану рана-раненька, памыюся бела-беленька, выцеруся сухенька, выйду на чыстае поле, там на сінім моры стаіць дуб, пад дубам ляжыць камень, на тым камені ляжыць прыстол, на прыстолі стаяць чары, усе віном паналіваны...» [1, с. 101, №385]. У дадзеным тэксце прысутнічае мастацкі прыём ступянёвага звужэння вобразаў (дуб – камень – прыстол – чары).

Пры дапамозе вобразнага паралелізму ў тэкстах лекавых замоў яскрава адлюстроўваюцца суадносіны чалавека і прыроды. «Вобразны паралелізм грунтуецца на супастаўленні пэўнага псіхічнага стану або пэўнага дзеяння чалавека ў жыцці прыроды» [2, с. 40]. Звернемся да прыкладаў тэкстаў, дзе сустракаецца гэты мастацкі прыём: «На сіяні-моры там сонца сіяла. Прашу Госпада Бога, штоб на душэ засіяла» [1, с. 49, №126]; «Гара з гарой, а (імя) з папай і мамай (са мной (для сябе))» [1, с. 56, №153]. Даволі часта ўжываецца і адмоўны паралелізм, які ўзмацняе падчас лекавання хваробы сілу ўздзеяння магічным словам: «Соколу по бору не летаці, гнездочек не віці, ячюк не несці. Сім дзевяці соломінкам на суставах не стояці, свому звіху-удару не болецці» [1, с. 55, №149]; «Цар-воран, не каркні, а ты, кроў, у раба божага (імя) не капні» [1, с. 60, №174].

Такім чынам, у лекавых замовах, некаторыя з якіх уяўляюць сабой сінтэз язычніцкіх і хрысціянскіх элементаў, выкарыстоўваюцца такія мастацкія сродкі, як эпітэты, параўнанні, метафары (метафарычныя выразы), паўторы, гіпербала, ампліфікацыя і інш.

### **Спіс літаратуры**

1 Вяргеенка, С. А. «На моры-акіяне, на востраве Буяне...» (лекавыя замовы Гомельшчыны): фальклорна-этнаграфічны зборнік / С. А. Вяргеенка; пад рэд. В. С. Новак; М-ва адукацыі РБ, Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны. – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2009. – 220 с.

2 Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі / Н. С. Гілевіч. – Мінск, 1975. – 288 с.

**А. М. Рэшанок**

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

## **РАДЗІННА-ХРЭСЬБІННЫЯ АБРАДЫ І ЗВЫЧАІ ГОМЕЛЬСКАГА РАЁНА**

У дадзеным артыкуле на фактычным матэрыяле, сабраным аўтарам і іншымі студэнтамі падчас летняй фальклорнай практыкі ў 2014 годзе на тэрыторыі Гомельскага раёна, характарызуецца мясцовая спецыфіка радзінна-хрэсьбіннай абраднасці. Асноўная ўвага засяроджана на этнаграфічных звестках, звязаных з асобнымі структурнымі кампанентамі радзінна-хрэсьбіннага абрадавага комплексу.

Беларусы заўсёды сур'эзна адносіліся да выканання рытуалаў, звязаных з радзінна-хрэсьбіннай абраднасцю, бо верылі, што гэта дапаможа засцерагчы нованароджанага ад усяго нядобрага. Важнае месца ў радзіна-хрэсьбінным абрадавым комплексе належыла міфалагічным уяўленням, якімі быў прасякнуты ўвесь дародавы цыкл. Лічылася, што паводзіны цяжарнай жанчыны маглі ўплываць на фізічны стан і здароўе дзіцяці, таму разнастайныя правілы, прадпісанні, забароны і засцярогі былі надзвычай распаўсюджанымі ў гэты перыяд яе жыцця.

