

Министерство образования Республики Беларусь

Учреждение образования
«Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины»

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ

Сборник научных статей

Основан в 2008 году

Выпуск 5

Гомель
ГГУ им. Ф. Скорины
2012

ISSN 2223-5205

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ФИЛОЛОГИИ**

Выпуск 5

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

Гомель
2012

УДК 80(082)

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

Для студентов, аспирантов и широкого круга читателей.

Редакционная коллегия:

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

Рецензенты:

кандидат филологических наук Т. П. Целехович;
кандидат филологических наук Е. Н. Полуян

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ФИЛОЛОГИИ**

Выпуск 5

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

Гомель
2012

УДК 821.161.3–3:159.93

М. В. Акіншава

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

РЭАЛІЗАЦЫЯ ПРЫНЦЫПУ «ПОСТМАДЭРНІСЦКАЙ ЧУЙНАСЦІ» Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ

Артыкул мае на мэце вызначэнне спецыфікі прайўлення прынцыпу «постмадэрнісцкай чуйнасці» ў сучаснай беларускай прозе. На канкрэтных прыкладах аўтар дэманструе, што тэкстаўваральныя прыёмы фрагментарнасці, калажнасці, эклектызму, мазаічнасці, якія дапамагаюць у поўнай меры рэалізаваць прынцып «постмадэрнісцкай чуйнасці», шырока выкарыстоўваюцца як пісьменнікамі-постмадэрністамі, так і творцамі рэалістычнага кірунку. Гэта сведчыць пра адмысловую культурную ситуацыю ў беларускім мастацтве слова мяжы тысячагоддзяў.

Як вядома, постмадэрнізм апошнім часам навукоўцамі разглядаецца не столькі як чарговы этап развіцця мастацтва, а хутчэй як своеасаблівы тып мыслення сучаснага чалавека. Хаатычнасць, непаслядоўнасць, фрагментарнасць вобразаў, абумоўленых паскораным тэмпам жыцця, – асноўныя характеристыкі такога спосабу ўспрымання рэчаіснасці, бо, паводле М. Мажэйкі, «фундаментальнай падставай інтэрпрэтацыі свету выступае для постмадэрнізму адмаўленне ад ідэі цэласнасці, іерархічнай структурнасці, цэнтраванасці і гарманічнай упрадкаванасці свету» [1, с. 784]. Спецыфіка мыслення чалавека мяжы тысячагоддзяў знайшла свой адбітак у творчасці. Сярод найбольш яркіх прыкмет сучаснага постмадэрнісцкага мастацтва можна назваць фрагментарнасць, мазаічнасць, эклектызм, калажнасць.

У аснове выкарыстання адзначаных тэкстаўваральных прыёмаў ляжыць прынцып «постмадэрнісцкай чуйнасці». Сэнс яго заключаецца ў своеасаблівым бачанні навакольнага свету, які паўстаем перад сучаснікамі, па словах М. Мажэйкі, «у якасці прынцыпова плуральнага, хаатызаванага і фрагментарнага» [1, с. 493]. У выніку постмадэрнізм прапаноўвае новую мадэль свету, якая атрымала назvu хаосmas. У беларускай сучаснай прозе ёсць яркія прыклады рэалізацыі прынцыпу «постмадэрнісцкай чуйнасці». Сярод першых такіх узору трэба назваць раман Ігара Бабкова «Адам Клакоцкі і ягоныя цені». Ужо ў самым пачатку аўтар папярэджвае чытача:

«У гэтую кнігу можна ўвайсці праз 4 розныя дзвёры. Выйсця з яе няма аніякага. <...> Вы ўваходзіце ў кнігу гісторыяў, калі перакананыя, што ня варта склейваць у адно чарапкі ад розных вазонаў. Вы ўваходзіце ў філязофскі трактат, калі вы ня ў чым не перакананы і ня ўпэўненыя» [2, с. 4]. Пад чарапкамі розных вазонаў, не вартымі цэласнасці, маюцца на ўвазе фрагменты розных аповедаў (эклектызм у чыстым выглядзе), бо раман складаецца з дзесяці не звязаных паміж сабой гісторый, напісаных у розных манерах: спачатку гэта стыль навукова-папулярных літаратуразнаўчых артыкулаў у частцы «Матар’ялы да жыцця пісу Адама Клакоцкага», дзе чытач упершыню знаёміцца з галоўным героем Янам Адамам Марыям Клакоцкім, даследчыкам сноў і энцыклапедыстам; нечакана аповед спыняюць урыўкі, выкананыя ў стылі плыні свядомасці: «Прынеслі балахон шэры з адтулінай на галаве але бяз рук прыспешваюць кажуць усе чакаюць пытаюся каго маўчаць кажуць хутчэй мушу апошняе ёсць толькі тое што» [2, с. 23]. Присутнічаюць у творы эпізоды, напісаныя ў форме дзённіковых запісаў (частка «Менская опера»), споведзі – шчымлівай, адкрытай, са шчырымі апісаннямі зараджэння і праяўлення эмоцый (частка «Апалёгія Сакрата»), а таксама аўтар распавядае меладраматычную гісторыю нечаканай сустрэчы пасля доўгага расстання двух раней закаханых (частка «Kindberg»). Часам у тканину тэксту ўплятаюцца падобныя да афарызмаў выказванні, якія датычаць пераважна праблем чалавечай экзістэнцыі: «Наша радзіма – сэрца // Яно не зрадзіць ніколі...» [2, с. 31]; «Пайсці самотнаю сцежкай – туды, дзе вечная восень рассыпаных хрызантэмаў...» [2, с. 59].

Кожная з частак напісана ў асаблівай танальнасці, якая не паўтараецца пасля ў творы. Эклектычнасць рамана выклікае адчуванне ідэйна-эстэтычнага хаосу, і здаецца, што зразумець агульны сэнс тэксту немагчыма. Аднак часткі ўсё ж такі маюць кропкі судакранання. Напрыклад, скразным матывам рамана «Адам Клакоцкі...» з’яўляецца ўпэўненасць героя ў tym, што сон і яву немагчыма размежаваць: «Прачнуўшыся, Чжуан Чжоў ніяк не мог уцяміць: ці ён Чжуан Чжоў, якому снілася, што ён быў матылём, ці ён матылёк, якому цяпер сніцца, што ён Чжуан Чжоў...» [2, с. 22]; «Калі жыццё – сон, дык сон, напэўна, таксама жыццё» [2, с. 23]. А калі ўлічыць той факт, што Адам Клакоцкі займаўся збіраннем і вывучэннем сноў, то яго вобраз або намёк на гэта становіцца ідэйным эпіцэнтрам твора. Яшчэ адным скразным матывам «Адама Клакоцкага...» з’яўляецца матыў спазнання чалавекам самога сябе. У творы аўтар неаднаразова апелюе да кітайскай тэматыкі: упамінаюцца тэрміны і паняцці дзэн-будызму, сузіральнасць і рэфлектыўнасць

аповеду міжволі нагадвае чытчу Усход. Пэўную частку тэксту І. Бабкоў прысвячае развагам пра Мінск і апісанню ўплыву, які аказвае гэты горад на чалавека: «Менск – гэта адхіленне ў непаўнату, непаўната як прытулак, – сказаў я. Менск – гэта паверхня, якая нас трymае і не замінае нам ня быць намі самімі, – сказаў Валянцін А.» [2, с. 15]. Г. Кісліцына лічыць, што «беларуская доля – скразны вобраз рамана “Адам Клакоцкі...” І. Бабкова» [3, с. 187]. Гэтая думка падаецца слушнай, бо ў тэксце неаднаразова гучыць намёк на раздваенне асобы героя: «Яму здавалася, што наведваў лекцыі іншы чалавек, а ён гэты час спаў і прачнуўся толькі тут, у бістро, і з гэтага пачаўся ягоны дзень» [2, с. 25]. Да таго ж, сам аўтар у разгорнутай назве рамана харкторызуе яго як «раман у дзесяці гісторыях <...> ды пасляслоўем Францішка Эн., у якім той упершыню ў беларускім літаратуразнаўстве скарыстоўвае пост-каланіяльны панятак *галюцынагенная прысутнасць Сябе як Ішиага*» [2, с. 3] (выдзелена аўтарам. – М. А.).

Раздвоенасць, няпэўнасць, ірацыянальнасць, незразумеласць працінае твор у цэлым і кожную яго частку. Фрагментарнасць, урыўкавасць, недаказанасць (часта фразы нечакана абрываюцца на сярэдзіне), эклектызм, рэзкія змены аповеду ў творы І. Бабкова – усё гэта праявы прынцыпу «постмадэрнісцкай чуйнасці».

Кніга Марыі Мартысевіч «Цмокі лятуць на нераст» таксама рэпрэзентуе выразны постмадэрнісцкі пачатак і ўяўляе сабой зборнік эсэ і вершаў на самыя разнастайныя тэмы. У прыватнасці, эсэ “Мае беларусіцы” прысвячана ўспамінам аўтаркі пра сваіх настаўніц беларускай мовы і літаратуры. Прафесійным якасцям кожнай з гэтих асоб даецца харкторыстыка з пункта погляду вучняў. Апісанні настаўніц размежаваны на асобныя невялічкія зацемкі, што звязаны адзінай ідэяй: мець выдатнага настаўніка беларускай мовы і літаратуры – гэта велізарная ўдача. Гэтыя кароценкія запіскі, як пазлы, ствараюць адзіную карціну і з'яўляюцца ілюстрацыяй удалага выкарыстання М. Мартысевіч постмадэрнісцкага прынцыпу фрагментарнасці. У эсэ пануе агульны іранічны настрой, вольнасць выкладу стварае ў чытчу ўражанне непасрэднай гутаркі з пісьменніцай. А прыведзены ў пачатку эсэ напамінак пра шырока вядомага сёння літаратурнага персанажа Гары Потэра здзіўляе нечаканасцю: «У кніжках пра Гары Потэра ёсьць скразная тэма з пасадаю настаўніка па абароне ад цёмных сілаў, якая, маўляў, заклятая, і таму ніхто не можа прапрацаваць на гэтай пасадзе больш за год» [4, с. 97].

Яшчэ адным сучасным беларускім пісьменнікам, творчасць якога выклікае гарачую палеміку, з'яўляецца Юры Станкевіч, проза якога, па вялікім рахунку, не суадносіцца з постмадэрнізмам, хаця ў асобных творах выразна дэманструе наяўнасць стылёвых элементаў апошняга. Яскравым пацверджаннем гэтай тэзы служыць раман «Пятая цэнтuryя, трывалаць другі катрэн». У цэнтры твора – контакт зямлян з касмічнымі прышэльцамі. Напісаны ў жанры навукова-папулярнай фантастыкі, раман складаецца, умоўна кажучы, з дзвюх паралельна існуючых частак: непасрэдна зймальнага сюжета і навуковых адступленняў, аформленых аўтарам у выглядзе спасылак-тлумачэнняў да асноўнага тэксту. Такія адступленні вытрыманы ў стылі акадэмічнага даследавання, дзе падаюцца дакладныя звесткі пра прадмет гутаркі, пераважаюць лічбы, даты, прозвішчы вучоных, складаная тэрміналогія: «Пачаткам буму НЛА прынята лічыць 24 чэрвеня 1947 года, калі амерыканскі бізнесмен К. Арнольд ляцеў на ўласным самалёце ля гары Маўнт-Рэйнір у штаце Вашынгтон і ўбачыў у паветры ланцужок аб’ектаў, плоскіх, як патэльні ці талеркі» [5, с. 150]. Калажнасць твора дасягаецца шляхам спалучэння неспалучальнага: паслядоўнага мастацкага аповеду з выкарыстаннем шматлікіх сродкаў псіхааналізу і строгімі навуковымі адступленнямі, што сваёй дакладнасцю і лагічнасцю рэзка контрастуюць з асноўнай формай тэксту. Асновай твораў Ю. Станкевіча выступае цікавасць да маральнага аблічча чалавека ва ўмовах сучаснасці, калі мас-медыя дыктуе непажаданыя мадэлі паводзін, агульная свобода нораваў спрыяе разбэшчанасці моладзі, калі іншаземцы літаральна перапаўняюць жыццёвую простору аўтахтоннага насельніцтва. Г. Кісліцына характарызуе герояў празаіка наступным чынам: «Станоўчыя героі Станкевіча – а іх небагата – гэта ваяры, якія спрабуюць захаваць мяжу паміж сваім і чужым, святлом і цемрай, тыя, хто змагаецца з сацыяльнай і духоўнай энтррапіяй» [3, с. 181]. У рамане «Пятая цэнтuryя...» такім героем, які спрабуе разабрацца ў тым, што ёсць наш свет і як у ім выжыць, захаваўшы здаровае маральнае аблічча, з'яўляецца рэпарцёр Багдан Кайра.

Падобнымі проблемамі прысвячаны і наступны твор Ю. Станкевіча – «Ліст у галактыку “Млечны Шлях”». Ён створаны ў выглядзе дзвеяці аповедаў, што вядуцца ад асобы кожнага з удзельнікаў падзеі. У выніку мы маем шматмерны малюнак аднаго эпізода з жыцця краіны, будучыня якой малюеца не вельмі прывабна. Супастаўленне ўсіх пунктаў погляду на сітуацыю дасягаецца шляхам змены факалізацыі – нечаканага перарыву ў аповедзе аднаго героя і рэзкага пераходу да апісання падзеі іншым

персанажам. У працэсе разгортвання сюжэта становіцца зразумелым, што асноўнай праблемай рамана з'яўляеца вызначэнне лёсу беларусаў, іх выжывання і захавання сваёй нацыянальнай непаўторнасці і годнасці. Фрагментарнасць і мазаічнасць твора не перашкаджае зразумець асноўную думку Ю. Станкевіча, а пропускі ў тэксце лёгка запаўняюцца чытачом пры дапамозе ўласнага ўяўлення з улікам аўтарскай ўстаноўкі.

Такім чынам, у сучаснай беларускай прозе назіраюцца шматлікія прыклады плённай рэалізацыі прынцыпу «постмадэрнісцкай чуйнасці». У выніку ў некаторых творах ствараецца ўражанне неўпарадкаванасці і хаосу (раман І. Бабкова «Адам Клакоцкі і ягоныя цені»), у іншых жа калаж не прыўносіць блытаніну і толькі спрыяе раскрыццю аўтарскай думкі (раман Ю. Станкевіча «Пятая цэнтурыя, трывучаць другі катрэн», кніга М. Мартысевіч «Цмокі лятуць на нераст»). Выкарыстанне адзначаных постмадэрнісцкіх прыёмаў спрыяе адлюстраванню спецыфічнага бачання постмадэрністамі свету як хаосу, а таксама садзейнічае імкненню ў новай арыгінальнай форме закрануць найбольш актуальныя пытанні сучаснасці. Адыход ад класічнай мадэлі мастацтва, адмаўленне ад межаў і канонаў, новыя фокусы погляду, нестандартныя падыходы да справы – вось тыя асноўныя мэты, якія дасягаюцца пісьменнікамі пры ўжыванні фрагментарнасці, калажнасці, эклектызму, полістылістычнасці пры пабудове мастацкай рэальнасці. Пры гэтым такі способ адлюстравання рэчаінасці ўласцівы не толькі пісьменнікам-постмадэрністам, але і творцам рэалістычнага кірунку, што сведчыць пра адмысловую культурную сітуацыю ў беларускім мастацтве слова мяжы тысячагоддзяў.

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Новейший философский словарь / под ред. А. А. Грицанова. – 2-е издание, перераб. и дополн. – Минск: Интерпресссервис; Книжный Дом, 2001. – 1280 с.
- 2 Бабкоў, І. Адам Клакоцкі і ягоныя цені. Раман у дзесяці гісторыях / І. Бабкоў. – Мінск: “БАС”, 2001. – 110 с.
- 3 Кісліцына Г. Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы : навуковае выданне / Г. Кісліцына. – Мінск: Логвінаў, 2006. – 206 с.
- 4 Мартысевіч, М. Цмокі лятуць на нераст : эсэ ў вершах і прозе / М. Мартысевіч. – Мінск: Логвінаў, 2008. – 112 с.
- 5 Станкевіч, Ю. Апладненне ёлупа : раманы, аповесці, апавяданні / Ю. Станкевіч. – Мінск: Рэд. газ. “Настаўн. газ.”, 2005. – 560 с.

УДК 821.161.3-312.9:821(4)-312.9

М. У. Аммон

Навук. кір. – I. Ф. Штэйнер, доктар філал. навук, прафесар

«ЛАБІРЫНТЫ» В. ЛАСТОЎСКАГА Ў КАНТЭКСЦЕ РАЗВІЦЦЯ ЕЎРАПЕЙСКАЙ ФАНТАСТЫЧНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Аповесць В. Ластоўскага “Лабірынты” ўяўляе сабой выдатны прыклад спалучэння ў беларускім прыгожым пісьменстве пачатку 20 ст. нацыянальных традыцый і найноўшых тэндэнций у тагачаснай еўрапейскай культуры. Навуковая навізна дадзенага даследавання заключаецца ў імкненні аўтара даць вычарпальную характарыстыку згаданаму твору на фоне еўрапейскай фантастычнай літаратуры. Апошняе выявілася ў спробах жанравай атрыбуцыі названага тэксту, выяўленні яго паэтыкі і ідэйна-тэматычнай скіраванасці.

Зараджэнне ўласна фантастычнай літаратуры ў еўрапейскім прыгожым пісьменстве традыцыйна звязваюць з канцом 19 – пачаткам 20 стагоддзя. Менавіта ў акрэслены перыяд адбываеца прынцыповае адасабленне прафесійных фантастаў ад папярэдняй фантастычнай традыцыі.

Адным з фактараў існавання тагачаснай культуры была арыентацыя на навуку як асноўны стыmul руху «хома сапіенса» наперад. Кардынальныя ж змены ў жыцці грамадства прывялі да неабходнасці стварэння цэласнага і зразумелага звычайнаму чалавеку вобраза новага свету, а таксама моцнай патрэбы ва ўвядзенні эмацыянальна-пачуццёвага складніка ў працэ спасціжэння эпохі.

Згаданая акалічнасць знайшла сваё адлюстраванне ў творчасці Ж. Верна («З Зямлі на Месяц», «20000 лье пад водой» і інш.) і Г. Уэлса («Машына часу», «Нябачны чалавек», «Вайна светаў» і г. д.). Кнігі абодвух фантастаў у той ці іншай ступені дэманструюць унікальныя здольнасці вербалльнага мастацтва не толькі перадаваць важнейшыя дасягненні людской цывілізацыі, але і прадбачваць іх. Персанажы названых аўтараў нярэдка падарожнічаюць у будучае, сутыкаюцца з незвычайнімі адкрыццямі, вынаходніцтвамі і невытлумачальнымі з трывіяльнага пункту гледжання падзеямі. Вышэй адзначанае, акрамя сваёй відавочнай зймальнай функцыі, стварае неабходную адаптацыйную платформу для пераадолення так

званага футурашоку, падрыхтоўваючы чытача да непазбежнасці хуткіх змен.

У дадзеным кантэксце беларуская фантастыка развівалася ў даволі складаных гісторыка-культурных умовах. Адной з найбольш істотных дэтэрмінантаў літаратурнага працэсу канца 19 – пачатку 20 стагоддзя з'яўляеца відавочная актуалізацыя проблем нацыянальнай самаідэнтыфікацыі. Акрэсленая тэндэнцыя асабліва ўскладнілася пасля вядомых падзеі 1917 г. пад уплывам агульных інтэграцыйных працэсаў унутры новай саюзнай дзяржавы. Яшчэ адным не менш уплывовым фактам можна назваць далейшую распрацоўку і кананізацыю ў вербальным мастацтве эстэтыкі сацыялітычнага рэалізму. Пералічаныя чыннікі патрабавалі ад прыгожага пісьменства простых і максімальна блізкіх да рэчаіснасці вобразаў, што абумовіла ніzkі інтарэс да паэтыкі незвычайнага з боку мясцовых майстраў слова.

Сярод нешматлікіх фантастычных твораў згаданага перыяду асаблівае месца займае аповесць В. Ластоўскага «Лабірінты» з яе выразным сінтэзам сцыентысцкага і гуманітарнага пачаткаў. У тэксле рэпрэзентавана ўнікальная аўтарская канцэпцыя генезісу індаеўрапейцаў, галоўную ролю ў якой адыгрывала, як заўважае П. Васючэнка, «беларуская звыштыўлізацыя» [1, с. 4]. Адзначаная проблематыка, на думку Л. Юрэвіча, рэалізуецца з дапамогай індуктыўнага метаду, што дэманструе «новы падыход да рэканструкцыі мінулага, заснаваны на разуменні гісторыі асобнага народу як канкрэтнага ўвасаблення трасфармаваных агульных заканамернасцяў сусветнай гісторыі» [2, с. 13].

Складанасць і неадназначнасць выкладу пісьменнікам уласнай задумы як на фармальным, так і на зместавым узроўнях стала прычынай шматлікіх разыходжанняў у жанравай індэнтыфікацыі аповесці з боку сучасных даследчыкаў. Аднак выразная прысутнасць у межах названага твора прыкмет фантастычнага, дэтэктыўнага, прыгодніцкага, гістарычнага, філасофскага і іншых аповедаў робіць слушным меркаванне П. Васючэнкі аб прыярытэце адкрыцця В. Ластоўскім сінтэтычнага рамана – «умоўнай жанравай мадыфікацыі, існаванне якой прыпадае на мяжу XX – XXI стагоддзяў» [3, с. 5].

Лагічным таксама падаецца меркаванне навукоўцы аб набліжэнні «Лабірінтаў» да такой папулярнай літаратурнай з'явы другой паловы 20 ст., як інтэлектуальны дэтэктыў. Дадзены жанр з'яўляеца практичным увасабленнем постмадэрнісцкіх уяўленняў аб вербальным мастацтве, што рэалізуецца праз шматузроўневую гульню з чытачом. Гіпотэза пацвярджаецца словамі У. Конана, які

звярнуў увагу на «парадоксы злучэння традыцыйнай для нашай літаратуры адраджэнскай эстэтыкі з мадэрнісцкім, мабыць, нават постмадэрнісцкім сюжэтам» [4, с. 88] у аповесці.

Так, дзеянне твора развіваецца ў некалькіх ідэйна-тэматычных плоскасцях, свядома ці інтуітыўна разлічаных на розную аўдыторыю. З аднаго боку, перад намі прадстаўлены даволі складаны дэтэктывны сюжэт у гістарычным антуражы, заснаваны на прыгодах галоўнага героя ў сутарэннях старажытнага Полацка і міжвольных спробах высвятлення ім таямніц «Археалагічнай Вольнай Контэрфратэрні» – мясцовага краязнаўчага таварыства. Больш дасведчаны чытач, наадварот, здольны заўважыць у «Лабірынтах» выразныя прыкметы гістарычнага апovedu з невялікай інкрустацыяй дэтэктывных элементаў. Вышэй акрэсленае пацвярджаецца багаццем рэпрезентаванага пісьменнікам матэрыялу аб паходжанні і развіцці тых ці іншых народаў, рэлігій і інш. Пры гэтым, як заўважае А. Макарэвіч, распрацоўка В. Ластоўскім згаданага проблемнага поля надае асобным эпізодам тэксту спецыфічную афарбоўку, выразнымі прыкметамі якой выступаюць «стылёвая рацыональнасць, навуковасць, нават халоднасць» [5, с. 294].

Нарэшце, пры больш дэталёвым разглядзе твор можна інтэрпрэтаваць як метафізічны роздум аўтара наконт прыроды беларускай ментальнасці, магчымых шляхоў пабудовы ідэальнага грамадства, перспектывах технагеннай цывілізацыі і г. д. Апошні падыход дае падставы некаторым даследчыкам разглядаць аповесць у межах парабалічнай прозы і культавай містэрыі (Л. Юрэвіч), а таксама харектарызуваць тэкст як «філасофска-культуралагічную утопію» [6, с. 13] (В. Барысенка).

Адзначаная ідэйна-тэматычная кантамінацыя ў многім стымулювана шырокім зваротам айчыннага майстра слова да паэтыкі незвычайнага. На зместавым узроўні названая заканамернасць выявілася праз зварот пісьменніка да шэрагу літаратурных дапушчэнняў і свядомых містыфікаций, цэнтральнае месца сярод якіх займае архетып лабірынта. Вакол яго будуеца гіпотэза аб храналагічнай першаснасці крыўской цывілізацыі перад рымскай і грэчаскай. У шматлікіх пакоях падземных сутарэнняў В. Ластоўскі змяшчае бібліятэку Еўфрасінні Полацкай – найкаштоўнейшы збор легендарных манускрыптаў і фаліянтаў. Дадзены вобраз выклікае асацыяцыі са знакамітай Вавілонскай бібліятэкай, створанай Х. Л. Борхесам у аднайменным апавяданні.

Аднак, як заўважае П. Васючэнка, у «Лабірынтах» «аб'ектам аўтарскай міфатворчасці робіцца не толькі мінугае, але і будучыня»

[7, с. 146]. Аб прагнастычнай скіраванасці пісьменніцкіх інтэнцый сведчыць шырокое выкарыстанне ў тэксце характэрных для футуралагічнай літаратуры сюжэтных стратэгій. Так, у сакрэтных лабараторыях старажытнага горада вынайдзены элексір даўгалецца, выкарыстоўваюцца найноўшыя нават у сучасным разуменні сродкі аэрацыі і асвятлення. Падземным мудрацам вядомыя нават метады штучнага маніпулявання матэрыяй: «адным з важнейшых адкрыццяў, якія імі тут зроблены, ёсць крывін, пры помачы якога кожную реч можна разлажыць на першапачатковыя высхады, і з першапачатковых высхадаў злажыць любую реч» [8, с. 106].

Сярод зневініх прыкмет фантастычнага аповеду адмысловую функцыю выконвае прыём скажэння часава-прасторавага кантынууму. Названая тэндэнцыя рэалізуецца праз спалучэнне аўтарам двух пластоў мастацкай умоўнасці: першаснай (прыезд героя ў Полацк, знаёмства з мясцовым таварыствам і г.д.) і другаснай (звышнатуральнасць здзейсненага персанажам падарожжа па лабірынце, смерць і ўваскрэшанне Падземнага Чалавека і інш.). Дэфармацыі хранатопа садзейнічае таксама адмысловая форма нарацыі ў аповесці, што звязана з матывам рытуальнага сыходжання героя ў іншы свет (катабасісам). Адсюль вынікае шырокое выкарыстанне аўтарам паэтыкі сну, якая выявілася ў пэўнай дыскрэтнасці фабулы, а таксама гранічным існаванні тэксту на мяжы дзвюх рэальнасцей – рацыянальнай і ірацыянальнай.

Такім чынам, «Лабірынты» В. Ластоўскага ўяўляюць сабой паспяховае спалучэнне ў беларускай літаратуры нацыянальных традыцый і найноўшых тэндэнцый у еўрапейскай культуры пачатку 20 ст. Аднак, на жаль, пры ўсіх сваіх ідэйна-мастацкіх вартасцях дадзены твор быў надоўга пазбаўлены свайго чытача і не здолеў паўплываць на далейшае станаўленне ўласна беларускай фантастычнай традыцыі. Падобны лёс напаткаў таксама шэраг іншых тэкстаў, у тым ліку і адзін з першых айчынных навуково-фантастычных раманаў «Вызваленне сіл» З. Астапенкі.

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Васючэнка, П. В. Ад тэксту да хранатопа : артыкулы, эсэ, пятрогліфы / П. В. Васючэнка. – Мінск : Галіяфы, 2009. – 200 с.
- 2 Юрэвіч, Л. Каментары : літаратуразнаўчыя артыкулы / Л. Юрэвіч. – Мінск, 1999. – 302 с.
- 3 Васючэнка, П. Захоплены лабірынтом. Таямніцы творчасці Вацлава Ластоўскага / П. Васючэнка // Роднае слова. – 2008. – № 11. – С. 3 – 6.
- 4 Конан, У. Парадоксы эстэтыкі Вацлава Ластоўскага: традыцыі і мадэрнізм / У. Конан // Весці БДПУ. – Серыя 2. – 2008. – № 4. – С. 86 – 89.

5 Макарэвіч, А. Праблема жанравых мадыфікацый у беларускай прозе 19 – пач. 20 ст. / А. Макарэвіч. – Магілёў: Выд-ва МДУ імя А. Куляшова, 1992. – 332 с.

6 Барысенка, В. Творчасць Вацлава Ластоўскага ў ідэйна-мастацкім кантэксле беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя : аўтарэф. дысерпт. на суп. нав. ст. канд. філалаг. навук / В. Барысенка. – Мінск, 2002. – 16 с.

7 Васючэнка, П. В. Мастацкія адкрыцці Вацлава Ластоўскага на фоне сусветнай літаратуры / П. В. Васючэнка // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. – Гуманитарные науки. Литературоведение. – 2008. – № 7. – С. 145 – 148.

8 Ластоўскі, В. Бяздоннае багацце / В. Ластоўскі. – Мінск : Юнацтва, 2001. – 204 с.

УДК 821.161.3-31:177.82

А. Ул. Андрэева

Навук. кір. – I. Ф. Штэйнер, доктар філал.навук, професар

АДЗІНОТА ЯК ПРАЯВА РАЗБУРАЛЬНАЙ СІЛЫ Ў АПОВЕСЦІ Ф. СІЎКО «ТЫДЗЕНЬ ВЯЛІКАЙ КОТКІ»

Катэгорыя адзіноты ў сённяшній беларускай літаратуры займае дамінуючу пазіцыю сярод псіхастанаў, якія сучасныя пісьменнікі адлюстроўваюць у сваіх творах. Адзінота можа разглядацца з двух бакоў: як станоўчая эмоцыя, што валодае стваральнай сілай і вылучае індывіда з шэрагу іншых, надзяляючы яго ўнікальнымі рысамі; і як негатыўны стан, які прыводзіць да рознага кшталту адхілення ў паводзінах асобы. У дадзеным артыкуле разглядаецца разбуральная адзінота, якая носіць харктэр хваробы і пераўтварае індывіда ў істоту, рухаючай сілай для якой становіцца прага дэканструкцыі.

Адлюстраванне рознага кшталту псіхалагічных зрухаў у межах мастацкага тэксту з'яўляецца харктэрнай і вызначальнай рысай сучаснай беларускай літаратуры. Заглыбленасць творцаў ва ўнутраны свет персанажаў можна патлумачыць спробай зразумець падставы, якія матывуюць рэальных людзей на здзяйсненне тых або іншых учынкаў.

Адным з асноўных матываў, якія прасочваюцца на працягу ўсяго аповеду твора «Тыдзень вялікай коткі» Франца Сіўко, становіцца матыў адзіноты. Гэтая эмоцыя звязана ў ланцужок усе калізіі аповесці і яднае размаітыя харктары.

На першы погляд сюжэт твора падаецца простым для разумення і прачытання: лаканічна мова без уключэння ў тэкставую тканіну замежных слоў, што сёння з'яўляеца ўжо не модным павевам, а цалкам нармальнай з'явай для беларускай літаратуры; сюжэтная лінія з элементамі дэтэктыва і непрадказальнымі паваротамі заклікана прыцягнуць і захаваць увагу чытача да апошняга радка твора. Але гэта толькі знешні пласт тэксту. Унутранае ж яго напаўненне мае складаную будову.

Аўтар звяртаеца да прыёму разгортвання дзеяння ў дзвюх часовых прасторах: сённяшнім і мінулым. Прычым плашчыня «мінулага» становіща не тлумачэннем ці фонам для падзеі «сённяшняга», а мае першаснае значэнне для разумення і тлумачэння твора.

Франц Сіўко ўводзіць у аповесць і шырокое кола персанажаў, якія перамяшчаюцца з пазіцыі другарадных да пазіцыі галоўных і наадварот. Варта адзначыць, што ўсе дзеючыя асобы, нягледзячы на аб'яднанасць агульнымі проблемамі і сітуацыямі, маюць супрацьлеглыя погляды на рэчаінасць, акаляючых людзей і шляхі вырашэння значных жыщёвых пытанняў.

Герояў і персанажаў аповесці можна ўмоўна падзяліць на дзве групы. Да першай групы аднясем герояў Александра Дарашэвіча, Людмілу Гарнак, Лёлю, Васіля Зелянуху. Другую групу складаюць Алуша, Ігар, Нэля і Андрэй Кірыкі. Абедзве гэтыя групы злучае вобраз Аляксандра Дарашэвіча, якога пісьменнік у творы праводзіць па шляху ўспамінаў ад дзяцінства да сталага ўзросту.

Першую сюжэтную лінію складаюць узаемаадносіны і перажыванні юных Сашы Дарашэнка і Люсі (Людмілы Гарнак). Абставіны, на тле якіх нараджаеца спачатку сяброўства паміж дзецьмі, а пасля і нясмелая закаханасць ужо падлеткаў, уяўляюцца досыць трагічнымі ў сваёй знешній прастаце і зразумеласці. Малая Люся, дачка рэабілітаваных вязняў лагера, праходзіць жорсткія выпрабаванні лёсам: спачатку жыщё на Поўначы, дзе памёр на яе вачах малодшы брат, а маці трывала грубыя заліцанні і збіццё з боку наглядчыка лагера Васіля Зелянухі. Затым пераезд у спакойнае беларускае мястэчка, дзе маці працавала прыбіральшчыцай, а дзяўчынка здолела пайсці ў школу. Аднак спакой быў нядоўгім: маці загінула, стаўшы ахвярай страху выкрыцця Васіля Зелянухі, які скінуў яе на вачах Люсі, з млына на камяні. Складаным чынам складваліся адносіны дзяўчыны з Сашай Дарашэнкам. Узаемная сімпатыя не знайшла рэалізацыі ў словах і адносінах, трапіўшы пад выпрабаванне здзеку Лёлі, прыгажуні, што не магла дараваць адсутнасць увагі да сваёй персоны з боку маладога чалавека.

Люся праходзіла праз гэтыя складаныя сітуацыі без залішніх слёз і енкаў. Яна быццам проста перагортвала старонкі і жыла далей, не заглыбляючыся ў свет уласных перажыванняў. Аднак кожнае выпрабаванне наклала цяжкі, невылечны адбітак на псіхіку герайні.

Пачуццё адзіноты, якое ў дадзеным выпадку набывае хваравіты характар, не адпускае дзяўчыну ні на імгненне. Узмацняе гэтае адчуванне і рэчыўны свет, што акаляе Людмілу. Абсалютная матэрыяльная беднасць пераследуе яе ўсё дзяцінства: «самаробны старэнкі стул у куце, тапчан, два зэллікі-калечкі ля парэпанага, складзенага сяк-так з карыстанае цэглы шчытка» [1, с. 20], асветлены пражэктарам барак у лагеры з халоднай печкай і «смурод ад Паўлікавых пялюшак. Але куды ад яго дзенешся: пакой зусім невялічкі» [1, с. 36]. Аднак сталенне не змяняе сітуацыю: жыццё ў арэндаваным пакоі ў горадзе А., сціплае жытло на дваіх з мужам, адзінокі пакой прыбіральшчыцы дома адпачынку.

Прыведзеная ўмовы існавання, жахлівыя карціны смерцяў брата і маці, здзекі Лёлі і няздольнасць сапраўднага далучэння да грамадства прыводзяць да з'яўлення ў герайні невымернага жадання помсты, прагі стаць той сілай, якая выканае пакаранне смерцю людзей, што прымусілі яе пакутаваць. Адчуванне ўласнай адрознасці і невымернай самоты нараджае другое, супрацьлеглае «я» герайні: гэта асоба, якая здольна разлічыць кожны рух, каб прывесці прысуд да выканання. У сувязі з нараджэннем іншай асобы ўнутры сябе Людміла змяняе імя на іншы яго варыянт і становіцца Мілай, такім чынам аспрэчваючы і адракаючыся ад сваёй мінулай слабасці і няўпэўненасці.

Першай асобай, што пацярпела ад спробы помсты, стала Лёля, якую Людміла кінула ў студню. Дзяўчына засталася жывая і з'ехала пасля здарэння з мястэчка, асэнсаваўшы ўвесь жах выпадку. Ледзь не страціла жыццё гаспадыня Наталля, у кватэры якой здымала пакой Люся ў горадзе А. і якая скрала ablіgaціі, адзінае, што давала надзею дзяўчыне на больш-менш спакойнае жыццё. Трэцяй ахвярай мусіў быць Васіль Зелянуха, менавіта да забойства якога і рыхтавалася Людміла пяцьдзесят гадоў. Аднак былы наглядчык лагера становіцца сілай, больш моцнай за другое «я» Людмілы: ён не пакідае ей шансу на помсту і забівае жанчыну. Такім чынам, разбуразальная адзінота Люсі-Мілы не знаходзіць поўнай сваёй рэалізацыі.

У сваёй аповесці Ф. Сіўко звяртаецца да абмалёўкі псіхалагічных тыпаў другарадных персанажаў, якія падкрэсліваюць эмацыйную хваробу галоўнай герайні і якія таксама жывуць ва ўмовах абсолютнай адзіноты. Алуша, жонка Аляксандра Дарашэвіча, існуе часткова ў

свеце рэальным, часткова – у свеце ўласных мрояў і жаданняў. Яна спрабуе збегчы са свету, дзе яна проста стваральнік батыкаў (нават не мастак), жонка і маці ўжо дарослага сына. Жанчына ўсведамляе, што не здолела рэалізаваць свае творчыя патэнцыі, так і не паспрабавала сябе ў ролі перакладчыка і яе сямейнае жыццё далёкае ад ідэалу. Тому яна стварае іншы свет, у якім «або толькі чорнае, або толькі белае, і ні пядзі ўбок» [1, с. 3], гіпертрафана сур’ёзна ставіцца да сваёй творчасці, размаўляе на замежных мовах абрыўкамі фраз з турыстычных размоўнікаў, уяўляе сына Ігара адoranым навукоўцам і спрабуе эмацыйна зліцца з мужам, стаць адзіным мозгам і душою. Аднак калі жанчына сутыкаецца з рэальнасцю: успамінамі Аляксандра аб быlyм каханні да Люсі і жаданнем яе пабачыць хоць краем вока, вымушанасцю прадаваць уласныя «шэдэўры» праз шапікі і праўдай праз адсутнасць магчымасці для сына абараніць кандыдацкую дысертацыю – яна ўзгадвае праз рэлігію і ідзе ў касцёл, каб забыцца і зноў вярнуцца ў прыдуманы свет.

Супрацьлегласцю сям’і Дарашэнкаў становіцца сям’я Нэлі і Андрэя Кірыкаў, якія здзяйсняюць спробу ўцёкаў са свету ўнутранага ў свет рэальны. Згубіўши малодшую дачку, якую забіў у пад’ездзе іх дома маньяк, і адчуваючы сабе вінаватай у гэтай смерці, жанчына, каталічка па нараджэнні, цалкам сыходзіць у бізнес: куплю-продаж прадметаў інтэр’еру. Адзінай мэтай яе існавання становіцца накапленне грошай і акружэнне сабе дарагімі рэчамі. Андрэй жа ў перапынках паміж паездкамі за таварам спрабуе далучыцца да пэўных саюзаў, каб атрымаць рэалізацыю сваіх магчымасцяў там і збегчы з-пад уплыву жонкі.

Аўтар адводзіць Аляксандру Дарашэвічу ролю старонняга назіральніка, які прымае мінімальны ўдзел у падзеях твора. Аднак ягоная асона злучае ў адзінае палатно разрозненые фрагменты. Герой не здольны да прыняцца ўласных і адназначных пазіцый. Ён абірае тактыку маўчання, назірання, аналізу звонку, утойвання меркаванняў. З дзяцінства гэты чалавек не спрабуе дазнацца пра сапраўдныя прычыны сутнасці з’яў і эмоций. Так, Саша не пайшоў высветліць прычыну ранняшняга плёскату вады ў студні, калі Люся спрабавала забіць Лёлю, стаіўшыся каля хаты. А праз шмат гадоў назіраў з балкона за фігурамі Мілы і Зелянухі, якія аддаляліся насустреч спланаванай помсты. Мужчына перачытвае ліст ад Люсі, які ён атрымаў некалькі гадоў таму, але так і не адказаў, едзе ў дом адпачынку, у якім працуе былая каханая, назірае за ёй, ходзіць да яе дома, аднак не наважваецца прызнацца і загаварыць. Гэтая ж неразвітасць эмацыйнага і асобаснага пачатку адлюстроўваецца і ў замоўчанні сваёй пазіцыі ў

адносінах да кар'еры сына.

Такім чынам, у аповесці Ф. Сіўко «Тыдзень вялікай коткі» адзінота набывае рысы не станоўчай эмоцыі, а дэструктыўнага пачуцця, якое разбурае чалавечую свядомасць і штурхае да рэалізацыі жывёльных інстынктаў. Аўтар праводзіць выбітную паралель паміж другім «я» Людмілы і драпежнай жывёлай: адна і другая ідуць на забойства. Аднак тыгрыца забівае, каб не загінуць ад ворагаў або голаду, а жанчына абірае забойства ў якасці інструменту для помсты і набыцця ўнутранага спакою.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. Сіўко, Ф. Выспы / Ф. Сіўко. Мінск: І. П. Логвінаў, 2011. – 280 с.

УДК 821.161.1-3:82.01

Кс. Н. Борисова

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

**ЭСТЕТИКА СОЛЖЕНИЦЫНА
В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТРАДИЦИОНАЛИЗМА**

В данной статье рассматривается проблема творческого мировоззрения А. Солженицына с целью определить фундаментальные принципы его метода, равно укорененного в русском традиционализме и конфликтующего с ним на поприще социально-исторической оценки события. Сделан вывод о своеобразной «глобализации» литературы как сферы универсального морального знания.

Анализ работ Солженицына, включая и его выступления, а также критических статей литературоведов позволяет выделить следующие особенности эстетических взглядов писателя:

- ориентация литературы на классическую русскую прозу;
- видение писателя как Божьего миссионера, мудреца;
- в основу произведения всегда должна быть положена правда;
- истина является целью всякого творчества;
- диалог с читателем происходит, но определяющую роль всегда играет автор, который по определению мудрее, а следовательно, читатель лишь принимает его точку зрения; писатель и читатель как учитель и ученик;

- морализаторская сторона произведения выражена крайне сильно;
- большой объем произведения;
- народничество.

Солженицын всецело ориентировался на традиции русской классической прозы. И был прямым продолжателем тенденций поучительства, морализаторства, заложенных творчеством писателей 19 века. В частности, литературоведы часто сравнивают его с Л. Н. Толстым. Солженицын представляет собой яркий пример писателя-мудреца. Насколько оправдан такой выбор роли писателя – вопрос другой.

Авторам, придерживающимся в своем творчестве именно этой теории искусства, всегда сложно в том плане, что существует опасность или соблазн оказаться в «пространстве», где высшей ценностью творчества будут объявлены социальные критерии. В таком случае становится невозможным разговор об искусстве в самом прямом смысле этого слова. В своих произведениях, относящихся к лагерной тематике, Солженицыну удается избежать переизбытка политики. Однако острые социальная и историческая заостренность очевидна.

Сам писатель с гордостью признает тот факт, что сознательно продолжает традиции русской классической литературы, согласно которым писатель в России больше, чем просто писатель: «Да, русская литература десятилетиями имела этот крен – не заглядываясь слишком сама на себя, не порхать слишком беспечно, и я не стыжусь эту традицию продолжать по мере сил. В русской литературе издавна вроднились нам представления, что писатель может многое в своем народе – и должен» [1, с. 27 – 28].

Судьба Отечества зависит от меры сплоченности его народа, от меры его гражданской грамотности. Кто же будет заниматься его просвещением, если сам он темен и несведущ. Государство? Нет, не государство. Солженицын власти не верил. Сам народ? Нет. Народ не способен отличить правду от лжи. Остаются писатели, которые в своем творчестве должны поставить достойную цель – борьбу с несправедливостью.

Противостояние Солженицына тоталитарному государству очень ярко проявляется со временем. Возможно, оно было и первоопределяющим. Именно ему (государству) писатель постоянно бросал вызов, пытался расшатать его основы. Солженицын не только приобрел статус мученика, т. к. был диссидентствующим, но также статус всенародного мудреца. И «темный» народ принял его.

Нам хотелось бы отметить специфику отношений Солженицына с Богом. В. Шаламов говорил, что писатель не теург и в принципе соучастием в творчестве ему (Богу) не обязан. Солженицын, напротив, говорит о писателе как о маленьком подмастерье. «Другой – знает над собой силу высшую и радостно работает маленьким подмастерьем под небом Бога, хотя еще строже его ответственность за все написанное, нарисованное, за воспринимающие души. Зато: не им этот мир создан, не им управляется, нет сомненья в его основах, художнику дано лишь остree других ощутить гармонию мира, красоту и безобразие человеческого вклада в него – и остро передать это людям. И в неудачах, и даже на дне существования – в нищете, в тюрьме, в болезнях – ощущение устойчивой гармонии не может покинуть его» [1, с. 19].

Мы видим, что Бог не оставляет писателя, Солженицын сотворец Бога. Бог является положительным и естественным базовым элементом для системы его творчества.

Искусство в общем, а, следовательно, литература в частности, по Солженицыну, сравнимы с Даром божиим, полученным человечеством когда-то и служащим в качестве праведного орудия.

Солженицыну хватило смелости, чтобы не только написать, но и отправить в редакцию свою повесть «Один день Ивана Денисовича». Однако у него были свои взгляды на задачи и цели литературы. Писатель видит в литературе этакое лекарство, которое сделает человека лучше: «Кто сумел бы косному упрямому человеческому существу внушить чужие дальние горе и радость, понимание масштабов и заблуждений, никогда не пережитых им самим? Бессильны тут и пропаганда, и принуждение, и научные доказательства. Но, к счастью, средство такое в мире есть! Это – искусство. Это – литература.

Доступно им такое чудо: преодолеть ущербную особенность человека учиться только на собственном опыте, так что втуне ему приходит опыт других. От человека к человеку, восполняя его кущее земное время, искусство переносит целиком груз чужого долгого жизненного опыта со всеми его тяготами, красками, соками, во плоти воссоздает опыт, пережитый другими, – и дает усвоить как собственный» [1, с. 25 – 26].

Отсюда и любовь Солженицына к поучению читателя. Но также это право появляется у него как у человека, имеющего за своими плечами жизненный опыт. И именно он дает ему несколько больше прав, чем обычному человеку. Но даже опыт прочтения русской классики не страхует человека от происходящих войн и жестокостей.

Чужой опыт не усваивается, человек должен пережить его в режиме реального времени, места и действия САМОСТОЯТЕЛЬНО. Необходимо именно на это делать акцент в своем литературном творчестве, а значит, творить так, чтобы литературные одежды подошли любому, кто их примерит.

В нобелевской лекции Солженицына мы встречаем также высказывание по поводу литературы как таковой: «Так я понял и ощутил на себе: мировая литература – уже не отвлеченная огибающая, уже не обобщение, созданное литературоведами, но некое общее тело и общий дух, живое сердечное единство, в котором отражается растущее духовное единство человечества» [1, с. 32 – 33].

Юрий Борев, анализируя современную культурную ситуацию, пишет: «Поиск современной формулы бытия человечества должен стать заботой всего человечества, заботой людей, создающих культуру, и политиков, руководящих государствами» [2, с. 22]. Солженицын явился для современников охранителем этой самой формулы бытия. Он воссоздавал ее и подпитывал. Александр Исаевич ступил на этот путь служения человечеству осознанно и самоотверженно.

Писатель не принимает теорию «искусство для искусства», он не видит от такого творчества никакого толка. Художник самодостаточен, он творит и в то же время за стенами его мастерской творится полный «беспредел». А виноват в этом именно он. Потому что позволил сильным, но духовно убогим людям этот «беспредел» творить. Не выступил вовремя со своим произведением. «Допустим, художник никому ничего не должен, но больно видеть, как может он, уходя в свое созданные миры или в пространства субъективных капризов, отдавать реальный мир в руки людей корыстных, а и безумных» [1, с. 28].

Главное, что Солженицын кладет в основу любого творчества, – правда. Правда, которая перейдет грань литературы и станет спасительным глотком воздуха для мира, погрязшего во лжи и насилии.

«Писателям же и художникам доступно больше: победить ложь!» [1, с. 34].

Своим творчеством Солженицын изобличает государство, позволившее себе необузданно карать неповинных людей. Его задача состоит в том, чтобы об этом нечеловеческом уродстве узнало как можно больше людей, истребило его, не допустив вновь. У него болит душа за то, что такое незаслуженное жестокое обращение терпит его Родина. Исследователи нисколько не ставят автору в укор

приверженность к учительству. Напротив, он рассматривается как человек, соединивший заново литературу начала и середины века, давший ей надежду на воскрешение: «Сегодня уже немало сказано о том, что русская литература была не только художественным выражением жизни, но и часто брала на себя осмысление социально-исторических процессов, то есть принимала на себя функции философии, социологии и даже религиозного учительства. Литература соцреализма узурпировала и исказила эти функции, поставив себя на службу правящей идеологии. Солженицын вернул литературе духовную самостоятельность и, тем самым, право на учительство. Общественное значение Солженицына выходит далеко за рамки его писательства, и в этом нельзя не усмотреть его глубинное сходство со Львом Толстым.

Солженицыну важно не только описать лагерную жизнь, но дать возможность читателю осознать истинную реальность. Для этого нужна некоторая доля снисхождения к его способностям пережить шок от несоответствия этой реальности тому, что ему внушала пропаганда. Этим объясняется то, что в первых публикациях Солженицын несколько смягчает лагерные ужасы, сглаживает остроту проблем» [3].

Объем произведений Солженицына тяготеет к очень большим формам (исключение – крохотки). Это выдает в нем писателя-романиста, данная форма наиболее приемлема для его натуры. Обилие описаний замуровывает читающего человека в литературной действительности.

Диалога с читателем не происходит. Он оставлен на потом, когда писатель все покажет и расскажет. А пока текст исключительно воспринимается им. Своебразная притчевая либо басенная традиция усматривается в солженицынском «последиалоге».

Мы не претендуем на исчерпанность данного небольшого исследования. Нами были указаны лишь некоторые общие моменты творческого кредо А. И. Солженицына.

Список использованных источников

- 1 Солженицын, А. И. Нобелевская лекция / А. И. Солженицын // На возврате дыхания: Избранная публистика. – М.: Вагриус, 2004. – С. 18 – 35.
- 2 Борев, Ю. Парадигма современной эпохи / Ю. Борев // Академические тетради. – 2006. – № 10. – С. 9 – 22.
- 3 Шрейдер, Ю. Правда Солженицына и правда Шаламова / Ю. Шрейдер // [Электронный ресурс]. – 1993. – Режим доступа : http://www.booksite.ru/varlam/creature_31.htm. – Дата доступа : 22.05.2012.

УДК 821.161.1-31:159.937.515

В. В. Гончаров

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

РОЛЬ ЦВЕТОВОЙ ДЕТАЛИ В РОМАНЕ А. С. ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»

В статье рассматривается соотнесенность колористики художественного пространства романа «Капитанская дочка» со спецификой творческого мышления автора. Цель данной работы и ее научная новизна состоят в попытке рассмотреть деталь цвета как необходимый и важный компонент построения образной структуры художественного произведения.

Ю.М. Лотман полагал, что все элементы художественного произведения как системы неразрывно связаны между собой и с внешним по отношению к произведению миром. Таким образом, цвет в художественном произведении можно рассматривать как многозначный элемент, необходимый для построения сложных сюжетных взаимосвязей, в которых проявляются отношения героев, основная идея, внешняя проблематика.

Кроме того, использование цвета и цветовой тональности позволяет ярче воплотить качества художественного пространства произведения.

Цвет несет символическую и функциональную нагрузку. Эволюция человека идет по обеспечению полноценной работы обоих полушарий мозга, по пути синтеза формы (мысли), цвета и движения в пространстве, а исследователи творческого мышления поэта говорят только о форме (мысли) и поэтическом мастерстве.

Человек мыслит «картинками». Чтобы согласовать слуховой и зрительный каналы восприятия, согласовать цветовые ощущения, повысить ресурс восприятия, в художественном произведении цветовая гамма так же необходима, как и другие элементы художественного пространства.

Слово отражает смысл, ритм, рифмы, поэтический образ, философское обобщение, а цвет – пространственную ориентацию и апеллирует к читателю. Происходит расширение пространства за счёт ресурсов читателя: подключается мозг читателя, который также синтезирует форму, цвет и движение в пространстве. Зрительная

информация позволяет уяснить смысл. Цветовая гамма в произведении позволяет яснее понять идею, увидеть направление развития мысли автора.

Итак, рассмотрим синтез формы и цвета в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка».

С самого начала романа повествование идет размеренно и неторопливо, не представляя ничего необычайного. Перед читателем предстает рассказ о детстве дворянского ребенка, в котором не присутствуют какие-либо символы и элементы, необходимые для верного истолкования размышлений самого автора. Однако, выехав из Симбирска, Гринев попадает в буран, где цвет приобретает символическое значение: «В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем»; «Ветер завыл; сделалась метель»; «Я выглянул из кибитки: все было мрак и вихорь» [1, с. 248].

В большей части романа цвета представлены не в явной, а скрытой форме (тона, фон, оттенки и т. д.), и их нужно додумывать. Зимнюю степь Пушкин называет «снежным морем», движение кибитки похоже на плаванье судна по бурному морю.

Синий – это цвет моря, освещдающий смерть в парадоксальной символике православия.

Тональность мрака и тьмы может являться символом разрушения мира как гармоничного цельного единства, а сам черный цвет может символизировать пустоту и ослепленность. Оттенок темноты присутствует не только в доме на постоялом дворе при первом разговоре Гринева с Пугачевым, но и все их последующие встречи также происходят ночью, а единственная встреча днем не имеет дневных атрибутов.

Первое фактическое обращение к элементу цвета Пушкин осуществляет в седьмой главе «Приступ» при описании внешности Пугачева: «На нем был красный казацкий кафтан, обшитый галунами. Высокая соболья шапка с золотыми кистями была надвинута на его сверкающие глаза» [1, с. 285]. Следует обратить внимание и на цвет коня Пугачева: «Ему (Пугачеву) подвели белого коня, украшенного богатой сбруей» [1, с. 287].

С одной стороны, красная одежда – один из наиболее устойчивых признаков облика нечистой силы в славянской мифологии. Но в то же время, белый цвет в народной культуре обладает неоднозначным статусом: с одной стороны, он противопоставлен черному как цвет жизни и чистоты, но с другой – он не менее демоничен, чем красный. В славянских верованиях это обычный цвет одежды мифологических персонажей, наряду с

красным и черным, особенно существ, связанных с областью смерти: ходячих покойников, упырей, некрещеных детей, русалок, персонификаций смерти. Поэтому можно сделать вывод, что красный и белый цвета в данном контексте могут приобретать схожую семантику, указывающую на хтоничность и «иномирность» персонажей, их одинаковую связь с областью смерти и загробного мира. Следовательно, белый цвет, цвет невинности и чистоты, может служить еще одним обозначением смерти наряду с черным цветом траура, так как в славянском погребальном обряде также присутствует «белый траур» – белые одежды покойника, а также провожающих его родственников, белые платки, которые вывешивались в доме как извещение о смерти.

