

ISSN 2223-5205

Учреждение образования
«Гомельский государственный университет
имени Франциска Скорины»

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ФИЛОЛОГИИ**

Сборник научных статей

Первый выпуск сборника вышел в 2008 году

Выпуск 11

Гомель
ГГУ им. Ф. Скорины
2018

УДК 8 (082)

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

Для филологов: студентов, аспирантов, магистрантов.

Сборник издается в соответствии с оригинал-макетом, подготовленным редакционной коллегией, при участии издательства.

Редакционная коллегия:

А. В. Бредихина (гл. ред.),
Е. Н. Полуян, И. Н. Афанасьев, Е. Н. Воинова, В. И. Коваль,
В. С. Новак, И. Ф. Штейнер

Рецензенты:

кандидат филологических наук М. В. Буракова;
кандидат филологических наук Т. А. Осипова

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

© Учреждение образования «Гомельский
государственный университет
имени Франциска Скорины», 2018

А. Л. Батурына

Навук. кір. – І. Ф. Штэйнер, д-р філал. навук, прафесар

АСАБЛІВАСЦІ РАННЯГА ЭТАПУ РАЗВІЦЦЯ НЯМЕЦКАЙ І БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРНАЙ БАЛАДЫ

У артыкуле разглядаецца ўплыў ідэй нямецкай літаратурна-філасофскай школы канца XVIII – пачатку XIX стагоддзяў на станаўленне літаратурнай балады. На прыкладзе балад Й. Гляйма, Л. Хольці, Й. Хэбэля, А. Рыпінскага высвятляюцца асаблівасці ранняга этапу развіцця жанру, яго сувязі з папярэдняй літаратурнай традыцыяй і народнай творчасцю.

Узнікненне нямецкай літаратурнай балады ў перадрамантычны перыяд непасрэдна звязана з новым этапам у развіцці філасофскай думкі і літаратуры другой паловы XVIII – пачатку XIX ст., вядомым пад назвай «Бура і націск» (Sturm und Drang). Ідэі «Бурны і націску» мелі моцны ўплыў на еўрапейскае мастацтва слова. Менавіта яны адыгралі значную ролю ў абуджэнні цікавасці народаў да нацыянальнай літаратурнай спадчыны і народнай творчасці. Калі класіцызм строга адрозніваў жанры і стылі, а ў літаратуры сцвярджаў абстрактна агульначалавечае, увасабленнем чаго лічылася антычнасць, то падчас панавання «Бурны і націску» на першае месца ў літаратурнай творчасці выйшаў індывід з яго непаўторнымі пачуццямі і перажываннямі. Бюргер, Гердэр, Шылер, малады Гётэ будавалі свае тэксты, руйнуючы застарэлыя літаратурныя правілы; яны стваралі вобразы герояў, якія не баяцца супрацьстаяць існуючым грамадскім нормам і ісці насуперак сям'і, уладам і нават нябесным законам. «Штурмеры» перанеслі прынцып індывідуальнасці таксама на адносіны да нацыянальнага, што было тэарэтычна абгрунтавана ў працах Гердэра, які лічыў, што мова народа, яго мастацтва і паэзія з'яўляюцца выражэннем яго нацыянальнага характару і гістарычнага мінулага. Таму ў літаратуры няма адзінага ідэалу, не існуе народа, носьбіта гэтага ідэалу, і культур, якія павінны пераймаць класічныя ўзоры. Гердэр быў перакананы ў тым, што паэзія Усходу, рыцарскага сярэднявечча, народаў «поўначы» (кельтаў, германцаў), славян і прыбалтыйскіх народаў, і нават песні нееўрапейскіх – «дзікіх» народаў Новага Свету – не горш за антычныя творы. «“Бурныя геніі” (у асаблівасці Гердэр і малады Гётэ як яго вучань) вылучаюць

прынцып разнастайнасці тыпаў і ідэалаў мастацкай дасканаласці і іх залежнасці ад умоў нацыянальнага і гістарычнага развіцця» [1, с. 285].

Новыя мастацкія прынцыпы знайшлі шырокі водгук у іншых еўрапейскіх краінах і працягнулі сваё развіццё ў перыяд рамантызму. Мясцовы чытач, часта далёкі ад класічнай адукацыі, чакаў літаратуру, якая тым ці іншым чынам адлюструе яго жыццё, клопаты і жаданні. Ян Баршчэўскі вуснамі пана Завальні ды яго чэлядзі іранічна выказаў адносіны да літаратуры, пабудаванай на антычнай тэматыцы: «Нам гэтай басні не выўчыцца, усё што-та ні па-нашаму, тут нічога не прыпомніш... Твая ўчарашняя гісторыя вельмі вучоная, хоць забі, не помню аніводнага прозвішча тых паганскіх багоў» [2, с. 22].

Нямецкія літаратары «Буры і націску» шукалі формы, якія ў дастатковай ступені маглі ўвасобіць новыя мастацкія падыходы. Невыпадкова, што балада зрабілася адным з любімых жанраў таго перыяду. Першай нямецкай літаратурнай баладай лічыцца «Лянора» Бюргера (1773). Але акрамя Бюргера родапачынальнікамі жанру былі значна менш вядомыя сёння Й. Гляйм і Л. Хольці. Менавіта іх «пераходныя» творы цікава разглядаць з мэтай вылучэння законаў развіцця літаратурнай балады.

У 1746 годзе Гляйм робіць спробу напісаць верш у распаўсюджаным жанры народных песень «Bänkelsang», які апавядалі аб драматычных падзеях – рэўнасці, злачынствах, забойствах – і былі надзвычай папулярнымі сярод шырокай публікі ў тагачаснай Еўропе. Гэты твор вядомы пад назвай «Марыяна», а яго поўная назва – «Сумныя і турботныя наступствы ганебнай рэўнасці, а таксама карысная навука бацькам, якія павінны не прымушаць дзяцей жаніцца, а пакінуць гэта на іх волю – гісторыя Ісака Вэльтэнса, які здзейсніў самагубства ў Берліне 11 красавіка 1746 пасля таго, як жудасна забіў сваю жонку Марыяну і яе нявіннага каханка». Сюжэт «Марыяны» даволі просты і распаўсюджаны ў літаратуры XVIII стагоддзя. Бацькі прымушаюць закаханую ў беднага хлопца дзяўчыну выйсці замуж за багатага жаніха. Яна адмаўляецца, пакуль маці не падманвае яе, гаворачы, што каханы ёй здрадзіў. Праз некалькі гадоў жонка Ісака Вэльтэнса Марыяна сустракаецца з былым каханым, а муж забівае абаіх. «Марыяну» можна разглядаць як твор пераходнага тыпу, у якім прысутнічаюць як рысы літаратуры эпохі Асветніцтва, так і новыя элементы. Героі Гляйма паводзяць сябе ў адпаведнасці з духам сентыменталізму – моцна перажываюць, льюць горкія слёзы, Марыяна ад пачуццяў страчвае прытомнасць. Муж-забойца носіць простае нямецкае імя, але каханка ў адпаведнасці з класічнай традыцыяй клічуць Леандр. Аўтар адрасуе

«Марьяну» ў першую чаргу бюргерству, яна адпавядае густам даволі простаі публікі, і таму Гляім трымае адпаведную дыстанцыю ад падзей. Пэўныя рысы твора дазваляюць думаць, што аўтар даволі іранічна ставіцца да сваёй спробы ўзвысіць народную песню да літаратурнага ўзроўню. У апошніх радках ён з гумарам дадае: «Beim Hören dieser Mordgeschichte // Sieht jeder Mann // Mit leibreich freundlichem Gesichte // Sein Weibchen an, // Und denkt: Wenn ich es einst so fände, so dächt' ich dies: // Sie gäben sich ja nur die Hände // Das ist gewiß» [3, с. 74]. ‘Паслухаўшы гэтае апавяданне, кожны муж з любоўю гляне на сваю жоначку і падумае: «Каб я аднойчы ўбачыў падобнае, я б вырашыў, што яны толькі трымаліся за рукі, гэта ж відавочна»’ (Тут і далей даслоўны пераклад наш. – А. Б.) Аднак «Марьяна» ўжо мае прыкметы, якія пазней зрабіліся адметнымі для літаратурнай балады: непасрэдную генетычную сувязь з народнай творчасцю і элемент фантастыкі – прывід забітай жонкі не дае спакою забойцы і вымушае яго здзейсніць самагубства; менавіта тэма вяртання мёртвых будзе надзвычай часта з’яўляцца ў нямецкіх баладах перадрамантызму і рамантызму.

Балады Хольці ствараліся пад значным уплывам класічных узораў і сентыменталізму. «Адэльстан і Рёсхен» – гэта сентыментальная гісторыя сялянскай дзяўчыны, якую спакусіў і пакінуў рыцар. А вось пазнейшая балада «Манашка» ў значна большай ступені мае рысы «Буры і націску». Яна таксама распавядае аб пакінутай каханкам дзяўчыне. Манашка помсціць здрадніку, але няўстрыманая лютасць, з якой яна гэта робіць, і перабольшана жахлівае апісанне прывіду загінуўшай манашкі ў стылі сучаснага хорару нагадвае напісаную два гады раней «Лянору».

Вельмі цікавым матэрыялам з пункту гледжання аналізу механізмаў развіцця нацыянальнай паэтыкі з’яўляецца вядомая ў рускай літаратуры ў перакладзе В. А. Жукоўскага балада «Чырвоны карбункул» са збору Йогана Хэбэля «Алеманскія вершы». Хэбэль лічаць заснавальнікам літаратуры на алеманскім дыялекце, які распаўсюджаны ў паўднёва-заходняй частцы сучаснай Германіі, а таксама ў Швейцарыі. Чатыры гады ён шукаў выдавецтва, якое б адважылася надрукаваць яго творы. Але калі яны нарэшце з’явіліся ў 1801 г., то былі нечакана для самога аўтара вельмі цёпла прынятыя чытачамі і крытыкамі, нават самім Гётэ. У «Чырвоным карбункуле» аўтар перапрацаваў народныя казкі і паданні аб чорце, які спакушае гульца ў карты. У зачыне балады – сцэна ў сялянскай хаце, дзе дзеці просяць бацьку раскажаць ім казку на ноч. Зачын вытрыманы ў найўна-рэалістычнай манеры, у ім шмат бытавых дэталей (апісанне

распальвання люлькі, заняткі дзяцей) і канкрэтных імён. Пры пераходзе ад зачына да галоўнага дзеяння аўтар раскрывае дыдактычную мэту балады. Бацька прыказвае сыну-гультаю: «Pack dich vom Ofen! // Hast keinen Platz denn hier unten?//... du sehnst dich auch wohl nach 'nem Karfunkel? ‘Злязай з печы! // Хіба тут унізе няма месца? Мабыць, ты таксама марыш аб чырвоным карбункуле?» У цэнтры сюжэта балады – супрацьпастаўленне лайдака, гульца і прапойцы Міхеля і яго набожнай, пакорнай жонкі Кэтэ. Міхель робіцца лёгкай ахвярай чорта, які прайграе хлопцу пярсцёнак з чырвоным карбункулам. Пакуль Міхель носіць пярсцёнак на пальцы, у яго кішэні ёсць грошы на гульню. Чорт заўсёды побач з Міхелем, ён падбухторвае яго да распуснага жыцця, а потым і да забойства жонкі-пакутніцы. У фінале балады Міхель гуляе ў карты ў забаронены дзень. Пярсцёнак губляе свае чары, і чорт прымушае Міхеля забіць сябе. Напрыканцы твора аўтар вуснамі дзяцей тлумачыць асноўныя сімвалы балады: Віцлі-Пуцлі – гэта спакус, а светлавалосы хлопчык, які спрабуе спыніць Міхеля ў яго грэхападзенні – сумленне.

У «Марыяне» альбо баладах Хольці ўплыў існуючых на той час літаратурных традыцый быў мацнейшым, чым сувязь твораў новага літаратурнага жанру з фальклорам. Але ў тым выпадку, калі літаратурнай традыцыі яшчэ не існавала, балада мела больш ярка выражаны фалькларызм з арыентацыяй на казку, што мы назіраем як на прыкладзе алеманскага «Чырвонага карбункула» Хэбэля, так і ў беларускіх баладах.

Гэта ў першую чаргу датычыцца самай ранняй з вядомых беларускамоўных балад «Нячысцік» А. Рыпінскага. Балада была напісана ў 1852 годзе паводле народнай песні «пра дзіўнага ілгуна Мікіту», якую аўтар захацеў «падправіць крыху і надаць ёй нейкую маральную мэту» [4, с. 461]. У «Нячысціку», як і ў «Чырвоным карбункуле», няма выразнай мяжы паміж «гэтым» і «тым» светам, фантастычнае не супрацьпастаўляецца рэальнаму, а з’яўляецца яго часткай. Чорт заўсёды побач з чалавекам, ён пільнуе тых, хто маральна слабы. Нячысцік некаторы час дапамагае чалавеку, які прадае яму душу, а потым абавязкова губіць ахвяру і тых, хто знаходзіцца побач (наогул для першых балад характэрны зварот да тэмы сям’і і калектыўнай адказнасці мужа і жонкі перад Богам). У абедзвюх баладах падкрэсліваецца характэрная для народнага светаўспрымання вера ў магічную сілу слова. У «Нячысціку» мы чытаем: «Хто хочыць другіх клясць, // І кажыць: штоб ты прапаў! // Можэць і самжэ прапасць» [4, с. 466]. У «Чырвоным карбункулі»

Міхель таксама лаецца так, ‘... што нават ведзьма, седзячы ў коміне, хрысцілася’. «Fluchen habe er können, die Hexe im rußigen Schornstein // Hat sich bekreuzt» [3, с. 167]. Неасцярожнае слова можа вырашыць далейшы лёс чалавека: у пачатку сямейнага жыцця Міхель спрабуе спыніць гульню ў карты і нават абяцае Кэтэ: «Soll mich der Teufel holen, sobald ich noch eine anrühr. ‘Няхай мяне забярэ чорт, калі я да іх дакрануся» [3, с. 168]. У адпаведнасці з народнымі ўяўленнямі, імя мае чароўную сілу – назваўшы імя чорта, Віцлі-Пуцлі, можна яго адразу выклікаць. Аўтары першых балад не хаваюць свайго жадання “выправіць норавы” патэнцыяльнага чытача – простага чалавека – і таму падкрэсліваюць, што п’янства губіць чалавечую душу. Месца, дзе нячысік спакушае Міхеля і куды кожны дзень спяшаецца жонка Мікіты, – карчма.

Такім чынам, аналіз балад на пачатковых этапах развіцця жанру дазваляе вылучыць шэраг адметных рыс. Ранняя балада яшчэ не разглядалася аўтарамі як «узвышаны» жанр: «Нячысік» цесна звязаны з бурлескам і травесці, рысы пароды характэрныя і для «Марыяны» Гляйма. Таксама для ранніх літаратурных балад характэрна пэўная натуралістычнасць у апісанні падзей, адлюстраванне пачуццяў з сентыментальным перабольшваннем, абавязковым дыдактызмам, што вяло да празмернай эксплікацыі ідэйнага зместу. Але ў працэсе развіцця жанру ідэйны змест у баладах робіцца больш імпліцытным, а сюжэты больш складанымі, яны адыходзяць ад простага капіравання песеннага ці казачнага фальклору. Безумоўна, што ідэі нямецкай літаратурна-філасофскай школы канца XVIII – пачатку XIX стагоддзяў адыгралі сваю ролю ў абуджэнні цікавасці адукаваных колаў Беларусі да сваіх каранёў і стварылі глебу для развіцця рамантычна-этнаграфічнага напрамку ў літаратуры XIX стагоддзя.

Спіс літаратуры

1 Жирмунский, В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы / В. М. Жирмундский. – Ленинград: “Художественная литература”, 1972. – 495 с.

2 Баршчэўскі, Я. Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Я. Баршчэўскі. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1990. – 383 с.

3 Das Balladenbuch. Deutsche Balladen von den Anfängen bis zur Gegenwart / Redakteur: F T. Zumbach. – Berlin: Artemis & Winkler Verlag, 2016. – 975 S.

4 Рыпінскі, А. Нячысік / А. Рыпінскі // Літаратура Беларусі XIX стагоддзя: анталогія / уклад. К. А. Цвірка [і інш.]; навук. рэд. А. В. Мальдзіс. – Мінск: Беларус. навука, 2013. – С. 460–466.

Я. М. Батурына

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

ФАНТАСТЫЧНЫ ЭЛЕМЕНТ У БЕЛАРУСКАЙ РАБІНЗАНАДЗЕ

Мэтай дадзенага даследавання з’яўляецца вызначэнне мастацкай спецыфікі беларускай рабінзанады з фантастычнымі элементамі. На прыкладзе твораў «Цунамі» А. Куляшова і «Апошняя пастараль» А. Адамовіча аўтар разглядае прыкметы сюжэтнай схемы рабінзанады і прыходзіць да высновы пра арыгінальнасць жанравай спецыфікі згаданых твораў, якія спалучаюць рысы антыўтанічнага жанру, постапакаліптыкі і прыпавесці з уласцівымі рабінзанадзе адметнасцямі.

Сюжэтная схема рабінзанады бярэ пачатак ад рамана англійскага пісьменніка Даніэля Дэфо «Рабінзон Круза», які быў упершыню апублікаваны ў 1719 годзе і амаль адразу стаў літаратурнай сенсацияй. Прычым тэрмін «рабінзанада» замацаваўся ў гуманітарнай навуцы амаль імгненна: упершыню яго ўжыў нямецкі пісьменнік І. Т. Шнабель, выкарыстаўшы ў прадмове да сваёй утопіі “Выспа Фельзенбург”, выдадзенай у 1731 годзе.

Будучы блізкай да раманаў авантурна-прыгодніцкага тыпу, складаючы як бы асобны від гэтага кшталту твораў, рабінзанада мае сваю адметную сюжэтную схему. Калі авантурна-прыгодніцкі раман будзеца на вострых канфліктах паміж людзьмі, то рабінзанада мае сваім сюжэтным стрыжнем сутыкненне адасобленага чалавека з супрацьпастаўленай яму прыроднай стыхіяй, складаную барацьбу героя-адзіночкі за ўласнае выжыванне, што падпарадкавана адзінай мэце – імкненню вярнуцца дадому, у цывілізацыю і грамадства.

Папулярнасць рабінзанады, якая дасягнула свайго апагею ў эпоху Асветніцтва, не надта зменшылася і ў XX–XXI стагоддзях. Так, Т. Ружэвіч зазначае: «Сучасныя пісьменнікі таксама ствараюць рабінзанады» [1, с. 16]. Прычым у айчынным мастацтве слова рабінзанада нярэдка набывае адметныя рысы, мадыфікуецца. У слухнасці гэтага выказвання мы можам пераканацца, прааналізаваўшы творы беларускай літаратуры мінулага стагоддзя «Цунамі» (1968) Аркадзя Куляшова і «Апошняя пастараль» (1987) Алеся Адамовіча.

«Цунамі» – гэта філасофская паэма-перасцярога, у якой А. Куляшоў спрабуе вызначыць сутнасць чалавечага быцця, а таксама паказаць перспектывы развіцця чалавецтва і яго страх перад ядзернай катастрофай. Менавіта таму ў паэму пісьменнік уводзіць фантастычны элемент, праз гэты прыём ён паказвае будучыню нашай цывілізацыі з ужо на той момант існуючай і ўжытай ядзернай зброяй супраць чалавека, а не толькі ў эксперыментальных мэтах. Паэма «Цунамі» – гэта прарочае прадбачанне неразумнага выкарыстання грамадствам дасягненняў навукова-тэхнічнага прагрэсу. Дваццатае стагоддзе паказала, што канфлікты паміж краінамі ўжо не могуць быць лакальнымі і закранаюць увесь чалавечы род, а таму праблема, узнятая ў творы А. Куляшовым, актуальная і ў наш час.

Фантастычнае ў творы прадстаўлена ў выглядзе прагнастычнага пытання «А што можа быць, калі...?». Магчымая будучыня чалавечай цывілізацыі ў паэме канкрэтызавана праз лёс двух закаханых, якія жадаюць схавацца ад грамадства, ад палітыкі і канфліктаў. У сучасным соцыуме паўстала вострае пытанне: як чалавеку самаадасобіцца ў нястрымным развіцці тэхналогій, як выратавацца ад ціску інфармацыйнага руху? Невырашальнасць гэтай праблемы ўнутры грамадства адчулі на уласным прыкладзе героі А. Куляшова, і, жадаючы самаізалявацца ад зямных праблем, пакінулі чалавечую супольнасць, пераралі з ёю ўсе сувязі.

Твор мае выразныя прыкметы рабінзанады, і найперш – знаходжанне герояў у дзікіх прыродных умовах, іх жыццё па-за грамадствам, на самоце. Адзінота тут, аднак, не пакутлівая, не вымушаная, гэта – вынік свядомага выбару герояў. Твор, на здзіўленне, утрымлівае і прамыя адсылкі да першаадкрывальніка жанру – Д. Дэфо са сваім знакамітым «Рабінзонам Круза»:

Сон цуды з чалавекам робіць сонным.
Жанчына стала Пятніцай. А ён –
Быў мараком, прачнуўся Рабінзонам.
Як свет змяніўся за кароткі сон! [2, с. 290]

Уцёкі герояў ад грамадства – гэта адмаўленне ад дасягненняў і наступстваў тэхнічнага прагрэсу, імкненне да яднання з прыродай. Адзінота паказваецца ў паэме як жаданне самазахавацца, адысці ад глабальных і дробных праблем, паразважаць аб жыцці, яго мэце і сэнсе. Як бачым, у паэме беларускага мастака слова знайшла ўвасабленне вельмі актуальная і сёння філасофская праблема. І ў гэтым своеадметнасць куляшоўскай рабінзанады: паэт узняў не

праблему выжывання чалавека ў адзіночку без інструментаў і сродкаў у змаганні з прыроднымі стыхіямі, як тое было ў класічных узорах жанру, а барацьбу з тэхнічным прагрэсам і глабалізацыяй. У гэтым мы бачым новую асаблівасць беларускай рабінзанады, новы канфлікт у гэтай сюжэтай мадэлі: чалавецтва супраць навукова-тэхнічнага прагрэсу.

Аднак самаадасабленне, згодна з паэтам, не можа працягвацца вечно, чалавек усе роўна вернецца ў цывілізацыю і грамадства:

...Ад клопатаў сваіх,
Той свет, які нядаўна караблём знік
За далягляд, не пазбаўляе іх.
Ім ад саміх сябе няма збавення.
На лодцы, дзе раней яна і ён
Жылі спакойна, звіў гняздо трохкутнік [2, с. 295].

Іншымі словамі, у паэме «Цунамі» А. Куляшоў даводзіць, што героі існуюць у свеце, дзе ўжо не схавацца ад інфармацыйнага і тэхналагічнага гвалту. Маючы элементы рабінзанады, твор, відавочна, утрымлівае ідэі антыўтопіі, прычым напісаны ён да «афіцыйнага» прызнання літаратуразнаўцамі гэтага жанру.

А. Адамовіча заўсёды цікавілі праблемы міжнацыянальнага значэння, і найважнейшымі з іх пісьменнік лічыў Другую сусветную вайну, Чарнобыльскую трагедыю, небяспеку ядзернай катастрофы і інш. А таму з'яўленне аповесці «Апошняя пастараль» заканамернае ў яго творчасці. Гэта наяўны прыклад судакранання з сусветнай літаратурнай антыўтопіяй. Калі ў адносінах да «Цунамі» А. Куляшова мы можам гаварыць толькі аб элементах гэтага жанру, то аповесць «Апошняя пастараль» раскрывае ўвесь свой патэнцыял сродкамі антыўтопіі ў сумежнасці з рабінзанадай.

Сюжэт твора заснаваны на праблеме небяспекі ўзнікнення ядзернай вайны, і гэта абумоўлівае ўвядзенне пісьменнікам фантастычнага элемента ў твор. Іншымі словамі, аповесць «Апошняя пастараль» можна далучыць да «атамнай утопіі», якая ў гісторыі літаратуры прадстаўлена шматлікімі тэкстамі, якія перасцерагалі чалавецтва да здарэння на Хірасіме, а ў другой палове ХХ ст. падобная тэматыка стала яшчэ больш актуальнай.

Рысы рабінзанады ў «Апошняй пастаралі» выкарыстоўваюцца ў мадыфікаванай форме, і большы акцэнт набываюць прыкметы антыўтопіі і постапакаліптыкі. Тым не менш па сюжэце твора мы бачым купку ізаляваных персанажаў: на выпаленай радыяцыяй зямлі

застаюцца ўсяго тры чалавекі, жывуць яны на незаселеным востраве, не забруджаным радыенуклідамі. Акрамя таго, у творы заўважаецца і прыпавесцінасьць аповеду: героям трэба выжыць не толькі для свайго выратавання, а для працягу чалавечага роду. Прытчавасць падкрэсліваецца і абагульнена-абстрактнымі імёнамі герояў – Ён, Яна, Трэці.

У свой час антыўтопія з'явілася для таго, каб паказаць людзям, да якіх вынікаў могуць дзесьці іх неабдуманая дзеянні, і перасцерагчы ад такога сцэнару ў рэальнасці. «Апошняя пастараль» дае страшнае ўяўленне пра будучыню, адмаўляючы ад традыцыйнай шчаслівай развязкі сюжэтнай схемы рабінзанады. «Не знаю, что и как Она, но я вот что чувствую: мне последнему дано! Может быть, последнее, и ничего этого уже никогда не будет!» [3, с. 507] – красамоўна выказваецца герой «Апошняй пастаралі».

Такім чынам, паэма «Цунамі» А. Куляшова і аповесць «Апошняя пастараль» А. Адамовіча з'яўляюцца ўзорамі антыўтопіі, што абумоўлівае ўвядзенне пісьменнікамі ў тэкст фантастычных элементаў. Тут уздымаюцца праблемы наступстваў тэхнічнага прагрэсу, якія вырашаюцца ў традыцыйнай для літаратуры перасцярогі форме. У паэме «Цунамі» аўтар паказвае двух закаханых у свеце, у якім ужо не схавацца ад інфармацыйнага і тэхналагічнага гвалту, а ў «Апошняй пастаралі» А. Адамовіча, у свеце якой ядзерная вайна выкасіла ўсё жывое, галоўнай задачай герояў выступае выратаванне самога чалавецтва, што сведчыць пра наяўнасць прыкмет апакаліптыкі і прыпавесці. Разам з тым сюжэтная мадэль абодвух твораў мае выразныя рысы рабінзанады, што надае творам арыгінальнае гучанне.

Спіс літаратуры

1 Ружевич, Т. Н. Робінзонівське суголосся з природою. Всесвітняя літаратура в середніх навчальных закладах Украіны, №10 / Т. Н. Ружевич. – Киев: Центр учбової літаратуры, 2014. – 184 с.

2 Куляшоў, А. Збор твораў: у 5 т. / А. Куляшоў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1972–1981. – Т. 2: Паэмы. – 1975. – 303 с.

3 Адамович, А. Повести / А. Адамович. – М.: Советский писатель, 1989. – 637 с.

А. Д. Дакукін

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

МАСТАЦКАЯ СПЕЦЫФІКА НЯМЕЦКАМОЎНЫХ ТВОРАЎ АЛЕСЯ РАЗАНАВА

У артыкуле аналізуецца мастацкая спецыфіка твораў А. Разанава, напісаных падчас жыцця паэта ў Германіі, Аўстрыі і Швейцарыі. Сярод апошніх найбольш вылучаецца адметны жанр «*Wortdichte*» – «вершасловаў», які вызначаецца як наватарскі для нямецкамоўнай літаратуры. Робіцца выснова, што па сваёй форме «*Wortdichte*» нагадваюць беларускамоўныя вершаказы пісьменніка.

Як вядома, А. Разанаў пэўную частку жыцця правёў у Германіі, Аўстрыі і Швейцарыі. Уражанні аб гэтым часе знайшлі адлюстраванне ў адметных па змесце і форме творах пісьменніка. Даследаваннем іх займаюцца, напрыклад, А. Івашчанка, Т. Дубоўская і інш. Мы таксама звернемся да азначанага пытання ў сувязі з выходам новай кнігі паэта «Невядомая велічыня». Яе складаюць шматлікія публіцыстычныя творы, некаторыя з якіх якраз прысвечаны асэнсаванню рэчаіснасці згаданых вышэй нямецкамоўных краін. Адзначым, што сам пісьменнік не лічыць дадзены перыяд эміграцыйным, а называе хутчэй творчым падарожжам: «*Тое, што апошнія чатыры гады і чатыры месяцы я пастаянна жыў у Нямеччыне і Аўстрыі, не было аніякай маёй эміграцыяй. Не быў я ўцекачом і ні ў кога не прасіў прытулку. Я проста пабываў у Заходняй Еўропе на творчыя запрашэнні*» [1, с. 122]. Паэт пры гэтым не парываў сувязей з Беларуссю, часта наведваў яе, прэзентаваў кнігі.

Па запрашэнні Міжнароднага парламента пісьменнікаў А. Разанаў са студзеня 2001 г. знаходзіўся ў нямецкім Гановеры. Новая акаляючая рэчаіснасць выклікала пэўныя цяжкасці. Напрыклад, мелася неабходнасць авалодвання нямецкай мовай, якая, па словах пісьменніка, тады была для яго «замкнёнай на невядома колькі ключоў» [1, с. 189]. Аднак паступова гановерскае жыццё станавілася ўсё больш зразумелым, нават атрымлівала мастацкае афармленне, вынікам чаго стала кніга «*Hannoversche Punktierung*» («Гановерскія пункціры», 2002). Пункцір – жанр, вынайзены самім А. Разанавым; складаецца з 3–5 радкоў і адлюстроўвае якую-небудзь з’яву рэчаіснасці. Да гэтага пісьменнікам была створана вялікая колькасць

пункціраў на беларускім матэрыяле, і вось дадзены жанр быў выкарыстаны паэтам таксама ў нямецкай мове. Тое, што абраны менавіта пункцір, а не вершаказ, версэт і г. д., тлумачыцца, на нашу думку, яго невялікім памерам і зразумелым кожнаму зместам. Сапраўды, пэўныя ўражанні пісьменніку лягчэй занатаваць некалькімі радкамі, не звяртаючыся пры гэтым да складаных моўных канструкцый, а чытачу лягчэй стварыць вобраз ва ўласным уяўленні. Сам паэт тлумачыць зварот да пункціраў наступным чынам: *«Пункціры – іх і чытаць не трэба: зірнуў і прачыталіся; пункціры – іх і пісаць не трэба: яны адшукваюцца самі. Блукаў па не вядомых раней мясцінах, заглыбляўся ў раней не вядомыя краявіды, апынаўся сам-насам з выпадкам і імгненнем, і калі раптам нешта звяртала на сябе ўвагу – гэта звяртаў на сябе ўвагу пункцір»* [1, с. 190].

«Гановерскія пункціры» – гэта кніга-білінгва: там змяшчаюцца беларускамоўныя тэксты, напісаныя А. Разанавым, а таксама іх пераклады па-нямецку. Падобным чынам складзена яшчэ адна кніга – «Das dritte Auge» («Трэцяе вока», 2007), якая выйшла пазней ужо ў Швейцарыі.

Дадзеныя выданні былі грунтоўна прааналізаваныя Т. Дубоўскай. Даследчык заўважае, што ў «Гановерскіх пункцірах» маюцца цікавыя вобразы горада: «Адметнасцю пазначаных мініячур з’яўляецца ўрбаністычны хранатоп, пра што сведчыць наяўнасць тапоніма ў назве паэтычнага зборніка. Аўтар апынаецца ў незнаёмай яму да гэтага часу прасторы, якую ён уважліва, крок за крокам пачынае асвойваць. Прычым прастора гэтая мае канкрэтныя межы, не адцягнена-абстрактныя, як у беларускамоўных пункцірах пісьменніка» [2]. А ў «Трэцім воку» горад з’яўляецца ўжо не галоўным вобразам, а фонам, на першы ж план выходзяць прыродныя вобразы, пэўныя рэчы і г. д., прычым цяжка адрозніць, рэчаіснасцю Нямецчыны ці Беларусі яны абумоўлены.

Але знаёмства нямецкамоўнага чытача з творчасцю А. Разанава адбылося значна раней. Яшчэ ў 1995 г. у Берліне выйшла кніга «Zeichen vertikaler Zeit» («Знакі вертыкальнага часу»), у 2002 г. – «Tanz mit den Schlangen» («Танец з вужакамі»). Нарэшце, цыкл перакладных кніг завяршаюць ужо згаданыя «Гановерскія пункціры» і «Трэцяе вока». Перакладалі творы пісьменніка О. Анузель, Э. Орб, У. Чапега. Праца перакладчыкаў ускладнялася тым, што не заўсёды можна было падабраць поўнаасцю адэкватныя адпаведнікі беларускім словам, а таксама правільна перадаць пэўныя айчынныя рэаліі, пачуцці і перажыванні аўтара. Прывядзём некалькі прыкладаў:

“Накронвае дождж: // з парасонам // вітаецца парасон”; пераклад такі: “*Regen tröpfelt: // Regenschirm // grüßt Regenschir*” [3]. Малюнак, які ўзнікае ва ўяўленні, будзе прыблізна аднолькавы што ў беларуса, што ў немца, бо дажджы ідуць усюды, і парасоны выкарыстоўваюцца ўсюды таксама. Іншая справа – наступны версэт «Бязмежжа»: «*Палову жыцця падаюся ў свет, // палову – варочаюся са свету, // палову жыцця пішу на дарозе свае імёны, // палову – закрэсліваю напісанае, палову жыцця расту ад зямлі, палову – расту з зямлёю: // і ўсё менш ува мне мяне, і ўсё больш бязмежжа*» і ягоны пераклад: «*Das halbe Leben gehe ich in die Welt // hinein, das halbe kehre ich aus der Welt // zurück, // das halbe Leben schreibe ich meinen // Namen auf den Weg, // das andere halbe streiche ich das Geschrie // bene durch, // das halbe Leben wachse ich von der Erde // fort, das andere halbe wachse ich mit der // Erde zusammen: Und immer weniger habe ich in mir mich // und immer mehr – Grenzenlosigkeit*» [3]. Тут мы ўжо бачым не малюнак, а аўтарскую рэфлексію, пачуццё, якое перакладчыкі мусяць як мага дакладней перадаць, што вымагае пошуку адпаведнай лексікі. Але ўсё роўна творы тым ці іншым чынам адрозніваюцца: «*Нямецкая перакладчыца Эльке Эרב, з якой я найболей супрацоўнічаў, робіць добрыя, дыхтоўныя пераклады... Скажам, мы разам чытаем, я ў арыгінале, яна ў перакладзе. І слухачы гавораць – гэта розныя тэксты, зусім іншае гучанне па-беларуску і па-нямецку!*» [1, с. 139].