Як адзначыў даследчык А. С. Фядосік, «без перабольшвання можна сцвярджаць, што ва ўсіх народаў свету існавалі пэўныя традыцыйныя правілы, забароны і засцярогі паводзін цяжарнай жанчыны, якія павінны былі аблегчыць роды, садзейнічаць здароўю і шчасцю нованароджанага ў будучым. Але ў розных народаў гэтыя правілы і засцярогі былі ў значнай частцы адметныя, часам нават мелі неаднолькавы сямантычны сэнс пры падобных дзеяннях» [1, с. 26]. Напрыклад, паводле ўспамінаў жыхароў Гомельскага раёна, цяжарнай жанчыне забаранялася што-небудзь рэзаць або секчы: «Цяжарнай іменна нельзя было ў празнік ні секць нічога, ні рэзаць нічога. Нічаво! Самае глаўнае (ежалі беременная жэншчына, вот слухайце, не дай Бог, сходзьце ад этага) – нада што здзелаць, абыйдзіся ў празнік: не адсякай, не рэж нічаво – эта самае глаўнае. На мне не акажацца – на дзіцёнка перойдзе. О так, мае дзетачкі» (в. Старыя Дзятлавічы ад Ткачовай Алены Варфаламееўны, 1929 г. н.). Зыходзячы са

сведчанняў жыхароў в. Грабаўка, калі не прытрымлівацца жанчыне падчас цяжарнасці пэўных прадпісанняў, якія ўстойліва бытуюць у народзе, то можна наклікаць бяду на дзіця: «Нельзя было тежарной воровать, потому что у ребенка радимое пятно будет. Когда испугаешься, не дай Бог ухватиться за лицо, потому что как схватишься, так и останется на ребенке такое пятно. Еще нельзя на людей смотреть некрасивых, потому что ребенок будет некрасивый» (в. Грабаўка ад Белавус Ларысы Рыгораўны, 1936 г. н.).

Важнае значэнне ў радзінна-хрэсьбіннай абраднасці надавалася родам жанчыны-парадзіхі. Адзначым, што даўней дзіця нараджалі дома ў сваёй хаце, пазней – у бальніцы: «Даіла кароў я так там на пасёлку, тады схваткі схапілі мяне так у сараі. Я за жылот узялася так (трымаецца за жылот). А ў нас бальніца была. Наша бальніца цяпер новая, а тада была старая, ну ў нас тут быў і роддом, і ўсё было ў гэтай бальніцы. Я ж туды прыйшла. Іду ў лесе, стану пастаю сярод лесу. Прыйшла ў гэтую бальніцу. Ну, лягла ж, урачыха ж там была. Так ужэ ж болі возьмуць, я ж кажу, у бальніцу прыйшла, а ўрачыха знае, яна ўсё панімае, што нельзя ж яшчэ этае ражаць. Я ў пяць часоў утра ў аўгустце месяцы радзіла» (в. Старыя Дзятлавічы ад Ткачовай Алены Варфаламееўны, 1929 г. н.).

У народнай традыцыі было прынята запрашаць бабу-павітуху, якая выконвала ўсе рытуалы, звязаныя з нараджэннем дзіцяці: «Ражалі дома, таму што бальніц не было. Але былі такія бабкі, называліся яны «бабкі-спаветушкі». Ну ўжэ калі схваткі начынаюцца, у нас на дзярэўні тут была бабка-спаветушка. У мяне, калі мама ражала, так тады пасылалі тую бабу, і яна прыбягала, нада ж малітву прачытаць і знаць, як пупавіну завязаць. Но яны вот гэтыя бабкі самі па сабе ўжэ знаюць, як абрэзаць пупавіну і завязаць яе, штоб жа грыжа не была. Ну, а тады ж ўжэ ўсё гэтая бабка сдзелае, а потым бралі старыя трапкі палатняныя і дзіцёнку і рукі, і ногі пазвязываюць, а яно ляжыць, як паленца» (в. Рудня-Марымонава ад Марымонавай Таісіі Дземідаўны, 1941 г. н.); «Была і бабка-павітуха. Дак гэта ж бабка ужэ ж тая, што бабіла. Эта ж цяпер ужо ў бальніцы, а тады ж бабка спавівала. А пялёнак жа не было то сарочку палатняную раздзяром, то штаны яго да ўжэ ўверцім» (в. Старыя Дзятлавічы ад Ткачовай Алены Варфаламееўны, 1929 г. н.).