Итак, мы видим, что в славянской символике красный и белый цвета символизируют жизнь и смерть одновременно. Таким образом, бивалентная символика красного и белого цвета отражает неоднозначность образа Пугачева. Глазами главного героя Петра Гринева мы видим то жестокого, своевольного человека, подверженного резким колебаниям настроения и жестоко расправляющегося со своими противниками, то умного человека, помнящего добро и способного оценить проявленную к нему доброту.

Объективное изображение личности вождя крестьянского восстания было одной из основных задач Пушкина, и он использует многообразные художественные средства для создания образа Пугачева, к числу которых относится и цветовая гамма.

Золотой цвет кистей на шапке указывает на то, что Пугачев выступает в роли царя, подчеркивает наивность пышности его титула.

Сверкающие глаза Пушкин характеризует как “живые”, “ястребиные”, “огненные”, то есть через тональность глаз показывает читателю человека сильного, не лишенного наблюдательности.

Не случайно автор неоднократно при описании внешности Пугачева указывает на цвет его бороды: черная с проседью. Черная борода с проседью символизирует храбрость и героизм, ум и мудрость, свидетельствует о том, что в этом человеке есть лучшие черты русского национального характера.

В песне, которую поет Пугачев с его товарищами после взятия крепости «Не шуми, мати зеленая дубравушка», зеленый цвет соотносится с молодостью и жизнью, кроме того, определяется естественными природными красками.

Более интересным представляется описание внешности товарищей Пугачева: «Необыкновенная картина мне представилась: за столом, накрытым скатертью и установленным штофами и

стаканами, Пугачев и человек десять казацких старшин сидели, в шапках и цветных рубашках» [1, с. 291].

Цветные рубашки как бы указывают на отсутствие единой идеи, цели и плана действий среди бунтовщиков. Это подтверждают слова самого Пугачева: «Улица моя тесна; воли мне мало. Ребята мои умничают. Они воры. Мне должно держать ухо востро; при первой неудаче они свою шею выкупят мою головою» [1, с. 313].

Примечателен с точки зрения цветовой тональности и следующий фрагмент: «Виселица со своими жертвами страшно чернела». «Я оставил Пугачева и вышел на улицу. Ночь была тихая и морозная. Месяц и звезды ярко сияли, освещая площадь и виселицу. В крепости все было спокойно и темно» [1, с. 294]. Звезда соотносится с голубым, холодным цветом. Цвет придаёт яркость словам. Спокойствие и темнота создает контраст между прекрасной спокойной природой и картиной смерти, писатель как бы производит синтез формы и цвета.

Таким образом, Пушкин переводит сознание на высший уровень, генерирует идеи в самом читателе, что оказывает сильное эмоциональное воздействие.

В одиннадцатой главе «Мятежная Слобода» Пушкин снова использует цветовую деталь для описания внешности Пугачева: «Пугачев сидел под образами в красном кафтане, в высокой шапке и важно подбочась»; его избы: «Я вошел в избу, или во дворец, как называли ее мужики. Она освещена была двумя сальными свечами, а стены оклеены были золотою бумагою»; и приближенного к нему бунтовщика: «Густая рыжая борода, серые, сверкающие глаза, нос без ноздрей и красноватые пятна на лбу и на щеках придавали его рябому широкому лицу выражение неизъяснимое. Он был в красной рубахе, в киргизском халате и в казацких шароварах» [1, с. 308].

Изба, оклеенная золотой бумагой и освещенная сальными свечами, также подчеркивает наивность пышности титула мнимого царя, как и золотой цвет кистей на шапке. Густая рыжая борода и серые глаза бунтовщика образуют своего рода антагонию с черной бородой Пугачева и его “живыми”, “ястребиными”, “огненными” глазами. Этот прием цветового контраста повышает функциональный эффект восприятия образа Пугачева.

В четырнадцатой главе «Суд» Пушкин использует элемент цвета уже для описания императрицы: «Она была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке. Ей казалось лет сорок. Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелест неизъяснимую» [1, с. 332].

Сочетание белого и голубого цвета символизирует круговорот энергии, свет знаний и грядущий мир гармонии. Владея инструментом цвета, Пушкин сформировал картинку, которую люди называют ангелом. И действительно, Екатерина Вторая явилась покровительницей для Марии Ивановны. Она помиловала Гринева и стала предвестником грядущего мира гармонии и счастья для двух людей.

Пушкин стремился добиться пронзительного звучания своего творчества, увязывал его с общечеловеческими ценностями: свободой, справедливостью, законом, а художественный метод, повествовательная манера и образ мыслей которого не равны авторским, позволял избегнуть дидактизма.

Особое значение в романе «Капитанская дочка» обретает Белогорская крепость, которая содержит чрезвычайно важную для Пушкина семантику «белого на горе».

Гора символизирует образ Небесного Града, уникально сочетающий символику духовной высоты и материализованной прочности, а белый цвет символизирует «чистое», «светлое», «возвышенное». Белый цвет как бы удваивает семантику священного и недоступного. Белогорская крепость стала не только местом формирования личности Гринева, его нравственных, духовных качеств, но и местом, где он встретил свою любовь.

Следует отметить, что Маша Миронова тоже «светло-русая», а следовательно, символизирует ту духовную силу, которая противостоит любому злу.

Ю. М. Лотман отмечает: «Все творчество Пушкина было посвящено поискам новых духовных путей. Понять историю, жизнь, окружающий мир для Пушкина означало обнаружить их скрытый смысл» [2, с. 300]. Возможно, именно поэтому сложность мысли Пушкина раскрывается через особую структуру повторяющихся и устойчивых в своей сути и одновременно подвижных и вариативных многозначных образов символического характера.

Цветообозначения в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка» создают подспудный синтаксис символического изображения, участвуют в построении всего художественного пространства, способствуют верному выявлению, истолкованию авторской воли и позиции. Элемент цвета является гибким инструментом художественного изображения в руках Пушкина, позволяющим широкое варьирование логических интерпретаций. Цвет может входить в огромное количество контекстов и сложно перекодироваться, что обеспечивает им множество прочтений и позволяет в полной мере реализовать идейно-философский замысел автора.

Список использованной литературы

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

2 Лотман, Ю. М. Пушкин. / Ю.М. Лотман – Спб. : Искусство – СПБ, 1995. – 847 с.

УДК 821.161.3-312.9 Гігевіч

В. М. Грынь

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

ПРАБЛЕМАТЫКА АПОВЕСЦІ В. ГІГЕВІЧА «КАРАБЕЛЬ»

У дадзеным артыкуле разглядаецца аповесць Васіля Гігевіча «Карабель». Мэта даследавання – вылучыць і прааналізаваць філасофскія і маральныя праблемы, якія закранае пісьменнік у творы. Навізна працы – у своеасаблівым поглядзе на фантастыку В. Гігевіча: падкрэсліваецца філасофская скіраванасць прозы аўтара. Таксама трэба адзначыць тое, што творчасць В. Гігевіча амаль не даследаваная айчынным літаратуразнаўствам. Пісьменнік адлюстроўвае адмоўныя з'явы, працэсы ў савецкім соцыуме. Малюе становішча чалавека ў таталітарнай дзяржаве. Такі чалавек, на думку пісьменніка, перастае клапаціцца аб іншых людзях, забывае аб адвечных маральных каштоўнасцях. Закранаючы шматлікія грамадскія праблемы, В. Гігевіч набліжаецца да глыбокага псіхалагічнага і рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці.

Аповесць «Карабель» уяўляе сабой размову чалавека з самім сабой – на працягу пяці начэй ён запісвае свае ўспаміны ў дзённік. Толькі чалавек гэты – камандзір касмічнага карабля, што стаў, паводле задумы аўтара, прычынай Тунгускай катастрофы. А карабель – не проста «транспартны сродак», а сапраўдная дзяржава. З таталітарным рэжымам.

Пачынае свой аповед камандзір Ёх такімі словамі: «Я ўжо стары. Я вельмі стаміўся жыць. Толькі цяпер па-сапраўднаму разумею простыя жахлівыя слова: стаміўся жыць... Цяпер, калі мне вядома таямніца Карабля, часта думаю пра тых няшчасных, якія некалі ішлі да драўляных ідалаў, да каменных баб, да царкоўных варот, дзе, апусціўшыся на калені, ablіваючыся слязьмі, пачыналі шаптаць,

выплёскуючы з сябе нуду і адзіноту, адчай і бяссілле, злосць і нянявісць... Цяпер, калі пражыў адпушчанае, я таксама, як і тыя няшчасныя, гатовы пайсці куды заўгодна, дзе, схіліўшы сваю сівую галаву, змог бы аддацца споведзі некаму, каго чалавек прагне адчуваць побач з сабою» [1, с. 212].

Ёх даходзіць да пэўнай мяжы, пасля якой не можа не напісаць пра Карабель, пра свае пакуты. Першыя яго слова – аб рэлігіі, малітве: стомлены чалавек, на думку В. Гіевіча, звяртаецца перш за ўсё да бoga. Можна лічыць, што чалавек імкнецца да маральнасці, духоўнасці. Ёху неабходна паспавядцацца камусьці аб таямніцы Карабля, да якой ён так доўга ішоў.

Камандзір Карабля пачынае з дзяцінства. Тады ўсё для яго было ўпершыню: пасёлак, у якім ён жыве з бацькамі, луг за пасёлкам, вецер, што нёс здалёку незнаёмыя пахі трай.

Жыццё на Караблі мае свае правілы: кожную раніцу гучыць для яго жыхароў гімн Карабля; існуе своеасаблівы Закон Карабля, згодна з якім, напрыклад, жыхарам дазваляецца хадзіць у лес толькі са спецыяльным проспускам улад; людзі пэўных прафесій і адпаведнага становішча ў грамадстве жывуць на розных паверхах Карабля. Усяго «планета» мае сем паверхаў: на першым жывуць так званыя «адкіды грамадства», на другім – працоўныя з малымі дзецьмі. Калі тыя дзецы падрастаюць, яны ідуць у школу на трэцім паверсе, вучацца і з узростам падымаюцца на вышэйшы паверх. Пасля моладзь працуе. Самыя актыўныя маюць магчымасць заніць высокія пасады ў праўленні Карабля. Але пасаду камандзіра зойме толькі адзін. І толькі ён адзін будзе жыць на сёмым паверсе.

Куды ляцяць усе жыхары Карабля і навошта – вялікая таямніца, якую мусіць ведаць толькі Камандзір. Менавіта Ёху ўдаецца заніць гэтую высокую пасаду. Стаўшы кірауніком асобнай дзяржавы (Карабля), Ёх аналізуе, ці правільным шляхам ён прыйшоў да гэтага. Успамінае, што на шляху да ўлады яму прыйшлося падманваць, хлусіць, прытрымлівацца законаў сваёй дзяржавы, не разважаючы над іх мэтазгоднасцю.

У дзённіку Ёх успамінае выпадак з сям'ёй, якая самавольна пайшла ў лес. Маці Ёха спачувае той сям'і, бо пакаране за такі ўчынак – перасяленне на першы паверх, дзе людзі працуюць цяжка і паміраюць ад хвароб. На першы паверх звозіцца смецце і адкіды з усяго Карабля. Атрымліваецца, што і людзі для ўлады таксама накшталт смецця. Бацька Ёха, наадварот, не спачувае, ён замбіраваны ўладамі: «Ніякія яны не няшчасныя, проста яны недысцыплінаваныя. Ім трэба было добра і сумленна працаваць і дачакацца сваёй чаргі на

пропуск. Толькі і ўсяго. Мы ж то – дачакаліся. Што ты думаеш, нам не хацелася пайсці ў лес? Толькі ім? Калі кожны жыхар паверха, а тым болей ўсяго Карабля пачне хадзіць без пропуска па лесе, то ад нашага лесу нічога не застанецца. Тады людзі не толькі ўсю траву вытапчуць, усіх птушак і звяроў распалохаюць, а могуць разбалансваць экалагічную сістэму Карабля. А гэта ўжо – не жартачкі. Не будзе лесу, не будзе і чыстага паветра, гэта – пагібель для Карабля і ўсіх нас. Яны не падумалі, што на нашым Караблі ўсё ўзаемазвязана, дык вось цяпер на першым паверсе ў іх знайдзецца час пра ўсё гэта падумаць» [1, с. 220].

Ёсць доля праўды ў гэтых словах – праўды сённяшняга дня: людзі забруджаюць і паляць лясы, забіваюць птушак і звяроў. Але ж бацька Ёха думае як раб. Карабель для яго – найвышэйшая святыня, а жыщі людзей нічога не значаць, калі справа датычыць святога. Таталітарныя ўлады заўсёды ўмелі замбіраваць свой народ, прымушаючы тым самым працаваць на сябе, рабіць усё, што пажадае ўлада.

Людзей, што парушаюць парадак на Караблі, судзіць Суд паверха. Матыў пакарання сустракаецца і ў іншых творах В. Гіевіча, напрыклад, у аповесці «Марсіянскае падарожжа». Аўтар сцвярджае, што суд у таталітарнай дзяржаве немагчымы, як немагчымае ў ёй захаванне правоў чалавека.

Ёх расказвае аб тым, што і яго бацькоў судзяць на Караблі з-за того, што некалі маці расказвала Ёху аб існаванні вялікай планеты, на якой яны некалі жылі, маючы сваю мову і волю. Ёх вырашае лёс бацькоў, сведчыць на судзе супраць іх. Карабель зрабіў сваю справу: адмовіўшыся ад бацькоў, Ёх будзе верна служыць уладзе. Дзеля ўлады можна здрадзіць бацькам, а значыць, і сабе. На першым паверсе бацькі Ёха памерлі. І яны сталі не адзінымі, каго Ёх асуздзіў за сваё жыццё. Праз гады, думаючы аб лёсе ўсіх, каго ён як Камандзір Карабля загубіў, Ёх адзначае: «Улада... Так, гэта яна прымушае мяне не думаць пра лёс асобнага чалавека, яна прымушае мяне думаць пра іншае і па-іншаму. Ніводзін з парушальнікаў не падумае, што я тут не вінен, калі б я нават і захацеў дапамагчы камусьці з тых няшчасных, то я не мог бы гэтага зрабіць, бо я ўсяго толькі – верны служка Закону Карабля» [1, с. 223].

Камандзір – сам раб. Ён падпарадкоўваецца законам, якія створаны невядома кім. Створаны, каб падпарадкаваць усіх, хто знаходзіцца на Караблі, каб караць усіх, хто верыць у вялікую планету – Зямлю – і спявае песні на *сваёй* мове. А тым больш караць тых, хто перадае каму-небудзь словаў аб вялікай планеце. Канешне, усіх непаслухмяных судзяць, бо праз мову народ далучаецца да

радзімы. Задача праўлення Карабля – не дапусціць таго, каб людзі вярнуліся на сваю радзіму. У Карабля свае задачы, мэты, дзеля якіх ён плыве некуды ў космасе.

Закон Карабля апынаецца татальнай забаронай: людзі не могуць казаць аб свабодзе, рабіць тое, што хочуць, дзеци ў школе Карабля маюць аднолькавую вогратку і нават маюць аднолькавыя фрызуры, вучоным нават забараняецца казаць аб зорках, бо з-з гэтага жыхары Карабля пачнуть думаць пра свабоду, пра мінулае, якога не памятаюць.

Ёх, стаўшы Камандзірам, разважае: «Ці патрэбны чалавеку тыя веды, якія прыносяць яму адчай і разгубленасць? Мо лепей было б, каб людзі на Караблі нічога не ведалі пра смерць? Хай бы яны, як і некалі ў маленстве, верылі і спадзяваліся, што яны – вечныя. І калі б людзі верылі ў сваю вечнасць, то, відаць, жыццё на Караблі можна было б пабудаваць па другіх законах. Па якіх, па якіх?» [1, с. 233].

Стварыць для жыхароў Карабля ілюзію спакойнага, сытнага жыцця – умова людской пакорлівасці. Калі б яшчэ людзі верылі ў сваю вечнасць, працавалі б на карысць уладам доўга і зладжана, і не шукалі адказаў на адвечныя пытанні.

Жыхарам Карабля нельга марыць аб вялікай планете, бо з мары нараджаеца дзеянне. Ёха адвучылі марыць, а разам з тым і думаць, разбірацца ў сваіх дзеяннях і пачуццях. Таму ён мэтанакіравана ідзе да ўлады.

У падручніках па гісторыі Карабля, ведае Ёх, будзе напісана пра яго, але так, як гэта патрэбна ўладам Карабля (хочацца сказаць – самому Караблю, бо здаецца, што гэтае стварэнне чалавечых рук жывое, думае і вырашае ўсё з дапамогай сваіх служак, камандзіраў Карабля, саветаў паверхаў). Падручнікамі будуць карыстацца дзеци, што народзяцца на Караблі і прыйдуць вучыцца ў школу. Ёх урэшце ўпэўніваецца, што менавіта школьнай аддукацыя і выхаванне зрабілі яго самога і яго аднакласнікаў ганарлівымі і пагардлівымі, навучылі ўтойваць свае думкі і пачуцці, гаварыць адно, а думаць – другое.

Стаўшы Камандзірам Карабля, Ёх даведваеца, што тое шкоднае паданне пра вялікую планету – праўда. Нябачны Таемны Савет, які звяртаеца да Ёха, калі той атрымлівае ўладу, паведамляе: на Караблі сабраныя тыя, хто адмаўляўся жыць на Зямлі згодна з Законам Стандарта. Гэта тыя, хто не меў стандартнага колеру скury, адмаўляўся размаўляць на стандартнай мове ды не падпарадкоўваўся стандартным правілам паводзінаў. З агню ды ў полымя: Ёх разам з астатнімі жыхарамі Карабля трапілі з аднаго рэжыму ў другі, не лепшы.

Як адзначае ў сваёй працы «Фантастыка і наш свет» А. Урбан, «Фантастыка будзе магчымыя мадэлі жыцця. Усялякая прынцыповая

з'ява ў навуцы, тэхніцы, эканоміцы адбіваецца ў фантастыцы, выклікае ў пісьменнікаў жаданне прааналізаваць грамадскія, маральныя, біялагічныя вынікі гэтай з'явы» [2, с. 26]. В. Гіевіч будзе ў аповесці мадэль таталітарнай дзяржавы. Асэнсоўвае адмоўныя наступствы такога рэжыму, аналізуе жыщё-існаванне людзей у яго межах.

Ёх на працягу пяці начэй успамінае сваё мінулае. Самааналіз пераходзіць у споведź стомленага чалавека. В. Гіевіч сочыць за свядомасцю і псіхікай свайго героя, імкнучыся раскрыць заганы таталітарнай дзяржавы, у якой вымушаны жыць Ёх. Для аўтара няма таямніц у душы героя – ён ведае пра яго ўсё, можа прасачыць унутраныя працэсы, растлумачыць сувязь паміж уражаннямі, думкамі, перажываннямі. Пісьменнік перадае свае думкі праз аповед Ёха. Аповесць дае чытачам фантастычную гісторыю, але з рэалістычнымі пачуццямі і перажываннямі звычайнага чалавека.

В. Гіевіч, як вынікае з аповесці «Карабель», выкарыстоўвае жанр фантастыкі, каб звярнуць увагу на праблемы савецкага грамадства з дапамогай незвычайных аспектаў: тэхнічны эксперымент – Карабель – з'яўляецца эквівалентам звычайнага грамадства.

Прааналізаўшы аповесць «Карабель», мы можам назваць праблемы, што закранае В. Гіевіч у дадзеным творы. Па-першае, гэта праблема свабоды, якую абмяжоўвае таталітарны рэжым. Аўтар сцвярджае, што ў такога рэжыму няма будучыні. Па-другое, гэта праблема ўлады; у чыіх руках яна б ні апынулася, усё вырашае асяроддзе: таталітарны рэжым «выхоўвае» сабе адпаведных кіраунікоў. Па-трэцяе, гэта праблема маральнага і духоўнага аблічча чалавека, тых людзей, што апынаюцца пад уладай і што ўладай валодаюць. Таксама аўтар закранае праблему выхавання дзяцей і моладзі ў пэўным асяроддзі, падкрэслівае важнасць таго, каб дзеци выхоўваліся пад наглядам бацькоў, але не асобна ад іх. Таксама важней праблемай, што закранае пісьменнік, з'яўляецца праблема ўздзейння навуковага прагрэсу на жыщё людзей: жыхары Карабля сталі заложнікамі гэтага тэхнічнага стварэння.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Гіевіч, В. Карабель : аповесці, раман / Васіль Гіевіч. – Мінск: Маст. літ., 1989. – 462 с.

2 Урбан, А. Фантастика и наш мир / Адольф Урбан. – М.: Советский писатель, 1972. – 156 с.

П. С. Кохан

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

ПОЭТИКО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ЛОШАДИ В КОНТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В.С. КОРОТКЕВИЧА

Предметом рассмотрения в данной статье является специфика моделирования мифологически опосредованных образов в прозе В. Короткевича. Исследование проведено на материале повести «Дзікае паляванне караля Стаха» и романа «Каласы пад сярпом тваім» и непосредственно затрагивает образ лошади, обладающей в этих произведениях особой значимостью. Делается вывод о том, что художественный образ получает у писателя сверхустойчивую семантику, обретающую для читателя статус предельной достоверности в силу ее закрепленности путем неоднократного мифологического кодирования.

Все мифологические системы обладают сложной иерархической структурой, выступающей в качестве их концептуальной основы. На уровне системы боги, полубоги, низшие существа находятся в постоянном взаимодействии, но в рамках структуры каждая из персоналий занимает собственную четко обозначенную нишу. Однако встречаются отдельные поэтико-мифологические образы, которые могут существовать на нескольких уровнях одновременно, надеясь на каждом из них абсолютно новыми способностями и характеристиками. Примером тому может послужить образ лошади, обнаруживающейся практически во всех мифологических системах мира.

Вероятно, именно факт относительной семантической «подвижности» образа лошади стал причиной повышенного интереса к нему со стороны художников, творивших в разные исторические периоды. Особое место занимает этот образ и в творчестве Владимира Короткевича. Поскольку сверхзадачей этого писателя является формирование национальной идеи, это неизбежно влечет за собой запуск механизмов мифологирования. Принцип же действия этих механизмов, по большому счету, неизменен: неомиф складывается и функционирует по тем же законам, что и миф архаический. Следовательно, можно предположить, что образ коня, обладающий особой концептуальной нагрузкой в художественной системе Короткевича, неизбежно будет апеллировать к своему мифологическому претексту.

Романтическая, словно подернутая изысканной патиной готики, повесть «Дзікае паляванне карала Стаха» позволяет читателю окунуться в таинственную и мрачную атмосферу жизни белорусской шляхты конца 19 века. Надея Яновская, последняя представительница древнего аристократического рода, уверена, что на нем лежит проклятье из-за предательства, совершенного одним из далеких предков. День за днем проводя в одиночестве, она ожидает своей скорой смерти и видит ряд предзнаменований, которые подтверждают ее опасения. Самым пугающим из предвестников неминуемого конца является Дикая Охота – кавалькада таинственных всадников: *«І раптам забегалі недзе ззаду сінія балотныя агні, і даляцеў з таго боку спеў рагоў і ледзь чутны стук капытоў. А пасля з'явіліся цъмяныя цені коннікаў. Грывы коней веялі па ветры, беглі перад дзікім паляваннем гепарды, спущаныя са шворак. І бязгучна па верасе і дрыгве ляцелі яны. І маўчалі коннікі, а гукі палявання даляталі аднекуль з другога боку. І перад усімі скакаў, асветлены месяцам, туманны і вялізны кароль Стах. І гарэлі вочы коней, і людзей, і гепардаў»* [1, с. 47].

Предание о Дикой Охоте (Оскорее) – мифологический сюжет, распространенный в Британии и, особенно, в Германии. Оскорей, или «Скачка мертвых», – демонический нордический культ смерти – является одним из центральных элементов фольклора германских племен. Оскорей представляет собой рать душ умерших воинов, кавалькаду которых можно увидеть в определенное время года летящей по ночному небу. Иногда они могут спуститься с небес, схватить человека и унести с собой. На основании подобных представлений возник обряд (его называют также Асгардшрайнен) протяженностью в двенадцать или тринадцать дней, приходящихся на время поста или святок. Свое начало этот обряд берет из сказаний о мистическом братстве «воителей-вервольфов», посвящение в которых получали только прошедшие суровые испытания воины. Участники Оскорея несли черные щиты, тела и лица их покрывались боевой раскраской, символизирующей превращение человека в волка или демона. Считается, что любой участник ритуала, облачающийся в эти опасные одеяния, рискует попасть под влияние темных, неведомых сил. Нечистые, бесовские силы пробуждаются в нем; он сам превращается в беса [2].

Однако праосновой образа Дикой Охоты является скандинавская (главным образом, норвежская) мифология. Согласно легенде, бог Один вместе со своей свитой, в которую входят валькирии и демонические собаки, носится по земле и собирает души людей. Упоминание об этом можно найти в сборнике скандинавских

легенд и преданий «Старшая Эдда»: «*Псы с громким лаем / стаями бегают: / копий полёт / их лай предвещает*» [3, с. 144]; «*Мечи обнажив, / прочь мы умчимся / на диких конях, / не знающих седел!*» [3, с. 175].

Таким образом, сопоставив норвежский вариант Оскорея и его проекцию в германской обрядовой традиции с образом Дикой Охоты у Короткевича, мы получаем абсолютно четкий вариант мотивации двойственной природы семантики образа в художественном мире повести: благородный король Стах и его спутники представляются вариантом, восходящим к скандинавской мифологии, а низменный пан Дубатовк и его шайка – те самые ряженые, воздающие дань германскому культу смерти, облачившиеся в чужие одежды, превратившие их в злобных демонов, бесов.

Интересно, что образ лошадей, несущих Дикого Охотника и его свиту, в повести фактически неизменен: могучие кони Одина-Стаха оказываются оседланными уродливыми демонами: «*Гэта былі сапраўдныя палескія дрыганты, парода, ад якой зараз нічога не засталося. Усе ў палосах і плямах, як рысі або леапарды, з белымі ноздрамі і вачамі, якія адлівалі ўглыбіні чырвоным агнём. Я ведаў, што гэткая парода вызначаецца дзіўнай трывалай, машыстай інахаддзю і пад час намёту імчыць вялізнымі скачкамі, як алень*» [1, с. 178]. Согласно скандинавским мифам, коня Одина зовут Слейпнир. Имея восемь ног и являясь порождением бога Локи, он способен быстро и бесшумно перемещаться по небу и между девятью мирами, в том числе миром смертных и подземным миром. Учитывая божественную сущность Слейпнира, можно говорить о нем как о боже лошадей, их предводителе, и это еще раз подтверждает связь данного мифологического образа с породой дрыгантов. Известно, что дрыгантами называли вожаков в лошадином табуне («*przywódcy stada koni*» [4, с. 99]).

Так образ лошади, который, на первый взгляд, занимает периферийное место в повести «Дзікае паляванне караля Стаха», будучи рассмотренным в мифологическом ракурсе, оказывается носителем символики трагической судьбы Беларуси: божественный Слейпнир, так и не донесший своего могущественного всадника до чудного небесного края, о котором тот так мечтал, продолжает скакать по полесским болотам под седлом лже-короля в противоположном направлении – в непроглядную тьму, которая в конце концов поглотит и самозваного властителя, и самого Слейпнира. И лишь в тревожных снах детей и стариков, уже почти утративших надежду на обретение потерянного дома-райя, будут вновь

нестись по бесконечным вересковым пустошам дрыгтанты – кони то ли Одина, то ли Ряженого.

В романе «Каласы пад сярпом тваім» образ коня также несет серьезную смысловую нагрузку. Уже в первой главе романа в песне старого Кагута о двух ангелах и белом жеребенке имеется явная отсылка к библейскому тексту и христианским преданиям. Примечательными являются слова Бога о родившемся жеребенке: «Час той прыйдзе. І скора прыйдзе. / Стане моцным канём жарабятка, / І на гэтым кані я паеду / Да пачынкаў і хат сялянскіх» [5, с. 24]. Это четверостишие представляет собой своего рода пророчество о скором конце мучений крестьян и их освобождении от крепостной зависимости.

В «Откровении Иоанна Богослова» есть упоминание о белом коне как о лошади одного из всадников Апокалипсиса: «Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить» [6, с. 1826]. Одни исследователи считают, что этим всадником является Антихрист, другие ставят такую версию под сомнение и выдвигают предположение о том, что это сам Иисус Христос, сошедший на Землю. Протоирей Сергий Булгаков в своей книге «Апокалипсис Иоанна» говорит следующее: «Первый всадник, во всяком случае, знаменует светлую сторону в истории, победу добра, может быть, победную силу Евангелия в мире. Это выражается и видимой символикой красок и образов...» [7, с. 38]. Сакрально-символический смысл белого цвета в христианстве довольно глубок. Это божественный цвет, символ чистоты, истины и радости. В связи с этим можно говорить о белой лошади как о чистом, безгреховном создании, которое не может находиться в услужении у Дьявола – существа, воплощающего в себе одно лишь зло.

Образ белого коня, неоднократно появляющийся на страницах романа Короткевича, явно восходит к мифологеме Апокалипсиса, связанной со всадником Христом – со Спасителем. Раз за разом возникая то в песне Кагута, то во сне молодого Загорского, то на картине, увиденной им, этот образ словно подталкивает Алесья к принятию судьбоносного решения, помогает осмыслить свое место в сложном мире, понять свое предназначение. Алесь видит явное сходство мальчика, изображенного на картине, с ним самим. И мысли, посещающие его в этот момент, очень точно передают настроение романа: «Справа была ў тым, што праз лісце густа-злёнай яблыні з залатымі пладамі глядзеў такі далягляд, якога не

бывае на зямлі, далягляд невядомай блакітнай краіны, у якую спакойна і ўпэўнена крочылі чалавек і белы конь» [5, с. 69].

Сложно не заметить «рифмовку», связзывающую этот образ с образом другого всадника – короля Стаха: не Стаха-мстителя, а Стаха-спасителя, готового вести заблудившийся народ в «нябёсную краіну-мрою», в тот самый некогда утраченный рай.

В романе «Каласы пад сярпом тваім» Короткевич вновь использует прием двойного мифологического кодирования образа коня. Однако на этот раз это кодирование строится не по травестийному принципу (как в повести «Дзікае паляванне караля Стаха»), а по ассоциативному: Спаситель – спасение. Образ всадника на белом коне – это древний символ белорусского народа, воплотивший в себе мужество, благородство, готовность к самопожертвованию.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод относительно специфики выстраивания своеобразного «мифологического каркаса» художественного варианта национальной идеи, носителем которой является текст Владимира Короткевича. Оригинальный художественный образ получает у него сверхустойчивую семантику, обретающую для читателя статус предельной достоверности в силу ее закрепленности путем неоднократного мифологического кодирования. Рассмотренный нами поэтико-мифологический образ лошади, реализованный в ряде произведений писателя, является тому ярким примером.

Список использованных источников

- 1 Караткевіч, У. С. Збор твораў у восьмі тамах / У. С. Караткевіч. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1989. – Т. 7. – 572 с.
- 2 Кадмон, А. Оскорей / А. Кадмон // Аорта. – 1998. – №1. – С. 56 – 82.
- 3 Старшая Эдда. Древнеисландские песни о богах и героях / Перевод А. И. Корсуня. Редакция, вступительная статья и комментарии М. И. Стеблин-Каменского. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – 257 с.
- 4 Brückner Aleksander. Słownik etymologiczny języka polskiego. / Aleksander Brückner. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1989. – 821 s.
- 5 Караткевіч, У. С. Збор твораў у восьмі тамах / У. С. Караткевіч. – Мінск: Мастицкая літаратура, 1989. – Т. 4-5. – 923 с.
- 6 Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета / Синодальный перевод с изданий Московской Патриархии. – Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1973. – 2357 с.
- 7 Булгаков Сергей. Апокалипсис Иоанна / Сергей Булгаков. – Париж: YMCA-PRESS, 1948. – 343 с.

УДК: 821.161.3-3

К. В. Кушнарова

Навук. кір. – В. К. Шынкарэнка, докт.філал.навук, дацэнт

**«ЗУБРЭВІЦКАЯ САГА» Я. СПАКОВА:
ХРАНАТОП ТВОРА**

Роля тэмпаральнага кампанента ў стварэнні сюжета мастацкага твора пакуль не вылучалася літаратуразнаўцамі як асобная тэарэтычнае проблема. Мэтай дадзенага артыкула з'яўляецца выяўленне функцый катэгорыі часу ў мастацкім тэксле на прыкладзе «Зубрэвіцкай сагі» Я. Сіпакова, для чаго даследуеца хранатоп тэксту; паказваеца своеасаблівасць спалучэння розных форм часу ў сюжэце твораў. Сюжетаўтаральная роля названай катэгорыі рэалізуеца праз арганізуючу функцыю суб'ектыўнага часу, які звязвае ў адно структурныя часткі твораў. Свабоднае перамяшчэнне аповеду ад аднаго часавага пласта да іншага стварае ўмовы для адлюстравання пераемнасці пакаленняў. Выяўленчая функцыя часу ўласбілеца праз стварэнне стэрэаскапічнага мадюонка вёскі Зубрэвічы.

На сучасным этапе развіцця літаратуразнаўства немагчыма зрабіць рознабаковы аналіз літаратурнага твора, не звярнуўшыся да проблемы мастацкага часу і просторы. Навукоўцы вылучаюць самыя разнастайныя тэмпаральныя вобразы (біяграфічны, касмічны, сутачны, календарны, гістарычны і г. д.) і такія тыпы часу, як апісальны, сюжэтны, хранікальна-бытавы.

Побач з гэтым практычна пакідаеца па-за ўвагай такі аспект мастацкага часу, у якім ён выступае як «структурныя сувязі, якія ўсталёўваюцца аўтарам паміж падзеямі ствараемага ім мастацкага свету» [1, с. 66]. У гэтым ракурсе побач з просторавымі і дынамічнымі неад'емнай часткай фабулы з'яўляюцца і тэмпаральныя кампаненты.

Да аналізу прысутнасці часу ў літаратурных творах звярталіся розныя літаратуразнаўцы, але найбольш грунтоўна дадзеную проблему даследавалі М. Бахцін і Дз. Ліхачоў. У работе «Формы часу і хранатопу ў рамане» (1975 г.) М. Бахцін падрабязна разгледзеў такія тыпы арганізацыі мастацкага часу, як летапісны, біяграфічны, авантурны і г. д. у іх сувязі з разнастайнымі каштоўнасцямі сістэмамі і тыпамі ўяўленняў аб светабудове. Навуковец заўважыў, што змены культурных парадыгм спараджаюць пераходы да іншых тыпаў адлюстравання часу ў мастацкіх творах.

М. Бахціну таксама належыць увядзенне ў навуковы ўжытак тэрміна «хранатоп», створанага для абазначэння адзінства часавых і прасторавых уяўленняў. Навуковец сцвярджае, што хранатоп стварае прыдатную глебу для паказу і выяўлення падзеяй, што адбываюцца дзякуючы «згушчэнню і канкрэтызацыі прымет часу – часу чалавечага жыцця, гістарычнага часу – на пэўных частках прасторы» [2, с. 399]. Таксама ён падкрэсліваў асноўнае сюжэтаўтаральнае значэнне хранатопу ў рамане.

Дз. Ліхачоў у сваёй працы «Паэтыка старажытнарускай літаратуры» (1979 г.) адзначаў адрозненне мастацкага часу ад аб'ектыўнага, дзе першы харектарызуеца выкарыстаннем «разнастайнасці суб'ектыўнага ўспрынняця часу» [3, с. 211]. Навуковец адзначаў, што час у літаратурным творы можа быць успрыніты дзякуючы прычынна-выніковай або асацыятыўнай сувязі падзеяй.

Раман у апавяданнях Я. Сіпакова «Зубрэвіцкая сага» з'яўляеца своеасаблівай спробай стварэння сямейнай хронікі, якая ўспрымаеца як агульнабеларуская гісторыя. У творы, падзеі якога ахопліваюць час ад дагістарычнага палявання на мамантаў да падзеяй Другой сусветнай вайны, вяртанне да таго, што ўжо адбылося, узбагачае цяперашніе, надае яму аб'ёмнасць.

Шаснаццаць адрозных у тэматычным, жанравым і стылёвым плане аповедаў, якія складаюць твор, аб'ядноўваюцца ў адну гісторыю па прынцыпе нанізвання на адзін ланцужок. У цэнтры кола з апавяданняў знаходзіцца асока аўтара-наратара, які прысутнічае ў тэксце кожнага з апавяданняў заўвагамі тыпу: «Не ведаю, чаму, аднак усё гэта, пра што раскажу, я чамусыці так добра помню, быццам бы тое, што адбывалася тады, бачыў на ўласныя вочы» [4, с. 3]. Яшчэ адным важным аб'ядноўваючым фактам з'яўляеца вёска Зубрэвічы, а дакладней, месца, на якім яна зараз знаходзіцца, паказанае ў розныя гістарычныя эпохі.

Большасць фрагментаў твора мае своеасаблівы зачин, дзе змяшчаеца інфармацыя пра крыніцу паведамлення (успамін некага з родзічаў, знаёмых – «Дажджом», або напаўфальклорныя звесткі пра пэўную падзею з жыцця вёскі – «Па дарозе ў прыгожы зялёны сад», «Русалка», уласнае ўяўленне аўтара, якое мадэлюе яркую рэальнасць даёніх часоў – «Хуткія ногі», «Паморак» і інш.), і фінал, у якім расказваеца пра наступствы падзеяй і ўтрымліваюцца звесткі пра нашчадкаў, якія пайшли ад прашчураў-герояў гісторый. Такая кампазіцыя твораў звязвае іх у адну нізку ідэй бясконцага працягу жыцця, дзе мінулае з'яўляеца неад'емнай часткай сучаснасці, з'ядноўваючыся з ёю трывалымі сувязямі.

У большасці аповедаў, што складаюць твор, свабоднае перамяшчэнне аўтара ў часе суправаджаеца змешваннем першай і трэцяй асобы, дзе аўтар – то староні глядач, то непасрэдны ўдзельнік / сведка падзей. У аповедзе «Сляза Перуна» аўтар заўважае: «Я назаўсёды запомніў гэтую зыркую краплю, якая тады, у майм далёкім язычніцкім стагоддзі, так калола мне вочы» [4, с.79]. Вельмі часта пісьменнік указвае крыніцай свайго досведу пра тыя ці іншыя падзеі з жыцця роднай вёскі народную памяць, якая ў спалучэнні з уласнай інтуіцыяй і творчай фантазіяй дазваляе дэталёва ўзнавіць падрабязнасці цікавых момантаў з гісторыі паселішча. Адна фраза з летапісу можа нарадзіць цэлую гісторыю жыцця, як у выпадку з аповедам «Паморак», дзе запіс пра паморак на Белай Русі стварае фон, што падсвечвае харектар Вуляны і надае драматызм перыпетыям яе лёсу, і ў той жа час расказвае пра агульнае няшчасце беларусаў.

Адным з найбольш паваротных момантаў беларускай гісторыі з'яўляеца прыняцце хрысціянства і адмаўленне ад паганскіх багоў. У рамане гэтamu складанаму працэсу змены светапогляду прысвечаны аповед «Сляза Перуна». Сюжэт твора задаеца каардынатамі міфалагічнага часу: «Тады яшчэ гаварылі дрэвы, хадзілі камяні, у хатах жылі і дапамагалі гаспадарам хатнічкі, а на Зелянец выбіраліся з рэчак і азёраў русалкі ды так і заставаліся на беразе ўсё лета» [4, с.57]. Дзяянне адбываеца ў час аднаго з самых шануемых паганскіх святаў – Купалля, сімвалічны сэнс якога палягае ў яднанні чалавека з раслінным светам і праз яго – з космасам. Насуперак традыцыі князь вырашае знішчыць капішча Перуна і скінуць самога ідала ў раку. Згодна з міфалагічнымі ўяўленнямі такія дзяянні не пакідаюцца без пакарання: князь губляе адзінага сына, бо адцураўся бацькоўскай веры і адмовіўся выщерці нос таямнічаму жабраку, у вобразе якога хаваўся язычніцкі бог. Эпілог твора змяшчае звесткі пра паступовае руйнаванне капішчаў па ўсёй краіне і канчатковым прыняцці хрысціянства.

Вайна з французамі, якая не абмінула нашу краіну, падаеца прац кранальную гісторыю кахання французкага афіцэра Віктора і беларускай дзяўчыны Васіліны, дачкі збяднелага шляхціца з Зубрэвіч. Займальнасць аповеду надае факт сяброўства Віктора і Васіліны з Анры Бейлем, які пасля паразы французаў стаў пісьменнікам, узяўшы псеўданім Стэндалль, а таксама наяўнасць сярод дзейных асоб сабачкі па мянушцы Месье, які пасля смерці гаспадара прыйшоў да Васіліны ў Зубрэвічы і застаўся там жыць.

Цэнтральны часткай рамана з'яўляеца аповед «Зубрэвіцкая сага», дзе аддаеца ўвага перыпетыям жыцця князя Дзмітрыя Зубрэвіцкага, па мянушцы Мітка Сякіра, якія падаюцца на фоне

лёсавызначальных падзей, што адбываліся на тагачасных беларускіх землях. Зубрэвіцкі князь удзельнічаў у міжусобных канфліктах, якія разбураў беларускія землі пасля смерці князя Вітаўта, бачыў на ўласныя вочы заручыны і вяселле Ягайлы і Соф'і Гальшанскай, быў сведкам сваркі паміж Ягайлам і Свідрыгайлам, у выніку якой Вялікім князем літоўскім абраў брата Вітаўта Жыгімента. Гэтыя і іншыя гістарычныя падзеі, што ўзгадваюцца ў творы, ствараюць шырокую панараму эпохі.

У вір гістарычна-авантурнага часу ў творы трапляюць не толькі князі, але, найчасцей, простыя людзі, жыхары Зубрэвіч і наваколля. У аповедзе «Поплеч з царамі» Ходар Зямля разам з іншымі беларусінамі і палякамі дапамагае самазванцу сесці на расійскі трон, весела бавіць час у Москве, пакуль цараванне Ілжэ-Дзмітрыя не заканчваецца смерцю. Паспей паўдзельніца Ходар і ў асадзе Троіцкай Лаўры, трапіць у палон, збегчы і выпадкова натрапіць на воз, у якім ехаў чарговы Самазванец, пабыць сведкам яго нядоўгага ўзвышэння.

Той факт, што пісьменнік звяртаецца да адлюстравання знакавых падзей з гісторыі нашай краіны, упісваючы родную вёску ў шырокі сацыяльна-гістарычны кантэкст, робіць Зубрэвічы люстэркам, у якім адбіваецца уся Беларусь у яе паступовым станаўленні. Нават калі дзеянне твора пераносіцца ў Сібір, Афрыку, Вільню і іншыя далёкія ад Зубрэвіч месцы, роднае селішча з'яўляецца тым цэнтрам прыцягнення, да якога ў выніку жыццёвыя дарогі прыводзяць герояў або вяртаецца думка аўтара.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Михайлов, Н. Теория художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. Заведений / Н. Михайлов. – М.: Издательский центр «Академия», 2006. – 224 с.

2 Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.

3 Лихачев, Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – М.: 2-я типография издательства «Наука», 1979. – 359 с.

4 Сіпакоў, Я. Зубрэвіцкая сага : раман у апавяданнях / Я. Сіпакоў. – Мінск: Літаратура і Мастацтва, 2010. – 328 с.

УДК 821.161.3-1

**М. I. Кірушкіна
Навук. кір. – Т. А. Фіцнер, канд. філал. навук, дацэнт**

RATIO VIVENDI IN AMORE : МАСТАЦКАЯ МАДЭЛЬ «КАХАННЯ» Ў ПАЭЗІІ ЛЕРЫ СОМ

У дадзеным артыкуле на прыкладзе паэзіі Леры Сом разглядаецца спецыфіка сучаснай «жаночай паэзіі» з пазіцыі выкарыстання аўтарам гендэрнай паэтыкі і раскрыцця мастацкага канцэпта «кахання». Мэта даследавання – сканструяваць, вызначыць асноўныя элементы мадэлі «кахання» адносна класічных – «цялеснага» і «духоўнага». Навізна даследавання абумоўліваецца недастатковай распрацаванасцю такога аспекту катэгорыі «кахання» ў сучаснай інтывмнай лірыцы.

Канцэпцыя Л. Сом заснавана на метафізічным, псіхаэмацыянальным, гарманічным і энтрапічным выяўленні сутнасці кахання.

Паняцце «жаночая паэзія» ў сучаснай беларускай літаратуры з'яўляеца прадметам дыскусіі. Да гэтага часу ў беларускім літаратуразнаўстве застаецца нявырашаным пытанне: ці варта разглядаць жаночую паэзію як асобную з'яву сярод літаратурных жанраў з пазіцыі мастацкіх каштоўнасцей і новых культурных тэндэнций? Такі жанрава-тыпалагічны від паэзіі скіраваны да пошукаў новых мастацкіх тэм і адкрыццяў, падыходаў з мэтай псіхалагічнага асэнсавання жаночай душы, да стварэння новай канцэпцыі вобразаў лірычных герояў. Але праблема такога кшталту не вырашаеца толькі ў межах літаратуразнаўства, паколькі феномен жаночай самаідэнтыфікацыі стаў аб'ектам гендэрных даследаванняў у культурным і псіхалагічным аспектах. Г. Кісліцына [1] лічыць, што калі гавораць пра гендэр у сацыяльна-культурным асяроддзі, то сыходзяць з пэўных дэфініцый паняццяў «мужчына» і «жанчына» і мяркуюць пра адрозненне іх білагічных асаблівасцей і сацыяльнага стану. На аснове гэтага азначэння пры інтэрпрэтацыі паэтычных тэкстаў, харкторыстыцы вобразаў лірычных герояў правамерна карыстацца паняццямі: *маскуліннасць* – вызначальныя рысы «мужчынскага» патэнцыялу, *феміннасць* – традыцыйныя якасці стэрэатыпаў «жаночага», *андрагіннасць* – гармонія папярэдніх, ужо адзначаных, псіхалагічных пачаткаў асобы. Да прыкладу рэалізацыі такога падыходу можна прывесці правакатыўную творчасць Джэці (Веры Бурлак), лірычная герайня якой харкторызуеца «агрэсіўнадэмантратыўнай маскуліннасцю як адказнай рэакцыяй на інфантылізм яе сучаснікаў-мужчын» [1, с. 141].

С. Калядка [4] даследуе канцэпт «кахання» ў беларускай жаночай паэзіі з пазіцыі прымянення гендэрнага падыходу, у

прыватнасці, ідэалогіі фемінізму, паколькі гісторыю жанчыны неабходна вывучаць як асобную гісторыю індывідуальнасцей. У цэнтры ўагі даследчыцы пытанні:

- асаблівасцей раскрыцца ментальнасці беларускай жанчыны;
- вызначэння мастацка-псіхалагічных тыпаў і вобразаў;
- мадэлявання жаночай існасці, інтэрсуб'ектыўнага (агульнадаступнага) і асабіста інтывнага свету кахання.

У сучасным літаратурным працэсе – шэраг імёнаў жанчын-творцаў, сярод якіх В. Бурлак, Р. Баравікова, В. Трэнас, А. Данільчык, А. Спрынчан, Л. Сом і інш. У «жаночай паэзіі» дамінантнай з'яўляецца любоўная тэматыка. Па меркаванні Э. Фрома, «каханне – гэта такі від мастацства адпаведна таму, як мастацства ёсьць жыццё» [3, с. 111]. Страсць, інтывннасць, жаданне, гульня, чаканне, закаханасць, шчасце, свабода, несвабода, асалода, расстанне – асноўныя канцэптуальна-жыццёвыя складнікі *мадэлі «кахання»* ў разуменні сучасных аўтараў. У філасофскім аспекте такая мадэль разглядаецца як «гарманічнае адзінства цела і душы, якое мае сімвалічную траекторыю гэтага дасягнення – ад эратычнай улюблёнасці да меламаніі і любові да неба і зорак» [2, с. 579]. У сучаснай сітуацыі мультыкультуралізму папулярна трохкампанентная мадэль суб'ектыўна-эмацыйнальнага пачуцця Р. Стэрнберга, паводле якой інтывннасць, страсць і абавязкі ўтвараюць дасканалае каханне.

Тэма кахання дае магчымасць для разгортвання глыбокага лірычнага перажывання, стварэння экзістэнцыйных сітуацый, інтэграцыі любові ў іншыя эстэтычна абумоўленыя паняційныя сферы. Паэткі ствараюць асабістую мастацкую міфічна-рэалістычную гісторыю, праз якую можна вызначыць не толькі канцепт «жаночага кахання», але і даследаваць філасофскае і псіхалагічнае самавызначэнне аўтара.

Вызначаецца новай эстэтычнай скіраванасцю, любоўнай энтропічнасцю, метафізічнасцю, гендэрнай паэтыкай тэксту лірыка Леры Сом (зб. вершаў «Каралева прыйдзе ноччу» [5]). Паэтка рашуча адмаўляеца ад класічнай узнёсласці, вытанчанаасці, лёгкасці, прывабнай прыгажосці пры передачы самых патаемыхых пачуццяў сваёй лірычнай герайні. У зборніку рэпрэзентуеца новая мастацкая канцепцыя андрагіннай псіхалогіі лірычнай герайні, для якой «каханне – заўсёды дадатак да нейкіх асноўных асноў» [5, с. 35]. Таму зусім не здзіўляе адсутнасць вершаў, у якіх асноўнай з'яўляеца класічная формула-прызнанне – «я *кахаю цябе*». Л. Сом напаўняе паэтычныя тэксты стратэгіяй тыпу – *femina virum expectat*. Лірычная герайні мае інкарнацыю «Каралевы», якую аўтар насычае такімі якасцямі, як

упэўненасць, рашучасць, цвёрдасць у адносінах з мужчынай і прагай кахання да Яго:

Я зведала смак тваіх вуснаў,
А ўсё астатніе – дробязь [5, с. 14].

Вобраз «Каралевы» – гэта свайго роду сімвалічны структурна-укладальны элемент *андрагіннай* асобы з дамінаваннем *маскуліннай* валявой натуры герайні. Яна сама для сябе выбірае мужчыну, робіць яго абраным, адпаведным лёсаваму прызначэнню жанчыны. С. Калядка [4] адзначае, што у паэзіі Л. Сом нараджаеца тэорыя «забойства каханых» (аднайменны верш «Забойства каханых...»), якая дае магчымасць асобнаму існаванню саміх каханых і кахання як асноўнага сэнсу жыцця. У выніку такога разгляду прасторы дзейнасці герояў можна казаць аб tym, што *Яна (regina* – суб'ект свайго пачуцця) і *Ён (amator* – аб'ект Яе кахання) існуюць у розных хранатопах рэчаіснасці і на розных бытчовых узроўнях. Каханне набывае не толькі ірэальны, метафізічны сэнс у жыцці лірычных герояў, але і пераўтвараеца ў свядомасці жанчыны ў *каханне-расстанне* (вершы «Ты прыедзеш у дождж...», «Ёсць ты і я, два светы, дзве душы...»). Л. Сом, раздзяляючы пазіцыі і абавязкі мужчыны і жанчыны, бачыць несуцяшальныя футурыстычныя вынікі кахання:

Ёсць ты і я, два светы, дзве душы,
Два розныя і родныя стварэнні.
І разам нам не быць, як ні пішы
Ты кнігу лёсу; не скрануць каменні [5, с. 14].

Аўтар прадуцыруе яшчэ і наступныя формы катэгорыі «кахання» :

каханне-мроя, калі Ён і Яна набываюць аблічча зданяў, «начных звяроў», «незвычайных людзей» і існуюць у сне з мэтай пошуку каардынат абсолютнага кахання, задаючыся пытаннем:

Дык што час
Гоніць цябе ў мае сны? [5, с. 19].

каханне-чаканне, калі Каралева чакае свайго выбранніка. Мужчына ў такой сітуацыі толькі можа падпараткоўвацца пазіцыі сваёй жанчыны, бо яго *regina nocte veniet* (вершы «Каралева лётае ў сне», «Каралева прыйдзе ноччу...», «Я буду вітацца з некім...»).

каханне-адзінота, што абумоўлена наяўнасцю *кахання-чакання* (верш «Ды хтось мне падарыў...»).

каханне-свабода, калі лірычная герайні хоча пазбегнуць несвабоды, бо свабода – гэта існасць яе душы, рэальнасць псіхалагічнага перажывання:

Каханне нараджае несвабоду,

А я да волі прывіднай імкнуся.

Я болей да цябе не дакрануся:

Каханне нараджае несвабоду [5, с. 33].

каханне-страсць, калі Яна шукае ўжо новую форму выражэння свайго пачуцца, што выпрацавана высокай якасцю *феміннага* ў любоўных пакутах лірычнай герайні, а таксама тэндэнцыяй «свабоднага кахання». Пазіцыя жанчыны ў такім выпадку наступная:

Пасля кожнага развітання

Я хачу цябе яшчэ болей.

Нам не будзе з табой даволі

Тых кароткіх гадзін спаткання [5, с. 71].

Каханне – гэта складаны комплексны феномен, паколькі ўзнікае ў прасторы ўзаemадзяня супрацьлеглых пачаткаў: індывідуальнага і агульнасацыяльнага, цялеснага і духоўнага, асабіста інтymнага і ўніверсальна важнага. У вершах Л. Сом «Цялеснае» (эратачнае) гарманіруе з альтэрнатыўным «духоўным», у выніку чаго нараджаецца «абсалютнае» (ідэальнае) каханне, дэшифрацыя якога адбываецца праз вызначэнне ролі эрасу, психалагічных элементаў, дынамікі душэўных перажыванняў у лірычных тэкстах паэткі.

У грэчаскай філасофіі, паводле А. Чанышава [6], вылучаецца своеасаблівая тыпалогія любові :

- *эрас* – страсць, каханне-захапленне, імкненне да поўнага авалодання аб'ектам кахання;
- *людус* – каханне-гульня, гульня ў сваё задавальненне;
- *сторгэ* – каханне-сяброўства, заснаванае на пяшчотных, цёплых адносінах;
- *манія* – іррацыянальнае каханне-апантанасць;
- *філія* – каханне-сімпатыя, сяброўства, прыязнасць, якое прапаноўвае падабенства абодвух закаханых;
- *прагма* – каханне па разліку, якое падпрадкоўваецца разважліваму контролю;
- *агапэ* – бескарыслівае, ахварнае, самаадданае каханне.