Аднак нямецкамоўны чытач ведае творы пісьменніка не толькі ў перакладах. А. Разанаў не проста пачаў пісаць па-нямецку, але і вынайшаў адметны жанр «*Wortdichte*», выклікаўшы тым самым вялікую цікавасць тамтэйшага літаратуразнаўства і крытыкі: «*...увайшоў на поле нямецкамоўнай паэзіі і пачаў пісаць па-нямецку. Хаця, хутчэй, не пісаць, а маляваць нямецкімі словамі. Жанр, што пачаў вынікаць з гэтых маляванак, назваў “Wortdichte”*» [1, с. 123]. Выйшлі адпаведныя кнігі «*Wortdichte*» (2003) і «*Der Zweig zeigt dem Baum wohin er wachsen sol*» («Галінка паказвае дрэву, куды яму расці», 2006).

Т. Дубоўская тлумачыць назву гэтага жанру праз нямецкія словы *das Wort* «слова», *die Dichte* «гушчыня, шчыльнасць», *der Dichter* «паэт, пісьменнік» [1, с. 191], творца згаджаецца з такім тлумачэннем і дадае яшчэ слова *Gedicht* «верш» [1, с. 191]. На беларускую мову «*Wortdichte*» перакладаецца як вершасловы ці сцісласловы. Па сваёй форме вершасловы набліжаюцца да вершаказаў: «*Па сутнасці, гэта і ёсць вершаказы, перасаджаныя з беларускай глебы ў нямецкую. Але таму што глеба аказалася іншай, яны і самі пачалі змяняцца, набываць асаблівасці, якіх не было ў беларускіх папярэднікаў*»

[1, с. 192]. Вершаказ уяўляе сабой невялікі твор, у цэнтры якога знаходзіцца адно (радзей два) слова-дамінанта, якому даецца ўсебаковая характарыстыка, найперш праз падбор сугучных альбо аднакарэнных слоў беларускай і іншых моў. Тое ж самае бачым і ў «Wortdichte». Прыклад вершаслова «See und Fluss» («Возера і рака»): «*Der See ist Null, der Fluss ist Eins, der See ist Seher, der Fluss ist Prophet, der Fluss ist das // Muster für den Geist, der See für die Seele, // der Fluss geht gern zu Fuss, der See segelt gern. // Der Fluss ist fleissig, der See ist wachsam, der // Fluss ist von Gewinn und Verlusten ergriffen, // der See hat sich ins Lesen des Buches der Segen // vertieft, der Fluss strömt zum Schluss und hat // Lust, dorthin zu strömen, der See verehrt den // Anfang und ist in Selbstbetrachtung versunken...*» [4]. Нямецкі крытык І. Ракуза характарызуе твор наступным чынам: «Да абодвух слоў па ходзе тэксту дадаюцца ўсё новыя і новыя значэнні, перш за ўсё роднасныя па гучанні словы: See (возера) – Seher (празарлівец) – Seele (душа) – segeln (хадзіць пад ветразем) – Segen (дабраславенне) – Seligkeit (асалода), з другога боку Fluss (рака) – Fuss (нага) – fleissig (старанны) – Schluss (канец) – Lust (жаданне) і гэтак далей. У канцы верша Kreis (круг) і Linie (лінія), Bogen (лук) і Pfeil (страла) растлумачваюць характар абодвух вадаёмаў, якія не могуць абысціся адзін без аднаго» [4]. Мы сапраўды назіраем падабенства з вершаказам, толькі пісьменнік карыстаецца ўжо сродкамі не беларускай, а нямецкай мовы.

Факт, што замежны пісьменнік так дакладна разумее сутнасць мовы, імкнецца ўнікнуць у сэнсавую глыбіню слова, не мог не здзівіць нямецкамоўнага чытача: «*Падзівіліся, здзівіліся, згадзіліся, казалі, што вось такога (творцы і твораў) у іх яшчэ не было. Хоць я ні ў якім разе не спаборнічаю з нямецкімі паэтамі. Гэта было б бессэнсоўна. Яны сваю мову ведаюць дасканала, як мы сваю, у нюансах*» [1, с. 123].

Пасля канчатковага вяртання А. Разанава на радзіму выйшлі кнігі вершасловаў «Der Mond denkt, die Sonne sinnt» («Месяц думае, сонца разважае», 2011), «Von nah und fern» (2016), а таксама беларуска-нямецкія білінгвы «Гліна Камень Жалеза / Lehm Stein Eisen» (паэмныя цыклы, 2013), «І вынайшаў я крылы – вось яны / So dachte ich mir Flügel aus – da sind sie» (паэмы, 2014), «На гэтай зямлі / Auf dieser Erde» (версэты, 2015), «Галасы тое, што ёсць, шукаюць / Die Stimmen suchen, was ist» (пункціры, 2016). Аднак пісьменнік не лічыць, што стаў нямецкамоўным творцам. Паўторымся, што сваё знаходжанне за мяжой ён называе своеасаблівым творчым падарожжам: «*Гэта сустрэчы з новымі мясцінамі, з новай*

рэчаіснасцю. І ў гэтай рэчаіснасці твой позірк становіцца свежым, кантрастным, больш сканцэнтраваным, ён заўважае тое, што тамтэйшыя людзі не бачаць... Мой побыт там – гэта палёт пчалы. На тых кветках, палях, лугах, у тых садах знаходзіць нешта, што будзе карыснае айчыннай літаратуры» [1, с. 154]. Прычым нават у час стварэння іншамоўных тэкстаў паэт актыўна звяртаўся да роднай мовы як крыніцы натхнення: «Ад беларускага слова я, нават пішучы альбо малюючы свае нямецкія “Wortdichte”, ніколі не адступайся. Наадварот, беларускае слова было мне заўсёды асноваю і дапамогаю... І тое, што рабіў, пісаў, маляваў нямецкімі словамі, гэтыя “Wortdichte”, гэта дадатак да таго, што стваралася па-беларуску» [1, с. 131]. Пісьменнік заўважае, што кожнае вяртанне на радзіму было своеасаблівым адкрыццём, Беларусь нібы зноўку спасцігалася творцам ад пачатку да канца.

Такім чынам, можна сцвярджаць, што А. Разанаў актыўна асэнсоўвае рэчаіснасць нямецкамоўных краін. Вынікам дадзенага працэсу сталі шматлікія творы, спачатку беларускамоўныя, а затым і напісаныя ўжо адразу па-нямецку. Сярод апошніх найбольш вылучаецца адметны жанр «Wortdichte» – «вершасловаў», які прызнаецца наватарскім самімі нямецкімі крытыкамі і літаратуразнаўцамі. Пісьменнік працягвае ствараць сцісласловы і пасля вяртання на Беларусь. Аднак у нямецкамоўных творах назіраецца вялікі ўплыў беларускага менталітэту і беларускай мовы, на што звяртае ўвагу сам А. Разанаў.

Спіс літаратуры

1 Разанаў, А. С. Невядомая велічыня : гутаркі, артыкулы, згадкі / А. С. Разанаў. – Мінск: Логвінаў, 2017. – 254 с.

2 Дубоўская, Т. А. Беларуская ментальнасць на фоне еўрапейскага кантэксту ў кнігах Алеся Разанава «Гановерскія пункціры» і «Трэцяе вока» / Т. А. Дубоўская // Рэпазіторый БДПУ [Электронны рэсурс]. – 2018. – Рэжым доступу: <http://elib.bspu.by/handle/doc/8582>. – Дата доступу : 20.04.2018.

3 Rasanau, A. Пункціры = Punktierungen / A. Rasanau // lyrikline.org. [Электронны рэсурс] – 2018. – Рэжым доступу: <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/punkciry-5742#>. – Дата доступу : 23.04.2018.

4 Другое полушарие [Электронны рэсурс] : альманах літаратурнаго і художественнаго авангарда. – 2014. – №22. – Рэжым доступу: <https://ru.scribd.com/document/204070140/DrugoePolusharie-22-2014>. – Дата доступу : 24.04.2018.

М. В. Игнатенко

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

РАЗНООБРАЗИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ «ВРАЧЕБНОЙ ПРОЗЫ»

В данной статье исследуется литературный феномен «врачебной прозы». Ввиду масштабности и сложности названного явления основные разновидности «врачебной прозы» рассматриваются в общем ключе с целью определения ее основополагающих характеристик. Предпринимается попытка синтеза различных взглядов на заявленную проблему.

На страницах многих произведений как русской, так и зарубежной литературы можно встретить образ врача: это доктор Вернер из «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова, Владимир Устименко из трилогии Ю. П. Германа, Хувеналь Урбино из романа «Любовь во время холеры» Г. Г. Маркеса и многие другие. Весьма интересными и ценными для филологического исследования нам представляются произведения, где образ врача эквивалентен автору: «Если случается, что сделанные наспех наброски собственных мыслей – врачебных наблюдений по прошествии времени гладко и объективно ложатся на чистый лист, рождается нечто особенное – врачебная проза» [1, с. 75].

«Врачебная проза» является достаточно популярной тенденцией, начиная еще со времен Антона Чехова, Викентия Вересаева и Михаила Булгакова, и не теряет актуальности по сей день.

В современной литературе наметилось значительное увеличение числа врачей, обратившихся к словесному творчеству. Исследователь медико-литературного вопроса М. Я. Каган-Пономарев пришел к выводу, что медиков, которые оставили свой след в сфере художественных изяществ, «около 2200 имен» [2, с. 3]. Однако Т. Ю. Соломатина – «русская писательница, акушер-гинеколог, кандидат медицинских и доктор философских наук» [2, с. 547] – утверждает противоположное: «Если посчитать статистику всерьез, а не озвучить в очередной раз расхожий штамп а-ля “по мнению британских ученых”, то процент писателей, выходящих из врачей, не так уж и велик. Процент писателей, выходящих из инженеров, мне кажется, будет гораздо больше» [3, с. 50]. Вышеприведенное необоснованное высказывание М. Я. Каган-Пономарев комментирует

следующим образом: «Может, ей действительно следовало бы вначале посчитать, а затем высказываться. Мы вот с Кузнецовым-Казанским считаем иначе, а я и посчитал – в прямом смысле этого слова» [2, с. 224].

Подтверждением правоты М. Я. Каган-Пономарева могут служить популярность и постоянное обновление серий книг на медицинскую тему. Например, «Медицина без границ. Книги о тех, кто спасает жизни», «Врачи без маски: реальные истории» и многие другие серии постоянно пополняются новыми произведениями писателей-врачей, и имеют потенциальный спрос у современного читателя.

Большое разнообразие «врачебной прозы» ставит вопрос о классификации данных произведений. Исследователь Ю. Г. Фатеева полагает, что «в тематическом плане произведения современной литературы о врачах можно разделить на группы в соответствии с медицинской специализацией, которой владеет автор: есть и рассказы о буднях врачей – акушеров, реаниматологов, невропатологов, патологоанатомов, психиатров и т.д.» [4, с. 146]. Стоит отметить, что нами уже была предпринята подобная попытка, в соответствии с которой мы выделяли «земскую прозу», «хирургическую прозу», «психиатрическую прозу», «военно-медицинскую прозу» и другие типы, а также научно описывали общее и частное для тематических групп каждой из разновидностей «врачебной прозы».

На основании сказанного можно сделать вывод о том, что «врачебная проза» представляет собой фундаментальное явление, так как имеет возможность отражать медицинскую сферу с разных сторон. К. Г. Паустовский заверил, что из медицинских работников получились замечательные писатели в результате того, что «врачебная профессия дала им колоссальное знание живых людей» [5, с. 309], так как наследники Гиппократы «с совершенно иного ракурса видят жизнь, воспринимают ее с точки зрения иной профессии» [5, с. 394].

Юлия Фатеева «врачебную прозу» предлагает также «условно разделить на два вида: рассказы, так сказать, с места происшествия и художественные произведения с полностью или частично вымышленным сюжетом» [1, с. 77]. Это вносит коррективы в определение самого понятия. В соответствии с первой характеристикой (литература «с места происшествия») уместно говорить о том, что это «произведения “с медицинской направленностью”, чаще всего автобиографического, документального характера, в которых воссоздается медицинская

сфера в творческой рефлексии писателей-врачей» [6, с. 25]. В соответствии со второй характеристикой (художественные произведения с вымышленным сюжетом) применима более широкая дефиниция – «это “прозаические художественные произведения” с медицинской направленностью, которые созданы писателями-врачами» [7, с. 287]. Таким образом, смысл, который мы вкладываем в термин «врачебная проза», обуславливает его семантическое наполнение.

Мы считаем необходимым отметить, что не каждый жанр может быть безоговорочно причислен к данному явлению. Например, медицинский триллер необходимо рассматривать в контексте «медицинской прозы», так как «врачебная проза», во-первых, представляет медицину как гуманную сферу и не содержит злого умысла со стороны героев, направленного на причинение вреда здоровью и жизни пациента. Произведения «врачебной прозы» не характеризуются описанием сцен, сопряженных с криминалом, насилием, происходящим и в стенах лечебного учреждения. Например, в произведениях Робина Кука «Кома», «Злой умысел» и многих других в госпитале происходят незаконные действия, представляющие собой хорошо спланированную акцию. Так, в триллере «Кома» после проведения операций под общей анестезией у пациентов наступала «продолжительная кома» [8] вследствие того, что вместо кислорода подавался угарный газ. Органы жертв использовались для трансплантации, а идейным лидером бесчеловечных действий был главврач Бостонского Мемориального Госпиталя Говард Старк.

Во-вторых, безоговорочное причисление текстов к «врачебной прозе», где вымысел вытесняет реальные факты, также является весьма спорной позицией. Мнения исследователей по этому вопросу расходятся. Мы же полагаем, что точка зрения, в соответствии с которой такие произведения причисляются к «медицинской прозе», может иметь право на существование: «К названной разновидности прозы относятся также произведения врачей, где художественный вымысел в значительной степени преобладает над реальными фактами. Примерами могут быть серии романов о докторе Данилове (“Доктор Данилов в поликлинике, или Добро пожаловать в ад”, “Доктор Данилов в Склифе”, “Доктор Данилов в тюремной больнице”, “Доктор Данилов в МЧС” и многие другие), созданные медиком А. Л. Шляховым» [9, с. 54].

Можно также выделить классическую «врачебную прозу» и неклассические ее вариации. Например, к последним, по мнению

Н. И. Михайлюк, будет отнесена упомянутая уже выше серия романов А. Л. Шляхова о докторе Данилове: «В погоне за скорой прибылью бульварная пресса стремится заигрывать с читателем, рисуя будни врача в самых мрачных и негативных тонах, раскрывая эдакую “тайну изнанки российской медицины”. Чего только стоит серия книг “Приемный покой” Андрея Шляхова, где главный герой доктор Данилов успеваает за короткий промежуток времени пройтись чуть ли не по всему здравоохранению: от кафедры медицинского института до “невероятных будней патологоанатома”» [10, с. 152].

Классические произведения писателей-врачей нередко представляют собой жанр исповеди, который «рассматривается как особый вид автобиографии» [11], где четко обозначена «ретроспектива собственной жизни» [11]. В соответствии с наблюдением Д. С. Бураго, «воспоминание-исповедь – это в первую очередь обретение самого себя, путь прояснения самосознания человеческого “я”, который имеет огромное духовно-экзистенциальное и нравственно-поучительное значение» [12, с. 160]. Е. А. Иванова считает, что, начиная со «второй половины XX века традиции исповедальной прозы В. В. Вересаева продолжают замечательные ученые-хирурги Н. М. Амосов и Ф. Г. Углов» [13, с. 831]. Весьма неплохое воплощение, на наш взгляд, эти традиции получают в произведениях современных писателей – таких, например, как Юрий Патютко, Генри Марш, Стивен Уэстаби, Пол Каланити и многих других.

По мнению Ю. Г. Фатеевой, «литература о врачах и медицинских работниках может быть источником сведений о медицинской реальности, к которой возможно приобщиться через слово. Произведения врачей дают возможность стать если не участником медицинской деятельности, то свидетелем» [1, с. 80]. Подобные тексты, как отмечает «The Arts Desk», привлекательны для издателей тем, что позволяют «одним глазком взглянуть на мир, попасть в который не хочется никому» [цит. по 14, с. 8].

Несомненно, творчество писателей-врачей оказало огромное влияние не только на литературу, но и стало весьма важным для медицинской сферы. Например, Антон Павлович Чехов своими произведениями «вписал новую, блестящую по форме и чрезвычайно богатую содержанием главу в историю отечественной медицины» [10, с. 153]. Также отмечено, что «из всех отраслей медицины психиатрия больше всего получила от Чехова как писателя» [10, с. 153].

В повести М. А. Булгакова «Морфий» нашли отражение подлинные ощущения от употребления наркотического вещества. По

справедливому замечанию Н. И. Михайлюк, «никакой учебник по наркологии не сможет более ярко и убедительно представить причины и последствия употребления наркотиков» [9, с. 153].

Подобных примеров множество, и это свидетельствует о том, что творческий поиск, предпринятый писателями-врачами, был достаточно результативным и пополнил фонд литературных произведений «врачебной прозы», а возможность применения различных классификаций говорит о том, что явление достаточно масштабно и требует определенного подхода в его научном изучении.

Список литературы

1 Фатеева, Ю. Г. Проза врачей и о врачах как материал филологического исследования / Ю. Г. Фатеева / *Filologické vědomosti*. – № 2. – 2017. – С. 75 – 80.

2 Каган-Пономарев, М. Я. Литераторы-врачи: Очерки и подходы с приложением Биобиблиографического словаря / М. Я. Каган-Пономарев. – Москва-Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. – 752 с.

3 Соломатина, Т. Ю. Мой одесский язык / Т. Ю. Соломатина. – Москва: Яуза-пресс: Эксмо, 2011. – 288 с.

4 Фатеева, Ю. Г. Образ врача в русской классической и современной литературе: несколько слов о преемственности / Ю. Г. Фатеева // *Новая наука: Проблемы и перспективы*, – 2016. – С. 145 – 147.

5 Паустовский, К. Г. Рассказы. Очерки и публицистика. Статьи и выступления по вопросам литературы и искусства / К. Г. Паустовский. – Москва: Художественная литература, 1972. – 526 с.

6 Игнатенко, М. В. Произведения на медицинскую тему: особенности исследовательского подхода / М. В. Игнатенко // *Приоритетные направления развития науки и образования: сборник статей Международной научно-практической конференции: в 2 ч.* – Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2018. – Ч. 2. – С. 24 – 27.

7 Игнатенко, М. В. Становление жанра «врачебной прозы» / М. В. Игнатенко // *Лучшая научная статья 2016: сборник статей IV Международного научно-практического конкурса.* – Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2016. – С. 287 – 290.

8 Кук, Р. Кома [Электронный ресурс] / Р. Кук. – Рига: Лиесма системс, 1994. – URL: https://royallib.com/read/kuk_robin/koma.html#0. – Дата доступа: 22.04.2018.

9 Игнатенко, М. В. «Медицинская проза»: понятие и литературная практика / М. В. Игнатенко // *Научные исследования – инструмент для новых возможностей развития: Материалы Международной научно-практической конференции для магистрантов и студентов: в 3 т.* – Шымкент: Типография «Элем», 2018. – Т. 3. – С. 52 – 55.

10 Михайлюк, Н. И. Русская литература в помощь будущему доктору / Н. И. Михайлюк // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2016. – № 1. – С. 152 – 154.

11 Казанский, Н. Исповедь как литературный жанр [Электронный ресурс] / Н. Казанский // Вестник истории, литературы, искусства: электр. версия журн. / РАН, Отд-ние ист.-филол. наук; гл. ред. Г. М. Бонгард-Левин. – Москва: Собрание, 2009. – Т. 6. – http://krotov.info/libr_min/10_y/az/ansky_01.htm. – Дата доступа: 20.05.2018.

12 Бураго, Д. С. Мемуарный жанр: генезис и проблемы изучения / Д. С. Бураго // Ученые записки. – 2017. – Т. 24. – С. 159 – 164.

13 Иванова, Е. А. Традиции и новаторство в изображении образа врача в современной литературе / Е. А. Иванова // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. – 2016. – № 5. – С. 828 – 833.

14 Марш, Генри. Призвание. О выборе, долге и нейрохирургии / Генри Марш. – Москва: издательство «Э», 2017. – 320 с.

*УДК 821.161.3-31*Л.Рублеўская*

В. А. Каменюкова

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

ФЕНОМЕН ДВАЙНИЦТВА Ё РАМАНЕ Л. РУБЛЕЎСКАЙ «ЗОЛАТА ЗАБЫТЫХ МАГІЛ»

У артыкуле выяўлены асаблівасці рэалізацыі феномена двайніцтва ё творы Л. Рублеўскай «Золата забытых магiл». Разгледжана жанравая структура «паралельнага рамана», згодна з арыгiнальным вызначэннем самой piсьменнiцы, прасочаны традыцыi У. Караткевiча ё яе прозе. Актуальнасць абранай тэмы бачыцца ё разгледзе мала вывучанага ё беларускiм лiтаратуразнаўстве аспекту творчасцi Л. Рублеўскай.

Людмiла Рублеўская – сучасная беларуская piсьменнiца, якая актыўна прапагандуе сваю творчасць шырокаму колу чытачоў, пра што сведчыць яе ўдзел у праекце MOVABOX, арганiзаваным кампанiяй Velcom. Мастацкiя тэксты аўтаркi валодаюць шэрагам характэрных асаблівасцей. Адною з асноўных прыкмет праяўных твораў Л. Рублеўскай з'яўляецца зварот да гiсторыi беларускага народа, працяг традыцый гiстарычнага рамана Уладзiмира Караткевiча. Г. Артамонаў слушна адзначае: «Раскрыццю таемных i забытых старонак мiнуўшчыны, што нагадвае аб сабе ё сучасным

свецe і аказвае ўздзеянне на бліzkую будучыню, ідэі захавання і ўмацавання паважлівых і трапяткіх адносін да культурнай спадчыны, падпарадкаваны сюжэтныя лініі раманаў Л. Рублеўскай» [1]. У большасці раманаў пісьменніцы («Золата забытых магіл», «Скокі смерці», «Сутарэнні Ромула» і інш.) прысутнічае падваенне часовай прасторы, паралельнае разгортванне дзеяння адразу ў розных гістарычных перыядах.

Мэтазгодна адзначыць, што феномен двайніцтва ў літаратуры звычайна заснаваны на бінарнай пазіцыі светаадчування персанажа. Вынікам гэтага з'яўляецца ўзнікненне ў творы герояў-двойнікоў ці падвоенай рэальнасці. Найбольш цікавымі бачацца выпадкі адначасовага выкарыстання ў межах аднаго мастацкага тэксту і двайнікоў, і паралельных рэальнасцей. Прыкладам такой арганізацыі літаратурнага твора можна назваць раман Л. Рублеўскай «Золата забытых магіл».

Ужо ў падзагалоўку да твора даецца яго жанравае вызначэнне – паралельны раман. Літаратуразнавец Дз. Бугаёў у рэцэнзійі да гэтага твора адзначыў: «Тэорыя літаратуры пакуль што не фіксавала такой [паралельны раман – К. В.] раманнай формы. У Рублеўскай гэтая форма атрымалася. У яе паслядоўнае чаргаванне раздзелаў пра сучаснасць з раздзеламі гістарычнымі і праўда стварае двухпланавую раманную структуру са складаным, драматычна напружаным і займальным сюжэтам, з мноствам большых і меншых загадак» [2]. Пад паралельным раманам мы будзем разумець такую раманную форму, для якой абавязковым з'яўляецца адначасовае разгортванне дзеяння адразу ў некальніх пунктах гістарычнай прамой, раздзеленых значным прамежкам часу. У рамане «Золата забытых магіл» дзеянне паралельна разгортваецца ў XIX стагоддзі (перыяд паўстання пад кіраўніцтвам Кастуся Каліноўскага) і ў наш час. Мінулае і сучаснае звязвае загадка надмагілля Вінцэся Рашчынскага, а таксама кроўная сувязь Паліны, 28-гадовай настаўніцы беларускай школы, з родам Рашчынскіх. Неабходна адзначыць, што раман «Золата забытых магіл» з'яўляецца дэтэктыўным творам, таму наяўнасць у ім таямніцы натуральная і заканамерная.

Гісторыя, якая пачалася ў другой палове XIX стагоддзя, знаходзіць свой працяг на мяжы тысячагоддзяў. Нягледзячы на даволі значную часавую адлегласць, можна сцвярджаць, што свет мінулага і сучаснага ў рамане за кошт іх паралельнага існавання з'яўляюцца люстранымі адбіткамі адзін аднаго. Так, месца дзеяння не мяняецца, не мяняецца нават матывацыя паводзінаў герояў (адны змагаюцца за гістарычную спадчыну свайго народа, іх апаненты апантана імкнуцца

да ўсеагульнага прызнання і матэрыяльнага дабрабыту), інакшы толькі ракурс падачы інфармацыі, што дазваляе па-новаму ацаніць значныя гістарычныя падзеі гэтых эпох. Літаратуразнаўца І. Шаўлякова справядліва адзначае, што «ў “гісторыяцэнтрычных” раманах Л. Рублеўскай канцэпт міжбыцця рэалізуецца на розных ўзроўнях мастацкай структуры твораў, абумоўліваючы не толькі спецыфіку (сюжэтна-кампазіцыйную і вобразна-выяўленчую) уласна тэксту, але і магчымасць цэлага веера інтэрпрэтацый падтэксту, а таксама вектар “выхаду” мастацкіх ідэй у сённяшні сацыякультурны кантэкст» [3, с. 114].

З пазіцыі вызначэння адметнасцей рэалізацыі феномена двайніцтва выклікае цікавасць увядзенне ў твор гістарычных двайнікоў. Так, асноўныя персанажы адной часовай эпохі маюць свае копіі-адбіткі ў другой. У адпаведнасці з гэтым можна вылучыць наступныя пары персанажаў: Паліна – Вальжына, Валянцін Чарапавіцкі – Вінцэс Рашчынскі, Валянцін Сцяпко – Стась Людвісар, Сымон Пятровіч – Мартын, Дзіна – Хрысціна Людвісар. Адметна, што гісторыя сучасных персанажаў, якія імкнуцца разгадаць таямніцу надмагілля, атрымала свой хэпі-энд. Сведкі і ўдзельнікі паўстання пад кіраўніцтвам Кастуся Каліноўскага такога падарунка не атрымалі: іх лёс склаўся трагічна. У сувязі з гэтым можна меркаваць, што наяўнасць у раманах гістарычных двайнікоў з’яўляецца сцвярджаннем наступнай пісьменніцкай ідэі: нашчадкі адказныя за дзеянні сваіх продкаў, абавязаныя выправіць усе іх памылкі і запоўніць белыя плямы гісторыі. Варта адзначыць, што пытанні адказнасці бацькоў перад сваімі дзецьмі, а таксама адказнасці дзяцей за ўчынкi сваіх бацькоў з’яўляюцца аднымі з найважнейшых у раманах «Золата забытых магіл». Менавіта з гэтымі праблемамі звязана трагедыя роду Рашчынскіх: «Ты неяк пытаўся, чаму нашыя сяляне не адрабляюць паншчыну, а толькі плацяць чынш. Гэта і таму, што я хачу хоць нейкім чынам выкупіць зло, якое яны мелі ад майго бацькі. Гісторыя роду – не толькі ваенныя трафеі ды фамільныя партрэты. Гэта – цяжар, які сумленнага змушае схіліцца перад праўдай, а чэрствага – кінучь праўду пад ногі свайму гонару» [4, с. 19]. З названай праблемай звязана і асабістая трагедыя Паліны.

Поруч з гістарычнымі двайнікамі ў твор уведзены і двайнікі галоўных герояў Вінцэся Рашчынскага і Валянціна Чарапавіцкага, якія дзейнічаюць з імі ў адной часовай прасторы. Двайніком Вінцэся Рашчынскага выступае Стась Людвісар, які бачыў у Вінцэсе не проста старэйшага таварыша, а ідэальнага сябе, імкнуўся наблізіцца да абранага ідэалу. Гэтыя персанажы падобныя найперш у імкненні

даказаць іншым сваю вартасць: «Відаць, у магнацкага сына, гэтак жа як у Вінцэся, была непераадольная патрэба ўвесь час даказваць сваю вартасць сабе самому і іншым. Апошні месяц ён нават абстрыг дагледжаных пазногці» [4, с. 104]. І ўсё ж паміж імі велічэзная розніца. Рашчынскі мацнейшы духам, ён ведае, дзеля чаго змагаецца, адчувае адказнасць за свае ўчынкі перад самім сабой, перад бацькам, перад сябрамі, перад нашчадкамі, і гэтае адчуванне адказнасці герой не губляе на працягу ўсяго жыцця. Стась Людвісар не мае трывалых унутраных перакананняў і прынцыпаў, якія дапамаглі б яму вызначыцца з каштоўнасцямі прыярытэтамі. Ён імкнецца стварыць знешні вобраз, перажывае за тое, як яго ўспрымаюць іншыя, і зусім забывае аб самым галоўным – аб працы над сваім духоўным светам. Такім чынам, у рамана ўздываецца праблема маральнага выбару чалавека: прысвяціць жыццё задавальненню асабістых патрэб ці служэнню на карысць людзям.

Двайніком Валянціна Чарапавіцкага выступае Валянцін Сцяпко. Як і ў папярэднім выпадку, гэтыя вобразы збліжае імкненне даказаць сваю вартасць самому сабе (Чарапавіцкі) і ўсім, хто аказваецца побач (Сцяпко). Як і Рашчынскі з Людвісарам, двойнікі з'яўляюцца сябрамі. Толькі Вінцэсь і Стась, у адрозненне ад скульптараў, не ператвараюцца ў ворагаў. Л. Рублеўская ўздывае праблему зайздрасці. Немагчымасць дасягнення жаданага ўзроўню майстэрства прымушае Валянціна Сцяпко ўзненавідзець свайго сябра за яго талент: «Як я пагарджаў табою, калі ты згадзіўся на маю прапанову рабіць помнікі! І я назіраў, як ты апускаешся, з радасцю... Так, але і з болем» [4, с. 104]. Аўтарка засяроджвае ўвагу на тым, што нават нянавісць не можа забіць павагу да сапраўднага таленту.

Такім чынам, Людміла Рублеўская не толькі працягвае традыцыі гістарычнага рамана Уладзіміра Караткевіча, а і актыўна выкарыстоўвае ўласныя прыёмы, сярод якіх – выкарыстанне ў якасці дамінанта хранатопу мастацкага тэксту двухсветавасці. Паралелізм часоў у рамана «Золата забытых магіл» абумоўлівае сюжэтна-кампазіцыйную спецыфіку твора, дапамагае акцэнтаваць увагу на праблеме адказнасці нашчадкаў за дзеянні іх продкаў і наадварот.

Спіс літаратуры

1 Артамонаў, Г. А. Нацыянальныя асаблівасці развіцця сучаснай масавай літаратуры (на матэрыяле амерыканскай і беларускай прозы) [Электронны рэсурс] / Г. А. Артамонаў. – Рэжым доступу: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/55104>. – Дата доступу: 20.05.2018 г.

2 Бугаёў, Дз. Я. Беларускі дэтэктыў Людмілы Рублеўскай [Электронны рэсурс] / Дз. Я. Бугаёў. – Рэжым доступу: <http://lir-book.by/%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D0%B0%D1%80%D1%83%D1%81%D0%BA%D1%96-%D0%B4%D1%8D%D1%82%D1%8D%D0%BA%D1%82%D1%8B%D1%9E-%D0%BB%D1%8E%D0%B4%D0%BC%D1%96%D0%BB%D1%8B-%D1%80%D1%83%D0%B1%D0%BB%D0%B5%D1%9E%D1%81%D0%BA/>. – Дата доступу: 20.05.2018 г.

3 Шаўлякова, І. Сутарэнні Альбарутэніі: рэміфалагізацыя беларушчыны ў «гісторыяцэнтрычных» раманах Л. Рублеўскай / І. Шаўлякова // Тэксты. Альманах. – Мінск: Галіяфы, 2012. – №2. – С. 111 – 121.

4 Рублеўская, Л. Пярсцёнак апошняга імператара: раман, аповесць, апавяданні / Л. Рублеўская. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2005. – 279 с.

