

ISSN 22223-1579

Министерство образования Республики Беларусь

Учреждение образования  
«Гомельский государственный университет  
им. Ф. Скорины»

*Христианский гуманизм  
и его традиции в славянской культуре*

Выпуск 5

Гомель  
2012

В сборник вошли статьи белорусских исследователей, представляющих различные научные школы и направления. Большая часть статей посвящена рассмотрению бытования традиционных христианских ценностей в условиях функционирования классической и постклассической культурных парадигм. Авторы работ, размещенных на страницах предлагаемого издания, обращаются к актуальным для современной гуманитарной науки вопросам, связанным с разнообразным литературным и языковым материалом, но при этом сфокусированным в ракурсе проблем христианского гуманизма, его традиций и судеб в славянской культуре.

Статьи, вошедшие в сборник, адресованы ученым-филологам, преподавателям дисциплин гуманитарного цикла, работникам культуры, аспирантам, студентам.

**Редакционная коллегия :**

Т. Н. Усольцева (главный редактор);  
И. Н. Афанасьев;  
Н. В. Сулова

**Рецензенты:**

доктор филологических наук Т. В. Володина;  
доктор филологических наук И. А. Швед

## Содержание

### 1 Судьбы гуманистической традиции в классической и современной культуре

#### *Литературоведение и фольклористика*

Акіншава М. В. Спецыфіка інтэртэкстуальнасці ў сучаснай беларускай прозе.....	5
Акуліч Ю. Е. Вобразная сімволіка ў песнях давясельнага перыяду беларусаў.....	9
Аммон М. У. Жанравая спецыфіка аповесці В. Адамчыка «Падарожжа на Буцафале» .....	12
Анисовец Д. П. Генезис жанра путешествия .....	15
Астапенко О. А. Я – в мире: о телесном опыте О. Мандельштама .....	20
Бароўская І. А. Апокрыфы і гуманістычна-хрысціянскае светаўспрыманне Максіма Багдановіча.....	23
Березко А.Ф. Особенности взаимодействия исповеди и жанра романа в европейской литературе .....	26
Брадзіхіна А. В. Жанр белетрызаваанай біяграфіі ў творчасці В. Карамазава .....	29
Вяргеенка С. А. Алюзіі на біблейскія сюжэты ў лекавых замовах Гомельшчыны .....	33
Гаган В. Н. Реализация цвета в ранней лирике М. Ю. Лермонтова (стихотворения «Наполеон» 1829 и 1830 годов).....	37
Гончаров В. В. Символ метели в художественном пространстве романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка» .....	41
Гречаникова Е. Л. «Деревенская проза» как одно из проблемно-тематических направлений русской советской литературы .....	43
Даниленко Е. И. Средства акцентирования в челобитных XVII века .....	47
Ермакова Л. Л. Семейный фольклор: детские воспоминания о войне .....	51
Йоскевич М. М. Ценностная оппозиция «старая вера – новая вера» в «Палескай хроніке» И. Мележа .....	56
Кохан П. С. Нацыянальныя архетыпы ў рамане У. С. Караткевіча «Каласы пад сярпом тваім» .....	59
Кушнарова К. В. Алена Брва: Доследы дыялектыкі душы .....	62
Мхаян А. С. Спецыфіка рэалізацыі катэгорый прасторы і часу ў паэзіі А. Разанава .....	66
Новак В. С. Каляндарна-абрадавы фальклор Веткаўшчыны: лакальныя асаблівасці.....	70
Новік Г. Ю. Феномен блог-літаратуры: асаблівасці дыялогу аўтара і чытача .....	75
Очеретяная О. В. Проблема авторского присутствия в драматургии Е. В. Гришковца .....	78
Панкова Н. М. Сістэма каштоўнасцей у прыказках і прымаўках Петрыкаўшчыны .....	81
Северинова О. Л. Поэтика сна в повести М. А. Булгакова «Морфий» .....	84
Сивакова Н. А. Проекты по устной истории и литературные эксперименты .....	90
Скуратович К. К. Белорусский фандом: вымысел или реальность .....	94
Усольцева Т. Н. К проблеме диалогичности творчества Н.С. Лескова .....	99
Цыбакова С. Б. Идеино-художественные особенности «маленьких» притч монахов Варнавы (Санина) и Симеона Афонского .....	101
Швед И. А. Белорусские народные представления об аде: локативный аспект.....	105
Яриванович Е. В. Проблема любви в романе В. В. Набокова «Лолита» .....	109
Ярмоленка А. У. Хрысціянскія і язычніцкія традыцыі ў творчасці М. Гарэцкага .....	113

#### *Богословие. Философия. Культурология. Образование*

Иваницкая Т. В, Капшай Н. П. К проблеме понимания диалогической сущности лирического слова .....	117
Одиноченко В. А. Проблема христианского гуманизма в «Послании к Римлянам» К. Барта .....	120

Сулова Н. В. Сете-, но не –тура .....

## 2 Язык художественной литературы и фольклора

- Аніськова С. М. Народная астранамічная тэрміналогія: семантычны аспект даследавання .....
- Воінава А. М., Хазанова К. Л. Усходнеславянскія моўныя паралелі беларускай вясельнай лексікі ў гаворках Гомельшчыны .....
- Карніеўская Т. А. Месца кананічных антрапонімаў у гомельскім іменаслове другой паловы XX стагоддзя .....
- Лапицкая Н. И. Имена библейских персонажей в пословицах .....
- Осипова Т. А. Вербализация концептов *человек, мужчина, женщина, душа* в художественных текстах Е. Замятина .....
- Холявко Е. И. *Радости ради*: к семантической реконструкции древнего корня .....
- Чарнышова А. М. Стылістычная характарыстыка моўных адзінак са значэннем візуальнага кантакту на матэрыяле трылогіі І. Мележа “Палеская хроніка” .....
- Шабулдаева Н. И. Figura etimologica *думу думать* в русском языке .....

# 1 Судьбы гуманистической традиции в классической и современной культуре

## *Литературоведение и фольклористика*

УДК 811.161.3 : 81'42 : 821.161.3-3

М. В. Акиншава

### Специфика интэртэкстуальнасці ў сучаснай беларускай прозе

У артыкуле даследуецца спецыфіка праяўлення постмадэрнісцкай інтэртэкстуальнасці ў сучаснай беларускай прозе на прыкладзе твораў С. Балахонава, М. Мартысевіч. Гэты прыём у прааналізаваных тэкстах праяўляецца на ўзроўні ўласна інтэртэкстуальнасці, пара-, мета-, гіпер-, архітэкстуальнасці, і адсылае чытача да разнастайных сфер творчасці чалавека, што сведчыць пра шырыню праяўлення элементаў постмадэрнізму як мастацкага накірунку ў беларускай літаратуры.

Асновай постмадэрнісцкага светапогляду з'яўляецца думка пра тое, што ўсё, што можна было стварыць у любой галіне мастацтва, ужо створана (Ж. Дэрыда называе такую сітуацыю «заўсёды ўжо» [1]). Творца не можа сказаць нічога абсалютна новага, бо на самай справе гэта ўжо было агучана да яго. Таму сучасны чалавек можа толькі рэфлексаваць і пэраасэнсоўваць набытае папярэднімі пакаленнямі. У сувязі з гэтым у 1967 годзе з'яўляецца тэрмін «інтэртэкстуальнасць», аўтарам якога з'яўляецца французская даследчыца-постструктураліст Юлія Крысцева. Пад уплывам даследавання М. М. Бахціна аб поліфанічным рамане Крысцева адзначыла наяўнасць разнастайных сувязей паміж тэкстамі або іх часткамі.

Самы распаўсюджаны від інтэртэкстуальнасці – цытацыя. Гэтая з'ява вядома ў літаратуры даўно, як прыём выкарыстоўвалася пісьменнікамі задоўга да ўзнікнення постмадэрнізму. У другой палове 20 стагоддзя цытата становіцца адным з самых папулярных літаратурных прыёмаў, постмадэрнісцкія тэксты проста перанасычаны імі. «Гэта дае падставу для ацэнкі постмадэрнісцкага стылю мыслення як «цытатнага мыслення», а постмадэрнісцкіх тэкстаў – як «цытатнай літаратуры». Феномен цытавання становіцца асноватворным для постмадэрнісцкай трактоўкі тэкстуальнасці» [1, с. 430], – зазначае М. Мажэйка. Акрамя таго, постмадэрнізм крыху відазмяняе функцыю цытаты. Для яго вытрымка з тэксту не проста пацверджанне думкі або спасылка на аўтарытэт, як гэта было раней, а і «запазычанне галоўным чынам функцыянальна-стылістычнага кода, які рэпрэзентуе лад мыслення або традыцыю, якія стаяць за ім» [1, с. 431]. Аднак цытацыя ў постмадэрнісцкіх творах нярэдка спалучаецца з гульнёй. Таму зварот да папярэдніх тэкстаў становіцца больш вытанчаным, прыхаваным.

У сувязі з ускладненнем адсылак у постмадэрнісцкім творы павышаюцца патрабаванні аўтара да чытача: ён павінен быць добра абазнаным у сусветнай культуры (не толькі літаратуры), улічваць вопыт папярэднікаў і мець жаданне знайсці і разгадаць усе коды, якімі напоўнены тэкст. У выніку, па словах Э. Усоўскай, «чытач атрымлівае задавальненне ад пазнавання адсылак, цытат, радуецца, што ён таксама ведае. Таму постмадэрнісцкае цытаванне набывае характар інтэлектуальнай гульні, якая выклікае ў чытача-рэцыпіента азарт разгадвання рэбусаў-тэкстаў. Гэтая гульня нагадвае гульню ў бісер – спачатку простую, а по-тым яна ўсё больш ускладняецца і ператвараецца ў вычваранае суаднясенне структур і формул, узятых з разнастайных мастацтваў і навук» [2, с. 164]. Для паўнацэннай рэалізацыі гэтай гульні неабходны самы жывы ўдзел успрымальніка. У выніку гэтага змяняецца яго функцыя ў параўнанні з класічным мастацтвам, у якім чытачу прапаноўваўся адзіна магчымы гатовы фінал. Аўтар-постмадэрніст прапануе рэцыпіенту самому знайсці выхад, паду-

маць, паўдзельнічаць у стварэнні мастацкага тэксту, а дакладней – у яго дастварэнні. «Зразумелай з’яўляецца і значучыстая схаванасць, завуляванасць агульнай аўтарскай ідэі. Гульня ў кошкі-мышкі і разгадка галаваломак – куды больш цікавы працэс, чым гатовае, стандартнае, стэрэатыпнае вырашэнне» [2, с. 174], – працягвае даследчыца. Сказанае вышэй не абазначана, аднак, што твор будзе зусім не зразумелым менш адукаванаму ўспрымальніку. Проста ён не зможа пранікнуць на больш глыбокія ўзроўні тэксту, не атрымае поўнай асалоды ад разгадкавання прыхаваных сэнсаў. У выніку гэтага рэалізуецца прынцып постмадэрнізму як «мастацтва для ўсіх», што адрознівае яго ад элітарнага мадэрнізму. Інтэртэкстуальнасць сцірае межы паміж тэкстамі, у выніку ўзнікае магчымасць вялікай колькасці яго інтэрпрэтацый, можна гаварыць пра такую рысу твора, як адкрытасць. Умберта Эка такім чынам разумеў гэтую з’яву: «Адкрытасць і дынамізм твора заключаецца ў тым, што твор можа быць па-рознаму зменены, па-свойму прадуктыўна развіты, але выключна ў рэчышчы структурна жыццяздольнай гульні, якое, хаця ў незакончаным выглядзе, закладзена ў творы аўтарам і якое застаецца дзейным, нягледзячы на разнастайныя магчымыя выходы гульні» [3, с. 54].

Як вядома, існуе пяць тыпаў узаемадзеяння тэкстаў паміж сабой: 1) уласна інтэртэкстуальнасць, калі ў адным тэксце прысутнічаюць элементы іншых тэкстаў (цытаты, алюзіі, плагіят і д.п.); 2) паратэкстуальнасць – адносіны тэксту да сваёй часткі (эпіграфа, устаўных частак, назвы і г.д.); 3) метатэкстуальнасць – спасылка-каментар, часта крытычны, на свой перадтэкст; 4) гіпертэкстуальнасць – асмяяне і парадзіраванне папярэдняга тэксту; 5) архітэкстуальнасць – жанравая сувязь тэкстаў [Гл.:1].

Гаворачы пра праявы інтэртэкстуальнасці ў беларускай літаратуры, неабходна ў першую чаргу адзначыць раман Сяргея Балахонава «Імя грушы». Ужо сваёй назвай раман адсылае чытача да знакамітага твора Умберта Эка «Імя ружы». Некаторыя даследчыкі, да прыкладу Д. Жукоўскі, сцвярджаюць, што на гэтым сувязь тэксту С. Балахонава з творам У. Эка на гэтым абрываецца: «Неабавязковасць – ключавое слова для “Імя грушы”. Яно тычыцца нават назвы, бо фактычна акрамя алюзіі на слыны шэдэўр постмадэрнісцкае прозы яна не мае істотнае значэнне з творам» [4]. Аднак, на нашу думку, пры ўважлівым прачытанні ў тэксце рамана можна сустрэць намёкі на твор «Імя ружы»: «У адным эўрапейскім сярэднявечным рамана я сутыкнуўся з гісторыяй чаргаваных забойстваў» [5, с. 79], «...кніга успамінаў нейкага нямецкага манаха...» [5, с. 79]. Для справядлівасці варта адзначыць, што згадкі гэтыя вельмі рэдкія і не маюць ніякага значэння для развіцця сюжэта і выражэння агульнай ідэі твора.

На ўзроўні архітэктуральнасці раман «Імя грушы» сваім дэтэктыўным аповедам нагадвае згаданы раней «Імя ружы» з яго нечаканымі паваротамі сюжэта і напружанымі момантамі. Аднак бліжэй за ўсё твор С. Балахонава да рамана В. Ластоўскага «Лабірынты». Як і ў «Лабірынтах», у рамана «Імя грушы» дзейнічае суполка аматараў беларускасці «Дасканалы Крывіч», у абодвух раманах дзеянне адбываецца прыблізна ў аднолькавы час, мова герояў Балахонава набліжана да лексікі часоў Ластоўскага, таксама агульны для твораў і раптоўны, нечаканы паварот сюжэта, дэтэктыўны элемент, які прываблівае чытача. Размовы на навуковыя тэмы, у якіх згадваюцца сарматы, астраномія, паэзія, гісторыя Беларусі і яе сучаснасць, – усё гэта аб’ядноўвае раманы.

Але калі «Лабірынты» В. Ластоўскага можна назваць навукова-папулярным і прарочым творам, то «Імя грушы» – гэта хутчэй за ўсё пародыя на сучасныя дэтэктывы для масавага чытача. Падставай для такога заключэння можа служыць той факт, што ўвесь раман С. Балахонава прасякнуты гумарам і іроніяй. Героі паўстаюць тут недарэчнымі і неразумнымі. Нават тыя моманты, якія павінны быць напружанымі, немагчыма чытаць без смеху. У якасці прыкладу ўзгадаем момант, калі героі пасля знікнення Вяяслава Боўта з засяроджаным і трывожным выглядам шукаюць адказы на пытанні: «...а) ці быў сп. Боўт сапраўды затрыманы? б) ці быў сп. Боўт затрыманы сапраўды? в) ці быў сапраўды затрыманы сп. Боўт?» (выдзелена С. Балахонавым) [5, с. 47]. Такім чынам, сувязь рамана С. Балахонава з дэтэктыўнымі раманами праяўляецца на ўзроўні гіпертэкстуальнасці.

Пісьменнік вызначае жанр свайго твора як «раман у трох мэмуарах», бо складаецца ён з трох частак, кожная з якіх утрымлівае ўспаміны пэўнай жанчыны – Наталлі Клыкоўскай,

Камілы Свентажэцкай і Ірэны Галавацкай пра падзеі іх маладосці. У кожнай з іх свой варыянт развіцця сітуацыі, такім чынам сцвярджаецца ідэя множнасці ісціны, якую аўтар прама фармулюе ўжо на першай старонцы твора: «Кніга тысячы настройў і падставовага пераканання – праўда не адна» [5, с. 3]. Дайшоўшы да фіналу, чытач разумее, што ўражанне, якое ў яго склалася аб падзеях пасля прачытання першай – дарэчы, самай аб'ёмнай і разгорнутай – часткі ўспамінаў Наталлі Клыкоўскай, абсалютна няправільныя, бо галоўнай гераіняй твора з'яўляецца Ірэна Галавацкая, а не Ваяслаў Боўт, як думалася раней.

У творы вялікая ўвага надаецца містыфікацыі. Пачынаецца яна ўжо з эпіграфаў, быццам бы ўзятых з перакладу Бібліі Скарынам, з народнай песні і твора Адама Міцкевіча. У кожным з іх упамінаецца груша. Аднак адукаваны чытач разумее, што на самай справе гэта жарт пісьменніка і такіх урыўкаў не існавала ў гісторыі літаратуры. Далей па тэксце ўпамянаецца родны брат Адама Міцкевіча, якому Ваяслаў Боўт прыпісвае вершы, прачытаныя ім на адным з паседжанняў «Дасканалага Крывіча». Гэтая прафанацыя выкрываецца ў другім раздзеле. Прыдуманай аказалася і кніга беларускіх мусульман «Мэнкі джаханнам», пра якую апавядалася як пра адзін з асобнікаў кітабаў, або аль-кітабаў, што насамрэч існавалі на Беларусі.

Шырока выкарыстоўвае С. Балахонаў і алюзіі на сучаснасць: «...людцы вынайдуць якіх-кольвек штучных мазгоў, якія будуць думаць і вырашаць у 366 і больш разоў хутчэй за нас, нягеглых» [5, с. 23]; «Наплачуцца мянчане яшчэ з гэтай Нямігай. І я магу сказаць, напрыклад, што праз 129 гадоў тут усё палыном зарасце, а праз 143 гады які-небудзь Курск патоне ў ледзяной ваде» [5, с. 27]; «...праз 87 лет родны ягоны Прапойск будуць Ваяслаўгарадам называць...» [5, с. 127]; «У яго канечне ёсць plan» [5, с. 125]. Дазваляе сабе аўтар таксама пагуляць з цытатамі з класічных твораў: «Помнік я зладзіў сабе высачэйшы за грушу, // Якая стаіць на валоках васпана N.» [5, с. 42]; «Свабадан Корак: “Панежа пціцы ад прыраджэньня лятаці па воздусе могуць, така ж і чалавек ведля розуму і рассудку свайго можэць махіну сатварыці, яна жэ лятаці будзець ня толіка проста над зямлёй, а і ў небе сядзьмым, гдзе сьвецяць Месяц, Соўнцэ і звёзды ўсі» [5, с. 65]; «Кідайце паліць, каб ня ўмёрлі!» [5, с. 135]. Неаднаразова ў творы ўзгадваецца Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч – то як аўтар «сучасных» камедыі, то як прыхільнік усяго крывіцкага, а то проста як няўдалы медык: «Pathologoanatom заўважыў гэта і прыгадаў показку пра пана Марцінкевіча, які кінуў у юнацтве мэдычныя студыі, бо ня вытрываў першага ж наведваньня анатамічкі» [5, с. 59].

Не менш выразны прыём інтэртэкстуальнасці праступае ў зборніку эсэ і вершаў Марыікі Мартысевіч «Цмокі лятаць на нераст». Творы, якія складаюць кнігу, прывечаны самым розным тэмам і адлюстроўваюць падкрэслена суб'ектыўны пункт гледжання аўтаркі на разнастайныя з'явы нашай рэчаіснасці. Зборнік вылучаецца незвычайнасцю і нязмушанасцю стылю, нестандартным падыходам да асэнсавання сутнасці з'яў.

Пачынае зборнік верш «Фрынас», які па форме капіруе «Трэнас» Мялеція Сматрыцкага. Як і ў старажытнага аўтара, у М. Мартысевіч галоўнай гераіняй паўстае царква ў выглядзе адзінокай, усімі пакінутай жанчыны, якую няма каму абараніць. Аўтарка нават танальнасць твора запазычвае ў Сматрыцкага: у вершы пераважаюць матывы смутку, плачу, галашэнняў царквы-жанчыны па страчаным: «...пані мінулага часу, як іх апісваў Мілаш, // удава, што помніць карсэт рыштаванняў Фіяраванці...» [6, с. 8]. Але ў вершы адчуваецца праекцыя на сучаснасць, таму старадаўнія матывы гучаць больш актуальна. Як бачым, у першую чаргу сувязь твора «Фрынас» М. Мартысевіч з «Трэнасам» М. Сматрыцкага праяўляецца на ўзроўні метатэкстуальнасці, а таксама тут заўважаюцца элементы паратэкстуальнасці, паколькі пісьменніца абрала эпіграфам да свайго верша ўрываек з твора М. Сматрыцкага.

Эсэ «Бег, або Нацыя эмігрантаў. Стансы для Беларускага Калегіюму» насычана цытатамі, рэмінісцэнцыямі і алюзіямі на творы самых разнастайных беларускіх і замежных дзеячаў. Ключавым творам-першакрыніцай для згаданага эсэ стаў раман Міхаіла Булгакава «Бег»: на працягу ўсяго эсэ М. Мартысевіч звяртаецца да гэтага рамана, сама ідэя гэтых твораў перагукаецца, вобраз галоўнага героя рамана Хлудава пісьменніца выкарыстоўвае для параўнання; урываек з «Бега» паслужыў эпіграфам да адной з частак эсэ, а сама яго назва

ўтрымлівае ў сабе назву рамана. Акрамя гэтага, эпіграфы да частак эсэ былі ўзяты з твораў В. Акудовіча, Ю. Андруховіча, Л. Вольскага. Сказанае вышэй дазваляе сцвярджаць, што ў эсэ паслядоўна рэалізуюцца прыёмы пара- і метатэкстуальнасці.

На ўзроўні ўласна інтэртэкстуальнасці ў эсэ «Бег...» функцыянуюць цытаты, прыпамінанні і алюзіі на творчасць Паўло Каэльё (раман «Алхімік»: «Манкурт, прынамсі, шчаслівы, ён, як тыя авечкі пастуха Сант'яга з раманау Каэльё, непакоіцца талькі пра вадугу і ежу» [6, с. 14]), Чынгіза Айтматава (раман «Буранный полустанок»), упамінаюцца такія творцы, як В. Быкаў, С. Алексіевіч, Я. Дзягілева, М. Мор, Т. Кампанела, гурты NRM і «Стары Ольса».

Эсэ М. Мартысевіч «Bronik as we love him» пабудавана на прынцепах дэканструкцыі стэрэатыпаў, а таксама на парадзіраванні штампаў масавай культуры, гульні з імі. Гэтае эсэ – спроба расказаць сучасніку пра жыццё і дзейнасць выбітнай для беларускай культуры асобы Браніслава Тарашкевіча, якога аўтарка называе «містэрам “Б”». Сучаснай слэнгавай мовай у сціслай форме перадаецца сутнасць яго даследаванняў і роля знакамітай «Беларускай граматыкі для школ». Частка «§Вера: Галівуд адпачывае» парадзіруе ўсе штампы і клішэ кароткіх ружовых раманаў і галівудскіх меладрам, распаўсюджаных у масавай культуры. Для характарыстыкі галоўнага героя пісьменніца выкарыстоўвае збітыя фразы сучаснай масавай літаратуры і недарагога піяру: «Бронік – Джэймс Бонд і Джордж Вашынгтон па-беларуску» [6, с. 28], «...самы эпатажны беларускі палітык ад Масквы да Берліну, паліглет (12 моваў), інтэлектуал, эстэт, прамоўтар моды на Беларусь, заканспіраваны пад настаўніка клясычных моваў агент “Б”, м-м-м... мой герой» [6, с. 23]. Усё гэта сведчыць пра функцыянаванне ў згаданым эсэ М. Мартысевіч гіпертэкстуальнасці як суаднясення арыгінальнага тэксту з творам, які парадзіруецца, у дадзеным выпадку прафаніруецца і абыгрываецца тэкст масавай культуры. Як бачна, М. Мартысевіч ўдала рэалізуе постмадэрнісцкія прыёмы пісьма, у прыватнасці інтэртэкстуальнасць на розных яе ўзроўнях. Адчуваецца, што постмадэрнісцкая форма выкладу з'яўляецца для пісьменніцы вельмі натуральнай і адпавядае яе ўнутраным патрабаванням да літаратуры.

Усё вышэй сказанае пацвярджае, што беларускі постмадэрнізм развіваецца вельмі плённа і сучасныя айчынныя прэзаікі (С. Балахонаў, М. Мартысевіч) актыўна выкарыстоўваюць у сваіх творах прыём інтэртэкстуальнасці, прычым функцыянуе яна ў сучасных беларускіх тэкстах на ўсіх магчымых узроўнях: часцей за ўсё сустракаюцца прыклады ўласна інтэртэкстуальнасці, а таксама пара-, мета-, гіпер- і архітэкстуальнасці. Гэта стварае шматузроўневаць тэксту, рэалізуе постмадэрнісцкі прынтцып множнасці рэальнасці, прапаноўвае чытачу зазірнуць глыбей у падтэкст твора. Пацверджаннем гэтай думкі можа служыць раман С. Балахонава «Імя грушы». Пісьменнікі-постмадэрністы адсылаюць чытача да самых разнастайных галін чалавечай творчасці, пачынаючы ад літаратуры, заканчваючы фальклорам розных народаў. Улюбёнай формай апрацоўкі інтэртэкстуальнасці для сучасных творцаў з'яўляецца разнастайная гульня з вядомымі класічнымі творамі, з назвамі, цытатамі з іх, а таксама дэканструкцыя стэрэатыпаў чытачоў. Найбольшую цікавасць для сучасных творцаў уяўляе савецкае мінулае краіны, стэрэатыпы і штампы якога актыўна разбураюцца творцамі.

#### Літаратура

- 1 Новейший философский словарь : 2-е издание, переаб. и дополн. / под ред. А. И. Мерцалова. – Мн. : Интерпресссервис; Книжный Дом, 2001. – 1280 с.
- 2 Усовская, Э. А. Постмодернизм / Э. А. Усовская. – Мн. : ТетраСистемс, 2006. – 256 с.
- 3 Эка, У. Паэтыка адкрытага твору / У. Эка // Arche. – 1999. – №1. – с. 41 – 54.
- 4 Жукоўскі, Д. Вылоўліванне ідэй з паветра / Д. Жукоўскі. – Рэжым доступу : [http://balachonau.puls.by/zhukouski\\_pavetra.html](http://balachonau.puls.by/zhukouski_pavetra.html). – Дата доступу: 01.13.2012.
- 5 Балахонаў, С. Імя грушы: раман, апавяданні / С. Балахонаў. – Мінск : Логвінаў, 2005. – 226 с.
- 6 Мартысевіч, М. Цмокі лятуць на нераст : эсэ ў вершах і прозе / М. Мартысевіч. – Мн. : Логвінаў, 2008. – 112 с.



Ю. Е. Акуліч

## Вобразная сімволіка ў песнях давясельнага перыяду беларусаў

У дадзеным артыкуле прыводзяцца асноўныя паэтычныя сімвалы давясельнага абрадавага песеннага комплексу. Песні сватання, запоін і заручын даказваюць існаванне варыятыўнасці сімвалаў у розных кантэкстах. У большасці выпадкаў у давясельных песнях раскрываюцца традыцыйныя значэнні сімвалаў, аднак нярэдка асноўны сэнс сімвала атрымлівае дадатковае адценне.

Зварот грамадства да духоўнага жыцця чалавека і вывучэння традыцыйнай народнай культуры мае вялікае выхаваўчае значэнне, паколькі садзейнічае адраджэнню яго маральных ідэалаў, фарміраванню патрыятызму і нацыянальнай свядомасці.

Як слушна адзначыў Н. С. Гілевіч, «песенная творчасць беларускага народа, адна з самых багатых у свеце, ведае агромністае мноства спосабаў актывізаваць і ўзмацніць сілу слова – сілу яго магічнага характа, яго эмацыянальнага ўздзеяння» [1, с. 2]. Вяселле – адна з самых значных і цікавых падзей у духоўным жыцці беларусаў, якое суправаджаецца спевамі, музыкай, танцамі, вострым даялогам, гумарам. Вясельныя песні бліскуча адлюстроўваюць абрадавае і паэтычнае жыццё беларускага народа і з'яўляюцца аднымі з самых багатых сярод вясельнага фальклору іншых народаў. У вясельных песнях яскрава і поўна прадстаўлен маральны, этычны кодэкс, культура ўзаемаадносін простых людзей, дэталева раскрываецца быт беларускага народа.

Структура вясельнага абрадавага песеннага комплексу ўключае кампаненты давясельнай, уласна-вясельнай і паслявясельнай частак. Кожны з этапаў вылучаецца адметнымі рытуальнымі песнямі, разнастайнымі па тэматыцы і жанрах, а таксама характарызуецца багатай сістэмай міфалагічных уяўленняў і спалучае не толькі магічныя, але і прагматычныя, этычныя і мастацкія элементы, якія садзейнічаюць павышэнню паэтычнага характа песень, выразнасці адлюстравання вясельных персанажаў, раскрыццю іх псіхалагічнага стану.

Паказу светаадчування герояў дапамагае вялікая сэнсавая ёмістасць паэтычных сімвалаў, з дапамогай якіх вымалёўваюцца вобразы. Гэтаму таксама садзейнічаюць сімвалічныя карціны, якія будуцца па прыцыпе кампазіцыйнага паралелізму.

Для беларускіх вясельных песень характэрны тры тыпы паралелізму: а) песні, у якіх можна вылучыць дзве роўныя часткі, першая з якой перадае сімвал, а другая – рэальны змест песні; б) песні, у якіх сімвалічная карціна падаецца не адразу, а вар'іруецца праз увесь тэкст песні; в) песні, якія распадаюцца на няроўныя часткі, першая з якой уяўляе сабой кароткі зварот да сімвала або простае ўпамінанне аб ім, а другая з'яўляецца рэальнай [2, с. 15]. Часцей за ўсё распаўсюджаны песні першага тыпу, але нярэдка сімвалічная частка страчвае сувязь з асноўным рэальным зместам, не падпарадкоўваецца яму і пераўтвараецца ў штамп.

Давясельны перыяд песеннага комплексу, які ўключае этапы сватання, запоін і заручын, самы багаты на сімвалічныя вобразы. Галоўнымі вобразамі, якія паэтызуюцца і велічаюцца ў вясельных песнях, з'яўляюцца жаніх і нявеста. Жаніх часам паўстае ў вобразе князя, які едзе з дружнай, баярамі, нявеста ж называецца княгіняй. З дапамогай маляўнічых параўнанняў і іншых мастацкіх сродкаў, такіх як персаніфікацыя, гіпербала, метафара, эпітэты, параўнанні, песня стварае ідэальныя вобразы маладога і маладой, паказвае іх незвычайную прыгажосць. Часта для паэтызацыі маладых выкарыстоўваюцца вобразы салаўя, яснага сокала, сонца, месяца, дубочка для жаніха; руты, белага бярозкі, ялінкі, канпелькі, арэшанькі, шэрай паванькі, зязюлячкі, вутачкі, перапелкі-ластаўкі, пчолкі для нявесты. Сустракаецца таксама параўнанне жаніха і нявесты з грыбочкамі (рыжык, сыравежка, бяляначка), напрыклад:

А белая бяляначка

–А з рыжыкам гаварыла:

А, рыжычак, бяры мяне,  
А я бору зялёнага,  
Я й палёту вясёлага [2, с. 72].

У выніку шматвяковай традыцыі выпрацавалася багатая сімволіка, якая ярка характарызуе іншых герояў вяселля, такіх, як свата і сваццю. Сваты і свацці часцей за ўсё прадстаўлены ў вобразах птушак: галубоў, сокалаў, белых лябёдак. Для нявесты сватанне асацыіруюцца з балотам, а сваты і свацці з грознымі птушкамі, якія хочуць адабраць яе свабоду. Напрыклад:

Кругла мала балоценька,  
Хоць жа яно малюсенька,  
Але птушак у ім паўносенька [2].  
Наляцела галубоў поўненькі двор,  
Каля тых галубоў сіза паванька,  
Каля той паванькі ясен сокал,  
Каля таго сокала бочка віна,  
Каля той бочкі залаты замочак [2].

Бочка віна, золата ва ўсіх песнях асацыіруецца са слязамі маладой дзяўчыны на выданне, залаты замочак – вяночак, чорны шоўк або «бел кажуль», белы жэмчуг – дзявочая каса.

Усе гэтыя сімвалічныя вобразы таксама маюць пэўнае значэнне. Вясельны вянок з'яўляецца адным з галоўных вызначальных атрыбутаў ў вясельнай абраднасці. Вянок маладой стаў сімвалам яе дзявоцкасці, цнатлівасці. Замужнія жанчыны вяноў не насілі, таксама не мела права надзяваць вянок на вяселлі тая дзяўчына, якая страціла цнатлівасць да замужжа. Вясельны вянок плялі як з жывых, так і са штучных кветак, асабліва з каліны, упрыгожвалі рознакаляровымі, пераважна чырвонымі стужкамі.

Значэнне некаторых сімвалаў-вобразаў не заўсёды ўстойлівае, іх сэнс часцей раскрываецца ў саміх песнях. Такім вобразам з'яўляецца вобраз каліны. Чырвоная каліна ў народных паданнях славян сімвалізавала жаночы лёс: дзявоцкасць і даросласць, таемныя спатканні, каханне і расстанне, радасць вяселля і гора здрады. Напрыклад, у вясельным абрадзе сватання каліна павінна была забяспечыць маладым шчаслівае сямейнае жыццё, таму часам сваты, калі сустракалі гасцей на вяселле, «рабілі мост з каліны». У адной з песень дзяўчына просіць «пракласці да яе калінавы масток», гэта значыць даслаць да яе сватоў. Калінай называлі «прыгажосць» невесты, яе цнатлівасць. Нездарма калі ў вясельных песнях прыецца пра тое, што «хадзіць за калінай, браць, ламаць, секчы яе», гэта значыць, што пачынаюцца заручыны, дзяўчына выходзіць замуж [3, с. 5]. Напрыклад:

Каб я знала, ведаць ведала  
Хуткія заручыны...  
То б паслала свайго бацюхну  
У цёмны лес па каліну.  
Гніся, калінка, гніся,  
Ты, Іванька, не тужыся.  
Мы каліну наломіма,  
Ганначку намовіма,  
З табою пасадзіма.

Каліна таксама ў песенных тэкстах персаніфіцыруецца і ўяўляецца ў вобразе самой дзяўчыны-нявесты, якая хоча выйсці замуж:

Хвалілася каліначка за ракой:

Ніхто ж мяне не высячэць за вадой.  
Абазваўся буен ветрык на яе :  
Ды я ж цябе хоць не высеку, дак зламлю.  
Ды я ж твае веццейка паламлю [2, с. 78].

Аднак каліна можа сімвалізаваць і сумны настрой, як у песні «Разгарэлася каліна», дзе яна асацыіруецца з журботным настроем нявесты, якая аплаквае расставанне з роднай маці.

Адным з самых распаўсюджаных сімвалаў-вобразаў з'яўляецца дзявочая каса. Такое рытуальнае дзеянне, як распусканне касы, «завіванне нявесты» ў зборную суботу або дзя-

вочы вечар, уяўляла сабой пачатковую ступень яе змены: валасы прыбіралі ў новую прычоску, ужо не па-дзявочаму, а па-жаночаму. Распусканне касы сімвалізавала змяненне сацыяльнага статусу дзяўчыны, узяцце шлюбу, паказвала развітанне з дзявоцкасцю, таму заўсёды песні былі сумнымі:

Да чаго ж куеш, сізая зязюлька?

– Чаго ж табе жаль?

<...>

– Не жаль мне ні таткі свайго, ні падвор’я яго.

Толькі мне жаль русае касы

Ды дзявоцкае красы.

Займальным відовішчам для прысутных на вяселлі быў рытуал выкупу касы. Выкупіўшы нарэшце касу, жаніх сімвалічна набываў уладу над жонкай:

- Турбуйся, татка, турбуйся,

За мяне, маладу, таргуйся:

За маю коску – чырванца,

А мне, маладой, малайца [2, с. 69].

У зборную суботу выконваўся таксама абрад пячэння караваю. Вясельны каравай – абрадавы хлеб, абавязковы атрыбут беларускага вяселля. Яго выпяканне, упрыгожванне, перанос з аднаго месца правядзення абраду на другое, раздзел паміж родам суправаджаліся пэўнымі, строга рэгламентаванымі рытуальнымі дзеяннямі, прыгаворамі, песнямі. Каравай – сімвал будучага сямейнага шчасця, дабрабыту, па яго форме прадказвалі, якое будзе жыццё ў маладых. Для выпечкі караваю запрашаліся самыя паважаныя, абавязкова замужнія жанчыны, якія маюць дзяцей. Каравайніцы мясілі цеста і пяклі пірог, спяваючы пры гэтым песні, у якіх каравай маляўніча паэтызуецца. Сам працэс падрыхтоўкі каравая гіпербалізуецца:

Караваю, Божы дару,

Многа на цябе трэба,

Мяшок мукі пшанічнай,

Цэбар вады крынічнай.

Каравай, у вобразе якога ўшаноўваецца хлеб як аснова дабрабыту сям’і, персаніфікуецца, славіцца. Каравай пяклі толькі цнатлівай нявесце, і разам з тым яго ніколі не выпякалі нявесце, якая брала шлюб другі ці трэці раз, а таксама ўдаве. Вядомы варыянт «прачытання» сімвалікі структурных узроўняў каравая: верхні гарызонт – гэта маладыя, якія ствараюць новую сям’ю, сярэдні – тыя сем’і, у якіх раслі жаніх і нявеста, ніжні – увесь род, які збіраўся адзначыць неардынарную падзею. У адпаведнасці з гэтымі традыцыйнымі ўяўленнямі каравай «ажыўлялі» шматлікімі знакамі чалавечай дзейнасці і фігуркамі прадстаўнікоў навакольнай прыроды.

Фігуркі на караваі мелі пэўнае сімвалічнае значэнне. У беларусаў каравай упрыгожвалі салярнымі знакамі. Сонца сімвалізавала жаніха, месяц – нявесту. Часам на караваі былі пэўным чынам адлюстраваны ўсе асноўныя ўдзельнікі вяселля: жаніх і нявеста, дружкі, сваты, «музыка» і іншыя вясельныя персанажы:

Месяц у печы саджае,

Зоранька заклінае,

Сонейка запякае.

Такім чынам, можна зрабіць вынік, што песні давясельнага перыяду характарызуюцца багатай сімвалічнай асновай, якая найбольш выразна раскрывае спецыфіку беларускага вясельнага фальклору. Разнастайныя яскравыя вобразы раскрываюць унутраны стан герояў, іх узаемаадносіны, перажыванні, адносіны да падзей, якія адбываюцца перад вяселлем.

#### Літаратура

1 Гілевiч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лiрыкi : слова i вобраз. Паэтычны сiнтаксiс. Гукапiс i рыфма / Н. С. Гiлевiч. – Мн. : Вышэйшая школа, 1975. – 287 с.

2 Малаш, Л. А. Вяселле. Песнi: У шасцi кнiгах. Кн. 1 / Л. А. Малаш. – Мн., 1980. – 831с.

3 Новак, В. С. Вясельная традыцыя Гомельшчыны : фальклорна-этнаграфiчны зборнiк / В. С. Новак. – Мн. : Права i эканомiка, 2011. – 485 с.

## Жанравая спецыфіка аповесці В. Адамчыка «Падарожжа на Буцафале»

Дадзены артыкул прысвечаны пытанню жанравай атрыбутызацыі аповесці В. Адамчыка «Падарожжа на Буцафале». Дадзеная праблема вырашаецца праз даследаванне ролі фантастычнага, прыгодніцкага, гістарычнага, гумарыстычна-сатырычнага і аўтабіяграфічнага пачаткаў у творы. Робіцца выснова аб жанрава-стылявой дыфузійнасці аўтарскага пісьма, службовай функцыі «незвычайнага» ў тэксце і магчымасці яго разгляду ў межах рэалістычнай парадигмы.

На працягу ўсёй сваёй творчасці В. Адамчык сцвердзіў сябе як шчыры прыхільнік эпічна-манументальнага стылю пісьма з ярка выражаным нацыянальна-гістарычным тыпам мыслення. Згаданая адметнасць упершыню праявілася ў ранніх апавяданнях аўтара і дасягнула вяршыні свайго развіцця падчас напісання цыклу раманаў «Чужая бацькаўшчына», «Год нулявы», «І скажа той, хто народзіцца», «Голас крыві брата твайго». Разуменне сучаснага як своеасаблівага поля, дзе перакрываюцца вопыт учарашняга дня і далягляды заўтрашняга, стала заканамернай прычынай стварэння такога на першы погляд нетыповага для беларускага пісьменніка тэксту, як «Падарожжа на Буцафале».

Слушнасьць дадзенага меркавання неаднаразова падкрэслівалася даследчыкамі. Так, напрыклад, Н. Кузьміч у сваёй рэцэнзіі на аповесць заўважае, што названы твор «ляжыць у рэчышчы праблем, што заўсёды хвалявалі В. Адамчыка, – ён пра гістарычную памяць, пра непарыўную павязь мінулага і сучаснага» [1, с. 89]. Аб праблеме філасофскага асэнсавання аўтарам гісторыі праз прызму існавання кожнага асобнага чалавека і народа ў цэлым гаворыць і М. Тычына. Навукоўца ў артыкуле «Развітанне з сялянскай Атлантыдай» вылучае «абвостранае адчуванне часу, незваротнай яго хады, немагчымасці выбару будучыні» [2, с. 4] ў якасці дамінанты пісьменніцкіх інтэнцый айчыннага майстра слова.

Тым не менш, «Падарожжа на Буцафале» значна адзорніваецца ад прозы В. Адамчыка папярэдніх гадоў як на фармальным, так і на зместавым узроўнях. І першай праблемай, з якой літаратуразнаўца можа сутыкнуцца у працэсе ацэнкі і атрыбутызацыі згаданага тэксту, з'яўляецца яго жанравая прыналежнасць. Так, у разуменні М. Тычыны аповесць «фантастычная» [2, с. 4] Н. Кузьміч – «прыгодніцкая» [1, с. 89], а Н. Дамброўская адносіць яе да «гістарычна-фантастычнага жанру» [3, с. 106].

Складанасць вырашэння дадзенага пытання выклікана таксама пэўнай стылявой гетэрагеннасцю твора. Так, апошні даследчык, акрамя эпічнага і дакументальнага пачаткаў, вылучае ў «Падарожжы...» прыкметы «эмацыянальна-выяўленчага (прадметна-апісальнага), спавядальнага, дыдактычна-павучальнага, фантастычнага, сатырычнага пісьма» [3, с. 107].

У працэсе інтэпрэтацыі і жанравай характарыстыкі адносна невялікага па памерах тэксту немалаважную ролю адыгрывае яго ўласна аўтарскае вызначэнне: «неверагодна-праўдзівая і фантастычна-рэальная аповесць» [4, с. 335]. Такая аксюмарыстычная характарыстыка, на думку акадэміка В. Каваленка, досыць апраўданая, бо служыць адмысловым папярэджаннем аб выкарыстанні пісьменнікам нетрадыцыйнай яму манеры перадачы падзей. Пры гэтым, як слушна заўважае навукоўца, «падзагаловак і не расчароўваў канчаткова адносна эпічнага характару творчасці» [5, с. 546], падкрэсліваючы такім чынам умоўнасць рэпрэзентаванага В. Адамчыкам свету, яго цесную сувязь з рэчаіснасцю.

Апошняя асаблівасць, аднак, не замянае развіццю прыгодніцка-фантастычнай сюжэта ў творы. На старонках свайго «Падарожжы...» майстар слова імкнецца прадставіць перад чытачом захапляльную гісторыю, пабудаваную на экстраардынарных здарэннях. Так,

галоўныя героі аповесці – немалыды журналіст-наратар і яго суправаджальнік, прададушны шафёр Толя Аляшкевіч – па волі лёсу замест рэдакцыйнага задання вымушаны выправіцца ў незвычайнае вандраванне ў прасторы і часе. І калі топас гэтага своеасаблівага «хаджэння» адпавядае аб’ектыўнай рэальнасці (падзеі адбываюцца на тэрыторыі сучаснай Гарадзенскай вобласці), то яго храналогія мае ярка выражаны рэтраспектыўны характар. Перад вачыма персанажаў праносяцца гады, змяняюцца эпохі, а разам з тым прадстае ўсё ў новым і ў новым абліччы Беларусь: сучасная, савецкая і дарэвалюцыйная.

Згаданая адметнасць, у сваю чаргу, дазваляе разглядаць твор ў кантэксце развіцця сучаснай прозы аб мінулым. Дадзенае меркаванне пацвярджаецца словамі літаратуразнаўцы В. Шынкярэнкі, якая вылучае наступныя адметнасці гістарычнага жанру: «...дакументальнасць асновы; сінтэз гістарычнай праўды з элементамі домыслу, абумоўленасць выдумкі натуральным ходам падзей; выяўленне ў творы гістарычнай канцэпцыі аўтара, асвятленне сувязі паміж мінулым і сучасным як гістарычнай пераемнасці; нарэшце, характэрная эмацыянальная танальнасць...» [6, с. 5]. Вышэй названыя атрыбуты ў той ці іншай ступені ўласцівыя і «Падарожжу...» В. Адамчыка.

Нельга сказаць, што пісьменнік прытрымліваецца строгай акадэмічнай паслядоўнасці пры паказе пэўных этапаў развіцця дзяржавы. Наадварот, майстрам слова хутчэй прадстаўлены суб’ектыўна-інтуітыўны калаж з найбольш цікавых, на яго думку, момантаў з мінулага. Кожны з прыпынкаў герояў аповесці ў прасторы і часе суправаджаецца невялікай замалёўкай з жыцця беларусаў ці завялюмаванай рэмаркай аб сацыяльна-палітычным і культурным стане краіны. Аўтара цікавяць глыбіні светапоглядных уяўленняў «тутэйшых», іх складаныя стасункі паміж сабою і з іншымі народамі. Нездарма супрацоўнікі рэдакцыі «Ладзіміравіч» і Толя трапляюць спачатку ў сакавік 1938-га на тэрыторыю тагачаснай «польскай» Гарадзеншчыны, пасля пераносяцца ў тыл нямецкага войска у 1918 і г.д.

Лагічным таксама падаецца абраны пісьменнікам храналагічны дыяпазон і вектар разгортвання дзеяння: ад XX да XIX стагоддзяў. Апошні тэмпаральны паказчык, безумоўна, звязаны з агульнымі заканамернасцямі развіцця ўсёй Еўропы. Менавіта ў акрэслены час актуальным у грамадстве становіцца паняцце нацыі, што паўстала, карыстаючыся словамі В. Акудовіча, «з крызы цывілізацыі рэлігійнага тыпу» [7, с. 8], ператвараючыся ў новы фундаментальны фактар кансалідацыі людзей. Невыпадковым выступае і той факт, што незвычайнае вандраванне наратара і яго спадарожніка пачынаецца на мяжы 80–90-х гг. XX стагоддзя, у складаны і неадназначны перыяд глабальнага пераасэнсавання мінулага і заўтрашняга савецкіх рэспублік. У рэчышчы дадзенай праблемы немалаважнае значэнне мела і беларускае пытанне. Што прадстаўляе сабой маладая краіна, дзе знаходзяцца яе карані і куды цягнуцца вершаліны – гэтыя і шэраг іншых пытанняў аўтар спрабуе вырашыць у сваім тэксце шляхам скажэння прасторава-часовага кантынууму.

Акрамя таго, майстар слова намагаецца даць аб’ектыўную ацэнку тым ці іншым падзеям айчыннай гісторыі. Найбольш відавочнае аксіялагічнае асвятленне атрымаў самы працяглы перыяд існавання беларускай дзяржаўнасці – савецкі. В. Адамчык звяртае ўвагу на некаторыя слабыя месцы ў стратэгіі кіравання тагачаснай улады. Так, напрыклад, персанажы «Падарожжа...», сузіраючы прыгажосць некранутай прыроды Заходняй Беларусі дабальшавіцкай пары, з сумам узгадваюць яе выгляд пасля шэрагу асушальных меліярацый. З іншага боку, пратаганіст, будучы жыхаром хаатычнай перабудовачнай пары, падкрэслівае і пазітыўныя аспекты мінулага, напрыклад, упарадкаванасць і дагледжанасць мясцовых вёсак пасля рэвалюцыі, станоўчую ролю калгаснай сістэмы ў працэсе іх развіцця: «Дзе калгас? Чаму не заасфальтуеце дарогу?» – «Будзе, Толя, усё будзе, – сказаў я таксама сур’ёзна, выплёўваючы з рота пясок, што балюча патрэскаў на зубах» – «Калі? Як перастроімся?..» – «Не, раней, – праз пяцьдзсят гадоў. Ты ж забыўся, што мы яшчэ не выбраліся з даваеннай Польшчы» [4, с. 346].

У сувязі з вышэй адзначаным варта падкрэсліць, што вобраз аўтара ў творы прысутнічае не толькі на прапазіцыйным узроўні, праз меркаванні, што трансклююцца наратарам, але і пасродкам выкарыстання пісьменнікам шэрагу пазнавальных намінацый.

Маецца на ўвазе імя аднаго з дзеючых персанажаў – «Ладзіміравіч», згадкі аб малой радзіме беларускага майстра слова – вёсцы Варакомшчыне, а таксама шэрагу яго продкаў. Дадзеныя аўтабіяграфічныя элементы, безумоўна, узмацняюць рэалістычны план тэксту, адначасова надаючы хаджэнню-падарожжу герояў В. Адамчыка выразнае ўласна-радаводнае значэнне. У апошнім палягае індуктыўнасць мастацкага метаду аўтара: праз прыватнае, у тым ліку лёс свой і сваёй сям’і, ён спасцігае заканамернасці цэлай эпохі.

Аналізуючы жанравую прыроду аповесці, нельга не заўважыць наяўнасць у ёй гумарыстычных элементаў, канцэнтрацыя якіх павялічваецца па меры развіцця дзеяння. Аб’ектам трапнага высмейвання нярэдка становяцца пэўныя нацыянальныя стэрэатыпы, савецкія і постсавецкія рэаліі, адметнасці светапогляду суайчыннікаў. Немалаважнае месца займае таксама крытычна-іранічная рэфлексія пісьменніка наконт усёй сваёй папярэдняй творчасці. Апошняе можа быць патлумачана пэўным канцэптэуальным падабенствам «Падарожжа...» са згаданым раней цыклам раманаў. У якасці доказу можна прывесці словы У. Каваленка, які сярод найбольш выразных атрыбутаў тэксту вылучае «літаратурны калаж з раней напісанага» [5, с. 547], пры гэтым падкрэсліваючы яго другараднасць у параўнанні з пытаннем даследавання феномену альбарутэніі.

Смех у межах акрэсленай праблематыкі становіцца сродкам своеасаблівай псіхалагічнай засцярогі як для В. Адамчыка, так і яго чытача, бо развагі аўтара нярэдка прыводзяць да досыць сумных высноў. Пацверджаннем таму могуць стаць словы вышэй названага літаратуразнаўцы: «галоўнае [у змесце аповесці. – А.М.] – няшчасны лёс Беларусі і беларусаў. Прычым, вінаваты ў іх няшчасці не столькі ворагі, колькі яны самі. Ім уласцівы як ў мінулым, так і ў сучасным наіўнасць жыццёвых уяўленняў, маральная нявыхаванасць, неадукаванасць, дзікасць нораваў, непавага да чалавечай асобы» [5, с. 547].

З мэтай стварэння камічнага эфекту, айчынны майстар слова звяртаецца да самых разнастайных формаў смехавай культуры: жарта, анекдота, пародыі і інш., выкарыстоўваючы пры гэтым шырокі асартымент адмысловых мастацкіх прыёмаў. Дадзеным аспектам раскрывае здольнасць пісьменніка надзвычай тонка адчуваць асноўныя супярэчнасці рэчаіснасці. Адсюль вынікае яго інтэнцыя на аксюмарыстычнае спалучэнне супрацьлеглага, што найбольш яскрава праявілася ў цесным перапляценні лірычнасці і натуралістычнасці апісання. Тэксту таксама характэрныя кантраснасць параўнанняў і супастаўленняў: «З гэтага хлопца выйдзе чалавек – або знакаміты пісьменнік, або вялікі палітычны дзеяч. Помніце, Хрушчоў таксама быў пастухом і шахцёрам. Праўда, гэтакім і застаўся» [4, с. 350], наяўнасць неардынарных меркаванняў, што прыводзяць да нечаканых высноў: «Каб у той час былі партызаны... – уздыхнуў я, пазіраючы ўслед кароценькаму саставу». – «Або камітэт па ахове прыроды ці экалагічнае таварыства» [4, с. 355], адпаведная партрэтная характарыстыка: «...сядзелі двое ўжо добра падагрэтых ромам афіцэраў: адзін лысы, пародзісты, з тонкім гарбатым носам, другі – курносы» [4, с. 353]. Акрамя таго, адну з цэнтральных роляў у творы адыгрывае дынамізм, хуткая змена падзей як у прасторы, так і часе.

Вышэй адзначаныя адметнасці дазваляюць нам разглядаць «Падарожжа» В. Адамчыка на стыку розных жанраў: фантастычнага, прыгодніцкага, гістарычнага, гумарыстычна-сатырычнага і аўтабіяграфічнага. Пры гэтым важна заўважыць, што элементы незвычайнага (скажэнне часава-прасторавы кантынуму, звышнатуральныя трасфармацыі і г.д.) выконваюць у аповесці амбівалентную функцыю. З аднаго боку, згаданыя дапушчэнні непасрэдна ўдзельнічаюць у працэсе сюжэтабудавання фантастычнага тэксту, з іншага – садзейнічаюць трансляцыі пэўных ідэй у прыхаваным, завэлюмаваным выглядзе. Апошняя асаблівасць сведчыць аб падпарадкаванні аўтарам катэгорыі фантастычнага выразна рацыяналістычным мэтам і, адпаведна, магчымасці разгляду твора ў межах рэалістычнай парадэгмы.

Літаратура

1 Кузьміч, Н. Вёз буланы... гісторыю і сучаснасць / Н. Кузьміч // Першацвет. – 1997. – № 9. – С. 89–93.

- 2 Тычына, М. Развітанне з сялянскай Атлантыдай. Вобразны свет Вячаслава Адамчыка / М. Тычына // Роднае слова. – 2003. – № 8. – С. 4–8.
- 3 Дамброўская, Н. Проза Вячаслава Адамчыка: родава-жанравы і стылявы аспекты / Н. Дамброўская. – Брэст: Альтэрнатыва, 2009. – 182 с.
- 4 Адамчык, В. Выбраныя творы: у 3 т. Т. 1 / В. Адамчык. – Мінск : Маст. літ., 1995. – 479 с.
- 5 Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. Т. 4. Кн. 1. / навук. рэд. : У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – 928 с.
- 6 Шынкарэнка, В. К Нястомных пошукаў дарога: Праблемы паэтыкі сучаснай беларускай гістарычнай прозы / В. К. Шынкарэнка. – Мінск : Бел. навука, 2002. – 208 с.
- 7 Акудовіч, В. Код адсутнасці (асновы беларускай ментальнасці) / В. Акудовіч. – Мінск : Логвінаў, 2007. – 216 с.

УДК 82-311.3-021.52

Д. П. Анисовец

### Генезис жанра путешествия

В статье рассматривается генезис жанра путешествия и подтверждается гипотеза, согласно которой, уже в древности сформировались две модели литературного путешествия, основанных на реальном или на вымышленном материале.

Жанр путешествий как составная часть словесного искусства берет свое начало в ритуально-обрядовом и мифологическом жанровом синкретизме, который был характерен для состояния искусства в архаический период. Обряд относится к сфере деятельности, а мифология – к сфере мышления. Мифология оказала большое влияние на формирование словесного, в первую очередь повествовательного искусства. Специфика мифа заключается в том, что представления о мире передаются в виде повествования о происхождении тех или иных его элементов. При этом в качестве основы фундамента мироустройства изображаются события из жизни мифических героев доисторического времени. Многие мифы повествуют о странствиях «первопредков», в которых «миф очень точно перечисляет и описывает местности, проходимые героем, его «маршрут» [1, с. 30].

К одним из древнейших дошедших до нас литературных памятников, соотносимых с жанром путешествия, относятся манускрипты Древнего Египта. К мифопоэтическому творчеству восходит рассказ «Потерпевшего кораблекрушение» (XX–XVI вв. до н. э.), в котором отразились религиозно-мифологические представления древнего Египта. В рассказе повествуется о фантастических приключениях на острове посреди моря. Описанию реальных событий посвящено «Путешествие Ун-Амона» (XI в. до н. э.) – рассказ египтянина Ун-Амона о его путешествии в Библию. Папирус содержит сведения о самом авторе и о тех странах, которые он посетил.

Странствующий герой, путешествующий в реальном и фантастическом пространствах, представлен в греческой и римской литературе эпохи античности. Поэмой странствий можно считать «Одиссею» Гомера (VII в. до н. э.), памятник древнегреческой литературы, во многом определивший дальнейшую эволюцию жанра. В поэме повествуется о длительных скитаниях возвращающегося на родину Одиссея после разрушения Трои. По образцу «Одиссеи» создавалась поэма Аполлония Родосского «Аргонавтика» (III в. до н. э.), повествующая о походе аргонавтов за золотым руном. «Одиссея» оказала влияние и на римский эпос – поэму Вергилия «Энеида» (I в. до н. э.), описывающую странствия троянцев во главе с Энеем и об их переселении в Италию.

В греческой литературе классического периода жанр путешествий связан и с описаниями ионийских логографов – первых авторов повествовательной прозы. Логографы описывали новый мир, открывшийся грекам, когда географическое пространство расширилось до всего Средиземноморья. В греческом романе принципы сюжетно-композиционного по-

строения путешествий получают художественную разработку [2, с. 314]. Первые фрагменты греческих романов относятся к III–II векам до н. э. Ощущение раздвинувшегося географического пространства и культ частной жизни в эллинистической культуре впервые дают топику греческого романа: любовь и путешествие.

В средние века в Западной Европе следы литературы путешествий следует искать в новом жанре – рыцарском или куртуазном романе, возникшем в XII веке. Рыцарский роман представлял собой повествование о любви молодых героев, о выпавших на их долю испытаниях, об их воинских авантюрах и о невероятных приключениях. Например, роман К. де Труа «Ланселот, или Рыцарь телеги» (ок. 1180). В это время роман с его интересом к отдельной личности, способной совершать поступки, руководствуясь личными мотивами, сменяет героический эпос. В XVI веке как противоположность роману рыцарскому возникает плутовской роман. Похождения авантюриста становятся сниженным отражением странствий рыцарей средневековья.

Сильнейший толчок развитию литературы путешествий дала эпоха великих географических открытий (XV–XVI вв.), в ходе которой мир стремительно менялся, на карте появлялись новые земли и народы. Популярность реальных путешествий расширяет обращение художественной литературы к содержательным и формальным приемам путевых дневников, географических трактатов, хроник путешествий и завоеваний. Так, плавание В. да Гамы в Индию становится сюжетом эпической поэмы Л. де Камонса «Лузиады» (1569), соединяющей в себе изложение исторических событий с описанием природного мира и этнографических достопримечательностей дальних земель.

Литературный жанр путешествия на русской почве ведет свою родословную от жанра древнерусской литературы – хождения, субъектом повествования в котором является «путник», «странник», «паломник». С принятием христианства участились путешествия из Древней Руси в Константинополь и на христианский Восток, в Палестину. Хождения совершались официальными представителями русской церкви, которая была связана с Царьградом и другими восточно-христианскими центрами, и частными путешественниками – «паломниками». Русская земля мыслилась как часть христианского мира. Поэтому в Палестину паломников влекло прежде всего стремление убедиться в конкретности элементов новой религии. Они желали увидеть описанные в Евангелиях места: место рождения и место распятия Иисуса Христа, храм Гроба Господня. Этому осознанию Руси как части целого служил жанр паломнических хождений.

В период своего становления древнерусские хождения создавались по образцу греческих путеводителей для паломников, или «проскинитариев», восходящих к VII веку. Хождения, как указывает Н. И. Прокофьев, «отличаются прежде всего реально-правдивым способом обобщения», что определяло их очерковую природу [3, с. 36]. Писатель должен описать как можно точнее не столько свои впечатления, сколько те явления и предметы, которые встречались путешественнику. Жанр хождения включал в себя не только подробные описания христианских святынь, но также и этнографические и географические сведения, личные впечатления от увиденного.

Хождение как один из жанров средневековой литературы расширяло историко-географические познания читателя того времени, свидетельствуя о его интересе к близким и далеким землям, к жизни и обычаям разных народов. Первым из хождений, о котором были оставлены подробные записки, было «Хождение игумена Даниила» (нач. XII в.). «Хождение» Даниила дало русским паломникам-писателям образец, которому они следовали вплоть до XVII века [4, с. 372]. Наиболее известны хождения новгородца Антония (нач. XIII в.), архиепископа Василия (XIV в.), дьякона Игнатия Смольнянина (XIV–XV вв.), иеродиакона Зосимы (XV в.), Василия Познякава и Трифона Коробейникова (XVI в.). Жанр хождения был известен не только на Руси, но и в византийской и южнославянской литературе. Например, хождения болгарина Арсения Солунского (XIV в.), грека Никона Ерусалимца (XV в.).

Со временем маршрут хождений расширяется: появляются описания путешествий в Западную Европу и на Восток. Формируется новый, дневниковый тип повествования, вклю-



чающий в себя рассказ о пути к цели странствия и о возвращении на родину. Самое известное произведение этого типа – «Хождение за три моря» тверского купца Афанасия Никитина (XV в.). «Хождение» Никитина описывает поездку в Индию, предпринятую с мирскими целями. Записки Никитина предваряют плавание в Индию португальца В. да Гама и входят тем самым в состав мировой литературы путешествий. Дневниковый тип становится определяющим при дальнейшем развитии литературы путешествий.

Новым этапом в развитии жанра путевых заметок в России стало петровское время. В этот период традиционный жанр хождения подвергается качественным изменениям, развиваясь в двух направлениях. Наследуя традиции паломнической древнерусской литературы, продолжают создаваться хождения на Ближний Восток, в Константинополь и на Афон. Это хождения иеромонахов Макария и Сильвестра, Матвея Нечаева и др. [5, с. 107].

Вторым типом стало собственно путешествие, генетически связанное с древнерусскими хождениями (паломническими и светскими), но получившее новое содержание в результате изменения объекта описания, целей и задач путешествия. Трансформация жанра хождения в жанр путешествия привела к расширению круга светских объектов описания. В центре внимания паломника оказываются явления окружающей его жизни, быт и обычаи народов других стран. Входящие в путевой очерк элементы этнографических, бытовых и других описаний начинают в XVI–XVII веках расти в объеме, усиливая их художественно-публицистическое начало, что к XVIII веку приводит к оформлению их в «самостоятельные жанрообразования – составные части жанра путешествия» [5, с. 110]. Это путешествия Б. П. Шереметева, И. Л. Нарышкина и др.

В XVIII веке, в эпоху Просвещения, жанр путешествий или путевых заметок получает популярность. Художественное начало начинает превалировать над документальным. В XVIII веке на основе путевых записок появляется просветительский роман-путешествие, вошедший в себя черты авантюрного, философского, психологического романов. Писатели стремились точно изобразить увиденное, реальную действительность, противоречия общественной жизни, нередко придавая этому обобщающий иносказательный сатирический смысл («Робинзон Крузо» Д. Дефо, 1719; «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, 1726 и др.).

В это время наряду с автобиографическим или литературным героем-путешественником, помещенным в реальное географическое пространство, в литературе путешествий возникает субъективная игра с пространством, так называемое «путешествие воображения». Первым произведением подобного типа является «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна (1768). Целью путешествия здесь становится не знакомство с природой, историей, культурой, не реальные факты, а субъективное отношение к ним путешественника. Жанровая новизна путешествия Л. Стерна была в том, что он «выдвинул на передний план субъективное лирическое начало, раскрытие человеческих чувств, переживаний» [6, с. 166]. Л. Стерн в своем романе перенес центр тяжести с объективного мира на мир субъективный. Жанр сентиментального путешествия получит широкое распространение среди писателей-«путешественников» конца XVIII – начала XIX века.

Интерес к Западу становится неотъемлемым признаком жанрового содержания путевых записок в русской литературе XVIII века. Первыми образцами таких путешествий стали: «Письма из Франции» Д. И. Фонвизина (1777–1778), «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева (1790), «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина (1791–1801). Д. И. Фонвизин в форме путевых писем отвечал на актуальные проблемы эпохи, знакомя русского читателя с зарубежной жизнью. А. Н. Радищев воспользовался приемом перемещения героя в пространстве своей страны для создания путевых очерков с лирико-публицистическим и философским содержанием. С позиций сентиментализма создает свои путевые письма Н. М. Карамзин. «Письма русского путешественника», ставшие своеобразным образцом жанра, предстают как новое паломничество, в котором священное пространство христианских святынь занимают культурные реликвии просвещенной Европы.

В XIX веке к жанру путешествия обращаются романтики, многие из которых подобно своим героям могли надолго покинуть родину или вовсе оставаться за границей, реализуя таким образом традиционный для романтической литературы путешествий мотив бегства –

Дж. Байрон («Паломничество Чайльд Гарольда», 1812–1818), В. Ирвинг («Рассказы путешественника», 1824), Г. Мелвилл («Моби Дик», 1851).

Мощную традицию в жанре путешествия в американской литературе XIX века, основанную на реальных путешествиях, закладывает М. Твен. Этой традиции будут следовать многие американские писатели XX века. Путевые очерки «Простак за границей» (1869) и «Налегке» (1872), описывающие путешествие М. Твена по Европе и Америке, имели большой успех у читателя. Также М. Твеном написаны «Жизнь на Миссисипи» (1883), путевые очерки «По экватору» (1897).

В конце XVIII – первой половине XIX века в России путешествие превращается в полноправный литературный жанр. Почти одновременно с быстрым расширением территории Российской империи появляются литературные произведения, образно осваивающие новые края и страны. В рамках романтического метода были созданы роман «Странник» А. Ф. Вельтмана (1832), первая часть которого посвящена путешествию по Бессарабии, находившейся в это время в составе Российской империи. Завоевание Кавказа породило целый ряд произведений в жанре путешествий, ярким образцом которых служат путевые записки «Путешествие в Арзрум» А. С. Пушкина (1835). Интерес к необычному, малознакомому или неизвестному миру, самовыражение личности в форме путевого дневника, образы гонимых героев-свободолюбцев (у А. С. Пушкина), приемы литературной игры (у А. Ф. Вельтмана) связывают эти произведения с романтизмом. Однако пушкинские путевые заметки уже приобретают реалистические черты.

Во второй половине XIX века в русской литературе происходит освоение всего разнообразия путешествий в реалистическом ключе. Основой этому послужил жанр очерков. В это время морским ведомством и Императорским Русским географическим обществом организуется целый ряд этнографических экспедиций в различные края России. Совершаются самостоятельные заграничные поездки. Широкую известность получили серия путевых очерков В. П. Боткина «Письма об Испании» (1857), книга очерков кругосветного плавания И. А. Гончарова «Фрегат «Паллада»» (1858). На рубеже веков на основе путешествия А. П. Чехова на Сахалин создаются путевые очерки «Из Сибири» (1890), книга «Остров Сахалин» (1895).

С началом XX века начинается новая эпоха жанра литературных путешествий. Теперь путешествие означает внутренний поиск, эксперименты с литературным письмом. Географические образы стали естественным литературным средством и способом выражения своего отношения к миру. Путешествие одновременно стало удобным литературным приемом и сильной литературной метафорой. Реальные местности и страны могут смешиваться с вымышленными, а пространство и путь часто являются самостоятельными героями, определяющими сюжеты. Путешествие как образ-архетип становится основой почти всех возможных литературных жанров.

Несмотря на существенные изменения в жанре путешествия, традиции литературы прошлых веков о путешествии нашли свое продолжение в литературе XX века. Развивается жанр очерка, все больше приобретающий во второй половине XX века характер путевого эссе (И. Ильф и Е. Петров «Одноэтажная Америка», 1937; П. Вайль «Гений места», 1995–1998). Создаются литературные дневники путешествий (Дж. Стейнбек «Русский дневник», 1948). Продолжают создаваться произведения на документальной основе: описанием путешествия на автомобиле из Нью-Йорка в штат Индиана являются «Каникулы уроженца Индианы» (1916) Т. Драйзера, повествованием об охоте Э. Хемингуэя в африканских саваннах является автобиографическая повесть «Зеленые холмы Африки» (1935). Путешествия по родной стране и зарубежным странам позволяли писателям лучше понять национальные особенности своего народа, сравнить социальное и политическое устройство своей родины и других стран.

Модернизм остро ощутил исчерпанность форм реалистического повествования. Писатели-модернисты, наследуя и творчески развивая традиции сентиментализма и романтизма, идут по пути создания вымышленных, подчеркнуто субъективных путешествий. Одна из главных сфер интереса модернистов – изображение взаимоотношений сознательного и бессознательного в человеке, механизмов его восприятий. Модернистское путешествие предлагает погрузиться в глубины сознания, которое становится пространственной категорией. Мо-

дернистские установки в литературе путешествий наиболее ярко представлены творчеством Дж. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафки. Совершить странствие по лабиринтам памяти предлагает читателю П. Пруст в цикле «В поисках утраченного времени» (1913–1927), в котором путешествие становится выходом за пределы цивилизации и настоящего времени к чему-то лучшему: к прошлому. Путешествием длиною в один день является роман Дж. Джойса «Улисс» (1922), перекликающийся с поэмой странствий Гомера «Одиссея». Поиском своего места в мире становится абсурдное путешествие персонажа Ф. Кафки в романе «Америка» (1927).

В пространстве культуры постмодернизма снимаются дуальные оппозиции, утрачивается установка на уникальность, провозглашается множественность истины и вариативность воспринимается как единственно возможный способ реализации творческой свободы, практически исчезает расстояние между реальным и воображаемым миром. Это приводит к появлению множества разновидностей жанра путешествия, как правило, синтетических по своей природе.

Среди новообразований, восходящих к жанру путешествия, можно назвать goad-роман (роман-дорога), являющийся современной модификацией романа-путешествия. Родоначальником goad-романа по праву можно считать Дж. Керуака, который наследует традиции в жанре путешествия в американской литературе, заложенные М. Твенном. В творчестве Дж. Керуака проявляется желание вырваться на свободу из социальных шаблонов и обрести смысл жизни, что и приводит его к путешествиям по миру («В дороге», 1957). Другие представители: Дж. Додж «Не сбавляй оборотов. Не гаси огней» (1987), И. Стогов «Masiafucker» (2002) и «13 месяцев» (2003) и др.

Литературное путешествие возникает как жанр в XVIII веке. В XIX–XX веках жанр продолжает развитие в романной форме, форме дневниковых, эпистолярных и мемуарных путевых записок художественного или художественно-публицистического характера (в зависимости от функциональной значимости текста и от особенностей предмета изложения).

Итак, уже в античной традиции сформировались две модели литературного путешествия, основанных на реальном или на вымышленном материале. Первая модель связана с наличием факта реального путешествия, легшего в основу литературного произведения («Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина, «Фрегат «Паллада» И. А. Гончарова»). Вторая модель не предполагает объективно-фактической основы произведения – само путешествие может быть вымышленным, может предельно редуцироваться в силу незначительности для авторской концепции факта освоения реального пространства и «вещей», его наполняющих, т. к. основным здесь является стремление создать фикцию реальности изображаемого с акцентом на описании субъективных эмоций путешественника, что иногда придает повествованию о путешествии лирические характеристики («Сентиментальное путешествие» Л. Стерна, «Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Байрона).

#### Литература

1 История всемирной литературы : в 9 т. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; редкол. : Г. П. Бердников (глав. ред.) [и др.]. – М. : Наука, 1983–1994. – Т. 1 / редкол. : И. С. Брагинский (отв. ред.) [и др.]. – 1983. – 584 с.

2 Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол. : Л. Г. Андреев [и др.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

3 Прокофьев, Н. И. О мировоззрении русского средневековья и системе жанров русской литературы XI–XVI вв. / Н. И. Прокофьев // Литература Древней Руси : сб. тр. / Мин-во просвещения РСФСР, Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина; сост. Н. И. Прокофьев. – М., 1975. – Вып. 1. – С. 5–39.

4 История русской литературы : в 10 т. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); гл. ред. : П. И. Лебедев-Полянский (пред.) [и др.]. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1941–1956. – Т. 1 : Литература XI – начала XIII века / редкол. : А. С. Орлов [и др.]. – 1941. – 404 с.

5 Травников, С. Н. Композиция «Хождения» Иоанна Лукьянова / С. Н. Травников // Литература Древней Руси : сб. науч. тр. / Мин-во просвещения РСФСР, Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина; отв. ред. Н. И. Прокофьев. – М., 1983. – Вып. 4. – С. 107–118.

6 Бабаева, С. А. Жанр «Сентиментального путешествия» Л. Стерна и его влияние на русскую литературу второй половины XVIII века / С. А. Бабаева // Философский век : материалы междунар. конф., Санкт-Петербург, 6–8 июня 2002 г. / отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. – СПб., 2002. –

О. А. Астапенко

### Я – в мире: о телесном опыте О. Мандельштама

В статье исследуется вопрос о взаимосвязи психофизиологического начала в человеке с его творческой деятельностью. В частности, рассматриваются некоторые особенности поэзии О. Мандельштама, в которой отразилось переживание поэтом своего тела.

*Что – внутри, во внешнем сыщешь;  
Что – вовне, внутри отыщешь.  
И. Гёте*

Христианство утверждает, что до грехопадения тело человека было *духовным*. Оно обладало всеми свойствами физического тела, и в то же время пребывало в состоянии *нетленном, бессмертном и бесстрастном*, то есть не подвергалось старению, смерти и каким бы то ни было человеческим потребностям и страданиям. В этом объективном пространстве-времени, в котором мы находимся сейчас, в нас, по-видимому, сохраняется целостность тела-духа (правда в ином, примитивном виде), подтверждаемая тем обстоятельством, что тело может иметь *духовные переживания*. О единстве тела и духа говорят многие религии, в том числе и иудаизм (см. об этом статью В. Соловьёва). Впрочем, вся религиозная философия XX века рассматривает душу и тело как единый соматический компонент. Современная научная мысль, навеянная декартовскими представлениями о теле-машине, теле-объекте (по сути картезианская, дуалистическая, где душа отделена от тела и противопоставлена ей) находит примирение в некоей области «между» душой и телом, так называемой *телесности*, и присоединяет к термину *картезианская* приставку *анти*. В зоне «между» может происходить и происходит слияние души с телом, таким образом, преодолевая противопоставляющий дуализм. В связи с этим полезно вспомнить французского философа А. Бергсона, который в своих представлениях о теле, не как о материи, объекте или вещи, а как одном из чувственных *образов*, в сущности, одухотворял его, переводил из сферы неживого, объектного, в сферу трансцендентальную. «Помещённое между материей на него влияющей и материей, на которую оно влияет, моё тело есть центр действия, место, где полученные впечатления разумно выбирают пути для превращения в свершенные движения: оно, следовательно, действительно представляет актуальное состояние моего осуществления (*devenir*), то, что в моём длении (*duree*) образуется» [1, с.551]. В. А. Подорога называет бергсоновское понимание тела-образа *действующим, мыслимым телом* [2] (сравни с «мыслящим телом», «мыслившими пугливыми шагами», «мыслящим бессмертным ртом» О. Мандельштама).

Так или иначе, о своём Бытии мы можем судить лишь по ощущению собственного тела, переживанию его, обладанию им (так называемому Я-чувствованию) и дистантному расположению к *другому* телу, по крайней мере, в том физическом пространстве-времени, которое для нас актуально. «Существовать, присутствовать – значит ощущать, но это не голое, чистое ощущение, – говорит В. А. Подорога, – а пережитое ощущение близости с собой и с миром, пережитое посредством собственного тела» [2]. Иными словами, психофизиологическое начало, этот органический субстрат в человеке тесно взаимосвязан с духовным началом, и в той или иной степени влияет, или по выражению В. Н. Топорова, «преформировывает» творческую деятельность человека, в частности поэзию [3, с.429]. В свою очередь сам поэтический текст, впитавший в себя весь комплекс душе-телесных переживаний, способен многое рассказать о его создателе (взаимная рефлексия).

В этом отношении показательна поэзия О. Мандельштама не только потому, что поэт был увлечён идеями А. Бергсона (см. статью «О природе слова») и других мыслителей со сходным кругом интересов, не только потому, что испытывал некую «любовь к организму» и «физиологически-гениальному средневековью», но в первую очередь по причине своего особого Я-чувствования, особого *переживания* своего тела. Витализм, присущий взглядам А. Бергсона и других философов-интуитивистов, говорил о «жизненной силе», участвующей в появлении и устройстве органического мира, и тем самым упразднял эволюционную теорию, что весьма импонировало поэту, как человеку верующему. Поэтому это особое *переживание* Мандельштама связано с ощущением в себе так называемого «живого» тела, то есть тела, имеющего чисто физиологические потребности на уровне телесной схемы, но наделённого интенцией (ориентированное на целеполагание), что свойственно только человеческому существу. Иными словами мандельштамовские переживания связаны с телом, наделённым *духовностью*.

Особенно примечательны в этом плане ранние стихи Мандельштама, где поэт, как ребёнок, впервые увидевший своё отражение в зеркале, осознаёт отличие *своего* тела от тела *другого*, и познаёт себя как отдельно существующее Я: *Дано мне тело – что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим?* Поэт говорит о данности тела. Данность есть акт воплощения (по Гуссерлю). Воплотившись не по своей воле, и будучи не вправе отменить своё воплощение, поэт смотрит на себя со стороны, как на тело-объект, и словно ребёнок, не знает, что делать с этой данностью. Но он одновременно является и субъектом (Гуссерль назвал явление одновременного восприятия тела как объект и как субъект «двойным схватыванием») – он дышит, ощущает в себе жизнь, единство, и говорит о своей данности *кем-то*, кому он благодарен: *За радость тихую дышать и жить / Кого, скажите, мне благодарить?* Более того, навечно остаётся отпечаток его воплощения в этом мире: *На стёкла вечности уже легло / Моё дыхание, моё тепло / Запечатлеется на нём узор, / Неузнаваемый с недавних пор. / Пускай мгновения стекает муть – / Узора милого не зачеркнуть.* Проблема цели жизни, в которой только и есть смысл воплощения, решена – оставлен след в мире.

В. А. Подорога представляет бергсоновский образ тела в виде порогов: 1) Тело-объект (тело, ставшее органическим субстратом, телом-машиной); 2) Тело – «моё тело» (знак обладания телом, чувствование своего тела); 3) Тело-аффект (внетелесное, внеорганическое состояние); 4) Тело мыслимое, единое (операции трансцендентального плана). Все пороги взаимосвязаны между собой. «Единый образ тела в своём трансцендентальном отпечатке (или схематизации) есть совокупность порогов, указывающих на границы отдельных состояний тела», – говорит В. А. Подорога [2]. Вспоминая концепцию, которую нам предлагает христианство, можно теперь предположить, что именно это четвёртое, или одухотворённое тело и имеет те самые *духовные* переживания.

Вообще в ранних стихах Мандельштама отчётливо прослеживается идея «жизненной силы» (Творца) и его творения – человека, то есть его самого, причем с антропоцентрическим акцентом. «Ранние стихи Мандельштама... – о самом себе, – говорит В. Н. Топоров, о своей телесной органике и о том вовне, в мире, что сродственно «психофизиологической» структуре поэта..., о природном, аморфном, зыбком, неясном, туманном, где пока едва-едва склublяются некие неясные очертания...» [3, с.434]. Поэт, как ребёнок, познаёт мир с помощью своих органов чувств – зрения, слуха, осязания: *На бледно-голубой эмали; Сусальным золотом горят; Я вырос, тростинкой шурия; И, проскользнув, прошелестела; Наполнишь шёпотами пены; Полночных птиц незвучный хор; Слух чуткий парус напрягает; ...и чем я виноват, / Что слабых звёзд я осязаю млечность?; Образ твой, мучительный и зыбкий, / Я не мог в тумане осязать; И холод этих хрупких тел; И никну никем не замеченный, / В холодный и топкий приют.* Эти мотивы сохраняются и в дальнейшем, приобретая иные оттенки: *Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма; Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала; Он слышит вечно шум, когда взрели реки / Вреён обманных и глухих.* Подобных примеров можно привести много и все они будут говорить о познании мира посредством ощущений пребывания своего тела в мире. Поэтические образы, как в ран-

нем, так и позднем творчестве, наполняются и мотивами непосредственного существования человеческого организма, без которых физическая жизнь не представляется возможной – это мотивы дыхания и крови: *За радость тихую дышать и жить; Запретною жизнью дыша; Мы в каждом вздохе смертный воздух пьём; Никак не уляжется крови сухая возня; Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своею кровью склеит / Двух столетий позвонки?*

Чувствование себя в мире потрясает и одновременно настораживает: *Так вот она настоящая / С таинственным миром связь! / Какая тоска щемящая, / Какая беда стряслась!* Почему беда? Почему ощущение себя в мире поэт называет бедой? Здесь следует отметить, что визуально и тактильно ощущая своё тело, переживая присутствие в нём, мы тем самым признаём его конечность, смертность. «Тело появилось из смерти», – говорит В. А. Подорога [2]. Актом принятия мира, как свою реальность, мы принимаем и смерть: *Я блуждал в игрушечной чаще / И открыл лазоревый грот... / Неужели я настоящий / И действительно смерть придёт?* Почти одновременно поэт произнесёт следующее: *Когда б не смерть, так никогда бы / Мне не узнать, что я живу.* Вот почему Мандельштам в стихотворении «Silentium» так стремится к «первооснове жизни», к тому состоянию человека до грехопадения, где связь живого ещё не была нарушена: *Она ещё не родилась, / Она и музыка и слово, / И потому всего живого / Ненарушаемая связь.* Первооснова, первоначало, чувство абсолютной гармонии и нераздельности. Бессмертность. В. Н. Топоров, анализируя это стихотворение, говорит: «...поэт «помнит» исходную бессловесность и беззвучность, немоту, абсолютную тишину, идеально сливавшуюся с переживанием своей неотличимости-неотделимости от неё» [3, с.435]. Ощущая присутствие в реальном пространстве-времени, зная о своей причастности к этому физическому миру, поэт на чувственном уровне часто использует в качестве метафор образ холода, пустоты, прозрачности (как символ смерти), болезненности. «У Мандельштама в ранних стихах «болезненность» - некое свойство-состояние, общее и миру и Я как «мыслящему и чувствующему» телу, хотя бы потому, что и то и другое объединены сродством», – говорит В. Н. Топоров [3, с.442]. Показательна в этом отношении позиция В. А. Подороги, который указывает на «первичную неразличимость... тела и мира» [2].

Эту неразрывность Я-с миром мы можем прочувствовать и в стихотворении «Раковина». Я-выброшенное в мир, ещё не оформившееся, хрупкое, как «раковина без жемчужин», знает о равнодушии к нему мира. Не всё ли равно миру, сколько сотен, тысяч, миллионов подобных раковин разбросано по его поверхности (*Быть может, я тебе не нужен, / Ночь; из пучины мировой, / Как раковина без жемчужин, / Я выброшен на берег твой. / Ты равнодушно волны пенишь / И несговорчиво поёшь*), но, воплотившееся Я чувствует свою причастность к миру и грядущую неразрывность с ним: *Но ты полюбишь, ты оценишь / Не-нужной раковины ложь. / Ты на песок с ней рядом ляжешь, / Оденешь ризою своей, / Ты неразрывно с нею свяжешь / Огромный колокол зыбей; И хрупкой раковины стены, – / Как нежского сердца дом, – / Наполнишь шепотами пены, / Туманом, ветром и дождём.*

К зрелым годам Мандельштам, накопивший достаточно знаний о вещном мире, заполняет эфемерные пустоты реалиями из жизни. Поэтическая картина уплотняется. Состояние же неопределённой болезненности перерастает в действительное чувство боли (именно телесной), тяжести, муки, усталости: *О, как мучительно даётся чужого клёкота полёт; Кто веку поднимал болезненные веки – / Два сонных яблока больших; Какая боль – искать потерянное слово; Ах, тяжёлые соты и нежные сети; И, спотыкаясь, мёртвый воздух ем.*

По-видимому, Мандельштам никогда не выводил себя из круга реалий этого мира, что позволяло ему трезво сублимировать весь этот телесный опыт на уровень поэтических образов. Я-здесь, Я-тело, Я-чувство не исчезает, не становится подобным некому дионисийскому танцующему телу (Ф. Ницше, А. Арто) и не приобретает статус тела-аффекта, которое А. Арто называет «телом без органов». Даже в ситуации стресса, будучи в ссылке и гонениях, или находясь под властью своих эсхатологических предчувствий, поэт ясно ощущает себя в мире, внутри своего психофизиологического субстрата: *Не мучнистой бабочкою белой / В землю я заемный прах верну – / Я хочу, чтоб мыслящее тело / Превратилось в улицу, в страну; / Позвоночное, обугленное тело, / Сознующее свою длину.*

Во «Флейте» его человеческое Я вдруг нещадно поглощается морем (*И когда я наполнился морем – / Мором стала мне мера моя...*), и поэт снова касается вечности, как и тогда, в юности, когда оставлял в виде неясного узора своё Я – ЭТОМУ МИРУ.

Литература

1 Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон // Мн.: Харвест, 1999. – 1408 с.

2 Подорога, В. А. Феноменология тела / В. А. Подорога – Режим доступа : [http://telesnost.ru/omega/filosofiya/fenomenologiya\\_tela](http://telesnost.ru/omega/filosofiya/fenomenologiya_tela) . Дата доступа –14.03.2012

3 Топоров, В. Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995. – С. 428 – 445.

УДК 821.161.1 – 3 Багдановіч

І. А. Бароўская

## Апокрыфы і гуманістычна-хрысціянскае светаўспрыманне Максіма Багдановіча

У артыкуле прапаноўваецца і распрацоўваецца праблема высокага прызначэння паэзіі на прыкладзе творчасці Максіма Багдановіча, які ў алегарычным творы паспрабаваў стылізаваць тагачасную мову пад прыгучавую форму: каб у літаратуры заўсёды краса прысутнічала поруч з мараллю, гэта значыць, каб існавала цеснае адзінства эстэтычнага і этычнага. Чалавек не можа жыць і існаваць як чалавек, калі ён не мае жадання імкнуцца да прыгожага, калі ён не мае мастацтва ў якасці сілы, субстанцыі, якая ўзвышае чалавека ў чалавеку.

Неўтаймаванае імкненне да пазнання сутнасці жыцця, высокая інтэлектуальнасць незвычайнай паэзіі М. Багдановіча прыцягвае ўвагу шырокага кола чытачоў, музычнасць яго паэтычных радкоў – кампазітараў. Раманс «Зорка Венера», пакладзены на музыку яшчэ на пачатку 20 ст. Сымонам Рак-Міхайлоўскім, вядомым грамадскім дзеячом Заходняй Беларусі і педагогам, стаў папулярнай народнай песняй, якую ў 1935 годзе запісаў на Гродзеншчыне знакаміты Рыгор Шырма. Музычнай інтэрпрэтацыяй верша, у якім праяўляецца поўнае зліццё музыкі і тэксту, сродкаў музычнай і паэтычнай выразнасці, займаліся таксама А. Багатыроў, С. Палонскі, Ю. Семяняка (які ў 1970 г. напісаў оперу «Зорка Венера»). Дзякуючы кампазітарам А. Туранкову, А. Абеліевічу, А. Аладаву, Э. Тырманду, Р. Сурусу, У. Мулявіну, У. Зяневічу, Л. Захлеўнаму, І. Лучанку і шмат іншым, паэтычныя творы М. Багдановіча сталі песнямі-рамансамі.

У сваёй песеннай лірыцы паэт найбольш дасканала спазнаў музыку прыроды праз музыку сэрца, выразна спасціг і ўзнавіў на новым этапе выключныя вобразна-выяўленчыя мажлівасці песні. Глыбокім псіхалагізмам, душэўнасцю лірычнага гучання, паўнотой светаадчування вылучаюцца ягоныя песні і рамансы («Астры», «Па-над белым пухам вішняў», «Блізка рэчкі-самацейкі» (музыка А. Туранкова), "«Вечнасць», «Зімовы вечар», «Усё была ціха на зямлі» (музыка Л. Абеліевіча), «Скрылась кветамі», «Вакол мяне кветкі» (музыка А. Багатырова), «Ціха ўсё было на небе» (музыка І. Кузняцова), «Напілося сонца» (музыка Э. Тырманд), «Зімовая дарога» (музыка Р. Суруса) і іншыя). Нават самі загаловкі сведчаць аб выключнай элегічнасці твораў, іх выразнай рамансавасці, меладычнасці, да гэтага часу не вельмі ўласцівай беларускай песеннай лірыцы. Ён ніколі не займаўся проста пераапрацоўкай пэўных народных твораў, а імкнуўся развіць тэму верша, абыгрываючы яркія вобразы і матывы вуснай паэзіі. Гэта рабілася пры захаванні агульнага складу народнай вобразнасці і інтанацыі.