Абрад хрышчэння дзіцяці – адзін з важнейшых структурных кампанентаў радзінна-хрэсьбіннай абраднасці. Засяродзім увагу на звестках, запісаных пра гэты абрадавы момант у вёсках Гомельскага раёна: «Ой, дзеткі мае! Хрысцілі. Пайшлі пахрысцілі кум і кумы ды



пайшла падруга мая да і ўсё. Вот так пахрысцілі. Стол накрывалі» (в. Старыя Дзятлавічы ад Ткачовай Алены Варфаламееўны, 1929 г. н.).

Паводле звестак, запісаных у в. Рудня-Марымонава, хрэсьбіны маглі працягвацца некалькі дзён: «Дзіця вазілі ў цэркву. У нас цэрква была ў Бабовічах і Дзятлавічах. І хадзілі туды сабіраецца ўжэ кум і кума, матка і бацька і ідуць, і па очэрэдзі нясуць тое дзіця. У цэркве раздзівалі нагола дзіця і мылі. Гэтыя абрады і цяпер такія самыя, а тады стаяў тазік, бацюшка браў дзіцятка, трошкі акуне, а тады галоўку мочыць, у пяленачкі заматаюць яго. А патам прыязджаюць с цэркві, прывозяць гэтага дзіценачка дадому. Матка яго дома пакорміць, папоіць. А тады сталы станавілі і сабіраліся, і гулялі гэтыя хрэсьбіны два дні. Сягодня прыдзеш с цэркві да ўжэ к вечару. Вечарам пагуляеш да 10–11, да і расходзяцца» (в. Рудня-Марымонава ад Марымонавай Таісіі Дземідаўны, 1941 г. н.).

Падчас хрэсьбін не абыходзілася і без кума з кумою, якія былі самымі ганаровымі гасцямі на хрэсьбінах, пра што сведчаць фактычныя матэрыялы, запісаныя ў вёсках Гомельскага раёна: «У цэркву прыйшлі ўсе, кум і кума. Раздзелі дзіця, от так голенькай. Бацюшка ўзяў яе і тры разы абдаў яе, а тады ў палаценца, выцерлі, адзелі, а тады малітву і крэсчак сразу павесіў. Бацюшку палаценца, грошы плоцім, і тады сабраліся, дамоў прыйшлі. Пакуль не пахрэсціш дзіця, не паказваюць нікому, штоб не зглазілі. Мы ўсе паздраўляем. Маць хрэсная і ацц глаўнее сваіх родных. Аны далжны ўжэ васпітываць, усё врэмя ім падсказваць, вучыць. Тады ўжо рабёнак прабудзе месяцаў пяць, тады нада несці зноў у цэркву. Узяць малітву. Тады бацюшка малітву чытае і моліцца. Эта абязацельна» (в. Церуха ад Майсеевай Ніны Аляксандаўны, 1935 г. н.); «На саміх хрэсьбінах у царкву вазілі. У нас там быў бацюшка. Ну, пайшлі ўвечары, прыйшлі ўвечары ў хату. Ён вады ў тазік наліў, малога ўзяў, туды акунуў: галоўку памыў, ножкі памыў. Ну, пахрысціў. І прыйшлі дамоў. Ён (муж) узяў кума, а я – куму. Кума – мая падруга, а ў яго свой друг» (в. Старыя Дзятлавічы ад Ткачовай Алены Варфаламееўны, 1929 г. н.).

Значнае месца ў сістэме радзінна-хрэсьбіннай абраднасці Гомельскага раёна займаў абрад разбівання гаршка з кашай, які звычайна выконваў кум, паводле іншых звестак – хто-небудзь з гасцей і бабка-павітуха: «Ужэ бралі гаршок троху біты, а ўнутры гасцінцаў наложачь, а еслі ўжэ і баба такая, што ізварыць харошую кашу, укусную, дак яна і дзействіцельна кашу наварыць, абмотвалі яе, і хто болей грошай дасць, той бярэ палачку да й б'е, той хто ўжэ разаб'е, таго і каша. Разбіваў не толькі кум, а када хто» (в. Старыя Дзятлавічы ад Ткачовай Алены Варфаламееўны, 1929 г. н.); «Баба