УДК 821.161.3-31*Л.Дайнека

А. В. Канаваленка

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

АСАБЛІВАСЦІ ХРАНАТОПУ РАМАНАЎ Л. ДАЙНЕКІ, ПРЫСВЕЧАННЫХ АКТУАЛІЯМ САВЕЦКАГА МІНУЛАГА

У артыкуле на матэрыяле буйной прозы Л. Дайнекі разглядаецца ўзаемасувязь катэгорый «вобраз-персанаж» і «прасторава-часавы кантынуум» пры ўвасабленні пісьменнікам актуалій савецкага мінулага. Аўтар прыходзіць да высновы, што ў раманах пераважаюць рысы ідылічнага і фальклорнага хранатопу, прастора і час аб'ядноўваюцца праз лінейную мадэль з рэтраспекцыямі. Катэгарычныя адрозненні ад раманаў пісьменніка пра даўніну назіраюцца і ў незапоўненасці прасторы рэчамі, а таксама ў рэпрэзентацыі акрэсленага дакладнымі межамі хранатопу бітвы праз наказ унутраных перажыванняў герояў.

Сацыяльна-культурнае станаўленне Беларусі ў пачатку ХХ стагоддзя было складаным і супярэчлівым. Рэвалюцыі, паўстанні, польская і германская акупацыі, барацьба за ўладу выклікалі значныя, нярэдка негатыўныя, зрухі ў культуры і ментальнасці грамадства. Некаторыя з актуалій савецкага мінулага знайшлі сваё адлюстраванне і ў творчасці Л. Дайнекі.

Першая спроба пярэ пісьменніка – раман «Людзі і маланкі» (1978) – апавядае пра падзеі Першай сусветнай вайны, Кастрычніцкай

рэвалюцыі і паслярэвалюцыйнага жыцця краіны. Увасабляючы ваеннае ліхалецце, пісьменнік акцэнтуюць увагу на бытавых падзеях і ўнутраных перажываннях дзеючых асоб больш, чым на апісанні баявых баталій: «Пакутліва цягнуўся для Кузьмы гэты дзень. Аглушаны крыўдай, растаптаны знявагай, мыў і мыў ён падлогу» [1, с. 72]. Поле бою, месца сутыкнення «сваіх» і «чужых», нагадвае ў творы паласу з перашкодамі. Умоўна ў ваенным хранатопе можна вызначыць своеасаблівыя «старт» і «фініш». Персанажы Л. Дайнекі пастаянна знаходзяцца ў стане ўнутранага напружання, гатовы пачаць свой «небяспечны забег» на нявызначаную дыстанцыю па першым жа загадзе камандзіра: «За братоў нашых, сербаў! Выскачылі з траншэі. Кузьма, адчуваючы, як шалёна калоціцца сэрца, разам з усімі бег уперад. <...> Яны ўзрывалі і рэзалі драцяныя агароджы <...>. Кузьма скокнуў у траншэю <...>. Адступаем! – разнеслася наўкол. Кузьма, прыгінаючыся, пабег назад з траншэі» [1, с. 72]. Пры гэтым уся жудасць вайны перадаецца вачыма толькі аднаго з герояў. Салдат выконвае загад разам з усімі. Ён бачыць, як забіваюць іншых, але не гіне сам; як страляюць астатнія, але не знішчае ворагаў сам. Падобны мастацкі прыём дапамагае аўтару зафіксаваць эмоцыі байцоў, найбольш поўна ахапіць акаляючую рэчаіснасць: «Кузьма агледзеўся. Усюды валяліся рыжыя калматыя ранцы, гільзы ад патронаў, патрушчаныя бяргенні <...>. Чалавек пяць мёртвых немцаў ляжалі, нібы спалі, сярод гэтай разрухі» [1, с. 74]. Нярэдка пісьменнікам выкарыстоўваецца і рэтраспекцыя, экскурс у мінулае, сумяшчэнне двух часавых пластоў: актуальнага, сучаснага для персанажа, і яго маленства ці юнацтва. Гэта значыць, што фізічна герой знаходзіцца ў адным месцы, а думкамі – зусім у іншым: «Кузьма глядзеў і думаў, што зараз у Чмялях пачынаюць паліць у печах <...>. Вось і маці нахілілася каля печы, паклала на загнетак бярэнца дроў» [1, с. 86]. Тым самым ствараецца своеасаблівы кампазіцыйны кантраст.

Унутранае абсталяванне бытавых памяшканняў, пакояў у сялянскіх хатах, як правіла, пазбаўлена ў раманах дакладнага апісання. Звычайна локусы ў творах Л. Дайнекі, прысвечаных савецкай эпосе, запоўнены гукамі або пахамі, што дапамагае пісьменніку стварыць так званы эфект прысутнасці: «Ён адчыніў дзверы кузні, і адразу ў твар яму ўдарыла гарачым паветрам, дымам, пахам гарэлага драўнянага вугалю, звонам жалеза. Белыя воблакі пары плавалі ўсюды» [1, с. 43]. У адрозненне ад інтэр'ераў, знешні выгляд збудаванняў амаль заўсёды апісваецца пісьменнікам дэталёва і падрабязна: «Барак Кузьма знайшоў хутка. Быў ён доўгі, драўляны, нехайна абмазаны патрэсканай рудой глінай. На карабатай гонтавай

страсе зелянеў мох, расла высокая вострая трава. <...> У бараку было шмат дзвярэй, усе адчыненыя, абшарпаныя, пабітыя, парэзаныя ножыкамі і падрапаныя цвікамі» [1, с. 129]. Параўнанне знешняга і ўнутранага выгляду будынкаў, а таксама суаднясенне вобразаў хаты і яе гаспадара заклікана перадаць думку аб тым, што прыгожае вонкава не заўсёды добрае і багатае знутры.

Раман «Людзі і маланкі» арганізаваны паводле крытэрыяў ідылічнага хранатопу. У творы выразна прасочваецца сувязь чалавека з месцам, дзе ён нарадзіўся. Куды б ні закінуў лёс героя, яго душа заўсёды цягнецца дадому. Адчуваецца і яднанне чалавека з прыродай, што перадаецца пісьменнікам найперш праз псіхалагізацыю пейзажу. Калі герой шчаслівы, акаляючая рэчаіснасць выпраменьвае святло. Але варта настрою сапсавацца, як надвор'е ў творы таксама рэзка мяняецца – лье дождж, узнімаецца вецер, пачынаецца завіруха: «І ўсе заўсміхаліся разам з ім, зрабіліся вясёлыя <...>. Неба ўжо было зусім светлае. З-за недалёкага лесу выкочвалася сонца» [1, с. 46]. Яшчэ адна функцыя пейзажу ў творы – перасцерагальная. Непагадзь у Л. Дайнекі часта папярэднічае жудасным падзеям, становіцца іх прадвеснікам: «Усё наўкола зашумела, захвалывалася, залапатала апошнім лісцем. <...> І ў гэты час з лесу выскачылі верхавыя з бізунамі ў руках. Холадна блішчала сталь вінтовак за плячыма» [1, с. 20].

Не апошняе месца ў творы займаюць падзеі калектыўнага жыцця, да якіх можна аднесці сямейна-абрадавыя традыцыі, асаблівасці працоўнай дзейнасці: «Каляднікі ўдарылі ў бубны і міскі, закружыліся па хаце, заспявалі» [1, с. 327]. У раман уключаны ўрыўкі з народных песняў, вялікая ўвага надаецца ўвасабленню такіх адзінстваў, як «жыццё – смерць», «каханне – шлюб», што ў сукупнасці дазваляе гаварыць пра наяўнасць элементаў фальклорнага хранатопу.

Працягам твора «Людзі і маланкі» стаў раман «Запомнім сябе маладымі» (1981). Героі жывуць і дзейнічаюць тут у гады змагання беларусаў з немцамі, а таксама паступовага ўсталявання савецкай улады. Аб звяржэнні царскай сям'і і пачатку рэвалюцыі большасць герояў даведваецца выпадкова, у часе гутаркі з аднавяскоўцамі ці таварышамі па службе. Людзі працягваюць займацца сваімі будзённымі справамі, у той час як прастора вакол іх завальваецца палітычнымі газетамі, агітацыйнымі брашурамі, абрастае рэвалюцыйнымі сцягамі. Паступова прадстаўнікі партыйных цэнтраў пачынаюць далучаць сялян да палітычнага жыцця краіны. Кожная партыя імкнецца займець як мага больш падтрымкі, перацягнуць людзей на свой бок. Беларусь літаральна раздзіраюць на кавалкі. Несупадзенні герояў у поглядах прыводзяць да з'яўлення ў канве

мастацкага тэксту такіх апазіцый, як «свой – чужы», «сябра – вораг», «шчасце – гора», «багаты – бедны», «малады – стары», «сялянін – інтэлігент». Па розныя бакі барыкад лёс раскідвае нават блізкіх сваякоў, што ў першую чаргу тычыцца галоўных герояў абодвух раманаў – братаў Кузьмы і Антона. Старэйшы, Кузьма, становіцца партызанам-бальшавіком, змагаром за ўладу Саветаў, у той час як малодшага ўсё мацней і мацней засмоктвае вір жыцця.

На працягу ўсяго твора Антон знаходзіцца ў стане пошуку, імкнецца спазнаць самога сябе. Ён прымервае розныя «маскі», становіцца на бок то партызанаў, то акупантаў, то бандытаў. Адпаведна гэтаму ў пэўныя перыяды жыцця ён выступае або ў ролі сябра – «свайго», або ў ролі ворага – «чужога». Антон адчувае, што з кожнай хвілінай заблытваецца ўсё больш. Нешта змяніць у сваім жыцці ў яго не атрымліваецца, таму лепшае выйсце ён бачыць толькі ў самагабстве: «Там заставаўся адзін патрон. Заплюшчыўшы вочы, Антон расшпіліў на грудзях ватоўку і, нібы ўдарам кулака свечку патушыў, стрэліў сабе ў сэрца» [2, с. 223]. Уплыў авантурна-бытавога і біяграфічнага хранатопаў тут відавочны. Аднак ні першы, ні другі не праяўляецца ў раманах ў чыстым выглядзе. Шэраг перажытых Антонам падзей-авантур прыводзіць яго да граху, а не да стварэння чалавека, які быццам бы нанова перарадзіўся, як таго патрабуе авантурна-бытавая часапрастора. Такім чынам, можна казаць пра трансфармацыю хранатопаў. Яны пераплятаюцца паміж сабой, набываюць нечаканае гучанне, надаюць рамана рысы трагізму, падкрэсліваюць супярэчлівасць чалавечага лёсу і складанасць жыцця.

На структуру рамана «Запомнім сябе маладымі» таксама ўплываюць ідылічны і фальклорны хранатопы з такімі іх абавязковымі рысамі, як уважлівае стаўленне да жыцця грамадства, любоў да родных мясцін, яднанне чалавека з прыродай і яе адухаўленне. Найбольш важныя, лёсавызначальныя падзеі ў жыцці грамадства ўвогуле ці асобнай сям'і ў прыватнасці характарызуюцца канкрэтызацыяй часу. Аўтар падае дату, называе месца, нярэдка агаворваючы межы да гадзін, хвілін, крокаў: «21 снежня 1918 года ў шэсць гадзін вечара ў памяшканні Белнацкома пачалася канферэнцыя беларускіх секцый РКП(б)» [2, с. 191].

Прастора і час пры мастацкім увасабленні актуалій савецкага мінулага аб'ядноўваюцца ў адзінае цэлае паводле лінейнай мадэлі. У такім свеце чалавек ніколі не бывае абстрактным: ён альбо добры, альбо дрэнны. У выніку ўтвараецца яшчэ адна іерархія – «станоўчы – адмоўны». Час пры гэтым нагадвае ланцуг, калі адна падзея счэплена з іншай і цалкам залежыць ад яе: звярнуўся па дапамогу да сябра →

атрымаў ад яго падтрымку → кінуў аднаго ў бядзе → займеў ворага. Так, калі памірае дзед Антона, хлопец накіроўваецца па матэрыялы для труны ў лес. Ён разумее, што, паколькі пілаваць дрэвы без дазволу забаронена, без дапамогі сябра Івана яму не абысціся. За пілаваннем дрэва хлопцаў застае ляснік. Павагаўшыся, Антон збягае з месца «злачынства», а Іван атрымлівае пакаранне. Здрада сябра закранула хлопца да глыбіні душы, і ў далейшым Іван неаднойчы прыгадае маладушны ўчынак Антона.

У дылогіі Л. Дайнекі заўважаецца выразны падзел месца дзеяння на локусы-тапонімы (Нясвіж, Чмялі) і локусы-апелятывы, якія імя пазбаўлены. Прыватны, згодна з класіфікацыяй В. Пракоф'евай [Гл.: 3], локус хаты ў рамане «Запомнім сябе маладымі» набывае індывідуальную характарыстыку. Прастора сялянскай хаты ў пісьменніка, як было зазначана вышэй, не запоўнена рэчамі. З мэблі звычайна ўзгадваецца толькі стол. Зыходзячы з народных вераванняў, стол лічыцца адным з «найбольш рытуалізаваных і шанаваных прадметаў у традыцыйнай культуры. <...> Паводле прасторавай характарыстыкі інтэр'ера, стол стасуецца з верхам, усходам і адпаведна святлом» [4, с. 489]. У міфалагічнай традыцыі за сталом замацавалася выразная мужчынская сімволіка. Гэты прадмет мэблі ў Л. Дайнекі нярэдка характарызуе гасціннасць і дастатак у сям'і: «У хаце таксама ніхто не хацеў размаўляць. Мухі густым чорным роем кружыліся над сталом. Але стол быў пусты, і яны з галодным звонам біліся ў шыбы вокнаў» [2, с. 12]. З'яўленне над сталом мух умоўна становіцца і паказчыкам маральных якасцей гаспадара дома – Прахора, бацькі Антона. На працягу абодвух твораў мужчына прытрымліваецца пазіцыі прыстасавальніка, што апантана прагне займець як мага больш багацця: «Зрабілася крыўдна: памёр чалавек, яшчэ не паспелі астыць у яго ногі, а ўжо толькі пра грошы гаворка на ўме. <...> Нездарма ўсе ў Чмялях кажучы пра цябе: Жадзён... Скуру з зубоў злупіць» [1, с. 14]. Відавочная паралель паводзінаў Прахора і мух прасочваецца і ў іншым эпізодзе: «Прахор ледзь не натыкаючыся на сцены, бегаў па сваёй хаце, бяссільна сціскаў кулак» [2, с. 16].

Падобная да «Прахоравай» манера паводзінаў заўважаецца і ў хаце на самай ускраіне вёскі. Яе гаспадыню, бабу Насту, у сям'і баяліся ўсе: муж, нявесткі і сыны, ужо не кажучы пра ўнукаў. Паесці тут нікому не прапаноўвалі, але, здавалася, з радасцю забралі б усё, што прынеслі госці. Больш за тое, старая Наста вырашыла, «што ў хаце няма чаго сядзець» [2, с. 117] увогуле, таму лепш, як вынесці стол на двор, выйсця яна не ўбачыла. Розніца паміж ёй і маральнымі

якасцямі астатніх членаў сям’і тут відавочная. Варта жанчыне выйсці за дзверы, яе муж адразу імкнецца праявіць гасціннасць, а разам з тым і адвесці душу: «Дзед Піліп выцягнуў цёмную бутэльку. І ўсе зразумелі, што нельга адмовіцца ад гэтага пачастунку, што стары цярпліва чакаў, пакуль адлучыцца грозная жонка і можна будзе перакінуцца слоўцам-другім з пастаяльцамі» [2, с. 42].

Пра тое, што няпрошаныя госці тут не ў пашане, гаворыць і наступная хата, пры апісанні якой пісьменнік парушае свой звыклы прынцып стварэння незапоўненай прасторы інтэр’ера. Тут ёсць ўсё: печ, услон з клункамі, драўляны ложка, вялікая горка падушак, гарадская шафа, швейная машына, люстэрка і кветкі. Але галоўны атрыбут гасціннасці – стол – у пакоі адсутнічае. Затое ў хаце было чатыры акны і замок на дзвярах – тыя прасторавыя сімвалы-арыенціры, што разам са сценамі ўтвараюць своеасаблівую мяжу паміж адкрытай і закрытай прасторай.

Паўсядзённае жыццё звычайнага селяніна, як і акалячую яго рэчаіснасць, у рамане «Запомнім сябе маладымі» нельга назваць яркімі. Бруд і шэрасць пануюць паўсюль, нават у горадзе: «На вуліцах валяліся старыя афішы, газеты, кавалкі бітай цэгля, шкла» [2, с. 80]. Сярод суму і голаду людзі, безумоўна, знаходзяць хвіліну на маленькія жыццёвыя радасці – каханне, вяселле, святы. У хвіліну шчасця яны забываюцца на благое, аднак рэдкія ўспышкі радасці, як правіла, нехта перарывае, быццам смяцца забаронена: «У вёсцы ўжо забыліся пра вечарынкi. Толькі аднойчы п’яны Гаранок <...> выйшаў на вуліцу з гармонікам, заспяваў. Але выбег з флігеля ягоны бацька, даў хлопцу ў каршэнь» [2, с. 19]. Чарада рэзкай, імгненнай змены падзей у творы не рэдкасць, што гаворыць пра наяўнасць элементаў авантурнага хранатопу.

Такім чынам, пры мастацкім увасабленні актуальнай савецкага часу ў творчасці Л. Дайнекі прасторава-часавыя каардынаты істотна адрозніваюцца ад хранатопаў яго раманага цыкла, прысвечанага сівой даўніне. Найперш гэта тычыцца хранатопу бітвы, які ў дылогіі «Людзі і маланкі» і «Запомнім сябе маладымі» ўвасабляецца праз паказ унутраных перажыванняў героя і мае выразна акрэсленыя межы. Прастора закрытых памяшканняў (локусаў) запоўнена тут не рэчамі, а пераважна гукамі і пахамі. Топасы (пейзажы), у сваю чаргу, маюць характаралагічную і прагнастычную функцыі. Раманы арганізаваны з дапамогай фальклорнага і ідылічнага хранатопаў, хаця дамінантнай прасторава-часавай мадэллю тут з’яўляецца лінейная з рэтраспекцыямі. Разам з тым пісьменнік дэманструе схільнасць да

канкрэтызацыі часу і прасторы, а таксама мадыфікуе прыкметы авантурна-бытавога і біяграфічнага хранатопаў.

Спіс літаратуры

1 Дайнека, Л. Людзі і маланкі / Л. Дайнека. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1978. – 368 с.

2 Дайнека, Л. Запомнім сябе маладымі / Л. Дайнека. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1981. – 223 с.

3 Прокофьева, В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Ю. Прокофьева // Вестник ОГУ. – 2005. – № 11. – С. 87–94.

4 Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2 выд., дап. – Мінск: Беларусь, 2006. – 599 с.

УДК 821.161.1-992

О. А. Кусенкова

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

ПАЛОМНИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: СТАНОВЛЕНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ

Предметом исследования в данной статье являются особенности становления и трансформации паломнической жанровой традиции в русской литературе. Рассмотрены исследования, посвящённые поэтике древнерусского жанра «хождения», который стоит у истоков паломнической прозы XX века. Выявлено, что в дальнейшем своём развитии паломнический жанр приобрёл новые черты, связанные с отступлением от средневекового канона и ростом в литературе индивидуального авторского начала, на основе паломнических «хождений» сформировался жанр путевого очерка.

Зарождение паломнической жанровой традиции в Древней Руси относится к X – XI векам. Постигая новую христианскую религию, люди стремились посетить места, связанные с рождением, жизнью и смертью христианских святых, воскресением Христа.

Сведения о первых русских паломниках содержатся в письменных памятниках древнерусской литературы – в «Повести временных лет», а также в произведениях устного народного

творчества. В Константинополь и на Афон ходил преподобный Антоний, будущий основатель Киево-Печерского монастыря. В 1062 году посетил Палестину игумен Варлаам. Но ещё раньше, в 955 году, совершила путешествие в Константинополь княгиня Ольга, искавшая «настоящей божественной мудрости» [1, с. 35]. Из летописи мы узнаём о пути апостола Андрея в Киев и Новгород. О паломнических путешествиях упоминается в былинах, духовных стихах («Святогор и Илья Муромец», «Смерть Василия Буслаева», «Сорок калик со каликою» и др.). В былинах фигурирует житель Великого Новгорода Василий Буслаев, который «к Святому Гробу приложился и в Иордан-реке купался» [2]. Евфросиния Полоцкая, правнучка князя Владимира, совершила паломничество и умерла в Иерусалиме.

Уже в XII веке в древнерусской литературе сложился оригинальный паломнический жанр, в который включались сочинения в виде путевых записок, отчётов и воспоминаний о посещении священных достопримечательностей Ближнего Востока. Хождение – это жанр средневековой литературы, форма путевых записок, где описывались путешествия по Святым местам, главной целью которых было поклонение христианским святыням. Авторами первых русских «хождений» были паломники. На Руси их часто называли «каликами переходжими», «поклонниками», «путниками», «странниками», «богомольцами» [3, с. 7]. В паломнических «хождениях» путешественник выступал в роли героя-повествователя: как правило, это человек глубоко религиозный, который готов на время пожертвовать всеми благами обыденной жизни для достижения духовных и нравственных целей.

В Древней Руси «хождения» были распространены как книги, предназначенные для увлекательного чтения и для ознакомления с церковной жизнью. Сохранилось свыше 70 различных хождений; из них – приблизительно 50 оригинально-исторических и около 20 переводных и легендарно-апокрифических. «Хождения приобщали русского читателя к мировой истории, истоки которой он видел в книгах Священного Писания. Путешествуя по святым местам, сталкиваясь в пути с людьми разных национальностей и вероисповеданий, паломник познавал историю человеческой цивилизации», – отмечала О. А. Белоброва [4, с. 90].

Первооткрывателем паломнического жанра в древнерусской литературе явился игумен Даниил, который совершил паломническую поездку в Иерусалим в 1104–1106 годах. На основе личных впечатлений от увиденного и пережитого он составил путевые записки под заглавием «Житие и хождение игумена Даниила

из Русской земли». Православный монах придавал своему «хождению» не только познавательное, но и духовно-нравственное значение: его читателям необходимо было мысленно повторить то же путешествие и вобрать ту же пользу для души, которую почерпнул для себя и сам путешественник. «Хождение игумена Даниила» стало справочником-путеводителем для многих русских паломников, источником многочисленных исторических и этнографических сведений о Палестине и Иерусалиме начала XII века. В произведении были сформированы каноны древнерусских хождений, которые явились своеобразными признаками, характерными для паломнического жанра.

В начале XIII века появилось «Хождение в Царьград» Добрыни Ядрейковича (Андрейковича), ставшего позднее новгородским архиепископом. Известны также хождения Антония Новгородского, Стефана Новгородца, Игнатия Смолянина (XIV в.).

Попытку обобщения сведений о древнерусских хождениях предпринял в 1984 году Н. И. Прокофьев в предисловии к книге «Книга хожений: Записки русских путешественников XI – XV вв.». В трудах советского учёного мы находим некоторые сведения о строго канонизированной структуре средневековых хождений, предполагавшей особую композиционную и пространственно-временную организацию. Приведём некоторые из основных особенностей паломнического жанра, выделенных исследователем.

1) Монологическая речь (от 1-го лица).

2) Хождение открывалось традиционным вступлением, где автор заверял читателя в достоверности изображаемого, объяснял обстоятельства и причины своего путешествия, тем самым настраивая читателя на восприятие рассказа о вечных ценностях.

3) После вступления-мотивации следовало повествование о пути паломника к Святой земле, о преодолении трудностей и искушений.

4) Основной частью композиционного канона являлся момент пребывания на Святой земле, объективное описание увиденного: достопримечательностей, предметов быта и людей.

5) Канон жанра «хождений» предполагал особое описание природы, которая одухотворялась за счёт наполнения святостью, царящей вокруг.

6) Религиозная тематика вводила в текст церковнославянскую лексику, однако речь автора-повествователя была представлена и разговорными оборотами.

7) Кульминацию хождения составлял традиционный эпизод легендарно-библейского содержания, за которым следовало описание чудес.

8) Жанровым каноном предусматривалось религиозно-нравственное наставление, адресованное читателю. Как правило, оно совпадало с целью путешествия – очиститься от грехов, помолиться за грешников и за спасение всего русского народа [3].

Со временем под влиянием культурно-исторических и литературных процессов паломнический жанр утрачивает религиозный оттенок. Уже в XV веке на Руси формируется новая модификация паломнических хождений, авторами которых были дипломаты, торговцы, послы по государственным или церковным делам. «Постепенно актуализируются описания, которые непосредственно со святынями не связаны, а воспроизводят разнообразные явления внешнего мира: людей и их трудовую деятельность, расширяется круг художественных средств для их изображения», – подчёркивала И. В. Моклецова [5, с. 141].

В связи с ростом в литературе индивидуального авторского начала жанр «хождения» приобретает светский характер: в паломнических текстах воссоздаются описания христианских реликвий и монастырей, портреты монахов, вводится литературный пейзаж, значительное внимание уделяется образам России и русского монарха, трансформируется образ пути и автора-паломника. Паломнические произведения посвящаются не только памятникам культуры, но и экономике, торговле, природе, бытовым описаниям чужих стран и народов. Как утверждала Н. Б. Глушкова, «происходит процесс постепенного и неуклонного “обмирщения” жанра, что сказывается и на содержании, и на форме путевых записок» [6]. В XVI–XVII вв. формируется новая разновидность паломнического жанра – «землепроходческие хождения» [3, с. 16].

Среди поздних памятников жанра выделяется «Хождение за три моря» русского купца Афанасия Никитина, датируемое XV веком. Путевые заметки Никитина стали первым русским произведением, точно отобразившим не религиозное, а торговое путешествие. В паломнических сочинениях расширяется география «хождений»: автор посетил Кавказ, Персию, Индию и Крым. Однако большинство его дневниковых записей было посвящено Индии – её политической структуре, сельскому хозяйству, торговле, обычаям и традициям. В свой путевой дневник Афанасий Никитин вводил многочисленные комментарии и описания, основанные на собственных наблюдениях. Произведение включает в себя лирические отступления

и автобиографические эпизоды, передающие душевные переживания и настроения автора. Автобиографичность и лиричность «Хождения за три моря» отличает данный памятник от канонических хождений XII века. К XV – XVII вв. относятся путевые заметки иеродиакона Зосимы (XV в.), купца Василия Познякава, Трифона Коробейникова (XVI в.), монахов Арсения Суханова, Ионы Маленького, Ивана Лукьянова (XVII в.) и др. В XIX веке к жанру паломнического путешествия неоднократно обращались Д. В. Дашков, А. С. Норов, архимандрит Антонин (Капустин) и др.

Черты поэтики «хождений» можно обнаружить в произведениях православных авторов XX века – И. С. Шмелёва («Старый Валаам») и Б. К. Зайцева («Афон» и «Валаам»). По мнению Н. Б. Глушковой, жанр «хождений» в XX веке трансформировался в трёх направлениях:

1) культурологическом («Тень птицы» И. А. Бунина, «Образы Италии» П. П. Муратова, «Италия» Б. К. Зайцева);

2) религиозно-православном («Афон» и «Валаам» Б. К. Зайцева, «Богомолье» и «Старый Валаам» И. С. Шмелёва);

3) публицистическом («Путешествие в Палестину» А. Ладинского) [6].

В XX веке рассказы о паломничествах становятся объёмнее. В них включается историко-информативный и агиографический материал, описываются черты национального характера, появляется тенденция к занимательности.

Завершая обзор особенностей становления и трансформации паломнической традиции, следует отметить, что с течением времени вследствие переосмысления средневековых духовных ценностей авторы отходят от древнерусских канонов, решаются на литературный вымысел. В путевых заметках всё чаще присутствуют элементы лиризма, психологизации, в канву произведения включаются бытовые подробности, в тексте становится заметно выраженным этнографическое начало. На основе паломнических «хождений» формируется новый литературный жанр – путевой очерк.

Список литературы

1 Повесть временных лет / пер. Д. С. Лихачёва // Литература Древней Руси : хрестоматия / сост. Л. А. Дмитриев; под ред. Д. С. Лихачёва. – М. : Высшая школа, 1990. – С. 8 – 42.

2 Жеребцов, Н. Русские паломники на Святой Земле / Н. Жеребцов // Русская народная линия [Электронный ресурс]. – 2003. – Режим доступа: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2003/03/14/russkie_palomniki_na_svyatoj_ze_mle.html. – Дата доступа: 12.04.2018.

3 Прокофьев, Н. И. Книга хождений. Записки русских путешественников XI – XV вв. / Н. И. Прокофьев. – М. : Советская Россия, 1984. – 367 с.

4 Белоброва, О. А. Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков : сб. статей / О. А. Белоброва. – М. : Индрик, 2005. – С. 86 – 93.

5 Моклецова, И. В. Эволюция паломнического жанра в русской литературе Нового времени / И. В. Моклецова // Стратегии жанрового развития русской литературы в мировом историко-культурном контексте : сб. научных статей Междунар. научно-практ. конф., Брест, 16–17 марта 2016 г. / Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина ; редкол. : Т. В. Сенькевич (гл. ред.), Л. М. Садко, О. Н. Ковальчук. – Брест : БрГУ, 2017. – С. 140 – 146.

6 Глушкова, Н. Б. Паломнические «хожения» Б. К. Зайцева (особенности жанра): автореф. дис. канд. филол. наук [Электронный ресурс] / Н. Б. Глушкова. – М., 1999. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/palomnicheskie-khozhdeniya-b-k-zaitseva-osobennosti-zhanra>. – Дата доступа: 12.04.2018.

*УДК 821.111(73)-31*Дж.Макнот*

А. В. Лобанович

Науч. рук. – И. Б. Азарова, ст. преподаватель

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ТУРГЕНЕВСКОЙ ДЕВУШКИ
В ТВОРЧЕСТВЕ Д. МАКНОТ
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «САМО СОВЕРШЕНСТВО»)**

В данной статье представлена характеристика образа тургеневской девушки в русской литературе, выявлены её основные черты. Исследуется трансформация данного образа в творчестве американской писательницы 20 века Джудит Макнот (на примере романа «Само совершенство»).

Тургеневская девушка, тургеневская барышня – типичная героиня произведений И. С. Тургенева, литературный стереотип, сформировавшийся в русской культуре на основе обобщённого образа нескольких его женских персонажей из произведений 1850 – 1880 годов [1]. В русской литературе таковыми являются образ Елены Стаховой (роман «Накануне»), Лизы Калитиной (роман «Дворянское гнездо»), Натальи Ласунской (роман «Рудин») и др. На протяжении веков данный образ претерпевал определённые изменения, однако до сих пор остаётся знаковым в русской литературе. В данной работе

ставится цель изучить, есть ли подобные образы в зарубежной литературе, в частности, в творчестве американской писательницы 20 века Джудит Макнот. Для этого рассмотрим образ главной героини романа «Само совершенство» Джулии Мэтисон и сравним его черты с характеристиками тургеневской девушки в русской литературе.

В произведениях Тургенева это замкнутая, тонкая натура, как правило, выросшая вдали от шумной столицы, без разрушающего влияния света; нравственно чистая, достаточно скромная и образованная. Явный интроверт с богатым внутренним миром. Джулия 11 лет своей жизни провела в Ла-Салльском детском доме в ужасных условиях, которые, к тому же, усугублялись превратным отношением к ней мадам Боровской, сотрудницы указанного учреждения. При этом девочка даже в таких условиях сумела остаться доброй и честной по отношению к другим ребятам – воровала конфеты и прочую мелочь для малышей, рассказывала им на ночь сказки, утешала их в трудную минуту. «Джулия вообще необычный ребенок, Джон. Я начала догадываться об этом, ещё когда знакомилась с результатами тестов, но когда я встретилась с ней лицом к лицу, то убедилась в этом окончательно. Она необыкновенно эмоциональна, впечатлительна, отважна и очень остроумна. Под ее ребяческой бравадой скрываются удивительная нежность, неиссякаемый оптимизм и негибкая вера в добро, которую не может поколебать даже безобразная действительность» [2, с. 15]. Попав на приём к психиатру Терезе Уилмер, спасла мёртвую рыбку из аквариума от бесчеловечного поедания живыми собратьями. При всей своей внешней взбалмошности и воинственности, даже грубости, уже в 11 лет это была чуткая, добрая и ранимая девочка, сострадающая, которая не могла равнодушно смотреть на чужое горе. Вспомним тургеневскую героиню Елену Стахову, которая также с детства сопереживала всем и вся, не могла пройти мимо несправедливости. Душевная чуткость и способность к эмпатии – одна из наиболее знаковых черт тургеневских девушек.

Из-за своей болезни в детстве Джулия вовремя не научилась читать, однако обладала поразительной интуицией и сообразительностью. В романе особенно делается упор на данную составляющую девушки. Для того чтобы читатели безоговорочно поверили в это, в качестве доказательства приводится диалог психиатра Терезы Уилмер со своей коллегой, из которого читатель узнаёт результаты проведённых исследований способностей девушки. Её уровень интеллекта выше среднего, и при должном воспитании

и обучении она может добиться многого. В чём читатели и убеждаются впоследствии, когда девочка попадает к Мэтисонам.

Тургеневская девушка не блещет явной, броской красотой. Джулия также не относит себя к числу красавиц. Ей казалось, что её черты лишены гармонии, правильности. Слишком большие глаза, ещё и ямочка на волевом подбородке. Однако на самом деле, во внешности героини было особое очарование, пусть и незаметное с первого взгляда. Автор постоянно подчёркивает шикарные волосы, волевой подбородок с ямочкой, очаровательную улыбку и большие, выразительные глаза невероятного, тёмно-синего цвета Джулии.