У творах Максіма Багдановіча «Хрэсьбіны лесуна», «Летапісец», «Перапісчык», у цыкле «Мадоны», у апавяданнях-прыпавесцях «Апокрыф», «Мадона», «Апавяданне аб іконніку і залатару...» ёсць хрысціянскія матывы, пераўтвораныя ў кантэксте нацыянальнай традыцыі.

Ёсць у яго літаральныя альбо скрытыя алюзіі на біблейскія матывы ў вершах «Упалі з грудзей Пана Бога...», «Страцім-Лебедзь». Уся творчасць гэтага паэта чыстае красы адсвечвае нябеснай гармоніяй, яна прымірае выяўленыя ў ёй трагічныя калізіі змянога жыцця.

Мастацкія аповесці ў сярэднявечнай літаратуры, сюжэтна звязаныя з Бібліяй, жыццямі святых, легендамі пра рай, пекла, канец свету, маюць назву апокрыфы. Яны забараняліся царквой як некананічныя, называліся апакрыфічнымі, гэта значыць патаемнымі, але аказалі ўплыў на асобныя жанры беларускага фальклору (казкі, духоўныя вершы). У дахрысціянскія і раннія хрысціянскія часы апокрыфы лічыліся кнігамі вялікай мудрасці, глыбокі сэнс якіх быў даступны толькі асобным людзям. Паводле зместу апокрыфы падзяляюцца на старазапаветныя, новазапаветныя і жыццёвыя. Стварэнне Сусвету, гісторыя першых людзей Адама і Евы, жыццё і дзейнасць Ісуса Хрыста і апосталаў, замагільны свет, барацьба добра са злом, светлых і цёмных сіл – асноўная іх тэматыка. Будучы лёс чалавецтва і свету, паводле ўяўленняў хрысціянства, раскрываецца ў так званых эсхаталагічных апокрыфах. Апакрыфічныя творы на працягу многіх стагоддзяў прыцягвалі ўвагу сярэднявечнага чытача. Яны задавальнялі яго цікавасць да незвычайнага, легендарнага, жаданне дадаткова нешта ўведаць пра славетных біблейскіх герояў і падзеі свяшчэннай гісторыі, у несумненную сапраўднасць якой ён глыбока верыў. Апрача таго, у некаторых апокрыфах закраналіся вострыя сацыяльныя праблемы, выказваліся вальнадумныя, ерэтычныя ідэі, сцвярджаўся дэмакратычны, народны погляд на жыццё грамадства.

З пункту погляду літаратурнай формы апокрыфы падзяляюцца на праявічныя (напрыклад, легендарна-гістарычны апавед «Гісторыя Іосіфа», філасофска-павучальная «Аповесць пра Ахікары», а таксама творы ў жанры заветаў, якія ўтрымліваюць значныя апакаліптычныя ўрыўкі, як напрыклад, «Завет Саламона») і паэтычныя (малітвы («Малітва Іосіфа»), гімны, оды, псалмы («Псалмы Саламона»)).

З узнікненнем хрысціянства наступіў новы этап ў літаратурнай гісторыі старазапаветных апокрыфаў. Гэтыя тэксты былі ўспрыняты хрысціянскай традыцыяй, шмат з іх перапрацаваныя як па змесце, так і па форме, і, дзякуючы перакладам і перапрацоўкам, сталі вядомыя літаратурам хрысціянскага свету.

Сюжэты апокрыфаў пераймаліся хрысціянскай іканаграфіяй, шырока выкарыстоўваліся ў розных відах жывапісу. Не пазбегла ўздзеяння апокрыфаў і літаратура Сярэднявечча, Новага Часу («Боская камедыя» Данте, «Маятнік Фуко» Умберто Эко і інш.).

Ускосныя дадзеныя дазваляюць аднесці сюды і «Слова Мяфодзія Патарскага», апакрыфічныя апавяданні пра Саламона, «Хаджэнне апостала Андрэя» і шэраг іншых твораў. Пазней колькасць апокрыфаў, што бытавалі на ўсходнеславянскіх землях, яшчэ больш павялічылася. Як папулярныя творы для займальнага чытання яны дажылі ў асяроддзі веруючых да новага часу. Вялікі ўкраінскі пісьменнік Іван Франко апублікаваў, напрыклад, пяцітомны збор апокрыфаў паводле ўкраінскіх рукапісаў XVII–XIX стст.

Матывы апокрыфаў выкарыстоўваў М. Багдановіч у некаторых сваіх творах. Так, у 1913 годзе ў беларускай літаратуры з'яўляецца «Апокрыф», напісаны мастацкай прозай, па-добны да вершаў паэта. Твор выказвае думкі аўтара аб высокім значэнні паэзіі і прысвечаны тэматычна і стылістычна тэме мастацтва. Як славеты Францыск Скарына ўвёў прадмовы і пасляслоўі да «Бібліі», так і М. Багдановіч спрабуе стылізаваць тагачасную мову пад прыт-чавую форму. Да прытчаў у сваіх знакамітых словах-казаннях нярэдка звяртаўся ў свой час Кірыла Тураўскі, на аснове адной з іх напісаў камедыю «Прытча пра блуднага сына» Сімяон Полацкі. Своеасаблівымі прытчамі лічацца многія творы Якуба Коласа з цыкла «Казкі жыцця».

*Калі скончылася сем тысяч год ад стварэння свету, Хрыстос зноў зышоў на зямлю і хадзіў па ёй, каб споўнілася тое, аб чым казалі прарокі [1, с. 50].*

«Апокрыф» незвычайна цікавы зместам, формай, таму што, імітуючы біблейскі стыль падачы, апавядае пра хаджэнне Хрыста з Апосталамі Пётрам і Юр'ем па ўсім *Забраным Краі і па Занёманішчыне, і па Задзвінішчыне, і па Бярэзінскай зямлі*. Гэтым творах Багдановіч раскрывае праблемы «ўзаемаадносін мастацтва і жыцця, месца ў жыцці мастацтва і мастака, мастацтва як адзінства эстэтычнага і этычнага» [2, с. 334].



Народная легенда сцвярджае, што ішлі яны босымі нагамі, з непакрытымі галовамі, і былі адзеты ў белы кужаль ды суконья світкі [1, с. 50]. Ніхто не звяртаў на іх увагі, толькі адзін музыка пазнаў і падышоў да іх, з горыччу прызнаўся, як яму сорамна, што народ працуе, а ён на сённяшні дзень нічэмна чалавек. У адказ ён пачуў словы Хрыста, які сцвярджаў, што песня – душа народа, яна з чалавекам і ў радасці і ў горы, а калі зварухнецца душа чалавека – толькі песня здолее спатоліць яе. *Шануйце ж песні свае!* [1, с. 51]. Пафасна-патрыятычна гучыць апошні выраз, асабліва, калі ўзгадаем багушэвічаў выраз «Шануйце мову сваю, каб не ўмерла». Сапраўды, песня – выключная з’ява ў мастацкім бытаванні беларусаў у свеце, што стала заканамерным вынікам працяглага, шматвекавага працэсу развіцця мастацкага слова і музыкі, якія ўвабралі ў сябе адметныя асаблівасці беларускага мыслення, светапогляду, маральна-этычнага ўспрыняцця рэчаіснасці, унікальнае дасягненне культуры. У ёй захаваны няўлоўны ход гісторыі і духу народа, непаўторныя рысы адметнага нацыянальнага характару, якія, у сваю чаргу, выходзяць апошнія. Так сцвярджаў і музыка ў размове з Хрыстом: *пяюць на каляды, на Запускі, на Вялікдзень, на Тройцу, на Янку Купалу, у Пятроўку, на зажынках і дажынках* [1, с. 51]. А калі Пётр асудзіў песню, то сам народ, нават у голадзе, захаваў і шануе яе, таму *жывая душа ў народзе гэтым* [1, с. 51]. Філасофскі гучыць выказванне Апостала: *Няхай жа ў песнях будзе ствава для душы, няхай будуць думкі добрыя і навучаючыя, каб апроч красы, быў у іх і спажытак чалавеку* [1, с. 51]. У свой час Шылер уяўляў прыгажосць, як аб’ект памкнення да эстэтычнай гульні і «бачнасць» жыцця, што нараджаецца гульні, адзіным шляхам пераадолення трагічнага разрыву чалавечай прыроды, яе незавершанасці. Вельмі падобная да апошняга выказвання Хрыста (*няма красы без спажытку, бо сама краса і ёсць той спажытак для душы* [1, с. 51]) думка Шылера: «Чалавек гуляе толькі тады, калі ён у поўным значэнні чалавек, і ён бывае ў поўнай меры чалавекам тады, калі ён гуляе» [3, с. 302]. Толькі эстэтычная гульня завяршае чалавечнасць у чалавеку, і толькі праз эстэтыку магчыма вярнуць адзінства, усебаковасць, гармонію фізічных і духоўных сіл [4, с. 175]. Сваім тэзісам Шылер спадзяваўся пабудаваць не толькі «увесь будынак эстэтычнага мастацтва», але і больш цяжкага, па яго асабістым прызнанні, «мастацтва жыць» [4, с. 302]. Дыялогам Хрыста і Пятра Багдановіч перадае моцнае жаданне таго, каб у літаратуры заўсёды краса прысутнічала поруч з мараллю, гэта значыць, каб існавала цеснае адзінства эстэтычнага і этычнага. У заключэнні ў «Апокрыфе» з’яўляюцца вобразы коласа і васілька, дзе колас выступае сімвалам хлеба, працы надзённай, а васілёк – красы, прыгажосці. Расце васілёк паміж калосся, *хлеб адбіраюць гэтыя сінія кветкі* [1, с. 51], бо на іх месцы выраслі б яшчэ каласкі, але не вырываюць іх, як зелле, а шануюць, прысвячаюць яму песні (*няма лепш цвяточка над васілёчка*), успамінаюць у далёкім замежжы. Пытаннем Хрыста *бо нашто каласы, калі няма васількоў?* [1, с. 51] Багдановіч сцвярджае, што не можа жыць і існаваць чалавек як чалавек, калі ён не мае жадання імкнуцца да прыгожага, калі ён не мае мастацтва ў якасці сілы, субстанцыі, якая ўзвышае чалавека ў чалавеку.

Як жа актуальна гучаць сёння думкі Багдановіча, «Апокрыф» якога ўзгадаў аднойчы Э. Акулін: *Добра быць коласам, але ішчаслівы той, каму дадзена быць васільком... Бо спяваюць нават і жабы ў багне..* Вядомы бард у сваіх развагах сцвярджае, што «неабавязкова песню павінны ствараць прафесіяналы. Самы вялікі прафесіянал сярод нас – гэта народ. Тое, што створана народам-кампазітарам і народам-паэтам, – вышыня, да якой нам яшчэ ісці і ісці. І дай Божа, каб хоць нешта, створанае намі, сталася народнай песняй. Як гэта здарылася з “Зоркай Венерай” Максіма Багдановіча» [5, с. 6].

Такім чынам, неабходна зрабіць наступныя вывады: талент Максіма Багдановіча шматгранны. Яго паэзія, поўная музыкі і гукавой гармоніі, – яскравая зорка на паэтычным небасхіле. Танальнасць яго твораў «у сваёй глыбокай аснове ёсць хрысціянскае светаўспрыманне» [6, с. 28]. Краса і гармонія прыроднага і духоўна-чалавечага – лейтматыў творчасці Багдановіча. «Апокрыф» – яскравы твор мастацкай прозы прытчавага характару, які прымушае думаць, разважаць, суперажываць разам з паэтам нават сёння. У працэсе свайго развіцця наша літаратура, наша беларуская прафесійная песня вымушана шукаць новыя стылі, вобразы і формы для прыцягнення большай увагі і пашырэння папулярнасці як на Беларусі, так і за яе межамі.

## Літаратура

- 1 Багдановіч, М. Поўны збор твораў. У 3 т. Т. 2. Маст. проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды / М. Багдановіч – Мн. : Навука і тэхніка, 1993. – 600с.
- 2 Лойка, А. А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд. / Ч. II. / [Вучэб. дапаможнік для філал. ф-таў ВНУ] / Пад рэд. Ю. С. Пшыркова. – Мн. : Выш. школа, 1980. – 440 с.
- 3 Шиллер, Ф. Собрание сочинений в семи томах. / Т.6. / Ф. Шиллер – М. : Мысль, 1955-1957.
- 4 Асмус, В. Ф. Историко-философские этюды / В. Ф. Асмус – М. : Мысль, 1984. – 318 с.
- 5 Рублеўская, Л. Мы ехалі, мы спявалі... / Л. Рублеўская. – Літаратура і мастацтва – № 1 – 4 студзеня – 2002.
- 6 Конан, Ул. «Я паціху песні сумныя пяю...» Цыклічная структура лірыкі Максіма Багдановіча. / Ул. Конан. – Роднае слова – № 4 – 1997 г. – С. 20–29.

## УДК

А.Ф. Березко

### Особенности взаимодействия исповеди и жанра романа в европейской литературе

В статье анализируются особенности жанрового взаимодействия литературной исповеди и романа. Раскрывается история развития представлений о жанровом наложении указанных форм организации художественного материала. Автором статьи выделены и охарактеризованы наиболее распространенные в европейской литературе случаи данного жанрового смешения. Ставится вопрос о жанровой отнесенности произведений, содержащих элементы исповеди и романа.

Начиная с XVIII века литературный жанр, как правило, перестает существовать в виде изолированной, замкнутой художественной формы. На определенном этапе развития он вступает в контакт с другими литературными жанрами, обогащая свою структуру новыми возможностями.

Процесс взаимодействия исповеди как особой жанровой модификации документально/мемуарно-(авто)биографической прозы с иными литературными жанрами берет начало в середине XVIII века. Его отправной точкой традиционно принято считать «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, продемонстрировавшей новые грани изображения внутреннего мира человека. Произведение французского просветителя, имевшее огромный успех у публики, вернуло к жизни уходящую на периферию литературного интереса жанровую модификацию. Как отмечал Н. Фрай, «после Руссо, и, по сути, и у Руссо исповедь вливается в роман...» [1, с. 307].

Трудности выделения исповеди в структуре иных жанров объясняются общими закономерностями жанрового взаимодействия, приводящего к образованию сложных жанровых наложений. Для так называемых «жанров-гибридов» (термин А. Моруа) характерна напряженная внутренняя борьба между взаимодействующими компонентами, в ходе которой более «сильная», ведущая линия подавляет, приспособливает под себя «слабейшую». Это значительно затрудняет процесс определения жанровой природы таких художественных произведений, порождая дискуссии и разночтения. Так, к примеру, один из ярких образцов литературной исповеди – «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо – однозначно классифицируется рядом исследователей как психологический роман (А. Матруненко, Г. А. Гуковский и др.), без учета его другой, основополагающей жанровой составляющей.

Связь исповеди с жанром романа является наиболее очевидной. На это обратил внимание еще М. Бахтин, говоря о том, что «принципиально любой жанр может быть включен в конструкцию романа, и фактически очень трудно найти такой жанр, который не был бы когда-либо и кем-либо включен в роман» [2, с. 134]. Исповедь исследователь относил к числу вводных жанров, которые, проникая в состав романа либо «сохраняют в нем свою конструктивную упругость и самостоятельность и свое языковое и стилистическое своеобразие», либо

«прямо определяют собою конструкцию романного целого», создавая особую жанровую разновидность романа – «роман-исповедь» [2, с. 134].

Диапазон проникновения исповеди в состав романа чрезвычайно широк. Отметим наиболее распространенные случаи.

1. Исповедь может целиком определять жанровую форму художественного произведения, часто классифицируемого как роман («Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, «Исповедь англичанина, употребляющего опиум» Т. де Квинси и др.).

Данные художественные тексты являются образцами классической исповеди как особой жанровой модификации документально/мемуарно-(авто)биографической прозы.

2. Исповедь, претерпевая определенную трансформацию, может использоваться в романе как элемент композиции (исповедь Печорина княгине Мери в романе «Герой нашего времени» М. Лермонтова и др.).

Здесь исповедь выступает для писателя в определенных эпизодах романа формой передачи признаний героев друг другу, объяснения своего жизненного кредо.

Широчайший спектр использования исповеди в таком качестве представлен в творчестве Ф. М. Достоевского, которое, по меткому замечанию М. Бахтина, «является одной и единой исповедью» [3, с. 313]. Жанровая форма исповеди была особенно любима писателем, о чем свидетельствует множество исповедальных монологов, встречающихся в его произведениях (исповедь Ставрогина в «Бесах», исповедь Ипполита в «Идиоте», «Исповедь горячего сердца» в «Братьях Карамазовых» и др.).

Практически все герои произведений Ф. М. Достоевского испытывают острую потребность в исповедальном слове, поскольку, как отмечал М. Бахтин, «только в форме исповедального самовысказывания может быть, по Достоевскому, дано последнее слово о человеке, действительно адекватное ему» [4, с.83]. В своих произведениях писатель воссоздает классические исповедальные ситуации, подвергая трансформации важнейшие ее составляющие.

В романах Ф. М. Достоевского исповедь лишается сакральной метафизической оболочки, обусловленной ее генетическим родством с христианским таинством. Из средства духовного очищения, исправления, к которому человек прибегает лишь в исключительных случаях, исповедь превращается в рядовой монолог, который герои произносят при первом удобном случае. В результате исповедь в творчестве Ф. М. Достоевского преимущественно лишена христианского наполнения. Она не ставит целью заслужить прощения грехов. Так, главный герой «Записок из подполья», обращаясь к читателям, сообщает: «Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то перед вами раскаиваюсь, что я в чем-то у вас прощенья прошу? ... А впрочем, уверяю вас, что мне все равно, если и кажется» [5]. По мнению С. Ю. Ясенского, «исповедь без покаяния» представляет собой «сквозную ситуацию творчества» Ф. М. Достоевского [6, с.169]. С учетом данной особенности в романах писателя выстраиваются все остальные элементы поэтики исповеди.

В качестве лица, принимающего исповедь, в произведениях Ф. М. Достоевского за редким исключением (например, Тихон в «Бесах») никогда не выступает священник. Более того, в «Братьях Карамазовых» Иван произносит свою исповедь черту, что является прямым нарушением классической традиции. В большинстве случаев в этой роли выступают либо другие герои произведений, либо читатель, к которому обращается исповедник. Однако общепринятая система отношений между участниками исповедальной ситуации у Ф. М. Достоевского, как правило, подвергается существенной трансформации. В сознании исповедника слушатель традиционно приравнивался к фигуре служителя Церкви, духовника. Это обязательно должен был быть человек, глубоко симпатичный герою, располагающий к раскрытию сердечных тайн. В произведениях Ф. М. Достоевского центральный персонаж оказывался способным открыться «перед человеком, которого презираешь» [4, с.205]. Яркими примерами такого рода «признаний» может служить исповедь Свидригайлова в романе «Преступлении и наказании», исповедь Гани Иволгина князю Мышкину в романе «Идиот» и др.

В творческом наследии Ф. М. Достоевского представлены и классические варианты построения исповедальных монологов, однако они в силу своей немногочисленности являются, скорее, исключениями из общего правила, чем ведущей линией использования автором

данной жанровой модификации (исповедь Раскольников Соне Мармеладовой в «Преступлении и наказании», исповедь Ивана Карамазова Алеше в «Братьях Карамазовых» и др.).

Ряд произведений, по первоначальному замыслу Ф. М. Достоевского, должны были выйти в свет под названием «Исповедь» (во всех случаях автор в дальнейшем отказывался от своего выбора): «Двойник» («Скоро ты прочтешь «Неточку Незванову». Это будет исповедь, как Голядкин, хотя в другом тоне и роде» [4, с.368]), «Подросток» (одно из ранних заглавий романа – «Подросток. Исповедь великого грешника, писанная для себя» [4, с.394]), «Преступление и наказание» («Не помнишь ли, я тебе говорил про одну исповедь-роман, который я хотел писать после всех, говоря, что еще самому надо пережить... Исповедь окончательно утвердит мое имя» [4, с.331]), «Записки из подполья» (первоначально были озаглавлены как «Исповедь» [4, с.391]) и др. Тем самым писатель наметил еще одну возможность использования исповеди в романном жанре.

3. Автор романа может заимствовать из исповеди особую исповедальную интонацию как в отдельных эпизодах, так и на протяжении всего повествования («Исповедь сына века» А. де Мюссе, «В поисках утраченного времени» М. Пруст и др.). В этом случае исповедальность, авторское самораскрытие, максимально явленное в классической, «чистой» исповеди, понижается до уровня интонационного обертона.

Подлинного расцвета этот процесс достиг в XIX веке во французской литературе, где возникла такая разновидность жанра как «исповедальный роман» («Рене» (1802г.) Ф.-Р. де Шатобриана, «Оберман» (1804г.) Э. де Сенанкура, «Адольф» (1816г.) Б. Констана, «Исповедь молодой девушки» (1864г.) Ж. Санд, «Исповедь молодого человека» Дж. Мура и т.д.).

Своеобразие исповедального романа заключалось в новаторском подходе к построению образа главного героя. В отличие от других разновидностей романного жанра, в созданной французскими писателями форме главный герой, погруженный в сферу своих внутренних переживаний, раскрывается через свои чувства и рефлексии. Б. Эйхенбаум, характеризуя своеобразие «исповедального («личного», «аналитического») романа», писал: «Его идейным и сюжетным стержнем служит не внешняя биография («жизнь и приключения»), а именно личность человека – его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри, как процесс» [7, с. 250–251]. Внимание автора сосредоточено на жизни одного героя, через восприятие и оценки которого поданы все события, нашедшие отражение в романе. «Я» героя находится в центре произведения, являясь объектом пристальной саморефлексии, поэтому неслучайным видится тот факт, что большинство из них написаны в форме повествования от первого лица – «Ich-Erzählung». Герой в исповедальном романе становится основным выразителем авторской мысли, его мировоззренческого идеала. Так, например, А. де Мюссе, сообщая Ж. Санд о замысле своего исповедального романа «Исповедь сына века», делает акцент на автобиографической основе своего произведения: «Мир узнает мою историю; я опишу ее... Но кто идет тем же путем, каким шел я, увидят, к чему он приводит; шагающие по краю бездны, быть может, побледнеют от ужаса, увидев мое падение» [8, с.428]. Несомненное сходство наблюдается и между религиозными исканиями М. Горького и одним из героев его «Исповеди» Матвеем. По мнению В. П. Быстренина, ««Исповедь» Матвея, как бы исповедь самого Горького, прошедшего тяжелый путь Богоискательства, и в ней отмечены те этапы, через которые прошла его мысль» [9, с.8].

Необходимо отметить, что «вводная» исповедь, взаимодействуя с жанром романа, не оставалась неизменной, застылой во времени. Она значительно эволюционировала, во многом повторив путь развития классической, «чистой» литературной исповеди. Так, если главный герой «Рене» Ф.-Р. де Шатобриана в момент произнесения исповеди испытывает чувство глубокого раскаяния («Начиная свой рассказ, я не могу сдержать в себе прилива стыда» [10]), то уже в «Адольфе» Б. Констана наблюдаются черты «обмирщения» исповеди, утраты ею покаянного чувства.

Основополагающей чертой классической исповеди является максимально возможное в искусстве слова сокращение дистанции между автором и главным героем. Это обязательное условие оставляет за рамками первичных, «чистых» исповедей в литературе все случаи

использования указанной жанровой модификации (либо ее отдельных элементов) в собственно художественной прозе в качестве специфического литературного приема либо особой авторской интонации.

#### Литература

- 1 Frye, N. *Anatomy of Criticism. Four essays* / N. Frye. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press. – 1973. – 383 p.
- 2 Бахтин, М. Слово в романе / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – М., 1975. – С. 72–233.
- 3 Бахтин, М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
- 4 Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1972. – 472 с.
- 5 Достоевский, Ф. М. Записки из подполья / Ф. М. Достоевский. – Режим доступа : [http://az.lib.ru/d/dostoevskij\\_f\\_m/text\\_0290.shtml](http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0290.shtml). – Дата доступа : 20.03.2012.
- 6 Ясенский, С. Ю. Искусство психологического анализа в творчестве Ф. М. Достоевского и Л. Н. Андреева / С. Ю. Ясенский // Достоевский. Материалы и исследования. – Спб.: Наука, 1994. – С. 156–187.
- 7 Эйхенбаум, Б. М. Статьи о Лермонтове / Б. М. Эйхенбаум. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – 372 с.
- 8 Мюссе, де А. Исповедь сына века / А. де Мюссе. – М.: «РОСМЭН-ИЗДАТ», 2002. – 444 с.
- 9 Никитин, Е. «Исповедь» М. Горького: новое прочтение / Е. Никитин. – М.: «Наследие», 2000. – 165 с.
- 10 Шатобриан, Р. Ренэ. Констан, Б. Адольф / Р. Шатобриан, Б. Констан. – М.: Журнално-газетное объединение, 1932. – Режим доступа: [http://lib.ru/INOOLD/SHATOBRIAN/Shatobrian\\_Rene.txt](http://lib.ru/INOOLD/SHATOBRIAN/Shatobrian_Rene.txt). – Дата доступа : 20.03.2012.

УДК 821.161.3Кармазаў’06-94

А. В. Браздзіхіна

### Жанр белетрызаванай біяграфіі ў творчасці В. Кармазава

У артыкуле на прыкладзе апошняга рамана В. Кармазава разглядаецца спецыфіка мастацка-дакументальнай прозы пісьменніка. Аўтар прыходзіць да высновы пра схільнасць такіх твораў да кантамінацыі, паяднанасць у раманнай структуры прыкмет белетрызаванай біяграфіі, літаратурнага партэта і гісторыка-біяграфічнага жанру.

В. Кармазаў з’яўляецца ці не адзіным сучасным празаікам, які паслядоўна працуе ў мастацка-дакументальным жанры, у прыватнасці белетрызаванай (мастацкай) біяграфіі і літаратурнага партрэта. У якасці герояў такіх твораў пісьменнік абірае мастакоў, лёс якіх пэўным чынам звязаны з Беларуссю – Вітольда Бялыніцкага-Бірулю (аповесць «Крыж на зямлі і поўня ў небе»), Станіслава Жукоўскага («Мой брат духоўны», «Краса і воля»), Гаўрылу Вашчанку («Брама»), Антона Бархаткова («Антон»), Мікалая Неўрава (раман «Мастак і парабкі») і інш. Маючы немалы, як бачым, вопыт ва ўвасабленні біяграфій вядомых людзей, В. Кармазаў здолеў выпрацаваць уласныя мастацкія падыходы да жыццяпісу, што мы і прадэманструем на прыкладзе апошняга са згаданых твораў – на сённяшні дзень самага буйнога твора такога характару ў прозе аўтара.

На першы погляд, раман валодае ўсімі традыцыйнымі рысамі белетрызаванай біяграфіі. Герой – рэальная гістарычная асоба, рускі мастак-перасоўнік Мікалай Васільевіч Неўраў, які прыехаў у беларускую вёску Лыскаўшчыну ў пошуках каларытнай натуры для напісання “запаветнай” карціны, «святыні-таямніцы» [1, с. 119] – выніку ўсяго духоўна-творчага жыцця мастака. Захоўваецца і абавязковы для канонаў жанру акцэнт на ўнутраным свеце персанажа, яго перажываннях і памкненнях. Больш за тое, псіхалагізм для В. Кармазава і свядомы эстэтычны прынцып, і метастыльвая з’ява. З іншага боку, пры наяўнасці дакументальнай асновы неабходнага ўнікання выдуманых падзей і фактаў

(недарэмна адным з сінанімічных тэрмінаў жанру з'яўляецца «фактаграфічная мастацкая біяграфія» [2]) прэзаік у рамане не прытрымліваецца. У цэнтры сюжэта твора – падзеі апошніх месяцаў жыцця мастака, якія і прывялі яго да сумнага фіналу: Неўраў застрэліўся. Менавіта загадкавая смерць і матывы суіцыду становяцца прадметам увагі В. Карамазава, пра што ён неаднойчы паведамляў у сваіх інтэрв'ю: «Найбольш мяне цікавіла сама трагедыя, з чаго яна ўзялася, шукаў прычыну незвычайнай смерці. Бо тое, што пісалі газеты: “Дыягназ – нервы,” – не пераконвала. Мастак – вязень красы жыцця і гэтак лёгка, капрызам нерваў, сваё жыццё аддаць не можа» [3]. Акрамя ўзгаданага аўтарам лаканічнага паведамлення ў тагачаснай прэсе, сёння амаль не засталася дакументальных крыніц, якія б утрымлівалі інфармацыю пра апошнія гады Неўрава. В. Карамазаў рупліва збіраў матэрыял у Лыскаўшчыне і Грыбіне, адшукваючы нешматлікіх сведкаў тых далёкіх падзей, пра што сам пісьменнік піша ў прадмове да рамана: «Мы адшукалі хату Зінаіды Яфімаўны Кунец, грыбінскай бібліятэкаркі, і яна паказала нам альбомы з успамінамі сялянняў пра мастака. Там было нямала цікавага, праўдзівага, але нельга было не заўважыць і тое, што людзі пачынаюць ствараць пра яго легенды» [4, с. 43]. Такая скупасць, сціпласць дакументальнага матэрыялу, натуральна, спрыяла ўзмацненню суб'ектыўнага пачатку рамана. В. Карамазаў імкнецца як аднавіць мадэль падсвядомых зрухаў Неўрава, так і рэканструяваць той ланцуг сітуацый, якія прывялі мастака да самазабойства. Іншымі словамі, пісьменнік не толькі і не столькі інтэрпрэтуе фактаграфічныя дадзеныя, колькі белетрызуе, насуперак законам жанру, знешнюю канву жыццёвых падзей мастака, звяртаючыся да не ўласцівага такім твораў мастацкага вымыслу.

Тым не менш жыццёвы шлях Неўрава дзякуючы шматлікім рэтраспекцыям падаецца даволі поўна, хаця пісьменнік і не прытрымліваецца звыклага для белетрызаванай біяграфіі храналагічнага прынцыпу. Экскурсы ў купецкае дзяцінства і часы навучання ў Маскоўскім вучылішчы жывапісу, стасункі з калегамі і настаўнікамі Скоццы, Сурыкавым, Паленавым, Рэпіным, Васняцовым і інш., пераказ малавядомых забаўных выпадкаў з жыцця героя – апрабаваныя раней В. Карамазавым прыёмы, што дазваляюць яму праўдападобна перадаць, як слушна заўважыў, аналізуючы аповесць «Крыж на зямлі і поўня ў небе», А. Яскевіч, «жывапісныя і духоўныя шуканні <...>, пераканаўча ўзнаўляючы творчае асяроддзе» [5, с. 586]. Такая свабодная, раскаваная кампазіцыя ў большай ступені ўласціва літаратурнаму партрэту. Сугучы з гэтым жанрам назіраюцца і на ўзроўні пабудовы сюжэта. Маюцца на ўвазе не толькі абмежаваны ў часе перыяд жыцця персанажа (апошняя вясна), але і запаволенасць, расцягнутасць, адсутнасць дынамікі ў падзейнай плыні, перарыванне яе разнастайнымі пазасюжэтнымі элементамі: пейзажнымі і партрэтнымі апісаннямі, лістамі, успамінамі, мроямі-трызненнямі (што сталася, як мяркуецца, вынікам хваробы нерваў) і інш. Ды пісьменнік і не ставіць задачу захапіць-прывабіць чытача вострым дзеяннем, нечаканымі паваротамі сюжэта, пра што сведчыць праспектыўны характар уступнага раздзела, дзе акрэсліваецца фабула твора.

Даволі вялікае месца ў раманнай структуры адведзена, так бы мовіць, жывапіснаму складніку: вытлумачэнню матываў напісання той ці іншай карціны, інтэрпрэтацыі творчасці Неўрава ў цэлым, тыпалагічнаму параўнанню яго творчасці з іншымі жывапісцамі, даволі цікавым развагам пра сутнасць мастацтва увогуле (параўнанню яго з чараўніцтвам, паляваннем, судом над хамствам і брудам, акцёрскай прафесіяй, з якой яго яднае пераўвасабленне стваральніка ў ролю пэўнага героя, апраўданню марадзёрства дзеля мастацтва і інш.). Пры гэтым В. Карамазаў не дае разгорнутых характарыстык, абмяжоўваючыся кароткімі трапнымі ацэнкамі, што ў сукупнасці складваюцца ў цэласную карціну. Адчуваецца, што аўтар знаёмы з тэхнікай жывапісу не толькі завочна. Пейзажныя замалёўкі таксама нярэдка падаюцца ў ракурсе бачання мастака. Насычаныя колерам і тонкімі яго адценнямі, эфектамі святла і ценю, багатыя на візуальныя, рэчыўныя дэталі, яны ўспрымаюцца не дэкаратыўнымі, а функцыянальна актыўнымі кампанентамі і, па сутнасці, выступаюць сродкамі псіхалагізму, надаючы аповеду пра славутага мастака натуральнасць і арганічнасць: «Палеткі ў наваколлі былі невялікія, пабітыя ды параскіданыя светлымі бярозавымі да асінавымі гаёчкамі, з ялінкамі да хваінкамі пад лісцвяным падалом, з крынічна-чыстымі азёр-

цамі ў чароце і трыснягу, аблюбаванымі бакасамі ды качкамі, з выгоніста-цёмнымі шапкамі старых хвояў, як дзеля выразных жывапісных акцэнтаў, рытмаў, кантрастаў. Яны давалі адчуванне прасторы, маляўніча-зменлівай бясконцасці пластычных ліній пагоркаў ды лагчын, скразной, навывлёт, музыкі, якая чулася нават у хвіліны выключнай цішыні» [4, с. 51].

Аднак найчасцей аўтар звяртаецца да сродкаў прамога псіхалагізму. Прастора рамана напоўнена ўнутранымі маналагамі, снамі, галюцынацыямі галоўнага героя. Письменнік прадстаўляе чытачу вобраз Неўрава невядомага, «нехрэстаматыйнага»: з яго страхамі і сумненнямі, няўпэўненасцю і нават бяскрыўднымі прыхамацыямі. Паслядоўна адлюстроўваюцца і праявы няравнай хваробы мастака: рэзкія перапады настрою, прыступы меланхоліі, зацятая маўкліваць, эмацыянальная нястрыманасць і выбухі гневу. Уласцівая вобразу Неўрава дэпрэсіўная акцэнтацыя абумоўлена арыгінальным разуменнем письменнікам прычын трагедыі, дзе афіцыйная версія – хвароба – выступае толькі наступствам страты абсалютнай для кожнага мастака каштоўнасці – натхнення, «а душа маўчаць не можа. Яна або працуе, або згарае» [4, с. 104]. Творчы крызіс, у сваю чаргу, тлумачыцца адсутнасцю той самай натуры – каларытных народных тыпаў, пошук якіх і прывёў сталічнага мастака ў глухую беларускую вёску. Неўрава вярэдзіць душу шматгадовая адсутнасць вынікаў сваёй працы. Незадаволенасць сабой выклікае трывогу – і метафізічную, што праяўляецца ў слыхавых і зрокавых галюцынацыях, і ўцялеснена-матэрыяльную, увасобленую ў чужой мастаку лакальнай прасторы – Лыскаўшчыне. Эскапічныя матывы ўзмацняюцца поўнай адзінотай і стомленасцю Неўрава, праблемамі яго асабістага, сямейнага жыцця, непрыманнем і неразуменнем вёскі, да спасціжэння космасу якой першапачаткова так імкнуўся мастак, расчараваннем у народзе, якім раней, на адлегласці, так захапляўся герой. Письменнік па-майстэрску фіксуе псіхалогію афектаваных станаў, што папярэднічалі звыдзенню рахункаў з жыццём.

Стварыць пераканаўчы вобраз рэальнай гістарычнай асобы В. Карамазаву ўдаецца праз умелае выкарыстанне метаду псіхалагічнай эмпатыі – спасціжэння не знешняга, а ўнутранага, своеасаблівага «ўчування», у тым ліку разумення душы мастака праз плён яго працы – карціны. У гэтым сэнсе выбар асоб, да ўвасаблення жыццяпісу якіх звяртаецца ў сваёй творчасці аўтар, бачыцца невыпадковым. В. Карамазаў прызнаецца: «Трэба адчуць свайго героя сэрцам, як жывога чалавека, блізкага па духу, каб сэрцам і пісаць» [6]. Недарэмна адна з біяграфічных аповесцей письменніка, прысвечаная С. Жукоўскаму, мае красамоўную назву «Мой брат духоўны». Аднак верагоднасць галоўнага персанажа рамана «Мастак і парабкі» зніжаецца на моўным узроўні, дзе сустракаюцца словы і выразы, наўрад ці ўласцівыя чалавеку пачатку 20 стагоддзя, да таго ж інтэлігенту: «<...> яшчэ і нос у зямлю не глядзеў, як у іншых *бульбашоў*» [4, с. 46]; «накастыляе» (у сэнсе «паб'е») [4, с. 81]; «Але яшчэ ў мяне душа. Таксама з *псіхамі*. Яна не кожную жанчыну да сябе падпусціць» [1, с. 68]; «А як пісаў Дэкларуа “Свабоду, што вядзе народ”? З каго ляпіў *пасіянарную* [у значэнні тэрміна, уведзенага М.Гумілёвым. – А. Б.] жанчыну, якой мадэлі даў у рукі вольны сцяг?» [1, с. 64] і інш.

Пры гэтым вобраз Неўрава канкрэтна-гістарычны і абагульнены адначасова, ён увасабляе свабодалюбівага Мастака, які супрацьпастаўляецца прыніжаным і бязвольным парабкам-рабам. У адрозненне ад галоўнага героя, постаці складанай і супярэчлівай, іншыя вобразы-персанажы рамана, сярод якіх ёсць і рэальныя асобы (генерал Чарняеў, памешчык Лупандзін, сяляне Параска, Гіра, Восіп, Марыйка), падаюцца адналінейнымі. Тут В. Карамазаў звяртаецца да лейтматыўнага спосабу стварэння партрэтаў: у характары кожнага вылучаюцца адна-дзве рысы, якія настойліва падкрэсліваюцца на працягу ўсяго твора. Так, у вобразе расійскага памешчыка – «каршука» і «цмока» – Лупандзіна нічога не сведчыць пра звычайныя чалавечыя праявы, ён надзелены ўсімі магчымымі грахамі – ад ганарлівасці і самалюбавання да дэспатызму. Лупандзін надзвычай жорстка абыходзіцца з сялянамі, сям'я гэтак жа пакутуе ад тырана. Невыпадкава абраны і атрыбут гэтага героя – ён не расцяецца з бізуном, які ў адным з эпізодаў сімвалічна ламае мастак. Увогуле, падобныя псіхалагізаваныя дэталі і характаралагічныя знакі – адметная рыса стылю В. Карамазава: з першых старонак і да апошняга раздзела Неўрава, да прыкладу, суправаджае стрэльба, што

ўрэшце стане сродкам, з дапамогай якога герой развітаецца з жыццём; сялян чытач бачыць у нязменнай позе – на каленях перад панам: «Мужыкоў было чацвёрта і ўсе ўжо стаялі на каленях перад панам, пазвешваўшы галовы, з шапкамі ў руках. Пан паклаў бізун крайняму на плячо – той падхапіўся на ногі, злавіў панскую руку з бізуном, спрактыкавана-хутка сунуўся ў яе тварам, руку і шапку прыклаўшы да грудзей. Пан павярнуўся да астатніх – усхапіліся на ногі яшчэ два, павыцягнуўшы шыі, злаўчыліся, каб пану чмокнуць у рукі. Трэці, маладзейшы, стаяў па-ранейшаму з узнятай на танклявай шыі галавою, круціў ёю ва ўсе бакі, нібы не заўважаючы перад сабой пана» [1, с. 77]. Нават у плямах-накідах да заповітнай карціны замест вояў Рагвалода Неўрава бачацца сагнутыя спіны парабкаў.

В. Карамзаў выкарыстоўвае не толькі шматразовы паўтор варыятыўных ці сінанімічных мастацка-вобразных структур, але і аўтакаментары, своеасаблівыя падказкі чытачу (тую ж ролю выконваюць пралог і эпілог рамана). Так, да прыкладу, атмасферу трывогі перад самазабойствам стварае шэраг злавесных знакаў-сімвалаў: з'яўленне кажаноў, знікненне вернага сябра мастака – сабакі Каштана, поўня, – значэнне якіх тут жа вытлумачаецца пісьменнікам: «штосьці непакоіла і кажаноў» [1, с. 121]; «поўня жыцця ці поўня смерці» [1, с. 122].

Досыць празрыста і часам дыдактычна сцвярджаецца і галоўная ідэя рамана – «выціскаць з сябе па кроплі раба». Аўтар не пакідае чытачу магчымасці адвольных асацыяцый, вытлумачваючы канцэпцыю твора яшчэ ў прадмове: «Мне хацелася ўбачыць мастака такім, якім ён быў у нашай вёсцы – псіхолагам, рэалістам-народнікам, чалавекам высокай культуры, вялікай душы і мужнай шчырасці, творча актыўным і годным перад любою ўладай і сілай, – убачыць мастака ў асяроддзі тагачаснай беларускай прыгнечанасці і пакоры, выявіць яго рэакцыю на небяспеку, якую нясе ў сабе памяркоўнае суіснаванне агіднага дэспатызму і вольнага творчага духу» [4, с. 43]. Падобная прамая фармулёўка змешчана і ў эпілогу: «Неўраў ненавідзеў рабства <...>, самога сябе адчуваючы прыніжаным у краіне рабства» [1, с. 129]. У найбольш агульным выглядзе цэнтральная праблема рамана зводзіцца да сутыкнення наступных апазіцый: мастак – раб (згаданая антытэза абазначана ўжо ў назве), свабода – прыгнечанасць, годнасць – прыніжэнне, пасіянарнасць – індыферэнтнасць, доля і воля. Пры гэтым у раманае даследуецца рабства як з'ява. Пагарда да яго праглядаецца амаль у кожным маналогу Неўрава, і суб'ект, і аб'ект прыніжэння аднолькава агідныя для мастака. Пазіцыя героя даволі катэгарычная, бо «раб волі не шукае» [4, с. 92], а таму «халопы не людзі. У іх, як у быдла, ярмо на карку. Яны яго ўсё жыццё валакуць і маўчаць. За кус хлеба, за лыжку поліўкі. І быдла той, хто быдлам чалавека робіць. Быдла быдлу патрэбнае» [4, с. 45].

Менавіта такім бачыцца Неўраву беларускі селянін: пакорлівым, ціхім, які жыве не розумам, а страхам і слова «воля» не ведае. Надзелены ён і адпаведнай знешнасцю: «<...> у мужыкоў, якія гнуцца пера панам, вусы вісяць канцамі да зямлі» [4, с. 73], а постаці «ніцыя» [1, с. 71]. Гатоўнасць тутэйшага народа да рабства вытлумачаецца праз увядзенне гістарычных рэмінісцэнцый, хаця прапанаваная пісьменнікам каўзуальная залежнасць выглядае даволі хісткай: у 12 стагоддзі на гэтых землях было Друцкае княства, дзе працвітаў гандаль рабамі, кроў якіх і цячэ ў жылах мужыкоў. Адметна, што тыя нешматлікія жыхары вёскі, якія хоць у нейкай ступені надзелены годнасцю – Гіра, Параска, Пракоп і яго сыны, Глафіра, – нетутэйшыя, што неаднаразова падкрэсліваецца аўтарам. Мастак заглябляецца ў гісторыка-культурныя развагі, супастаўляючы ментальнасць, дакладней – схільнасць да пасіянарнасці, насельнікаў Малой і Белай Русі, і вынікі гэтага параўнання не суцяшаюць. Таму Неўраў не можа прыняць і зразумець вёску, як ні імкнецца. Спрабуе спасцігнуць душу народа праз яго мову, жыве аскетычна, па тутэйшых законах, усяляк дапамагае сялянам, абараняе іх перад Лупандзіным, шчодро, па маскоўскіх расцэнках, плаціць натуршчыкам, дае ўрокі жывапісу адоранаму хлопчыку, а мужык – той, дзеля каго тут жыве мастак, застаецца аб'якавым да яго творчасці: «Раней, як жыў у сталіцы, не хістаўся: каму пісаў, як не народу? <...> Прышоў – што ўбачыў, чым тут натхніўся, што зачаравала? Нават і найбліжэйшы з усіх Восіп, які дзесяць гадоў пражыў у доме, рабіў падрамнікі, нацягваў і грунтаваў палотны,



з палітрай бачыў мастака штодзень, яго пакуты ў рабоце ведаў, нават і ён задумацца прымусяў: ці трэба мужыку мастацтва?» [1, с. 112].

Выключэнне складаюць толькі жанчыны гэтага краю, вобразы якіх выпісаны з асаблівай любоўю. Яны ўяўляюцца мастаку (а мова галоўнага героя ў рамане нярэдка зліваецца з мовай наратара) таямніцай – бо яны не рабыні, святымі – бо яны маці. Жанчыны надзелены ад прыроды больш тонкім разуменнем мастацтва і ў параўнанні з мужчынамі маюць больш годнасці. Магчыма, таму лепшае, што стварыў Неўраў за апошняе дзесяцігоддзе, – гэта эцюд Параскі, жанчыны, якая дапамагае мастаку па гаспадарцы і якую ён па-свойму кахае.

Сваю місію Неўраў бачыць у тым, каб узяць з каленяў тутэйшых сялян, у стварэнні карціны, дзе прататыпамі Рагвалода і яго вояў стануць вясковыя мужыкі. Мастак прыпадабняецца да біблейскага Майсея, які здольны прывесці свой народ да волі. У кантэксце разваг пра татальнае рабства соцыуму – і пан, і генерал, на думку пісьменніка, з’яўляюцца парабкамі ў цара – толькі мастак валодае ўнутранай свабодай. І хаця, здавалася б, Неўраў прыходзіць да высновы пра дваістую сутнасць беларуса – воя і парабка, знаходзіць новы дом, завяршае працу над карцінай, урэшце ён свядома, не праз «капрыз нерваў» (пра гэта сведчыць той факт, што мастак раздае маёмасць, спальвае свае работы – падводзіць своеасаблівую рысу) выбірае смерць, што, на першы погляд, выглядае не зусім лагічна. Аднак у пралогу да рамана падаецца аўтаінтэрпрэтацыя трагічнага зыходу: «У нашай сітуацыі фізічная смерць ратуе духоўнае жыццё, і гэта – перамога жыцця над смерцю» [4, с. 43]. Гэтая перамога свабодалюбства і годнасці над пакорай і страхам уласціва толькі сапраўднай асобе. Як бачым, галоўная прычына самагубства – боязь мастака ператварыцца свайго антыпода – парабка.

Такім чынам, твор «Мастак і парабкі» В. Карамазава можна далучыць да раманаў пераходнага тыпу. Тут паяднаны рысы мастацкага жыццяпісу, літаратурнага партрэта, гісторыка-біяграфічнага рамана. Нягледзячы на моцны суб’ектыўны пачатак, твор валодае як эстэтычным, так і пазнаваўчым значэннем.

#### Літаратура

- 1 Карамазаў, В. Мастак і парабкі : раман / В. Карамазаў // Дзеяслоў. – 2011. – №3 (52). – С. 44 – 129.
- 2 Казанцева, Г. В. Беллетризованные жизнеописания В. П. Авенариуса в контексте эволюции биографической прозы / Г. В. Казанцева. – Режим доступа : <http://www.famous-scientists.ru/list/10637>. – Дата доступа : 26.01.2012.
- 3 Карамазаў, В. З-пад пяра пісьменніка / В. Карамазаў. – Рэжым доступу : <http://www.nv-online.info/by/190/printed/33916>. – Дата доступу : 26.01.2012.
- 4 Карамазаў, В. Мастак і парабкі : раман / В. Карамазаў // Дзеяслоў. – 2011. – №2 (51). – С. 42 – 113.
- 5 Яскевіч, А. Віктар Карамазаў / А. Яскевіч // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. Т. 4, кн. 1. – 1966 – 1985 / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. Навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – Мн : Бел. навука, 2004. – С. 571 – 593.
- 6 Пазнякова, А. Прэзентацыя новай кнігі “Мастак і парабкі” / А. Пазнякова. – Рэжым доступу : <http://karamazov.by/by/naviny.html>. – Дата доступу : 12.02.2012.

УДК 398(476.2):27-468.8

С. А. Вяргеенка

### Алюзіі на біблейскія сюжэты ў лекавых замовах Гомельшчыны

В статье рассматриваются вопросы взаимосвязи и взаимовлияния языческих и христианских образов в заговорах Гомельщины. Отмечается, что, несмотря на архаичность, заговорный жанр обогащается аллюзиями на библейские сюжеты и библейскими реминисценциями.

Замовы – унікальны фальклорны жанр, які дае магчымасць прасачыць эвалюцыю і трансфармацыю рэлігійных уяўленняў, калі з прыняццем хрысціянства на язычніцкую аснову накладваліся новыя хрысціянскія элементы. Язычніцкі пачатак у замовах «кушчылняецца», дадаючы новых (хрысціянскіх) герояў, новыя матывы, у выніку чаго язычніцкія і хрысціянскія міфалагемы «мірна суіснуюць» у межах нават аднаго замоўнага тэксту. Як адзначаў А. Рабінсон, «хрысціянская сімволіка сама вырасла на глебе тых прынцыпаў міфалагічнай сімволікі і тых рытуальных формаў сацыяльнага быту, якія трывала ўвайшлі ў традыцыю, што храналагічна папярэднічалі ёй язычніцкага свету» [10, с. 181]. У гэтай сувязі параўнаем, як суадносяцца некаторыя вобразы ў народных уяўленнях і ў Біблейскіх сюжэтах.

Адным з такіх вобразаў з'яўляецца вада. Паводле народных уяўленняў, яна набывала магічныя ўласцівасці ў залежнасці ад шэрагу ўмоў, якія Л.М. Вінаградава аб'ядноўвае ў шэсць груп [4, с. 34]. Адной з такіх умоў з'яўляліся дзеянні з вадой, у тым ліку і магічнае вербальнае ўздзеянне на яе. Калі замова нагаворваецца на ваду, то да яе звычайна і звяртаецца замаўляючы. Вада ў замоўных формулах называецца «матушкай», «царыцай», «краснай дзявіцай», «божай памочніцай», «божай крыніцай», «святой вадзіцай». «Вадзіца-царыца», якая змывае карэнні, каменні, лічыцца універсальным сродкам, здольным змыць хваробу, і не толькі хваробу, а і ўрок, зглаз і г.д.» [1, с. 81]. Першасную ролю ў падобных замовах адыгрывае незвычайна насычаная метафара (вада «бегла», «кацілася», «валілася», «цякла», «ішла», «вымывала», «змывала», «знімала», «абчышчала» і г.д.), што надавала ім вялікую выразнасць. Як слухна сцвярджае Л.М. Вінаградава, «паколькі важнейшай агульнай адзнакай («прызнакам»), якая характарызуе жыццёвую моц... у розных этнічных культурах з'яўляецца рух, – безумоўна станоўчае значэнне прыпісваецца праточнай (цякучай) вадзе» [4, с. 34-35]. Улічваючы менавіта рэlevantныя (устойлівыя) ўласцівасці вады, да яе звяртаецца лекар у замовах: «Ты, вадзіца-царыца, цякла ты з-пад яснага сонца, з-пад ніцых лоз. Вымывала каменне, краменне ў жоўтыя пяскі. Адмый ты ў нашай (імя) ... урокі, прыгаворы...», «вадіца, красная дзевіца, божая памошніца, бяжыш па лесах, па балотах, па шырокіх барах, па жоўтых пясках, смываеш камень, крэмень, крутые берага, жоўтыя песка. Ізмый із (імя) урокі, прарокі...» [13, № 430], «вадіца-царыца, красная дзявіца, ішла ты мастамі, берагамі, жоўтымі камнямі. Камні змывала, урокі знімала...» [13, № 467], «царыца-вадіца, красная дзявіца, кацілася, валілася з Іардана-ракі, амывала, абчышчала круты берага, бела карэнь, шэрае каменье, амый, абчысьці раба (імя)...» [6, с. 261, № 879]. Апошні з прыведзеных прыкладаў можна лічыць рэмінісцэнцыяй («міжвольнае запазычанне аўтарам асобнага вобраза, матыва, стылістычнага прыёма» [12, с. 1114]) біблейскага матыву: «Пошёл он, и окунулся в Иордане семь раз, по слову человека Божия, и обновилось тело его, как тело малого ребенка, и очистился» [4 кн. Царств 5 14].

У прыведзеных тэкстах субматыў «Змыванне хваробы» прысутнічае ў вербальнай частцы. У калекцыі замоў Гомельшчыны ёсць прыклады, калі такія тэксты нагаворваюцца на ваду, да якой звяртаюцца з просьбай пазбавіць чалавека ад хваробы, а потым нагаворанай вадой з хворага хвароба рэальна змываецца. Так, паводле заўвагі Наталлі Пятроўны Зязюлі, 1949 г.н., з в. Карпаўка Лоеўскага раёна, «*замова нагаворваецца на ваду, потым вадой памачыць рукі, ногі, шыю*». Як лічыць Вольга Мікалаеўна Савікава, 1925 г.н., з г. Рэчыца (нарадзілася ў в. Грабаў Петрыкаўскага раёна), для таго, каб пазбавіцца «Ад порці з ветра», «*берут воду із колодца ілі трёх прорубей і окатывают ей больнога трі раза. Прі черпаніі воды пріговарівают...*». Наяўнасць прыведзенага акцыянальнага кампанента аднаго з замоўных рытуалаў – характэрная рыса для славянскай замоўнай традыцыі. Так, напрыклад, у чэшскіх і ў балгарскіх замовах сустракаюцца падобныя дзеянні: «*Калі хворы жадае хутка вылечыцца, ён ідзе на ваду сам або пасылае каго-небудзь на ваду да той крыніцы або ручая, якому найбольш давярае. Калі дайшоў да вады, ён тройчы хрысціцца і гаворыць: «Водичка холодная, освященная святым Иоанном при крещении Господа Христа, помоги мне со здоровьем». Пасля гэтага ён п'е ваду*» [2, с. 153, № 195] або «*загаворанай вадой пырскаюць на хворага або абмываюць яго лоб тры разы...*» [11, с. 45, № 75]. Варта падкрэсліць, што

пасля таго, як прагучалі магічныя словы замовы, «когда несут воду больному, по пуці не здароваюцца ні з кем і ні з кем не гаворят». Замова «Загаворванне паддзела», запісаная ў в. Заспа Рэчыцкага раёна, можна меркаваць, раней суправаджалася рэальнымі дзеяннямі з вадой: «тры пышныя паненкі гулялі, раба божага (імя) дажыдалі, вадою-вадзіцаю, святою арданіцаю абмывалі». І адразу – чакаемы вынік: «вада-вадзіца, святая арданіца з мора ў мора перабягала, траву ў карні разрывала, ледзяныя горы размывала, залатыя камні разбівала, рабу божаму (імя) паддзел выганяла» [13, с. 176, № 468]. Псіхалагічнае ўздзеянне ўзмацняецца тым, што вада з лёгкасцю размывае горы, разбівае камяні і разрывае карані, а таму ёй пад сілу справіцца і з хваробай. Апошнія прыклады таксама ўяўляюць узор алузіі на Біблейскі сюжэт хрышчэння Ісуса Хрыста.

Адным з хрысціянскіх персанажаў, які прысутнічае ў замовах ад дзіцячых хвароб, з'яўляецца «баба Саламаніда» – «па апакрыфічным першаевангеллі ад Іакава, спавівальная бабка, запрошаная Іосіфам да Марыі падчас родаў» [17]. Каб пазбавіць дзіця «ад уроку», яна карыстаецца калодзенай вадой: «кала тога калодзена стаяла баба Саламаніда, ваду брала, етага дзяцінку прамывала, усе ўрокі вымывала» ([6, с. 278, № 937], в. Казацкія Балсуны Веткаўскага раёна).

Дзеянні персанажаў найлепшым чынам праяўляюцца на міфалагічных локусах, якія падзяляюцца на першасныя і другасныя [7], прычым у большасці выпадкаў на кожным з першасных міфалагічных цэнтраў прысутнічаюць і другасныя локусы.

Мора ў замовах выступае як міфалагічны цэнтр, за якім пачынаецца іншасвет, свет мёртвых (локус, які з'яўляецца мяжой паміж светам жывых і светам мёртвых). У Бібліі сказана, што Гасподзь «черту провел над поверхностью воды, до границ света со тьмою» [Книга Иова 26 10].

У аснову некаторых замоў, у якіх міфалагічным цэнтрам з'яўляецца мора, пакладзены біблейскія сюжэты. Так, у в. Шарсцін Веткаўскага раёна запісаны тэкст, у якім «із сіняга мора едзе Ісус Хрыстос...» [3, с. 25] (параўн.: «В четвертую же стражу ночи пошел к ним Иисус, идя по морю...» [Евангелие от Матфея 14 25-26]). У замове, запісанай у в. Затон Жлобінскага раёна, «на сінім моры віхрава матка гуляла. Парадзіла на той бок сіняга мора дванаццаць сыноў. Пасылала на еты бок сіняга мора, штоб яны пілі, гулялі і там раба божага (...) падбівалі...». Дванаццаць віхроў шкодзілі чалавеку да тых пор, пакуль «я (замаўляючы – С. В.) прыступіла і з словам, Бог з помаччу. Прымі мой ціхі дух» [6, с. 298, № 1008] (параўн.: «И поднялась великая буря... И, встав, Он запретил ветру и сказал морю: умолкни, перестань. И ветер утих, и сделалась великая тишина» [Евангелие от Марка 4 37-39]).

Сярод другасных локусаў, якія найчасцей знаходзяцца на моры, вылучаюцца камяні, востраў Буян і інш. У замовах, запісаных на Гомельшчыне, камень знаходзіцца на (у) моры, у полі, за гарой і за варотамі. Той факт, што часцей за ўсё камень знаходзіцца на (у) моры, магчыма, пацвярджае думку пра яго першавытокі: у касмаганічным паданні распавядаецца аб тым, як «у пачатку тварэння Сатана нырнуў і дастаў камень са дна мора...» [14, с. 220].

З міфапаэтычнай прасторай першасных локусаў звязана і гара. Варта адзначыць, што «на зямлі магічны цэнтр сусвету асацыіраваўся з ... вобразам святой гары (слупа, сусветнай калоны, сусветнай восі), які быў «сваім» у кожнага народа» [5, с. 34]. У замовах замаўляльнік выходзіць на «Сіянскую гару», дзе сустракаецца з «прыстрэкам» і адсылае яго з чалавека. У якасці сведкі і памочніка выбіраецца сонца. У каментарыі да замовы інфарматар удакладніла, што маліцца трэба «*перад сонцам, штоб яно не зайшло*» (в. Красная Дуброва Рэчыцкага раёна [15, с. 25]). Менавіта так пастуліруецца час, які можна вызначыць як найбольш удалы для замаўлення. Тэмпаральны код становіцца вызначальным і ў замове «Ночнэ шэпчуць», запісанай у в. Стадолічы Лельчыцкага раёна, і пераканаўча сведчыць аб тым, што старажытная язычніцкая сістэма абмежаванняў звязана была з днямі, датамі, часам пэўных дзеянняў і работ. У Чысты чацвер Прачыстая Маці ішла «*на Сіянскую гору траву жаці. Жала, и ужынала, и качивала с (имя) раба Божя(го) дзециство зганяла*» [9, с. 60, № 65]. Да гэтага часу мяркуюць, што пазбаўленне ад хваробы менавіта ў Чысты чацвер павінна забяспечыць чалавека здароўем. На «Сіянскай гарэ» Божая Маці «*думала-гадала и книжку*

читала, с хрэшчэного (имярек) ляк выговорала, вымовляла...» (в. Верхнія Жары Брагінскага раёна [9, с. 122, № 177]), за ёю беглі тры харты, адзін з якіх «слёзы злізаў, другі бег – таму злізаў, а трэці бег – бяльмо злізаў і з сабою ўзяў» (в. Бабічы Гомельскага раёна [13, с. 152, № 393]). У замове, запісанай у в. Калініна Гомельскага раёна, тры «харты», якія павінны пазбавіць чалавека ад бяльма, беглі па «блакітнай гарэ» [13, с. 152, № 391]. Ідучы з «Асіянскіх гор», тры дзеўкі знайшлі іголку і шаўковую нітку, каб «зашыць» рану і «рабу божсаму (імя) кроў замаўляці» (г. Рэчыца [16, с. 33]).

У Евангеллі ад Матфея 17 1-2 апісана ператварэнне («преображение») Ісуса Хрыста на гары, куды ён прыйшоў разам з Пятром, Іакавам і Іаанам: «... взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна... и возвел на гору высокую одних. И преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды сделались белыми, как свет». У замове «ішоў сам Гасподзь з Ісусам, з апосталамі на Сіянскую гару, на ярданскую ваду. Там Ісуса абмывалі, у гасподнюю рызу адзевалі...» (в. Радзеева Буда-Кашалёўскага раёна [13, с. 183, № 491]). Прачыстая Маці на Сіянскай гарэ змывала святой вадой з раба божага «блячку сярбючую, калючую, балючую...» (в. Старая Алешня Рагачоўскага раёна [6, с. 218, № 728]). У замове «Ад рожы», запісанай у в. Серабранка Рагачоўскага раёна, «свят Бог» ішоў па Сіянскай гарэ, дзе стаяў «стары старык» і трымаў у руцэ тры рожы, адна з якіх «у ваду ўпала, другая ў вагне згарэла, а трэцяя ў руцэ самлела» [13, с. 129, № 305].

«Сіянская гара», а дакладней з'явы, якія там адбываюцца, могуць быць і небяспечнымі. Паводле народных уяўленняў, гара з'яўляецца адным з месцаў, дзе жыве вецер, які ў замовах часта асэнсоўваецца як прычына хваробы. У замове «Ад бяльма на воку», запісанай у в. Лебядзёўка Кармянскага раёна, буйныя вятры «запарушылі» вока Прачыстай Маці, якая гуляла па «Сіянскай гарэ» [8, с. 42].

У замове, запісанай у Светлагорскім раёне, з гор на вароты хворага прыляцеў «Птах» і пачаў «урокі сабіраці», а пасля паляцеў на сіняе мора, дзе «ляжыць белы камень. Як таго камяня не пасекці, не парубаць, так у раба божага (імя) уроку не бываць» [6, с. 290, № 977].

У якасці адзінкавых локусаў выступаюць у замоўных тэкстах «арадскі калодзец», божы храм, «царскія варата» (з'явіліся пад уплывам хрысціянскай веры). Менавіта да «Арадскага калодца», у якім, напэўна, святая вада, якой умываўся Ісус Хрыстос, прыходзіць замаўляльнік. У каментарыі інфарматар удакладніла, што «ўзяць трэба свінцоную воду, змяшаць яе з простаю вадой і даць выпіць тому, каго зглазілі» (запісана ад Шышкевіч Вольгі Пятроўны, в. Востраў Рагачоўскага р-на, нарадзілася ў в. Сомельна Рагачоўскага р-на, 1938 г.н.). У божым храме, за «царскімі варатамі» знаходзіцца Прачыстая Маці. Да яе звяртаецца замаўляльнік з просьбай заклінаць, адсылаць урок раба божага (імя) [13, с. 170-171, № 452], або яна сама выгаворвае «нарадку» [13, с. 174, № 463].

Другасным локусам у адным з замоўных тэкстаў, запісаным у в. Добрынь Чачэрскага раёна, з'яўляецца царква-сабор, якая знаходзіцца на «дуі, на буі» [13, с. 185, № 495]. Як лічаць даследчыкі, слова «Буян» утварылася ад слова «буй», сіноніма слова «яр» [16, с. 129]. «Яр – высокі круты бераг, які падмываецца ракой; абрыў берага мора» [12, с. 1572]. Магчыма, «на буі» – гэта значыць на крутым беразе. У замове, запісанай у в. Рудня-Барталамееўка (Чачэрскі раён), замаўляльнік выходзіць «на восточную старану». Усход – частка свету, якая звязана з Госпадам. На «восточнай старане» знаходзіцца «гасподні выбор-сыбор», дзе за прыстолам сядзіць Маць Прачыстая і трымае на руках Ісуса Хрыста. У лукамор'я («выгіб (лука) марскога берага – марская лука, або лукамор'е» [12, с. 727]) стаяла «какацістая, буйлістая бяроза» [3, с. 21]. Яна мае выгляд, які характэрны для дуба. Буйлістая – з буйным лістом – ніяк не суадносіцца з «пяшчотнай бярозай». Гэта жаночае дрэва, менавіта таму, магчыма, на ёй сядзіць Божая Маці. У замове, запісанай у в. Патапаўка Буда-Кашалёўскага раёна, на лукамор'і стаіць кузня. Там працуюць кавалі, якія надзяляюцца звышнатуральнай сілай: яны могуць не толькі браць голымі рукамі гарачае расплаўленае жалеза, але і вынімаць з хворага «ўрок, улёк і прыгавор» (запісана ад Дземянковай Надзеі Іванаўны, в. Патапаўка Буда-Кашалёўскага р-на, 1923 г.н.).

Такім чынам, працэс светапогляднай трансфармацыі з прыняццем хрысціянства адбываўся даволі своеасабліва, аб чым сведчыць і адзін з найбольш старажытных жанраў – замовы, які сфарміраваўся ў часы язычніцтва, але як любы жывы арганізм увабраў у сябе (у той ці іншай ступені) рэаліі новага, хрысціянскага, часу.

#### Літаратура

- 1 Барташэвіч Г. А. Магічнае слова: Выход даслед. светапогляд. і маст. асновы замоў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – 128 с.
- 2 Вельмезова, Е. В. Чешские заговоры. Исследования и тексты / Е. В. Вельмезова. – М. : Индрик, 2004. – 280 с.
- 3 Вечнае: Фальклорна-этнаграфічная спадчына Веткаўскага раёна / Аўт.-уклад.: І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Гомель: УА «ГДУ імя Ф.Скарыны», 2003. – 362 с.
- 4 Виноградова, Л. Н. Та вода, которая... (Признаки, определяющие магические свойства воды) / Л. Н. Виноградова // Признаковое пространство культуры / отв. ред. С. М. Толстая. – М. : «Индрик», 2002. – 432 с. («Библиотека Института славяноведения РАН»).
- 5 Домников, С. Д. Мать-земля и Царь-город. Россия как традиционное общество / С. Д. Домников. – М. : Алетейа, 2002. – 672 с.
- 6 Замовы / Уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. Г. А. Барташэвіч; Рэдкал. : А. С. Фядосік (гал. рэд.) і інш. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 597 с.
- 7 Кляус, В.Л. Сюжетика заговорных текстов славян в сравнительном изучении. К постановке проблемы / В.Л. Кляус. – М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – 192 с.
- 8 Крыніц кармянскіх перазвоны (абрады і песні ў сучасных запісах) / укладанне, сістэматызацыя, тэксталагічная праца, уступны артыкул В. С. Новак; пад рэд. І. Ф. Штэйнера. – Гомель : Гомельскі цэнтр навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 2000. – 210 с.
- 9 Полесские заговоры (в записях 1970-1990 гг.) / сост., подготовка текстов и коммент. Т. А. Агапкиной [и др.]. – М. : Издательство «Индрик», 2003. – 752 с.
- 10 Робинсон, А. Н. Литература древней Руси в литературном процессе средневековья XI-XIII вв. / А. Н. Робинсон. – Москва : Наука, 1980. – 340 с.
- 11 Сборник болгарских народных заговоров / сост., пред. и комм. И. Ф. Амроян. – Тольятти : ТГУ, 2005. – 138 с.
- 12 Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М. : Советская энциклопедия, 1985. – 1600 с., ил.
13. Таямніцы замоўнага слова / Уклад., сістэм. тэкстаў, уступны арт., каментарыі і рэдаг. І. Ф. Штэйнера, В. С. Новак. – Гомель, Беларускае Агенцтва навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 1997. – 320 с.
14. Топорков, А. Л. Камень / А. Л. Топорков // Славянская мифология. Энциклопедический словарь / науч. ред. В. Я. Петрухин [и др.]. – М. : Эллис Лак, 1995. – С. 219-221.
- 15 Фальклорна-этнаграфічная і літаратурная спадчына Рэчыцкага раёна / укладанне, сістэматызацыя, тэксталагічная праца, уступны артыкулы, рэдагаванне І. Ф. Штэйнера, В. С. Новак. – Мінск : ЛМФ «Нёман», 2002. – 383 с.
- 16 Шапарова, Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии: Ок. 1000 статей / Н. С. Шапарова. – М. : ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Русские словари», 2003. – 624 с.
- 17 Юдин, А. В. Ономастикон русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре [Электронный ресурс] // А. В. Юдин. – Москва, 1997. Режим доступа: – [http://svitk.ru/004\\_book\\_book/1b/229\\_yudin-onomastikon\\_russkih\\_zagovorov.php](http://svitk.ru/004_book_book/1b/229_yudin-onomastikon_russkih_zagovorov.php)). – Дата доступа 28.02.2012.

УДК 821.161.1Лермонтов – 1:159.937.51

В. Н. Гаган

Реализация цвета в ранней лирике М. Ю. Лермонтова (стихотворения «Наполеон» 1829 и 1830 годов)

В статье анализируются особенности реализации световых и цветовых образов в лирике М. Ю. Лермонтова на материале раннего творчества. Анализ колористики лермонтовских произведений позволяет сделать вывод о специфике романтизма поэта.

Не подвергается сомнению близость двух родов искусства: литературы и живописи, безусловно, имеющих точки соприкосновения. «Рисуя» словом, писатель, как и художник, думает о взаиморасположении персонажей и предметов, о фоне, освещении, тенях и т.д. Большое значение в словесной «живописи» имеет цвет, при этом эстетические переживания, вызываемые у читателя восприятием цвета, весьма субъективны и неравнозначны по силе. Художники, для которых одной из важнейших задач является создание эстетического впечатления, большое внимание уделяют колориту, то есть совокупности цветов живописного произведения, а также учитывают законы смешения и контраста цветов, тональности, насыщенности цвета и т.д. при создании целостного и гармоничного образа.

Как известно, Михаил Юрьевич Лермонтов – поэт и писатель, увлекавшийся живописью, что не могло не наложить определённый отпечаток на его творчество, в первую очередь, в отношении передачи цветовой картины художественного мира. Синтез живописи и литературы весьма характерен в целом для эпохи романтизма, стремящейся, с одной стороны, универсализировать искусство, насыщая его символами, а, с другой стороны, открывшей цвет как средство выразительности для литературы. Можно сказать, что писатели-романтики впервые стали действовать, создавая художественный мир своих произведений, как живописцы, и активно использовали цветовой образ для выражения идеи.

У поэтов-романтиков самые развёрнутые колористические характеристики находят место в пейзажных зарисовках и лишь отчасти в описаниях внешности и психологического состояния героя. Однако природа для романтиков выполняла двойную функцию, являясь и фоном-декорацией к основному действию, и важным элементом мировоззренческого комплекса, где осмыслялась, вслед за христианской трактовкой природы, как претворение Бога в материи. Таким образом, упоминаясь в романтической лирике для выражения определённых идей, природа часто выполняла и несколько прикладную функцию, хотя и не играла роль только подробности, каковую начала она играть в реализме. Острый конфликт романтических произведений даёт им мощный драматический заряд, а тщательно описанный пейзаж становится важнейшим средством выразительности, и потому любая колористическая деталь становится значимым элементом системы образности.

Круг идей, воплощаемых романтиками как адептами некоей мировоззренческой концепции, некоторым образом ограничен, а потому и средства выразительности, используемые ими для воплощения данных идей, стали закреплёнными, превращаясь в штампы. Штампом стало само обращение к описанию природы, а использование при этом определённых цветов и определённого времени суток стало ещё одним звеном в кристаллизации образной системы романтизма. Так, за романтиками закрепилось описание именно вечернего пространства в своих произведениях и использование в создаваемом пейзаже переходных цветов от красного, дневного, цвета к синему и чёрному, ночному. Символами стали образы звезды или луча, освещающих тьму или отражающихся в воде, а также некоторые другие цветовые образы, создающие художественное пространство произведения. При этом цвет очень часто, особенно в лирике, возникает опосредованно, рисуя фон, который действует на подсознание человека, вызывает определённый эстетический эффект.

Можно отметить, что именно такое функционирование цвета присуще Лермонтову-романтику в его лирике. Чем больше в его творчестве реалистических элементов, тем более конкретна у него цветовая деталь. В ранней лирике цветовая деталь у Лермонтова чаще всего встречается именно в природных описаниях, не рисуящий какой-то конкретный пейзаж, но создающий определённую атмосферу. Так, в стихотворении 1829 года «Наполеон» мы можем увидеть не так много прямых цветовых характеристик, хотя перед читателем и предстаёт весьма конкретный колорит глубокой ночи:

Но вот полночь *свинцовый* свой покров

По сводам неба распустила,  
И влагу дремлющих валов  
С могилой тихою Диана *осребрила*.  
Над ней сюда пришёл мечтать  
Певец возвышенный, но юный... [1, с. 27].

С помощью данных цветовых образов Лермонтов не только воссоздаёт мрачный пейзаж, но и передаёт ощущение тяжести, которая давит, как плита могилы, где лежит прах некогда великого Наполеона. С помощью лишь двух колористических характеристик поэт рисует перед нами контрастную картину чёрно-белых цветов с преобладанием тёмного и с некоторой динамикой светлого вкрапления, столь характерную для романтиков, видящих материальный мир тёмным, лишь в незначительной степени содержащим идеальное начало. Обратно такая динамика воплощается с помощью вдруг появляющегося луча света на общем тёмном фоне. В прикладном плане, визуально, такое вкрапление может действовать как средство осветить певца, пришедшего помечтать над могилой Наполеона. Данное использование цвета отсылает нас не только к живописному функционированию колорита, но и к созданию декораций в драматическом действии.

Данная в начале стихотворения, краткая природная зарисовка задаёт фон, являясь как бы авторской ремаркой, и не дополняется вплоть до неожиданной развязки, когда певцу является тень Наполеона и требуется сгустить краски:

Вдруг!.. ветерок... Луна за тучи забежала...  
Умолк певец. Струится в жилах хлад;  
Он тайным ужасом объят... [1; с. 28].

Пейзажная зарисовка появляется и внутри самой песни певца, предмет которой – жизнь и смерть Наполеона, бренность бытия перед лицом вечности является мотивом всего романтического произведения. Поэтому в песни содержится вечерний пейзаж с образом отражающегося в воде луча гаснущего дня:

Когда уже едва свет дневный отражён  
Кристалльною играющей волною  
И гаснет день: усталою стопою  
Идёт рыбак берегов на тихий склон... [1; с. 28].

Образ света, отражённого в воде, немаловажен для романтиков и имеет символическое значение идеального, как будто не присутствующего в материальном, но только отражающегося в нём, и напоминающего, что идеальное всё же существует. Также как и символически образ вечера, переходного состояния от дня к ночи. В данном отрывке Лермонтов активно использует романтическую символику, живописуя ею художественный мир своего произведения.

Стихотворение Лермонтова «Наполеон» (1829 г.) принято считать навеянными стихотворениями А. С. Пушкина «Наполеон на Эльбе» (1815 г.) и «Наполеон» (1821 г.), а также «Могила Наполеона» (1827 г.) Ф. И. Тютчева. Действительно, пушкинское «Наполеон на Эльбе» весьма схоже на первый взгляд с «Наполеоном» Лермонтова, однако ряд различий проступает уже на идейном плане. Так, пушкинский Наполеон грозит всему миру потрясениями, в чём слышатся скорее вольнолюбивые мотивы. У Лермонтова же стихотворение строится на конфликте певца с Наполеоном, где певец восходит как раз таки к пушкинскому Наполеону. Лермонтовский Наполеон выражает идею никчемности преходящих мирских страстей перед лицом вечности, столь популярную для западноевропейского романтизма. При этом сам пейзаж у Пушкина и Лермонтова схож, хотя у первого он более развёрнут, менее драматичен и является как бы романтическим вкраплением в стихотворение, где вольнолюбивое настроение вытесняет романтическое:

Вечерняя заря в пучине догорала,  
Над мрачной Эльбою носилась тишина,  
Сквозь тучи бледные тихонько пробегала  
Туманная луна;  
Уже на западе седой, одетый мглою,  
С равниной синих вод сливался небосклон.

Один во тьме ночной над дикою скалою  
Сидел Наполеон [2; с. 25].

На первый взгляд, у Лермонтова мы видим схожий с пушкинским пейзаж – тёмное время суток, освещаемое луной. Однако Лермонтов избирает предметом изображения именно глубокую ночь, которая вдруг освещается неярким лунным светом. Это задаёт динамику картины, которая не просто изображает общий фон, но помогает читателю визуализировать действие, явленное у Лермонтова столкновением двух героев. Так, последующее затемнение пейзажа сигнализирует о появлении потусторонней (для романтиков – идеальной) силы – тени Наполеона. У Пушкина в «Наполеоне не Эльбе» в конце также присутствует цветное затемнение, объясняемое полным наступлением ночи, и даже усугубляется образом бурного моря, но Пушкин делает это не для создания фона действия, а выражения идеи грядущих бурь, предвестником которых стал Наполеон:

Но зришь ли? Гаснет день, мгновенно тьма сокрыла  
Лицо пылающей зари,  
Простерлась тишина над бездною седою,  
Мрачится неба свод, гроза во мгле висит,  
Все смолкло... трепещи! погибель над тобою,  
И жребий твой еще сокрыт! [2; с. 26].

Если говорить о связи стихотворений о Наполеоне Лермонтова и Тютчева, то нельзя не заметить, что в идейном плане они несколько ближе, нежели вышеупомянутые произведения Пушкина и Лермонтова. Тютчев освещает наполеоновскую тему с позиции равнодушия идеального к человеческим страстям, но и избирает для этого совершенно иной, нежели у Лермонтова пейзаж, рисуя его яркими, «дневными» красками. Сознательно идя в разрез со сложившейся традицией изображения Наполеона, Тютчев опускает воинственные мотивы и рассматривает «тень» Наполеона в своём стихотворении как часть идеального, находящегося в гармонии с природой:

И ум людей твоею тенью полн,  
А тень твоя, скитаясь в крае диком,  
Чужда всему, внимая шуму волн,  
И тешится морских пернатых криком [3; с. 68].

Однако нельзя не заметить, что пушкинская трактовка Наполеона встречается у Лермонтова в стихотворении «Наполеон» 1830 года, что накладывает свой отпечаток и на использовании цвета. В данном произведении Лермонтов повторяет за Пушкиным и колорит пейзажа, и время суток:

В неверный час, меж днем и темнотою,  
Когда туман синее над водой,  
В час грешных дум, видений тайн и дел,  
Которых луч узреть бы не хотел,  
А тьма укрыть, чья тень, чей образ там,  
На берегу, склонивши взор к волнам,  
Стоит вблизи нагбенного креста? [1; с. 48].

И далее, вслед за Пушкиным, Лермонтов даёт в конце стихотворения описание бури, в центре которой стоит фигура Наполеона:

Когда гроза бунтует и шумит,  
И блещет молния, и гром гремит,  
Мгновенный луч нередко озарял  
Печальну тень, стоящую меж скал [1; с. 48].

Можно говорить о том, что из всех трёх упомянутых авторов, Лермонтов в своём стихотворении «Наполеон» 1829 года, более всего сближает свою лирику с драмой как литературным родом, а использование цвета и света в ней почти театрально. Такое использование не случайно для романтика, стремящегося синтезировать не только все литературные роды, но и виды искусства в целом. Нельзя оспорить то факт, что в колорите своих произведений романтики весьма сближались с живописцами, однако это не единственное, что давало романтикам-писателям и поэтам насыщение художественного мира различными цветовыми и цвето-световыми характеристиками. Построенные на конфликтах и противоречиях, произве-



дения романтиков были полны поисков адекватного и как можно более выразительного воплощения этих конфликтов, такого, которое могло бы затронуть душу читателя. И в этом им самым лучшим образом могло помочь театральное искусство, по природе своей ставящее цель максимального воздействия на зрителя и также ставящее в центр именно конфликт.

#### Литература

1 Лермонтов, М. Ю. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1 : лирика / М. Ю. Лермонтов. – Москва – Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1957. – 1002 с.

2 Пушкин, А. С. Собрание сочинений в 10 т. Т. 1 : лирика / А. С. Пушкин. – Москва: Государственное издательство Художественной Литературы, 1959 – 910 с.

3 Тютчев, Ф. И. Лирика в 2-х т. Т.1 / Ф. И. Тютчев. – Москва: «Наука», 1966. – 564 с.

УДК 811.161.1-31\*Пушкин

В. В. Гончаров

### Символ метели в художественном пространстве романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка»

В основу работы положен анализ символа природной стихии в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Цель статьи – на основе анализа и интерпретации образа-символа метели определить основополагающие черты художественного пространства романа. Смысл символа всегда бесконечен и не может быть определен одним конкретным понятием. Этим обусловлена актуальность данной работы.

Природная стихия метели играет особую роль в пространственной сфере романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Метель, мрак и вихрь противостоят организованному космосу, следовательно, символизируют мир хаоса, отделяющий художественное пространство романа от мира космического, упорядоченного, который воплощает универсальный образ-символ мирового древа.

А. Ф. Лосев полагал, что «всякий символ есть живое отражение действительности» [1, с. 20]. Следовательно, через интуитивное прозрение символического смысла осуществляется постижение мира. На основе иррациональных посылок, символов, признаков выстраивается строгая рационалистическая система форм и образов. Символ – это не аллегория и не миф, символ выявляет неясное. Символ указывает на присутствие бессознательного, представляет собой единство формы и содержания, соединяя в едином целом сознание и бессознательное. Он является конкретной репрезентацией в формах пространства и времени. Символический образ – знак присутствия в произведении непознаваемой разумом сущности – идеи.

В романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка» стихия выполняет, прежде всего, символическую функцию. Во второй главе романа («Вожатый») перед нами предстает описание бурана заставшего главного героя в дороге: «Ветер завыл; сделалась метель»; «Я выглянул из кибитки: все было мрак и вихорь. Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным; снег засыпал меня и Савельича; лошади шли шагом – и скоро стали. «Что же ты не едешь?» – спросил я ямщика с нетерпением. «Да что ехать? – отвечал он, слезая с облучка, – не весть и так куда заехали; дороги нет, и мгла кругом» [2, с. 249].

К образу стихии А. С. Пушкин обращается и в других своих произведениях. Интересно проследить ассоциации и вариации образа природной стихии в стихотворении «Бесы», «Буря», повести «Метель», поэме «Медный всадник». В данных произведениях Пушкин изображает природные стихии наводнения, бурана и метели, которые являются сквозным мотивом. Эти стихии представляют собой сложные символы, отражают особую интонацию, позволяют ярче раскрыть авторские переживания и мысли.

В стихотворении «Бесы», как и в романе «Капитанская дочка», с аналогичной зарисовкой, застигнутый бураном путник теряет дорогу:

Эй, пошел, ямщик!..— Нет мочи:  
Коням, барин, тяжело;  
Вьюга мне слипает очи;  
Все дороги занесло;  
Хоть убей, следа не видно;  
Сбились мы. Что делать нам!  
В поле бес нас водит, видно,  
Да кружит по сторонам [3, с. 227].

Стихотворение «Бесы» связывается с мотивом вьюги, который имеет символический смысл. Как и в романе «Капитанская дочка», путника застает в «чистом поле» метель. Сбившись с дороги, путник полностью оказывается во власти темных и враждебных сил. Таким образом, человек оказывается во власти хаоса и мрака и не может справиться с этой огромной силой:

Сил нам нет кружиться доле;  
Колокольчик вдруг умолк;  
Кони стали... [3, с. 227].

И. З. Сурат пишет: «В «Бесах» обнажается черная метафизика пути, а точнее блуждание в слепоте» [4, с. 15]. Вот почему именно из метели появляется Пугачев и почему он стоит, в отличие от дворянина Гринева, «на твердой полосе». На постоялом дворе и во время прощания Гринева величает Пугачева «вожатым», то есть – проводником. Пушкин придает Пугачеву символический образ вожатого. Пугачев вывел Гринева не только из хаоса метели, как природного явления, но и из метели, как символа мятежа, который смел бы Гринева. Мрак и хаос, которым характеризуется метель, в частности определяется тем, что выступает как посредствующее звено между вселенной (макрокосмом) и человеком (микрокосмом) и является местом их пересечения. Указывает на сложность и противоречивость мироустройства, бытия. Как абстрактный символ хаос указывает на все неупорядоченное и противное миру и культуре, следовательно, может символизировать и сам «Бессмысленный и беспощадный», стихийный и разрушительный народный бунт.

Сходный мотив появляется в повести «Метель» где стихия резко меняет судьбы героев вопреки их воле. Из-за метели Марья Гавриловна навсегда разлучается с женихом. После неудавшегося побега она возвращается домой, и родители даже не подозревают о происшедших событиях. «Мутное кружение метели» символизирует саму жизнь, ее неоднозначность и противоречивость. В романе «Капитанская дочка», как и в повести «Метель» стихия влияет на судьбу главных героев. Ведь если бы Гринева не встретил Пугачева среди снежной степи и не подарил предводителю восстания заячий тулуп, то неизвестно, как сложилась бы потом его судьба.

В данном контексте, природное явление метели символизирует судьбу как скрытую от человека, но разумную силу, ее орудия – случай и чудо, стихийность и непредсказуемость.

В романе «Капитанская дочка» при изображении разыгравшейся стихии Пушкин использует некоторые детали и сравнения, сближающие образ бурана с бурей на море, с образом бушующей водной стихии из «Медного всадника». Несколько раз Пушкин называет буран «бурей», хотя это слово больше подходит для описания состояния морской, водной стихии. В стихотворении «Буря» Пушкин соотносит с бурей именно морскую стихию:

Ты видел деву на скале  
В одежде белой над волнами  
Когда, бушуя в бурной мгле,  
Играло море с берегами,  
Когда луч молний озарял  
Ее всечасно блеском алым  
И ветер бился и летал  
С ее летучим покрывалом?  
Прекрасно море в бурной мгле  
И небо в блесках без лазури;  
Но верь мне: дева на скале

Прекрасней волн, небес и бури [3, с. 51].

В ранний период своего творчества Пушкин воспринимал море как символ свободы. В зрелом творчестве бушующие волны становятся преградой для счастья его героев. Разыгравшаяся морская стихия ассоциируется с метелью, бурей и символизирует исторические или жизненные препятствия, с которыми сталкивается человек.

Зимнюю степь Пушкин называет «снежным морем», движение кибитки похоже на плавание судна по бурному морю. Пугачев выполняет роль лоцмана, который выводит Гринева из бескрайнего «снежного моря». Он предлагает, если небо прояснится, искать дорогу по звездам, как это всегда делали мореплаватели:

«– Гей, добрый человек! – закричал ему ямщик. – Скажи, не знаешь ли, где дорога?

– Дорога-то здесь; я стою на твердой полосе, – отвечал дорожный, да что толку?

– Послушай, мужичок, – сказал я ему, – знаешь ли ты эту сторону? Возьмешься ли ты довести меня до ночлега?

– Сторона мне знакомая, – сказал дорожный, – слава богу, исхожена и изъезжена вдоль и поперек. Да, вишь, какая погода: как раз собьешься с дороги. Лучше здесь остановиться да переждать, авось буран утихнет да небо прояснится; тогда найдем дорогу по звездам» [2, с. 249].

Стихии метели, бури представляют собой сложные, многозначные символы и помогают Пушкину в художественной форме изобразить скрытую идею сюжета. Создается впечатление бескрайности водных пространств. Как в результате наводнения в «Медном всаднике», так и во время народного восстания в «Капитанской дочке» погибают невинные люди. Пугачевцы убивают капитана Миронова, его жену, в период наводнения гибнут Параша и ее мать. В «Медном всаднике» разбушевавшаяся стихия приводит к огромным разрушениям, и в «Капитанской дочке» результаты народного восстания страшны: «Бедствие доходило до крайности... состояние всего обширного края было ужасно»; «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» [2, с. 344].

Итак, мы видим, что описание Пушкиным бури в «Капитанской дочке» и наводнения в «Медном всаднике» имеют общий характер и символизирует народный бунт. «Бессмысленный и беспощадный» бунт народа – разъяренная стихия. Метель представляет собой сложный и многозначный образ-символ и определяет поэтику данных произведений, является их сквозным мотивом. Пушкин вводит его для того, чтобы постичь хотя бы контуры того явления, что называется «русским бунтом», чтобы более глубоко и ярко, показательным образом определить личность простого казака, ставшего вождем народного восстания, подобно маленькому облачку, предвещавшему большой буран: «Я увидел в самом деле на краю неба белое облачко, которое было принял сперва за отдаленный холмик. Ямщик изъяснил мне, что облачко предвещало буран» [3, с. 248]. Прошло совсем немного времени, и действительно «облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело подымалось, росла и постепенно облегалo все небо». Становится понятно, что облачко предвещающее метель является символическим образом Пугачева, а метель – грозное проявление стихии природы – символ, выражающий могучую стихию народного мятежа, народного восстания, бунта.

#### Литература

1 Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев – М. : Правда: 1979. – 124 с.

2 Пушкин, А. С. Собр. соч.: в 10 т. – Т5 / А. С. Пушкин – М. : Худ. Лит., 1975. – 576 с.

3 Пушкин, А. С. Собр. соч.: в 10 т. – Т2 / А. С. Пушкин – М. : Худ. Лит., 1974. – 688 с.

4 Пушкин, А. С.: Имя России. Исторический выбор / И. З. Сураг, С. Г. Бочаров. – М: АСТ: Астрель, 2008. – 256+1, [32] с.