На падставе класіфікацыі старожытных элінай можна вызначыць, што лірычнай герайні (*Каралеве*) Л. Сом імпануе каханне-

апантанасць, якое суправаджаецца з бянтэжанасцю пачуццяў, мроямі аб каханым. Такі від кахання з самага пачатку свайго зараджэння паміж закаханымі ўжо арыентуецца на расстанне, то бок гэта **манія**.

Такім чынам, для паэзіі Л. Сом харктэрна рэпрэзентацыя логікі «жадання» і «чакання» пачуцця, якое з'яўляецца сэнсам існавання для лірычнай герайі. Рэалізацыя асноўных дамінант прыгажосці закаханай жанчыны, раскрыццё яе псіхазмацыянальнага стану дасягаецца з дапамогай элементаў гендэрнай паэтыкі. Аўтар сканструяўала сваю мастацкую **мадэль «кахання»**, у аснове якой – свабода, страсць, чаканне, апантанасць, мроя, з аднаго боку, а з другога – адзінота і расстанне.

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Кісліцына, Г. Феміністычны дыскурс у сучаснай беларускай літаратуры / Г. Кісліцына // Новая літаратурная сітуацыя : змена культурнай парадыгмы. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2006. – С. 123 – 143.
- 2 Грицанов, А. Новейший философский словарь : 2-е изд., прераб. и дополн. / А. Грицанов. – Мінск: Интерперессервис, 2001. – С. 578 – 580.
- 3 Фромм, Э. Искусство любить: Исследование природы любви / Э. Фромм. – М. : Педагогика, 1990. – 160 с.
- 4 Калядка, С. Беларуская сучасная жаночая паэзія: мастацкія канцэпцыі «жаночага шчасця» / С. Калядка. – Мінск: Бел. навука, 2010. – 163 с.
- 5 Сом, Л. Каралева прыйдзе ноччу : вершы пра каханне / Л. Сом. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2007. – 88 с.
- 6 Чанышев, А. Любовь в античной Греции / А. Чанышев // Философия любви. Ч. 1 / под общ. ред. Д. Горского. – М. : Политиздат, 1990. – С. 36 – 68.

УДК 821.161.1-31*А.Ким:113

С. А. Логачёва

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

«ЧУВСТВО ПРИРОДЫ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ РОМАНА-ПРИТЧИ А. КИМА «ОТЕЦ-ЛЕС»

В статье проводится анализ реализации «чувства природы» в художественной концепции романа-притчи А. Кима «Отец-Лес». Прослеживается взаимосвязь воплощенной в произведении натурфилософии, частью которой является «чувство природы», с мифопоэтическим аспектом образа мира и человека. Автор статьи

показывает, что посредством использования мифологических структур А. Киму удалось отразить глубинную сущность понятия «чувство природы», раскрыть взаимодействие философских, нравственных и социальных категорий в утверждении идеи фундаментального единства всего сущего.

Одной из особенностей, характеризующих мировоззрение А. Кима, является природоцентризм, который во взаимодействии с философскими проблемами жизни и смерти, свободы личности и всеединства образует идейно-художественную основу романа-притчи «Отец-Лес». Это произведение представляет собой наиболее значительное и яркое явление русской натурфилософской прозы второй половины XX века. По словам А. И. Смирновой, «обращение к проблеме жизни – смерти – бессмертия побуждает писателя к осмыслинию Природы как *универсума*, основу которого составляют «гармонические закономерности Космоса» [1, с. 88].

Природа позволяет А. Киму достичь понимания всех основ бытия и их взаимосвязей друг с другом. С момента появления на Земле человек воспринимает и усваивает природные коды, символы, образы, переходящие из поколения в поколение. Природа по своей сути явление универсальное, вобравшее в себя как положительные, так и отрицательные стороны. То же мы можем сказать и о внутренней сути человека, человечества в целом. А. Ким надеется, что, познав закономерности природы, человек сможет понять себя и окружающих людей, осмыслить события, происходящие в мире.

В романе-притче «Отец-Лес» в пространстве Леса и Дома одновременно разворачиваются судьбы персонажей, существовавших в разное время, прежде умерших и воплотившихся в другие жизни или в деревья. Поэтому ощутима связь авторской натурфилософии с древним анимистическим восприятием мира, с мифопоэтикой природных образов и стихий. В канву художественной ткани произведения вплетены такие мифообразы, как лирообразная сосна, ассоциирующаяся с Мировым Древом; летающий Змей, символизирующий самоубийственное начало, и образ земли, смысл которого раскрывается через образ богини Деметры. Необходимо отметить, что философию романа-притчи «Отец-Лес», мифопоэтический аспект художественной картины мира в произведении формируют древнеславянское язычество, христианство и буддизм, что отражается в неповторимом авторском восприятии и понимании природы.

В основе художественной концепции романа-притчи «Отец-Лес» лежит «чувство природы», которое, как считает Т. Я. Гринфельд,

является понятием многоплановым и не тождественным понятию «пейзаж». Оно «вмещает философию природы, социально-эстетические идеи эпохи, имеет в виду направленность мировоззрения художника, включает в себя нравственные традиции осмыслиния темы человека и природы, своеобразие поэтики пейзажа, конкретный стиль данного произведения» [2, с. 3 – 4]. Главным выразителем и носителем «чтобы природы» в романе-притче «Отец-Лес» является Николай Николаевич Тураев. Он верит в то, что каждый человек в прошлом был деревом, вобрав в себя законы и нравственность всеземного Леса, «все те нравственные устремления и понятия справедливости, которые с незапамятных времен уже определены людьми во всех уголках человечества на всех языках – от эскимосского до китайского и английского» [3, с. 48]. Эти законы унаследованы человеком именно от деревьев, а не от зверей. По мнению Николая Николаевича, деревья были созданы изначально не способными к разрушению и уничтожению других живых существ, даже сама смерть деревьев, как и их жизнь, приносит пользу окружающим. Например, дома, выстроенные из деревянных брусьев, обладают лучшими качествами и благотворны для тех, кто в них живет. Деятельность Леса сравнима с мыслью человека о необходимости общественного служения, однако для Николая Тураева Лес не только отображение гражданственных идеалов, но и символ, формула той «личной свободы, которую мог бы перенять для себя и человек, будь он столь же нравственно совершенным, как дерево» [3, с. 49].

Восприятие природы и отношение к ней у трех поколений рода Тураевых различно и определяется всеобщим развитием человечества. Оно проявляется в следующих деталях: если Николай Николаевич брал воду из колодца деревянной бадейкой, то Степан – жестяным ведром; если Николай Тураев был обут в мягкие войлочные бурки, будто боясь нарушить гармонию природы своей поступью, то его сын Степан был обут в калоши. Следует отметить, что Николай Николаевич весьма критично относился к прогрессу, он считал, что человек постепенно становится несвободным. Быть свободным – ощутить гармонию в предложенном жизнью времени и пространстве, подобно деревьям: «Эта фатальная невозможность перемены судьбы, доли, и есть то естественное начало, Андрюша, от которого строится чувство свободы дерева. Оно считает, что свобода – это навечно оставаться на одном месте. Его свобода – в абсолютном согласии со своей долей» [3, с. 49].

На первых страницах романа-притчи указана причина ухода Николая Тураева из мира цивилизации и несовершенства в мир

гармонии и простой жизни: «Стоял когда-то Николай Тураев и размышлял о свободной и счастливой жизни, которую устроит в благодатной лесной глухи, удаляясь от суеты мира наподобие американца Генри Торо» [3, с. 49]. Упоминание имени американского писателя Генри Торо отсылает нас к его известной книге «Уолден, или Жизнь в лесу». Путь писателя был исполнен дерзости и бунтарства. Как и Николай Тураев, Г. Торо в течение почти двух лет жил в уединении на берегу озера Уолден, чтобы приблизиться к сути жизни. «Я люблю Природу отчасти потому, что она – противоположность человеку, убежище, где можно от него укрыться. Ни один из его институтов не проникает сюда и не имеет над ней силы. Здесь царит иное право. Среди природы я могу дышать полной грудью» [4, с. 311]. Американскому писателю Вселенная представлялась всеобъемлющим единством. Поэтому он отвергал антропоцентризм, признавая взаимосвязь всего живого и необходимость почтительного отношения к природе. Таким образом, очевидна близость «пантеистической мистики» Г. Д. Торо и натурфилософской робинзонады Николая Тураева. Оба стремятся уединиться от мирской суеты, чтобы обрести убежище от жестоких обязательств, предрассудков, разных правил, так как «подчиненность этим правилам лишала разум силы и самостоятельности» [3, с. 4].

«Чувство природы», выраженное в романе-притче, тесно связано с «мифологией природы» (А. И. Смирнова), с древними анимистическими и реинкарнационными представлениями. Центральную аналогию произведения – Лес древесный – Лес человеческий, т. е. природа – социум, можно рассмотреть на примере образа Отца-Леса, который олицетворяет некую духовную сущность, наделенную такими человеческими качествами, как способность переживать, любить или ненавидеть, принимать любые формы, от невероятно больших до светящейся точки. В произведении излагается история инока Ефремия, убившего разбойника Курю, жившего в лесу. Совершенный иноком поступок явился началом целой цепи событий, изменивших человека и природу. Построенный Ефремием монастырь со временем обветшал, исчез с лица земли, а на его месте образовалось болото, названное впоследствии Ефремовым болотом. Вопреки своим нравственно-религиозным убеждениям, инок стал убийцей. Всю жизнь он отмаливал свой грех, о чем впоследствии вспомнит ель возле Ефремова болота. Этот эпизод воплощает извечную борьбу противоположностей, призывает к философскому осмыслению добра и зла, совершенства и несовершенства души, наказания и безнаказанности и в итоге покаяния.

Для понимания «чувства природы» в произведении важен мотив перевоплощения, который реализуется через «метафору “человек-дерево”» (А. И. Смирнова). Этот мотив тесно связан с образом Отца-Леса: человек, умирая, превращается в дерево, а дерево становится человеком. Лес способен проникать в разные времена, страны, воплощаться в любого представителя человеческого Леса, в том числе и в смертника в газовой камере. Метафора «человек – лес» реализуется в видении Степана Тураева во время Великой Отечественной войны: на его глазах немец превратился в дерево, в корявую осину.

Еще одним образом, соединяющим натурфилософские воззрения А. Кима и мифопоэтическое восприятие мира, является раздвоенная лирообразная сосна, которая является воплощением связи трех поколений рода Тураевых с Отцом-Лесом. Гигантская сосна символизирует единство природного и духовного. У ее подножия умирает Степан, Глеб прикосновением к ней стремится соединить Лес с душой его деда, который умирал в переулке Москвы около Преображенского рынка. Название места не случайно, так как внуку предстоит познать духовное Преображение под раздвоенной сосной, под которой он будет читать Евангелие от Луки о Преображении Христа. Глеб в какой-то мере повторит путь Христа, избрав путь самопожертвования. Умирать он приходит к лирообразной сосне, но не обнаруживает ее там. Сосна спиlena, и это является знаком катастрофы, апокалипсиса, так как без нее невозможно Преображение, соединение с Природой, духовному началу и жизни пришел конец. Самоубийство Глеба Тураева является закономерным итогом его жизни в атмосфере всеобщего самоуничтожения. Но все же его Преображение состоялось: сосна воскресла. Двуединая сосна – это и символ человеческой природы, ее раздвоенного существования – между городом и Лесом, между Богом и дьяволом, что аналогично метафорам «человек – дерево», «человечество – Лес». Она ассоциируется также с мифообразом Мирового Древа, воплощающим универсальную концепцию мира.

Таким образом, в художественной концепции романа-притчи «Отец-Лес» смысловое наполнение понятия «чувство природы» переплетается с понятием «мифология природы» (А. И. Смирнова). Мироощущение автора и героев произведения, выраженное ими «чувство природы», а также кризисные явления, происходящие в духовной жизни общества, составляют основу этой сложной и многоплановой концепции. Обращение А. Кима к мифологическим структурам (образ раздвоенной сосны, мотив перевоплощения), их

использование в художественной ткани произведения объясняется необходимостью создания этнопсихологического портрета образов, построения мифологического хронотопа произведения; данные структуры помогают выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки ради выявления общечеловеческого содержания, что подтверждает взаимосвязь понятий «чувство природы» и «мифология природы».

Список использованных источников

- 1 Смирнова, А. И. Русская натурфилософская проза второй половины XX века: учебное пособие / А. И. Смирнова. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 288 с.
- 2 Гринфельд, Т. Я. «Чувство природы» и пейзаж / Т. Я. Гринфельд // «Чувство природы» в русской литературе: Коллективная монография: науч. издание / отв. ред. Т. Я. Гринфельд. – Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1995. – С. 3 – 17.
- 3 Ким, А. Отец-Лес / А. Ким. – М.: Советский писатель, 1989. – 400 с.
- 4 Клумпьян, Ханс-Дитер. Генри Дэвид Торо / Ханс-Дитер и Хельмут Клумпьян. – Урал LTD, 1999. – 399 с.

УДК 821.161.1-31*Гоголь:398.47

Д. А. Молчанова

Научн. рук. – Л. Л. Ермакова, канд. филол. наук, доцент

**ОБРАЗ ВИЯ В ОДНОИМЁННОЙ ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ:
ФОЛЬКЛОРНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОКИ**

В работе рассмотрен вопрос о генезисе главного персонажа повести Н. В. Гоголя «Вий». Цель исследования – сопоставление нескольких гипотез о происхождении этого образа, сравнение матриц Вия и святого Касьяна, установление общего и особенного в их чертах, а также идентификация образа Вия с образом авторитарного отца. В результате выявлено, что данный образ базируется на глубоко национальной почве украинских народных преданий, содержит в себе архаическую символику языческих верований и имеет биографическую подоплёку.

Образ Вия из одноимённой повести Н. В. Гоголя давно является предметом дискуссий и исследований в среде ученых-

литературоведов, фольклористов и даже психологов. Повод дал сам писатель, уточнив, что «Вий – есть колосальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли» [1, с.144]. Следуя за авторским утверждением, ряд первых исследователей повести считали этот образ фольклорным априори. Соответственно, в XIX веке сформировалась точка зрения, согласно которой образ Вия заимствован из украинского (славянского) фольклора как цельный, имеющий имя «Вий», и введен автором в ткань текста. Даже известный учёный того времени А. Афанасьев рассматривал Вия как порождение народной мифологии: «Наши сказки знают могучего старика с огромными бровями и необычайно длинными ресницами; брови и ресницы так густо у него заросли, что совсем затемнили зрение; чтобы он мог взглянуть на мир божий, для этого нужно несколько силачей, которые бы смогли поднять ему брови и ресницы железными вилами. Этот чудный старик напоминает малороссийского вия – мифическое существо, у которого веки опускаются до самой земли... В Подолии, например, представляют вия, как страшного истребителя, который взглядом своим убивает людей и обращает в пепел города и деревни» [2, с. 171]. Характерно при этом, что Афанасьев, основываясь на легендарно-сказочном материале, не называет «могучего старика» именем «Вий», и, очевидно, наименование «малороссийского Вия» дано уже вслед «за Гоголем». В современной энциклопедии «Мифы народов мира» также поддерживается мнение, что образ Вия восходит к исчезнувшему народному преданию: «Сохранившаяся до XIX в. украинская легенда о Вие известна по повести Н. В. Гоголя» [3, с. 235 – 236]. Значит, именно благодаря гоголевской мистификации образ Вия фигурирует в фольклорных сборниках как реально существующий в устном народном творчестве. Сегодня в литературоведении утверждение Афанасьева о наличии в славянской мифологии образа Вия все более подвергается сомнению. В. Петров, в частности, предположил, что образ Вия не имеет фольклорного прототипа и является вымыщленным [4, с. 743]. Ученые, рассматривавшие образ Вия в психоаналитическом ключе (И. Ермаков, Мак-Лейн, Ф. Дриссен, Б. Зейдель-Дреффке), полагали, что подтекст повести имеет биографически-личностную мотивацию, а импульсом к созданию Вия послужили детские переживания Гоголя, в особенности взаимоотношения с отцом, то есть он в определенной мере идентифицируется с образом отца. Другие ученые, признавая фактор соавторства Гоголя и коллективного народного Гения в

создании образа Вия, писали о трансформации одного образа либо компиляции отдельных элементов и мотивов сказочно-мифологических образов. В рамках этих общих подходов к рассмотрению генезиса гоголевского Вия существует множество отдельных гипотез. Одна из них утверждает, что фольклорным прототипом Вия является святой Касьян – персонаж суеверных народных преданий. Ее выдвинул А. Назаревский, исследовавший поверья о «Касьяновом дне» 29 февраля из разных регионов Украины, в т. ч. Полтавского и Нежинского. В народном мировоззрении «в образе самого Касьяна причудливо переплелись черты христианского святого с чертами демонического существа, носителя зла, губительной силы». Здесь объединились верования в «дурной глаз» и существ, обладающих смертоносным взглядом, и образ святого Касьяна Римлянина превратился в сугубо фольклорный и фантастический. В народных представлениях «Касьян – человеческое существо, хоть и очень необычное. В одних поверьях он хороший, «праведный», даже «святой», в других – великий грешник, связанный с «нечистой силой» [5, с. 42]. Касьян – «страшний чоловік», который живет где-то в лесу, «затворник, живе у замурованому стовпі десь у лісу чи у печері», он представляется в народном воображении как очень высокий, «великий мужчина», «здоровий, сивий, страшний чоловік», покрытый сплошь длинными волосами, с суровым лицом. И гоголевский персонаж представлен как человек: «увидел он (Хома), что ведут какого-то приземистого, дюжего, косолапого человека». В черновиках повести он имеет «исполнинский рост», как и Касьян. Он покрыт «черной землей» и говорит «подземным голосом». Касьян, по некоторым поверьям, живет в пещере или же три года лежит в земле, а на четвертый (29 февраля) встает. Главный признак Касьяна – это губительный взгляд, от которого болеют и умирают люди, животные, вянут растения и гибнет все живое. Касьян – «з довгими, до самої землі, віками на очах, а тому він нічого не бачить» или же имеет «аж до землі вії на очах» – эти веки (ресницы) поднимает нечистая сила вилами или лопатой. Аналогично у Вия «длинные веки опущены были до самой земли...», «все сонмище кинулось подымать ему веки» [5, с. 42 – 44].

А. Назаревский склоняется к мнению, что писатель знал простонародные предания о Касьяне, и что в образе Вия он описал в основных чертах именно его. При этом ученый отмечает, что по вполне очевидным причинам Гоголь «не мог сохранить его церковное имя, имя «святого» и создал для него новое». Но эта мысль была взята под сомнение И. Виноградовым. Он утверждает, что Гоголь не мог

избрать в качестве прототипа образа Вия преподобного Кассиана Римлянина, и «выдвинутая Назаревским гипотеза не соответствует идейному содержанию повести в целом». «Выбранные места...» и переписка писателя свидетельствуют об уважительном отношении Гоголя к святым, и И. Виноградову кажется невероятным, что писатель стал бы наделять одного из них чертами демоническими [6, с. 101]. Стоит обратить внимание на то, что фольклорный Касьян отнюдь не совпадает со св. Касьяном Римлянином, этот образ сформировался под влиянием украинского двоеверия. В украинском фольклоре Касьян предстает скорее негативным, нежели позитивным персонажем, о чем свидетельствуют этнографические записи.

При общем рассмотрении образ Вия кажется очень близким к образу Касьяна, и невольно возникает искушение предположить, что Касьян является как раз прототипом литературного Вия. Исходя из этого, можно допустить, что матрицы этих образов при сравнении будут совпадать. Облик и характерные черты Вия частично реконструируются в контексте повести. Вий живет в лесу (он приходит в церковь из окружающего леса, его появление предвещаетвой волков), под землей, возможно, в норе или пещере (покрыт землей). Как подземный обитатель, он не привык ходить по земле – поэтому «поминутно оступается», у него «подземный голос», сам он «приземистый». Вий связан с нечистой силой, но не является одним из демонов. Так же и Касьян обладает в среде народных верований очевидной амбивалентностью: это святой, борющийся с чертом, но в то же время он воспринимается как злое существо. Вий же, в свою очередь, призывается демонами и ведьмами, чтобы помочь рассмотреть казака. В сцене «узнавания» Хомы Вий не губит его сам, а только открывает его демонам. Вий здесь выполняет роль «доброго» Касьяна – не сам святой губит человека, а лишь открывает то, что не свято, – и они действуют с «божьего попущения», данного Касьяном.

Еще одна необычная деталь: тело и руки Вия – «как корни» (то есть дерево). Вий имеет деревянное тело и железное лицо – его облик напоминает языческого идола (у Перуна из пантеона Владимира – тело деревянное, а голова серебряная). В этом можем усматривать намек на принадлежность Вия к пантеону высших славянских божеств. Особенno важна трансформация образа Вия из обычного, пусть и пугающего, «чудовища» в «приземистого человека» [1, с. 164] с железным лицом – в данном ситуативном контексте перед ним, как перед идолом, должно свершиться жертвоприношение. Это превращение определяет ритуальную канву происходящего, тогда действие в церкви осмысливается как обряд. Образ Вия

«выламывается» из «собрания нечисти». Следуя народно-мифологической логике, такую позицию может занимать именно Касьян: он находится на одном уровне с ведьмой и нечистой силой.

Характерно, что некоторые черты Касьяна коррелируют с психоаналитической гипотезой. Ее впервые выдвинул исследователь И. Ермаков. Его труд в психоаналитическом ключе, малоизвестный на родине, был воспринят в среде западноевропейских и американских ученых. К сожалению, ученый не смог адекватно оценить все факты из жизни Гоголя и нередко искусственно выбирал из его биографии те ситуации и детали, которые могли послужить иллюстрацией к теории З. Фрейда. Он исходит из того, что Гоголю был свойствен «комплекс» по отношению к отцу. Чрезмерная авторитарность отца привела к тому, что только после его смерти Гоголь развелся из ребенка в юношу и стал самостоятельным. Одновременно у него появляется чувство вины перед отцом и страх перед грядущим наказанием. Исходя из этих предпосылок, И. Ермаков берется за комментирование повести. Вий наказывает Хому за причинение панночке физического вреда. Он же является вариантом отца, всевидящего Бога. Исходя из этого, исследователь связывает образ Вия с наказующим началом, которое в гоголевском подсознании идентифицируется с образом отца [7, с. 66 – 69]. Чем мотивировано появление Вия в церкви по зову ведьмы? Как связана смерть ведьмы с появлением Вия? Очевидно, Вий, как божество правосудия, приходит наказать Хому за убийство девицы («панночки»). Ключом к пониманию данной ситуации является одна из функций Касьяна: «Касьян вважається покровителем дівчат, батьки моляться йому, щоб він оберігав дочок у чистоті й цнотливості» [5, с. 44].

Таким образом, принимая во внимание фольклорные источники – в том числе народные поверья о св. Касьяне, а также реальные обстоятельства жизни писателя, можно утверждать, что образ Вия при всей своей кажущейся неполноте и фрагментарности явно тяготеет к образам собирательного плана. Одновременно следует отметить, что детальное сопоставление образов Касьяна и Вия, тщательная проработка биографических фактов позволит в дальнейшем сделать более полноценные выводы о генезисе Вия.

Список использованных источников

- 1 Гоголь, Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. / Н. В. Гоголь. – М.: Художественная литература, 1976. – Т. 2. – С. 144 – 164.
- 2 Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу / А. Н. Афанасьев. – М.: Искусство, 1969. – Т.1. – 171 с.

3 Иванов, В. В., Топоров, В. Н. Вий / В. В. Иванов, В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М.: Советская Энциклопедия, 1987. – Т. 1. – С. 235 – 236.

4 Петров, В. Гоголь Н. В. / В. Петров // Полное собрание сочинений Н. В. Гоголя: В 7 т. – М.: Госиздат, 1937. – Т. 2. – С. 743.

5 Назаревский, А. Н. Вий в повести Гоголя и Касьян в народных поверьях о 29 февраля / А. Н. Назаревский. – Львов: Издательство Львовского университета, 1969. – С. 42 – 44.

6 Виноградов, И. Повесть Н. В. Гоголя «Вий»: к истории замысла и его интерпретации / И. Виноградов. – Нежин: Издательство Нежинского пединститута, 2002. – Т. 5. – С. 101.

7 Ермаков, И. Д. Очерки по анализу творчества Н.В. Гоголя / И. Д. Ермаков. – М.: Госиздат, 1923. – С. 66-69.

УДК 821.161.3-1*Разанаў

А. С. Мхаян

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

МАТЫЎ МЯЖЫ Ў МАСТАЦКАЙ СІСТЭМЕ

А. РАЗАНАВА

Мэта артыкула – выявіць спецыфічныя рысы мастацкай рэалізацыі матыву мяжы ў філасофска-эстэтычнай сістэме А. Разанава. З дапамогай антыномій, увасобленых у вобразах парога, берага, кладкі, акна, дзвярэй і інш., паэт пацвярджае адноснасць ісціны, што з'яўляецца скразной ідэяй яго творчасці. Матыў мяжы ў А. Разанава ў пераважнай большасці выпадкаў мае гнасеалагічныя характеристар і з'яўляецца сімбіёзам філасофскіх апазіцый унутраны – вонкавы, адкрыты – закрыты, прыход – адыход, жыццё – смерць, новае – старое, бачнае – нябачнае, глыбіня – паверхня.

Узнікнне архетыпавага матыву мяжы ў творчасці А. Разанава абумоўлена імкненнем паэта да філасофскага спазнання хранатопу. Параўноўваючы яго пункціры з творамі класічнай японскай паэзіі, А. Іашчанака адзначае, што «Алесь Разанаў пачуваеца больш разняволеным у межах сваёй паэтыкі. Яго зварот да архетыпавых матываў і вобразаў ёсць, калі карыстацца тэрміналогіяй расійскага літаратуразнаўцы Юрыя Лотмана, “мінус-прыёмам” на тле перагрувашчанай вобразнасцю паэзіі пачатку 1990-х гг. <...>» [1, с. 11]. Анатропныя лаканічныя радкі, скандэнсаванасць думкі ў словах-

вобразах часам ствараюць даволі цъмянае ўяўленне пра топас твораў паэта. Для таго, каб акрэсліць прастору, паспрабаваць вызначыць яе межы, А. Разанаў нярэдка выкарыстоўвае ў сваёй філасофска-эстэтычнай сістэме вобразы, якія яшчэ ў народнай міфалогіі набылі ўстойлівае сімвалічнае значэнне: дзвёры, акно, бераг, парог і інш.

Як сцвярджаюць аўтары слоўніка «Беларуская міфалогія», «у семантыцы вобраза акна найбольш рэалізующа такія апазіцыі, як вонкавы – унутраны, бачны – нябачны» [2, с. 21]. У мастацкай рэальнасці А. Разанава акно прыцягвае ўвагу лірычнага героя, які імкненцца разгадаць таямніцу сваіх унутраных метамарфозаў (пункціры «Хто яны мне?!», «Глядзяць у начное», «Свеціца ў цемры акно...», «Нешта забылася? » і інш.). Пранікаючы ў прастору чалавечай свядомасці, паэт адлюстроўвае ўсеагульнае адчуванне дысгармоніі паміж знешнім і ўнутраным светам. Лірычны герой прыходзіць да высновы, што яго ўласная сутнасць змяшчае разнастайныя, часам нават супрацьлеглыя, іпастасі, колькасць якіх неабмежаваная:

Глядзяць у начное
акно ліхтары:
і колькі
vas u мяне ўсіх, цені?! [3, с. 129]

Наяўнасць з'яў, непадуладных уласнай волі, немагчымасць спазнаць іх у поўнай меры выклікае ў лірычнага героя пачуццё дыскамфоту. Таму невыпадковым становіщча жаданне схаваць унутраныя супярэчнасці ад чужога вока, цікавым і загадковым – жаданне зазірнуць у «вокны» іншых (пункцір «У вокнах...», версэт «У невядомай далёкай сядзібе» і інш.). І толькі існаванне такога моцнага пачуцця, як каханне, абумоўлівае магчымасць чалавека дапусціць кагосьці старонняга ў прастору таямніц уласнай душы («Бэзавы куст заквітнеў...», «На заінельным трамвайным акне...» і інш.):

Бэзавы куст заквітнеў –
у доме
парасчыняліся вокны [4, с. 109].

Акно ў аднайменным вершаказе ўвасабляе сувязь хаты з навакольным светам. Сімволіка дадзенага вобраза амбівалентная: з аднаго боку, акно такое ж старое, як і сам дом, з другога – яно здольна абнаўляцца і змяняцца такім жа чынам, як і наваколле. Больш таго, з'яўляючыся часткай жылля чалавека і адлюстроўваючы законы вонкавага свету, акно змяшчае і трэці кампанент: нейкую звышсілу, якой належыць свет і падпарадкоўваецца сама хата. І калі ў вершаказе «Акно» гэтая звышсіла ўвасоблена ў вобразе іконы, то ў асобных

пункцірах («Сонца хаваецца...», «Нешта забылася?», «У тым акне...», «Хаваецца дзень...» і інш.) – у вобразах язычніцкіх бóstваў: сонца, поўні, аблокаў. Такім чынам, акно з'яўляецца мяжой, у якой сканцэнтравана ўзаемасувязь свету чалавека з касмічным светам, яго працэсамі.

Паводле народных павер'яў, дзвёры, як і акно, лічацца мяжой паміж прасторай жылля і топасам наваколля. У мастацкай свядомасці А. Разанава гэтая мяжа вельмі нетрывалая, «схільная да “дэзерцірства”» [4, с. 372]. У вобразе дзвярэй увасоблены сімбіёз супрацьлеглых пачаткаў:

Дзвёры адчыняюцца ў два бакі, у
дзве веры: у прыход і адыход, у прый-
сце і выйсце [4, с. 372].
(«Дзвёры»)

Як бачым, дзвёры не толькі аддзяляюць унутраную прастору ад зневній, але і з'яўляюцца мяжою паміж светам жывых і памерлых, сімвалізуюць жыццё і смерць. У паэме «Упоцемках, з ліхтаром» герой бачыць у сне сваю маці, якая выходзіць за дзвёры, і пытается: «Мама, калі назад?!» [5]. Але яна ўжо даўно пакінула межы зямной прасторы. Увайсці ў дзвёры, паводле мастацкай канцепцыі паэта, значыць увайсці ў новую рэальнасць, у «новае становішча, новую веру» [4, с. 372]. Тоесную функцыянальную ролю адигрывае і вобраз варот (брамы). Лірычны герой А. Разанава, пабываўшы на адным іх баку, вяртаецца на другі ўжо «новым» чалавекам:

Зайшоў за вароты
і з-за варотаў вярнуўся:
быццам кагосці, з сабою
прывёў сябе [3, с. 150].

Даследуючы міфалагічны прынцып, што ляжыць у аснове свядомасці А. Разанава, А. Ненадавец адзначае, што «некаторыя з архетыпаў першавобразаў у яго ўзводзяцца ў ступень абсалюту. Напрыклад парог, які можа асацыяравацца і з мяжою <...>» [6, с. 5]. Лірычны герой версэта «Парог», знаходзячыся ў пошуку сутнаснага, быцінага, збівае з парога яго струхлелую паверхню. Сам паэт тлумачыць значэнне дадзенага дзеяння наступным чынам: «Парог струхлеў сам, і калі мой герой б’е па ім нагою, дык для таго, каб пераканацца, што аснова парога здаровая, першаісная <...>» [7, с. 22]. Упэўніўшыся ў тым, што парог «са шчырага дрэва» [8, с. 67], лірычны герой прыходзіць да высновы, што ён сам і ёсць увасабленне гэтай мяжы дома і наваколля. Такім чынам, спалучаючы рэч і яе сутнасць, вобраз і яго ідэю, А. Разанаў стварае ўласную канцепцыю, паводле якой парог-мяжа з'яўляецца быцінай існасцю чалавека.

У версэце «Кладкі» адлюстравана страта чалавекам гэтай унутранай мяжы. Блukaючи ў прасторы «дрыгвяного бязмежжа» [8, с. 115], лірычны герой імкненцца знайсці выйсце. Як сцвярджае Я. Конеў, «выйсце бачыцца ў “кладках” – духоўных каштоўнасцях, што прайшлі выпрабаванне тысячагадовай гісторыяй» [9, с. 52]. Страта жыщёвых арыенціраў, мэты існавання хвалюе лірычнага героя. Вынікам пошуку становіцца асэнсаванне таго, што жаданае выйсце існуе ў цеснай сувязі са згубай і першае можна знайсці, толькі спазнаўшы апошняе:

Мы гразнем, мы сумняваемся, мы
вывяраем крокі, і калі раптам пра-
вальваемся ў згубную глыбіню, зна-
ходзім, гэтак жа раптам, апірышча –
страчанае, старое, аднятае, але ўсё
роўна заўсёды прысутнае патаемна
ў нашых адчайных памненнях, –
кладкі [8, с. 115].

(«Кладкі»)

У пункціры «Кладка на гразкай дарозе...» вобраз кладкі выконвае ту ю ж функцыянальную ролю, што і вобразы дрэў у версэце «Старыя дрэвы»: увасабляе мяжу, дзе перасякаюцца рэальная і хтанічная прастора. Блізкім з'яўляецца і сімвалічнае значэнне вобраза берага. У філасофска-эстэтычнай сістэме паэта плынь ракі ўвасабляе жыщёвы шлях чалавека паміж двумя берагамі – светам жывых і мёртвых (версэт «Плынь», пунктр «Я – рака...» інш.).

Здольнасць рэчы ўтрымліваць у сабе антыноміі набліжае творчаць А. Разанава да паэзіі Э. М. Рыльке. У абедвух паэтаў, як адзначае Е. Лявонава, «жыщё і смерць, палёт і падзенне, рух уверх і рух уніз ураўнаважваюцца да такой ступені, што знікае розніца паміж імі; і тыя і іншыя ў сваёй непарыўнасці складаюць сутнасць нашага існавання» [10, с. 115]. У творах беларускага паэта найбольш яскрава гэты працэс увасоблены ў архетыпе мяжы, што з'яўляецца сімбіёзам антыномій унутраны – вонкавы, адкрытасць – закрытасць, прыход – адыход, жыщё – смерць, новае – старое, бачнае – нябачнае, глыбіня – паверхня. У версэце «Падзел» лірычны герой А. Разанава спрабуе размежаваць супрацьлеглыя пачаткі («слодыч ад горычы, асалоду ад пакуты, рай ад пекла» [8, с. 7]), але хутка ўпэўніваецца ў абсурднасці свайго намеру, бо існаванне адной паловы абумоўлена існаваннем другой. Паэт сцвярджае, што «мяжа – гэта і сінтэз, адзінае месца, дзе здзяйсняеца сэнс існавання і дзе захоўваецца магчымасць

свядомасці» [7, с. 32]. Такім чынам, матыў мяжы рэалізуе адну з асноўных рыс светаўспрымання А. Разанава – адноснасць ісціны.

Мяжа прадугледжвае трансфармацыю не толькі топасу, але і хронасу, які на «зломе прасторы» набывае статус міжчасся (версэты «Мяжа», «Маланка», пункцір «Не сплю. Адліжна. Поль...» і інш.):

Не сплю. Адліжна. Поль
туманіца ў акне.
Міжчассе – ў наваколлі.
Міжчассе – ува мне [3, с. 16].

Такім чынам, герой паэзіі А. Разанава прыходзіць да высновы, што адшукваць існасць быцця неабходна ў прасторы самога сябе, і трапляе ў бездань, асэнсаваць якую можна толькі стаўшы «тварцом» ісціны. Імкнучыся акрэсліць прасторачас, паэт выкарыстоўвае сімвалічныя вобразы. У філасофска-эстэтычнай сістэме А. Разанава акно – мяжа паміж зневінім і ўнутраным светам, месца духоўных метамарфозаў лірычнага героя; дзвёры, вароты – прастора сутыкнення рэальнага і хтанічнага свету; парог-мяжа – увасабленне чалавека і яго сутнасці. У выніку спалучэння вобраза і яго сэнсавай сутнасці ўтвараюцца антыноміі, з дапамогай якіх паэт пацвярджае скразную ідэю сваёй творчасці – адноснасць ісціны. Трансфармацыя катэгорыі часу прыводзіць да ўтварэння модуса міжчасся, дзе чалавек становіцца мяжой прыроды і набывае здольнасць спазнаваць рэчаіснасць, асэнсоўваць сваё прызначэнне.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Івашчанка, А. Медытацыя як творчы метад. Жанравыя асаблівасці і эвалюцыя пункціраў Алеся Разанава / А. Івашчанка // Роднае слова.– 2006. – №12. – С. 10 – 12.

2 Санько, С. Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш. – Мінск: Беларусь, 2004. – 592 с.

3 Разанаў, А. С. Дождж: возера ў акупунктуры : пункціры / А. С. Разанаў. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2007. – 162 с.

4 Разанаў, А. С. Танец з вужакамі / А. С. Разанаў. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2007. – 162 с.

5 Разанаў, А. С. Шлях-360 [Электронны рэсурс] / А. С. Разанаў. – Рэжым доступу: http://kamunikat.org/usie_knihи. html?pubid=17669. – Дата доступу: 19.05.2012.

6 Ненадавец, А. Забіраеца час, збіраюцца знакі... / А. Ненадавец // ЛіМ. – 2000. – 8 верасня. – С. 5 – 6.

7 Разанаў, А. С. І потым нанава пачаць: квантэмы, злёсы, вершаказы / А. С. Разанаў. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2011. – 102 с.

- 8 Разанаў, А. С. Лясная дарога : версэты / А. С. Разанаў. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2005. – 200 с.
- 9 Конеў, Я. Інтэграцыйны прынцып адрозненняў Алеся Разанава / Я. Конеў // Першацвет. – 1999. – №7 – 8. – С. 52.
- 10 Лявонава, Е. А. Беларуская літаратура XX ст. і єўрапейскі літаратурны вопыт / Е. А. Лявонава. – Мінск: БДУ, 2002. – 130 с.

УДК 82-94:004.738.5

Г. Ю. Новік

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

ЖАНРАВАЯ СПЕЦЫФІКА ІНТЭРНЭТ-БЛОГА І КЛАСІЧНАГА ДЗЁННІКА: ПАРАЎНАЛЬНЫ АСПЕКТ

У артыкуле абгрунтоўваецца фенаменальнасць блог-літаратуры як адной з мадыфікацый існавання жанру дзённікаў, вызначающа яе асноўныя рысы і ўласцівасці ў параўнанні з папяровымі адпаведнікамі. Падведзеныя высновы паказваюць, што адной з асноўных прычын адметнасці Інтэрнэт-дзённікаў з'яўляецца пляцоўка іх размяшчэння, уznікненне і развіццё якой абудзіла такія новыя рысы **дзённікаў**, як злімінаванне эскапізму, пашырэнне спектра сродкаў для прыцягнення чытацкай увагі, спецыфічная жанрава-стывая дыферэнцыяцыя і «прымерванне масак».

Узнікненне і развіццё сеткі Інтэрнэт паспрыяла пераносу на яе абсягі і некаторай мадыфікацыі жанраў традыцыйнага мастацтва слова. Выкарыстоўваючы параўнальна-тыпалагічны і структурна-аналітычны метады, паспрабуем прасачыць адметнасці віртуальных дзённікаў у параўнанні з іх папяровымі адпаведнікамі.

Гісторыя дзённіка налічвае некалькі стагоддзяў. Гэты жанр прадугледжвае фіксацыю асабістых запісаў з захаваннем іх храналогіі і такім чынам назапашвае «жывую памяць». Атрыбутыўнымі яго рысамі выступаюць інтывінты і давяральнасць. На мяжы тысячагоддзяў дзённік становіцца ўсё больш адкрытым, падмяняе, на думку А. Калядзінай, «інтывінта самавыражэнне маніфестацыямі і маніпуляцыямі» [1]. Найбольшая тэндэнцыя да страты шчырасці назіраецца ў блогах. Аўтары Інтэрнэт-дзённікаў усё часцей заўважаюць, што «жыццё ў блогах забівае добрыя тэксты, інтывінты размоваў з самім сабой» [2]. Такім чынам, у параўнанні з традыцыйнай мадыфікацыяй жанру ў блогах назіраецца імкненне да

зліміноўвання эскапізму – індывідуалістычна-прымірэнчых уцёкаў ад грамадства ў свой унутраны свет.

Папяровыя дзённікі, нягледзячы на свой прыватны, інттымны характар, як і іншыя літаратурныя творы, разлічаны на пэўнага чытача – самога аўтара, падсвядома абранаага ім адрасата, невялікае кола сяброў ці шырокую аўдыторыю. Працэnt адкрыласці інфармацыі вызначаецца стваральнікам дзённіка, яго самацэнзурай. Большая ступень шчырасці аўтара не толькі спрыяе ўзнікненню ў чытача суперажывання, але часам правакуе і на асуджэнне (нават калі запісы былі вынесены на суд грамадскасці выпадкова). Напрыклад, знайдзены ў 1969 годзе інттымны дзённік М. Багдановіча сваім занадта шчырым зместам выклікаў рэзананс у грамадстве і нават падштурхнуў С. Кавалёва да стварэння п'есы «Інттымны дзённік (Дзённік паэта)». Запісы ж Я. Брыля, П. Броўкі, М. Танка і іншых беларускіх класікаў ці першапачатковая была разлічаныя на друк, ці перад выданнем трапілі пад рэдакцыю, што скасавала фрагменты «не для ўсіх». Сведчаннем гэтаму выразная публіцыстычнасць вядомых сёння варыянтаў, дзе відавочна прысутнічаюць лакуны, неласцівия першакрыніцы.

Прызначэнне віртуальных дзённікаў акрэсліваецца самім месцам іх існавання. Асноўная функцыя сеткі Інтэрнэт – абмен інфармацыяй – распаўсюджваецца на ўсе аб’екты, змешчаныя на абсягах сеціва. Аднак, як і ў традыцыйных дыярышах, аўтарам застаецца права выбару ступені прыватнасці Інтэрнэт-дзённіка ці некаторых яго частак. Так, блогер *vushasti* (пісьменнік У. Гапееў) пры апісанні свайго віртуальнага дзённіка адзначае, што «неяк так атрымліваецца, што дзве траціны, а то і тры чацвярціны сваіх запісаў раблю “толькі для сяброў”». То ўжо выбачай, шаноўны чытач выпадковы. З другога боку, ты застрахаваны ад выпадковасцей – буду шанаваць твае вуши» [3]. Магчымасць абмежавання кола чытачоў дазваляе аўтарам не клапаціца пра гіпатэтычныя наступствы (рэакцыю). У той жа час рызыка трапіць пад дзеянні, скіраваныя на выдаленне абароны сістэмы, і стаць «абнародаваным» прыпадабняе электронны дзённік да папяровага.

Дзякуючы існаванню ў інтэрэкставым асяродку, віртуальныя дзённікі валодаюць больш разнастайнымі сродкамі прыцягнення чытацкай увагі. Сярод іх:

– Інтэрактыўнасць і інтэнсіўнасць.

Калі для традыцыйных дзённікаў верагоднасць рэакцыі павышаецца пасля іх публікацыі, а для того, каб водгук дайшоў да аўтара, патрабуецца пэўны прамежак часу, то электронныя дазваляюць камунікаваць адразу ж пасля з’яўлення таго ці іншага допісу, які, па меры далейшага выспявання думкі, можа дапаўняцца ці

інтэрпрэтавацца. Ад актыўнасці стваральніка дзённіка, узделу яго ў віртуальных дыскусіях і суполках, умення падтрымліваць увагу зместам запісаў залежыць зацікаўленасць Інтэрнэт-карыстальнікаў.

Не меншую ролю адыгрывае крэатыўнасць аўтара. Да прыкладу, vik_shnip (паэт В. Шніп), амаль штодня размяшчаючы ў сваім блогу «лытдыбры» (запісы асабістага характару), вершы і інш., значна прайграе ў адносінах чытацкай любові anka_upala (А. Казловай), нататкі якой хоць і не вызначаюцца рэгулярнасцю, але часам носяць незвычайныя характеристары. Прыкладам могуць служыць коміксы пра «Балахона і паляванне на пачварную вавёрку» [4], дзе галоўным героям з'яўляецца пісьменнік С. Балахонаў, які адфатаграфаваны ў розных ракурсах.

– Правакацыя і скандал.

Мэты прымянення гэтых сродкаў могуць быць розныя – ад выкryвальніцтва да «тролінгу» (віртуальнай камунікацыі з парушэннем этыкі сесіўнага ўзаемадзеяння).

– Мультымедыйнасць.

Выкарыстанне фота-, відэа- і аўдыёматэрыялаў у спалучэнні з тэкстам спрыяе больш поўнаму адлюстраванню задумы аўтара і мабілізацыі ўвагі чытача. Так, блогер uladzimer (У. Лобач) суправаджае тэксты сваіх вершаў фотаздымкамі, якія перадаюць настрой пісьменніка, падкрэсліваюць відавочна пагансскую энергетыку твораў. Выданне гэтых жа вершаў у фармаце кнігі («Ulaslov») без фотасуправаджэння, на думку чытачоў, напалову зменшила іх каларыт.

Іншы творца, balachon (С. Балахонаў), часам далучае да выкладзеных вершаў іх аўдыёварыянты (з музычным суправаджэннем) ва ўласным выкананні, што надае творам патэнцыйную шматгранасць (яна рэалізуецца пры супастаўленні ўсіх варыянтаў прадстаўленага верша).

Яшчэ адна адметнасць віртуальных дзённікаў – магчымасць перадруку. Праўда, прататып такой з'явы існуе і ў традыцыйнай літаратуры. Своеасаблівым дзённікам культурнага жыцця XIX ст. можна лічыць славуты альбом А. Вярыгі-Дарэўскага, куды ўвайшлі некаторыя творы У. Сыракомлі, В. Каратаўскага, В. Дуніна-Марцінкевіча і іншых дзеячаў мастацтва, упісаныя ўласнаручна аўтарамі. У адрозненне ад такіх, альбомных, запісаў, перадрукі вызначаюцца нязменнасцю свайго зместу і пры далейшым распаўсюджанні не маюць тэндэнцыі да інтэрпрэтацыі, скарачэння, удакладнення, што часам здараеца з традыцыйнымі жанрамі ў аналагічных сітуацыях.

Разгледжаныя віды дзённіка адрозніваюцца і паводле знешняга аформлення. Традыцыйныя дыяры ўшы могуць існаваць у рукапісным ці друкаваным выглядзе (часам другі з'яўляецца вынікам запатрабаванасці

першага). Віртуальныя ж адрозніваюцца ў залежнасці ад пляцоўкі Сеціва, абранай аўтарам. Вылучым наступныя іх разнавіднасці: блог у выглядзе дзённіка, да выкарыстання якога звяртаюцца многія сучасныя літаратары (А. Хадановіч, А. Аркуш, У. Ахроменка, Л. Рублеўская і інш.); блог «stand alone» – дзённік, які сваім афармленнем і даменам падобны да сайта (напрыклад, labadzenka.by); блогі-фотаальбомы ў межах вялікіх сайтаў (да прыкладу, дзённік Н. Стравойтавай (fotki.yandex.ru/users/izhota) на сайце yandex.ru).

Калі вярнуцца да праблемы прыватнасці, то ў выпадку з віртуальнымі дзённікамі ёй абумоўлены ўмоўны стылістычны падзел блогаў. Некаторыя аўтары (як, напрыклад, В. Шніп), аддаючы перавагу «лытдыбрам» і выкарыстоўваючы мінімальную колькасць перадрукаў і спасылак, тым самым па стылі набліжаюць свае дзённікі да класічных дыярыўшаў. Узгаданы пісьменнік, нягледзячы на наяўнасць аўтаматычнага вызначэння часу допісу, кожны з іх пачынае з указання даты. Іншыя (С. Балахонаў, А. Глобус, М. Южык і інш.) за аснову дзённікаў узялі літаратурную творчасць, таму знаёмства чытачу з іх блогамі носіць інфармацыйна-гульнёвы характар: апрача азнямлення з дасягненнямі аўтара не выключаецца магчымасць удзелу ў сеціратурным працэсе, які разгортваецца літаральна на вачах. Напрыклад, С. Балахонаў, стварыўшы нізку лімэрыкаў, неўзабаве атрымаў рэакцыю адрасатаў у выглядзе твораў гэтага ж жанру:

Літаратар Сяргей Балахонаў,
Каб пазбыцца амурных загонаў,
Не заморскія сушы,
А звычайныя грушы
Спажываў у памеры дзвюх тонаў [5].
(arshanski)

Балахонаў Сяржук з месца Гомелю
Не хадзіў выкладаць непаголеным:
Паверх ўласнага «ню»
Апранаў шырыню
Сваіх ведаў – чым быў задаволены [5].
(dm-dmitriev)

Асобныя аўтары, пакідаючы «лытдыбры» для абранага кола сяброў, на ўсеагульнае абмеркаванне выносяць пытанні рознай па ступені эстэтычнасці скіраванасці, часам прыпісваючы аўтарства некаторых допісаў сваім героям. Такое «прымерванне масак» дазваляе пісьменніку выйсці за межы свайго Я, не ўтвараючы

дыстанцыі паміж вобразам-персанажам і ўласнай асобай. Да прыкладу, В. Гапееву у сваім блогу змяшчае думкі і меркаванні герояў («Адзін мой герой, кажучы пра музей валуноў ва Уруччы, называе яго могілкамі камянёў, могілкамі сакральнасці» [6]) і ў той жа час аддае лёс персанажаў яшчэ не скончаных твораў у рукі чытачам («От зараз думаю: забіць мне свайго галоўнага героя, застаючыся ў русле роднага, ці паставіць яго на царства па-амерыканску?» [7]).

Акрамя дзённікаў нон-фікшн, шырокое распаўсюджанне атрымалі маастацкія дзённікі, якія запазычылі ад папярэднікаў некаторыя адметнасці. Імкненне да прыпісання герою ўласцівасці весці свой дзённік можна праназіраць, да прыкладу, у аповесці Ю. Станкевіча «Лавец святла поўні», якая ўяўляе сабой «дзённік невядомага вандроўніка і навукоўца, напісаны кірыліцай на славянскай мове» [8, с. 400]. С. Балахонаў, аўтар «раману ў трох мэмуарах» [9, с. 10] «Імя груши», адну з частак твора напісаў таксама ў форме дзённіка. Калі першы з узгаданых пісьменнікаў для «сапраўднасці» падзяляе датаваныя допісы на запісныя кніжкі і насычае тэкст постскрыптумамі, то другі з гэтай жа мэтай выкарыстоўвае апісанне знешніх прыкмет уяўнага дыярышта: «[дата адсутнічае]» [9, с. 132], «[не стае колькіх старонак]» [9, с. 133].

У адрозненне ад мемуараў жанр дзённіка вызначаецца большай ступенню гістарычнага дакументалізму. Сінхроннасць допісаў надае яму тыя якасці аператыўнасці і дакладнасці, якія, на думку А. Ягорава, «не пакрываліся глыбінёй і філософічнасцю пазнейшых ацэнак у мемуарыстыцы» [10]. Арыентацыя на цяперашні час і праспектыўнасць уласцівыя ў аднолькавай ступені як папяровым, так і віртуальным дзённікам.

Паколькі харктэрная рыса дзённіка – нечаканае спасціжэнне, адкрыццё аўтарам таго, што было незразумелым, незаўважаным чалавекам у самім сабе, у іншых людзях, з'явах рэчаіннасці, то абедзве мадыфікацыі жанру адметныя і фрагментарнасцю. Занатаваныя думкі часта ствараюць уражанне незавершанасці і паспешлівасці пры іх стварэнні. Такая спецыфічная кампазіцыя падкрэсліваеца датаванасцю, дзякуючы якой можна прасачыць развіццё і ўдасканаленне думкі.

Немалаважная рыса, што яднае сеціўны дзённік з папяровым, – перыядычнасць. Інтэнсіўнасць запісаў залежыць ад прыярытэтаў чалавека, які вядзе дзённік. У выпадку з блогамі гэта з'яўляецца яшчэ і адным са сродкаў дасягнення стабільнай чытацкай увагі.

Такім чынам, шэраг адрозненняў віртуальных дзённікаў ад папяровых абумоўлены тымі асаблівасцямі, якія прыўнесла са сваім

узнікненнем у гэты жанр Інтэрнэт-простора. Сярод іх зліміноўванне эскапізму, пашырэнне спектру сродкаў для прыцягнення чытацкай увагі, спецыфічная жанрава-стылявая дыферэнцыяцыя, «прымерванне масак». Разам з тым абедзвюм формам існавання дзённіка ўласцівым нерэтраспектыўнасць, фрагментарнасць, датаванаасць, перыядычнасць, што цалкам адпавядае іх першапачатковаму прызначэнню – самаўдасканаленню праз аналіз занатаванага.

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Колядина, А. Дневник как литературный жанр [Электронный ресурс] / А. Колядина. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200601914>. – Дата доступа: 09.05.2012.
- 2 Бегемот, К. 30 причин, почему виртуальный дневник истошает автора [Электронный ресурс] / К. Бегемот. – Режим доступа: http://zhurnal.lib.ru/k/kot_b/virtual_diary.shtml. – Дата доступа: 09.05.2012.
- 3 Гапеёў, В. Нататнік on-line [Электронны рэсурс] / В. Гапеёў. – Рэжым доступу: <http://vushasti.livejournal.com/profile>. – Дата доступу: 04.03.2012.
- 4 Упала, А. Балахон і паляванье на пачварную вавёрку [Электронны рэсурс] / А. Упала. – Рэжым доступу: <http://anka-upala.livejournal.com/43578.html>. – Дата доступу: 25.05.2012.
- 5 Балахонаў, С. Атракцыён «Літарацкія горкі» [Электронны рэсурс] / С. Балахонаў. – Рэжым доступу: <http://balachon.livejournal.com/341893.html>. – Дата доступу: 05.03.2012.
- 6 Гапеёў, В. Думкі ў паветры? [Электронны рэсурс] / В. Гапеёў. – Рэжым доступу: <http://vushasti.livejournal.com/199940.html>. – Дата доступу: 25.05.2012.
- 7 Гапеёў, В. Смерць героя [Электронны рэсурс] / В. Гапеёў. – Рэжым доступу: <http://vushasti.livejournal.com/206636.html>. – Дата доступу: 25.05.2012.
- 8 Станкевіч, Ю. Апладненне ёлупа / Ю. Станкевіч. – Мінск: Рэд.газ. «Настаўн. газ.», 2005. – 560 с.
- 9 Балахонаў, С. Імя груши / С. Балахонаў. – Мінск: Логвінаў, 2005. – 226 с.
- 10 Егоров, А. Литературный дневник XIX века: история и теория жанра [Электронный ресурс] / А. Егоров. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/literaturnyi-dnevnik-xix-veka-istoriya-i-teoriya-zhanra>. – Дата доступа: 23.05.2012.