кашу з рыса варыць, б'е. Асколачак нада хаваць. Баба к кождому прыходзіць і гавора: «Папробуйце маею кашы. І лажыце на кашу!» І шчэ раз круг і трэці. Кумоў нада браць родственікаў. Кума не далжна быць цяжарная» (в. Церуха ад Майсеевай Ніны Аляксандаўны, 1935 г. н.); «Бабу на баране не каталі. Баба кашу біла. Тады ж капейкі, мае дзеткі, былі. Кашу паставяць у гаршку, ды туды пячэння ўжэ ўсыпле, а так ужэ стаіць, кажа: «Мая каша, я болей дам». Баба зноў дваццаць капеек кіне – бабіна каша. Тады зноў таргуюцца: «Чыя каша?» Эта кіне трыццаць капеек – яе каша. «Нет!» – кажа, а баба зноў капейку – бабіна каша. Пака ўжо так натаргуюцца. Ну, наватнае, з дзясятку ўжо сабіруць рублей. Ну, тады як кум кашу возьмець, разаб'е і з гаршком ужэ. Гаршчок бахне, і ён па сталю разаб'ецца, і тады ўжо пячэнне ўсім па сталю аддае» (в. Старыя Дзятлавічы ад Ткачовай Алены Варфаламееўны, 1929 г. н.); «Кашу варила баба и борщ, если каша вкусная, то хвалять. Кум разбивае гаршчок, даюць дзеньгі и кум должен паследни отдаць дзеньгі. А кусочки гаршка ложаць на галаву, чтоб уже тоже забеременил кто-то, ну и от грозы ложаць. Потом вязуць бабу в магазин. Была еще обманная каша. Делали казла из мужыка, наверх садилася баба с качергой и вязли уже кашу эту обманную. Туда у яе ж угля могут налажить, а такая каша нам не нада, паганяюць, а патом уже настаящую ставяць» (в. Грабаўка ад Белавус Ларысы Рыгораўны, 1936 г. н.). Як вынікае з прыведзеных матэрыялаў, магічнае значэнне надавалі чарапкам ад разбітага гаршка з кашай, семантыка якіх была звязана з пажаданнямі дзетанараджэння: «Кашу дзелалі, а патом кум кашу разбівае, кашу дзелалі з пшана, а калі кашу білі, а тады гэтыя чарапкі бралі і лажылі і куму, і куме на голавы, штоб яшчэ ў іх былі дзеці. А патом кума с кумой на калясцы вазілі ў магазин за гарэлкай, пячэннем, канфетами» (в. Рудня-Марымонава ад Марымонавай Таісіі Дземідаўны, 1941 г. н.).

Вышэйпрыведзеныя матэрыялы дазваляюць зрабіць высновы пра пэўныя адметныя асаблівасці, характэрныя для радзінна-хрэсьціннай абраднасці Гомельскага раёна, у якой знайшлі адлюстраванне грамадскія і сямейныя ўзаемаадносіны, маральна-этычныя нормы, народныя вераванні.

### **Спіс літаратуры**

1 Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр / А. С. Фядосік, А. С. Емяльянаў, У. М. Сысоў, М. А. Каладзінскі; навук. рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мінск: Бел. навука, 2001. – 422 с.

# СОДЕРЖАНИЕ

## *Литературоведение*

<i>Анцімонік А. В.</i> Адзінота і каханне як экзістэнцыйныя з’явы ў лірыцы сучасных паэтаў сярэдняга пакалення.....	3
<i>Багдановіч А. В.</i> Традыцыі М. Багдановіча ў інтымнай лірыцы Л. Дранько-Майсюка .....	8
<i>Бандурына К. М.</i> Праблемы экзістэнцыі ў сучаснай беларускай прозе.....	13
<i>Гончаров В. В.</i> Основные этапы эволюции классической «военной» прозы.....	18
<i>Дакукін А. Д.</i> Вобраз шляху ў творах Алесья Разанава .....	23
<i>Канаваленка А. В.</i> Асаблівасці хранатопу рамана Л. Дайнекі «Назаві сына Канстанцінам».....	28
<i>Канцавая Н. В.</i> Шляхецкі касцюм у творах сучаснай беларускай літаратуры.....	33
<i>Климова Е. С.</i> К вопросу о возможности построения научной биографии.....	37
<i>Колесникова Е. В.</i> Специфика «альбомной» лирики .....	41
<i>Корбут Н. В.</i> Цветовая наполненность пространства квартиры в повести М. Ю. Лермонтова «Штосс».....	45
<i>Кравцова В. А.</i> Образ ведьмы в романе С. А. Клычкова «Чертухинский Балакирь».....	49
<i>Логвинова И. С.</i> Формирование «скульптурного мифа» в творчестве А. С. Пушкина.....	54
<i>Новік Г. Ю.</i> Гісторыя развіцця дакументальных уплываў у мастацкай літаратуры .....	58
<i>Письменная Д. А.</i> Советская периодическая печать в годы Великой Отечественной войны (основные особенности) .....	63
<i>Третьякова Л. С.</i> Анакреонтическая лирика 18 века .....	68
<i>Хоронжая В. В.</i> «Соборяне» Н. С. Лескова как пратекст романа Б. Акунина «Пелагия и белый бульдог» .....	73
<i>Цімашэнка А. В.</i> «Гарызонт чаканняў» прозы Іллі Сіна .....	78