УДК

Е. Л. Гречаникова

«Деревенская проза» как одно из проблемно-тематических направлений

## русской советской литературы

В статье идёт речь о таком значимом для советской литературы проблемно-тематическом направлении, как «деревенская проза», времени и причинах его возникновения, особенностях развития. Приведены противоположные точки зрения на данное явление (некоторые исследователи склонны относить «деревенскую прозу» к ряду значительнейших для советской литературы явлений, выходящих за рамки соцреализма, другие же критики полагают, что данное направление столь же политически ангажировано, как и вся советская литература в целом).

Термин «деревенская проза» был введён советской критикой в конце 60-х гг. XX века. Именно в этот период (конец 60-х – начало 70-х гг.) в рамках советской литературы становится популярной и актуальной «деревенская» проблематика. Данное направление в советской литературе возникает по ряду вполне закономерных причин. Прежде всего, следует отметить, что в вышеуказанный период (конец «оттепели» и начало периода «застоя») наблюдается своего рода духовный кризис в рамках советской реальности. В подобной ситуации весьма кстати появляется идея возвращения к истокам, дающая надежду на выход из духовного кризиса и позволяющая обрести новые морально-нравственные ориентиры. Иными словами, художественная концепция данного литературного направления (термин «направление» по отношению к «деревенской прозе» использует Ю. Бореев; Н. Лейдерман и М. Липовецкий используют термины «художественная тенденция», а также «литературное течение» [1, с. 33, 43]) заключается в том, что «крестьянин – единственный истинный представитель народа и носитель идеалов, деревня – основа возрождения страны» [2, с. 418]. В этом состоит социальная причина возникновения и актуализации «деревенской прозы».

Частичная утрата прежних идеалов также привела к поиску новых ориентиров и образцов литературного творчества в классической русской литературе. Не случайно многие исследователи полагают, что «деревенская проза» в какой-то мере возрождала традиции русского классического реализма, в частности, через идею патриархальности в противовес идеям «советскости». Так, Г. Нефагина подчёркивает наследование «деревенской прозой» традиций русских классиков: «В русской классической литературе на художественном постижении раскаяния построены роман Л. Толстого «Воскресение», почти все романы Ф. Достоевского, повести писателей-деревенщиков 60 – 70-х годов XX века» [3, с. 150]. В этом, возможно, заключается эстетическая предпосылка возникновения данного проблемно-тематического направления.

Рассмотрим основные особенности «деревенской прозы». В «Теории литературы» (под редакцией Ю. Борева) находим следующее определение: «Это литературное направление русской прозы (конца 60-х – 80-х гг.); центральная тема – современная деревня, главный герой – раскрестьяненный крестьянин» [2, с. 418]. Н. Лейдерман и М. Липовецкий также говорят о «деревенской прозе» как о «значительном явлении в литературе семидесятых годов», подчёркивая её абсолютную «внеаходимость... по отношению к соцреализму» [1, с. 33, 43]. С другой же стороны, авторы констатируют, что «творцам “деревенской прозы” принципиально чужды приёмы модернистского письма, “телеграфный стиль”, гротескная образность. Им близка культура классической русской прозы с её любовью к слову пластическому, образительному, музыкальному, они восстанавливают традиции сказовой речи...» [1, с. 43]. «Внеаходимость» «деревенской прозы» по отношению к соцреализму констатирует и Ю. Борев, полагая, что уникальность данного направления заключается уже в том, что «после середины 30-х гг. это единственное художественное направление, допущенное к легальному существованию в советской культуре рядом с социалистическим реализмом» [2, с. 420].

Значительным завоеванием «деревенской прозы» явилась её осязаемая суверенность, независимость от ряда советских установок. Так, цитируя Ю. Бореву, «патриархальность крестьянина утверждалась... как высшая нравственная ценность и идеал» [2, с. 419]. Г. Нефагина также констатирует, что «в идеологическом плане это была альтернативная литература, в которой носителем положительных качеств являлся не усвоивший привычки колхозной жизни персонаж, а герой, хранящий в себе память патриархальной деревни» [4, с. 47]. Дей-

ствительно, в рамках данного направления актуализировалось понятие «русский национальный характер» в противовес характеру «советскому». По словам Н. Лейдермана и М. Липовец-кого, «“простой советский человек” потерял эпитет “советский”, его образ стал определяться не идеологическими, а бытийственными координатами – землёй, природой, семейными заботами, устоями деревенского уклада». Поэтика же «деревенской прозы» «была ориентирована на поиск глубинных основ народной жизни, которые должны были заменить дискредитировавшую себя государственную идеологию» [1, с. 43, 45]. Таким образом, «взамен идеализации рабочего класса давался образ крестьянина как носителя исторического и эстетического идеала» [2, с. 420].

Так называемый «крестьянский реализм» (термин, используемый Ю. Боревым, Г. Нефагиной) расходился с социалистическим реализмом и в ряде других вопросов: «деревенская проза утверждала светлое прошлое, соцреалисты – светлое будущее; деревенская проза отрицала многие незыблемые для соцреализма ортодоксальные ценности – осуждала колхозный строй, не считала раскулачивание социально плодотворным и справедливым действием», а «взамен интернационализма выдвигалась национальная идея» [2, с. 419]. Кроме того, «деревенская проза» была достаточно враждебна по отношению к урбанизации и научно-техническому прогрессу (что в корне противостоит соцреалистическому оптимизму в данных вопросах). Ю. Боров отметил, однако, что некоторое сходство «деревенской прозы» и соцреализма наблюдается в вопросах допустимости «идеи насильственного вмешательства в исторический процесс, а также обязательном для соцреализма поиске врагов» [2, с. 419].

Спустя примерно три десятилетия после появления «деревенской прозы» А. Солженицын в слове при вручении премии В. Распутину (4 мая 2000 года) весьма высоко охарактеризовал данное направление, также отметив его непосредственную связь с русской классической литературой: «На рубеже 70-х и в 70-е годы в советской литературе произошёл не сразу замеченный беззвучный переворот, без мятежа, без тени диссидентского вызова. Ничего не взрывая декларативно, большая группа писателей стала писать так, как если бы никакого «соцреализма» не было... В большой доле материал этих писателей был – деревенская жизнь, и сами они выходцы из деревни, от этого ... эту группу стали звать деревенщиками. А правильно было бы назвать их нравственниками – ибо суть их литературного переворота была **возрождение традиционной нравственности**» [5, с. 186]. Подобного мнения придерживаются и Н. Лейдерман и М. Липовецкий: «Деревенская проза выработала особую поэтику, ориентированную на поиск... глубинных опор человеческого существования. ... Субъективно создатели “деревенской прозы” ищут религиозные устои жизни, т.е. те основы, на которых держится духовный мир отдельного человека и народа в целом – понятия Бога, святости, духовности, подвига, поклонения паломничества, служения» [1, с. 54 – 55]. «Во всех этих образах (*Енисей как мифологическая «река жизни» у Астафьева, образы простора и покоя у Шукшина, баня у Распутина...*) прямо или косвенно актуализируется связь с мифопоэтической традицией, причём в дохристианском, языческом изводе. Фактически эти образы становятся воплощением мистического пласта народного сознания – того, что можно назвать национальным коллективным бессознательным...» [1, с. 54 – 55].

Ввиду вышесказанного возникает закономерный вопрос о том, каким образом «деревенская проза», несмотря на многочисленные расхождения с официальной идеологией, смогла реализовать себя в рамках советской литературы. Вероятнее всего, «вольности» «деревенской прозы» были обусловлены рядом причин. Во-первых, ослабление авторитета официальной власти к концу 60-х гг. привело к поиску новых ориентиров, которые были найдены, по словам Ю. Борева, «в деревенском мифе и национальных идеях» [2, с. 419]. Исследователь также предполагает, что отсутствие препон на пути развития данного направления объясняется ещё и «известным сочувствием ряда партийных руководителей (М. Суслова, например) некоторым идеям деревенской прозы (многие работники ЦК и, главное, его идеологических отделов были выходцами из деревни, и им льстило возвеличивание крестьянина, звучавшее в произведениях деревенской прозы)» [2, с. 420]. Кроме того, согласимся с Н. Лейдерманом и М. Липовецким, полагающими, что «“неопочвенничество” всё-таки было в некотором роде фрондой и годилось в качестве “клапана” для сброса чрезмерного напряжения в “котле” общественных настроений.

В глазах тоталитарной власти идеи национальной замкнутости представлялись куда более терпимым заполнением духовного вакуума, ... чем идеи, взывавшие к открытому взаимобогащению со всем миром. Своих “фрондёров” власти журили, но в обиду не давали» [1, с. 8]. По мнению же В. Ерофеева, властям «приглянулся» «именно патриотизм деревенской литературы», который «стремились приноровить для политических нужд», хотя «он не был достаточно казённым», поскольку «деревенская литература имела свои религиозные и даже политические фанабери, смело участвовала в экологическом движении» [6, с. 4].

Таким образом, мы можем говорить о том, что «деревенская проза» как самостоятельное проблемно-тематическое направление вполне сформировалось в рамках советской литературы к началу 1980-х гг. К этому времени написаны и опубликованы такие произведения, как «Привычное дело» В. Белова, «Живи и помни», «Прощание с Матёрой» В. Распутина, «Царь-рыба» В. Астафьева, рассказы В. Шукшина и мн. др. Уже в 1970-е гг. писатели-деревенщики осудили тогда ещё неприкасаемую коллективизацию. В целом, расцвет «деревенской прозы» пришёлся на 1970-е годы, в начале же 1980-х гг. в советском литературоведении нередким становится обсуждение идейного и эстетического кризиса данного направления.

Современные исследователи, бросая ретроспективный взгляд на становление, развитие и кризис «деревенской прозы» выделяют ряд причин кризиса данного направления. Так, Ю. Боров, Н. Лейдерман и М. Липовецкий говорят о некоем стереотипе, сформированном к 1980-м гг. в рамках «крестьянского реализма»: «миф о “деревенской Атлантиде”, стереотип произведения о “малой родине”. Его обязательные элементы: радужные картины деревенского детства..., годы войны – ...трагическое и высокое сознание общей беды, стянувшей во-едино весь деревенский мир, и –годы семидесятые, мирное сытное время. Когда на дороге можно увидеть и кем-то брошенную белую булку, когда память начинает казаться обременительной обузой жадным до сиюминутных радостей жизни молодым выходцам из деревни...» [1, с. 55].

Ю. Боров в книге «Социалистический реализм» также высказывает мнение, что идеология деревенской прозы претерпела кризис ещё и по причине того, что увязла в отрицании городской культуры, всё чаще представляя крестьянина «единственным истинным представителем народа и носитель идеалов...» [7, с. 418], в результате чего «вскоре общечеловеческая точка зрения была вытеснена классовая – крестьянская. Взамен сталинской пролетарской партийности деревенщики обрели не менее узкую – крестьянскую. И сразу добрый мир превратился во враждебный, полный опасностей: иноверцы, инородцы, рок-музыка, модернизм, эротика, запад. ...Так возникла иллюзорная идея русофобии, построенная по превратной закольцованной схеме: я вас всех ненавижу – значит, вы ненавидите меня...» [2, с. 419]. В целом, Ю. Боров видит причину кризиса «деревенской прозы» во внелитературных причинах: экономическом кризисе деревни, деградации интересов местного населения, – тех, кто ещё в 1970-е гг. был идеалом, вдохновителем для писателя, а в 1980-е уже не может быть «героем великой литературы», потому что «не может быть идеалом крестьянин, превращённый раскулачиванием, коллективизацией и десятилетиями несвободного труда в люмпен-крестьянина, не способного прокормить свой народ» [2, с. 419].

Однако некоторые исследователи полагают, что именно в 1980-е годы «деревенская проза» сформировалась как жизнеспособное направление со своей философией, эстетикой. Так, например, А. Бочаров отмечает, что «лирическая “деревенская” проза вообще вначале не избирала своим объектом “жизненную правду”. Это были пластичные, ... воображённые писателем картины; как, по мнению автора, вели бы себя деревенские жители в избранной автором ситуации: смерть матери, возвращение дезертира, затопление острова». И лишь позднее, по мнению А. Бочарова, зазвучала «новая осеняющая идея – запечатлеть: вначале – “лад” русской деревни», затем, «с лёгкой руки А. Адамовича, зашла речь о грандиозной задаче запечатлеть *крестьянскую Атлантиду*, захлёстываемую волнами энтээрного половодья. Ещё позднее, далеко не сразу, пришло утверждение *онтологичности*. В “деревенской” прозе стали уже видеть свою философскую систему, в центре которой стоит натурфилософская идея гармонии и круговращения, заданного природными циклами» [8, с. 347 – 348]. Т.е., по мнению критика, «деревенскую прозу» изрядно обогатила экологическая проблематика и своего рода публицистический накал 1980-х гг. В июле 1985 года на страницах «Нашего со-

временника» (неофициальный орган печати писателей-деревенщиков) появляется «Пожар» В. Распутина. В этом же году на страницах «Литературного обозрения» писатель выскажет мнение о том, что «долг писателя-гражданина побуждает при виде грозящих бедствий отложить “вечное” перо и взяться за то, которым водят неотложные нужды нынешнего дня. Терапевтическое долговременное воздействие на человеческую душу как постепенное воспитание может, к несчастью, опоздать» [9, с. 14]. Годом позже в книге «Чем жива литература?: Современность и литературный процесс» (1986 г.) А. Бочаров также выскажет предположение о том, что, возможно, в художественной публицистике есть будущее для вышеназванного проблемно-тематического направления.

Учитывая вышесказанное, мы не можем согласиться с мнением некоторых критиков о том, что к 1980-м гг. «деревенская проза» пришла в упадок. Например, В. Ерофеев полагает, что «деградация деревенской литературы чувствительнее для жизни литературы, поскольку речь идет о более одаренных и социально более достойных писателях. Это изменение началось еще до перестройки, но с ее наступлением усугубилось... Деревенская литература стала больше разоблачать, проклинать, чем возвеличивать. У нее появились три заклятых врага» [6, с. 5]. Совсем об обратном свидетельствует проза В. Распутина, В. Белова, В. Астафьева, Ч. Айтматова, вышедших на новый философский и публицистический уровень именно в 1980-е годы.

#### Литература

1 Современная русская литература: В 3-х кн. Кн. 2: Семидесятые годы (1968 – 1986): Учебное пособие. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 288 с.

2 Теория литературы. Том IV. Литературный процесс / редкол.: Ю. Б. Бореев (гл. ред.) [и др.]. – М., ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 624 с.

3 Нефагина, Г. Л. Штрихи и пунктиры русской литературы XX века / Г. Л. Нефагина. – Минск: Белпринт, 2008. – 248 с.

4 Нефагина, Г. Л. Динамика стилевых течений в русской прозе 1980 – 1990-х годов / Г. Л. Нефагина. – Мн.: БГУ, 1998. – 194 с.

5 Солженицын, А. Слово при вручении премии Солженицына В. Распутину 4 мая 2000 г. / А. Солженицын // Новый мир. – 2000. - № 5. – С. 186.

6 Ерофеев, В. Поминки по советской литературе / В. Ерофеев // Русская литература XX века в зеркале критики / Сост. С. И. Тимина, М. А. Черняк. – СПб.: «Академия», 2003. – 656 с.

7 Боров, Ю. Б. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд / Ю. Б. Боров. – М., 2008. – 478 с.

8 Бочаров, А. Г. Чем жива литература?.. / А. Г. Бочаров. – М.: Сов. писатель, 1986. – 397 с.

9 Распутин, В. Верую, верую в Родину! / В. Распутин // Литературное обозрение – 1985. – № 9. – С. 11 – 18.

УДК 801.612(049.4)«16»

Е. И. Даниленко

### Средства акцентирования в челобитных XVII века

В данной статье челобитные XVII века анализируются с точки зрения реализации в них некоторых средств акцентирования, таких как плеонастические и тавтологические конструкции, инверсия, размещение компонентов текста в соответствии с законом края, повтор слов и грамматических форм и др. При рассмотрении акцентуаторов определяется роль различных типов этих средств в достижении коммуникативных задач адресанта.

Вопрос о категории акцентности и средствах акцентирования рассматривался в работах многих исследователей. Н. И. Сущинский в статье «О коммуникативно-прагматической категории “акцентирование”» отмечает, что роль акцентуаторов заключается в том, «чтобы, с одной стороны, подкрепить свою точку зрения на сообщаемую информацию и привлечь к выделяемому элементу особое внимание адресата, а с другой стороны, чтобы побудить по-

лучателя информации к приятию этой точки зрения и к определённой реакции, угодной говорящему / пишущему» [4, с. 9]. Использование подобных средств в челобитных было необходимо, поскольку адресант стремился подчеркнуть наиболее важную для него информацию, убедить адресата в правильности представленной точки зрения и таким образом достичь поставленных при написании челобитной целей.

В рассмотренных нами текстах часто обнаруживаются явления тавтологического и плеонастического характера. В этом отношении обращает на себя внимание следующее предложение: *И скотом опал, конми, и коровы нет у нас ныне с пасынки, ни одной лошади ни коров, все изгибло* [2, с. 27, № 25]. Одна и та же информация сообщается несколько раз. Она выражается с помощью использования различных конструкций со сходным семантическим наполнением: *скотом опал = все изгибло*; *скотом опал, конми, и коровы нет у нас = ни одной лошади ни коров*. Как видим, в данном предложении делается акцент на полном отсутствии у адресанта указанных домашних животных, что обращает на себя внимание воспринимающего субъекта, подчёркивает особую важность сообщаемого.

Распространёнными акцентуаторами челобитных являются конструкции следующего типа: *бьет и увечит смертным боем* [2, с. 47, № 45], *всякую работу работал всю сполна* [2, с. 52, № 50], *похваляется смертным убоиством* [2, с. 73, № 74], *всякое хоромное строение строим* [2, с. 72, № 72], *заскудал скудостию большою* [2, с. 80, № 82], *наложили <...> накладного лишнего оброку* [2, с. 83, № 85], *разделены в мелкие подели* [2, с. 85, № 86] и т. д. Тавтологические конструкции обычно включают существительное, прилагательное / определительное местоимение и глагол, при этом существительное и глагол – однокоренные слова, а прилагательное или местоимение используются для характеристики предмета (явления) или указания на степень его распространённости: *бранить всякою скверною бранью* [2, с. 37, № 36], *правят великими правежами* [2, с. 84, № 85], *розыскивал повальным обыском* [2, с. 123, № 144]. В роли определений в подобных конструкциях могли выступать следующие средства:

- определительное местоимение *всякий*, синонимичное словам *каждый, любой*: *всякие дела, всякая брань, всякое изделие, всякая работа, всякое строение, всякие похвалбы*;
- определительное местоимение *весь*, указывающее на распространение действия на каждый из объектов или полный охват действием одного объекта: *вся работа*;
- прилагательные, выражающие количественную оценку: *великие долги, большая скудость, большие долги, великие правежи, мелкие подели*;
- прилагательные, дающие качественную характеристику предмету: *скверная брань, смертныи бои, смертныи правеж*.

Конструкции тавтологического и плеонастического характера встречаются в челобитных довольно часто. Их употребление позволяет передать необходимую информацию с исчерпывающей полнотой, максимальной точностью, что способствует воздействию на адресата, влияет на его решение.

В проанализированных нами текстах обнаружены и иные средства, привлекающие внимание своей информативной исчерпанностью, – ряды однородных членов:

*<...> и учили ко мне, к Ондрюшке, в Луховском на посаде к Комицилову двору приступать с пицалми, и с саадаки, и с копи, и с рогатинами, и поленем, и каменем учили в нас лукати и приступали, государь, целои день до вечера со всяким боем* [2, с. 13, № 2].

*И тот откупщик Дмитриеи почял меня, сироту твоего, бити, и увечити, и грабити, и в железа садити*<sup>1</sup> [2, с. 19, № 10].

*<...> не велите, государи, тем нас, сирот, волочить и убытчить и голодом морить напрасно* [2, с. 22, № 15].

В некоторых памятниках встречаются ряды близких по значению однородных членов, отражающих бедственное положение адресанта:

*И от того мы, сироты твои, оскудали и обедняли и вконец разорены* [2, с. 35, № 35].

*И в строении тои мельницы мы, сироты твои, вконец разорилися и изубытчилися и обдолжали* [2, с. 51, № 49].

<sup>1</sup> Часть *и в железа садити* вписана над строкой [2, с. 19].



В результате использования таких однородных членов создаётся эффект семантической избыточности, что не может не обратить на себя внимания читающего. Употреблённое в приведённых примерах наречие меры и степени *вконец* усиливает значение всего однородного ряда, подчёркивает интенсивность обозначенных глаголами действий (т. е. в данных примерах содержится акцентуатор микрополя усиления).

Помимо однородных рядов, в челобитных использовались и иные средства синтаксического акцентирования. Распространённым явлением в текстах рассматриваемого жанра является инверсия (в данном случае имеется в виду любое нарушение привычного порядка слов в предложении, а не только препозиция ремы по отношению к теме). Среди примеров инверсии частотны случаи расположения сказуемого перед подлежащим, причём в некоторых предложениях главные члены находятся в дистантной позиции:

<...> *ехал я, государь, с Москвы на Шую* [2, с. 15, № 5].

<...> *приезжал, государь, я в Шую с хлебом торговать* [2, с. 17, № 8].

<...> *подрядили они нас, сирот, на церковные строения* [2, с. 22, № 15].

*Пашут* *тое пустош они насилством своим третей год* <...> [2, с. 23, № 16].

При перечислении каких-либо предметов и их признаков определения употребляются обычно в постпозиции по отношению к главному слову:

*Да у меня, у холопа, однорятку вишневу, да кавтанка страфилной лазорев, да две шубы болших бораних, да жены мое летник, да две шубки теплых, да две шапки женских, да четыре топоры плотнишных* [2, с. 15, № 4].

<...> *говорят на нас, сирот твоих* <...> *будто я купил у него, Ивашки, за краденое разбоиного сала говаяся да шапку соболью* <...> [2, с. 55, № 54].

В челобитных, уведомляющих адресата в совершении ограбления, обстоятельство образа действия *грабежом* или дополнение *грабежу* выносятся, как правило, в препозицию по отношению к сказуемому:

*А грабежом взяли они государя моего денежной казны сто тридцать рублев и два с полтиною* <...> [2, с. 13, № 2].

*А грабежу, государь, взяли у меня пятьдесят рублев с полтиною денег* [2, с. 14, № 3].

<...> *грабежем с меня взяли платья* <...> *на два рубли с полтиною* <...> [2, с. 16, № 6].

Использование инверсии позволяет актуализировать необходимую информацию, подчеркнуть наиболее существенные данные. Особо явное выделение главных фрагментов текста, в соответствии с действием закона края (закона Эббингауза), осуществляется благодаря их размещению в сильной позиции:

<...> *а денег, государь, нам за ту нашу соль не платит* [2, с. 17, № 7].

<...> *покрали, государь, у меня в Шую на посаде лавку верхом* [2, с. 18, № 9].

<...> *не против твоего государева царского указу и грамоты проезжую пошлину емлет* [2, с. 19, № 10].

<...> *а не велите, государи, тем нас, сирот, волочить и убытчить и голодом морить напрасно* [2, с. 22, № 15].

*А у них земли, государь, мнага* [2, с. 31, № 32].

*Ездили мы, сироты* <...> [2, с. 19, № 11].

Расположение компонентов предложения в сильной позиции является характерной особенностью многих явочных челобитных: *вели, государь, мое челобитье и явку записать* [2, с. 17, № 6], *вели, государь, челобитье наше и явку принять и записать* [2, с. 21, № 13].

Особое внимание в плане акцентирования обращают на себя просительная часть и конечный протокол челобитных. Для этих структурных компонентов характерна высокая концентрация средств привлечения внимания и воздействия на адресата, сочетание нескольких способов акцентирования (лексические повторы, семантическая избыточность, частотность уточнений и др.):

*Милостивии государь, пожалуй нас, сирот своих, не вели, государь, им, священником и диаконном, по тому разделу ведать и таких накладных оброков и столовых запасов на нас, сиротах твоих, править. И вели, государь, нас, сирот своих, ведать духовнику Петру Васильевичу (с соборными вместе), чтоб нам, сиротам твоим, вконец не разоритца и домишков своих и тяглых жеребишков не отбыть. Великии государь, смилуися* [2, с. 85, № 86].

К стилиобразующим чертам, присущим просительной части и концовке, относится, прежде всего, распространённость употребления близких по значению глаголов (*смиловаться, пожаловати, умилоствивитися*), однокоренных слов (*милостивый – смиловаться – умилоствивитися – милости просити*), а также повторов формы повелительного наклонения (*смилуися, пожалуйи, умилоствивися*):

*Умилоствивися, государь, в том, что послал я, сирота твои, малчишка в роботу, а на нем, государь, есте тягло. Воля твоя, государь, и с ним. Умилоствивися, государь, хотя лехкою работу работает, а назат, государь, не вели отсылать. Буде не будет твое милоситве, велишь малчишку моему работать, не велишь – воля твоя, государь, а платить стала мне, сироте, нечим.*

*Вели, государь, малчишку заработать за оброк. Государь, смилуися и пожалуйи* [2, с. 28, № 26].

*Смилуитесь, государи, святыи архимарит Иона и государь келарь старец Селивестр и вся яже о Христе братия, смилуитесь, государи, пожалуйите меня, беднаго* [2, с. 99, № 103].

*Смилуитесь, государи, пожалуйите нас, последних сирот, смилуитесь* [2, с. 102, № 109].

В случаях, аналогичных вышеприведённым примерам, мы можем видеть влияние стилистических особенностей конфессиональных текстов (для последних также характерно частое употребление однокоренных слов *милость – милостивый – умилоствивитися*, повтор формы повелительного наклонения глагола *помиловать*). Для сравнения приведём примеры из сакральных текстов:

*Помилуй нас, Господи, помилуй нас! Не находя себе никакого оправдания, мы, грешные, приносим Тебе как Владыке эту молитву: помилуй нас!* [1].

*Помилуй меня, Боже, по великой милости Твоей, и не воздай мне по делам моим; но обрати, поддержи, освободи душу мою от умножающихся в ней злых дел и ужасно-нечистых представлений. Спаси меня ради милости Твоей* [3].

Использование в челобитных аналогичных повторов, однокоренных и близких по значению слов способствовало оказанию эмоционального воздействия на адресата, позволяло добиться необходимой реакции со стороны воспринимающего субъекта. Среди рассмотренных нами документов обнаружены также примеры явного обращения к сфере религиозного (просьба сжалиться над адресантом, которая мотивировалась необходимостью сделать это во имя самого Бога, Богородицы или святых, а также ради спасения собственной души и сохранения здоровья; сообщение о том, что челобитчик молится за адресата, обещание молиться или использование слов из молитвы; просьба последовать примеру всепрощающего и всемилостивого Бога):

*Милостивый государь преосвященныи Евфимии <...> пожалуйи нас, сирот своих, для Спаса и пресвятыи богородицы и для своего государева архиереиского душевного спасения и телесного здравия <...>* [2, с. 68, № 68].

*А сами мы, бедные, в темнице седея, горко слезами днем и ночью плачем <...> а за вас, государи власти, бога молим* [2, с. 109, № 122].

*<...> буди спасен во веки, аминь* [2, с. 115, № 132].

*Умилоствивися, государь святыи отец наш архимандрит Фирс, келарь, казначеи и весь святыи собор, пожалуйите нас, сирот своих, ради света Христа и для святых чудотворцов <...>* [2, с. 198, № 259].

В памятниках деловой письменности, имеющих светский характер, подобные фрагменты выделяются на фоне всего текста, привлекают внимание воспринимающего субъекта.

В заключение отметим, что для челобитных характерна концентрация одних и тех же средств акцентирования, а также применение нескольких способов, позволяющих выделить нужную информацию и привлечь к ней внимание адресата. Использование в челобитных возможностей акцентирования способствовало достижению поставленных адресантом целей.

#### Литература

1 Вечерние молитвы // Молитвослов в русском переводе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.fatheralexander.org/booklets/russian/russian\\_prayer\\_book.htm](http://www.fatheralexander.org/booklets/russian/russian_prayer_book.htm). – Дата доступа: 02.05.2011.

2 Крестьянские челобитные XVII в.: из собраний Государственного исторического музея / сост.: Н. В. Горбушина [и др.]. – М.: Наука, 1994. – 332 с.

3 Молитвы пред причащением // Семинарская и святоотеческая православные библиотеки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravlib.ru/liturgika44.html>. – Дата доступа: 27.04.2010.

4 Сущинский, И. И. О коммуникативно-прагматической категории «акцентирование» / И. И. Сущинский // Иностранные языки в школе. – 1984. – № 2. – С. 9 – 13.

УДК 398: 392.2: 820

Л. Л. Ермакова

## Семейный фольклор: детские воспоминания о войне

Данная статья посвящена анализу детских воспоминаний о войне, являющихся составной частью общефольклорного фонда семейной исторической прозы. Очерчена информационно-познавательная, дидактико-воспитательная и эмоционально-репрезентативная функция семейного предания.

Современный семейный фольклор является вполне самостоятельным феноменом культурной традиции народа. По мнению исследовательницы истории, быта и фольклора русской семьи И. А. Разумовой, «он представляет собой продуктивное явление речевой практики и воплощается в совокупности устойчивых текстов, которые функционируют в быту семьи и реализуются в процессе внутрисемейных и специфических внесемейных контактов» [1, с. 320]. Для обозначения произведений семейного фольклора в научном обиходе приняты такие жанровые наименования, как «биографический рассказ», «семейные истории», «семейный биографический рассказ», а также «меморат» и «хроникат». Под «меморатом» подразумевается рассказ-воспоминание с тенденцией к фольклоризации, «хроникат» же соотносится с семейными хрониками, последовательность событий в которых выстроена, как правило, собирателем или собеседником. По основной области значений эти термины одновременно совпадают и с термином «предание». Так, по сфере повседневного бытования можно выделить «семейные предания» или «генеалогические предания», представляющие собой ретроспективные рассказы из жизни семьи. Причём, как справедливо отмечает С. Ю. Неклюдов, в процессе их изучения проблема «достоверности» рассказа зачастую уходит на периферию, уступая место изучению феномена коллективной памяти и характера мифологизации прошлого [2, с. 288 - 292].

Семейный фольклор объективирует систему родственных отношений и представлений о родстве в конкретике предметного мира и пространственно-временной событийной наполненности. Он как форма самосознания семьи вбирает наиболее значимые культурные нормы и ценности, влияя как на поведение отдельного человека, так и всех членов рода. Устойчивость семейного фольклора обусловлена, прежде всего, известной консервативностью форм домашнего быта и родственных отношений. Возраст тех, кого посвящают в семейный опыт, не имеет границ и варьируется в соответствии с конкретикой, так как передача информации осуществляется в естественном повседневном внутрисемейном общении, захватывая в свою орбиту всех и каждого. В свою очередь разные точки зрения на происходящее в зависимости от возраста и пола, общественного положения, местожительства создают параллельные сюжеты: «мужской», «женский», «детский» и их модификации.

Типы устных, а в ряде случаев и письменных сообщений, закономерно демонстрируют высокий уровень их структурной организации. Чаще всего в основе их лежит «биографический» принцип, где установка на соблюдение хронологической последовательности сочетается с выраженными свойствами «нелинейной памяти», что проявляется, например, в преимущественной фрагментарности воспоминаний. В инварианте домашнее повествование представляет собой определённую систему представлений и знаний о своей родословной. В жанровом отношении это свод достаточно самостоятельных текстов, функционирующих в

разнообразных коммуникативных ситуациях и вбирающих коллективную память родственной группы, выступающей во всей своей совокупности в качестве субъекта, что делает возможным открытый финал повествования. Всё это даёт основание современными исследователями относить родословные также к разряду семейных «автобиографий».

Наблюдения свидетельствуют, что, как правило, основным объектом для повествования в семейных исторических воспоминаниях становятся особенности жизни и быта, которые наиболее ярко и выразительно характеризуют время.

Достаточно разнопланово представлен в меморатах период Великой Отечественной войны. У большинства белорусских семей есть детализированные воспоминания старшего и младшего поколений о первом и последнем днях войны, о встрече с оккупантами, о тяготах и лишениях повседневной жизни, о зверствах фашистов и актах милосердия. Это даёт основания говорить и о специфике детского и взрослого, мужского и женского восприятия военной катастрофы.

Собиранием и анализом рассказов о войне активно занимались русские фольклористы Л. В. Домановский [3], С. И. Минц [4], А. В. Гончарова [5]; в частности, отметившие наличие в них «типовых тем» С. И. Минц [4, с. 395]. В последнее десятилетие активно работает в этом направлении упомянутая выше И. А. Разумова. Партизанский фольклор стал предметом пристального изучения для белорусских фольклористов Л. С. Мухаринской, Г. А. Барташевич, А. С. Федосика [6, с. 302 - 303].

«Война» воспринимается как «испытание» для семьи, как временной отрезок непосредственного соприкосновения со сферой смерти. Отсюда присутствие мотивов предзнаменований и рассказы о «первом» и «последнем» днях войны. В «мужских» (фронтовых) текстах, как правило, преобладают воспоминания о героическом поведении и чудесном спасении. «Женские» тексты чаще всего посвящены теме жизни в оккупации, в партизанском отряде или теме эвакуации и жизни в тылу и т. д. Нередко они не совпадают с «официальными мифами» и дают конкретную оценку поведения «своих» и «чужих». Им свойственны характерные мотивы, например, о пережитых трудностях, о человеческой гуманности и жестокости, причем проявившиеся как с одной, так и с другой стороны, а также любовные и даже брачные сюжеты, в которых нередко особое место занимает «образ оккупанта». Повествования о любви и дружбе представителей противоборствующих сторон, по мнению И. А. Разумовой, «служит преодолению критического положения, является средством «спасения» и психологической компенсации. Таким образом, оказываются ассоциированными две идеи: преодоления этнической вражды путем установления родственных отношений и непреодолимости границ» [1, с. 328].

Среди воспоминаний о Великой Отечественной войне особый интерес представляют детские воспоминания. В свою очередь они подразделяются на собственно воспоминания детей и воспоминания людей преклонного возраста о своём детстве. Детство и старость – это два возраста в жизни человека, которые находят специфическое осмысление в повествовательной традиции семьи. В реальной практике оба возраста чаще всего реализуются в типологически близких сюжетах и являются, по мнению И. А. Разумовой, «пограничными и симметричными друг относительно друга», при этом, уточняет исследовательница, рассказам о детях следует отдать явное количественное преимущество [1, с. 391]. В совокупности те и другие дают значительный по объёму материал, позволяющий составить систему представлений о периодизации жизни человека.

Проблемы детства и старости, формы и способы их отражения в вербальной культуре требуют пристального рассмотрения. Движение в этом направлении обозначил в своё время яркой работой о двух значениях старости А. А. Потемня [7, с. 448 - 449], позже к этой проблеме обратились В. В. Иванов и В. Н. Топоров, обсуждая вопрос о ритуально санкционированных социальных функциях различных возрастов. Детство они расположили между «младенчеством», не представляющим самостоятельного возрастного класса, и «юностью», за которой следует период «взрослости», тождественный периоду зрелости [8, с. 89 - 94].

Замечено, что через многообразие воспоминаний представителей старшего поколения о военном детстве, отечественная история высвечивается новыми гранями, становится ближе и понятнее потомкам.

При обращении к военному «прошлому» жители Беларуси нередко конструируют три метасюжета: об «утраченном рае» (прошлое как «золотой век», довоенное прошлое), о пережитых трудностях («выживание семьи» в условиях оккупации) и об «обретении рая» (последвоенные годы, трудные, но мирные, хотя сильны ещё отзвуки войны). Эти концепции накладываются на канву как целостного семейного, так и индивидуальных жизненных циклов:

Прежде всего «война» вводится в определенные временные рамки и в их пределах воспринимается как «испытание» для семьи, как пребывание в ином качестве и в сфере непосредственного соприкосновения со смертью. В детских рассказах нередко обнаруживаются мотивы предзнаменований: «У нас в деревне была сильная буря перед войной, и упало буслиное (местное название аиста) гнездо, все встревожились», – рассказывала информатор из Витебщины Н. Г. Бельская (1932 г. р.).

У абсолютного большинства белорусских семей есть также детализированные мемуары о «первом» и «последнем» днях войны. По воспоминаниям Н. Г. Бельской, фашисты приехали на мотоциклах, шумных и стрекочащих машинах, непривычных для жителей предвоенной деревни. Столь же непривычно выглядела военная одежда с выраженными знаками различия и специфическая форма касок. Говорили приехавшие очень быстро и на непонятном языке, подобному птичьему (вороньему) гаму – «гергетали». Да и сами начали знакомство с бесчинств. Одни на ломаном языке требовали у местного населения еду: «Матка, млеко! Матка, яйки!». Ловили кур, гусей, ощипывали их, разводили во дворах костры, варили птицу, громко смеялись, предвкушая сытую еду. Другие с интересом шарили по шкапам и сундукам, вытягивали яркие, узорчатые домотканые постилки и рушники. Цокали в знак одобрения мастерству хозяйки языками и показывали, перепуганным женщинам и детям, что отправят свою добычу домой, в Германию. Всем своим поведением немцы уподобляются стае птиц-стервятников, готовых терзать невинную жертву. Пришло ощущение беды. Привычный мир рухнул в одночасье. Тяжкое состояние усилилось, когда в небе появились огромные железные птицы, которые сначала устремлялись к линии фронта, а позже совсем рядом бомбили леса, «выкуривая» из них партизан.

Детские воспоминания не всегда фиксировали тех, кто принёс известие о победе, но все помнили ту радость, которая охватила людей, получивших известие об окончательном поражении фашистов. Односельчане обнимали и поздравляли друг друга. Хотя кругом было много горя, в это мгновение царил радость и ликование, вспоминает младшая сестра Н. Г. Бельской, М. Г. Бельская (1937 г.р.).

В воспоминаниях о детстве для каждого конкретного события имеются наиболее характерные мотивы. Так, довоенная пора связана с воспоминаниями о родной деревне, утопающей в садах, о многовековых липах, на ветвях которых вили гнёзда аисты, о вкусной и сытной еде, которую готовила мама, а «партизанские» рассказы о жизни в окружении, в основном, опираются на обстоятельства, связанные с тяжелейшими бытовыми условиями, голодом и голодом, когда выживание человека достигается в «нечеловеческих условиях» и «нечеловеческими» средствами: дети и взрослые вынуждены сутками не спать или спать под деревьями, укрывшись лапником, ночевать в сырых землянках, есть хлеб из лебеды, кору деревьев, даже варить кожаные ремни, лакомством считается мясо мелких лесных птичек и недозревшие лесные ягоды. Выжившие в этих условиях люди уподобляются сказочным персонажам, которые, побывав на «том свете», оказываются не просто изменившимся, но состарившимся: «После прорыва партизанами блокады к тётке подошел мужчина и, протянув какую-то еду, сказал: „Возьмите, бабушка“, – а ей было тогда чуть за двадцать» (Н. Г. Бельская).

Не менее драматичны рассказы о жизни в оккупированных деревнях, находившихся в непосредственной близости с лесными массивами и заболоченными территориями, в которых скрывались партизаны. Местных жителей заставляли тянуть бороны по минным полям, чтобы расчистить дорогу немцам. После очередной вылазки партизан каратели в отместку

«ставили» жителей близлежащих деревень на расстрел. В одном ряду стояли женщины, старики, дети. Многие с той поры стали седыми.

В воспоминаниях детей межличностные связи утверждаются не только родством, но и дружбой членов семьи с известными людьми, совместной службой и даже просто знакомством. Частью семейного фольклора становятся рассказы о том, «как папа служил связным в партизанском отряде, где комиссаром был муж его сестры» (Н. Г. Бельская).

Объектом воспоминаний могут быть и собственные «героические поступки». Доставка еды заброшенному с большой земли парашютисту и скрывающемуся в сарае, сбор информации о численности прибывших в деревню немцев, прятание в выкопанной ямке гранаты, забытой немцем, и маскировка схрона куриным помётом. Эта информация сопровождается обязательным указанием на желание десантника встретиться после войны, с оговоркой, если выживет (но ни одной встрече не суждено было состояться), наконец, даётся объяснение, почему до старости сохранился интерес заглядывать в окна, и считать присутствующих в доме и почему до сих пор снится страх, испытанный, когда офицер, чью гранату только что удалось так «искусно» спрятать, вдруг вернулся в дом (Н. Г. Бельская).

В рассказах о жизни в оккупации важное место занимает «образ оккупанта». Закономерно, что наряду с эпизодами «нечеловеческой» жестокости присутствуют мотивы нетипичного для врага поведения: немецкий врач дает лекарство больной девочке, немецкий офицер садит девочку на колени, угощает вкусной едой, шоколадом, показывает семейный альбом и т. п. Для такого «ненормативного» поведения находятся специфические мотивировки: у немцев дома остались дочери, фотографии которых они показывают девочкам-белорускам (Н. Г. и М. Г. Бельские).

Как известно, установление человеческих отношений в любой форме: от неясных аллюзий до «брачного сюжета», – служит преодолению критического положения, является средством «спасения» и психологической компенсации. В этом кроется причина популярности рассказов типа «истории о любви между белорусской девушкой и немецким солдатом», который дезертировал из гитлеровской армии и был в партизанском отряде переводчиком. «Любленькая моя!» – так он называл молоденькую партизанскую связную, троюродную сестру Н. Г. и М. Г. Бельских, Г. И. Гончарову (1927 г.р.). В реальной практике человеческого общения стирались этнические грани и рушились границы, выстроенные противоборствующими сторонами.

В фонде семейной исторической прозы есть рассказы о «чудесном спасении», о родственниках, не только прошедших войну, то есть вернувшихся из мира смерти, но также о тех, кто не дождался победы в силу разных обстоятельств, в том числе и в результате «несправедливого наказания». В обоих случаях акцентировано описание «сверхъестественных» жестокостей и опасностей, прослеживается вера в судьбу, злосчастный рок и одновременно в человеческое участие, в возможность установить справедливость. Комиссар партизанского отряда вскрывает НЗ (неприкосновенный запас) съестного и кормит еле живых разведчиков, вернувшихся в лагерь после тяжелейшего боевого задания. За нарушение субординации и дисциплины командир отряда расстреливает его (Н. Г. Бельская). Будучи прав с формальной точки зрения, командир презрел законы человеческого общежития, и за это его настигает «расплата» или «кара». После войны партизаны делают всё, чтобы восстановить честь любимого комиссара и через суд заставляют командира признать свою вину и выплачивать алименты семье пострадавшего (М. Г. Бельская). В данном случае повествовательная традиция явно обнаруживает тенденцию к объяснению событий и социальных отношений личными свойствами и намерениями людей, «виновников» или «спасителей».

К рассказам о войне тесно примыкают детские воспоминания о первых годах послевоенной поры. Рассказы о «возрасте» и «времени» содержат устойчивые, отмеченные в нескольких вариантах, мотивы. Так, повествование о «трудном послевоенном детстве» включает сведения о том, как голодный ребенок однажды наедается, ему становится плохо, и с тех пор он больше этот продукт не ест (или долго не может его есть). Рассказ об учёбе в школе, которая находится в соседней деревне, обязательно включает мотив острого дефици-

та одежды и (или) обуви, поэтому в школу дети ходят по очереди или до морозов бегают босиком, надевая обувь только перед входом в помещение. Неоднократно встречается мотив неосторожного обращения с оружием: нечаянного подрыва на оставшихся в земле минах, разрыве случайно обнаруженной гранаты и т.п. Иной мир еще не отступил полностью и грозно напоминает о себе. Информаторы рассказывают о тяжёлых судьбах женщин-вдов, оставшихся с малыми детьми на руках, детей, оставшихся без родителей, беспомощных инвалидов. Особую группу составляют «страшные рассказы» о нападении на людей волков или, как утверждали очевидцы, одичавших немецких овчарок, брошенных своими хозяевами (Н. Г. Бельская).

Приведенные факты позволяют заметить, что семейная история является модификацией или даже параллельным вариантом, позволяющим качественно глубже и тоньше осмыслить исторический процесс. Именно семейные мемораты дают возможность увидеть неоднозначные, часто противоречивые и изменчивые оценки «своих» и «чужих», которые являются реакцией на реальное разнообразие ситуаций. При этом в любом случае история семьи конструируется в русле осмысления «официальных мифов», так как белорусы не склонны подвергать сомнению тему массового героизма партизан, далеко не идиллических отношений оккупантов с местным населением, и, конечно, тему жестокости завоевателей и т. п.

Возможно, в сохранении и передаче семейного прошлого фольклорная традиция играет более скромную роль по сравнению с материалами фамильного архива или предметами бытовой культуры. Однако по степени эмоционального воздействия информации, по глубине памяти эта форма устной коммуникации не имеет себе равных. Привлекательность семейной автобиографии как целого и ее составных частей связана с тем, по утверждению Ж. Ревель, что семейное историческое повествование возвращает тот «первоначальный опыт», который «позволяет уловить конкретный облик глобальной истории» и показать способы создания образов действительности в различных контекстах [9, с. 118 - 121].

Современная устная семейная традиция даёт возможность выявить скрытые формы существования семейного предания, факторы и способы его актуализации. В области реконструкция семейного прошлого значимую роль играют, в том числе, детские воспоминания, диапазон которых очерчен не только информативно-познавательной, но и дидактической, воспитательной, эмоционально-ностальгической и репрезентативной прагматикой.

#### Литература

- 1 Разумова, И. А. Потаённое знание современной русской семьи. Быт. Фольклор. История / И. А. Разумова. – М.: Индрик, 2001. – С. 320. (Традиционная духовная культура славян / Современные исследования.)
- 2 Неклюдов, С. Ю. Исторический нарратив: между «реальной действительностью» и фольклорно-мифологической схемой / С. Ю. Неклюдов // Мифология и повседневность. Материалы научной конференции 18-20 февраля 1998 г. – СПб.: ЛГПУ, 1998. – С. 288-292.
- 3 Домановский, Л. В. Устные рассказы / Л. В. Домановский // Фольклор Великой Отечественной войны. – М.; Л.: Худож. литер., 1964. – С. 194 - 239.
- 4 Минц, С. И. Устные рассказы жителей Малоярославца / С. И. Минц. // Фольклор Великой Отечественной войны. – М. – Л.: Худож. литер., 1964. – 384 – 390.
- 5 Гочарова, А. В. Устные рассказы Великой Отечественной войны / А. В. Гончарова. – Калинин: Изд-во Калининского ун-та, 1974. – 185 с.
- 6 Фядосік, А. С. Партызанскі фальклор / А. С. Фядосік // Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т.2: Лабараторыя традыцыйнага мастацтва – «Яшчур». – Мн.: БелЭн, 2006. – С. 302 - 303.
- 7 Потебня, А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М.: Наука, 1989. – С. 448 – 449.
- 8 Иванов, В. В., Топоров, В. Н. К истокам славянской социальной терминологии (семантическая сфера общественной организации власти, управления и основных функций) / В. В. Иванов и др. // Славянское и балканское языкознание: Язык в этнокультурном контексте. Внутри мыслящих миров. – М.: Искусство, 1984. – С. 89 - 94.
- 9 Ревель, Ж. Микроисторический анализ и конструирование социального / Ж. Ревель. // Одиссей. Человек в истории. – М.: Держава, 1996. – С. 110 - 127.

Ценностная оппозиция «старая вера – новая вера»  
в «Палеской хроніке» И. Мележа

Статья посвящена анализу ценностной оппозиции «старая вера – новая вера» в трилогии И. Мележа «Палеская хроніка». От романа к роману происходит развитие и углубление смысловой наполняемости данной оппозиции и, как следствие, конфликтов, которые от семейно-бытовых и социальных поднимаются до социально-политических и бытийных.

В трилогии И. Мележа «Палеская хроніка» присутствует устойчивая система ценностных оппозиций, что отмечалось литературоведами и прежде: «Падзеі, асабліва важныя, пераломныя ў жыцці герояў, вызначальныя ў ідэйным сэнсе, раскрываюцца ў розных паваротах, падаюцца ў самых супярэчлівых ацэнках» [1, с. 269]. Развитие авторского замысла от романа к роману, наряду с изменением их жанровой специфики, отражается и в изменении смысловой наполняемости оппозиций.

Одной из ценностных оппозиций трилогии является оппозиция «старая вера – новая вера». Советская власть устанавливает небывалые порядки и законы, заменяя прежние, основанные прежде всего на религиозных верованиях. Одной из главнейших задач государственной политики признается необходимость изменения прежнего менталитета, в первую очередь – искоренение религии. В начале романа «Подых навалыніцы» говорится о том, что «навалыніца кінула маланку і на крыж за сялом, на разгалку дарог» [6, с.7]. Метафорическое значение молнии как испепеляющего явления природной стихии символизирует уничтожение новой властью христианских религиозных верований.

В романе «Людзі на балоце» данная оппозиция возникает на семейно-бытовом уровне. Так, одним из направлений борьбы против старого уклада для активиста Миканора является искоренение религии в собственной хате: «Багі і ўсялякія святыя – от з чым ваяваць трэба» [5, с.171]. Однако убрать иконы оказывается не просто. Уважение и жалость к матери, искренне верующей в Бога, подводят Миканора к «рубелю», перешагнуть который оказывается чрезвычайно сложно. В этой «войне» противником оказываются родные люди. В этой эпизодической семейной ситуации, как в зеркале, отражается широкое понятие борьбы против религии, проводимой на государственном уровне.

В первой книге трилогии Миканору так и не удается снять иконы. Однако в «Завеі, снежань» читатель вместе с Башлыковым замечает, что «на сценцы – партрэты Сталіна і Калініна. У кутку ў версе – пустата, абразы зняты» [7, с.121]. Это свидетельствует, во-первых, о бескомпромиссном характере Миканора, о его намерении не отступать от намеченных целей. Во-вторых, это явный показатель признания авторитета Миканора. Если прежде предложения Миканора зачастую расценивались его родными и односельчанами как «пустое», то в третьей книге трилогии он предстает полноправным представителем новой власти. Результаты его деятельности – построение гребли, организация колхоза, – очевидны и действенны. То, что вместо икон в хате появляются портреты вождей, символизирует признание новой веры.

Проблема вступления в колхоз сопоставима с переходом в новую веру, веру в Советскую власть. Это приводит к семейным междуусобицам, к тому, что брат восстает против брата. Тем самым «новая вера» противопоставляется традиционной христианской религии.

В рамках оппозиции «старая вера – новая вера» религиозный праздник противопоставляется автором празднику коллективному – построению гребли. Празднование коляд, помимо раскрытия перед читателем фольклорной сущности народного обряда, демонстрирует негативные стороны старого жизненного уклада. Религиозный праздник предполагает исключение труда на целых две недели, что противоречит смыслу крестьянского существования. Он сопровождается убоим скота, пьянством, драками – такова его обратная сторона. Жестокая драка происходит в «святы» вечер, когда озверелый от выпитой водки и ревности Евхим избивает парня из соседней деревни лишь за то, что тому нравится Ганна. Покалечен-



ный хлопец справедливо называет куреневцев «звярамі». Миканор считает это празднование «дикостью», он поражается односельчанам, готовым отдать последнее «для дурного свята» [5, с. 177].

Напротив, праздник открытия гребли является праздником совместного труда, праздником без религиозного и национального разделения: «Людзі гаманілі, спявалі, жартавалі – людзям было весела» [5, с.395]. Это, хоть и подсознательно, все же осознается крестьянами: «Народу сплылося столькі, колькі не заўсёды было і на юравіцкім пляцы ў кірмашовыя дні» [5, с.395]. Автор подводит читателя к следующему выводу – настоящий праздник неразрывно связан с трудом, с удовольствием от коллективно выполненной задачи: «Праца – ёта наша свято!» [7, с.198].

Оппозиция «старая вера – новая вера» взаимосвязана с противопоставлением среди членов руководства района. Здесь очевидна религиозная аналогия процесса обращения в «новую веру». Местные руководители, призванные осуществить переход сельского хозяйства на колхозный путь, уподобляются обращающим в христианскую веру язычников – крестьян-«дзікуноў». В то время как одни руководители пытаются «обратить» крестьян с помощью слова подобно проповедникам-пилигримам, другие стремятся добиться результатов «силой», жесткими методами – «огнем и мечом».

Апейко и Гайлис придерживаются гуманистических способов обращения с крестьянами. Более того, Апейко являет собой тип руководителя-проповедника, полагая, что именно беседа, общение с людьми способны принести наилучшие результаты в процессе внедрения нового: «Трэба змагацца з іх страхам. Цярпліва тлумачыць. Прывіваць веру... Адзін выхад...» [6, с.351]. В разговоре с крестьянами Апейко стремится встать на их точку зрения, он подбирает те языковые средства, которые способны заставить людей задуматься. В результате люди «слухалі так, што забывалі і пра ўтому, і пра камароў, і пра ноч, хуткі час мёртвага сну» [6, с.79]. То, что люди забыли про «мертвы сон», свидетельствует об их «оживлении», о первом шаге к новой, «человеческой» жизни.

Эта позиция кардинально расходится с мнением Миканора и Башлыкова. То, что Апейко на сходе, посвященном роспуску колхоза, сводит свое выступление к рассказу-притче из жизни деревенской семьи, проводя параллель с семьей-колхозом, осуждается Башлыковым. Башлыков предостерегает Апейко в том, что тот отдаёт «замест чоткай палітычнай ацэнкі перавагу старасвецкім мудрасцям» [7, с.89]: «Башлыкоў наогул не любіў Апейкавых «штучак-мудрагельств»: вобразы-намекі, загадкі» [7, с.96]. В свою очередь и Апейко есть в чем упрекнуть Башлыкова. Речь Башлыкова, его «слово», не имело надлежащего воздействия на крестьян, было «пустым стрэлам» [7, с.89]. Это поняла и Ганна, присутствовавшая на сходе: « Без падходу... не знае нашых. Не знае – нашы не любяць такога...» [7, с.62]. Авторское мнение в данной оппозиции полностью на стороне Апейко, который полагает, что бестолковый «наскок» может только разрушить веру в доброе дело.

Таким образом, вторая сюжетная линия трилогии – линия партийного руководства, осуществляющего коллективизацию, построена по принципу оппозиций. Один полюс оппозиции действует по сталинским принципам. Миканор, Башлыков – это руководители-«идеалисты». Для них важно быстрое достижение поставленных целей, *количество* созданных колхозов, т.е. внешнее проявление успехов коллективизации. Они жестки и беспреклонны по отношению к людям. Другой полюс оппозиции следует ленинским принципам. Реалист Апейко и ему подобные ратуют за *качество* процесса аграрной политики, за его поддержку внутренними убеждениями крестьян, за разумный подход к делу. Именно Апейко воплощает гуманный подход к коллективизации, который на языке крестьян обозначается «па-добраму» и так часто упоминается в тексте трилогии.

С одной стороны, оба полюса данной оппозиции, и сталинский, и ленинский, ратуют за единое дело, за успех коллективизации, что теоретически не предполагает между ними конфликта. С другой стороны, конфликт, причем конфликт глубокий, существует. Если сперва его характер был признан исследователями «идейным и моральным» [2, с. 174], то в дальнейшем углубилось его истолкование. Он был назван «сутычкай светапоглядаў, канфлік-

там прынцыповым» [3, с. 198], столкновением двух идеологий – «партыйна-дэмакратычнай і злачынна-бюракратычнай» [4, с. 233].

Этот конфликт неразрывно связан с расхождением точек зрения представителей партийного руководства: что означает действовать по-большевистски? Гуманная, по мнению автора и читателя, позиция Апейко истолковывается оппозиционным полюсом как фактический уклон «вправо», как проявление либерализма, мягкотелости, недопустимых в столь сложный период: «Вы называеце гэта дабратою, а бальшавікі, сапраўдныя бальшавікі, называюць гэта інакш – патураннем класава чуждаму ворагу» [6, с. 289]. С течением времени читателю открылось то, что, возможно, не осознавалось и самим автором. В наши дни трагизм этого конфликта представляется в том, что, по словам В. Локун, «працаваць па-ленінску – таксама быў міф, добрая казка» [4, с. 230].

Данная ценностная оппозиция трилогии, представленная автором на примере состава местного руководства, отражается в реальной историческо-политической оппозиции, борьбы на государственном уровне, о которой также упоминается в трилогии. Это дело правой оппозиции, дело Бухарина, Рыкова и Томского: «Правая апазіцыя зноў рашыла даць бой і пацярпела паражэнне. Усе тры правыя лідэры – члены Палітбюро, кіруючыя дзеячы: Рыкаў – старшыня Саўнаркома, Бухарын – рэдактар «Правды», Томскі – старшыня ВЦСПС. Правыя зноў спрабавалі павярнуць партыю на свой лад» [6, с.376]. В то же время автор не зря называет обособленное болотами село «Куранёўскай рэспублікай» [5, с.164]. Проблемы отдельной деревни и волости «хвалявалі і здаваліся нісколькі не менш важныя, чым праблемы свету» [5, с.166]. В авторском понимании, деревня Курени – это «государство в миниатюре», это особый микрокосм, который носит в себе все черты макрокосма – государственного управления БССР. В свою очередь, макрокосм-государство оказывает воздействие на микрокосм, избирая ту или иную политическую направленность.

Для большинства крестьянства новая аргарная политика, «новая вера», предполагающая отказ от индивидуального хозяйства, напротив, является предательством той веры, ради которой они совершали революцию, принимали участие в гражданской войне. Трагедия в том, что обещанная и розданная революцией земля должна быть коллективизирована, и это знаменует утрату крестьянской веры в справедливость государственной политики. Более того, поспешность темпов коллективизации, игнорирование властью личностного психологического фактора подрывает веру крестьян в рациональность колхозов: «Савецкай уласці веру, а ў калгасе – не ўвераны!» [6, с.344]. Это заставляет их выходить из колхозов, покидать родные места. Именно недоверие и недовольство являются результатом недальновидной сталинской политики, провалом «сталинского» полюса оппозиции партийного руководства. Современный взгляд на события конца 1920-х – начала 1930-х годов в Беларуси позволяет видеть в коллективизации «з’яву драматычную і нават трагічную» [8, с. 97].

Очевидно, что в «Палескай хроніке» от романа к роману происходит развитие и углубление смысловой наполняемости ценностной оппозиции «старая вера – новая вера» и, как следствие, конфликтов, которые от семейно-бытовых и социальных поднимаются до социально-политических и бытийных.

#### Литература

- 1 Адамович, А. Прелесть простоты / А. Адамович // Дружба народов. – 1981. – № 4. – С. 226–235.
- 2 Кулешов, Ф. Грозные дни / Ф. Кулешов // Неман. – 1966. – № 4. – С. 171–181.
- 3 Куляшоў, Ф. Апошні раман Івана Мележа / Ф. Куляшоў // Польша. – 1980. – № 8. – С. 190–210.
- 4 Локун, В. Вялікі свет маленькіх Куранёў / В. Локун // Польша. – 1994. – № 3. – С. 225–237.
- 5 Мележ, І. Людзі на балоце : Раман з «Палескай хронікі» / І. Мележ. – Мінск : Маст. літ., 1999. – 399 с.
- 6 Мележ, І. Подых навалніцы : Раман з «Палескай хронікі» / І. Мележ. – Мінск : Маст. літ., 1999. – 510 с.
- 7 Мележ, І. Завеі, снежань : Раман з «Палескай хронікі» / І. Мележ. – Мінск : Маст. літ., 1999. – 238 с.
- 8 Несцераў, Ю. Д. «Палеская хроніка» Івана Мележа ў кантэксте савецкай прозы аб калектывізацыі / Ю. Д. Несцераў // Беларуская літаратура : Рэспубліканскі міжведамасны зборнік. – 1990. – Вып. 18. – С. 93–101.

### Нацыянальныя архетыпы ў рамане У. С. Караткевіча «Каласы пад сярпом тваім»

Артыкул прысвечаны праблеме нацыянальнага архетыпу на сусветным узроўні і на ўзроўні канкрэтнай, у дадзеным выпадку беларускай, нацыі. Сярод гісторыкаў, філосафаў і літаратуразнаўцаў існуе некалькі пунктаў гледжання адносна гэтага пытання, але ўсе яны сыходзяцца ў адным: рашэнне праблемы закладзена ў гісторыі асобнага народа і яго нацыянальнай літаратуры. Гэта характэрна і для твораў беларускай літаратуры, у прыватнасці для раманаў і апавесцяў Уладзіміра Караткевіча, у якіх акрэслены найбольш характэрныя рысы характару і накірункі мыслення беларускага грамадства.

Тэрмін «архетып» упершыню быў ужыты ў 1919 годзе Карлам Густавам Юнгам для азначэння псіхічных структур, складаючых змест «калектыўнага несвядомага». Калектыўнае несвядомае – гэта агульначалавечы вопыт, які ўяўляе сабой скрытыя сляды памяці чалавечага і нават дачалавечага мінулага. Калектыўнае несвядомае характэрна для ўсіх рас і народаў, яно зафіксавана ў міфалогіі, рэлігійных вераваннях і можа выяўляцца сучасным чалавекам праз сны і іншыя формы змененага стану свядомасці, у тым ліку праз мастацкую творчасць. У адрозненне ад асабістага несвядомага, якое набываецца з дапамогай асабістага вопыта і якое можа быць страчана, калектыўнае несвядомае перадаецца генетычным шляхам ад продкаў к нашчадкам, ад аднаго народа да другога з дапамогай матываў альбо мадэляў, у ролі якіх і выступаюць архетыпы. Архетып валодае шэрагам уласцівых толькі яму рыс, вызначаючых яго ўнутраную сутнасць. Па-першае, ён з’яўляецца архаічным феноменам і павінен увасабляцца ў міфах, фальклоры і г.д. Па-другое, з’яўляецца структурай калектыўнага несвядомага, ён павінен выяўляцца ва ўсіх народаў і ва ўсі эпохі. Акрамя гэтага, архетып здольны ўплываць на эмоцыі чалавека і фарміраванне яго жыццёвых прынцыпаў. Менавіта гэты фактар і з’яўляецца асновай для вызначэння паняцця нацыянальнага архетыпу [1].

Нацыянальны, альбо этнічны архетып уяўляе сабой каноны нацыянальнай духоўнасці і асноўныя асаблівасці этнаса як культурнай цэласнасці. Кожная нацыянальная культура мае дамінуючыя этнакультурныя архетыпы, якія істотным чынам вызначаюць асаблівасці светапогляду, гістарычны лёс народа і характар мастацкай творчасці. Напрыклад, кажучы пра рускія нацыянальныя архетыпы, можна звярнуць увагу на адкрытасць і спагадлівасць, ці на шматлікія атаясненні Русі з жанчынай. Паводле Юнга, «актуалізацыя архетыпу на дадзеным прамежку часа – гэта крок у мінулае» [2, с. 96], аднак узмацненне ўплыву архетыпічнага на нацыю ці асобнага чалавека можа паўплываць на будучыню праз жаданні і мары народа.

Негледзячы на тое, што архетыпы заўсёды застаюцца нязменнымі па сваёй сутнасці, з цягам часу яны могуць увасабляцца ва ўсякага роду мастацкіх вобразах, сюжэтных элементах, нацыянальных ідэалах. Такія змены здольны па-рознаму паўплываць на самасвядомасць этнаса і яго далейшы шлях развіцця. Юнг разглядае дзве пагрозы, узнікаючыя на мяжы сутыкнення несвядомага-архетыпічных і свядомых кампанентаў псіхікі. Па-першае, гэта растварэнне асобы ў калектыўным несвядомым, а па-другое – падаўленне і ігнараванне несвядомага. На глебе ігнаравання можа пачацца адваротны працэс – узнікненне неверагоднай колькасці архетыпаў, адраджаючых міфы ў якасці сілы, аб’ядноўваючай пазбаўлення каранёў этнасы. Трэба адзначыць, што гэта тэндэнцыя характэрна для культур еўрапейскага тыпу, у тым ліку і беларускай.

Гістарычны працэс станаўлення Беларусі праходзіў праз шмат супярэчлівых і неадназначных этапаў. Беларускаму народу давалося пераадолець шэраг выпрабаванняў, кожнае з якіх значна паўплывала на фарміраванне нацыі. Каб зразумець сутнасць першапачатковага нацыянальнага архетыпу, які яшчэ не быў закрануты падаўленнем несвядомага, трэба прааналізаваць гістарычны і культурны лёс этнаса на розных этапах

развіцця. Лепш за ўсё архетыпічная мадэль беларускай нацыі адлюстравана ў старажытнай культуры: міфалогіі, народных казках, песнях, паданнях і нават танцах. Беларусы спрадвек імкнуліся наладзіць кантакт з прыродай. Найбольш ярка гэта праглядаецца ў міфалогіі: усе звышнатуральныя істоты тым, ці іншым чынам былі звязаны з прыроднымі з’явамі: ветрам, сонцам, балотам, зменай часоў года і інш. Усе яны, за выключэннем адмоўных персанажаў, дапамагалі людзям у бытавым, сацыяльным, духоўным жыцці.

Аднак для найбольш поўнага раскрыцця нацыянальнага архетыпу ў дачыненні да разглядаемай тэмы, трэба звярнуцца і да іншага боку жыцця беларусаў: сацыяльнага. Сярод тых жа казак можна вылучыць асобную групу, да якой належаць казкі вострай сацыяльнай накіраванасці. Просты беларускі народ спрадвек пакутваў ад прыгнёту паноў і папоў, якія не толькі накладалі на сялян непад’емныя падаткі, але і насміхаліся над іх мовай і культурай, абражалі нацыянальную годнасць. Шырока распаўсюджана меркаванне, што асноўнымі рысамі беларусаў як нацыі з’яўляюцца памяркоўнасць і талярантнасць. Так, гэтыя рысы маюць месца, але называць іх асноўнымі нельга. Доказ гэтаму – абавязковы адказ на прыгнёт, калі не бунтам і адкрытым супрацьстаяннем, то здэклівай і з’едлівай сатырай.

Асаблівасці этнаса, адлюстраваныя ў фальклоры, назіраюцца і ў далейшай яго гісторыі. У XIX стагоддзі беларусы зноў апынуліся пад прыгнётам. Надмерныя падаткі, невыносная праца на паноў – усё гэта зноў узнімае народ на паўстанне. Але на гэты момант беларусы маюць вялізны вопыт жыцця ў сацыяльна-гамадскай прасторы Вялікага Княства Літоўскага – дзяржавы, якая цягам доўгага часу азначала ход развіцця гісторыі Еўропы. ВКЛ спачатку асобна, а потым разам з Рэччу Паспалітай загартавала нацыю ў шматлікіх выпрабаваннях, тым самым забяспечыўшы маральную падрыхтоўку людзей для далейшых рашучых дзеянняў. Нацыянальны архетып зноў адыграў сваю ролю: паўстанне 1863 года было азначана неверагодным уздымам самасвядомасці беларусаў. У гэты час пачынаецца станаўленне беларускай мовы як мовы этнаса, назіраецца значны культурны ўздым, увогуле адбываецца абуджэнне нацыі. На падставе гэтага можна зрабіць прамежжавую выснову: памяркоўнасць уласціва беларусам да таго часу, пакуль нешта не зварухне народ. На пярэдні план выходзяць годнасць, гонар за краіну і жаданне змагацца за яе.

З боку беларускіх пісьменнікаў назіраецца павышаная цікавасць да падзей гэтага часу. Найбольш ярка яны адлюстраваны ў творчасці Уладзіміра Караткевіча. Паўстанне 1863 года – тэма, якая праходзіць праз шэраг яго твораў. Самым жа значным з пункту гледжання раскрыцця нацыянальнага архетыпу з’яўляецца раман «Каласы пад сярпом тваім». У гэтым творы разгортваецца маштабнае палатна сацыяльнага жыцця розных слаёў насельніцтва Беларусі і суседніх краін у XIX стагоддзі. І менавіта з дапамогай такога ўсебаковага агляда вылучаюцца рысы грамадства, на падставе якіх вызначаецца сутнасць нацыянальнага беларускага архетыпу.

Уладзімір Караткевіч, выкарыстоўваючы фальклорныя і сімвалічныя вобразы, здолеў адлюстраваць уплыў калектыўнага несвядомага на народ увогуле і на асобнага індывіда. Напрыклад, вобраз белага жарабя, які паўстае ў рамане як увасабленне нечага новага, імклівага і рэвалюцыйнага ў самым шырокім сэнсе. Спачатку гэты вобраз падаецца ў песні старога Кагута, прычым выглядае ў такім кантэксце як традыцыйны сімвал народнай паэзіі. Потым галоўны герой бачыць яго на карціне ў доме Загорскіх. І, нарэшце, некалькі разоў вобраз белага жарабя падаецца чытачу пры дапамозе прыёму сна. Гэта і ёсць прыклад калектыўнага несвядомага, якое зафіксавана ў фальклорных спевах, мастацкіх творах і выяўляецца чалавекам праз яго сны.

Белае жарабя – папярэднік непазбежных пераменаў, і, здаецца, што гэта цудоўная мроя нібы падштурхоўвае Алесь Загорскага на шлях непрымірымасці з існуючым становішчам беларускага народа: «Час той прыйдзе. І скоро прыйдзе. / Стане моцным канём жараятка, / І на гэтым кані я паеду / Да пачынкаў і хат сялянскіх». [3, с. 24]

Дадзеныя радкі можна разглядаць як рэмінісцэнцыю да верша Максіма Багдановіча «Пагоня», у якім грозныя коннікі і іх нястрымныя коні прадстаўляюцца як выратавальнікі беларускай зямлі ад чужакоў-захопнікаў і чужынцаў-зраднікаў. Нездарма выява конніка на белым кані ўпрыгожвала сабой герб ВКЛ. Гэты вобраз быў звязаны са старажытна-

славянскай традыцыяй народнай пагоні: у выпадку раптоўнага нападу ворага і захопу кагосці з членаў абшчыны, кожны мужчына, які меў права насіць зброю, быў абавязаны кідацца ў пагоню, каб адбіць палон. Такім чынам, вобраз белага жарабя ў рамане Караткевіча можна разглядаць як спрадвечны сімвал беларускага народа, сімвал, які ўвасабляе ў сабе непахіснасць і мужнасць, высакароднасць і самаахвярнасць.

Гэтыя якасці ў значнай меры ўласцівы і галоўнаму герою рамана «Каласы пад сярпом тваім». Алесь Загорскі – прадстаўнік дваранства, але ж, дзякуючы традыцыі «дзядзька-вання», ён змог наблізіцца да жыцця сялянства, да зямлі, якой карыстаўся. У беларускіх казках, паданнях і песнях, зямле надаецца найвялікшая павага. Зямля – адзіны сродак для існавання ў беларусаў XIX стагоддзя, і калі жыць на ёй становіцца немагчыма, народ прачынаецца і ўздываецца супраць прыгнёту. Караткевіч, паказваючы гэта, не робіць розніцы паміж сялянамі і дваранствам, але ён выдатна падкрэслівае той факт, што дваранства бывае і «добрым», і «дрэнным». Калі, напрыклад, параўнаць сем'і Загорскіх і Кроера, можна вызначыць хто з іх з'яўляецца сапраўдным беларусам, які прытрымліваецца ўсіх нацыянальных традыцый і мае ўсе рысы характару, якія ўласцівы этнасу, а хто клапоціцца толькі аб сабе і сваім багацце. Кожная панская сям'я – асобны мір са сваімі звычкамі і традыцыямі. Адны, здаецца, ідуць тым жа шляхам, што і Загорскія (напрыклад, Раўбіч), але робяць гэта асобна і па-свойму. Другія (Кроер, Хаданскія, Таркайлы) з'яўляюцца заўзятымі прыгоннікамі, якім чужа бескарыслівае дабро. Відавочна, што ў гэтым супрацьстаянні і нараджаецца гнеўнае полымя паўстання супраць прыгнёту.

Што датычыцца непасрэдна Алеся, то значны ўплыў на яго фарміраванне як індывіда аказвае Вежа. Гэта чалавек з багатым жыццёвым вопытам, які здолеў прайсці праз шэраг жорсткіх выпрабаванняў, не страціўшы пры гэтым хоць і завуляванага, але ж аптымізму. Алесь цягнецца да яго амаль з першых хвілін знаёмства. І нездарма, бо ў гэтай асобе сабраны кананічныя чалавечыя якасці, характэрныя для менталітэту беларусаў: гонар, непахіснасць, прыродны аптымізм, любоў да зямлі і сям'і. Нават знешне Вежа нагадвае нейкага міфалагічнага волата, які стаіць на варце нацыянальных каштоўнасцей.

Яшчэ адна постаць, вартая асаблівай увагі – Кастусь Каліноўскі. Гэты чалавек вось ужо паўтара стагоддзя з'яўляецца сімвалам Беларусі. Аднак у рамане Караткевіча ён прадстаўлены спачатку як звычайны хлопчык з рамантычнымі марамі аб будучыні, потым як высакародны юнак, сэнс жыцця якога закладзены ў барацьбе за годны лёс беларускай нацыі. Паходзячы з шляхецкай сям'і, Кастусь бачыў усе пакуты, праз якія праходзіць народ: голад, ушчамленне чалавечых правоў уладамі і здзекі паноў над сялянамі. Прычым такая несправядлівасць характэрна для лёсаў і беларускага, і рускага народаў.

У Каліноўскім з небывалай сілай абуджаецца нацыянальная свядомасць. Ён становіцца змагаром за мову, культуру і волю, якіх так не хапала беларускаму грамадству. Яго таксама можна суаднесці з героямі нацыянальных паданняў, якія ахоўвалі жыццё і свабоду насельніцтва краіны.

Архетыпічны вобраз змагара-ахоўніка праходзіць праз усю гісторыю беларускай нацыі. Яму ўласцівы такія рысы характару як гонар, высакароднасць, духоўнае багацце, годнасць, любоў да свайго народа, прага справядлівасці, выключная павага да каштоўнасцей продкаў. Гэта нацыянальны архетып, які ўзнік яшчэ на пачатку станаўлення беларускай нацыі. З цягам часу ён абрастаў вопытам розных пакаленняў і ў сярэдзіне XIX стагоддзя дасягнуў самага высокага ўзроўня. Уладзімір Караткевіч заўважыў гэты факт і менавіта ён пакладзены ў аснову ўсяго твора. Караткевіч выступае свайго роду лекарам нацыі, які ў сваім творы адраджае традыцыі нацыянальных паданняў, як з міфалагічнага боку, так і гістарычнага, і сацыяльнага. Раман «Каласы пад сярпом тваім» значна паўплываў на фарміраванне нацыянальнай думкі грамадства ў XX стагоддзі, аднак і сучасныя беларусы лічаць яго адным з самых выдатных твораў беларускай літаратуры.

#### Літаратура

- 1 Юнг, К. Г. Психология бессознательного. / К. Г. Юнг. – М. : Наука, 1998. – 399 с.
- 2 Юнг, К. Г. Архетип и символ. / К. Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.

УДК: 821.161.3 Брава'06 - 3

К. В. Кушнарова

### Алена Брава: Доследы дыялектыкі душы

У артыкуле разглядаюцца вызначальныя матывы творчасці Алены Брава, адзначаецца спецыфіка гераінь мастацкіх твораў пісьменніцы.

Стылістыку твораў Алены Брава вызначае адмысловае спалучэнне жорстка-рэалістычных, часам брутальных сцэн з паглыбленай эмацыянальнай шчырасцю. Пісьменніца імкнецца даследаваць самыя патаемныя куткі ўнутранага свету сваіх гераінь праз нагнацанне думак і вобразаў, кожны з якіх выклікае да жыцця іншыя, ствараючы яркі аб'ёмны малюнак, здольны выклікаць моцнае эмацыянальнае ўражанне ў чытача. Гераіні аўтара існуюць паміж полюсамі любові і нянавісці, спрабуючы пазбавіцца ад спадчынай залежнасці, часта звязанай са страхам (фабіяй) і заслужыць (выпакутаваць) права кахаць і быць каханай, пазбавіцца ад комплексу віны і набыць свабоду ад жорстка зададзенай жыццёвай схемы.

Дэбютны зборнік Алены Брава «Каменданцкі час для ластавак» (2004) змяшчае дзве аповесці: аднайменную, а таксама «Імя Ценю – Святло (Гісторыя адной фабіі)» (2003), апавяданні: «Тапіць дзяўчатак тут дазволена» (2002), «Змяя, пакрытая пёрамі птушкі сонца» (2004). У 2005 годзе свет пабачылі апавяданні «Сон піянеркі» і «Эфект прысутнасці», у 2008 надрукаваны раманы пісьменніцы «Менада і яе сатыры», у 2011 – аповесць «Дараванне». Скрызнымі матывамі, якія ўсебакова даследуюцца ў творах пісьменніцы, з'яўляюцца каханне/нянавісць, віна/дараванне, свабода/залежнасць.

Пачатак аповесці «Каменданцкі час для ластавак», дзе малюнак мінулага, вобразы і асацыяцыі ўзнікаюць у момант сузірання каляровага фотаздымка, нагадвае пра раманы Марсэля Пруста «У бок Свана», дзе ўспаміны актуалізуюцца ў свядомасці аўтара дзякуючы смаку глытка гарбаты з пірожным Мадлен. Паралель з вядомым французскім аўтарам не выпадковая, бо ў пазнейшым сваім рамане «Менада і яе сатыры» Алена Брава прызнаецца, што яе літаратурны дослед унутранага свету гераіні нагадвае «пошукі страчанага часу». Дарэчы, менавіта ў мінулым знаходзяцца зародкі і карані амаль заўсёды невырашальных праблем шматлікіх гераінь пісьменніцы.

Пераход ад аднаго вобразу да другога адбываецца ў аповесці паводле логіка-асацыятыўнай сувязі, часам гэта нагадвае кароткае адступленне (разглядванне фотаздымка немаўляці дапамагае ўгадаць пра нараджэнне ўласнай дачкі гераіні), у іншым выпадку «блазнавата-бессэнсоўная» ўсмешка дзіцяці выклікае цэлы комплекс асцыяцый, з выхадам на глабальную метафару жыцця як сузірання стужкі з прывабнымі карцінкамі, што можа спыніцца ў любы момант і тады даверлівы глядач убачыць брудную прасціну на сцяне. (Дадзеная метафара больш падрабязна разгортваецца ў апавяданні «Эфект прысутнасці».)

Заяўленае на пачатку твора растанне гераіні з мужам надае апісанню іх стасункаў налёт прадвырашанасці лёсу, непазбежнасці спраўджання наканаванага. На думку аўтара, немагчымасць іх доўгага сумеснага існавання задаецца самім фактам адрознасці ў выхаванні і прыналежнасцю да розных культур, што не пераадоўваецца ні агульнасцю месцазнаходжання (часовай, як пазней аказваецца), ні наяўнасцю агульнага дзіцяці, ні нават каханнем, якое для кожнага з іх значыла нешта сваё. Адрознасць менталітэтаў выяўляецца літаральна ва ўсім, нават «бачыць адзін і той жа пейзаж» яны асуджаны «па-рознаму, як былі асуджаны па-рознаму вымаўляць гукі, вітацца з сябрамі, гатаваць снаданне і вячэру,

выказваць радасць і адчай» [2, с.7]. Сваркі, якія ўзнікаюць паміж мужам і жонкай, таксама выкліканы непадобнасцю іх светаўспрымання, манерай стаўлення да жыццёвых перыпетый.

Геранія спрабуе збегчы ад беларускай рэчаіснасці на Кубу, бо на яе думку на радзіме свет быў «забруджаны крывадушнасцю, як радыяцый». Яна адчувае жаданне любой цаной «здзерці абрыдлую маску, нават калі б дзеля гэтага спатрэбілася сарваць з сябе скуру» [2, с.13]. Пошукі больш прыдатнага для самарэалізацыі месца прыводзяць жанчыну ў краіну, дзе ўсё нагадвае мінулае, ад якога яна спрабавала ўцячы.

Жыццё Гаваны, куды Алеся трапляе з мужам Рэем выклікае ў ёй трывалае «пачуццё нерэальнасці ўсяго гэтага, – нібыта мы, калі штодня пераводзілі стрэлкі на гадзіну назад у нашым плаванні па Атлантыцы, нейкім непапраўным чынам **зрушылі час**, сталёвы вінт “Тараса” скамечыў кволяя косткі стрэлак, звар’яцелыя орды мінулых дзён узялі цыферблат штурмам. Зямля дала зваротны ход, – і мяне нейкім ветрам занесла ў каланіяльную дзірку на досвітку навукова-тэхнічнай эры» [2, с.17]. Гэтае сімвалічнае вяртанне ў мінулае запускае асацыятыўныя механізмы, дзякуючы якім геранія бачыць падабенства сітуацый, што прымушае яе пераасэнсаваць жыццёвы вопыт, лепш зразумець саму сябе.

Алесіна Déjà–vu замацоўваецца пастаянным сузіраннем лозунгаў, што вісяць насупраць дома на Кубе, дзе яна жыве. Гэтыя лозунгі аказваюцца на дзіва сугучнымі фразам з яе мінулага, у якіх выказвалася жаданне аддаць жыццё за справу партыі: «SOCIALISMO O MUERTE» – «Сацыялізм або смерць!» Яшчэ школьніцай геранія заўважае непазбежнасць прыналежнасці да аднаго з варагуючых лагераў, але выбірае свой адметны шлях, які будзе суправаджацца адмысловымі цяжкасцямі.

Наканаванне, асуджанасць на паразу, на думку Алесі, задаецца ўжо тым, што яна мае няшчасце «нарадзіцца на свет жанчынай; нарадзіцца ў беларускай глыбінцы і адтуль вынесці свой жыццёвы сцэнар; але да таго, да таго – быццам бы памянёнага мала! – нарадзіца жанчынай з так званай іскрай Божай і, адпаведна, нежаданнем ісці звыклай жаночай каляінай, – у любых шыротах, на любым паўшар’і гэтая трыяда сімптомаў здольная хіба што ўмацаваць сцены тваёй вязніцы» [2, с.92]. Усведамленне марнасці барацьбы, тым не менш, не змушае геранію здавацца, бо яна ведае, што мае моц супрацьстаяць сіле абставін, рушыць наперад, «цягнучы за сабой сваю клетку».

Безнадзейны песімізм наконт здольнасці перайначыць свой лёс, збыць наканаванае спалучаецца з трапяткім спадзяваннем на тое, што гэта нялёгкая справа атрымаецца, няхай не ў дачкі, але ва ўнучкі ўжо, якая магчыма здолее зламаць сцены вязніцы, каб стаць, нарэшце, свабоднай, «як ластаўка». Такім чынам, вера ў працяг жыцця, якая сцвярджаецца кожным новым пакаленнем, што прыйшло на зямлю з дапамогаю кахання, дапамагае гераніе ажыццяўляць свае бясконцыя намаганні, спрабуючы выбавіцца са спадчыннага кола, займеўшы свой уласны шлях.

У аповесці «Імя ценю – святло», якая мае падзагаловак Гісторыя адной фабіі, ўжо напачатку твора чытач даведваецца, што страх Вікторыі знікае, дзякуючы спраўджванню пра-роцтва-праклёну. Далейшы ход аповеду з’яўляецца падрабязным апісаннем-аналізам фабіі, роўнай гісторыі жыцця, як высвятляецца далей, нібыта менавіта страх надаваў сэнс існаванню, прымушаючы арганізм дзейнічаць па зададзенай ім праграме, якая прыводзіць да заўсёды аднолькавых наступстваў. Словы: «*толькі б не ўпасці, толькі б не...*», якія геранія вымаўляе як замову на працягу ўсяго твора, прыводзяць да адваротнага эфекту, робячы падзенне непазбежным кожны раз, калі ўзнікае момант «*падабенства сітуацый*» [2, с.98], што стварае уражанне знаходжання Вікторыі ў пастцы дурнога сну, дзе яна вымушана перажываць кожны раз адну і тую ж дрэнную гісторыю свайго дзяцінства, у палоне якога яна знаходзіцца ўвесь час.

Апісанні перажывання страху фізічнага падзення, што ўзнікае ў час знаходжання ў шматлюдных месцах, чаргуюцца з тымі падрабязнасцямі існавання гераніі, якія выклікалі з’яўленне фабіі, спадарожнічаюць і групуюцца вакол яе, бо ўсё жыццё жанчыны робіцца нябачнай арэнай змагання з уласным целам, што прыводзіць да катастрофы якраз у момант такой блізкай перамогі.

Турэмшчыкам і катам Вікторыі, з’яўляецца памяць, ад якой не ратуе нават яснае разуменне прычын і наступстваў ужо перажытага і пераасэнсаванага мінулага, бо «нехта ў

ёй, відавочна, пераблытаў адзін пласч часу з другім, і ў выніку эфекту накладання ўтварылася трэцяя, даволі-такі ідыёцкая карцінка...» [2, с.102], што прымушае гераіню кожны раз адчуваць сябе безабароннай нялюбай дзяўчынкай, якая чуе праклён маці: «Каб ты правалілася, праклятая!» [2, с.136] Няздольнасць абараніцца ад гэтых слоў, пачутых ад блізкага чалавека, нараджае жаданне даказаць уласную вартасць і атрымаць адабрэнне, дасягнуўшы поспехаў у вучобе і кар’еры, для чаго яна вымушана насіць маску Упэўненай Пані. Маску так не падобную да сапраўднай Вікторыі, што часам здаецца – нехта іншы пражывае яе жыццё.

Своеасаблівай спробай пазбавіцца ад кораня страху на узроўні падсвядомасці з’яўляецца сон гераіні, дзе яна раскопчае магілу маці голымі рукамі, урэшце бачыць яе, п’яную, неахайна ляжачую, дакладна як дваццаць год таму, і спрабуе, як у дзяцінстве, пабудзіць жанчыну. Тая раптам хапае яе за валасы і цягне ў раскрытую яму, і «вось ужо Вікторыя ляжыць у магіле замест мамы, а мама, невядома як завалодаўшы ейным целам і душой, жыве замест дачкі яе жыццё» [2, с.134]. Гэты сон з’яўляецца паказчыкам таго, што гераіня будавала свой лёс згодна мадэлі некалі зададзенай яе маці, не прымаючы пад увагу свае ўласныя густы і здольнасці. Таму яе дасягненні і не прыносілі жанчыне асалоды, бо з’яўляліся данінай густам і патрэбам іншых людзей.

Кальцавая кампазіцыя аповесці, бясконцае вяртанне да адных і тых жа або падобных сітуацый/сцэнараў развіцця падзей стварае ўражанне руху па замкнёным коле, вырвацца з якога магчыма толькі цаною наймаверных высілкаў. Па-сутнасці ў кожным сваім творы пісьменніца спрабуе адказаць на адно і тое ж пытанне: ці магчыма знайсці выйсце з той сітуацыі татальнага няшчасця, якое выклікана непрыманням гераінямі сябе такімі, якімі яны ёсць?

Апавяданне «Змяя, пакрытая пёрамі птушкі сонца» прысвечана праблеме прыстасавання да рэчаіснасці 2000-х гадоў такіх каштоўнасцей як «сумленне, спагада, любоў». Гераіня твора Валянціна асуджае сябе на напаўгалоднае існаванне, каб не ставіць сына перад нялёгкім выбарам – набыць маці дарагія лекі, або дапамагчы хворай дачцэ. На думку аўтара, маральныя каштоўнасці падобныя да «пёраў птушкі сонца» на змяінай скуры, такое «упрыгожанне» не толькі не дапамагае узляцець, але і перамяшчэнне па зямлі робіць больш цяжкім і праблематычным.

Спробы ўратавацца ад бязлітнага жыцця прыводзяць да стварэння «абарончых умацаванняў» самага рознага гатунку: напрыклад, Вікторыя пры дапамозе сціплага адзення спрабуе «заклясці страх», бо, на яе думку, злы лёс найперш хапае яркіх і стыльных; Аэліта («Гапіць дзяўчатак тут дазволена») прыдумвае сама сабе «магічны рытуал», яна верыць у тое, што яе каханне да Нябеснага Хлопчыка не памрэ, пакуль жывое лімоннае дрэўца, якое вырасла з костачкі, што засталася ў кубку, з якога Ён піў перад апошнім развітаннем тры гады таму. Жанчына заклінала кволы расточак, укладваючы ў яго ўсю веру ў тое, што каханы вернецца. Выпадкова зламанае (самой жа гераіняй) дрэўца таксама з’яўляецца сімвалам, цяпер ужо злавесным, прадракаючы смерць ад СНІДу. Як не дзіўна, але прыдуманы рытуал выконвае сваю задачу – каханы вяртаецца, няхай на адну ноч, у перспектыве яго чакае хвароба і смерць, якая канчаткова павінна злучыць Нябеснага Хлопчыка і Аэліту ў адно цэлае.

Зацыкленасць на адной ідэі, прыводзіць да непазбежнай жыццёвай катастрофы гераіню рамана «Менада і яе сатыры». Узятая ў якасці прыкладу кніжныя ўзоры, слепа перанесены на асабісты лёс, прыводзяць да паўтарэння адной і той жа сітуацыі з кожным новым каханым, з якім Юлія спрабуе забыцца аб нязначнасці ўласнага існавання. Трагізм жыццёвага сцэнару жанчыны заключаецца ў тым, што яна не можа зразумець – гэта рамана без героя, у якім адбываюцца бясконцыя ўцёкі ад той дзяўчынкі, якую яна сама ў сабе так і не здолела палюбіць, хаваючыся за шматлікімі маскамі: Незнаёмкі, Менады, Пакінутага Дзіця, Дзяўчынкі-Дыванка-ля-Яго-Ног, Параненага Сэрца.