О. В. Очеретяная
Научн. рук. – Н. А. Дробышевская, ассистент

ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В ДРАМАТУРГИИ ЕВГЕНИЯ ГРИШКОВЦА

В статье рассматривается драматургическое творчество Евгения Гришковца и предпринимается попытка осмыслиения авторского видения сущности человека постмодернистского мира, что формирует научную новизну исследования. Цель данной работы – определение специфики концепции личности в драматургии Евгения Гришковца. Выдвигается и обосновывается гипотеза, согласно которой главным для идентификации героя в драматургии данного автора становится понятие «духовной эволюции». Важнейшей причиной этого явилась ориентация писателя на гуманистическую концепцию личности, единственной точкой отсчета которой является любовь к человеку. Автор статьи приходит к выводу, что герой, восполняя себя своими же частями, родными ему, находящимися в других, получает возможность внутреннего роста, роста духовного.

Во втором десятилетии XXI века, времени мощного противостояния в искусстве разных культур, эпохи противоречий, переоценок, необходимым для литературы, и в частности драматургии, становится анализ проблемы духовной эволюции / инволюции человека путем изучения образа положительного героя в новейшем российском драматургическом произведении.

Что есть человек, живущий в постмодернистском мире? Какова его суть, сущность человека «переходного периода» с его парадоксальным расположением во времени, в пространстве, личной и внутренней жизни? На эти, почти риторические, вопросы по-своему отвечают драматурги «новой волны», выводя на сцену героев, характеризующихся явным отсутствием в них смысловой определенности «плохой-хороший» и, следовательно, находящихся в ситуации духовного «промежутка». Однако взгляд на человека с позиций экзистенциализма новейшей драмы все больше тяготеет к представлению о человеке, единственным условием существования которого является то, что он – точка пересечения двух миров, временного и вечного. В связи с этим герой не превращается в средство безличного жизненного общественного процесса, он

способен на экзистенциальное прозрение, он призван предстать многомерной личностью. «*Это мои людишки копошатся, они как я, как мои соседи. Я хочу защитить их. Больше других нет. Я их люблю. Они мне кажутся людьми. Они мне кажутся вечными*» [1], – замечала драматург Л. С. Петрушевская в отношении созданного ею модуса героя – «маленького человека».

«Обыкновенного героя», человека со средней внешностью, средним достатком и средними возможностями, героя, достойного «вознесения», вывел на сцену драматург Евгений Гришковец. В его монопьесах и пьесах диалогичных герои, как правило, всецело состоят из переживаний. Это запутавшиеся в жизни люди, но они безумно любят жизнь; они по-человечески трогательны, предельно, порой по-детски, откровенны и в этой откровенности красивы: «...а я стою между ними, маленький, живой, теплый» [2, с. 293]. Герой Гришковца не понимает, почему он так старается, но так редко бывает счастлив. Почему он все время вспоминает про детство? Потому что в детстве было безусловное, беспринципное счастье. Об этом заявляется прямым текстом: «*И я понял в этот момент, по кому скучаю. Я скучаю по себе, счастливому. Не по себе маленькому, а по себе счастливому, неодинокому, которого все любят, по себе, любящему всех... Скучаю по себе, еще не почувствовавшему движения времени, скучаю по себе тому, который плескался в речке, не хотел вылезать из воды и кричал: "Мама, посмотри, как я могу, посмотри!"*» [3]. Не находя опоры в настоящем, герой ищет ориентиры в неизменно прекрасном прошлом, и для него жизненно определяющим оказывается смоделировать свой локус, грезить о неком изначальном состоянии. Он занят поиском нужного пространства, и единственным пространством, в котором он может быть истинно счастлив, становится детство, воспринимаемое как «рай», в который катастрофически необходимо вернуться, но сделать это не представляется возможным. Детство в данном случае оказывается тем состоянием, которое реализуется при помощи категории «память»; это особо счастливое, невозвратимое и навсегда утраченное время пытается воспроизвести герой – взрослый, умудренный жизнью человек. Ощущение неизбежно уходящего времени заставляет его чувствовать сильнейшую тоску по «утраченному раю», и возвращение героя в прошлое приближает его к самоутверждению, восхождению к духовному. Медленно, но верно он переходит в стадию становления. Так, мотив воспоминания о детстве, связанный с мотивом дома и возвращения, реализуется в монопьесе «Как я съел собаку», где рассказывается о том горьком

смятении, которое обнаружил в себе человек, потерявший свою страну и попавший на службу мальчиком-матросом в другой мир – на Русский остров. В центре пьесы конфликт между «Я – прошлым» и «Я – настоящим», своеобразная душевная драма героя, превратившегося из «милого, единственного, умного мальчика» в «одного из грязных, затравленных, некрасивых пареньков». Маленькая «рыбка с хвостом» попадает в мировой океан жизни, в котором сталкивается с теми ощущениями, каких не испытывала в прошлом, а именно с тем, что «тебя могут не любить». Доселе слаженный, счастливый мир постепенно теряет в глазах матроса свою понятность, а главное – теряется представление о себе самом как об уникальной и неповторимой личности (*«А меня бьют... меня так сильно... Меня нет... Того, которого так любят, ждут... Того единственного... Его нету. Меня – того, нет»* [2, с. 195]). Непосредственное, естественное столкновение с «живой жизнью» пошатнуло в нем «веру в человечество» и мировой порядок. Поэтому первая бабочка, которую убивает матрос, – не что иное, как метафора грехопадения. Но здесь также следует обратить внимание на эпизод поедания собаки, который можно воспринять как своеобразный обряд инициации, сопутствующий акту перехода из детства во взрослое состояние. С одной стороны, видится эволюция героя в его устремлении осознать нынешнюю жизнь как этап на пути к чему-то, к поискам опоры, смысла, которые он утратил. С другой стороны, самый стыдный, самый обидный поступок в своей жизни – поедание корейского блюда, зажаренной собаки, – думается, означает то, что герой утратил чувство любви к самому себе, и это, казалось бы, свидетельствует об инволюции героя. Однако сцена покидания героем службы, все-таки проглотившего обиду, простившего государству свое «уничтожение», смирившегося человека и даже несмотря ни на что осознавшего, что «*У меня в жизни этого уже не будет. Никогда!*» [2, с. 199], позволяет говорить о его духовной эволюции. Он не утратил единственного – чувства совести. Выделяя главные добродетели духовной жизни, совесть, стыд, прощение, смирение – особые «животворящие» категории, – можно говорить о своеобразной ювелирной работе этих составляющих в душе героя. Следовательно, герой эволюционирует.

За кризисом утраты самого себя для героя пьес Евгения Гришковца следует обязательное возвращение к себе, которое выражается в обретении своего «я» во внешнем мире, а конкретно в людях, в невероятном множестве людей, Человечестве. Стоит сказать, что среда, в которой находится действующий субъект, подчинена

главной теме и цели – человеческому контакту с миром, шагу навстречу «другим». В монопьесе «Планета» герой не уходит от Города, а выходит к нему. Обжигается, колется, но все равно не замыкается в себе, старается сделать лучше «себя-в-городе». Его человечность не отвлеченное долженствование, а терпкая, дрожащая и переживающая жизнь личности. Герою, выходящему в вечерний Город, важно отыскать людей и тем самым найти выход из одиночества: *«А окна... их так много! <...> И мчатся машины. А вечером в машинах не видно людей. Но тебе необходимо убедиться, что там, внутри машин, есть люди. Вскидываешь руку, останавливается автомобиль, и ты заглядываешь внутрь... А там человек! И этот человек тебе рад!»* [2, с. 293 – 294].

Необходимость Диалога с «широким миром», «со-бытия» с ним позволяет говорить о возникновении подлинно гуманистического масштаба, отражающего мельчайшие подробности устройства человеческого мира. Например, в диалогичной пьесе «Записки русского путешественника» диалог героев постепенно приходит от удивительности строения отдельных устройств – электрической лампочки, телефона – до уникальности самого человека: *«Вот я вижу в первый раз человека – тебя! Ведь ты удивительный! И ты на меня посмотри... как будто видишь человека в первый раз... и я посмотрю... ты удивительный!»* [2, с. 33]. Здесь стоит сказать о реализации категории любви к Человеку вообще. Именно она помогает совершить прорыв героя к неповторимому человеческому лицу, она возводит героя к духовному совершенству и вместе с тем побуждает слить его жизнь с жизнью всего человечества. Однако пристальное внимание к людям является и безмерную жажду такого же внимания к себе: *«Как же мне важно знать, что из всего этого человечества я хоть кому-то нужен! А еще лучше – необходим. Мне важно знать, что яучаствую в чьей-то жизни и тем самым влияю на эту жизнь вообще. Мне важно знать, что яучаствую...»* [3].

В пьесе «+1» нестерпимое и неутолимое желание быть счастливым уступает только одному отчаянному в своей неисполнимости желанию: быть любимым, причем не кем-нибудь конкретным, а всеми, пусть даже и не очень сильно. Любимым родиной, для чего надо сделать «что-то очень вяятое» [3]. Например, высадиться на Марсе, чтобы объявили во всех новостях мира, и уже в серебряном космонавтском костюме помахать флагом и прокричать: *«Мам, смотри, как я могу!»* [3]. Или надо стать полярником, чтобы потеряться во льдах и, замерзая, знать, что тебя ищут, спрашивая: *«Не знаешь, нашли того русского?»* [3].

Необходимость всеобщей любви и внимания к себе выступает пронзительной нотой в исканиях действующего лица. По сути, перефразируя слова из Ветхого Завета «некорошо быть человеку одному», герой словно хочет сказать «мы действительно нужны друг другу»; в его сознании присутствует великая для «обыкновенного человека» любовь-нужда. Иллюзорное ощущение, что одному быть нормально, для героя Гришковца – плохой духовный симптом, как плохой симптом – отсутствие аппетита. Герой Евгения Гришковца слишком влюблен в жизнь, в мир, выражаящийся на макро- и микроуровнях, и главным для него становится процесс движения к самому себе, а значит, к диалогу с миром и другими людьми. Только в состоявшемся Диалоге видится решение проблемы для героя памяти о детстве (памяти о себе счастливом), а также переосмысление важнейших составляющих счастья. Эволюция героя заключается в предельном гуманизме в отношении всего человечества и даже в отношении самого себя, поскольку он начинает любить себя, возможно, «видеть» в себе создание Божие, а к созданиям этим, какими бы они ни были, по его мнению, надо быть милостивым.

Таким образом, главным для идентификации героя в драматургии новейшего времени становится понятие «духовной эволюции». Важным в искании драматурга Евгения Гришковца стала ориентация на гуманистическую концепцию человека, утверждающую единственный критерий всего сущего – личность, а его меру – жизнь человеческого духа, жизнь с бесконечным чувством родства, сострадания и близости ко всему, необходимости широкого диалога с миром и обретения себя. Только так герой, восполняя себя своими же частями, находящимися в других, получает возможность внутреннего роста, роста духовного.

Список использованных источников

- 1 Петрушевская, Л. С. Девятый том [Электронный ресурс] / Л. С. Петрушевская // Электронная библиотека Александра Белоусенко. – 2005. – Режим доступа: http://www.imwerden.info/belousenko/books/Petrushevskaya/petrushevskaya_9_tom.htm. – Дата доступа: 23.05.2012.
- 2 Гришковец, Е. Зима. Все пьесы / Е. Гришковец. – Москва: Эксмо, 2006. – 320 с.
- 3 Гришковец, Е. Сатисфакция: Сценарий, пьесы и лирика [Электронный ресурс] / Е. Гришковец // Либрусек. – 2007. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/287069/read>. – Дата доступа: 23.05.2012.

Д. О. Разгон

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

**ЧЕЛОВЕК И ЕГО ДНИ
(О ПЬЕСЕ М. БУЛГАКОВА «ДНИ ТУРБИНЫХ»)**

В статье рассматривается классическая пьеса М. Булгакова «Дни Турбинах» с целью выявить общечеловеческие мотивы произведения, которое за свою историю пережило немало попыток идеологического толкования с разных точек зрения. Сделан вывод об основополагающем значении вечных ценностей (достоинство, жертвенность, дом, семья), которые являются мировоззренческим центром произведения и обуславливают актуальность как самого литературного произведения, так и настоящего исследования, посвященного ему.

Образ офицера Алексея Васильевича Турбина – один из ключевых образов в пьесе. Автор попытался заключить в этом образе одновременно и смелость, и отвагу, и мужество, и доброту. В подтверждение этого достаточно лишь обратиться к эпизоду, когда полковник Турбин отдает приказ о распуске дивизиона и приказывает юнкерам «сложить оружие» и разойтись по домам: «За ночь в нашем положении, в положении всей русской армии, я бы сказал, в государственном положении Украины произошли резкие и внезапные изменения... Поэтому я объявляю вам, что наш дивизион я распускаю. Борьба с Петлюрой закончена. Приказываю всем, в том числе и офицерам, снять с себя погоны, все знаки отличия и немедленно же бежать и скрыться по домам» [1, с. 53].

Этот эпизод является кульминационным моментом всей пьесы: Алексей Васильевич Турбин, размышляя о судьбах молодых юнкеров, принимает решение не принимать бой, а расходиться, пока не поздно, потому что еще есть шанс спасти их жизни до того, как армия Петлюры ворвется в Киев. В этот напряженный момент затишья, когда еще не начался бой, принятое решение может стать одновременно и своевременным, и спасительным для людей, которые встали на защиту гетмана, бежавшего в Германию. Однозначен и ответ Алексея на вопрос о нем: «Сегодня в три часа утра гетман бросил на произвол судьбы армию, бежал, переодевшись германским офицером, в германском поезде, в Германию. Так что, в то время как поручик собирается защищать его, его давно уже нет» [1, с. 53].

Также стоит отметить эпизод, когда Алексей Турбин остается, чтобы прикрыть отступающих. Автор хотел подчеркнуть этим поступком то, что многие офицеры того времени жертвовали своими жизнями во благо России, ее будущего. Турбин осознает, что при этом погибнет, но, тем не менее, он остается. Алексей Турбин – трагический образ, цельный, волевой, сильный, смелый, гордый офицер, который пал жертвой обмана и предательства тех, за кого он сражался. Стой рухнул и погубил многих из тех, кто ему служил. Но, погибая, Турбин понял, что был обманут, что сила у тех, кто с народом.

М. А. Булгаков хотел этим подчеркнуть храбрость и отвагу полковника, который принимает решение ценой своей жизни сохранить жизнь сотням молодых людей. Это отчетливо подчеркивается в словах Николки, младшего брата Алексея: «Я знаю, чего ты сидишь. Знаю. Ты, командир, смерти от позора ждешь, вот что! Ну, так я тебя буду караулить. Ленка меня убьет» [1, с. 56].

Также немаловажен тот факт, что автор описывает не всех офицеров такими же храбрыми, отважными, мужественными и честными, каким перед нами предстает Алексей Турбин.

В пьесе Турбину противопоставлен Владимир Робертович Тальберг.

Владимир Тальберг – трусливый офицер, который, узнав о наступлении на Киев войск Петлюры, оставил свою жену Елену Васильевну Тальберг и всех близких ему людей и бежал в Берлин вслед за гетманом. Ему безразлична судьба России и всего русского народа, в круг его интересов в данный момент входит лишь спасение своей жизни. В разговоре с Еленой он признается ей в том, что испытывает опасения за свою жизнь, поэтому должен уехать вместе с немцами: «Мне сейчас нужно бежать... В Берлин... Дорогая моя, ты знаешь, что меня ждет в случае, если русская армия не отобьет Петлюру и он придет в Киев?» [1, с. 16].

Создается такое впечатление, что Тальберг – человек, который только и живет в бегах, переездах и скитаниях. По возвращении в Киев первыми его словами было предложение забрать Елену на Дон, а Киев покинуть насовсем: «Гетманщина оказалась глупой опереткой. Немцы нас обманули. Но в Берлине мне удалось получить командировку к генералу Краснову на Дон. Киев надо бросить совсем» [1, с. 74].

В результате Тальберг теряет уважение людей, которые когда-то ценили его. Но самое ужасное – как только Тальберг возвращается в Киев, он узнает о том, что его жена Елена уходит к другому: «Я, видите ли, с вами развозжусь и выхожу замуж за Шервинского» [1, с. 74].

Помимо Алексея Турбина, автор наделил высокими моральными качествами и капитана Мышлаевского, который продолжает и заканчивает мысль старшего Турбина о гибели белого движения. По мнению Б. Соколова, эта мысль не только важная, но, в первую очередь, основополагающая и ведущая в пьесе [3, с. 188].

В последнем действии Мышлаевский кричит: «Большевики?.. Великолепно! Мне надоело изображать навоз в проруби... Пусть мобилизуют. По крайне мере буду знать, что я буду служить в русской армии. Народ не с нами. Народ против нас» [1, с. 72].

Немаловажную роль в пьесе также играет дом, в котором живет семья Турбинах. Он изображается как спасительный ковчег, в котором можно укрыться от бед и быть в полной безопасности. Однако по ходу действия этот «ковчег» постепенно рушится на глазах у читателя. Особенно ярко крушение изображено в момент наступления Петлюровской армии на Киев. В самом начале второй картины читаем: «Квартира Турбинах. Рассвет. Электричества нет. Горит свеча на ломберном столе» [1, с. 57].

В данном отрывке обращает на себя внимание образ горящей свечи на столе. Эта свеча в сочетании с отсутствием электричества в доме выступает как символ теплящейся жизни внутри дома. Автор не зря ввел именно такое описание во вторую картину. Он как бы подчеркивает, что то же самое происходит в данный момент и на улицах Киева.

Немаловажным является то обстоятельство, что Михаил Афанасьевич Булгаков проживал в Киеве, начало Гражданской войны он встретил именно там, а после был мобилизован в армию врачом: «Во время Гражданской войны, в феврале 1919 года, М. Булгаков был мобилизован как военный врач в армию Украинской Народной Республики. В конце августа 1919 года, по одной из версий, М. Булгаков был мобилизован в Красную армию в качестве военного врача; 14 – 16 октября в ходе уличных боёв перешёл на сторону Вооруженных сил Юга России и стал военным врачом 3-го Терского казачьего полка» [2]. То есть события в пьесе, скорее всего, явились продолжением реально происходивших событий, а не плодом фантазии автора.

Стоит задуматься над тем, почему пьеса «Дни Турбинах» носит именно такое название. Скорее всего, слово «Дни» означает время, те считанные дни, в которые решалась судьба Турбинах, всего уклада жизни этой русской интеллигентной семьи. Это был конец, но не оборванная, погубленная, уничтоженная жизнь, а переход к новому существованию в новых революционных условиях, начало жизни и

работы с большевиками. Такие, как Мышлаевский, будут хорошо служить и в Красной Армии, певец Шервинский найдет благодарную аудиторию, а Николка, наверное, будет учиться.

Список использованной литературы

1 Булгаков, М. А. Дни Турбиных / М. А. Булгаков // Собр. соч.: в 3 т. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 3. – С. 7 – 76.

2 Варламов, А. Н. Булгаков [Электронный ресурс] / А. Н. Варламов. – Режим доступа: http://www.modernlib.ru/books/varlamov_aleksey_nikolaevich_bulgakov. – Дата доступа: 26.04.2012.

3 Соколов, Б. В. Булгаковская энциклопедия / Соколов, Б. В. – М.: Локид; Миф., 1998. – 592 с.

УДК 821.161.1 – 31*Гоголь:398.47

Н. В. Романькова

Научн. руковод. – Л. Л. Ермакова, к.ф.н., доцент

ОБРАЗ ВЕДЬМЫ В РАННИХ ПОВЕСТЯХ Н. В. ГОГОЛЯ

В данной работе рассмотрен образ ведьмы в повестях Н. В. Гоголя раннего периода творчества. Цель исследования – выявление соотношения человеческих и демонических черт, а также соответствия художественного образа народным верованиям и представлениям о сверхъестественном. В результате установлено, что автор опирается на аутентичные образцы народной мифологии, а балансировка между проявлениями человеческого и демонического в образе гоголевской ведьмы способствует созданию романтического «двоемирия».

Андрей Белый в своей книге «Мастерство Гоголя» отмечает, что в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», в «Вие» изображение быта украинских крестьян и казаков обильно «вспоено ладом украинских думок, столь изученных Гоголем» [1, с. 13]. В этих произведениях центральным является культ народных преданий, верований, сказок, быличек, легенд, в атмосфере которых вырос писатель. Проникая в глубины народного сознания, автор сталкивает мир реальный и мифологический. Романтизм с его поэтикой «двоемирия», где серому миру повседневности противопоставляется мир прекрасного, возвышенного, мир фантазии и воображения, оказался необыкновенно

близок Гоголю, потому что мир народной мифологии также таинственен, притягателен и не познан до конца. Гоголевская фантастика построена на представлении о двух противоположных началах – добре и зле, божеском и дьявольском (как и в народном творчестве). Создавая собственную мифическую реальность, писатель использует готовые образцы мифологии, в частности славянской. «Параллель между элементами народной славянской мифологии и романтического мировидения остается в повестях Гоголя незримой, хотя именно она определяет строение его мифопоэтики», – к такому заключению приходит Л. А. Софонова в своей работе «Мифопоэтика раннего Гоголя» [2, с. 3].

Особую роль в художественном мире Гоголя играют такие демонологические персонажи, как черти, ведьмы, русалки. В народной культуре они «обладают разной степенью «мифологизации» – одни из них воспринимаются исключительно как демоны (черт, вампир), другие – как люди, наделенные демоническими чертами (колдун, ведьма, кликуша)» [3, с. 51]. Последние, имеющие двойственную природу, особенно привлекают Гоголя. Рассмотрим верность этого утверждения на примере одного из наиболее полно представленных в повестях Гоголя демонологических персонажей – ведьмы. В народной мифологии этот образ также занимает одно из главенствующих мест.

«Ведьма (др. рус. «ведь» – знание) – один из основных персонажей демонологии восточных и западных славян, сочетающий в себе черты реальной женщины и демона» [4, с. 297]. В «Вие» казак так и заявляет: «когда старая баба, то и ведьма» [5, с. 296], полностью подтверждая народные верования, в которых «ведьму представляли себе старой и безобразной, с седыми растрепанными волосами, крючковатым носом, костлявыми руками, иногда с телесными недостатками (горбатость, хромота)» [4, с. 297]. Неискажены по сравнению с присутствующими в народной культуре представления о том что, у ведьмы есть маленький хвостик: «если перекрестившись, плонуть на самый хвост ей, то и ничего не будет» [5, с. 307]. Дочь сотника панночку все единодушно считают ведьмой. Она меняет свой облик, показываясь то в образе молодой девушки, поразившей Хому Брута своей «страшной» красотой, то в образе старухи. Шепчихе она является собакой, а через мгновение снова превращается в девушку, да только «она была вся синяя, а глаза горели, как уголь» [5, с. 298], т. е. здесь она предстает ожившим мертвецом. Наиболее безобидны ее превращения в скирду сена, кражи трубок и шапок у казаков, отрезанные у девок косы. Куда более ужасен ее вампиризм. Она пьет

кровь младенца на глазах у матери, которая умирает на следующий день. Такие действия приписывались полесской ведьме, карпатской босорке, сербской вештице, которая поедает младенцев и человеческие сердца, может вынуть плод из материнской утробы и съесть его» [6, с. 234]. Оседлав Хому Брута, она гонит его своей бесовской силой, и избавление ему приносят только молитвы и заклятия против духов. Все это подтверждает мысли Хомы, что панночка «припустила к себе сатану» [5, с. 303]. В церкви, где Хома читает над умершей молитвы, появляется «несметная сила чудовищ» потустороннего мира, значит покойница «порядочно грехов наделала, что нечистая сила так за нее стоит» [5, с. 305]. В целом, изображенная в повести ведьма полностью соответствует своему описанию в устных народных рассказах. В ведьмепанночке из «Вия» демоническое преобладает над человеческим. Двойственная природа ведьмы из «Майской ночи» очевидна не всем. Сотник ослеплен любовью к своей молодой жене, а его дочь сразу понимает, кто перед ней: ведьма «так страшно взглянула на свою падчерицу, что та вскрикнула, ее увидевши» [5, с. 45]. Здесь тоже представлены оборотнические способности ведьмы, которая превращается в черную кошку с железными когтями. Черная масть и железные когти – это атрибуты ведьмы в народной культуре. Отрубленная лапа помогает опознать в мачехе ведьму, так как в светлице она появляется на третий день с перевязанной рукой. Ряд превращений ведьмы так же сложен, как и в повести «Вий». После смерти она «оборотилась под водою в одну из утопленниц» [5, с. 46]. Ведьма могла по народным представлениям обитать в воде до Ивана Купалы. Л. Н. Виноградова замечает, что в «южнорусских областях русалки отождествлялись с ведьмами» [6, с. 162]. У Гоголя ведьме не удается полностью уподобиться русалке, и это выдаёт ее. Левко замечает, «что тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виднелось что-то черное» [5, с. 61]. Это еще одно подтверждение того, что черный цвет характеризует существ демонического мира. В ведьме из «Вечера накануне Ивана Купала» едва ли не вовсе отсутствует человеческое. Если в «Вии» и «Майской ночи» двойственность этого персонажа проявляется в том, что и панночка, и молодая жена Сотника связаны с миром обычновенных людей родственными связями, то в природе «купальской» ведьмы демоническое проявляется с наибольшей силой. Она живет вдали от людей, в Медвежьем овраге, под видом знахарки в избушке «как говорится, на курьих ножках» [5, с. 37], действует в паре с колдуном Басаврюком, который может по силе поспорить с ней, и ярко демонстрирует свои оборотнические

способности: «Большая черная собака выбежала навстречу и с визгом, оборотившись в кошку, кинулась в глаза...» [5, с. 37].

Л. Н. Виноградова отмечает, что «особенно опасными становились ведьмы в большие годовые праздники, в периоды полнолуния или новолуния, в грозовые ночи. У восточных славян временем их активности считались ночь на Ивана Купалу, Юрьев день, Благовещение, Пасха, Троица, Рождество» [4, с. 298]. Гоголь помещает ведьму именно в этот временной отрезок потому, что «по народным поверьям в ночь на Ивана Купалу ведьмы собирают волшебные травы и вылетают охранять клады» [7, с. 65]. В обмен на клад ведьма требует от Петра кровавой жертвы и пьет кровь обезглавленного Ивася, т.е. снова проявляется достаточно редкая склонность к вампиризму, присущая и ведьме в «Вие». Но наиболее привлекательным вышел у Гоголя образ ведьмы – Солохи в повести «Ночь перед рождеством». Ее демоническая природа не так агрессивна, как у остальных. Она не проявляет наклонности к вампиризму и не покидает человеческого обличья, хотя ходят слухи, что «Солоха точно ведьма; что парубок Кизяколупенко видел у нее сзади хвост величиною не более бабьего веретена; что она еще в позапрошлый четверг черною кошкою перебежала дорогу; что к попадье раз прибежала свинья, закричала петухом, надела на голову шапку отца Кондрата и убежала назад» [5, с. 85]. Она любвеобильна, хотя не так молода и хороша собою, «однако ж она умела причаровать к себе самых степенных казаков» [5, с. 85]. Приветливее всего была Солоха с казаком Чубом, что не мешало ей принимать ухаживания даже черта. Мать кузнеца Вакулы, она не выказывает горячей любви к сыну, но и не проявляет своих потусторонних свойств в отношении него. Ее демонические черты проявляются в том, что она действует заодно с чертом, похищая звезды с неба. «Кража звезд с неба приписывается ведьмам и чернокнижникам» [8, с. 294]. Проявлением ее двойственной природы является эпизод в хлеву, где Солоха доит чужих коров. Способность портить скот и отбирать у коров молоко по народным поверьям считалась едва ли не главным вредным свойством: «С этой целью ведьма собирала росу на межах и пастбищах, волоча по траве полотно (фартук, платок, сорочку, цедилку, вожжи), затем выжимала ткань и поила водой свою корову или просто вешала намокшую ткань дома, и с нее обильно текло молоко» [4, с. 299]. Подобный эпизод присутствует в повести. Пастух Тымиш КоростявыЙ видел, что «ведьма, с распущенными косами, в одной рубашке, начала доить коров, а он не мог пошевельнуться, так был околдован» [5, с. 85]. Но односельчане

ставят рассказ пастуха под сомнение, «потому что один только сорочинский заседатель может увидеть ведьму» [5, с. 85]. Здесь Гоголь обращается к наиболее характерной особенности всего круга поверьй о ведьмах – стремлению распознать ее, выследить, уличить. Этой цели были подчинены многие ритуалы. Например, «старались подкараулить ведьму в хлеву, куда она пыталась проникнуть в облике жабы или какого-либо животного. Обнаружив возле коровы лягушку, хозяева пробивали ей лапу или глаз, и на следующий день оказывалось, что одна из соседок ходит с перевязанной рукой, хромает или окривела – ее и считали ведьмой» [4, с. 302]. Мы встречались с этим в «Майской ночи». Считалось также, что ведьм притягивает церковная служба (особенно пасхальная и рождественская). Солоха посещает церковь, но ведет себя там легкомысленно, перемигиваясь с дьяком, и неясно: тянет ее туда демоническая природа или желание очаровывать казаков. Солоха, кокетка и модница, стремится устроить свое женское счастье с Чубом, хозяйство которого ей приглянулось, и не использует при этом никаких колдовских способностей, ведет себя как обычная женщина. Гоголь развел ее человеческие черты, тогда как у других его ведьм они сведены к минимуму. Солоха стоит особняком в ряду ведьм из ранних повестей Гоголя.

Итак, создавая образы ведьм в своих ранних повестях, автор прямо следует народной мифологии, не искажая народных рассказов о сверхъестественном. Противопоставляя их человеческие и демонические черты, Гоголь заставляет своих персонажей балансировать на грани мифологического и реального, в полной мере проявляя свою двойственность, способность существовать в романтическом «двоемирии». Кто-то, как Солоха, отклоняется в сторону человеческого, другие более демоничны, что не нарушает зыбкость границы и ослабляет напряженность противостояния двух миров.

Список использованных источников

- 1 Белый, А. Мастерство Гоголя / А. Белый. – М.: 1996. – 324 с.
- 2 Софонова, Л. А. Мифопоэтика раннего Гоголя / Л. А. Софонова // Славяноведение. – 2009. – № 6. – С.3–14.
- 3 Левкиевская, Е. Е. Демонология народная / Е. Е. Левкиевская // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1995–1999. – Т. 2. – 1999. –702 с.
- 4 Виноградова, Л. Н. Ведьма // Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ.

ред. Н. И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1995–1999. – Т. 1. – 1995. – 577 с.

5 Гоголь, Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород / Н. В. Гоголь. – Минск: Народная асвета, 1980. – 351с.

6 Виноградова, Л. Н. Народная демонология в мифо-ритуальной традиции славян / Л. Н. Виноградова. – М.: Индрик, 2000. – 432 с.

7 Власова, М. Русские суеверия: энциклопед. словарь / М. Власова. – Спб.: Азбука, 2000. – 672 с.

8 Плотникова, А. А Звезды / А. А. Плотникова // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1995–1999. – Т. 2. – 1999. – 702 с.

УДК 821.161.1-32:159.963.2

О. Л. Северинова

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

**ПОЭТИКА СНА В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ
М. А. БУЛГАКОВА «ЗАПИСКИ ЮНОГО ВРАЧА»**

Работа посвящена исследованию сновидения как онтологической структуры художественного мира цикла рассказов М. А. Булгакова «Записки юного врача». Цель работы состоит в выявлении онирических элементов, соотнесении их с художественным целым цикла. Особое внимание уделяется словесному строению рассказов: онирической стилистике и пунктуации, что формирует научную новизну исследования. Сновиденческое стилеобразующее начало становится основой ирреальности цикла. Словесное строение является доминантой, оно создает и организует образную онирическую систему рассказов.

Рассказы цикла «Записки юного врача» впервые увидели свет в 1925 – 1926 гг. То, что перед нами цикл, не вызывает никаких сомнений и легко подтверждается наличием общего главного героя, единой темой и идеей, рядом мотивов, выполняющих функцию невидимой паутины, на нитях которой формируется целый художественный мир со своеобразным булгаковским стилевым началом. Автор есть творец, и его творение словесно, хотя и не ограничивается рамками слова, буквы, выступающей в качестве материала. Применительно к прозе М. А. Булгакова это безошибочное утверждение, здесь даже неискушенный читатель, т. н. обыватель,

поневоле окажется вовлеченным в любование искусно сотканной тканью изобразительно-выразительных средств. Именно с ее помощью формируется онироидность текста.

Неоднократно в работах психологов, занимающихся вопросами сна, звучит мысль о том, что сновидение есть конкретное, пластичное выражение абстрактной мысли, бесцветной идеи. Не исключение и искусственно созданный сон, результат работы воображения автора. Легче всего данное утверждение проиллюстрировать на языковом уровне: «Дом молчал» [1, с. 82] – это пример реализации одного из видов метонимического переноса, где смежность наблюдается между местом и находящимися в нем людьми. Однако каким образом «молчаливый дом» связан с поэтикой онирического? Здесь важно учитывать временные характеристики, то есть данный троп характеризует ночное время, тьму, царство сна и покоя, а часто и смерти (не зря синонимичную пару данному тропу может составить сравнение «дом словно вымер»).

В отдельных случаях Булгаковым создаются сложные комплексы, взаимодействующие, переходящие друг в друга тропы и фигуры, реализующие потенциал сна и как мотива: «*И сладкий сон после трудной ночи охватил меня. Потянулась пеленою тьма египетская* (сравнение, реализованное посредством конструкции с творительным падежом)... *и в ней будто бы я... не то с мечом, не то со стетоскопом. Иду... борюсь... В глухи. Но не один* (парцелляция). *А идет моя рать: Демьян Лукич, Анна Николаевна, Пелагея Иванна. Все в белых халатах, и всё вперёд, вперёд* (геминация)...

«Сон – хорошая штука!..» [1, с. 121] – для доктора сон – это уже не просто процесс восстановления сил, но настоящая мечта, желание душевное и физическое. Его осуществление заполнено сновидением, то есть душевной деятельностью спящего. Даже во сне юный врач продолжает свое дело, которое предстает перед его уставшим сознанием не просто как профессиональная обязанность, а как миссия, в которой себя он видит спасителем, что подтверждает значение его деятельности в глухи, вдали от цивилизации.

Надо отметить, что все сновидения, созданные автором в рассказах цикла, достаточно прозрачны и легко объяснимы, они играют роль «второго голоса», то есть главенствующая роль действительности художественного текста дополнительно подчеркивается сновиденческой реальностью, сон вторит ей, реагирует на нее. Поэтому сновидения в «Записках юного врача» не характеризуются абсурдностью и бессвязностью (естественно, для бодрствующего, рационального сознания), здесь нет необходимости

восстанавливать связь между ассоциациями, так как эти же ассоциации возникают у бодрствующего, анализирующего человека.

Оническое оформлено особым образом даже на уровне синтаксиса. Характерная пунктуация сопровождает почти каждое сновидение, так как сознание спящего / засыпающего героя уже не отличается стройностью, мышление прерывисто, нелогично, ассоциативно; можно даже говорить об онической пунктуации Булгакова, это пунктуация многоточия, которая отделяет сон от реальности и наоборот.

Состояние усталости, которое граничит с полусном, Булгаков облекает в диалог героя со своим вторым «я», с внутренним голосом, используя персонификацию. Природа приобретает черты человека, но главное, она характеризует время, то есть сферу сновиденческого, граничащего со смертью; даже тьму автор называет «покойной», а поля стынущими, теряющими жизненное тепло ночной порой. К тому же сон воспринимается как спасение от всех бед: страха, неуверенности, малодушия, тоски – это лекарство душевное, которое способно вылечить самого доктора.

В отдельных случаях оническое время остается не обозначенным, как и сам процесс сна, то есть и первое и второе отсутствуют, если ссылаться на вербальное их выражение. Подобный минус-прием на фоне остальных случаев описания процесса сна, воспроизведения самого сновидения, его образов, делает оническое время особо значимой единицей, равной нулю фактически, что совсем не доказывает его отсутствия как такового для всей художественной действительности цикла. Нулевое время сна возникает как реакция на бесконечное реальное время (реальное для героя, конечно), растянутое до предела, так что человеческие возможности находятся уже на грани, и существовать там становится невыносимо трудно. Восстановим цепь размышления и приведем для этого своеобразную формулу: герой засыпает после бодрствования, напряженного и долгого, так что сон становится необходимостью, потребностью (повелительный внутренний голос, требование); герой просыпается. Между этими двумя точками находится сам сон, онейросфера, но сновидения нет, а скорее герой его просто не помнит, так как находится в состоянии усталости, сознание его перегружено.

Онироидная действительность отличается особой звуковой организацией: это тишина, шепот, бормотание, напевность (ср. колыбельная). Переход в явь не просто характеризуется, но вызывается чаще всего шумом, громкими звуками, разрушающими сон (загремел, пискнула, проскрипела, бухнул лбом и др.).

Однако бывает, что подобный шум – спасение ото сна, так как тот изменяется под влиянием действительности и дневного опыта в кошмар. Гиперболизация реальности во сне обусловлена усталостью героя. Гипербola трансформирует реальность и через страх доводит изможденное сознание до того, что работа, врачебная деятельность, предстает во сне как чудовище, мифологическое существо, пожирающее силы героя (ср. «у страха глаза велики»). Кошмар – указатель, тревожный сигнал, он буквально говорит о необходимости изменить явь, так как сознание уже не может справляться с подобным напряжением, пропускает явь в сон в неизмененном виде, лишает сновидца границы между ними.

Сон здесь маркирован особым образом, Булгаков предпочел назвать его «зыбким туманом», так как аллегория не просто конкретизирует, позволяет представить качественные характеристики сна, но и формирует более глубокую ассоциативную картину онейросферы, которая приближается к образу смерти (прохладно, липкое тело врача, кровь, неудачные операции).

Говоря об образе смерти, надо отметить, что именно пространство сна часто называется пространством любви и смерти, эроса и танатоса. В. Руднев указывает на метафорическую связь между понятиями сон и смерть, подтверждая свои размышления языковыми примерами (покой, почить и т. п.). К тому же, как мы уже говорили выше, сон локализован во времени, и в норме этим временем является ночь. Таким образом, ночное время, время сна, покоя, не равно в «Записках юного врача» самому себе, так как это время почти в каждом рассказе нарушается внешними обстоятельствами: героя будят, он отправляется из флигеля в здание больницы, проводит операции. Время сна становится временем бодрствования и деятельности, именно поэтому можно говорить, что время смерти становится временем жизни, то есть сон врача равен сну (читай смерти) пациента, а его отсутствие есть важное условие жизни больного.

Антрапоморфная онирическая метафора так же, как и сравнение, аллегория и другие виды тропов и фигур, формируют сновиденческое пространство, влияют на авторский стиль в целом. Автор наделяет состоянием сновидения даже явления природы, неодушевленные предметы, абстрактные понятия, формирует особый образный пласт, который уже не имеет границ, отделяющих его от «живой», одушевленной реальности в состоянии сна.

Интересно, что Булгаков во всем цикле «Записок юного врача» ни разу не использовал всего потенциала такой формы психологизма, как сон. Мы неоднократно сталкиваемся в тексте то со

сновиденческими образами, то с самим процессом сна, то с помутнением, граничащим со сном, однако ни в одном из семи рассказов автор не утруждает героя необходимостью вдаваться в подробности сна, юный врач не говорит о своих ассоциациях, не анализируеточные видения. Он просто констатирует факт: сон был. Возможно, в таких случаях Булгакова нужно воспринимать не только как писателя, но и как врача, человека с медицинским образованием (герой рассказов также окончил медицинский университет «с отличием»), имевшего определенный уровень знаний о таком физиологическом процессе, как сон. Конечно, можно сослаться на специфику рассказа, малого эпического жанра, который не позволил автору развернуть целое сновиденческое полотно со своим ассоциативным полем, но этот аргумент слишком слаб, легко опровергим, поэтому нам более вероятной кажется первая версия.

Обратившись к простой статистике, можно обнаружить немаловажный факт – число тропов в одной цитате: «бесшумно проплыл», «сонная мгла», «всплыло лицо» – такое количество выразительных языковых средств, описывающих онироидность цикла, говорит само за себя; и не следует забывать, что мы имеем дело с художественным произведением, носителем эстетической функции.

Уже в «Записках юного врача» немаловажную роль играет «искусственный» сон, который годом позже станет одним из основных видов онирического у Булгакова (повесть «Морфий»), так как он вызван искусственным образом, с помощью морфия или хлороформа.

Морфий в этом цикле играет роль избавителя от муки, но не себя (врача), а другого, то есть больного. Он используется строго в рамках врачебной практики и поэтому не причиняет вреда, но служит средством спасения, облегчает боль. Искусственный сон в рассказах не предполагает сновидения и не является средством психологизации. Эту разновидность сна лишь условно можно назвать сном (бессознательное как бы бездействует, находится в состоянии покоя), так как морфий, названный так в честь божества сна, выполняет ту же функцию, что и само «божество» / природа. Такой сон лишен природного начала и очень крепок.

Таким образом, можно утверждать, что поэтика сна в «Записках юного врача» представляет собой совокупность значимых элементов текста (мотив, сюжет, словесное строение); важно не только «что сказать», но и «как сказать», то есть сновиденческое стилеобразующее начало становится важной движущей силой в произведениях, оформляет ирреальное и реальное в сюжетные ходы, мотивирует поступки героя и объясняет (хотя и не описывает) его внутреннее состояние.

Список использованных источников

1 Булгаков, М.А. Собрание сочинений: в 5 т. / М. А. Булгаков – М.: Худож. лит., 1989. – Т. 1. – 624 с.

УДК 821.161.3-9:130.1.2:17.023.3

К. К. Скуратович

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

**«БЛАКІТНЫ СВІН» КАК ПРООБРАЗ
БЕЛОРУССКОГО ФАНДОМА**

В данной работе определяются основные факторы, тормозящие процесс возникновения и развития полноценного белорусского фандома, а также выявляются специфические особенности микро-фандома «Блакітны Свін», позволяющие квалифицировать его как прообраз национального фандома. Актуальность данного исследования состоит в том, что для «завоевания» части сетературного пространства интернета у белорусской литературы есть серьезный потенциал, который на настоящий момент практически не используется.

Для возникновения и формирования национального белорусского фандома существует множество предпосылок, главной из которых представляется наличие в пространстве белорусской литературы целого ряда текстов, по своей природе идеально удовлетворяющих требованиям, предъявляемым к фанфикшн-платформе. Но существует и мощный фактор, сводящий все эти предпосылки фактически на нет. К сожалению, сложно определить даже небольшой круг произведений белорусской литературы, которые большинством читательской аудитории будут квалифицированы как абсолютные бестселлеры, имеющие достаточно широкую фанатскую среду. Комментируя эту ситуацию, молодая белорусская писательница Вика Тренас говорит: «Нужно выводить литературу за границы школьного кабинета. Для детей белорусская литература ассоциируется только с уроками. Не с культурой вообще, а с уроками. Нужно сделать книгу актуальной. Иначе ученик окончит школу и читать не будет» [1].

Здесь дело не столько в самой книге, сколько в отсутствии у большинства молодых (и не очень молодых) белорусов представления о том, какой многогранной и интересной является наша национальная

литература. Пусть сейчас книга не востребована, но интернет – это «организм», который живо реагирует на запросы пользователя, и если определенный сегмент не востребован аудиторией, то он и не представлен так широко, как, возможно, того заслуживает. «Не нужно противопоставлять Интернет книге. Выросло поколение, которое читает не со страницы, а с монитора. <...> Некоторые читают только в Интернете. И если там мало представлено произведений, скажем, Янки Купалы, отсюда будет и небольшое знакомство с ним. Есть хорошие сайты, – например, Владимира Короткевича или молодого гомельского писателя Сергея Балахонова. И для читателя Интернета оба эти сайта равнозначны, потому что там нет иерархии, нет авторитетов» [1], – справедливо замечает белорусская писательница, литературовед, критик Оксана Безлепкина.

Действительно, для становления национального фандома более важным является не столько растиражированность возможного претекста, сколько знание той самой национальной литературы. К факторам, тормозящим процесс возникновения и развития национального белорусского фандома, также можно отнести следующие: 1) неприятие массовым читателем / зрителем / слушателем «своего», национального вкупе с выраженным предпочтением «продукции» зарубежного «производства»; преобладание в оценочной сфере принципа: «чужое всегда лучше»; 2) белорусские интернет-пользователи, пишущие фанфики, фактически не интересуются национальной литературой, а люди, имеющие устойчивый интерес к белорусской литературе, свободно ориентирующиеся в этом пространстве, обычно не увлекаются написанием фанфиков; 3) процесс «вливания в тусовку» для начинающего фанфика, как правило, проходит по пути наименьшего сопротивления: пишется фанфик на всем известный текст; фанфик по малоизвестному претексту многими будет игнорироваться по причине отсутствия представлений о «платформе».

Пока вопрос о полноценном белорусском национальном фандоме остается открытым, в «Литературном предместье», организованном Людмилой Рублевской в Минске, появился такой мем, как Блакітны Свін, в связи с чем, вероятно, можно говорить о фанфикшн-вариациях, имеющих собственно белорусскую, пусть не полноценную, платформу, но отправную точку. Блакітны Свін – это персонаж, на данный момент выступающий в трех ипостасях: 1) награда, присуждаемая «за цікавыя праекты цягам году, нонканфармізм і здольнасць захаваць творчае аблічча» [2]; 2) комикс, предлагающий визуализированный образ, созданный для поддержания

интереса к персонажу; 3) литературный персонаж, нашедший выражение в байках, написанных участниками «Литературного предместья».

«Мы сделали попытку создать белорусский национальный комикс, – рассказывает в одном из своих интервью Вика Тренас. – Главный персонаж – «Блакітны Свін». Его придумали в нашем клубе «Літаратурнае прадмесце», так называется антигламурная литературная премия, которую мы вручаем. Вначале это казалось легкой, ни к чему не обязывающей игрой. Но наши литераторы придумали этому персонажу биографию, написали о нем стихи и рассказы, как он мечтает петь на оперной сцене, ухаживает за поэтессой Рагнедой Крышталюк, еще одним вымышленным персонажем нашего клуба... Удивительно – активно приобщились белорусские художники... В результате с подачи поэтессы Юли Новик состоялась выставка комиксов о «Блакітным Свіне»... Хотим теперь эти комиксы издать» [1].

Предместьевцы так характеризуют своего брутального героя: «Он жизнерадостный оптимист, но знает, что правдивому писателю нужно время от времени впадать в депрессию. В депрессии Поросенку грустно, и тогда он выпадает из неё просто в пивнушку или в поэтическую тусовку. Там от него делается настолько шумно, что Поросенка начинают критиковать и размазывать, но он, налитый пивом, осчастливленный общим вниманием, продолжает читать свои опусы и приставать к поэтессам» [3]. «Кредо поросенка сформулировано предельно ясно: «Блакітны свін – аматар піва і жанчын!». Среди женщин особым расположением у него пользуется отечественная Дульсинея – Рогнеда Крышталюк, а среди сортов пива то, «которое наиболее бесплатно». «Блакітны Свін» – симулякр, т. е. копия, не имеющая оригинала – вручается ежегодно вместе с неденежно-вещевой премией. Официальное название премии «100 чего-нибудь» [4].

Несомненно, Блакітны Свін очень интересный персонаж, но еще более интересным представляется его поведение в различных «житейских» ситуациях. Примечательно, что практически все байки о нем написаны на белорусском языке. Это, во-первых, способствует воссозданию неповторимого национального колорита, во-вторых, пародийно «вписывает» этот персонаж в контекст белорусской культурной традиции. В каждой конкретной байке находит свое отражение творческая индивидуальность автора. Например, байка «Блакітны Свін і памяць продкаў», написанная постконцептуалистом Всеволодом Горячко, повествует о желании Свіна «быць шляхціцам». Решается этот вопрос в типично постмодернистском духе – через

ироничное цитирование Кондрата Крапивы: «Раскрывае ён кнігу – а там жа пра ягонага продка. Чытае: “Свінтус Грандыёзус, дагістарычна костка...” Думае: “Вось і радаслоўная ёсць!”» [5].

Одна из баек про Свина – «Блакітны Свін и Белый Зефір» – стала интернет-комиксом. Написал ее Виктор Шніп – поэт глубокой философской образности. В этой байке также находит свое отражение творческая установка автора, представленная в формате самопародии. Свін блуждал по пустыне и увидел Зефір, который заговорил с «воінам непераможных Свіней дзеда Міхеда і яго ўнука Міколкі-Паравоза». Зефір предложил Свіну его съесть, тот согласился, за что и поплатился: «стала яму дрэнна, як у печы Бабы Ягі адной нагі, што вярнулася з фронту, на якім вырашаўся лёс усяго нечалавечаскага сущасці. <...> І ляжаў ён сярод пустыні сто гадоў і адзін дзень, і завяліся ў яго галаве паэтычныя мухі, якімі ён потым стаў ганарыцца. <...> І стала цёмна ў пустыні, і скавалася сонца, і паплылі хмары, і пайшоў дождж, які змыў усю нечыстоту і пакінуў толькі аднаго Свіна. І быў ён блакітны, як неба пасля дажджу...» [5]. Да, есть время для «сна», но должно настать и время пробуждения, когда дремавшая творческая натура «просыпается» и начинает действовать, очистившись и освободившись от сковывавших ее «нечистот».

В истории фанфикшн еще не было зафиксировано ситуации, когда некий образ, не имеющий контекста в виде художественного произведения, развитого культурного явления, становился источником для создания фанфиков, но в связи с Блакітным Свіном мы можем констатировать факт, что случайно придуманный мем породил целый ряд «фанатских» (это определение в данном случае далеко не полностью соответствует принятому в фанфикшн-среде значению) историй, обладающих характерным национальным колоритом.

Конечно, квалифицировать «Блакітнага Свіна» как полноценный фандом не представляется возможным хотя бы в силу того, что создается он не усилиями широкого круга «вольных» фанфиков, а стараниями членов литературного объединения и связанных с ними профессионалов, представляющих другие виды искусства. Все это больше напоминает своеобразную игру для «ближнего круга». При этом специфика этой «игры» практически полностью воспроизводит «механизм запуска» фандома: появляется вызывающий интерес претекст (в данном случае в этом качестве выступает персонаж-мем), который начинает «обрастать» историей / историями, продуцирующими разными людьми и несущими на себе отпечаток их индивидуальности.

Возможно, нынешние обитатели пространства этого микрофандома не были бы против, если бы к ним присоединились независимые фанфайкеры, жаждущие продолжить восполнение пробелов в биографии чудесного поросенка. В таком случае у Блакітнага Свіна появился бы реальный шанс перерасти в настоящий фандом. Но, к сожалению, представители потенциальной фанфайкерской среды в Беларуси в гораздо большей степени ориентированы на творчество обладателей российских литературных премий – они, вероятно, с большей легкостью назовут лауреатов последних Русских Букеров, чем «Блакітнага Свіна», сам факт существования которого им, скорее всего, неизвестен.

Фанфайки пишутся любителями с одной целью: создать собственную вселенную с уже готовыми героями. Для того чтобы фанфик появился, фикрайтеру требуется лишь богатое воображение, способное произвести собственный сюжет, либо продолжающий, либо предваряющий события, изложенные в первоисточнике. Отсутствие тщательно прописанного первоисточника в некоторой мере освобождает фикрайтера от условий, регламентированных текстом. С нашей точки зрения, Блакітны Свін – прекрасный персонаж для создания национального фандома. Единственное, но, увы, труднодостижимое условие для трансформации этого образа в фандом – широкая популяризация персонажа.

Список использованных источников

- 1 Человек читающий – вид вымирающий? [Электронный ресурс] / СБ Беларусь Сегодня. – Режим доступа: <http://sb.by/print/post/55278/> – Дата доступа: 10.05.2012.
- 2 Блакітны Свін [Электронный ресурс] / Live Journal ЖЖ. – Режим доступа: <http://rubleuskaja.livejournal.com/> – Дата доступа: 15.05.2012.
- 3 Валерьянка для голубого поросёнка [Электронный ресурс] / Со стороны. Экспериментальный журнал – Режим доступа: <http://sostorony.wordpress.com/> – Дата доступа: 16.05.2012.
- 4 Свинская церемония в кафе «Лондон» [Электронный ресурс] / Interfax.By Информационно-справочный портал Беларуси. – Режим доступа: <http://www.interfax.by/article/18005>. – Дата доступа: 16.05.2012.
- 5 Блакітны Свін [Электронный ресурс] / Live Journal ЖЖ. – Режим доступа: <http://rubleuskaja.livejournal.com/8346.html>. – Дата доступа: 28.05.2012.

Я. А. Юшчанка

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

ЭЛЕМЕНТЫ МІФАПАЭТЫКІ Ў ПРОЗЕ Л. РУБЛЕЎСКАЙ

У артыкуле на матэрыяле цыкла «Старасвецкія міфы горада Б*» і аповесці «Дзеці Гамункулуса» Людмілы Рублеўскай аналізуецца спецыфіка рэалізацыі элементаў міфапаэтыкі ў мастацкім тэксле. Кіруючыся метадамі кампаратывістыкі, аўтар прыходзіць да высновы пра шматузроўневасць выкарыстання міфа пісьменніцай – ад свядомага запазычвання сюжетаў і вобразаў да міфарэстаўрацыі. Удалая праекцыя архетыповых гісторый на сучаснае жыццё надае міфацэнтрыйным творам Л. Рублеўскай філасофічнасць.

Паміж літаратурай і міфам існуе трывалая сувязь. На працягу свайго развіцця мастацтва слова tym ці іншым чынам запазычвала некаторыя элементы міфа. Нярэдка падобная сувязь ажыццяўлялася на сюжэтным узроўні. Першапачаткова міф ствараўся з мэтай вытлумачыць незразумелую з'яву або распавесці пра нейкія здарэнні. З цягам часу людзі сталі атрымоўваць усё больш ведаў пра навакольнае асяроддзе і страчваць веру ў тыя падзеі, пра якія распавядае архетыпавая гісторыя. На сучасным этапе міф захоўвае толькі свае эстэтычныя функцыі.