Неукоснительное соблюдение моральных норм, твёрдое следование своей цели, несмотря на внешние преграды – это всё о тургеневской девушке и о Джулии. «Для директора китонской школы Джулия Мэтисон была постоянной головной болью. Она до смерти замучила его бесконечными новаторскими идеями и, если он отвергал их, заручалась моральной, а когда нужно, и материальной поддержкой всего города. Результатом одной из таких идей стала особая образовательная и спортивная программа для детей-инвалидов, которую Джулия не только сама разработала, но и постоянно меняла, что сводило с ума консервативного, привыкшего к раз и навсегда установленному порядку мистера Дункана. Кроме того, не успела неугомонная мисс Мэтисон воплотить в жизнь эту свою идею, как тотчас же увлеклась другой, еще более безумной. А если Джулия ставила перед собой какую-то цель, то остановить ее уже не мог никто» [3, с. 48]. Джулия занималась огромным количеством самых разнообразных дел, и при этом никакие трудности не могли её остановить. С целью добыть деньги на пособия для обучения чтению неграмотных женщин она поехала в Амарелло, к богатому дедушке одного из её воспитанников-инвалидов, и сумела добиться своей цели.

Самым же важным и сложным испытанием для Джулии стало испытание любовью. Её избранником стал несправедливо осуждённый на 45 лет каторги за убийство жены голливудский киноактёр, секс-символ миллионов американских женщин, Захарий Бенедикт. Невероятный мужчина, совсем не похож на избранников тургеневских женщин. Твёрдый, волевой, целеустремлённый. И Джулия, которая никогда не имела никаких близких отношений с мужчинами в свои 26 лет, неожиданно даже для себя, влюбилась в этого человека едва ли не с первого взгляда. Уже сами обстоятельства их знакомства заслуживают отдельного описания. Одной недели, проведённой героями в доме в горах Колорадо было

достаточно, чтобы навсегда полюбить друг друга, а Джулии – полностью пересмотреть всю свою жизнь. Как известно, тургеневские девушки выбирают мужчин не за внешность, а за твёрдое следование своим убеждениям, идеям. Так же было и в данном случае. Этот человек был невиновен, но вынужден бежать от властей куда глаза глядят. Однако при этом он сумел сохранить своё достоинство, нравственные принципы. Сумел и полюбить.

Есть моменты, в которых Захарий Бенедикт показан как человек, нравственно более слабый, чем его избранница. Например, то, что он никому не давал второго шанса, то, что не хотел признаться в любви девушке, которую полюбил. Но для этого бог и послал ему Джулию – девушку, которая перевернула весь его внутренний мир, заставила пересмотреть взгляд на многие вещи, прежде казавшимися самими собой разумеющимися.

Нравственная сила духа Джулии проявляется во многом после возвращения из Колорадо в родной город. Девушка, которая 15 лет своей жизни отчаянно пыталась добиться совершенства, во всём придерживалась принципов высокой морали, ничем не запятнала репутацию как свою собственную, так и своих приёмных родителей, ведущая скромную, но общественно полезную жизнь, оказалась в эпицентре скандала, связанного с побегом Бенедикта из тюрьмы. Её обвинили даже в соучастии. Однако осознание того, что Захарий невиновен, что все обвинения против него ложные, вдохновляет её на смелые поступки, имеющие под собой одну цель – убедить общественность, что он невиновен. И ей это удаётся. Одна пресс-конференция чего стоит, где Джулия так смело и даже в шуточной форме отражает все нападки журналистов. И на вопрос «Влюблены ли вы в Захария Бенедикта?» смело отвечает, что любая женщина легко может в него влюбиться.

Ради любимого Джулия готова бросить всё – любимую работу, родной город, друзей, лишь бы уехать к нему, беглому преступнику, на другой конец света и стать его женой. Невольно на ум приходит сравнение с Еленой Стаховой, которая также была на всё, лишь бы быть рядом с любимым человеком. Такая самоотверженность, самоотречённость, пылкая, страстная любовь являются очень важными чертами, присущими всем тургеневским девушкам. Как итог данного романа – любовь победила, справедливость восторжествовала. Однако такой счастливый финал был бы абсолютно невозможен, если бы не стойкость, высокие нравственные качества, сила воли и духа обоих возлюбленных. И во многом если бы не самоотверженность и искренность любви Джулии

Мэтисон, сломившая ледяную глыбу цинизма, сухости и ледяного спокойствия, годами возводимую Захарием Бенедиктом в своём сердце.

Таким образом, проанализировав образ Джулии Мэтисон в романе «Само совершенство» с разных сторон, рассмотрев поведение героини в различных жизненных ситуациях и сравнив его с поведением тургеневских девушек, можно сделать вывод, что Джулия Мэтисон – это воплощение образа тургеневской девушки в творчестве американской писательницы 20 века Джудит Макнот. Вполне естественно, что историческая ситуация второй половины 20 века в США, описанная в романе, разительно отличается от тех социокультурных реалий, в которых жили героини романов И. С. Тургенева, что накладывает особый отпечаток на воплощение образа тургеневской девушки в образе Джулии Мэтисон. Однако при этом те основополагающие черты, которыми наделена любая тургеневская девушка, воплощены в данном образе в полной мере.

Список литературы

- 1 Юферева, Н. Э. Будущее «тургеневской девушки» [Электронный ресурс] / Н. Э. Юферева – URL: <http://turgenev-archive.blogspot.com.by/2011/03/blog-post.html>. – Дата доступа: 09.05.2018.
- 2 Макнот, Д. Само совершенство: в 2 кн. / Д. Макнот. – М.: Фирма «Издательство АСТ», 1999. – Кн. 1. – 432 с.
- 3 Макнот, Д. Само совершенство: в 2 кн. / Д. Макнот. – М.: Фирма «Издательство АСТ», 1999. – Кн. 2. – 416 с.

УДК 821.161.3-344

Г. М. Мотуз

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

ВОБРАЗ ВАЎКАЛАКА Ў БЕЛАРУСКОЙ ЛІТАРАТУРЫ: СПЕЦЫФІКА ЎВАСАБЛЕННЯ

У дадзеным артыкуле разглядаецца генезіс і эвалюцыя вобраза ваўкалака ў прафесійнай беларускай літаратуры XIX – XXI стст. Найбольшая ўвага адводзіцца функцыянальным рысам гэтай міфалагемы ў мастацкім тэксе, яе ролі ў ідэйна-эстэтычнай канцэпцыі твора, выяўленню розных іпастасей вобраза лікантропа і фарміраванню традыцыі ў яго ўвасабленні або адхіленню ад яе.

У традыцыйных уяўленнях славян вераванні пра пярэваратніцтва, і ў прыватнасці пра ваўкалацтва, лікантропію, даволі распаўсюджаныя. Так, у палякаў ёсць *wilkolek*, *wilkólak*; у чэхаў – *wilkodlak* і *wlkodlak*; у сербаў – *влколек*, *врколак* і *влколијек*; у харватаў і баснійцаў – *vukodlak* і інш. У рускіх таксама існуе павер’е аб *волколаках* і *вурколаках*. «Але больш за ўсіх славяна-рускіх і нават, наогул, славянскіх плямёнаў можа пахваліцца шматлікімі павер’ямі і апавяданнямі пра ваўкалаках Беларусь» [1, с. 243], – зазначае П. Шпілеўскі.

Прычым яшчэ Герадот згадваў таямнічае племя неўраў, якое мае непасрэднае дачыненне да тэрыторыі пражывання беларускага народа і ў старадаўнія часы звязвалася скіфамі і грэкамі з чарадзеяствам і здольнасцю людзей прымаць звярынае аблічча. Генезіс фальклорна-міфалагічнага вобраза ваўкалака бярэ пачатак у татэмізме, што ўказвае і на часовасць метамарфоз-пераўтварэнняў. Як правіла, ваўкалакі па сваім паходжанні бываюць двух тыпаў: чараўнікі, якія валодалі ўменнем часова перакінуцца ў ваўкоў з уласнай волі, і няшчасныя ахвяры абставін, ператвораныя ў звяроў у выніку магічных дзеянняў ведзьмакоў. Ваўкалакі-чараўнікі набываюць звярыныя рысы – драпежнасць і крыважэрнасць, нападаюць не столькі на жывёл, колькі на людзей, высмоктваючы з іх кроў. Ваўкалакі-ахвяры зусім ручныя, як хатнія жывёлы, яны не губляюць чалавечых пачуццяў і розуму. Адпаведна адносіны нашых продкаў да ваўкалакаў мелі дваісты характар: першых пабойваліся і ненавідзелі, другім спачувалі і нават імкнуліся дапамагчы зняць закляцце і вярнуць чалавечае аблічча. А таму ваўкалак-ахвяра займеў трывалую сімваліку ў свядомасці беларусаў, увасабляючы татальную адзіноту, стаў адным з самых трагічных вобразаў беларускай дэманалогіі.

Найбольш відавочнай формай праяўлення міфалагічнага светаадчування ў прыгожым пісьменстве выступае, па словах С. Аверынцава і М. Эпштэйна, арыентацыя майстроў слова на «першапачатковыя, архетыпічныя канстанты чалавечага і прыроднага быцця» [2, с. 224]. На думку даследчыкаў, гэта выяўляецца ў актыўным звароце аўтараў да першавобразаў, а таксама прыёмах дваініцтва і «пярэваратніцтва» персанажаў.

Вобраз ваўкалака яшчэ пачынаючы з XIX стагоддзя нярэдка выкарыстоўваўся беларускімі паэтамі. Так, П. Багрым (верш «Зайграй, зайграй, хлопча малы...») і А. Абуховіч (байка «Ваўкалак») ідуць услед за фальклорнай інтэрпрэтацыяй гэтага міфалагічнага вобраза. Іх ваўкалакі – выключаныя з грамадства ахвяры абставін.

З другога боку, як і ў Я. Купалы («Паязджане»), А. Гаруна («Ваўкалакі») і У. Караткевіча («Балада пра паўстанца Ваўкалаку»), у згаданых вышэй паэтаў вобраз лікантропа ўтрымлівае грамадска-палітычныя алюзіі, хаця і не набывае яркага сімвалічнага значэння барацьбіта супраць несправядлівасці і прыгнёту. Так, у вершы Я. Купалы «Паязджане» перадаецца светадчуванне звычайнага чалавека, які ў выніку гістарычных катаклізмаў і ваеннага ліхалецця гвалтоўна быў вырваны са свайго натуральнага асяроддзя, спакойнага мірнага жыцця і вымушаны пакутліва шукаць прыстанку ў свеце. «Балада пра паўстанца Ваўкалаку» У. Караткевіча перадае душэўны стан героя ў яго апошнія хвіліны жыцця, што надае твору асаблівую лірычную пранікнёнасць. У вершы А. Гаруна «Ваўкалакі» міфалагічны вобраз ваўкалака ўвасабляе спрадвечныя ліха і прыгнёт.

Зусім інакшыя функцыі мае вобраз ваўкалака ў прозе. Фальклорна-міфалагічная традыцыя ў яго асэнсаванні бярэ вытокі з творчасці Яна Баршчэўскага (твор «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях») і знаходзіць свой працяг у ХХ стагоддзі. Цэнтральная міфалагема «Шляхціца Завальні...» Я. Баршчэўскага – чалавечая душа як галоўная каштоўнасць, што найбольш трагічна раскрываецца якраз на прыкладзе вобраза ваўкалака (часткі «Ваўкалак», «Вужыная карона»). У навеле «Вужыная карона» апавядальнік расказвае: «Сустрэкаем мы двух ваўкоў... Я бяру стрэльбу і хачу стрэліць. Януш павярнуўся да мяне і закрычаў: “Не страляй, пане, бо ў іх душы чалавечыя. Калі заб’еш якога, дык душа ягоная пойдзе ў пекла, не адпакутаваўшы за грахі. А за гэта і пан адкажа перад Богам”» [3, с. 71].

Матыў ваўкалацтва ўзнікае ў Я. Баршчэўскага неаднаразова, праз яго выяўляецца найперш адчуванне катастрафічнасці свету, народнае разуменне добра і зла, жыцця і смерці, вера ў магчымасць перамяшчэння з чалавечага свету ў патубаковы. Пры гэтым, аднак, пісьменніку ўдалося амаль цалкам захаваць структуру міфалагемы: як і ў беларускай вуснапаэтычнай спадчыне, у творы Яна Баршчэўскага падаецца механізм ператварэння чалавека ў ваўкалака, ягоныя паводзіны ў звярыным абліччы. Фальклорна-рамантычную традыцыю ў асэнсаванні вобраза працягнулі А. Кажадуб (апавяданне «Ваўкалакі») і А. Каско (навела «Апошні ваўкалак»). Абодва аўтары засноўваюць сюжэты сваіх твораў на паданні пра ператварэнне ў ваўкалакаў вясельных груп, распаўсюджаным ва ўяўленнях беларусаў.

Цікавыя інтэрпрэтацыі набывае вобраз ваўкалака ў сучаснай гістарычнай прозе, у прыватнасці ў раманах «След ваўкалака»

Л. Дайнекі, «Літоўскі воўк» А. Наварыча, «Князь-ваўкалак» М. Кутузава, «Дагератып», «Золата забытых магіл», апавяданні «Лікантроп» Л. Рублеўскай і інш. Вобраз ваўкалака тут, як правіла, не трансфармуецца, бярэцца ў нязменным выглядзе і ўзмацняе нацыянальна-гістарычны каларыт. Пры распрацоўцы філасофскай і маральна-этычнай праблематыкі пісьменнікі істотна пераасэнсоўваюць змест міфалагемы і выкарыстоўваюць іх або ў якасці метафары, або дзеля іранічнай падсветкі падзей.

Прыгодніцкая проза, скіраваная на падзеі сучаснасці, таксама нярэдка звяртаецца да вобраза лікантропа, які часам набывае тут нечаканае вырашэнне. Так, дэзерцір Леўка Грыцаў, які ў гады вайны прыслужваў немцам, а пасля перамогі схаваўся ў лесе, з аповесці «Цкаванне вялікага зверга» А. Наварыча становіцца выгнанцам па ўласнай волі. Асудзіўшы сябе па адзінокае бадзянне па лясках і балотах, ён ператвараецца ў дзікага зверга, прыбіваецца да зграі ваўкоў і нават становіцца іх ваяком. З самага пачатку твора прасочваецца дваістасць асобы героя. Звер, Ваяк, Гаспадар, Леўка Грыцаў – усё гэта адна асоба: «Ваўкі і не думалі вылазіць з асочанага лясочку. Тут, недалёка ад рэчкі, было зацішна. Не ўпудзіліся звяры і тады, калі да лёжкі прыцэгся па іхніх слядах ваўчыны правадыр. Ваяк, якога яны не заўсёды слухалі. Аброслы густым валоссем, пакрыты заміж шапкі дзіравай анучай чалавек апусціўся на калені» [4, с. 169]. Нягледзячы на падзагаловак «Палеская быль», у творы, відавочна, цесна пераплятаюцца рэалістычны і фантастычны пачаткі, што надае яму рысы так званай жывёльнай рабінзанады. Па-новаму асвятляе тэму прываратняў А. Бычкоўскі ў апавяданні «Нашчадкі неўраў», ствараючы містычны дэтэктыў у гарадскім антуражы. У цэлым увядзенне вобраза ваўкалака дазваляе надаць прыгодніцкай прозе філасофскую глыбіню, узняць праблему чалавечай адчужанасці, адзіноты ў сацыюме, супрацьстаяння добра і зла.

У шэрагу твораў беларускай літаратуры ваўкалацтва прысутнічае не на ўзроўні вобразаў, а на ўзроўні ідэй. Непасрэдна вобраз лікантропа тут не выводзіцца, але ў цэнтры знаходзіцца ідэя трагічнай раздвоенасці, характэрная гэтай міфалагеме ў традыцыйных уяўленнях беларусаў. Так, у аповесці «Душа не ў сваім целе» Я. Баршчэўскага гэтая думка ўвасоблена ў вобразе лекара Саматніцкага з характэрным прозвішчам, у якім чытаецца асуджанасць на адзіноту. Калі Я. Баршчэўскі з дапамогай гэтага прыёму паглыбляе свае грамадска-палітычныя алегорыі, то Ю. Станкевіч, звяртаючыся да ідэі трагічнай раздвоенасці, аддзялення душы ад цела ў сваіх творах-перасцярогах «Бесапатам», «П'яўка»,

імкнецца вырашыць цэлае кола праблем: палітычных, гістарычных, эканамічных, нацыянальных і інш.

Такім чынам, вобраз ваўкалака – адна з самых запатрабаваных міфалагем у беларускай літаратуры XIX – XXI стст. Прычым калі ў паэтычных тэкстах пераважае фальклорная традыцыя ў яго ўвасабленні, празаікі дэманструюць арыгінальныя падыходы і рэалізуюць праз увядзенне ў твор лікантропа самыя разнастайныя функцыі: раскрываюць разнастайныя праблемы (нацыянальна-адраджэнскія, філасофскія, маральна-этычныя), паглыбляюць псіхалагізм, узмацняюць займальны пачатак і інш.

Спіс літаратуры

1 Шпілеўскі, П. Беларусь у абрадах і казках / П. Шпілеўскі; пад рэд. А. Вашчанкі. – Мінск: Літаратура і Мастацтва, 2010. – 304 с.

2 Аверинцев, С. С. Мифы / С. С. Аверинцев, М. Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. Кожевникова, П. А. Николаева / редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов и др. – М.: Сов. энцикл., 1987. – 752 с.

3 Баршчэўскі, Я. Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / уклад., пер. з польскае мовы і камент. М. Хаўстовіча. – Мінск: Маст. літ., 1990. – 383 с.

4 Наварыч, А. Рабкова ноч : аповесці, апавяданні / А. Наварыч; прагм. А. Карпюка. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1988. – 247 с.

*УДК 821.161.1-312.4*Б.Акунин*

А. О. Печенькова

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

САМОУБИЙСТВО В СТИЛЕ МОДЕРН: РОМАН БОРИСА АКУНИНА «ЛЮБОВНИЦА СМЕРТИ»

Предметом рассмотрения в данной статье являются специфические особенности реализации феномена самоубийства в литературе эпохи модерн, модельно представленные в романе Б. Акунина «Любовница смерти». Изучив специфику системы действующих лиц, мы пришли к выводу, что каждый персонаж его «декадентского» романа типичен для своего времени и представляет определенную грань рефлексии сложнейшего комплекса проблем «свободной смерти».

Феномен самоубийства, точнее, культурологический аспект этого явления – один из значимых объектов научного интереса Г. Чхартишвили. Так, суициду было посвящено его обширное исследование «Писатель и самоубийство». В первом томе, который носит название «Человек и самоубийство», Г. Чхартишвили прослеживает исторический генезис этого феномена, рассматривает его с точки зрения религии, философии, социологии. Во втором томе речь идёт непосредственно о реализации идей «свободной смерти» в жизни и творчестве наиболее остро чувствующей части общества – писателей и поэтов.

Затронул тему свободной смерти и Акунин-писатель: главным образом, в своём «фандоринском» цикле, где два романа, с характерными созвучными названиями «Любовница смерти» и «Любовник смерти» представляют непосредственное отражение данного явления на уровне тематики. Писатель воспроизвёл в этих произведениях реалии эпохи «конца света»: прежде всего, явление декадентства, широко распространённого на рубеже веков в России. Борису Акунину мастерски удалось воплотить своеобразную эстетику и мироощущение декадентской эпохи: расцвет культа смерти, кризис личности, проблемы нравственного и морального порядка и многое другое.

Чтобы показать, каким образом действуют эти принципы, мы решили проанализировать образы героев романа «Любовница смерти», взяв за основу антитезу «сторонники – противники самоубийства», т.е. критерий – отношение к свободной смерти.

Все герои романа «Любовница смерти» сосредоточены вокруг действующего в Москве клуба самоубийц. Для начала рассмотрим образы тех, кто не является сторонником суицидальных идей и, так или иначе, противоборствует им.

Открывается роман выдержкой из газетной хроники, автором которой является молодой, подающий большие надежды журналист Лавр Жемайло. Он вхож в клуб под секретным именем Сирано, ничем не выдаёт своей настоящей сущности и потому успешно справляется со своим журналистским заданием – публикацией серии «подпольных» сенсаций. Его интересует феномен суицида лишь в качестве предмета написания очередной статьи, мало его заботят и жертвы-самоубийцы. Сирано-Жемайло не пытается устранить корень проблемы, остановить цепочку суицидов членов клуба, раскрыть тайну одним махом. Его интересует лишь коммерческая сторона вопроса, профессиональный успех: «Давно зная, где собираются будущие самоубийцы и кто ими руководит,

мистифицирует публику, изображает неустанные поиски, а тем временем сделал себе имя, и, надо полагать, заработал недурные деньги. Кто знал Лавра Жемайло ещё месяц назад? А теперь он звезда журналистики» [1, с. 241].

Однако вскоре репортёр также становится жертвой деятельности клуба. Его находят повешенным на осине, что весьма символично: в древнегреческой мифологии это дерево считалось символом страха и нерешительности и росло в загробном мире. В библейской мифологии – осина – это дерево предателя Иуды. Наряду с физической смертью героя мы можем наблюдать и историю угасания его успеха. Первая заметка журналиста в «Московском курьере» скромно подписана инициалами «Л. Ж.», следующие две публикации по нарастающей – от «Л. Жемайло» до «Лавра Жемайло». На пике карьеры, в статье о самоубийстве Лорелеи, имя автора даже выносится в заглавие, после смерти – забывается. Излишне патетично, и поэтому иронично звучат последние строчки специфического «журналистского» некролога: «Спи спокойно, мятежная душа. Мы доведём начатое тобой дело до конца. Наша газета даёт обет поднять павший стяг и нести его дальше. Демон самоубийства будет изгнан с улиц нашего христоролюбивого города» [1, с. 246].

Бессознательным противником самоубийства в романе выступает медиум клуба – прекрасная Офелия. Уже в имени героини мы видим отсылку к трагедии У. Шекспира «Гамлет». Шекспировская Офелия была возлюбленной принца, однако, узнав, что тот убил её отца, сошла с ума и утонула в реке. Акунинская Офелия также находит последнее пристанище в мутной воде «под Устинским мостом, где плавают сор и в иле шевелятся жирные пиявки» [1, с. 118]. Однако мы понимаем, что девушка никогда не была сторонницей «свободной смерти». Офелия обладала паранормальными способностями, её притягивало всё необычное и таинственное. Она воспринимала деятельность «Любовников Смерти» как некую игру – загадочную и труднообъяснимую, пока сама не стала её непосредственной жертвой.

Ещё одним «оппозиционером» выступает таинственный аноним, впоследствии открывший своё имя, медик Ф. Ф. Вельтман. Он не является одним из «соискателей» благосклонности невесты-Смерти, называет себя «смотрителем». На протяжении всего романа этот господин доносит некому «высокоблагородию подполковнику Бесикову» истинное положение вещей и событий, происходящих в клубе самоубийц. Так, в его письмах находят место размышления о культуре личности дожа, специфике работы подобных «сборищ»

и необходимости развенчания идей и воззрений, предлагаемых ими обществу. Через строки донесений героя-резонера Вельтмана мы слышим голос автора романа: «Эти извращённые и пренасыщенные дети нашей упаднической эпохи – манерные, чахлые, но по-своему очень красивые. Для юных, неокрепших умов “любовники” весьма и весьма опасны – именно этой своей бледной, дурманящей красотой. В идеологии и эстетизме смертолюбов есть несомненный соблазн и ядоносная привлекательность. Они сулят своим последователям бегство в волшебный мир, обособленный от серой и убогой повседневности...» [1, с. 75–76]

Непосредственным противником распространявшейся по Москве «эпидемии самоубийства» в романе показан герой, объединяющий всю серию книг – детектив Эраст Фандорин. Он внедряется в клуб, поставив перед собой конкретную цель: найти причину, «корень зла», и устранить её. Обладая определёнными качествами характера, авторитетом среди участников-самоубийц, необходимой информацией, он единственный может справиться с дожем: «Среди “любовников” есть только один человек, способный уберечь полоумного поэта от безрассудного поступка. Если понадобится, то и насильно. Ну конечно, вот кто всегда знает, что нужно делать» [1, с. 227]. Однако нельзя сказать, что Фандорин изображается в этом романе абсолютным героем-победителем: отнюдь не сразу ему удаётся определить истинное лицо Просперо, прежде чем детектив откроет правду, произойдет целая череда «самоубийств». В итоге Фандорину удастся спасти лишь двоих: Машу Миронову и Вельтмана – от духовной смерти. Но при этом можно лишь предположить, какое количество смертей в будущем он сумел предупредить.

Последней в «оппозиционную» линию мы включили главную героиню романа «Любовница Смерти» Машу Миронову. Лучшее определение сути её натуры и главной причины очарованности смертью принадлежит в романе Вельтману: «...смешная и трогательная девочка, приехавшая откуда-то из Сибири. Наивна, экзальтирована, голова полна всякой блажи, модной среди нынешней молодёжи. Если б не угодила в наш клуб, то со временем перебесилась бы, вошла в возраст и стала такой, как все» [1, с. 76].

Маша практически околдована идеями, проповедуемыми в клубе, фигурой дожа. Она так же, как Офелия, верит во всё таинственное и загадочное. Девушка преследует одну цель: сбежать от убогой, серой жизни в провинции навстречу волшебному миру. Импульсивная, по-детски открытая и крайне эмоциональная, она

парадоксально полна жизни, энергии, молодости – всего того, что диссонирует с её декадентскими идеалами. Неудивительно, что после смерти Офелии в её преданности идеям клуба намечается ощутимая трещина. Ей впервые открывается другая, лишенная эстетизации в стиле нуво арт сторона смерти: «Если Вечный Жених меня выберет, я тоже буду лежать вот так – голая, с остекленевшими глазами, и пьяный сторож прицепит мне к ноге клеёнчатый номерок?» [1, с.119–120]

Теперь приступим к анализу образов героев-адептов «свободной смерти» в романе, к категории которых можно отнести практически всех «любовников», кроме названных ранее. Рассмотрим образы самых колоритных из них.

К таковым мы можем причислить одну из дам клуба – поэтессу Лорелею Рубинштейн. Эта крайне экзальтированная женщина по праву является Музой тайных собраний. Во внешнем мире она известная личность, знаменитость, её внимания добиваются десятки, сотни поклонников. Можно сказать, что если Маша Миронова, новоиспечённая Коломбина, лишь вступила на путь наслаждений через удовольствия, то Лорелея уже прошла этот путь и полностью разочаровалась в нём. Для неё есть единственный выход – покончить с томительной жизнью. Что она и делает, получив знаки от Вечного Жениха: три чёрные розы.

Интересна и своеобразна личность следующего персонажа – поэта студента Гдлевского. Складывается впечатление, что он единственный из персонажей романа, во-первых, обладает настоящим талантом, а во-вторых, искренне принимает философию желанной смерти как высшего дара, как избавления от невыносимой пошлости повседневности. На одном из собраний поэт замечает: «Смерть – не крупье в белой манишке. Её Знаки должны быть поэтичней и возвышенней» [1, с.126]. Гдлевский видит своё высокое призвание и понимает, что таким людям, как он, не место в этом мире. В образе юного поэта-декадента Акунин показал тонкую душевную организацию людей искусства и их предрасположенность к суициду.

Просперо – основатель клуба «Любовников Смерти», великий дож, владеющий мастерством гипноза, наделённый необычайной харизмой и обаянием, умеет подчинять себе людей, он практически завладевает их душами. Под его влияние почти попадает даже Фандорин, а один из самых «трезводумающих» героев романа Вельтман и вовсе очарован и сбит с толку: «...г-на Благовольского арестовывать не нужно. Напротив, ему ни в коем случае не следует

мешать. Пусть делает своё благое дело. Сейчас “любовники” в хороших руках...» [1, с. 150] – пишет он в очередном донесении.

Просперо, как и любому психопату-фанатику, нравилось всеобщее подчинение, осознание своей власти не только над телами, но и душами несчастных. В последней сцене Просперо, рассуждая о природе Бога, человека, сверхчеловека, об истинной власти и предназначении сильной личности, фактически цитирует постулаты философских трудов Фридриха Ницше: «...стены каземата вытравили во мне все сильные чувства, все страсти. Кроме одной, наивысшей – *быть Богом*. Ты – один, вся Вселенная – в тебе, а стало быть, ты и есть Бог. Захочешь – Вселенная будет жить. Не захочешь – она погибнет, со всем, что её составляет. Вот что произойдёт, если я, Бог, совершу самоубийство» [1, с. 321].

Таким образом, мы можем утверждать, что один из важнейших вопросов эпохи модерн, связанный с осмыслением комплекса проблем «свободной смерти», нашел в романе одного из крупнейших специалистов восточнославянского литературоведения в области танатографии Бориса Акунина практически всестороннее отражение. Каждый персонаж его «декадентского» романа типичен для своего времени и представляет определенную грань рефлексии этого сложнейшего и неоднородного комплекса.

Список литературы

1 Акунин, Б. Любовница смерти / Б. Акунин. – М.: Захаров, 2008. – 333 с.

*УДК 821. 161. 1 -14*А.Ахматова*

М. А. Ромашко

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

МОТИВ СМЕРТИ В ИНТИМНОЙ ЛИРИКЕ А. А. АХМАТОВОЙ

В статье на основе тематического анализа трех стихотворений А. А. Ахматовой раскрывается многогранность образа и художественных подходов, своеобразие поэтики автора в освещении концепта смерти; доказывается точка зрения о философском наполнении образа в лирике поэтессы.

Творческое наследие великой русской поэтессы Анны Андреевны Ахматовой – бесценный вклад в сокровищницу мировой культуры. Необычайная сила поэтического дарования в сочетании с яркой индивидуальностью стиля привлекли внимание литературоведов после публикации уже первого сборника стихотворений «Вечер». Более шестидесяти лет литературного творчества – период огромной внутренней эволюции художника слова и одновременно живое воплощение истории трагического 20 века. Сегодня творчество А. А. Ахматовой можно назвать летописью ушедшего века, но ее гениальные поэтические строки воспринимаются не как архаичные, а как соответствующие запросам современного читателя. И объясняется это, прежде всего, тем, что творец обращается к «вечным темам», которые побуждают к поиску истины, а неповторимый авторский стиль созвучен волнениям души и читателя 21 века.

Не могла не обойти А. А. Ахматова, поэт серебряного века русской поэзии, всецело включенный в философское осмысление бытия человека, двух онтологических категорий – жизни и смерти. Концепт смерти достаточно широко представлен в интимной лирике А. А. Ахматовой, что обнаруживает процесс аналитического осмысления отдельных стихотворений, относящихся к разным периодам творчества поэта.

Стихотворение «Сказал, что у меня соперниц нет...» опубликовано в 1921 году:

Сказал, что у меня соперниц нет.
Я для него не женщина земная,
А солнца зимнего утешный свет
И песня дикая родного края.
Когда умру, не станет он грустить,
Не крикнет, обезумевши: «Воскресни!»
Но вдруг поймет, что невозможно жить
Без солнца телу и душе без песни.
...А что теперь? [1, с. 163]

В исповедальном монологе есть часто не замечаемая читателем, но вызванная именно отношением автора к нему черта – обращение к незримому собеседнику, включение его в понимание проблемы и сложности лирических переживаний. Диалогичность создана такими особенностями творческого стиля Ахматовой, как недосказанность, фрагментарность. Лирический сюжет начинается

без преамбулы, с погружения и посвящения читателя в «экстремальную» ситуацию психологических отношений: «Сказал, что у меня соперниц нет». Остался, как и во многих других стихотворениях, таинственным, а, может быть, и не заслуживающим портретного описания облик любимого человека. Многое остается в подтексте, утаивающем мысли и чувства лирической героини. Но в сильной позиции конца произведения прямо поставлен короткий и конкретный вопрос, обращенный к самой себе и, безусловно, к воображаемому читателю-собеседнику: «...А что теперь?».

Композиционно – началом второй части стихотворения – выделен мотив смерти: «Когда умру, не станет он грустить». Ахматова явно использует экзистенциальный потенциал мотива смерти, воспринимаемой всеми как неопровержимый критерий, сильное доказательство земной значимости человека. В онтологическом контексте становится понятно, почему смерть преподносится без надрыва, воспринимается лирической героиней как нечто само собой разумеющееся, неизбежное и закономерное.

Упоминание о смерти становится моментом зарождения еще одного мотива – оценки лирической героиней своего я, самоидентификации. Обычной земной женщиной, а не той, которая существует как типаж в сознании возлюбленного и заслуживает романтических характеристик «солнца зимнего утешный свет» и «песня дикая родного края», предстает она в завершение лирических размышлений.

В поэтическом мире Ахматовой смерть выступает как катализатор чувств лирической героини. Создаётся ощущение, что смерть нужна лишь как проверка эмоций, как мощный толчок к действию или бездействию, это некая рефлексия уже после случившегося. Строкой «Когда умру, не станет он грустить» подается одна из составляющих любовной игры, в некотором смысле флирт, так как лирическая героиня тут же приходит к полному противоречию с высказанным ранее: «Но вдруг поймет, что невозможно жить / Без солнца телу и душе без песни» [1, с. 163]. Так в игровом приеме открывается сущее: невозможность жить без самой «органики» земного существования и основ, составляющих сущность духовного бытия.

Ахматовой удалось ярко, чувственно, динамично воссоздать фрагмент судьбы, сцену из жизни – утраченную любовь, которая познается в сопоставлении со смертью. Громкий вопрос в конце стихотворения «...А что теперь?» подчёркивает беспомощность,

неумение вовремя распознать истинно бесценное,
находящееся рядом.