Адзначаны яшчэ дзіцячай свядомасцю гераіні фантаз са скульптурай басаногай дзяўчыны, якая танчыць у атачэнні двух мужчын з флейтамі і глядзіць на «мужчынскую фігуру, якая адсутнічае: ад “героя” засталіся адно ніжняя палова цела ды выкручаныя ў



танцы ногі» [3, с.29] з'яўляецца на старонках рамана некалькі разоў, сімвалізуючы стан рэчаў у прыватным жыцці Юліі. Вобраз Менады, якая танчыць з сатырамі, з'явіцца напрыканцы твора ў выглядзе пано з міфалагічнай сцэнкай, разглядаючы якое гераіня здагадаецца, што раман яе жыцця напісаны і блізкі да заканчэння.

Гісторыя Юлі, як і ў большасці гераінь пісьменніцы, разгортваецца ў атмасферы правінцыйнага гораду, са спецыфічным часам, дзе «кожны дзень і нават год настолькі падобны адзін да аднаго, што ў абарыгенаў міжволі ўзнікае адчуванне вязкага сну, выкараскацца з якога можна толькі пераскочыўшы ў іншы сон, – пры дапамозе алкаголю, тэлебачання або рамантычнага кахання» [3, с.25]. Гераіня абірае апошні спосаб. Да каханага яе цягне не жарсць, а «экзистэнцыяльны» голад, пустата ўнутры, якая патрабуе запаўнення.

Рухаючыся ад адной любоўнай катастрофы да наступнай, Юля не набывае «вопыт пераадолення», а наадварот робіцца больш ранімай: «Гэта ўсё тая ж самая бездань – таму трагедыя расстання з эн-плюс-першым “Ім” імгненна ўключае напоўніцу пульсуючы боль мінулага, і даўно пахаваныя шкілеты дружна з'яўляюцца перад Юляй, маршыруючы, як на першамайскай дэманстрацыі» [4, с.37]. Як і над іншымі гераінямі пісьменніцы, мінулае мае над Менадай амаль містычную ўладу.

Расповед аўтара аб стварэнні гераіні рамана, узнікшай з «дзіўнага верша пра каханне», чаргуецца з разважаннямі аб сэнсе жыцця і сутнасцю літаратурных вобразаў, у якіх літаратура і жыццё ўяўляюцца адбіткамі ў пастаўленых адно насупраць другога люстэрках. Гэты ж вобраз узнікае у тэксце другі раз, калі пабудаваныя паралельна аднолькавыя шэрыя дамы, у адным з якіх атрымлівае кватэру гераіня, нагадваюць шэраг люстэркаў, паміж якімі ўтвараецца «метафізічны калідор» з досыць спецыфічнымі ўласцівасцямі: бяследна знікаюць жывёлы, а рэчы наадварот кожны раз аказваюцца на адным і тым жа месцы. Люстэрка ў творах пісьменніцы вельмі часта з'яўляецца змяшчальнікам часу, што можа гніць, як зацягнутая цінай багна, і тады яно адлюстроўвае «вобраз бессмяротнасці, бо там, дзе час спыніўся, смерці няма» [3, с.37]. У залюстрэччы ўсё падвойваецца і патройваецца, аўтэнтнасць губляецца пад рознымі маскамі, якія ніяк не змяняюць даўно зададзеныя правілы гульні, дзе параза і перамога мяняюцца месцамі ці нават накладваюцца адна на адну.

Чытаючы творы аўтара міжволі прыходзіш да высновы – да трагічнага фіналу гераінь змушае жыццё, у якім незапатрабаваны каханне і пяшчота, што прыводзіць да непазбыўнасці адзіноты. З самага нараджэння нялюбыя, яны так і не здолеюць палюбіць сябе такімі, якія ёсць, хаваючыся за вычварнымі маскамі і гатовымі сітуацыямі, што, аднак, не ратуе ад непазбежнага краху ілюзій. Пісьменніца папярэджвае: «калі мы ўхіляемся ад любові да жыцця, мы пачынаем любіць смерць» [2, с.73]. Менавіта таму вельмі важным з'яўляецца дараваць самому сабе недасканаласці і прабачыць іншым іх памылкі, бо праз гэта магчыма знайсці шлях да выратавання.

Феномен памяці даследуецца пісьменніцай ў аповесці «Дараванне», фабула якой – жанчына-беларуска даглядае хворага на бяспамяцтва, апісанае Альцгеймерам, свёкра-немца, ускладняецца тым, што у час вайны Ганс (свекр) ваяваў у вёсцы, дзе жыла бабуля Ларысы, што міжволі стварае пэўнае напружанне ў адносінах.

Спецыфіка хваробы Альцгеймера – у паступовай страце ведаў сталага жыцця, часовае актуалізаваўне ўспамінаў маладосці і у рэшце рэшт сціранне са свядомасці ўсіх адбіткаў рэальнасці. Менавіта ўзгадкі маладосці, запісаныя ў дзёнік Гансам, дазваляюць Ларысе дараваць старому мінулае, бо яна даведваецца, што ён таксама быў ахвярай той вайны. Гераіня разважае: «Наколькі больш прадуктыўна чалавек пражываў бы сваё жыццё, калі б нараджаўся by default – менавіта па змоўчанні! – з запісанымі ў розуме гатовымі копіямі файлаў з рэсурсу калектыўнай памяці. Калі б гэта было магчыма, чалавецтву хапіла б усяго толькі адной вайны, якая стала б апошняй» [1, с.40]. На жаль, паскораны рытм жыцця робіць неактуальнымі любыя досведы, бо цэлыя пласты рэальнасці «касяком адыходзяць у нішто», а новы час вымагае новых ведаў і уменняў.

Па-сутнасці твор з'яўляецца апісаннем пакручастага шляху да даравання амаль генетычнаму ворагу, якое адбываецца неяк натуральна, амаль незаўважна, перамяжаючыся з

развагамі над сэнсам акаляючай гераіню рэчаіснасці; над уласным па-жаночы нешчаслівым лёсам, які яна метафарычна жадала «не бачыць», ледзь не страціўшы зрок рэальна (фізічнае ўвасабленне метафары); згадкамі пра вайну, якую ведала з расказаў бабулі; роздумамі аб бездані, якая раздзяляе нават у дробязях дзве цывілізацыі: нямецкую і беларускую.

Алена Брова заўсёды даследуе ў творах сур'ёзныя праблемы, выдаленне якіх мае фатальныя наступствы, бо барацьба з «душэўнымі дэманамі» займае вельмі доўгі час, забіраючы ўвесь унутраны рэсурс гераінь, так што на свабоднае ад маральных супярэчанняў жыццё не стае ні сіл ні часу. Выхаваўшы ў сябе такія духоўныя каштоўнасці, з якімі «**добра паміраць**. Але жыць – жыць з імі немагчыма...» [4, с.46] гераіні прыносяць сябе ў ахвяру рамантычнага кахання (Юлія «Менада і яе сатыры», Аэліта «Тапіць дзяўчатак тут дазволена»), мацярынскай любові (Валянціна «Змяя, пакрытая пёрамі птушкі сонца», Раіса «Сон піянеркі»), змагання з уласнымі страхамі (Вікторыя «Імя Ценю – Святло») ці спробамі пазбавіцца ад наканавання (Алеся «Каменданцкі час для ластавак»).

Непрыстасаванасць да навакольнай рэчаіснасці – адметная рыса гераінь пісьменніцы – вынікае з самой іх «інакшасці». Яны нібы жывуць з аголенымі нервамі, якія чуйна рэагуюць на чалавечую хлусню і фальш жыццёвых сітуацый. Непрыманне імі сваёй сутнасці (раз не падабаецца іншым, маці найперш, значыць – дрэнная) часта прыводзіць да вываду – чужое жыццё заўсёды большая каштоўнасць, чым уласнае існаванне. Але менавіта «клінічна абвостраная ўразлівасць» гераінь аўтара дазваляе ім заўважаць парадаксальнасць быцця, што дапамагае ім не ператварацца ў застылыя маскі.

У большасці твораў аўтара пануе сітуацыя безвыходнасці, якая задаецца кальцавой кампазіцыяй тэкстаў, дзе дзеянне адбываецца па законе жорнаў, якія бязлітасна трушчаць і без таго крохкую самапавагу гераінь, спрабуючы перамалоць страхі, дасягненні, рэфлексіі, назіранні і эксперыменты ў аднароднае рэчыва, з якога павінна з'явіцца на свет нейкая іншая істота, больш моцная і дасканалая. Нялюбых, часта нежаданыя дзеці, яны атрымліваюць у спадчыну пачуццё віны, ад чаго імкнуцца пазбавіцца праз здзяйсненне пэўных амаль рытуальных дзеянняў, якія маюць на мэце кампенсаваць адсутнасць любові ў дзяцінстве.

Літаратура

1 Алена Брова Дараванне // Маладосць. – 2011. – № 3.

2 Алена Брова Каменданцкі час для ластавак: Аповесці, апавяданні / Алена Брова. – Мн.: Маст. літ., 2004. – 183 с.

3 Алена Брова Менада і яе сатыры // Маладосць. – 2008. – №9.

4 Алена Брова Менада і яе сатыры // Маладосць. – 2008. – №10.

5 Алена Брова Сон піянеркі. Эфект прысутнасці. Два апавяданні // Маладосць. – 2005. – №12.

УДК 821.161.3Разанаў'06-1:115.4

А. С. Мхяян

## Спецыфіка рэалізацыі катэгорый прасторы і часу ў паэзіі А. Разанава

Мэта артыкула – вызначыць спецыфіку рэалізацыі катэгорый прасторы і часу ў філасофска-эстэтычнай сістэме А. Разанава. Названыя катэгорыі разглядаюцца, зыходзячы як з эстэтычнай арыентацыі яго паэзіі, так і з канкрэтных асаблівасцей кожнага аўтарскага жанру-наватвора. Зроблена выснова аб рэалізацыі хронасу праз выражэнне ўласна часу, бячсася і прадчасся; топас у мастацкай сістэме паэта распадаецца на ўнутраны і знешні, апошні падаецца як лакальны, так і бязмежны.

Прасторавы-часавыя каардынаты – важнейшыя катэгорыі мастацкай рэальнасці, створанай тым ці іншым аўтарам. Яны з'яўляюцца складнікамі такога паняцця, як хранатоп, што мае істотнае жанраваўтваральнае значэнне. Па словах М. Бахціна, «жанр і жанравыя

*разнавіднасці вызначаюцца менавіта хранатопама»* [1, с. 235]. Таму мэтазгодна разглядаць вышэй названая катэгорыя ў творчасці А. Разанава, зыходзячы не толькі з агульнай эстэтычнай арыентацыі яго паэзіі, але і з канкрэтных асаблівасцей кожнага аўтарскага жанру-наватвора. Паводле меркавання аўтараў кнігі «Беларуская літаратура і свет», «у творчай прасторы А. Разанава пануе лінейны час, які стралою імчыць да мэты» [2, с. 246]. Працягваючы гэтае метафарычнае азначэнне, дададзім: стралою, шлях якой можна прасачыць у любым пункце прасторачасу, бо кожнае асобнае імгненне руху зафіксавана паэтам у яго пункцірах, квантэмах, вершаказах, версэтах, зномах, злёсах.

Як сцвярджае М. Бахцін, «*час перш за ўсё раскрываецца ў прыродзе*» [3, с. 216]. У **пункцірах** А. Разанава прырода, навакольнае асяроддзе нярэдка ажываюць, адухаўляюцца і персаніфікуюцца. Творы дадзенага жанру маюць у сваёй аснове толькі адну думку, пэўнае назіранне. Па словах Г. Кісліцынай, пункціры атрымалі сваю назву менавіта з-за таго, што «*перадаюць жыццё не шырокім мазком жывапісца, а перарывістай лініяй графіка*» [4, с. 131]. Такім чынам, у трох – дзевяці радках А. Разанаў адлюстроўвае адну невялікую частку бязмежнага топасу ў канкрэтным часавым зрэзе.

У межах вобразнай сістэмы даволі часта на авансцэну ў творах паэта выходзяць лес, туман, возера, камень, птушкі, у шэрагу з імі вяршэнствуюць і кіруюць светам поры года. Цыклічны час адлюстроўваецца ў пункцірах праз рух сонца, зорак, праз разнастайныя «сезонныя» прыкметы («*Блукаю па вуліцах...*», «*Ветраны ранак...*», «*Лужына...*», «*Падмерзлая зямля...*», «*Узняўся...*», «*Ляцяць...*» і інш.):

*Ветраны ранак.*

*З дрэў*

*цярушыцца лісце,*

*з вачэй*

*точацца слёзы* [5, с. 65].

Але індывідуальныя асаблівасці кожнага чалавека, яго прыхільнасці і здольнасці і разам з тым усеагульнае жаданне паспець за жыццём, тэмпы руху якога няспынна паскараюцца, прыводзяць да трансфармацыі катэгорыі часу, парушэння прыродных заканамернасцей (пункціры “*Зіма ў лістападзе...*”, “*Пачатак вясны...*” і інш.):

*Пачатак вясны –*

*сустрэча*

*усіх пораў года.*

*Хто яшчэ ходзіць у шапках зімовых,*

*хто – ужо ў летніх,*

*а хто – наогул без шапак* [5, с. 44].

Што датычыць арганізацыі прасторы ў творах дадзенага жанру, то яе адметансцю становіцца, як правіла, звужэнне, абмежаванне. У пункцірах паэта звычайна адлюстроўваецца лакальны топас вакол дома, паўстанка, часам ён абмежаваны садам, возерам і інш. Лірычнаму герою лягчэй ідэнтыфікаваць сябе ў межах больш вузкай прасторы, чым асэнсоўваць касмічную велічыню, у якой існуе свет. Аднак у адсутнасці суб’екта прастора здольная расцягвацца да бясконцасці:

*Бязлюдны паўстанак.*

*Ва ўсе бакі*

*Разгортваецца бязмежжа* [5, с. 145].

Немагчымасць ахапіць топас, складанасць асэнсавання яго бязмежнасці прымушаюць лірычнага героя ў працэсе адстароненага ад усяго зямнога палёту шукаць цэнтр, дзе, канцэнтруецца звышсэнс быцця. Паводле мастацкай свядомасці паэта, цэнтр прасторы здольны перамяшчацца, ён знаходзіцца ў пункце існавання лірычнага героя і рухаецца разам з ім. Такім чынам, А. Разанаў падкрэслівае множнасць ісціны:

*Звон зазваніў:*

*прастора*

*займела цэнтр* [5, с. 101].

У адрозненне ад пункціраў, **версэты** А. Разанава, алюстроўваючы навакольны свет, здольныя мадэляваць асобныя яго праяўленні. Як сцвярджае Г. Кісліцына, «*адыход ад рэалій*

сучаснасці ідзе ў версэце не па прамой, а па парабале, якая вяртае думку зноў да сучаснасці» [4, с. 120]. Прыкладам парабалічнага часу з'яўляюцца версэты «Sumus ne simus», «Маленькія ночвы», «Скарб» і інш. Паэт здольны кіраваць літаратурным часам, што падпарадкоўваецца яму, паскараецца або запавольваецца паводле яго волі. Чым больш падзеяў, тым хутчэй час. Версэт з'яўляецца даволі дынамічным жанрам, які вызначаецца вялікай колькасцю дзеясловаў. У асобных творах гэтага жанру («Спарышы», «У царкве», «Паляванні на пацука» і інш.) час і прастора, скрыжоўваючыся, выходзяць з-пад кантролю лірычнага героя-дэміурга:

*Той свет і гэты з'ядноўваюцца ўва  
мне, знаходзяць смерць і жыццё ўва  
мне ўвасабленне.*

*З дня ў дзень, з году ў год, з веку ў  
век збіраюся з тайнаю моцай, каб калі-  
небудзь абвергнуць сваё існаванне,  
адолець дваістасць і стаць насампраў-  
дзе сабой [6, с. 110].*

(«Спарышы»)

Нярэдка ў версэтах прастора абмежавана дарогай. Аб гэтым сведчыць ужо сама назва аднаго са зборнікаў – «Лясная дарога». У мастацкім свеце А. Разанава вобраз дарогі надзяляецца актыўнасцю і нават усемагутнасцю. Яна без асаблівых намаганняў кіруе воляй чалавека, прымушае яго адыгрываць пэўную ролю да самага канца шляху. Такім чынам, невыпадковым з'яўляецца жаданне лірычнага героя перайначыць хронас (версэты «Навальніца», «Хмара» і інш.), але яго намаганні марныя, бо па законах прыроды яму наканавана падпарадкоўвацца прасторы і часу. Мастацкі хранатоп версэтаў можна назваць «няўрымслівым». Ён настолькі рухавы, што ірвецца ў іншыя «плашчыны», імкнецца перайначыць той свет, які лічыцца яго першаасновай.

На думку Т. Ціхановіч, «*дынаміка ў версэтах і статыка ў вершаках з'яўляюцца дамінантнымі рысамі разанаўскіх жанраў*» [7, с. 10]. Сапраўды, бесперапынны рух у версэтах змяняецца на дамінантны стан нерухомасці ў **вершаках**. Як слушна адзначае Г. Кісліцына, «*у творах гэтага жанру час губляе сваю галоўную якасць – працягласць*» [4, с. 124]. Падзел часу на мінулы, цяперашні і будучы перашкаджае чалавеку спазнаць свет, каб зразумець існасць быцця, неабходна бачыць усё ў адной тэмпаральнай перспектыве. Такім чынам, «*толькі ў чыстай адначасовасці ці, тое ж самае, у пазачасовасці можа раскрыцца праўдзівы сэнс таго, што было, што ёсць і што будзе, бо тое, што раздзяляе іх, – час, пазбаўлена сапраўднай рэальнасці і сэнсаўтваральнай сілы*» [1, с. 307], – зазначае М. Бахцін. Так званая адначасовасць найбольш яскрава рэалізуецца ў вершаках паэта. Творы дадзенага жанру вяртаюць нас у дагістарычны перыяд, калі мысленне чалавека яшчэ не было здольным выдзяляць яго з прыроды. У вершаках прастора распадаецца на знешнюю і ўнутраную («Дзверы»). Паэта цікавіць час, калі слова было раўназначным свайму першароднаму сэнсу. Аналізуючы гісторыю ўзаемаадносін чалавека з прыродай, А. Разанаў імкнецца вызначыць сувязь паміж гукавым спалучэннем назвы і значэннем слова.

Такім чынам, панаванне прасторы і часу ў вершаках паслабляецца, яны ўжо не здольныя кіраваць лірычным героем (прысутнасць апошняга ў творах гэтага жанру ўвогуле з'яўляецца спрэчнай). На авансцэну выходзяць рэчы і прадметы, на якія распадаецца топас. Цэласнасць хронасу захоўваецца, але гэта катэгорыя выходзіць на новы філасофскі ўзровень, выражаючы бячассе або прадчассе. Паэт прыходзіць да высновы, што час не змяняецца, іншымі становяцца толькі людзі, іх адносіны да рэчаў і прадметаў.

Таксама як і ў вершаках, у **квантэмах** А. Разанава даволі значную сэнсаўтваральную ролю выконвае гук. На думку Г. Кісліцынай, «*розніца паміж вершаказам і квантэмай не ў аб'ёме твора, не ў яго рытмічнай арганізацыі, а ў аб'екце адлюстравання. Час і прастора, якія знікаюць у вершаказе, у квантэме набываюць сваю плоць, канкрэтызуюцца, сварваючы галаграфічны малюнак пэўнага моманту жыцця*» [4, с. 125]. У гэтым моманце мінулае і сучаснае зліваюцца ў цэласнае адзінства, якое ў сваю чаргу набывае здольнасць праграмаваць будучае:

*руіны запарушваюцца  
рунь  
уваскрашае руны  
неба блізка [8, с. 120].*

Як слухна адзначае Г. Кісліцына, у квантэмах А. Разанаў стварае «*менавіта лаканічныя “чыстыя” ад кантэксту хранатопы*» [4, с. 128]. Катэгорыя часу ў гэтых творах мае пачуццёвы характар. Дзякуючы гэтаму, паэт стварае трохмерны свет, што вымяраецца не толькі прасторай і часам, але і пачуццём:

*у садзе дрэвы  
дзверы дзесьці  
дзеці  
шукаюць асалоду  
звер услед [8, с. 127].*

Сам А. Разанаў дае наступнае значэнне гэтай жанравай разнавіднасці: «*знешняя прастора пераходзіць ва ўнутраную*» [9, с. 68]. Атрымліваецца так, што кожны чытач сам стварае хронас і топас дзеяння, сам стварае падзею. У квантэмах адсутнічаюць знакі прыпынку. Разнастайныя варыянты пастаноўкі лагічнай паўзы, што падзяляе тэкст на словазлучэнні і сінтагмы, выклікае плынь асацыяцый, асобныя з якіх з’яўляюцца настолькі індывідуальнымі, што не паддаюцца поўнаму кантролю нават творцы квантэм.

У **злэсах** паэта катэгорыі часу і прасторы рэалізуюцца па тым жа прынцеце, што і ў квантэмах. Але калі ў апошніх А. Разанаў стварае малюнак пэўнага моманту жыцця, то ў злэсах назіраецца дынаміка падзей, адлюстроўваецца не адна карціна, а некалькі. Ужо сама назва згаданага жанру з’яўляецца пацверджаннем гэтага: перад намі не жыццёвыя моманты, а цэлыя лёсы. Прычым гаворыць паэт пра лёс не толькі канкрэтнай асобы – рыжагаловага хлопчыка з палескай вёскі (злэса «Простая лінія»), старога чалавека («Бульбінкі») або жанчыны («Свечкі»), а і пра агульначалавечы нагул, ствараючы бязмежную прастору і час, які стралою імчыць да мэты («Туды»):

*ні малады куды  
туды ні стары  
ў сусветы  
сцелецца цэль  
і ляціць страла [10, с. 38].*

Мы ўжо ўпэўніліся ў тым, што адна з самых неадназначных і непастаянных катэгорый у творчасці паэта – катэгорыя часу. Знаходзіць яна сваё адлюстраванне і ў **зномах** – кароткіх філасофскіх афарыстычных даследаваннях пра сутнасць быцця і яго адлюстраванне ў мастацтве, пра чалавека і прыроду. Недарэмна паводле А. Разанава чалавек – «часавек»: ён пераводзіць час са статусу будучыні ў статус мінулага:

*Час ад часу чалавек адчувае, што яго жыццё  
толькі прэдадзень іншага жыцця, у якое ён  
пастаянна ўступае і пастаянна не можа ўступіць.  
Уся няпростасць у тым, што яно, гэтае жыццё,  
знаходзіцца за мяжою самога часу, яно не  
“сённяяшняя”, а “пазасённяяшняя” і каб дасягнуць  
яго, неабходна самому станавіцца “пазасённяяш-  
нім” [11, с. 76].*

Мы жывем у свеце, дзе вечар змяняецца раніцай, жыццё – смерцю, дзе час мэтанакіравана рухаецца ў адзін бок. Плынь часу і плынь жыцця вельмі блізкія і падобныя. Але, зыходзячы з філасофскай канцэпцыі А. Разанава, яны не з’яўляюцца тоеснымі і ніколі не перасякуцца, нягледзячы на тое, што з’яўляюцца ўзаемазалежнымі. Таму ў А. Разанава шлях чалавека параўноўваецца з плынню ракі паміж берагамі, якія сімвалізуюць жыццё і смерць:

*На гэтым беразе кожны чытае сябе  
на словах і лічыць сябе на лічбах, на тым  
загадзя злічаны і прачытаны [6, с. 178].  
 (“Кожны”)*

Такім чынам, літаратура перастварае быццё паводле аблічча і падабенства свету рэальнага. Яе хранатоп – прасторачас – таксама мае чатыры бачныя каардынаты. Але літаратурныя прастора і час не ізаморфныя ў дачыненні да рэальных прасторы-часу. Катэгорыя часу ў творах А. Разанава рэалізуецца праз выражэнне ўласна часу, бяшчасся і прадчасся. Апошнія два пануюць пераважна ў вершаках. Разважаючы над адносінамі чалавека і прыроды, ствараючы прыродныя замалёўкі, паэт адлюстроўвае цыклічнасць часу ў сваіх пункцірах. Больш складанымі названыя катэгорыі падаюцца ў версэтах, калі дэманструюць сваю парабалічнасць або скрыжоўваюцца такім чынам, што ўяўляюцца лірычнаму герою небяспекай, выклікаючы ў яго адзінае жаданне перайначыць свет. Паэт прыходзіць да высновы, што імгненне раўназначна вечнасці, а чалавек ў яго зномах ператвараецца ў «часавека». Такая якасць часу, як працягласць, найбольш яскрава рэалізуецца ў версэтах і злёсах. Што датычыць прасторы, то ў творах А. Разанава яна падаецца як звужанай, абмежаванай садам, домам, паўстанкам, вёскай, дарогай, так і бязмежнай. Аналізуе паэт і ўнутраную прастору (пераважна ў квантэмах). У выніку, імкнучыся разгадаць існасць быцця, А. Разанаў, як адзначана ў адным з яго пункціраў, «сшывае час і прастору суровай ніткай» [5, с. 135].

#### Літаратура

- 1 Бахцін, М. М. Пытанні літаратуры і эстэтыкі. Даследаванні розных гадоў / М. М. Бахцін. – Масква : Мастацкая літаратура, 1975. – 504 с.
- 2 Баршчэўскі, Л. Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён : папулярныя нарысы / Л. П. Баршчэўскі, П. В. Васючэнка, М. А. Тычына. – Мінск : Радыёла-плюс, 2006. – 596 с.
- 3 Бахцін, М. М. Эстэтыка слоўнай творчасці / М. М. Бахцін. – Масква : Мастацтва, 1986. – 445 с.
- 4 Кісліцына, Г. М. Алесь Разанаў: Праблема мастацкай свядомасці / Г. М. Кісліцына. – Мінск : Беларуская навука, 1997. – 143 с.
- 5 Разанаў, А. С. Дождж: возера ў акупунктуры : пункціры / А. С. Разанаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2007. – 162 с.
- 6 Разанаў, А. С. Лясная дарога: версэты / А. С. Разанаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2005. – 200 с.
- 7 Ціхановіч, Т. А. Дынаміка жанравай фонасемантыкі паэзіі Алеся Разанава : аўтарэф. дыс. на атрым. вуч. ступ. канд. філал. навук: 10.01.08 / Т. А. Ціхановіч. – Мінск, 2009. – 22 с.
- 8 Разанаў, А. С. Вастрыё стралы : версэты, паэт. мініяцюры / А. С. Разанаў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1988. – 159 с.
- 9 Разанаў, А. С. З апокрыфа ў канон : гутаркі, выступленні, нататкі / А. С. Разанаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2010. – 138 с.
- 10 Разанаў, А. С. І потым нанава пачаць : квантэмы, злёсы, вершаказы / А. С. Разанаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2011. – 102 с.
- 11 Разанаў, А. С. Сума немагчымасцяў : зномы / А. С. Разанаў. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2009. – 122 с.

УДК 398.33(476.2-37Ветка)

В. С. Новак

### Каляндарна-абрадавы фальклор Веткаўшчыны: лакальныя асаблівасці

У артыкуле аналізуюцца розныя з’явы каляндарна-абрадавага фальклору Веткаўскага раёна, сярод абследаваных населеных пунктаў якога – вёскі Шарцін, Старое Сяло, Залаты Рог, Данілавічы, Стаўбун, Казацкія Балсуны і інш. Каштоўнасць у плане вывучэння мясцовых асаблівасцей фальклорна-этнаграфічных традыцый уяўляюць непасрэдныя ацэнкі тых ці іншых абрадаў і звычайў з пункту гледжання носьбітаў, так званыя мемараты інфарматараў, іх успаміны аб тым, як адзначаліся ў іх мясцовасці, напрыклад, зімовыя і веснавыя святы. Сабраныя ў палявых экспедыцыях фактычныя матэрыялы дапамагаюць рэканструяваць структуру абрадавых комплексаў Веткаўшчыны, выявіць агульнаэтнічную аснову і спецыфічна адметныя рысы.

Каляндарна-абрадавы фальклор Веткаўскага раёна вылучаецца багаццем і архаічнасцю фальклорна-этнаграфічных з’яў. Засяродзім увагу на характарыстыцы асобных відаў зімовай і веснавой каляндарнай абраднасці, пры гэтым будзем абалірацца на фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы, запісаныя ў вёсках Веткаўскага раёна.

Сціплыя звесткі, запісаныя пра Піліпаўскі пост на Веткаўшчыне, засведчылі наступныя асноўныя моманты, звязаныя з яго правядзеннем: прыбіранне ў хаце (“В доме перад празнікам убіралі” – в. Старое Сяло) [1\*]; прадзенне (“Жэншчыны і дзеўкі сабіраліся гуртам і пралі” – в. Старое Сяло) [2\*]; выкананне песень сямейна-бытавой скіраванасці (“Пелі песні пра гурочки” – в. Стаўбун) [3\*]; (“Песні пелі. Разныя былі: і пра абманутую дзеўку, і пра зіму, і пра снег...” – в. Старое Сяло) [1\*].

Што датычыць зімовай абраднасці, то калядна-навагодні комплекс Веткаўшчыны, як і ў іншых раёнах Гомельшчыны, мае і тыповыя традыцыйныя рысы, і адметныя кампаненты, і спецыфічныя мясцовыя асаблівасці, і па-мясцоваму характэрныя рытуалы віншавальна-абыходнага, прадудыравальнага і прагнастычнага характару. Падрыхтоўка абрадавай стравы – куцці і святкаванне першай, другой і трэцяй куцці – важныя традыцыйныя моманты ў сістэме калядна-навагодняй абраднасці. “Семантыка калядных абрадаў на куццю, атмасфера і мера рытуалізацыі часовай яе прасторы, таямніча-ўрачысты лад святкавання сведчаць аб вялізнай ролі, прыдаванай старажытным земляробам Калядам у лёсе гаспадаркі і сям’і. Абрадавая ўрачыстасць адбывалася на ўзроўні свяшчэннадзейства” [1, с.172]. Жыхары Веткаўшчыны пацвердзілі той факт, што ў іх мясцовасці адзначалі ўсе тры вечары пад назвай “куцця”: “Куцця первая посная, а вторая ета шчадроная (скаромная), трэцяя – крашчэнская – ета посная” запісана ў в. Шарсцін [4\*]. Звычайна для падрыхтоўкі куцці выкарыстоўвалі зярняты пшаніцы (“гэта была каша з пшаніцы, унасілі ў хату, ставілі на кут” – запісана ў в. Залаты Рог) [5\*]; розныя зерневыя культуры (“куццю дзелалі. З любога зерня дзелалі” – запісана ў в. Старое Сяло) [1\*]; зярняты ячменю (“куццю варылі з ячменнай крупы” – запісана ў в. Старое Сяло) [2\*]; пярлоўку (“Яшчэ гушчу варылі з пярлоўкі” – запісана ў в. Вялікія Нямки) [6\*].

Абавязковае загортванне гаршка з куццёй у сена і ручнік мела ў каляднай традыцыі в. Прысно мясцовыя сімвалічныя тлумачэнні: “Гаршчок з куццёй абізацельна заварачывалі ў сена, а затым у рушнік і ставілі яго на покуць пад віконы. Счыталі, што сена з покуці прынясе скаціне павялічэнне пагалоўя, а тым рушніком, на якім стаяла куцця, уся сям’я ўціралася. Счыталі, што гэты ручнік сціраў усе грахі і прыносіў дастатак у хату” (запісана ў в. Прысно) [7\*].

У каляднай традыцыі в. Шарсцін было прынята рэшткі куцці і сена, што ляжала на калядным стале пад абрусам, аддаваць курам, “штоб куры нясліся. І на тое сена садзіліся. І скаціне сена аддавалі, штоб не балела” [4\*]. Што датычыць сена, то ў розных вёсках Веткаўскага раёна магічнае значэнне гэтага важнага прадметнага атрыбута мела апатрапеічную скіраванасць: “Сена была, каб каровы добрае малако давалі і не захворвалі” (запісана ў в. Залаты Рог) [5\*]. Паводле сведчанняў жыхароў в. Залаты Рог, сена з каляднага стала выкарыстоўвалі, каб “карова добрая была, харашо цялілася” [8\*].

У в. Новы Мір “сена клалі пад куранятак, пад курыцу і сыпалі ў яечкі тое сена, што пад куццю лажылі. Нясеш куццю і ціўкаеш: “Ціў, ціў, ціў!”, штоб кураняты былі” [9\*]. Адметным момантам у каляднай традыцыі в. Старое Сяло з’яўляецца падкладванне пад парог саломы, што сімвалізавала засцярогу ад уздзеяння звышнатуральных сіл: “Як мамка казалі, гэта як пасцелька дамавічку” [1\*].

З другой куццёй у в. Перавессе было звязана распальванне вогнішча, скокі праз якое выконвалі з мэтай засцярогі ад хвароб, усяго дрэннага: “Шчэ трынаццатага вечарам палілі касцёр. Усе прыгалі цераз касцёр. Лічылі, што ўсё плахое згарае ў ім. Прыгалі, штоб балезней не было” [10\*].

У структуры калядна-навагодняга комплексу Веткаўшчыны важнае месца адводзілася рытуальным дыялогам, звязаным з заклінаннем, кліканнем марозу на вячэру. Як сведчаць палявыя матэрыялы, аснову славесных формул складаюць матывы просьбы (“Мароз, мароз,

хадзі кашу есць, штоб летам не бываў, цвятоў не аббіваў, ідзі кашу еш” – запісана ў в. Прысно [11\*], забароны прыходзіць (“Мароз, мароз, пашлі к нам куццю есці. Не хадзі, када мы з сярпом, а хадзі, када завём!” – запісана ў в. Старое Сяло [2\*]; або пагрозы (“Мароз, мароз, хадзі гушчу есці. Улетку не бывай, цвятоў не збівай, а то будзем жалезнай пугай цябе біць” (в. Неглюбка) [12\*].

Рытуал заклікання марозу ў в. Шарсцін выконваўся на першую куццю: “Дзед Мароз, хадзі к нам куццю есць. Не еш ні капусты, ні гуркоў, ні там ячмені, ні пшаніцы” [4\*]. Жыхары в. Новы Мір засведчылі, што ў іх мясцовасці рытуал заклікання марозу выконвалі на трэцюю куццю: “Мароз, мароз, хадзі гушчу есць...”, – гавару так, штоб не марозіў ні капусту, ні памідоры, ні агуркоў. І так на кожным вакну і на дзвярах папішу”(запісана ў в. Новы Мір [13\*]. Зыходзячы з палявых матэрыялаў, у в. Новы Мір таксама “на вячэру запрашалі дзядоў” [9\*]; што пацвярджае захаванасць у каляднай абраднасці ўяўленняў, звязаных з кельтам продкаў.

У мясцовай традыцыі в. Залаты Рог галоўным персанажам у рытуале заклікання марозу выступаў фантастычны персанаж Дзед Мароз: “Вечарам усе збіраліся дома, садзіліся за стол, звалі Дзеда Мароза: “Дзед Мароз. Хадзі кашу есць. Не пойдзеш, будзем кнутам біць” [5\*]. У дадзенай вербальнай форме яскрава выражаны матыў пагрозы ў адносінах да названага персанажа. Матыў павагі- просьбы да марозу складае аснову славеснай формулы, якой суправаджаўся рытуал яго заклікання ў в. Старое Сяло: “Ой, Мароз, Мароз Іванавіч. Не марозь ты нас увесну, улетку, а марозь сыйчас, прынясі ж нам харошы ўраджай” [1\*].

З рэшткамі куцці, што аддавалі курам, была звязана, паводле народных уяўленняў, прадудцыравальная і засцерагальная магія: “Куцця асталася – курам аддаюць, штоб куры нясліся. І на тое сена садзіліся, штоб нясліся. І скаціне сена аддавалі, штоб не балела” [4\*]. На пытанне, з якой мэтай клалі на стол сена і засцілалі яго абрусам, жыхары в. Залаты Рог адказалі, што так рабіць трэба было, каб “сена была, каб каровы добрае малако давалі і не захворвалі” [5\*]. У іншай інтэрпрэтацыі запісаны гэтыя звесткі ў в. Новы Мір: сена, якое ляжала пад абрусам, давалі карове, каб не “глядзеў злы хто”.

Акрамя выканання абраду ваджэння казы, у в. Залаты Рог меў месца адметны звычай “хадзіць з павай”: “Гэта самая лучшая дзевка ў сяле, яе выбіралі, адзявалі, рабілі вянкi. Кветак не было, дык іх з бумагі выразалі, а самыя лучшыя вянок у павы. Вадзілі харавод і пелі песню паве:

Пава, пава па двару лятала,  
Пер’я збірала, у рукавок клала,  
Сабе парня выбірала.  
– Паранёк красівы, не абхадзі двор,  
Захадзі к нам,  
Я цябе любіць буду,  
За табою добра жыць буду” [5\*].

Акрамя маскі казы, у калядным гурце веткаўчан былі і іншыя, напрыклад, маска мядзведзя. Аб гэтым запісаны падрабязныя звесткі ў в. Акшынка: “Возьмуць шубы, адну на ногі ў рукавы ўдзенуць, а другую – на рукі, вывернуць ды падпярэжуцца – гэта ўжо ці каза, ці мядзведзь... Тады ўжо ідуць у хату і кажуць мядзведзю: “Ну-ка, Міша, як ты пчол адмахваеш?”. Мядзведзь павінен паказаць. Потым: “Міша, як ты танцуеш?” А мядзведзь тады ўжо пойдзе танцаваць і робіць усё, што яму загадваюць” [14\*].

На Крашчэнне ў вёсках Веткаўскага раёна выконвалі наступныя рытуалы: наведванне царквы і выкананне малебну, высяканне з лёду крыжа, абліванне яго бураковым расолам, упрыгожванне ёлкамі, пасвячэнне вады, маляванне крэйдай крыжыкаў на сценах гаспадарчых пабудоў і інш. Выкананне апошніх рытуалаў было звязана з апатрапеічнай магіяй: “Прыходзіш дамоў, вады нап’ешся, ёлачкі гэтыя возьмеш, вадой пасвеціш і ў хаце, і ў сараі, штоб скот здаровы быў, штобы людзі здаровыя былі...” (запісана ў в. Новы Мір [13\*]. Прадметны атрыбут – “ёлачкі” – выкарыстоўвалі на Крашчэнне і ў в. Залаты Рог. Дзеянні, якія выконваліся з імі, паводле народных меркаванняў, павінны паўплываць ў будучым на здароўе як членаў сям’і, так і свойскай жывёлы: “Усе пап’юць у сям’е воду, каб здаровы



былі, не балелі” [15\*]. У мясцовай традыцыі в. Перавессе вялікае значэнне надавалі падрыхтоўцы да святкавання Трэцяй куцці (крашчэнскай). З чысцінёй хаты вяскоўцы звязвалі адсутнасць пустазелля на агародах. З гэтай мэтай “васямнацатага ўранні вымяталі печ, патом хату, каб усё было чыстым. Лічылі, калі ў хаце чыста будзя, то і летам агарод будзя чыстым, без бур’яноў” [10\*]. У дзень святкавання Крашчэння таксама выконвалі дзеянні, якія мелі на мэце паспрыяць пладавітасці свойскай жывёлы (“уранні дзевятнацатага няслі куццю скату, штоб вялісь ягняткі, цяляткі, парасяткі”) [10\*]; напрыклад, захаванню яек (“сыпалі курям зярно ў адным месце, каб неслісь умесце”) [10\*]. Адметнай лакальнай асаблівасцю дзеянняў, звязаных з Трэцяй куццёй у в. Старое Сяло, калі ўжо прыбіралі ўсё са стала, з’яўлялася пасыпанне кашы “у кружок” з адпаведным славесным прыгаворам: “Колькі на Хрышчэнне ў кашы крупінак, штоб столькі ў мяне было куранятак, штоб столькі ў мяне было гусянятак” [16\*]. У мясцовай каляднай абраднасці важнае месца адводзілася варожбам шлюбнай і гаспадарчай скіраванасці. Тэксты, якія суправаджалі варажбу ў вёсках Веткаўскага раёна, можна класіфікаваць па тых прадметных атрыбутах, якія выкарыстоўваліся моладдзю. Варажба адбывалася *на шыткецінах* (“Дзеўкі сабіраліся, абнімалі прасла. З закрытымі вачамі падыходзілі, а патом счыталі. У пары – пойдзеш замуж, не – дык не пойдзеш” – запісана ў в. Залаты Рог) [5\*]; *на блінах* (“А яшчэ блін пяклі. Каго першага мужчыну ўстрэціш, дай блін з’есці, спрасі, як яго імя, так і суджанага будучы зваць, а калі жанчыну сустрэнеш, то замуж не пойдзеш” – запісана ў в. Новы Мір [13\*]. *на абутку* (“Сапагі кідалі цераз крышу: у які бок наском павернецца, у тым баку і жаніх будзе” – запісана ў в. Новы Мір) [13\*]; *на зярнятах* (“Возьмуць дзеўкі, калі ў рад сядзяць на палу, курыцу, нясуць і насыплюць патрошкі зерна. Еслі мая там паперад: “Ой, ета пойдзе замуж!” А як не чапае зерня, значыць, пойдзе замуж на другіх Калядах” – запісана ў в. Новы Мір) [13\*]. Калі прыведзеныя тэксты варажбаў мелі тлумачальны характар, то пры выкананні іншых выкарыстоўвалі люстэрка, свечкі, і звязаны яны былі, як здавалася на першы погляд, з чарадзеяствам. Самі жыхары лічылі такую варажбу страшнай: “Са свечкамі варажыць – ета страшна. Судзьбу ў бане вызывалі. Бралі зеркала і свечку, ставілі і казалі тры разы: “Суджаны-раджаны, Богам дадзены, паявіся”. Як толькі ўбачыш што-нібудзь, трэба хутка глянуць ды перакрываць чым-небудзь зеркала, а то дух можа пакараць альбо задушыць” (запісана ў в. Залаты Рог) [5\*]. Як адзначыў вядомы фалькларыст А.С. Ліс, “этнографамі зафіксавана на Беларусі да дваццаці мантычных спосабаў даведацца пра будучыню з дапамогай рознага абрадавага рэквізіту. Адзін з найбольш папулярных і паважных адначасова – “апаланне” паясоў (пацерак)” [1, с. 174]. Адзначана падобная варажба і на Веткаўшчыне: “Дзеўкі бралі ўплёты, штук 15, і палалі. Каторы ўплёт выскача, тая і замуж першая пойдзе” (запісана ў в. Неглюбка) [12\*].

У аснове пераважнай большасці запісаных варажбаў у вёсках Веткаўскага раёна – вызначэнне лёсу па брэху сабакі: “На Ражджаство падмятуць хату, мусар, смецце сабіраюць у вузьялок і нясуць на ростанькі. Цераз галаву кінучь, дзе што пачуеш, тое і будзе. У якім баку сабака забрэша, туды замуж пойдзеш” (запісана ў в. Неглюбка) [17\*]. “Абсалютная большасць варажбаў грунтавалася на міфалагічным светасузіранні і міфапаэтычнай свядомасці У аснове семантыкі іх ляжала семільная магія” [1, с. 175].

Адным з важных структурных кампанентаў калядна-навагодняга комплексу з’яўляюцца прыкметы і павер’і, сярод якіх асаблівай цікавасцю вылучаюцца наступныя, папершае, звязаныя з ураджайнасцю, з прадуцыравальнай магіяй: “А штоб радзілі гарбузы, то той гарбуз, што на семяно аставілі, нада разбіць і, як толькі первыя шчадравікі зайдучь у хату, выбраць семкі” (запісана ў в. Прысно, па-другое, прыкметы і павер’і, якія прадказваюць надвор’е: “Калі на дзярэўях іней быў – на ўраджай, на грыбы, ягады” (запісана ў в. Казацкія Балсуны) [18\*].

Масленічны абрадавы комплекс Веткаўшчыны ўключае наступныя як агульнатрадыцыйныя, так і мясцовыя рытуалы: падрыхтоўка абрадавай стравы (“Пякуць бліны з маслам, сыр заліваюць маслам” – в. Данілавічы), катанне на санках з горак, а таксама вакол драўлянага слупа, да якога прывязвалі санкі (“Ставілі дзеравянны кол, прывязвалі да

яго сані і каталіся” – в. Залаты Рог), віншаванне тых маладых людзей, які ўзялі шлюб (“Калодку не цягалі, а толькі тыя маладыя, што нядаўна свадзёбку гулялі, хадзілі па хатах і іх паздравлялі, усяго ім жалалі” – в. Залаты Рог), частаванне блінамі зяця (“Калі ў якой сям’і быў первы год зяць, то цешча пякла бліны і прыгласала на іх зяця з сям’ёй” – в. Перадавец; “Быў такі звычай, калі зяці абавязкова ездзілі к цёшчам загаўляць” – в. Янова), “ваджэнне банкетаў” (“На Масленіцу банкет вадзілі. Сабіралася двароў пяць, хадзілі старыя, пажылыя, дзевачкі не хадзілі, песні пелі, выпівалі” – в. Неглюбка), аб’езд маладых коней (“Каней маладых аб’язджаюць, катаюцца на конях, на санях з горак” – в. Янова), прывязванне ступы да нагі нежанатага хлопца, які павінен быў адкупіцца (“На Масленіцу нежанатаму ступу прывязвалі да нагі, і ён адкупліваўся салам або хлебам” – г. Ветка).

Гуканне вясны на Веткаўшчыне адбывалася і на Аўдакею, і на Саракі, і на Благавешчанне. У яе структуры вылучаліся такія абрадавыя кампаненты, як выхад на высокае месца (“Выхадзілі на высокае места, над рэчкай, пелі песні” – в. Стаўбун), выбар дзяўчыны на ролю вясны (“Адну дзяўчыну прыбіралі лучшэ ўсех. Яна была як каралева-вясна” – в. Старое Сяло), распальванне вогнішча (“Вогнішча паліць за дзярэўню хадзілі” – в. Данілавічы), спальванне чучала зімы (“Як вясну завуць, а зіму праганяюць, у нас дзелалі старца. Старац – гэта чучала такое большое” – в. Навасёлкі), гушканне на арэлях (“Калыхаліся на арэлях” – в. Прысно), падрыхтоўка абрадавага печыва (“Пяклі з цеста птушак, галушкі” – в. Казацкія Балсуны; “На Соракі дзелаюць цеста, пякуць храсты, галачкі дзелаюць” – п. Станкі). На пытанне, чаму трэба было спекчы пячэнне ў выглядзе птушчак, было атрымана наступнае тлумачэнне: “Сорак птушак пяклі, як сорак святых. Сорак спячэш галачак гэтых, кожнаму мучаніку па адной, а тады елі” (запісана ў в. Данілавічы [19\*]. На Соракі ў в. Свяцілавічы варажылі пра хуткі прыход вясны, пры гэтым трэба было “ўзяць птушачку печаную ..., кінуць яе за парог. Як далёка ўпала, вясна шчэ далёка, і птушкі тожа. А як блізка, то і вясна ўжо блізка падыходзіць” [20\*]. (У в. Вялікія Нямкі выконвалі такое абрадавае магічнае значэнне: качалі сорак яек па зямлі: “Сорак яечак качаюць з цеста, потым курам дадуць, карове. Гэта дзелаюць для ўсяго добрага”) [6\*]. У мясцовай традыцыі п. Станкі было прынята перакідваць праз плот выпечанае печыва ў форме птушчак: “На Соракі дзелаюць цеста, пякуць храсты, галачкі дзелаюць. Тады ўжо перакідалі гэтыя галачкі чэраз забор (чэраз сарай). Хто вышай перакіня, той больш яечак найдзя” [21\*]. Жыхары в. Навасёлкі былі перакананы, што ўраджайным год будзе тады, калі “сорак выраяў вылятае”.

Траецкае свята на Веткаўшчыне называюць “празнікам кумаўёў” (в. Данілавічы), “кумушкі” (в. Шарсцін), бо як адзначылі жыхары в. Данілавічы, “кумяцца на Тройцу, сабіраюцца, хто каму дораг. У кожным дварэ празнік. Раньшэ так хадзілі: сёння ў мяне пагуляем, тады, бывала, к куме маёй пойдзем. Ці выносім сталы агулам, сабіраемся суседзі, усё, што ёсць, зношваем. І тады ўжо гуляне, песні. Танцы, гармошка” [19\*].

Як адзначылі жыхары в. Навасёлкі, да Тройцы спецыяльна рыхтаваліся, “гасцей прыгласалі з другіх дзэрвень, усіх родственнікаў...” [22\*].

Абавязковымі для ўпрыгажэння хаты і падвор’яў былі галінкі ліпы і клёна: “На Тройцу клянны ссякалі, на вароты і ў хаты вешаем” (в. Данілавічы) [23\*].

Па стану зеляніны, якой упрыгожвалі хаты, вызначалі, якім будзе лета: “Еслі на Тройцу ветку ў хату ўнёс, на сценку пацапіў, еслі за суткі гэты ліст высахне, значыць, будзе лета жаркае і сухое. А другі раз тры дні ён зялёны, як паставілі, так і стаіць, гэта значыць, што лета будзе сырое, даждлівае” (в. Данілавічы) [19\*].

Праз тыдзень, калі ўжо зеляніна высахла, яе выносілі і клалі ў хлеў, каб “у каровы было малако, каб скаціну засцерагчы” (в. Вялікія Нямкі) [6\*].

Вера ў магічную сілу траецкай расліннасці была ўстойлівай у мясцовай традыцыі. Невыпадковым было строгае следаванне народнаму звычайу ўпрыгожваць хату зелянінай: “У нас как-та даўно жанчына адна не прыбрала хату зелянінай, дак патом доўга балела, і можа б дажай памерла, еслі б баба-загаворшчыца не прышла” (запісана ў в. Старое Сяло) [1\*]. Распальванне вогнішча і ваджэнне вакол яго карагодаў. – адметныя моманты ў траецкай

традыцыі в. Залаты Рог: “Усе збіраліся, бралі хто якую яду і ішлі ў лес. Тут выбіралі паляну, дзе ягады і грыбы... Хлопцы касцёр клалі, а дзеўкі пелі, танцавалі, карагоды вялі” [5\*].

Прааналізаваныя матэрыялы па каляндарнай абраднасці Веткаўскага раёна ўпершыню ўводзяцца ў навуковы ўжытак і істотна ўзбагачаюць фальклорна-этнаграфічную традыцыю Гомельшчыны.

#### Спіс інфарматараў

- 1\* Васільцова Матрона Сяргееўна, 1925 г.н., в. Старое Сяло.
- 2\* Мацюкова Ніна Данілаўна, 1930 г.н., в. Старое Сяло.
- 3\* Чуяшова Галіна Фёдараўна, 1930 г.н., в. Стаўбун.
- 4\* Ганчарова Аляксандра Аляксандраўна, 1929 г.н., в. Шарсцін.
- 5\* Лук’яненка Вольга Цімафееўна, 1935 г.н., в. Залаты Рог.
- 6\* Дрыгунова Анастасія Канстанцінаўна, 1912 г.н., в. Вялікія Нямки.
- 7\* Шклярава Ніна Іванаўна, 1930 г.н., в. Прысно.
- 8\* Чайкова Клаўдзія Цярэнцьеўна, 1930 г.н., в. Залаты Рог.
- 9\* Калачова Анастасія Тарасаўна, 1911 г.н., в. Новы Мір.
- 10\* Барсукова Ганна Фёдараўна, 1933 г.н., в. Перавесце.
- 11\* Гарбузава В.В., 1939 г.н., в. Прысно.
- 12\* Саломенная Ульяна Мікалаеўна, 1932 г.н., в. Неглюбка.
- 13\* Хадунькова Ганна Трафімаўна, 1914 г.н., в. Новы Мір.
- 14\* Гусакова Л.І., 1907 г.н., в. Акшынка.
- 15\* Сакунова Марыя Карпаўна, 1917 г.н., в. Залаты Рог.
- 16\* Марозава Ніна Пракопаўна, 1929 г.н., в. Старое Сяло.
- 17\* Салодкіна Надзея Нікіфараўна, 1926 г.н., в. Неглюбка.
- 18\* Гарбузава Марыя Яўсееўна, 1929 г.н., в. Казацкія Балсуны.
- 19\* Дзмітрачкова Тамара Кузьмінічна, 1936 г.н., в. Данілавічы.
- 20\* Палтарацкая Ганна Фёдараўна, 1930 г.н., в. Свяцілавічы.
- 21\* Воінава Ганна Пахомаўна, 1921 г.н., п. Станкі.
- 22\* Козырава Валянціна Васільеўна, 1955 г.н., в. Навасёлкі.
- 23\* Чуяшкова Любоў Кузьмінічна, 1933 г.н., в. Данілавічы.

#### Літаратура

1. Ліс, А.С. Зімовы перыяд. Структура і семантыка абрадаў і песень Каляд / А.С. Ліс // Беларусы / Г.А. Барташэвіч, Т.В. Валодзіна, А.І. Гурскі [і інш.] ; рэдкал.: В.М. Бялявіна [і інш.] ; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мн. : Бел. навука, 2004. – Т.7: вусная паэтычная творчасць. – С. 171-194.

УДК 82:316.472.4:028.02

Г. Ю. Новік

### Феномен блог-літаратуры: асаблівасці дыялогу аўтара і чытача

У артыкуле абгрунтоўваецца феноменальнасць блог-літаратуры як адной з праяваў культурнай рэчаіснасці, акрэсліваюцца яе асноўныя рысы і ўласцівасці, разглядаецца спецыфіка зносін аўтара і чытача. Праведзены аналіз паказвае, што суадносіны паміж удзельнікамі стварэння тэксту можна ахарактарызаваць як маналог, насычаны супярэчлівымі думкамі і поглядамі.

Асаблівасцю постмадэрнісцкага твора, паводле У. Біблера, з’яўляецца тое, што ён узнікае кожны раз і мае сэнс толькі тады, калі прадугледжвае зносіны адасобленых адзін ад аднаго аўтара і чытача. І ў гэтых зносінах праз творы вынаходзіцца свет. Тэкст, які разумеецца як твор, на думку У. Біблера, «жыве кантэкстамі; увесь ягоны змест толькі ў ім, і ўвесь ягоны змест – па-за ім, толькі на яго межах, у яго небыцці як тэксту» [1, с. 76]. Можна

адзначыць, што канцэпцыя інтэртэкстуальнасці цесна звязаная з праблемай тэарэтычнай «смерці суб'екта», якую абвясціў яшчэ М. Фуко [2], а Р. Барт пераасэнсаваў як «смерць аўтара» (г. зн. пісьменніка) [3], і «смерцю» індывідуальнага тэксту, растваранага ў яўных і няяўных цытатах, а ў канчатковым варыянце – і «смерцю» чытача, непазбежна цытатная свядомасць якога настолькі ж нестабільная і нявызначаная, наколькі безнадзейныя пошукі крыніцаў цытат, якія складаюць яго свядомасць.

Канкрэтна гэту праблему сфармулявала Л. Перан-Муазес, заўважыўшы, што ў працэсе чытання ўсе трое: аўтар, тэкст і чытач – ператвараюцца ў адное «бясконцае поле для гульні пісьма» [Гл. : 4, с. 103]. На наш погляд, найбольш спрыяльнай пляцоўкай для такога ўзаемадзеяння з'яўляецца сеціратура, дзякуючы якой тэкст насычаецца непрадугледжанымі аўтарам сэнсамі і дэманструе ўсё новыя парадыгмы спасылак пры кожным прачытанні.

Сеціратура за свой адносна непрацяглы перыяд існавання гарманічна ўпісалася ў жыццё тых аўтараў і аматараў літаратуры, якія актыўна карыстаюцца сеткай Інтэрнэт. Стварэнне літаратурных сайтаў і блогаў дало мастацтву слова магчымасць выйсці на іншы, дынамічны ўзровень. Да прыкладу: аўтар, размяшчаючы няскончаны твор на якім-небудзь Інтэрнэт-рэсурсе, такім чынам дае сваю згоду на ўдзел чытачоў у стварэнні тэксту. Тое ж тычыцца і твораў завершаных, але не надрукаваных дагэтуль у перыёдыцы ці асобнымі накладамі: пад уздзеяннем чытацкай думкі яны могуць перастварыцца нанова ў набывае характэрную эклектычнасць.

Першым беларускім эксперымантам у гэтым плане можа лічыцца раман А. Глобуса «Дом», створаны з улікам узаемаадносінаў удзельнікаў форума Litara.net (сайта, дзе адбылося «нараджэнне» рамана). Гэтыя ўзаемаадносіны, мяркуюцца, і ляжаць (разам з сувязямі паміж героямі) у аснове сюжэта рамана, дэфармаваўшы класічнае ўспрыяцце дадзенага жанру.

Аднак, памятаючы, што «твор, які быў змешчаны ў Інтэрнэце і дагэтуль не друкаваўся на паперы, НЕ НАЛЕЖЫЦЬ НІКОМУ» (выслоўе С. Дубаўца) [5], мастакі слова не імкнуцца выстаўляць «на дапрацоўку» чытача свае насамрэч вартыя ўвагі творы. Як правіла, яны з'яўляюцца ў электронным свеце нашмат пазней, пасля разыходжання большай часткі папяровых накладаў.

Варта адзначыць, што праблема аўтарскага права ў Інтэрнэт-рэсурсах атрымала рэзананс у творчым грамадстве – ад дыскусій сярод пісьменнікаў на сайце Litkritika.by (У. Гапееў – А. Новікаву: «Усё змешчанае ў сеціве, калі раней не друкавалася на паперы, можа быць украдзена. Вы не гарантуеце і не можаце гарантаваць аўтарскіх правоў нават на мой каментар» [6].) да тэлевізійных праграм (праграма «Сеціратура» з Г. Давыдзькам, 2010 г.).

Дзякуючы сваёй дынамічнасці, сеціратура ў некаторым сэнсе апырэджае традыцыйную літаратуру і дазваляе грамадству скарыстацца яе вартасцямі ў розных мэтах. Так, рэдактары папяровых выданняў маюць магчымасць знайсці патэнцыяльных аўтараў, прагледзеўшы іх матэрыялы на блогах ці сайтах; чытачы – больш дэтальна азнаёміцца з асобамі літаратараў. Паколькі многія аўтары маюць звычку выкладаць у Інтэрнэт уражанні ад творчых вечарын, здарэнняў, імпрэз, абвесткі, – гэта дае карыстальніку магчымасць назіраць за навінамі сучаснага літаратурнага працэсу. Аднак віртуальная прастора абумоўлівае і адмоўныя бакі сеціратуры. У. Васькоў, аўтар кнігі для дзяцей, вядомы наведвальнікам сайта Litara.net як Palivas, сцвярджае: «Я бачу падабенства паміж вынаходствам Інтэрнэту і вынаходствам палкоўніка Кольта. Рэвальвер Кольта зраўнаваў магчымасці грамадзянаў Амерыкі, забяспечыў тым самым дэмакратыю. Інтэрнэт зраўнаваў таленты і бездараў. Добра гэта ці кепска, я не ведаю» [7]. Інтэрнэт, апрача сваіх асноўных функцый, выконвае яшчэ адну, і немалаважную: ён з'яўляецца змясцілішчам для тых чалавечых эмоцый і выяўленняў, якія часам не дапушчальныя ў рэальным жыцці. У некаторых карыстальнікаў сеціва права на ананімнасць асацыюецца з правам на ўседазволенасць, адсюль малапрыемныя прыклады сварак, абраз і падобнага негатыву ў каментарых і на форумах. Інтэрнэт адкрыў новыя магчымасці і для графаманаў, праз актыўную дзейнасць якіх цяжка знайсці вартыя ўвагі. Гэтаму спрыяе і той факт, што сучасная літаратура паступова адмаўляецца ад буйных форм і аддае перавагу

фрагментаваным гісторыям прыватнага жыцця, засяроджваецца на сямейных хроніках, дзённікавых нататках, падарожнай эсэістыцы. Паводле М. Аляшкевіч, самымі распаўсюджанымі жанрамі ў блога-сферы з’яўляюцца «не рэцэнзіі і нават не міні-анатацыі, а лытдыбр (запісы асабістага характару), перадрук/спасылка, абвестка і скандал» [8]. Займаючы першае месца ў гэтым рэйтынгі, лытдыбр з’яўляецца самым яркім прыкладам сеціратуры, бо максімальна набліжаны да традыцыйнай літаратуры. Так, запісы асабістага характару ў блогу В. Шніпа (vik\_shnip.livejournal.com) хутчэй прымушаюць чытача задумацца на экзістэнцыйныя тэмы, чым пазайздросціць замежным вандроўкам, рэчам, набыткам пісьменніка. Блогер uladzimer (паэт У. Лобач) прыцягвае ўвагу чытачоў не толькі традыцыйным для ўсіх аўтараў Жывога часопіса асэнсаваннем культурных падзеяў, але і спецыфічнымі вершамі ў аздабленні аўтарскіх фотаздымкаў. Такія постынгі дазваляюць атрымаць асалоду ад змястоўнай вобразнасці радкоў і іх відавочна паганскай энергетыкі (нягледзячы на тое, што большасць вершаў набліжаныя да постмадэрнісцкага рэчышча) і адначасова адчуць каларыт тых мясцінаў ці рэчаў, якія натхнілі аўтара. А прэзік і паэт С. Балахонаў (balachon) увогуле ператварыў адносіны з чытачом у гульню, стварыўшы віртуальную вёску Мажджаліну і іранічна адзначыўшы яе неверагоднымі падзеямі. Па-майстэрску інтэрпрэтуючы сэнс прыказак, фразеалагізмаў, назвы класічных твораў, рэаліі сучаснага жыцця, пісьменнік віртуозна забытвае чытача і вымушае яго смяцца з самога сябе. «Чарада вясковых курэй скрала gps-навігатар і зляцела ў вырай», «Ураджэнец беларускай вёскі перамог у гонках на ліфтах», «Секцыя па баявой “Лявонісе” адкрылася ў беларускай вёсцы», «Шалёны гурок напаў на пенсіянерку» – вось далёка не поўны пералік «мажджалінскіх анамалій», назвы якіх відавочна нагадваюць кідкія загаловкі ў прэсе. Для большай панарамнасці сайт mazdzalina.org аздоблены аўтарскімі дэматыватарамі знакамітага постмадэрніста. Гэта стварае яшчэ большы бар’ер ва ўспрыманні таго, што насамрэч прататыпам фантастычнага населенага пункта з’яўляецца вёска Белае Балота Рэчыцкага раёна Гомельскай вобласці.

На сённяшні дзень асабістыя сайты пісьменнікаў прайграюць блогам не столькі праз складанасць тэхнічнай падтрымкі, колькі праз скіраванасць на азнаямленне з творчасцю літаратараў. Блог характарызуецца большай ступенню інтэрактыўнасці паміж аўтарам і чытачом, пра што звычайна сведчыць адпаведная колькасць каментароў на ім. Сайт, як правіла, змяшчае ў сабе інфармацыю пра пэўную творчую асобу – біяграфію, творы, рэцэнзіі і іншыя матэрыялы. Напрыклад, сайты У. Гапеева (gareev.info), С. Балахонава (balachonau.puls.by), У. Арлова (arlou.org) і іншыя. Рэагуючы на артыкул А. Новікава на сайце Litkritika.by, прысвечаны «адраджэнню сучаснага інстытута крытыкі» [9], постмадэрніст С. Балахонаў сцвярджае: «Аўдыторыя майго блогу значна шырэйшая за аўдыторыю сайта. <...> “Тэзей” [“Тэзей беларускага постмадэрнізму” – назва сайта С. Балахонава – Г. Н.] выступае хутчэй у якасці гэткага архіву навін і творчых навінак, а не як дынамічны самадастатковы сеціўны часопіс» [10]. Пагодзімся з аўтарам: і блог, і сайт спрыяюць ажыццяўленню розных задач.

Фактычна накінуты літаратарамі і іх паплечнікамі стыль аргументацыі выключае сур’ёзнае стаўленне да таго, што гаворыцца на форумах. Таму неад’емнай часткай віртуальнай камунікацыі з’яўляюцца іронія, сарказм, каламбур і іншыя сродкі, уласцівыя гіпертэксту. Улічваючы большую дынамічнасць блогаў, паспрабуем вызначыць асноўныя тыпы адносінаў паміж аўтарам, чытачом і літаратурным героем.

#### 1 Аўтар = Чытач.

Напрыклад, С. Дубавец, ладзячы на форуме «Мой народ» калектыўнае віртуальнае інтэрв’ю, стварыў пэўную колькасць віртуальных удзельнікаў дыскусіі, гуляючыся па чарзе ў кожнага з іх і імкнучыся змадуляваць паводзіны сапраўдных наведвальнікаў сайта. Штодня аўтар ствараў новыя запісы, якія перамяжваліся рэплікамі іншых карыстальнікаў і нават «клонаў» гэтых карыстальнікаў. Інтэрв’ю паводле формы атрымалася падобным да п’есы, поўнай супярэчлівых герояў. Такая з’ява сведчыць пра жаданне справакаваць рэакцыю чытача. І яно было ажыццяўлена: уражанні актыўных і пасіўных удзельнікаў сталі асновай для дэбатаў на форуме «Дубавец – баец, ці не баец?!».

#### 2 Аўтар = Герой.

Умова гэтай тоеснасці – стварэнне макета жыцця, калі герою даецца магчымасць самастойна пісаць твор. Яскравым сведчаннем стала існаванне на Litara.net такога героя, як Бабуся Пятруся. Выкладаючы на форумах свае вершы, роздумы і каментары і такім чынам пазіцыянуючы сябе як паўнаважнага Аўтара, Бабуся Пятруся ў той жа час з’яўляецца героем «вершаваных і праявітых жахалак» [11], створаных часткова сваімі намаганнямі, а часткова і з дапамогай фантазіі іншых наведвальнікаў.

3 Чытач = Герой.

Пры знаёмстве з любым гіпертэкстам чытач міжволі становіцца яго ўдзельнікам. Часам пра ўсведамленне гэтага працэсу чытачамі сведчаць іх адпаведныя “персонажныя” псеўданімы на форумах і ў каментарых. Напрыклад – Andrej\_bielarecki, mikita\_znosak і іншыя.

Такім чынам, падобная тэндэнцыя нагадвае пра ператварэнне суб’екта ў тэкст і зліміноўванне суб’ектывізму ў сеціратуры. Паколькі, паводле заснавальніка дэканструктывізму Ж. Дэрыды, «нічога не існуе за межамі тэксту» [12, с. 56], то палонным з’яўляецца і індывід, спалучаючы ў сабе адначасова рысы Аўтара, Чытача і Героя. Адпаведна суадносіны паміж удзельнікамі стварэння тэксту, улічваючы іх спецыфічную еднасць, можна ахарактарызаваць як маналог, насычаны супярэчлівымі думкамі і поглядамі.

Літаратура

1 Библер, В. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век / В. Библер. – М. : Политиздат, 1990. – 413 с.

2 Фуко, М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – М. : Прогресс, 1977. – 488 с.

3 Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

4 Ильин, И. И. Постмодернизм. Словарь терминов. / И. И. Ильин. – М. : Интрада, 2001 г. – 384 с.

5 Інтэртэкст: форум / Літара.net: сайт сучаснай беларускай літаратуры. – Рэжым доступу : <http://litara.net/forum/286/all/>. – Дата доступу : 05.03.2012

6 Новиков, А. Правомерное возмущение Валерия Гапеева / А. Новиков. – Рэжым доступу : <http://www.litkritika.by/pravomernoe-vozmushhenie-valeriya-gapeeva.html>. – Дата доступу : 05.03.2012

7 Абы пра што: форум / Літара.net: сайт сучаснай беларускай літаратуры. – Рэжым доступу : <http://litara.net/forum/55>. – Дата доступу : 05.03.2012

8 Аляшкевіч, М. Думаць пра блогі шкодна для здароўя / М. Аляшкевіч. – Рэжым доступу : <http://karshytal.livejournal.com/7985.html>. – Дата доступу : 05.03.2012.

9 Новиков, А. О проекте “Белорусский литературный портал” / А. Новиков. – Рэжым доступу : <http://www.litkritika.by/about>. – Дата доступу : 05.03.2012.

10 Балахонаў, С. Кантэнт ня блешчыт пад луной... / С. Балахонаў. – Рэжым доступу : <http://balachon.livejournal.com/380880.html>. – Дата доступу : 05.03.2012.

11 Какетлівы жаночы пясціцыд : форум / Літара.net: сайт сучаснай беларускай літаратуры. – Рэжым доступу : <http://litara.net/forum/224/all>. – Дата доступу : 05.03.2012

12 Ильин, И. И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. И. Ильин. – М. : Интрада, 1998 г. – 256 с.

УДК 821.161.1 – 2 : 82.091

О. В. Очеретяная

## Проблема авторского присутствия в драматургии Е. В. Гришковца

В статье рассматриваются особенности поэтики драматургии Е. В. Гришковца, обусловленные проблемой авторского присутствия в произведении. Выдвигается и обосновывается гипотеза, согласно которой наиболее приемлемой формой выражения авторского мировидения Е. В. Гришковца становится жанр исповедальной монодрамы. Автор статьи приходит к выводу, что новейшая драма, демонстрируя сплав эпических и лирических элементов, становится феноменологией отдельно взятого человека и берет на себя задачу социально-терапевтической миссии, цель которой – высший духовно-эмоциональный результат.

Современную российскую драму рубежа 20–21 вв. во многом предопределила переходность, эпоха перелома сознания, «ситуация порога», вследствие чего одной из определяющих характеристик, сформировавших поэтику «новейшей драмы», стало нарастающее присутствие автора в драматургическом произведении, усиление его влияния и небывалая авторская активность. Являясь прямым участником эпохи перемен и осознавая их последствия, драматург всеми предоставляемыми способами пытается обнаружить себя в произведении, особым образом включаясь в действие пьесы, растворяясь в ее компонентах и тем самым изменяя формальные жанровые каноны драмы. Так в русской драматургии конца 20 – начала 21 вв. наблюдается процесс диффузии жанров, отход от традиционных канонов и смещение понятий «жанр - текст». Как никогда раньше, автор все более стремится обнаружить себя, вступить во взаимодействие со своим героем и посредством него доверительно «поговорить» с читателем/зрителем, рассказав о своем личном и сокровенном... Ослабленность сюжета, форма повествования от первого лица, тождество автора-героя-рассказчика, предположение глубочайшей искренности со стороны говорящего и сильнейший акцент на внутренних событиях жизни автора – все это ведет к жанровым модификациям драмы, которые можно определить, пользуясь установившейся терминологией, как **исповедальная монодрама** («моя драма», «театр для себя»).

«Аскетичный автор», «человек-театр», «русский народный Марсель Пруст», «абсолютный субъективист» – это лишь немногие оценки творчества Евгения Валерьевича Гришковца, писателя, актера, сценариста, режиссера, но более всего автора, состоявшегося в качестве драматурга. Долгая дотекстовая жизнь пьес Евгения Гришковца (сначала возникали спектакли, потом тексты) отразилась на специфике коммуникации между ролями «автор», «герой» и «рассказчик». Биографический автор произведения, рассказчик и персонаж у Е. Гришковца оказались максимально приближены друг к другу. Как отмечает О. С. Наумова, «пространством и временем существования автора на сцене является **высказывание** героя, посредником между автором и читателем/зрителем выступает рассказчик, который является бытием автора, а в момент высказывания происходит одновременное слияние и разъединение автора и героя» [3, с. 5]: *«Если бы у нас тут был настоящий спектакль, то сейчас на сцену вышли бы все персонажи, приняли бы какие-то значительные позы, и спектакль, собственно, и начался бы. Но спектакля не будет... Буду только я...»* [2] («Дредноуты»).

Все монодрамы объединяет герой-рассказчик, «молодой человек 30 – 40 лет», неловкий, нескладный, постоянно путающийся в словах, смущающийся от того, что не знает, стоит ли ему всё это рассказывать и будет ли он понят. Ему жизненно необходимо «до днышка» раскрыть себя, в какой-то мере «исповедаться» перед читателем/зрителем, но не с целью растрогать его, а надеясь в процессе рефлексии стать услышанным, понятым и, возможно, искренностью, взволнованностью своего рассказа обрести нравственное успокоение. Собственно тексты пьес представляют собой монологи единственного героя, размышляющего о своих чувствах и ощущениях, которые, по-видимому, занимают важное место в его сознании и отношении к жизни: *«Я прочитал это... Мне тяжело со всем этим жить. Меня это тревожит, волнует ... беспокоит»* [2] («Дредноуты»).

В этом случае приемлемой формой выражения авторского мировидения Евгения Гришковца становится жанр монодрамы, монолог, отмеченный исповедальностью и даже скорее «неоисповедальностью». Следовательно, ни традиционных элементов сюжета, ни драматической фабулы, ни системы персонажей в пьесах Е. Гришковца нет, присутствует лишь всеисилие **слова**, которое вытесняет поступок и тем самым развивает всё действие пьесы. Исповедальная манера, выражающаяся в стремлении автора быть в тексте/на сцене самим собой, жить, а не играть, свидетельствует об универсальном «Я», и это дает основания для отнесения драматургии Е. Гришковца к лирическому направлению современного искусства. Термин «лирическая драма» применим, прежде всего, для выявления авторского присутствия. *«Совсем недавно я узнал... Точнее... Не знаю, как сказать... Я узнал такую вещь, которая меня не то чтобы огорчила или разочаровала... Или удивила... Не знаю... Просто я узнал об устройстве этого мира...»* [3] («Одновременно»). Провести грань между автором и

собственно героем становится довольно-таки сложно. Исследователь О. В. Журчева также отмечала, что грань между Евгением Гришковцом и его словесно-сценическим *alter ego* неуловима. Следовательно, создается ощущение, что дистанции между автором и героем нет и они творят в равном присутствии. Поражает незащитность интонации, совершенно необычайная открытость и беспомощность говорящего: *«Меня никто не знает... Меня никто не знает таким, каким я сам хотел бы, чтобы меня знали. Понимаете?!»* [3] («+1»). Необходимая коммуникативная направленность текста, явная установка на предполагаемого читателя/зрителя (или разговор рассказчика с отчужденно присутствующим персонажем) мотивированы, прежде всего, стремлением автора реализовать свои идеи, подчеркнуть цель повествования и акцентировать ту или иную мысль. По этой причине жанровая атрибуция пьес Е. Гришковца оказывается непростой: автор произвольно «ломает» традиционную драматургическую структуру, привнося в нее лирическое и эпическое начала. Лиризм проявляется в раскрытии внутреннего мира героя, в его исповедальных монологах и искренних рассуждениях, вызывающих сопереживания, эпическое начало – прежде всего, в повествовательном характере драматургии, во внутреннем конфликте и попытке решения проблемы «Я – Я другой». Так, монопьесы Гришковца – это «лирические» монологи, порой отмеченные автобиографичностью («Как я съел собаку»), в которых происходит самораскрытие чувств героя, выражение личного восприятия и словно звучит «история души» отдельно взятого человека. Содержание монопьес подано таким образом, чтобы максимально сблизить автора пьесы и его персонажа, а опыт персонажа – с опытом читателя/зрителя. Таким образом, достигается так называемая «универсальность», позволяющая зрителю и читателю стать в положение действующего лица, зажить его жизнью, превратить «чуждую мне драму» в «мою драму» и соотнести всё, о чём говорит герой, со своим личным опытом, своим мировидением, нечто пережить, нечто почувствовать...

Обращение Евгения Гришковца к жанру «монодрамы» и тем самым усиление авторского присутствия, интонации, в которой звучит личное отношение автора к окружающему миру, продиктовано склонностью драматурга к экзистенциальным проблемам: поиски *себя* во Вселенной, существование конфликта между «Я» и «Я другой», растерянность перед жизнью, проблема контакта человека с миром и, вследствие невозможности такого диалога, обреченность на одиночество. Внутреннее событие становится приоритетом над внешним, субстанциональный конфликт над социально-бытовым, постепенно расширяясь до масштабов глобального... Доминируют чувства, ощущения, ответственные за коммуникацию человека с миром, и присутствие автора в разрешении внутренней несогласованности играет немаловажную роль, поскольку только он берет на себя право рассудить и примирить героя и с миром, и с самим собой. Отчетливо зазвучавший авторский голос дает возможность герою изменить свой внутренний мир и жизнь и, в лучшем случае, спровоцировать его к примирению с окружающим миром: *«Но зато можно вырезать из белого листа звездочку, маленькую или большую, не важно. Взять эту звездочку в руку, загадать желание и разжать пальцы. И пусть эта звездочка бумажная. Какая разница? Главное, относиться к ней как к звезде. И кто знает, вдруг сбудется? Попробуйте! Я и сам загадаю. Плохого-то ведь ничего...»* [3] («Одновременно»). Так явным авторским вмешательством создается иллюзия разрешимости конфликта, его «искусственное» снятие, в результате чего финал остается открытым: *«И еще, что значит: жизнь свое возьмет? А где мое?! Где мое? А песня пусть будет. Только нужно, чтобы была настоящая песня. Иногда этого бывает достаточно... И не страшно»* [2] («Планета»).

Во многом перекликаясь с традицией, в частности, с поэтикой «новой драмы» рубежа XIX–XX веков, эстетикой экзистенциальной французской драмы и театра абсурда, драматическое творчество Евгения Гришковца демонстрирует собой громко звучащий авторский голос, его активную функцию и приоритетное место в драматургическом произведении. Активная позиция автора в драме сделала творчество данного драматурга феноменальным не только для российского, но и для мирового литературного процесса, продемонстрировав сплав эпических и лирических элементов. Очевидно, что новейшая драма, становясь все бо-



лее феноменологией отдельно взятого человека, берет на себя задачу социально-терапевтической миссии: вовлекая читателя/зрителя в действие, драматург дает ему возможность «заглянуть внутрь себя». В этом видится «терапия» драматургии Евгения Гришковца, цель которой – высший духовно-эмоциональный результат. Нарастание присутствия автора, значительность его субъективного влияния на все элементы пьесы – это то, что видоизменяет и трансформирует русскую драму 21 века.

#### Литература

1 Гришковец, Е. Зима. Все пьесы [Электронный ресурс] / Е. Гришковец // Либрусек. – 2007. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/132650/read>. – Дата доступа: 12.01.2012.

2 Гришковец, Е. Сатисфакция: Сценарий, пьесы и лирика [Электронный ресурс] / Е. Гришковец // Либрусек. – 2007. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/287069/read>. – Дата доступа: 12.01.2012.

3 Наумова, О. В. Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришковца): автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 [Электронный ресурс] / О. В. Наумова; ГОУ ВПО «Поволжская государственная социально-гуманитарная академия». – Самара, 2009. – 18 с.

УДК 398.9(476.2):17.022.1

Н. М. Панкова

### Сістэма каштоўнасцей у прыказках і прымаўках Петрыкаўшчыны

У артыкуле разглядаецца сістэма каштоўнасцей жыхароў Петрыкаўскага раёна на прыкладзе прыказак і прымавак, запісаных у гэтым рэгіёне. Кожнае новае пакаленне занітоўвае жыццёвыя каштоўнасці часткова шляхам бессвядомага пераймання, часткова шляхам асэнсаванага навучання. Асаблівае месца сярод тэкстаў, якія адлюстроўваюць гэтыя каштоўнасці, займаюць прыказкавыя выразы, бо яны ў сціслай лаканічнай форме ў найбольш чыстым выглядзе даюць уяўленне пра народнае бачанне свету, чалавечага быцця ў ім, пра арганізацыю адносін паміж людзьмі, а па-другое, яны грунтуюцца на нацыянальнай самасвядомасці.

Р. У. Сперы небезгрунтоўна сцвярджаў, што «свет, у якім мы жывём, рухаюць не толькі бессвядомыя сілы, але таксама, – і ў больш вырашальнай ступені, – чалавечыя каштоўнасці... і што барацьба за выратаванне планеты становіцца, у канчатковым выніку, барацьбой за каштоўнасці больш высокага парадку» [1, с.25].

Сістэма каштоўнасцей традыцыйна разглядаецца як пануючыя ўяўленні пра тое, што лічыць добрым, правільным ці пажаданым. Вышэйшым праяўленнем каштоўнасцей з'яўляюцца нормы Розніца паміж гэтымі паняццямі заключаецца ў тым, што каштоўнасці – гэта абстрактныя, агульныя паняцці, у той час як нормы – гэта правілы, прынцыпы паводзін чалавека ў пэўных сітуацыях. Сістэма каштоўнасцей, што склалася ў пэўным грамадстве, адыгрывае важную ролю, бо ўплывае на змест норм.

Кожны чалавек мае ўласную сістэму каштоўнасцей, якая вызначае яго рашэнні і тое, як ён успрымае навакольнае асяроддзе і іншых людзей. Згодна даследаванням псіхолагаў, гэтая сістэма фарміруецца ў першыя дваццаць гадоў жыцця чалавека і адбываецца гэта пад уздзеяннем дарослых, уласнага вопыту і іншых жыццёвых абставін. Кожнае новае пакаленне пераймае гэтыя нормы часткова шляхам бессвядомага пераймання, часткова шляхам асэнсаванага навучання. З самага дзяцінства чалавека акаляюць гэтыя нормы, і ў выніку яны становяцца для яго адзіна правільнымі. Сацыяльны вопыт чалавечага грамадства паказвае, што маральныя нормы не вынаходзяцца, не ствараюцца знарок, а ўзнікаюць паступова, з паўсядзённага жыцця і групавой практыкі людзей, без асэнсаванага выбару і разумовага напружання. А паколькі каштоўнасці абавязкова павінны быць прызнаны чалавекам у якасці гэтакіх, яны з'яўляюцца прадуктам культурных, а не стыхійных прыродных працэсаў.

Сярод такіх тэкстаў, што нясуць у сабе паняцце нормы і каштоўнасці, асаблівае месца

займаюць прыказкі і прымаўкі, бо, па-першае, яны ў найбольш чыстым выглядзе даюць уяўленне пра народнае бачанне свету, чалавечага быцця ў ім, пра арганізацыю адносін паміж людзьмі, а па-другое, яны грунтуюцца на нацыянальнай самасвядомасці.

Прыказкавыя выразы цікавяцца ўсім, што знітавана з чалавекам, яго дзейнасцю, навакольным асяроддзем. Яны ўсеабдымныя, ведаюць усё і аб усім маюць сваё ўласнае меркаванне. Народная пазіцыя ў прыказках і прымаўках заўсёды выразная, часам нават катэгарычная, часта з іроніяй: «Добрае пабаіцца ківа, а дрэннае не пабаіцца кія», «Пазавідаваў пляшывы шалудзіваму», «Умей танчыць, а работу рабіць гора навучыць».

Не сталі выключэннем і прыказкавыя выразы, запісаныя на Петрыкаўшчыне, пацвердзіўшы, што прыдуманы яны былі на ўсе выпадкі жыцця, і ў першую чаргу ў іх адлюстраваны погляды на сусвет і рэчаіснасць.

Калі ўявіць сістэму каштоўнасцей чалавека, як вертыкальную шкалу і разбіць яе на асобныя складнікі, то на самым версе акажацца жыццё. Жыве чалавек – і ўсё астатняе мае сэнс. Не здарма ж сярод запісаных выразаў ёсць і такія: «Пасля маёй смерці хай гуляюць чэрці» (в. Колкі).

Некаторыя прыказкі, запісаныя ў Петрыкаўскім раёне сведчаць аб пэўным фаталізму нашых продкаў (вера ў прадвызначанасць быцця, упэўненасць у непазбежнасці падзей), бо як інакш растлумачыць сэнс выразаў: «Што суджано, тое не адгуджано», «Ад гора не ўцячэш» (в. Колкі) ці, напрыклад, «Трэба жыць як набяжыць» (в. Колкі). Як бачым, фаталізм у гэтых выразах звязаны з разуменнем цярпення як адной з вышэйшых якасцей чалавека: не трэба рвацца з усяе моцы, бо надоўга можа не хапіць сіл, а лёс ужо і так прадвызначаны. У той жа час народ адзначае, што «Пад ляжачы камень вада не цячэ» (в. Брынёў). Значыць, трэба раздумліва ставіцца да жыццёвых абставін, не гнацца за бяздзейным, але і варушыцца, бо без гэтага зусім нічога ў жыцці не даб'ешся.

Якім жа чынам, на погляд жыхароў Петрыкаўскага раёна, трэба ставіцца да сусвету і людзей? Адказ даюць многія прыказкавыя выразы. Беларус прызнае бясконцасць сусвету: «Свет вялікі: у адным канцы – плачуць, а ў другім – скачуць» (в. Колкі), але бліжэй для яго, безумоўна, сваё ўласнае жыццё і існаванне: «Тады чалавек памысліць мусіць, як свая вош уку-сіць» (в. Колкі). Адзін з выразаў сцвярджае: «Пчала на любую кветку ляціць, але не на кож-ную сядзе» (в. Брынёў). Ці не праўда, шмат мудрасці ў гэтых словах? Штодзённа мы сустракаемся з шматлікімі людзьмі, размаўляем, зносімся з імі, але далёка не кожнаму чалавеку мы дазваляем ўвайсці ў наша жыццё, стаць сведкам нашых перажыванняў і няўдач, як і шчаслі-вых хвілін. Жыць неабходна так, каб пра цябе ўспаміналі добрым словам, бо «Добры ўспа-мін – лепшая спадчына» (в. Першая Слабодка), да таго ж «Прыгожае далёка відно, а добрае далё-ка чутно» (в. Колкі). А самая галоўная парада – «Шануй людзей, то і цябе пашануюць» (в. Колкі).

Немалаважным у сістэме агульначалавечых каштоўнасцей лічыцца і здароўе, бо, як сцвярджаюць людзі, «Абы здароўе, а работа будзе» (в. Ванюжычы). Ну а без працы чалавек не ўяўляе свайго існавання. Менавіта таму так шмат прыказак і прымавак прысвечаны менавіта ёй: «Пакланіся кусту – дасць хлеба лусту» (в. Ванюжычы), «Каб не было пуста, трэба сеяць густа» (в. Мышанка), «Умеламу рукі не баляць» (в. Колкі) і інш. Аднак, не лішнім будзе канстатаваць, што для нашых продкаў не ўласцівы фанатызм, хутчэй, разумнае стаўленне да ўсяго, у тым ліку і да працы: «Добра ўсё ўмець, ды толькі не рабіць» (в. Колкі).

Працуе чалавек з адной мэтай – задаволіць патрэбы сваёй сям'і, бо, як чалавек адказны, беларус разумее, што сям'я – адна з самых важных складнікаў у сістэме каштоўнасцей: «Сям'е не нада клад, ліш бы быў лад» (в. Белка).

Таму і да выбару мужа(жонкі) так сур'эзна ставіліся ў народзе: «Выйсці замуж не напасць, абы замужам не прапасць» (в. Першая Слабодка), «Ох не любі красівую, а любі парадашную, каб добра было жыць», «Любі не за вочы чорныя, а за душу красівую», «Красата да вянца, а жыць да канца» (в. Белка). Хаця, праўды дзеля, у народзе прызнавалі, што шмат чаго залежыць і ад лёсу: «Кагда дзялілі красату – я спала, а калі шчасце – устала» (в. Колкі).

Жаніцца стараліся раз і назаўсёды. Калі выбар аказваўся няўдалым, у народзе казалі: «Відзелі вочы, што куплялі» (в. Дарашэвічы). Разводы былі рэдкімі, і людзі са спачуваннем адносіліся да тых, хто вымушаны быў жыць адзін ці ісці ў прымы: «Прымак пятнаццаць

гадоў цешчынага ката на “вы” заве», «Хто ў прымах не бывае, той гора не знае» (в. Брынёў). Ну а калі пашчасціла («Калі мілы па душы, рай і ў шалашы» (в. Колкі)) і муж аказаўся добры, то з пэўнай доляй іроніі казалі: «У добрага мужа жонка нядужа» (в. Колкі). Муж прызнаваўся галавой сям’і, але нельга сцвярджаць, што меркаванне жанчыны не ўлічвалася, інакш адкуль з’явіўся выраз «Баба і чорта пераможа» (в. Колкі).

У прыказках і прымаўках, запісаных на Петрыкаўшчыне, не ідэалізуюцца сямейныя адносіны («Гарэлка горка, ды й п’юць, замужам дрэнна, але ідуць» (в. Колкі), «Горка рэдзька, ды ядзяць, дрэнна замужам ды ідуць» (в. Мышанка), «Выйсці замуж трэба знаць: позна легчы, рана ўстаць» (в. Першая Слабодка)). Людзі разумелі, што ў жыцці бывае па-рознаму, уваходзячы ў сям’ю мужа ці жонкі, абавязкова сутыкнешся з бацькамі свайго абранніка (абранніцы), і не заўсёды гэтыя стасункі будуць цёплымі, таму прыказкавыя выразы і канстатууюць: «Нявестка не дачка, свякруха не маці», «У зяця кроў вужача» (в. Колкі), «Зяць любіць узяць, а песць любіць чэсць» (в. Мышанка).

Сур’ёзна ставіліся ў народзе і да выхавання дзяцей. Разумеючы, што многае дзецям перадаецца на генетычным узроўні: «Які куст, такі і парастак», «Саве не радзіць сокала, а такога чорта, як сама», «Які бацька, такі й сын, якое дрэва, такі й клін» (в. Колкі), народ выпрацаваў пэўную сістэму выхавання - «Да пяці год пястуй дзіця, як яечка, з сямі – пасі, як авечку, тады выйдзе чалавечка» (в. Колкі). Чаму вучылі дзяцей нашы продкі? Разгледзім гэтыя пастулаты на прыкладзе некаторых выказаў азначанага рэгіёна. Прымаўка «І мыш у нару цягне сваю кару», запісаная ў в. Дарашэвічы, вучыць думаць у першую чаргу пра сваю сям’ю і родных, быць запаслівым. Выслоўе «Слоўка не верабейко, вяляця не спаймаеш» (в. Сякерычы) раіць удумліва ставіцца да ўсяго, што чалавек кажа, а выраз «Прыяцеля ні за якія грошы ня купіш», запісаны ў той жа вёсцы, даводзіць, што сяброўствам неабходна даражыць. Захоўваць меру ў сваіх жаданнях, нават калі гэта тычыцца ежы, раіць выслоўі «Што не ясі, тое ў рот не нясі» (в. Канковічы), «Не еж, як дурны на памінках», «Еж пакуль рот свеж, бо памрэш, дык колам не ваб’еш» (в. Дарашэвічы).