Можна сказаць, што міфапаэтыка як метад літаратуразнаўчага аналізу ўзнікла з мэтай размежаваць першапачатковы міф, мастацкая прысутнаць якога ў тэксле з'яўляецца бессвядома, і міф, які пранік у літаратуру воляй пісьменніка на ўзроўні вобразаў і сюжетаў. У свой час прадстаўнікі англа-амерыканскай школы міфалагічнай крытыкі ўялі такі тэрмін, як «міфапаэзія» – «абазначэнне ўсіх жанраў мастацкай творчасці, тэматычна ці структурна звязаных з tym ці іншым старажытным міфам» [1]. Такім чынам, гэты тэрмін аб'ядноўвае ўсе творы, якія маюць сэнсавую ці структурную суаднесенасць з міфам. У мастацтве слова існуюць тэксты, у якія міф цесна ўплецены, тады размова ідзе пра міфацэнтрыйны твор або пра неаміфалагічную літаратуру. Да гэтага часу спрэчным застаецца пытанне звароту да старажытных гісторый: ці заўсёды ён свядомы або несвядомы. Вядучая роля ў даследаванні гэтага пытання належыць К. Юнгу. Ён пісаў пра тое, што ў нашым пастаянным бессвядомым знаходзіцца пэўнае кола сталых вобразаў і сюжетаў – архетыпаў [2, с.

230]. Свядомае ж запазычванне аўтарам сюжэтаў, герояў, тэмаў, матываў будзе лічыцца міфалагемай (міфемай).

Яшчэ адно важнае паняцце ў гэтай галіне гуманітарнай навукі – міфалагізм, які абазначае праяўленне міфалагічнага мыслення ці ягоных структурных частак у літаратурнай творчасці або выкарыстанне ў мастацкім тэксле міфалагічных вобразаў, гістарычных тэм і сюжэтаў. Карысны тэрмін быў уведзены С. М. Цялегіным – «міфарэстаўрацыя» [3, с. 115]. Даследчыкам былі вылучаны і трох шляхі гэтага працэсу: запазычванне сюжэтаў і вобразаў, стварэнне ўласнай міфалагічнай сістэмы і рэканструкцыя міфалагічнай свядомасці.

Нягледзячы на шырокое выкарыстанне ў літаратуры міфаў розных народаў, праблемы міфапаэтыкі слаба даследаваны ў наш час. Таму праблема вывучэння міфапаэтычнай творчасці ў цэлым і міфапаэтыкі асобных аўтараў надзвычай актуальная ў нашыя дні.

Цыкл аповедаў «Старасвецкія міфы горада Б*» Л. Рублеўскай можна лічыць своеасаблівой рэканструкцыяй міфа. Аўтарка свядома запазычвае пэўныя міфалагемы і выкарыстоўвае іх на розных узроўнях. Перад кожнай гісторыяй пададзены кароткі змест аўтэнтычнага міфа, які адпавядае прадстаўленай пісьменніцай сучаснай сітуацыі. Такім чынам, чытачу адразу зададзены кантэкст успрымання падзеі.

Сітуацыі, якія пакладзены ў аснову таго ці іншага аповеду з цыкла, – гэта здарэнні з жыцця простых гараджан так і неназванага аўтаркай таямнічага горада Б*. Такая паралель паміж магутнымі багамі Алімпі і простымі людзьмі скіроўвае да думкі, што дзеянні гэтых герояў, іх духоўнае змаганне не менш важныя і вартыя, чым подзвігі Геракла ці ўчынкі антычных багоў. Разам з тым тут адчуваецца лёгкая іронія пісьменніцы ў адрес сваіх персанажаў, хаця за ёю нярэдка праглядае сум. Такі прыём у сваю чаргу як бы зніжае сур'ёзнасць, велічнасць міфа.

Нягледзячы на тое, што сюжэт міфа запазычаны, у ім таксама могуць назірацца мадыфікацыі. Напрыклад, у аповедзе «Семела і Юпітэр» кароткі змест міфа паведамляе наступнае: Аднойчы Юпітэр пакахаў зямную прыгажуню Семелу. Па намове раёнівай жонкі Юпітэра Юноны Семела папрасіла, каб каханы паказаўся ва ўсім бліску боскай славы. Невыноснае для зямных вачэй відовішча забіла Семелу» [3, с. 165].

Галоўная герайня, якая выконвае ролю Семелы ў тэксле, – паненка Аўгіння. Яна мае вельмі дрэнны зрок, з-за чаго здараюцца шматлікія непаразуменні і людзі лічаць яе дзівачкай. Але аднойчы

герайня спаткала на вуліцы знакамітага доктара-афтальмолага, які прапанаваў ёй зрабіць аперацыю і палепшыць зрок. Гэты момант можа быць суаднесены з міфалагічным спакушэннем Юнонай прыгажуні Семелы. Аднак сюжэтная лінія міфа, прапанаваная Л. Рублеўскай, не мае свайго Юпітэра. Ролю каханка тут займае шчырае жаданне дакладна пабачыць навакольны свет. Тоё, што паненка Аўгіння пабачыла вернутым зрокам, у такім разе павінна адпавядаць святлу боскай славы Юпітэра. Але сюжэтная лінія нечакана накіроўваецца зусім у процілеглы бок. Перад вачыма паўстae шэрэя, непрыемная, месцамі нават прыкрай, рэчаіснасць, якая ніякім чынам не падобная да мараў і ўяўленняў дзівачкі. У выніку ўнутраны свет герайні разбіты, яна адчувае сябе яшчэ больш бездапаможнай, чым раней. Насуперак антычнай сюжэтнай лініі герайні не памірае, яна становіцца больш моцнай і з думкай аб тым, што «навучыцца жыць і ў гэтым свеце» [3, с. 168], крочыць да свайго дома.

У дадзеным выпадку мяняецца не толькі сюжэт міфа, але і ідэйная ўстаноўка аповеду. Прыйгажуня Семела была пакарана за сваю даверлівасць і заплаціла за гэта сваім жыццём. Паненка Аўгіння пакарана па гэтай жа прычыне, але яе даверлівасць была спароджана імкненнем да лепшага. Але пакаранне ў Л. Рублеўскай мае дваістую сутнасць: з аднаго боку, гэта новыя цяжкасці ў жыцці, з другога – новыя сілы для далейшага, не менш шчаслівага, жыцця.

У некаторых аповедах таксама сустракаюцца тыя ці іншыя мадыфікацыі антычнага міфа. У адрозненне ад старажытнагрэчaskіх сюжэтаў, ніводны са стылізаваных міфаў Л. Рублеўскай не заканчваецца смерцю, фінал яе гісторыі не нясе ярка акрэленага негатыву. Можна сказаць, што такое мастацкае рашэнне пазбаўляе міф уласцівай яму пагрозлівасці.

У адпаведнасці з тэорыяй С. М. Цялегіна, самай ярка выражанай формай міфарэстаўрацыі з'яўляецца стварэнне сваёй асабістай міфічнай прасторы. Аповесць «Дзеці Гамункулуса» Л. Рублеўскай – гэта спроба сканструяваць свой уласны міф. Гамункулус – персанаж запазычаны. Згадкі пра яго адносяцца да 16 стагоддзя. Дарэчы, на факт запазычвання ўказвае і эпіграф, узяты з твора братоў Стругацкіх. Сярэднявечныя алхімікі апісвалі гэту істоту як чалавека, створанага штучна. Але міфа з дакладным сюжэтам пра гэту пачвару, пра яе з'яўленне і магчымасці няма. Тому гісторыю, створаную Л. Рублеўскай у дэтэктыве «Дзеці Гамункулуса», можна лічыць уласна створаным міфам. Спецыфічным выглядае той факт, што гамункулус з'яўляецца не вынікам творчага акта багоў, а істотай, спароджанай калянавуковым эксперыментам. Іншымі словамі, створаны чалавекам.

Містычны дэтэктыў распавядае пра страшных пачвар, дзяцей гамункулуса, які быў створаны ў 16 стагоддзі алхімікам панам Твардоўскім. «Дзеці» – абазначэнне даволі адноснае. Гэта хутчэй ахвяры. Калісьці раней гамункулус «выпіў» іх духоўную энергію, таму зараз гэтыя пачвары павінны сілкавацца энергіяй астатніх. Гісторыя гамункулуса, яго з'яўленне, жыццё і смерць паўстае ў творы як міф гэтага пэўнага гарадка. Такім чынам, запазычаная пачвара пачынае абзаводзіцца сваім уласным, абсолютна новым, міфам, які не існаваў раней. У творы з вуснаў галоўнай герайні ўсё часцей гучыць думка, што жыхары горада нейкія сумныя, шэрыя, пазбаўленыя энергіі. У рэальным жыцці знайшлося б з дзясятак прычын: стрэс, дрэнная экалогія, загружанасць на працы і іншае. Але Л. Рублеўская, у адпаведнасці са сваёй мастацкай задачай, асноўнай прычынай татальнай меланхоліі гарадскога насельніцтва называе наступствы з'яўлення гамункулуса, а «бяздушныя, прагныя ў задавальненні сваіх прымітыўных жаданняў» [4, с. 48] істоты паўстаюць ахвярамі гэтай пачвары, а не прадстаўнікі чалавечага роду. Іншымі словамі, можна сказаць, што створаны міф выконвае сваю першапачатковую функцыю – тлумачальную, ён дабудоўвае чалавечую рэчаіснасць, тлумачыць незразумелыя рэчы.

Такім чынам, міфарэстаўрацыя ў прозе Л. Рублеўской выкарыстоўваецца на розных узроўнях: ад запазычання асобных сюжетаў і вобразаў да стварэння сваёй уласнай міфалагічнай прасторы. Накладанне архетыповых гісторый на рэаліі сучаснага жыцця надае міфацэнтрычным творам Л. Рублеўской філасофічнасць, магчымасць неадназначнай інтэрпрэтацыі.

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Токарева, Г. А. Мифопоэтический аспект художественного произведения: проблемы интерпретации / Токарева // Камчатский Гос. Университет им. В. Беринга [Электронны рэсурс]. – 2005. – Режим доступа: <http://www.kamgu.ru/pubs/Токарева/Мифопоэтика.doc>. – Дата доступа: 23. 05. 2012.
- 2 Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть ахетипов / К. Г. Юнг; пер с англ. – Москва–Киев: Порт-Рояль–Совершенство, 1997. – 415 с.
- 3 Рублеўская, Л. Сэрца мармуровага анёла : аповесці, апавяданні / Людміла Рублеўская. – Мінск: Маст. літ., – 2003. – 288 с.
- 4 Рублеўская, Л. Дзеци Гамункулуса / Л. Рублеўская // Полымя. – 2000. – № 7. – С. 20 – 63.
- 5 Васілевіч, А. А. Праблема міфалагізму ў сучаснай беларускай літаратуры (на матэрыяле прозы). Аўтарэферат дысертациі на атрыманне

Актуальные проблемы филологии

вучонай ступені кандыдата філалагічных навук / А. А. Васілевіч. – Мінск,
2005. – 23 с.

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ ИМЕНИ Ф. СКОРИНЫ

О.И. Бабак

Научн. рук. – Р.М. Козлова, д.ф.н., профессор

**АНТРОПОНИМЫ-КОМПОЗИТЫ С ФОРМАНТОМ -АЙ
В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ ЯЗЫКАХ**

Объектом настоящего исследования являются антропонимы-композиты с формантом *-ай*. Целями и задачами данной работы являются выявление и изучение структурно сложных личных собственных имен, а также исследование характера форманта *-ай*. Актуальность настоящей работы заключается в том, что ранее композиты с аффиксом *-ай*, а также особенности форманта *-ай* в данных личных собственных именах не подвергались многоаспектному анализу. В результате исследования поставленных проблем нами была высказана мысль о характере аффикса *-ай* в изучаемых антропонимах.

«Человеческие имена и их формы, восходящие к различным эпохам истории русского народа, красноречиво отражают состояние тогдашнего общества: уровень его культуры, положение их носителей в обществе, а вместе с тем и классовую структуру этого общества. Пожалуй, ни одна область языковой деятельности русского народа не была так тесно и непосредственно связана с его историей, как область ономастики» [1, с. 8], – писал В.К. Чичагов, аргументируя тем самым необходимость изучения собственных названий, включая антропонимию. Важным аспектом исследования этого раздела ономастики является изучение словообразовательных моделей сложных антропонимов. Следует отметить, что восточнославянским языкам известен структурный тип антропонимов-композитов с императивом в качестве одного из компонентов. Среди личных собственных имен, относящихся к данной словообразовательной модели, могут быть выделены антропонимы с чистым слиянием: др.-русск. *Болиголова*, *Будиславъ*, *Дериглазъ*, *Кажикуръ*, *Спасибогъ*, *Станиславъ*, *Терпигоре*, укр. *Вернідуб*, *Верти́порех*, *Вірвихвіст*; антропонимы, характеризующиеся модификацией грамматической формы одного из компонентов сложного имени: др.-русск. *Сорвиголова*, бел. *Убійконь*, укр. *Вернігора*, *Голіборода*, *Загніборода*, *Займідорога*, *Занесійголова*, *Заплюйсвічка*, *Крутіголова*, *Небійголова* и под. Подчеркнем, что С. Роспонд выделял структурный тип

с императивом в первом члене на материале следующих фактов: др.-русск. *Дажьбогъ* или *Даждьбогъ*, *Брячиславъ*, *Станиславъ*, *Станимиръ*, *Володиславъ*, *Володимиръ* или *Владимѣръ*, *Ждиславъ* [2, с. 17], подчеркивая общеславянский характер этого типа.

Выделяется группа антропонимов с глагольным компонентом в постпозиции бел. *Дабрадзей*, *Ліхадзей*, *Ліхалай*, *Чыстабай* и под., которые следует квалифицировать как обычные сложения.

К данной словообразовательной модели относятся собственные имена, усложненные формантом *-ай*: русск. *Самограй*, укр. *Гуляйвітер*, *Дармогráй*, *Добрознáй*, *Копáйгора*, *Лихогráй*, *Підкопáйгора* и под. Данные антропонимы также могут быть распределены по группам: а) имена с чистым сложением: русск. *Самограй* (с прономенальным компонентом), б) имена с чистым слиянием: укр. *Дармогráй*, *Добрознáй*, *Лихогráй* (с адвербиальным компонентом), *Гуляйвітер* (с субстантивным компонентом), в) имена с измененной грамматической формой второго компонента: укр. *Копáйгора*, *Підкопáйгора*.

Некоторые выявленные нами антропонимы (*Дармограй*, *Добрознай*, *Лихограй*, *Самограй*) не совпадают со схемой, предложенной С.Роспондом, в них *imperativus* является вторым компонентом. Такую структуру мы объясняем характером частеречной принадлежности компонентов сложного имени. Так, в фактах, представленных в работе С.Роспонда, первый компонент *imperativus*, а в качестве второго выступает *nomen*, однако в некоторых выявленных нами антропонимах первый компонент *adverbium* или *pronomina*, которые в словосочетаниях с глаголом, как правило, находятся в препозиции, что, надо полагать, объясняет изменение последовательности компонентов композита.

В основе многих антропонимов лежат апеллятивы с формантом *-ай*, который нуждается в интерпретации его словообразовательной функции. Формант *-ай* образует апеллятив на базе глагола, заканчивающегося на *-a(ть)* < *-a(tu)* < **-a(ti)*, при этом основа апеллятива совпадает с основой производящего глагола в форме настоящего времени: *мешай* ← *мешај-* (*мешати*). С точки зрения истории языка глаголы, имеющие финаль *-a(tu)*, традиционно относят к глаголам III класса, особенностью образования формы настоящего времени которых является осложнение *-j-*. Это объясняет совпадение основы апеллятива с основой глагола. Но, на наш взгляд, не стоит утверждать, что они абсолютно тождественны, так как формант *-ай* привносит в апеллятив значение 'наименование деятеля' и выполняет, вероятнее всего, характеризующую функцию, в то время

правомерно полагать, что *-a-* и *-j-*, выделяемые в глаголе, выступают как показатели класса глагола (*-a-*) и его формы (*-j-*). Таким образом, можно предположить, что в процессе образования апеллятива происходит процесс наложения словообразовательного форманта *-ай* на тематический гласный и формообразующий суффикс глагола, в результате чего наблюдается совпадение основ.

Несколько иной, на наш взгляд, представляется ситуация с именами-композитами, так как в них глагольные признаки явлены довольно ярко, вероятно, ввиду образования данных имен на основе словосочетаний, в которых связь между компонентами остается сильной. В выявленных нами сложных антропонимах соединяются две основы, одной из которых является *imperativus*, в качестве второй выступает *nomen* или *adverbium*. Следует отметить, что, на наш взгляд, употребленная форма повелительного наклонения имеет значение изъявительного: *Дармограй* – ‘ тот, кто *дармо грай(е)*’. Выбор формы повелительного наклонения, вероятнее всего, можно объяснить дополнительной коннотацией, которая не прослеживается у глагола в форме изъявительного наклонения, а также фонетической экономией, к которой язык стремится на всех этапах своего развития.

Группа выявленных нами сложных личных собственных имен с формантом *-ай* немногочисленная, однако изучение имеющегося материала позволит определить актуальные вопросы, требующие разрешения, а также предоставит материал для дальнейшего исследования данной темы. Подчеркнем, что подавляющее большинство обнаруженных нами антропонимов с формантом *-ай* зафиксированы в украинском ареале. Исследуем некоторые из антропонимов в качестве образца анализа.

Гуляйвітер [3, с.99]. В структуре данного сложного антропонима выделяются *imperativus гуляй-* и *nomen -вітер*. Для определения семантики имени собственного необходимо определить значение производящих основ: *гуляти* ‘гулять, расхаживать,ходить, ездить где-либо’, ‘кутить, веселиться, пировать, гулять, развлекаться’, ‘быть праздным’, ‘быть в гостях, развлекаться в гостях’, ‘играть (в различные игры)’ [4, с. 339], *вітер* ‘ветер’ [4, с. 241]. Распространенным является фразеологизм *ветер в голове гуляет*; на наш взгляд, имя *Гуляйвітер* могло быть дано человеку, у которого *ветер в голове гуляет*, то есть безответственному, несерьезному, легкомысленному человеку. Данное предположение подтверждает наличие субстантива *гуляй*, известного ряду славянских языков,

который служил для наименования ‘праздного человека, лентяя, того, кто охоллив до отдыха, попоек’.

В антропонимах-композитах связь между компонентами довольно сильная, глагольные признаки в них проявляются ярче, чем в структурно простых антропонимах, соотносимых с девербативами, поэтому можно предположить, что формант *-яй*, являющийся фонетическим вариантом *-ай* и выделяемый в *Гуляйвітер*, представляет собой сочетание тематического гласного *-а-* в позиции после мягкого согласного и формообразующего суффикса *-j-*, однако в личном собственном имени *Гуляйвітер* также выделяется сема ‘наименование деятеля’.

Императив *гуляй-*, выделяемый в структуре *Гуляйвітер*, надо полагать, выражает значение изъявительного наклонения, то есть так называли человека, в голове которого *гуляј(e) вітер*.

Дармограй [3, с.100]. В данном сложном имени выделяются адвербиальная основа *дармо-* и *imperativus -грай*. Для определения значения антропонима необходимо определить семантику производящих основ: *дармо* в украинском языке имеет значение ‘бесполезно’ [4, с. 358], *грати* ‘играть на каком-либо музыкальном инструменте’, ‘играть в какую-либо игру’, ‘совершать быстрые, резвые движения’ [4, с. 322]. Отметим, что украинскому языку известно словосочетание *язиком грати* ‘льстить, пресмыкаться’ [4, с. 322], это осложняет семантику глагола значением, связанным с языком, речью. Таким образом, можно предположить, что имя собственное *Дармограй* служило для наименования ‘человека, который совершал бесполезные действия’, ‘пустословия’.

Надо полагать, что формант *-ай*, выделяемый во второй части антропонима *Дармограй* представляет собой сочетание тематического гласного *-а-* и формообразующего суффикса *-j-*, однако тем не менее антропониму *Дармограй* присущее значение ‘наименование деятеля’.

Надо полагать, глагол *грати* в форме повелительного наклонения, выделяемый в личном собственном имени *Дармограй*, выражает значение изъявительного наклонения, то есть так называли человека, который *дармо граj(e)*.

Добрознай [5, с. 152]. В выявленном личном собственном имени выделяются *adverbium добро-* и *imperativus -знай*. Для определения значения, положенного в основу антропонима, необходимо определить семантику производящих слов: *добро* ‘хорошо’, ‘искусно’ [4, с. 397-398] и *знати*. Можно предположить, что *Добрознаем* называли ‘человека, который хорошо разбирался в каком-либо деле’.

Формант *-ай*, выделяемый во второй части антронима *Добрознай*, надо полагать, представляет собой сочетание тематического гласного *-а-* и формообразующего суффикса *-j-*, однако так же, как и в других структурно сложных антронимах, в личном собственном имени *Добрознай* выделяется сема ‘наименование деятеля’.

Императив *-зной* антронима *Добрознай* выражает, на наш взгляд, значение изъявительного наклонения, то есть так могли называть человека, который *дόбро знаj(e)*.

В настоящей работе нами была высказана мысль относительно характера форманта *-ай* в антронимах-композитах: *-ай* представляет собой сочетание тематического гласного *-а-* и формообразующего суффикса *-j-*. Однако несмотря на то что формант *-ай*, следуя нашему предположению, не является синкретичным, он привносит в антронимы значение ‘наименование деятеля’. Подчеркнем, что делать окончательные выводы о характере аффикса *-ай* в антронимах-композитах на настоящем этапе изучения данной темы не представляется возможным. Выделение этой группы антронимов позволяет более широко и полно исследовать формант *-ай*, особенности его присоединения к производящей основе. Вопрос о совпадении форманта *-ай* с тематическим гласным *-а-* и формообразующим суффиксом *-j-* производящего глагола является одним из приоритетных направлений дальнейшего исследования данной темы.

Список использованных источников

- 1 Чичагов, В.К. Из истории русских имен, отчеств и фамилий / В. К. Чичагов. – М.: Учпедгиз, 1959. – 129 с.
- 2 Роспонд, С. Структура и классификация древневосточнославянских антронимов (имена) // Вопросы языкоznания. – М.: Наука. – 1965. – № 3. – С. 3-21.
- 3 Редько, Ю.К. Довідник українських прізвищ / Ю.К. Редько. – Київ: Радянська школа, 1968. – 257 с.
- 4 Словарь украинского языка: в 4 т. / под ред. Б.Д. Гринченко. – Киев: Видавництво АН УРСР, 1907. – Т. 1. – 495 с.
- 5 Кравченко, Л.О. Прізвища Лубенщини / Л.О.Кравченко. – Київ: Факт, 2004. – 198 с.

УДК 811.161.3'38:[811.161.3'373:398.92]:821.161.3-1

Н. А. Богдан

СТЫЛІСТЫЧНАЯ РОЛЯ ФРАЗЕАЛАГІЗМАЎ У МОВЕ ПАЭТЫЧНЫХ ТВОРАЎ У. ДУБОЎКІ

У артыкуле вызначаецца стылістычная роля фразеалагізмаў у мове паэтычных твораў У. Дубоўкі, аналізуецца іх экспрэсіўна-ацэначная і функцыянальна-стылявая афарбоўка.

Адным з актуальных пытанняў лінгвістыкі на сённяшні дзень застаецца даследаванне і вывучэнне фразеалагічных адзінак у мове твораў мастакоў беларускага слова. І ў першую чаргу пытанне пра функцыянованне фразеалагізмаў у мове мастацкага твора, пра іх творчае выкарыстанне і стылістычнае значэнне, што звязана непасрэдна з вывучэннем індывідуальнага стылю пэўнага майстра слова.

Калі параўнаць фразеалагізмы і слова паводле стылістычных асаблівасцей, то становіцца відавочным, што экспрэсіўна-эмацыянальная афарбоўка з'яўляецца неад'емнай уласцівасцю абсолютнай большасці фразеалагічных адзінак, у той час як асноўная маса слоў стылістычна нейтральная. Гэта найбольш выразна назіраецца ў мове паэтычных твораў У. Дубоўкі, паколькі творчая манера паэта вылучаецца выключным багаццем фразеалагізмаў і разнастайнасцю прыёмаў іх выкарыстання. Творца ўводзіць фразеалагічныя адзінкі ў тканіну сваіх твораў і пры гэтым выяўляе індывідуальна-аўтарскі падыход да іх скарыстання. Таму аб'ектам нашай увагі абрана мова У. Дубоўкі, а предметам вывучэння сталі ўсе фразеалагічныя адзінкі, якія вызначаюцца ў паэтычных творах паэта багатай экспрэсіўна-эмацыянальнай выразнасцю.

Неабходна адзначыць, што пры дапамозе фразеалагізма не толькі называецца тая ці іншая з'ява рэчаінасці, але і выказваюцца экспрэсіўна-ацэначныя адносіны гаворачай асобы да гэтай з'явы. Напрыклад, працэс смеху можна перадаць дзеясловам *смяяцца*, які будзе выконваць толькі намінатыўную функцыю, а таксама фразеалагізмам *зубы шчэрыйць*, як гэта робіць У. Дубоўка: *Пасля – абед, пасля – вячэра, / пасля – віно і моцны мёд. / Святы дык толькі зубы шчэрыйць, – / за ўсё пакутуе народ* [1, с. 33]. У гэтым выпадку перададзенае фразеалагізмам значэнне ‘смяяцца’ абрастает шматлікімі эмацыянальна-экспрэсіўнымі і іншымі харектарыстыкамі і непараўнальна ўзбагачаеца.

Фразеалагічныя адзінкі, у адрозненне ад большасці слоў, узніклі і ўзнікаюць даволі часта не столькі для абазначэння розных «кавалачкаў» навакольнай рэчаінасці, колькі для выражэння

мадальных ацэнак і адносін да выказвання. Таму ў сэнсавай структуры фразеалагізма звычайна прысутнічае стылістычнае значэнне – канататыўны элемент, які экспрэсіўна-эмацыянальна афарбоўвае прадметна-лагічнае значэнне (паняційны змест) фразеалагізма, надаючы выказванню ўрачыстасць, фамільянасць, іранічнасць, жартаўлівасць, непашану і інш. [2, с. 198].

Стылістычнае значэнне складаецца з двух кампанентаў, якія выступаюць як розныя бакі адной з'явы: а) экспрэсіўна-ацэначнай афарбоўкі, якая надае фразеалагізму ацэначныя, эмацыянальныя і іншыя адценні, б) функцыянальна-стылявой афарбоўкі, якая паказвае на прыналежнасць фразеалагізма да пэўнага стылю. Так, выраз *грэх на душу ўзяць* [3, с. 293], выкарыстаны У. Дубоўкам у кантэксце *Вялікі грэх я на душу ўзяў бы, / Каб не вярнуў табе твае дары* [3, с. 293] мае фразеалагічнае значэнне ‘паступаючыся сваім сумленнем, перакананнем, рабіць які-небудзь заганны ўчынак’, а таксама экспрэсіўна-ацэначную афарбоўку неадобрэння і належыць да разраду размоўных фразеалагічных адзінак. Усе гэтыя тры істотныя элементы і складаюць сэнсавую структуру дадзенага выразу.

Састаўнымі часткамі экспрэсіўна-ацэначнай афарбоўкі амаль усіх фразеалагічных адзінак з'яўляюцца ацэначнасць, эмацыянальнасць і экспрэсіўнасць.

Здольнасць не столькі называць тыя ці іншыя з'явы, колькі даваць ім станоўчую або адмоўную ацэнку, уласціва многім фразеалагізмам У. Дубоўкі. Для прыкладу парайнаем наступныя фразеалагізмы: *не шкадуючы рук* (працеваць) ‘вельмі старанна, не перастаючы’ і *цераз пень ды калоду* ‘абы-як, нядбайна (рабіць што-н.)’, *у самы раз* ‘цалкам падыходзіць, адпавядае каму-н.’ і *як соль у вочы* ‘тое, што мяшае, раздражняе, злое; вялікая парашкова для каго-н.’. Адны з іх якасна характарызуюць асобу ці прадмет, напрыклад: *Напішуць: “Добра ўсё, у самы раз!” – / а заўтра: / “Брак настрою пралетарскіх!”* [1, с. 64]; *Ты будзеши праўду знаць цяпер: / заўжды яна як соль у вочы. / Яна закатуе цябе, атруціць дні твае і ночы...* [4, с. 24]. Іншыя ж не прама, а апасродкована характарызуюць не асобу, а яе дзеянне і ўжо праз дзеянне – асобу як носьбіта гэтага дзеяння, напрыклад: *А ўсё цераз пень ды калоду / ўсе здабыткі і ўся насалода* [1, с. 154]; *Не шкадуючы рук працевала яна, / дык няхай і падзяка ёй будзе ад нас.* [4, с. 77].

Эмацыянальнасць фразеалагічных адзінак звязана з выражэннем імі розных пачуццяў, настрою, суб'ектыўных адносін да асобы, прадметаў, з'яў. Асобнае месца займаюць у паэтычных творах У. Дубоўкі выклічнікавыя выразы, бо эмацыянальнасць і складае іх

змест. Так, напрыклад, фразеалагізм *хай ім ліха* выражает праклён, абурэнне: *А дукаты, хай ім ліха, / зладзяёў яшчэ прывабяць.* [4, с. 38]. Нярэдка фразеалагізмам уласціва і эмацыянальнасць, і ацэначнасць адначасова. Такі выраз як *вось дык на!* становіча характерызуе персанаж твора і выражает здзіўленне ад нечаканага, напрыклад: *Смяецца Вецер: / – Вось дык на! / Якая дужая яна [Хмара]!* [4, с. 164].

Экспрэсіўнасць атаясамліваецца з выразнасцю і характерная амаль для ўсіх фразеалагізмаў, выкарыстаных У. Дубоўкам на старонках сваіх паэтычных твораў. Асобна можна гаварыць пра экспрэсіўнасць фразеалагічных адзінак, у сэнсавай структуры якіх ёсць сема ўзмацняльнасці. Гэта пашыраецца і на бязвобразныя фразеалагізмы з адсутнай ці цъмянай унутранай формай: *адзін у адзін* ‘зусім аднолькавыя і добрыя паводле якіх-н. якасцей’ (Глядзіши – *хлапчукі / дзециюкамі ўжо сталі. / Адзін у адзін / малайцы калі маці.* [4, с. 209]), *на ўвесі дух* ‘вельмі хутка, з вялікай скорасцю’ (*Лісіца – скок! / I на ўвесі дух – да рэчки* [4, с. 145]).

Неабходна адзначыць і разнастайныя віды экспрэсіўна-ацэначнай афарбоўкі. Так, адны фразеалагізмы ў мове твораў паэта маюць павышаную афарбоўку, другія ж – зніжаную. Фразеалагізмаў, якія характерызуюцца як высокія, узнёслыя, параўнальна няшмат, напрыклад: *свет не чуў* [4, с. 33] ‘ніколі не было, ніколі не сустракалася’, *як пані* [4, с. 291] ‘вельмі добра, зручна, выгодна’. Іншымі найбольш тыповымі відамі стылістычнай афарбоўкі фразеалагічных адзінак у паэтычных творах У. Дубоўкі з'яўляюцца адабрэнне: *адна ў адну* [4, с. 79] ‘зусім аднолькавыя і добрыя паводле якіх-н. якасцей’; неадабрэнне: *у вочы пальцам пораць* [3, с. 40] ‘публічна, адкрыта папікаць, дакараць, папракаць каго-н.’, *душу вымаць* [4, с. 21] ‘даводзіць да смерці, знішчаць каго-н.’, *ні “бэ” ні “мэ”* [4, с. 310] ‘зусім нічога’; іранічнасць: *пад абцасам* [3, с. 9] ‘у поўным падпарадкованні’, *аж дрыжасць калені* ‘хто-н. вельмі спалохаўся’; пагардлівасць: *лізаць пяты* [4, с. 257] ‘падлізывацца, падхалімнічаць’, *каб духу не стала* [1, с. 14] ‘выказванне катэгарычнага патрабавання, каб хто-н. тут жа знік і больш не паказваўся’.

У выніку аналізу мовы паэтычных твораў У. Дубоўкі намі быў адзначаны і той факт, што паміж экспрэсіўна-ацэначнай і функцыянальна-стылявой афарбоўкай фразеалагічных адзінак як кампанентамі стылістычнага значэння існуюць складаныя і неаднародныя ўзаемасувязі і суадносіны. Можна прывесці нямала прыкладаў, калі экспрэсіўна-ацэначная афарбоўка сумяшчаецца з функцыянальна-стылявой і паміж імі існуюць прычынна-выніковыя адносіны, г. зн. першая выклікае другую. Чым больш яркую

экспрэсіўна-ацэначную афарбоўку мае фразеалагізм, тым больш ён функцыянальна абмежаваны. Параўнаем, напрыклад, размоўныя выразы *ў загрудкі браца* [3, с. 92] ‘біщца, весці бойку’, *выйсці суха з мокрых спраў* [3, с. 255] ‘дзейнічаючы ашуканствам, заставацца непакараным’, прастамоўныя *заганяць у магілу* [1, с. 181] ‘даводзіць да смерці’, *дулю ў нос* [4, с. 205] ‘зусім нічога не даць, не атрымаць’. Адмоўная ацэначнасць, уласцівая, напрыклад, фразеалагізму *вушы вянуть* [1, с. 169] ‘каму-н. прыкра, непрыемна слухаць што-н.’, спараджае яго замацаванасць за гутарковым стылем.

Разам з тым у многіх выпадках выкарыстання У. Дубоўкам фразеалагічных адзінак такога сумяшчэння дзвюх афарбовак не назіраецца, яны выступаюць асобна і незалежна ад адной. Скажам, фразеалагізм, які мае павышаную афарбоўку або станоўчую ацэначнасць, далёка не заўсёды з’яўляецца кніжным і, наадварот, фразеалагізмы адмоўнай харектарыстычнай накіраванасці замацоўваюцца не толькі за гутарковым стылем. Так, напрыклад, фразеалагізм *гордзіеў вузел* [1, с. 183] ‘заблытаная справа, складаная абставіны’ мае адмоўную ацэначнасць, але належыць да разраду кніжных; *уставіць трыв грошы* [1, с. 144] ‘умешвацца ў чужыя справы’, *на карак садзіца* [1, с. 40] ‘поўнасцю падпарадкоўваць сабе, выкарыстоўваць каго-н. у сваіх інтарэсах’, *воч не магчы адвесці* [4, с. 84] ‘(не магчы, нельга) перастаць глядзець на каго-, што-н.’ – размоўныя фразеалагізмы, але першыя два – з адмоўнай ацэначнасцю, а апошні – са станоўчай. З гэтай прычыны, як бачым, пры вызначэнні функцыянальнай прыналежнасці фразеалагізма яго экспрэсіўна-ацэначная афарбоўка далёка не заўсёды можа быць надзейным крытэрыем.

Такім чынам, У. Дубоўка ў сваіх паэтычных творах выяўляе выключнае майстэрства ва ўжыванні фразеалагічных адзінак, якія вызначаюцца багатай экспрэсіўна-эмацыянальнай выразнасцю. Але варта адзначыць і той факт, што фразеалагічныя адзінкі набываюць тым больш яркую экспрэсіўна-ацэначную афарбоўку, чым больш яны функцыянальна абмежаваныя. Выкарыстанне гэтых гатовых слоўных комплексаў, гатовых счапленняў з гатовай формай і з гатовых сэнсам выклікаеца жаданнем паэта ажывіць маўленне, зрабіць выказванне больш яркім, экспрэсіўна і эмацыянальна насычаным, пераканальным.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Дубоўка, У. Выбранныя творы ў двух томах. Том другой: паэмы, балады, казкі / У. Дубоўка. – Мінск: Беларусь, 1965. – 432 с.

2 Лепешаў, І. Я. Фразеалогія сучаснай беларускай мовы: вучэб. дапам. для філал. фак. ВНУ / І. Я. Лепешаў. – Мінск: Вышэйшая школа, 1998. – 271 с.

3 Дубоўка, У. О Беларусь, мая шыпшына...: Выбранае / У. Дубоўка. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2002. – 318 с.

4 Дубоўка, У. Залатыя зярніты: казкі / У. Дубоўка. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1975. – 351 с.

УДК 811.161.3'373:398.9:159.923.3:[821.161.3:811.161.3 –26]

Т. В. Дзямідава

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

ФРАЗЕАЛАГІЗМЫ ЯКАСЦІ Ў МОВЕ ТВОРАЎ В. БЫКАВА

У артыкуле класіфікуюцца фразеалагізмы адной харектарыстычнай ацэнкі – якасці псіхічнага і фізічнага стану чалавека, яго знешнасці, здольнасцей і інш., што выкарыстаны ў творчасці В. Быкава.

Фразеалагізмы мовы твораў В. Быкава з'яўляюцца адным з яркіх вобразна-выяўленчых сродкаў мастацкай літаратуры. З іх значную колькасць складаюць тыя фразеалагізмы, якія не толькі называюць, але і абазначаюць якасць стану, дзеяння, знешняга выгляду чалавека, яго паводзін, разумовай дзеянасці і інш., ці, паводле А. С. Аксамітава, фразеалагізмы якасці [1, с. 114]. Усе фразеалагізмы якасці служаць у творах для ацэнкі, выражэння адносін аўтара да сваіх герояў ці аднаго героя да другога. Паводле таго, што ацэньваецца, фразеалагізмы якасці падзяляюцца на некалькі груп.

Фразеалагізмы якасці псіхічнага стану ў мове твораў В. Быкава прадстаўлены наступнымі, што абазначаюць і ацэньваюць эмоцыю страху: *бы чорт крыжса* ‘вельмі моцна (баяцца каго-н., чаго-н.)’ (*А калі Барыс Багацька прагаласаваў за калгас, дык зусім не таму, што быў яму рады, а каб дапячы Гужову, з якім даўно быў у сварцы і які бы чорт крыжса баяўся калгаса*) [2, с. 174]; *між молатам і кавадлам* ‘у цяжкім становішчы, калі небяспека пагражае з двух бакоў (быць, трапіць, апынуцца)’ (– *Трапілі, во што. Між молатам і кавадлам...*) [2, с. 401]; *не на жарт* ‘вельмі моцна, грунтоўна (палохацца, трывожыцца, непакоіцца і пад.)’ (*Проста ён разумеў тое, чаго не хацелі або не маглі разумець ні старына, ні Свіст, ні Глечык, ні Фішар, і гэта не на жарт трывожыла яго*) [3, с. 55]; *ні жывыи ні мёртвыи* ‘страшэнна спалоханы, знямелы’ (*Ляжым ні жывыя ні мёртвыя, стайліся,*

маўчым) [4, с. 54]. Як відаць, ацэнка якасці такіх псіхічных адчуванняў, як страху, небяспекі, трывогі, як правіла, негатыўная.

Фразеалагізмы якасці разумовых здольнасцей чалавека прадстаўлены шырока, пры гэтым асобныя з іх уступаюць у антанімічныя адносіны ці рэзка супрацьлеглыя ацэнцы разумовых здольнасцей.

Найбольш прадстаўлены фразеалагізмы, якія даюць станоўчую харкторыстыку разумовым здольнасцям, адзначаюць высокі ўзровень разуму, напрыклад: *кацялак варыць* ‘хто-н. разумны, кемлівы, знаходлівы’ (Але *кацялок варыць*. *Настаўніца хіба?*) [5, с. 314]; *мець неблагую галаву* ‘быць дастаткова разумным, кемлівым’ (*Ён меў неблагую галаву на плячах і не горш за каго разумеў, што добра, а што кепска*) [6, с. 302]; *мець на плячах цвярозую галаву* ‘быць дастаткова разумным, кемлівым’ (*Ніколі яшчэ ён не падводзіў таварышаў і не трапляў у гэткі тупік сам, бо меў на плячах цвярозую галаву*) [7, с. 81].

Значна менш фразеалагізмаў у мове мастака для адмоўнай харкторыстыкі разумовых здольнасцей, напрыклад: *як баран у новыя вароты* ‘нічога не разумеочы, тупа, разгублена’ (*I гэты չвердалобы недалёкі Карпенка ўпёрся, як баран у новыя вароты, і толькі ведае: загадана – дык выконвай.* [3, с. 55]), *як пень* ‘вельмі, надзвычай дурны, глухі’ (*Мы маўчым, як пні, а Улляна ўстае*) [6, с. 138].

Фразеалагізмы якасці маўлення ў мове аўтара таксама ўжываюцца станоўчай ці адмоўнай ацэнкай гэтай здольнасці чалавека.

Да ліку станоўчых адносяцца, напрыклад: *бойкі на язык* ‘знаходлівы ў размове, красамоўны’ (*Лёгка парапенены ў абедзве нагі, маёр аказаўся бойкім на язык чалавекам*) [3, с. 295]; слова ў слова ‘даслоўна, абсалютна дакладна, без скажэння (пераказаць, паўтарыць, запомніць, перадаць і пад.)’ (*Не тое каб я не ведаў гэтых задач, але палітрук быў фармаліст і патрабаваў адказаць слова ў слова, як гэта было запісаны ў загадзе*) [2, с. 356]; (язык) *як брытва* ‘здольнасць востра і дасціпна гаварыць’ (*Улляна – гэта наша сувязная з леснічоўкі, харошая была дзеўка, смелая, баявая, на язычок – не дай бог, як брытва*) [6, с. 137]; *адным духам* ‘адразу, за адзін прыём (сказаць)’ (*Ён сказаў адным духам, можа, занадта запальчыва, і не змоўчала, не адказала*) [6, с. 192].

Адмоўную харкторыстыку маўленчай дзеяннасці чалавека даюць наступныя: *доўгі язык* ‘хто-н. занадта балбатлівы, не ўмее стрымліваць сябе ў размове ці захоўваць тайну’ (*Толькі дакарала за ягоны доўгі язык, за дзіячую даверлівасць*) [5, с. 301]; *за вочы* ‘пры адсутнасці каго-н., завочна (гаварыць, зваць, лаяць, насміхацца і пад.)’ (*А Драздова ніяк не магла ўгаманіцца і кожную раніцу,*

сустракаючыся з ёю (пэўна, *i за вочы таксама*), лаяла ўсё яе дурасць, а яшчэ болей Пархомава) [5, с. 212]; без ладу ‘ў поўнай неадпаведнасці з чым-, кім-н. (рабіць што-н.)’ (*Пасля зноў выступаў Касмачоў, грукаў кулаком па стале Лявон, заклікаў да сазнацельнасці, сход загаманіў без ладу і без сэнсу, бы прарвалася штось нядобрае*) [2, с. 100]; на словах ‘вусна’ (*На словах* прызнаючы крытыку за рухающую сілу грамадства, яны тым не мениш імкнуцца надаць гэтай крытыцы толькі адзін кірунак – зверху ўніз) [5, с. 368].

Як відаць, фразеалагізмы якасці маўлення дазваляюць аўтару сцісла, ёмка абазначыць і даць ацэнку, выразіць адносіны да маўленчай дзейнасці персанажаў, тых умоў.

Фразеалагізмы якасці знешняга выгляду чалавека менш пашыраны: (твар) *нібы смерць* ‘вельмі бледны, худы’ (*Стайць ля ўвахода, трymае ў руцэ сваю віントоўку без мушки, а ў самога твар, нібы смерць*) [6, с. 138]; як анёл ‘прыгожы, чысты, нявінны’ (*Нават калі б ён быў, як анёл, прыгожы і граў на аргане, а не такім пабітым гармоніку*) [6, с. 195]; як палатно ‘вельмі белы, бледны’ (*Але не, здаецца, жывы, толькі зблелы, як палатно, і без шапкі*) [2, с. 161]. Яны характарызуюць як цалкам знешні выгляд (пригожы), так толькі твар (бледны, худы).

Фразеалагізмы якасці фізічнага стану сустракаюцца даволі рэдка, напрыклад: бы воўк ‘вельмі галодны’ (*Ён узяў, адышоўся і, хоць бы згаладнелы, бы воўк, не мог узяцца есці – так узрушыў яго той яснавокі позірк дзяўчачі, які неспадзёўкі нагадаў яму ягоную дачушку Волечку*) [4, с. 366].

Фразеалагізмы якасці паводзін і характару чалавека даюць як станоўчую ацэнку, напрыклад: *Бог не пакрыўдзіць ‘хто-н. вельмі адoranы якімі-н. якасцямі, здольнасцямі, уласцівасцямі’* (*Відаць, таму ён трох гады праслужыў старшиной роты – характарам яго бог не пакрыўдзіў, энергіі таксама хапала*) [7, с. 66]; мёртвая хватка ‘здольнасць упарта дабівацца свайго’ (*Ён ірваў іх ад сябе, стараючыся разняць мёртвую хватку і не даць кіпцюрастым пальцам аি�чаперыць глотку*) [5, с. 159], так і адмоўную, напрыклад: белая варона ‘чалавек, рэзка непадобны на іншых людзей сваім паводзінамі ці знешнім выглядам, не такі, як усе’ (*Апынуўшыся ў войску, ён адчуў сябе белай варонай, няумекам, самым няудальным з усіх у гэтай гаманлівай, асаблівой, ні на што вядомае яму не падобнай грамадзе разнастайных людзей*) [3, с. 74]; святая прастата ‘наіўны, прастадушны чалавек’ (*I таксама з выгляду была святая прастата ў белай хусціначцы на гародзе, сярод бацвіння – ён, ідуучы з ляска, адразу запрыкметіў яе ў той раненькі ранак і падумаў яшчэ: во*

*i добра) [7, с. 31]; зімой снегу не выпрасіш ‘хто-н. страшэнна скупы’ (Яна пазнавала колішняга Карнілу, у якога, казалі, зімой снегу не выпрасіш) [2, с. 225]; кішка тонкая ‘не хапае сіл, умення, здольнасцей зрабіць, ажыццяўіць што-н.’ (– Таму што **кішка тонкая** ў вашага Гітлера) [4, с. 256].*

*Фразеалагізмы якасці адносін чалавека (ці групы людзей) да іншых., напрыклад, шчырасці: **ад шчырага сэрца** ‘з усёй шчырасцю, непрытворна, зусім адкрыта, чыстасардэчна’ (Але ўсё – **ад шчырага сэрца**, дзеля карысці народа) [6, с. 273]; радасці: **з готовай душой** ‘з вялікай радасцю, ахвотай (аддаць, пачаставаць, адносіцца і пад.)’ (– **Дык я б з готовай душой**) [2, с. 29]; залежнасці: **у адным кулаку** ‘у поўнай залежнасці, ва ўладзе, у падпарадкованні’ (**Цяпер** вельмі важна было трymаць усіх **у адным кулаку** – ведаў, у такай сітуацыі разрозненасць мяжуе з бядой) [3, с. 356]; адасобленасці: **адзін на адзін** ‘без сведак, без пабочных асоб (гаварыць, дамаўляцца, сустракацца з кім-н.)’ (**Іваноўскі** застаўся ля **ганка адзін на адзін** з варставым, які з маўкліваю злосцю пазіраў на яго) [3, с. 394]; **у души** ‘унутрана, мысленна (называць, дзякаваць, лаяць і пад.)’ (**Цімошкін** бачыў усё гэта, абураўся **у души**, але на людзях маўчаў) [7, с. 162]; знявагі, недацэнъяння: *i ў грош не цэняць* ‘хто-н., што-н. не мае нікай каштоўнасці, нічога не варты’ (*A прападавацеляў* розных *прадметаў яны i ў грош не цэняць*) [6, с. 128].*

*Фразеалагізмы якасці фізічных здольнасцей чалавека, напрыклад: **не зломак** ‘моцны чалавек’ (Ён не слабак і **не зломак**, але чаму б і яму у цяжкі час не пакарыстацца часткай таго, з чым заўжды носяцца гэтывя пропагандысты сумлення) [6, с. 364]; **не пад сілу** ‘не адпавядае чым-н. магчымасцям, здольнасцям і пад.’ (*I тое, i гэта, мабыць, ужо не пад сілу*) [2, с. 216].*

*Фразеалагізмы якасці слыхавой дзеяйнасці чалавека, напрыклад: **адным вухам** ‘крыху, мімаходам (чуць пра што-н., каго-н.)’ (Ён **адным вухам** лавіў нячыстыя ўжо стрэлы на грэблі, а другім прыслухоўваўся да навакольнай, паволі святлеўшай прасторы – **цяпер** якраз пачыналася самае небяспечнае, бо тут на кожным іх кроку маглі аказацца немцы) [6, с. 177].*

*Фразеалагізмы якасці руху і перамяшчэння ў асноўным аб'яднаны значэннем ‘хуткасці’: **адным махам** ‘вельмі хутка, адразу (зрабіць што-н.)’ (“Чорт з два”, – сказаў ён сабе, **адным махам** пераскочыў аbruшаную з перакрыцця жалезнную ферму, узбег на пахілены, трохі не павалены прасценак) [3, с. 227]; **што было духу** ‘вельмі хутка (бегчы, уцякаць, ляцець і пад.)’ (**Я з насыту, i што было духу дамоў**) [5, с. 312]; **як мага** ‘вельмі хутка, імкліва (бегчы, спяшацца, уцякаць і*

пад.)' (*Сцяўшы ў кулаку пісталет з раменъчыкам, прычэпленым да дзягі, ён бег з усімі як мага хутчэй туды, угору, дзе, нарыхтаваўшы кулямёты, чакалі, каб разам ударыць, немцы*) [2, с. 250]; як падсмелены 'вельмі хутка' (– Як гэта – не пайду? – ічыра здзівіўся Гуж, гоцаючы вакол ягона кані. – Я табе задам такога "не пайду", што ты пабяжыши, як падсмелены) [2, с. 195]. Акрамя таго, фразеалагізмы абазначаюць кірункі перамяшчэння: *ісці ў лоб* 'прама, маючы непасрэдна перад сабой' (*Трохі засмучала яго, што танкі ішлі ў лоб*) [3, с. 96]; *уздоўж і ўпоперак* 'у розных напрамках (прайсці, праехаць і пад.)' (*Усё ж гэты лесавы закутак належай суседняму раёну мясціны, выезджаныя і выхаджаныя ім і ўздоўж і ўпоперак*) [5, с. 13].

Такім чынам, у мове твораў В. Быкава шырока і разнастайна выкарыстаны фразеалагізмы якасці, што з'яўляюцца адметнасцю ідяястылю мастака.

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Аксамітаў, А. С. Беларуская фразеалогія / А. С. Аксамітаў – Мінск: "Вышэйшая школа", 1978. – 224 с.
- 2 Быкаў, В. Збор твораў у шасці тамах. Том 4 / В. Быкаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1993. – 496 с.
- 3 Быкаў, В. Збор твораў у шасці тамах. Том 1 / В. Быкаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1992. – 478 с.
- 4 Быкаў, В. Збор твораў у шасці тамах. Том 5 / В. Быкаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1994. – 432 с.
- 5 Быкаў, В. Збор твораў у шасці тамах. Том 6 / В. Быкаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1994. – 543 с.
- 6 Быкаў, В. Збор твораў у шасці тамах. Том 3 / В. Быкаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1993. – 416 с.
- 7 Быкаў, В. Збор твораў у шасці тамах. Том 2 / В. Быкаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1992. – 464 с.

УДК 821.161.3Янішчыц.08-1:801.671.5

Н. А. Ісачанка

Навук. кір. – А. А. Станкевіч, доктар філал. навук, прафесар

ЭЎФАНІЧНЫЯ СРОДКІ ВЫРАЗНАСЦІ Ў ПАЭТЫЧНАЙ ТВОРЧАСЦІ ЯЎГЕНІІ ЯНІШЧЫЦ

Мэтай артыкула з'яўляецца аналіз розных прыёмаў гукапісу ў творчасці Я. Янішчыц. Гукапіс надае вершу своеасаблівую афарбоўку. У паэзіі Я. Янішчыц сустракаюцца наступныя гукавыя прыёмы – алітэрацыя, асананс, гукаперайманне, анаматапея.

Алітэрацыя выкарыстоўваеца часцей за астатнія прыёмы. І гэта зразумела, бо ў мове пераважаюць зычныя гукі. Не менш важную ролю выконваюць і галосныя гукі, паколькі менавіта яны з'яўляюцца будаўнічым матэрыялам для стварэння самога слова. З дапамогай такіх відаў гукаў пісу, як гукаперайманне і анаматапея, ствараеца імітацыя асобных гукаў прыроды, крикаў жывёл і птушак і г. д.

Кожны гук у маўленчай плыні нясе і выконвае важную словаўтваральную функцыю. Але, акрамя гэтага, ёсьць спецыяльныя сродкі стварэння эўфанічнасці маўлення, сукупнасць якіх называюць гукаўпісам.

Яркім узорам ужывання розных прыёмаў гукаўпісу з'яўляеца творчасць вядомай беларускай паэткі Яўгеніі Янішчыц. У паэзіі Я. Янішчыц выдатна спалучаюцца розныя гукаўыя прыёмы – алітэрацыя, асананс, гукаперайманне, анаматапея. Гукаўпіс у паэзіі Я. Янішчыц – яркі сродак выяўленчай выразнасці, які ўзмацняе экспрэсію паэтычнага слова, робіць яе маўленне яркім і самабытным.

Выкарыстоўваючы тыя ці іншыя гукі, паэтка імкненцца надаць вершу пэўнае адзінства, паколькі для чытача важна не толькі ўспрыніць змест твора, сэнс, але і яго гукаўную арганізацыю. Звернемся, напрыклад, да верша Я. Янішчыц «Самае блізкае»: *Блінцовы пах дымоў / Рабіна каля плота / Пажухлых палыноў / Знямелая гаркота / Пары мядовай дні / Стары дзядусь патроишку / Глянцуе ў цішыні / За дошчачкаю дошку* [6, с. 19].

Зразумела, што тэма гэтага верша – тэма Радзімы. І адразу ж у нашай свядомасці паўстае бытавы малюнак. А гэтаму садзейнічае выкарыстанне галосных (о, ы, а) і зычных (п, р, д) гукаў, якія надаюць вершу пэўную напеўнасць, меладычнасць. У дадзеным выпадку пры паўторы паралельна выкарыстоўваюцца і галосныя, і зычныя гукі. Але нярэдка ў творах Я. Янішчыц паўтараюцца або галосныя, або зычныя.

Адным з самых распаўсюджаных прыёмаў гукаўпісу з'яўляеца алітэрацыя. «Алітэрацыя (ад лац. ad – да, пры і littera – літара) – прадвызначанае пэўнымі мастацкімі задачамі паўтарэнне ў вершаванай мове аднолькавых або падобных зычных гукаў» [4, с. 293].

У паэтычнай мове алітэрацыя сустракаеца часцей, чым астатнія разнавіднасці гукаўпісу. Яна надае твору своеасаблівую танальнасць, інтанацыйную значнасць, малюе тыя ці іншыя вобразы. З дапамогай зычных гукаў у вершы могуць адлюстроўвацца з'явы прыроды, гукаперайманні, рэзкасць, плаўнасць, лёгкасць, мяккасць, павольнасць рухаў, напружанасць дзеяння, мяккасць, усхваляванне героя і г. д.