Стихотворение «Буду тихо на погосте...» написано в 1915 году, когда Анне Ахматовой было всего 26 лет.

Буду тихо на погосте
Под доской дубовой спать.
Будешь, милый, к маме в гости
В воскресенье прибегать.
Через речку и по горке
Так что взрослым не догнать,
Издалека мальчик зоркий
Будешь крест мой узнавать.
Знаю, милый, может мало
Обо мне припоминать.
Не бранила, не ласкала,
Не водила причащать [1, с. 87].

Стихотворение может быть непосредственным обращением к сыну Льву Николаевичу Гумилёву, который жил весной 1915 года в Царском Селе в доме своей бабушки А. И. Гумилевой. А. А. Ахматова же в апреле этого года переехала в снятую ею в Петрограде комнату на Пушкарской улице, чтобы чаще навещать Н.С. Гумилева, находящегося в лазарете. Здесь она тяжело заболела: бронхит, с которым начался туберкулезный процесс в легких.

Текст может восприниматься как тихое смиренное ожидание смерти. Лирическая героиня как бы выстроила точный маршрут ребёнку до своей могилы, что не может не поражать. Она абсолютно спокойно, даже с неким хладнокровием говорит о месте своего захоронения и подобных встречах с ребёнком.

Образ смерти, как и в предыдущем стихотворении, явлен как нечто закономерное: смерть не является шоковой ситуацией, не терзает никого вокруг. Кажется, единственное, что волнует лирическую героиню, – это то, что сын будет мало о ней вспоминать. Зная историю семьи Гумилёвых, мы помним то мужество, с которым А. А. Ахматова будет сражаться за сына, явит себя символом материнства в тяжёлые годы репрессий.

Интересно, что лирическая героиня Ахматовой как бы уже смирилась со своей смертью, она уверена в ней, и смерть не вызывает никакого трепета, ужаса, отчаяния. И ребенок-адресат, и читатель

должны её воспринять как неизбежную данность. Как создается эта непривычная умиротворенность?

Готовя ребенка к неизбежному концу, мать выбирает наиболее утешающую, многое объясняющую форму монолога – воображаемый разговор в фольклорном стиле. Слышится мелодия народной лирической песни. Узнаются хорошо знакомые, наполненные семантикой вечности фольклорные образы *дуба, речки, горки, креста*. Пространство художественного мира органично вписывается в контекст сельского кладбища и в широкий космос человеческого бытия.

Акцентно для читателя звучит мотив личного отношения лирической героини с богом, обозначенный словорядом *воскресенье, крест, причащать*. Отрицательная коннотация, появляющаяся в последней строке «Не водила причащать», снимается всем содержанием произведения, в котором так очевидна предначертанность судьбы героини. Концепт причащения вдруг появляется в сильной позиции конца текста и в контексте темы смерти воспринимается как подготовка к ней, как неотъемлемая часть ритуала, который обязателен для уходящего в неземное пространство человека.

Тема смерти центральная и в известном стихотворении-балладе Ахматовой «Сероглазый король». Концепт смерти здесь наполнен скрытыми внутренними противоречиями. Интонация баллады спокойная, не разрешающая субъективного лирического взрыва: спокойно протекает лирическое повествование, начинающееся торжественно-утверждающимся словом *слава*. Однако контрапунктом к ней возникает и непрерывно развивается мотив смерти как непреходящей боли, которая никогда не покинет любящих женщин, хотя и предстает она обычным логическим завершением каждой жизни.

Противоречивость убедительно раскрывается при анализе поэтики произведения. Литературовед Г. М. Темненко в работе «О некоторых свойствах оксюморонов Анны Ахматовой» отмечает: «Восклицательное предложение первой строки не похоже на традиционные двучленные оксюмороны. Но это противоречивое сочетание слов можно назвать оксюморонным выражением. Заглавие и парадоксальный зачин указывают на жанр романтической баллады и порождают ожидание острого экзотического сюжета. ... Эмоциональный контраст между взволнованным первым и бесстрастным вторым двустопиями производит не менее сильное впечатление, чем первая строка. Контрастируют с началом и три

центральные двустишия, подчёркивающие непереходимое расстояние между героиней и королём» [2, с. 56].

В повествовании нет сравнений и метафор, что воссоздает манеру внутреннего монолога простой крестьянки. Тайна запретной любви не позволяет ей даже внешне выразить эмоции. Однако боль настолько велика, что спасение она пытается найти в серых глазах дочери. Читатель догадывается от утаенной истории любви через намек: «Дочку мою я сейчас разбуду, / В серые глазки ее погляжу» [1, с. 26]. Сложнейшие оттенки психологических проживаний выражены в простой разговорной речи. Авторское слово позволяет проникнуть в тайное тайных душевных переживаний героини через описание пейзажа, звукопись, прерывистый ритм: «Вечер осенний был душен и ал, / Муж мой, вернувшись, спокойно сказал...» [1, с. 26]. Героине трудно дышать. Осень, вечер и алый цвет явно символизируют зрелую любовь. Образ возлюбленного мужчины ассоциируется с образом старого дуба – традиционного символа мужественности в русской мифологии.

В балладной форме сошлись несколько точек зрения на смерть. Это – безысходная боль двух женщин (одна поседела буквально за ночь, другая будет всю жизнь хранить свои чувства в тайне и искать любимый взгляд в глазах дочери). Это – и странная, наводящая на раздумья сдержанность в поведении мужа: «Муж мой, вернувшись, спокойно сказал...» [1, с. 26]. И авторская линия, проводящая мысль о продолжении жизни – в не нарушаемом таким горем ходе обыденной жизни, в существовании дочери сероглазого короля. И все же в оксюморонной структуре произведения, в контрапунктном противоборстве явно преобладает трагическое – боль от потери любимого человека, что подчеркнуто повтором: «Слава тебе, безысходная боль!», «За ночь одну она стала седой», «Нет на земле твоего короля...» [1, с. 26]. Читатель не должен ошибиться в понимании автора! И здесь мы солидарны с литературоведческим прочтением текста Г. М. Темненко: «Темой оказывается не таинственная смерть короля на охоте, а «безысходная боль» героини, обреченной хранить свою тайну. Боль прославлена, потому что она – неотъемлемая часть любви. Таким образом, оксюморонный зачин выступает как структурообразующий фактор всего стихотворения» [2, с. 56].

Концепт смерти является классическим в философии и литературе. Многие авторы так или иначе обращаются к теме смерти в своём творчестве. Чаще всего в понимании человека смерть является чем-то страшным и необратимым процессом, пугающим

событием. В художественном опыте А. А. Ахматовой мотив смерти встречается часто. На примере трех стихотворений мы убедились, что Ахматова использует концепт смерти как катализатор чувств, как составляющую общей картины бытия. Смерть – это самая яркая антитеза жизни. Интересно, что в данных стихотворениях смерть видится как в некоей мере желанное состояние, обретение душевного спокойствия. Мотив смерти настолько многогранен, что сложно представить ее образ в какой-то единой целостности. Это должен понять читатель, которого автор активно включает в размышления над тревожащей поэта сложной проблемой.

Список литературы

- 1 Ахматова, А. Бег времени: Стихотворения / А. Ахматова. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1983. – 255 с.
- 2 Темненко, Г.М. О некоторых свойствах оксюморонов Анны Ахматовой / Г.М. Темненко // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский сборник / Сост. и науч. ред. Г.М. Темненко. – Вып.12. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2014. – 212 с.

УДК 821.161.3-3*Ю.Станкевіч:17:140.8:141.21:165.742

А. В. Рудніцкая

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

ЭТЫКА ТРАНСГУМАНІЗМУ Ў ТВОРЧАСЦІ Ю. СТАНКЕВІЧА: МІФАЛАГІЧНЫ АСПЕКТ

У артыкуле на прыкладзе аповесці «Эрыніі» і рамана «П'яўка» Ю. Станкевіча асэнсоўваюцца адметнасці рэалізацыі ідэй міфалагічнага трансгуманізму ў мастацкай літаратуры і ацэнка пісьменнікам асноўных тэзісаў гэтага філасофскага руху. Робіцца выснова пра актыўны зварот аўтара да метафарычных засярог для данясення ідэі захавання чалавечага пачатку ў грамадстве і нацыі ў цэлым.

Проза Ю. Станкевіча вядомая сваім песімістычным пафасам, настроямі распачы і зняверу. Відавочна, аўтар настолькі расчараваўся ў чалавечай цывілізацыі, што дзеля яе выратавання ў сваіх мастацкіх тэкстах нярэдка заклікае на дапамогу звышсілы, дадаючы сацыяльнай фантастыцы (антыўтопіям) міфалагічны каларыт.

Так, у аповесці «Эрыніі» разгортваецца нядрэжны дэтэктыўны сюжэт аб жорсткіх забойствах мясцовых «аўтарытэтаў» (араба і кітайца), раследаваць якія прыязджае чалавек з Мегаполіса па прозвішчы Следак («Следак, з націскам на першы склад, але якога ўсе калегі і знаёмыя называлі Слядак <на слэнгу і азначае – следчы>» [1 с. 8]). Насамрэч мэта прыезду гэтага персанажа іншая: па загадзе кіраўніцтва ён імкнецца завербаваць забойцаў у нацыяналістычную арганізацыю для барацьбы з так званым сацыяльным дном. Шэрыф накіроўвае Следака на начлег да былога навукоўца ў выгнанні Крэза, дзе малады супрацоўнік КрымПА даведваецца, што да здзяйснення апісаных вышэй злачынстваў маюць адносіны міфалагічныя істоты – Эрыніі: «“Жыве хто?” – спытаў Слядак. – “Эрыніі”. “Эрыніі, наколькі я ўспамінаю, багіні помсты, і пражывалі яны, паводле міфа, у пекле”» [1, с. 25]. Як вядома, Эрыніі (ад грэчаскага «гнеў») – у антычнай міфалогіі багіні помсты, якія пераследуюць злачынцу, насылаючы на яго вар’яцтва.

Т. Кавалеўская ў сваім артыкуле «Міфалагічны трансгуманізм у рускай культуры», дзе апісваюцца разнастайныя формы трансгуманізму, у прыватнасці рэлігійныя і міфалагічныя, выказвае цікавую думку: «Трансгуманізм, г. зн. імкненне да дасягнення неўміручасці і боскасці, з’яўляецца істотнай рысай чалавечай тэалогіі на працягу ўсяго існавання. У сучаснай секулярнай аметафізічнай культуры самаабагаўленне праз смерць ператвараецца альбо ў самаабагаўленне ў смерці (вампірызм), альбо ў аніمالізме (пярэварэтніцтва). У сучаснай рускай культуры філасофская праблематыка саступае месца сацыяльна-палітычнай, і вампірызм, і перэварэтніцтва выкарыстоўваюцца як алегарычны спосаб заклікаць да талерантнасці...» [2, с. 15]. У аповесці Ю. Станкевіча «Эрыніі» назіраецца другі варыянт «самаабагаўлення» – перэварэтніцтва, якое праяўляецца ў здольнасцях трох пакрыўджаных жанчын пераўвасабляцца ў вялізных птушак з мэтай аднаўлення справядлівасці і пакарання злачынцаў.

Дарэчы, гэтыя перэваратні знешне істотна адрозніваюцца ад аўтэнтычнага апісання міфалагічных Эрыній: «“Маладыя жанчыны, прыгожыя. На перадплеччы ў кожнай аднолькавая татуіроўка”. “І якая?” “Выява птушкі ў палёце. Чайкі”. “Па-вашаму, маладыя жанчыны могуць лётаць? Эрыніі ж быццам лёталі?” “Яны пераўвасабляюцца. Валодаюць магіяй”» [1, с. 26]. У старажытнагрэчаскім міфе Эрыніі Тысіфона, Алекта і Мегера апісваюцца “як тры агідныя старыя жанчыны” [3] з валасамі, перавітымі ядавітымі змеямі, чорнай сабачай пысай замест твару і

крылам і кажаноў. З жахлівай пашчы пачвараў высоўваўся доўгі язык і капала кроў. Галасы Эрыніі нагадвалі рык жывёлы ці сабачы брэх. У руках яны трымалі запаленыя факелы або прылады для страшэнных катаванняў. Часам Эрыніі маляваліся ў выглядзе сабак або змей, што падкрэслівала іх хтанічны характар. Паводле іншага меркавання, Фурыі, так называлі старажытныя рымляне гэтых істот, уяўлялі з сябе персаніфікацыю вобраза злой маці, што ўзнік з дзіцячага страху смерці.

Трансгуманізм у яго міфалагічнай іпастасі – гэта выхад за межы чалавечых магчымасцей, дасягненне бессмяротнасці не пры дапамозе НТП, а перш за ўсё за кошт самаўсведамлення чалавекам сваёй метафізічнай прыроды. Першавытокама магчымага з’яўлення Эрыніі становіцца цяжкі лёс трох маладых дзяўчат, якія былі высланы з Мегаполіса на перавыхаванне, ці «хімку»: «Яны былі маладыя, прыгожыя дзяўчаты, шчырыя, сумленныя, але, як бы вам сказаць, вельмі суровыя, змрочныя, і ад іх веяла помстай. Пэўна, яны шмат пакутавалі» [1, с. 47]. Аднак Ю. Станкевіч не паведамляе, як з простых і кволых дзяўчат атрымаліся міфалагічныя багіні помсты, што нястомна каралі смерцю людзей, на сумленні якіх было злачынства: «Нябожчык пры жыцці не пакутаваў ад анеміі, раптоўнасць смерці ад інфаркту ці ісульту амаль выключалася. Тып утаплення быў нехарактэрны. Пры сапраўдным утапленні ўзнікае тыповая асфіксія: спачатку рэфлекторная затрымка дыхання, якая працягваецца да хвіліны, потым вада трапляе ў лёгкія. Настае стойкае спыненне ў выніку паралічу дыхальнага цэнтра, а праз пяць–дзесяць хвілін спыненне сэрца. Тут жа быў іншы выпадак» [1, с. 13]. Ці: «Зураб, у адрозненне ад большасці сваіх супляменнікаў, не цураўся вады, лічыў сябе выдатным плыўцом і не раз заплываў у возеры на кіламетр і нават далей. Але праз тыдзень пасля нечаканай гібелі Ларыёна амаль тое ж самае здарылася і з ім. Акрамя характэрнай эмфіземы лёгкіх і пены вакол дыхальных адтулін носа і рота, эксперт адзначыў усё тыя ж механічныя пашкоджанні ў выглядзе неглыбокіх ран на чэрапе, быццам ад удараў вострым прадметам, выбітыя – і ад таго выцеклыя – абодва вокі» [1, с. 13–14].

Заўважна, што ў абодвух выпадках перад тым, як забіць, Эрыніі выколвалі ахвяры вочы. Навошта яны гэта рабілі? Існуе меркаванне, што погляд чалавека, які знаходзіцца на піку эмоцый, можа валодаць незразумелай сілай, здольнай нанесці шкоду таму, на каго яна накіравана. Атрымліваецца, адной з магчымых прычын завязвання павязкай вачэй перад смяротным прысудам ці крывавае асляпленне ахвяры ў старажытная часы лічылася пэўнай засцярогай. Але гэтае

вытлумачэнне ў кантэксце аповесці малаверагоднае. З вядомага выказвання «вочы – люстэрка душы», вынікае, што душа, апаганеная бруднымі справамі, павінна растварыцца ў небыцці ці, як у нашым выпадку, – у багне малавядомага Паселішча. Адмысловым чынам пакаралі Эрынні і Імбецыла – распусніка і гвалтаўніка: «“Тэстулы выдалены прафесійна”, – з ноткай сарказму патлумачыла яна, – “заражэння няма, усё заживе, ён хіба што патаўсее”» [1, с. 60]. Зразумела, што апісаныя вышэй зверствы не маглі зрабіць звычайныя маладыя жанчыны. Пісьменнік даводзіць, што людскія кроў і слёзы, наскрозь пранізанае Злом акаляючая рэчаіснасць, «у параўнанні з якім любая нежыць, погань, пачвары аказваюцца рамантычнымі і нават выратавальнымі <...>» [1, с. 32], і зрабіла з маладых асоб вяршыцелей правасуддзя.

У рамане Ю. Станкевіча «П’яўка» таксама назіраюцца праявы міфалагічнага трансгуманізму, які выяўляецца ў матыве дасягнення чалавекам неўміручасці праз вампірызм. І. Талаконнікаў адзначае: «Ператварэнне ў нежыць – яшчэ з адна форм эскапізму, сыходу ад свету, які ўяўляецца непаўнавартасным. Трансчалавечнасць цяпер дасягаецца адным укусам нежыці. Смерць зноў побач, але яна ўжо не вядзе на метафізічны ўзровень быцця. Больш за тое, для яе ўжо не патрабуюцца намаганні волі, гераічныя рашэнні. Вампірызм задавальняе два асноўныя патрабаванні: ён надае трансчалавечы статус хутка і лёгка. Перашкоды, адоленыя героямі на шляху да неўміручасці ў смерці (а не праз смерць)» [4, с. 45]. З вышэй адзначанага зразумела, што Ю. Станкевіч пад п’яўкай мае на ўвазе не чарвяка-крывасмока. Паводле сюжэта твора, збой у Праграме абуджае вампіраў, здольных высмоктаць з чалавека ўсю жыццёвую энергію, каб потым зрабіць ахвяру падуладнай сабе. П’яўка, па сутнасці, увасабляе антыўтапічную дзяржаву, варожых прыхадняў, СМІ, і нават каханы чалавек можа ператварыцца ў гэтую жахлівую істоту. Прычым данатарамі становяцца найперш людзі духоўна слабыя і бязвольныя: «Самец данатара – абмежаваны, лёгка ўнушаемы, скараецца перад любым сорнерам і адразу пачынае яму прыслугоўваць. У асобных выпадках, падпадаючы пад уплыў прыхадняў, ён становіцца агрэсіўным ненавіснікам сваёй мовы і культуры. Самка данатара – істэрычная, юрлівая, абмежаваная, схільная да здрады. Улюбёныя заняткі – пап-шоў, прастытуцыя, судавытворчасць, выхаванне чужых дзяцей, фемінізм. Выключная большасць данатараў – так званыя “сліперы” – псеўдалюдзі, залежныя ад масавага гіпнозу» [5, с. 209]. Іншымі словамі, паводле Ю. Станкевіча, вампірызм – непераможная з’ява, бо чалавек не

імкнецца духоўна ўдасканальвацца. Выратаванне, на думку пісьменніка, магчымае толькі ва ўменні браць адказнасць за сябе і сваё жыццё. Толькі так можна выратавацца ад паразітаў-крывасмокаў і самому не пераўтварыцца ў п'яўку, бо мяжа чалавечай сілы і слабасці заўсёды вельмі адносна.

Такім чынам, у прозе Ю. Станкевіча трансгуманізм прадстае яшчэ ў адной іпастасі – міфалагічнай, што прадугледжвае дасягненне неўміручасці не пры дапамозе навукова-тэхнічнага прагрэсу, а за кошт асэнсавання метафізічнай прыроды чалавека і яе трансфармацыі шляхам пярэваратніцтва. У рамане «П'яўка» такі падыход рэалізуецца праз матыў вампірызму, а ў аповесці «Эрыніі» – помсты чалавекапушак злачынцам. Прычым міфалагічны складнік становіцца арганічнай часткай створанай пісьменнікам антыўтапічнай рэальнасці, якая заклікана метадам “ад супраціўнага” ўвсобіць ідэю неабходнасці захавання чалавечага ў чалавеку.

Спіс літаратуры

1 Ковалевская, Т. В. Мифологический трансгуманизм в русской культуре / Т. В. Ковалевская // Вестник славянских культур: Литература. Литературоведение. Устное народное творчество. – 2016. – С. 13 – 25.

2 Станкевіч, Ю. Мільярд удараў / Ю. Станкевіч. – Мінск: “Галіяфы”, 2008. – 321 с.

3 Великая энциклопедия мифов и легенд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vsemifu.com/mifu/antika/erinii.php>. – Дата доступа: 12.04.2017.

4 Толоконников, И. 80-е под знаком киберпанка / И. Толоконников // Фантаkrim MEGA. – 1991. – №5. – С. 78.

5 Станкевіч, Ю. П'яўка: раман / Ю. Станкевіч. – Мінск: “Галіяфы”, 2010. – 280 с.

*УДК 821.161.1 – 14*А. П. Сумароков*

Л. С. Третьякова

Науч. рук. – И. Б. Азарова, ст. преподаватель

РУССКАЯ АНАКРЕОНТИКА 18 ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ЛИРИКИ А. П. СУМАРОВОВА)

В статье исследуется русская анакреонтика 18 века на примере лирики А. П. Сумарокова. Цель работы – рассмотреть особенности

обращения А. П. Сумарокова к анакреонтическим мотивам с использованием античных мифологем. Данный аспект является недостаточно исследованным, что обуславливает новизну работы. В ходе работы было установлено, что в поэзии Сумарокова, несмотря на очевидную связь с анакреонтической лирикой, ее мотивами и образами, наблюдается трансформация жанра, его расширение за счет введения в текст элементов сентиментализма, а также его сближения с идиллическими, пасторальными мотивами.

Авторы сборника «Русская литература – век 18. Лирика» о Сумарокове как создателе жанра анакреонтической оды говорят следующее: «В 1750-х годах Сумароков ввел в русскую поэзию новый жанр – анакреонтическую оду. Анакреонта Сумароков знал по французским и немецким переводам. В примечаниях к “Эпистоле”, сообщив биографические сведения об Анакреонте, указывал, что он “писал оды или, лучше сказать, песни любовные и пьянственные, которые высоко поставляются”. В соответствии с таким толкованием и создавалась им русская анакреонтическая ода как новый жанр легкой поэзии, близкий по тематике к любовной песне» [1, с. 16].

Так, одной из первых является «Ода анакреонтическая к Елисавете Васильевне Херасковой», датированная 1762 годом. В данном стихотворении, адресованном Херасковой как поэтессе, во второй строфе содержится указание на личность Анакреона как великого стихотворца:

Не сердитесь вы, музы,
Что дерзну, стихи слагая,
Подражать Анакреонту,
Сладкому Анакреонту,
И писать его словами,
И его писати складом,
И его писати духом,
Грации его учили
Украшаться простотою,
О прекрасные богини,
Три прелестные девицы! [2, с. 103]

Поэт отзывается о личности Анакреона не только с большим уважением, почитанием, но и даже с некой любовью, о чем свидетельствует прилагательное «сладкому», имеющее следующее

значение в словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой: «разг. милый, дорогой, близкий сердцу (о человеке)» [3, с. 728].

Из этого следует, что Сумароков не только превозносит Анакреона, стараясь «подражать» ему, но и дает наставления поэтессе, дабы она так же смогла хотя бы немного приблизиться к поэтическому гению Анакреона.

Здесь же мы находим две мифологемы, входящие в ряд основных образов в лирике Анакреона, – музы и грации. В этом фрагменте музы выступают в качестве «покровительниц искусств и наук» [4], а грации являются «воплощением изящества, прелести и красоты» [4]. Именно к ним обращается Сумароков с просьбой научить его, как и некогда Анакреона, «простотою украшаться» [2, с. 103].

В другом фрагменте поэт вновь возвращается к особе Херасковой:

А ты, Хераськова, сему внимая слову,
Увидети в себе дай россам Сафу нову.
Когда воспеть героев,
Когда гласить победы
Другому оставляешь,
Поди в луга зелены,
Поди к потокам водным,
Гуляй в приятных рощах
И слушай песни птичек,
Когда они аврору
Согласно воспевают [2, с. 103–104].

В представленном фрагменте появляется еще один образ – образ Авроры, «богини утренней зари в римской мифологии» [4]. Мифологема Авроры, «зеленые луга», «водные потоки», «приятные рощи», «песни птичек» – все это как нельзя лучше рисует перед читательским взором идиллический пейзаж, что не случайно, так как в творчестве Сумарокова значимое место занимают эклоги, в которых воплощается мечта о золотом веке на лоне природы.

Уже в следующей строфе раскрывается дальнейшее содержание заданной пасторальной темы:

Воспой весну прекрасну
И сладкую свободу,
Воспой любви заразы,
Которы ощущаешь,

Любезного имея
И верного супруга,
Которому вручила
Свое ты нежно сердце,
Свою цветущу младость.
С тобой игры и смехи,
С тобой веселье, радость,
Имей в любви успехи
И чувствуй в ней утехы [2, с. 104].

В представленном фрагменте, рисуя идилическую, пасторальную картину, можно обнаружить и анакреонтические мотивы, вербализованные следующими лексемами: «свобода», «игра», «смех», «радость», «любовь», «утехи». Несмотря на то, что анакреонтические и пасторальные мотивы составляют полярную бинарную пару *Хаос–Космос*, эти категории у Сумарокова приобретают общие мотивы. Так как Хаос понимается как дионисийское начало, согласно «схеме чередования противоположных типов культуры, получившей название “маятник Чижевского” [5], то в данном случае анакреонтическое начало является воплощением дионисийского, поскольку мифологема Диониса положена в основу анакреонтеи. Таким образом, *Хаос* = *дионисийское начало* = *анакреонтическое начало*. Идиллическое начало, в свою очередь, соотносится с аполлоническим началом, то есть *Космос* = *идиллия*. Все это можно представить в следующем виде:

Хаос = *дионисийское начало* = *анакреонтическое начало* –
Космос = *идиллическое начало* = *аполлоническое начало*.

В отличие от теории Чижевского, где *Хаос* сменяет *Космос*, а *Космос* – *Хаос* и имеет абсолютно разные основы, у Сумарокова *Хаос* (анакреонтическое начало) находит общие точки с *Космосом* (идиллическим началом), сближается с ним, хотя и отличается смысловым наполнением. Если для *Хаоса*, например, мотив веселья соотносится с развратом, похотью, то для *Космоса* – с гармонией, непорочностью.

В контексте своего творчества Сумароков обращается не только к мотиву веселья, но и к мотиву тоски, грусти, что противоречит установкам анакреонтической лирики, где любовь мыслится как легкое, ненавязчивое чувство. Так, в романсе «*Ты сердце полонила...*» лирический герой сталкивается с ситуацией неразделенной любви, в которой отверженным оказывается именно мужчина. Текст песни

отражает субъективную позицию героя, основанную на переживании им сильного чувства:

Я рвусь, изнемогая;
Взгляни на скорбь мою,
Взгляни, моя драгая,
На слезы, кои лью!
Дня светла ненавижу,
С тоскою спать ложусь,
Во сне тебя увижу –
Вскричу и пробужусь [2, с. 268].

Если в одах Анакреонта лирический герой предстает сильной, независимой личностью со своими сугубо личными потребностями, то уже в песнях Сумарокова герой становится более мягким, подверженным душевным переживаниям. Его чувства проецируются на окружающую его реальность, субъективность мировосприятия выходит на первый план. В качестве подтверждения приведем еще одну песню поэта («*Не грусти, мой свет, мне грустно и самой...*»), в которой в роли лирического героя выступает уже женщина:

Не грусти, мой свет, мне грустно и самой,
Что давно я не видалася с тобой.
Муж ревливой не пускает никуда;
Отвернусь лишь, так и он идет туда [2, с. 271].

В данной песне появляется еще один герой, который, наряду с уже имеющимися, образует так называемый любовный треугольник, являющийся одним из основных мотивов в народных песнях на подобную тематику. Тем самым Сумароков приобщается к фольклорной традиции, старается следовать запросам читателей, несколько отдаляясь от анакреонтической традиции.

Таким образом, в поэзии Сумарокова, несмотря на очевидную связь с анакреонтической лирикой, ее мотивами и образами, наблюдается трансформация жанра, его расширение за счёт следующего:

- сближения с пасторальными, идиллическими мотивами;
- обращения не только к мотиву веселья, но и к мотиву тоски, грусти;

– введения мягкого, подверженного душевным переживаниям лирического героя, чувства которого проецируются на окружающую его реальность;

– приобщения к фольклорной традиции.

Кроме того, необходимо заметить, что в контексте лирики Сумарокова песня становится как бы обособившимся монологом трагического героя, в котором сердечные страсти выговариваются языком психологической лирики.

Список литературы

1 Русская литература – век 18. Лирика / Сост. Н. Кочеткова, Е. Кукушкина и др. – М. : Художественная литература, 1990. – 735 с.

2 Сумароков, А. П. Избранные произведения / А. П. Сумароков. – 2-е издание. – Ленинград: Советский писатель, 1957. – 606 с. – (Библиотека поэта. Большая серия).

3 Ожегов, С. И., Шведова, И. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, И. Ю. Шведова; РАН, Институт русского языка имени В. В. Виноградова. – 2-е издание, доп. – М. : Азбуковник, 1999. – 944 с.

4 Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. – URL : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1212211>. – Дата доступа : 20.03.2018.

5 Власов, В. Г. Маятник Чижевского, или Как история убивает гениев. Добавления к теории прогрессивного циклического развития искусства Ф. И. Шмита [Электронный ресурс] / В. Г. Власов // Архитектон: известия вузов. – 2015. – № 1 (49). – URL : http://archvuz.ru/2015_1/1. – Дата доступа: 08.04.2018.

*УДК 821.131.1-31*Ж.-П.Сартр:821.161.1-31*В.Ерофеев:141.32*

Е. А. Фёдорова

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

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ФЕНОМЕНА УБИЙСТВА: ЖАН-ПОЛЬ САРТР VS ВИКТОР ЕРОФЕЕВ

Предметом рассмотрения в статье является экзистенциальный аспект феномена убийства на материале новеллы Жана-Поля Сартра «Герострат» и рассказа Виктора Ерофеева «Девушка и смерть». Выявляются особенности проявления диалогических

отношений, возникающих между экзистенциальной художественной прозой и текстом, принадлежащим к русскому литературному постмодернизму. Определяется отношение философа-экзистенциалиста и писателя-постмодерниста к таким категориям, как одиночество, отчужденность, гуманизм.

Экзистенциализм, как и любое другое философское учение, претендует на универсальность. Феномены, к рассмотрению которых обращаются экзистенциалисты, как правило, прямо или опосредовано связаны с антропологическими универсалиями, а, следовательно, не имеют жесткой привязки к определенным пространственно-временным координатам. При этом, будучи помещенными в национальную культурную среду разных эпох, они порождают в тексте искусства разные проекции, обретают дополнительные особенности трактовки, свою специфику. Убедимся в этом, сопоставив новеллу Жана-Поля Сартра «Герострат» и рассказ Виктора Ерофеева «Девушка и смерть».

Герой новеллы Ж.-П. Сартра Поль Ильбер задумывает совершить массовое убийство с последующим самоубийством – сюрреалистический акт, который он называет проявлением «чёрного героизма» [1, с. 98]. Поль испытывает патологическое чувство неприязни к людям, причины возникновения которого он обосновывает в своём монологе: «Я знаю, что они мои враги, но они этого не знают <...> В комиссариате они били меня в течение двух часов <...> Я боялся их – это было предчувствие. Хотя вы, конечно, понимаете, что у меня были и более серьезные причины их ненавидеть» [1, с. 83 – 84]. Все люди для Ильбера – враги, все человеческое – уродливо и чуждо ему: «Оно целиком завладеет мной и уничтожит эту слишком уж человеческую уродливость... преступление, оно надвое делит жизнь совершившего его» [1, с. 99]. Ему отвратительна даже мысль о возможности ощутить прикосновение другого человека: «...всегда испытывал страх перед необходимостью пожимать руки» [1, с. 92]. По этой причине Поль избегает непосредственного контакта с женщиной – это ему омерзительно.

Поль мечтает о разрушении гуманистического общества со всеми его правилами, поскольку это общество не принимает таких как он: «Вот уже тридцать три года я постоянно натываюсь на закрытые двери, на которых написано: “Пусть ничто бесчеловечное не войдет сюда”» [1, с. 97]. Он желает разорвать связи с миром, где все подчинено законам и требованиям социума, а не правилам

и устремлениям отдельной личности. Такие установки угнетают и пугают Поля. С течением времени он начинает не просто презирать людей, а бредить их убийством: «я люблю их так мало, что очень скоро собираюсь настрелять их с полдюжины» [1, с. 96].

Идеалом для героя новеллы становится образ Герострата: деяние этого легендарного персонажа в полной мере сформировало цель Ильбера, ту цель, вне которой его личность не существует. Герой новеллы хочет не просто совершить убийство, а потрясти этим действием сознание людей. О своей идее новый Герострат повествует в ста двух посланиях, которые он адресует известным писателям-гуманистам. Именно эти письма становятся главным ключом к объяснению специфики личности Поля и смысла его сюрреалистического акта: «...вы любите людей. Гуманизм у вас в крови <...> Полагаю, вы будете удивлены, если узнаете, что есть на свете некто, не любящий людей. Да, этот некто – я <...> Именно то, что привлекает вас в них, мне как раз и отвратительно. <...> Придет время, я возьму свой револьвер, выйду на улицу, и тогда посмотрим, возможно ли что-нибудь сделать вопреки им» [1, с. 95–97]. У героя Сартра нет ничего, что бы могло остановить его на пути к совершению задуманного им преступления: ни моральных установок, ни угрызений совести – он живет в мире абсурда, где нет богов, поскольку они давно мертвы.

Жизнь Поля Ильбера – яркий пример одиночества и наивысшей степени отчужденности от мира. Хотя в словах самого героя временами и прочитывается желание преодолеть отчужденность, это желание неосуществимо – окружающая действительность не дает ему шанса реализовать свое право на свободное воплощение стремления: «Я был готов на что угодно, лишь бы выбраться из этой комнаты, но я не мог выйти из-за всех этих людей на улицах» [1, с. 102].