Не абышлі сваёй увагай прыказкавыя выразы і такую каштоўнасць, як Радзіма. У запісаных на Петрыкаўшчыне выказах яна выяўляецца або праз супрацьпастаўленне Радзіма-чужына: «На чужыне і камар загіне» (в. Колкі), або праз канстатацыю важнасці Радзімы для любога чалавека: «У сваім краі як у раі» (в. Ванюжчы), або выслоўі іншасказальна выяўляюць неабходнасць прыстасавання да чужых звычаяў: «З чужога возу ў гразі злазь», «На чым вазку сяджу, таму й песеньку пяю» (в. Колкі).

Прыказкавыя выслоўі Петрыкаўшчыны даюць уяўленне і аб тым, што добры адпачынак таксама з’яўляецца неабходнасцю жыцця жыхароў гэтай часткі Беларусі: «Умей танчыць, а работу рабіць гора навучыць» (в. Колкі).

Як бачым, у аснове цэласнага сэнсавага зместу прыказак і прымавак ляжыць не паняцце, а меркаванне. Гэтыя выразы ў абагуленым выглядзе канстатууюць уласцівасці людзей ці з’яў («вось такім чынам бывае»), даюць ім ацэнку («гэта добра, а гэта дрэнна») ці вызначаюць спосаб дзеяння («варта ці не паступаць такім чынам»). Напрыклад, прыказкі сцвярджаюць: «Якія сані – такія самі» (в. Брынёў), «Са сваім добра піць і гуляць, але не жыць», «Ліхое ніколі не ўтоіцца» (в. Ванюжчы), «З разумным лепш згубіць, чым з дурнем знайсці» (в. Колкі). Выяўляецца такая канстатацыя звычайна ў апавядальным сказе. Іншыя прыказкі маюць характар парады, таму маюць форму пабуджальнага сказа: «Маж чорта рэдкім, каб не быў едкім» (в. Колкі), «Што не ясі, тое ў рот не нясі», «Скажы казе пра смерць, дык яна табе – хвостом верць» (в. Канковічы), «Еж, пакуль рот свеж, бо памрэш, дык колам не ваб’еш» (в. Колкі).

Зразумела, што названы далёка не ўсе маральныя каштоўнасці насельнікаў азначанага рэгіёна, але нават яны даюць падставу сцвярджаць, што жыццё, здароўе, сям’я, праца і Радзіма – адны з важнейшых складнікаў гэтай сістэмы. Гэтыя каштоўнасці нарадзіліся ў гісторыі чалавечага рода як пэўныя духоўныя апірышчы, што дапамагаюць чалавеку выстаяць перад рокам, жыццёвымі выпрабаваннямі. Яны ўпарадкоўваюць рэчаіснасць, уносяць у яе асэнсаванне ацэначныя моманты, суадносяцца з уяўленнем пра ідэал, норму, надаюць сэнс чалавечаму жыццю і «ствараюць перадумовы для адэкватнага ці, па крайняй меры, зразумелага ўсім членам лінгва-культурнай агульнасці вынясення “прыгавора” рэчам і падзеям». [2, с.40].

Літаратура

1 Сперри, Р. У. Перспективы менталистской революции и возникновение нового научного мировоззрения / Р. У. Сперри // Мозг и разум – М.: Наука, 1994. – С. 20 – 44.

2 Телия, В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В. Н. Телия – М.: Наука, 1986. – С. 141.

УДК 821.161.1 – 31 : 82.091 : 159.963

О. Л. Северинова

### Поэтика сна в повести М. А. Булгакова «Морфий»

В статье рассматривается специфика онейросферы повести М. А. Булгакова «Морфий», включающая в себя различные онирические элементы: сновидения, галлюцинации, искусственно вызываемые измененные состояния сознания, осознанные сновидения и др.. Выдвигается и обосновывается гипотеза, согласно которой в произведении формируется двойная онероидная конструкция: первый ее уровень (внешний) – это уровень нормального, «здорового» сна, второй (внутренний) – деградирующий, характерный для больного сознания. Автор приходит к выводу о том, что подобная двойственность онирического делает текст идеальным, замкнутым «кругом».

Уже стало традицией, говоря о повести «Морфий», проявлять знания, позволяющие пользоваться биографическим методом исследования, т.е. ссылаться на автобиографизм текста, в частности морфинизм автора. При этом за помощью обращаются не только к текстам художественных произведений, но и к более достоверным и «сильным» источникам (записи первой жены М. А. Булгакова Т. Н. Лаппы).

Однако работа опьяненного наркотиком сознания Булгакова не равна состоянию сознания доктора Полякова, хоть тот и возник не без участия Булгакова как бывшего морфиниста. Это следует хотя бы из того факта, что Булгаков не есть доктор Поляков, а художественный мир не есть реальность. Поэтому в нашем исследовании не будет уделяться так много внимания проблеме морфинизма автора и влияния его собственного опыта на текстовую реальность. Остановимся непосредственно на содержании повести. Более того, сам автор помогает нам в этом: он довольно прозрачно намекает, что между ним, Бомгардом и Поляковым существует дистанция. И важно, что дистанция эта вдвойне увеличивается между ним и Поляковым-морфинистом благодаря образу доктора Бомгарда. Последний выступает в роли посредника, т.к. дает автору возможность раскрыть дневник Полякова в прямом смысле, ведь именно глазами Бомгарда мы читаем тетрадь врача-наркомана, выбравшего путь суицида; Бомгард – это своеобразный медиум, несущий откровение. И это откровение двусторонне: доверие проистекает как бы из двух миров, реального и художественного (важно, что именно Бомгарду, товарищу по университету, Сережа Поляков оставляет свой дневник). Такой композиционный ход Булгакова делает новоиспеченного уездного врача объективной сущностью, взглядом извне и изнутри.

Подробная расстановка акцентов на образах действующих лиц поможет в дальнейшем посмотреть на вопрос онероидности текста сравнительно и развернуто, т.к. мы обратимся к нескольким ее пластам, опираясь непосредственно на два данных образа.

Итак, два персонажа формируют систему повествовательной структуры повести. И в том и в другом случае повествование ведется от первого лица, что позволяет читателю максимально подробно изучить сферу сознания героев, а так же их бессознательное. Композиционно «Морфий» строится по принципу «кругов на воде», т.е. имеет кольцевую морфологию: рассказ доктора Полякова – центр, внутренняя часть, а повествование Бомгарда – внешняя. Здоровый сон и чистое, незамутненное сознание как внешний контур обрамляют глубокое, скрытое бессознательное.

Некоторые исследователи утверждают, что сон сродни творческому процессу. Однако данный процесс не есть дар или результат реализации особых способностей, такое творчество рассматривается в качестве базового человеческого инстинкта. Сновидец – автор сна, он создает сюжет сновидения. Важно, что это «творчество» не ограничивается воздействием рассудка, эстетическим вкусом или моральной оценкой. Мы, творцы своих собственных снов, пытаемся понять их, найти ключ к разгадке тайны этого творчества. То же происходит и при анализе чужих сновидений, даже искусственно созданных в процессе сознательного, «неинстинктивного» творчества. З. Фрейд в работе «Толкование сновидений» уделяет этому феномену особое внимание: «Большинство искусственных сновидений, созданных поэтической фантазией, предназначено для такого символического толкования, так как они передают мысли поэта в замаскированном виде, приспособленном к известным особенностям наших сновидений». Т.е. разница заключается только в методе анализа таких продуктов творчества. Сновидения реального человека Фрейд рассматривает вместе с самим пациентом на основе принципа свободных ассоциаций, второй же метод, символическое толкование, он применяет только для сферы искусственно созданных снов, «поэтических фантазий». В повести Булгакова к такому методу толкования нам предстоит обратиться лишь трижды, т.к. повесть содержит описание двух сновидений и одной галлюцинации.

Онейросфера доктора Бомгарда представлена бинарной оппозицией сон-бессонница. Своеобразной границей между двумя этими проявлениями онирического служит письмо доктора Полякова, растревожившее сознание Бомгарда своей загадочностью, недосказанностью. Поэтому письмо – это еще и причина бессонницы.

Если принять во внимание, что доктор Бомгард в рамках повести упоминает о своем недавнем переводе в уездный город, а также о периоде, связанном с работой в глуши, то разумно будет предположить следующее: его недавнее прошлое, равное по времени врачебной практике в «N-ской больнице» героя «Морфия», перестает быть обычным явлением, переходит в разряд ценного, т. к. все познается в сравнении. Не зря характеристике сна молодой врач придает такое значение: «Я стал спать по ночам, потому что не слышалось более под моими окнами зловещего ночного стука, который мог поднять меня и увлечь во тьму на опасность и неизбежность. По вечерам я стал читать <...> и оценил вполне и лампу над столом, и седые угольки на подносе самоваре, и стынувший чай, и сон после бессонных полутора лет...» [1, с. 82]. Сон как нормальное явление, как естественная необходимость теперь равноценен награде за труды и бессонные ночи. Герой присматривается к этому явлению, к его значению в своей судьбе, дает ему оценку, воспринимая при этом его в качестве чего-то вещественного, материального, способного влиять на состояние человека самым кардинальным образом: «Изредка, правда, когда я ложился в постель с приятной мыслью о том, как сейчас я усну, какие-то обрывки пронеслись в темнеющем уже сознании. Зеленый огонек, мигающий фонарь... скрип саней... короткий стон, потом тьма, глухой вой метели в полях... потом все это боком кувыркалось и проваливалось...» [1, с. 149]. Для него приятна даже сама мысль, что сон будет.

Бомгард и его сновиденческая сфера в «Морфии» характеризуются Булгаковым довольно выразительно. Автор не скупится на детали, формируя образ нового уездного врача, заведующего детским отделением. Теперь тот может себе позволить потратить время не просто на сон-отдых, но еще и на «околосновиденческое» приготовления, т.е. собирается ко сну, размышляет перед сном и т.п.: «Почитать надо бы психиатрию... да ну ее. Когда-нибудь впоследствии в Москве... А сейчас, в первую очередь, детские болезни... и еще детские болезни... и в особенности эта каторжная детская рецептура... Фу, черт... Если ребенку 10 лет, то, скажем, сколько пирамидону ему можно дать на прием? 0,1 или 0,15?.. Забыл. А если три года?.. Только детские болезни... и ничего больше... довольно утомительных случайностей! Прощай, мой участок!.. И почему мне этот участок так настойчиво сегодня вечером лезет в голову?.. Зеленый огонь... Ведь я покончил с ним расчеты на всю жизнь... Ну и довольно... Спать» [1, с. 150]. Еще из «Записок юного врача» в «Морфии» перебирается специфическая сновиденческая пунктуация Булгакова (многоточия). Автор не скупится даже на такие

физиологические подробности, которые не только описывают состояние героя, но еще и говорят об особенностях и привилегиях нового положения героя:

«– Вы сегодня дежурите в приемном покое? – спросил я, зевая.

– Никого нет?

– Нет, пусто.

– *Ешли...* (*зевота раздирала мне рот* и от этого слова я произносил неряшливо), – кого-нибудь *привежут...* вы дайте мне знать *шюда...* я лягу спать...» [1, с. 151]. Подобные характеристики возвращают доктора Бомгарда в мир обжитой, почти домашней обстановки, где и зевать, размеренно потягивая, коверкая слова и звуки, снова становится нормой.

Бессонница, как говорилось ранее, вызвана тревожностью, которую порождает письмо товарища по университету, доктора Полякова. Если сон формирует онейросферу, то бессонница, отталкиваясь ото сна и выступая в данном случае его противоположностью, может быть отнесена к сфере псевдооноирического, но не яви. Это обусловлено, во-первых, временной составляющей, а во-вторых, соотношением сознательного и бессознательного в состоянии ночного бодрствования. Более того, такое бодрствование противно природе человека, т.к. ночное время должно нести отдых, бездействие сознания, разума. При бессоннице происходит нарушение нормы. Ночь продолжает функционировать как день, сознание напряжено. Подобный сбой в работе системы оноирического влечет за собой сбой и в работе сознания: Бомгард, врач, заранее ставит себе утренний диагноз, этиология которого – бессонница. Цепь «волнение (беспокойство за Полякова) – бессонница – мигрень» есть результат отсутствия сна. Сознание, которое продолжает работать так же напряженно, как и в дневное время, лишено сил и замутнено: «Письмо нелепое, истерическое. Письмо, от которого у получающего может сделаться *мигрень...* И вот она налицо. Стягивает жилку на виске... Утром *проснешься*, стало быть, и от жилки полезет вверх на темя, *скует полголовы* и будешь к вечеру глотать пирамидон с кофеином. А каково в санях с пирамидоном? Надо будет у фельдшера шубу взять разъездную, замерзнешь завтра в своем пальто... Что с ним такое? «Надежда блеснет...» – в романах так пишут, а вовсе не в серьезных докторских письмах!.. Спать, спать... Не думать больше об этом. Завтра все станет ясно... Завтра» [1, с. 154].

Своеобразная мысленная борьба доктора с собственной бессонницей заканчивается не просто рассуждениями перед сном, но еще и вопросом физиологии сна, которым задается герой, при этом мысли его перетекают от одной к другой на основе ассоциативных связей: «Я привернул выключатель, и мгновенно тьма съела мою комнату. *Спать... Жилка ноет...* Но я не имею права сердиться на человека за нелепое письмо, еще не зная, в чем дело. Человек страдает по-своему, вот пишет другому. Ну, как умеет, как понимает... и недостойно из-за мигрени, из-за беспокойства порочить его хотя бы мысленно. Может быть, это и не фальшивое и не романическое письмо. Я не видел его, Сережу Полякова, два года, но помню его отлично. Он был всегда очень рассудительным человеком... да. Значит, стряслась какая-то беда... и *жилка моя легче...* Видно, *сон идет. В чем механизм сна?..* Читал в физиологии... но история темная... не понимаю, *что значит сон...* Как засыпают мозговые клетки?! Не понимаю, говорю по секрету. Да почему-то уверен, что и сам составитель физиологии тоже не очень твердо уверен... Одна теория стоит другой... Вон стоит Сережка Поляков в зеленой тужурке с золотыми пуговицами над цинковым столом, а на столе труп... Хм, да... *ну это сон...*» [1, с. 154–155].

Воспаленное сознание, бессонница и опыт минувшего дня формируют сновидение Бомгарда, первое сновидение повести. Этот сон интересен тем, что сновидец осознает свое состояние как сновиденческое, а возникающие образы как сновидение. Обычно же все совсем наоборот, об этом говорит В. Руднев, употребляя термин «нейтрализация по сновидению»: «Человек во сне склонен думать, что все происходящее происходит наяву, на самом деле, но потом оказывается, что он просто спал и видел это во сне» [2, с. 205].

Во сне Бомгард видит Полякова, стоящего над трупом, т.е. в широком смысле – смерть. Для читателя содержание сна открыто провиденциальное, ведь еще в древности человек обращал внимание на то, что сны отсылают нас либо к настоящему (прошедшему), ли-

бо к будущему. Сознание, насильственно возвращенное к работе, не способно сразу логично и трезво оценивать, анализировать явь. В таком случае метод «потока сознания» как нельзя лучше характеризует это состояние. Разум доктора постепенно восстанавливает цепь событий, связи между явлениями реальности. Кроме того, звук в таком случае воспринимается гипертрофированно; даже тихий стук в дверь становится громом для уставшего доктора, это нечто тревожно-громкое, повелительное: «Тук, тук... Бух, бух, бух... Ага... Кто? Кто? что?.. Ах, стучат, ах, черт, стучат... Где я? что я?.. В чем дело? Да, я у себя в постели... Почему же меня будят? Имеют право потому, что я дежурный. Проснитесь, доктор Бомгард. Вон Марья зашлепала к двери открывать. Сколько времени? Половина первого... *Ночь. Спал я, значит, только один час. Как мигрень? Налицо. Вот она!*

В дверь тихо постучали» [1, с. 155].

И снова М. А. Булгаков оформляет онероидность в тексте графически, многоточия словно сливают все предложения в одно целое, сливают их в общую массу, спаивают, и в то же время разграничивают, т.к. предполагают продолжение неоконченной мысли.

Но это только одна сторона онейросферы повести. Второй план, внутренний, разворачивается в сознании доктора Полякова. Мы можем проследить это только «косвенно», т.е. опосредованно, заглянув с помощью Бомгарда в дневник морфиниста. Сразу надо сказать, что характеризовать эти записи как сугубо дневниковые трудно. Наиболее точной для них характеристикой стало бы понятие «дневниковая история болезни»; термин, конечно, сомнительный, его можно легко оспорить и указать на неточность, однако для исследования онероидности «Морфия» данные понятия настолько важны, что остановиться на булгаковской характеристике содержания тетради будет еще более затруднительным. Таким образом, прием это словосочетание как условное, но в данном контексте выступающее в роли аксиомы. Поляков начинает делать записи только тогда, когда впервые сталкивается с действием морфия, т. е. принимает «лекарство», спасающее его от болей и мыслей о несчастливой личной жизни: «*После укола впервые за последние месяцы спал глубоко и хорошо, – без мыслей о ней, обманувшей меня*» [1, с. 156].

В то же время эти краткие отчеты содержат личные впечатления, т.е. интимны по своему характеру, а посему не выходят далеко за границы дневника, не становятся собственно историей болезни. А если точнее, это история болезни, где лечащий врач равен больному.

До сих пор, анализируя сон и сновидения, мы ограничивались тем, что данное состояние сознания традиционно закреплено за сферой нормального. Но и самый обычный сон входит в число т. наз. измененных состояний сознания (ИСС), просто он относится к числу спонтанно возникающих. Однако среди ИСС выделяют еще две группы состояний: «К искусственно вызываемым относятся ИСС, возникающие под действием психоактивных веществ либо психоактивных процедур (примерами могут служить соответственно прием психотомиметиков или сенсорная депривация/перегрузка). Психотехнически обусловленные ИСС сопровождают процессы психической регуляции или саморегуляции в современной психотерапии, регуляции посредством экстрасенсорного воздействия, а также религиозно-магических обрядов в традиционных культурах и субкультурах. Обычно выделяют возбуждающие (аутогенная тренировка по Шульцу) и успокаивающие (голотропная терапия по Грофу) психотехники» [3, с. 48].

Уже заглавный комплекс повести «Морфий» указывает на то, что мы имеем дело с искусственно вызываемым ИСС. В подобном состоянии первоначальные записи характеризуются носителем этого сознания положительно: доктор Сергей Поляков начинает видеть приятные сны, избавляется от боли физической и душевной. Этому времени личной жизни героя соответствуют глобальные изменения в жизни политической (революция, отречение монарха), т. е. морфий ограждает сознание героя и от драмы государственного масштаба: «*2 марта. Слухи о чем-то грандиозном. Будто бы свергли Николая II. Я ложусь спать очень рано. Часов в девять. И сплю сладко*» [1, с. 159]. Такой сон герой принимает за норму. Однако дальнейшие записи морфиниста фиксируют изменения не только в области сознания, но и в области онирического; сон и наркотик меняются местами, раньше морфий был спасением от

всех бед, теперь же им стал сон, т. к. морфий становится в один ряд с душевными переживаниями и физической болью. Сон временно спасает героя от мыслей о морфинизме, т. е. функционально онирическое становится доминантой: «Вздор. Эта запись – вздор. Не так страшно. Рано или поздно я брошу!... А сейчас спать, спать. Этою глупою борьбою с морфием я только мучаю и ослабляю себя» [1, с.166].

В конце тетради, в одной из последних записей Поляков, изможденный и пропитанный морфием, уже не видит снов и даже не ложиться спать. Ночное онероидное время заполняется плачем и слабостью, становится временем болезни. Так разрушается сон; его «деградация» (как и деградация бессознательного) вызвана разложением сознательного под воздействием наркотика, что создает ситуацию депривации сна: «Плакал ночью, вспомнив это. 12-го ночью. И опять плак. К чему эта слабость и мерзость ночью?» [1, с. 179].

Однако сновиденческая матрица доктора Полякова намного глубже онейросферы образа Бомгарда, т. к. первый видит не только сны, но также галлюцинации и осознанные сновидения.

Осознанные сновидения (термин голландского психиатра Фредерика ван Эдена) – это разновидность ИСС, при котором сновидец осознает, что видит сон, и может управлять его содержанием. Такой сон видит и Поляков, называя его двойным, стеклянным, прозрачным сном. Для наглядности приведем его содержание полностью: «Так что вот, – я вижу жутко освещенную лампу, из нее пышет *разноцветная лента огней*. Амнерис, *колыша зеленым пером*, поет. Оркестр, совершенно неземной, необыкновенно *полнозвучен*. Впрочем, я не могу передать это словами. Одним словом, в *нормальном сне музыка беззвучна...* (в нормальном? Еще вопрос, какой сон нормальнее! Впрочем, шучу...) *беззвучна, а в моем сне она слышна совершенно небесно*. И, главное, что я по своей воле *могу усилить или ослабить музыку*. Помнится, в «Войне и мире» описано, как Петя Ростов в полусне переживал такое же состояние. Лев Толстой – замечательный писатель!

Теперь о прозрачности; так вот, сквозь *переливающиеся краски* Аиды выступает совершенно *реально* край моего письменного стола, видный из двери кабинета, лампа, лоснящийся пол и слышны, прорывшись сквозь волну оркестра Большого театра, *ясные шаги*, ступающие приятно, как глухие кастаньеты.

Значит, – восемь часов, – это Анна К., идет ко мне будить меня и сообщить, что делается в приемной.

Она не догадывается, что будить меня не нужно, что *я все слышу и могу разговаривать с нею*.

И такой опыт я проделал вчера:

Анна. – Сергей Васильевич...

Я. – Я слышу... (тихо музыке «сильнее»).

Музыка – великий аккорд.

Ре-диез...

Анна. – Записано двадцать человек.

Амнерис (поет).

Впрочем, этого на бумаге передать нельзя.

Вредны ли эти сны? О нет. После них я встаю сильным и бодрым. И работаю хорошо. У меня даже появился интерес, а раньше его не было. Да и мудрено, все мои мысли были сосредоточены на бывшей жене моей.

А теперь я спокоен.

Я спокоен». [1, с.160-161].

Нетрудно заметить, что такой сон состоит, как говорит и сам доктор, из двух уровней: в сновиденческую реальность беспрепятственно проникает явь, но не смешивается с первой, а существует изолированно и даже подконтрольно (как и само сновидение). Доктор не только слышит звуки во сне, но и способен регулировать их силу, глубину. Содержательно образы этого осознанного сновидения довольно просты, т. к. отражают беспокойство героя, его воспоминания о возлюбленной, актрисе, исполнявшей роль Амнерис (отсюда же театр, ор-



кестр и др.). Но, пересказывая в дневнике содержание этого сна, герой неоднократно замечает, что такой сон (да и сон вообще) нельзя воспроизвести словесно, рассказать, т. к. записанное сновидение – это уже только память о нем (В. Руднев). Подобные ночные состояния сам врач оценивает положительно, ошибочно приписывая именно им свою бодрость и повышенную утреннюю работоспособность. На самом деле причиной такого состояния является морфий. Он же провоцирует и другую околосоновиденческую реальность – галлюцинации, которые не возникают у психически здоровых людей. Галлюцинация – это возникающий в сознании образ, не соответствующий внешнему раздражителю.

Морфинист Поляков видит галлюцинацию, которой даже сам дает характеристику, т.е. определяет как таковую: «Какая пустыня. Ни звука, ни шороха. Сумерек еще нет, но они где-то притаились и ползут по болотцам, по кочкам, меж пней... идут, идут к левконской больнице... и я ползу, опираясь на палку (сказать по правде, я несколько ослабел в последнее время). И вот вижу, от речки по склону летит ко мне быстро и ножками не перебирает под своей пестрой юбкой колоколом старушонка с желтыми волосами... В первую минуту я ее не понял и даже не испугался. Странно – почему на холоде старушонка простоволосая, в одной кофточке?.. А потом, откуда старушонка, какая? Кончится у нас прием в Левкове, разъедутся последние мужицкие сани, и на десять верст кругом – никого. Туманцы, болотца, леса! А потом вдруг пот холодный потек у меня по спине – понял! Старушонка не бежит, а именно летит, не касаясь земли. Хорошо? Но не это вырвало у меня крик, а то, что в руках у старушонки вилы. Почему я так испугался? Почему? Я упал на одно колено, простирая руки, закрываясь, чтобы не видеть ее, потом повернулся и, ковыляя, побежал к дому, как к месту спасения, ничего не желая, кроме того, чтобы у меня не разрывалось сердце, чтобы я скорее вбежал в теплые комнаты, увидел живую Анну... и морфию... И я прибежал» [1, с. 170–171] – это своеобразное пророчество в виде галлюцинации было порождением больного сознания. Важно не только то, что такое сознание продуцирует особую разновидность онирического, но и то, что это онирическое начало играет сюжетобразующую роль: нам не так уж обязательно узнавать о смерти Полякова посредством доктора Бомгарда, т. к. уже сам автор, используя образ морфия в качестве «запретного плода», предрекает исход (сон становится вечным сном, претерпевая не одну трансформацию). Образ старушки с вилами не так далек от традиционного образа смерти с косой, и потому понятно, что вызывает крик и заставляет «разрываться сердце».

Следующая галлюцинация просто констатируется, т.к. нет нужды описывать то, что отражает ухудшающееся состояние «сновидца» (довольно условно наименование, потому что ирреальное близко сновиденческому, и нам трудно найти четкую границу); это вытекает из логики самого повествования: «18-го января. Была такая галлюцинация: жду в черных окнах появления каких-то бледных людей. Это невыносимо. Одна штора только. Взял в больнице марлю и завесил. Предлога придумать не мог» [1, с. 166].

Таким образом, повесть «Морфий» не только представляет собой очередное звено в цепи авторских творений, но и становится частью того целого, что формирует онейросферу всего творчества М. А. Булгакова. Поэтика сна произведения формируется двойной онероидной конструкцией: первый ее уровень – это уровень нормального, «здорового» ИСС, второй – деградирующий, характерный для больного сознания. Такой взгляд на реальность, через два сознания и два бессознательных, создает картину мира, которая есть не что иное, как целостное единство, взаимосвязанное и взаимообусловленное (вспомним судьбу доктора из «Записок юного врача»; легко представить, что было бы с ним, если бы авторский замысел не перебросил его в уездный город, а оставил бы в глуши). Поэтому двойственность онирического делает текст идеальным, замкнутым «кругом», заключающим в себе еще один круг со своими характеристиками художественной реальности.

#### Литература

- 1 Булгаков, М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Том 4 / М. А. Булгаков. – М. : Худож. лит., 1990.
- 2 Руднев, В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 2000. – 432 с.

3 Спивак, Л. И., Спивак, Д. Л. Изменённые состояния сознания: типология, семиотика, психофизиология / Л. И. Спивак, Д. Л. Спивак // Сознание и физическая реальность. – Том 1. – № 4. – 1996. – С. 48–55. – Режим доступа: <http://altstates.net/hbi/spivak-asctypology-1996>. – Дата доступа: 20.01.2012

УДК 82 – 92:82'06

Н. А. Сивакова

## Проекты по устной истории и литературные эксперименты

В статье рассматриваются особенности формирования жанра «новой документалистики». Особое внимание уделяется вопросам разграничения исследовательских проектов, проводимых в рамках устной истории, и литературных экспериментов, созданных на основе чужих голосов.

Литература XX века, пережившего жестокие войны, революции, мощные социальные и политические взрывы, рельефно выражает эти катастрофические процессы разнообразными фактами своего бытования, выбирая новаторские способы и формы для своего воплощения. В XX веке наблюдается также мощный всплеск интереса к устной истории, когда тысячи историков-профессионалов, вооружённые диктофонами, начали собирать и издавать воспоминания самых разных людей. История драматичной эпохи, зафиксированная в цифрах и датах преимущественно в одной плоскостной проекции, неожиданно развернулась в пространстве и обрела возможность быть рассмотренной с разных точек зрения. Она оказалась полифоничной: зазвучали, причём далеко не всегда в унисон, многие голоса. Рост интереса к устной истории вполне закономерен, поскольку данный тип фиксации исторической памяти позволяет сбалансировать непосредственное восприятие событий и их интерпретацию исторической наукой. По мнению И. О. Дементьева, устная история – это новый метод, освоенный профессионалами, для которого «характерно не только изменение объекта историописания (смещение интереса от жизни элиты в сторону повседневной жизни “простых людей”), но и смена субъекта историографии. Теперь право писать историю, монополизированное некогда профессионалами, перешло к более широкому кругу лиц» [1, с. 96]. Увеличение круга лиц, участвующих в процессе создания истории, повлекло за собой расширение возможностей устной истории, которая из сферы научных интересов постепенно переместилась в область эстетических экспериментов. Так, появление «нового жанра» в документальной литературе во многом обусловлено возможностью фиксации услышанной информации, которую «обрабатывает» чуткое ухо автора. В результате многократных прослушиваний будет отобран материал, представляющий наиболее острые жизненные ситуации и важные внутренние открытия, которыми поделились с автором его собеседники. Формальные особенности «нового жанра»: степень обработанности воспроизводимых голосов и особая методика их записи – нуждаются в уточнении, поскольку и ориентация на прямую речь, и интервью могут составить платформу для формирования самостоятельных жанров.

Анализ многочисленных проектов, основу которых составляет фиксация воспоминаний людей – носителей уникального опыта, подводит нас к заключению, что метод устной истории может быть положен в основу написания произведений различных жанров. В рамках исследовательской работы Исторической мастерской в Минске было издано много пособий и сборников, посвященных разным аспектам Холокоста и партизанской борьбы, а также осмыслению оккупации на территории Беларуси в целом. Так, учебное пособие «Спасённая жизнь: Жизнь и выживание в Минском гетто» (2010) презентует устную историю как новый дидактический метод для усвоения истории Второй мировой войны на уроках в школе. А в

сборнике материалов «Известная “Неизвестная”» (2007) устная история используется как метод получения достоверной информации и восстановления исторической справедливости.

Проекты с использованием методики устной истории широко распространены в социальных науках, исследующих механизмы формирования и функционирования различных сообществ людей. Так, книга «Односельчане: народная повесть» (2006) основана на материалах интервью с первыми переселенцами в Калининградскую область и встреч с сельскими жителями – непосредственными свидетелями событий 1930-х – начала 1990-х годов. Их глазами показаны голод 1930 и 1946 годов, Великая Отечественная война, становление Калининградской области. Максимально сохранен индивидуальный стиль каждого рассказчика, вплоть до особенностей его интонации и фонетической огласовки слов. Записанные рассказы разбиты на главы, в пределах которых они объединяются вокруг тематических центров, образуя четкую мотивную структуру. Как правило, заглавие выполняет функцию тематического указателя: «О самом страшном» – «Мифы русской Пруссии» – «Меню 1946 года» – «Как работали» – «О хороших людях» и т.д. Л. В. Сыроватко – автор данного академического проекта – обозначает себя как составитель и отмечает совместные усилия многих людей, в результате которых появилась эта книга. В предисловии указывается цель осуществленного проекта: «Связь поколений и участие молодых в собирании и фиксации уникального и, увы, часто исчезающего бесследно человеческого, семейного наследия» [1, с. 3]. Результат совместной работы получает жанровое определение «народная повесть», что подтверждается фактом принципиальной незавершенности и возможностью участия в дальнейшем развитии сюжета каждого желающего: «пережитое нашим народом – неисчерпаемо и в страдании, и в счастье. И если читатель захочет продолжить сделанное нами и дополнить повествование своими страницами, то это будет лучшей оценкой проделанной работы» [1, с. 3]. Надо отметить, что немногие проекты по устной истории получают свое логическое завершение и издаются отдельной книгой. В большинстве случаев историки ставят перед собой задачу собрать материал для будущего его использования другими исследователями, что способствует, по их мнению, большей объективности и достоверности проводимой работы.

Особый интерес представляют произведения, авторы которых ориентированы на воспроизведение устной, бытовой, разговорной речи, которая при этом является неавторской. Устная речь сама по себе обладает «ореолом достоверности», направлена на максимальное сближение с реальностью, однако её внедрение и функционирование в произведении осуществляется по законам речи письменной. Мастерство авторов подобных произведений проявляется не в отборе и монтаже «готовых высказываний», заполняющих определенную концептуальную схему, а в отображении «разорванности» посредством воспроизводимой устной речи изначально целостной модели действительности. В качестве примеров можно привести весьма разные и по эстетическим установкам, и по формальной организации книги «Народ на войне» С. Федорченко, «Прямая речь. Словарный запас современного человека» А. Новосельцева, «Говорит» Линор Горалик.

Как известно, книга С. Федорченко «Народ на войне» после своего появления в 1917 году вызвала самые восторженные отклики современников. В немалой степени успех этой книги был обусловлен тем, что автор объявила ее собранием строго документальных записей тех «солдатских бесед», которые ей довелось услышать во время войны. В первом издании книга представляла собой коллекцию лаконичных рассказов и размышлений русских солдат о войне, расположенных в довольно случайном порядке, без тематического деления на главы. Впоследствии композиция каждой из трёх книг «Народ на войне», «Революция», «Гражданская война» приобретёт четкую организацию. Пока книги воспринимались как документ, как простые стенографические записи подслушанных бесед, они высоко ценились. Критики подчеркивали высокое художественное качество книг, называли «драгоценным памятником нашей эпохи», «подлинной правдой о войне, о русском народе», «энциклопедией народной души» [2, с. 4]. Однако после того как С. Федорченко, возмущенная отношением к книге «Народ на войне» как к сырому, необработанному материалу, пригодному для дальнейшего использования другими авторами, намеренно отказывается от своего прежнего заявления и называет свою книгу художественным произведением, она была публично объявлена «ми-

стификатором» и «фальсификатором»: «Записи были восторженно приняты. Но фольклористка сдуру позавидовала материалу и убила его, заявив, что это она сама сочинила» – писал Д. Бедный, возглавивший обвинение [2, с.13]. Желание убедить читателей в правдивости своего повествования и выдать собственное творчество за документ имело и для автора, и для книги неприятные последствия – спланированное и хорошо организованное забвение.

Необычные по своей форме, книги С. Федорченко несомненно представляют интерес для исследования: созданные на основе живых впечатлений от услышанного и увиденного, они передают посредством словесного разноречия внутренние переживания и устремления русского народа в переломные исторические моменты. Авторское мастерство, по словам самой С. Федорченко, заключается в способности перевоплощения в своих героев: «Вероятно, всякий писатель имеет свою особенность. Я обладаю особенностью вживаться в тысячи, если сильно задета и напряжена воля» [2, с.21]. В результате обнаруживается основная творческая установка – максимально точно передать многоголосие окружающего мира, используя при этом собственную уникальную память и умение «вживаться в тысячи». Авторская концепция события, необходимая в «новом жанре», обеспечивающая единство текстуальной организации, замещается в книге «Народ на войне» строгой композиционной организацией, выполняющей функцию каркаса, на котором держится столь разнообразное в стилевом отношении повествование.

Однако присутствие единой авторской концепции не является достаточным критерием для включения произведения в систему «нового жанра». Например, книга А. Новосельцева «Прямая речь. Словарный запас современного человека» по этому признаку обнаруживает внешнее сходство с произведениями нового документального жанра, но как на уровне предмета изображения (устная речь), так и на уровне способа воспроизведения (память) демонстрирует существенные отличия от них. Автор устанавливает четкие временные и пространственные границы: в конце текста фиксирует время написания (2 января – 21 февраля 2011), в предисловии задаёт пространственные координаты: «За полвека жизнь сводила меня с разными людьми – и в России и за далекими её рубежами. Но о них, о тех, кто за рубежами, разговор особый. Я же не стану пересекать границы Отечества, а пройду мысленно по тропинкам памяти, вспомнив рассказы разных людей, встреченных мною от высоких кабинетов до закопченных избушек, от сибирских изб до хат южной России» [3]. Книга напоминает путевые записи, только сделанные не в процессе передвижения, а несколько позже, когда оформилось целостное восприятие путешествия.

В книге А. Новосельцева отсутствует традиционное деление на главы, она состоит из «встреч», случившихся в разных местах: у соседа за столом, на выгоне, в поезде «Москва – Барнаул», на Дону, в гостях у дядьки на хуторе, в городе, в метро и т.д. Автор объясняет выбор героев, делая акцент на их речи, через которую проявляется характер: «Набранные ровным типографским шрифтом слова, будь они сказаны образованным столичным человеком или простым деревенским мужиком – все они на раскрытой случайно странице выглядят одинаково. Мне же, переведя прямую речь простых людей в черные типографские строчки, хочется показать, что и их словами, и их судьбами сегодня наполнена Россия, многими неизвестная, почти преданная забвению» [3]. Но для того чтобы передать содержание встреч и бесед, автор описывает внешнее событие, оформляющее ситуацию случившегося разговора. В результате создаётся фрагментарная цепочка событий, которая формирует единый мир, сохраняющий ощущение цельности, хотя он свободно распадается на отдельные событийные докусы. Вся изображенная действительность преломляется в авторском сознании, отдельные события сосуществуют в едином пространстве авторского миропонимания, благодаря чему текст воспринимается как целостный и завершённый. Однако заявленные самим автором целевые установки: записать по памяти и передать «речи и судьбы» своих героев – не позволяют нам отнести данное произведение к жанру «новой документалистики».

Еще один способ авторского присутствия в тексте, составленном из фрагментов живой речи, представлен в книгах Линор Горалик. Текст, опубликованный «Новом мире» в 2006 году, носит значимое название – «Говорит». На самом деле он продолжает дописываться в Интернет-блогах автора, на сайте, в других текстах. Автор постоянно находится в про-

цессе создания текста, представляющего собой поток прямой речи. Говорящих много и они очень разные – мужчины и женщины (но больше женщины: жена, любовница, дочь, мать, подруга, старуха, палач, жертва и т.п.), и у каждого голоса своя реплика, развернутая или предельно краткая, которая является, по сути, микроновеллой, состоящей иногда из одного предложения: «...жена пришла, а кошка пахнет чужими духами» [4, с. 127], а иногда из двух: «...а Судный день, между прочим, уже был, но этого никто не заметил. Просто с этого дня у одних все пошло хорошо, а у других плохо» [4, с. 132].

Основная форма повествования монолог, в котором иногда ощущается присутствие собеседника. Дистанция между автором и его героями практически отсутствует, и в голос автора начинают вплетаться чужие голоса, претендующие на свою собственную жизнь в пределах авторского сознания. Текст распадается на множество голосов, ни один из которых нельзя назвать главным, поскольку важен контрапункт – взаимное эхо, которое поддерживает целостность воспроизводимой реальности. Привычное к контрапункту ухо автора умеет молчаливо отсеивать, устранять нестройные помехи. Несмотря на то, что сама Горалик неоднократно говорила о своём интересе к конкретным деталям бытия, к «оптике повседневности», смысл воспроизводимых ситуаций в её текстах не застывает в одной форме, не замкнут на индивидуальную трактовку событий, а значит, открыт влиянию эпического взгляда на мир. Контуры реальности, пропущенные через сознание автора, весьма знакомы читателю, который узнаёт себя в этих рассказах. Процесс эстетической идентификации, по мнению В. И. Тюпы, основывается на «феномене узнавания себя – в универсуме и универсума – в себе», и составляет основу целостности художественного произведения.

Иногда между текстами, созданными на основе речи услышанной или подслушанной, и текстами, имитирующими прямую речь, провести границу очень сложно. В случае с Горалик ответ на вопрос: «Придумываете или подслушиваете?» можно найти в интервью самого автора: «Мне посчастливилось находиться в том кругу, где за людьми можно просто записывать то, что они говорят, и больше ничего не делать. Я вообще очень много слушаю и люблю это вплоть до того, что периодически сажусь в московском метро на Кольцевую и катаюсь по ней, чтобы слушать. ...В большинстве случаев записываю, сильно переиначив. Какие-то вещи – совершенно чистое вранье и бессовестные выдумки» [5]. Данные утверждения не согласуются с принципами документально-образного обобщения действительности, тем более что сам автор характеризует свои произведения как «художественную прозу в формате прямой речи».

Таким образом, использование метода интервью и ориентация на воспроизведение устной речи в произведении не может считаться достаточным основанием для его включения в систему документального искусства. Документальные тексты, сконструированные на основе чужих голосов, которые мы рассматриваем в рамках «нового жанра», характеризуются также особыми принципами композиционной организации. Созданные на основе монтажа, они, тем не менее, представляют единый авторский текст – звучащие в них голоса иногда противоречивы, но не разноречивы в стилевом отношении. Данная особенность стиливой организации произведений «новой документалистики» соответствует представлениям В.Е. Хализева, который считает, что «литературное произведение правомерно охарактеризовать как особого рода обращенный к читателю монолог автора. Он являет собой своеобразное надречевое образование – как бы «сверхмонолог», компонентами которого служат высказывания действующих лиц, повествователей и рассказчиков» [6, с. 276]. Рассмотренные нами тексты, воспроизводящие устную речь, её интонационные и смысловые нюансы, в основном состоят из рассказов-эпизодов, нанизанных друг на друга. Подобные эпизоды в указанных произведениях не повторяются в отличие от произведений, написанных в жанре «новой документалистики», в которых используется принцип повторяемости определенной ситуации и связанного с ней внутреннего открытия.

#### Литература

1 Односельчане: народная повесть / Центр «Молодёжь за свободу слова». – Калининград : РГУ им. И. Канта, 2006. – 104 с.

2 Трифионов, Н. Несправедливо забытая книга / Н. Трифионов // Народ на войне / С. Федорченко. – М. : Сов. писатель, 1990. – С. 3 – 23.

3 Новосельцев, А. Прямая речь. Словарный запас современного человека / А. Новосельцев // Русское воскресение. Православное обозрение [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа : <http://www.voskres.ru/literature/library/novoseltsev.htm>. – Дата доступа : 11.08.2011.

4 Горалик, Л. Говорит / Л. Горалик // Новый мир. – 2006. – № 6. – С. 125 – 139.

5 Горалик, Л. Фея полуслова : интервью Ю. Володарский // Фокус. ua [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа : <http://focus.ua/culture/187242/>. – Дата доступа : 02.06.2011.

6 Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.

УДК 821.161.3 – 312.9

К. К. Скуратович

## Белорусский фандом: вымысел или реальность

В статье рассматривается вопрос о выявлении в составе белорусской литературы потенциальной платформы для возникновения развитого фандома. В качестве возможного претекста для создания фанфикшн-реальности исследуется одно из самых популярных произведений белорусской литературы 20 века – повесть В. Короткевича «Дикая охота короля Стаха». Оценивание фанфикшн-потенций данного текста проводится путем его сопоставления с сагой Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец».

Фанфикшн как жанру сетературы свойственен ряд устойчивых характеристик, одной из которых представляется тенденция к формированию фандомов. Термин «фандом» в настоящий момент употребляется в двух основных значениях. В широком смысле – это вся совокупность результатов (так называемых фанфиков) творческих усилий поклонников какого-либо текста-источника (литературные, музыкальные, живописные произведения, дизайнские работы, инсценировки, игры и пр.) В узком – собственно претекст-платформа, на базе которого возникают фанфики.

На сегодняшний день существует ряд мощных фандомов, которые уже давно не помещаются на страничках в Интернете, а обзавелись собственными крупными сайтами. Так, Синий Сайт (Fanfics.info.) приводит Топ-5 самых популярных фандомов в Рунете, к которым относятся аниме «Наруто», гепталогиа «Гарри Поттер» Дж. Роулинг, сага «Сумерки» Ст. Майер, сериал «Дневники вампира» и еще одно аниме под названием «Блич» [1]. Совсем недавно на пике популярности находился также фандом «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкиена. Этот фандом все еще сохраняет значимость для фанфикеров Рунета, но явно сдает свои позиции новым, неизведанным платформам для творчества и самовыражения.

Даже на уровне приведенной выше «топ-пятерки» можно констатировать интернациональный характер наиболее популярных фандомов: все платформы имеют статус «мировых бестселлеров», генерируют фанфикерскую активность практически во всех развитых «национальных» сегментах Сети. Помимо перечисленных выше фандомов к интернациональным можно отнести гепталогию Клайва Стэйплза Льюиса «Хроники Нарнии», сказку Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес», сериал «Дневники вампира», цикл произведений Артура Конан Дойля о Шерлоке Холмсе, «Перси Джексона и Олимпийцев» Рика Риорданса.

Наряду с интернациональными фандомами формируются также национальные, или локальные, получающие развитие исключительно в определенном интернет-сегменте и формирующиеся усилиями фанфикеров, ориентированных в данном случае на факты национального искусства. Согласно данным, полученным при анализе материалов, размещенных на авторитетных в среде фанфикеров сайтах Рунета Hogwartsnet и Книга Фанфиков, наиболее значимыми локальными фандомами русскоязычного сегмента Интернета являются следующие: «Таня Гроттер» и «Мефодий Буслаев» Дм. Емца, миры братьев Стругацких, миры В. В. Камши, «Дозоры» С. Лукьяненко, известной популярностью пользуется и «Лейна» Е. Петровой [2]. Выстроить четкий рейтинг этих платформ по популярности / степени «об-

житости» практически невозможно, так как, во-первых, в Рунете слишком сильным влиянием обладают англоязычные платформы и платформы-аниме, что не способствует укреплению национальных фандомов, поскольку обитатели последних чаще всего параллельно «живут» и на интернациональных платформах, «срок проживания» там часто затягивается настолько, что можно говорить уже и о смене места жительства. Во-вторых, для среды фанфикеров характерны ситуации внезапно возникающего повального увлечения каким-либо произведением, обретающим на некоторое время культовый статус, в результате чего многочисленные фаны переключаются в своей деятельности на этот объект. Естественно, в результате такого оттока статус покинутых фандомов понижается: неподкрепляемый более всеобщим интересом фандом тускнеет и перестает интересоваться не только массового читателя, но и «писателя». Если для мега-фандомов интернационального типа подобный процесс ощутим не так сильно, то для национальных фандомов он может оказаться губительным.

Без сомнения можно констатировать тот факт, что белорусские фанфикиеры активно и успешно участвуют в создании фанфикшн-пространства в Рунете и за его пределами. В связи с этим возникает закономерный вопрос: почему белорусская фанфикшн-среда практически полностью находится под влиянием либо интернациональных, либо локальных российских фандомов? Почему на сегодняшний день в Рунете (основном пространстве деятельности белорусских фанфикеров) нет практически ни одного значительного фандома, сформированного на основе платформы белорусского происхождения? Исключение, в какой-то мере, составляет, пожалуй, только фанфикшн, апеллирующие к мирам белорусской писательницы Ольга Громько, перу которой принадлежит серия романов о ведьме Вольхе Редной. В Рунете встречаются поклонники ее творчества, которые с удовольствием пишут фанфики по мотивам ее книг, создают фанфикшн-сообщества и различные форумы для обсуждения любимой книги и своего творчества. Но говорить в связи с фанфикшн-вариациями на тему прозы Ольги Громько о возникновении национального фандома белорусского происхождения, вероятно, не совсем корректно. Книги писательницы написаны на русском языке, явно ориентированы на русскоязычную публику, проживающую на постсоветском пространстве, имеют не белорусский, а, в лучшем случае, общеславянский (и то не явно выраженный) колорит.

Для сравнения обратимся к известной фэнтезийной серии «Сага о Ведьмаке» польского писателя Анджея Сапковского, которая после перевода на русский язык обрела популярность у русскоязычного читателя и стала интересовать фанфикшн-сообщество. Несмотря на известную долю фэнтезийной условности, книги Сапковского явно созданы в русле традиции польской литературы, особенностей ее поэтики. Можно заметить, что наиболее чуткие фанфикиеры (возможно, не всегда вполне осознано) воспроизводят эти особенности в своих работах. Таким образом, мы видим, что текст, принадлежащий пространству польской литературы, вполне уверенно занял достойное место среди фандомов Рунета.

Вернемся к вопросу о том, существуют ли в пространстве белорусской литературы тексты, способные стать платформой для выстраивания мощного фандома в Рунете? Одним из самых популярных произведений белорусской литературы 20 века считается повесть Владимира Короткевича «Дикая охота короля Стаха». Попытаемся сопоставить художественный мир «Дикой охоты» и художественный мир трилогии «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкиена, одной из самых значительных фанфикшн-платформ в истории сетературы. Сразу оговоримся, что в строго литературоведческом ракурсе подобный эксперимент не совсем корректен, но, на наш взгляд, он позволяет выявить факторы, которые могут свидетельствовать о наличии внутренних ресурсов для превращения повести Короткевича в полноценный фандом.

1. *Специфика структурной организации реальности саги «Властелин колец» и повести «Дикая охота короля Стаха», взаимодействие с реальностью современного читателя.*

В толкиеновском «Властелине колец» конструируется ситуация полного «погружения» в придуманный мир – у читателя не возникает и мысли о наличии другого параллельного, потустороннего мира. Реальность Средиземья создана автором как данность, помимо нее нет, и никогда не было ничего другого. Люди стали править миром лишь тогда, когда последний эльф покинул землю. Таким образом, современный мир связан с миром Средиземья

по принципу линейного развития истории. Мир «Дикой охоты короля Стаха» дискретен. В определенный момент автор очерчивает границу между ирреальным миром и понятной и привычной реальностью: происходит разоблачение тайны родового проклятья, читатель погружается в мир человеческих отношений, желаний, страстей, которые имеют вполне логическое обоснование. По отношению к миру «Дикой охоты» можно говорить о наличии в его структуре трех пластов: мир Беларуси 19 века, где разворачиваются фабульные события повести; мир Беларуси эпохи короля Стаха и Романа Черного; мир фантастический, где обитают духи и призраки. Перед читателем возникают три своеобразных пласта погружения, каждый из которых является отправной точкой для следующего.

Для Дж. Р. Р. Толкиена, и для В. Короткевич характерно стремление «оторвать» читателя от привычной суеты и «окунуть», увести его в другой мир, более опасный и захватывающий, чем повседневная реальность.

2. *Характер реальности саги «Властелин колец» и повести «Дикая охота короля Стаха» с точки зрения культурно-исторических характеристик.*

Мир, возникающий на страницах «Властелина колец» явно имеет интернациональный (вернее, *внеациональный*) характер: земли Средиземья населяет единый род людей, не расчлененный по национальному признаку. Homo sapiens разговаривают на общем для всех языке, как будто с момента сотворения мира не было никакой Вавилонской башни. Толкиен размещает в пространстве своего мира и другие расы, но это уже не люди, а другие существа. В повести В. Короткевича, напротив, весьма силен *национальный* колорит. Буквально с первой страницы повествование разворачивает перед читателем культурно-исторический срез белорусской истории, четко локализованный в пространстве и времени: Андрей Белоречский рассказывает о временах своей молодости, о вымирании белорусской шляхты, размышляет о «византийской» Беларуси. Короткевич конкретно обозначает «координаты» тех мест, где происходили события, приводит историю древнего рода Яновских, представительницей которого является главная героиня. Детальное рассмотрение родового поместья, замка стоящего в многовековом лесу, деревни, которая находится поблизости и обеспечивает всем необходимым обитателей онога, а также использование территориально ограниченной в употреблении лексики, элементов белорусского фольклора и др. позволяют создать образ, конкретизирующий и фактически визуализирующий национальную атмосферу.

В мире «Дикой охоты короля Стаха» и в реальности «Властелина колец» рядом с родом людей обретаются и *другие существа*. Во «Властелине колец» эти существа – эльфы, гномы, хоббиты, орки – безусловно реальны: у них есть своя история, язык, культура. Толкиен дает подробное описание их внешности, обычаев, пристрастий, упомянуты даже черты характера присущие тем или другим. В «Дикой охоте короля Стаха» Короткевич моделирует образ ирреальных существ, призраков, демонов, восставших из ада и сеющих ужас среди местного населения. До определенного момента ни персонажи повести, ни ее читатели не понимают – то ли жуткие всадники, несущиеся по болотам, и вправду осязаемы и наделены телом, то ли они бесплотные духи.

Вне зависимости от того, кого изображают Дж. Р. Р. Толкиен и В. Короткевич в своих произведениях, можно говорить о том, что ими созданы образы фантастических существ, обретающих жизнь лишь на страницах книг и в воображении читателя.

3. *Характер реальности саги «Властелин колец» и повести «Дикая охота короля Стаха» с точки зрения реализации онтологических и антропологических универсалий.*

Зло, возникающее в мире «Властелина колец», стремящееся поработить мир Средиземья и уничтожить все живое и прекрасное на земле – категория естественная. Это зло словно образуется само собой, как один из изначальных элементов бытия. При этом очевидно, что Толкиен создал собирательный образ зла, основой которого стали отрицательные черты, свойственные человеческой природе. Толкиен умело воплотил зло, таящееся в душах людей, в исключительно сильном образе Темного Властелина, где уровень обобщения столь высок, что возникает ощущение, будто сама природа породила это создание, несущее в себе смерть. Темного Властелина Саурона автор наделил всеми негативными чертами, присущими лю-



дям: это коварство и лживость, лицемерие и ненависть, эгоизм и жажда неограниченной власти, подлость и кровожадность... Нужно заметить, что Толкиен решительно выступал против попыток исследователей его произведения трактовать историю воцарения Саурона через события новейшей истории – становление фашистского режима в Германии. По мнению Толкиена, стремление Темного Властелина к мировому господству есть свидетельство наличия зла в самой природе людей, а политика фашистской Германии – одно из многочисленных подтверждений этому.

В мире «Властелина колец» борьба добра и зла обретает онтологический масштаб: в случае победы темных сил Средиземье падет и все прекрасное в нем исчезнет, не только народы, населяющие эту землю, но и все живое навеки покроет тьма, история прекратит течение свое. Соответственно, при условии торжества добра, мир не только озарится светом, но и история получит возможность продолжения: великая цивилизация людей начнет новую страницу бытия Средиземья. В мире «Дикой охоты» Короткевича – зло «рукотворное», причиняемое людям людьми. Зло в повести Короткевича не несет в себе такого размаха, как у Толкиена. И отличается оно тем, что люди совершают такого рода зло целенаправленно и намеренно, четко, до деталей выверяя планы реализации своих преступных замыслов. Рыгором Дуботовком и его сообщниками двигала жажда наживы и обогащения, древняя же легенда стала для них средством достижения цели. Сюжет «Дикой охоты» демонстрирует конкретную ситуацию борьбы добра и зла в пределах небольшой области. Огромный мир продолжит существование, несмотря на любой исход этого противостояния. В случае победы злых сил рухнет только «маленький» мир местечка Болотные Ели, пострадает небольшое количество людей, а «большой» мир этого может даже и не заметить. Но, тем не менее, возможное крушение этого «маленького» мира воспринимается героями повести и ее читателями как катастрофа почти вселенского масштаба.

Для героев Толкиена и Короткевича не важно, что именно зависит от них: судьба всего мира или отдельно взятой области, жизнь человечества или одной покинутой всеми деревушки, для них неважно, как отреагирует на их выбор большинство – главное, не сдаться под натиском темных сил, выжить и победить зло. Оба автора показывают в своих текстах то плохое, что есть в людях. Читатель, в свою очередь, проживая судьбу главных героев, делает важные выводы для себя, пытается определить, что есть добро и чем может обернуться зло.

Таким образом, мы можем утверждать, что при всех своих различиях тексты повести «Дикая охота короля Стаха» В. Короткевича и саги «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкиена обладают сходными характеристиками базовых составляющих образов реальности, что подтверждает возможность функционирования текста повести Короткевича как благодатнейшей платформы для создания фанфикшн-произведений. Этому процессу могли бы поспособствовать и такие характеристики «Дикой охоты», которые присущи всем сложившимся фандомам, а именно: 1) четкость прочерченной «генеральной» сюжетной линии и небольшое количество персонажей первого ряда; 2) обращение автора к образу «другого мира»; 3) возможность нескольких вариантов реализации текста; 4) захватывающие читателя хитросплетения сюжета. Повесть «Дикая охота короля Стаха» В. Короткевича – одно из самых популярных произведений белорусской литературы у современных читателей, что также является условием для «трансформации» его в фандом. Однако, к сожалению, этот уровень популярности крайне недостаточен для «первого толчка», способного придать импульс продвижению «Дикой охоты» в фанфикшн-пространство не только Рунета, но и Vynet'a, где на сегодняшний день имеется только один более-менее развитый фанфикерский ресурс – «БелПоттер».

#### Литература

1 Fanfics.info Самые популярные фэндомы Рунета. Топ 5 [Электронный ресурс] / Fanfics.info. – Режим доступа: [http://fanfics.info/news/samye\\_populjarnye\\_fandomy\\_runeta\\_top\\_5/2011-08-06-30](http://fanfics.info/news/samye_populjarnye_fandomy_runeta_top_5/2011-08-06-30).- Дата доступа: 21.11.2011.

2 FanFiction.Net Book Crossovers [Электронный ресурс] / FanFiction.Net. – Режим доступа: <http://www.fanfiction.net/crossovers/book>.- Дата доступа: 05.12.2011.

## К проблеме диалогичности творчества Н.С. Лескова

В данной статье рассмотрены причины обращения Н. С. Лесков к чужому тексту, в частности, к произведениям Н. В. Гоголя. Гоголевские реминисценции позволяли Лескову акцентировать внимание на современных социальных проблемах общественного развития, более точно воссоздать типы и характеры как своих современников, так и их предшественников.

Н. С. Лесков в своем творчестве зачастую обращался к чужому тексту, осознанно цитируя его или вполне прозрачно намекая на него. Спектр цитируемых авторов и произведений был чрезвычайно широк: это и Библия, и древнерусские произведения, и Пушкин, и Лермонтов, и Некрасов, и Толстой, и Достоевский. Еще представители романтизма достаточно вольно адресовались с чужим текстом, используя понравившиеся строки и не оформляя их в качестве цитаты, что было обусловлено рядом причин: во-первых, романтики стремились к диалогу друг с другом, поэтому отсыл к чужому тексту воспринимался как повод для продолжения обсуждения проблемы, во-вторых, текст не воспринимался как собственность, и цитирование чужого текста только подчеркивало точность и красоту созданного образа, в-третьих, в этот период в основном сохраняются жанровые каноны, поэтому следование традиции имело определяющее значение. Писатели-реалисты совершенно иначе обращаются с чужим текстом, уже хотя бы потому, что это для них становится чужой собственностью. Поэтому чужой текст зачастую оформляется в качестве прямой цитаты, и у него появляются новые функции. Так, желая наиболее точно воссоздать социальные проблемы современности, особенности той или иной эпохи, Н. С. Лесков часто обращался к произведениям Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова и Ф. М. Достоевского.

Творчество Н. В. Гоголя литераторы второй половины 19 века воспринимали, в первую очередь, как социально направленное, отстаивающее интересы «маленьких людей» и как сатирическое, высмеивающее пороки русского общества. Н. С. Лесков в данном случае не был исключением. Он широко обращался к творчеству своего великого предшественника, активно цитировал его. Как правило, Лесков прибегал к неточным цитатам, что свидетельствует, скорее всего, о цитировании по памяти. Наиболее часто писатель обращался к знаменитой пьесе «Ревизор» и поэме «Мертвые души», при этом, как правило, это были сознательные отсылы читателя к тексту Гоголя, т. к. даже неточно цитируемые слова в таком случае оформлены соответствующим образом, т. е. закавычены.

Так, Лесков обращается к петербургскому тексту Гоголя в целом, что находит отражение в повести «Павлин»: «Петербург не провинция, здесь попадает только тот, кому самому придет охота попасться. Одни сквозные ворота, которые пользовались таким благоуважением гоголевского Осипа, составляют, как известно, такой эффект петербургской жизни, что с ними не пропадешь...» [1, V, с. 257].

С одной стороны, упоминание об Осипе (комедия Гоголя «Ревизор») позволяет подчеркнуть, что пространство Петербурга наполнено ложью, в нем часто внешнее не соответствует внутреннему, и истина так далеко, что не всякий человек способен до нее дойти. Молодая и неискушенная Люба принимает оболочку за сущность, а смысл происходящего она осознает тогда, когда многого уже нельзя будет изменить. С другой стороны, в повести «Павлин» Лесков, не цитируя «петербургских повестей», обращается к гоголевским традициям: Петербург предстает не величественным имперским городом, городом прямых и широких улиц, прекрасных дворцов и архитектурных сооружений, а грязным, серым каменным пространством, с пустырями и узкими кривыми улочками, ведущими в тупик. У Гоголя: «Скоро потянулись перед ним те *пустынные улицы*, которые даже и днем не так веселы, а тем более вечером. Теперь они сделались *еще глуше и уединеннее*: фонари стали мелькать реже – масла, как видно, уже меньше отпускалось; пошли деревянные дома, заборы; нигде

ни души; сверкал только один сне по улицам, да *печально чернели с закрытыми ставнями заснувшие низенькие лачужки*» [2, I, с. 513]. У Лескова дом, где служил Павлин «был каменный, трехэтажный и с тремя дворами, уходившими один за другой внутрь, и обстроенный со всех сторон ровными трехэтажными корпусами. Вид его был мрачный, серый, почти тюремный. Впечатление, производимое им, было самое тягостное» [1, V, с. 214].

Петербург в сознании русского человека 19 столетия – это город, в котором открываются новые горизонты жизни. Персонажи Лескова, как и герои Гоголя, мечтают о богатой блестящей жизни светского Петербурга. Но в реальности эти горизонты оказываются или недостижимыми, или предстают самыми неприглядными сторонами: петербургский туман, размывающий и скрывающий истинные очертания, безобразное зачастую заставляет воспринимать как прекрасное, а прекрасное, напротив, как безобразное. Петербург уничтожает не только связи человека с домом, миром, но и поглощает отдельную личность, разрушая, он ничего не предлагает взамен.

Таким образом, очевидно, что «петербургский текст» Лескова («Воительница», «Островитяне», «Некуда», «Павлин» и др.) является своеобразным откликом на «петербургский текст» Гоголя. Лесков вслед за Гоголем акцентирует внимание на полярности петербургского пространства, его призрачности, отчужденности человека от города.

Лесков оценивал комедию Н. В. Гоголя «Ревизор», в первую очередь, как комедию социальную, в которой точно отражены быт и нравы России 30 – х годов 19 столетия. Именно характеризуя эту неоднозначную эпоху, Лесков неоднократно обращается к данной комедии. В рассказе «Человек на часах», стремясь воссоздать переполох в офицерских кругах, случившийся после того, как солдат Постников оставил пост, чтобы спасти утопавшего в Неве человека, и усилить сатирический эффект, Лесков пишет: «Тогда еще не было ни городских телеграфов, ни телефонов, а для спешной передачи приказаний начальства скакали по всем направлениям «сорок тысяч курьеров», о которых хранится долговечное воспоминание в комедии Гоголя» [1, VIII, с.165]. Если Хлестаков произносит фразу: «И в ту же минуту по улицам курьеры, курьеры, курьеры... можете представить себе, тридцать пять тысяч одних курьеров!» [2, II, с.42] – только для того, чтобы подчеркнуть значимость того положения, которое он занимает в карьерной лестнице столицы, то для Лескова уже «сорок тысяч курьеров» (вероятно, ошибка в сторону увеличения не является случайностью) – это образ, позволяющий точно передать устройство государственной машины, где человеку и влечениям его души и сердца нет места, есть только устав, которому всем необходимо подчиняться. Именно неточная цитата из комедии «Ревизор» обращает внимание на то, что Петербург как город теряет свою индивидуальность, он олицетворяет безликую государственную машину, стремящуюся уничтожить личность. Человек в подобном пространстве не нужен, он оказывается лишним, Петербург требует существ особой породы, подобных точному механизму, не испытывающему эмоций, не чувствующему ни жалости, ни угрызений совести. Подобными механическими существами в пространстве имперского Петербурга оказываются не только офицеры, высшие чиновники – слуги государства, призванные охранять его, но представители высшего духовенства, предназначение которых – пробуждение в людях чувства сострадания, любви, стремления к добру и к осмысленному обретению свободы.

Еще одно обращение к монологам Хлестакова можно отметить в рассказе Лескова «Фигура». В эпизоде, когда Вигура ждет встречи с графом Сакеном, Лесков отсылает читателя к известнейшему эпизоду комедии «Ревизор». Ср.: у Гоголя: «А любопытно взглянуть ко мне в переднюю, когда я еще не проснулся: графи и князья толкутся и *жужжат* там, как шмели, только и слышно: ж... ж... ж...» [2, II, с.42]; у Лескова: «...встал рано и являюсь утром в сакеновскую приемную. Там был только еще один аудитор, а потом и другие стали собираться. *Жужжат* между собою потихонечку...» [1, VIII, с.476]. В первую очередь, гоголевская реминисценция указывает на типичность и фальшь ситуации. Если Хлестаков говорит о Петербурге, то действие лесковского рассказа происходит в каком-то южном городке. Однако данная реминисценция обращает внимание не только на внешнюю готовность человека со смирением исполнять приказы вышестоящего, стать винтиком в имперской ма-

шине, сколько она свидетельствует о внутренней несвободе личности, способной забыть о своей самости, индивидуальности.

Есть и иного рода гоголевские реминисценции в произведениях Лескова. Писатель достаточно часто упоминает наиболее яркие гоголевские образы, что позволяет ему акцентировать внимание на те типичные черты характеров и явления в жизни России, которые ассоциируются с именами Сквозника-Дмухановского («еду... мечтаю, як оный гоголевский Дмухонец» [1, IX, с. 576] – «Заячий ремиз»), Держиморды, Хлестакова («а la Хлестаков перемигнуться» [1, V, с. 271] – «Павлин»).

Очевидно, что в творчестве Лескова и образ народа создан под непосредственным воздействием художественной прозы Гоголя. В произведениях Гоголя народ предстает как собирательный, обобщенный неоднозначный образ, писатель лишь изредка описывает конкретный персонаж, индивидуализация необходима ему только для того, чтобы подчеркнуть общие закономерности. Лесков, напротив, идет от конкретного жизненного факта. Но вслед за Гоголем Лесков создает образ народа как антитетичный: с одной стороны, он темен, непросвещен, ленив, зачастую даже глуповат, с другой – талантлив, умен, работающ.

Так, в «Мертвых душах» Гоголя крепостной человек осознает себя рабом, поэтому часто не думает о последствиях своих поступков, для этого у него есть хозяин. Знаменателен эпизод, когда Чичиков угрожает Селифану наказанием. Крепостной воспринимает это совершенно спокойно, как должное: «Почему ж не посечь, коли за дело, на то воля господская. Оно нужно посечь, потому что мужик балуется, порядок нужно наблюдать. Коли за дело, тои посеки; почему ж не посечь?» [2, II, с. 162]. В рассказе Лескова «Язвительный» крестьяне не могут простить управляющему немцу его «ужасных» действий: то в «золотое кресло» посадит и заставляет сидеть на глазах работающих, то вообще ниткой к нему привяжет. При этом крепостные абсолютно равнодушны к наказаниям «по-русски», когда секут на конюшне: «Ну, драма. Он господин, его была и воля» [1, I, с. 29].

Более всего Лескова поражило то, что массовое сознание народа не меняется десятилетиями. В рассказе «Продукт природы» слышатся гоголевские интонации в описании недуманного, абсурдного крестьянского бунта, который сумел укротить один мелкий чиновник, нацепивший на себя бляху, пригнавший, как стадо заблудших овец, сорок крепостных: «Ах вы, сор славянский! Ах вы, дрянь родная! Пусть бы кто-нибудь сам-третий проделал эту штуку над сорока французами!.. Черта-с два! А тут все прекрасно [...] О. если бы у меня был орден!.. С настоящим орденом я бы одну всю Россию выпорол!» [1, IX, с. 354]. Как не вспомнить тут Гоголя, который писал, что для «отвращения» бунта «существует власть капитана-исправника, что капитан-исправник хоть сам и не ездит, а пошли только на место себя один картуз свой, то один этот картуз погонит крестьян до самого места их жительства» [2, II, с. 255].

В 1880 – 90-е годы в творчестве Лескова усиливаются сатирические тенденции: писатель все более разочаровывался в современной действительности, считал, что в ней начался «голод ума, голод сердца и голод души» [1, IX, 295]. В его произведениях этого периода Лескову хотелось отразить «современную пошлость и самодовольство» [2, XI, 554]. Слова Лескова звучат как продолжение фраз Гоголя о «Мертвых душах»: «Не спрашивай, зачем первая часть должна быть вся пошлость и зачем в ней все лица до единого должны быть пошлы...» [3, 123].

Лесков не просто упоминает имя Гоголя в письмах, апеллирует к его персонажам в своих высказываниях, он активно реагирует на те воспоминания о писателе, которые представляются ему лживыми, искажающими образ прозаика-пророка, и даже сам создает произведение, где центральный образ – это образ молодого Гоголя, студента Нежинской гимназии. Следует отметить, что «Путимец» Лескова имеет подзаголовок – «Из апокрифических рассказов о Гоголе», – подчеркивающий отсутствие претензий на документальное начало в произведении. Лесков, записывая воспоминания о Гоголе-гимназисте, создает образ будущего писателя под влиянием одного из поздних произведений прозаика – «Выбранные места из переписки с друзьями». Молодой Гоголь в тексте Лескова отличается не только способностью угадывать судьбы людей, но и склонностью к мистицизму. Так, в произведении Лескова «Гоголь развивал мысль: как один человек с добрым настроением способен принести доб-

ро другому, доказать ему безобидно его недостойнство и подвинуть его на лучшее. И вот такой-то человек и есть ангел, или, в известном смысле, «Бог для человека» [1, XI, с. 61]. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» в письме «Русский помещик» Гоголь писал: «Объяви им всю правду: что душа человека дороже всего на свете и что прежде всего ты будешь глядеть за тем, чтобы не погубил из них кто-нибудь своей души и не предал бы ее на вечную муку» [3, 137].

О роли реминисценций справедливо писал Ю. М. Лотман: «Реалистический текст в принципе ориентирован на «изображение в изображении». ... Конечно, системы цитаций характерны лишь для той стадии реалистического искусства, когда оно вырабатывает свой язык, однако ориентация на двойное семиотическое кодирование составляет его черту. Побочным результатом этого будет то, что реалистические тексты являются ценным источником для суждений о прагматике разного рода социальных знаков» [4, 687-688].

Таким образом, совершенно очевидно, что текст Лескова является откликом на текст Гоголя, при этом это не рабское подражание, а именно отклик. Гоголевские реминисценции позволяют Лескову расширить рамки своих произведений благодаря тем ассоциациям, которые возникают в связи с цитатами Гоголя.

#### Литература

- 1 Лесков, Н. С. Собр. соч.: в 11 т. / Н. С. Лесков – М.: Худож. литер., 1956 – 1958.
- 2 Гоголь, Н. В. Избранные сочинения: в 2 т. / Н. В. Гоголь – М.: Худож. литер., 1978.
- 3 Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями / Н. В. Гоголь – М.: Советская Россия, 1990. – 432 с.
- 4 Лотман, Ю. М. О русской литературе / Ю. М. Лотман – С-Пб.: Искусство СПб, 1997. – 848 с.

УДК 821.161.1' 06: 02-191

С. Б. Цыбакова

### Идейно-художественные особенности «маленьких» притч монахов Варнавы (Санина) и Симеона Афонского

В статье проводится анализ поэтики притч, созданных современными православными монахами Варнавой (Саниным) и Симеоном Афонским в духе традиции религиозно-поучительного чтения для детей и взрослых, рассматриваются их композиционные и стилистические особенности, основные дидактические темы и идеи, связанные с ценностными приоритетами христианства. Обращение писателей-иноков к жанру притчи определяется, прежде всего, авторским стремлением доступно и занимательно передать читателям-мирянам разного возраста глубинный нравственный смысл учения Евангелия и православной аскетики. Произведения монахов Варнавы (Санина) и Симеона Афонского представляют собой один из примечательных фактов плодотворного освоения и обогащения художественной формы христианской духовной притчи, продуктивного использования возможностей и принципов образно-аналогического мышления.

Притча – редкий и вместе с тем востребованный во все времена жанр мировой литературы и фольклора. Как правило, чаще всего к нему обращались религиозные проповедники и подвижники, писатели-моралисты, которые через язык аллегорических иносказаний и метафор стремились передать основы и сущность нравственной мудрости, содержание связанных с ней понятий и принципов. В общечеловеческой дидактической традиции словесного искусства притчи – это «изречения разума» о добре и зле, о ценностях истинных и мнимых, о невидимой красоте добродетели и мерзости порока, о важности самопознания и духовном самосовершенствовании, а также о многом другом, что составляет нравственное измерение сознания и бытия людей.

В настоящее время в связи с активизацией творчества писателей, исповедующих христианство, наблюдается и возрождение традиций классической духовной притчи. Отличительной особенностью жанрового состава современной православной прозы является нали-

чие в нем таких модификаций традиционных фольклорных и литературных форм, как сказка-притча и повесть-притча. В отличие от произведений, имеющих усложнённую жанровую структуру, притчи в их чистом, каноническом виде создаются значительно реже, привлекая внимание авторским мастерством безыскусно и незамысловато выразить суть вещей, почти всегда затемняемую в нашем сознании суетой и спешкой повседневной жизни, погоней за успехом, славой, деньгами и почестями. Притчи, вошедшие в книгу монаха Симеона Афонского «О самом простом», «рассчитаны на то, чтобы во время чтения человек пытался оставивать мельницу ума, мелющую бесконечные помыслы» [1, с. 3]. Автор вводит читателя в мир простых и, казалось бы, не нуждающихся в специальных доказательствах их значимости, но часто ожесточённо искажаемых и уничижаемых нравственно-психологических истин. Афонский инок разделяет глубоко укоренённое в народном сознании понимание того, что «кривда всегда пустословна, а правда – немногословна» («Писатели и садовник»). Эта общечеловеческая нравственная мудрость является темой и идеей притчи «О человеке и листьях» из главы «Монах и лестница»: «У одного человека летом спросили: “Скажите, какого цвета листья на дереве?” Он ответил: “А это как посмотреть...” Тот же вопрос задали другому человеку. Он сказал: “Смотря, в какое время года на это дерево смотреть...” Спросили о цвете листьев на дереве у третьего человека, а тот ответил вопросом на вопрос: “А какой цвет вам нужен?” И лишь четвертый утвердительно сказал: “Зелёного цвета”. **Сказал старый монах: “Ложь – это болезнь ума, / А правда – его здоровье”**» [1, с. 245].

Автор книги «О самом простом» следует тем же словотворческим принципам, исходя из которых, создавались притчи с давних пор, передаваясь от Учителей Мудрости к ученикам и народу с целью наставления их в правилах и законах духовно-нравственной жизни. Его небольшие по объёму истории и рассказы, завершённые лаконичными поучительными изречениями, синтезируют в своей структуре возможности и особенности дидактического афоризма и иносказательной, в большей мере, метафорической и аллегорической образности. В композиционном отношении это выражается в том, что «в них за каждым коротким повествованием стоит некая духовная формула или идея, дающая определённый ориентир» [1, с. 3].

Иноческие притчи носят антимирской характер, проникнуты христианско-аскетическим отношением к жизни человека и земной действительности. Автор адресует их не только взрослым и детям, но и тем, «кто хочет стать монахом», замечая в Эпilogue одной из глав, что «нет ничего лучше на свете для всех людей, чем быть со Христом и остаться с ним детьми» [1, с. 186]. Одним из ключевых понятий идейно-дидактической концепции книги «О самом простом» является понятие «мир». Согласно С. М. Зарину, оно в святоотеческом учении наиболее часто употребляется «для обозначения таких элементов и качеств мирового бытия, которые не поддаются преобразовывающему влиянию христианства, но остаются упорными в своей богоотчуждённости и враждебности» [2, с. 512-513]. Под «миром» в аскетическом смысле подразумеваются, иными словами, страсти и грехи в их совокупности, «порядок жизни, чуждый религиозно-нравственным принципам». Евангельским языком притч и с помощью афористически отточенных прозаических и стихотворных речений автор стремится донести до сознания читателей святоотеческую аскетическую мудрость, евангельскую истину о том, что «весь мир во зле лежит» (1 Ин.: 5: 19). В притче «О большой рыбке и маленькой», например, он, развивая старинный аллегорический мотив рыб, попавшихся в сеть, утверждает: **«Большие надежды на этот мир приносят лишь большие разочарования: Чем глубже в мир нырнешь, / Тем больше горя хлебнешь»** [1, с. 27]. По свидетельству старого монаха, **«то, что нужно миру, всегда противоположно душе»**. Поэтому, как завещает учитель иноческой мудрости, обращаясь к тем, кто хочет стать монахом, **«познай цену мирских желаний, пока они тебя не убили»** [1, с. 283].

Писатель-инок противопоставляет царство земное Царству Небесному, ценности мирские духовной жизни и ее радостям, несовершенную с христианской точки зрения человеческую правду как порождение ущемлённых самолюбий правде Божьей, то есть высшей нравственной справедливости и милости. Не случайно, что в основе аскетической морали ряда притч лежит приём антитезы: **«Правда Любви Небесной всегда выше правды земной, ибо правда земная не имеет в себе Любви: У людей правда – земная, / А на Небе – небесная** [1,

с. 16]; **Не доверяй “доброте” мира сего, доверяй лишь доброте Царства Небесного:** Царство Небесное – это Спасение, / Царство земное – всего лишь мгновение [1, с. 106]; **Всё учение мира сего – уметь брать и отнимать, и только Евангельские заповеди учат уступать и отдавать:** В мирской жизни учатся брать, / В духовной – отдавать» [1, с. 211].

Христианско-учительная направленность содержания книги монаха Симеона выражается в раскрытии глубинной сущности различных греховных страстей, которые, зарождаваясь, развиваются в душе человека, постепенно завладевая его умом, чувствами и волей. Особую и весьма многочисленную тематическую группу наравне с «антимирскими» в книге «О самом простом» составляют притчи о помыслах и о борьбе с ними. Такие важнейшие понятия святоотеческого учения, как «помысл», «искушение», «грех», «покаяние», «спасение», являются ключевыми в назидательно-нравоучительной концепции произведения. По сути, многие притчи монаха Симеона служат разъяснению основных положений православной аскетике о страстях как болезнях души и о помыслах, с проникновением которых в душу человека, и зарождаются всевозможные греховные настроения и нравственные аномалии. По свидетельству С. М. Зарина, «именно «помысл» ... является, согласно аскетическому учению, не только исходным моментом возникновения страсти, но и средоточием, *существенным, центральным элементом этого психического состояния...*» [2, с. 247]. Выражая в притчеобразной форме мудрость подвижников христианского благочестия, автор, например, наставительно замечает: **«Если хочешь сберечь своё сердце, не впускай в него никакой помысл, каким бы он ни казался хорошим:** Помыслы бывают лихие, / Но только дела от них – плохие» [1, с. 13]; **«Если хочешь избавиться от дурных мыслей – закрой от них сердце:** Помыслам никогда не верь, / Твое сердце для них – не дверь» [1, с. 61]. В притчах из главы «Монах и лестница» помыслы предстают в образе искушающих демонских сил, защититься от которых подвижнику помогает молитва.

Для читателей, всецело находящихся в состоянии «омирщённости» (С. М. Зарин), когда, смысл жизни видится исключительно в земных благах, утехе и сокровищах, духовная мудрость монашеских притч может быть воспринята как парадоксальная, а в некоторых случаях «юродивая» или бесполезная, поскольку она диаметрально противоположна обыденной, «мирской» мудрости: «Чем больше ценишь самого себя, тем больше себя теряешь» [1, с. 205]; «Не дружи с миром, как мышь – с мышеловкой и сыром» [1, с. 160]; «Самое большое богатство – в добром сердце, а не в большом кошельке» [1, с. 112].

Выступая проводником святоотеческой аскетической мудрости, монах Симеон многие из своих притч посвящает теме губительного воздействия страстей на душу и жизнь человека. Так, гордости как главной причине духовного падения противопоставляется смирение, из всех христианских добродетелей наиболее угодная Богу. Сущность гордости, как и специфика других страстей и пороков, передается в образно-наглядной форме, нередко, посредством использования возможностей аллегории и олицетворения природных явлений и образов. Из созданных словесных «картинок»-иносказаний извлекается душеполезный, поучительный смысл: «Выросло на яблоне яблоко – большое, румяное, глаз не отвести! Поглядело оно на соседей: одно – червивое, другое – незрелое, а третье так перезрело, что вот-вот свалится... “Я лучше всех – радостно подумало красивое яблоко – Надо только покрепче укрепиться на ветке и налиться соком, чтобы стать еще красивее!” Но неожиданно подул сильный ветер, хлынул дождь. Не удержалось красивое яблоко на ветке и шлёпнулось в грязь. А тут подошла свинья и, хрюкнув, съела его. “Тордый и богатый – падают и разбиваются, / А смиренный да скромный – живут и спасаются” [1, с. 84].

Тематика «маленьких притч для детей и взрослых» монаха Варнавы (Санина), изданных в двух томах, также почти исключительно носит морально-религиозный характер. Однако в отличие от произведений афонского автора, проникнутых духом православно-христианского аскетического учения, назидательные рассказы, истории и высказывания монаха Варнавы представляют собой «удивительный сплав высокой духовности и нравственности с народной мудростью» [3]. Многие из них созданы как иллюстрации к известным пословицам и поговоркам, направляя читательскую мысль в сферу выработанной жизненным опытом бесчисленных людских поколений «морали благоразумия» («За двумя погонишься», «Пустая

бочка», «Коса и камень», «Шило в мешке», «Ложка дёгтя», «Норовистое яйцо», «Плеть и обух», «Лежачий камень», «Глупец и гора», «Нет худа без добра» и др.). В народной мудрости автор видит выражение слитых воедино глубинных нравственных чувств и трезвого, правильного взгляда на человека, его земную участь. Одним из дидактических лейтмотивов книг «маленьких притч» является утверждение синтеза морального принципа «золотой середины» (меры) и веры в Бога, благочестия как наиболее приемлемых с нравственной точки зрения ценностных приоритетов и духовных опор христианина-мирянина:

«Устал подвижник идти слишком трудным, выбранным им самим путём и свернул на широкий.

А с того на узкий путь свернул возжелавший спасения человек.

Встретились они.

Поговорили.

И пошли вдвоём – средним путём!» («Царский путь»).

Неверие, отрицание Бога, исходя из учительной позиции автора, – следствие уклонения от «царского пути» и впадения в крайности, когда, как часто говорят о ком-либо в таком состоянии, что у него «зашел ум за разум» («Ум и разум»).

Многие притчи, источником создания которых послужила сокровищница фольклорной мудрости, бессюжетны, являя собой остроумные высказывания и замечания с явным или скрытым поучительным смыслом: «Плетью обуха не перешибёшь. / Но связать – можно!»; «В темноте все кошки серы. А на свету и чёрная кошка останется чёрной!»; «На Бога надейся, а сам не плошай! А чтобы не оплошать – опять надейся на Бога!» [3]. Нередко популярные пословицы и поговорки трактуются автором в христианско-дидактическом духе, выступая отправной точкой для выражения евангельских истин и основ православного вероучения: «Лучше синица в руке, чем журавль в небе» («Синица и журавль»); «Под лежачий камень вода не течёт» («Лежачий камень»); «Сколько волка не корми, а он всё в лес смотрит» («Непонятное») и др. Значение подлинной веры, укрепляющей духовные силы человека, принявшего христианский путь, раскрывается, например, в лаконичной притче «Синица и журавль»: «Лучше синица в руке, чем журавль в небе!» – подумав, сделал выбор маловерный человек.

А глубоко верующий сел на синицу – и полетел вслед за журавлем» [3, с. 209]. Народная мудрость начинает звучать на новый лад, переводится автором из обыденной сферы жизни людей в план вневременный:

«На семь бед – один ответ:

«Слава Тебе, Господи и благодарение за всё и за вся!»

Ведь беды пройдут.

А Вечность – останется!» [3, с. 195].

Весьма объёмную группу в книге монаха Варнавы составляют притчи, действующими лицами которых являются персонифицированные добродетели и пороки, а также нравственно-психологические и религиозно-этические абстракции («Зависть», «Сребролюбие», «Трусость», «Покаяние», «Совесть», «Жадность», «Милосердие», «Уныние» и др.). В некоторых случаях персонажи-аллегии, выражающие дуалистический взгляд на духовный мир человека, образуют антагонистические пары («Гнев и Смирение», «Правда и Кривда», «Лень и работа», «Вражда и дружба», «Любовь и ненависть»). Использование приемов персонификации и антитезы позволяет автору в максимально сжатой и ясной форме передать самые отличительные и рельефные особенности основных грехов и противостоящих им добродетелей. Так, притча «Жадность жадности», состоит всего лишь из трех коротких предложений. Но в ней очень точно и верно отображена сущность одного из самых распространённых людских пороков:

«Нашла жадность клад.

И закопала его поглубже.

От жадности...» [3, с. 42].

Почти столь же немногословна и притча об унынии «Неожиданная радость»:

«Захотело уныние радость опечалить.

Опечалило.

От чего даже само обрадовалось.

Да только этого даже и не заметило» [3, с. 51].



Мысль о том, что всевозможные страстные состояния как болезни души, являются тесно взаимосвязанными, образуя «анатомию» нравственного зла, кратко и остроумно выражена в притче «Обидчивость»:

«Обиделась обидчивость на гордыню и решила уйти от нее навсегда.

Но не смогла.

Она ведь и шагу ступить без нее не может!» [3, с. 244].

Особое место в произведении монаха Варнавы занимают притчи о «злободневных» грехах, о тех пагубных пристрастиях и опасных соблазнах, в плену которых находится большая часть современного человечества (наркомания («Вечная ломка»), увлечение экстрасенсами («Бедные жертвы»), курение («Не убий!»), противоестественные грехи («Страшнее притчи») и др.). Греху как порождению своеволия и самолюбия автор противопоставляет мудрость Божьего миропорядка («Правильный порядок», «Радуга и воробей», «Своя доля», «Благодарность» и др.).

Обращение к модели миниатюрной притчи, опора на формирующие ее принципы образно-аналогического мышления, позволили христианским авторам в доступной и занимательной для читателей разного возраста форме передать сокровенный смысл евангельской и святоотеческой мудрости. Рассмотренные притчи, написанные с целью «восстановления храмов человеческих душ», относятся к числу наиболее заметных и плодотворных вкладов современных духовных писателей в возрождение и обогащение прерванной советским атеистическим режимом традиции христианско-назидательного чтения для детей и взрослых.

#### Литература

1 Монах Симеон Афонский. О самом простом. Книга притч для взрослых и детей и для тех, кто хочет стать монахом / Симеон Афонский, монах. – М. : Пустынь Новая Фиваида Афонского Русского Пантелеимонова монастыря. Святая Гора Афон. ООО «Синтагма», 2010. – 320 с.

2 Зарин, С. М. Аскетизм по православно-христианскому учению / С. М. Зарин. – Киев: Общество любителей православной литературы. Изд-во имени святителя Льва, папы Римского, 2006. – 693 с.

3 Монах Варнава (Санин). Маленькие притчи для детей и взрослых / Варнава (Санин), монах. – М. : Учреждение культуры, искусства, науки и образования «Духовное преображение», 2011. – Т. 2. – 288 с.

УДК 398

#### И. А. Швед

#### Белорусские народные представления об аде: локативный аспект

В статье рассматриваются белорусские народные представления о локализации ада. Он как часть того света противопоставлен раю по осям верх/низ, восток/запад. Представления об аде связаны, во-первых, с универсальной классификацией, заданной архетипической моделью мира, где каждый человек в соответствии с определенными характеристиками занимает свое место, и, во-вторых, – с идеей соответствия локального положения человека его моральному статусу, уровню духовного (не)совершенства. Ад характеризуется не чисто идейным существованием, «мысленностью», а вечной материальностью и обычно описываются относительно присутствия в нем человека (его души), адаптируется к мифо-фольклорному пространству и его определяющим координатам. Наиболее древними являются представления, по которым рай и ад территориально не разделены.

Ад вместе с раем, по народным представлениям белорусов, как и других славян, являются частями того света, которые занимают крайние ступени этой системы – на лестнице благодати (*Боскай ласкі*) и греха – и имеют полярную аксиологизацию.

Ад (как в более ранних, так и современных фольклорных «библейских» нарративах) – место (точнее – локус) нахождения грешников, которые на том свете мучатся за свои земные

грехи. В абсолютном большинстве нарративов негативно оцененный, локализованный в нижнем ярусе мироздания (либо на западе) ад явно контрастирует с раем, который может отождествляться с небом: «У Бога ўсе нашыя грахі і добрыя ўчынкі запісаны, і хоць на гэтым свеце хто не ўмее чытаць і пісаць, то Бог так дасць, што на страшным судзе кожны ўмецьме і мусіцьме на голас усё перачытаць перад усімі, і тады Бог скажа, што ён за гэта заслужыў: ці пекла, ці неба» [1, с. 35]; «Як чалавек памірае, та яго анял асцерагае душу ат чарцей, каторыя лезуць, каб яе хутчэй ухانیць да валакці ў пекло. Тут анял бярэ праўдзівую душу да і нясе яе да Бога на суд. Там ён стаіць светкаю, што чалавек заслужыў рай» [2, с. 243]. Подобные представления зафиксированы в поговорках типа «Гордую пыху Бог зь неба сьпіха» [3, с. 31]. Как ад, так и рай могут локативно противопоставляться земле. Так, в одной из сказок утверждается, что богачу нет места в рае: он просится у Бога назад на землю, там берет воз хлеба, но, вернувшись, находит только краюху, которая по дороге упала с воза и была покинута нищему [4, с. 51]. Широко известен также сказочный мотив «Солдата не пускают ни в рай, ни в ад» [4, с. 610].