У алітэрацыі ўдзельнічаюць шыпячыя, свісцячыя, выбухныя, санорныя і іншыя гукі, некаторыя з якіх, у сваю чаргу, могуць быць цвёрдымі або мяккімі, глухімі або звонкімі. І кожны гук нясе пэўную функцыю, не харектэрную для галосных. Зразумела, што галосныя гукі надаюць мове мілагучнасць, але не меншую напеўнасць перадаюць і зычныя гукі, у прыватнасці, санорныя, акрамя [р].

Выкарыстанне шыпячых зычных гукаў [ж], [ш] стварае ў вершы асацыяцыі з шумам, шыпеннем і г. д.: *Сябе нанова адкрываю / Выношу з шуму свой пратэст – / Пустых размоў не пераймаю / Ёсць у маўчанні іншы змест* [8, с. 7].

Алітэрацыя свісцячых зычных гукаў [з], [з'], [с], [с'] звычайна ўжываецца для таго, каб засяродзіць на чым-небудзь увагу, перадаць пэўныя з'явы (і не толькі прыродныя), адлюстраваць гукаперайманне і г. д.: *Чаму ніколі не баюся я / Апушташэння галавы і сэрца? / Ёсць у мяне зялёная зямля, / Яна магутней слабасці і смерці* [7, с. 13].

Выбухныя зычныя гукі ([б], [п], [д] [т], [к]) ужываюцца для таго, каб перадаць хуткасць, актыўнасць дзеяння: *Белы воблак. Белы сад / Белы бусел – снегападам / ... Гэтай вёсачы на спад, / Ці шумець ёй дзікім садам?* [6, с. 34].

Што датычыць санорных гукаў [л], [л'], [н], [н'], [м], [м'] і іншых, акрамя [р], то яны ўжываюцца для таго, каб перадаць плаўнасць, лёгкасць, павольнасць дзеяння, бо самі з'яўляюцца плаўнымі: *Ці сэрца спявала, / Ці мора ў цішы ракатала, / Калі мяне трубка пытала: / «Дзе ты пратала?»* [7, с. 171].

У нашай мове галосных гукаў, у параўнанні з зычнымі, значна менш. Часцей за ўсё менавіта галосныя дапамагаюць падкрэсліць важны момант, акрамя таго, яны выступаюць будаўнічым матэрыялам для слова і «асноўным матэрыялам для стварэння музыкі верша» [5, с. 42].

Галосныя гукі надаюць маўленчай плыні мілагучнасць, напеўнасць, плаўнасць. У адрозненне ад зычных, яны з'яўляюцца больш меладычнымі, нават на слых галосныя гукі ўспрымаюцца больш прыемна.

Л.Ц. Выгонная адзначае, што ў маўленні «з колькасных змяненняў прасадычных параметраў галосных гукаў утвараюцца пэўныя лініі, «рысункі»: гукавышынны, рytmічны, дынамічны, тэмбрывы. Гэтыя рысункі накладваюцца адзін на адзін і ў сваёй сукупнасці ствараюць інтанацыйную суцэльнасць, мелодыю, інтанацыю», у сваю чаргу зычныя гукі «менш істотныя для прасодыі, бо яны не маюць такіх агульных харектарыстык, якія б можна было эфектыўна парашуноўваць на слых, атрымліваючы нейкія колькасныя ацэнкі мелодыі» [2, с. 18-19].

Такім чынам, адной з разнавіднасцей гукапісу з'яўляеца асананс. «Асананс (ад франц. assonance – сугучнасць) – 1) прадвызначанае пэўнымі мастацкімі задачамі паўтарэнне ў вершаванай мове аднолькавых або падобных галосных гукаў. Як і алітэрацыя, асананс дапамагае падкрэсліць асобныя слова, узмацніць інтанацыйна-гукавую выразнасць верша, надаць яму асаблівую мілагучнасць; 2) від недакладнай рыфмы, у якой супадаюць толькі галосныя гукі» [4, с. 299-300].

Як правіла, асананс выкарыстоўваецца ў спалучэнні з алітэрацыяй. Гэты від гукапісу даволі часта можна сустрэць і ў песенным маастацтве, у прыватнасці, у фальклоры. Часцей за ёсё ў аснову асанансу кладуцца націскныя галосныя, хаця могуць выкарыстоўвацца і ненаціскныя.

Нягледзячы на тое, што асананс адыгрывае вельмі істотную ролю ў вершы, ён у многіх выпадках дапаўняе алітэрацыю: *Там лістапады выпалі, / Там выплылі плыты / I зоры воду выпілі / З азёраў залатых* [7, с. 27]. У гэтым прыкладзе назіраецца асананс галосных [а], [ы], [и], які дадаецца да алітэрацыі санорных зычных [м], [л], [в].

Нярэдка ў пазіції сustrакаюцца выпадкі, калі асананс займае першае месца: *Разлука ўпала на траву / Апошній пазалотаю / Пакуль жывеши – і я жыву / Святлом і адзінотаю* [7, с. 26]. Дарэчы, у гэтым вершы яскрава праяўляеца асананс у словах пазалотаю – адзінотаю.

Даволі часта ў творчасці Я. Янішчыц сustrакаеца асананс галосных [а], [о]: *Быць такою маладою / Над нядоляй маладой! / ... Ці ўмыюся слязою, / Ці ўсмешкаю тваёй* [7, с. 43].

Крыху радзей выкарыстоўваеца асананс галосных [я], [и], [ы], [у]: *Дзякуй, мілы, за вясну, / За вясёлую сustrэчу / Ды сама свайму ж вяслу / Плыць насustrач запярэчу* [7, с. 86].

У вершах Я. Янішчыц назіраюцца выпадкі асанансу некалькіх галосных, напрыклад, [а], [о], [ы]: *Чым пачыналася яна, / Дарожная аповесь, / Чыя была ў ёй віна, / Чыя гучала споведзь? / Была святочнай далячынь / Як за акенцам – ранне...* [7, с. 77]; асананс галосных [а], [э], [у]: *Заснежаныя купкі вербалозу, / Сярэбраныя шапкі сасняку / Не прывыкаць да моцнага марозу, / Да стoenага ў шыбах скразняку* [7, с. 50].

Даволі рэдка ўжываеца асананс галоснага [и], і толькі разам з асанансам іншых галосных: *Ані кропкі, ані коскі, I дарожанька – адна / Нелагічна! Вы з той вёскі, / Што завеца Старына* [7, с. 49].

У маастацкай літаратуре, каб перадаць «умоўнае ўзнаўленне гукаў прыроды і гучанняў, якія суправаджаюць некаторыя працэсы (дрыжанне, смех, свіст і г. д.), а таксама крикаў жывёл» [1, с. 157],

выкарыстоўваюцца такія прыёмы, як гукаперайманне і анаматапея.

В.П. Рагойша адзначае, што «гукаперайманне – гэта не самі рэальныя гукі, а толькі своеасаблівы намёк на іх. Як музыка, паэзія не можа з усёй дакладнасцю паўтараць сапраўдныя гукі, але імітаваць іх, і часам даволі паспяхова, імкненца» [3, с. 103].

Варта адзначыць, што гукаперайманне, у параўнанні з алітэрацыяй і асанансам, сустракаецца значна радзей у творчасці Я. Янішчыц. Звычайна з дапамогай пэўных гукаў узнаўляюцца такія з'явы, як грукат грому, шум вады, ціканне гадзінніка і г. д.

Самую вялікую группу гукаперайманняў ствараюць тыя, што перадаюць крыкі жывёл і птушак: *Ясельда. І кладачка, як прасла, / Зоўнае зязуліна «ку-ку» / Молада. Зажурана. І ясна / Ціха, бы ў таежным тупіку* [7, с. 324].

Да другой групы гукаперайманняў адносяцца тыя, што адлюстроўваюць з'явы прыроды: *І рака бруіца васількова, / І лябёдка плавае ў стаўку / Не сказаў на развітанне слова – / Толькі спешина сціснуў мне руку* [7, с. 311].

У творчасці Я. Янішчыц можна сустрэць і гукаспалучэнні тыпу «люлі-люленькі» або «лю-лі» і «люблю-ю»: *Ой люлі-люленькі, люлянка... / Блакадна пераць перуны* [8, с. 274]; *Толькі ў полі вецер – «лю-лі» / «Лю-лі» – ціша за сіянай... / Сорак год яму зязюляй / Вечарніцаю-зарой* [8, с. 61]; *«Я люблю-ю!» – панесла ўдалеч рэха / «Я люблю-ю!» – азваліся лясы / «Я люблю-ю!» – пацвердзілі дубровы...* [9, с. 28].

«Анаматапея (ад грэч. опоматороіеіа – выбар назваў) – ужыванне гукапераймальных слоў, якія імітуюць асобныя гукі прыроды, крыкі птушак, звяроў і г. д.» [5, с. 308]. Анаматапея, як і гукаперайманне, рэдка сустракаецца ў творчасці Я. Янішчыц: *Ці зубра рыкае / У пушчы сахаты, / Ці нехта гукае / Кагосьці да хаты* [6, с. 41].

Такім чынам, у сістэме прыёмаў гукапісу у вершах Я. Янішчыц пераважаюць алітэрацыя і асананс. Алітэрацыя – даволі яркая з'ява ў творчасці Я. Янішчыц. Дадзены від гукапісу ўзмацняе выразнасць паэтычнай мовы. Найбольш часта пры паўторы паэтка ўжывае свісцячыя і санорныя гукі, якія вылучаюць тыя ці іншыя з'явы, што ўзмацняе ўздзейнне паэтычнага слова на слых чытача. Адметнай рысай творчасці Я. Янішчыц з'яўляецца таксама выкарыстанне асанансу. Аналізуючы вершы паэткі, заўважаеш, што найбольш распаўсюджаныя гукі ў асанансі – галосныя [a] і [o], але сустракаецца і галосныя [я], [i], [ы], [у]. Выкарыстоўваючы асананс, Я. Янішчыц імкненца надаць мове верша мілагучнасць, напеўнасць, меладычнасць і выразнасць.

Спіс выкарыстанных крыніц

- 1 Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – 608 с.
- 2 Выгонная, Л.Ц. Інтанацыя. Націск. Арфаэпія / Л. Ц. Выгонная. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – 215 с.
- 3 Рагойша, В.П. Гутаркі пра верш: Метрыка. Рытміка. Фоніка / В.П. Рагойша. – Мн.: Народная асвета, 1979. – 128 с.
- 4 Рагойша, В.П. Паэтычны слоўнік / В.П. Рагойша. – Мінск: Беларуская навука, 2004. – 576 с.
- 5 Филатов, В.А. Фонетическая выразительность стихотворной речи / В.А. Филатов // Русская речь. – 1984. – № 4. – С. 39-45.
- 6 Янішчыц, Я. Пара любові і жалю / Я. Янішчыц. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1983. – 223 с.
- 7 Янішчыц, Я. Пачынаеца ўсё з любві... / Я. Янішчыц. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2008. – 339 с.
- 8 Янішчыц, Я. У шуме жытняга святла / Я. Янішчыц. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1988. – 414 с.

УДК 821.161.3 Баравікова.08-1:821.161.3 Грачанікаў.08-1

В. А. Каралькова

Навук. кір. - А. А. Станкевіч, доктар філал. навук, професар

**СТЫЛІСТЫЧНА МАРКІРАВАННАЯ ЛЕКСІКА І ЯЕ РОЛЯ
Ў СТВАРЭННІ ВОБРАЗАЎ ЖАНЧЫНЫ І МУЖЧЫНЫ
Ў ПАЭЗП Р. БАРАВІКОВАЙ І А. ГРАЧАНІКАВА**

У артыкуле аналізуецца лексічныя сродкі стварэння вобразаў жанчыны і мужчыны ў паэтычнай творчасці Р. Баравіковай і А. Грачанікава паводле іх стылістычнай маркіраванасці. У сістэме намінатыўных адзінак, якія ўдзельнічаюць у характарыстыцы вобразаў жанчыны і мужчыны ў вершах Р. Баравіковай і А. Грачанікава, вызначаюцца стылістычна нейтральная і стылістычна афарбаваная, у ліку якіх экспрэсіўна-эмацыянальная, суб'ектыўна-ацэночная лексіка, кніжныя, высокія і размоўныя, зніжаныя слова.

Большасць навукоўцаў, якія займаюцца гендэрнымі даследаваннямі, у асаблівасці гендэрнымі адрозненнямі ў мове, сцвярджаюць, што існуе розніца паміж тым, як кажуць і пішуть мужчыны і жанчыны. Псіхолагі сцвярджаюць, што гэтыя гендэрна маркіраваныя варыянты спонтанныя, яны не залежаць ад сітуацыі: амаль не існуе «жаночых» сітуацый і «мужчынскіх» сітуацый, калі адзін і той жа чалавек выбіраў

бы варыянт прамовы па сваім жаданні. Існуюць асноўныя адрозненні жаночага варыянту мовы ад мужчынскага. Карані гэтых адрозненняў ляжаць у непадобнасці выхавання і базавых арыенціраў паводзін.

Як вядома, у межах лексічнага складу сучаснай беларускай літаратурнай мовы вылучаюцца два пласты: лексіка нейтральная і стылістычна афарбованая. Нейтральным словам і выразам уласціва намінатыўная функцыя, яны толькі называюць прадметы, паняцці, з'явы, не ацэньваючы іх.

Стылістычна афарбованыя слова і выразы, акрамя намінатыўнай, выконваюць адначасова і эстэтычную функцыю – выражают дадатковыя эмацыянальныя і экспрэсіўныя адценні. Сярод стылістычна афарбаваных моўных сродкаў вылучаюцца экспрэсіўна афарбованыя і функцыянальна афарбованыя.

Экспрэсіўная лексіка не толькі называе прадмет або з'яву, але і выклікае іх наглядна-пачуццёвае ўспрыманне. Эмацыянальны з'яўляецца такая частка экспрэсіўнай лексікі, якая выражает адносіны да аб'екта размовы, атрымлівае дадатковыя да прадметна-лагічнага значэння слова адценні. Гэта могуць быць розныя эмоцыі – любоў, пяшчотнасць, адабрэнне, захапленне, радасць, абурэнне, прыкрасаць, нянявісць, зайдрасць, асуджэнне.

У сувязі з тым, што эмацыянальнасць і экспрэсіўнасць суадносяцца як відавое і радавое паняцці і вельмі часта сумяшчаюцца ў адным слове, іх звычайна аб'ядноўваюць, называючы адценне эмацыянальна-экспрэсіўным.

Разгледзім лексіку, якую выкарыстоўваюць у вершах Раіса Баравікова і Анатоль Грачанікаў, паводле яе стылістычнай харектарыстыкі.

На аснове аналізу паэтычнага маўлення Раісы Баравіковай і Анатоля Грачанікава пакажам адзінненне «мужчынскай» і «жаночай» паэзіі.

Мова вершаў Раісы Баравіковай насычана словамі з эмацыянальна-экспрэсіўным адценнем. Гэтыя слова выражают розныя адносіны і адценні: «Забаваў летніх шчабятуха, / як многа слёз яшчэ пралье! / Паблізу незнаёма глуха / аб камень Свіслач хваляй б’е» [1, с. 16], «За свой спакой, за ветлівасць пагляду, / за той агонь, што сэрца не апёк, / і буду ўдзячна, можа, нават рада / твой профіль тонкі прасачыць здалёк [1, с. 17].

У мове вершаў Анатоля Грачанікава пераважаюць слова з нейтральным адценнем: «Мы ніколі не будзем разам, / Ніколі, / Як праз дарогу – таполі, / Як дзве зоркі на небасхіле, / Мы ніколі не будзем разам, Марыля [2, с. 50].

Паэтычнае маўленне Р. Баравіковай выяўляе вялікую канцэнтрацыю эмацыянальна-ацэнчнай лексікі.

Анатоль Грачанікаў, у адрозненне ад Раісы Баравіковай, выкарыстоўвае ў вершах грубавата-экспрэсіўныя слова, якія коратка і метка харектарызуюць (часцей за ўсё адмоўна) асоб, падзеі, з'явы, прадметы. Мы бачым, што гэтыя слова з'яўляюцца зніжанымі, надаюць мове адценне грубасці і развязнасці: «І ў час, калі злыдням *плюгавым* карціць, / Каго б *аглушыць* ананімкай, / Я буду з сябрамі надзейнымі піць, / Піць чай ад прастуды з малінкай» [2, с. 75], «Хапае сваіх тут, што *плёткі плятуць*, / *Грызуцца* за сыты кус. / Назад вас, *мярзотнікі*, трэба вярнуць, / Але *наматайце на вус*» [2, с. 76], «Мудры голас суседа, / Поціск мужнай рукі, / Не для вас, *караеды*, / Не для вас, *слізнякі*» [2, с. 86].

Р. Баравікова выкарыстоўвае большую колькасць слоў з суфіксамі са значэннем памяншальнасці, ласкальнасці, памяншальна-ласкальнасці ў параўнанні з А. Грачанікам: «Прытушыць дождж аген’чык пачуцца, / у небе жораў крыкам адзавецца, / а я спытаю – як табе жывецца, / ці вычакаў ты долю ад жыцця?» [1, с. 21], «То ціукне *птушачка* азяблая, / То зашархоча з даху снег, / То дрогка страпянецца яблыня, / То пырхнуць вераб’і са стрэх» [3, с. 40].

Адзначым некаторыя слова з суфіксамі са значэннем памяншальнасці, ласкальнасці, памяншальна-ласкальнасці ў вершах Раісы Баравіковай: «ясень *танюткі*», «ліска з японскай казкі», «не бяруць на *ланцужок*», «па *тоненькаму* промню», «*тоненькі штрышок*», «чамаданчык ніяк не падняць», «веснавая *хмарка*», «*бярозкі*, лёгкія, як здані», «і растрывожыць *халадок* нізіны», «*лёгенька* кружыцца», «нібы над *кропелькай* віна», «як з *аблачынкай* на плячы», «чырванагруды *снегірок*», «расінкай празрыстай», «*бялюткі* іней», «*жоўченкі* зайчык», «*бязгрешную* *галінку*», «белая *пушиначка*», «*слязінка* склацілася», «*пакойчык*, нібы ў бэзе белым», «з *жалейкай-дудачкай* у руцэ», «у сваім маленъкім *чысценкім* пакоі», «і дзверы *тоненька* рыпелі», «коцяцца дому *слязінкі*», «сябе па *кропельках* раздам», «да баразны *раўнюткай*, як *шнурок*», «абвее *ветрыкам* імклівым»: «З будзённасці шэрай, нібыта з туману, / *Расінкай* празрытай імкнуся да сонца. – / А раптам я промені гарачы дастану / І зоркай зазязю хаця б на імгненні» [4, с. 5], «Ах, белая *пушиначка*, / Цябе не зберагла! / Так доўга ты кружылася / І ўсё-ткі ўцякла!» [4, с. 59].

У Анатоля Грачанікаў такія формы мы амаль не сустракаем.

Відавочна, гэта асаблівасць адлюстроўвае патрэбнасць жанчын у пашырэнні набору вобразных сродкаў для перадачы розных адценняў ласкальнасці, памяншальнасці, павелічэння ступені праявы

эмацыянальна-ацэначнай прыметы, падкрэслення харктэрных асаблівасцей вобразаў, а таксама выражэння свайго стаўлення да іх.

Паэзія Р. Баравіковай з'яўляецца інтанацыйна афарбованай. У большасці вершаў Р. Баравікова выкарыстоўвае выклічнікі. Выкарыстанне выклічнікаў надае вершам Р. Баравіковай эмацыянальна-экспрэсіўнае адценне: «о, як натхнёна і высозна», «ах, прыйдзе, прыйдзе ясны дзень», «ах, не трывожце, сэрцу так балюча», «ах, не прыходзьце прывідам у сны». Такой вялікай колькасці выклічнікаў мы не сустракаем у вершах А. Грачанікава: «о, як ірванулі з мелі».

У вершах Раісы Баравіковай сустракаюцца рытарычныя пытанні: «Падхаплю перасохлым дыханнем, / што ж ад змоўклага лета чакаць? / Ці не лепш мне з вучнёўскім стараннем / ссалавелай душы падпяваць?» [1, с. 54].

Такім чынам, у паэтычнай мове А. Грачанікава і Р. Баравіковай адлюстроўваюцца асаблівасці адпаведна «мужчынскага» і «жаночага» маўлення як гендэрна маркіраванага вербальнага спосабу адлюстравання аб'ектыўнай рэчаіснасці і выражэння эмацыянальнага-экспрэсіўнага стаўлення да яе прадметаў і з'яў.

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Баравікова, Р. Дрэва для райской птушкі / Р. Баравікова. – Мінск: Маст. літ., 2007. – 270 с.
- 2 Грачанікаў, А. Дрэва на выспе / А. Грачанікаў. – Мінск: Маст. літ., 1977. – 112 с.
- 3 Грачанікаў, А. Я вас люблю... / А. Грачанікаў. – Мінск: Маст. літ., 1986. – 143 с.
- 4 Баравікова, Р. Рамонкавы бераг / Р. Баравікова. – Мінск: Маст. літ., 1997. – 80 с.

УДК 811.161.1'42

А. С. Лашкевич
Науч. рук. – В. И. Коваль, д.ф.н., профессор

ЯВЛЕНИЕ СУБСТИТУЦИИ КОМПОНЕНТОВ В СТАТУСНЫХ ЕДИНИЦАХ

Бурное развитие компьютерных технологий и средств программного обеспечения привело к расширению интернет-общения. Стремясь ограничить возникновение неточностей, а также облегчить сам процесс коммуникации, пользователи ПК выработали особые правила общения. В результате наряду с традиционными

функциональными стилями выработался стиль интернет-коммуникации, характеризующийся особыми свойствами. Социальные сети являются богатым источником материала, необходимого для качественного изучения этого стиля. Особый интерес в связи с этим представляют статусные единицы, имеющие различное языковое выражение.

Статусные единицы ещё практически не изучены, однако их роль в сфере интернет-общения очень велика. Слово *статус* в отношении социальных сетей нельзя воспринимать буквально. В компьютерном толковании под термином *статус* понимается ‘поле и текст в нём, которые видят пользователи при посещении страниц социальных сетей’. В создании статусных единиц могут принимать участие фразы, предложения, цитаты, способные охарактеризовать состояние пользователя, описать его настроение, передать важную информацию.

Одним из самых распространённых языковых явлений, используемых при создании статусных единиц, стало явление субSTITУции компонентов. В самом узком смысле *субSTITУция* – это замена одного языкового компонента другим.

Статусная единица «*Каждое утро я играю главную роль в фантастическом триллере «Доспать за 5 минут»* создана при участии вышеназванного языкового явления. Название популярного фильма «Угнать за 60 секунд» преобразуется в принципиально новое, однако пользователи всё равно чувствуют внутреннюю форму исходного варианта благодаря припомнанию широкоупотребительной фразы: «Я ещё пять минут посплю». Фраза искусно «встроена» в название «фантастического триллера». Следует обратить внимание на то, что в данном случае заменяется не один компонент, а три. Сохранению внутренней формы исходного варианта способствует привлечение единиц, семантика которых обнаруживает точки соприкосновения с семантикой слов-оригиналов. Так, компоненты *угнать* и *доспать* объединяет семантика ‘сделать быстро’, а компоненты *секунда* и *минута*, *шестьдесят* и *пять* соотносятся со сферой времени. Кроме того, имеет место своеобразная рифмовка (*угнать/доспать*) и сохранение предлога *за*. Таким образом, с привлечением минимума языковых средств обыгрывается всем знакомая ситуация раннего утра, когда хочется спать и так сложно встать с постели. Статусная единица создана с целью самопрезентации, однако замена компонентов привносит в неё комичное звучание, в результате чего она выполняет и развлекательную функцию.

В статусной единице «*Школа, школа... НЕ скучаю!!!*» подвергается трансформации строчка из известной песни группы

«Любовные истории». Фраза прибрела принципиально иной смысл вследствие использования отрицательной частицы *не* в строке известной песни:

*Я своих подружек школьных
Иногда ещё встречаю.
Оказалось это больно.
Школа, школа я скучаю.*

Стоит обратить внимание на автора статусной единицы – это студентка четвёртого курса филологического факультета, которая только что вернулась в университет после практики в школе. Таким образом, ситуация, характерная для текста песни, совершенно отличается от ситуации, с целью отражения которой и была создана данная статусная единица. В песне это ситуация прощания выпускников со школой и прощание с детством в целом, которое всегда переносится очень болезненно. Статусная единица, напротив, была создана зрелой студенткой, находившейся в школе в качестве учителя-практиканта, на которого была возложена большая ответственность. Именно поэтому факт прощания со школой как временным местом работы и возвращение к беззаботной студенческой жизни был воспринят позитивно. Обращает на себя внимание и особое оформление статусной единицы: использование многоточия для того, чтобы отразить паузу, которая была бы очень уместна в устной речи для создания интриги перед произнесением изменённой части фразы.

Большой интерес для анализа представляет статусная единица «*Любимые Женщины! С Праздником Вас! Крепких колготок и нерушимой прически!*», которая была создана накануне 8 Марта. В статусной единице использовано два устойчивых словосочетания, которые в этом случае коренным образом преобразуются. В большом количестве поздравлений, приуроченных к самым разнообразным событиям, люди всегда желали друг другу *крепкого здоровья* и *нерушимого счастья*. Однако автор рассматриваемой статусной единицы видоизменяет эти устойчивые словосочетания, что способствует комичному окрашиванию данной статусной единицы. Любопытно, что автор делает акцент на тех вещах, с которыми у женщин очень часто случаются проблемы. Таким образом, он пытается подчеркнуть свою осведомлённость в женских неудачах и заинтересованность в их безболезненном разрешении. Применяя явление субSTITУции компонентов при создании статусной единицы, автор в негрубой и завуалированной форме пытается сказать о том, что женщины очень часто переживают из-за мелочей, отсутствия которых он и хочет им пожелать.

В статусной единице «*Пейте дети молоко, а не то, что я вчера*» произошла замена не одного компонента, а целого сочетания слов. Однако, несмотря на это, пользователи страниц социальных сетей без труда воспроизводят оригинал детского стихотворения (песенки), в которой есть слова «Пейте дети молоко, будете здоровы». Замена второй его части на сочетание «а не то, что я вчера» позволяет провести параллель с ситуацией алкогольного опьянения. На своём месте оказался и глагол *пейте* в первой части статусной единицы и оригинала. Конечно же, нравоучительный элемент в статусной единице чувствуется, однако в первую очередь она создавалась с целью рассмешить пользователей, а не научить их жизни.

Статус «*Всё тайное становится сплетнями*» основан на прецедентном афоризме «Всё тайное становится явным», первоисточником которого является Библия. В Евангелии от Марка (гл. 4, ст. 22) и от Луки (гл. 8, ст. 17) сказано: «*Ибо нет ничего тайного, что не сделалось бы явным, ни сокровенного, что не сделалось бы известным и не обнаружилось бы*». Если говорить о современной литературе и употреблении данного афоризма, то в первую очередь русскоговорящая аудитория припоминает популярные в недавнем прошлом «Денискины рассказы», написанные Виктором Драгунским. В случае статусной единицы мы имеем дело с парадоксом, который возник в привычном для носителей русского языка афоризме в результате замены последнего его элемента, т.е. в результате воздействия явления субSTITУции компонентов. Необходимо обратиться к семантике двух слов: *явный* и *сплетня*. **Явный** – ‘открытый взгляду, видимый, не скрываемый, не тайный; совершенно очевидный, ясный для всех’. **Сплетня** – ‘слух о ком-либо, чём-либо, обычно основанный на неточных или заведомо неверных, нарочито измышленных сведениях’. Парадокс заключается в том, что изначально тайное, неизвестное становится общедоступным для широкого круга людей. Логика в статусной единице присутствует, поскольку суть сплетен заключается в преднамеренном искажении каких-то фактов до неузнаваемости, в результате чего тайное становится не просто явным, но изменённым явным, теряя внутреннюю целостность и истинность.

Статусная единица «*Лучше пиво в руке, чем синица вдалеке!*» – это видоизменённая русская поговорка «*Лучше синица в руке, чем журавль в небе*». Стоит отметить, что поговорка подверглась очень сильной трансформации, поскольку произошла замена не одного компонента, а нескольких, и, кроме того, ключевое слово *синица* было перенесено во вторую часть статусной единицы, однако внутренняя

форма поговорки всё равно легко угадывается. Это становится возможным, в первую очередь, благодаря сохранению формы поговорки, а именно использованию конструкции «лучше..., чем...», а так же употреблению двух исходных слов: *синица* и *рука*. Помимо этого наречие *вдалеке* можно рассматривать в качестве контекстуального синонима предложно-падежному сочетанию *в небе*, поскольку в обоих компонентах присутствует семантика удалённости. Если в первоисточнике нечто, скрытое за словом *журавль*, являлось более весомым и желаемым, по сравнению с тем, что подразумевалось под словом *синица*, то в статусной единице всё наоборот. Замена компонента *журавль* словом *пиво* ограничивает сферу употребления данной статусной единицы: её использование допустимо лишь при обсуждении бытовых тем, связанных с алкогольными напитками. Неудивительно то, что данная статусная единица была создана представителем сильного пола.

Таким образом, проанализировав всё вышесказанное, мы пришли к выводу, что явление субSTITУции компонентов привносит в статусные единицы комичное звучание. Но, несмотря на то, что зачастую статусные единицы, в которых нашло место явление субSTITУции компонентов, комически окрашены, они способны нести в себе скрытый философский подтекст. Те или иные замены компонентов часто можно объяснить, исходя из гендерных различий, которые существуют между участниками интернет-коммуникации.

УДК 811.161.1'373.611

М. А. Лобачева

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

СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ГНЕДО С ВЕРШИНОЙ СПАСТИ В ИСТОРИИ РУССКОГО ЯЗЫКА

В статье рассматривается история глагола *спасти* и его производных в русском языке. Устанавливаются причины деэтимологизации исходного слова словообразовательного гнезда – глагола *спасти*, прослеживаются его формообразовательные связи в письменный период истории русского языка; анализируется структура и семантика производных; объясняются условия формирования самостоятельного гнезда с вершиной *спасибо*.

Языковой материал рассматривается на этнолингвистическом фоне с привлечением культурологической информации.

На современном языковом этапе глагол *спасти* не имеет семантической связи ни с глаголом *настi1* ‘присматривать за скотом, птицей и т.п. во время выгона на подножный корм’, ни с глаголом *настi2* ‘припасать, беречь’, и, как следствие, представляет собой доминанту отдельного словообразовательного гнезда. Причиной обособления глагола *спасти* в качестве исходного слова самостоятельного словообразовательного гнезда является семантический разрыв с историческим производящим.

Глагол *спасти* в древнерусском языке входил в этимологическое гнездо с вершиной **pas-*: *настi*→

аналогично тому, которое развивается как метафорическое в глаголе *пасти* и в существительном *пастух*: *пасти* – 1) ‘стеречь, пасти’ → 2) ‘руководить, наставлять’; *пастух* – 1) ‘пастух, сторож стада’ → 2) ‘наставник, руководитель, паstryрь’.

«Словарь русских народных говоров» приводит 2 слова-омонима *спasti*: *спasti, спасать I* – 1) пасти (скот); справиться с пастьбой; 2) скормить, израсходовать на корм скоту; кормя, выращивать, выкармливать (о животных). Таким образом, в говорах, в отличие от литературного языка, глагол выступает как видовая пара к омониму *пасти1*; *спasti, спасать II* – 1) следить за сохранностью чего-либо, сберегать; 2) запасать впрок, копить [5, с.121]. Омоним *спasti2*, в свою очередь, представляет собой видовую пару к *пасти2*.

Из диалектного материала следует, что глагол *спasti, спасать* в языковой практике русских отражал общее значение глагола *пасти* ‘кормить, охранять’, ‘припасать, беречь’, что подтверждает этимологическое родство глаголов *пасти* и *спasti*. В диалектах отмечена словообразовательная и фонетическая вариантность глаголов с тем же значением: *спасить* – ‘спасти, уберечь от кого-, чего-либо’, *спастъ* – ‘спасти, уберечь от кого-, чего-либо опасного, угрожающего’; в православной вере – ‘избавить свою душу от вечных мук в загробной жизни’ [5, с.119, 121].

На синхронном языковом срезе анализируемый глагол утратил семантическую соотнесенность с глаголом *пасти* и выступает, как уже отмечалось, в качестве видовой пары к глаголу *спасать*. Исходный глагол *пасти* на современном языковом срезе имеет в качестве видовой пары не один глагол: в качестве видовых соответствий совершенного вида выступают, например, такие глаголы, как *допасти* ‘окончить пасти, довести пастьбу скота до конца, до какого-либо срока’ (*Не помню, как я допас овец до вечера. Данилевский*) [6, с. 985]; *отпасти* ‘кончить пасти, перестать заниматься пастьбой’, ‘пропасти известное время’ [6 т. 8, с. 517] и др.

Глагол *спasti* в современном русском языке является исходным словом отдельного словообразовательного гнезда, которое включает в себя 22 производных слова. Значение исходного глагола *спasti* в той или иной мере сохраняется во всех производных словах.

Семантически родственными являются слова *пасти*, *спasti* и *спасибо*. Слово *спасибо* отмечается уже в древнерусском языке: ‘благодарность из слов *спаси Бог*’ [2, т. 3, с. 199]. Русским говорам известны два многозначных слова-омонима *спасибо*: *спасибо1* – 1) в сочетании *спасибо на чем-либо*; 2) не спасибо кому-либо: ‘не следует быть благодарным кому-л. за что-л.’; 3) спаси, упаси Бог от чего-л.

недопустимого, неприятного; 4) благодарность; *спасибо2* – ‘статуя языческого божества, кумир’. Староверы избегают употребления *спасибо*, ссылаясь на то, что в этом слове заключается чествование языческого божества [5, вып. 40, с.119].

В современном русском литературном языке утрачена семантическая связь слова *спасибо* с производящим глаголом *спасти*. В современном русском языке *спасибо* представляет собой функциональный омоним, то есть в зависимости от контекста и сочетаемости может употребляться в качестве различных частей речи: 1) в качестве выражения благодарности (‘благодарю, благодарю тебя (вас)’) *спасибо* выступает как междометие: *Спасибо за добрые слова*; 2) в значении ‘благодарность’ является существительным: *Спасибо в карман не кладут*; 3) может употребляться в значении безличного сказуемого как слово категории состояния в значениях ‘хорошо, удачно; счастье что…’: – *Вижу, тучки идут, а укрыться некуда. Спасибо, хатка ваша по дороге*. Вересаев [4]. Лексема *спасибо* является вершиной самостоятельного гнезда, включающего несколько производных разговорного характера: *спасибочко, спасибочка, спасибочки* [7, т. 2, с. 151].

В связи с рассмотрением слова *спасибо* следует отметить, что и сам глагол *спасаться*, употребляясь самостоятельно, в говорах также может использоваться для выражения благодарности. Сравним уже приведенное выше для этого глагола значение ‘выражать благодарность, признательность, благодарить’: *Они вышли, спасаются, что накормил обедом* [5, вып. 40, с. 117].

Регулярной особенностью глагольных словообразовательных гнезд является наличие отглагольных существительных. В рассматриваемом гнезде представлены следующие отглагольные существительные: *спасание, спасатель, спасение, спаситель, спас* и производные от них.

Существительное *спасание*, обозначающее действие по производящему глаголу *спасать*, как показывают материалы словарей, стабильно сохраняет свою семантику на протяжении всего письменного периода истории русского языка.

Существительное *спасение* образовано от глагола совершенного вида *спасти* при помощи продуктивного суффикса *-ениj-*, также выражающего значение действия. Материалы древнерусского языка отражают два значения для существительного *спасение*: 1) ‘действие спасшего’; 2) ‘вечное блаженство’ [2, т. 3, с. 198]. Второе переносное значение развивается по метонимической модели «действие → результат действия». В современном русском литературном языке

существительное *спасение* имеет следующие значения: 1) ‘действие по знач. глаг. *спасти* и *спастись*’, 2) ‘о том, что (или кто) спасает, избавляет от чего-л’ [4]. Как видим, с течением времени абстрактное существительное, обозначающее процесс, приобретает значение орудия или средства, в том числе лица, исполняющего действия. Это значение является результатом метонимического переноса.

Особый интерес представляет и отглагольное существительное *спас*, образованное от глагола *спасти* нульсуффиксальным способом. В словаре И.И. Срезневского данное существительное не отражается. У В. И. Даля находим такие значения для существительного *спас*: 1) ‘спаситель, Христос’; 2) ‘церковь во имя Спаса’; 3) ‘праздники Господни’ [3]. В современном русском языке представлены два слова омонима: *спас1* 1) *прост.* ‘спасение’; *спас2* – 1) ‘то же, что *спаситель*'; 2) ‘название иконы с изображением Христа, а также как название церкви, построенной в честь Христа (Спасителя)’; 3) ‘название каждого из трех церковно-бытовых праздников в конце лета (первый или медовый спас, второй или яблочный спас, третий спас)’ [4]. Диалектный материал отражает наличие двух омонимов со следующими значениями: *спас1* – ‘праздники Господни’; *спас2* – ‘спасение’ [5, вып. 40, с. 115-116]. В данном случае омонимия – следствие распада полисемии. Первоначально значение Спас ‘Спаситель (Христос)’ появляется как результат метонимического переноса с действия на того, кто осуществляет данное действие. Появление данного значения является подтверждением того факта, что религия была значимой и неотъемлемой частью жизни русского человека.

Религиозные праздники, называемые термином Спас, с одной стороны, в качестве первоосновы имеют конкретные события из жизни Христа и Богородицы, а с другой – обнаруживают многочисленные позднейшие напластования, связанные с переосмысливанием их в народной духовной, культурной и бытовой традиции. Следует отметить, что все переосмысления имеют положительный контекст, отражающий надежду не только на вечное спасение, но и на укрепление здоровья, приобретение материального достатка, исполнение желаний и т.п.

что мёд обладает особой силой и пригоден для лечения многих болезней. По традиции в этот день совершается малое освящение воды, а также мёда нового сбора, благословляется его употребление в пищу.

- 1 Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / М. Фасмер.– М.: Прогресс, 1987. – Т. 3: Муза – Сят. – 832 с.
- 2 Срезневский, И. И. Словарь древнерусского языка: в 3 т. / И. И. Срезневский. – Репринтное издание – М.: Книга, 1989. – Т. 3.
- 3 Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс] / В. И. Даль – Режим доступа: <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=246>
- 4 Словарь русского языка: в 4-х т. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=240>
- 5 Словарь русских народных говоров / под ред. Сороколетова Ф.П. – Л.: Наука, 2006. – Вып. 40.
- 6 Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. / под ред. В. И. Чернышёва – М., Л.: Изд-во АН СССР, 1948–1965.
- 7 Тихонов, А.Н. Словообразовательный словарь русского языка: в 2 т. / А.Н. Тихонов. – М.: Русский язык, 1990. – Т. 2.

УДК 811.161.1'367.625'373.611

А. А. Радькова

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

ГЛАГОЛЫ С РЕЗУЛЬТАТИВНОЙ ПРИСТАВКОЙ У- В РУССКОМ ЯЗЫКЕ (ДИАХРОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

В статье рассматривается явление опрощения в русских глаголах с исторической приставкой *у-*, имевшей значение результативности. Выявляются причины деэтимологизации рассматриваемых лексических единиц. Устанавливается, что основное место среди исторических изменений, приведших к деэтимологизации и опрощению анализируемых глаголов, принадлежит смысловому разрыву между производящей и производной основой. Исследование проводится на материале древнерусского языка, литературной и диалектной разновидностей современного русского языка.

Значение результативности является наиболее частотным для глагольной приставки *у-* в современном русском языке. Как показывают наблюдения над глаголами с указанной приставкой, подвергшимися процессу опрощения, значение результативности оказывается наиболее регулярным и с диахронической точки зрения. Исторический результативный префикс *у-* выделяется в целом ряде русских глаголов. Указанное явление характерно для следующих слов.

В современном русском языке глагол **ухаживать** имеет следующую семантическую структуру: 1. Заботиться о ком-, чем-л., оказывая услуги, помочь, создавая необходимые условия и т. п. (*Молодость и природа ускорили мое выздоровление. Все семейство коменданта за мною ухаживало.* Пушкин) 2. Оказывать внимание, угождать женщине, стараясь добиться ее расположения (*Она была богата и боялась, что Махин ухаживает за ней из-за денег.* Л. Толстой) 3. Вести себя угодливо, подобострастно по отношению к кому-л. с целью добиться чего-л. (*Я сам давно бы был миллионером, если бы только захотел. Воображаю, как бы все начали тогда ухаживать за мной.* Мамин-Сибиряк) [1, т. IV, с. 538].

На синхронном языковом срезе приставка **у-** в лексеме **ухаживать** не выделяется. Исторически глагол **ухаживать** образован от слова **уходить** суффиксальным способом. Глагол **уходить** в современном русском языке представлен двумя омонимами, в которых приставка **у-** имеет следующие значения: 1) значение удаления (**уходитьI** в значении ‘покидать какое-л. место, чье-л. общество; удаляться, отправиться куда-либо’); 2) результативное значение доведения до нежелательного состояния или уничтожения того, что названо производящей основой (**уходитьII** в значении ‘извести, испортить’). Кроме того, русскому языку известен также глагол **уходить** в значении ‘присмотреть за кем-либо’, в морфемной структуре которого приставка **у-** имеет значение положительной результативности.

Для глагола **ходить** в этимологической литературе зафиксированы соответствия в других языках: ст.-слав. *ходити*, сербохорв. *хόдити*, словен *hóditi*, чеш. *choditi*, слвц. *chodit'*, польск. *chodzić* || Связано с и.-е. к. **sed-*: *x-* произошел из *s-* после приставок *per-*, *pri-*, *u-*;ср. знач. др.-инд. *āsad-* ‘ступить, пойти, достигать’, *utsad-* ‘отходить, выходить, исчезать’, авест. *āhad-* ‘подходить’ [2, с. 252 – 253].

Сведения об исторической семантике глагола **ходить** мы находим в «Этимологическом словаре славянских языков» под ред. О.Н. Трубачева: **xoditi*: болг. *хόдя* ‘ходить’, сербохорв. *хòдити* ‘ходить’, чеш. *choditi* ‘ходить’, слвц. *chodit'*, польск. *chodzić* ‘ходить (в разн. значениях)’, др.-русск. *ходити* ‘двигаться, передвигаться, ступая ногами’, диал. *ходить* ‘ходить’, ‘ухаживать, заботиться’, ‘выращивать, откармливать’. Авторы словаря указывают на то, что глагол на *-iti* является производным от **xodъ*; обратная деривация невероятна. Связано супплетивными отношениями с **jьti*, что касается, правда, в большей степени перфектных форм [3, с. 48 – 49]. Таким образом, исконным значением глагола было значение перемещения в пространстве.

В морфемной структуре слова *ухаживать* произошел процесс оправдения, причиной которого является то, что производящий глагол *уходить* в значении ‘присмотреть за кем-, чем-л., позаботиться о ком-, чем-л’ не входит в активный словарный фонд на современном языковом срезе. В указанном значении глагол не зафиксирован также ни для древнерусского среза, ни для языка 19 века. Он употребляется только в причастной форме. Кроме того можно говорить и о семантическом разрыве между производящим и производным словом. Семантический объем производящего глагола *ухаживать* значительно шире семантики глагола *уходить* (сравним с приведенными выше значениями глагола *ухаживать* значения глагола *уходить*).

Проанализировав весь вышеизложенный языковой материал, можно говорить о том, что значением исторического префикса *у-* было значение ‘достигение желаемого результата’.

В современном русском языке глагол *учредить* зафиксирован со следующими значениями: 1. Основать, создать что-л. (*Учрежденные в Кремле и в доме Познякова театры тотчас же закрылись, потому что актрисы и актеры были ограблены.* Л. Толстой.) 2. Ввести, установить (*Я хотел тоже способствовать движению современного просвещения и мечтал даже учредить стипендию в университете.* Достоевский.) [1, т. IV, с. 544].

Исторически глагол *учредить* образован от лексемы *чредить* приставочным способом. На современном синхронном срезе приставка *у-* в глаголе *учредить* не выделяется.

Сведения об исторической семантике глагола *чредить* мы находим и в «Этимологическом словаре славянских языков» под ред. О.Н. Трубачева: *čerđiti (*se*): словен. *čréđiti* ‘приводить в порядок, располагать’, чеш. *tříditi* ‘группировать, распределять’, русск. диал. *чредить* ‘вынимать из птицы или рыбы внутренности’, ‘очищать, делать что-нибудь лучше обычного’, ‘убирать комнату, наблюдать опрятность, чистоту’, ‘угощать усердно со знаками уважения’, ‘проказничать, кутерьмить’, ‘браниТЬ’, ‘учреждать, изготавливать, обиходить’, ‘усматривать, послеживать, подсматривать’ [3, вып. 4, с. 63].

В языке 19 в. глагол *чредить* имел следующую семантическую структуру: ‘устанавливать черед, чреду, очередь, порядок.’ || *Чредить* црк. ‘учреждать, устраивать, особенно пир, угощать.’ || ‘Перемежаться поочередно’ (*Дождь чередит со снегом.*) || *Чередить* тмб. ‘угощать, потчевать, чествовать’ (*Уж я ли его не чередил!*) || *Кур.* ‘проказнить, прокудить’ (*Что ты начередил тут!*) || *Сев. сиб.* ‘вообще готовить, подготавливать, изготавливать, исправлять, убирать, устраивать, приводить в порядок, опрятать, рядить, ладить, обихаживать.’

|| *Чередить* ‘наблюдать, ухаживать, напр. за коровой’, ‘впору накормить’ и т. п. влд. *Чередить комнаты* пск. ‘мести, вытираять, прибирать’ *Чередить коней на скачку сиб.* ‘подъяровывать, яровать, подготовлять’. *Чередить* кого, нвг. ‘бранить, щунять’ [4].

В материалах И.И. Срезневского глагол *чредить* зафиксирован со значениями ‘принять, угостить’, ‘насытить’ [5, т. III, с. 1538].

В современном русском литературном языке глагол *чредить* не зафиксирован. В морфемной структуре слова *учредить* произошел процесс оправления, причиной которого послужила утрата литературным языком производящего глагола *чредить*. Проанализировав весь языковой материал, можно сказать, что исторический префикс *у-* имел значение результативности.

В современном русском языке глагол *упечь* имеет следующие значения: **1. Разг.** Выпечь до надлежащей степени, как следует. **2. Прост.** Отправить куда-л. против воли. (*А ты, мой батюшка, не печалься, что тебя упекли в наше захолустье.* Пушкин.) || Лишить свободы, подвергнув какой-л. каре. (*По ошибке заседатели упекли его в острог.* Н. Некрасов.) [1, т. IV, с. 503].

В языке 19 века также был зафиксирован глагол *упечь*, где он имел следующие значения: ‘выпечь, допечь хорошо, сполна, дать дойти’ (*Хлеб сыроят, не упечен.*) || *Кого, куда,* ‘сбыть, сослать, засадить, отправить против воли’ (*Голова зол на него, куда-нибудь да упечет.*) || Упекать ‘вовлекать кого-либо, делать причастным к чему-либо’ (*Он упёк меня в свидетели.*) Упекать, упякать ‘ввести кого-либо в неприятность’, пск. *твр.*; ‘печься до поспелости’; || ‘убывать по весу’ от печенья. || Упечься ‘погибнуть насильственно или по несчастному случаю’ (*Переплывая через реку, трое упеклось.* перм.). || Упечься ‘обмануться, ошибиться, попасть в просак’. || Упекаться ‘обпачкаться, обмараться’ [4].

На синхронном языковом срезе префикс *у-* в лексеме *упечь* не выделяется. Исторически глагол *упечь* образован от слова *печь* приставочным способом.

Для глагола *печь* в этимологической литературе приводятся соответствия в других языках: праслав. **rekъtъ*: *peku*; ср. др.-инд. *raktíṣ* ж. ‘варка, вареное кушанье’ [2, т. III, 256]. Лексема *печь* со значением ‘печь’ зафиксирована в материалах И.И. Срезневского.

Принимая во внимание весь вышеизложенный материал, можно говорить о том, что корню **rek-* в переносных значениях была присуща агрессивно-отрицательная коннотация. Производные от глагола *печь*, а также другие синонимичные глаголы с ядерной семой ‘издавать тепло, гореть, жечь’ обнаруживают целый ряд переносных

метафорических значений, отражающих крайне негативно окрашенные, нежелательные для человека действия. Одним из таких переносов является «подвергаться воздействию огня, гореть → ругать, бранить, сердиться; наказывать»: лит. (прост.) *греть* (сов. в. *взгреть*) ‘порицать за что-либо, высказывать неодобрение; бранить, ругать’; *упечь* (прост.) ‘отправить куда-либо против воли. // Лишить свободы, подвергнув какой-либо каре’; dial. (смол.) *запекать* (запечь) ‘бранить’. *Мачеха лихая: дуже сирот запекает* (пск.); ‘отправлять, ссылать кого-либо далеко’ [6, вып. 10, с. 309-310]; (ворон.) *отпалить, отпаливать* ‘сказать что-либо со злобой, гневом, раздражением’ [6, вып. 24, с. 266] (костром.), *напекать* ‘надоедать, допекать’ [6, вып. 20, с. 67-68]; *опекать* ‘донимать, опекать кого-либо’ (курск.); ‘оскорблять, огорчать’ [6, вып. 23, с. 247]; (свердл.) *накалка* ‘ругань’ [6, вып. 19, с. 305]; *палиться* ‘браниться’ [6, вып. 25, с. 171].

В морфемной структуре глагола *упечь* произошел процесс опрощения, причиной которого послужил разрыв семантической связи между производным и производящим словом. Принимая во внимание все значения корня **pek-*, мы можем сказать, что приставка *у-* в данном слове первоначально имела значение результативности. На фоне приведенных отрицательных оценочных значений можно, по-видимому, говорить и об “отрицательных” трансформациях в значении приставки.

Явления, подобные описанным, наблюдаются в семантике и структуре глаголов *ухищряться, угостить, угодить* и др. Значение результативности, исторически выявляемое в приставке *у-*, может иметь дополнительные как отрицательные, так и положительные коннотации, отражающие доведение действия соответственно до желательного или, наоборот, до нежелательного результата. Значение результативности во всех проанализированных глаголах совмещалось с грамматическим значением совершенного вида, однако семантический разрыв между производящей и производной основами приводил к обособлению исторически приставочного глагола и его деэтимологизации.

Список использованных источников

- 1 Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд. испр. доп. – М.: Русский язык, 1988. – Т. 4: С – Я. – 800 с.
- 2 Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / М. Фасмер. – М.: Прогресс, 1986-1987.
- 3 Этимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд / под ред. О.Н. Трубачева.– М.: Наука, 1977. – Вып. 4. – 235 с.; 1981. – Вып. 8. – 252 с.

4 Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс] /В. И. Даль – Режим доступа: <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=246>

5 Срезневский, И. И. Словарь древнерусского языка в 3 т. / И. И. Срезневский. – Репринтное издание – М.: Книга, 1989.

6 Словарь русских народных говоров / под ред. Ф.П. Сороколетова – Вып. 1–40. – Л.: Наука, 1965. – 2006.

УДК 811.61.1'373.612.2:002.2

А. Л. Стрижак

Науч. рук. – В. И. Коваль, доктор филол. наук, профессор

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ МЕТАФОРИЗОВАННЫХ ТЕРМИНОВ В СОВРЕМЕННОМ ГАЗЕТНОМ ТЕКСТЕ

В статье анализируется функционирование метафоризованных терминов в современной газете. Выявляются и описываются особенности использования специальных слов как яркого социально-оценочного средства, что выражается в традиционном, узульном или окказиональном характере их употребления. Устанавливаются изменения в семантике, стилистической окраске и сочетаемости терминов-экспрессем, использующихся в газетных текстах. Указываются факторы, влияющие на интенсификацию pragматического потенциала специальных слов.

Современная газета аккумулирует терминологическую лексику и использует её в двух основных функциях: либо как источник новых знаний (сообщение информации), либо как мощное средство воздействия на массовое сознание. Обращение к столь яркому оценочному средству, каким являются метафоризованные термины, значительно активизируется в периоды серьёзных общественных преобразований, требующих от журналистов поиска новых, свежих и броских выразительных средств. Объектом нашего рассмотрения стали контексты, извлечённые из российских и русскоязычных белорусских газет, относящихся преимущественно к сложной переходной эпохе – последнему десятилетию XX века.

На наш взгляд, экспрессивно-оценочный статус метафоризованного термина определяется характером его переносного употребления: традиционным, узульным или окказиональным. Обратимся к анализу

материала, располагая выделенные группы специальных слов (а также иллюстрации в рамках каждой из групп) по мере интенсификации выразительного потенциала метафоризованных терминов.

Традиционное использование специального слова предполагает реализацию им словарного переносного значения и осуществляется в двух направлениях, первое из которых представлено тождеством контекстуальной и словарной семантики термина, а также изоморфизмом оценочных компонентов. В качестве примера можно привести контекст *Первый инвестфонд: реанимация* *ещё не закончена* (НГ, окт. 1996), где слово *реанимация* употреблено в значении ‘восстановление, возвращение, оживление чего-л.’ (БТСРЯ). Направление оценочности специального слова *реанимация* формируется в данном случае интенсионалом значения термина – ‘приведение чего-л. в норму’, что объективно вызывает положительную реакцию.

Обращение пишущего к традиционно используемой в газете терминологической лексике приводит к своеобразной унификации выражения авторской модальности, автоматизации восприятия подобных контекстов, позволяет реципиенту без труда спрогнозировать оценочную канву публикации. Сравн.: *Нужно сменить лишь систему координат, в которой Питер и другие российские регионы оказались благодаря организованному коллапсу федеративных отношений* (НР, апр. 2006), где *коллапс* ‘резкое ухудшение условий жизни общества, грозящее крахом государства’ (БТСРЯ).

Второе направление традиционно используемых в переносном значении терминов характеризуется сдвигами в семантике, сочетаемости, а также в оценочной окраске таких слов: **Паралич власти**: *Ближний Восток замер в ожидании – премьер-министр Израиля балансирует между жизнью и смертью* (об инсульте Ариэля Шарона) (МК, янв. 2006). Настоящий контекст иллюстрирует «буквализацию» семантики сочетания *паралич власти* ‘состояние безвластия’ (БСРП), которая заключается в контекстуальном совмещении переносного и узуального (терминологического) значений специального слова *паралич* ‘болезнь, заключающаяся в потере способности произвольных движений каким-л. органом или частью тела’ (БТСРЯ).