В новелле «Герострат» концептуальной является оппозиция «свое» / «другое», которая материализуется посредством вертикального деления пространства. Ощущение преимущества и господствующего положения героя передается через его пространственную позицию: «На людей надо смотреть с высоты <...> На балконе седьмого этажа – вот где я должен прожить всю жизнь» [1, с. 82].

В своем сознании Поль четко прорабатывает план «великого подвига», призванного утвердить чувство превосходства над людьми и уничтожить устои гуманистического общества и его мораль, однако он оказывается неспособным справиться с такими «слишком человеческими» факторами, как страх и паника: «Я совершил

непростительную ошибку: вместо того чтобы подняться по Одесской улице к бульвару Эдгара Кине, я побежал вниз к бульвару Монпарнас» [1, с. 106]. Направление движения героя новеллы по улицам символично: в своих планах и мечтах Поль поднимался по улице вверх, а когда пришло время реализовать задуманное – вынужден бежать вниз. Совершив незапланированное убийство и перекрыв себе пути к отступлению, неудачливый Герострат забегает в туалетную кабинку случайного кафе и оказывается в ловушке – иными словами, становится заложником созданной им ситуации. «Все поглотила тишина. Я швырнул револьвер на пол и открыл дверь...» [1, с. 107] – мечта о подвиге Герострата терпит крах – гуманизм торжествует.

«Это было самое модное убийство сезона...» [2, с. 330] – так звучит буквально первая строка рассказа Виктора Ерофеева «Девушка и смерть». Сразу же мы можем видеть отличие от новеллы Сартра, где замысел «геростратовского подвига» не увенчался успехом. В отличие от сартровского Поля Ильбера, главный герой рассказа В. Ерофеева «Девушка и смерть» совершает свой поступок не из-за патологической ненависти к людям, а, на первый взгляд, из-за девушки, которую даже его близкой знакомой назвать можно с большой натяжкой.

Странные наклонности и желания персонажа рассказа «Девушка и смерть» не объяснены психологическим или социально-общественным факторами, они просто возникают у него однажды и как бы спонтанно: «Первоначальный замысел мелькнул год назад, у дверей невзрачного морга <...> Вдруг двери раскрылись, и их понесли: мужчин, женщин, детей» [2, с. 330–331]. Герой становится одержим своим новым увлечением и идеей – в точности, как и Поль: «И я стал наведываться в этот дворик, по утрам, к часу всеобщей раздачи, меня все больше манило» [2, с. 331].

В рассказе «Девушка и смерть» также реализована оппозиция «свое» / «другое», которая воплощается в противопоставлении мира живых и мира мертвых. Более того – заявленную оппозицию и тут поддерживает пространственная вертикаль. Но если в новелле «Герострат» вертикаль четко проявляется, то в рассказе «Девушка и смерть» верх и низ опосредованно связаны с образами солнечного света и могильной тьмы. Главный герой рассказа отчужден от живых, однако он не мертв, хоть и чувствует себя своим среди ушедших из жизни: «Здесь всем чужой, я стал совершенно свой» [2, с. 331]. Отчуждение от мира живых проявляется также в сексуальном влечении главного героя к неизвестной «светленькой девушке»,

которая, вероятно, не принадлежит к посюстороннему миру: ни после первой встречи, ни в момент ее появления после похорон убитой женщины ее никто не мог вспомнить, кроме главного героя.

Раздвоение реальности героя рассказа повлекло за собой последствия – окружающие его реалии утрачивают свою прежнюю целостность, реакции его становятся неуместными и странными: «Слова распадались на отдельные буквы, буквы превращались в бессмысленные значки, выстроенные в армейские шеренги, они куда-то маршировали, маршировали вдоль по вымершему бульвару, потом сворачивали за угол» [2, с. 331]; «Показывали что-то тяжелое, густое, про войну. В середине я неожиданно для себя залился смехом» [2, с. 331]; «С театром вышло еще хуже. На постановке какой-то детской дряни по Достоевскому меня просто-напросто вырвало» [2, с. 332].

Представления и ценностные установки также претерпевает изменения: «Я только и понимал, что есть три ступени. Первая – это мнимое здоровье духа (это чад, это бабы и прочие судороги), вторая же – прекраснейшая болезнь – и я опасно болен. А вот третья? Взойти на третью. И не Гегель тут мною руководил, а тот же дворик: как превратить слепой случай в торжество воли и рукоделия?» [2, с. 332–333].

Итак, в результате сравнительного анализа новеллы Ж.-П. Сартра «Герострат» и рассказа В. Ерофеева «Девушка и смерть» мы выявили сходные варианты экзистенциальной ситуации, связанной с осознанием необходимости совершить убийство для реализации своей личной сверхзадачи, а также тип персонажа, зависящего от этой цели, которая становится смыслом существования.

Однако если философская проза Сартра в эстетическом плане ориентирована на модернизм, то творчество Ерофеева связано с постмодернизмом. Поэтому в образе Поля Ильбера мы можем наблюдать яркое проявление антигуманизма, в связи с которым он и совершает свой сюрреалистический акт, тогда как действия персонажа Ерофеева не являются манифестацией антигуманизма: в реальности постмодерна отсутствует категория гуманизма, а, следовательно, и антигуманизма. Используя в качестве заглавия своего рассказа название произведения советского классика М. Горького, а в самом тексте иронично цитируя отзыв И. Сталина о нем («любовь побеждает смерть»), В. Ерофеев противопоставляет героико-романтической трактовке образа человека в искусстве советской эпохи идею постгуманизма эпохи постмодерн: стремление к разрушению лежит в глубине человеческой природы.

Экзистенциальное ощущение отчужденности, присущее персонажам Сартра и Ерофеева, также имеет разную природу: если Поль стремится к проведению четкой непроницаемой границы между «своим» и «другим» («подвиг Герострата», в конечном счете, направлен на это), то «спектакль», «премьеру» которого успешно отыграл герой рассказа «Девушка и смерть», напротив – направлен на стирание границы, отделяющей живое от мертвого, так как любая оппозиция в постмодернистской реальности – это фикция.

Список литературы

- 1 Сартр, Ж.-П. Стена / Ж.-П. Сартр. – Москва: АСТ, 2017. – 285 с.
- 2 Ерофеев, В. Девушка и смерть // Русская красавица / В. Ерофеев. – Москва: Молодая гвардия, 1994. – С. 330–340.

УДК 821.161.1'06-2

А. А. Холщевникова

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

ФЕНОМЕН «НОВОЙ ДРАМЫ» В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

В статье рассматривается феномен «новой драмы» в литературном процессе 20–21 века. Доказывается, что «новая драма» на современном этапе частично наследует некоторые черты «классического» варианта «новой драмы», но все же представляет собой самостоятельное явление. В «новой драме» новейшего периода присутствуют символичность, бессюжетность и другие особенности, которые отличали «новую драму» начала 20 века, но вместе с тем зачастую в грубой форме с помощью натуралистичных подробностей и сцен насилия отображаются реалии современной жизни: культура и быт, проблема отчуждения человека, кризис идентичности.

Художественный феномен, за которым закрепилось название «новая драма», возник на рубеже 19–20 веков в творчестве таких крупнейших европейских драматургов, как Г. Ибсен, Г. Гауптман, А. Стриндберг, Б. Шоу. На рубеже 20–21 веков «новая драма» пережила свое рождение в новом качестве, продемонстрировав значительные отличия от своего предыдущего варианта воплощения.

Представителями современной версии «новой драмы» в русской литературной традиции являются И. Вырыпаев, В. Сигарев, братья Пресняковы, М. Угаров, Л. Петрушевская, М. Курочкин, О. Богаев, Д. Богославский, С. Денисова, Д. Привалов, Е. Гришковец. Среди зарубежных представителей «новой драмы» 20–21 веков можно выделить таких авторов, как М. Макдонах, Э. Олби, Т. Стоппард, К. Маккарти, Н. Саймон, Ф. Ридли, М. Кримп и другие.

Прежде всего необходимо отметить, что понятие «новая драма» трактуется литературоведами достаточно широко, что затрудняет процесс выработки приемлемого с точки зрения конкретики определения. Так, С. А. Андреева в своей работе «Функции паузы в поэтике английской “новой драмы”» дает следующую характеристику: «“Новая драма” – течение в драматургии, связанное с экспериментированием в области тематики и драматической формы, серьезными изменениями на уровне поэтики, развивавшимися в общем русле характерных для того времени эстетических и художественных преобразований, но не получивших еще в критической литературе всестороннего изучения» [1].

Если описывать «новую драму» с точки зрения тематики и проблематики, можно отметить, что по своей сути она является продуктом современного общества, в ней находят отражение проблемы, с которыми сталкивается человек 21 века. Важнейшая из них – проблема самоидентификации. В отличие от людей прежних эпох современный человек намного меньше связан с какими бы то ни было социальными группами: семейные отношения уже не играют такой значительной роли в жизни людей, как прежде, профессиональная деятельность становится не столь важной в самоопределении. По мере развития общества человек все больше отдаляется от окружающих, воспринимает себя в первую очередь как отдельную личность, а не как представителя той или иной группы. Словом, традиционные формы коллективности значительно обесцениваются и зачастую утрачиваются. По этой причине люди нынешнего времени сталкиваются с проблемой отчуждения.

Проблема отчуждения находит отражение в пьесах «новой драмы» и на формальном уровне – стандартный диалог трансформируется и превращается скорее в набор монологов: герои не слышат друг друга, каждый говорит о своем. Заметим, что эту особенность современная «новая драма» переняла у «новой драмы» начала 20 века, обогатив ее опытом знакомства с практикой театра абсурда.

Говоря о проблемно-тематическом поле современной «новой драмы», среди ее характерных черт следует также отметить подчеркнутое внимание к ранее табуированным сферам жизни (включая эротику, насилие и прочее), а также особый интерес к маргинальным слоям общества. Тема насилия занимает особое место в пьесах «новой драмы», но рассматривается она современными авторами совершенно под иным углом, нежели у их предшественников. И. И. Плеханова в исследовании «Новая драма 21 века: лирический модус трагического» указывает [2], что новаторским элементом реализации этой темы является трактовка насилия как нормы повседневного существования. Насилие здесь выглядит настолько обыденным, что не вызывает сопереживания со стороны читателя/зрителя.

Формальным воплощением этой тенденции становится использование ненормативной лексики, бытописание на уровне детального слоя. Нарушение устоявшихся канонов и традиционных ограничений на уровне тематики, проблематики, художественных особенностей является очень частой характеристикой пьес «новой драмы».

Авторы «новой драмы» констатируют пороки общества, но не предлагают путей преодоления, не оставляют надежды на возможность разрешения поднятых проблем. Это отличает современных авторов «новой драмы» от классиков, которые также описывали жизнь социального «дна», но в принципиально ином ракурсе.

Среди стилевых особенностей «новой драмы» переходного периода можно выделить установку на интертекстуальность. Интертекстуальность как в широком, так и в узком смыслах является одним из основных свойств текстов, написанных на протяжении всего существования письменности, но впервые о ней заговорили во второй половине 20 века. И это не случайно: на сегодняшний день человечеством накоплено невероятно огромное количество информации, и информация эта находится в свободном доступе. И уже становится практически невозможным написать нечто принципиально новое. Все написанное будет так или иначе связано с уже существующими текстами на самых различных уровнях. В связи с этим произведения современных авторов (в том числе и авторов «новой драмы») изобилуют множеством отсылок к уже существующим произведениям.

В обширном ряду произведений «новой драмы» весьма широко представлены очевидные интертекстуальные связи, которые могут

быть «считаны» большинством читателей/зрителей, поскольку они представляют собой отсылки к произведениям мировой классики. Так, в некоторых пьесах интертекстуальность нередко заявляется уже в сильной позиции текста: возникают римейки, пьесы, написанные «вокруг» известных произведений. К таковым следует отнести «Смерть Ильи Ильича» М. Угарова (по роману А. И. Гончарова «Обломов»), «Возвращение из Мертвого дома» Н. Громовой (по мотивам творчества Ф. М. Достоевского), «На доньшке» И. Шприца (по пьесе М. Горького «На дне»), «Вишневый садик» А. Слаповского (по пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад»), «Без царя в голове» П. Грушко (по мотивам «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина)» [3], «Розенкранц и Гильдестерн мертвы» Т. Стоппарда (по пьесе «Гамлет» У. Шекспира).

Когда рассматривается достаточно развитое литературное явление, представленное значительным корпусом текстов, встает вопрос о создании типологии. Типология произведений «новой драмы» находится еще в процессе разработки. Но можно заметить, что среди произведений «новой драмы» явно выделяются два контрастных полюса. Первый – это пьесы, ориентированные на чеховскую традицию. Они во многом наследуют художественные особенности «новой драмы» рубежа 19–20 веков. Им характерны такие черты, как открытый финал, ослабление сюжетного стержня, трагикомический подтекст, отсутствие динамики действия, метафорическая насыщенность, ощущение бессмысленности текущей жизни. Второй полюс представлен пьесами с напряженной интригой, занимательным сюжетом, интегрирующими признаки различных художественных систем, в некоторых случаях – тяготеющими к традиции неонатурализма – так называемой «чернухе».

Таким образом, мы можем утверждать, что, хотя «новая драма» на современном этапе частично наследует некоторые черты «классического» варианта «новой драмы», но все же представляет собой самостоятельное явление. В современных произведениях «новой драмы» в известной мере присутствуют символичность, бессюжетность и прочие особенности, которые отличали «новую драму» начала 20 века. Но вместе с тем в произведениях современных драматургов зачастую в грубой форме с помощью натуралистичных подробностей и сцен насилия отображаются реалии современной жизни: ее культура и быт, проблема отчуждения человека, кризис идентичности.

Список литературы

1 Андреева, С. А. Функции паузы в поэтике английской «новой драмы»: дис. ...канд-т фил. наук: 10.01.03 / С. А. Андреева. – Красноярск, 2005. – 154 с.

2 Плеханова, И. И. Новая драма XXI века: лирический модус трагического / И. И. Плеханова // Философия жизни в русской литературе XX–XXI века: от жизнестроения к витальности. – Иркутск, 2013. – С. 357–368.

3 Гончарова-Грабовская, С. Я. Поэтика современной русской драмы: конец 20 – начало 21 века: учеб. пособие / С. Я. Гончарова-Грабовская: для студентов специальности 1 21 05 02 Русская филология. – Мн.: БГУ, 2003. – 70 с.

УДК 930.85:7.01:7.038

А. В. Цімашэнка

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

**ЭСТЭТЫКА ПОСТМАДЭРНІЗМУ, АВАНГАРДУ І
МАДЭРНІЗМУ ЯК КУЛЬТУРНЫЯ ФЕНОМЕНЫ**

У дадзеным артыкуле размяжоўваюцца паняцці такіх эстэтычных сістэм, як постмадэрнізм, мадэрнізм і авангард. Дзецца характарыстыка парадыгмальных рысаў мадэрнізму і авангарду. Разглядаюцца асноўныя заканамернасці станаўлення постмадэрнісцкай канцэпцыі, асэнсоўваецца механізм іроніі і прычыны яго з'яўлення ў чалавечым мысленні і культуры постсучаснасці.

Культура постмадэрнізму вырасла з напрамкаў мадэрнізму і авангарду і ўвабрала ў сябе асаблівасці папярэдніх мастацка-эстэтычных кірункаў, не адмаўляючы іх, а інтэрпрэтуючы і мадыфікуючы. Як слушна заўважае Э. Усоўская, «постмадэрнізм з'яўляецца і антыподам мадэрнізму, і яго пераемнікам, а таксама паслядоўнікам цэлага спектра іншых культурна-гістарычных эпох, рухаў, напрамкаў, думак» [1, с. 5]. Вытокі з'яўлення філасофіі постмадэрнізму можна ўбачыць у тэорыі псіхааналізу З. Фрэйда, філасофіі экзістэнцыялізму і ніцшэанстве, але станаўленне постмадэрнісцкай культуры адбылося ў рамках постструктуралізму і дэканструкцыі.

Першым азначэнне постмадэрнізму ў якасці разумення стану постсучаснасці прымяніў французскі філосаф-постструктураліст Жан-Франсуа Ліятар у працы «Стан постмадэрну», дзе вучоны паставіў пытанне аб сучасным статусе ведаў у інфармацыйных грамадствах, канфлікце дыскурсаў навукі і метафізічнага аповеду, крызісу вялікіх наратываў [Гл. 2]. Як слушна заўважае сучасная польская даследчыца А. Бужыньска, «плыні з прыстаўкай “пост-” з’яўляюцца ў хвіліну, калі адчуваецца крызіс дадзенай традыцыі або вычарпанасці яе ранейшых магчымасцяў. Аднак яны не азначаюць фактычнага канца гэтых традыцый (фармацый, парадыгмаў і г. д.), а суіснуюць з імі ў якасці крытычнага варыянта» [3, с. 351]. Прыстаўка «пост-» паходзіць з лацінскай і старажытнагрэцкай мовы і мае значэнне як «пасля, у выніку», так і «падчас, у, пры», таму канатацыя ўсіх тэрмінаў з дадзеным прэфіксам рэалізуецца ў двух напрамках: часавым (быць пасля чаго-небудзь) і крытычным (пэўным пераглядзе папярэдняй сістэмы). «Быць “пост-” значыць як “пасля”, так і “пра”» [3, с. 351], – заключае літаратуразнаўца А. Бужыньска.

Асноўныя канцэпцыі постмадэрнісцкай філасофіі базуюцца на крытычным пераглядзе заходнееўрапейскай культуры. У сваёй працы «Паўстанне мас», якая мела грандыёзны ўплыў на развіццё тэорыі постмадэрну, Хасэ Артэга-і-Гасэт разважае аб наступствах тэхнічнага прагрэсу. Дзякуючы НТП навука перайшла ў антыэлітарны стан, веды набылі вузкасפעцыялізаваны характар, а мастацтва стала даступным шырокаму сацыяльнаму колу, у выніку чаго з’яўляецца чалавек масы, «дзікун, Naturmensch» [4, с. 108], які не разумее і не хоча разумець прычын і вынікаў тых ці іншых працэсаў і з’яў, а існуе ва ўмовах цывілізацыі як у нечым натуральным, тым, што было заўсёды. Ён не разбіраецца ні ў навуцы, ні ў культуры, але прагна і бяздумна праглянае плён дзейнасці папярэдніх пакаленняў грамадскай эліты і сучаснай яму інтэлектуальнай меншасці. Трагедыю іспанскі філосаф бачыць у тым, што з кожным годам чалавек масы прэваліруе ў грамадстве, што ў выніку можа прывесці да краху цывілізацыі.

Філасофія постмадэрнізму ў гэтым выпадку – здаровая рэакцыя на «амасаўленне» культуры. Х. Артэга-і-Гасэт сцвярджае, што іронія прысутнічае ў чалавечым мысленні заўсёды: «Любое паняцце або ўяўленне, будзь яно самым распаўсюджаным ці ж, наадварот, самым спецыяльным, пабудавана на іранічных адносінах да самога сябе» [4, с. 159]. Гэта абумоўлена неадпаведнасцю паняццяў аб чым-небудзь у нашым ўяўленні і рэчаіснасці. Рацыяналістычнаму мысленню зручна ўсведамляць і тлумачыць рэальнасць схемамі, але такое асэнсаванне прыводзіць да таго, што «паняцце гаворыць нам адно, а на самой

справе прадугледжвае нешта іншае, і ў гэтай дваістасці якраз і заключаецца іронія» [4, с. 159], – працягвае філосаф.

Іронія і гульня – асноўныя прынцыпы постмадэрнісцкай творчасці, якая прадугледжвае шматузроўневае разуменне сэнсаў, змешванне высокага і нізкага, масавага і элітарнага, у выніку чаго ствараецца культура для ўсіх. Але ў залежнасці ад адукаванасці і шырыні кругагляду рэцыпіенты ўсведамляюць розную глыбіню сэнсаў, адсылак і інтэртэкстаў. У адрозненне ад культуры мадэрнізму і авангарду, якая пазіцыянавала сябе толькі як элітарная, мастацтва постмадэрнізму прымае пункт гледжання кожнага. Літаратуразнаўца Э. Усоўская прыводзіць у якасці прыкладу тэорыю Я. Персікава, згодна з якой мадэрнізм асацыюецца з асобай, што знаходзіцца пад уздзеяннем алкаголю, а таму актыўна і нават нахабна навязвае сябе і сваіх носьбітаў сусвету – «патрабуе павагі», а «псіхадэлічная (трэба меркаваць, постмадэрнісцкая) культура на змяненне сусвету не прэтэндуе – яна ўспрымае і адчувае яго. Асоба губляе абрысы цэласнасці, ідэнтычнасці сябе і як бы гэтым ганарыцца, паколькі можа быць адразу ўсім або выступаць ад імя ўсіх (размаўляць на розных ідэалагічных мовах, мяняць пункты гледжання, быць кімсьці альбо чымсьці)» [1, с. 48].

Трэба заўважыць, што расійскі культуролаг і філосаф В. Руднеў строга размяжоўвае паняцці мадэрнізму і авангарду. «У адрозненне ад мадэрнісцкага мастацтва, якое арыентуецца на наватарства ў галіне формы і зместу (сіntaxіса і семантыкі <...>), авангарднае мастацтва перш за ўсё будзе сістэмы наватарскіх каштоўнасцяў у галіне прагматыкі. Авангардыст не можа, падобна мадэрністу, замкнуцца ў кабінцеце і пісаць у стол; самы сэнс яго эстэтычнай пазіцыі – у актыўным і агрэсіўным уздзеянні на публіку. Вырабляць шок, скандал, эпатаж – без гэтага авангарднае мастацтва немагчымае» [5, с. 12]. На думку даследчыка, мадэрнізм больш пасіўны, мадэрністы – «шызоіды-аўтысты, замкнёныя ў сваім эстэтычным свеце» [5, с. 14], а авангардысты – аўтарытарныя і агрэсіўныя. Але і мадэрнізм, і авангард аб'ядноўвае тое, што абодва кірункі намагаюцца стварыць нешта прынцыпова новае, у адрозненне ад постмадэрнізму, сэнс якога заключаецца ў пераглядзе, перастварэнні і абыгрыванні старых, ужо існуючых, творчых здабыткаў.

Нягледзячы на тое, што літаратура постмадэрнізму арыентавана на назапашаны стагоддзямі сусветны вопыт, эпоха постмадэрну спарадзіла абмежаванага, неразумнага масавага чытача і гледача, які не бачыць і не ўспрымае інтэртэксты і адсылкі да прадуктаў культуры папярэдніх эпох. Мастацкія творы робяцца ўсё больш спрошчанымі і

накіраванымі на продаж, зусім губляючы звышсэнс і якую-небудзь эстэтычную каштоўнасць. Асабліва гэта тычыцца медыясферы (інтэрнэт-рэсурсы, прыкладам, youtube і г. д.), у якой рознага кшталту адсылкі і падтэксты скіраваны да твораў сучаснікаў і калег па культурніцкай прасторы. Філософ і сацыёлаг І. Габозаў называе постмадэрнізм «эпохай медыякратаў», маючы на ўвазе «татальнае панаванне пасрэдных людзей» [6, с. 41]. У бясконцасці адсылак і спрашчэнняў губляецца сэнс постмадэрнісцкай гульні і іроніі, і нават нешараговы, падрыхтаваны рэцыпіент больш не бачыць у прадукце творчасці першапачаткова закладзенай шматслойнасці. Гэта тычыцца не ўсіх постмадэрнісцкіх твораў, а з'яўляецца хутчэй пабочным эфектам масавай культуры спажывання і камерцыі. У процівагу гэтаму ў эпоху постмадэрну працягваюць існаваць прамадэрнісцкія творы, для якіх характэрна індывідуалізаванасць, суб'ектыўзм і пэўная элітарнасць. Але ў адрозненне ад аналагічных твораў эпохі мадэрну, яны не адмаўляюць здабыткі папярэдніх эпох, а змяшчаюць у сабе інтэртэкст і адсылкі да іх. Такія творы таксама з'яўляюцца па сутнасці сваёй постмадэрнісцкімі, але з рысамі мадэрнісцкай і авангарднай мастацкіх сістэм.

Такім чынам, постмадэрнізм, што ўзнік на аснове здабыткаў авангарду і мадэрнізму, выразна адрозніваецца ад згаданых мастацка-эстэтычных кірункаў як сваім пафасам, сістэмай каштоўнасных каардынат, спосабамі дыялогу з рэцыпіентам, так і схільнасцю да выкарыстання адмысловых мастацкіх прыёмаў (інтэртэкстуальнасцю, гульні, эклектычнасцю, фрагментарнасцю і інш.). У сучаснай культурнай прасторы неабходна канстатаваць арганічнае суіснаванне і ўзаімапранікненне мастацкіх сістэм авангарду і постмадэрнізму, якое выяўляецца не толькі ў маштабах творчасці аднаго аўтара, але і ў межах аднаго тэксту.

Спіс літаратуры

1 Усовская, Э.А. Постмодернизм / Э. А. Усовская. – Мінск: ТетраСистемс, 2006. – 256 с.

2 Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии; Спб.: Алетейя, 1998. – 160 с.

3 Бужыньска, А. Постструктуралізм. Постструктуралізм і іншыя «пост-» / А. Бужыньска // Тэорыі літаратуры ХХ стагоддзя / Анна Бужыньска, Міхал Павел Маркоўскі; прадм. Ганна Бутырчык; навук. рэд. Лявон Баршчэўскі. – Мінск: Медысонт, 2017. – 628 с.

4 Ортега-и-Гассет, Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. Сборник / Х. Ортега-и-Гассет; пер. с исп.; под ред. Н. Матяш. – М.: Радуга. Антология литературно-эстетической мысли, 1991. – 639 с.

5 Руднев, В.П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.

6 Гобозов, И.А. Постмодернизм – эпоха медиократов / И. А. Гобозов // Вопросы философии. – 2015. – № 12. – С. 41 – 53.

УДК 811.161.1'42:821.161.1–313.2/.–192

А. В. Шарникова

Науч. рук. – Е. Л. Гречаникова, ст. преподаватель

СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА-АНТИУТОПИИ И РОК-ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА: К ВОПРОСУ СХОДСТВА

Данная статья посвящена выявлению и анализу схожих элементов антиутопического и рок-поэтического художественных миров, в частности, пространства и времени. Есть основания констатировать «генетическую общность» пространственно-временных моделей антиутопического и рок-поэтического дискурсов («неподвижность» и условность времени, замкнутость пространства, мотивы тотального контроля и всеобщей слежки).

В художественном мире рок-поэтического текста можно выявить ряд элементов, присущих также художественной модели мира романа-антиутопии, что, вероятно, является результатом общности конфликтосфер вышеназванных литературных явлений. Характерное для антиутопий моделирование последствий опасных тенденций развития цивилизации, а также противостояние личности и общества / государства находят отражение и в рок-поэзии с её остросоциальной тематикой и нонконформизмом. Помимо идейной общности, обнаруживается совпадение важнейших текстообразующих компонентов. Наиболее существенным представляется сходство таких аспектов художественного мира, как пространство и время.

Время в антиутопии является одним из важных элементов художественного мира произведения. В работе С. Г. Шишкиной

«Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра» даётся следующая характеристика: «Время в антиутопии живёт по своим собственным законам. Действие может происходить в далёком будущем, в каком-то моменте прошлого и условного настоящего» [6, с. 206]. Т.е. антиутопический мир существует, как правило, в рамках *условного* времени, чаще – *будущего*. Моделирование условного будущего позволяет ввести в художественный мир антиутопии элементы научной фантастики, образы высокотехнологичных устройств, систем и т.п. Аналогичные примеры можно проследить в рок-поэзии:

«Летит корабль Звёздного Гестапо
Со станции Космической Зари <...>
Мятежный флот Юпитера разбит,
Раздавлен Марс, унижена Венера» [1]. (Агата Кристи «Звёздное гестапо»)

«У меня есть микрочип,
Имплантированный в сердце,
Так что, если я попытаюсь сбежать,
Роботы разорвут меня на части» [12]. (Tokyo Police Club «Citizens Of Tomorrow») * перевод автора статьи

Характерным для антиутопического дискурса является ощущение «застывшего времени». Эта особенность связана со стремлением любого антиутопического государства / общества сохранить сложившийся общественный режим, который чаще всего можно назвать состоянием «*тотальной несвободы*». Следовательно, любые процессы развития *стагнируются* как опасные и чуждые идеологии государства. Существование *антиутопического мира* представляется возможным только в формате «застывшего времени»: любое изменение повлечёт за собой необратимые последствия (желательные для персонажа, стремящегося к свободе, но фатальные для сторонника тоталитарного строя). Схожие образы и тенденции, связанные с неприятием «обездвиженного времени», «застоя» (что особенно актуально для русской рок-поэзии) и стремлением разрушить состояние противоестественного покоя, можно проследить и в ряде рок-текстов.

«Зачем кричать,
Когда никто не слышит.

О чём мы говорим...

<...> Никто из них не хочет ничего менять» [9]. (Lumen «Гореть»)

История в антиутопии отрицается, разрывается преемственность между прошлым, настоящим и будущим. Уничтожается понятие исторической памяти или же происходит её деформация. В качестве яркого примера можно выделить роман Дж. Оруэлла «1984», нашедший многочисленные прочтения в рок-текстах:

«А завтра будет новый день...

Но только не поймёт никто.

То, что было ложью,

Завтра станет правдой,

А потом наоборот...

У этой сказки нет конца» [8]. (LOUNA «Армагеддон»)

Пространство в романе-антиутопии также функционирует по своим законам. Антиутопический топос характеризуется *замкнутостью, изолированностью* от остального мира. Так, например, *образ стены* является центральным в альбоме группы Pink Floyd «The Wall». Распространённым на постсоветском пространстве аналогом «Зелёной Стены» Е. Замятина становится образ «*железного занавеса*»:

«Маё пакаленне ў цемры расло,

Цяпер яму цемра таксама святло.

Маё пакаленне расло на мяжы

З заслонай жалезнай у самай душы» [10]. (N.R.M. «Маё пакаленне»)

При этом пространство антиутопии не всегда остаётся абстрактным и может иметь определённые географические указатели. Для русской рок-поэзии таким указателем становится непосредственное упоминание России в качестве характерного для данного жанра тоталитарного государства (Егор Летов «Общество “Память”», Порнофильмы «Россия для грустных»).

«Правильно думай, правильно чувствуй,

Сердцем в могиле – душой в тюрьме.

Это Россия – Россия для грустных;

Ни выбора, ни перемен!..» [5]. (Порнофильмы «Россия для грустных»)

Ограниченным в антиутопии является и *личное пространство* героя – его жильё. В работе «Анатомия литературной антиутопии» Борис Ланин отмечает, что человек в антиутопии не имеет права на личное пространство, «интимное пространство героя становится мнимым, иллюзорным» [4, с. 161].

«Если нам удастся, мы до ночи не вернёмся в клетку.
Мы должны уметь за две секунды зарываться в землю,
Чтоб остаться там лежать, когда по нам поедут серые машины,
Увозя с собою тех, кто не умел и не хотел в грязи валяться» [3].
(Янка Дягилева «По трамвайным рельсам»)

Всё пространство антиутопии становится контролируемым объектом, состоящим из «безликой массы». Проявление индивидуального становится невозможным. Тотальный *контроль* приводит к полной деформации сознания всех индивидов. На это указывает С. Г. Шишкина в работе «Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра»: «Пространство отталкивает личность, деперсонифицирует её <...> пробуждая звериные инстинкты послушания, подчинения, ибо только это ведёт к физическому самосохранению» [6, с 203]. Мотив контроля и подавления индивидуальности в не меньшей степени характерен и для рок-поэзии:

«Как жить – на собраниях подскажут,
Что пить – почитай в указе,
Что есть – в “Полезных советах”.
<...> Пройдя, поклонись Обкому.
Да здравствует наша держава,
Великие наши законы!» [2]. (Гражданская оборона «Как жить»)

Как правило, контроль осуществляется «сверху», и представляется абсолютным и неизбежным. В рок-текстах для иллюстрации нередко используется образ «Большого брата» (Старшего брата), заимствованный из романа Дж. Оруэлла «1984»:

«*Большой брат* наблюдает за тобой.

<...> Они знают о тебе всё,

Они даже знают, что ты пьёшь...» [11]. (Subhumans «Big Brother») *

В ряде случаев ситуация контроля и наблюдения реализуется через мотив *всеобщей слежки*. Личность оказывается в положении полной несвободы: каждый способен оказаться наблюдателем, что создаёт атмосферу постоянного страха. Нарушить законы такого общества не представляется возможным.

«*Шпионы* прячутся в каждом углу,

Но ты не можешь ничего им сделать,

Ведь все они шпионы, все они шпионы.

Я просыпаюсь и обнаруживаю,

Что *никто из нас не свободен...*» [7]. (Coldplay «Spies») *

В ходе сравнения реализации хронотопа в жанрах рок-поэзии и романа-антиутопии было выявлено множество совпадений, что, вероятно, является результатом совпадения конфликтосфер вышеназванных жанров. Художественный мир рок-текста, как и антиутопический, нередко существует в рамках *условного времени*. Также находит реализацию в рок-тексте образ «застывшего времени», что становится причиной неприятия и протеста рок-героя. Изображение уничтожения связи между прошлым и будущим чаще встречается в рок-текстах, основанных на известных романах-антиутопиях. Антиутопическое пространство, характеризующееся *замкнутостью* и *отгороженностью*, также активно реализуется в рок-текстах. Мотивы *тотального контроля* и *всеобщей слежки* являются характерными для рок-поэзии в целом. Таким образом, наблюдаемые сходства позволяют констатировать «генетическую общность / связь» хронотопов романа-антиутопии и рок-поэзии.