Православная традиция, как известно, противопоставляет рай и ад, а католическая с 12 в. выделяет на том свете еще и чистец. Согласно космогонической легенде, записанной от информатора католического вероисповедания, после таго, как Бог скинул с неба в ад *Иныцпара і яго войска*, Он отгородил ад «ракой агністай. І тэраз... ніхто адтуль праз раку не перойдзе» [5, с. 349]. В связи с представлениями о том, что попасть в рай можно только перейдя через адскую реку, характерна практика витебских хозяек в освобожденную от готовых хлебов печь бросать три полена, которые потом послужат им кладками при переходе через эту реку по пути в рай [6, с. 94]. Более ранним является восприятие огненной реки как собственно ада (укажем на полесское предписание класть в пустую печь поленья, так как они необходимы для перехода через ад – кто этого не делает, попадет в ад (ПА; Стодоличи Лельчицкого р-на)). Происхождение огненной реки специально освещается в приведенной Б. А. Успенским легенде о сражении Бога и Сатаны: в том месте на земле, где пал Сатана со своими дьяволами, потекла огненная река. Затем эта река «по Божьему велению, с поверхности земли провалилась в преисподнюю земли, и там она течет до сих пор и будет течь вечно; в ней помещается ад, в котором будут мучиться грешники после их смерти» [цит. по: 7, с. 143–144]. Б. А. Успенский, ссылаясь на Е. Барсова, высказывает аргументированное мнение, что в христианизированном осмыслении переход через огненную реку может отождествляться с мытарствами, «ср. в этой связи возможность различения в народном религиозном сознании ада (пекла) как места мучений душ до Страшного суда и ада (геенны огненной) как места мучений грешников после Страшного суда» [7, с. 144]. С идеей трудного пути умершего по тому свету связаны также многие действия погребального обряда; приведем, к примеру, следующее свидетельство: «Як робяць труну, та мерцвяца мераюць палкаю, даўжынёю па яго росту. Потым гэтую палку кладуць на магіле, каб нябожчыку была гатовая палка на том свеце, атганяцца ат сабак – чарцей» [2, с. 231].

Наиболее древними, как известно, являются верования, по которым рай и ад территориально не разделены («Дзе рай, там і пекла» (ПА; Грабовка Гомельского р-на)), а грешные и праведные «обыватели» того света – соседи, только одни заслуженно пребывают в блаженстве, а другие – в муках. (Напомним, что слова «рай», «вырай», а также «пекло» могут обозначать вообще тот свет, мир умерших; как синонимы используются слова «пекла», «той свет», «магіла», «яма», «дол» [8, с. 44]). Синоним ада – преисподняя отражает верования о нахождении ада под землёй, совпадающие или восходящие к древнееврейским ветхозаветным представлениям ада как «рва преисподнего», «царства мрака» (Псалтырь), «страны тьмы и сени смертной», где сам свет подобен темной ночи (Книга Иова) [6, с. 28]. Многие народные представления о топографии и устройстве того света, о муках грешников и т.п. известны из обмираний. Так, согласно зафиксированному в Полесье К. Мошинским рассказу, женщина, ведомая проводятым, на пороге дома загорается, как бумага, и возносится вместе с пламенем, а потом еще долго взбирается по высокой горе [цит. по: 9, с. 463]. Основным содержанием таких рассказов выступают картины того света: благоухание

растительности, пение ангелов и райских птиц, невыносимое для человеческих глаз сияние рая (ср.: «самае неба такое яснае, што каб яго ўбычыў просты чалавек, то б аслён» [2, с. 28] и – темнота, смола, зловоние, гниение, огонь и/или лед, страшные стоны и крики грешников в аду. Такая противопоставленность верхнего (созданного Богом) и нижнего ярусов мироздания, по записям А. К. Сержпутовского, наблюдалась со времен перво-творения: «Перш Бог зрабіў сабе небо, дзе было заўжды ясно да так гожаэ, што не можна й сказаць. Там жыў Бог. А на доле пад небам было цёмно да холадно, бы ў лядоўні. Там хаваўся шатан» [2, с. 28]. Топография того света, по справедливому замечанию С. М. Толстой, в рассказах об обмираниях нередко включает большие луга, поля, сады, реки и дороги. Вместе с тем он иногда сужается до образа закрытого помещения (в частности высокого огражденного дома), разделенного на комнаты, в которых находятся умершие различных «категорий». «Картины ада и мучающихся грешников, как и райские красоты, в текстах этого типа воспроизводят соответствующие образы книжной апокрифической традиции, иконографии, духовных стихов и др.» [9, с. 463].

Если рай обычно локативно связан с небом, то ад – с нижним (подземным, подводным) ярусом мироздания. Но встречаются мнения, что ад находится на земле: «[Дзе знаходзіцца рай?] – Не на зямле ж, а ў небесе. А грешнікі гаряць жа ў пекле. [А пекла дзе?] – На зямле. [Дзе на зямлі?] – Там становіцца такое места» (зап. автором в д. Никоновичи Быховского р-на Могилевской обл. от Ярошковой К. А.); «[Дзе знаходзіцца рай?] – Рай на небе, то ж не на земле. На земле мы не заслужілі. [А пекла дзе?] – О тут пэкло. Мы всі чэрты. Бо мы не выдержаныя людзі. Така молодеж, як вітэ, дождэтэ, шо там будэ. Кажды год мэняеця в жыцці к хучшому. А надо жыць по Божому і шо-то думать. Там у нас одін такой был. Умірал, заболел, гаворіл: “Я не верю ні в што, а вы ходітэ в церковь...”» А я кажу: «Посмотришь, увірши, только позно будэ». Он заболел. І так болел тяжело, мучілся. І тілько: “Господі, а колько ж я буду мучіцца?”. А я кажу: “А зачем Его прызываеш? Богом ругался, Матерью Божьей”. Так трудно ўмырав. Будэ мучацься. Там наказаніе пріме...» [А за якія грахі якія пакаранні на тым свеце атрымлівае чалавек?] – За крадэж там ерунда такая. От убійство главное ілі человека обідеть, немошчному не помочь. Ілі немошчний ходіт, может, кусочек хлеба просіт, кому голодный, не дать – это всё грех. За всё такое будем отвечать. Он будет тое ж сам терпеть. Не будеш даватъ мілостыню, і ёму не попадэ» (зап. автором в д. Леплевка Брестского р-на от Гололюк Г. В.). Согласно некоторым суждениям, ад может находиться в одном месте с раем – на небе: «[А дзе знаходзіцца рай?] – Рай, памаяму, вышэй, на небе. Там усё есць: і рай, і пекла» (зап. автором в д. Зеленки Мядельского р-на Минской обл. от Попок О. А.).

Хорошо известно, что дифференциация и противопоставление по многим важным параметрам верхнего и нижнего миров является устойчивой характеристикой вертикальной космической модели. Нижний (подземелье, ад) и верхний (небо, рай) ярусы мироздания могут быть симметрично размещены относительно поверхности земли, среднего, человеческого мира. Ср.: «зямля ёсць не што іншае, як скура, якая пакрывае вялізны слой вады. У гэтай іменна вадзе на самым дне знаходзіцца пекла. Невялікія глыбокія ямы, якія сустракаюцца на лузе, беларус заве “чортавымі вокнамі”, і дзеці баяцца кідаць што-небудзь у гэтыя ямы ці мераць іх глыбіню, каб не дражніць чорта» [1, с. 36]. Ад, по представлениям белорусов, имеет со среднего, человеческого мира своеобразные «входы» (вокны, вароты, латкі), двери, ворота (открытые или закрытые). Ад может мыслиться у славян как яма, пропасть, овраг, пещера, колодец и быть входом вообще на тот свет. Книжно-апокрифичны представления о «вратах адовых», охраняемых стражниками-чертями, львом, собакой, змеей [6, с. 94]. Белорусы верили, что в определенные пиковые точки календаря ад открывается. Так, в д. Олтуш Малоритского р-на считают, что на Купалье ведьмы вылетают из открытого ада и вредят людям (ПА); сравним представления о замыкании и отмыкании земли и неба, в частности на Юрьев день. Возможно, что на этом же принципе открытости того света в определенные праздники базируется верование, что если копать землю (= углубляться в нее) на Воздвижение (во время «узdzвіжання-зрушання» земли, гадов и т.п.), попадеш в ад (ПА; Золотуха Калинковичского р-на Гомельской обл.).

Во многих рассказах подчеркивается, что люди (души) в ад – нижний ярус мироздания – падают, сваливаются; грешники стараются вылезти из ада наверх, просят, чтобы их вытащили, например: «[Жила адна баба.] *Некие нишчие ходили, [пришли к ней за подаванием, она] одному цыбулинку дала [и выгнала всех. Умерла эта баба и на том свете в ад попала]. Протица у жонки: вытегни мени отсюда! Она цыбулинку ей подала: на! – а цыбулінка оборвалася, а она на дно и боўтнула, ў смолу»* (ПА; Симоничи Лельчицкаго р-на Гомельскай обл.). Согласно другому рассказу, когда Христос после воскресения спустился в ад, все, кто там находился, падали руки, чтобы он их вытащил. Один грешник от несдержанности выругался матом, и Бог его оставил в аду. Тот грешник стал чертом – у него отросли когти и волосы встали дыбом (ПА; Грабовка Гомельскаго р-на).

Считается, что ад может размещаться не только в болоте, под водой, на дне, но и в середине земли, в огне: «*усярэдзіне зямлі гарыць агонь, там ліхі пабудавалі пекло, дзе мучацца грэшныя душы»* [2, с. 48]. О том, как огонь попал в ад, рассказывали следующее: «*Як Бог выгнаў першага чалавека з раю, та чалавек пачаў дрыжаць ат холаду. От Бог вялеў яму ўзяць два куска моцнага дзерава й церці іх. Як чалавек паслухаў Бога й тое зрабіў, та дзераво й загарэласо й сагрэло чалавека. Паглядзяў чорт, як чалавек грэецца, украў у яго трохі на ожагу агню да як упёк стос лому, дак агонь шыбануў роўно з лесам. От чорт, каб пагрэцца, як скочыў у вагонь, дак на ём уся шэрсць пасквярласа, а сам ён абгарэў, бы галавешка... Пабачыў чорт, што агонь пячэцца, да й занёс яго ў пекло, каб там агнём мучыць грэшныя душы»* [2, с. 52]. Тематическая организация «огневой» парадигмы (семиотического поля) ада проецируется на образы дыма, мрака, сажи, серы, угля, сковород и котлов, где жарятся и варятся грешники, либо смолы, в которой они кипят и которую возят. Так, К. А. Ярошкова с д. Никоновичи Быховскаго р-на рассказывает: «*А як на работу я хадзіла, жэніччыны, каторыя ругаюцца, ані гаворят: “Бабочки, я буду ў пекле гарэць”, а другая гаворыць: “А я буду смалу на том свеце вазіць”*». Названные реалии могут косвенно ассоциироваться с адскими муками в нижнем ярусе мироздания. Так, информанту снилась сестра-самоубийца, которая отравилась из-за несчастной любви: она сбрасывала с ног туфли, которые сразу же превращались в сковороды, после чего страшный человек затянул самоубийцу вниз, под пол (ПА; Грабовка Гомельскаго р-на). О корреляции идеи наказания (не только людей, но и чертей) с огнем, запеканием косвенно свидетельствует верование, что когда Бог сверг с неба на землю ангелов, которые «*возгордились*», «*в этом месте, куда они упали, запеклась земля. И если человек простой ступит в то место, то его будет мучить нечистый – сумасшедшие поэтому*» (ПА; Луково Малоритскаго р-на Брестскай обл.). В белорусских народных молитвах «от адских мук» также упоминаются огонь и смола. Например, в концовке молитвы со Стодоличей утверждается, что кто будет эту «молитву умолять», не будет гореть в огне и кипеть в смоле (ПА).

Невыносимость адских условий для подземного существования человека может подчеркиваться посредством одновременной актуализации образов огня (жары) и льда (холода): «*...а пекло ўнізу пад зямлёю, дзе цёмно, да холадно, бы лёд. Там чарты ў вялізных катлох у смале вараць душы грэшных людзей. Душы гараць, мучацца, але ніколі не могуць згарэць, бо ўжэ так Бог даў, каб чалавек пакутаваў за свае грахі»* [2, с. 67]. Приведенный текст содержит идею вечных мук-умирания души человека под землей за свои земные грехи. Согласно многочисленным рассказам, человек всегда помнит о бренности и скоротечности земной жизни и приближении жизни вечной, ибо время земной человеческой жизни – мгновение в сравнении с вечностью райского блаженства либо адского умирания: «*[А за якія грахі трапляюць у пекла?] – Ой, лучшэ про гэта не гаворыць. Ну, там вечныя мукі, вечныя. Это не то, што о, допусцім, у мэнэ палец порэзалы, да там порэзанэ, да я помучалася час, два, дваццаць... Гэта, кажэ, баба Орына гаворыла: “Этот век як маков цвет, а то, кажэ, – будушчы век. А коб мне там [на том свете] было харашо! А шо тут, кажэ, – прайшло, мне вжэ, кажэ, больш за 80 год, а мне так, як 8 дней я жыла”*» (ФЭАБ; Красная Воля Лунинецкаго р-на).

В заключение отметим, что у белорусов, как и других славян, книжные (церковные) представления об аде и рае либо смешиваются с народными, либо сосуществуют с ними или

изредка находятся в противоречивых отношениях между собой. Ад в определенном смысле создает целое со своей противоположностью («своим другим», по Гегелю) – раем. Грехи людей закрепляют после смерти их души за адом, который чаще всего коррелирует с нижним ярусом мироздания (реже возможна и иная локативность). Рай и ад обычно описываются относительно присутствия в них человека (его души), включаются в особое географическое пространство, адаптируются к мифо-фольклорному пространству и его определяющим координатам, таким как верх–низ, восток–запад и др. Оказаться как в рае, так и в аду, по белорусским народным представлениям, можно только путем пространственно-географического перемещения.

#### Сокращения

ПА – Полесский архив (Институт славяноведения РАН).

ФЭАБ – Фольклорно-этнографический архив учебной фольклорно-краеведческой лаборатории БрГУ им. А.С. Пушкина

#### Литература

- 1 Зямля стаіць пасярод свету... Беларускія народныя прыкметы і павер'і : у 3 кн., кн. 1. / уклад. У. Васілевіч. – Мінск : Маст. літ., 1996. – 591 с.
- 2 Сержпутоўскі, А.К. Прымхі і забабны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі. Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 301 с.
- 3 Аксамітаў, А. Прыказкі і прымаўкі : тлумачальны слоўнік беларускіх прыказак і прымавак з архіваў, кафедраў, збораў, рэд. выд. XIX і XX стст. / А. Аксамітаў. – Мінск : Беларуская навука, 2000. – 320 с.
- 4 Казкі ў сучасных запісах / уклад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – 663 с.
- 5 Традыцыйная мастацкая культура беларусаў : у 6 т., т. 3. Гродзенскае Панямонне : у 2 кн., кн. 2. / аўт. А. М. Боганева [і інш.]. – Мінск : Выш. шк., 2006. – 736 с.
- 6 Морозов, И. А. Ад / И. А. Морозов, Н. И. Толстой // Славянские древности. Этнолингвистический словарь : в 5 т. ; ред. Н. И. Толстой. – М. : Международные отношения, 1995. – Т. 1 : А – Г. – С. 93–94.
- 7 Успенский, Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. / Б. А. Успенский. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 248 с.
- 8 Яшкін, І. Я. Слоўнік беларускіх мясцовых геаграфічных тэрмінаў : тапаграфія. Гідралогія / І.Я. Яшкін. – Мінск : Бел. навука, 2005. – 808 с.
- 9 Толстая, С. М. Обмирание / С. М. Толстая // Славянские древности. Этнолингвистический словарь : в 5 т. ; ред. Н. И. Толстой. – М. : Международные отношения 2004. – Т. 3 : К – П. – С. 462–464.

УДК 821.161.1 – 3106:177.61

Е. В. Яриванович

### Проблема любви в романе В. В. Набокова «Лолита»

В статье поднимается проблема любви между главными героями романа В. Набокова «Лолита». Представленный в романе тип отношений рассмотрен через призму платоновской трактовки любви, а именно: эроса познания. В случае Гумберта и Лолиты эрос познания привёл героев не к духовному совершенству и преодолению смерти, а к деградации и трагедии.

Владимир Владимирович Набоков – человек многогранный и в любой своей ипостаси, будь то прозаик, поэт, переводчик, эссеист, литературовед или энтомолог, безусловно, талантливый. Так сложилось, что большей части мира Владимир Набоков известен как прозаик и, прежде всего, как создатель романа «Лолита». Никакое другое его произведение не способно конкурировать в популярности с историей Гумберта и Лолиты. Чем же так привлекает читателя набоковский роман? На этот вопрос пытались дать ответ многие, но, на мой взгляд, самую убедительную версию ответа предложил перуанский писатель Марио Варгас Льюса. Он считал, что всё дело в «тумане непонятности», который окружил роман и не рассеялся до наших дней [1, с. 224]. Действительно, «Лолита» – самое неоднозначное произведение Набо-

кова, не только из-за проблем восприятия читательской аудиторией, но и из-за неоднозначной авторской позиции. «Туман непонятности» окутывает тайной главную проблему романа, которую каждый читатель, взявшись за «Лолиту», надеется разрешить. Это проблема любви.

Для решения или хотя бы для попытки объяснения данной проблемы, обратимся к опыту человечества и выясним, как же трактовали понятие «любовь» древние народы, а также авторитетные мыслители разных эпох.

Любовь чрезвычайно многообразна в своих проявлениях. Ф. Ницше отмечал, что множественность любви вытекает из необходимости общения с другими. Поэтому любовь имеет многие виды и формы: эротическая любовь, любовь к самому себе, любовь к человеку, к Богу, любовь к жизни, любовь к родине, любовь к истине, к добру, любовь к свободе, любовь к славе; любовь романтическая, рыцарская, платоническая, братская, родительская, дружеская; любовь-страсть, любовь-жалость, любовь-нужда, любовь-дар; любовь к ближнему и любовь к дальнему, любовь женщины и любовь мужчины и т. п. Любовь бывает разной по эмоциональному накалу, интенсивности, по важности для человека: эротическая любовь и любовь к детям могут заполнить всю его эмоциональную жизнь; любовь к творчеству или славе чаще всего составляет только часть такой жизни; пристрастие к игре или к коллекционированию – лишь один аспект целостного существования человека. Отличается и охватываемое любовью количество людей: эротическая любовь захватывает каждого или почти каждого; Бога, истину или справедливость любят не все; любовь к славе или к власти – удел немногих. Почти все виды любви имеют свои антиподы: любви к жизни достаточно отчетливо противостоит влечение к разрушению и смерти, любовь к истине еще резче противостоит пристрастию ко лжи, другая сторона любви к свободе – неприязнь к ней, «бегство от свободы». Не имеет своей ясной противоположности только любовь эротическая [2, с. 460].

Несмотря на такую множественность, все формы любви объединяет существенное внутренне сходство: любовь – главная потребность человека, любовь социальна по своей природе (например, любовь к азартным играм всегда предполагает напарников), любовь универсальна (та или иная ее форма доступна каждому), любовь всегда означает новое видение (с ее приходом и ее предмет, и его окружение начинают восприниматься совершенно иначе) [2, с. 460].

Издавна существуют определённые номинации для разных видов любви. Так, древние греки различали четыре типа: эрос – стихийная и страстная самоотдача, восторженная влюбленность, направленная на плотское или духовное, но всегда смотрящая на свой предмет «снизу вверх» и не оставляющая места для жалости или снисхождения (теорию эроса одним из первых разработал Платон); филия – любовь-дружба, любовь-приязнь индивида к индивиду, обусловленная социальными связями и личным выбором; сторге – любовь-привязанность, особенно семейная; агапе – жертвенная и снисходящая любовь к ближнему [2, с. 459]. Не только в греческом, но и в других древних языках существовали специальные слова, связанные с понятием любви. Такая традиция до сих пор сохраняется во многих современных языках. Например, в русском – вожделение, дружелюбие, сострадание (жалость), милосердие, благоговение [3, с. 464].

Христианская этика признаёт два вида любви: любовь-распутство, коим является античный эрос, и христианскую любовь – каритас (жалость, сострадание, милосердие), что схоже с античной агапе. Любить по-христиански означает, прежде всего, сострадать. Каритас является прямой противоположностью эросу. Во-первых, эрос означает восхождение, тогда как каритас – нисхождение, то есть движение сверху вниз, к страдающему, нуждающемуся в жалости и помощи. Во-вторых, каритас – это не индивидуальная, а отвлеченная, родовая любовь. Если эрос всегда предполагает выбор конкретного лица, то каритас такого выбора не предполагает. Это любовь ко всем людям. В-третьих, эрос рассчитывает на взаимность, тогда как христианская любовь во взаимности не нуждается. Это любовь дающая, а не требующая. Иоанн Златоуст учил: «любовь делает людей целомудренными» и, наоборот, «распутство бывает не от чего другого, как от недостатка любви» [4].

Стендаль и Вл. Соловьёв также выделяли разные виды любви. Так, Стендаль отмечал четыре рода любви: любовь-страсть (любовь Элоизы к Абеляру), любовь-влечение (в ней нет

ничего страстного и непредвиденного; в отличие от любви-страсти любовь-влечение не заставляет нас жертвовать всеми нашими интересами), физическая любовь (подстеречь на охоте красивую и молодую крестьянку, убегающую в лес) и любовь-тщеславие (желание обладать женщинами, которые в моде, как красивыми лошадьми, как необходимым предметом роскоши молодого человека) [4].

Согласно Вл. Соловьёву, любовь – путь к индивидуальному бессмертию, к обретению вечности. Философ выделил пять путей любви. Четыре из них представляют конечную любовь и ведут к смерти. Первый путь любви он называл адским, или сатанинским; второй путь – животным, относящимся к удовлетворению физического желания; третий – нормальной человеческой любовью, связанной с браком; четвёртый – ангельский, который основан на аскетизме и безбрачии. Наивысший же, пятый путь любви, преодолевающий смерть, по мнению Соловьёва, – это любовь половая. Но просто физическая сторона, весьма важная, по мнению Соловьёва, не является достаточной для высшей формы любви. Половая любовь должна объединять в себе андрогинизм (единство мужского и женского начал, которое восстанавливает целостность человеческой личности и создаёт идеальную абсолютную индивидуальность), телесную духовность (изживание различных половых отклонений и извращений путём просветления и одухотворения плоти) и богочеловечность [4]. Кроме этого, Соловьёв отмечает существование двух родов любви: положительная любовь, или любовь в собственном смысле, и отрицательная любовь – ненависть [4].

В России конца 19 – начала 20 веков развитие теории любви шло по двум главным направлениям. Первое, начатое Вл. Соловьёвым, – философско-платоническое, возрождающее и переосмысливающее идеи платоновского эроса. Другое направление связано с богословием. Оно, по сути, возрождало средневековое представление о любви, выраженное в понятии каритас [4].

Теперь постараемся выяснить, какой именно вид любви реализуется в романе «Лолита». Произведение оформлено в виде «Исповеди Светлокожего Вдовца», написанной Гумбертом как история любви взрослого мужчины к двенадцатилетней девочке. Но это не родительская любовь, не любовь отца к дочери – здесь присутствуют сексуальные отношения. Это явно не агапе и не филия, возможно, здесь есть место сторге, любви-привязанности, но этой формы недостаточно, она выражает лишь малую часть отношений между Гумбертом и Лолитой. Таким образом, мы останавливаемся на эросе. Этот тип любви следует рассмотреть подробнее.

Родиной европейского эроса была античная Греция. Поэтому важно обратиться к древнегреческой мифологии, где Эрос – одно из четырёх космогонических начал, и к опыту Платона, посвятившему теме Эроса диалог «Пир». Из античной мифологии известно, что Эроса называют сыном Зевса, а некоторые источники – и самим Зевсом (по Ферекиду, Зевс, намериваясь быть демиургом, превратился в Эроса). Эрос почитался как всевластная мировая сила. Можно сравнить с Эросом Гумберта, который, оставшись единственным опекуном Лолиты, становится её всевластителем.

Описанная Платоном в диалоге «Пир» любовь впоследствии получила название «платоническая». Смысл такого рода любви – устремлённость к возвышенному и прекрасному. В основе любви лежит эрос, так как именно эстетический восторг перед прекрасным телом влечёт человека с низшей ступени духовного развития вверх, к идеальной любви, которая есть абсолютное благо и абсолютная красота. Диалектика любви у Платона представляет собой диалектику знания, платонический эрос – это эрос познания. И, на мой взгляд, в основе на чей-то взгляд ужасных и извращённых отношений Гумберта и Лолиты лежит платонический эрос познания. Христианство придало этому виду любви негативный оттенок, противопоставив эросу любовь-каритас [4]. Как сказал Ницше, «христианство дало Эросу выпить яду: он, положим, не умер от этого, но выродился в порок» [5, с. 303].

На наш взгляд, отношения между Лолитой и Гумбертом можно рассматривать как платонический эрос познания, а не как извращение или обоюдную страсть. Начало своей исповеди (третья и четвёртая главы романа) Гумберт посвящает описанию Аннабеллы, его первой и забытой возлюбленной. Злой рок не дал той безумной, неистойвой и неуклюжей

любви утолить свою жажду, Гумберт не успел сделать глоток: «если бы каждый из нас в самом деле впитал и усвоил каждую частицу тела и души другого...» [6, с. 232]. Его «острое увлечение этим ребёнком» лишь достигало своего пика, но уже вступило в необратимую фазу. Тринадцатилетний Гум навсегда «застыл с болезненным содроганием в жилах... великодушно готовый ей подарить всё – моё сердце, горло, внутренности... Смерть Аннабеллы закрепила неудовлетворённость того бредового лета и сделалась препятствием для всякой любви в течение холодных дней моей юности... эта мимозовая заросль, туман звёзд, озноб, огонь, медовая роса и моя мука остались со мной, и эта девочка с наглаженными морем ногами и пламенным языком с той поры преследовала меня неотвязно» [6, с. 234]. По воле судьбы когда-то счастливый ребёнок, слишком рано и слишком мало познавший первую и, возможно, самую настоящую любовь, вошёл во взрослую жизнь несчастным Гумбертом Гумбертом, который так и не избавился от призраков одного солнечного дня в детстве под розовыми скалами. Аннабелла была идеалом, совершенством, упущенным набоковским героем. В начале романа Гумберт заключает: «Снова и снова перелистываю эти жалкие воспоминания и все допытываюсь у самого себя, не оттуда ли, не из блеска ли того далекого лета пошла трещина через всю мою жизнь» [6, с. 233]. В диалоге «Пир» герой Платона Аристофан говорит о том, что «наш род достигнет блаженства тогда, когда мы вполне удовлетворим Эроса и каждый найдёт соответствующий себе предмет любви, чтобы вернуться к своей первоначальной природе» [7, с. 144]. Платон говорит об эроте, любви-познании, как стремлении человека к изначальной целостности. Гумберт также стремится к любви-познанию, но ему не было дано познать свою юную любовь до конца. «Трещина через всю мою жизнь» – это и есть та невозможность познания, к которому стремится человеческая сущность. Трещина нарушает целостность. Поэтому Гумберт, пытаясь заполнить образовавшуюся брешь, ищет другой источник познания. Только ошибка, как оказалась фатальная, приведшая к смерти героев, была в том, что герой искал новый источник для старого познания.

Почему новым источником знания, предметом платонической любви стала Лолита? Вл. Набоков говорил о том, что мечта и действительность сливаются в любви. Для Гумберта мечтой была Аннабелла, действительностью – Лолита. Он увидел в Лолите какой-то признак Аннабеллы, возможно, совсем отдалённый. Набоков не объясняет, почему Гумберт выбрал именно Долорес Гейз. Платоническая любовь – это тоска по совершенству. Лолита же всего лишь более-менее подходящее «тело» для оживления образа, воскрешения потерянного идеала: «реальность Лолиты была благополучно отменена... То существо, которым я столь неистово наслаждался, было не ею, а моим созданием, другой, воображаемой Лолитой – быть может, более действительной, чем настоящая; перекрывающей и заключающей ее; плывущей между мной и ею; лишенной воли и самосознания – и даже всякой собственной жизни» [6, с. 268-269]. В романе и особенно в отношении к Лолите Гумберт проявляет себя как мифический Эрос, сочетающий в себе противоположности: мудрость и невежество, грубость и стремление к красоте, нежную страсть и любовное безумие, сжигающее ум.

В конце набоковского повествования Гумберт признаётся в любви к Лолите: «Я, видите ли, любил её... Неистово хочу, чтобы весь свет узнал, как я люблю свою Лолиту, эту Лолиту, бледную и оскверненную, с чужим ребенком под сердцем, но всё ещё сероглазую, все ещё с сурмянистыми ресницами, всё ещё русую и миндальную, всё ещё Карменситу, всё ещё мою, мою...» [6, с. 436]. Гумберт делает признание в любви к Лолите в конце их пути, когда, по сути, их путь уже не общий, когда их дороги разошлись. Но, на мой взгляд, не стоит верить в такие отчаянные признания в любви к человеку, которого только что потерял. Особенно если этот человек мог стать воплощением давней мечты, пусть даже призрачной. Такие признания зачастую оказываются ложными. Гумберт говорит «люблю», причём «с последнего, с извечного взгляда» не Лолите, а Аннабелле. Обращается он к Лолите лишь как к ускользающей тени и, возможно, из-за чувства вины перед этой девочкой, чьё детство он разрушил попытками воскрешения своей мечты, на юности которой он хотел дожить свою потерянную юность. Лолита с самого начала была и осталась лишь метафорой Аннабеллы.

Что же касается чувств самой Лолиты, то её отношениями с Гумбертом тоже движет эрос познания. Двенадцатилетний подросток познаёт мир в том числе и через сексуальные



отношения. Об этом говорит сам Гумберт: «Для неё чисто механический половой акт был неотъемлемой частью тайного мира подростков, неведомого взрослым... Я для неё не возлюбленный, не мужчина с бесконечным шармом, не близкий приятель, даже вообще не человек, а всего только пара глаз да толстый фаллос длинною в фут» [6, с. 440]. Отношения с Гумбертом были для Лолиты игрой, забавой, к которой девочка либо проявляла интерес, когда хотела, либо воспринимала «ухаживания» отчима пассивно, когда интерес пропадал или её внимание перехватывал какой-нибудь другой предмет: «Я держал ее у себя на коленях. Она сидела, как обыкновеннейший ребенок, ковыряя в носу, вся поглощенная легким чтением в приложении к газете, столь же равнодушная к проявлению моего блаженства, как если бы это был случайный предмет, на который она села – башмак, например, или кукла, или рукоятка ракеты – и который она не вынимала из-под себя просто по лени» [6, с. 348]. В проявлении сексуального интереса Лолиты нет ничего сверхъестественного или аморального. Эрос познания – это свойственный подросткам, сверстникам Лолиты, особенно воспитанным массовой культурой, вид любви, форма познания окружающего мира: «Ещё не совращённая Лолита, убеждается Гумберт, легко позволит ему поцеловать себя и даже прикроет при этом глаза по всем правилам Голливуда. Это так же просто, как двойная порция мороженого с шоколадным соусом... Дитя нашего времени, жадное до киножурналов, знающее толк в снятых крупным планом, млеющих, медлящих кадрах... Чудесному миру, предлагаемому ей, моя дурочка предпочитала пошлейший фильм, приторнейший сироп. Подумать только, что, выбирая между сосиской и Гумбертом – она неизменно и беспощадно брала в рот первое» [6, с. 349].

Согласно Платону, любовь – это отношение любящего к возлюбленному, то есть отношение неравных. Герои Набокова неравны абсолютно: они имеют разное гражданство, разный социальный статус, неравны их права и степень ответственности и так далее. Общей между ними являлась только форма любви: их отношения связывал эрос познания. Но этот эрос нельзя назвать платонической любовью, как её трактовал сам Платон. Древнегреческий философ говорит в диалоге «Пир» о том, что эрос познания устремляет человека к возвышенному, к прекрасному, ведёт вверх по лестнице духовного совершенства. В случае Гумберта и Лолиты эрос познания вёл героев по пути деградации. Более того, связь героев с самого начала отбрасывала тень фатальности на их дальнейшую судьбу.

#### Литература

1. Льюис, М. В. Правда в вымыслах / М. В. Льюис // Иностранная литература. – 1997. – №5. – С. 224– 235.
2. Аверинцев, С. С. , Никитина, И. П. Любовь / С. С. Аверинцев, И. П. Никитина // Философия : Энциклопедический словарь / под ред. А. А. Ивина. – М. : Гардарики, 2004. – С. 458– 461.
3. Апресян, Р. Г. Любовь / Р. Г. Апресян // Новая философская энциклопедия : в 4 т. / под ред. В. С. Стёпина. – М. : Мысль, 2001. – Т. 2. – С. 464– 466.
4. Шестаков, В. П. Эрос и культура : философия любви и европейское искусство / В. П. Шестаков. – М. : Прогресс, 1991. – Режим доступа : [http://lit.lib.ru/s/shestakow\\_w\\_p/text\\_0010.shtml](http://lit.lib.ru/s/shestakow_w_p/text_0010.shtml). – Дата доступа : 24.12.2011.
5. Ницше, Ф. По ту сторону добра и зла / Ф. Ницше // Сочинения : в 2 т.– М. : Мысль, 1996. – Т. 2. – С. 238– 406.
6. Набоков, В. В. Лолита / В. В. Набоков // Защита Лужина : Роман ; Камера обскура : Роман ; Лолита : Роман ; Рассказы. – М. : Олма-пресс, 2004. – С. 226– 468.
7. Платон. Пир / Платон // Избранные диалоги. – М. : Худож. литер., 1965. – С. 118– 184.

УДК 821.161.3 : 19\* М. Гарэцкі

А. У. Ярмоленка

Хрысціянскія і язычніцкія традыцыі ў творчасці М. Гарэцкага

У артыкуле паказваецца арганічная сувязь паміж хрысціянскай традыцыяй і творчасцю аднаго з класікаў беларускай літаратуры М. Гарэцкага. Гэтая сувязь выяўляецца як у непасрэдных выказваннях аўтара на рэлігійную тэматыку, біблейскіх алюзіях, так і праз успрыманне Бога персанажамі апавяданняў пісьменніка, спробамі асэнсавання складаных духоўных пытанняў. Сінтэз хрысціянскіх і фальклорных вобразаў і сімвалаў, здабыткаў сусветнай культурнай традыцыі стаў адным з тых фактараў, які дапамог М. Гарэцкаму ўзняць беларускую літаратуру на еўрапейскі ўзровень, прымусіў гаворыць пра беларускую ментальнасць, беларускую нацыянальную культуру.

Класіка беларускай літаратуры М. Гарэцкага сучаснікі справядліва называлі пісьменнікам-містыкам з Магілёўшчыны. Нават у літаратуразнаўчых артыкулах савецкага часу адзначалася незвычайная цяга пісьменніка да ўсяго незвычайнага, патаёмнага. Так даследчык творчасці пісьменніка Дз. Бугаёў у манаграфічным нарысе «Максім Гарэцкі» піша: «Пісьменнік, у прыватнасці, перабольшваў ролю «таёмнага» ці, як ён яшчэ казаў, «здаравага містыцызму» ў духоўным жыцці людзей. Праўда, адмаўляць самую наяўнасць «таёмнага», яшчэ не пазнаных да канца і ў гэтым сэнсе такіх таямнічых з'яў чалавечай псіхікі не прыходзіцца. Але Гарэцкі надаваў залішне вялікае значэнне гэтаму «таёмнаму», бо быў схільны лічыць яго істотнай часткай народная душы, народнай самасвядомасці беларусаў і нават такой асаблівасцю, якая пэўным чынам адрознівае псіхічны склад нашага народа ад псіхічнага складу іншых нацый. А ў гэтым якраз і заключалася бяспрэчнае перабольшанне» [1, с. 46–47]. Але сам жа Дз. Бугаёў адзначае, што менавіта гэтая цікавасць да таёмнага, пытанняў жыцця і смерці, філасофскіх праблем была парываннем да сур'ёзнай праблемнасці, сталасці беларускай літаратуры.

У постсавецкі перыяд гарэцказнаўства даследчыкі пачалі звяртаць увагу на рэлігійнасць пісьменніка і сувязь яго твораў з Бібліяй. Так, рэлігійнасць М. Гарэцкага і яго адносіны да веры даследаваў Г. Кажамякін у артыкуле «Максім Гарэцкі і Біблія». «У шэрагу твораў М. Гарэцкага прасочваецца сувязь з свяшчэнным пісаннем хрысціянаў – Бібліяй, якую ён называў «вялікай кнігай старажытнае мудрасці». Гэта выяўляецца або праз выказванне самога аўтара на рэлігійную тэматыку, праз успрыманне персанажамі Бога, спробы асэнсавання таямніцаў, звязаных з рэлігіяй або праз уплыў самой Кнігі жыцця на творы пісьменніка» [2, с. 330–331]. Як прыклад даследчык звяртае ўвагу на артыкул класіка бела-рускай літаратуры «Наш тэатр», у якім М. Гарэцкі параўноўвае беларуса з апосталам Ха-мой (Фамой). Беларус датуль «не дасць поўнай веры», пакуль не паглядзіць сваімі вачыма, як і вучань Ісуса Хрыста апостал Хама (Фама). Гэты персанаж «Новага Завету», як і іншыя адзінаццаць апосталаў, быў адданы свайму настаўніку Ісусу Хрысту, але меў рысы скептыцызму. Ён не проста згадваецца М. Гарэцкім, а сімвалізуе характэрныя рысы беларуса – скептыцызм, здольнасць да крытычнага стаўлення да рэчаіснасці, якімі вызначаўся і вучань Хрыста.

М. Кенька ў артыкуле «Максім Гарэцкі і вера» таксама гаворыць аб духоўных пошуках Гарэцкага і яго герояў: «У жыцці і творчасці Максіма Гарэцкага можна прасачыць яго пастаянныя пошукі духоўнага апірышча чалавека, таго, дзеля чаго варта і трэба жыць, пошукі адказу на пытанне, што ёсць чалавек у гэтым свеце. І ў гэтых пошуках паняцце веры як ідэі, сэнсу жыцця і прызнанне, што гэтым сэнсам апякуюцца і звышнатуральныя сілы, непадуладныя чалавечаму розуму, то ідуць паралельна, то сыходзяцца. У ранніх апавяданнях М. Гарэцкага «Патаёмнае», «Роднае карэнне», «Што яно?», «Страхацё» ёсць спроба разабрацца ў тым, у што верыць, як разумее сэнс жыцця вясковы чалавек, селянін» [3, с. 66]. Такім чынам, як у публіцыстычных артыкулах пісьменніка так і ў апавяданнях можна знайсці сувязь са свяшчэнным пісаннем, «вялікай кнігай старажытнае мудрасці», як называе Біблію М. Гарэцкі. Больш за тое, раннія апавяданні праявілі – гэта пошукі духоўнага сэнсу жыцця, спроба разабрацца, у што верыць беларус, якім чынам у яго душы загадкава перапляліся язычніцкая і хрысціянская вера.

Герой апавядання «Што яно?» Янка шукаючы адгадкі на свае «пытанні-дамаганні», з дапамогай Чорнай кнігі вызывае нячыстую сілу. Навошта ж выклікае Янка антыхрыставу

сілу? Бо па народных павер'ях яна дае веды і ўладу над жыццём і смерцю свайму гаспадару. Як жа выклікае Янка гэтую сілу? І тут выкарыстоўвае герой атрыбуты народнай магіі: Чорную кнігу і грамнічную свечку, і выклікае імя Люцыпара. Магічны абрад немагчымы без галоўнага ўладара ўсёй нячыстай сілы, імёны якога і называе чараўнік: Люцыпар, Лапцыхвір, Анчыпар, Сатон д'ябальскі. У беларускай дэманалогіі, як, дарэчы, і ў ранне-хрысціянскай традыцыі наогул, Люцыпар – першы, старшы анёл, які адпаў ад Бога і быў скінуты на зямлю (паводле іншай версіі – у пекла, дзе і зрабіўся нячысцікам). Такім чынам, аснову апавядання «Што яно?» складае міфалагічны архетып чараўніка, які аддае сваю душу Антыхрысту. Але ёсць штосьці, што адрознівае апавяданне пісьменніка ад звычайнага апісання магічных дзеянняў чараўніка. Гэта тое, што прагне чараўнік Янка не багацця, а ведаў, і за іх гатоў аддаць душу нячыстай сіле, што дазваляе параўнаць героя апавядання з Фаўстам Гётэ, душа якога таксама не ведае спакою ў пошуках ісціны.

Выкарыстоўвае вобраз чараўніка пісьменнік і ў апавяданні пад назвай «Патаёмнае». Цяжкая смерць чакае старога, прыйшоў час плаціць за людскія крыўды. Па народных ўяўленнях павінны з'явіцца нячысцікі па яго бязбожную душу. Каб выратавацца ад страшэнных мук, загадвае чараўнік паздымаць абразы, якія вісяць у хаце, а калі ніхто не асмельваецца выканаць яго загад, сам з нечалавечай сілай уздымаецца і зрывае абразы.

Тэму страшнага, патаёмнага, якое не зразумець нават адукаванаму чалавеку, працягвае апавяданне “Роднае карэнне”. Героя апавядання, маладога інтэлігента, здзіўляе ліст атрыманы ад бацькоў, нібыта ў новай хаце завялася нячыстая сіла. Смешна маладому хлопцу, што ў век аэрапланаў і дырыжабляў людзі баяцца нячысцікаў, і вырашае ён паехаць да бацькоў, адпачыць і разабрацца ў тым, што дзеецца ў роднай вёсцы. І зноў чытач ва ўладзе патаёмнага і незвычайнага. Тут і балота, небяспечнае, нячыстае месца, і цэлы горад у багне, адкуль у купальскую ноч чутны званы падземныя, і полымя ўначы, адразу ў некалькіх месцах. Усё гэта рыхтуе чытача да далейшага ўспрымання, зацікаўленага асэнсавання твора, глыбейшага разумення ночы, праведзенай у новай “нячыстай” хаце галоўным героем. Зноў, як і ў папярэдніх апавяданнях, прысутнічае матыў барацьбы злых і добрых сіл. Заснаваны ён на бінарнай апазіцыі: хата, поўная нячысцікаў, – маланка, пярун, ачышчальны агонь, які спальвае хату. Маланка – увасабленне нябеснага агню, зброя, якой Бог паскідаў з неба нячыстую сілу. Увасабленнем жа злых сіл выступае труна, якая ў народнай традыцыі лічылася хатай, жыллом памерлага. Цікава, што ў сне Архіп бачыць менавіта труну, якая ўвасабляе новую хату. Гэты фальклорны атрыбут пераклікаецца з труной, якую бачыць герой аповесці “Вій” Гоголя.

З першых радкоў апавядання «Страшная музыкава песня» аўтар сам паказвае на сувязь сюжэта твора з біблейскай прытчай: «От жа выйшла гісторыя, зусім, як у той Бібліі аб Язэпе тым Прыгожым і начальнікавай жонцы» [4, с. 267]. У прытчы Якубаў сын Язэп (Восіп), раб егіпецкага начальніка, не адказаў узаемнасцю на каханне жонкі начальніка і, невінаваты, быў кінуты ў турму, у ёй пачаў прарочыць аб будучым царства егіпецкага. У апавяданні аўтар пераасэнсоўвае гэты біблейскі архетып, надае твору мясцовы каларыт, за кошт выкарыстання традыцыйных беларускіх міфалагічных і фальклорных архетыпаў. Каханка пана, як казалі людзі, – кракаўская ведзьма, захапілася прыгонным музыкам, але той не адказаў на яе пачуцці ўзаемнасцю. Як пакаранне, ён павінен быў граць каля труны атручанай панам палюбоўніцы, невінаваты стаў ахвярай злых сіл, якія абавязкова павінны прыйсці за памерлай. Але чароўная народная музыка перамагла нячысцікаў, і помста напаткала пана, што скончыў жыццё самагубствам. Да біблейскага архетыпу аўтар дадае міфалагічны архетып ведзьмы, грэчаскі міфалагічны архетып чароўнай музыкі Арфея, нарэшце з беларускага фальклору ўзяты элемент вядомай казкі «Музыка і чэрці», фрагмент калыханкі.

Сюжэт драматычнага абразка «Антон» таксама пабудаваны на сюжэтаўтваральным біблейскім архетыпе ахвярапрынашэння Аўраамам свайго сына Ісаака. Хваравіта ўражлівы мужык Антон, даведзены да адчаю п'янствам і самадурствам бацькі-лесніка, каб Бог дараваў грахі бацькі наступным пакаленням, прыносіць у ахвяру Богу свайго сына Іваньку. Гэтае жудаснае злачынства мае сваю сувязь з кнігай Быцця, ахвярапрынашэннем Аўраамам свайго сына Ісаака. Усё ж у біблейскім сюжэце рука забойцы была спынена ў апошні мо-

мант Богам. Так на першы погляд звычайнае забойства, мае свае карані ў біблейскай міфалогіі. Антон забівае сына, бо сам ахвяра старазапаветнага разумення хрысціянства, ахвяра свайго жаху перад пакараннем за грахі бацькі. За грэх бацькі павінна расплаціцца нявіннае дзіця, і нялёгка даецца Антону гэтае рашэнне. Але ў рэшце рэшт ён здзяйсняе забойства каля прыдарожнага крыжа. Крыж таксама выбраны аўтарам невыпадкова, ён сімвалізуе святую ахвяру, ахвярапрынашэнне ў імя Бога, якое здзейсніў і Аўраам. Паралель існуе і паміж імёнамі Аўраам – Антон, Ісаак – Іванька.

Яшчэ адзін смяротны грэх і пакутлівы шлях яго здзяйснення паказвае М. Гарэцкі ў апавяданні «Прысяга». Каб выратаваць беглых сялян, прысягае Тарас, і за непраўдзівую прысягу робіцца ізгоем, паставіўшы сябе ўровень з Сатаной. Фальшывая прысяга на Бібліі найцяжэйшы грэх, загуба душы і цела на гэтым і на тым свеце згодна з хрысціянскімі уяўленнямі. Аўтар апісвае ў апавяданні сам абрад прысягі, звяртаючы асаблівую увагу на дэталі: стол, засланы чорным сукном з металічным раскрыжованым Богам і святою кнігаю ў бліскучай цвёрдай вокладцы, эпітрахіль, крыж, які павінен цалаваць Тарас. Непраўдзівая прысяга – гэта самазабойства, і ўсё ж клянецца на Бібліі Тарас, што не бачыў беглых сялян, а тыя аддзячыўшы яму, бягуць ад яго як ад пракажонага.

Пытанне аб веры беларуса было актуальным у пачатку ХХ стагоддзя застаецца актуальным яно і зараз у пачатку ХХІ стагоддзя. На працягу свайго жыцця М. Гарэцкі спрабаваў даць адказ на яго ў сваіх публіцыстычных артыкулах і мастацкіх творах. Аб пытаннях веры беларуса разважае пісьменнік у артыкуле «Наш тэатр», дзе параўноўвае беларуса з вучнем Ісуса Хрыста апосталам Хамой (Фамой). Пытанні веры надзвычай важныя і для герояў апавяданняў М. Гарэцкага «Роднае карэнне», «Што яно?», «Патаёмнае», якія шукаюць духоўнае апірышча чалавека, сэнс жыцця, і разумеюць, што гэтым сэнсам апякуюцца і звышнатуральныя сілы, непадуладныя чалавечаму розуму. У апавяданнях «Страшная музыкава песня», «Прысяга», драматычным абразку «Антон», пісьменнік паказвае як перапляліся язычніцкія і хрысціянскія ўяўленні ў свядомасці беларуса, які ве-рыць у Бога і прысягае на Бібліі, але баіцца ведзьмы і пракляцця, прыносіць чалавечыя ахвяры. Сінтэз хрысціянскіх і фальклорных вобразаў і сімвалаў, здабыткаў сусветнай культурнай традыцыі і быў тым штуршком, які дапамог М. Гарэцкаму ўзняць беларускую літаратуру на еўрапейскі ўзровень, прымусіў гаварыць аб беларускай нацыянальнай свя-домасці, беларускай нацыянальнай традыцыі, асаблівасцях нацыянальнага светаўспрымання беларусаў.

#### Літаратура

- 1 Бугаёў, Дз. Я. Максім Гарэцкі / Дз. Я. Бугаёў. – 2-е выд., выпр., дап. – Мінск: Беларуская навука, 2003. – 239 с.
- 2 Кажамякін, Г. В. Максім Гарэцкі і біблія / Г. В. Кажамякін // Гарэцкія чытанні: Матэрыялы дакл. і паведамл. на Сёмых чытанках, Мінск, 2 – 3 чэрв. 1998 г., Восьмых чытаннях, Пінск, 16 – 18 чэрв. 1999 г., Дзевятых чытаннях, 8 – 9 чэрв. 2000 г., Дзесятых чытаннях, Мінск, 7 чэрв. 2001 г. / Дзярж. музей гісторыі бел. літ. – Мінск, 2002. – С. 330 – 334.
- 3 Кенька, М. Максім Гарэцкі і вера / М. Кенька // Гарэцкія чытанні: Матэрыялы дакл і паведамл. VI чытаньняў, Горкі, 18-20 чэрв. 1997 г. / Дзярж. музей гісторыі бел. літ. – Мінск, 2000. – С. 66–70.
- 4 Гарэцкі, М. Збор твораў: у 4 т./Аўт. прадм. А. Адамовіч – Мінск: Мастацкая літаратура, 1984 – 1986. – Т. 1. – 1984. – 446 с.

УДК

Т. В. Иваницкая, Н. П. Капшай

### К проблеме понимания диалогической сущности лирического слова

В статье рассмотрены возможности изучения образности лирического произведения на основе диалогической концепции М. М. Бахтина. Использование представлений М. М. Бахтина о природе диалога открывает новые возможности в исследовании лирического текста. В статье делается акцент на проблеме функциональности использования положений концепции М. М. Бахтина в практической деятельности, связанной с изучением литературы.

Проблема понимания диалогической сущности лирического слова возникает в русле продолжающихся активных научных исследований поэтики лирического произведения, которые отражены в работах Б. Гаспарова, В. Тютю, Е. Эткинда, М. Мамедовой и других, а также интенсивного внедрения в научные технологии диалогических принципов, предложенных М. М. Бахтиным. Проблема сразу касается решения нескольких насущных литературоведческих вопросов: поиска и создания концептуальных теоретических основ и выбора принципов работы с лирическим словом; адекватно объективного понимания диалоговой концепции М. М. Бахтина, активно востребованной сегодня разными науками (философией, лингвистикой, психологией и др.); рассмотрения лирики в контексте общечеловеческой диалоговой коммуникации. Вопрос о диалогичности лирики остаётся мало изученным. Использование диалоговой концепции М. М. Бахтина, на наш взгляд, открывает новые возможности в аналитическом исследовании лирики. Цель данной статьи: конципировать основные положения исследований М. М. Бахтина в сфере лирики, продемонстрировать функциональность использования их в практической деятельности, аргументировать продуктивность результатов.

Надо подчеркнуть, что в бахтиноведении существует проблема адекватного концептуального понимания глубоких разноплановых изысканий великого русского ученого. Целенаправленно концентрируя внимание на поэтике лирического слова, отметим, что здесь проблема возникла в результате долгих и естественно меняющихся взглядов ученого, разбросанности материала в разных работах, многотемного контекстуального обрамления его (фокусирования внимания на диалоге как фундаментальном общечеловеческом понятии, на романном слове, общих принципах филологической методологии и т. д.). Особого понимания требует специфика научного мышления философа: он не приемлет повторов, высказывает новую мысль с само собой разумеющейся отсылкой на уже сказанное, точен в формулировке мысли, литературоведческий материал органично вписывает в философские размышления. Так, отношение ученого к диалогичности поэтического слова может представиться противоречивой, если ограничиться «выборкой» отдельных высказываний, в которых он утверждает, полемически отстаивает, развивает диалогичность романного слова.

Примером неверного теоретического посыла для анализа могут стать следующие наблюдения автора статьи «Слово о романе»: «В большинстве поэтических жанров (в узком смысле слова), как мы уже сказали, внутренняя диалогичность слова художественно не используется, она не входит в «эстетический объект» произведения, она условно погашается в поэтическом слове. В романе же внутренняя диалогичность становится одним из существеннейших моментов прозаического стиля и подвергается здесь специфической художественной обработке» [1, с. 97]. Или: «В поэтических жанрах в узком смысле естественная диалогичность слова художественно не используется, слово довлеет себе самому и не предполагает за своими пределами чужих высказываний. Поэтический стиль условно отрешен от всякого взаимодействия с чужим словом, от всякой оглядки на чужое слово [1, с. 98]. Безусловно, если отталкиваться от этих высказываний, исходная теоретическая позиция для анализа лирического слова-образа будет задана заведомо неверной.

Методологическая основа должна формироваться в синтезе широкого и богатого спектра исследований ученого. Одно из самых важных, основополагающих заключений М. М. Бахтина – постулат об общей диалогичности слова. «Диалогическая ориентация слова – явление, свойственное, конечно всякому слову. Это – естественная установка всякого живого слова. На всех своих путях к предмету, во всех направлениях слово встречается с чужим словом и не может не вступить с ним в живое напряженное взаимодействие» [1, с. 92]. В контексте вышесказанного логично напрашивается вопрос: почему же из общего словаря должно быть исключено поэтическое слово?

Еще раз заметим, всякое высказывание Михаила Бахтина – это тезис, в котором сжато очень много информации, это то изречение, которое развёртывается глубинно и в разных направлениях. Утверждение о том, что всякому слову свойственна диалогичность, так как слово не существует в безмолвной пустыне (т.е. вне контекста), и сомнения в диалогичности лирического текста – это развитие мысли, а не оппозиция. Сам Бахтин прямо признавал диалогичность за сатирической поэзией.

Знаменательно, что Бахтин вводит понятие «внутренней диалогичности слова» и уже не обходится без него, постоянно оперируя им в реконструкции емкой художественной семантики слова-образа. Он уточняет: «Внутренняя диалогичность слова находит свое выражение в ряде особенностей семантики, синтаксиса и композиции, до сих пор совершенно не изученных лингвистикой и стилистикой...» [1, с. 93].

Важной составляющей в методологии исследования семантики поэтического слова является, фактически, предложенная Бахтиным структура разбора, вытекающая именно из диалогической природы художественного текста. Михаил Михайлович пишет: «Конечно, всегда существует ограниченный круг более или менее конкретных контекстов, связь с которыми должна нарочито ощущаться в поэтическом слове. Но эти контексты чисто смысловые...» [1, с.110]. Именно скрытое указание на наличие разных контекстов, связь с которыми прослеживается литературоведом, позволяет обнаружить содержание взаимодействующих внутри текста «смысловых пластов» [1, 90] и является отправной точкой при декодировании образной семантики произведения.

Для Бахтина весьма значима идейно-мировоззренческая составляющая лирического произведения. В семантике «внутренне диалогичного» слова-образа собраны, гармонично сосуществуют разные точки зрения, разные кругозоры. Они способны «отлагаться во всех его смысловых пластах» [1, с. 90], подчинены единой авторской концепции. Ученый-философ, литературовед, проникая во внутреннюю диалогичность слова-образа, ищет концепцию автора, оценивает познавательный потенциал произведения. Роль автора, сводящего все точки зрения, весь исторический опыт в «высшем единстве целого», для него приоритетна. «Как бы ни были многочисленны и многообразны те смысловые и акцентные нити, ассоциации, указания, намеки, соответствия, которые исходят из каждого поэтического слова, – все они довлеют одному языку, одному кругозору, а не разноречивым социальным контекстам» [1, с. 110].

Таким образом, правильно и адекватно понятая диалоговая концепция Бахтина дает базовые подходы для исследования лирического произведения и постижения его идейно-художественного смысла. Докажем это на практике, обратившись к текстам художников, разных по стилистике, убеждениям, историческим эпохам.

Наглядным примером внутренней диалогичности первостепенного компонента художественного текста является пушкинское слово-образ. «Бесы» - такое название дал своему стихотворению А. С. Пушкин, что можно истолковать, как преднамеренное программирование автором через ассоциативную связь, вызывающую множество контекстов, активизации диалоговой коммуникации: автор – читатель, читатель – текст, текстовое слово - множество контекстов. Автор «Бесов» гениально использует возможности «готового слова», освященного и обогащенного временем и традицией.

В пространстве лирического произведения, говорит Бахтин, слово-образ живет особой жизнью: в нем актуализируются все смысловые пласты. Исследователю, следующему бахтинским принципам, надлежит раскрыть многочисленные и многообразные «смысловые и акцентные нити, ассоциации, указания, намеки, соответствия, которые исходят из каждого поэтического слова» [1, с.110].

Стихотворение «Бесы» для нас является тем богатейшим материалом, который наглядно демонстрирует семантический потенциал и диалоговость лирического слова. Не так часто встречаются произведения, в которых созданный заглавием читательский «горизонт ожидания», активизирующий неявное присутствие «более или менее конкретных контекстов, связь с которыми должна нарочито ощущаться в поэтическом слове» [1, с.110], далее конкретизируется, раскрывается собственно авторским текстом.

Так, фольклорные ассоциации, проецируемые культурной семантикой слова *бесы*, конкретно выражены в образе и речи ямщика, вызывают в памяти читателя множество сказочных, песенных, балладных персонажей. Здесь бесы (белорусские «нячысікі») наделяются качествами живых существ, принимающих самые разные виды и облики, чтобы вступить в противоборство с людьми. Мифологические указания, содержащиеся в семантике «готового слова» *бесы*, также находят образное воплощение в пушкинском тексте. В нем мифологический подтекст имеют *овраг*, маркирующий пространство низа, *конь*, олицетворяющий защитную и спасительную силу, *вьюга*, символизирующая разгул стихии и мистических сил.

Литературные ассоциации. В диалог с вышеназванными смыслами, разным виденьем бесов вступает еще одна точка зрения - путника-поэта. Его представление о противоборствующей силе раскрыто в выражениях *вижу духи собралися, закружились духи разны...* Иное название бесов и иная дифференциация их – характеристика еще одного мировоззрения, отличающегося широким культурным кругозором. Доказательством тому служат наблюдения Д. Д. Благого, увидевшего в метафорах «*закружились бесы разны, будто листья в ноябре*», «*мчатся бесы рой за роем*» реминисценции из «Божественной комедии» Данте: они «прямо погружают нас в сурово-мрачную атмосферу пятой песни дантовского «Ада»», с ее сонмом душ, которые метет, кружит и увлекает адский вихрь...» [2, с. 477].

Однако смысл образа бесов останется до конца непонятым, говоря словами Бахтина, не восстановит «полноту целого» [1, с. 423], если в диалог не вступит еще один контекст. Библейский. Согласно ему бесы как посланники злой силы целенаправленно стремятся завоевать нужные им души. Бесов у Пушкина не останавливает ни подчинившийся им конь, ни воспринимавший их как высшую силу ямщик. Они должны овладеть душой путника-поэта. Только после его волевого противостояния они умчатся прочь, можно сказать, будут изгнаны, хотя и не безвозвратно. Таким образом, внутренняя диалогичность одного поэтического слова разворачивается в живое многозначное соотношение смыслов и служит кристаллизации авторской мысли о вселенском бытии зла, через испытание которым должен пройти поэт – избранная личность.

Мы действительно убеждаемся, что, говоря словами М. Бахтина, «концептирование словом своего предмета - диалогично» [1, с.93]. Все контексты взаимодействуют в едином целом художественного образа и текста, в своем синтезе обретая собственно авторское воплощение образа. И снова приведем в подтверждение сентенцию М. Бахтина: «Говорить о слове, как о всяком другом предмете, то есть, тематически, без диалогизованной передачи, можно лишь тогда, когда это слово чисто объектно, вещно; так можно говорить, например, о слове в грамматике, где нас именно интересует мертвая вещная оболочка слова» [1, с.167].

Будет уместным в качестве доказательства (или опровержения) диалогичности слова-образа ввести проблему в другой контекст понимания. Проведем аналитический разбор поэтики автора-авангардиста, которым являлся в 20-е годы XX столетия В. В. Маяковский. Эпатажно утверждая собственное виденье мира, призывая Пушкина сбросить с парохода истории, автору «Облака в штанах» не раз «приходилось если не разбивать, то хотя бы дискредитировать старую поэтику» [3, с.664]. Вместе с тем в своей лирике он не только не отрицает, но и усиливает диалоговую насыщенность лирического образа. Пример тому – образ любви в стихотворении «Лиличка!» (1916), создающийся на основе широко разветвленной системы внутренних и внешних ассоциативных взаимодействий.

Показательна продуманная коммуникативная установка автора, открывающаяся уже в заглавном комплексе. Названием произведения «Лиличка!» и «жанровым» уточнением «Вместо письма» Владимир Владимирович начинает диалог с читателем, так как слушателя «сначала надо заинтересовать»,... «аудиторию надо завоевать» [3, с.688]. Читателю импони-

руют эпистолярный стиль и его исповедальность. К тому же сама форма письма отсылает к целому ряду предшественников поэта - «агитатора, горлана, главаря».

Обнажая свое сердце и душу перед любимой и читателем, выказывая неповторимость собственного чувства (неявно сталкивая свое и чужое), поэт использует «авангардные», собственно авторские метафоры: *сердце в железе, не влезет сломанная дрожью рука в рукав, тело в улицу брошу* и др. В роли одержимого любовью безумца («дикий,/ обезумлюсь,/ отчаянием иссечась») предстаёт лирический герой. Однако в воплощении интимного переживания, непохожего на любовь других, поэт не может избежать общих характеристик универсального понятия любви. Появляются узнаваемые любимой женщиной и читателем детали: *впервые руки твои ... гладил; кроме любви твоей, мне, нету солнца...; тебя короновал* и др. Этим, фактически, обеспечивается понимание самое себя другим, ибо, как верно подмечено, «...некая экспликация общего «смысла», «содержания», «идеи», заключенных в образе, есть неизбежное условие диалога с автором произведения, в который вступает каждый его читатель, слушатель, зритель» [4, с. 32].

Казалось бы, грубоватым, эпатажным является аллегорическое сравнение влюблённого лирического героя с уморённым трудом быком и уставшим слоном. Броское введение в лирическое стихотворение этих образов у гениального Маяковского полисеманлично, подкреплено контекстуальным содержанием, что значительно усиливает смысловую целостность и насыщенность произведения. Метафора любви как тяжёлой работы довольна традиционна. А слон – символ не только яростной, разрушительной мощи, но и нежной, любящей силы. «Средневековые поверья, что слон воздерживается от полового акта в течение длительного периода беременности своей самки, сделали его в Европе символом целомудрия, преданности и любви» [5, с. 900].

Образ любви в стихотворении «Лиличка!» подтверждает еще одну мысль М. М. Бахтина, который, подчёркивая важность диалога для сознания и выявления психических и психологических закономерностей, отметил, что «в отношении к человеку любовь, ненависть, жalousь, умиление и вообще всякие эмоции всегда в той или иной степени диалогичны» [2, с. 483].

Таким образом, мы можем констатировать диалогичность лирического слова-образа как устойчивую сущностную характеристику лирического слова, методология исследования которого заложена в бахтинской концепции диалогизма литературы, согласно которой диалоговая передача информации в слове и образе осуществляется при реконструкции контекстуальных смысловых напластываний и их синтеза в едином целом произведения.

#### Литература

- 1 Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. - М. : Худ. лит. 1975. – 504 с.
- 2 Благой, Д. Д. Творческий путь Пушкина / Д. Д. Благой. - М., Советский писатель, 1967. - 724 с.
- 3 Маяковский, В. В. Как делать стихи? / В. В. Маяковский. // Сочинения в 2 томах, Т.2., Сост. Ал. Михайлов. – М.: Правда, 1988. - 768 с.
- 3 Введение в литературоведение: Учеб. пос. / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; под ред. Л.В. Чернец. – 2-е изд. перер. И доп.. – М.: Высш. шк., 2006. 680 с.
- 4 Энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаев. – М. : АСТ; С.-Пб.: Сова, 2007. – 1007 с.

УДК 165.74

В. А. Одиноченко

### Проблема христианского гуманизма в «Послании к Римлянам» К. Барта

В статье анализируется трактовка гуманизма в наиболее известной работе крупнейшего протестантского теолога XX в. Карла Барта. Основная ее идея – критика того понимания христианства как высшего выражения развития человеческого духа, которое было предложена в рамках либеральной теологии. Гуманизм Барта основывается на том, что он рассматривает человека через его соотношение с Богом как «абсолютно Иным».



Карл Барт (1886-1968) принадлежал к протестантской церкви. Он является одним из крупнейших христианских теологов XX века. Это признают и представители других конфессий. Папа Пий XII отозвался о нем как о втором догматическом богослове после Фомы Аквинского. Для протестантской же теологии XX века Барт – переломная фигура. Здесь мы можем говорить о теологии «до Барта» и «после Барта». В протестантстве Барта ставят в один ряд с Лютером и Кальвином, а его «Послание к Римлянам» (первая редакция – 1918 г., вторая – 1922) называют важнейшим богословским трудом XX века.

В этой работе Барт исходил из тех же фундаментальных положений, что и великие деятели Реформации: спасения единой верой и трактовки Библии, как единственного источника вероучения. Специфичным у Барта было то, что он, стремясь решить проблемы, стоящие перед современным ему богословием, сделал акцент на несоизмеримости Бога и человека. Барт в своих рассуждениях опирался на положение Кьеркегора о бесконечной качественной разнице между временем и вечностью: «Бог на небе, а ты на земле» [1, с. XXXVII].

По своей структуре работа Барта является комментарием на «Послание к Римлянам» апостола Павла, но ее главная тема – критика протестантской либеральной теологии XIX века, основными представителями которой были Фридрих Шлейермахер (1768-1834) и Адольф фон Гарнак (1851-1930). Либеральная теология сформировалась как результат стремления сделать христианство приемлемым для образованных людей XIX века, показать его связь с прогрессивно развивающейся европейской культурой, защитить перед процессом секуляризации. Первая работа Шлейермахера так и называлась: «Речи о религии к образованным людям, ее презирающим» (1799). В основе либеральной теологии лежало абсолютно оправданное стремление говорить на языке, соответствующем реалиям своего времени, вписаться в контекст общественных и культурных процессов. Однако в этом стремлении теологи постепенно стали рассматривать христианство только в контексте его проявления в истории, через призму ценностей Нового времени: гуманизма, свободы прогресса. На задний план отошла вневременная сущность христианского Откровения.

Христианство анализировалось прежде всего как фактор прогрессивного развития европейского общества и утверждения в нем гуманизма, воплощающего в себе, как считалось, нравственные идеалы Иисуса из Назарета. В христианском Откровении видели высшую манифестацию человеческого духа. Либеральные теологи стояли на позициях исторического оптимизма. Они разделяли убежденность мыслителей Нового времени в то, что европейская культура развивается прогрессивно, в ней утверждаются принципы гуманизма и разума, а человек делается все более счастливым и свободным.

В либеральной теологии исходили из предложенного Шлейермахером понимания религии как осознания человеком своей полной зависимости от Бога. Считалось, что человек может достичь божественного, опираясь на свои собственные силы, что божественное присутствует в нем самом. Это означает, что человек познает Бога прежде всего через свой чувственный опыт.

Религия рассматривалась Шлейермахером как одна из областей культуры, существующую наряду с другими его областями, такими как наука, искусство, мораль. Оправданием наличия религии, прежде всего – христианства, в культуре виделось в том, что оно способствует моральному совершенствованию человека. В сущности, в либеральной теологии человек утверждал сам себя. Акцент в ней постепенно сместился с провозглашения Благой Вести на воспитание добропорядочного гражданина.

Следует подчеркнуть, что устремления либеральной теологии целиком соответствовали гуманистическим тенденциям, характерным для Нового времени. Человек здесь рассматривался прежде всего как свободный индивид. В нем видели центр мироздания и высшую ценность общества. Считалось, что в силу своей природы человек должен развиваться, и средством, а также продуктом этого развития являются различные области культуры. Как писал в этой связи Юрген Хабермас: «религиозная жизнь, государство и общество, равно как и наука, мораль и искусство, превращаются в модерне в соответствующие воплощения принципа субъективности» [2, с. 14].

Барт вначале стоял на позициях либеральной теологии. Но потом сделался ее непримиримым и последовательным критиком. Причинами этому были два обстоятельства.

Первое – это поддержка либеральными теологами Первой мировой войны. Карл Барт назовет впоследствии 4 августа 1914 г. «черным днем». В этот день Гарнак вместе с девяносто тремя представителями немецкой интеллектуальной элиты подписал «Манифест интеллектуалов», призывавший к безусловной поддержке милитаристской политики кайзера Вильгельма II. К своему ужасу, среди подписавших этот манифест Барт нашел имена почти всех своих богословских учителей, к которым он до этого относился с огромным уважением. Впоследствии он писал, что именно тогда внезапно осознал, что не может больше следовать ни их этике и догматике, ни их пониманию Библии и истории. Поддержка либеральными богословами войны заставило Барта задуматься о том, что не так во взглядах его учителей. Он пришел к выводу, что богословие 19-го века уже не имеет никакого будущего, и следует искать новый путь.

Другой, не менее важной причиной радикального богословского поворота Барта стал его личный пастырский опыт. В 1911-1921 гг. он служил пастором в швейцарском городке Сафенвиль. Богословские познания, приобретенные им у знаменитых либеральных профессоров, не помогали в его деятельности как священника. Он пришел к выводу, что культурному, либеральному протестантизму нечего было сказать простым людям в их практических духовных нуждах. Регулярное проповедование вынуждало его больше изучать Библию. И там Барт обнаруживает «странный новый мир», вовсе не похожий на то, чему он был обучен в либеральными теологами. Он начинает осознавать Библию не как результат религиозных поисков человека, но как откровение Бога людям. В Библии он находит понимание человека прежде всего как грешника – вместо оптимистической концепции гуманизма, из которой исходили либеральные теологи..

Барт выступал против религии, приспособленной к нуждам идеалистически сконструированной концепции культуры, религии задача которой – обеспечивать эту культуру моральной поддержкой. Прежде всего он настаивал на двух положениях: первое, это то, что познание Бога не должно отталкиваться от религиозности человека: «Религия – это все, что угодно, но не гармония с самим собой или, чего доброго, с бесконечным. Здесь нет места для благородных чувств и великодушной гуманности. Здесь пропасть, здесь ужас» [1, с. 232]. Второе положение – это принципиальная разница между человеком как творцом культуры и человеком в его обращении к Богу: «Было бы сентиментальным либеральным самообманом считать, что от природы и истории, от искусства, морали, науки или даже религии ведут прямые пути к невозможной возможности Бога» [1, с. 320].

Основное тезис на котором настаивал Барт в «Послание к Римлянам» -- это то, что Бог является «совершенно Иным» в отношении всего, с чем человек сталкивается в своей повседневной, общественной и культурной деятельности: «Бог – это не какая-то известная вещь в ряду других вещей» [1, с. 54]. Бог отделён от человека бесконечным качественным отличием. Человек не способен сам по себе познать Бога или принять Божественное откровение. В природе нет ничего подобного Богу. Бог не вовлечён в природу и не зависит от неё. Он непознаваем с помощью разума, Его невозможно понять ни через природу, ни через культуру, ни через историю. Он всегда открывает Себя Себе и другим лишь Сам, а не вследствие человеческих поисков.

Барт с крайним радикализмом отверг все попытки истолковать христианство в духе либерального гуманизма. Библия не может истолковываться на основании ценностей человеческой культуры, напротив, культура должна рассматриваться в свете Откровения Бога.

Следуя традиции, заложенной еще Лютером, свои рассуждения Барт строит на основе положений Библии. Не являясь экзегетом, Барт внес живую струю в библейские исследования, переведя их из области чисто исторической в область диалога между Богом и человеком. В противоположность либеральным теологам, которые стремились истолковать библейские положения путем помещения их в исторический контекст, то есть исходя из герменевтической установки, Барт настаивал на экзистенциальном основании понимания Библии.

Процесс истолкования «Послания к Римлянам» заключается для Барта не в том, чтобы восстановить историческую ситуацию, в которой писал апостол Павел, но в том, чтобы встретиться с теми же реальностями. Это реальность Бога и веры в него. Барт считал, что необходимо сконцентрироваться на предмете рассуждений, «который «здесь» и «там» не *может* быть разным» [1, с. XXXIV] Барт исходил из того очевидного для каждого христианина факта, что христианство – не религия, созданная человеком: «Мы путаем время с вечностью. В этом заключается наша непокорность: сам *Бог* не признается Богом, и то, что мы называем Богом, в действительности – это *человек*» [1, с. 18]. Все это привело, по выражению Барта, к фарисейскому самодовольству либеральной теологии.

Барт считает, что недостатки либеральной теологии имеют не только теоретический характер, но являются следствием принципиально ложной жизненной установки. Он характеризует либеральную теологию словами апостола Павла: «Но как они, познав Бога, не прославили Его, как Бога, и не возблагодарили, но осуетились в умствованиях своих, и омрачилось несмысленное их сердце; называя себя мудрыми, обезумели, и славу нетленного Бога изменили в образ, подобный тленному человеку» (Рим. 1, 21-23).

Как пишет Барт, в либеральной теологии «теряется понимание специфического в Боге, человек теряет мысль о ледниковой трещине, о полярной области, о зоне опустошения, которую необходимо перейти, если действительно должен быть сделан шаг от бренного к вечному» [1, с. 23].

Эта пропасть преодолевается в акте веры. Здесь Барт исходит из общепротестантского положения, идущего еще от Лютера, о спасении только верой. Но понимание веры взято Бартом у Кьеркегора. Вера для него -- это безумие, она имеет иррациональный характер и не выводится из повседневного опыта либо философских положений. Человек верит вопреки очевидности: «Вера в Иисуса – это величайший риск из всех возможных» [1, с. 71]. Через веру человек становится тем, кем он не есть: «Вера – это ни с чем несравнимый, бозоговорочный, неотменимый шаг через границу от старого к новому человеку, от старого – к новому миру» [1, с.178].

В качестве примера Барт приводит парадоксальную веру героев Достоевского: «наиболее спорные образы Достоевского в глубине своей пучины вспоминают о Господе, который некогда скажет и им, пьяницам, слабовольным, бесстыдным: "Вы свиньи, подобие скота, но придите и вы ко мне!"» [1, с. 273].

Следует отметить, что в полемических целях Барт преувеличивает парадоксальность веры в христианстве. Более того, он слишком большой акцент делает на человеческой установке, на решимости верить. В христианстве вера – это дар Бога. Апостол Павел определяет ее как «осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом» (Евр. 11, 1).

В своей трактовке человека Барт исходит из учения апостола Павла о поврежденности человеческой природы: «Мы ничего не знаем о человеке, который не был бы грешником» [1, с. 141]. Но этому учению Барт вслед за Лютером придает радикальный характер, отрицая значение усилий человека для спасения: «Не существует человеческой праведности, которая могла бы избавить человека от гнева божьего» [1, с. 29].

Нам необходимо уточнить позицию Барта, чтобы она не была истолкована как антигуманистическая. В наиболее широком смысле гуманизм определяется как «исторически изменяющаяся система воззрений, признающая ценность человека как личности, его право на свободу, счастье, развитие и проявление своих способностей, считающая благо человека критерием оценки социальных институтов, а принципы равенства, справедливости, человечности желаемой нормой отношений между людьми» [3, с. 130]. Однако гуманизм не предполагает обязательного провозглашения самодостаточности человека и, на этой основе, отрицания надчеловеческих ценностей. Трактовка человека в том или ином учении является частью более широкой системы понимания мира в целом. Как отмечал Хайдеггер: «Если же люди понимают под гуманизмом вообще озабоченность тем, чтобы человек освободился для собственной человечности и обрел в ней свое достоинство, то, смотря по трактовке “свободы” и “природы” человека, гуманизм окажется разным» [4, с.196]. То определение гуманизма, которое дано выше, целиком согласуется с христианским его пониманием. Согласно христианству, человек – вершина

творения, и именно для его спасения Иисус Христос взошел на крест. Как пишет апостол Павел: «что значит человек, что Ты помнишь его? или сын человеческий, что Ты посещаешь его? Не много Ты унижил его пред Ангелами; славою и честью увенчал его, и поставил его над делами рук Твоих, все покорил под ноги его» (Евр. 2, 6-8). Только человек создан по образу и подобию Бога и по своей ценности он превосходит любые надличностные образования: государство, народ, политические классы и т.д. Все они по отношению к человеку имеют служебный характер и призваны способствовать его благу.

Следует повторить, что «Послание к Римлянам» Барта имело полемическую характер и было направлено прежде всего на критику либеральной теологии. Поэтому многие положения этой работы имели преувеличенный и односторонний характер. Сам Барт писал впоследствии: «Если бы сегодня передо мной снова стояла задача написания этой книги, если бы было необходимо сказать то же самое, я бы сказал это абсолютно иначе» [1, с. Li].

Но его тезис о том, что христианство не выводится из религиозности человека, был совершенно правильным. Барт отрицал идеологическую тотальность XIX века, когда человек замыкается в себе и рассматривает весь мир как проявление своих установок. Утрата человеком объекта привела к его дезориентации, разрушению иерархии ценностей, только опираясь на которые человек может осуществить себя. В противовес этому Барт говорит о реальности Бога как «абсолютно Иного».

Следует подчеркнуть, что Барт – теолог именно XX века, и для него вера мыслителей XIX века в исторический прогресс, гуманизм, моральность и рациональную природу человека была ничем иным, как вредной иллюзией. То время, в которое он жил дало страшный опыт антигуманности и иррационализма, которые проявились именно в Европе с ее древней культурной традицией. Однако в случае Барта это не привело к растерянности. В это время перед многими встал вопрос, опираясь на какие основания можно противостоять антигуманным тенденциям, господствующим в Германии 30-х годов XX века. Для Барта такими основаниями послужили изложенные в Библии положения христианского вероучения.

Барт имел личный опыт противостояния фашизму. Приход Гитлера к власти и первоначальная поддержка его в Германии была во многом обусловлена тем, что в нем увидели политического вождя, способного вывести страну из состояния глубокого кризиса. В начале 30-х годов в среде протестантов Германии возникли так называемые «немецкие христиане», которые пытались соединить христианство с идеями национал-социализма, а Гитлера трактовать как спасителя нации и пророка «немецкого духа». Именно они стали руководить лютеранской церковью в Германии.

Для Барта это было не что иное, как еще одна попытка подмены Божьего человеческим. В ответ на действия «немецких христиан» часть протестантских пасторов образовали так называемую «Исповедническую церковь», которая заявила о несовместимости идей национал-социализма и христианства. В 1934 году ими была принята так называемая «Барменская декларация», главным автором и вдохновителем которой был Барт. В ней заявлялось: «Иисус Христос, как он засвидетельствован нам в Священном Писании, есть единое слово Бога, которое мы должны слушать, которому мы должны доверять и покоряться в жизни и в смерти. Мы отвергаем ложное учение о том, что Церковь якобы может и должна признавать в качестве источника своего провозвестия помимо этого единого Слова Бога и рядом с ним еще и другие события и силы, образы и истины как откровения Бога... Мы отвергаем ложное учение о том, что Церковь в человеческом самовозвеличивании якобы может ставить слово и дело Господа на службу каким-либо самовольно выбранным желаниям, целям и планам» [5, с. 232–233].

Таким образом, теологические взгляды Барта явились основанием для его противостояния одному из самых антигуманных политических режимов XX века. Используя разделяемое Бартом протестантское учение о принципиальной поврежденности природы человека в результате грехопадения и его неспособности оправдаться перед Богом никакими поступками, скажем, что «Барменская декларация» – не заслуга Барта, как человека, но следствие его опоры на Откровение Бога. Однако, по крайней мере, мы можем рассматривать его поведение в годы нацизма как пример христианской позиции, которая актуальна в настоящее время и для нас.

#### Литература

- 1 Барт К. Послание к Римлянам /К. Барт. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2005. – 560 с.
- 2 Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне /Ю. Хабермас. — М.: Весь Мир, 2003. – 416 с.
- 3 Философский энциклопедический словарь /глав. науч. ред. Л.Ф. Ильичев [и др.]. – М.: Советская энциклопедия. – 840 с.
- 4 Хайдеггер М. Время и бытие /М. Хайдеггер. – М. Республика, 1993. – 447 с.
- 5 Барт К. Барменская декларация /К. Барт //Путь. – 1992. -- № 1. – С. 231-233.

#### УДК

Н. В. Сулова

#### Сете-, но не -тура

В статье определяются важнейшие составляющие мировоззрения, лежащего в основе сетературы как явления, выявляется ряд дифференциальных признаков сетевого искусства, предлагаются подходы к выработке научного описания понятия WebArt. Особое внимание уделяется проблеме некорректности применения традиционных критериев литературоведения и искусствоведения при оценке фактов сетевого искусства.

Давненько не брала я в руки шашек – как-то в последнее время все чаще шашку. Однако гуманистический по своему духу потенциал проекта «Христианский гуманизм и его традиции в славянской культуре» заряжает меня стремлением совершать акты гуманитарного характера. Дело в том, что с каждым годом на страницах сборников научных статей, материалов конференций появляется все больше работ, посвященных проблемам сетературы. Как правило, авторами подобных исследований выступают молодые ученые, которые в силу благоприобретенной привычки стремятся обрести некую твердую основу, далее используемую ими в качестве трамплина для прыжка в неизведанное. Не очень понимаю, зачем им трамплин – наслаждайтесь ощущением невесомости, медвежата! – но «привычка свыше нам дана»: историография вопроса – это святое. Какая-никая историография проблем, связанных с сетературой, конечно, существует, но, к счастью, она еще не успела окаменеть и в процессе окаменения иерархизироваться, поэтому трамплин не имеет нужной степени устойчивости – «ходит» под ногами. Я полагаю, что именно этот факт подталкивает многих исследователей сетературы к обращению к методике поиска аналогий. Нет нужды говорить, что аналогии разыскиваются и с радостью отыскиваются в сфере литературоведения. Не удивительно: тот, кто профессионально ищет черную кошку в темной комнате, всегда ее там найдет, в особенности, если несчастного животного там нет. На мой взгляд, исследование сетературы по законам литературоведения не является оптимальным вариантом, более того, подобный подход зачастую приводит к смещению важных акцентов, а, порой, и к грубой подмене понятий, влекущей за собой искажение сути рассматриваемого явления. В предлагаемой статье я обозначаю ряд подобных ситуаций.

В первую очередь обратимся к обозначению понятия «сетература». Сразу отмечу, что терминологический статус этого явления представляется мне несколько сомнительным уже в плане выражения. Здесь явно сработал вышеупомянутый принцип аналогии. В результате смысловая «прозрачность» термина (сетература – сетевая литература – литература, которая расположена на сетевых ресурсах) позволила, с одной стороны, неоправданно расширить границы обозначаемого им явления, включив в них всю(!) литературу, представленную в сети, с другой – укрепила уверенность исследователей в том, что они имеют дело все с той же литературой, только в ином формате. Справедливости ради стоит сказать, что в последние годы большинство здравомыслящих субъектов, имеющих непосредственное отношение к

процессу осмысления функционирования сетературы, подчеркивает, что статус сетературных имеют только те литературные произведения, которые либо не могут функционировать вне сети, либо значительно обесцениваются, будучи из нее изъяты. Хотя это утверждение нуждается в ряде уточнений, оно, безусловно, имеет смысл.

Наиболее существенного уточнения в отношении сетературного организма требует статус понятия «литературное произведение». Начнем с того, что сетература во многом складывалась как явление оппозиционное к литературе традиционного типа. Самым важным пунктом среди претензий, предъявляемых сетевыми авторами к литературе в ее современном состоянии, был, пожалуй, пункт, связанный со всякого рода ограничениями и рамками. И речь здесь идет не только о цензуре, ограничивающей свободу творчества, о личных связях, способствующих успешному выстраиванию писательской карьеры, о серьезных материальных ресурсах, необходимых начинающему автору для «раскрутки»... Под свободой сетературисты понимают и независимость от сложившихся критериев «оценки качества» литературного произведения по отношению к создаваемому ими тексту. Тех самых критериев, включающих в себя все эти требования целостности, которая незримо должна являть себя и в какой угодно фрагментарности, полноты и неизбыточности, оптимального сочетания временного и вечного, отказа от штампов и всяческого эпигонства, кои, коли они невзначай проявятся, нужно обыгрывать так, чтобы новаторы начинали нервно курить... В общем – в случае необходимости можно перечитать статью «Художественность», размещенную в каком-нибудь солидном литературоведческом издании. Перечитать, чтобы потом забыть: мы имеем дело не с литературным произведением, а с сетературным текстом – вышеупомянутые и все прочие критерии художественности на него не распространяются. Неудовлетворяющий ни одному традиционному критерию сетературный текст может породить тысячи просмотров, сотни комментов, стать толчком к метатекстуальным вариациям, послужить объектом пародирования, дать толчок к формированию новой стилевой тенденции, разойтись на цитаты, обогатить великий и могучий олбанский язык... Сетевая культура – особый организм, переживающий изменения, которые с ним происходят, сообразно собственной логике. По этой причине оценивать качество сетературных текстов, на мой взгляд, следует в двух основных аспектах: во-первых, с точки зрения степени «вживаемости» текста в интернет-среду (ряд критериев для определения этой степени перечислен выше), во-вторых, с точки зрения личной шкалы оценивающего – пусть даже эта шкала будет ориентирована на нормы поэтики классицизма. Однако (не столько для соблюдения видимости корректности, сколько для проникновения в суть внутренней логики сетевой среды) свои суждения по поводу сетевого текста стоит, как мне кажется, обязательно вынести в комментарии к нему: возможно, обретя сетевой контекст, эти суждения потребуют существенной корректировки.

Сетературисты – это те, кто решительно «пересекает границы и закапывает рвы». Причем границы не только между «высоким» и «низким», между «оригиналом» и «копией», между «бриллиантом» и «стразом» – любые границы. Дух эпохи постмодерн, некогда вызвавший к жизни культуру постмодернизма, нашел свое наиболее адекватное воплощение в сетевом пространстве. То, о чем говорили адепты постмодернистского искусства на заре его становления: «Нет жанров, нет видов, нет типов – да здравствует его величество текст, ибо нет ничего, кроме свободного и безграничного текста, находящегося в состоянии вечного становления!» – стало реальностью в культуре сети. В силу выраженной семиотической природы сетевого пространства в целом по отношению к факту сетевого творчества корректнее употреблять обозначение «текст», что также позволит подчеркнуть не ограничивающийся исключительно вербальной формой способ бытования феномена сетевого искусства. Ярчайшим примером подобного синтетического проявления сетевого искусства является текст мема, совмещающего визуальный и словесный компоненты. Аватар, выступающий обычно в визуальной форме, также, на мой взгляд, может рассматриваться как текст, выполняющий одновременно и самостоятельную смысловую и мощную контекстообразующую функции. Более того, я не вижу особого смысла проводить демаркационные линии между разными формами текстуальной реализации явлений сетевого искусства. Так, например, важнейшим

элементом текста фанфикшн является так называемый фандом, представляющий совокупность текстуально выраженных реакций поклонников на некий претекст. Эти реакции, как правило, именуемые в фанфикерской среде фанфиками, совсем не обязательно имеют образ, сходный с литературным. Фанфики бытуют и в виде текстов, формально отсылающих к изобразительному искусству, к прикладному творчеству, к музыке – возможны самые разнообразные варианты. При этом, именно в своей совокупности они составляют текст фандома. Граница между изготовленной фанфикером подвеской эльфийской принцессы и описанием истории первой любви этой барышни, выложенной в сеть другим фанфикером, абсолютно условна и, в отдельных случаях, может быть оправдана исключительно спецификой работы поисковой системы.

Очевидно, что привычное разделение искусства на виды уже, по крайней мере, на протяжении ста с лишним лет изживает себя и вне сетевой среды. Как тут не вспомнить относительно недавние жесты, связанные с этим процессом, вроде знаменитого комментария-предупреждения, предпосланного Ильей Стогофф<sup>7</sup>ым его роману «Мачо не плачут» по поводу необходимости сочетания прочтения книги с одновременным прослушиванием альбома «The Fat Of The Land» группы «The Prodigy» - «в противном случае может не торкнуть!» Или второе издание «Священной книги оборотня» Виктора Пелевина, к которому прилагается диск, содержащий не столько саунд-трек к роману, сколько музыкальную составляющую этого текста. Я уже не говорю о таком явлении, как унибук, наиболее показательным примером которого в русской традиции выступает электронный вариант «Квеста» Бориса Акунина, и многочисленных вариациях вроде видео-, аудио- и прочих -ом. В пространстве сети процесс синтеза идет гораздо быстрее и приносит гораздо более ощутимые результаты. По этой причине я не считаю уместным использование термина сетература. Я готова принять его исключительно как «рабочее» обозначение явления, пригодное для использования на настоящем этапе осмысления феномена сетевой культуры. Более адекватным, хотя тоже не вполне совершенным, терминологическим определением мне представляется вариант WebArt (WA).