Усиление выразительного потенциала метафоризованного термина может быть следствием нарушения семантической сочетаемости: *Приход Гайдара в правительство России в начале 1991-го года ознаменовался «шоковой терапией». В октябре 1993 ещё лучшее – «танковая терапия»* (СБ, окт. 1993). Специальное слово *терапия* ‘о постепенных осторожных мерах, направленных на изменение чего-л. существующего’ (БТСРЯ) в приведённой иллюстрации развивает

новое, диффузное значение ‘система чрезвычайных мероприятий, направленных на нормализацию кризисной ситуации’, которое конкретизируется атрибутивным компонентом словосочетания: *танковая терапия* ‘система мероприятий, направленная на подавление беспорядков; применение военной силы в условиях мирного времени’. Сравн.: *Рублёвая терапия не исключает летального исхода. Сохранение статус-кво его гарантирует* (БР, дек. 1993), где *рублёвая терапия* ‘система чрезвычайных мероприятий, направленных на нормализацию ситуации в экономике посредством введения рублёвой валюты’.

Узуальное использование термина характеризуется активным употреблением в современных газетных текстах специальных слов, семантика которых ещё не получила словарной фиксации. При этом переосмыслинию подвергаются те слова, которые являются потенциальными носителями смысловых трансформаций, а также термины, синонимичные уже существующим в языке метафорам либо связанные с ними ассоциативно в пределах одной тематической группы. Так, потенциальная оценочность облигаторно присутствует в семантике терминов, называющих различные хирургические операции: *Затем снова темпы сокращения войск стали заметно опережать темпы генеральской кадровой «кастрации»* (КП, дек. 2004), где *кастрация* ‘провальная реорганизация, реформирование чего-л.’; сравним также: «*Если нас не допустят, страну будет ожидать политический аборт в виде избрания недоношенного парламента*», – *предупредил Рогозин* (РБК Daily, май 2007), где *аборт* ‘насильственное прекращение деятельности чего-л.’.

Специальное слово *дефолт* ‘финансовая несостоятельность’ (БТСРЯ) в следующих иллюстрациях развивает переносное значение ‘крах, провал в осуществлении чего-л.; стремительная потеря авторитета и влияния’: *Дефолт ельцинской элиты* (АиФ, дек. 2003); сравним: *Фактически это был дефолт ельцинского правления, политики реформаторов* (Труд-7, июль 2005). Яркая социальная оценочность рассмотренных газетных контекстов возрастает вследствие наличия в значении лексемы *дефолт* определённых смысловых приращений, обусловленных устойчивыми ассоциациями с катастрофическими преобразованиями 1990-х гг.

Окказиональное употребление термина предполагает развитие у него переносного значения лишь в конкретном, единичном контексте. Неожиданные ассоциации, которым нередко сопутствует яркая образность, «визуализация» семантики метафоризованных терминов, создают ощущение абсолютной новизны номинаций, при этом оригинальное, контекстуальное переносное значение влияет и на

перцепцию означаемых фрагментов действительности, разрушая стереотипы их привычного осмысления и восприятия.

В ряде случаев переносное значение специальных слов не имеет чётко выраженных семантических связей с узульным толкованием термина, либо такие связи реализованы в деформированном,искажённом виде: *К концу своего пребывания Верховный Совет стал едва ли не главным очагом социальной напряжённости в республике, поскольку именно оттуда спокойное и стабильное общество регулярно получало инъекции разрушительной агрессии* (СБ, май 1995). Окказиональная семантика термина *инъекция* ‘то, что оказывает разрушительное влияние’ не выводится из его узульного переносного значения ‘то, что способствует подъemu какой-л. сферы экономики, активизации какой-л. деятельности’ (СТСРЯ), т.е. перед нами пример контекстуально развивающейся энантиосемии.

Прагматический потенциал метафоризованного термина *селевой* возрастает благодаря возникновению зрительных представлений о данном природном явлении, т.е. восприятие сообщения сопровождается эффектом визуализации: *Селевой поток секса и насилия, хлынувший сейчас на неокрепшие умы, находит благодатную почву* (СБ, сен. 1994), где *селевой* ‘очень мощный, такой, который трудно остановить’. Контекстуальная семантика основана на актуализации в исходном значении термина *селевой* ‘соотн. с сущ. сель ‘бурный поток, возникающий в горах во время сильных дождей’ (СТСРЯ) семы интенсивности ‘бурный поток’.

Значение некоторых окказионально используемых терминов обогащено наличием историко-культурных ассоциаций (как правило, связанных с отрицательно оцениваемыми событиями или явлениями): *Попытка рублевого анилюса Белоруссии успехом не увенчалась* (КЪ, дек. 1994), где *анилюс* ‘политика насильтственного присоединения Австрии к Германии, проводившаяся после Первой мировой войны’ (СТСРЯ) → ‘насильственное введение валюты одного государства на территории другого государства’. Сравним: *Отсрочка рыночных реформ и подмена их экономической «трасянкой» в угоду популистским декларациям лишь усугубляет течение кризиса* (БР, авг. 1994), где *трасянка* ‘бытовой язык жителей многих областей Белоруссии, состоящий из смеси белорусских и русских слов’ (БТСРЯ) → ‘что-л. неполноценное, лишённое реальной силы; создающее видимость чего-л.’. Наличие в структуре значения терминов *анилюс* и *трасянка* дополнительных смысловых компонентов, имеющих индивидуальный характер и определяемых объёмом фоновых знаний адресата, способствует

усилению прагматического заряда этих лексем, а также детерминирует создание яркой социальной оценочности специальных слов.

Анализ материала показывает, что особая выразительность контекста создаётся в тех случаях, когда интенсионал либо импликационал значения означающего и означаемого обнаруживают общие семантические признаки, выступающие своеобразными скрепами как прямых номинативных, так и метафоризованных значений в пределах одного высказывания: *Ни Партия народного единства, ни Белорусский научно-производственный конгресс, при всём их желании победить на выборах, в поисках союзников не обращают свои взоры в инфракрасную область политического спектра – к ортодоксальным коммунистам* (БР, окт. 1993). Так, усиление выразительности цветовой метафоры в данном примере происходит вследствие актуализации фоновых знаний реципиента – ассоциаций с красным цветом, мотивированных номинацией *коммунист* ‘член коммунистической партии’ (БТСРЯ), а также имплицитного обыгрывания внутренней формы термина *инфракрасный* ‘не видимый глазом, находящийся в спектре за красным его концом’ (БТСРЯ). Сравним: *Огнеупорные души* (о трагических событиях декабря 2009 года в г. Перми) (Изв., дек. 2009). Универсальный характер процесса газетно-публицистической специализации в настоящем контексте проявляется в том, что для создания яркого негативнооценочного средства используется термин, содержащий общеоценочную семантику со знаком «плюс». Сложная корреляция значения специального слова *огнеупорный* ‘способный выдерживать воздействие высоких температур, не разрушаясь / о стойком, крепком человеке’ (БТСРЯ) и ассоциаций, связанных с трагическим событием в ночном клубе «Хромая лошадь», генерируют мерцающую, диффузную семантику ‘не чувствительный к чужому горю, причинённому огнём; виновный в этом горе’.

Таким образом, использование терминологической лексики в роли экспрессивно-оценочного средства существенно усиливает действующий потенциал газетного сообщения, при этом степень выраженности прагматического заряда специальных слов детерминируется характером их употребления. Усилинию выразительности метафоризованного термина также способствуют различные семантические, сочетаемостные и валентностные сдвиги, наличие сопутствующих семантике ассоциаций, а также смысловая близость ядерного либо периферийного сегментов значения специального слова.

Список использованных источников

1 Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб.: «Норинт», 2000. – 1536 с.

2 Мокиенко, В. М. Большой словарь русских поговорок / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. – М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007. – 784 с.

УДК 398:159.937.515.5:008

Т. В. Трубкіна

Навук. кір. – В. А. Ляшчынскай, доктар філал. навук, прафесар

КУЛЬТУРНАЯ ІНФАРМАЦЫЯ АБ КОЛЕРАХ ПІХ СІМВОЛІЦЫ

У артыкуле на матэрыяле трох асноўных колераў – белага, чорнага і чырвонага вызначана культурная інфармацыя аб іх, у тым ліку семантыка, сімвалы, што замацаваны за кожным колерам і характэрны розным народам.

Чалавек ужо з моманту свайго з'яўлення на свет знаходзіцца сярод колераў, якія істотна ўплываюць на яго жыццё. Ён прымае ці не прымае той ці іншы колер, ацэньвае пры дапамозе яго сваё самаадчуванне, настрой, жаданні, маскіруе або дэмантструе сябе. Цяжка дакладна вызначыць, калі чалавек пачаў вылучаць колеры і надаваць ім пэўнае значэнне. Відаць, гэта адбылося яшчэ ў дагістарычную эпоху, калі колер быў раўназначны словам, г. зн. служыў сімвалам розных рэчаў. З цягам часу семантыка колераў змянялася, як змянялася эпоха, лад жыцця, таму кожны асобны колер можа ўспрымацца чалавекам па-рознаму ў залежнасці ад культурнагістарычнага кантексту, ад культурнага ўзроўню людзей. Нягледзячы на ўесь суб'ектывізм успрыняцца колеру, на тое, што чалавек увогуле можа не адчуваць колеры (колеравая слепата) ці ўспрымаць іх скажона (далтанізм), за кожным колерам маецца пэўная гістарычная семантыка, сімволіка.

З моманту свайго ўзнікнення каляровы сімвалізм самым цесным чынам быў звязаны з магіяй і рэлігіяй. Колер разглядаўся як атрыбут магічных, сакральных, боскіх сіл. Тры асноўныя колеры выкарыстоўваліся першабытнымі плямёнамі ў наскальным жывапісе, бо атаясамліваліся з «найбольш каштоўнымі для іх рэчамі і жыццёва неабходнымі (па іх меркаваннях) стыхіямі. Такімі з'яўляюцца кроў, малако, агонь, зямля» [1, с. 9]. Вядучая роля гэтых колераў

пацвердзілася вывучэннем магічных рытуалаў першабытных народаў сучаснасці, якія зараз жывуць у Афрыцы, Паўднёвой Амерыцы, англійскім этнографам В.У. Тэрнерам. Гэтыя колеры на працягу стагоддзяў па-рознаму сябе прайўлялі, мелі розныя значэнні і сімваліку, але яны і да сённяшняга дня захоўваюць статус асноўных.

Самым распаўсюджаным колерам трывады ў розных народаў, у тым ліку ў беларускай мове, з'яўляецца *белы колер*, які ў пэўны гістарычны перыяд існавання набывае самыя розныя, нярэдка супрацьлеглыя, значэнні, выклікае разнастайныя эмоцыі, пацуцці, сімвалы і асацыяцыі. Самая шырокая сфера выкарыстання белага колеру – гэта рэлігійныя і магічныя тайнствы. Белая фарба выкарыстоўвалася ў магічных рытуалах, калі людзі апелявалі да сіл добра і жыцця або абараняліся ад уздзеяння злых духаў. Белы колер прыцягваў добрых багоў і палохаў злых. Найбольш важнымі з гэтых рытуалаў былі рытуалы, прысвечаныя нараджэнню, шлюбу і смерці. У пахавальных абрадах многіх «прымітыўных» народаў белы колер сімвалізуе добро і жыццё, і гэта даволі лагічна. Нябожчык пасля смерці ўвасабляўся ў зноў народжанага члена племя ці ператвараўся ў бoga. Па гэтай прычыне яму трэба быць апранутым у белы саван ці размаляваным белай фарбай [2, с. 9]. У Аўстраліі, напрыклад, пры пахаванні жанчыны і мужчыны на памосце размалёўваюць сябе белай глінай, таму што белы колер – гэта колер духу нябожчыка. Белы колер – гэта колер чысціні, пагэтаму ўсе абрады ачышчэння суправаджаліся нашэннем белага адзення, абярэгаў і інш.

Першабытныя людзі выкарыстоўвалі белы колер і як сродак абароны ад сурокаў і псанання. Злыя сілы не моглі нанесці шкоду ўсяму, што пазначана белай фарбай альбо мела амулеты белага колеру. У рытуале ахвярапрынашэння добрым багам і духам імкнуліся прыносіць у ахвяру жывёл белага колеру альбо афарбаваных у белае, паколькі белая птушкі і жывёлы ва ўсіх народаў лічацца асаблівымі, свяшчэннымі. У Егіпце белы колер лічыўся колерам багоў, жрацоў, свяшчэнных жывёл, бо белы ў большай ступені за іншыя колеры быў падобны на сонечнае свяцло. Што датычыцца адрозненняў каляровай сімвалікі хрысціянства ад «паганскаага» перыяду, то яно заключаецца перш за ўсё ў тым, што свяцло і колер канчаткова перастаюць атаясамляцца з Богам, містычнымі сіламі, а становіцца іх атрыбутамі, якасцямі і знакамі.

У славян белы колер застаецца непарушным сімвалам святасці, чысціні і духоўнасці. Анёлы на нябёсах – у белай вопратцы, як і святыя, якія былі пакараны за веру. Асабліва важным з'яўлялася такое значэнне белага як чысціні і бязгрешнасць, вызваленне ад грахоў.

Белы не мае ў хрысціянстве адмоўных значэнняў, нават белы саван азначае, як і ў першабытных народаў, пераход у «лепшы» свет, ачышчэнне ад грахоў.

У краінах іслама каляровы сівалізм дасягае надзвычай высокага ўзроўню развіцця, характарызуецца шматзначнасцю і нясе на сабе адбітак уплыву як Старожытнага Усходу, так і Захаду. У Каране светлыя колеры з'яўляюцца сіваламі добра, чысціні, але не атаясамліваюцца з самім Богам. Адсюль і вынікае, што белы колер у ісламе выказвае духоўнасць і святасць.

Белы колер у 20 ст. асацыруеца з палітычнай і ідэалагічнай барацьбой пэўных класаў і грамадскіх груп, звязаных з барацьбой «белага руху». В.У. Тэрнер лічыць, што карані сімволікі белага варта шукаць у «псіхабіялагічным вопыце чалавека» [2]. Аптычна, белы – гэта эталон чысціні, супрацьлегласць хаосу і бруду, і таму служыць узорам чысціні думак і паводзінаў. Такія асноўныя псіхабіялагічныя крыніцы сімволікі белага колеру, якія дазваляюць зразумець яго магічнае значэнне ў жыцці першабытнага чалавека.

Сучасны чалавек надае беламу колеру не меншае значэнне, чым першабытныя людзі і атаясамлівае яго з дабром, крыніцай сіл, здароўем, жыццём, размнажэннем, нараджэннем дзіцяці, з чысцінёй і адкрытысцю, заможнасцю, шчодрасцю і інш. Але не трэба забываць і пра тое, што белому колеру ўласціва і цалкам супрацьлеглае значэнне – пустэча, ледзяное маўчанне і смерць, бо звязаеца з абрадам памінання духаў продкаў, з паходаннем.

Другі колер трыйды – чорны, які актыўна выкарыстоўваецца і які некаторыя даследчыкі лічылі нават галоўным у трыйдзе. Чорны колер за гісторыю свайго існавання меў самыя розныя значэнні, атаясамліваўся з рознымі сіваламі. У нашых далёкіх продкаў чорны широка выкарыстоўваўся і быў процілеглы беламу: белы абазначаў дзень, а чорны – ноч, белы – жыццё, а чорны – смерць, белы – чысціню, а чорны – бруд. Найбольш важныя значэнні чорнага – нябыт, смерць, хаос, разбурэнне. Чорны колер выкарыстоўваецца ў магічных рытуалах, тэма якіх смерць, заканчэнне або спыненне чаго-небудзь, умяшанне ў жыццё чалавека варожых яму сіл і інш. Нават у адрозненне ад «белай», «чорная магія» апелюе да сіл зла, і прыводзіць чалавека да згубы і праклёну. Чорны лічыцца колерам злога вядзьмарства.

Існуе і іншае значэнне чорнага ў магії. Так, чорны выкарыстоўваўся для абароны ад сурокаў і порчы, але сэнс гэтай сівалічнай абароны ў парыўнанні з белым іншы. Калі, на думку першабытнага чалавека, над белым зло няўладна, то выкарыстанне чорнага азначала, што яго носьбіт не валодае нічым, што магло бы

быць годным зайдзрасці. Зыходзячы з гэтага, на твары нованараджаных наносілі чорныя кропкі. Тым самым у гэтым рытуале чорны колер выступае ў ролі абярэгу, ахоўніка.

Чорны колер з'яўляецца амбівалентным сімвалам: ён мае не толькі негатыўнае значэнне, але валодае і станоўчымі якасцямі. Так, напрыклад, у плямёнаў засушлівых раёнаў Афрыкі чорны шануецца як колер дажджавых хмар, бо чорная хмара ўспрымаецца як міласць, таму што прыносіць вільгаць, свежасць. Ноччу чалавек становіцца безабаронным, бездапаможным, таму колер ночы атаясамліваецца сном, з адсутнасцю свядомасці і ўвасабляе несвядомае, памрачэнне свядомасці. У часы хрысціянства стаўленне да чорнага было як да колеру зла, граху, д'ябла і пекла, смерці, як у большасці сваёй і застаецца. У значэннях чорнага захаваўся і нават развіўся аспект «рытуальнай смерці», смерці дзеля святла. Тому чорны стаў колерам манаства.

Асаблівасць ісламскай сімволікі чорнага колеру – адсутнасць негатыўнага харектару, таму што нач, цемра, дапаўняюць свято. Нават свяшчэнны камень храма Кааба – чорны. Чорны – гэта і колер зямлі. Але разам з тым, у чорнага захаваліся і пэўныя негатыўныя адценні, асацыяцыі: бруду, граху, злых спраў.

У сацыяльна-палітычным ладзе чорны выступаў як сцяг анархістаў, скуранных куртак камісараў. Чорны набывае сэнс рэвалюцыйнага фанатызму (гатоўнасць ісці да канца) і жаху перад рэпрэсіямі дзяржаўнай улады. І нават ў 21 ст. ён мае свае адметнасці: лічыцца прыметай стылю, паспяховасці, энергічнасці, надае элегантнасць, гарачыню, а псіхолагі сцвярджаюць, што перавага чорнага ў адзенні – недахоп або адсутнасць у жыцці чагосьці вельмі важнага. Яшчэ чорны колер хавае ў сабе нешта загадковае, гэтае значэнне можа выкарыстоўвацца ў фільмах, напрыклад, жахаў.

Чырвоны колер як трэці колер трыйды мае багатую і супрацьлеглу сімволіку. Усе чырвоныя рэчы падзяляюцца на дзве групы: прыносяць яны добро ці зло. Моц – гэта значэнне чырвонага, чым і тлумачыцца яго выкарыстанне ў магічных абрадах. У радзінных абрадах славян чырвоны колер сімвалізуе жыццё, здароўе і як сімвал сілы выконвае ахоўную функцыю. Чырвоныя рэчы не толькі ў славян, але і ў Азіі і Кітаі таксама выконваюць функцыю абароны, таму ў розных народаў так шырока былі распаўсюджаны абярэгі чырвонага колеру (чырвоная нітка, стужка, чырвоны арнамент і інш.), якія не толькі ахоўвалі, але і вылечвалі, таму чырвоны яшчэ і лекавы колер.

Асацыяцыі чырвонага колеру з крывёй уласцівымі абраднасці. Напярэдадні Вялікадня асвячаюцца яйкі, пафарбаваныя ў чырвоны колер, што ў хрысціян сімвалізуе кроў, пралітую Хрыстом дзеля

збавення людзей ад грахоў, а значыць – яго любоў. Чырвоны колер асацыліраваўся з крывёй «у прафесіі палача, якая лічылася «пагарджанай», але добра аплочвалася, а адзенне палача павінна было быць чырвоным» [3, с. 47]. У старажытных народаў Блізкага Усходу, Цэнтральнай Азіі і Егіпта адначасова з белым свяшчэнным лічыўся і чырвоны колер. У Егіпце, як і ў Кітаі, гэты колер лічыўся колерам высакароднага саслоўя, воінаў, цароў. Чырвоны колер шанаваўся як колер урадлівасці і кахання. «Плады граната з найстараражытнейшых часоў былі сімваламі ўрадлівасці і лепшым сродкам забеспячэння пладавітасці жанчын, а чырвоныя кветкі заўсёды былі спадарожнікамі кахання» [4, с. 44]. Што датычыцца іслама, то галоўным у разуменні сімволікі і эстэтыкі колеру з'яўляецца сімволіка і эстэтыка святла, якая даволі дакладна прадстаўлена ў Карапе. Так, падобна сонцу і агню, чырвоны колер сагравае чалавека цеплынёй, ачышчальным жарам. «На Усходзе верылі ў магічную сілу чырвонага колеру. Даволі высока шанаваліся чырвоныя каштоўныя камяні: рубіны, гранат... Іх шанавалі не толькі за прыгажосць, але і за магічныя якасці» [2, с. 7].

А яшчэ чырвонаму колеру ўласцівы сімвалы небяспекі, асцярожнасці. Акрамя таго, чырвоны колер услед за крывёю сімвалізуваў вайну і таму быў колерам адвагі, баявога духу. Рымскія палкаводцы, вяртаючыся дадому з перамогай, звычайна афарбоўвалі твар чырвонай фарбай, што таксама сведчыла аб баявым духу.

Чырвоны сімвалізуе радасць і багацце: у Кітаі чырвоныя вароты пазначалі дамы чыноўнікаў першай ступені – шляхетных і багатых людзей, у краінах Далёкага Усходу ён пераважае на ўсіх прадметах, якія знаходзяцца вакол жаніха і нявесты. Сёння чырвоны колер актыўна выкарыстоўваецца ў колератэрapiі, у адзенні, якое дае зразумець астатнім, што перад імі натура гарачая, жорсткая і заўсёды дамагаеца свайго. Нездарма ж менавіта чырвоным мы вылучаем усё, на што хочам звярнуць увагу.

Такім чынам, усе тры колеры і ў старажытнасці, і зараз выражаюць як станоўчыя харектарыстыкі (напрыклад, матываванае прымянецце сілы, стварэнне, здольнасць да прадбачання, змястоўнасць), так і негатыўныя (такія, як разбуральнасць, падаўленне, дэпрэсія, пустэча, праява слабасці і эгаізму).

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Миронова, Л. И. Цветоведение: учебн. пособие / Л. И. Миронова.
– Минск: Высш. шк., 1984. – 286 с.

- 2 Тернер, В. У. Проблема цветовой классификации в первобытных культурах / В. У. Тернер // Семиотика и искусствометрия. – М., 1972. – С. 3 – 24.
- 3 Смирнова, Е. Д. Символика цвета и форменная одежда средневековых сословий / Е. Д. Смирнова // Веснік БДУ. Сер. 3. Гісторыя – 2007. – № 2. – С. 44 – 49.
- 4 Анціпава, Н. “Жылі на белым свеце...” / Н. Анціпава // Роднае слова. – 2007. – № 4. – С. 93 – 94.

УДК 81.161.3'373.46:821.161.3-3

В. М. Фёдарава

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

**ПАХОДЖАННЕ ВАЙСКОВАЙ ЛЕКСІКІ
(на матэрыяле мовы твораў В. Быкава)**

У артыкуле разглядаюцца пытанні паходжання вайсковай лексікі, выяўленай у мове твораў В. Быкава, звязаныя з класіфікацыяй яе на спрадвечна беларускую і запазычаную, адаптацыяй іншамоўнай лексікі да асаблівасцей беларускай мовы, яе фанетычных і марфалагічных нормаў. Вывучэнню вайсковай лексікі ўвогуле, тым больш у творах В. Быкава, навуковых даследаванняў яшчэ прысвежана не было, таму тэму работы можна лічыць актуальнай і карыснай як для даследавання вайсковай тэрміналогіі, так і мовы пісьменніка. У выніку даследавання выяўлена, што значны пласт гэтай лексікі прадстаўляюць спрадвечна беларускія слова, сярод запазычаных слоў найбольш разнастайна прадстаўлены тэрміны з рускай, нямецкай, французскай і англійскай моў, вызначана адаптацыя многіх іншамоўных тэрмінаў да асаблівасцей нашай мовы.

У пасляваенны час з'явілася вялікая колькасць мастацкіх твораў беларускіх пісьменнікаў аб падзеях Вялікай Айчыннай вайны. Асобнай постаццю сярод усіх гэтых пісьменнікаў выдзяляецца Васіль Быкаў, чалавек, імя якога знаёма кожнаму, пісьменніку, які на працягу дзесяцігоддзяў апавядаў людзям праўду пра вайну, пра такую вайну, якой яна была на самой справе, без усялякіх прыкрас, пра вайну ў яе сапраўдным абліччы. У мове яго твораў найбольш яскрава адлюстраваліся набыткі беларускай вайсковай лексікі.

Вялікая колькасць тэрмінаў і прафесіяналізмаў, звязаных з ваеннай справай і ўжытых у мове твораў В. Быкава, дае магчымасць

пазнаёміца з вайсковай лексікай часу вайны і правесці яе комплексны аналіз. Мэтай нашай работы з'яўляецца аналіз вайсковай лексікі з мовы твораў В. Быкава паводле паходжання.

Вялікую частку вайсковай лексікі, ужытай у творах В. Быкава, складаюць тэрміны. Таму неабходна адзначыць, што вывучэннем тэрміналогіі беларускай мовы займаліся многія даследчыкі, сярод якіх можна выдзеліць Л. А. Антанюк, Б. А. Плотнікова, В. П. Краснея. У сумеснай працы Л. А. Антанюк і Б. А. Плотнікова «Беларуская мова: спецыяльная лексіка: Курс лекций» [1] разглядаюцца агульныя пытанні вывучэння тэрміналогіі, звязаныя з азначэннем спецыяльнай лексікі і тэрміналогіі, праблемамі развіцця і функцыяновання сучаснай беларускай тэрміналогіі, праблемамі інтэрнацыяналізацыі і міжнароднай уніфікацыі сучаснай тэрміналогіі.

Вывучэнню беларускай тэрміналогіі прысвечаны таксама працы Краснея В. П., сярод якіх неабходна вылучыць зборнік артыкулаў «Беларуская тэрміналогія» [2], у якім змешчана 35 артыкулаў, што ахопліваюць пытанні фарміравання і функцыяновання тэрміналогіі розных галін навукі ад пачатку ХХ ст. і да нашых дзён.

Складанасць пытанняў, звязаных з утварэннем і функцыянованнем адзінак спецыяльнай лексікі, выклікае неабходнасць звярнуцца таксама і да прац, прысвечаных вывучэнню гэтых пытанняў у іншых мовах. Так, у 2012 годзе выйшла сумесная праца рускіх даследчыкаў Супяранской А. В., Падольскай Н. У. і Васільевай Н. У. «Общая терминология: вопросы теории» [3]. Аўтарамі гэтай працы праведзена грунтоўнае вывучэнне пытанняў складу, аб’ёму і граніц спецыяльнай лексікі, падмоў, тэрміналагічнай намінацыі, спецыфікі тэрмінаў, іх класіфікацыі, моўнай асновы спецыяльнай лексікі, тэрмінаўтварэння.

Неабходна адзначыць, што канкрэтнаму грунтоўнаму вывучэнню менавіта вайсковай лексікі ўвогуле, тым больш у творах В. Быкава, навуковых даследаванняў яшчэ прысвечана не было. Блізкай па тэме можна лічыць работу В. Мясніковай-Гатавец па вывучэнні вайсковай лексікі партызан часу Вялікай Айчыннай вайны [4]. Таму вывучэнне вайсковай лексікі на матэрыяле твораў В. Быкава з'яўляецца вельмі актуальным і карысным для даследавання як вайсковай тэрміналогіі, так і мовы пісьменніка.

Прааналізаваны матэрыял паказаў, што вайсковая лексіка, як і агульнаўжывальная, паводле паходжання падзяляецца на спрадвечна беларускую і запазычаную.

Спрадвечна беларуская спецыяльная лексіка таксама розная паводле свайго паходжання. Сюды ўваходзяць многія слова, якія ўзыходзяць да праславянскіх і агульнаўсходнеславянскіх лексем:

абарона, бой, вайна, полк, аблава, агонь, войска, воін, гусеніца, язык, палон, зброя, пехота, порах, рота, служба, ствол, строй, тыл, спуск, пост і інш.

Уласнабеларускімі лічацца слова, якія ўзніклі ў перыяд самастойнага існавання мовы (*войсковец, абаронны, карнік, акружэнец, допыт і інш.*).

Запазычаная спецыяльная лексіка складае значную частку лексічнага фонду беларускай мовы. Запазычанне з іншых моў – натуральны працэс, які характарызуе кожную развітую нацыянальную мову і мову навукі. Прычыны ўзрастання запазычання з іншых моў не бываюць ізаляванымі ад працэсаў развіцця грамадства ў цэлым, ад асаблівасцей развіцця навукі і нацыянальнай мовы.

Пранікненне запазычання з вайсковую тэрміналогію абумоўлена геаграфічным становішчам Беларусі: краіна прымала ўдзел у ваеных падзеях XX ст., а гэта спрыяла актыўнаму пранікненню слоў, што абазначаюць назвы вайсковай зброі. Іншая прычына пранікнення запазычання з вайсковай тэрміналогіі ў тым, што беларуская мова знаходзіцца ў шчыльнай сувязі з рускай, праз пасрэдніцтва якой у вайсковую беларускую тэрміналогію і трапляюць замежныя тэрміны.

Да запазычаных адносяцца слова іншамоўнага паходжання, якія ў выніку семантычнага і фанетыка-марфалагічнага асваення сталі лексічнымі адзінкамі беларускай мовы. Асноўная прымета запазычанага слова – яго функцыянальная значымасць, якая заключаецца ў тым, што слова абазначае прадметы і паняцці, якія не маюць адэкватнага абазначэння ў самой беларускай мове або з'яўляюцца семантычнымі ці стылістычнымі сінонімамі да адпаведнага беларускага слова. З іншых моў у беларускую мову такія слова пранікаюць як вусным шляхам (г.зн. перш трапілі ў жывую гаворку, а пазней пашырыліся ў пісьменнасці), так і книжным (пачыналі ўжывацца ў пісьменнасці і літаратурнай мове, а потым паступова пераходзілі ў гаворку).

Запазычанне адбываецца звычайна двумя шляхамі: прана і апасродкавана. У якасці моў-пасрэдніц звычайна выступаюць польская або руская мовы. Але некаторыя слова падчас свайго запазычання праходзяць шлях праз некалькі моў. Так, слова *калібр* прыйшло да нас праз польскую або рускую, куды трапіла праз нямецкую, галандскую або французскую з італьянскій, арабскай і ўзыходзіць да грэчаскай формы *калопόδιον* ‘форма, узор’.

Выдзяляюцца дзве вялікія групы запазычаных слоў: са славянскіх моў і з неславянскіх.

Са славянскіх моў:

а) з рускай мовы, дзе ў савецкі час утвараліся лексемы для абазначэння вайсковых з'яў, якія выкарыстоўваюцца зараз на ўсёй постсавецкай прасторы. Гэтая група самая шматлікая: *накатнік, процівагазная маска, праціўнік, прыцэл, снарад, стралок, аружые, асколак, зампаліт, узвод, перадавая, узрыўчатка, вычысліцель і інш.*;

б) з польскай мовы: *пагоны, палкоўнік, стужка*.

З неславянскіх моў:

а) цюркізмы (пераважна з татарскай мовы). Пачалі пранікаць у мову ўсходніх славян яшчэ ў старажытныя часы з мовы цюркскіх плямёнаў, што рабілі набегі на землі славян. Для слоў цюркскага паходжання харектэрна так званая гармонія галосных: пасля каранёвага *a* можа ісці *a* ці *u*: *будан, кабур, каравул*;

б) лацінізмы ў нашу мову прыйшлі праз польскую, чэшскую і іншыя заходнія ўрапейскія мовы: *капітан, капітуляцыя, эвакуацыя, маёр, рэактыўны і інш.*;

в) германізмы – слова нямецкага паходжання вызначаюцца наяўнасцю:

- 1) дыфтонга [ay]: *гаўпвахта, гаўбіца,*
- 2) спалучэння *шт, шп*: *штаб, шпіён, шпрингены,*
- 3) канчатковага [ер]: *лагер, маўзер, афіцэр, бруствер, шмайсер,*
- 4) пачатковага *a*: *армія, артылерыст, атака, агент,*
- 5) дзвюх і больш асноў, якія ўтвараюць адно складанае слова: *муштук, фельдфебель, ордунг, патранташи, шрапнель.*

Таксама сюды адносяцца слова *фронт, фланг, бушлат, генерал, гільза, камендатура, кіцель, клапан, ланцуг, ордэн, патрон, пляц, траса, фланк;*

г) галіцізмы. Прыметамі слоў французскага паходжання з'яўляюцца:

- 1) націскі на апошнім складзе: *калібр,*
- 2) канчатковыя націскныя галосныя: *галіфэ,*
- 3) каранёвы *u*: *парашут,*
- 4) канчатковое *-ор/-ар*: *санёр, жандар,*
- 5) канчатковое *-ён, -он*: *батальён, гарнізон, дывізіён,*
- 6) канчатковое *-ант*: *брыйант, дысант,*
- 7) канчатковое *-ал*: *генерал,*
- 8) канчатковое *-аж*: *бліндаџ;*

д) англіцізмы. Словам англійскага паходжання ўласцівыя:

- 1) націск на першым складзе: *танк, бункер, лайнер,*
- 2) *-ай* у пачатковым складзе: *снайпер,*
- 3) канчатковое *-інг*: *браўнінг, "б'юсінг",*
- 4) канчатковое *-ер*: *рэвалвер, "студэбекер";*

е) італізмы: *салдат, спіраль бруно, фашизм і інш.*;

ж) з галандской: *рэйд, канваір*;

з) з іспанскай: *кананір, каска*.

Вайсковая лексіка іншамоўнага паходжання паступова адаптуеца да асаблівасцей беларускай мовы, яе фанетычных і марфалагічных нормаў і губляе некаторыя свае адметныя рысы. Так, напрыклад:

а) гукі [ж], [дж], [р], [ч], [ш] вымаўляюцца цвёрда (*парашут, радавы, перадавы, начальнік асобага аддзела і інш.*);

б) з'яўляеца аканне (*асколак, праціўнік*), дзеканне (*аддзел, камандзір*), цеканне (*вычысліцель, лейцынант*).

Такім чынам, вайсковая лексіка ў мове твораў Васіля Быкова паводле паходжання прадстаўлена разнастайнымі групамі. Значны пласт гэтай лексікі прадстаўляюць спрадвечна беларускія слова, у склад якіх уключаюцца старадаўнія запазычанні і калькі.

Сярод запазычаных слоў найбольш разнастайна прадстаўлены тэрміны з рускай, німецкай, французскай і англійскай моў. Словы з іншых моў сустракаюцца адзінкава.

Пранікненне іншамоўных слоў – з'ява заканамерная для любой мовы. Гэта вынік палітычных, гандлёвых, эканамічных і культурных сувязей, цесных моўных контактаў народаў свету. Запазычанні не парушаюць нацыянальны самабытнасці беларускай мовы, яны ўзбагачаюць яе лексічную сістэму. Таму іх з'яўленне ў вайсковай лексіцы з'яўляеца заканамерным працэсам.

Спіс выкарыстаных крыніц

1 Антанюк, Л. А. Беларуская мова: специальная лексика: Курс лекций / Л.А. Антонюк, Б.А. Плотников. – Минск: Академия управления при Президенте Республики Беларусь, 2003. – 240 с.

2 Красней, В. П. Беларусская тэрміналогія: зб. арт. / В.П. Красней; рэдкал.: Э. А. Ялоўская (адк. рэд.) [і інш.]; навук. рэд. М. Р. Прыгодзіч. – Мінск: БДУ, 2011. – 216 с.

3 Суперанская, А. В. Общая терминология: вопросы теории / А. В. Суперанская, Н. В. Подольская, Н. В. Васильева; отв. ред. Т. Л. Канделаки. – Изд. 6-е. – Москва: Книжный дом “ЛИБРОКОМ”, 2012. – 248 с.

4 Мяснікова-Гатавец, В. Слова трапнае, жывое. Ваенная лексіка беларускіх партызан у творах аб Вялікай Айчыннай вайне / В. Мяснікова-Гатавец // Маладосць. – 2000. – №11. – С. 235 – 246.

А. Г. Шукайлова

Научн. рук. – В. И. Коваль, доктор филол. наук, профессор

СЛОВА-ИНСЕКТОНИМЫ В РУССКИХ И КИТАЙСКИХ ПОСЛОВИЦАХ

В статье на материале русских и китайских паремий рассматривается символика инсектонимов. Применительно к русской традиции учитываются языческие и христианские представления, связанные с насекомыми. Паремии обоих языков рассматриваются при этом как источник энциклопедических знаний о жизни этноса, как свидетельство художественной выразительности его творчества.

В лексике любого языка мира энтомологическая лексика представляют собой весьма специфический пласт, так как может отражать различия в национальных культурных представлениях, психологических, ментальных и социальных особенностей и разнообразных обычаях, присущих определенному языковому сообществу.

Однако, несмотря на это, энтомологическая лексика не получила достаточного освещения в лингвистике. Амбивалентность этой лексико-семантической группы заключается, с одной стороны, в том, что в нее входит значительное число древнейших лексем, отражающих особенности индоевропейской языковой общности, а с другой стороны, в том, что среди инсектонимов чрезвычайно частотны диалектально окрашенные лексемы.

Как показывают примеры речевого употребления энтомологической лексики, инсектонимы-эмотивы представляют собой метафору или сравнение, которые ориентированы на pragmaticальный эффект. Энтомологическая лексика может характеризовать человека с разных сторон:

- 1) внешний вид: *осиная талия*;
- 2) поведение: *словно муха укусила, порхать как бабочка*;
- 3) черты характера: *попрыгунья стрекоза, надоедливая муха*;
- 4) трудолюбие: *пчела, муравей* и др.

Так как инсектонимы являются своеобразным зеркалом культуры, в русской и китайской традициях они имеют различные коннотации, обусловленные историей, обычаями, бытом, географическим положением. Названные особенности характерны и таким языкам, каковыми являются китайский и русский. Для того чтобы проверить это, целесообразно обратиться к русским и китайским пословицам, в состав которых входят слова-инсектонимы.

Источниками фактического материала послужили толковые и переводные словари русского и китайского языков.

Цель данной работы заключается в том, чтобы показать типы соответствий между символикой слов-инсектонимов, употребляющихся в русских и китайских пословицах; выявить особенности семантики, которую реализуют данные слова в каждом из языков.

Всего для анализа было собрано 36 китайских и 56 русских пословиц, в состав которых входят компоненты-инсектонимы. Частотность употребления энтомологической лексики в составе русских и китайских паремий представлена в следующей таблице:

Языки Инсектонимы	Русский	Китайский
Муха	11	4
Паук	10	6
Бабочка	2	10
Пчела	22	12
Саранча (кузнечик)	6	1
Муравей	8	3

Если классифицировать пословицы, включающие компоненты-инсектонимы, по типам соответствий, то можно выделить три группы таких паремий. Критерии разграничения пословиц по степени их соответствия в сопоставляемых языках во многом зависят от символики, которой наделяются те или иные животные в культуре русского и китайского народов.

К первой группе относятся пословицы с компонентами-инсектонимами, реализующими идентичную символику. Несмотря на то, что русский и китайский языки являются не только различными по своей структуре, но и опираются на различные культурные традиции, в паремическом фонде этих языков обнаруживаются почти полные соответствия, которые свидетельствуют о сходстве мышления и освоения действительности людей, принадлежащих к разным культурным традициям.

Примером полного совпадения символики может послужить такой инсектоним, как муха. В русской и китайской традициях одной из характерных особенностей этих насекомых является их надоедливость, что отражено в пословицах: *Yíng yíng gōi gōi* (= увиваться как муха, пресмыкаться как собака) (кит.) и *Неотвязчив, как муха* (русск.).

К инсектонимам с частично совпадающей символикой относятся такие, в которых одни и те же слова, называющие насекомых, наполняются разными культурными смыслами: *муравей*, *бабочка* и *паук*.

В китайском паремическом фонде есть пословица *qiān lǐ zhī dī, kùi yí yí xué* (= огромная дамба уничтожена муравьём), имеющая значение ‘маленькая ошибка, которая приводит к большой беде’. На первое место здесь выходит признак малого размера насекомого. Муравей выступает в роли мелкого вредителя, возможный ущерб от которого даже не принимался во внимание. Русские же говорят: *Остерегайся врага своего, будь он хоть с муравья*. Такое восприятие свидетельствует о том, что русский человек оценивает врага не только по физиологическим качествам. Серьёзная опасность может исходить и от на первый взгляд немощного и слабого противника. *Муравей мал, а гору копает* – данной пословице о муравье также говорится как о мелком насекомом, но, несмотря на это, инсектоним получает положительную оценку, так как в русской языковой картине мира за муравьём крепко закрепилась символика трудолюбия и упорства. Труд муравья положительно оценивается и китайцами, например *tā yí kěn gǔ tou* (= муравей ест кость), т.е. большое количество продукции, которое производится маленькой машиной.

С давних времён *бабочка* – в народных представлениях славян и китайцев насекомое, связанное с потусторонним миром, воплощение души. В настоящее время в символике бабочки преобладает значение ‘ветреница’. Кроме того, *ночная бабочка* – эвфемизм, использующийся в современном газетном языке для обозначения женщин легкого поведения. В настоящее время, также являясь для китайцев всего лишь метафорой легкомыслия *kuáng fēng làng dié* (= легкомыслие пчел и бабочек) для обозначения легкомысленного человека, бабочка в древности являлась символом бессмертия, ее жизненный цикл стал превосходным примером этого: жизнь – гусеница, смерть – куколка, возрождение – свободный полет души.

В Китае до сих пор жених перед свадьбой дарит невесте живую или нефритовую бабочку – символ неизменной любви: *fēng mǐ dí cǎi* (= бабочки, поклонники пчёл, гадают) для обозначения тоски мужчины по любимой женщине. Здесь бабочка обозначает в первую очередь с мужчину, который «пьет нектар девушек-цветов». В славянской же культуре бабочка ассоциируется исключительно с женским началом. Кроме того, на востоке считают, что увидеть у себя дома бабочку – к счастью, в то время как для славян эта примета сулит горе и даже смерть.

Символическое значение пауков во многом объясняется их биологическими особенностями. Паук – это ядовитый вампир, холодный и беспощадный убийца, пожиратель мух. В пословице *Где паук, там и паутина* не только инсектоним *паук* получает отрицательную коннотацию, но и продукт деятельности данного насекомого – паутина, как неразрывно связанная с ним в народном сознании. То есть там, где злой человек, обязательно проявятся и его злые поступки. В китайской культуре инсектоним *паук* также является символом злого расчёта и хитрости, что выражено пословицей *zhī zhī jié wāng – dí bà yì fāng* (= паук связывает паутинку, управляет одним местом) ‘занять место и назвать себя царём’.

Для наделения паука символическим значением китайцы выбирают такой характерный признак животного, как умение искусно плести паутину. Пословица *zhī yóu tiáo huà* (= паук гуляет по паутине, цикада изменяется) отмечает те способности, которыми паук и цикада владеют в наивысшей степени хорошо. Данная паремия имеет значение ‘быть профессионалом’. Паучья паутина также ассоциируется в китайском сознании с бедностью: *zhī wāng chén āi* (= пыль и паучья паутина) о небогатой жизни.

В третью группу будут включаться инсектонимы с несовпадающей символикой: *кузнечик* (*саранча, сверчок*) и *пчела*.

В восточных культурах кузнечиков употребляют в пищу, и, как свидетельствует Библия, они были главным блюдом трапезы Иоанна Крестителя (Мф. 3:4). Такое библейское понимание кузнечика отразилось в русской пословице *Живем не мотаем, а пустых щей не хлебаем: хоть сверчок в горшок, а все с наваром бываем*. Хотя в данном случае сверчок, скорее всего, воспринимается не как конкретное насекомое, употребляемое в пищу, а как нечто, что содержит в себе белок, имеющий энергетическую ценность. Т.е. что-то очень мелкое, но, тем не менее, пригодное для еды. Традиционной пищей для славян кузнечики никогда не были.

В русских пословицах сверчок всегда коннотируется отрицательно. Примета *Сверчок по избе летает – к смерти либо к пожару* очень чётко указывает на сверчка как на злого предвестника несчастий. Назойливое, неприятное стрекотание насекомого в паремиях также получает отрицательную оценку: *Не велик сверчок, да громко поет; Рябее сусличка, голосистее сверчка*. В последней пословице отрицательный эмотивный эффект усиливается упоминанием рябого сусличка. Рябое воспринимается как бесовское, «нечистое» (ср. «Курочка Ряба»).

В китайской традиции символика инсектонима *кузнечик*

(саранча, сверчок) совершенно противоположная. Если в Библии нашествие саранчи символизирует гнев Божий, то для китайцев саранча – эмблема удачи, связанная с плодородием. Известна пословица *xī shuài jiào, lì qīn dào* (= сверчок верещит – значит осень наступает), т.е. время сбора урожая.

Во всех китайских провинциях стрекочущего сверчка часто держали дома – в коробочках или клетках и считали символом долгой жизни, счастья и удачи. В китайском паремическом фонде имеется пословица *xī shuài dòu gōng jī – gè yōu yī cháng* (= сверчок дерётся с курицей), т.е. у каждого есть свои достоинства. Несмотря на физическую слабость можно рассчитывать на победу над противником, так как удача может улыбнуться каждому.

Инсектоним *пчела*, несомненно получает положительную оценку. Русские воспринимают её как божью тварь и говорят: *Пчела – божья угодница*, так как она доставляла воск на свечи (сравн. *Пчела трудится – для бога свеча пригодится*). В современном сознании пчела является, в первую очередь символом трудолюбия: *Работящая, как пчела; Пчелка мала, а и та работает*. О хорошей хозяйке говорят: *Хозяйка в дому, что пчела в саду*.

В Китае пчелу также почитают как неустанную труженицу, но данное восприятие инсектонима не нашло отражения в паремическом фонде языка. С другой стороны, многочисленны пословицы, которые отмечают беззаботность и легкомыслие пчелы. Например, *kuáng fēng làng díe* (= легкомыслие пчел и бабочек) о легкомысленном и ветреном человеке, *díe luàn fēng kuáng* (= случайные бабочки, сумасшедшие пчелы) или *xì díe yóu fēng* (= бабочка гуляет, пчела гуляет) о бездельнике.

Таким образом, сопоставление русских и китайских пословиц, включающих в свой состав слова-инсектонимы, позволяет сделать выводы о наличии не только закономерных расхождений, обусловленных культурной спецификой, но и большого количества соответствий, отражающих универсализм человеческого мышления.

Н. У. Мядзведзея

Навук. кір. – В. С. Новак, доктар філал. навук, прафесар

**ТРАДЫЦЫІ ВЯСЕЛЬНАЙ АБРАДНАСЦІ Ў ІРЛАНДЦАЎ
НА МАТЭРЫЯЛЕ РЭГІЁНА «CONTAE THIOBRAID ÁRAINN,
BOROUGH CLUAIN MEALA»**

Пытанне аб асаблівасцях абрадавай заходнене ўрапейскай паэзіі з'яўляецца актуальным і перспектыўным на сённяшні дзень. Мэта даследавання – высветліць асаблівасці ірландской вясельной абраднасці, паказаць разнастайнасць, своеасаблівую матывацыю ў традыцыйных абрадавых найменнях. Такое даследаванне дае падставы для парыўнання культурных традыцый розных народаў, дае магчымасць прааналізаваць асаблівасці менталітэту беларускага і заходнене ўрапейскага народаў і спрагнаваць будучае развіццё нацыянальнага і сусветнага фальклору ў межах кампаратывістыкі, што ў сваю чаргу, спрыяе захаванню культурнай спадчыны нашай краіны. Канкрэтныя ўмовы бытавання, культурныя асаблівасці і асаблівасці менталітэту народа напаўняюць вясельны абрад у кожным выпадку лакальным, мясцовым каларытам, які характэрны і для рытуалаў, і для своеасаблівых найменняў шматлікіх звычаяў і абрадаў.

Ірландскае вяселле – гэта вялікая колькасць абрадаў, рытуалаў, прыкмет і павер'яў, магчымасці якіх шырока выкарыстоўваюцца народнай традыцыяй.

У ірландцаў вядомы старадаўні і дзіўны звычай пад назвай «Айтін Гусак»*, калі жаніха запрашаюць у хату нявесты перад вяселлем і рыхтуюць у яго гонар гусака. У нашы дні захаваўся выраз «яго гусак прыгатаваны!»*, які сімвалізуе, што «трапіўся хлопец у сеткі». Даўней, калі сваты станоўча вырашалі ўсе пытанні, звязаныя са шлюбам, малады чалавек павінен быў сустрэцца са сваёй будучай жонкай. Сям'я дзяўчыны рыхтавала гусака. Агульная ідэя свята – як мага лепш пазнаёміцца маладым. Усіх, хто будзе прысутнічаць на вясельной цырымоніі, уключаючы святара, таксама запрашалі. Пасля застолля маладі быць танцы, але галоўнае – гэта тое, што з'яўляліся магчымасці аказваць уздзейнне на «гусака», і паставіць перад ім вызначаныя ўмовы. Іншы раз гэты ж звычай называюць «абскубванне гусака»*, калі збіраліся члены сям'і і ў працэсе абскубвання птушкі

абмяркоўвалі з нявестай, якая чырванела ад сораму, падрабязнасці сямейнага жыцця.

Пасля «Айтін Гусака» абедзве сям’і збіраліся, каб аформіць дамову пра шлюб. Напрыклад, маці і бацька нявесты маглі ўключыць шматлікія пункты, паводле якіх, калі яны пастарэюць, дзецы павінны будуць улічваць іх запатрабаванні, супраджаць іх на нядзельную Мессу, пастаўляць неабходныя прадукты.

Хоць шлюб па дамоўленасці з вышыні нашага часу падаецца не занадта рамантычнай падзеяй, але справа ў тым, што шматлікая колькасць маладых людзей, якія збіраліся ажаніцца, ведалі адзін аднаго з дзяцінства і натуральна, што пачуцці прыхільнасці паміж імі існавалі. Не было, хутчэй за ўсё, паміж імі рамантычных адносін, бо даўней гэта ў сельскай Ірландыі ўяўлялася неймавернай справай. Але варта аддаць належнае бацькам маладых людзей, яны рабілі ўсё магчымае, каб іх дзецы падыходзілі адзін аднаму і ў сямейным жыцці кахалі і паважалі адзін аднаго.

У нашы дні перыяд сватаўства ў Ірландыі пачынаецца адразу ж пасля Вадохрышча (6 студзеня). З некаторых разваг вынікала, што калі нельга жаніцца падчас Вялікага паста, то трэба было паспесь жаніцца раней. Такім чынам, спрыяльным быў час, калі жаніліся падчас Масленіцы, а дзень напярэдадні Попельнай серады лічыўся самым спрыяльным днём.

Большасць сучасных вяселляў святкуеца ў суботу, хоць нават некалькі дзесяцігоддзяў назад шлюбы арганізоўваліся ў Ірландыі ў любы дзень, акрамя суботы і нядзелі. Ёсьць ірландскі верш, у якім прыводзяцца вясельныя прыметы, паяднаныя з поспехам у сямейным жыцці, што залежыла ад таго, які дзень маладыя людзі абрали для абмену клятвамі ў каханні і ў прызнанні вернасці адзін аднаму.

«Панядзелак – для здароўя,
Аўторак – да багацця,
Серада – самы лепшы дзень,
Чацвер – да страт,
Пятніца – да крыжоў,
Субота – ніводны дзень з усіх!»*

Усе высновы вельмі лагічныя, асабліва ўлічваючы, што Ірландыя пераважна сельская краіна ў самым недалёкім мінулым, і субота з’яўляеца традыцыйным кірмашовым днём, калі сем’і купляюць ці прадаюць прадукты, вырабленыя ў хатніх гаспадарках. Як вядома, каталіцкая царква таксама была супраць правядзення вяселляў у суботу.

Пасля таго, як шлюб быў арганізаваны, дзякуючы сватам і бацькам маладых, бацькі нявесты амаль заўсёды адпраўлялі малодшага брата дзяўчыны нібы нарваць кветак, калі дзяўчына і юнак толькі пачыналі сустракацца, але на самой справе – назіраць, каб не было паміж імі ніякіх не дазволеных пакуль вольнасцей. Такія «суправаджэнні» называліся «сборщики маргариток»*. Падчас перадвясельных сустрэч было прынята, каб бацькі нявесты з'явіліся з «праверкай» у хату жаніха. Потым, як іх сустракалі, частавалі, яны рабілі ўласныя высновы, наколькі дачцэ будзе добра жыць у новай сям'і. Яшчэ некалькі выдатных і цалкам здзейсненых ідэй у вясельнай абрараднасці ў ірландскім стылі.

«Bunratty Meade» [1] – мядовае віно «Бунратти», якое ўжо ў сярэднявечныя часы падавалі ў замку «Бунратти» (графства Клер) падчас вясельных застоляў. Рэцэпт віна засноўваецца на адным з найстарэйшых напояў Ірландыі, і калі камусьці атрымаеца паспрабаваць напой, то ён не забудзе яго густ ніколі. У мінульым лічылася, што віно, выпітае на вяселлі, надавала мужнасці, і калі роўна праз дзевяць месяцаў нараджалася дзіця, ту ю падзею абавязкова звязвалі з выпітым на вяселлі «Bunratty Meade».

Маладыя мужы таксама пілі мядовае віно на працягу ўсяго месяца пасля вяселля. У сувязі з гэтым можна правесці аналогію з назовай «мядовы месяц». Лічылася, што рытуальнае пітво павінна было абараніць маладых ад фей, якія, паводле вераванняў, з'яўляліся за душой нявесты.

Зразумелая справа, што вяселле ў ірландскім стылі суправаджаеца спецыяльным музычным суправаджэннем. Калі госці прыбываюць на вясельную бяседу, валыншчыкі сустракаюць іх каля ўваходу неверагодна прыгожай музыкай, гукі ірландскай дуды больш далікатныя, чым гукі шатландскай дуды. Звычайна ў ірландскіх танцах удзельнічалі запрошаныя танцоры ў нацыянальным адзенні. Надзвычай папулярным было выкананне вясельнай песні двумя сябрамі ў той момент, калі жаніх і нявеста разразаюць торт, на сучасным ірландскім вяселлі.

Выдатны знак рамантыхадносін маладых – «Кладахскі» пярсцёнак [1]. Але ёсьць адно папярэджанне, як кажуць, няўдача спасцігне таго чалавека, які купіць Кладахскі пярсцёнак сам для сябе. Яго павінны абавязкова падараўваць.