Список литературы

1 Агата Кристи. Звёздное гестапо / Агата Кристи // Ураган [Электронный ресурс] / Агата Кристи. – URL: <https://www.textbase.ru/song/song/73393>. – Дата доступа: 01.04.2018.

2 Гражданская Оборона. Как жить / Гражданская оборона // Тоталитаризм [Электронный ресурс] / Гражданская оборона. – URL: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1223738026.html>. – Дата доступа: 01.04.2018.

3 Дягилева, Я. По трамвайным рельсам / Я. Дягилева // Ангедония [Электронный ресурс] / Я. Дягилева. – URL: <https://www.gl5.ru/d/dyagileva-yanka/dyagileva-yanka-po-tramvainim-relsam.html>. – Дата доступа: 01.04.2018.

4 Ланин, Б. А. Анатомия литературной антиутопии / Б. А. Ланин // Общественные науки и современность. – 1993. – № 5. – С. 154–163.

5 Порнофильмы. Россия для грустных / Порнофильмы // В диапазоне между отчаянием и надеждой [Электронный ресурс] / Порнофильмы. – URL: https://music.yandex.ru/album/4714779/track/37258105?from=serp_lyrics_bound. – Дата доступа: 22.04.2018.

6 Шишкина, С. Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра / С. Г. Шишкина // Вестник гуманитарного факультета Ивановского государственного химико-технологического университета. – Иваново: Иван. гос. хим.-технол. ун-т, 2008. – Вып. 2. – С. 199–208.

7 Coldplay. Spies / Coldplay // Parachutes [Электронный ресурс] / Coldplay. – URL: <https://genius.com/Coldplay-spies-lyrics>. – Дата доступа: 01.04.2018.

8 LOUNA. Армагеддон / LOUNA // Сделай Громче [Электронный ресурс] / LOUNA. – URL: <https://www.gl5.ru/louna-armageddon.html>. – Дата доступа: 01.04.2018.

9 Lumen. Гореть / Lumen // Правда? [Электронный ресурс] / Lumen. – URL: <https://www.gl5.ru/lumen-goret.html>. – Дата доступа: 20.05.2018.

10 N.R.M. Маё пакаленне / N.R.M. // 06 [Электронный ресурс] / N.R.M. – URL: <http://pesni.club/text/nrm-ма-пакаленне>. – Дата доступа: 01.04.2018.

11 Subhumans. Big Brother / Subhumans // The Day The Country Died [Электронный ресурс] / Subhumans. – URL: <https://genius.com/Subhumans-big-brother-lyrics>. – Дата доступа: 01.04.2018.

12 Tokyo Police Club. Citizens Of Tomorrow / Tokyo Police Club // A Lesson In Crime [Электронный ресурс] / Tokyo Police Club. – URL: <https://genius.com/Tokyo-police-club-citizens-of-tomorrow-lyrics>. – Дата доступа: 22.04.2018.

*УДК 821.161.3-311.6*М.Гарэцкі:821.161.1-311.6*Л.Толстой*

А. П. Шукаловіч

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

**ТЫПАЛАГІЧНЫЯ ПАРАЛЕЛІ ЗАПІСАК
«НА ІМПЕРЫЯЛІСТЫЧНАЙ ВАЙНЕ» М. ГАРЭЦКАГА
І «СЕВАСТОПОЛЬСКИХ РАССКАЗОВ» Л. ТАЛСТОГА**

У артыкуле на прыкладзе твораў М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне» і Л. Талстога «Севастопольские рассказы» разглядаюцца найбольш яскравыя тыпалагічныя перасячэнні ва

ўвасабленні пісьменнікамі ваеннай праблематыкі. Аўтар прыходзіць да высновы пра падкрэсленую ўвагу абодвух творцаў да абсурднасці сітуацый у паказе баявых дзеянняў, да праблемы выжывання салдата ва ўмовах акупнага побыту, да асэнсавання духоўнай сутнасці герояў на вайне; пра антыгуманны характар ваенных баталій.

Пісьменнікі з усіх краін свету паказвалі жахі акупных будняў парознаму. Вайна Э.-М. Рэмарка была напоўнена страхам за будучае, вайна Э. Хэмінгуэя – думкамі аб смерці, А. Барбюса – суцэльным агнём, што абпаліў душы і жыццё людзей, у вайне Л. Талстога галоўнае – ідэя бессэнсоўнасці. М. Гарэцкі апісаў сваю вайну, яго рэальнасць адрозная ад іншых пісьменнікаў, бо трагедыю, што ўварвалася ў жыццё салдат, немагчыма апісаць аднолькава. Тым не менш у творах кожнага з пералічаных аўтараў можна знайсці мастацкія перасячэнні, абумоўленыя не запазычваннем, а зададзеным агульным кантэкстам, часам і абставінамі, пра якія распавядаецца ў творах.

Для навуковага даследавання дыялогу паміж творамі розных аўтараў і літаратур неабходна кіравацца прынцыпамі кампаратывістыкі. Пад апошняй разумеецца раздзел літаратуразнаўства, аб'ектам вывучэння якога з'яўляецца супастаўленне літаратурных з'яў. Асноўны метады кампаратывістыкі – параўнанне, высвятленне агульнага і адрознага, прычым апошняе падразумявае нацыянальны і індывідуальна-аўтарскі складнік.

Разглядаючы ваенную прозу М. Гарэцкага ў еўрапейскім кантэксце, трэба звярнуць асаблівую ўвагу на яе тыпалагічныя паралелі з творчасцю Л. Талстога, а дакладней – з цыклам апавяданняў «Севастопольскіе рассказы». Абодва аўтары – добраахвотнікі, што патрапілі ў вір вайны па ўласным жаданні. Аб'ядноўвае пісьменнікаў і цяга да падрабязнага занатавання ўсяго, што адбываецца навокал, з мэтай данесці да ўлады, салдат, звычайных людзей ідэю бессэнсоўнасці бясконцых ваенных баталій. У творчасці абодвух аўтараў адлюстраванне вайны набывае некалькі праекцый, што пашыраюць яе семантычна-вобразнае напавненне. Разгледзім некаторыя з іх.

Найперш вайна паказваецца як поле бою. Як у беларускага, так і ў рускага аўтараў заўважаецца пэўная асаблівасць – сярод усіх дзеянняў, што адбываюцца ў творах, ключавое месца належыць апісанню бою. Прычым апошні ўспрымаецца як з'ява механічная, дзе вораг нападае на ворага, ляцяць кулі, грукочуць бомбы, а разам з імі бягуць у атаку і паміраюць салдаты. Адрозніваюцца гэтыя апісанні

толькі стылем, індывідуальнай творчай манерай саміх аўтараў (усё ж і жанры твораў розныя). Прычым стратэгія ваенных баталій з пункта погляду логікі мірнага чалавека нярэдка даходзіць да абсурду. Так, у эпізодзе «Севастопольских рассказов» Л. Талстога супрацьлеглыя ваюючыя бакі зрабілі перапынак паміж боем, разам жартавалі і расказвалі «ворагам» гісторыі, а потым: «Белые тряпки спрятаны, и снова свистят орудия смерти и страданий, снова льется честная, невинная кровь и слышатся стоны и проклятия» [1, с. 45]. Падобныя сцэны неаднаразова сустракаюцца і ў творы «На імперыялістычнай вайне» М. Гарэцкага.

Другое аблічча вайны – салдацкі побыт, дзе вораг – бруд, антысанітарыя. Патрэбна заўважыць, што падобная праблема мела надзвычайную актуальнасць у мастацкай сістэме як М. Гарэцкага, Л. Талстога, так і А. Барбюса. Пісьменнікаў і іх персанажаў хвалявалі, у першую чаргу, не сілы праціўніка, а зусім іншыя ворагі – бруд, насякомыя, інфекцыі, хваробы, што ўзнікаюць з гэтай прычыны. Героі твора вядуць вайну з акаляючым асяроддзем, дзе салдат у чарговы раз з’яўляецца ахвярай.

Вялікая колькасць такіх апісанняў у тэкстах цалкам апраўданая, бо, па словах М. Мушынскага, «адна з асноўных, стрыжнявых ліній “Запісак салдата...” – адлюстраванне вайны ва ўсім яе суровым абліччы» [2, с. 349]. Няўвага да тых, хто змагаецца за свабоду краіны, народаў, у сукупнасці з палымянымі лозунгамі, што вырываліся з вуснаў камандзіраў, прыводзіць да таго, што салдаты, акрываўленыя, знясіленыя брудам, белымі вошамі, нясцерпным свербам, недахопам вады і ежы, жадаюць хутчэйшага вызвалення, шалеюць і пакутуюць ад нечалавечых умоў. Адзінае выйсце з гэтага становішча для герояў – не думаць, цяпець: «На адну рэч хапае слоў: “звяры”, “звяры”, “звяры” ці, каб не траціць фігуральных выразаў на паскудства, проста – буйныя белыя вошы. На нагах, на спіне, усюды. Поўзаюць, варушацца. Можна здурнець» [3, с. 56]. А. Адамовіч слухна адзначае: «...але нязменным застаецца галоўнае, і якраз яно і робіць франтавыя запісы Гарэцкага сапраўднаю літаратурай: непасрэднасць і блізкасць усяго, што ёсць бой, смерць, голад, холад, пакутлівы страх і сорам за страх, усяго, што ёсць вайна» [4, с. 46].

Наступнае ўвасабленне вайны ў творах беларускага і рускага пісьменнікаў – вайна як бітва сотні Напалеонаў. Сіндром Напалеона, што стаў прычынай вар’яцтва безлічы камандзіраў і салдат, – яшчэ адна паралель паміж славянскімі аўтарамі. Георгіеўскі крыж выступае ганаровай узнагародай «героям», якіх, па сутнасці, няма. М. Гарэцкі піша пра гэта: «Якія ж мы героі... Георгіеўскія кавалеры? Каб не

баяліся кары, каб не вайсковая дысцыпліна, ніводзін бы з нас, ні я, ні Пашын, ні Беленькі, пэўна, з месца не зрушыліся б. Дый хадзілі па чароду, часам войстра спіраючыся, каму ісці...» [3, с. 78]. М. Мушынскі слушна адзначае: «Гарэцкі быў сведкам сапраўднай мужнасці і гераізму галодных, дрэнна апранутых салдат дрэнна ўзброенай арміі, якой камандавалі няздарныя генералы» [2, с. 355–356]. Калі «героі» М. Гарэцкага больш простыя ў сваіх немудрагелістых памкненнях, іх мэта – проста выжыць, то персанажы Л. Талстога апантанія мэтай атрымаць узнагароду, чарговія зорачкі, не выбіраючы сродкаў і даходзячы ў яе дасягненні да самых агідных жорсткасцей.

Нярэдка вайна паўстае своеасаблівай гульні ў творах «На імперыялістычнай вайне» і «Севастопольские рассказы». У свядомасці герояў, змешчаных у нечалавечыя ўмовы, адбываецца пэўная гульня, пастаноўка, дзе кожны з’яўляецца галоўнай дзеючай асобай спектакля пад назвай «Гульня са Смерцю». Салдаты, затойваючы дыханне, чакаюць снарадаў, і кожны патаемна жадае, каб той упаў бліжэй, каб потым бадзёра бегчы далей, пераадольваючы чарговія этапы жорсткага квэсту. У выніку можна пераможна ўскрыкнуць: «Я перамог Смерць!», – альбо ўпасці нежывому на зямлю, не ў сілах усвядоміць паразу. Героі самаахвярна кідаюцца на амбразуры, каб прынесці жаданую перамогу «сваім», тым самым хоць і паміраюць, але ўсё ж такі ў выніку абыгрваюць Смерць і зноўку паўстаюць пераможцамі: «Вы находите какую-то особенную прелесть в опасности, в этой игре жизнью и смертью» [1, с. 26].

Яшчэ адзін аспект вайны, на якім засяроджваюцца беларускі і рускі пісьменнікі, – вайна як змаганне за свабоду ўласнай краіны. Як Лявон М. Гарэцкага, так і Валодзя з апошняй часткі твора Л. Талстога любяць сваю краіну і не разумеюць, чаму яна павінна цяпець наступствы глупстваў і недарэчных ахвяраў адвечных змагароў за ілюзорныя каштоўнасці – людзей ад улады. Валодзя ідзе ў войска за старэйшым братам з мэтай змагацца супраць ворага дзеля свабоды сваёй краіны. Лявон не бачыць сэнсу ў вайне (у творы ён выступае як больш мудры, назіральны і разважлівы чалавек), але ж ён хвалюецца за сваю краіну, яе культуру і яе волю: «Калі так, як кажаце, дык Беларусь павінна быць. Што ж, ці мы чым горшыя за другіх? Гэта добра, гэта справядліва: “Што трэба свабоды, зямлі чалавеку...” Гэта лоўка!» [3, с. 26].

Такім чынам, становіцца відавочным, што вайна ў адлюстраванні М. Гарэцкага і Л. Талстога набывае ўсе рысы Апакаліпсісу, што прыносіць з сабой хваробы, голад і смерць. Тыпалагічныя паралелі

ў творах М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне» і Л. Талстога «Севастопольские рассказы» назіраюцца не толькі праз падкрэсленую рэпрэзентацыю вайны як антыгуманнай дзеі, але ў розных іншых аспектах, што тычацца не толькі зместу твораў, але і яго фармальнага плана (аўтабіяграфічнасць, аповед ад першай асобы, падзел твораў на часткі, што размешчаны ў храналагічным парадку і інш.).

Спіс літаратуры

1 Толстой, Л. Севастопольские рассказы / Лев Толстой. – М.: Искатель, 2017. – 96 с.

2 Мушыньскі, М. Каментарыі / М. Мушыньскі // Гарэцкі, М. Збор твораў: у 4-х т. Т. 3. – На імперыялістычнай вайне; Віленскія камунары / Максім Гарэцкі. – Мінск: Маст. літ., 1985. – С. 345 – 369.

3 Гарэцкі, М. На імперыялістычнай вайне: Запіскі салдата 2-й батарэі Н-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы / Максім Гарэцкі. – Мінск: Юнацтва, 1987. – 175 с.

4 Адамовіч, А. Брам у скарбаў сваіх адчыняю... / Адамовіч Алесь. – Мінск: Выд-ва БДУ, 1980. – 224 с.

УДК 811.161.1'373'42:82-191

Р. Д. Алейнік

Науч. рук. – Е. В. Ничипорчик, д-р филол. наук, доцент

СОЧЕТАЕМОСТНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ СЛОВА *БАСНЯ* В СОВРЕМЕННОМ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

В статье описываются типичные субстантивные, атрибутивные и глагольные лексемы, составляющие контекстуальное окружение слова «басня» в публицистических дискурсах. Полученные результаты анализа сочетаемостных характеристик сопоставляются с результатами ассоциативного эксперимента, проведенного среди школьников, на слово-стимул «басня».

Каждое слово языка, являясь знаковой единицей, характеризуется своим полем потенциальной сочетаемости в речи. Эта закономерность обусловлена тем, что любое полнозначное слово соотносится с тем или иным понятием. Понятия же в сознании человека существуют не изолированно, а во взаимной связи.

Притяжение слов обуславливается и структурой мысли о мире, то есть синтаксической сочетаемостью. Таким образом, сочетаемостные характеристики того или иного слова отражают разные типы связи. Многие сочетания фиксируются памятью человека, живут в ассоциативно-вербальных сетях (термин предложен Ю. Н. Карауловым [1]).

Цель нашего исследования заключается в определении сочетаемостных характеристик слова *басня* в современном публицистическом дискурсе.

Для достижения поставленной цели нами были привлечены материалы Газетного корпуса в Национальном корпусе русского языка (НКРЯ) [2]. В Газетном корпусе зафиксировано 372 вхождения слова *басня* (для сравнения: в Основном корпусе слово *басня* встречается 2 237 раз).

Прежде чем изложить результаты анализа, заметим, что слово *басня* в русском языке является многозначным. В словарях указываются 2 основных значения слова: 1) '*краткое иносказательное нравоучительное стихотворение, рассказ*', 2) '*вымысел, выдумка*' (второе значение слово приобретает, как правило, при употреблении во множественном числе) [3].

Современные публицисты обращаются к слову *басня*, употребляя его и в первом, и во втором значении: *Если же они ведут себя, как персонажи известной басни – лебедь, рак и щука, то некоторые данные необходимо скрывать* (Ваши кто владеет? (2002) // «Дело» (Самара), 2002.07.17); *Мне она рассказала какую-то басню про родственника из Германии* (А. Волос. Недвижимость (2000) // «Новый Мир», 2001). Тем не менее регулярнее отмечается использование слова *басня* в первом словарном значении. Подтвердим это цифрами: в произвольной выборке, состоящей из 50 контекстов, упорядоченных по дате создания, только в четырех контекстах *басня* используется в значении '*вымысел, небылица*'. Такая пропорция объясняется, по-видимому, тем, что слово *басня* в значении '*вымысел, небылица*' характеризуется разговорной стилевой коннотацией.

Итак, решение конкретных задач, направленных на реализацию общей цели, позволило прийти к следующим результатам.

1) Выделена группа устойчивых сочетаний с компонентом *басня*: *соловья баснями не кормят, мораль сей басни такова*, активно используемых публицистами. Выражение *соловья баснями не кормят* фиксируется в большом толково-фразеологическом словаре М. И. Михельсона [4, с. 295] и собрании русских пословиц В. И. Даля [5, с. 408]. Данные об истории происхождения этой пословичной

единицы не указаны. *Мораль сей басни такова* является крылатым выражением, это концовка басни С. В. Михалкова «Лев и ярлык». Оба выражения в газетных текстах, как правило, подвергаются разного рода трансформациям: редукции или расширению состава, буквализации в сочетании с аллюзией и др.: *Но мораль сей басни (длиною в 45 минут прайм-тайма) такова: врагов РПЦ во все времена было достаточно, и сейчас тоже* (А. Лябина. Очередное разоблачение НТВ // Комсомольская правда, 2013.01.21), *Сколько у тебя их было, скольких ты так же кормил баснями и супом?* (М. Кучерская. Тетя Мотя // «Знамя», 2012).

2) Определены слова различных частей речи, характеризующиеся частотностью совместной встречаемости со словом *басня* в текстах Газетного корпуса.

Опишем сначала субстантивное окружение слова *басня*. Структура мысли о мире допускает открытие словом *басня* нескольких синтаксических позиций для других существительных: место для несогласованного определения со значением автора басни (*басня чья?*), место для приложения, являющегося названием басни (*басня какая?*), и место актанта с объектной семантикой (*басня о чем?*).

Среди имен собственных, называющих автора басни, в наиболее регулярной синтагматической связи проявляет себя слово *Крылов* (74 вхождения). Имена других баснописцев используются значительно реже: *Лафонтен* (13), *Эзоп* (7), *Михалков* (6).

Названия басен фиксируются либо в ближайшей связи со словом *басня*, либо в отдаленной (следуют после имени автора): *Вот как завершается басня «Коты и мыши», впервые опубликованная в «Правде» в 1954 году: «Когда бы у меня читатели спросили, / О чем завел я в этой басне речь, / Я им ответил бы, что данный кот Василий / Жрал то, что должен был стеречь!* (А. Мокроусов. В Петропавловской крепости воздали должное «Котомании» и котоманам // Известия, 2012.05.21); *Вообще-то первоначально Козаков хотел прочитать басню Крылова «Пестрые овцы», но устроители концерта Крылова забраковали* (И. Петровская. Что было, что будет, чем сердце успокоится // Известия, 2007.11.09). В газетах не единожды упоминаются названия таких басен, как «Лебедь, щука и рак» (8 фиксаций), «Слон и моська» (5), «Квартет» (4), «Ворона и лисица» (2), «Кукушка и петух» (2). Названия других басен И. А. Крылова, а также названия басен других авторов встречаются в единичных контекстах.

Среди нарицательных имен существительные, фиксируемых в позиции объектного актанта (в конструкциях *басня о*, *басня про*), отмечаются слова, называющие персонажей басен. Лидером здесь являются *лебедь*, *рак*, *щука* (6 фиксаций); другие персонажи басен: *лягушка*, *слон*, *кот*, *моська*, *ворона* – встречаются эпизодично: Южноуральские политологи уже ассоциировали эту ситуацию с известной басней Крылова *о лебеде, раке и щуке* со всеми вытекающими последствиями (Итоговый выпуск вечерний – 14.07.04 // Новый регион 2, 2004.07.15); Это как в басне *о лягушке*, которая *барахталась в кувшине с молоком, пока не взбила масло* (П. Лысенков. Павел Лысенков о получении Бобровским «Везина Трофи» // Советский спорт, 2013.06.16). Содержание басни нередко передается придаточной частью, относящейся к местоимению *то* (12 вхождений): *Лучше всех ситуацию обрисовал Черчилль, написавший басню о том, как звери в зоопарке попытались договориться о разоружении: «Хищные звери – тигры и леопарды – настаивали на том, что клыки и когти являются достойным аристократическим оружием в отличие от копыт и рогов, которые следует запретить за негуманность...»* (Николай II – «почти лауреат» нобелевской премии мира // РИА Новости, 2005.10.24).

В пассивной валентности слово *басня* отмечается в связи со словами *мораль*, *тема*, *персонаж*, *герой*: Это заставляет вспомнить *мораль* известной басни: *ты виноват уж тем, что хочется мне кушать* (В. Сиснёв. Садаму советуют исчезнуть // Труд-7, 2002.12.07); *А разве все мы в наших опасных воздыханиях по сильной руке не уподобляемся квакающим в тине героям басни «Лягушки, просящие Царя»?* (Е. Евтушенко. «В начале было слово» // Труд-7, 2003.03.20). Слово *мораль* входит в ближайшее контекстуальное окружение слова *басня* и не находясь в непосредственной грамматической связи с ним: *Прежде чем вынести из басни мораль, надо узнать, зачем ей рифма* (А. Генис. Школа чтения // Известия, 2013.03.18).

В ближайшем контекстуальном окружении слова *басня* отмечаются названия других жанров, как правило, в сочинительной связи друг с другом: *От прямых обязанностей дедушки он абстрагировался, больше действовал на детском идеологическом фронте через свои стихи, басни, сказки, пьесы* (О. Завьялова, Е. Кончаловский: «Дед был уверен, что меня завербует ЦРУ» // Известия, 2013.03.12). Большой частотой совместной встречаемости со словом *басня* характеризуется слова *рассказ*, *сказка*.

Типичными атрибутивными распространителями слова *басня* являются прилагательные *известная* (28 фиксаций совместной встречаемости), *крыловская* (15 фиксаций), другие прилагательные (*михалковская, лафонтеновская, русская, злобная, обидная, жалкая*) фиксируются в сочетании со словом *басня* значительно реже: *Но от перестановок этих, как и в известной басне Крылова, толку нет* (А. Егоров. Антидинамит. И в третьем очном матче сезона «Рубин» всухую обыграл «Динамо» // Советский спорт, 2011.11.28); *Российские эксперты склонны оценивать перспективу общего фонда как судьбу поклажи, которую взяли везти лебедь, рак и щука в крыловской басне* (А. Усов. МВФ предложил ввести особый налог для банков // Новый регион 2, 2010.04.22).

В пассивной валентности слово *басня* отмечается с глаголами, называющими речемыслительные процессы: *напоминать* (13 фиксаций) *читать* (9 фиксаций) *рассказать* (5 фиксаций), *писать* (4 фиксации); *вспоминать* (3 фиксации); *знать* (3 фиксаций) и др.: *Честно говоря, эта история мне напоминает басню Крылова «Слон и моська»* (А. Пашинина. Мадонну вызовут в суд по «прописке» // Известия, 2012.09.11); *Пускай дети разыгрывают сценки, читают басни в лицах и кривляются* (А. Стародубец, Р. Карцев: Веселый человек не пойдет на преступление // Труд-7, 2004.09.23).

Слово *басня* лишь изредка является главным членом предложения, так как обычно речь идет не о басне, а о каком-либо событии, напоминающем *басню*; отсюда частотность сравнительных конструкций *как в басне*: *Ситуация получается как в басне Крылова – рак пятится назад, а щука тянет в воду* (Н. Кузьмина. Дефолт в США может обрушить не только доллар, но и рубль // Комсомольская правда, 2011.07.26); *Если автор попытается всерьез призвать на помощь сотни и даже тысячи «консультантов», получится печальная картина – как в басне Крылова, где медведь задумал написать картину, и все звери пришли и сделали по мазку...* (О. Рычкова. Игры коллективного разума // Труд-7, 2007.07.17)

Выводы, к которым мы пришли в результате анализа сочетаемостных характеристик слова *басня*, говорят о наличии достаточно устойчивых для носителей русской культуры ассоциативных связей в предметной области «басня». Для проверки достоверности предположения о том, что выделенные в газетных текстах закономерности функционирования слова *басня* обнаружат себя и в других сферах коммуникации, нами был проведен ассоциативный эксперимент среди учащихся Речицкого лицея. Все

участники эксперимента (41 человек) являются носителями русского языка. Учащимся было предложено написать по одному слову разных частей речи, ассоциирующихся у них со словом *басня*. Результаты эксперимента в целом подтверждают установленные нами типичные ассоциации. Так, слово *басня* у носителей русского языка ассоциируется с существительными: *Крылов* (17 респондентов указали это слово), *мораль* (9 респондентов), *Эзоп* (3), *рассказ* (3), *ворона* (2). Глаголы, ассоциируемые со словом *басня*, таковы: *рассказывать* (14); *читать* (12), *учить* (5), *кормить* (5), *писать* (3), *слушать* (2). Несовпадающими с нашими результатами оказались только ассоциации-атрибутивы: *поучительная* (15 ассоциаций), *интересная* (7 ассоциаций), *смешная* (4), *веселая* (3).

Интересно, что и в «Русском ассоциативном словаре» Ю. Н. Караулова (в этом словаре фиксируются лишь ассоциации на слово *басни*) мы находим, что лидером среди субстантивных слов-реакций на слово-стимул *басни* является *Крылов*. Как видим, сочетаемостные характеристики слова *басня* обуславливаются не только логикой предметного мира и логикой построения суждений о мире, но и культурными компетенциями говорящих на русском языке.

Список литературы

- 1 Караулов, Ю. Н. Русский ассоциативный словарь : в 2-ух т. [Электронный ресурс] / Ю. Н. Караулов. – Режим доступа: <http://thesaurus.ru/dict/index.php>. – Дата доступа: 24.04.2018.
- 2 Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru>. – Дата доступа: 20.04.2018.
- 3 Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – Режим доступа: <http://ozhegov.info/slovar/?ex=Y&q=%D0%91%D0%90%D0%A1%D0%9D%D0%AF>. – Дата доступа: 20.04.2018.
- 4 Михельсон, М. И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии : Сборник образных слов и иносказаний : в 2 т. / 5 М. И. Михельсон. – М. : Терра, 1994. – Т. 2. – 832 с.
- 5 Даль, В. И. Пословицы русского народа / В. И. Даль. – М. : Изд-во Эксмо, Изд-во ННН, 2005. – 616 с.

Н. В. Барсукова

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

РЫФМА ЯК СРОДАК ПРЫЦЯГНЕННЯ ЁВАГІ СЛУХАЧА Ў БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ КАЛЫХАНКАХ

У артыкуле на матэрыяле беларускіх народных калыханак разглядаецца рыфма як сродак прыцягнення ўвагі слухача. Апісваюцца віды рыфмаў паводле месца знаходжання ў вершаваным радку, складовага аб'ёму, у залежнасці ад колькасці і якасці гукавых супадзенняў, паводле дакладнасці сугуччаў. Акрэсліваюцца рытмастваральная, кампазіцыйная, сэнсавыдзяляльная функцыі рыфмы.

Дзіцячы фальклор адыгрывае важную ролю ў жыцці маленькага чалавека, у фарміраванні яго ўяўленняў пра навакольны свет, у развіцці маўлення і пад. Першае знаёмства з творамі для дзяцей ажыццяўляецца праз сустрэчу з калыханкамі. Паколькі калыханкі спяваюць дзецям, якія пакуль не разумеюць сэнсу слоў, якіх прываблівае гучанне калыханкі, яе мілагучнасць, складнасць, то зразумелым з'яўляецца наяўнасць рыфмы, якая павялічвае гукапісныя магчымасці твора, уплывае на яго гукавую арганізацыю.

Пад **рыфмай** разумеюць «паўтаральную сугучнасць асобных слоў ці іх частак на адных і тых жа месцах у вершаваных радках» [1, с. 285]. Існуе мноства класіфікацый відаў рыфмаў паводле розных крытэрыяў.

Паводле месца знаходжання ў вершаваным радку выдзяляюць рыфмы: **пачатковыя**, калі сугучныя словы стаяць у пачатку суседніх радкоў: «Хадзіў каток на капусце, / Насіў сончык ў белай хустцы» [2, с. 68]; **унутраныя**, калі адно з сугучных слоў знаходзіцца ў сярэдзіне, а другое – у канцы аднаго і таго ж радка: «Брэньчы муха каля вуха, / Калыбку махаю» [2, с. 67]; **канцавыя** – рыфмы, заснаваныя на сугучнасці канцавых слоў. «Люлі-люлі, люляю, / Наб'ю катка, налаю. // Ты каток, к нам не хадзі, / Майго дзіцяці не будзі. // Ты коця-варкоця, // Маё дзіця спаць хоча» [2, с. 88]. Апошні самы распаўсюджаны від рыфмы ў калыханках: радкам надаецца большая рытмічнасць.

Па складовым аб'ёме выдзяляюць рыфмы: мужчынскія, жаночыя, дактылічныя і гіпердактылічныя. У калыханках гіпердактылічныя рыфмы не сустракаюцца, а астатнія маюць месца.

Найбольш пашырана **жаночая рыфма** – від рыфмы, у якой націск падае на перадапошні (другі ад канца) склад сугучных слоў. На такой рыфме нярэдка пабудавана ўся калыханка, што садзейнічае яе напеўнасці, меладычнасці: «*Люлі-люлі, люляшу, / Я дзіцятка калышу, / Нітачку звяваю, / Песеньку спяваю*» [2, с. 66].

Мужчынская рыфма – рыфма, пры якой націск у сугучных словах падае на апошні склад.

Сярод мужчынскіх рыфмаў выдзяляюць адкрытыя, калі склад заканчваецца на галосны гук, і закрытыя, калі на зычны. Тэкст калыханкі можа складацца толькі з мужчынскіх закрытых рыфмаў: «*Пайшоў каток у лясок, / Прынёс каток паясок, / Паясочак адабраць, / А Ванюшку яго даць, / Ваня будзе сладка спаць, / А я буду калыхаць*» [2, с. 106], ці з чаргавання адкрытых і закрытых мужчынскіх і жаночых (у 1 і 2, 5 і 6 радках) рыфмаў: «*Ходзіць каток па вароцях / У чырвоненькіх чабоцях. // Упаў кот із варот, / Запіў спінку і жывот. // Ката біці па спіне, / Штоб нарубаў лучыны. // Ката біці па хвасту, / Штоб нарубаў хварасту. // Ой ты, коця, не варчы, / А ты, Жэня, спі, маўчы*» [2, с. 88].

Канешне, мужчынскія рыфмы саступаюць месца жаночым, якія багацейшыя за іх, аднак яны адыгрываюць немалаважную сэнсавыдзяляльную ролю ў калыханках.

Радзей за вышэй разгледжаныя віды рыфмы сустракаецца **дактылічная** рыфма – від рыфмы, у якой націск у сугучных словах падае на трэці ад канца склад сугучных слоў [1, с. 312]: «*Што выведу нітачку – / Камару на світачку. // Астануцца кончыкі – / Камару на штончыкі*» [2, с. 67].

Дактылічная рыфма часта выкарыстоўваецца ў спалучэнні з жаночай, мужчынскай, што “робіць рытміка-інтанацыйны малюнак вершаванага твора больш разнастайным” [1, с. 312-313]. Найчасцей у калыханках дактылічная рыфма спалучаецца з мужчынскай: «*Ой, ой, баінькі, / Каток маленькі. // Пайшоў каток у лясок, / Знайшоў паясок. / Ой, ой, баінькі, / Каток маленькі. // Іванку абвязаць, / Штобы ціха спаць*» [2, с. 110].

У наступнай калыханцы ў 1 і 2, 3 і 4 радках у дактылічнай рыфме не супадаюць націскныя галосныя, але за кошт супадзення апошніх чатырох гукаў [ушк’і] у сугучных словах 1 і 2 радкоў і супадзення большасці зычных гукаў – [р], [н], [ч], [к] – і галоснага [а] у састаўной дактылічнай рыфме, гэта несупадзенне не заўважаецца пры

вымаўленні: «Баю-баю-баюшкі! // Люлі-люлі-люлюшкі! // Пайшоў коцік на рыначак, / Прынёс Вані бараначак. // Пайшоў коця на таржок, / Прынёс Вані піражок. // Ой, брысь, коця, не варчы, / А ты, Ваня, замаўчы, / Закрый глазкі і засні. // Баю-баю-баюшкі! // Люлі-люлі-люлюшкі!» [2, с. 114].

У залежнасці ад колькасці і якасці гукавых супадзенняў выдзяляецца наступныя віды рыфмаў.

Багатая рыфма – рыфма, пры якой у сугучных словах супадае больш за 2 гукі: «Сні, дачушка, сні, / Ды аб долі сні. // Маці будзе калыхаці, / Будзе песеньку спяваці» [2, с. 64].