Под WA я понимаю единый текст сетевого искусства, по отношению к которому нецелесообразными являются попытки привнесения уже существующих или уточненных в связи с особенностями сетевой реальности принципов видовой и родовой классификации / типологии, т.к. это вступает в конфликт с сущностными особенностями сетевого текста, синтетического по своей природе. В пространстве текста WA формируются своеобразные «зоны притяжения», безусловно, не имеющие строгих границ, как-то фанфикшн, кибер-панк (в узком смысле), блог-литература, различные интернет-шоу, интернет-мемы и т.п. Наиболее значительным фактором, влияющим на возникновение таких зон, я считаю информационный повод – т.е. выдвигание на поверхность текста явления, вызывающего интерес и готовность к обсуждению у значительного количества реальных и потенциальных пользователей.

Что касается жанровой стратификации WA, то она достаточно условна и также является результатом стремления облегчить поиск интересующей информации в сети. Устойчивость жанровых парадигм в тексте WA очень относительна и сводится обычно к чисто формальному моменту, вроде картинки в чёрной рамке и комментирующего ее слогана определённого формата, характерных для демотиватора. О несколько пародийном характере установления жанровых канонов для явлений WA свидетельствуют многочисленные жанровые типологии, представленные на развитых фанфикшн-ресурсах, где счет выделяемых жанровых единиц идет на десятки. Подавляющее большинство так называемых жанров определяется совершенно в духе Капитана Очевидность: сонгфик – это фанфик в виде песни. Обладающие выраженным сетевым мышлением фанфикеры вообще, по-моему, интересуются проблемой жанра исключительно в связи с их трепетным отношением к ситуации свободы выбора. Предваряя текст фанфика дисклеймером, варнингом, рейтингом, пейрингом, описанием, они также указывают на его жанр (между прочим, понимая под этим некое общее настроение, атмосферу предлагаемого текста) исключительно для того, чтобы не посягнуть на свободу выбора потенциального читателя: знатный гомофоб вряд ли выберет для душевного чтения фанфик с пометкой «слэш», ну, а если выберет – «Tu l'as voulu, Georges

Dandin!» Таким образом, жанр в пространстве WA окончательно утрачивает статус канона и становится своего рода логотипом, выполняющим функции, формирующие, с одной стороны, ситуацию правильного позиционирования, с другой – узнавания.

В основе любого культурного явления лежит мировоззрение, которое и определяет основные особенности этого явления. Какие бы черты мировоззрения, опосредовавшие возникновение и развитие WA, не назывались, все они явно или опосредовано восходят к категории свободы. Это в высшей степени относится и к такому понятию, как авторское право, являющемуся священной короной для большей части представителей традиционного искусства и претерпевшему серьезную трансформацию в пространстве WA. Для «свядомой» части творцов WA понятие авторского права является фикцией: информация не принадлежит никому, потому что она принадлежит всем. Заявлять о своих правах на какой-то «участок» текста абсурдно, поскольку текст – живая, движущаяся, постоянно изменяющаяся материя, попытки «застолбить» часть которой абсолютно бесперспективны. Использование условно «чужого» текста (с точки зрения мышления WA – совершенно алогичная конструкция: как текст в принципе может быть чужим, если это единая среда нашего обитания, и как в данном конкретном случае он может быть чужим для меня, если я его использую?) вовсе не является фактом плагиата – это обеспечение его активной жизни. Как меня умиляют гневные тирады блогеров, вроде бы фактом принадлежности к блогосфере заявляющих о своей принадлежности к WA, о нелегитимных фактах цитирования их записей в различных медиа-источниках! Если блог носит коммерческий или, шире, утилитарный характер – тут все ясно: он имеет отношение к сети, но не имеет отношения к WA, поэтому никаких претензий к его автору быть не может – пусть себе блюдет свои не очень понятные мне интересы. Во всех иных случаях адекватный представитель WA либо вообще не прореагирует (текст текуч, так пусть себе течет и перетекает в иные зоны), либо порадует факту очередного просмотра, вероятно, повлекущему за собой расширение «зоны доступа» к активизированной им информации.

В свете вышеизложенного я окончательно утвердилась в решении покинуть старательно обрабатываемые мною земли Википедии (Wikipedia) ради вольного ветра прерий Лукоморья (Lurkmore). Википедия (или как истинная лукоморка я должна уже называть ее педивикией?) – воистину великий проект. Я убеждена, что если доступ к его ресурсам будет прекращен не на один день (последняя акция такого рода состоялась 10 июля 2012 года – в знак протеста против предлагаемых поправок к закону «Об информации», обсуждение которых пройдет в Государственной Думе Российской Федерации, что может стать основой для реальной цензуры в сети Интернет – формирования списка запрещенных сайтов и IP-адресов с их последующей фильтрацией), а на более длительный срок, система образования если не рухнет, то будет поколеблена в своих основах. Где, скажите, будут черпать информацию для курсовых, дипломных, контрольных работ еще не окончательно деградировавшие студенты (для окончательно деградировавших останутся ресурсы типа «миллион золотых школьных сочинений и серебряных рефератов»)? Но эти обязательные ссылки на источники и призывы быть скромными и не ссылаться на собственные работы, этот унылый наукообразный стиль, эта претензия на достоверность – есть в этом что-то противоречащее мировоззрению сети. То ли дело Лукоморье, статьи на котором должны, как минимум (он же максимум), отражать хотя бы одну из существующих точек зрения.



## 2 Язык художественной литературы и фольклора

УДК 821.161.3

С. М. Аніськова

### Народная астранамічная тэрміналогія: семантычны аспект даследавання

У артыкуле разглядаюцца беларускія народна-дыялектныя назвы астранамічных аб'ектаў з улікам семантычных уласцівасцей. Вызначаюцца гіперонімы і гіпонімы. Акрэсліваюцца прынцыпы намінацыі ў вызначанай лексіка-тэматычнай групе.

Асобнае месца ў міфалагічным уяўленні беларусаў займалі астранамічныя аб'екты, бачныя няўзброеным вокам, – Сонца, Месяц, сузор'і (Вялікая Мядзведзіца, Плеяды і Пояс Арыёна), Венера і іншыя.

Нашы продкі верылі ў існаванне душы, верылі, што, калі чалавек нараджаецца, на небе запальваецца новая зорка. Такім чынам, у кожнага чалавека ёсць свая зорка на небе, і, калі гэта добры чалавек – яна будзе яскравай. У “Тураўскім слоўніку” чытаем: “... *столько на свеце зор, сколько человек е*” (т. 2, с. 164).

Цікава, што ўжо ў старажытнасці людзі ўмелі адрозніваць метэоры ад каметаў. Вялікі метэор (па-навуковаму – балід) яны лічылі цмокам, які нясе золата. Калі бачылі маленькі метэор (“зорачка, якая паляцела”), то казалі, што гэта душа чалавека паляцела долу (чалавек памёр). А камету называлі “мятлой”.

Паводле беларускіх паданняў, нібыта на гэтай “мятле” лягае Чорная Баба – старая ведзьма. Яна ходзіць па хатах і зводзіць праўдзівых людзей, насылае на іх хваробы. Пасля такога “наведвання” хаты Чорная Баба ставіла крыжык на дзвярах (пазначала, дзе была). Таму, каб падмануць гэтую старую ведзьму, людзі самі выходзілі на вуліцу, ставілі на сваіх дзвярах такі крыжык: яна палічыць, што тут ужо была і пойдзе далей [1].

Калісьці па зорках вызначалі час. Па іх уставалі, клаліся спаць, сеялі, малацілі. З прыняццем хрысціянства па зорках пачалі вызначаць час каляндарных святаў – Каляды, Вадохрышча, Іллю. Напрыклад, у народзе кажуць, што куццю на Каляды трэба пачынаць есці на першую зорку, якую называлі *Казой*. І сапраўды, у зімовы час гэта зорка з сузор'я Возніка – адна з самых яскравых (ЭС, т. 4, с. 56).

Родавая назва *зорка* ў значэнні ‘нябеснае цела’ бытуе паўсюдна на Беларусі. У паўночна-заходніх рэгіёнах сустракаецца і лексема *гвезда* (ЭС, т. 3, с. 75). Намінацыя *зора* (ТС, т. 2, с. 164) вызначаецца больш шырокім семантычным аб'ёмам – гэта і ‘зорка’ ў звычайным разуменні, і ўласна зара ‘яркая афарбоўка гарызонту пры ўсходзе і заходзе сонца’.

У дыялектнай мове сустракаецца цікавая назва *знічка* для абазначэння падаючай зоркі. У беларусаў, як і ў іншых народаў, захавалася вераванне аб тым, што калі чалавек памірае, то Бог гасіць яго зорку, яна згарае; знічка нясецца ў небе ў адвечны змрок – чыясьці душа адышла, Зніч загасіў агонь жыцця. Зніч – бог пахавальнага агню ў старажытных беларусаў у часы паганства. Знічамі таксама называліся пахавальныя свечкі на могілках. Сама лексема Зніч таго ж кораня, што і дзеяслоў знікаць [2, с. 45].

Зрэдку ў гаворках сустракаюцца ўстойлівыя відавныя назвы зорак (напісанне падаецца паводле слоўнікаў): *Светова зора (зорка)* ‘ранішняя зорка’ (ТС, т. 5, с. 18), *Вечерняя зора (зорка)* – *Вечорова зорка* ‘зорка Венера вечарам’ (ТС, т. 1, с. 123), *Вячэрніца* (ЭС, т. 2, с. 341).

У якасці найменняў іншых астранамічных аб'ектаў фіксуецца з агульнапрынятымі значэннямі наступныя адзінкі: *сонцэ* (ТС, т. 5, с. 72), *месяц* (ТС, т. 3, с. 76), *молодзік* ‘маладзік – месяц у першай квадры’ (ТС, т. 3, с. 87). У “Беларуска-расійскім слоўніку” (1925 г.) М. Байкова, С. Некрашэвіча (далей БРС Некр.) у значэнні ‘метэор’ сустракаецца лексема *зьмейка*. На Тураўшчыне і зараз кажуць: “*Як леціць зорка, то гэта змея*” (ТС, т. 2, с. 165). Відавочна, та-

кое сцверджанне захоўвае рэшткі міфалагічных уяўленняў беларусаў пра сусвет: тое, што людзі не маглі зразумець, патлумачыць рацыянальна, яны тлумачылі з дапамогай міфічных вобразаў.

Яшчэ з глыбокай старажытнасці па Млечнаму Шляху нашы продкі вызначалі дарогу. На поўдні Беларусі сустракаецца такая яго назва (напісанне паводле слоўніка), як *Чумацка дарога* (ТС, т. 2, с. 32). Чумакі – гэта гандляры, якія на валах перавозілі соль і па зорным небе вызначалі дарогу. Але больш распаўсюджаная на тэрыторыі Беларусі назва Млечнага Шляху – *Гусеча (гусіна) дарога* (ТС, т. 2, с. 32). Па ёй птушкі ляцелі ў вырай. Ва ўсходнеславянскай міфалогіі вырай – старажытная назва раю; цёплая, заповітная краіна, куды адлятаюць душы праведнікаў пасля іх смерці. Выраю могуць дасягнуць толькі птушкі, у якіх ёсць ключы ад яго. Паводле беларускіх легенд, вырай непасрэдна суадносіцца з уяўленнямі аб раі. “Вырай дзесь вельмі далёка на зямлі, за гарамі да за марамі. Покі чалавек не саграшыў, датуль ён жыве у раю, а як саграшыў, то Бог яго выгнаў з раю, а самы рай аддаў птушкам, каб ён дарам не пуставаў, бо ведама, што й самая голая пустка робіцца сумнаю. От з тых часоў і пачалі птушкі са ўсяе зямлі ляцець на зіму ў вырай. А каб яны не блудзілі да не гіблі, Бог зрабіў ім на небе ясную дарогу, што проста вядзе ў вырай. Па гэтай дарозе кожны год адсюль ляцяць усялякія птушкі, але далятаюць у вырай толькі тыя, каторыя не робяць другім ліха. Бог і птушак, як і людзей, дзеліць на добрых і ліхіх. Як ліхія людзі ніколі не трапяць у рай, так і ліхія птушкі сланяюцца па зямлі, забіваюць другіх, покуль, нарэшце, дзе-небудзь загінуць. А добрыя птушкі накрусуюцца за лецечка тут у нас у гаю, пацешаць добрых людзей, а як пачне халадзець, дык яны і ляцяць у вырай, дзе паюць да цешаць святых людзей да анёлаў, што красуюцца ў раю. От затым вялікі грэх забіваць тых птушак, каторыя аб восень ляцяць у вырай” [1, с. 47]. Продкі верылі, што душа чалавека пасля смерці становіцца птушкай і па гэтай Птушынай Дарозе адлятае ў іншы свет.

Сузор’е Вялікай Мядзведзіцы ў дыялектнай мове атрымала наступныя назвы: *Воз* (ТС, т. 1, с. 133), *Возок* (ТС, т. 1, с. 134), *Воз з дышлем поломаным* (ТС, т. 1, с. 133), *Колесніца* (ТС, т. 2, с. 205), *Вялікі Воз* (БРС Некр., с. 60). Адпаведна *Малы Воз* – назва сузор’я Малой Мядзведзіцы (БРС Некр., с. 60).

Шматлікімі варыянтамі прадстаўлена намінацыя сузор’я Пляяд: *Волосозар, Волосузар, Волоцозар, Волосозары, Волосозоры, Волосары, Цары-волосары* (ТС, т. 4, с. 137), *Полосозар* (ТС, т. 4, с. 147), *Велісазар* (ВКС, с. 56), *Сіццо(а), Сіцца* (СБГПЗБ, т. 4, с. 432), *Вісыжар* (КСУМ, с. 110), *Стажар’е* (БРС Некр., с. 299).

Фактычна адзінкавымі з’яўляюцца найменні іншых сузор’яў: *Касары* ‘сузор’е Арыёна (тры зоркі побач, як касцы на полі, калі косяць)’ (ЭС, т. 4, с. 292), *Вознік* (БРС Некр., с. 60) – Возничий (созвездие), *Валопас* (БРС Некр., с. 55) – Волопас (созвездие), *Вадаліў* (БРС Некр., с. 54) – Водолей (созвездие), *Змеядержнік* (БРС Некр., с. 134) – Змеедержец (созвездие).

Адзін з прынцыпаў надання назвы бачным астранамічным аб’ектам, за якімі назіралі нашы продкі, – асацыятыўны. Напрыклад, па знешнім падабенстве з пэўнымі прыладамі побыту Вялікую Мядзведзіцу называлі таксама *Чарпаком, Апалонічкам, Коўшыкам, Чашай ці Каструляй*; Пляяды – *Сітам ці Рэшатам*, пояс Арыёна – *Каромыслам* (“гэта дзеўка вяду каромыслам нясе”). Па асацыяцыі з транспартнымі сродкамі тую ж Вялікую Мядзведзіцу называлі *Вазком, Карэтай, Калясніцай, Брычкай, Калёсамі* і інш. [2].

На тэрыторыі Цэнтральнай, Паўночнай, Паўночна-Усходняй і Паўночна-Заходняй Беларусі для вызначэння сузор’я Пляяды існавала назва *Сіта*. Насамрэч, гэта не славянскае, а хугчэй балцкае слова. Некаторыя даследчыкі мяркуюць, што да балтаў яно прыйшло ад фінаўгорскіх плямёнаў. Славуты беларускі фалькларыст Аляксандр Сержпутоўскі, напрыклад, запісаў, што “Сіта – гэта тое месца, дзе адсейваюцца праведныя душы ад грэшных” [3, с. 12]. Адам Міцкевіч так апісваў народныя вераванні: “Праз гэта Сіта Бог прасеяў зярнятак жыта”. А ў палякаў і літоўцаў захавалася паданне, нібыта гэта тое сіта, якім сеяла Панна Марыя, а потым, на свята Успення, павесіла сярод зорак [2].

*Карэтай* ці *Возам* Вялікую Мядзведзіцу маглі назваць з-за яе перамяшчэння па небе на працягу сутак вакол *Зорнага Кала* (Палярнай зоркі). Ёсць меркаванне, што назва *Зорны*

Кол прыйшла на тэрыторыю Беларусі ад татараў. Татары верылі, што да *Зорнага Кала* прывязаны *Конь* (Вялікая Мядзведзіца), які ходзіць кругам па небе. Між іншым, у беларусаў гэтае сузор'е таксама часам называлі *Канём* ці *Канём з коламі*.

Другі прынцып надання назваў нябесным целама – антрапаморфны (“адухаўленне”), які грунтуецца на міфалогіі. Многія астранамічныя аб'екты ўспрымаліся нашымі продкамі ў вобразе людзей ці багоў. Напрыклад, *Заранка* (Венера) была багінняй. Сюды ж можна аднесці такія назвы, як *Тры Каралі*, *Тры Сястры*, *Тры Браты*, *Тры Касцы* (тры зоркі пояса Арыёна). “Тры зоркі стаяць, як касцы, калі косяць на полі”, – гаварылі людзі.

Радзей сустракаюцца анімалістычныя (“жывёльныя”) назвы. Напрыклад, *Заранку* (Венеру) называлі *Звярынай зоркай*. Часам на вёсках кажуць, што ёсць на небе *Вуж*, *Вужакі*, *Чарвякі*, але дакладна невядома, да якой зоркі ці сузор'я прымянялі гэтыя назвы. Беларускі этнограф Зміцер Канаплянікаў выказаў версію, што так называлі зоркі, якія мігцелі з-за нестабільнасці атмасферы [2].

Пэўныя назвы зорак і сузор'яў у нашых продкаў мелі дачыненне да пэўных святаў. Напрыклад, назва *Воз* звязана з уяўленнем беларусаў пра Каляду, якая на ім прыязджае на свята (з калядных песень: “Прыехала Каляда на сівенькім вазочку”).

Цікава, што падчас свята Калядаў (25 снежня па старым стылі) прыблізна апоўначы дышла зорнага *Воза* ўтварае прамую лінію “ўсход – дышла – захад”, ці, як гаварылі ў народзе, “воз перавёрнуты дагары нагамі”.

Значную ролю ў фарміраванні поглядаў на астранамічныя аб'екты і іх абрадавыя функцыі адыграла прыняцце хрысціянства. Вялікую Мядзведзіцу яшчэ называлі *Аляшова Павозачка*, ці *Іллёў Воз* (воз, у якім ездзіць святы Ілля зорнаю дарогаю – Млечным Шляхам). Падчас свята гэтага святага (20 ліпеня па старым стылі) роўна апоўначы Вялікая Мядзведзіца размешчана паралельна гарызонту. Гэтае пэўнае становішча *Воза* ў пэўны час на небе магло сімвалізаваць наступленне свята. Беларусы і іншыя хрысціянскія народы ўяўлялі Іллю на небе ў вогненнай калясніцы, запрэжанай чатырма крылатымі коньмі (“Ілля – заведальца над Перуном; ён у вогненнай калясніцы ездзя па небу...”). А як вядома, з прыходам хрысціянства на святага прарока Іллю было перанесена большасць функцый ды атрыбутаў паганскага бога Перуна. Тады можна дапусціць, што раней назвы Вялікай Мядзведзіцы былі звязаны менавіта з гэтым богам.

На поўначы Беларусі з'яўленне на небасхіле трох зорак пояса Арыёна, якія называлі Трыма Каралямі, сімвалізуе пачатак свята Вадохрышча... У больш познія часы неабходнасць у дакладным вызначэнні месца размяшчэння зорак на небе знікла, усе астралагічныя веды страцілі сваю прагматычнасць і набылі больш сімвалічны характар.

Такім чынам, народная астранамічная тэрміналогія – цікавы пласт лексікі беларускіх гаворак, які сведчыць аб важнай ролі першасных астранамічных ведаў, што дазвалялі чалавеку арыентавацца ў прасторы і часе, тлумачыць свет і вызначаць сваё месца ў ім.

Умоўныя скарачэнні

ВКС – Каспяровіч, М.І. Віцебскі краёвы слоўнік / М.І. Каспяровіч. – Віцебск: Заря Запада, 1927. – 372 с.

КСУМ – Бялькевіч, М.І. Краёвы слоўнік усходняй Магілёўшчыны / М.І. Бялькевіч. – Мн.: Навука і тэхніка, 1970. – 510 с.

СБГПЗБ – Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча: у 5 т. / Ю.Ф. Мацкевіч [і інш.] – Мн.: Навука і тэхніка, 1986. – 5 т.

ТС – Тураўскі слоўнік: у 5 т. / А.А. Крывіцкі [і інш.] – Мн.: Навука і тэхніка, 1982-1987. – 5 т.

ЭС – Этымалагічны слоўнік беларускай мовы: у 13 т. – Мн., 1978-2010. – 13 т.

Літаратура

1 Коваль, У. І. Народныя ўяўленні, павер'і і прыкметы / У. І. Коваль. – Гомель, 1995. – 180 с.

2 Міндалёва, І. Цмок паляцеў / І. Міндалёва // “Звязда” № 8 (27123), 14 студзеня 2011.

3 Сержпутоўскі, А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-паляшучоў / А. К. Сержпутоўскі, М., 1930.

4 Тарасаў, К. Памяць пра легенды: Постаці беларускай мінуўшчыны / К. Тарасаў. – Мінск, 1990. – 212 с.

А. М. Воінава, К. Л. Хазанава

## Усходнеславянскія моўныя паралелі беларускай вясельнай лексікі ў гаворках Гомельшчыны

У артыкуле даследуюцца вясельная лексіка, адзначаная ў гаворках Гомельшчыны, у ёй выяўляюцца тэматычныя групы, а таксама праводзіцца яе супастаўляльнае даследаванне з адпаведнымі лексемамі рускай і ўкраінскай моў.

Мова з'яўляецца састаўной часткай духоўнай культуры народа, бо захоўвае і пераносіць з пакалення ў пакаленне скарб народных традыцый. У лексічнай сістэме нацыянальнай мовы гэта скарбніца ўяўляе сабой абрадавыя назвы, якія адлюстроўваюць важныя падзеі ў грамадскім і сямейным жыцці народа, абазначаюць самыя значныя змены і падзеі ў жыцці чалавека – нараджэнне, хрышчэнне, сватаўства, заручыны, вяселле, пахаванне.

У сямейна-абрадавай лексіцы найбольш колькасна з'яўляецца лексіка вясельнага абраду як аднаго з найбольш важных комплексаў сямейнай абраднасці, які мае даўнія развітыя традыцыі бытавой культуры, уяўляе значную цікавасць і з'яўляецца актуальным. Даследчыкі этнаграфіі параўноўваюць усходнеславянскае вяселле нават не са спектаклем з вялікай колькасцю дзеючых асоб, а з “вясельнай містэрыяй”, з шэрагам мімічных дзеянняў, аб'яднаных у адно цэлае. «У вясельнай містэрыі пануе хор, прынцып двух хароў, якім адпавядаюць два роды – род жаніха і род нявесты. Гэта спаборніцтва двух радоў складае старажытны, яшчэ паганскі экзагамны пласт вясельнага абраду», – сцвярджае вядомы этнограф Дз. К. Зяленін [1].

Значнасць вяселля ў жыцці асобы абумоўлена змяненнем пасля шлюбу жыццёвага ўкладу, а таксама індыўідуальных і сацыяльных звычак. З гэтай прычыны спрадвечу ў фальклоры ўсіх народаў захаваліся паслядоўныя і грунтоўныя, са шматлікімі складнікамі вясельныя цырымоніі, а ў слоўніку ўтрымліваецца вялікая колькасць адпаведных абрадавых лексем.

Натуральна, не засталіся ў баку і беларусы. Вясельная лексіка беларускіх народных гаворак уяўляе сабой непаўторную моўную спадчыну, якая прыйшла да нас ад старажытнасці і перадае нам духоўныя памкненні і маральныя скарбы продкаў. Разам з тым, гэта частка беларускага народнага слоўніка з'яўляецца і састаўной адзінкай усходнеславянскай лексікі, а таксама – больш шырока – часткай велізарнай славянскай культуры.

Лакалізацыя Гомельскай вобласці спрыяла цесным міжмоўным кантактам. Вынікі гэтага кантактавання адзначаюцца ў вясельнай лексіцы гомельскіх гаворак. У першую чаргу тут адлюстроўваюцца доўгатэрміновыя і трывалыя сувязі беларускай і рускай моў, абумоўленыя і падмацаваныя наяўным у штодзённым маўленні жыхароў рэгіёна беларуска-рускага білінгвізмам.

Ужо нават моўныя паралелі саміх найменняў абраду лёгка выяўляюць агульныя ўсходнеславянскія карані беларускай, рускай і ўкраінскай лексікі. У складзе вясельнай лексікі можна вылучыць наступныя тэматычныя групы:

1. Найменні шлюбнай цырымоніі: *вяселле: На вяселле ёлку стаўлялі* (в. Хальч) [2]; *Потым намячалі дзень вяселля* (в. Гарошкаў); *Гаваркі сваяк ужо вёў вяселле* (в. Гарошкаў); *Вяселле звычайна намячалі на суботу* (Ветка); *Мне наступнае вяселле панаравілася. Так панаравілася ад душы* (в. Васільеўка).

Пашыраная ва ўкраінскіх фальклорных тэкстах агульнаславянская лексема набыла адметную агаласоўку і ўжываюцца ў фанетычных варыянтах *весілля, весілье: Нікого не шліте й сами не йдіте просіти на весілле* [3, с. 226]; *Пречистая маці, Пріступи к нашуй хаці весілье зачинаці* [3, с. 233-234]; *У кого не стрепенеться серце від привабліваго запашиного слова «весілля»?* [4].

Этымалогія наймення выразна звязваецца з прыметнікамі *вясёлы* і яскрава матывуецца адпаведным характарам і абраду, і яго ўдзельнікаў, і іх паводзін падчас абраду. А слова *свадзьба* узводзіцца да дзеясловаў *свадзіць*, *сводзіць* і *сватать*: *Свадзьба* ‘обрученье, совершенье брака, женитьба і замужество, повнчанье, со всіми брачными обрядами и пирушками’ [5, т. 4, с. 145].

Частотнасць ужывання наймення *свадзьба* ў Гомельскай вобласці выяўляе ўплыў рускіх гаворак у рэгіёне: *Свадзьба часта была на Каляды зімой* [6, с. 223]; *О такія былі ініцыялы свадыбы* (в. Барталамееўка).

У выкарыстанні лексемы ў жывым маўленні жыхароў рэгіёна адлюстроўваюцца адметнасці мясцовага кансанантызму, што дае падставы існаванню фанетычных варыянтаў наймення: *Свадзьба прабуді два дні* (в. Старое Сяло); *Свацьба была как не на пост. Дзяцей засыпаюць канфетамі* (в. Хальч).

Вышэйпрыведзеныя прыклады сведчаць аб раўнапраўным выкарыстанні ў гомельскіх гаворках абедзвюх лексем для наймення шлюбнага абраду. Можна назіраць і паралельнае ўжыванне лексем *вяселле* і *свадзьба* ў межах аднаго сказа: *Бутэлі гарэлкі на вечар хапала, каб вяселосць падняць. Потым песні за столом разныя спявалі. Весела было. Вот так у нас свадыбу гулялі, вот такое вяселле было* (в. Клімаўка).

Найменне *свадзьба* ў адносінах да вясельнай абрадаваасці ад старажытнасці з’яўляецца мнагазначным. Беларускія і рускія гаворкі часцей выкарыстоўваюць значэнне ‘вяселле’ ў той час, як ва ўкраінскіх вясельных песнях слова ўжываецца ў значэнні ‘ўсе удзельнікі вясельнай цырымоніі’ захавалі і ўкраінскія гаворкі таксама: *Коли свадыба стоіць перед хатою, а молодой виїжджає на дорогу* [7]; *Коли свадыба заіде з церкви до хати молодої и позасідають за столи, а не несуть довго снідання, тоді співають* [7].

У беларускай літаратурнай мове для вяселля замацавалася таксама лексема *шлюб*. Запазычанне ўжываецца і ў гаворках, хаця неабходна заўважыць, што ў гаворках усходняй часткі Беларусі, напрыклад, на Гомельшчыне слова *шлюб* не вельмі папулярнае: *“Ой, мамачка мая, цяпер я не твая – ой, таго пана – падмана, з я кім я шлюбам брала...”* [8, с. 340].

Запазычаная назва захоўваецца і ўкраінскім фальклорам: *А чи того ж пана, З ким на шлюбі стояла?* [3, с. 215]; *Там Женечка да росу брала, А росою умувалася, До шлюбам побіралася* [3, с. 217].

Польская лексема трывала ўвайшла ў слоўнік беларускай і ўкраінскай моў, на што ўказвае наяўнасць беларускіх і ўкраінскіх утварэнняў ад назоўніка *шлюб*: *цэркаўка дрыжала, як я шлюбавала* [8, с. 340]; *новий шлюбний сезон* [7], *форма передилюбних оглядин* [7], *професійних шлюбних маклерів та агентів* [7].

2. Найменні ўдзельнікаў вяселля. На Гомельшчыне зафіксаваныя лексемны з’яўляюцца агульнымі або падобнымі ў беларускай, рускай і ўкраінскай мовах. *Сват* і *сваха* з’яўляюцца абавязковымі і ўплывовымі ўдзельнікамі вяселля ад сватання да святкавання шлюбам. У гаворках Гомельшчыны лексемны адзначаюцца ў формах адзіночнага ліку: *Свата выбіраў жаніх* (в. Івакі); *Заручыны былі. Прыходзіў сват, станавіўся пасярод хаты, кланяецца ва ўсе бакі. Перад гэтым у хаце прыбіралі* [9, с. 158]; *І ўжэ трэба, каб сваха з свахам пацалавалася* (в. Клімаўка); *У молодой была дружка, а ў молодого – сваха* (г. п. Церахоўка).

Часта *сват* і *сваха* ўзгадваюцца ў пары: *Прыходзілі сват і сваха, бралі хлеба, бутылку, закусі* (в. Гарошкаў); *За сталом, дзе маладыя, сядзелі сваха і сват, кум і кума* (в. Жмураўка).

Яшчэ часцей лексема ўжываецца ў форме множнага ліку: *Сваты вядуць свадыбу, вызываюць на каравай* (г. Ветка); *К нявесце прыходзяць сваты. Высваталі нявесту. Эта сваты або заручыны называлася* (д. Хальч). *Сватамі могуць быць родственикі; бацька ж прыходзіць у сваты*: *“У нас есць бычок, а у вас цёлачка”* (в. Старое Сяло).

А вось *сваты* ў рускіх вясельных песнях: *Как у свата на дворе, У Михаила Афанасьевича, В трое колокол ударили* [10, с. 221]; *А завтра мою косоньку сваха расплетет* [11, с. 154].

У вясельнай лексіцы традыцыйнымі з’яўляюцца формы суб’ектыўнай ацэнкі для перадачы павагі, пашаны і значнасці адпаведных асоб: *Адчыняй дзверы, сваток, Адчыняй, сваток, вароты* (в. Івакі); *Сватушка-сват хорошенький, Сват хорошенький – сват*



пригоженький! [11, с. 164]; **Сватушка**, падари-ка нам, сватушка, не рублем, полтиною, **Сватушка**, золотую гривною! [11, с. 164]; **Сватьюшка** хмелем осыпает [10, с. 222]; *Исполтай тебе, свахонька* [11, с. 164].

Ва ўсходнеславянскім вяселлі ў сваты звычайна запрашалі значных, паважаных асоб. У Беларусі: *Жаніх бярэ хроснага, свідзецеля і свайго бацьку і едуць да нявесты* (Залаты Рог, Ветк.); *Бяруць у сваты бацьку хроснага, матку хросную, матку, бацьку родных, брацця, сёстры тамака, якія ідуць ужо ў сваты* (Старое Сяло). Ва Украіне: *сватати дівчину молодий ішов зі сватами: батьком і близькими родичами – шанованими одруженими чоловіками* [12].

Сярод сватоў звычайна абіраўся больш важны, які называўся, паводле беларускіх дыялектных звестак, *старшы сват*, а ва Украіне – *старшы стараста*: *Сваты прыходзяць вечарам, калі цёмна.. Адзін старшы, а яшчэ нескалькі мужыкоў з ім* (Новы мір, Ветк.); *На любым перакростке перагаражываюць дарогу вярхоўкай, і старшы сват абязан даць бутылку і закус, і патом паехалі далей* (Клімаўка) – *За старшого старосту, як правило, выбірали гострого на язык і дотепного чоловіка* [12]. Гэты мужчына, па звестках украінскіх фалькларыстаў, умеў артыстычна вымаўляць традыцыйную на сватанні прамову.

Сярод сватоў адзначаюцца такія пасады, як *падстараста*: “*З ім старшым (старшы сват) з’яўляецца звычайна хросны бацька маладога. Завуць яго таксама, асабліва ў песнях, старастам, а другога – падстарастам*” [13, с. 215] і *пасол*: “*Паколькі быў жа малады Міхайла да конікаў наваў. Ён да свайі Хадосачкі да трох паслоў паслаў*” [13, с. 226].

На вяселлі ганаровымі гасцямі, безумоўна, станавіліся *сваты, бацькі, хросныя*. Аднак весялосць, гульні і жартаўлівасць народнай традыцыі стваралася перш за ўсё моладдзю. Відаць таму захаваліся настолькі разнастайныя найменні сябровак жаніха і нявесты, якія прымалі ўдзел у вяселлі. Самыя частотныя сярод іх – *дружок і дружка*: *Дружка і дружок – сведкі жаніха і нявесты на вяселлі. Дружок у нево, і ў нявесты – падруга. У мене сын старшы, што сейчас у Мінску жывёт, был на свадзьбе. Он дружок, а ана – дружка* (в. Старое Сяло); заўважым і выкарыстанне русізма *падруга* ў значэнні ‘дружка нявесты’.

Рускі фальклорны матэрыял выяўляе лексічныя адпаведнікі: *Ели дружки, ели – Да целого воробья съели!* [11, с. 165]; *На друженьке шапочка коломенковая, На друженьке кушак шелковый* [11, с. 165]; *Княжой тысячкой, не скупись, золотой казной расступись!* [10, с. 21].

Тэндэнцыі і павевы сучаснага грамадства не маглі не адбіцца на “класічнай” вясельнай традыцыі. Відаць, таму ў дыялектным фактычным матэрыяле беларускіх гаворак можна сустрэць парнае найменне з афіцыйнага цырыманіялу *свідзецель – свідзецельніца*: *На свадзьбе свідзецелей выбірали маладыя. Но вот свідзецельніца далжна была быць незамужняй дзевушкай. А свідзецель мог быць жанаты* (Ветка); І бяспрэчна, нельга не адзначыць, што ў беларускім вяселлі ў адносінах да сяброў маладых часам ўжывалася і пара запазычаных найменняў *шафер – шаферка*, якія ў выніку нехарактэрнасці для ўсходнеславянскіх гаворак зычнага [ф] набылі своеасаблівае гучанне ў фанетычных варыянтах *шахвер – шахверка*: *Сваты сватаюцца, прыносілі хлеб, соль, закуску, выціць. Былі дружка, друг, шафер, шаферка* (Насовічы); *Дзеўкі вілі ёлку, якую шахвяры жаніха прынеслі* [6, с. 296]; *Маладая і шаферка прыносяць вэлюм, ніткі, іголку*. (Хальч)

Пад уплывам украінскай мовы у памежных з украінскім беларускіх гаворак захаваўся варыянт наймення *шахвірка*: *Маладую прыбірали шахвіркі. Адзявалі хвату, а вянок з лентамі і марлечку цаплялі ззаду* [9, с. 130].

Паколькі ўказаныя запазычанні, відаць, не былі зразумелыя ўсім гасцям, паступова да іх далучылася тлумачэнне беларускай лексемай, якое замацавалася ў вясельнай традыцыі як складаная назва: *Прыходзілі ў сваты бацька і маці, жаніх, хлопцы-шаферы. Маладая звала дзевак-шаферак* [14, с. 250].

Дарэчы, і сярод шафераў і шаферак на беларускім вяселлі часта абіраліся *галоўны і галоўная*, або *старшы і старшая*: *Зранку малады з першай шаферкай выпраўляецца запрашаць сваякоў і суседзяў на вяселле* (Ветка); *Да дзяўчыны прыходзілі яе падружкі-шаферкі. Тая ўжо назначала сярод іх галоўную, хто пойдзе з ёй пад вянец* [14, с. 228].

Шматвяковая гісторыя ўсходнеславянскіх народаў адбілася ў найменні сябровкак маладых *баярык* – *баярка*: *А малады з баярыкамі* (так звалі яго дружкою) *сядзеў на лаўке з краю* [15, с. 237]. Сябровкак нявесты называлі *баярка*: *Стой, зяцко, за вароцьмі, у чырвоным у боці. З залатымі падкоўкамі, з маладымі баяркамі* [10, с. 35].

Неразрыўна з гісторыяй звязана і тое, што ў вяселлі Гомельшчыне сябры жаніха называліся таксама *княжыя*: *Уваходзяць маладыя ў хату, садзяцца за стол, у нявесты – дружкі, а ў жаніха – княжыя, дзве свяцілкі. Свяцілкі стаўлялі свецікі на стале* [15, с. 29].

Ва ўкраінскім вяселлі таксама дзейнічаюць адметныя “персанажы”. Найменні адных падобныя на сваіх беларускіх “калег”. Тут неабходна ўспомніць пра такія лексемы, як *баяры*, *дружка*, *каравайніца*, *сват*, *сваха*, *свяцілка*, *староста*: *це была подія маштабна, надзвычайна відповідальна, в якой брало участь чимало людзей (за высловом Ф. Колесси, розігрывало драму власнаго жыття) у ролі старост, сватів, каровайниць, свах, світилок, дружок, боярів, музик, кухарок, запрошених родичів, сусідів і просто "запорожців"* [16].

Як і ў беларускім вяселлі, ва ўкраінскім прымаюць удзел друзі і падругі (падружкі) нявесты, старшы баярын і старшы дружка: *Розступайцеся, подружкі, Да й упаду бацьохну на нужкі* [3, с. 217]; *У неділю ввечері молада при роздачі подругам стрічок зсуне віночки з косами, - то скоро повіддаються* [7]; *Все частіше заместь старшого боярина весіллям керуе найманый за гроші* [12]; *Запрошувати на весілля гостей ходили окремо наречений зі старшим боярином і наречена з старою дружою* [12].

3. Найменні прадметаў, якія выкарыстоўваюцца ў вясельным абрадзе: *ручнік*: *У час царкоўнага абраду першы шафер і шаферка расцілаюць перад аналаем кавалак палатна або ручнік. Жаніх становіцца з правага боку, а нявеста – з левага* (Ветка); *кветкі, насавікі*: *Дзеўкі к вяселлю вышывалі насавікі, абвязвалі іх карункамі, і хто прыгажэйшы зробіць, потым на вяселлі дараць хлопцам, а хлопцы – дзеўкам канфеты і гэтымі насавікамі свідзецелі трымаюць венчыкі на вячанні. У маладых белыя кветкі на грудзі, а ў хлацоў – кветкі ружовыя* (Гарошкаў, Рэч.); *зярно*: *На свадзьбу маладых зярном пасыпалі. Гавораць, што іх жыццё лучшей бюджет і багаче* (г. Ветка).

Нязменным атрыбутам вяселля Украіны і Беларусі быў і ёсць *каравай*. З караваем, яго выпяканнем, падзелама падчас вяселля звязаны многія традыцыі і замацаваныя правілы: *Каравай на вяселле пячэ матка. Нявесцін – нявеста дзеліць каравай, а жаніхоў – жаніх. Каравай на процвіне пякуць. Была пудра. Мажуць яго пудрай. Ну, і во, хвігуркамі выкладаюць, ну вот, розачка, а тады во так вот васьмёркі выпісвалі* [16, с. 102]; *Каравай пяклі ў хаце нявесты. Ну, у мяне пякла сама мамка. Каравай рэзалі бацька ці маці і давалі ўсім па кусочку. А маладыя караваю не елі* (Старае Сяло, Ветка.); *Быў і каравай. Пекла яго маці. Пекла і пра сябе жэдала маладым добрай долі, ичасця, любві, каб каравай вялікі, харошы палучыўся* (Залаты Рог, Ветка.).

Падчас украінскага вяселля частаванне караваем успрымалася як грамадскае ўхваленне шлюбу: *Да пугаў каровай перепечи* [3, с. 217]; *Ой чия то жона каровай месіла* [3, с. 219]; *Да гіче ж каровай, гіче* [3, с. 228].

Як і беларускі каравай, каравай ва ўкраінскім вяселлі патрабаваў папярэдняй падрыхтоўкі: *коровай* – *обрядовий хліб, який випікали легкі на руку жінки, які щасливо живуть у першому шлюбі. В залежності від краю, коровай "бгали" і у молодого, і у молодої або тільки у молодого* (Лемківщина) *чи тільки у молодої* (Слобожанщина) [12].

4. Найменні элементаў абраду: *заручыны*: *На заручыны прыходзяць маладыя і блізкія. Пякуць пірагі з двух бакоў. Садзяцца за стол, спяваюць. Сваха – свасе: “Давай, свашачка, не ламайся. На пірагі памяняймася”* [9, с. 240]; *выкуп*: *На выкупе таргавалі сваты, дружок жа быў у яго* (г. Ветка); *сватанне, сватацца*: *Сваты сватаюцца, прыносілі хлеб, соль, закуску, выіць* (в. Насовічы); *вянчанне*: *Дружка стаіць і дружок стаіць. Вянок дзержыць дружок на вячанні* (г. Ветка).

5. Найменні адзення маладых: *вэлюм*: *Швачкі мераюць даўжыню вэлюма на нявесту і прымаюцца за работу* (Хальч); *вянок*: *Вянок дзержыць дружок на вячанні* (Ветка); *плацце*: *Плацце абізацельна далжно быць белым*. (Станкі Ветка.); *фата*: *Фату адзяваюць толькі калі першы раз замуж ідуць*. (Канічаў Ветка.)

Такім чынам, супастаўленне асобных найменняў вясельнай лексікі гомельскіх гаворак з адпаведнымі рускімі і ўкраінскімі лексемамі паказвае, што вясельная лексіка на Гомельшчыне захоўваецца з агульнаўсходнеславянскіх часоў і таму ў большасці з'яўляецца агульнай для беларускай, рускай і ўкраінскай моў. Гэта абумоўлена агульнай старажытнарускай слоўнікавай асновай і ў наш час падтрымліваецца беларуска-рускім білінгвізмам грамадства. Хаця і абазначае адсутнасці спецыфічных адметных беларускіх утварэнняў (напрыклад, *паджанішнік, паднявесніца, перазвяначка, прыдана, прыданка, свяцілка*).

Міжмоўнае ўзаемадзеянне ў гаворак вобласці мае даўнюю гісторыю. У аснове моўных кантактаў – геаграфічнае становішча і шматвяковае існаванне з прадстаўнікамі рускіх і ўкраінскіх гаворак у межах адной дзяржавы. У наш час моўнае ўзаемадзеянне ў гаворках падтрымліваецца непасрэднымі кантактамі, а таксама беларуска-рускім білінгвізмам, уласцівым не толькі жыхарам Гомельшчыны, але і ўсёй Беларусі.

#### Літаратура

- 1 Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – М.: Наука, 1991. – 511 с.
- 2 Прыводзіцца фактычны матэрыял картатэкі лінгвістычнай лабараторыі кафедры беларускай мовы УА “Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны” з указаннем у дужках лакалізацыі. Ілюстрацыі прыводзяцца з захаваннем фанетычных і граматычных адметнасцей мясцовага вымаўлення.
- 3 Музычны фальклор з Полісся у запісах Ф. Колесси та К. Мошиньскаго / Упоряд., вступ. ст. прим., пер. з пол. С. Й. Грици. – К.: Муз. Україна, 1995. – 432 с.
- 4 <http://www.paramoloda.ua>. – дата доступа: 29.09.2011/
- 5 Даль, Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / Владимир Даль. - М.: Русский язык, 1978 – 1980. Т. 1: А – З. – 699 с. Т. 2: И – О. – 779 с. Т. 3: П. – 555 с. Т. 4: Р – Я. – 683 с.
- 6 Вечнае: Фальклорна-этнографічная спадчына Веткаўскага раёна / уклад. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Гомель: УА “ГДУ імя Ф. Скарыны”, 2003. – 362 с.
- 7 <http://www.sviato.in.ua>. – дата доступа: 29.09.2011
- 8 Фальклорны слоўнік Гомельшчыны / У. В. Анічэнка [і інш.]. – Гомель: УА “ГДУ імя Ф. Скарыны”, 2003. – 346 с.
- 9 Народная духоўная культуры Брагіншчыны: фальклорна-этнографічны зборнік / склад. В. С. Новак, У. І Коваль. – Гомель: Белдрук, 2007. – 240 с.
- 10 Круглов, Ю. Г. Русские обрядовые песни: Учеб. Пособие для пед. Ин-тов по спец. «Рус. яз. и лит.» / Ю. Г. Круглов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 1989. – 320 с.
- 11 Русский фольклор / сост. и примеч. В. Аникина. – М.: Худож. лит., 1985. – 367 с.
- 12 <http://www.musart.org.ua>. – дата доступа: 29.09.2011
- 13 Лоеўшчына. Бэзавы рай, песенны край: сучасны стан традыцыйнай культуры Лоеўшчыны / уклад. В. С. Новак. – Гомель: Сож, 2007. – 472 с.
- 15 Жаўруковая песня Радзімы: народныя духоўныя скарбы Буда-Кашалёўскага краю / пад аг. рэд. В. С. Новак. – Гомель: Сож, 2008. – 424 с.
- 16 Вяселле на Гомельшчыне: фальклорна-этнографічны зборнік / рэд. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. - Мінск: ЛМФ “Нёман”, 2003. – 472 с.
- 17 <http://www.paramoloda.ua>. – дата доступа: 29.09.2011

УДК 378.661-057.875(476.2)

Т. А. Карніеўская

### Месца кананічных антрапонімаў у гомельскім іменаслове другой паловы XX стагоддзя

У артыкуле вызначаецца месца і значэнне кананічных славянскіх і запазычаных уласных імён у гомельскім антрапаніміконе другой паловы XX стагоддзя. Аналізуецца паходжанне онімаў, вынікі колькасных падлікаў, разглядаюцца групы папулярнасці онімаў. Абгрунтоўваецца думка аб тым, што кананічныя праваслаўныя імёны займаюць важнае месца ў сучасным беларускім іменаслове.



З пункту погляду сучасных распрацовак тэорыі ўласнага імя гэтая адзінка набывае статус універсальнага сімвала, які ўключае ў сябе шматлікія аспекты яго грамадскага існавання. Уласнае імя мае адначасова сацыяльны, гістарычны, нацыяльны, рэлігійны, псіхалагічны, юрыдычны аспекты, набываючы пры гэтым статус знака вышэйшай каштоўнасці. Чым больш даследаванняў праводзіцца ў галіне антрапанімікі, тым больш сувязей з іншымі сферамі чалавечай дзейнасці адкрываецца і тым больш глыбокім становіцца разуменне асабовага імя. У сучасным беларускім іменаслове (і гомельскім як яго часткі) па розных прычынах, у асноўным, гістарычных і палітычных, адным з важнейшых з'яўляецца ўплыў рэлігійнага фактару на фарміраванне і існаванне сістэмы ўласных імён.

Мэтай нашага даследавання з'яўляецца выяўленне асаблівасцей паходжання і функцыянавання кананічных імён, якія ўваходзяць у антрапанімікон г. Гомеля другой паловы XX стагоддзя. Метады даследавання: апісальны, параўнальны, структурны, колькасны падлікі.

Асноўным матэрыялам даследавання з'явіліся спісы нованароджаных г. Гомеля, змешчаныя ў кнігах запісу актаў грамадзянскага стану, якія захоўваюцца ў архівах органаў ЗАГС Чыгуначнага і Цэнтральнага раёнаў. У выніку аналізу 72383 актавых запісаў з 1951 па 2000 гг. зроблены колькасны падлікі, якія ўтрымліваюць звесткі пра склад і зменлівасць гомельскага антрапанімікону другой паловы XX стагоддзя. Даныя збіраліся метадам суцэльнай выбаркі, г.зн. аналізаваліся ўсе зарэгістраваныя факты іменавання, што дазваляе найбольш поўна адлюстраваць стан і дынаміку лакальнага антрапанімікону.

З даўніх часоў іменаванне хрысціяніна з'яўлялася сакральным актам, які суадносіўся з абрадам хрышчэння і пэўным рытуалам. Імя надавалася ў адпаведнасці са святцамі. Прычым, выкарыстоўвалася імя таго святога, які памінаўся ў дзень нараджэння. Але існавала і больш строгая практыка надання імя (зараз яна захавалася ў стараабрадцаў). Згодна з такім рытуалам, імя дзяўчынцы давалі ў гонар той святой, якая паміналася за 8 дзён да нараджэння, а імя хлопчыку – у гонар святога, які памінаўся праз 8 дзён пасля нараджэння. Імя не выбіралася спецыяльна, а «ўстанаўлівалася». Рабілася гэта з той мэтай, каб імёны ўсіх святых былі роўнымі: «А по прихотямъ родителейъ изъ иныхъ чиселъ имянь не избирати бѣ, дабы всѣхъ святыхъ имена в презреніи не были бѣ» (цыт. па [1, с. 327]).

У працэсе развіцця ўсходнеславянскага іменаслову аўтарам вылучаецца 6 перыядаў, кожны з якіх вызначаецца пэўнымі асаблівасцямі функцыянавання антрапанімікону і абавязкова на самыя значныя гістарычныя падзеі [2, с. 71]. Згодна з азначанай класіфікацыяй, пачатак выкарыстання кананічных праваслаўных імён на тэрыторыі пражывання ўсходніх славян адносіцца да 988 г., калі князь Уладзімір праводзіць хрысціянізацыю тагачаснай Русі. У XI–XVIII стагоддзях на гэтай тэрыторыі адзначалася суіснаванне спрадвечных некананічных і запазычаных кананічных онімаў. Хрысціянізацыю Русі суправаджала найменне людзей новымі хрысціянскімі асабовамі імёнамі, спісы якіх былі перададзены візантыйскай царквой разам з адпаведнымі рэлігійнымі абрадамі. У спісы такіх онімаў уваходзілі імёны старажытнагрэчаскага, лацінскага, старажытнаўрэйскага паходжання. Гэта былі, прыныпова кажучы, такія ж імёны, якія існавалі і на Русі, але ўжываліся запазычаныя онімы не ў перакладах, а ў «арыгінальным іншамоўным гучанні, якое было абсалютна незразумелым і чужым для рускіх людзей» [3, с. 49]. Незразумеласць хрысціянскіх імён стала прычынай таго, што ў паўсядзённым жыцці некананічнае імя ўжывалася значна часцей. Такія імёны-мянушкі нават занатоўваліся ў дзелавых і судовых актах, праўда, пасля афіцыйнага імя. Часам здаралася так, што «царкоўнае імя вымаўлялася ў жыцці чалавека толькі двойчы – на хрэсьбінах і на хаўтурах, калі чалавек нараджаўся і калі паміраў» [4, с. 81].

Але кананічныя імёны паступова ўваходзяць ў сістэму прыватнага тагачаснага жыцця, прымаюцца народам, які прыстасоўвае онімы да свайго вымаўлення, стварае на аснове поўных формаў скарачаныя, паўсядзённыя. Перыяд XVIII – пачатку XX стагоддзя вызначаецца пераважным карыстаннем кананічных імён.

Прыступім да разгляду сучаснага гомельскага іменаслову. Паводле паходжання, усе антрапонімы падзяляюцца на дзве вялікія групы: славянскія і запазычаныя. Сярод славянскіх мужчынскіх імён адзначым даволі значную колькасць адзінак, якія характэрны для многіх славянскіх моў (як усходнеславянскіх, так і заходне- і паўднёvasлавянскіх). Структурна сярод такіх онімаў вылучаюцца імёны-скарачэнні (*Барыс*), простыя імёны (*Вадзім*) і даволі значная колькасць складаных онімаў (*Вячаслаў, Мсціслаў, Расціслаў, Святаслаў, Уладзімір, Уладзіслаў, Усевалад, Яраслаў*). Ёсць вялікія ваганні наконт імён, якія традыцыйна вызначаюцца як славянскія. Некаторыя даследчыкі лічаць, што дадзены онім – скарачэнне імя *Барыслаў*. М. В. Бірыла прыводзіць дадзеныя, згодна з якімі гэтае імя пайшло з мангольскага bogori ‘маленькі’ [5, с. 35]. Мы лічым, што ў дадзеным імені, магчыма, назіраецца інтэрпаляцыя – налажэнне некалькіх фактараў. Верагодна, падобныя адзінкі ў розных формах існавалі ў цюркскіх і славянскіх мовах, а пры ўзаемадзеянні народаў зліліся ў адну форму, вядомую нам у сучасным варыянце.

Склад жаночых імён славянскага паходжання менш разнастайны. Сярод онімаў, якія могуць быць уласцівымі многім славянскім мовам, сустракаюцца імёны-калькі (*Вера, Любоў, Надзея*), простыя онімы (*Злата, Святлана*), складаныя (*Людміла*). Што тычыцца імён-калек *Вера, Надзея, Любоў*, то праведзены этымалагічны аналіз дазваляе сцвярджаць, што гэтыя антрапонімы і адпаведныя ім абстрактныя лексемы «ўтвораны ад слоў з больш канкрэтнай семантыкай шляхам паступовых метафарычных пераносаў» [6, с. 148].

Такім чынам, можна сказаць, што славянская частка гомельскага іменаслову даволі абмежаваная. Жаночыя імёны структурна і генетычна больш разнастайныя, чым мужчынскія. Адзначаюцца як даўно вядомыя славянскія імёны (*Барыс, Уладзімір, Надзея, Святлана*), так і новыя, якія вызначаюцца адзінкавым ужываннем (*Мсціслаў, Святаслаў, Злата*) [7, с. 223].

У мужчынскім антрапаніміконе найбольш значную групу ўтвараюць старажытнагрэчаскія імёны: *Аляксандр, Аляксей, Анатолій, Андрэй, Аркадзій, Арсен, Арсеній, Арцёмій, Арыём, Арыстарх, Арыян, Астэры, Аўдзей, Аўсей, Афанасій, Васілій, Гардзей, Генадзій, Георгій, Дзмітрый, Дзямід, Дзяніс, Зіновій, Ігнат, Ігнацій, Іларыён, Іраклій, Карп, Кірыл, Кузьма, Леанід, Леў, Макар, Мікалай, Мікіта, Пётр, Прохар, Радзівон, Рыгор, Севасцьян, Сцяпан, Тарас, Фёдар, Філіп, Фядос, Хрысціян, Цімафей, Ціхан, Яўгеній*. Многія з гэтых імён маюць варыянты. Так, онім *Сцяпан* мае адпаведнік *Стафан*, які можа лічыцца альбо заходняй, альбо праваслаўнай кананічнай формай, імя *Георгій* адзначаецца ў славянскіх варыянтах *Юрый, Ягор*; а онім *Астан* – размоўны славянскі варыянт імя *Еўстафій*. Другую папулярную групу мужчынскіх онімаў складаюць лацінскія імёны: *Адрыян, Антон, Валянцін, Валеры, Валяр’ян, Вікенцій, Віктар, Віталій, Герман, Канстанцін, Клімент, Мадэст, Максім, Марк, Марцін, Павел, Раман, Рэнат, Сергій, Спартак, Сяргей, Фелікс, Юлій, Юльян*. Большасць гэтых імён таксама мае варыянты ва ўжыванні. Імя *Адрыян* сустракаецца ва ўсходнеславянскай форме *Андрыян*, а онім *Фрол* мае першасную форму *Флор* [8]. Даволі значную групу складаюць старажытнаўрэйскія онімы. Яны адзначаюцца як у поўнай (кананічнай) форме: *Аўраам, Веньямін, Давід, Данііл, Елісей, Іаан, Іосіф, Ісак, Мацвей, Міхаіл, Навум, Рафаіл, Саламон, Самуіл, Серафім, Фадзей*, так і размоўнай: *Абрам, Арон, Гаўрыла, Даніл, Даніла, Захар, Іван, Ілья, Ісай, Назар, Сямён, Якаў*.

Пэўную цікавасць ўяўляе сабой той факт, што ў канцы 90-х гг. XX стагоддзя выяўлены факты называння хлопчыкаў кананічнымі формамі імён: *Іаан, Сергій*. Такія адзінкі прама ўказваюць на рэлігійны фактар надання оніма, а таксама спрыяюць разнастайнасці іменаслову.

З пазіцыі паходжання жаночы іменаслоў горада Гомеля падобны да мужчынскага. Самую вялікую групу складаюць імёны старажытнагрэчаскага паходжання: *Ала, Алена, Алімпіяда, Аляксандра, Анастасія, Ангеліна, Анфіса, Варвара, Васіліса, Вераніка, Галіна, Зінаіда, Зоя, Іраіда, Ірына, Ія, Кацярына, Кіра, Ксенія, Ларыса, Лідзія, Маргарыта, Муза, Ніна, Раіса, Сафія, Соф’я, Таіса, Таісія, Таццяна, Фаіна, Хрысціна, Яўгенія*. Онім *Ксанта* ўзыходзіць да старажытнага імя *Ксанціна* [*Ксантуппа*]. Лацінскае паходжанне маюць імёны

*Антаніна, Валерыя, Валянціна, Капіталіна, Клаўдзія, Марына, Наталія, Наталля, Нона, Рэгіна, Ульяна, Эмілія, Юлія, Юльяна.* Яны таксама вызначаюцца разгалінаванай сістэмай варыянтаў. Імя *Ульяна* паходзіць з царкоўнага варыянта *Іуліанія*. Старажытнаяўрэйска імяны сустракаюцца, у асноўным, у поўнай форме: *Ганна, Іаанна, Лізавета, Лія, Марыя, Серафіма, Сусанна, Тамара*, хаця некаторыя онімы ўжываюцца ў размоўным варыянце: *Іванна, Сіма*.

Неабходна, з нашага пункту погляду, разгледзець таксама ступень папулярнасці кананічных праваслаўных онімаў у гомельскім іменаслове другой паловы XX стагоддзя.

Так, згодна з нашымі колькаснымі падлікамі, дзясяткі самых папулярных мужчынскіх і жаночых імён г. Гомеля адзначаюцца перыядамі выглядаюць наступным чынам (у дужках прыводзіцца колькасць носьбітаў дадзенага антрапоніма): *Аляксандр* – 4575, *Сяргей* – 3479, *Дзмітрый* – 2594, *Андрэй* – 2403, *Уладзімір* – 1806, *Яўгеній* – 1442, *Аляксей* – 1337, *Юрый* – 1261, *Ігар* – 1252, *Віталій* – 1176; *Алена* – 3166, *Наталля* – 2954, *Тацяна* – 2861, *Вольга* – 2395, *Ірына* – 2275, *Святлана* – 1869, *Кацярына* – 1536, *Юлія* – 1359, *Ганна* – 1168, *Людміла* – 1118. Усяго дзесяцію самымі папулярнымі імянамі было ахоплены 21325 асоб мужчынскага полу (57,31% ад усёй колькасці мужчын) і 20701 асоба жаночага полу (58,85% ад усіх жанчын) [9, с. 11]. Трэба адзначыць, што ўсе гэтыя онімы з'яўляюцца кананічнымі.

Таксама ў іменаслове г. Гомеля другой паловы XX стагоддзя адзначаюцца і наступныя ўжывальныя онімы (яны знаходзяцца вышэй за каэфіцыент папулярнасці, які роўны 149 у мужчынскім і 119 у жаночым антрапаніміконах): *Віктар, Мікалай, Павел, Максім, Алег, Дзяніс, Вячаслаў, Міхаіл, Валерый, Арыём, Уладзіслаў, Іван, Генадзій, Анатолій, Вадзім, Раман, Антон, Станіслаў, Канстанцін, Кірыл, Леанід, Васілій, Руслан, Мікіта, Пётр, Ілья, Валянцін, Артур, Ягор; Алена, Наталля, Тацяна, Вольга, Ірына, Святлана, Кацярына, Юлія, Ганна, Людміла, Марына, Анастасія, Вікторыя, Аксана, Галіна, Марыя, Валянціна, Ала, Крысціна, Надзея, Ларыса, [Олеся], Аляксандра, Аліна, Іна, Дар'я, Тамара, Вераніка, Яўгенія, Жанна, Любоў, Яніна, Валерыя, Ніна, Дзіяна, Вера, Ксенія, Лідзія, Анжэла, Маргарыта.* Як можна заўважыць, усе найбольш папулярныя імяны і большая частка ўжывальных антрапонімаў з'яўляюцца кананічнымі. Гэта пацвярджае думку аб тым, што такія імяны, нягледзячы ні на якія сацыяльныя і палітычныя змены ў грамадстве, на працягу даволі значнага часу займаюць дамінуючае становішча ў беларускім анамастыконе.

У лістападзе – снежні 2011 г. намі было праведзена даследаванне іменаслову студэнтаў I курса УА «Гомельскі дзяржаўны медыцынскі ўніверсітэт» (1990–1994 гг. нараджэння) з мэтай выявіць прычыны іх намінацыі і прагноз называння імі сваіх будучых дзяцей. Усяго была прааналізавана 381 анкета (70 носьбітаў мужчынскіх імён і 311 носьбітаў жаночых імён). Вынікі гэтага даследавання наступныя.

26 студэнтаў (9 хлопцаў і 17 дзяўчын) былі названы згодна з праваслаўным календаром. Суб'ектамі намінацыі з'яўляліся, у асноўным, бацькі (часцей маці), бабулі, 3 студэнты не ўказалі намінантаў. Народжаным былі нададзены наступныя імяны: *Аляксандр, Антон, Ілья, Кірыл, Мікіта, Павел (2), Юрый, Ягор; Алена (2), Анастасія, Вольга, Ганна, Дар'я, Ірына, Марына, Марыя, Надзея, Наталля, Тацяна, Хрысціна, Юлія (4).*

Вынікі адказаў студэнтаў на пытанне «Як бы вы хацелі назваць сваіх будучых дзяцей?» наступныя. 259 дзяўчын выбралі для сваіх будучых сыноў толькі кананічныя праваслаўныя імяны, 156 студэнтак зрабілі такі выбар і для сваіх будучых дачок. Назвалі б свайго будучага сына кананічным імем 46 хлопцаў, а 30 з іх выбралі такія імяны і для будучых дачок. Такім чынам, арыентуецца на выкарыстанне ў будучым праваслаўных мужчынскіх імён 83,27% дзяўчын і 65,71% хлопцаў, на выкарыстанне праваслаўных жаночых антрапонімаў 50,17% і 42,86% адпаведна. Заўважна тэндэнцыя надання кананічных імён пераважна асобам мужчынскага полу, што характэрна не толькі для будучага нашага іменаслову, але і для наяўнага.

Такім чынам, на аснове прыведзеных дадзеных можна зрабіць наступныя вывады:

1. Большая частка зарэгістраваных у гомельскім іменаслове другой паловы XX стагоддзя антрапонімаў адносіцца да кананічных праваслаўных ці ўзыходзяць да

першаснага кананічнага варыянта. Так, з 250 мужчынскіх імён, ужытых ў г. Гомелі з 1951 па 2000 гг. 125 з'яўляюцца кананічнымі ці іх варыянтамі, з 295 жаночых антрапонімаў ў гэтую групу ўваходзіць толькі 80 адзінак, што складае адпаведна 50% і 27,12%. Меншая колькасць ужытых кананічных жаночых антрапонімаў тлумачыцца, магчыма, нязначнай, у параўнанні з мужчынскай часткай, колькасцю такіх онімаў у святцах.

2. Адпаведна носьбітамі кананічных антрапонімаў з'яўляюцца 36007 асоб мужчынскага і 30724 асобы жаночага полу, што складае адпаведна 96,77% і 87,35% ад агульнай колькасці зарэгістраваных. Малая колькасць ужытых кананічных жаночых імён кампенсуецца даволі значнай колькасцю іх носьбітаў.

3. Дадзеныя, атрыманыя ў выніку аналізу наяўнага іменаслову і апрацоўцы вынікаў даследавання прагназуемага антрапанімікону, у асноўным, супадаюць і сведчаць аб тым, што кананічныя праваслаўныя імёны складаюць і будуць складаць самую значную частку гомельскага (а ў больш шырокім разуменні, і беларускага) іменаслову.

#### Літаратура

- 1 Унбегаун, Б. О. Русские фамилии / Б. О. Унбегаун ; под ред. Б. А. Успенского / пер. с англ. – М. : Прогресс, 1989. – 440 с.
- 2 Карніеўская, Т. А. Антрапанімікон Гомеля: стратыграфія і этымалогія / Т. А. Карніеўская // Тураўскія чытанні : матэрыялы Рэсп. навук.-практ. канф., Гомель, 4 верас. 2004 г. / НАН Беларусі, Гомел. дзярж. ун-т ; рэдкал.: У. І. Коваль [і інш.]. – Гомель, 2005. – С. 70–75.
- 3 Сулова, А. В. О русских именах / А. В. Сулова, А. В. Суперанская. – 3-е изд. – Л. : Лениздат, 1991. – 220 с.
- 4 Юрэвіч, У. Слова жывое, роднае, гаваркое... / У. Юрэвіч. – Мінск : Маст. літ., 1998. – 282 с.
- 5 Бірыла, М. В. Беларуская антрапанімія. Структура ўласных мужчынскіх імён / М. В. Бірыла. – Мінск : Навука і тэхніка, 1982. – 320 с.
- 6 Герасимович, О. В. К вопросу о происхождении имён *Вера, Надежда, Любовь* / О. В. Герасимович // Беларуская аनाмастыка. Гісторыя і сучаснасць : матэрыялы Міжнар. навук. канф., Мінск, 20 крас. 2010 г. / НАН Беларусі, Ін-т мовы і літ.; рэдкал.: І. Л. Капылоў [і інш.] – Мінск, 2010. – С. 145–150.
- 7 Карніеўская, Т. А. Славянскія імёны ў гомельскім іменаслове / Т. А. Карніеўская // Славянские языки: системно-описательный и социокультурный аспекты исследования : материалы III Междунар. науч.-метод. конф., Брест, 22–23 нояб. 2007 г. / Брест. гос. ун-т ; редкол.: Е. И. Абрамова [и др.]. – Брест, 2008. – С. 222–224.
- 8 Карніеўская, Т. А. Структурна-семантычны аналіз уласных імёнаў старажытнагрэчаскага і лацінскага паходжання / Т. А. Карніеўская // Изв. Гомел. гос. ун-та. – 2005. – № 1 (28). – С. 67–72.
- 9 Карніеўская, Т. А. Іменаслоў горада Гомеля другой паловы XX стагоддзя: фарміраванне, паходжанне, функцыянаванне : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.02.01 / Т. А. Карніеўская ; НАН Беларусі, Ін-т мовы і літ.-ры. – Мінск, 2011. – 21 с.

УДК 821. 161. 1-9:81'373.23

Н. И. Лапицкая

### Имена библейских персонажей в пословицах

В статье рассматриваются функции использования личных имён библейских персонажей в текстах паремий. Паремии понимаются широко: в них, в частности, включаются паремии-приметы, в текстах которых в наибольшей степени проявляются особенности употребления наименований святых.

Язык выступает в качестве важнейшего элемента познания. Значимыми в этом отношении являются следующие высказывания Ф.И. Буслаева: «Сколько бы народ ни отклонился от своего первобытного состояния: пока он не утратит своего языка, до тех пор не погибнет в нем духовная жизнь его предков. Вместе с родным языком мы нечувствительно впитываем в

себя все воззрения на жизнь, основанные на верованиях и обычаях, в которых язык образовался; и как предания, донесшиеся до нас из отдаленных веков только в звуке, мифология народная надолго будет жить в языке своей яркой изобразительностью и метким взглядом на природу» [1, с. 87-88].

ИС гораздо более, чем другие языковые знаки, будучи универсалиями языка и культуры, выполняют функцию хранения и трансляции национального самосознания, традиций, истории, культуры народа. Они являются сложными языковыми знаками. Эта мысль относится, в частности, и к ИС, функционирующим в текстах паремий-примет.

Особенностью описания данной группы ИС является учет связей каждого антропонима с обрядом, мифом, тем или иным звеном древней славянской культуры, что может снабдить слово дополнительной информацией.

Паремии-приметы представляют собой такой жанр устного народного творчества, в котором наиболее ярко отражается преломление образов христианских святых в народном сознании. Книжный облик святых смешивался в поэтическом воображении народа с другим обликом, возникшим на основе бытовых реалий, обрядов и обычаев, приуроченных к дням поминовения святых. Кроме того, образы святых органично включают в себя языческие верования и представления. К таким святым можно отнести Петра и Павла, Кузьму и Демьяна, Михаила, Илью, чьи дни празднования были наиболее значимыми для сельскохозяйственного календаря.

На наш взгляд, в текстах паремий-примет имена святых выполняют прагматическую функцию, т.е. являются средством выражения говорящего к персонажу (хотя уже сам факт наречения персонажа именем является отражением его значимости для определённого социума или индивида).

Имена святых апостолов *Петра* и *Павла* используются в паремиях типа: *Пётр да Павел день убавил, а Илья-пророк два уволок, Пётр и Павел два прибавил, Пётр и Павел – хороший парень, а Кузьма да Демьян – чистый грубиян* (Даль 3, 106).

Можно утверждать, что использование имен *Петр* и *Павел* в пословицах основано на церковном культе и на агиографических данных о святых апостолах. В данных текстах отражены реальные факты жития апостола Петра, одного из любимых учеников Христа, который был рыбаком (1 Кор. 9:5). По данным народного календаря, отразившего факты биографии св. Петра, «Петров день, день Петра рыболова, праздник Петра и Павла, 29 июня» (Даль 3, 106).

Функционирование имен *Петр* и *Павел* в паре также основано на библейских данных: святые апостолы были казнены в один день 29 июня 67 года (см. [2, с. 258]). Именно этот день – 29 июня (по старому стилю) – считается днем св. апостолов Петра и Павла.

Сближение образов Петра-Павла, выступающих очень часто как одно лицо, с Ильей отражают народные представления белорусов, зафиксированные А.Сержпутовским: «Павел-Пятро – такі сьвяток, што як яму не гадзі, а ён усе-такі пагноіць сена [...] А ён глухі да ўпарты, пасылае дож, як людзі косяць, да гноіць сена» [3, с. 215].

Одним из критериев использования имен святых в текстах паремий (как и в других фольклорных текстах) является их парность, «сдвоенность»: апостолы Пётр и Павел, мученики Кузьма и Демьян (часто Кузьма-Демьян), преподобные Зосима и Савватий и др. Такое использование имен «парных» святых связано с близнечным культом в различных мифологических традициях. Первоначально близнецы воспринимались как нечто страшное, опасное, рожденное неестественным путем, что было связано с отрицательной семантикой числа «два». В дальнейшем произошло переосмысление близнечного культа, сакральными стали считаться не только близнецы, но и их родители: «Сами близнецы и их мать рассматривались как существа, соприкоснувшиеся со сверхъестественной силой и ставшие ее носителями» [4, с. 175]. В первую очередь начинают развиваться представления о связи близнецов с плодородием, «рождение близнецов становится особенным, вещим знамением» [5, с. 280].

К числу таких «парных» святых, кроме Петра и Павла, относятся Кузьма и Демьян: *Кузьма закуёт, Михайло раскуёт, Кузьма с мостом, Никола с гвоздём.*

Имена собственные, называющие святых *Кузьму* и *Демьяна*, употребляются в текстах паремий в неканонической функции и связаны с народным культом святых Кузьмы и Демьяна.

В народном представлении Косьма и Дамиан слиты в один нераздельный образ Кузьмодемьяна, который является покровителем ремесел (кузнечного искусства и женского рукоделия) и змеборцем.

Осмысление Кузьмы как кузнеца в народном сознании произошло в силу звуковой ассоциации со словом *кузнец*. Как отмечает Т.Н.Кондратьева, «Кузьмодемьян стал кузнецом благодаря близости со словами *кузня, кузница, кузинка, кузло*» [6, с. 111]. Этой же точки зрения придерживается Т.Б.Лукинова: «Постоянная ассоциация Козьмы с кузнецом, кузницей, кузнечным делом, которое рассматривалось как магическое действие, способствовала дальнейшему сближению фонетического облика с апеллятивом» [7, с. 120]. Сравн. также: «*Кузьма* – имя собственное, народн., др.-русск. Косма, Козма. Из греч. Κοσμάς (произносится Κοζμάς), сближенного с кузнец» (Фасм. 2, 403). Характерно, что в народной загадке для обозначения цепи используется имя собственное *Кузьма*: «Узловат *Кузьма*, развязать нельзя (цепь)» [8, с. 50].

Существует точка зрения, согласно которой Кузьма и Демьян выступают в паре потому, что «кузнецов обычно было двое – мастер и подручный; созвучных христианских святых тоже оказалось двое – Кузьма и Демьян, что также способствовало скреплению их имен с кузнечным ремеслом» [9, с. 98]. Вполне очевидно, что парность названных святых в канонической традиции закрепилась и в народных представлениях.

Представление о Кузьме и Демьяне как о кузнецах отражено и в народном календаре. То обстоятельство, что празднование дня святых Кузьмы и Демьяна приходилось на 14 ноября по новому и на 1 ноября – по старому стилю, когда появлялся первый лед, только усиливало эти представления: «*Кузьма и Демьян сльвут в народе кузнецами*», «*Кузьма-Демьян-кузнец куёт лёд на земле и на водах*», «*Закуёт Кузьма-Демьян, до весны красной не расковать*», «*Кузьма закуёт, а Михайло раскуёт* (21 ноября часто бывает оттепель» (КГ, 400), «*Не закаваць зіме раку да Кузьмы*», «*Калі Кузьма закуе, дык Міхайла раскуе*» (БНК, 180). В народном календаре день Кузьмы и Демьяна осмыслялся как праздник кузнецов: «В народе рассказывают, что святые эти были кузнецами и за работу денег не брали ни с кого, отчего и зовут их бессребрениками» (КГ, 400). В данном представлении, несомненно, нашел отражение церковный культ святых Космы и Дамиана, которые были очень искусными исцелителями, «...ни от кого не брали вознаграждения за исцеления, за что и были прозваны «безмездными врачами»» [10, с. 5-6].

Вторая неканоническая функция Кузьмы и Демьяна – покровительство браку: «Косьма и Дамиан не только врачи, что имеет основание в житии их, но в то же время они соединяют любящие сердца, покровительствуют свадьбам, куют свадьбы и поминаются в свадебных песнях, – черты, наслонившиеся в народе и не имеющие ничего общего с житием святых» [11, с. 296]. По словам А.Н.Афанасьева, «к этим святым ковачам поселяне обращаются в своих свадебных обрядовых песнях с мольбою сковать брачный союз, крепкий, долговечный, на век неразлучный» [12, 1, с. 466].

Связь святого Кузьмы с кузнечным ремеслом и сферой брачных отношений вполне закономерна. Это подтверждается данными различных словарей, указывающих на совмещение в корне \*kou- двух значений: значения ремесленного производства и значения, связанного с колдовством. Значение кузнечного производства отражено в русск. *кузло*, приведенном Вяч.Вс.Ивановым и В.Н.Топоровым в своей работе: «русск. *кузло* «кузнечная работа», «ковка», «кузнечный горн»» [13, с. 156-157]. Второе значение представлено следующими восточнославянскими лексемами: бел. диал. *кузла* «закрутка из колосьев на ниве, сделанная с целью колдовства» (СБГ 2, 558-559), рус.-ц.-слав. *кузньць* «кузнец», «колдун, чародей; странствующий актер» (СРЯ XI-XVII вв. 8, 109; Срезн. 1, 1360), рус. *кавник* «колдун, знахарь, шептун, ворожея» (Даль 2, 71), «колдун» (СРНГ 12, 293; ЭССЯ 12, 17-18). Это же значение подтверждается западнославянскими лексемами: чеш. *kouzlo, kouzlotoc* «колдовская сила», *kouzlití* «колдовать», «чаровать», «очаровывать», словацк. *kúzlo* «чары» и др. [13, с. 156-157].

Культ Кузьмы и Демьяна имеет устойчивые связи с представлениями о браке. В народном календаре день Кузьмы и Демьяна (1/14 ноября) назывался *кузьминки* и считался девичьим праздником: «*кузьминки и кузьминки* – день Кузьмы и Демьяна, 1 ноября по старому стилю» (СРНГ 6, 28). Брачные мотивы этого праздника отчетливо проявляются в следующем описании: «Девушки-подростки ходили по селу, собирали крупу, масло для каш (каша считалась символом плодородия и благополучия), потом варили ее и ели с постным, затем со скоромным маслом, а на «закладку» – с салом. Девушки на выданье пекли в складчину блины, пироги, поминали Кузьмодемьяна, устроителя семейной жизни, матери и невесты просили у него счастливых браков. В русских свадебных песнях часто упоминаются атрибуты власти Кузьмодемьяна: *кузло* – молот, кующий брачные цепи, *кузенка* – плетень, символ солнечного луча, символ плодородия» [6, с. 188]. На основе метонимической соотнесенности сами свадебные песни в русских говорах называются *кузьминки* (СРНГ 6, 28).

В магическом влиянии Кузьмы и Демьяна на плодородие отразился, несомненно, близнечный культ парных святых. Идея плодородия выразилась в том, что Кузьму и Демьяна могли представлять одним лицом и даже лицом женского пола: «*Кузьмадемьяна* – обращение в молитвенной просьбе. Матушка *Кузьмадемьяна*, помоги мне» (СРНГ 6, 28). Кроме того, по народным представлениям, Кузьма и Демьян являются курьими богами. По данным народного календаря, на праздник Кузьмы и Демьяна было принято ставить на стол курицу» (см. КГ, 401), которая с древних времен известна как символ плодородия и ритуальное свадебное блюдо.

Представленный выше материал указывает и на присутствие в представлениях о Кузьме и Демьяне солярной символики: их атрибуты – кузенка – плетень, символ солнечного луча и плодородия, курица – символ обновления жизни, птица, имеющая солярную символику. Некоторые исследователи считают, что Кузьма-Демьян заменил языческого бога Сварога, покровителя ремесел (в частности, кузнечного) и покровителя браков.

Следует отметить, что в паремиях звуковое сходство имени и определенной лексемы даёт основание для использования этих слов в одном тексте. Так, народная этимология связала антропоним **Варвара** с *воровством* (первоначально такая связь возникла из-за того факта, что на улице *Варварке* в Москве находилась знаменитая *Варварская* башня (в народе просто *Варвара*), возле которой допрашивали пойманных в Москве разбойников и воров): Проворна **Варвара** на чужие карманы; Прогнали **Варвару** из чужого амбара.

В данном случае, как и в целом ряде других, используется приём этимологической магии [14, с. 259] – одной из важнейших особенностей многих фольклорных текстов. Приём этимологической магии основан на том, что магической аттракции подвергаются слова с частичным звуковым совпадением или слова этимологически родственные: На святого **Прокла** поле от росы *промокло*; На **Варвару** зима дорогу *заварит* (*заварварит*); **Варвара** *заварит*, **Савва** *засалит*, **Никола** *закуёт*; **Покров** землю *покроет*.

Таким образом, ИС являются одним из ключевых элементов мифопоэтического текста, вокруг которого может формироваться весь текст. Особенно это актуально для тех паремий, которые содержат имена, скрывающие информацию о дохристианских представлениях народа.

#### Литература

- 1 Буслаев, Ф. И. О влиянии христианства на славянский язык: Опыт словаря по Остромирову евангелию / Ф. И. Буслаев. – М., 1848. – 211 с.
- 2 Поллак, Джон. Апостол / Джон Поллак; Гл. ред. Михаил Моргулис. – Чикаго, 1990. – 260 с.
- 3 Сержпутоўскі, А. Прымхі і забабоны беларусаў-паляшукі / А. Сержпутоўскі. – Мінск, 1930. – 276 с.
- 4 Иванов, В. В. Близнечные мифы / В. В. Иванов // Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т / Гл. ред. С. А. Токарев. – Т. 1. – М.: Сов. Энциклопедия, 1980. – С. 174 – 176.
- 5 Українські замовляння / Упоряд. М. Н. Москаленко. – Київ: Дніпро, 1993. – 309 с.
- 6 Кондратьева, Т. Н. Кузьмодемьян-свадебник / Т. Н. Кондратьева // Русская речь. – 1979. – № 1. – С. 108-111.

- 7 Лукинова, Т. Б. Лексика славянского язычества / Т. Б. Лукинова // Этимология. 1984. – М.: Наука, 1986. – С. 119-124.
- 8 Церковно-народный месяцеслов на Руси И. П.Калинского. – М.: Худож. литер., 1990. – 238 с.
- 9 История культуры Древней Руси: Домонгольский период / Под ред. Н. Н.Воронина, М. К. Каргера: В 2 т. – Т. 2.: Общественный строй и духовная культура. – М. – Л.: Изд. АН СССР, 1951. – 545 с.
- 10 Жития святых святителя Дмитрия Ростовского. Июль. – Репринт. воспр. изд. 1910 г.: Изд. Введенской Оптиной Пустыни, 1992. – 688 с.
- 11 Живописная Россия: Отечество наше в его зем., ист., плем., экон. и быт. значения: Литов. и Белорус. Полесье: Репринт. воспр. изд. 1882 г. – 2 изд. – Мн.: БелЭН, 1994. – 550 с.: илл.
- 12 Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 ч. – Ч. 1 / А. Н. Афанасьев. – М., 1865. – 800 с.
- 13 Иванов, В. В., Топоров, В. Н. Этимологическое исследование семантически ограниченных групп лексики в связи с проблемой реконструкции праславянских текстов / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Славянское языкознание: VII Междунар. съезд славистов. Варшава. Август 1973 г.: Доклады сов. Делегации. – М.: Наука, 1973. – С. 153-169.
- 14 Толстой, Н. И., Толстая, С. М. Народная этимология и структура славянского ритуального текста / Н.И. Толстой, С. М. Толстая // Славянское языкознание: X Международный съезд славистов. – М.: Наука, 1988. – С. 250-264.

УДК 821.161.1Замятин-3'06

Т. А. Осипова

### Вербализация концептов *человек, мужчина, женщина, душа* в художественных текстах Е. Замятина

В статье рассматриваются особенности языкового выражения ключевых концептов человек, мужчина, женщина, душа в художественной прозе Е.И.Замятина. Выявляются общеязыковые и индивидуально-авторские реализации данных концептов.

Концепт как одно из важнейших понятий когнитивной лингвистики понимается и определяется в научной литературе по-разному. Приведем одно из возможных определений (Ю.С. Степанова): «Концепт - это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт - это то, посредством чего человек ... сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [1, с.40]. Как отмечает Л. Буянова, «познавательные концепты противопоставлены концептам художественным. В художественном концепте сублимируются понятия, представления, эмоции, чувства, волевые акты. Каждый художественный текст/дискурс можно интерпретировать как личность, завершившую речевой акт, но не перестающую мыслить. Художественный концепт является как бы заместителем образа, в силу чего природа художественного освоения мира отличается эмоционально-экспрессивной маркированностью, особым словесным рисунком...» [2]. В данной статье мы рассмотрим вербализацию концептов человек, мужчина, женщина, душа в художественных текстах Е. Замятина (тексты Замятина цитируются по «Национальному корпусу русского языка» [3]).

Суперконцепт человек - один из самых значимых, ключевых концептов. В «Национальном корпусе русского языка» зафиксировано 67 контекстов Е.И. Замятина с ядерной лексемой *человек*, представляющей данный концепт. Интересный, можно сказать философский, подход к определению человека представлен в романе «Мы». Писатель сожалеет о «дикости» человека, предпочитает, чтобы каждый человек был *homo sapiens*: *Мне пришла идея: ведь человек устроен так же дико, как эти вот нелепые «квартиры», — человеческие головы непрозрачны, и только крошечные окна внутри: глаза; Человек перестал быть диким*



животным только тогда, когда он построил первую стену; Человек перестал быть диким человеком только тогда, когда мы построили Зеленую Стену, когда мы этой Стеной изолировали свой машинный, совершенный мир — от неразумного, безобразного мира деревьев, птиц, животных... («Мы»). Не всякий человек, по Замятину, достоин называться человеком: На поляне, вокруг голого, похожего на череп камня шумела толпа в триста-четыреста... человек — пусть — «человек», мне трудно говорить иначе («Мы»). В этой антиутопии Е. Замятин предостерегает людей от того, чтобы они не отрывались от живой природы, по большому счету — от жизни. Еще показательный пример: Я вижу: она живая, как я, она, как человек, поворачивает голову вправо, влево, и в меня ввинчиваются черные, круглые глаза... («Мы»). Большое значение Е. Замятин придавал культуре человека. Как известно, человек культурный должен, по возможности, не иметь лица; «Оригинал» — для леди Кембл звучало так же, как «некультурный человек», но мистер О'Келли был, по-видимому, слишком толстокож; Было назначено в половине десятого — и совершенно правильно: всякий культурный человек должен иметь время побриться и позавтракать, и в том, что назначено было в половине десятого, только сказывалось уважение одного культурного человека к другому — хотя бы и преступному («Островитяне»). К слову человек писатель прилагает и другие (многочисленные) эпитеты — как положительные, так и отрицательные, например: Смешной, ограниченный человек («Мы»); ...Сазыкин, тёмный человек («Русь»); — ... Жаль, нет генерала, говорил Шмит, — удивительнейший человек («На куличках»); ...Один читаемый человек Егор («Слово предоставляется товарищу Чурыгину»); Добрый человек вытаскивает со двора охапку сушёного белого мха... («Север»); — Я — человек тихий, натурливый... («Мамай»); Крутится весь день потерянный человек... («Островитяне»). Слово человек может употребляться в значении «настоящий человек»: Да, Кортома — это человек: всё видел. И слушают молча («Север»). У Е. Замятина во многих контекстах звучит мотив потерянности человека, и это неудивительно, поскольку писатель жил и творил в эпоху общественных и политических потрясений. В такое время человек особенно близок к смерти, причем она может прийти внезапно. Земная жизнь человека неотделима от смерти: Так последний раз в жизни вздохнет человек еле слышно — а кругом у всех бледнеют лица, у всех — холодные капли на лбу; Человек — как роман: до самой последней страницы не знаешь, чем кончится («Мы»). Живой человек умирает: Это — человек, живой человек. И вот знать, именно знать, что завтра... («Рассказ о самом главном»). В тяжелые времена для человека окончание земной жизни может быть желанным: Нету уж сил карачиться, сонный тонет человек и, засыпая, молит: «Ох, война бы, что ли...» («На куличках»). Пропадает желание быть человеком: Обречены мною эти двое последних, мужчина и женщина: они еще живы, еще люди. И я — человек. Если бы не быть человеком, если б... («Рассказ о самом главном»). В такое время актуализируется понятие судьбы, человеческие чувства могут приглушаться: И под плакатом сидел человек, в кепке, как судьба — одинаково равнодушный к разложению, к смерти, к любви и к прочим гражданским состояниям («Мученица науки»).

Одними из ключевых у Е. Замятина являются концепты мужчина и женщина. Существительное мужчина встречается в текстах писателя 21 раз. Мужчина у Замятина — это прежде всего сын, муж: ...И мужчина уже не сын ей, а муж... («Рассказ о самом главном»). Немаловажную роль в жизни мужчины играет плотская любовь к женщине: И на секунду, несясь стремглав, застыло: вон, во втором этаже, в стеклянной, повисшей на воздухе, клетке — мужчина и женщина — в поцелуе... («Мы»). Прослеживается семантическая связь мужчина — жизнь, сила: ...Я мужчина, я — силен, мне — жить («Рассказ о самом главном»); Мужчина крадется... скачок — схватил поперек тела, поднял — и сейчас же бросил («Рассказ о самом главном»). С другой стороны, мужчина покорен матери: Но она, высокая, впереди, она, кто тысячу кругов назад была Мать — идет не останавливаясь, и я, мужчина, иду покорно за ней («Рассказ о самом главном»). Зафиксировано 15 контекстов с лексемой отец, представляющей еще одну, очень важную для писателя, ипостась концепта мужчина. Отец — это родитель своего ребенка: Платил дед, потом отец — и я... («Островитяне»), в том числе и покойный: Что сказал бы ваш покойный отец, сэра Гарольд ... («Островитяне»).

Отец может быть трудолюбивым: *А со мной еще отец твой хаживал в гарпунищиках-то, как же тебя не взять?* («Африка»). Отец, однако, может плохо обращаться со своими детьми: — *Отец со свету сжил, заел, ни днем продохнуть, ни ночью...*; может быть пьяницей: *Покойный Федора Волкова отец китобоем плавал и был запивоха престрашный: месяца пил* («Африка»). Во многих случаях у Е.Замятина лексема *отец* имеет значение «священник», «святой человек»: *Отец Николай покачивал лысой, как у Николая Мирликийского, с седьм венчиком, головой...* («Детская»); *Инок Еразм читал ему вслух нечто от Библии или от житий святых отец наших...* («О том, как исцелен был инок Еразм»).