Ірландская нявесты мелі звычай на вяселлі насіць з сабой сапраўдную падкову на шчасце. Сёння можна набыць вытанчаныя фарфоравыя падковы, іх нявесты бяруць з сабой на сваё вяселле, ці рыхтуюць падковы з тканіны, якія ірландскія нявесты носяць на запясці.

Яшчэ адзін добры звычай – адмысловая хустка, якая дзякуючы некалькім швам ператвараеца ў чэпчык для дзіцяці, распароўшы якія, ён зноў ператвараеца ў хустку, і захоўваеца ў якасці сямейнай рэліквіі. Чароўная хустачка перадаеца дзяўчыне ў дзень яе вяселля. Такія хусткі прадаюцца амаль ва ўсіх крамах ірландскіх сувеніраў.

У сістэме вясельнай абраднасці, паводле ірландскіх павер'яў, звон званкоў засцерагае на адлегласці ад злых духаў. Званіць у званок стала ірландскай традыцыяй, і замест таго, каб чокнуцца куфлямі, на вяселлі можна было пазваніць у маленкія званкі. Іх раздаюць гасцям папярэдне, падчас «вясельнага прыёму»*.

У старажытныя часы, калі нявеста танчыла, яна не павінна была адрываць абедзве нагі ад зямлі, інакш феі маглі б скарыстацца гэтай сітуацыяй і пацягнуць яе. Феі, як вядома ў ірландскай міфалогіі, вельмі любяць прыгожыя рэчы, а нявеста з'яўляецца фаварытам фей. У Ірландыі бытую шмат легенд, змест якіх звязаны з людзьмі, «унесенных призраками» [1]. Па гэтай жа прычыне, каб не прыцягваць да сябе ўвагу фей, у народнай традыцыі раяць не рызыкаваць і не апранаць нявесце адзення зялёнаага колеру. З гэтым звязана і забарона співаць жаніху і нявесце на ўласным вяселлі. Сутнасць аднаго з абрадаў забаўляльнага характару заключаецца ў tym, што мужчыны, якія былі запрошаны на вяселле, падымаюць пасаджанага ў крэсла жаніха і праносяць вакол тых, якія ўжо папоўнілі шэрагі жанатых. Дазваляеца, згодна з мясцовай традыцыяй, з'явицца на вясельнай бяседзе сябрам жаніха, якія павінны былі быць з саламянымі маскамі. У адной гісторыі распавядаецца, што маладыя людзі, якіх праследвалі па прычыне таго, што яны залезлі ў еўню аднаго памешчыка, надзелі на сябе салому і з'явіліся ў такім выглядзе на вяселлі, чым вельмі развесялілі гасцей.

Адметнае ў вясельнай абраднасці Ірландыі: наяўнасць спецыфічных традыцыйных вясельных звычаяў, павер'яў, якія перадаваліся нашчадкам з вуснаў у вусны, з уласнага вопыту продкаў, што захоўваюць культурныя традыцыі розных эпох.

* Запісана ў студзені 2012 г. у горадзе Cluain Meala (Ірландыя) ад Poles Maria, 1935 г. н. Poles Carin, перакладзена на беларускую мову Мядзведзевай Настассеj.

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 [Своя свадьба](#) [Электронный ресурс] / Своя свадьба. Материал предоставлен свадебным агентством «[Honey Wedding](#)». – Москва, 2010. – Режим доступа: <http://www.svoyasvadba.com/svadebnie-istorii/svadebnie-traditsii-mira>. – Дата доступа: 10.04.2012.

УДК:392.4(476.2)

А. П. Паўлава

Навук. кір. – В. С. Новак, доктар філал. навук, прафесар

ЛАКАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ І СІМВОЛІКА АБРАДАЎ СВАТАННЯ І ЗАРУЧЫН БЕЛАРУСКАГА ПАЛЕССЯ

Разгледзены сродкі мастацкай выразнасці песень сватання і заручын беларускага Палесся. Выяўлены асноўныя вобразы-сімвалы песень, якія сустракаюцца на тэрыторыі Гомельскай вобласці. Прадстаўлены агульныя і адметныя рысы гэтых песень.

Асобнае месца сярод традыцыйнай культуры беларусаў займае вясельны абраад, які цікавіць не толькі сваімі рытуаламі, але і непаўторнымі вобразамі – сімваламі, якія з глыбокай дауніны суправаджаюць песенныя тэксты абраадаў сватання і заручын. Зусім не выпадкова, адна з песень, тэкст якой сустракаецца ў Рэчыцкім раёне Гомельскай вобласці, найбольш поўна адлюстроўвае абраад сватання. Дыялог, які прысутнічае ў песні, звычайна гучыць падчас размовы, якая вядзеца па ініцыятыве сватоў, звычайна гэта своеасаблівия прымаўкі, прыказкі, пры абраадзе куплі-продажу нявесты, што напаўняюць тэкст своеасаблівым каларытам:

Сватово-панове, па што вы прыехалі?
Ці па грэчку, ці па жнечку,
Ці па доўгую касу ...
Няма грэчкі, не памыта,
Няма жнечкі, не пабіта,
А наша дзеўка ўся адмыта*.

Падобны варыянт песні сустракаецца і ў Мазырскім раёне:

Сватово-панове, па што вы прыехалі:
Ці па гарох, ці па сачавіцу,
Ці па чырвоную дзявіцу?
Наш гарох ня малачоны,
А сачавіца ў капах стаіць,
А наша дзевачка ў косах сядзіць [1, с. 66].

Прадстаўленыя вышэй песні адноўкавыя не толькі па структуры, але і па сваім змесце. Такі мастацкі сродак, як *паўтор*, робіць песню найбольш мілагучнай, узмацняе яе выразнасць: «Ці па гарох, ці па сачавіцу, / Ці па чырвоную дзявіцу? / А сачавіца ў капах стаіць, / А наша дзевачка ў косах сядзіць»*. І ў першым варыянце, і ў другім прысутнічае вобраз дзявочай касы: «Ці па доўгую касу», «А наша дзевачка ў косах сядзіць», што з'яўляецца сведчаннем незвычайнай прыгажосці дзяўчыны, а таксама выступае як абрадавы элемент: так як на вяселлі было прынята расплятаць касу, што азначала своеасаблівы пераход ад дзявоцтва да жаноцкасці. Каса заўсёды лічылася: «ацэнкай нявіннасці няўесты, якую яна насіла да заручын» [2, с. 254]. Падчас заручын касу распляталі. З распушчанымі валасамі маладая хадзіла да пачатку зборнай суботы. У зборную суботу сяброўкі зноў запляталі ёй валасы ў адну касу.

Што тычыцца іншых характэрных рысаў традыцыйнай паэтыкі абрадавай паэзіі, то ў песнях сватаўства, як і ў іншых тэкстах вясельных песен, часцей за ўсё сустракаецца такі мастацкі сродак, як *параўнанне*, ён надае песні пэўны сэнс. Напрыклад калі ў песні мяшок пароўноўваецца з хлопцам, а торба – з дзяўчынай, відавочна, што нават і самі рэчавыя предметы падабраныя даволі арганічна (торба з мяшком – предметы аднаго тэматычнага раду):

Як-так вяселле бог нам даў,
Ажаніўся мяшок – торбу ўзяў.
Мяшок трэсак, торбу лучыны –
Тое нашыя заручыны [1, с. 66].

Выклікаюць цікавасць і такія мастацкія сродкі, якія часцей за ўсё сустракаюцца ў вясельных песнях, а асабліва ў тэкстах, што выконваліся пры абрадзе сватання і змовін, гэта своеасаблівия разнавіднасці паўтору – *анафара* і *эпіфара*, паўторы адных і тых жа паэтычных радкоў у пачатку і ў канцы, трэба адзначыць, што гэтыя і падобныя да іх паўторы робяць паэтычны рад эмацыйнальна больш насычаным:

Ой, скарэй бы вечар даждаці,
Пойдуць недзе дзяўчыну сватаці.
Пойдуць недзе дзяўчыну сватаці,
А мы пойдзем пад акно слухаці [1, с. 66].

Мілы мой, Андрэйка,
Мілы мой, Андрэйка,
Прыходзь мяне сватаці,
Прыходзь мяне сватаці***.

У вясельных песнях Гомельшчыны часцей за ўсё можна сустрэць анафару. Як вядома, анафара і эпіфара з'яўляюцца ў выніку абрязавання сінтаксічнага паралелізму, суправаджаючы адна адну ў песнях, але на Гомельшчыне падобныя варыянты сустракаюцца даволі рэдка.

На Палессі нярэдка можна знайсці такія варыянты песень, у тэкстах якіх малюецца звычайнае застольле: «піце, сваты, гарэлачку ...», а таксама гаворыцца аб тым, як павінны весці сябе шчодрыя гаспадары, калі яны просяць гасцей піці і есці за здароўе сваіх дзяцей:

Піце, сваты, гарэлачку,
Падчышчайце талерачку,
Запівайце паненачку.
І румяны і прыгожа,
Ды любы працы гожа [1, с. 68].

Піце, ешче, сваты,
Ды хваліце маці,
Што дзеўку гадавала,
Для вас нараджала.
Ешче піце сваты гарэлачку,
Запівайце дзеўку [1, с. 68].

У гэтых варыянтах адбываецца абрац «запойн», які праходзіў адразу пасля сватання, пры ім дзяўчыну як бы запіваюць да роду жаніха і яна ўжо не можа адмовіцца ад замужжа.

Тэкст песні: «Не ідзі, не ідзі, Маладая Дзеванька ... » нібыта засцерагае маладую дзеўку перад адказным крокам у сваім жыцці, бо жыццё ў хаце свякрухі вельмі адрозніваецца ад мацярынскага дома, так як маці заўсёды выслушае, дапаможа, параіць тое, што заўсёды будзе верным і правільным, а свякруха, якой бы добрай і прыемнай яна не была, усё роўна будзе стаяць на баку сына:

Ня ідзі, не ідзі, Маладая Дзеванька,
Туды, Дзе п'юць.
Ці не бяры таго гасцінчыка, што даюць.

Бо яны ж цябе тым гасцінчыкам абмануць
Ды пекла маманькі
Ды ды свякроўкі павядуць [1, с.68].

Трэба адзначыць, што сімваліка песень сватання Гомельскага раёна даволі традыцыйная, гэта не толькі вобраз каліны, вяночка, але і такіх вобразаў як, Дунай, зязюля, галубка, вецер, такіх пар як зязюля і салавей, што ў сваю чаргу, таксама ўзбагачае тэксты песень, робіць іх больш выразнымі і цікавымі.

Варта адзначыць больш дакладна, што выява зязюлі ў вясельнай абрааднасці традыцыйная:

Кукавала зязюля ля двара,
Плакала святло-Танечка за сталом:
Божа мой! Ды хто мяне, горку, узвесяліць,
Хто мяне, няшчасную, ўзвесяліць? [1, с.68]

Песенныя тэксты пра зязюлю былі не толькі журботнымі і горкімі, але сустракаліся і пазітыўныя песні, у якіх гэты вобраз атаясамліваўся не толькі з плачам і няўдачай:

Зязюлька, матулька,
Я такая вясёлы.
Зязюлька, матулька,
Выходжу я замуж.
Такое там шчасце*.

Што тычыцца пар, якія параўноўвалі хлопца і дзяўчыну, то нельга абыйсці ўвагай і такое параштыванне, як зязюля і салавей. Звычайна, калі салаўя ў «сірочых» песнях пасылалі за Дунай, каб даведацца пра сваіх бацькоў, і мець нейкую сувязь з імі, то ў песнях сватання галубка параўноўвалася з нявестай, а салавей з голубам, што было звычайнай з'явай.

Такім чынам, зыходзячы з вышэйпрыведзенага аналізу, трэба сказаць, што вясельныя песні багатыя не толькі на сродкі мастацкай выразнасці, але і разнастайнай сімвалікай, што яшчэ раз падкрэслівае непаўторнасць дадзеных песень.

* Запісана ад Весёлай Марыі Сяргееўны, 1940 г.н., в. Азершчына Рэчыцкага раёна.

** Запісана ад Курбацкай Ніна Уладзіміраўны, 1952 г.н.,
г. Гомель.

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Захарава, В.А Палескае вяселле / В.А Захарава. – Мінск.
“Універсітэтэцкае”, 1984. – 303с .
- 2 Этнографія Беларусі: Энцыкл. (Беларус. Савецкая энцыклапедыя) –
Мінск: БелСЭ, 1989. – 254 с.

УДК 398.3(476.2-37)

А. И. Степанцова

Науч. рук. – С. А. Вергеенко, канд. филол. наук

**ТРАДИЦИИ ПРАЗДНОВАНИЯ «СВЯТОК» В
д. КОРОТЬКИ КОРМЯНСКОГО РАЙОНА**

Данная статья посвящена анализу некоторых локальных особенностей празднования Святок в д. Коротьки Кормянского района. Отмечается существование языческих и христианских представлений в таких обрядовых действиях, как подготовка ритуальной еды (кутьи), карнавальном шествии, разного рода запретах. Особое внимание уделяется одному из традиционных элементов святочных вечеров – гаданиям. В научный оборот вводятся новые оригинальные материалы, записанные автором статьи от своей бабушки, Ходонович Анастасии Григорьевны.

Фольклор как сокровищница народной мудрости запечатлел, сохранил и донес до нашего времени традиционно-исторические, морально-этические и психологические нормы жизни наших предков. Собираемый в полевых экспедициях фольклорно-этнографический материал помогает более полно познакомиться с поверьями, обрядами, обычаями, которые были неотъемлемой частью жизни наших предков и до нашего времени сохраняются не только в пассивной памяти наших бабушек, но и активно бытуют (если не целиком, то фрагментарно) в повседневной жизни.

Одними из наиболее популярных и любимых праздников являются новогодние, которые в народной традиции представляют собой комплекс празднований, связанных с началом нового календарного года как по новому, так и по старому стилю.

В славянских традициях «пограничный период между старым и новым астрономическим годом, который в древних языческих представлениях связывается с рождением нового солнца, а в христианской религии – с рождением сына Божия, охватывает две недели» [1, с. 87] от Рождества до Крещения. Во время становления христианства как господствующей религии и в связи с этим с обострившейся борьбой с народной языческой верой, государственная религия постепенно заменяет языческие представления, дополняя основу некоторых языческих обрядов христианскими элементами. Но, тем не менее, традиция празднования Святок продолжала жить в народе.

Остановимся более подробно на некоторых фрагментах празднования Святок, записанных в г. Добруш от Анастасии Григорьевны, 1933 г.р. (ранее проживала в д. Коротьки Кормянского района). В честь Коляд, как рассказывала бабушка, в каждом доме делали праздничную «вячэр», на которой обязательной пищей была кутья. Старались ставить как можно больше еды, за что в народе этот вечер называли «вялікай куццёй». За стол садились, когда на небе появлялась первая звезда. На праздничной (светлой) одежде, что надевали на Коляды, была также изображена звезда, которая, по мнению Д. К. Зеленина, являлась «элементом христианского происхождения в рождественских обрядах восточных славян» [2, с. 402].

Во время празднования Святок наши бабушки наряжались в маскарадные костюмы. «Мы наряжались в разные маскарадные костюмы, в полнолуние ходили по улицам вёски... Наряжались в шутовское платье, скотов, кумиров и чудовищ, кроме того представляли рождение Сына Божия, явление ангелов пастырям, обрязание, звезду, трех царей», – рассказывала мне моя бабушка. Как видим, данное свидетельство информатора подтверждает мнение исследователей о том, что «в рождественских обрядах восточных славян легко прослеживаются пережитки трех эпох. Помимо обрядов христианского происхождения, а также заимствованных с Запада обрядов языческого календаря и сатурналий имеется еще одна категория, которую следует отнести к местным языческим обрядам» [2, с. 400]. Как отмечает далее Д. К. Зеленин, «сам обычай (колядок – А.С.), с ряжением и играми, очевидно, берет начало от греко-римского языческого праздника календ» [2, с. 402].

Святки – это один из периодов, когда строго запрещалась всякая работа: «любая работа в это время считалась грехом, за которым могло последовать наказание свыше – град, неурожай, болезни и т.д. Прядение на святках, по народному убеждению, могло обернуться нападением на скот волков, неурожаем и градом (при этом во многих

местах гребень и другие ткацкие инструменты на святки вообще выносили из дома, полагая, что это защищает скот от болезней, а людей от змей)» [3, с. 484]. Подобные действия выполнялись и в деревне моей бабушки, где не только запрещалось прядьство, но и оставлять незаконченной работу: «Вечером женщины ни за что не оставят кудели на прялках, чтобы черт не вздумал вместо них сесть за работу. А наши девки гаварыли по другому: если не допрясть кудели накануне Рождества, то прялка придет за ними в церковь при венчании и мужья их подумают, что они бог весть какие лентяйки. Поэтому девки недопряженную кудель солять с целью сохранить ее от проделок черта. Если нитки останутся на мотовиле, их не снимают, как обыкновенно, а разрязают». Как видим, данный пример подтверждает мнение исследователей о том, что «Святки повсеместно считались временем особого разгула нечистой силы» [3, с. 484], которая (в данном случае в образе черта) могла вмешиваться в повседневные дела простых людей. Здесь присутствует также морально-этический мотив нежелания девушек прослыть лентяйками в глазах будущего мужа. В данном примере нашли отражение также и архаические представления славян о том, что соль является оберегом, в том числе и от нечистой силы, поэтому с целью сохранения пряжи от зловредных действий черта ее солят.

Обязательным, самым таинственным и магическим элементом празднования Святок является гадание – «ритуал, направленный на установление контакта с потусторонними силами с целью получения знаний о будущем» [4, с. 482]. Наиболее благоприятным временем для гадания, как рассказывала бабушка, традиционно считалась ночь или вечер, что не противоречит общепринятым представлениям о том, «что гадать можно только до первых петухов, дальше уже ничего не угадывается» [4, с. 483]. Среди записанных гаданий можно выделить гадания на дальнейшую жизнь семьи и на будущее замужество. При гадании на дальнейшую жизнь семьи использовалось полено: «Накануне Рождества в огонь кладут одно из толстых поленьев, которое должно гореть во весь следующий день, а если можно и далее дня медленного горения. Употребляют для этого головню, если можно, оставшуюся с прошлого года. Пока рождественское полено не потухнет, всей домашней людине дают к столу гарэлку». В данном случае можно говорить об элементах имитативной магии, когда подобное вызывает подобное: чем дольше горит полено, тем продолжительнее будет жизнь семьи или ее членов. Особое внимание следует обратить на то, что желательно использовать прошлогоднюю головню, так как возможно все положительное, что было в прошлом

году перенесется и в будущий год. Также существовала традиция семейного гадания, к которому готовились заранее: «Кто-нибудь встает раньше прочих в семействе и готовит завтрак, который все семейство и ест, сидя в постели, не вставая. Завтрак этот – пирожки с яйцами, считая по одному на каждого, и чай пирог развалился во время печения, тому не дожить до следующего праздника». В этом случае прослеживается связь цельности выпекаемого хлеба с «цельностью» жизни, которую мы наблюдаем и при выпечке пасхальных куличей, и при выпечке свадебного каравая.

Самыми интригующими гаданиями являлись гадания на будущее замужество. Гадали, как правило, на вещах, например, на полотенце: «Вывешивают белое полотенце из окошка на ночь со словами: “Суженый, ряженый, приди и утрися”. Если вскоре затем полотенце будет вымочено, то значит в этот год быть девушке, которая вывясила его, замужем. А если к утру снимет его сухим, то не выйти в этом году». Интересно и гадание на луковицах: «Берут несколько луковиц и замачивают каждую из них. Эти кладут на землю, чья луковица раньше даст росток, та из девушек выйдет прежде других замуж». Как видим данные виды гаданий осуществляли только девушки. В то же время бабушка рассказала и о гадании, в котором принимали участие и девушки, и парни: «Молодые люди обоего пола собираются на вечер, берут кольца, перстни, запонки, сережки и другие мелкие вещи и кладут их под блюдо вместе с кусочками хлеба, сверх его накрывают чистым полотенцем и поют песни, посвященные хлебу и соли, и потом подблюдные песни. По окончании каждой, запустив руку и отворотясь от блюда, из-под закрытого блюда вынимают какой-нибудь один попавшийся под руку предмет. Это нечто вроде домашней лотереи. К этому применялось содержание песни, из которого выводится себе предвещание. Нельзя также упустить и тот момент, когда девушки поочередно вынимают из-под блюда записку, в которой содержится имя возлюбленного. Но так как из-под блюда вытянутые вещи не всегда попадаются тому, кому они принадлежат, то присуждается по этому случаю выкуп вещей. Последнему, вынувшему доставшуюся из-под блюда на долю его вещь, уже последнюю, поют песню, обыкновенно свадебную, как бы предвещая скорый брак. Затем и кольцо катят по полу, наблюдая, в какую сторону оно покатится: если к дверям, то для девушки – близость брака, для мужчины – отъезд. В это время являлся дух в образе черноликого юноши с женской повязкой на голове, закутанного в черный длинный плащ. Он к нам являлся ночью, кали мы пачынали варажыць».

Таким образом, мы представили только некоторые фрагменты празднования одного из самых зрелищных и любимых календарных праздников – Святок – в д. Коротьки Кормянского района. Даже эти небольшие фрагменты говорят о том, насколько богатой и разнообразной является устное народное творчество, так бережно хранимое нашими предками. Фольклор – это история целого народа, которую мы должны любить и беречь, как маленькую частичку своей души. То, что нам дано, должно сохраняться и передаваться следующим поколениям.

Список использованных источников

- 1 Попов, Р. «Безумные» (*лудите*) недели в календарном цикле болгар / Р. Попов // Признаковое пространство культуры / отв. ред. С.М. Толстая. – М. : «Индрик», 2002. – С. 87-102.
- 2 Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография. Пер. с нем. К. Д. Цивиной. Примеч. Т. А. Бернштам, Т. В. Станюкович и К. В. Чистова. Послеслов. К. В. Чистова / Д. К. Зеленин. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – 511 с.
- 3 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.
- 4 Виноградова, Л. Н. Гадание / Л. Н. Виноградова // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под редакцией Н. И. Толстого. – Т. 1 А-Г. – М.: «Международные отношения», 1995.

УДК 398.95:811.161.3'37

Н. М. Талкачова

Наук. кір. – В. С. Новак, доктар філал. науک, прафесар

СЕМАНТЫКА ЎЛАСНЫХ ІМЁНАЎ У БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ВЫСЛОЎЯХ

Прадметам разгляду ў дадзеным артыкуле з’яўляецца спецыфіка ўжывання ўласных імёнаў у народных выслоўях. Даследаванне праводзіцца на матэрыяле кнігі Л. В. Арансана «Імя, характер, судьба» і зборніка беларускіх прыказак, прымавак і фразеалагізмаў Ф. Янкоўскага і непасрэдна закранае разгляд семантыкі ўласных імёнаў і праводзіцца яе параўнальны аналіз. Робіцца вынік аб tym, што семантыка імёнаў, якія сустракаюцца ў народных выслоўях, вызначаецца вялікім пазнавальнім патэнцыялам і яна абумоўлена

старожытнасцю паходжання, гістарычнымі і этнічнымі фактарамі, асаблівасцямі веравызнання.

Ці ёсць у імёнаў харктарыстыкі, якія непазбежна становяцца ўласцівымі для носьбітаў гэтых імёнаў? Ці можа імя ўпłyваць на жыщце і лёс свайго носьбіта ці ўсё залежыць ад выхавання? Адказы на гэтыя пытанні могуць быць самымі рознымі, але адно не выклікае сумнення: кожны з нас сустракаў у жыщцы людзей, пра якіх казалі: «Як яму не падыходзіць яго імя!». Гэта натуральна, паколькі ў кожнага імя абавязкова ёсць харктэрныя для ўсіх прыметы. Вядома, чалавек атаясамлівае сябе са сваім іменем, а гэта значыць, што ён пераймае і тыя харктарыстыкі, якія звязаны з яго іменем.

Імя непасрэдна звязана з нацыянальнасцю. «Атрымліваючы імя свайго народа, дзіця мімаволі пачынае далучаць сябе да яго гісторыі і менталітэту. З іншага боку, існуюць і інтэрнацыянальныя імёны, якія даюць дзіцяці і чалавеку ўвогуле вялікую свободу ў нацыянальным самавызначэнні. Яны маюць некаторае абагуленае значэнне, гэта значыць чалавеку з такім іменем лягчэй адчуваць сябе «часткай сусвету» [1, с. 106].

Вядома, што ў кожнага імя ёсць свая сацыяльная выява, свой харктар. Пазнаючы гісторыю чалавецтва і сваёй краіны, чытаючы раманы і падручнікі, чалавек міжволі задумваецца над сэнсам таго ці іншага імя. Якім яны былі? Што зрабілі? Чым запомніліся яны нашчадкам? Ён сустракае ў іх тыя рысы, якія ўласцівы менавіта яму самому, і тым самым нібы атрымлівае падтрымку з мінулага: «Так, ты можаш быць такім!» (Напрыклад, адважным, вялікім, мудрым, заходлівым, справядлівым).

Наши продкі верылі, што кожны чалавек мае сваё адлюстраванне ў навакольным свеце. «Імя для чалавека было не проста выдзяляльным знакам: з ім у народнай свядомасці звязваліся шчасце, поспех, хвароба, смерць, моц і слабасць» [1, с. 61]. У адных выпадках чалавек харктарызуваўся па якой-небудзь знешній прыкмете, у іншых – па маральных якасцях, па становішчы ў сям'і, грамадстве, у адносінах бацькоў і родзічаў да яго, а калі-нікалі – па роду заняткаў.

Прыказкі, прымаўкі, выслоўі з'яўляюцца адлюстраваннем жыцця, побыту народа, пэўных фактаў культуры. У тэкстах гэтых фальклорных жанраў адлюстраваны мудрасць народа і моц яго духу. Цікавая рэч, чаму ў трапныя выразы, а менавіта ў прыказкі і прымаўкі, трапляюць і ўласныя імёны, напрыклад: «Наш Пятрок ходзіць без парток» [2, с. 36]. Чаму менавіта Пятрок, а не Змітрок? Магчыма гэтыя імёны

выбраны для сугучнасці і рыфмы, але ж не для ўсіх прыказак уласціві рытм і рыфма.

Вядома, што нашы продкі, якія не аддзялялі сябе ад прыроды, жылі з ёй у гарманічнай повязі, выяўлялі выключную назіральнасць і таму не маглі не заўважаць таго, што чалавек, які носіць тое ці іншае імя, падобны па нейкіх рысах харктару і паводзінах на іншага чалавека, з такім жа імем. У старажытнасці верылі, што праз імя чалавека можна перадаць нованараджанаму тыя ці іншыя якасці, асабліва таго чалавека, жыццё і лёс якога выклікалі павагу. «Як адзначалі этнографы мінулага стагоддзя, беларусы былі ўпэўнены, што разам з імем можна перадаць чалавеку і тыя якасці, якія заключаны ў яго лексічным значэнні, альбо тыя якасці, якімі валодаў яго цёзка, а таксама калі даць нованараджанаму імя вядомых у дадзенай мясцовасці дрэнных людзей (п'яніц, злодзеяў і да т.п.), то і дзіця будзе такім жа дрэнным» [1, с. 28].

Кожнае слова мае сваю семантыку. Адзначым, што тое ж самае адбываецца і з уласнымі імёнамі. Невыпадкова спачатку імёны даваліся па пэўных прыкметах, знешніх і ўнутраных: Несмияна, Красава, Дабрыня, Варона і да т.п. Пасля прыняцця хрысціянства чалавецтва адмовілася ад унікальнасці першых імёнаў. «Аднак усе нашы імёны пайшли ад слоў, якія маюць сваё значэнне. Некаторыя з іх страцілі непасрэдную сувязь з першапачатковым сэнсам, а некаторыя з іх, наадварот, у самім сваім гучанні маюць значэнне – Вера, Вікторыя, Света. Напрыклад, не прачытаўши ў якім-небудзь даведніку, што Аляксей – гэта «абаронца», а Пётр – «камень», мы наўрад ці пра гэта здагадаемся» [1, с. 42]. Семантыка многіх імёнаў была растлумачана рэлігійнымі канонамі. Па сваім паходжанні царкоўны набор уласных імёнаў быў даволі пярэстым: асноўную масу складалі старажытнагрэчаскія, лацінскія і старажытнаяўрэйскія імёны.

Усё гэта не магло не адбіцца на народных уяўленнях, таму часта сустракаюцца ў беларускіх выслоўях уласныя імёны. Некаторыя з іх найбольш ужывальныя, іншыя – сустракаюцца радзей, ёсць і адзінкавыя імёны.

Вядомы шматлікія навуковыя працы па анамастыцы, у якіх уласныя імёны разглядаюцца ў розных аспектах. Так, даследчык Л.В. Арансан у кнізе «Імя, харктер, судьба» падае разгорнутую харктарыстыку ўласных імёнаў. Напрыклад імені Кузьма даецца наступная харктарыстыка: «Кузьма, Козьма – той, хто ўладкоўвае свет (старажытнагрэчанскае). Кузьма – добры чалавек, але ўсё ж адчувальны, самалюбівы. Лёгка паддаецца ўплыву людзей. Не заўсёды ўпэўнены ў сабе, хоць бывае ўпарты і настойлівы, часам

беспадстаўна кажа «не», што з'яўляеца толькі спосабам самасцвярджэння. Кузьма маўклівы, церпялівы, абавязковы, добра прыстасоўваеца да акаличнасцей, любіць падарожнічаць» [3, с. 103]. У народных выслоўях Кузьма падаеца нам такім: «Няпраўда, што ў Кузьмы грошы: хіба яму хто падкінуў» [2, с. 154], «Я за Кузьму каго захачу вазьму, а ты сваю Арынку павадзі па рынку» [2, с. 126], «Не ўсякі Кузьма – бацька» [2, с. 134], «На свеце ўсяго нажывеш і Кузьму бацькам назавеш» [2, с. 152]. З гэтых слоў можна зрабіць высьнову, што Кузьма гэта чалавек, які характарызуеца ўменнем хутка прыстасоўваца да любых абставін, даволі камунікацыйны, не прыдзірлівы ў адносінах да іншых людзей, але гэта таксама і той чалавек, які не жыве сваім розумам. Дадзены прыклад паказвае нам, што народная думка не разыходзіцца з поглядамі навукоўцаў.

Засяродзім увагу на семантыцы імя Саўка (Савелій), якое падаеца так: «Палажылі Саўку на голую лаўку» [2, с. 109], або «І Саўка ў кут, калі госці тут» [2, с. 109], ці «Там у Саўкі печкі й лаўкі» [2, с. 110], «На бязлюдзі й Саўка чалавек» [4, с. 114], альбо «Атаўка – сену прыбаўка, ды не ўмеў скасіць Саўка» [4, с. 97], «Хто бесідца, а Саўка цешыцца» [4, с. 76], «Хіцер Зміцер, ды і Саўка не дурань» [4, с. 103]. З гэтых выஸлоўяў бачна, што Саўка – чалавек гультаяваты, але знаходлівы, любіць прыпісваць сабе чужыя заслугі. Даследчык Л. В. Арансан дае наступную характарыстыку гэтага імя: «Перакладаеца са старожытнай ўрэйскага як «стралец». Сава адрозніваеца незалежнасцю, ращучасцю і сілай. Ён вельмі самалюбівы, гарачы па характары і імкненіца да лідарства. Мяккі і душэўны чалавек, Сава не ведае, што такое дробязнасць, звадкі і інтыгі. Характар Савы некалькі экспэнтрычны і запальчывы, аднак вонкава гэты чалавек выглядае спакойным, ураўнаважаным і некалькі «бескаляровым». Сава вельмі ўпэўнены ў сабе і самалюбівы, у яго развіта пачуццё ўласнай годнасці. Ён рады, калі ім захапляюцца іншыя людзі, марыць мець узнагароды і разнастайныя ўшанаванні, жадае быць у цэнтры увагі. Рашэнні прымае асцярожна, баючыся памыліцца. Сава здольны да працы, але реалізуваць свае здольнасці да канца не можа» [3, с. 147].

Імя Аўдзей характарызуе добра гаспадара, як чалавека здольнага да працы, як асобу, якая адрозніваеца мэтаскіраванасцю, імкненіца жыць у дастатку. Доказам гэтага выступаюць наступныя прыказкі: «Багаты Аўдзей: поўна хата дзяцей» [4, с. 93], «Аўдзей барздзей паміж людзей» [2, с. 151]. У даследчыка змешчана наступнае апісанне чалавека з такім імем: «Перакладаеца са старожытнай ўрэйскага як – «служка бога». Аўдзей інтэлігентны, добра выхаваны. Валодае выдатнымі арганізаторскімі здольнасцямі,

складным розумам. Дробязяў у працы для яго няма. Аўдзей умее кантраляваць свае эмоцыі, можа быць стрыманым, непатрабавальным. Для яго не важна раскоша, не трывае ліслівасці. Умее абыходзіць вострыя вуглы, неканфліктны. Валодае пачуццём адказнасці і справядлівасці, не любіць адыходзіць ад агульнапрынятых правіл, аддае перавагу пракладзеным сцяжынкам» [3, с. 9].

Аб'ектам даследавання ў народных выслоўях былі не толькі мужчынскія імёны, але і жаночыя. Так жаночае імя Сора з'яўляецца размоўнай формай старажытнай ўрэйскага імя Сара. Л.В. Арансан падае нам наступную харкторыстыку: «Перакладаецца са старажытнай ўрэйскага як – «уладная», «уладарка», «родапачынальніца». Гэтыя жанчыны наравістыя, запальчывыя і залішне ўражлівыя. У запалу гневу могуць быць некіруемымі, у такія хвіліны лепш тримацца ад іх далей. Яны з нараджэння валодаюць воляй і не выносяць ніякага дыктату. У жанчын гэтага тыпу моцны інтэлект, яны дасціпныя, іранічныя. Любяць многа гаварыць і шмат не па тэме. Гасцей прымаюць з шыкам, але пасля іх сыходу паспрабуюць увільнуць ад мышца посуду» [Зс. 240]. У беларускіх народных выслоўях імя Сора падаецца так: «Сора, Сора будзеш гуляць, як і ўчора» [2, с. 124] ці «Наша Сора то шые, то пора, а ўсё ніткам гора» [2, с. 124]. З гэтых радкоў можна зразумець, што Сора – жанчына або дзяўчына гультайватая, не прыстасаваная да працы, любіць пагуляць.

З прааналізаванага фактычнага матэрыялу вынікае, што семантыка імёнаў, якія сустракаюцца ў народных выслоўях, вызначаецца вялікім пазнавальнім патэнцыяламі, яна абумоўлена старажытнасцю паходжання, гістарычнымі і этнічнымі фактарамі, асаблівасцямі веравызнання. Вызначэнне семантыкі канкрэтных імёнаў залежыць непасрэдна ад самога тэксту і кантэксту народных выслоўяў, а таксама гукавога афармлення імёнаў. Іншы раз яно можа гучыць мілагучна, ласкова, узнёсла, прыемна, а можа – насцярожана суха, жахліва, непрыемна. Само імя дае вялікую колькасць інфармацыі.

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Ивашко, В.А. Как выбирают имена / В.А. Ивашко. – Мінск: Выш. школа, 1980.
- 2 Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / Склад. Ф. Янкоўскі; Прадм. Д. Я. Бугаёва. – Мінск: Бел.наука, 2004.
- 3 Аронсон, Л.В. Имя, характер, судьба / Л.В. Аронсон. – М.: Яуза: Омега, 1995.

4 Касько, У.К. Палескі дзівасіл: Бел. нар. Прыказкі, прымаўкі, выслоўі: са скарбніцы А.К. Сержптуўскага / У. К. Касько. – Мінск: Выш. шк., 2005.

УДК 398.332.33(476.2)

П. М. Цалка

Навук. кір. – В. С. Новак, доктар філал. навук, професар

ЖНІЎНАЯ АБРАДНАСЦЬ І ПЕСНІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ: СЕМАНТЫКА ДЗЕЯННЯЎ І ПРАДМЕТНАЙ АТРЫБУТЫКІ

Дадзены артыкул прысвечаны вывучэнню рэгіянальных асаблівасцей жніўнай абрааднасці беларусаў, якая прадстаўлена абраадавымі дзеяннямі, песнямі, міфалагічнымі вераваннямі і ўяўляе сабой складаную сістэму напластаванняў язычніцкай і хрысціянской традыцыі. Асобна разгледжаны функцыянальна-семантычныя падгрупы, звязаныя з міфалагізацыяй жыта ў народнай свядомасці, што пацвярджаецца архіўнымі і ўласна запісанымі матэрыяламі.

Жніўную абрааднасць беларусаў як адну з важнейшых частак земляробчага календара можна лічыць «апафеозам усяго каляндарнага цыкла». Гэта невыпадкова, бо ў цэнтры абраадавых дзеянняў знаходзіцца жыта (хлеб) – сімвал вечнага жыцця, сродак далейшага існавання чалавека.

Мэтай дадзенага даследавання з'яўляецца вывучэнне жніўнай абрааднасці пэўных рэгіёнаў Гомельшчыны ў кантэксце агульнабеларускай традыцыі, вылучэнне агульнага і адметнага, характеристыка асноўных момантаў, звязаных з міфалагічнымі ўяўленнямі, магічнымі дзеяннямі, жанравым складам жніўнай абраадавай паэзіі.

Сакралізацыя хлеба як асноўнага і благаславёнага віду ежы адбылася невыпадкова, бо менавіта Бог надзяліў хлебам чалавека, калі ў таго ўзнікла патрэба ў ежы: «Бог убачыў, што людзі на зямлі мрут з голаду, і тады ён сыпаў з неба зярно. Людзі сабралі яго і пасеялі хлеб» (Лоеўскі р-н) [2, с. 277]; «Бог здзелаў жыта на добрае, на дапамогу людзям» (Гомельскі р-н) [1, с. 419]. Дарэчы, матыў боскіх дарункаў, прыведзены ў беларускіх міфалагічных тэкстах, нечым блізкі па семантыцы да грэчаскіх: Праметэй таксама надзяліў людзей агнём і рознымі ўменнямі для іх існавання. Паводле народных вераванняў, «першае» жыта было незвычайным: або напоўнены

наліўнымі зярнятамі колас пачынаўся ад самай зямлі, або колас уяўляў сабой цэлае суквецце – «елачку»: «Расказвалі, што раней жыта было да самага кораня каласамі» (г. Добруш) [2, с. 277-278]; «Жыта зараз мала родзіць. А раней яно многа радзіла і было не аднім каласком, а «ёлачкай» (Добрушскі р-н) [2, с. 278].

Засяродзім увагу на некаторых аспектах міфалагізацыі жыта ў народнай свядомасці, вылучым функцыянальна-семантычныя падгрупы ў межах тэматычнай групы «Бог – чалавек – жыта»:

- зневажальная адносіны чалавека да хлеба і Божае пакаранне за гэта: «Бог убачыў, што людзі на зямлі мрут з голаду, і тады ён сыпаў з неба зярно. Людзі сабралі яго і пасеялі хлеб. Цераз некаторае ўрэмя Бог зноў глянуў на зямлю і ўбачыў, што валяюцца кускі хлеба, тады ён сабраў хлеб і паслаў на зямлю град і мароз і знішчыў пасевы. Тады людзі пакляліся Богу, што не будуць болей так рабіць, і Бог прасціў іх і апяць даў людзям жыта» (Лоеўскі р-н) [2, с. 277].

- скаргі чалавека на жыта і адпаведная Боская дапамога (пакаранне): «Я яшчэ ведаю, што гэта бабы скардзіліся за тое, што ім вельмі цяжка згінацца ўніз. Да срываць жыта пад самы корань. Вось Бог і зрабіў жыта на высокім коласе, каб бабам лягчэй было» (Гомельскі р-н) [2, с. 277]; «Жыта зараз мала родзіць. А раней яно многа радзіла і было не аднім каласком, а «ёлачкай». Людзі скардзіліся, што яно колецца. Гэтым і разгнявілі Бога, убраў Бог калоссе [...]. Але аставіў Бог толькі адзін каласок» (Добрушскі р-н) [2, с. 278].

- выпрабаванне чалавека Богам на сквапнасць пры дапамозе жыта: «Аднойчы Бог вырашыў іспытаць чалавека. Жадны ён, ці не. Ды й паслаў да яго нішчага. Бедны чалавек прыйшоў у хату і папрасіў у гаспадара хлеба. Гаспадар яму даў толькі маленькі кавалачак. Бог убачыў гэта. Раззлаваўся і садраў усё жыта снізу. Аставіў толькі маленькі кусочак у самым версе, каб скаціна снедала» (Гомельскі р-н) [2, с. 277]. На нашу думку, падобныя павер'і тлумачаць спагадлівія адносіны беларусаў да жабракоў і выразна ілюструюць веру ў тое, што Бог узнагароджвае тых, хто робіць добрае і аказвае дапамогу: «...што далі жабракам, тое і будзе знаходзіцца на

вашым белым століку, які будзе стаяць ў райскім садзе, калі чалавек памрэ» (Чачэрскі р-н)*.

- чалавечыя праклёны, адрасаваныя жыту, і Божая кара за гэта: «Жыта радзіла дужа харашо. І баба пайшла жыта жаць, і кажа: «Штоб ты проклята было, так цябе цяжка жаць!» Тады Гасподзь узяў усе каласы і працягнуў рукой, а падбеглі сабакі і каты і сталі каўкаць. І адзін колас астаўся. Так гавораць, што мы каціны хлеб ядзім» (Рагачоўскі р-н) [2, с. 277]; «Усе хадзілі, снапы вязалі. А яно цяжола, накланяюща нада нізка, каласы рукі рэжуць, спіна баліць. Адна баба і сказала: «Будзь яно проклята!» Ну, цяжола ж сагінацца. І Бог наказаў. Колас і ўшоў. Зацягнуў ён каласы ўніз, у зямлю. Добра яшчэ, што хоць трохі аставіў» (Веткаўскі р-н) [3, с. 207]. Напэўна, падобнымі ўяўленнямі выклікана наступная забарона: «Нельзя ругацца, кагда ў полі робіш. Гэта ж Богам нам усё дадзена» (Веткаўскі р-н) [3, с. 207].

- выкарыстанне жыта нячыстай сілай насуперак волі Бога: «Бог здзелаў жыта на добрае, на дапамогу людзям, а чорт пачаў з яго гарэлку гнаць, таму яно перастала многа радзіць» (Гомельскі р-н) [1, с. 419].

Рэшткі міфалагічных уяўленняў знайшли адлюстраванне ў этнографічных апісаннях жніўнай абрааднасці. Напрыклад, пра форму коласа ў выглядзе «ёлачкі» прыгадваецца ў абраадзе «Ёлка», які папярэднічаў пачатку жніва і выконваўся з мэтай засцярогі жыта ад заломаў ведзьмы, павелічэння яго ўраджайнасці: «Калі зацвітала жыта, дзяўчаты бралі сухую галюку, прыбіралі яе сплеценымі вянкамі і няслі ў жыта. Там ужо «ёлку» хавалі – завівалі зярно. Пелі песні і васільковыя вянкі кідалі ў жыта, штоб зберагчы ад залому. Нада штоб, назад ішоўши, тожа пелі – будзя добры ўраджай» (Веткаўскі р-н) [3, с. 221]. На ўзоруні падсвядомасці, у працэсе выканання і перадачы абрааду з пакалення ў пакаленне, міжволі ўзнаўляеца вобраз «першага» коласа, які рос «ёлачкай».

З самага пачатку, калі Бог «падараўаў» жыта чалавеку, яно ўжо было асвечана Творцам. Таму і ўсе абраадавыя дзеянні, якія здзяйсняюцца жнеямі падчас збору ўраджая хлеба, пэўным чынам асвячаюцца. У структуры жніўнага абраадавага комплексу можна вылучыць наступныя кампаненты: пакрыванне поля, зажынкі, уласна жніво, дажынкі.

Адзначым, што працэс збору ўраджаю пачынаўся з асвячэння поля: «Мая бабуля ўсегда сама эта дзелала. Возьме бутэлечку з вадою і пайшла, пад нос прыгаворвае што-та» (Веткаўскі р-н) [3, с. 217]. Выконвалі таксама абрадавыя дзеянні, якія б паспрыялі ў працы на ніве: «Кідаем у жыта ў белым палаценцы хлеб і ваду, каб задобрыць поле» (Веткаўскі р-н) [3, с. 218]. Прыведзены прыклад пацвярджае факт адлюстравання міфалагічных вераванняў, звязаных з ахвярадаўствам. «Хлеб і вада» як своеасаблівая ахвяра прызначалася менавіта гаспадару поля і нівы – Жыщеню, «які спрыяе росту і выспяванню збожжа» [4, с. 179]. «Гавораць, дзед Жыщень жыве ў жыце і сочыць за ўсім. Калі які гаспадар дрэння ўбярэ на зімку каласкі, то Жыщень іх забярэ ў сноп і пакладзена поле больш рупліваму хазяіну. Дак у яго на наступны год ураджай і большы» (Жлобінскі р-н) [2, с. 278]). Паводле этнографічных звестак, часам дадзенае «ахвярапрынашэнне» адрасавалася Жытній бабе, якая «ўяўлялася ў ablічы нейкай фантастычнай жанчыны з каласамі на галаве і зоркамі па баках» [4, с. 178]. На тэрыторыі Гомельшчыны, у прыватнасці ў Лельчицкім раёне, «бабкамі» ці «бабамі» называлі невялічкія копы жытніх снапоў, якія мелі антрапаморфны выгляд: нагадвалі постаць «мажнай жанчыны ў вялікім капелюшы».

Пасля ўдалага асвячэння поля жанчыны распачыналі зажынкі: «Выбіраюць на палосы жніцу, каб яна зажала жыта – зжала першы сноп. Абавязкова трэба, каб гэтая жанчына была добрай гаспадыніяй. Апранаецца яна ў чыстае адзенне. Зажынае першы сноп і звязвае яго, калі ў час жніва ніхто не парэзаў рукі і нічога дрэннага не здарыцца, то кажуць: «Ой, добрая жніца была, добра зажала, што ніхто не захварэў» (Веткаўскі р-н) [3, с. 204]. Такім чынам, моц і спрыт жанчыны, якая зажынала, перадаваліся нейкім чынам астатнім жнеям. У некаторых этнографічных апісаннях зажынак не толькі моц жанчыны, якая зажынала першай, а нават моц зямлі перадавалася працаўніцам: «Першы сноп жыта перавязвалі лентачкай, утыкалі па кругу цвіточкі. Прыбіраліся і ішлі на поле к зажыну з ядой, елі, а ўжо затым качаліся па полю (ржэунішчы) і, каб быць здаровымі, кажам: «Ніўка, ніўка, аддай маю сілку». Так гаварылі тро разы» (Веткаўскі р-н) [3, с. 204]. Г.А. Барташэвіч адзначае, што «такія ж прыгаворы-песні добра вядомы ўкраінцам, калі таксама жнеі качаліся па жніўю, а перад тым з заламаных да зямлі каласоў абсыпалі зерне, клалі хлеб, ставілі ваду: «Оце тобі, борода, хліб, сіль і вода». Магічнасць вышэйназваных дзеянняў падкрэсліваецца і трайным вымаўленнем-зваротам да «ніўкі».

Асноўны атрыбут абраду зажынак – сноп жыта – надзяляўся разнастайнымі функцыямі: апатрапеічнымі («Першыя каласы прыносяць дахаты. Вось і ў мяне ёсьць пасвянцонае жытцо, яно ж абараняе» (Веткаўскі р-н) [3, с. 205]; «Зажынкавы дзядок старажыць хаты, яго торкалі за абразы» [4, с. 452]), лекава-прафілактычнымі («Калі жалі, дык прывязвалі снапок к спіне, штоб не балела сярэдзіна» (Веткаўскі р-н) [3, с. 216]; «Кагда зажыналі жыта, ставілі першы сноп у начале паласы. Ета штобы спіна не балела» (Веткаўскі р-н)*) і інш.

Сам працэс жніва быў даволі складаным і працаёмкім, таму не вылучаўся абрадавымі дзеяннямі, аднак суправаджаўся вялікай колькасцю жніўных песен, якія адрозніваліся «асаблівай паэтычнасцю і драматычнасцю» [5, с. 545] і былі прысвечаны цяжкай працы жанчын, іх лёсу, нешчасліваму кахранню, лютасці пана.

Дажынкі як заключны этап жніва суправаджаліся пэўнымі абрадавымі сімвалічнымі дзеяннямі. Напрыклад, калі у г.п. Уваравічы Буда-Кашалёўскага раёна завяршалі жаць, то «завівалі бараду»: «У самым канцы поля астаўлялі штук сколькі калоссяў. Завязвалі ў вузел так, каб каласкі глядзелі ўніз, у зямлю. Патом плялі з цвятоў, якія растуць на полі, вянок і клалі на бараду. Яшчэ туды, у вянок, клалі кусок хлеба, соль і вадзічку і гаварылі ўсе жанчыны: «Барада, барадзіца. Харошая маладзіца, табе хлеб, соль і вадзіца. Будзь здарова, зямля-карміцелька, да будущага года»*.

Менавіта праз такія магічныя дзеянні людзі імкнуліся ўлагодзіць зямлю, захаваць яе ўраджайнасць на будучы год.

* Выкарыстаны ўласныя запісы аўтара

Спіс выкарыстаных крыніц

- 1 Міфалагічныя ўяўленні беларусаў / уклад В. С. Новак. – Мінск: Права і эканоміка, 2010. – 538 с. – (Серыя «Гуманітарныя навукі»)
- 2 Народная міфалогія Гомельшчыны: фальклорна-этнографічны зборнік. – ЛМФ «Нёман», 2003. – 320 с.
- 3 Вечнае: Фальклорна-этнографічная спадчына Веткаўскага раёна / аўт.-уклад.: І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Гомель: УА «ГДУ імя Ф. Скарыны», 2003. – 362 с.
- 4 Міфалогія беларусаў: Энцыкл. слоўнік. / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск: «Беларусь», 2011. – 607 с.
- 5 Памяць: гіст. дакум. хроніка Лельчицкага раёна. – Мінск: «Паліграфафармленне», 2002 – 606 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

Акінішава М. В. Рэалізацыя прынцыпу «постмадэрнісцкай чуйнасці» ў сучаснай беларускай прозе.....	3
Аммон М. У. «Лабірынты» В. Ластоўскага ў кантэксце развіцця еўрапейскай фантастычнай літаратуры.....	8
Андрэева А. Ул. Адзінота як праява разбуральнай сілы ў аповесці Ф. Сіўко «Тыдзень вялікай коткі».....	12
Борисова Кс. Н. Эстетика Солженицына в контексте литературного традиционализма.....	16
Гончаров В. В. Роль цветовой детали в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка».....	21
Грынь В. М. Проблематыка аповесці В. Гіевіча «Карабель».....	26
Кохан П. С. Поэтико-мифологический образ лошади в контексте произведений В.С. Короткевича.....	31
Кушнарова К. В. «Зубрэвіцкая сага» Я. Сіпакова: хранатоп твора	36
Кірушкіна М. І. Ratio vivendi in amore: мастацкая мадэль «кахання» ў паэзіі Леры Сом.....	40
Логачёва С. А. «Чувство природы» в художественной концепции романа-притчи А. Кима «Отец-лес».....	44
Молчанова Д. А. Образ вия в одноимённой повести Н. В. Гоголя: фольклорно-психологические истоки.....	49
Мхаян А. С. Матыў мяжы ў мастацкай сістэме А. Разанава.....	54
Новік Г. Ю. Жанравая спецыфіка інтэрнэт-блога і класічнага дзённіка: параўнальны аспект.....	59
Очеретяная О. В. Гуманистическая концепция личности в драматургии Евгения Гришковца.....	65
Разгон Д. О. Человек и его дни (о пьесе М. Булгакова «Дни Турбиных»).....	70
Романькова Н. В. Образ ведьмы в ранних повестях Н. В. Гоголя...	73
Северинова О. Л. Поэтика сна в цикле рассказов М. А. Булгакова «Записки юного врача».....	78
Скуратович К. К. «Блакітны Свін» как прообраз белорусского фандома.....	83
Юшчанка Я. А. Элементы міфапаэтыкі ў прозе Л. Рублеўскай....	88

Языкознание

Бабак О. И. Антропонимы-композиты с формантом <i>-ай</i> в восточнославянских языках.....	93
Богдан Н. А. Стылістичная роля фразеалагізмаў у мове паэтычных твораў У. Дубоўкі.....	98
Дзямідава Т. В. Фразеалагізмы якасці ў мове твораў В. Быкава.....	102
Ісачанка Н. А. Эўфанічныя сродкі выразнасці ў паэтычнай творчасці Яўгеніі Янішчыц.....	106
Каралькова В. А. Стылістична маркіраваная лексіка і яе роля ў стварэнні вобразаў жанчыны і мужчыны ў паэзіі Р. Баравіковай і А. Грачанікава.....	111
Лашкевич А. С. Явление субSTITУции компонентов в статусных единицах.....	114
Лобачева М. А. Словообразовательное гнедо с вершиной <i>спасти</i> в истории русского языка.....	118
Радькова А. А. Глаголы с результативной приставкой <i>у-</i> в русском языке (диахронический аспект).....	124
Стрижак А. Л. Функционирование метафоризованных терминов в современном газетном тексте.....	129
Трубкіна Т. В. Культурная інфармацыя аб колерах і іх сімволіцы	134
Фёдарава В. М. Паходжанне вайсковай лексікі (на матэрыяле мовы твораў В. Быкава).....	139
Шукайлова А. Г. Слова-инсектонимы в русских и китайских пословицах.....	144

Фольклористика

Мядзведзея Н. Традыцыі вясельнай абраdnасці ў ірландцаў на матэрыяле рэгіёна «contae thiobraid árainn, borough cluain meala»....	149
Паўлава А. П. Лакальныя асаблівасці і сімволіка абрадаў сватання і заручын беларускага палесся.....	153
Степанцова А. И. Традиции празднования «святок» в д. Коротьки Кормянского района.....	157
Талкачова Н. М. Семантыка ўласных імёнаў у беларускіх народных выслоўях.....	161
Цалка П. М. Жніўная абраdnасць і песні Гомельшчыны: семантыка дзеянняў і прадметнай атрыбутыкі.....	166

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ

Сборник научных статей

Основан в 2008 году

Выпуск 5

Ответственный за выпуск *А. В. Бредихина*

Подписано в печать 16.10.2012. Формат 60×84 1/16.
Бумага офсетная. Ризография. Усл. печ. л. 10,2.
Уч.-изд. л. 11,2. Тираж 50 экз. Заказ № 599.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины».
ЛИ № 02330/0549481 от 14.05.2009.
Ул. Советская, 104, 246019, г. Гомель.