## *Языкознание*

<i>Барсукова Н. В.</i> Алітэрацыя як адзін са сродкаў гукапісу ў беларускіх калыханках .....	84
<i>Блізнец Ю. В.</i> Алітэрацыя як сродак выяўленчай выразнасці ў паэзіі Я. Янішчыц.....	87
<i>Дроздова Т. В.</i> Производные модальные значения в лексико-семантической группе глаголов перемещения .....	91

<i>Клімянкова К. М.</i> Сімвал як форма выражэння іншасказання ў прыказках і прымаўках .....	96
<i>Лашкевіч А. А.</i> Фігуры размяшчэння і перастаноўкі ў сучасным публіцыстычным дыскурсе .....	101
<i>Леванова А. А.</i> Функционирование фразовых глаголов в германских языках .....	106
<i>Лёгенькая К. В.</i> Этнастэрэатыпы-вобразы ў беларускай народнай казцы .....	110
<i>Лешчанка Л. А.</i> Прыёмы мастацкага перакладу звароткаў у творах Уладзіміра Караткевіча .....	115
<i>Манько К. А.</i> Стылістычная дыферэнцыяцыя фразеалагізмаў з агульным значэннем ‘многа’ .....	119
<i>Молчанова Д. А.</i> Конструкции с компонентом «сознание» в локативном значении .....	124
<i>Пилипчук Е. И.</i> Лингвистические особенности газетных заголовков современной немецкой прессы .....	129
<i>Рубцова В. Ю.</i> Символика чисел в языковой картине мира восточных славян и западных европейцев .....	133
<i>Шарапова В. С.</i> Роль эвфемизмов в создании положительного образа человека с физическими недостатками .....	138
<i>Шукаловіч А. П.</i> Функцыянальна-стылістычныя магчымасці антонімаў у беларускіх парэміях .....	142

### **Фольклористика**

<i>Гляка152,17,16,153,12ва Т. В.</i> Дзяды ў гомельскай вобласці .....	146
<i>Захарэнка В. І.</i> Традыцыйныя і адметна-рэгіянальныя элементы ў пахавальным абрадзе .....	150
<i>Каменюкова В. А.</i> Вобразна-выяўленчыя сродкі ў лекавых замовах гомельшчыны .....	155
<i>Рэшанок А. М.</i> Радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычаі гомельскага раёна .....	159

Научное издание

# **Актуальные проблемы филологии**

Сборник научных статей

Основан в 2007 году

*Выпуск 9*

Ответственный за выпуск А. В. Бредихина

Подписано в печать 20.06.2016. Формат 60x84 1/16.

Бумага офсетная. Ризография. Усл. печ. л. 9,64.

Уч.-изд. л. 10,54. Тираж 50 экз. Заказ 412.

Издатель и полиграфическое исполнение:

учреждение образования

«Гомельский государственный университет

имени Франциска Скорины».

Свидетельство о государственной регистрации издателя,  
изготовителя, распространителя печатных изданий № 1/87 от 18.11.2013.

Специальное разрешение (лицензия) № 02330 / 450 от 18.12.2013.

Ул. Советская, 104, 246019, г. Гомель.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