Лексема *женщина*, представляющая одноименный концепт, встречается у Замятина чаще, чем лексема *мужчина* (зафиксировано 35 контекстов). Писатель чаще обращает внимание на внешность женщины: *Шепот у колонны (женщина, высокая, сдвинуты брови, глубокая расселина между бровей)...* («Рассказ о самом главном»); *Какая-то золотоволосая и вся атласно-золотая, пахнувшая травами женщина* («Мы»); При описании внешности женщины становится важной и внешность мужчины: *Свет лун — снизу и сзади, их лица в тени, на зеленоватом, застывшем небе вырезаны два темных профиля: мужчина исподлобья, прижатый к груди подбородок, узлы мускулов пониже плеча; и молодая женщина — острия ресниц, губы, только что сказавшие что-то и еще не закрытые* («Рассказ о самом главном»). Физическая любовь женщины и мужчины — это не просто плотская страсть, а соединение двух людей в одно: *Только бы добежать, а там по двое, по трое, крепко обнявшись — как мужчина и женщина...; Мужчина и женщина обнялись тесно: двое — одно* («Рассказ о самом главном»). Женщина может досаждать мужчине, и мужчина, несмотря на то, что физически сильнее, терпит это: *На меня эта женщина действовала так же неприятно...; Отчего я сижу вот — и покорно выношу эту улыбку, ... отчего это нелепое состояние?* («Мы»). Очень важная ипостась женщины — мать, в ней рождается новая жизнь, а бесплодие является трагедией: *Вероятно, это похоже на то, что испытывает женщина, когда впервые услышит в себе пульс нового, еще крошечного, слепого человечка; Весь мир — единая необъятная женщина, и мы — в самом ее чреве, мы еще не родились, мы радостно зреем* («Мы»); *...Тотчас увидел он горькие бесплодием ложесна женщины. — Оставь скорбь, женщина, — сказал ей старец...* («О том, как исцелен был инок Еразм»). С лексемой *мать* зафиксировано 42 контекста (больше, чем с существительным *женщина*). Мать очень любит своих детей, заботится о них: — *Лампада под праздник, мать перед иконой ничком... а кто-то из них, из детей больной лежит* («На куличках»). Дети должны слушаться матери (и отца): *Что всякий сукин сын мать и отца слушаться должен* («Слово предоставляется товарищу Чурьгину»). Мать — это и Пресвятая Богородица: *Ах, ты, говорю, Мать Пресвятая... и пошла его чесать* («Рассказ о самом главном»). У Е. Замятина встречается фольклорное представление о русской печи как о матери: *...Бабка Матрёна-плясея, широкая, тёплая — русская печь-мать* («Север»).

Но «женщина» в женщине может быть выше «матери»: *Мы вправе предположить, что Александра III, чистую науку, Мадонну, мать — все в ней сейчас победила женщина* («Мученица науки»). Еще одна ипостась женщины — любовница: *Но кто поймет до конца женскую душу, где — как буржуазия и пролетариат — рядом живут мать и любовница, заключают временные соглашения против общего врага и снова кидаются друг на друга?* («Мученица науки»). Со словом *женщина* Е.И.Замятин употребляет различные эпитеты — с отрицательной и положительной окраской: *...Длинная, строгая женщина-офицер* («Островитяне»); *Раздражающая, отталкивающая женщина, странная игра...; Очень интересная, талантливая женщина; ... Очень почтенная пожилая женщина* («Мы»); *Дорогая моя женщина...* («Ловец человек»). У Замятина находим такое понимание русской женщины, которое характерно для многих русских писателей — Н.Некрасова и других: *И пусть запашет жизнь еще глубже борозды — все стерпит, все поднимет русская женщина* («На куличках»).

Человек тогда является человеком, когда он жив, и не только в физическом отношении, но и в душевном, духовном смысле: *Мужчина и женщина: они еще живы, еще люди* («Рассказ о самом главном»). Душа — еще один важный для человечества концепт, один из

ключевых для русского национального сознания. Как определила Л. Буянова, «концепт "душа" как основная составная часть включен во все религии мира: представление о душе, дарованной Богом, о ее бессмертии является основой священного вероучения» [2]. В «Национальном корпусе русского языка» зафиксировано 27 контекстов из произведений Е. Замятина с ядерной лексемой *душа*. По наблюдению Л. Буяновой, душа в художественных текстах русских поэтов может вербализоваться как место; субстанция; ипостась личности; нечто живое, находящееся, подобно сердцу, внутри человека; внутреннее «я» автора. Как живая сущность, душа не только генерирует и отражает чувства, она и сама может их испытывать, функционально уподобляясь субъекту речи. Важнейшей единицей семантической структуры концепта душа является семема «живое» [2]. У Замятина душа предстает как живое существо, которое может болеть, притом неизлечимо: *Двухмерная тень. Неизлечимая душа. Не записывал несколько дней («Мы»); существо, которое ест: Душа генеральская хочет папшета, а брюхо уж по сих пор полно («На куличках»)*. В антиутопии «Мы» Замятин показывает опасность «лишения» души: — *Плохо ваше дело! По-видимому, у вас образовалась душа. Душа? Это странное, древнее, давно забытое слово («Мы»)*. Здесь концепт душа вербализуется как нечто материальное, имеющее начало и конец. Душа у Е. Замятина может представлять и как горючее вещество: *Душа горела — все дотошно разведать, как и что было у генерала с Маруськой этой Шмитовой («На куличках»)*. Нередко душа предстает как нечто живое, которое может двигаться внутри человека, выходить из него и возвращаться: *А у самой небось душа в пятки («Север»); По пути к пяткам душа остановилась в ногах.... («Икс»); Яков вышел, и только тогда в тело Александра III вернулась нежная женская душа... («Мученица науки»)*. Также душа может представлять собой ипостась личности: — *Вот спасибо, сердешный! Вот— святая душа! («Север»)*.

Таким образом, концепты человек, мужчина, женщина, душа в художественной прозе Е. И. Замятина находят как общеязыковую, так и весьма интересную индивидуально-авторскую реализацию.

#### Литература

1 Степанов, Ю. С. Основы общего языкознания / Ю. С. Степанов. - М.: Наука, 1975.

2 Буянова Л. Концепт «душа» как основа русской ментальности: особенности речевой реализации. – [Электронный ресурс] – Режим доступа <http://www.relga.sfedu.ru/>

3 Национальный корпус русского языка - [Электронный ресурс] – Режим доступа <http://search.ruscorpora.ru>

УДК 811.161.1:[81'37:94]:81'367.622

Е. И. Холявко

### *Радости ради:* к семантической реконструкции древнего корня

Статья посвящена обоснованию генетической связи слов *радость, ради, радеть*. Семантическая реконструкция выполнена с привлечением философского, культурологического и психологического материала. Глубинная семантика корня, иллюстрирующая единство причинно-целевых отношений, способствует постижению сути концепта «радость».

*Не тем богат, что есть, а тем богат, чем рад.*

Русская пословица

Радость, по справедливым словам Г. Честертона, – «неуловимая материя» [1, с. 445]. Анализ соответствующего концепта выполнен Ю. С. Степановым [1, с. 445-454], который обращает внимание на «два, самых общих, признака «радости»: 1) это есть внутреннее чувство, противопоставленное внешнему, физическому ощущению удовольствия, и 2) имя радо-

сти, т.е. само слово *радость*, в норме никогда не выступает в позиции подлежащего» [1, с. 446]. Ученый исчерпывающе формулирует внутреннюю форму концепта по отношению к субъекту следующим образом: «Ощущение внутреннего комфорта, удовольствия бытия, возникшее в ответ на осознание (или просто ощущение) гармонии меня со средой, «заботы» кого-то обо мне (это причина; причина здесь может быть и «неведомой»), и сопровождающееся моей готовностью проявить такую же заботу в отношении к другому (это – мотив, цель; как и причина, цель и ее объект – «другой, другое» могут быть также «неведомыми», лингвист сказал бы «референтно неопределенными», – «другое» здесь, по отношению к которому я проявляю готовность, – это сама жизнь)» [1, с. 453].

Кроме того, представляет несомненный интерес статья А. Б. Пеньковского, исследующего соотношение концептов «радость» и «удовольствие» [2, с. 148-155]. Он обращает внимание на то, что слова *радость* и *удовольствие* в лексикографических источниках толкуются посредством друг друга: *радость* – ‘чувство удовольствия, удовлетворения’; *удовольствие* – ‘чувство радости, довольства от приятных ощущений, переживаний, мыслей’. Отношения семантического тождества могут сопровождаться градацией: *радость* – ‘чувство большого удовольствия, удовлетворения’ [2, с. 148]. А. Б. Пеньковский на основе анализа художественных текстов определяет различие одноименных концептов. Удовольствие – это не столько чувство, сколько положительная чувственная реакция на внешний стимул. Удовольствие «прежде всего и преимущественно чувственно-физиологическая реакция, тогда как РАДОСТЬ имеет более высокую чувственно-психическую природу. Толкуя *удовольствие* как ‘чувство радости’, а *радость* как ‘чувство удовольствия’, лексикографы должны были уточнить, что *удовольствие* – это радость тела, а *радость* – удовольствие души и духа» [2, с. 150].

«РАДОСТЬ по природе альтруистична. Именно поэтому возможна и нормальна *радость за другого*. *Удовольствие за другого* не получишь. Можно, разумеется, *радоваться про себя* (*тихая, скрытая радость*), но *высшая степень радости* достигается лишь тогда, когда она *разделяется* с другими. Показательно поэтому, что глагол *радоваться*, как и прилагательное *рад*, управляет дательным падежом имени, в котором значение каузатора эмоционального состояния совмещается со значением адресата: *радость возвращается* тому, кто является ее источником. Ср. также направительно-объектное значение винительного падежа в оборотах *радоваться* (*не нарадоваться на кого-либо*) и этимологическое значение ‘вокруг’ (‘окружать радостью’) в церковнославянском *радоватися о ком*» [2, с. 153-154]. Эти очень важные для понимания концептуальной семантики наблюдения А. Б. Пеньковского можно дополнить сведениями из объяснительного словаря синонимов: глагол *радоваться* обозначает «одну из фундаментальных эмоций, доступных не только человеку, но и всем высшим животным, и не только взрослым, но и очень маленьким детям. <...> Первичность, элементарность этой эмоции дает себя знать и в привычном сравнении *радоваться как ребенок*. <...> С другой стороны, *радоваться* – одна из важнейших человеческих эмоций, воспринимаемая, наряду с любовью, как фундаментальная жизненная ценность: *Человек рождается в мир, чтобы радоваться*. При этом разные типы людей в разной мере открыты для нее. В отличие от ликования и особенно торжества, она доступна преимущественно тем, кто способен видеть и находить в жизни светлые стороны.

Эту эмоцию способны вызвать любые положительно оцениваемые факторы. Можно *радоваться* победе в изнурительной войне и новому костюму, спасению детей и хорошей погоде. *Радуются* и тому, чего долго ждали, и случайному подарку судьбы, завершению своей работы и успехам другого человека <...> Наконец, *радоваться* можно без всякой конкретной или видимой причины – от ощущения физического здоровья, полноты жизни и т.п. *Радоваться*, таким образом, можно вполне бескорыстно и простодушно. Между тем *ликовать* и особенно *торжествовать* – более эгоистичные эмоции. <...> Хотя *радоваться* обозначает менее интенсивную эмоцию, чем *ликовать* она может быть гораздо более глубокой и поэтому более длительной. <...> Радости могут сопутствовать некоторые отрицательные

эмоции, такие, как (легкая) грусть. Однако в типичных ситуациях она сопровождается просветлением души, подъемом жизненных сил.

*Радоваться* обозначает чувство достаточно интимное и поэтому не требующее обязательного внешнего выражения; она совместима с глубоким внутренним покоем. Женщина, ждущая ребенка, может *тихо радоваться* при мысли о нем, но никак этого не показывать. Если же эта эмоция находит выход, то возможности ее внешнего проявления более разнообразны, чем у других эмоций этого ряда. Она может выражаться в двигательной активности, повышенной громкости речи, энергичной жестикуляции, легком румянце на лице, свете и блеске в глазах» [3, с. 912-913].

А. Б. Пеньковский, исследуя эмоциональные концепты, приходит к выводу, что «язык, занимая позицию высшей нравственности, запрещает нам рассматривать природный мир как созданный на потребу человеку в качестве источника его удовольствия. Он учит нас тому, что составляет одно из центральных положений христианского вероучения: мир создан и существует для всеобщей радости. РАДОСТЬ – одна из энергетических сил, которые образуют животворящую силу Святого Духа...» [2, с. 153].

Н. А. Дьячкова, анализируя концепт «радость» в православном дискурсе, приходит к важному заключению: концептуальным признаком, актуализирующимся в православно-христианском дискурсе, является обозначение не телесной, не чувственной, а умопостигаемой эмоции, внутреннего переживания. В православных текстах радость – это «эмоция, имеющая неземную, духовную природу, причем такая, источник которой всегда известен». Этим источником для христианина является Господь, который есть любовь, потому что «все от Него и Его любви». Н. А. Дьячкова в подтверждение приводит слова Антония Сурожского: «Блажен тот, кто познал, что ничего у него нет; даже то, что кажется его собственностью, – не его. Жизнь, тело, ум, сердце и все, чем богата наша жизнь, – все это от Бога. И если почувствовать совершенную нашу нищету, почувствовать, что ничего у нас нет, тогда вдруг хлынет в сердце такая несказанная радость: хотя нет этого у меня, хотя оно не мое, но – Господь дает!» [4, с. 165-179].

Для христиан радость основана на ощущении Божьего присутствия, об этом неоднократно свидетельствует Библия: «Ты укажешь мне путь жизни: полнота радостей пред лицом Твоим, блаженство в деснице Твоей вовек» (Пс. 15:11); «Возврати мне радость спасения Твоего и Духом владычественным утверди меня» (Пс. 50: 14); «Ибо человеку, который добр пред лицом Его, Он дает мудрость и знание и радость; а грешнику дает заботу – собирать и копить, чтобы после отдать доброму пред лицом Божиим. И это – суета и томление духа!» (Еккл. 2:26); «Обретены слова Твои, и я съел их; и было слово Твое мне в радость и в веселие сердца моего; ибо имя Твое наречено на мне, Господи Боже Саваоф» (Иер.15:16); «Сие сказал Я вам, да радость Моя в вас пребудет, и радость ваша будет совершенна» (Ин.15:11); «Так и вы теперь имеете печаль; но Я увижу вас опять, и возрадуется сердце ваше, и радости вашей никто не отнимет у вас» (Ин.16:22); «Доныне вы ничего не просили во имя Мое; просите и получите, чтобы радость ваша была совершенна» (Ин.16:24); «Ибо Царствие Божие не пища и питие, но праведность и мир и радость во Святом Духе» (Рим.14:17); «Бог же надежды да исполнит вас всякой радости и мира в вере, дабы вы, силою Духа Святаго, обогатились надеждою» (Рим.15:13); «Плод же духа: любовь, радость, мир, долготерпение, благость, милосердие, вера, кротость, воздержание. На таковых нет закона» (Галл.5:22); «Радуйтесь всегда в Господи, и еще говорю: радуйтесь» (Флп. 4:4); «Какую благодарность можем мы воздать Богу за вас, за всю радость, которою радуемся о вас пред Богом нашим» (1 Фес. 3:9); «Котораго не видевши любите, и Котораго доселе не видя, но веруя в Него, радуетесь радостью неизреченною и преславною, достигая наконец верою вашу спасения души» (1 Пет.1:8).

Нам представляется верным, что приведенная выше концептуальная семантика обусловлена глубинной семантикой базового корня. Семантическая реконструкция позволяет проследить путь воплощения потенциальных сем в составе архесемемы, направления семантического развития слова и движения мысли, явленной в слове.

Слово *радость* восходит к старославянскому языку, в церковнославянском языке русского извода фиксируется с XI века в следующих значениях: ‘чувство душевного удовлетворения, веселия’; ‘веселие, торжество’. Возможны были также варианты *радование*, *радоуци*, *радъство* [5, ст. 13-16]. В древнерусский период *радость* и *веселье* неразрывно связаны. Это объясняется книжным происхождением анализируемого слова. Оно возникает при переводе с греческого церковных книг, однако на славянской почве семантика его модифицируется. «В древнерусских текстах *радость* представлена как *благодать*, исходящая от Бога, что соответствует значениям слова *χάρις* ‘благоденствие, милость, счастье’; такая благодать дает здоровье и силу, а это и есть счастье» [6, с. 239]. Понятие о радости в греческих текстах исходит из представлений о здоровье и счастье, что вполне соответствует этимологическому значению корня *весел-* < \**vesel-* < и.-е. \**ues-* ‘жить, пребывать’, ‘нежиться, есть, пировать’. Значение ‘пир’ свойственно было еще старославянскому *веселие*. Поэтому первоначально лексемы *радость* и *веселие* взаимозаменяемы, хотя уже в «Изборнике» 1076 г. при переводе изречения Сираха находим: *н,сть веселия паче радости срьдъчньня*. В житийных текстах Епифания Премудрого значения сходные, но не тождественные [6, с. 239-243]. Семантика устойчивой к тому времени формулы *радость и веселие* характеризуется взаимной дополняемостью компонентов. У славянских авторов радость совмещается с весельем: радость – личное чувство, переживание, состояние, веселье – общее действо, процесс, доставляющий удовлетворение, поэтому со временем происходит закрепление соответствующих понятий за сакральной и профанной сферами соответственно. Это подчеркивается и морфемной структурой слов *радость* и *веселие*. Язык сохраняет именно эти варианты, оттесняя *радование* и *веселость* и разделяя семантику *радости* и *веселья*.

В. В. Колесов, проанализировав средневековые русские тексты, делает следующее заключение: «... веселый – это тот, кто получает заряд силы от энергии рода, радостно и добровольно соединившись с ним. Христианские писатели боролись с подобными проявлениями веселья, но не возбраняли тихой, заслуженной праведным житием радости» [6, с. 243]. И еще: «... личная радость осветляет общее веселье, субъективное переживание как бы входит в объективно данное веселье окружающих, вечно представленное праздничным разгулом. Радость, по мнению многих, есть некий лад магического поведения, имеющего целью вызвать желаемое в мгновенной его цельности, оживить замершее, вернуть ему целостность утраченного лика. Совершить, говоря иначе, доброе дело» [6, с. 330].

Эта мысль В. В. Колесова подтверждается этимологически, при исследовании внутренней формы корня *рад-*. В современном русском литературном языке *рад* используется в предикативной функции в значениях: ‘о состоянии особенной приподнятости, испытываемом кем-либо, связанной с оживлением (веселостью) и расположением к кому-либо или к чему-либо’; ‘доволен’; ‘счастлив’. Ю. Покорный возводит общеславянское \**radъ* к и.-е. \**rōd-* / \**rēd-* ‘радостный’, ‘веселый’, ‘ободрять’, видя родство в англосакс. *rōt-* ‘радостный, веселый’; др.-исл. *rētask* ‘становиться веселым, ясным’ [7, с. 92-93]. Семантика древнего корня станет более понятной при привлечении фактов санскрита: *ratā* ‘радующийся, находящий радость в чем-либо’ от *ram*, *rāmate* ‘играть’, ‘радоваться’, ‘отдыхать’; *rāddhā* от *rādh*, *rādhyate* ‘расти’, ‘процветать’, ‘удовлетворять’; *ra* ‘помогающий, способствующий’, возможно, и *ravī* ‘солнце’ [8]. Думается, что и эти значения были производными, если принять во внимание значения генетически более далеких заимствованных лексем *радий*, *радиус* с архисемой ‘луч’, подтверждающейся греческим и латинским материалом. Возможно, мы имеем дело с комплексом вторичных, позитивно маркированных значений, сформировавшихся на основе представлений о прямом, открытом, а следовательно, правильном, правом. Типология формирования таких значений, как и противоположных, является языковой закономерностью.

Семы радости, роста, помощи потенциально сохраняются в семеме генетически родственного современного предлога *ради* ‘из-за’; ‘для’; ‘с целью’; ‘по причине’. По своему происхождению представляет общеславянскую форму локатива (местного падежа) утраченного существительного с основой на \*-ī, следы которого можно отыскать в составе устойчивого *С какой ради?*, являющегося диалектным вариантом разговорного *С какой радости?*

‘зачем, почему, по какой причине’ [9, с. 552]. В соответствии со своим происхождением застывшая форма *ради* первоначально была не предлогом, а послелогом, о чем свидетельствуют сохранившиеся устойчивые *Христа ради* или *милости ради*.

Семантика производной формы была синкретичной, причинно-целевой. Очень показательно, что в семантике послелога причина не отделялась от цели. «Причина – идеальный род, в состав которого входят повод, условие, начало и прочие виды проявлений причинности, включая и основополагающий вид «пространство». Причинное *для* от *д,лати* и пространственное *дья* от *дълити* одинаково дали современное *для* (ср. латинскую параллель в слове *causa* ‘для’ и *causa* ‘дело’)). «Как причина исходит из начала, определяясь истоком дела, так и цель находится в конце движения, но уже никак не связана с началом. Цели добиваются в активном действии» [10, с. 652]. Верно, но внутренняя форма глагола *добиться* (добить себя) актуализирует вопрос о ценности цели.

В *ради* семантика сформировалась иначе. Неразделенность причины и цели в *ради* передает идею побуждения к действию или состоянию, которое, будучи конечной целью, возвращает к началу причины. Здесь отражается характерное для архаичного мировосприятия представление о всеобщей взаимосвязи, одним из проявлений которого является генетическое единство корней в словах *начало* и *конец*. Кроме того, действие или состояние, выражаемое рассматриваемым корнем, тоже показательно: не только *рад* ‘об испытываемом кем-либо желании, готовности, согласии сделать что-либо’, но и *радеть* ‘заботиться о ком-, чем-либо, проявлять усердие, старание по отношению к чему-либо’; диал. *радить* ‘заботиться’; ‘желать добра’; ‘советовать’ [7, с. 93].

Таким образом, путь семантического развития корня *рад-* мог быть таким: от обозначения состояния оживления, внутреннего согласия с внешним миром, формирующегося на базе исходных представлений о прямом, правильном (*радость*), к обозначению готовности проявить усердие, заботу (*рад*), затем к обозначению самого действия заботы, добра (*радеть*) и наконец к обозначению чувства удовлетворения, ощущения полноты жизни (*радость*). Причинно-целевой предлог *ради* воплощает смысл этой замкнутой цепи.

Семантическая реконструкция корня, выявление его этимологических связей объясняет приведенные в начале статьи концептуальные особенности: необязательность проявленной причины, альтруистичность, духовную составляющую, значимость в христианских дискурсах и т.д. Древнерусское приветствие *Радуися* [5, ст. 13] является хорошей иллюстрацией регулятивной и волюнтаривной функций языка. Это очевидно при изучении психологии эмоций. Радость придает жизни ее самый сокровенный смысл и наполняет человека чувством полного удовлетворения жизнью. Радость не присуща разуму, скорее мудрости – уму, наполненному любовью. Радость базируется на открытости, доверии к жизни и свободе выбора не столько действия, обеспечивающего выживание, сколько подлинного чувства. «Признавая радость весьма желательным состоянием, а установку на самоуважение – позитивной, мы должны также не упускать из виду, что и того, и другого нелегко достигнуть» [11, с. 275]. Современное общество гедонистично, однако погоня за удовольствием, не добавляет радости. Человек часто отождествляет себя со своей деятельностью, а не со своей сутью. «Такой подход – весьма типичное проявление нарциссической культуры, в которой видимость и зримый образ гораздо более важны, нежели реальная действительность. В нарциссической культуре успех, как представляется многим, дарует человеку самоуважение, но это происходит только потому, что всякое достижение накачивает и раздувает эго соответствующего индивида» [11, с. 40]. Отвергая подлинное чувство радости как нерациональное, строя взаимоотношения с миром по принципу стимул – реакция, нарциссический индивид лишает себя источника энергии, не принимая во внимание, что энергия жизни не есть энергия действовать. Это очевидно даже на уровне слова: *нарцисс* родственно *наркоз* с этимологическим значением ‘паралич’.

А значит, житейский ответ на философский вопрос: *С какой радости?* – может быть и таким: *Радости ради*.

## Литература

- 1 Степанов, Ю. С. Константы : Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – 3-е изд. – М. : Академический Проект, 2004. – 992 с.
- 2 Пеньковский, А. Б. Радость и удовольствие в представлении русского языка / А. Б. Пеньковский // Логический анализ языка : Культурные концепты / редкол.: Н. Д. Арутюнова (отв. ред.) [и др.]; АН СССР, Ин-т языкознания. – М. : Наука, 1991. – С.148-155.
- 3 Апресян, Ю. Д. *Радоваться, ликовать, торжествовать 2* / Ю. Д. Апресян // Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. – 2-е изд. ; под общим рук. акад. Ю. Д. Апресяна. – М. : Школа «Языки славянской культуры», 2003. – С. 912-915.
- 4 Дьячкова, Н. А. Концепт «радость» в православном дискурсе / Н. А. Дьячкова // VERBUM : язык, текст, словарь : сб. науч. тр., посвящ. юбилею Л. Г. Бабенко. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2006. – С. 165 – 179.
- 5 Срезневский, И. И. Словарь древнерусского языка : в 3 т. / И. И. Срезневский. – Т. 3. – Ч. 1. – М. : Книга, 1989. – 910 с.
- 6 Колесов, В. В. Древняя Русь : наследие в слове : в 5 кн. / В. В. Колесов. – Кн. 3 : Бытие и быт. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2004. – 400 с.
- 7 Черных, П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка : в 2 т. / П. Я. Черных. – 3-е изд. – Т. 2 : Панцирь – Ящур. – М. : Русский язык, 1999. – 560 с.
- 8 Кочергина, В. А. Учебник санскрита : учебник для высших учебных заведений / В. А. Кочергина. – М. : Филология, 1994. – 336 с.
- 9 Мокиенко, В. М. Большой словарь русских поговорок / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина ; под общей ред. В. М. Мокиенко. – М. : ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007. – 784 с.
- 10 Колесов, В. В. История русского языка : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. В. Колесов. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : Издательский центр «Академия», 2005. – 672 с.
- 11 Лоуэн, А. Радость / А. Лоуэн ; пер. с англ. Е. Г. Гендель. – Минск : Попурри, 2009. – 496 с.

УДК 821.161.3–31\*Мележ:811.161.3'371

А. М. Чарнышова

### Стылістычная характарыстыка моўных адзінак са значэннем візуальнага кантакту на матэрыяле трылогіі І.Мележа “Палеская хроніка”

У артыкуле разглядаецца стылістычная характарыстыка моўных адзінак са значэннем візуальнага кантакту ў раманах трылогіі І.Мележа. У залежнасці ад стылістычнай афарбоўкі выдзяляюцца дзве групы намінацыйных адзінак са значэннем візуальнага кантакту: нейтральныя словы і словы з эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай. Стылістычная размежаванасць адзінак са значэннем візуальнага кантакту дае магчымасць вызначыць неабходнасць ужывання эмацыянальна-экспрэсіўнай лексікі для выражэння невербальнай камунікацыі ў мастацкім тэксце. Адзначаецца асноўная функцыя выкарыстання нейтральных лексем і слоў з эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай са значэннем візуальнага кантакту.

Візуальны кантакт – адзін з асноўных кампанентаў невербальных зносін разам з мімікай і жэстамі. Візуальны кантакт уключае частату і працягласць абмену поглядамі, а таксама тое, як людзі глядзяць адзін аднаму ў вочы. Чалавек часцей і даўжэй глядзіць на таго, хто яму падабаецца.

Погляд азначае не толькі зацікаўленасць, але і засяроджанасць на тэме размовы, прычым значна лягчэй падтрымліваць візуальны кантакт, калі тэма прыемная. Устрыманне ад прамога візуальнага кантакту з’яўляецца праявай ветлівасці і разумення эмацыянальнага стану партнёра па зносінах, а настойлівы погляд – прыкмета варожасці, ўмяшанне ў асабістыя перажыванні. Неабходна ўлічваць, што пра чалавека, які глядзіць суразмоўцу ў вочы, ствараецца прыемнае ўражанне, але пільны погляд перашкаджае засяродзіцца, выклікае



адчуванне дыскамфорту. Таму погляд трэба час ад часу адводзіць, рэгулюючы такім чынам размову.

Невербальныя зносіны суправаджаюць чалавека праз усе жыццё. Існуе інфармацыя, якую перадаць субяседніку пры дапамозе слоў не магчыма, таму ў такім выпадку ў працэс зносін уваходзяць невербальныя сродкі. Калі разглядаць мастацкі твор з пункту погляду змястоўнага складніка, то не трэба забываць аб тым, што стварэнне мастацкіх персанажаў у працэсе зносін немагчыма без невербальных кампанентаў. Каб раскрыць вобраз героя ў творы дасканала неабходна вымаляваць і запамінальны знешні выгляд, і характар, які будзе якасна адрозніваць яго ад астатніх, і моўны вобраз героя таксама павінен быць вызначальным, а разам з вербальным і невербальным бок узаемадзеяння героя з іншымі павінен адлюстроўваць яго знешні мір, эмоцыі, пачуцці. Аўтары ствараюць не толькі цікавыя сюжэты, але і яркія змястоўныя вобразы. Дзякуючы менавіта лексемам, якія называюць невербальныя паводзіны мастацкія творы становяцца больш эмацыянальнымі, яркімі і лексічна насычанымі.

Зразумела, што ўсе мастацкія торы адносяцца да мастацкага стылю. Так як мастацкі стыль абслугоўвае духоўную сферу жыцця грамадства, то асноўнай яго функцыяй з'яўляецца функцыя эстэтычнага ўздзеяння на чытача праз мастацкія вобразы. Галоўная функцыя дадзенага стылю праяўляецца і ў выкарыстанні разнастайных лексічных адзінак. У творах мастацкай літаратуры, разнастайнай у жанравых і тэматычных адносінах, выкарыстоўваюцца словы розных разрадаў. Галоўная асаблівасць літаратурна-мастацкага стылю заключаецца ў тым, што ён, рэалізуючы функцыю ўздзеяння, выкарыстоўвае ўсе сродкі агульнанароднай мовы, калі гэта стылістычна апраўдана: усе пласты лексікі ва ўсёй разнастайнасці яе семантыкі, экспрэсіўных і функцыянальна-стылістычных адценняў (ад прастамоўя да высокай кніжнай), з усімі яе значэннямі – прамымі і пераноснымі, усю фразеалогію, амаль усе сродкі граматыкі і перш за ўсё – вялікую разнастайнасць сінтаксічных канструкцый, тыпаў сказаў.

Калі гаварыць пра лексічны склад любога функцыянальнага стылю, то трэба адзначыць, што нейтральная лексіка з'яўляецца дамінуючай. Без яе не можа функцыянаваць ніводны стыль. Уласна стылёвыя дабаўкі ў колькасных адносінах заўсёды ўступаюць нейтральнай аснове. Існуюць тэксты, што складаюцца толькі з адных нейтральных слоў і сінтаксічных канструкцый. Яшчэ часцей бывае так, што доля стылістычна афарбаваных адзінак настолькі нязначная, што бывае цяжка вызначыць, да якога функцыянальнага стылю адносіцца тэкст.

Лексемы з эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай – гэта такія намінатыўныя адзінкі, якія валодаюць дадатковымі якасцямі, што накладваюцца на іх намінатыўнае значэнне. Таму, экспрэсіўна-эмацыянальныя моўныя сродкі супрацьпастаўлены нейтральным моўным сродкам.

Асабліва вызначальнай з'яўляецца эмацыянальна-экспрэсіўная лексіка для тэкстаў мастацкага стылю. Вызначаецца, што ў складзе многіх паэтычных і празаічных твораў, эмацыянальна-экспрэсіўныя намінацыя з'яўляюцца дамінуючымі і выцясняюць па колькасным складзе нейтральныя лексемы.

Асаблівасці мастацкага стылю праяўляюцца і ў намінацыі невербальных паводзін. Тыя лексічныя адзінкі, якія называюць міміку, жэсты, паставу, рухі цела персанажаў, візуальны кантакт, у стылістычным плане таксама вызначаюцца разнастайнасцю ўжывання. Непасрэдна моўныя адзінкі са значэннем візуальнага кантакту паводле стылістычнай афарбоўкі ў раманах І.Мележа мы можам падзяліць на:

- 1) словы з эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай
- 2) стылістычна нейтральныя словы.

Да першай групы адносяцца моўныя адзінкі: 'бліснуць', 'зіркнуць', 'унізаць позірк', 'кінуць позіркам', 'вочы прабегліся', 'лавіць вачыма', 'ускінуць вочы', 'акінуць вачыма', 'акінуць позіркам', 'падняць вочы', 'абмацаць вочкамі', 'павесці вачыма', 'упяць позірк', 'кальнуць позіркам', 'бегаць вочкамі'.

Да другой групы належаць словы: 'глянуць', 'паглядзець', 'пазіраць', 'сачыць', 'азірнуцца', 'паглядваць', 'зірнуць', 'глядзець'.

Першая група лексем большая па колькасці. Цікава, што ў ёй сустракаюцца не толькі аднаслоўныя лексемы ('бліснуць', 'зіркнуць'), але і свабодныя і ўстойлівыя словазлучэнні ('унізаць позірк', 'кінуць позіркам'). Некаторыя словы нясуць у сабе адценне прастамоўя, іншыя ўжываюцца ў гутарковым стылі: 'зіркнуць', 'упяць позірк': *Васіль спасцярожліва зіркнуў на яго, прамаўчаў* [1, с. 337].

І.Мележ, характарызуючы позірк персанажаў, у поўнай меры выкарыстоўвае лексічныя магчымасці беларускай мовы, даволі часта ўжывае словы з эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай. Гэтыя моўныя адзінкі дапамагаюць аўтару больш дакладна выявіць адметнасці позірку герояў, асаблівасці візуальнага кантакту.

Іван Мележ даволі часта ўжывае лексемы з эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай, падбірае для іх адпаведны кантэкст: *Позірк іх час ад часу сустракаліся, Яўхім лавіў яе вачыма, ад якіх цяжка, немагчыма было ўцячы* [1, с. 95]. Аўтар ужывае моўную адзінку 'лавіць вачыма', каб перадаць тое напружанне, якое апанавала Яўхімам.

Сустракаюцца моўныя адзінкі, якія пісьменнік выкарыстоўвае, каб паказаць, што позірк персанажа быў адрасаваны некалькім асобам: *Светлыя Зайчыкавы вочы па чарзе прабегліся на Міканору, Дубадзелу, Зубрычу* [1, с. 323].

І.Мележ, характарызуючы сваіх герояў, выявіў сябе тонкім псіхолагам сапраўдным знаўцам чалавечых узаемаадносін. Моўныя адзінкі са значэннем візуальнага кантакту аўтар ужывае ў пэўнай, адпаведнай сітуацыі. Напрыклад, герой у стане неспакою, няравнасці не проста глядзіць, паглядае, а 'бегае вочкамі': *Глушак гаманіў даверліва і лісліва: прыязнымі і вострымі вочкамі бегаў то к Хролу, то к Хролісе, то зноў – к Хролу* [2, с. 122].

Каб паказаць позірк героя, які знаходзіцца ў стане напружання, роздуму, аўтар выкарыстоўвае лексему 'ўпяць позірк': *Дзяцел ўпяў у Апейку няўцяямны гарачы позірк, апаў гневам, прасвятлеў* [2, с. 79].

Гэтая група цікавая яшчэ і тым, што тут сустракаюцца варыянтныя моўныя адзінкі: 'кінуць позіркам', 'акінуць позіркам', 'акінуць вачыма'.

Сярод моўных адзінак з эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай ёсць размоўныя: 'бліснуць', 'зіркнуць', 'унізаць позірк', 'вочы прабегліся', 'лавіць вачыма', 'упяць позірк', 'бегаць вочкамі'. Цікава, што аўтар ужывае лексему "бліснуць" у пераносным значэнні, і з-за гэтага дадзеная моўная адзінка набывае эмацыянальна-экспрэсіўную афарбоўку. Лексічнае значэнне слова 'бліснуць' можна растлумачыць так: 'ярка засвяціцца пра маланку, сонца, агонь; паказацца, заблішчаць' [3, с. 90]. Характарызуючы позірк, І. Мележ ужывае наступнае значэнне гэтай лексемы: 'зіркнуць (пра імгненны позірк)' [3, с. 90].

Да размоўнай лексікі можна аднесці слова 'зіркнуць'. Звернемся да яго лексічнага значэння: 'кінуць позірк на каго-небудзь, што-небудзь, пазіраць' [3, с. 242]. У тэксце сустракаецца наступнае ўжыванне гэтай моўнай адзінкі: *Ён зіркнуў на Глушака, як бы чакаючы ўхвалы, голасна зарагатаў* [2, с. 143]; *Васіль спасцярожліва зіркнуў на яго, прамаўчаў* [1, с. 337].

Моўная адзінка 'унізаць позірк' ужываецца Іванам Мележам з мэтай перадаць зацікаўленасць аднаго героя паводзінамі іншага: *Той, у пінжачку, унізаў востры позірк у Міканора Глушака, пачакаў з выразнай насмешкай* [2, с. 142].

Адметным з'яўляецца позірк Халімона Глушака. Ён не проста глядзіць – а бегае вочкамі. Вось як яго характарызуе Іван Мележ: *Глушак гаманіў даверліва і лісліва: прыязнымі і вострымі вочкамі бегаў то к Хролу, то к Хролісе, то зноў – к Хролу* [2, с. 122]. Тое, як глядзіць герой, гаворыць пра тое, што ён заўсёды знаходзіцца ў стане напружання. Сваім позіркам ён як бы аглядае з усіх бакоў чалавека, прымерваецца да яго, каб вызначыць, чым гэты чалавек можа быць карысны.

Пісьменнік выразна падкрэслівае, што герой нікому не давярае, імкнецца ўсё зрабіць сам. Звяртае на сябе ўвагу і апісанне вачэй: "прыязныя і вострыя вочкі". Лексічнае значэнне слова прыязны падаецца так: 'прасякнуты сяброўскімі адносінамі, дружалюбнасцю, добрабычліваасцю' [3, с. 522]. Лексема 'прыязны' ў спалучэнні з моўнай адзінкай 'бегаць вочкамі' акцэнтуюе ўвагу на адмоўных якасцях героя. Вочы хоць і 'прыязныя', але ў той жа

час яны ‘вострыя’, позірк Халімона пранізвае чалавека наскрозь. На першы погляд бачна, што Глушак вельмі добразычлівы чалавек, але гэта толькі здаецца. Ён вельмі хітры і заўсёды імкнецца схаваць, не паказваць, што ў яго на душы. Пісьменніку ўдалося перадаць гэта праз позірк.

Моўную адзінку ‘лавіць вачыма’ аўтар ужывае ў наступным кантэксце: *Позірк іх час ад часу сустрэкаліся, Яўхім лавіў яе вачыма, ад якіх цяжка, немагчыма было ўцячы* [1, с. 95]. Пісьменнік выкарыстоўвае гэта словазлучэнне, каб перадаць хваляванне Яўхіма.

Цікавым з’яўляецца ўжыванне моўнай адзінкі ‘абмацаць вочкамі’. Лексічнае значэнне слова ‘абмацаць’ можна растлумачыць так: ‘памацаць з усіх бакоў з мэтай агляду’ [3, с. 19]. Аўтар ужывае гэта словазлучэнне, каб паказаць, што Сарока зацікавілася Ганнай: *Сарока абшыла, абгледзела, абмацала вочкамі Ганну з усіх бакоў, падалася к сталу* [1, с. 255].

Праз позірк Іван Мележ імкнецца паказаць многія адценні пачуццяў герояў: злосць, незадавальненне, радасць, хваляванне, сумненне, расчараванне, прыкрасць. Хваляванне, сумненне Васіля выразна праяўляецца праз яго позірк. Васіль асцярожна глядзіць, як бы спадылба. Можна зрабіць вывад, што Дзяцел – нерашучы чалавек, спярша падумае, а потым нешта зробіць.

Да другой групы належаць стылістычна нейтральныя словы. У адрозненне ад слоў з папярэдняй групы яны не нясуць нейкага адцення: *Ганна глядзела на Башлыкова, што стаяў цярпліва побач з Барысам, і ад душы ішкадавала яго* [4, с. 65]; *Васіль адступіў крок, насцярожана азірнуўся, і у той жа момант пачуў моцны удар па галаве нечым цвёрдым* [1, с. 53].

Пісьменнік выкарыстоўвае гэтыя лексемы для характарыстыкі ўсіх персанажаў без выключэння. Гэтым ён сцвярджае думку, што пры пэўных умовах яго героі паводзяць сябе аднолькава, і гэта праяўляецца ў іх позірку: *Кінуўшы траву, яна зірнула на яго, і Васіль заўважыў, як на твары ў яе з’явілася ішкадаванне* [1, с. 29]; *Башлыкоў прыкмеціў, што маладая злосна зірнула, адварнулася* [4, с. 129]; *Валодзька, малы бялявы брат, што спаў на палацях, раптам заварушыўся, расплюшчыў вочы, зірнуў на Васіля і мігам ускочыў* [1, с. 19]; *Башлыкоў улавіў, што глядзяць на яго разумным, дапытлівым позіркам* [2, с. 131]; *Ганна глядзела на Башлыкова, што стаяў цярпліва побач з Барысам, і ад душы ішкадавала яго* [2, с. 65].

Стылістычная характарыстыка моўных адзінак са значэннем візуальнага кантакту прадстаўлена словамі з эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай, а таксама стылістычна нейтральнымі словамі. Намінатыўныя адзінкі з эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай, якія называюць дзеянні звязаныя з візуальным кантактам семантычна разнастайныя. Аўтар выкарыстоўвае самыя розныя лексемы, каб стварыць цікавы малюнак міжасобасных зносін паміж героямі. Ён не спыняецца на выкарыстанні самых простых лексем і іх канструкцый ‘зірнуць’, ‘глядзец вачыма’, І.Мележ дастаткова сур’ёзна падышоў да выкарыстання слоў з эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай. Мы можам сустрэць у яго раманах такія цікавыя намінацыі як ‘бліснуць’, ‘зіркнуць’, ‘унізаць позірк’, ‘кінуць позіркам’, ‘вочы прабегліся’, ‘лавіць вачыма’, ‘ускінуць вочы’, ‘акінуць вачыма’, ‘акінуць позіркам’, ‘падняць вочы’, ‘абмацаць вочкамі’, ‘павесці вачыма’, ‘упяць позірк’, ‘кальнуць позіркам’, ‘бегаць вочкамі’, і ўсе яны арганічна ўпісваюцца ў сюжэтную і лексічную канву яго мастацкіх твораў.

Названыя моўныя адзінкі дапамагаюць аўтару перадаць эмоцыі чалавека, яго пачуцці, адносіны да іншых людзей. Часта Іван Мележ звяртае ўвагу на тое, каму і як адрасаваны позірк персанажа. І каб лепш перадаць эмацыянальны настрой, які пануе падчас зносін паміж героямі раманаў І Мележа, аўтару прыходзіцца выкарыстоўваць у сваіх тэкстах пераважна менавіта словы з эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай.

#### Літаратура

1 Мележ, І. Людзі на балоце / І. Мележ. – Мн., 1991. – 402 с.

2 Мележ, І. Подых наваліны / І. Мележ. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1973. – 512 с.

3 Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы. – Мн.: 1999. – 784 с.

4 Мележ, І. Завеі, снежань / І. Мележ. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1983. – 558 с.

УДК 81.161.1:81’38

*Figura etimologica* *думу думать* в русском языке

Данная статья посвящена изучению выражения *думу думать*, одного из представителей стилистической фигуры, называемой *figura etimologica*, или парегменон, выраженной сочетанием глагола и однокоренного существительного в форме винительного падежа. Исследуется представленность данной фигуры в текстах художественной литературы и Интернет-источниках, наличие системных отношений у эпитетов, осложняющих данную стилистическую фигуру, а также гендерная характеристика её использования.

Русский язык обладает разветвлённой системой стилистических средств. Одним из них является *figura etimologica*, или парегменон, являющийся разновидностью тавтологии. Сущность данной фигуры речи состоит в объединении в составе одного словосочетания двух этимологически тождественных слов (например, *песню петь*). Нами выявлено около десяти типов парегменона, которые рассмотрены в статье [11].

Использование данной стилистической фигуры уходит корнями в индоевропейскую древность. Вяч. Вс. Иванов отмечает: «В выражениях самых древних или наиболее архаических хеттских текстах можно найти немало следов таких черт, которые восходят к ранней общеиндоевропейской традиции. В древнехеттской погребальной песне и некоторых других архаических образцах ритуальной поэзии к этой традиции можно возвести не только размер и принципы звукового (в том числе и метрического) подбора слов, но и сами слова и их сочетания, в частности, излюбленные в хеттской литературе (как и в других индоевропейских) сочетания однокорневых слов (как в русском фольклоре: *горе горевать, думу думать*)» [8]. Эта разновидность тавтологии привлекала внимание исследователей (А. Н. Веселовский, А. П. Евгеньева, Е. Н. Геккина и некоторые другие), но оно всегда было обращено на использование её в народной поэзии, фольклоре [3, 4].

Судя по материалам Национального корпуса русского языка, именно данный тип парегменона является самым многочисленным в русском языке, а именно сочетание переходного глагола и однокоренного с ним существительного в винительном падеже. «Цель таких сочетаний состоит не в том, чтобы усилить значение слова, а в том, чтобы придать ему точность. «*Думать*», «*шутить*», «*служить*», «*зимовать*» и подобные им глаголы для народной поэтики недостаточно конкретны и чеканны, невыразительны и расплывчаты. «*Думать*» не то же самое, что «*думать думу*». Через дополнение глагол получает определенность. К дополнению часто добавляется эпитет, и тогда достигается та полнота и ясность выражения, которые так характерны для языка эпоса: *думать думушку крепкую, сослужить службу немалую, шутить шутки негораздые*» [10].

По наблюдениям А. П. Евгеньевой, в народной поэзии разные виды тавтологических сочетаний появляются гораздо чаще, чем в литературном языке и диалектах. Это явление исследовательница связывает с тем, что тавтология выполняет функцию «выражения общего, типического, что характерно для художественного стиля устной поэзии» [6, с. 139]. По мнению М. П. Шибановой, «Это значит, что данное сочетание стало одной из форм выражения особого способа образного мышления, характерного для фольклорного творчества и нехарактерного для творчества литературного. Суть этого способа состоит в том, что в народной поэзии движение образной мысли идет по линии сходства, родства, а в литературе – по линии различия, дифференциации тонов и оттенков, свойств и признаков» [12].

В данной статье будет рассмотрен один частный случай данного типа, а именно выражение *думу думать* в текстах художественных произведений, публицистических статьях, форумах по данным НКРЯ и Интернет-источников. Мы предпримем попытку выяснить отношение художников слова к данной стилистической фигуре: 1) установить широту её использования за пределами народно-поэтического творчества; 2) выяснить её частотность в различных текстах; 3) определить системные отношения, возникающие внутри данной фигуры;

4) выяснить, какими эпитетами распространяется исследуемая фигура; 5) установить гендерный аспект в использовании данной стилистической фигуры; 6) а также, по возможности, выяснить содержание «дум» русского человека.

Всего обнаружено более 180 случаев его употребления в текстах различного характера, в основном в художественных произведениях. По материалам НКРЯ более 50 раз употреблено ничем не осложнённое выражение *думу думать*. Материалы НКРЯ позволили выявить не только данное сочетание в чистом виде *думу думать*, но и его различные модификации. А. Н. Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» впервые, по данным НКРЯ, употребил данную фигуру: *Думу думаю. Времени довольно мне на размышление.* (А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву (1779-1790)). Затем на протяжении двух столетий данная фигура регулярно употреблялась в текстах разного типа: *Старый бес стал тут думу думать.* (А. С. Пушкин. Сказка о попе и работнике его Балде (1817-1820)); *«Ох, спать я не сплю и дремать не дремлю, а думаю я думу!» – «А какую же ты думаешь думу?»* (В. И. Даль. Сказка о Иване Молодом Сержанте, Удалой Голове, без роду, без племени, спроста без прозвища (1832)); *При отступлении наших войск, французы захватили под Могилевом гонца, и посадили на гауптвахту; сидит казак, люльку покуривая, да думает думу, что, может, не сегодня, так завтра его расстреляют...* (А. М. Романовский. Французы в г. Чаусах в 1812 г. // Русская старина, т. 20, 1877); *Таким образом сижу вот у моря и думаю думу, как направить свои стопы из Севастополя: на Одессу ли, чтобы направиться к брату в Варшаву и спопутно отгостить у племянницы в Гродно, – или на Москву, если дела моего принцепала, поселившегося в Париже надолго, потребуют моего ускоренного возвращения на Москву.* (С. В. Максимов. Письма А. А. Бахрушину (1899)); *Действующие лица действуют молча, воюют, мирятся, но ни сами не скажут, ни летописец от себя не прибавит, за что они воюют, вследствие чего мирятся; в городе, на дворе княжеском ничего не слышно, всё тихо; все сидят запершись и думают думу про себя; отворяются двери, выходят люди на сцену, делают что-нибудь, но делают молча.* (В. О. Ключевский. Русская история. Полный курс лекций. Лекции 18-29. (1904)); *Я один не сплю. Думу думаю, Думу думаю про беду мою.* (С. Маршак. Двенадцать месяцев (1943)); *Сидит и думу думает, а в это время из зала ему мужик какой-то кулаком машет.* (Коллекция анекдотов: Горбачев (1985-1991)); *Я лежу в лежку и время от времени думаю думу, я ее называю – мой сюжет.* (В. Маканин. Андеграунд, или герой нашего времени (1996-1997)); *Уолтер обещал навестить меня, когда устроюсь на ночь, и я неспешно поехал к Эску, думу думая.* (А. Шиманский. Австралия глазами русского, или Почему верблюды там не плюются // «Звезда», 2002); *...я вот тут думу думала – а капусту тушеную можно детю дать? (А что ваш ребенок сегодня кушает? Для мам деток старше годика (форум) (2007)).*

В одном случае данная фигура разрывается вводным сочетанием: *А вот поставить небольшую скульптурную композицию: сидит Сталин на завалинке или на скамейке около домика, думу, так сказать, думает, – вполне можно.* (Тень не исчезает в полдень (2002) // «Культура», 2002.04.08). Выявлен один случай использования модифицированного глагола *додумывать*: *Нехлюдов попросил приказчика отпустить коров, а сам ушел опять в сад додумывать свою думу, но думать теперь уже нечего было.* (Л. Н. Толстой. Воскресение (1899)).

Андрей Белый употребил возвратную форму этого глагола с субъектом в именительном падеже, создав тем самым другой тип парегменона: *И он думал: нет, он не думал, думы думались сами, расширяясь и открывая картину: брезенты, канаты, селедки; и набитые чем-то кули.* (А. Белый. Петербург (1913-1914)). В XXI веке данное устойчивое выражение стало видоизменяться, в некоторых случаях приближаясь к каламбуру: *Думай, Дума, думу, на то ты и Государственная, чтобы хоть в чём-то помогать своим гражданам* [5]; *Я думу думаю вне Думы* [2]; *Большие и маленькие начальники в связи с этим собрались думу думать и вот что надумали своей думой думательной* [9]. А. А. Каврева употребляет выражение *Дума думу думает* в стилистически нейтральном контексте [1].

Довольно рано мастера слова начали преобразовывать выражение *думу думать*, вводить в него определения, выраженные прилагательными и местоимениями. Первым из них был В. Н. Майков: *Я в поздние сумерки часто Сижу у окна и во мраке Пою заунывные песни*

*Иль думаю странные думы, Иль на дом соседа взираю...*(В. Н. Майков. Стихотворения Юлии Жадовской (1846)).

Наиболее часто в качестве распространителя выступает притяжательное местоимение *свой* (34)<sup>2</sup>. Можно предположить, что это связано с тем, что местоимение *свой* обозначает принадлежность любому лицу: *Рекой едучи, отец все свою думу думал, а я свою.* (Б. В. Шергин. Отцово знанье (1930-1960)). Чаще всего в этих примерах глагол стоит либо в форме прошедшего времени: *Он не слушал и все думал свою думу.* (И. А. Гончаров. Обыкновенная история (1847)), либо в форме 3 лица настоящего времени: *Дивимся его могуществу и красоте, и каждый из нас думает свою думу.* (В. Розов. Удивление перед жизнью (1960-2000)). В одном примере глагол *думать* употреблён в форме 1 лица: *Не только потому, что думаем свои думы, а потому, что, пока он говорит свое, мы думаем: что я могу на это ему возразить, как я могу отозваться, как могу ответить ему?* (митрополит Антоний (Блум). «Я хочу поделиться с вами всем, что накопилось...» (1998-1999)); в двух примерах – в форме 2 лица: *Если хотите, вот еще пример соединения того, что я говорил о времени и о молитве: когда вы едете на машине или в поезде, машина движется, а вы сидите, книжку читаете, в окно смотрите, думу свою думаете; так почему так не жить, почему нельзя, например, быстро ходить, руками что-то делать, и одновременно быть в полном стабильном покое внутри?* (митрополит Антоний (Блум). О некоторых категориях нашего тварного бытия (1966)); *Когда вы идете по знакомому кварталу, вы идете и думаете свои думы, и в этом уже какое-то молчание.* (митрополит Антоний (Блум). Созерцание и деятельность (1971)); также в двух примерах – в форме повелительного наклонения: *Ты сиди и думай свою думу, только будь там.* (митрополит Антоний (Блум). Без записок (1973)); *Не обращайтесь вы с любовью на него, принимайте похвалы заслуженные, а про себя думайте свою думу.* (П. В. Анненков. Письма к И. С.Тургеневу (1852-1874)).

Впервые местоимением *свой* сочетание *думу думать* расширил И. А. Гончаров в 1847 г.: *Он не слушал и все думал свою думу.* (И. А. Гончаров. Обыкновенная история (1847)). В дальнейшем на протяжении XIX, XX столетий и в наступившем XXI веке выражение *думать свою думу* используется регулярно. Некоторые авторы по несколько раз употребили его в своих произведениях: например, митрополит Антоний (Блум) семь раз (некоторые примеры приведены выше). Ю. П. Герман шесть раз в двух произведениях обратился к этому выражению: *Она думала свои думы и дышала в ладони.* (Юрий Герман. Дорогой мой человек (1961)); *Но Петр Алексеевич слушал внимательно и думал свои думы...* (Ю. П. Герман. Россия молодая. Часть первая (1952)). Б. Л. Горбатов в военных рассказах использует эту фигуру трижды: *Я ушел в бой, а он остался под дубом думать свою думу.* (Б. Л. Горбатов. Письма товарищу (1941-1944)); *Забился в свою нору в блиндаже, свои думы думал.* (Б. Л. Горбатов. Алексей Куликов, боец (1942)). Столько же раз употребил его и П. И. Мельников-Печерский в романе «На горах»: *Все сидели сумрачны, все молчали, каждый свою думу думал; Идет да идет Петр Степаныч, думы свои думая; Долго ль, коротко ли гости меж собой разговаривали, а Патап Максимыч сидел, нахмурившись, как осенний день, в стороне от других, у окошка, молчал он и, не слушая разговор, свою думу думал.* (П. И. Мельников-Печерский. На горах. Книги первая и вторая (1875-1881)).

В свою очередь данная формула также получает расширение. Оно происходит за счёт различных прилагательных: *Уже потом, потом была суета поисков, больница, бородатый доктор Хаим, думающий свою странную думу о еврействе вообще и о себе в частности...*(Г. Щербакова. Восхождение на холм царя Соломона с коляской и велосипедом (2000)); *Он сосал себе хвост, лежа под столом, и думал свои младенческие думы, ещё мало чем отличающиеся от грёз растений и животных.* (Э. Лимонов. У нас была Великая Эпоха (1987)).

Выявлено несколько пар, содержащих в своём составе либо только прилагательное, либо прилагательное плюс местоимение *своя*:

<sup>2</sup> В скобках указано количество выявленных примеров.

1) думать **заветную** (1) и **заветную свою** (2) думу: *Бабушка была неверующая, но в ней было больше, чем у церковных старух, понимания и любви, она молилась не на иконы, а на цветы, которые выращивала у себя в саду, и думала заветную думу, как устроить земную жизнь справедливо и сделать так, чтобы никто не ушёл обиженным, не было завидующих и завидуемых и все были счастливы в пострадавшем мире.* (А. Варламов. Купавна // Новый Мир, № 11-12, 2000); *И видится ему, что, по исполнении всех этих подвигов, он мчится по ухабам и сугробам в Петербург и думает дорогой заветную думу...* (М. Е. Салтыков-Щедрин. Помпадуры и помпадурши (1863-1874)) – *Дивуется, а сам на хоромы Сергея Андреича взглядывает да заветную думу свою думает: «Разжиться бы вволю, точь-в-точь такие палаты построил бы!»* (П. И. Мельников-Печерский. В лесах. Книга вторая (1871-1874));

2) думать **невесёлые** думы (3 примера) и думать **свою невеселую** думу (5): *И я просидел в этом кабинете, наверное, часов шесть, думая невесёлые думы.* (И. Э. Кио. Иллюзии без иллюзий (1995-1999)); – *Андрей сидел, думал свою невеселую думу, много пил и не пьянел.* (Л. Дурнов. Жизнь врача. Записки обыкновенного человека (2001)); *Я слушал хохла, смеялся и все думал свои невеселые думы.* (А. А. Яблоновский. Египет (1920-1921). Гости английского короля (1920-1921));

3) думать **свои грустные** думы и думать **грустную** думу: *Через час он сидел у окна и думал свою горькую думу.* (А. И. Свирский. Рыжик (1901)); *Покуда все купались, Франц Федорович сидел на бережку, под ракитой, думал свои грустные думы: как, действительно, сделается, ежели надобно будет строить корабли для царевой потехи?* (Ю. П. Герман. Россия молодая. Часть первая (1952)) – *Ехал Вася домой, думал грустную думу: «Сам себя наш мастер хочет обесславить.* (Б. В. Шергин. Изящные мастера (1930-1960)); *Ворочается она с боку на бок, грустные думы думает.* (М. Сергеев. Волшебная галоша, или Необыкновенные приключения Вадима Смирнова, его лучшего друга Паши Кашкина и 33 невидимок из 117-й школы (1971));

4) думать **тягучую, нудную** думу – думать **свою тягучую** думу: *Петька сидел рядом с вислоусым Долбышевым, качался на козлах, думал тягучую, нудную думу.* (М. А. Шолохов. Путь-дороженька (1925)) – *Галя рассеянно глядела по сторонам, я думал свою тягучую думу, настроение было тяжёлое.* (Г. Николаев. Вещие сны тихого психа // «Звезда», 2002]).

Почти все примеры данной стилистической фигуры вступают в системные отношения, образуя синонимические или антонимические ряды. В качестве синонимов могут быть рассмотрены следующие примеры, в которых отображены самые разные думы человеческие по широте и глубине охвата предмета думы:

1) **великая** (2) – **большая** (1): *«Известия»: «Контрреволюционеры сидят и думают великую думу, как бы запутать пролетариев коммунистов...»* (И. А. Бунин. Дневники (1881-1953)) – *Думает Господь большие думы, Смотрит вниз, внизу земля вертится, Кубарем вертится чёрный шарик, Чорт его железной цепью хлещет.* (М. Горький. Жизнь Клима Самгина. Часть 1. (1925));

2) **простенькая** (1) – **простая** (1) – **избитая** (1): *Каждый думает простенькую думу: если уж любимец и баловень, красивый, молодой, богатый, знаменитый и здоровый так неожиданно погиб, значит моя судьба не так плоха.* (В. Лебедев. За нашу и вашу свободу! (2003) // «Лебедь» (Бостон), 2003.10.12);... *он самую простую думу думает, а именно: как бы ему так обожраться, чтоб штаны по целому месту лопнули...* (М. Е. Салтыков-Щедрин. За рубежом (1880-1881)); *И я успевал думать избитую думу о том, что нам только кажется, что живём мы в особенную, неповторимую, никогда не бывшую эпоху...* (В. Конецкий. На околонучной параболе (Путешествие в Академгородок). Повесть (1978));

3) **тяжкая** (1) – **тяжелая** (1) – **горькая** (7) – **мрачная** (2) – **чёрная** (1) – **скорбная** (1) – **грустная** (4) – **невеселая** (8) – **неприятная** (1) – **безнадежная** (1): *Не спит один Сусанин, думая тяжкую думу.* (Краткое содержание оперы. Иван Сусанин (1985)) – *Думает-передумывает Алексей думы тяжёлые. Алчность богатства, жадная корысть с каждым днем разрастаются в омраченной душе его...* (П. И. Мельников-Печерский. В лесах. Книга первая (1871-1874)) – *Поздним вечером сидел перед дымным очагом, смотрел на огонь и думал*



**горькие ревнивые думы**, сцепив зубы, чтобы не заплакать. (Н. Амосов. Голоса времен (1999)) – **Нынче он думает мрачную думу** о смысле депутатской жизни в тюремных стенах. (Преступная власть Коврова (2003) // «Криминальная хроника», 2003.07.24) – **Всякий про себя думает свою скорбную думу** о прошлом этого скорбного места... (Г. А. Гершуни. Из недавнего прошлого (1908)) – **Эх, ждала я тебя сорок ночей, Ожидала, не дремала, не спала, Черны думы** горько думала, Истомила свою душеньку! (М. Горький. Тимка (1917)) – **Ехал Вася домой, думал грустную думу**: «Сам себя наш мастер хочет обесславить. (Б. В. Шергин. Изящные мастера (1930-1960)) – **Погасив свечку, он долго глядел вокруг себя и думал невеселую думу**; он испытывал чувство, знакомое каждому человеку, которому приходится в первый раз ночевать в давно необитаемом месте... (И. С. Тургенев. Дворянское гнездо (1859)) – **Все слушали молча, потупив головы, и всякий думал свою неприятную думу**, мысленно посылая ко всем чертям Долбу за неудачную выдумку. (Н. Г. Гарин-Михайловский. Гимназисты (1895)) – **Он сел на тумбу, думая свою безнадежную думу**. (С. М. Степняк-Кравчинский. Андрей Кожухов (1898));

4) **глубокая** (3) – **крепкая** (7) – **долгая и крепкая** (1) – **крутая, серьезная** (1) – **серьезная** (1) – **нелёгкая, недетская** (1): **Слышит старый ворон эти речи и глубокую думу** думает. (М. Е. Салтыков-Щедрин. Ворон-челобитчик (1889)) – **Софья Николавна долго не спала и думала свою крепкую думу**. (С. Т. Аксаков. Семейная хроника (1856)) – **Горданов...знал всю бесполезность жалоб и молчал, и думал думу долгую и крепкую...**(Н. С. Лесков. На ножах (1870)) – **Он думал крутую, серьезную думу... Надоел ему душный острог, надоело уголовное дело, по которому теперь его судят...**(В. В. Крестовский. Петербургские трущобы. Книга о сытых и голодных. Роман в шести частях. Ч. 4 (1864)) – **Согласилась Мира, а только, видно, не по нутру было весёлому нраву королевы государственными делами управлять, серьёзные думы** думать, скучные просьбы да жалобы народа выслушивать, суды судить да заседать с мудрейшими людьми государства. (Л. А. Чарская. Меч королевы (1912)) – **Села я думать думу серьёзную. Думу нелёгкую и думу недетскую. Как вернуть мужа в семью и отца родным детям??** [5];

5) **приятная** (1) – **светлая** (1) – **радостная** (1) – **хорошая** (1) – **добрая** (1): **Он то покидал дорожку и перепрыгивал с камня на камень, изредка скользя по гладкому мху; то садился на обломок скалы под дубом или буком и думал приятные думы** под немолчное шептание ручейков... (И. С. Тургенев. Дым (1867)) – **Но Пашкин постоянно думал светлые думы, и он долго жил главному в городе, что масштаб дома узок...**(А. П. Платонов. Котлован (1930)) – **От двенадцатилетнего мальчика до двадцатидвухгодовалого парня, от последнего лентяя до первого ученика – все думали одну радостную думу**. (Н. Г. Помяловский. Очерки бурсы (1862)) – **Лежал, думал хорошие думы, чувствовал полный, торжественный покой, прикидывал, что он сделает в лесу доброго и полезного**. (Б. Васильев. Не стреляйте в белых лебедей (1973)) – **И в известном письме Эдигея великому князю даётся совет не слушать молодых, а собрать старых бояр и с ними думать добрую Думу** (В. О. Ключевский. Боярская Дума Древней Руси);

6) **боярская** (1)– **командирская** (1): **Мимо, в Кремль, думать боярскую думу** ехали бояре, кто верхом, кто в колымаге, дородные, бородатые, все со стражей... (Ю. П. Герман. Россия молодая. Часть первая (1952)) – **А Цветков шагал по гати, посвистывая, покуривая махорочку, остро поглядывая по сторонам, думая свои командирские думы...** (Ю. Герман. Дорогой мой человек (1961));

7) **странная** (2) – **нелепая** (1) – **невнятная** (1) – **своеобразная** (1): **Сидя у окошка люкса на самом верхнем этаже и созерцая блестящие кремлевские купола, черт думал странную думу**. (П. Алешковский. Рассказы (1993-1997)) – **Он искал и думал нелепые думы и строил нелепые надежды**: (В. В. Крестовский. Петербургские трущобы. Книга о сытых и голодных. Роман в шести частях. Ч. 5. (1867)) – **Да и шофер то ли все думает, то ли не думает** свою невнятную думу. (В. Маканин. Андеграунд, или герой нашего времени (1996-1997)) – **В длинные осенние и зимние ночи эта одинокая старуха, ворочаясь с боку на бок от мучавшей ее березы, думала свои своеобразные думы**. (Т. Л. Сухотина-Толстая. Детство Тани Толстой в Ясной поляне (1910-1950));

8) **вековечная** (1) – **долгая** (1) – **долгая, неперебиваемая** (1): **И все эти вопросы в своей совокупности складываются в одну всеобъемлющую загадку, в одну вековечную думу**,



*которую думает и отдельный человек, и совокупное человечество, в думу о себе самом, в загадку, формулированную еще греческой мудростью: познай самого себя.*(С.Н. Булгаков. Чехов как мыслитель (1910)) – *Он лег в постель, но не загасил свечки и, подперши рукою голову, думал долгие думы.* (И. С. Тургенев. Отцы и дети (1862)) – *Немых считают несчастными, что говорить они не могут, а уж так ли они несчастливы, думая долгими, неперебиваемыми думами?* (В. Распутин. Прощание с Матёрой (1976));

9) *всякая* (1) – *разная* (1): *Егор-то говорил: «Не думай всякие думы».* (В. Шукшин. Как помирал старик (1967)) – *И Нежданов смотрел на них и думал разные думы.* (И. С. Тургенев. Новь (1877)).

В результате исследования обнаружен пример на форуме, где в одном контексте выстроен ряд синонимов: *Села я думать думу серьёзную. Думу нелёгкую и думу недетскую. Как вернуть мужа в семью и отца родным детям??* [5].

Многие вышеперечисленные группы синонимов могут выступать в качестве общеязыковых или контекстуальных антонимов по отношению друг к другу. Некоторые из определений входят в разные ряды антонимов, например:

1) *думает простенькую думу; самую простую думу думает; думал свои младенческие думы – думают великую думу; думает большие думы; думать боярскую думу; думая свои командирские думы;*

2) *глубокую думу думает – думать пустые думы;*

3) *думал светлые думы – думал горькие ревнивые думы;*

4) *думал тягучую, нудную думу – думали одну радостную думу;*

5) *думал горькую думу – думали одну радостную думу;*

б) *страшную думу думал* (1) *По временам лишь, когда она того не примечала, боярин забывался, сдвигал брови и грозно смотрел на Елену. Страшную думу думал тогда Дружисина Андреевич. Он думал, как бы сыскать ему своего недруга.* (А. К. Толстой. Князь Серебряный (1842-1862)) – *думали одну радостную думу;*

7) *одну думу думали* (9): *Все присмирели, все думали одну общую думу: как быть?* (Н. Д. Телешов. На тройках (1892)) – *думал разные думы – не думай всякие думы;*

8) *серьёзные думы думать – думал нелепые думы;*

9) *думать твои думы* (1) *В одной ты будешь думать твои думы, в другой мы поместим твоих любимых охотничьих барсов...* (В. Ян. Чингиз-хан (1939)) – *думать свои думы;*

10) *свои – чужие думы думает* (1): *Днем-то свои, а по ночам чужие думы думает.* (В.М. Дорошевич. Сахалин (Каторга) (1903));

11) *черны думы горько думала – думал светлые думы;*

12) *думает мрачную думу – думали одну радостную думу;*

13) *думал свою неприятную думу – думал приятные думы;*

14) *думать избитую думу – думала свои своеобразные думы;*

15) *невольную думую думу* (1): *На покрытом стогами лугу И невольную думую думу* (Н. А. Некрасов) – *заветную думу.*

Исследование определений, используемых в данной фигуре, показывает, что подавляющее большинство эпитетов к слову дума являются индивидуально-авторскими, встречаются только один раз. Однако есть эпитеты, встречающиеся несколько раз. Выше отмечалось, что наиболее распространённым определением к слову дума является местоимение *свой*, встречающийся в произведениях с середины 19 и в 20 веках (34): *Не обращайтесь вы с любовью на него, принимайте похвалы заслуженные, а про себя думайте свою думу.* (П. В. Анненков. Письма к И.С. Тургеневу (1852-1874)).

Некоторой популярностью у писателей пользуются выражения:

*думать думу крепкую* (7), в основном в 19 веке: *Долго сидела Софья Николавна одна в гостиной... и думала крепкую думу.* (С. Т. Аксаков. Семейная хроника (1856)) – дважды), один раз – в 20 веке: *Да низовые бурлачаченьки беспашпортные. Они думали-гадали думу крепкую: «Вот кому из нас, ребятаушки, атаманом быть?»* (В. Я. Шишков. Емельян Пугачев. Книга третья. Ч. 1 (1934-1945));

*думать великую думу* (3): (дважды у Бунина) *«Контрреволюционеры сидят и думают великую думу, как бы запутать пролетариев коммунистов...»* (И. А. Бунин. Окаянные дни (1925));

*думать горькую думу* (4): *Сидел он на деревенском сундуке и думал горькую думу.* (Василий Шукшин. Калина красная (1973));

*глубокую думу думать* (3) в 19 веке: *Глубоко думу думал он, Мечты летели за мечтами* (А. С. Пушкин. Руслан и Людмила (1817-1820)); *Слышит старый ворон эти речи и глубокую думу думает.* (М. Е. Салтыков-Щедрин. Ворон-челобитчик (1889));

*одну думу думать* (7), один раз в 20 веке: *Они одной водою умывались ... одну думу думали, один совет советали, очи в очи, уста в уста.* (Б. В. Шергин. Древние памяти (1930-1960));

*думать грустную думу (думать свои грустные думы)* (по 2), все в 20 веке: *Ехал Вася домой, думал грустную думу* (Б. В. Шергин. Изящные мастера (1930-1960)); *Через час он сидел у окна и думал свою горькую думу.* (А. И. Свирский. Рыжик (1901));

*думать какую-то думу* (4), один пример в 20 веке: *Лежит, лежит и, представьте себе, какую-то думу думает.* (Е. Попов. Вне культуры (1970-2000)).

Многие русские писатели по несколько раз использовали в своих произведениях данную стилистическую фигуру. У М. Е. Салтыкова-Щедрина 12 раз находим данное выражение: *думу думать* (2), *одну думу думать* (5) и по одному разу определения *заветная, такая, эта мудрёная, глубокая, крепкая, самая простая*. Ю. Герман столько же раз вводит в свои романы и рассказы указанный парегменон, осложнённый определениями: *свои* (6), *свои невесёлые* (2), *свои грустные, свои командирские, боярская, те*. П. И. Мельников-Печерский также любил использовать эту фигуру (8): *думу думать* (2), эпитеты: *тяжёлая, своя* (2), *своя заветная, такие, такая горькая*. Митрополит Антоний (Блум) семь раз вводит в свои проповедах эпитет *своя* и один раз *пустые* к исследуемой фигуре. В пяти романах И. С. Тургенева обнаружено пять примеров *думу думать* с эпитетами *невесёлые, долгие, приятные, крепкая, разные*. Б. В. Шергин прибегнул к данной фигуре четыре раза: *думу думать* (1), а также с эпитетами *своя, грустная, одна*. В. И. Даль в своих сказках четырежды употребил чистый парегменон *думу думать*, а в работах В. О. Ключевского и романе Светланы Василенко «Дурочка» (1998 год) – дважды.

По три раза использовано это выражение у многих писателей. И. А. Гончаров в трёх романах употребил его с определениями *своя, глубокая, крепкая*, И. А. Бунин – с определениями: *свои, самые безнадёжные, великая*, В. В. Крестовский – *нелепые, крутая, серьёзная*, К. М. Станюкович – *какая-то* (2), *своя, горькая*, С. Т. Аксаков – *крепкая* (2), *своя крепкая*.

Дважды встретилось это развёрнутое выражение в произведениях Н. Г. Гарина-Михайловского (эпитеты *своя неприятная, тревожная*), Н. С. Лескова (эпитеты *своя, долгая и крепкая*), М. Горького (эпитеты *чёрны, большие*), В. Шукшина (эпитеты *всякие, горькая*).

Н. Г. Помяловский по одному разу использует выражение *думу думать* и *одну радостную думу думать*, соответственно и у Н. А. Некрасова находим *думу думать* и *невольную думу думать*. Трижды использует формулу *свою думу думать* Б. Л. Горбатов, а Н. Д. Телешов – *одну общую думу думать*.

Фактический материал показывает, что в подавляющем большинстве примеров *думу думают* мужчины. Из 180 позиций 117 точно указывают на то, что речь идёт о мужчине, и пишут о них также мужчины: *Сидит батюшка поздно вечером за приходскими книгами и думает крепкую думу: «Никак не извернусь!»* (М. Е. Салтыков-Щедрин. Мелочи жизни (1886-1887)); *Да низовые бурлаченки беспашпортные. Они думали-гадали думу крепкую: «Вот кому из нас, ребятушки, атаманом быть?»* (В. Я. Шишков. Емельян Пугачев. Книга третья. Ч. 1 (1934-1945)); *Сам ни слова, а слезы дрожат на ресницах: «Пропали кровные, годами нажитые денежки!» Такую горькую думу он думает.* (П. И. Мельников-Печерский. На горах. Книга вторая (1875-1881)); *Я решил, что из лояльности к организации могу это сделать; пошёл, сел в угол и собирался думать свои думы.* (митрополит Антоний (Блум). О Церкви (1995)); *Подумать надо. И отправился Спиридон Илиевич думу думать. Выбрался за город, видит: древняя старуха ковыляет да огромную вязанищу хвороста волокет.* (Сергей Чугунов, Роман Волков. Былина о богатыре Спиридоне Илиевиче (2002)).

Только в пяти примерах автор-мужчина говорит о думах женщины: *Долго сидела Софья Николаевна одна в гостиной, простившись очень дружески с Маврой Павловной, и думала крепкую думу. <...> Успокоившись, он лег и сейчас заснул; но Софья Николаевна долго не*

спала и думала свою крепкую думу. (С. Т. Аксаков. Семейная хроника (1856)); *И не одна Ольга Панфиловна такие думы думала.* (П. И. Мельников-Печерский. На горах. Книга вторая (1875-1881)); *Она думала свои думы и дышала в ладони.* (Ю. Герман. Дорогой мой человек (1961)); *Бабушка была неверующая, но в ней было больше, чем у церковных старух, понимания и любви, она молилась не на иконы, а на цветы, которые выращивала у себя в саду, и думала заветную думу, как устроить земную жизнь справедливо и сделать так, чтобы никто не ушёл обиженным, не было завидующих и завидуемых и все были счастливы в пострадавшем мире.* (А. Варламов. Купавна // Новый Мир, № 11-12, 2000)).

Начиная с XX столетия, авторы-женщины семь раз говорили о своих думах или думах своих героинь, несколько раз характеризуя их: *Согласилась Мира, а только, видно, не по нутру было весёлому нраву королевы государственными делами управлять, серьёзные думы думать, скучные просьбы да жалобы народа выслушивать, суды судить да заседать с мудрейшими людьми государства.* (Л. А. Чарская. Меч королевы (1912)); *В длинные осенние и зимние ночи эта одинокая старуха, ворочаясь с боку на бок от мучавшей ее березы, думала свои своеобразные думы.* (Т. Л. Сухотина-Толстая. Детство Тани Толстой в Ясной поляне (1910-1950)); *Она молчит и молчит, думу думает. Тетка Харыта выглядывала людей в пыли, поздоровкалась с мужиком в пыли: тот шел сквозь бурю, и споткнулся о ее приветствие, и встал, и смотрел на тетку и девочку бессмысленно, будто пьяный, не понимая, но был не пьян. <...> Стояла-стояла, застыв: будто не здесь она, будто думу думает...* (Св. Василенко. Дурочка (1998)); *Я пока в соседнем своём топе думы думала, припомнила вдруг, что выпускное сочинение писала по «Матери» Горького на тему «Родные по духу герои», рассуждала, как Ниловна идеи сына приняла, а сынок ведь, ужас каким асоциальным делом занимался, но у меня тогда сомнений не возникало, верным ли путём шли товарищи, – во, как аукнулось.* (Наши дети: Подростки (2004)); *...я вот тут думу думала – а капусту тушеную можно детю дать? (А что ваш ребенок сегодня кушает? Для мам деток старше годика (форум) (2007)); Села я думать думу серьёзную. Думу нелёгкую и думу недетскую. Как вернуть мужа в семью и отца родным детям?? [5].*

В последние десятилетия отмечены случаи (4) использования данного парегменона авторами-женщинами по отношению к героям-мужчинам. Почти все они не выходят за рамки простой формулы: *Что странно, даже в главном здании, где отцы города думу думают, водосточные трубы без хозяйской руки.* (Варя Игнатовна. Оркестр водосточных труб // «Трамвай», 1990); *Покуда отцы города думу думали, списки ворошили, рвали друг у друга бороды, разбираясь, кто и сколько задолжал казне и с кого, следовательно, надлежит снять большее количество молодых рабов, ордынцы решили вопрос по-своему.* (Елена Хаецкая. Синие стрекозы Вавилона / Судья неподкупный (1997)); *Уже потом, потом была суета поисков, бородатый доктор Хаим, думающий свою странную думу о еврействе вообще и о себе в частности...* (Галина Щербакова. Восхождение на холм царя Соломона с коляской и велосипедом (2000)); *Петр сидел на пластиковом стуле и думал думу.* (Кира Сурикова. Чеченец (2003)). Авторы-женщины склонны к однотипным конструкциям (в двух случаях из четырёх): отцы города думу думали (Елена Хаецкая) – отцы города думу думают (Варя Игнатовна).

Автор одного примера неизвестен, но, вероятно, женщина: *Фигли, народ творческий, один в газете редактирует, другая на кровати с грязной посудой думы думает.* (Женщина + мужчина: Психология любви (форум) (2004)).

За исследуемый период в двух случаях совершение данного действия отнесено к духовным существам: (М. Горький. Жизнь Клима Самгина. Часть 1. (1925)); *Сидя у окошка люкса на самом верхнем Думает Господь большие думы, Смотрит вниз – внизу земля вертится, Кубарем вертится черный шарик, Чёрт его железной цепью хлещет. этаже и созерцающая блестящие кремлевские купола, черт думал странную думу.* (П. Алешковский. Рассказы (1993-1997)).

В конце 19 и пока однажды в 21 веке данное выражение применялось по отношению к животным: *А косою все бежит и все одну думу думает: «Неужто ж я друга не выручу!»* (М. Е. Салтыков-Щедрин. Самоотверженный заяц (1886)); *Слышит старый ворон эти речи и глубокою думу думает.* (М. Е. Салтыков-Щедрин. Ворон-челобитчик (1889)); *Небось, всякая тварь понимает и свою думу думает...* (К. М. Станюкович. Нянька (1895)); *Чайкин об-*

ратил внимание, что **Старый Билль** сегодня как-то особенно задумчив и серьезен, точно **думает какую-то думу**. (К. М. Станюкович. Похождения одного матроса (1900)); *Он сосал себе хвост, лежа под столом, и думал свои **младенческие думы**, ещё мало чем отличающиеся от грёз растений и животных.* (Э. Лимонов. У нас была Великая Эпоха (1987)); *Батюшка **Медведь с Пестуном** ушли в дальние боры на медвежий сход, **думу медвежьё думать**.* (В. Бахревский. Медвежьё сказки // «Мурзилка», №7, 2001)).

Трижды более чем за два столетия в произведениях выявлены случаи использования данной стилистической фигуры по отношению к неодушевлённому предмету: *Пожелала она, матушка, знать, **какую это думу мудреную думает Глупов**, что все словно молчит да на ус себе мотаёт, какие есть у него планы и соображения на счет глуповских разных дел.* (М. Е. Салтыков-Щедрин. Сатиры в прозе (1859-1862)); *Смотря, как **церковки думают свою думу**, в пустых улицах часто неожиданно всплывают то мрачные колоннады Апраксиновского дворца, то уносящаяся ввысь громада Пащикова дома, то иные каменные тени великих Екатерининских орлов.* (А. В. Чаянов. Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей (1922)); *Эти места **природа** оставила для себя самой, чтобы в одиночестве, без суеты, в величественном безмолвии **думать свои планетарные думы**.* (Б. Ефимов. Десять десятилетий (2000)).

Только в девятнадцати случаях авторы конкретно определяют содержание дум своих героев. Это выражено либо соответствующими определениями, либо содержанием всей синтаксической конструкции. Примеров с отрицательной коннотацией несравненно больше. Некоторые из них касаются личной жизни героя: *У ворот стоит, сам он **думу думает, Думу думает, как будет жену губить**.* (А. Н. Островский. Гроза (1860)); *Бурсак, наголодавшись после бурсы вдоволь, стиснув зубы и скрепив сердце, смотрел на свою будущую сожительницу, но... махнув рукою, поступал согласно внушению Ольги, сделанному ею князю Игорю, и, стоя под венцом, **думал думу, как бы в первую же ночь изломать бока своей, черт бы ее взял, подруге жизни**.* (Н. Г. Помяловский. Очерки бурсы (1862)); *Не это все заставляет старого профессора все ниже и ниже опускать свою голову и **думать горькую думу** о полнейшем одиночестве, на которое он отныне обречен.* (К. М. Станюкович. Жрецы (1897)); *Об одной тебе **думу думаю**, – плакал тенор.* (Л. Н. Андреев. Мельком (1900)); *Идёт, а сам **думу думает о своей напасти** и не знает, откуда она на него пришла.* (Вс. М. Гаршин. Сказание о гордом Аггее (1886)); *И все-таки идешь в свой отель и только **одну думу думаешь: Господи!*** (М. Е. Салтыков-Щедрин. Письма к тетеньке (1881-1882)); *Я один не сплю. **Думу думаю, Думу думаю Про беду мою**.* (С. Маршак. Двенадцать месяцев (1943)).

В других случаях содержание думы выходит за рамки личных интересов человека. В трёх примерах герой произведения размышляет о жизни вообще: *И все эти вопросы в своей совокупности складываются в одну всеобъемлющую загадку, в одну **вековечную думу, которую думает** и отдельный человек, и совокупное человечество, в думу о себе самом, в загадку, формулированную еще греческой мудростью: **познай самого себя**.* (С. Н. Булгаков. Чехов как мыслитель (1910)); *Была весна, солнце садилось, в лиловой мгле краснели внизу черепитчатые крыши городских домов, из чащи кустов тянуло ласковой прохладой. Я **думал мрачную думу о жизни**.* (В. В. Вересаев. Воспоминания (1925-1935)); *И я успевал **думать избитую думу** о том, что нам только кажется, что живем мы в особенную, неповторимую, никогда не бывшую эпоху, **сверхоригинальную, сверхособенно сложную**.* (В. Конецкий. На околонаучной параболе (Путешествие в Академгородок). Повесть (1978)); *Нынче он **думает мрачную думу о смысле депутатской жизни в тюремных стенах**.* (Преступная власть Коврова (2003) // «Криминальная хроника», 2003.07.24).

В приведённых ниже отрывках человек думает о проблемах других людей: *Всякий про себя **думает свою скорбную думу** о прошлом этого скорбного места, о тех, чьи засыпанные снегом могилы остаются теперь одинокими в этом одиноком углу.* (Г. А. Гершуни. Из недавнего прошлого (1908)); *«Контрреволюционеры сидят и **думают великую думу, как бы запутать пролетариев коммунистов**...»* (И. А. Бунин. Окаянные дни (1925)); *А и **думают они думу великую, А великую думу не малую, Как побить охрану Петроградскую, А и всю милицию горохрскую, Чтобы больше их не преследовали, Не преследовали их, не закапывали, Не расстреливали их больше пулями**.* (К. И. Чуковский. От двух до пяти (1933)); *Ехал Вася до-*

*мой, думал грустную думу: «Сам себя наш мастер хочет обесславить».* (Б. В. Шергин. Изящные мастера (1930-1960)); *Сижу я, запертый в купе второго класса с опущенной этим агентом занавеской, и думаю горькую думу: неужели в последнюю минуту сорвалось?* (А. А. Игнатъев. Пятьдесят лет в строю. Кн. 5 (1947-1953)); *Сильвестр Петрович тоже молчал, думал свои невеселые думы: погонят народишко неволею, забренчат люди цепями, как с такими корабельщиками корабли строить?* (Ю. П. Герман. Россия молодая. Часть первая (1952)); *А косою все бежит и все одну думу думает: «Неужто ж я друга не выручу!»* (М. Е. Салтыков-Щедрин. Самоотверженный заяц (1886)).

В ряде примеров коннотация описываемых дум является положительной или нейтральной: *А он одну только думу думает: съезжу в Париж, ворочусь, скажут: образованный!* (М. Е. Салтыков-Щедрин. За рубежом (1880-1881)); *Закурить, подымить хотелось старику напоследок, думая думу о ней – о своей Рыбе-женщине...* (Ч. Айтматов. Пегий пес, бегущий краем моря (1977)); *Я лежу в лежку и время от времени думаю думу, я ее называю – мой сюжет.* (В. Маканин. Андеграунд, или герой нашего времени (1996-1997)).

У М. Е. Салтыкова-Щедрина герой имеет более чем непритязательную «думу»: *...он самую простую думу думает, а именно: как бы ему так обожраться, чтоб штаны по целому месту лопнули (этого результата он почему-то не мог до сих пор добиться), или как бы ему «шельму Альфонсинку» так изуродовать, чтобы она после этого целый месяц сесть не могла.* (М. Е. Салтыков-Щедрин. За рубежом (1880-1881)).

В результате нашего изучения парегменона *думу думать* можно сделать следующие выводы: фактический материал показывает, данная стилистическая фигура широко используется в художественных произведениях, а также в разговорной или близкой к ней речи (данные Интернет-источников). Большинство примеров осложнены эпитетами, которые являются индивидуально-авторскими. Некоторые писатели неоднократно прибегали к данному выражению (например, М. Е. Салтыков-Щедрин и Ю. Герман – 12 раз). Уже в XXI веке десять раз употреблён чистый парегменон *думу думать* и одиннадцать раз осложнённые эпитетами конструкции (*простенькая, своя; своя тягучая, своя невеселая; свои планетарные; своя странная; невеселые; серьёзная; нелёгкая и недетская; думательная; медвежья*). Большинство выявленных эпитетов вступает в системные отношения друг с другом и образует синонимические и антонимические ряды (например, *приятная – светлая – радостная – хорошая – добрая; серьёзные – нелепые*). Выявленные примеры показывают, что *думу думают* чаще мужчины, что они же и подтверждают это. Думы бывают по своему содержанию самые разнообразные: начиная с думы об обжорстве и заканчивая думами о смысле жизни. Всё вышесказанное подтверждает, что не только устное народное творчество прибегает к данной стилистической фигуре, но она является довольно любимым изобразительно-выразительным средством и у писателей, не обходят её вниманием и публицисты.

#### Литература

1 Антонина Алексеевна Каврева.– Режим доступа : <http://www.mistic.ru>. – Дата доступа : 20.01.2012.

2 Бетин, О. И. Вне правды, и я Думу Думаю вне Думы./ О. И. Бетин – Режим доступа : <http://www.forum.cinizm.ru>. – Дата доступа : 20.01.2012.

3 В чем же специфика употребления тавтологии в языке фольклора? – Режим доступа : <http://www.Urmoney.net/v-chem-spetsifi>. – Дата доступа : 20.01.2012

4 Геккина, Е. Н. Плеоназм и тавтология / Е. Н. Геккина – Режим доступа : <http://www.Gramma.ru/RUS>. – Дата доступа : 20.01.2012.

5 Думай, Дума, думу – Режим доступа : <http://www.optuma.wordpress.com>. – Дата доступа : 20.01.2012.

6 Евгеньева, А. П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII-XX вв. / А. П. Евгеньева – М.-Л. : Наука, 1963 – 348 с.

7 Как отучить мужа играть в компьютерные игры:)) – Женский форум Мамка – Режим доступа : <http://www.forum.mamka.ru> > Беременность. – Дата доступа : 20.01.2012.

8 Луна, упавшая с неба. Древняя литература Малой Азии – Режим доступа : <http://www.rutracker.org/forum/viewtopic>. – Дата доступа : 21.01.2012.

9 Новости 12 января 2011 – Режим доступа : <http://www.sibiriantanker.com> > *index.php*. – Дата доступа : 20.01.2012.

10 Русские былины – Режим доступа : <http://www.Byliny.ru/biblio/prop/poeticheskiy>. – Дата доступа : 20.01.2012.

11 Шабулдаева, Н. И. Типы парегменона в русском языке / Н.И. Шабулдаева // Славянская фразеология в синхронии и диахронии: сб. науч. статей / М-во образования РБ, Гомельский гос. ун-т им. Ф. Скорины / редкол.: В. И. Коваль (отв. ред.) [и др.]. – Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2011. – 327 с.

12 Шибанова, М. П. О функциях повторяемости в поэтическом языке фольклора. / М. П. Шибанова // Режим доступа : <http://www.vantit.ru/popular-culture-and-the-problems-of-its...> – Дата доступа : [23.01.2012](#).