Справядліва адзначае В. П. Рагойша, калі гаворыць, што “дакладныя жаночыя рыфмы заўсёды багацейшыя за мужчынскія, а дактылічныя – за жаночыя” [1, с. 301], але для калыханак толькі першая палова выказвання з’яўляецца даставернай. Дакажам гэта на прыкладах.

У калыханцы ў 1 і 2 радках мужчынская закрытая багатая (паўтараюцца 3 гукі, адзін з якіх пераднаціскны санорны зычны, што яшчэ больш узбагачае яе) рыфма, аднак гэта рыфма ўсё ж саступае жаночай багатай рыфме ў 3 і 4 радках, у якой паўтараюцца 4 гукі, з якіх 3 паслянаціскныя: «Сні, Валюшанька, не плач, / Купім мы табе калач. // Мёдам намажам, / Нікому не пакажам» [2, с. 128].

У наступным чатырохрадкоўі рыфмуюцца 1 і 2 радок глыбокай багатай (6 гукаў) жаночай рыфмай, а 3 і 4 – багатай (5 гукаў) дактылічнай, аднак, як бачым, тут большай выразнасцю і экспрэсіўнасцю валодае жаночая рыфма: «Узяла бабка паленца, / Разбіла катку каленца. // Пайшоў каток скачучы, / За ім бабка плачучы» [2, с. 125].

Глыбокай называецца рыфма, у якой, акрамя націскных складоў, супадае некалькі пераднаціскных гукаў: «Адна кажга: – Шаляжок. // А другая: – Піражок» [2, с. 150]; «Люляй-люляй, дзіця спаць, / Няма каму калыхаць, / А я, маладзенька, / Пагуляць радзенька» [2, с. 176].

Бедная рыфма – гэта такая рыфма, у якой супадаюць толькі націскныя галосныя: «Думаў каток, думаў, / Думаў ды надумаў: / І сам разок укушу, / І дзіцяці занясу» [2, с. 129].

У калыханках перавага аддаецца багатым і глыбокім рыфмам, а бедным у меншай ступені, паколькі ў выніку вялікай колькасці гукавых супадзенняў дасягаецца большая выразнасць і складнасць рыфм. Бедныя рыфмы, як правіла, сутракаюцца ў спалучэнні з багатымі і глыбокімі, чаргуюцца з імі.

Паводле дакладнасці сугуччаў вылучаюць **дакладную (поўную)** – рыфму, у якой супадаюць націскныя і паслянаціскныя гукі – і

недакладную (прыблізную, няпоўную) – тэрмін, які ўжываецца ў адносінах да рыфмаў з няпоўным супадзеннем гукаў у сугучных словах [1, с. 323]. Прыклад дакладнай рыфмы: «*А ты, коце тракаты, / Просім цябе дахаты*» [2, с. 72].

Да недакладных рыфмаў адносяцца наступныя: асанансныя, кансанансныя, апорныя, усечаныя, рознанаціскныя, анаграмныя. З названых у калыханках сустракаюцца асанансныя, апорныя і рознанаціскныя.

Асанансная рыфма, у якой у сугучных словах супадаюць толькі галосныя гукі: «*Прыйдзі, прыйдзі, коця, / Маня спаці хоча*» [4, с. 74]; «*Ой, лелю-лелю, / Праў кот кудзелю / Не стала валу – / Падлез пад лазу*» [2, с. 99].

Апорная, або карняявая, рыфма – рыфма, у якой супадаюць націскныя, т. зв. апорныя, склады (пераднаціскны зычны і націскны галосны), у той час як паслянаціскныя склады не супадаюць [1, с. 298]: «*Котка шэры, / Котка белы, / Котка валахаты, / Хадзі дзіця калыхаці*» [2, с. 71]; «*Цішай, коцік, не бурчы, / Майго Ваню не будзі*» [2, с. 75].

Рознанаціскная (няроўнаскладовая) – рыфма, у якой націскі падаюць на розныя склады сугучных слоў [1, с. 328]: «*Не хадзі, кот, на паліцы, / Буду біць на патыліцы*» [2, с. 86].

Паколькі мова народных калыханак не ўнармаваная, як мова літаратурных твораў, то сустракаюцца адхіленні ад літаратурных норм, і таму можа мяняцца і якасць рыфмы. Так, па ўсіх нормах беларускай літаратурнай мовы трэба пісаць слова абодва ў прыведзеным ніжэй кантэксте і тады была б утворана чыстая рознанаціскная рыфма, а ў прыведзеным ніжэй урыўку калыханкі і ў падобных тэкстах калыханак дзеля сугучнасці ў няроўнаскладовых сугучных словах націск падае на апошні склад: «*А-а, а-а, каткі, два, / Шэры, белы – абадва*» [2 с. 71].

У наступных прыкладах у сугучных словах аднолькавая колькасць складоў, а з прычыны таго, што націск падае на розныя складаўтваральныя гукі: у першым прыкладзе ў сугучных словах на галосныя [о] і [у], у другім – на [у] і [а], іх можна лічыць рознанаціскнымі, але не няроўнаскладовымі. «*Ой, сонечыку-галубоч (ы) ку, / Прысні маю Ганулеч (ы) ку*» [2 с. 68]; «– *А я есці не хачу, / Па сваім горы плачу*» [2, с. 97], – у 1 прыкладзе сугучныя словы маюць падобную гукавую арганізацыю, таму словы слаба выдзяляюцца ў маўленчай плыні, а ў 2 – слова *хачу* больш выдзяляецца, што звязана з жаданнем акцэнтаваць увагу слухачоў на змесце калыханкі.

У залежнасці ад колькасці рыфмаў у страфе рыфмоўка бывае **парнай** (спалучае два суседнія радкі), **трайнай** (тры), **чацвярнай** (чатыры) і **мнагакратнай** (пяць і больш суседніх радкоў). Самай распаўсюджанай з'яўляецца парная рыфмоўка: «*Люлі-люлі-люлі, / Ёсе дзеткі паснулі, / А ты мой сыночак, / Не спіш, не гуляеш, / З катком размаўляеш*» [2, с. 63]; «*Люлі-люлі, люляшу, / Я дзіцятка калышу, / Нітачку звяваю, / Песеньку спяваю. // Што выведу нітку / Камару на світку. // Астануцца кончыкі / Камару на штончыкі*» [2, с. 63].

Трайная і чацвярная часта спалучаюцца з парнай, як у наступнай калыханцы, у якой 1, 2 і 3 – закрытая багатая мужчынская трайная рыфма, 4, 5, 6, 7 – адкрытая мужчынская багатая чацвярная рыфма, 8 і 9 радкі – жаночая багатая парная рыфма: «*Люлі-люлі-люлі, спаць, / Да я ж буду калыхаць, / Буду песеньку спяваць: / “Ходзіць пава на таку / У чырвоным калпаку. // А пан кажа: – Засяку. // Пава кажа: – Уцяку, / А я пана не баюся. // Я ад пана абаранюся*» [2, с. 63].

Акрамя вышэй разгледжаных, існуюць і іншыя віды рыфмаў. Рыфмы бываюць **простыя**, калі сугуччы – два самастойныя словы, і **састаўныя**, калі “адна ці нават дзве часткі складаюцца не з аднаго, а з двух і больш слоў”. Прыклады састаўной рыфмы: «*Ходзіць каток па сяле / Носіць дзіця ў кашале*» [2, с. 70]; «*Ой ты, котка / Валахаты, / Не хадзі / Каля хаты*» [2, с. 76].

Выдзяляюць **граматычную**, або **аднародную**, рыфму – рыфма, у якой словы-сугуччы стаяць у адной граматычнай форме, і **разнародную** рыфму – рыфма, што спалучае розныя часціны мовы ў неаднолькавых граматычных формах. Як правіла, граматычная і разнародная рыфмы ў тэкстах калыханак спалучаюцца: «*Баюшкі-баю, / Не лажыся на краю, / Прыйдзе шэранькі ваўчок, / Схопіць Таньку за бачок, / Аднясець у кусцік / І назад не пусціць*» [2, с. 170]. Словы-сугуччы *ваўчок, бачок* і з імі адно з сугучных слоў другой пары *кусцік* стаяць у форме Н. скл. адз. л., а дзеяслоў *пусціць* стаіць у форме буд. часу 3 ас.

Такім чынам, рыфмарый беларускіх народных калыханак багаты і разнастайны. З усіх відаў рыфмаў найчасцей у калыханках сустракаюцца канцавыя, багатыя, жаночыя і мужчынскія, дакладныя, простыя і састаўныя, граматычныя рыфмы, парныя рыфмоўкі. Рыфма выконвае перш за ўсё рытмастваральную, кампазіцыйную, сэнсавыдзяляльную ролю. Яна дапамагае прыцягнуць увагу да твора, дзякуючы сваёй меладычнасці – усыпіць дзіця.

Спіс літаратуры

1 Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – Мінск: Вышэйшая школа – 3-е выд., дапрац. і дапоўн., 2004. – 576 с.

2 Дзіцячы фальклор / Рэд. В. К. Бандарчык; АН БССР. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. Беларус. нар. творчасць. – Мінск: Навука і тэхніка, 1972. – 743 с.

УДК 811'373:316.36:728.3:398.91(=111)(=161.1)(=161.3)

Л. А. Бобровнік

Науч. рук. – Е. А. Кастрыца, канд. філол. наук, доцент

**«СЕМЬЯ» В СТРУКТУРЕ КОНЦЕПТА «ДОМ»
(НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКИХ, РУССКИХ
И БЕЛОРУССКИХ ПОСЛОВИЦ)**

Статья посвящена особенностям репрезентации гиперконцепта «дом» в различных языковых культурах и функционированию в нём концепта «семья». Языковым материалом исследования послужили пословицы английского, русского и белорусского языка. Выделены структурные составляющие (концепты) и проанализировано содержательное (аксиологическое) наполнение.

Концепт «дом» – это культурная универсалия, базовый концепт когнитивной лингвистики, который соответственно представлен в сознании всех представителей лингвокультуры.

Дом – неотъемлемая часть человеческой жизни, он входит во многие её сферы, а значит, многогранен и неоднороден. Репрезентирующий его концепт представляет собой гиперконцепт, отличающийся в разных культурах как структурой (концепты, связанные с концептом «дом», а также концепты, составляющие его часть), так и содержанием (элементы культурного мировоззрения, отраженные в языковом материале).

Для изучения функционирования гиперконцепта «дом» в разных лингвокультурах в качестве материала для изучения были отобраны методом сплошной выборки пословицы английского, русского и белорусского языков. Анализ вербализации рассматриваемого концепта в пословицах английского, русского и белорусского языков позволил определить общие черты и отличительные особенности.

Конечно в первую очередь дом – это часть материальной культуры, это здание, имеющее пространственные границы. Однако дом строится людьми и для людей, а значит, служит в первую очередь для людей в нём живущих и их репрезентации в социуме. Исходя из этого, дом отождествляется с группой людей, закреплённых за ним, т.е. семьей, которая также, как и дом, имеет как физическое воплощение (людей её формирующих), так духовную составляющую (ценности, установки и т.д.). Таким образом, одной из важнейших частей гиперконцепта «дом» является концепт «семья», который, будучи составной частью большей системы, сохраняет свою комплексность в сознании человека.

Семья, как и дом, – неотъемлемая часть существования как отдельного человека, так и всего социума. Все наши представления о внешнем мире и наш внутренний мир формируются дома посредством общения с людьми, которые нас воспитывают и растят, – родителями. Мы рождаемся в семье, доме. Именно здесь формируются наш характер, наши убеждения, ценности и приоритеты.

Дом отождествляется с семьей, своего рода источником, в котором формируется всё хорошее и плохое в человеке:

Яблоко от яблони недалеко падает [1].

Хата вінавата, што ўпусціла Кандрата [2].

Якая хатка, такі і тын, які бацька, такі і сын (Якая матка, такое й дзіцятка; Якое дрэва (які цяляш, дуб, явар), такі клін, які бацька, такі сын; Які млын, такі і ставок, які бацька, такі і сыноч; Яблычак ад яблыні далёка не адкочваецца) [2].

Семья представлена членами семьи. Родители являются для любого человека самыми важными родственниками, центром семьи до тех пор, пока он не создаст новую ячейку общества. В белорусской лингвокультуре родной дом отождествляется с матерью («родная матка»), а чужое пространство – с неродными людьми (в данном случае в качестве противопоставления взято слово «мачеха»): «*Свая хатка – родная матка, а чужая – мачыха*» [3].

Дом матери считается самым лучшим, самым родным. С ним, как с родным миром, человек связывает все благоприятное и важное для человека (здоровье, настроение и др.):

Няма лепшай хаткі, як у роднай маткі [2].

У сваёй маці добра і ў пасцелі паляжаці [3].

Семья является ядром человеческого общества, поэтому, в первую очередь, человек отождествляет себя со своей семьёй, которая является частью «своего» в сознании человека. Она представляет собой мир человека, к которому он психологически или даже физически привязан, в котором действуют его правила. Поскольку семья – это не один человек, а, как правило, несколько людей, то, будучи частью «дома», они вырабатывает определённые правила поведения, которых и придерживаются. Таким образом, дом – это то пространство, в котором происходит переход от эгоистической морали к семейным морально-этическим нормам, ценностям и традициям.

В основе семьи лежат ценности, которые могут быть нематериальными и материальными. С одной стороны, дом без населяющих его людей и создаваемых ими атмосферы и эмоций перестает выполнять свои главные функции: *«Когда нет семьи, так и дома нет»* [4].

В то же время именно дом обеспечивает физическое единение семьи в пространстве. Крыша в данном случае не только часть дома, закрывающая от дождя или других природных явлений, но и своеобразный символ эмоционального единства: *«Семья сильна, когда над ней крыша одна»* [4].

Основой семьи является кровное родство или брачные узы, а также ценности, поддерживающие существование семьи на эмоциональном уровне. В русской и белорусской лингвокультурах главное для женитьбы и семье – это любовь супругов. Материальные проблемы (бедность) – не препятствие:

С милым рай и в шалаше [4].

Хоць у будане жыць, абы з каханым быць [2].

Хоць пад лаўкаю сядзець, абы на харошага глядзець [2].

Однако следует отметить, что во всех вышеперечисленных пословицах выражается женский взгляд на ситуацию, поскольку в текстах пословиц говорится о мужской половине семьи (русск. *милый*; бел. *каханы, харошы*).

В английской лингвокультуре основой семьи является финансовое благополучие, при его отсутствии счастливая семейная жизнь невозможна: *«When poverty comes in at the door, love flies out of the window»* [5].

У богатых больше денег, у бедных больше детей, дети – отрада бедных. Этот тезис наиболее полно можно проследить за пределами

концепта «дом», т.е. в паремиях, где нет слов, вербализирующих вышеуказанный концепт: «*Children are poor men's riches*» [6].

В то же время признается, что именно дети являются ядром семьи, без них семья счастливой быть не может, и факт благосостояния семьи на эту ситуацию никак не влияет:

A babe in the house is a well-spring of pleasure [5].

It takes children to make a happy family [5].

Багаты Мацей (Аўдзеі), поўна хата дзяцей [2].

Для бедных важно количество детей: чем оно больше, тем лучше. Дети – это богатство, хоть и не финансовое:

Багатаму ў полі родзіць, а беднаму ў хаце плодзіць [2] (*У богатого телята, а у бедного ребята*) [7].

Хто пануе, а хто з дзецьмі гаруе [2].

Такое отношение к детям трактовалось социально-экономическими условиями. В частности, дети помогали зарабатывать, добывать средства для существования. Больше членов семьи – больше рабочей силы. Чем больше семья, тем быстрее делается работа. Считалось, что только большая семья (дом) может достичь большого материального благополучия. В этом прослеживается идея коллективизма. Если семья маленькая – каждому приходится больше работать.

Дом невелик – гулять не велит [1].

Семьей и горох молотят [1].

Добра там жывецца, дзе гуртам сеецца і жнецца [2].

Сямейка малая – (усім) работы хапае [3].

Гурт невялічкі – гуляць няма звычкі [2].

Былі бы мы сямёра, змаглі б усё ўчора [3].

Дом и семья – это работа, быт, поскольку дом представляет домочадцев, которые требуют внимания.

Дом невелик, да лежать не велит [1].

Дома – не в гостях, посидев, не уйдёшь [2].

Дом вести – не лапти плести [2].

Конечно, основа семьи – это муж и жена. От главы семьи зависит качество жизни, достаток, благополучие семьи, а от хозяйки – душевное тепло, любовь, дети, радость. Жена поддерживает атмосферу, превращает здание в место, где уютно и комфортно как физически, так и эмоционально. Несмотря на то, что мужчина лидер в семье, именно женщина направляет его:

Where there is no wife there is no home [5].

Каков поп, таков и приход [7].

Без мужа – что без головы, а без жены – что без ума [7].

Якая рада, такая і грамада [2].

Які пастух, такая й чарада [3].

Очень важно соблюдать разделение труда: у каждого должны быть свои полномочия и обязанности. Лучше всего человек справляется со сложной задачей в одиночку, без посторонней помощи, без вмешательства других людей. Это соотносится с аксиологическим принципом «рiвасу» на индивидуальном уровне. Однако в то же время в белорусской лингвокультуре это противоречит коллективной организации труда:

Two wives in a house never agree in one [6].

Дзе багата гаспадыняў, там хата не меценыя [2].

Таким образом, основой существования дома являются населяющие его люди: мужчина и женщина, строящие вокруг себя свой собственный мир. Функционируя, они не только изменяются сами, но и изменяют ячейку общества ими созданную, а значит, влияют на устройства самого общества, представая его главными субъектами.

Как и «дом», «семья» является универсальным образованием, которое выходит за рамки просто совокупности людей (связанных или не связанных кровными узами) и дополняется также психо-(духовно-)эмоциональным компонентом. «Дом» и «семья» двухмерны, поскольку состоят из физического компонента и неосозаемого, но осознаваемого. Как следствие, в репрезентации концепта «семья» в гиперконцепте «дом» возможно проследить основные аспекты и ценности жизни человека: «труд», «родители», «дети», «богатство», «счастье», «любовь» «супружество» и др. Они представлены как миниконцепты, которые не имеют четких границ в концептосфере, а взаимосвязаны и составляют органическое целое.

Список литературы

- 1 Даль, В.И. Пословицы русского народа: в 2 т / В. И. Даль. – М.: Художественная литература, 1989. – Т. 2. – 449 с.
- 2 Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем / З. Санько; Таварыства беларускай мовы імя Ф. Скарыны. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – 216 с.
- 3 Лепешаў, І. Я., Тлумачальны слоўнік прыказак / І. Я. Лепешаў, М. Я. Якалцэвіч. – Гродна: Гр. ДУ, 2011. – 695 с.
- 4 Русские пословицы и поговорки. Учебный словарь / В. И. Зимин [и др.]. – М.: Школа-Пресс, 1994. – 317 с.
- 5 Fergusson, R. Dictionary of proverbs / R. Fergusson. – Penguin, 2001. – 384 p.
- 6 Speake, J. Oxford Dictionary of Proverbs / J. Speake. – OUP Oxford, 2008. – 388 p.
- 7 Даль, В.И. Пословицы русского народа: в 2 т. / В. И. Даль. — М.: Художественная литература, 1989. – Т. 1. – 433 с.

УДК 811'243'271'37'38:398.92:27-23

Р. Ю. Богаченко

Науч. рук. – Г. Н. Игнатюк, ст. преподаватель

СЕМАНТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ БИБЛЕЙСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В СОВРЕМЕННОЙ РЕЧИ

В статье рассматривается ряд фразеологических оборотов, которые пришли в обиходное употребление из священных текстов Библии, принятых в христианстве. Определяется роль религии и ее влияние на становление языка. Дается определение термина «наддиалектный язык», классификация устойчивых выражений по некоторым критериям, приводятся примеры из Священного Писания. Уделяется внимание книжному наследию Ф. Скорины.

«В начале было слово», гласит одна из строк Библии. Слово является структурной единицей языка, которая обладает двойственной природой: формой, передающей грамматические различия, и значением, раскрывающим глубинный, изначально заложенный смысл. Язык представляет собой систему знаков, символов для общения между людьми, а также служит универсальным средством, обеспечивающим общение, передачу и хранение информации.

Религия играет немаловажную роль в становлении языка. История показывает, что причиной возникновения письменности были культурно-религиозные цели. Культовые тексты, независимо от развитости традиций письма, стремились быть зафиксированными в письменном виде [1, с. 270].

Необходимость, с которой столкнулись многие конфессии, как в древности, так и эпоху средневековья, стала стимулом для проведения реформ в письменности, с целью ее совершенствования и систематизации. Важнейшими событиями в истории народов становились переводы религиозных книг, которые способствовали созданию или упорядочиванию алфавитов, расширению словарного запаса, развитию синтаксических конструкций, возникновению абстрактных образов. Таким образом, язык не только в письменном виде закреплял нормы и правила употребления, но и делал его главным каналом коммуникации [1, с. 233].

Переводы церковных канонов становились основой для наддиалектного литературного языка. «Наддиалектной формой языка» является языковое образование, которое используется носителями разных диалектов при междиалектном общении [2].

Ярким представителем Возрождения в белорусской истории является Франциск Скорина. Взяв в качестве оригинала для перевода на белорусский (территориальный) вариант церковнославянского языка чешский перевод Библии, вероятно протестантского происхождения, он способствовал расширению письменности, разработке белорусского литературного языка, развитию печатного слова. Таким образом, перевод религиозных текстов становился образцом литературной речи.

Святое писание представляет собой источник религиозного знания. Наравне с этим, его считают первым пособием по психологии, поскольку на различных примерах в нем показываются взаимоотношения между людьми в жизненных ситуациях и их ответные реакции, исходя из уровня их нравственной и духовной жизни.

Примеры жизни этих людей со временем были запечатлены во фразеологических оборотах – сочетаниях, в которых семантическая целостность преобладает над структурной отдельностью ее составляющих и функционирует как эквивалент одного слова – которые кратко и очень емко передают прошедшие события [3, с. 240]. С течением времени, многократное использование «крылатых выражений» – устойчивых сочетаний, вошедших в язык из определенного литературного или исторического источника,

получившее широкое распространение благодаря выразительности – привело, в некоторых случаях, к частичной утрате исходного значения, или вовсе к полному переосмыслению выражения [3, с. 94].

Далее представлены некоторые примеры устойчивых сочетаний, взятых из Библии, подвергшиеся изменениям для большей выразительности и используемые в публицистике в шутливо-ироничной манере.

Так, например, выражение «внести свою лепту» в статье «Независимой газеты», было использовано следующим образом: «Епископы постоянно “соработничают” с чиновниками высшего ранга, не стесняясь просить у предпринимателей “лепту” на строительство помпезных храмов...» [4]. В тексте переосмысливается значение слова «лепта». В этом контексте она означает «деньги» и подразумевает «просить деньги на строительство» с негативной коннотацией.

Источником этого библеизма является история из Нового Завета о бедной женщине, отдавшей в храм последние монеты. Лепта – мелкая медная монета. По словам Иисуса, две лепты вдовы, положенные в храмовую жертвенницу, стоили гораздо больше богатых пожертвований, т. к. она отдала все, что имела (Марк. 12:41–44; Лук. 21:1-4) [5]. Выражение подчеркивает добровольное участие в каком-либо деле.

В примере: «Но вот душа отделяется от тела, и ветер железной метлой выметает ее из номера, по направлению к бару. Санаторий призван поправить пошатнувшееся здоровье, избавить от шлаков, эпилепсии и алкогольной зависимости, а *злачное заведение* – вернуть все на круги своя, чтобы человек, желающий вынырнуть из болота зеркала в платяном шкафу в одном носке, так и остался» [4]. Изменению подверглись выражения «злачное место», означающее «место разврата, игровой зал или публичный дом» (Пс. 22, 2) [6]. В конкретном примере библеизм подвергся переосмыслению и подразумевает бар в санатории. А «возвращение на круги своя» употребляется в ироничном стиле.

Библейский фразеологизм «не хлебом единым жив человек» часто встречается в усеченном виде и зачастую подвергается деформациям с заменой ключевого слова «хлеб» (Матф. 4:4) [6], как, например, в заголовке статьи «Не валютой единой» [4]. Изменение в эмоциональной окраске привело к шутливой трансформации. Первоначально же выражение говорит о потребности человека в высших ценностях, в то время как в измененной форме – об объектах ежедневной жизни, т. е. о деньгах.

В следующем заголовке от библеизма была оставлена только его маленькая часть. Обновленная форма выглядит следующим образом: «Под дудку энергетиков» [7]. В оригинале сказано: «Мы играли вам на свирели, и вы не плясали» (иносказательно: ‘подчиняться чужой воле, слепо следовать чужому мнению’).

Рассмотрим следующий пример: «Не *ссудите*, да не судимы будете. Финансистов, которые враз стали врагами человечества, нужно если не полюбить, то хотя бы понять. Банкиров теперь могут просто разорить юристы» [8]. Заголовок статьи говорит о всемирном экономическом кризисе и об ответственности финансистов за него «Не судите, да не судимы будете» подразумевает: Если не хотите, чтобы вас осуждали, сами не осуждайте других (Матф.7:1) [6].

Ироничный заголовок статьи «У *кого* ищут, тот найдет» говорит о незаконных обысках органами власти. В этом примере произведено изменение на неопределенно-личное предложение, что подразумевает участие более чем одного лица. Оригинал «кто ищет, тот (всегда) найдет» говорит о том, что цели добьется тот, кто к ней стремится (Лук. 11:10) [6].

Выражение «кто не с нами, тот против нас» говорит о том, что не может быть с Господом тот, кто против него, т. е. речь идет обо всех еретиках и раскольниках, которые призывают к расколу единства мира и веры (Матф. 12:30) [6]. В то же время, измененное употребление «Лучше дружить с Китаем, а не *против* него», подчеркивает противопоставление двух сторон, выбор – с кем быть и против кого быть [4].

В погоне за броскими и необычными выражениями, встречается и такая трансформация: «за пригоршню долларов». Исконное выражение легко угадывается («продать) за тридцать сребреников» (Мтф. 26: 14-16) [6]. Обновленное выражение наводит на мысль о мошенничестве и многократном предательстве из низких соображений и корыстных целей.

Трансформированное выражение «Сканер *преткновения*» было употреблено представителем Роспотребнадзора, который выражал обеспокоенность по поводу того, что рентгеновские сканеры авиапассажиров могут вызвать рак при частоте перелетов более 20 раз в год [4]. Оригинал – «камень преткновения» – означает серьезную помеху, встречаемую при совершении чего-либо (Исаия 8:14) [6].

В некоторых случаях заимствования из Библии могут быть примером неадекватного употребления выражения. Так, примером неуместного использования может служить: «А в начале было Слово. И это было слово адвоката» [9]. Цитирование первой фразы

Евангелия «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» и трансформирование ее ставит знак равенства между речью юристов и Божьим Словом. Текст Евангелия подчеркивает, что с этих слов начинается сотворение мира, в то время как в измененном варианте – Слово адвоката сотворило весь мир Божьего слова.

Как можно было заметить, не всегда в публицистике удается грамотно и адекватно использовать библеизмы. В современной речи употребление фразеологических выражений расширяется, но вместе с этим происходят изменения как в семантике выражений, так и в стилистике их употребления. Следует отметить, что фразеологизмы из Библии, при всем своем относительном постоянстве, имеют свойства изменяться вместе с развитием человеческого общества и подвергаться различным семантическим трансформациям. Однако не следует забывать первоначальное, главное значение, лежащее в основе того или иного библеизма, а также конкретные условия его возникновения, чтобы правильно понять его сакральный смысл.

Список литературы

- 1 Мечковская Н. Б. Язык и религия: учебное пособие / Н. Б. Мечковская. – М.: Агентство «ФАИР», 1998. – 352 с.
- 2 Наддиалектная форма существования языка [Электронный ресурс] / Словари и энциклопедии на Академике. – Режим доступа: <https://sociolinguistics.academic.ru>. – Дата доступа: 01.05.2018.
- 3 Толковый переводоведческий словарь / Л. Л. Нелюбин; – М.: Флинта: Наука, 2003. – 320 с.
- 4 Независимая газета [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.ng.ru>. – Дата доступа: 01.05.2018.
- 5 Толкования на Псалтирь 32:17 [Электронный ресурс] / Толкования священного писания. – Режим доступа: <http://bible.optina.ru>. – Дата доступа: 01.05.2018.
- 6 Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.
- 7 Вечерний Северодвинск [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.vdvsn.ru – Дата доступа: 01.05.2018.
- 8 Комерсант.ru [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru> – Дата доступа: 01.05.2018.
- 9 Российский адвокат / Общественно-правовой журнал. – 1999. – №6.

УДК 811.161.3'373.45:811.112.2

В. В. Головейко

Науч. рук. – Г. Н. Игнатюк, ст. преподаватель

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ГЕРМАНИЗМОВ В БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКЕ

Статья посвящена изучению германизмов в белорусском языке. Раскрыто понятие «германизм» и краткая история возникновения заимствований в белорусском языке. Выделены основные сферы употребления германизмов, а также их отличительные черты. Прослежены изменения графической и фонетической форм германизмов в процессе ассимиляции в белорусском языке, произошедшие под влиянием польского языка.

Всякая языковая система – это сложная структура, которая непрерывно развивается на протяжении всей истории своего существования. Особенно заметны исторические изменения в области словарного состава, проявляющиеся в постепенном процессе заимствования лексики, что происходит под влиянием определенных исторических и социально-культурных факторов.

Следует отметить, что появление заимствований – это длительный процесс, проходящий через несколько ступеней трансформаций. Другими словами, это адаптация иноязычного слова к реалиям языка-реципиента, проходящая в течение длительного времени. В этом процессе наглядно проявляется взаимодействие лексических систем двух языков.

Заимствование лексических единиц является естественным историко-культурным процессом для всех языков. Особенно актуальны явления заимствований в те периоды, когда общество переживает глубокие социальные преобразования. В такие периоды возникает потребность в номинации новых иноязычных реалий. Как правило, язык-рецептор перенимает названия из языка той страны, откуда пришли новые реалии [1, с. 9].

Процессы заимствований, несомненно, способствуют значительному расширению лексического состава принимающего языка. Благодаря заимствованным словам лексические значения многозначных слов и омонимов получают свое собственное наименование, что ведет к словарному разнообразию языка. Приходя

вместе с «чужеземными» понятиями, заимствованные лексические единицы занимают множество ниш в языке-получателе в качестве номинантов новых реалий и понятий, а также с целью замещения уже существующих названий, что говорит об открытости, мобильности и постоянном развитии языковой структуры. Таким образом, названия, данные понятию в исходном языке, закрепляются и остаются в языке-реципиенте. Следует отметить, что при этом иноязычные слова проходят процесс постепенной адаптации, «приспосабливания» к новой языковой среде, иногда претерпевая значительные фонетические, графические и семантические изменения.

Белорусский язык, как и любой другой язык, наполнен заимствованиями из целого ряда языков. В лексическом составе белорусского языка можно обнаружить латинизмы, грецизмы, англицизмы, тюркизмы и другие группы заимствований. В данной работе внимание сосредоточено на заимствованиях, которые пришли в белорусский язык из немецкого языка – так называемых германизмах. Рассматриваются их характерные особенности и области употребления.

История заимствований германизмов получает новый виток развития с начала XIII века. Взаимодействие культуры белорусскоязычного населения и прибалтийских немцев, а также укрепление торговли между этими народами способствовало лексическому развитию обоих языков. Следует упомянуть тот факт, что помимо прямых контактов с немецкоязычным населением германизмы попадали в белорусский язык и из идиша, на котором разговаривали евреи, переселившиеся с территории Германии в Беларусь.

В целом, заимствованную лексику из немецкого в белорусский язык можно разделить на три большие группы слов:

1) политико-военная группа: *герб, ратуша, канцлер, фельдмаршал, рота, штурм, куля, вахта* и др.;

2) производственно-экономическая группа: *кіраваць, гандаль; крама; друкаваць* и др.;

3) бытовая группа: *музыка, вандраваць, шпіль, дах, друшляк, гурок, кефір, цукар, фартух, папера, фарба, абзац* и т. д.

Несмотря на значительную адаптацию в белорусском языке, некоторые германизмы сохранили языковые признаки родного языка. Это можно проследить в специфичных для немецкого языка сочетаниях согласных шп-, шт-, ц-в начале слов (*шпіль, штурм, штоф, штрих, штрэх, штука, цуг, цукар, цыбуля, цэгля*); -хт- в середине слова (*вахта*). Однако эти признаки, по которым можно распознать

германизмы, не являются универсальными, т. к. за длительный период времени заимствованные слова значительно ассимилировались и, в результате, их фонетическая форма изменилась. Это можно последить в следующих примерах:

1) *durchslac* -> *durszлак* -> *друшляк* – метатеза, взаимозаменяемость звуков х/ш;

2) *malen* -> *маля'ваць*, *die Gurke* – *гур'ок* – изменение места ударения. ;

3) *harfe* -> *арфа* - исчезновение начального звука [h];

4) *suchen* -> *шукаць* – замена звука [s] на [ш] в начале слова.

При изучении германизмов следует также учитывать процесс естественного грамматического освоения заимствованных слов:

1) подчинение слова грамматическим правилам языка-реципиента, а также «обрастание» его аффиксами принимающего языка;

2) возможное изменение рода: *die Gurke* – м. р. *гурок*, *der Ziegel* – ж. р. *цэгла*;

3) изменение числа: *die Klappen* (мн. ч.) – *клапан* (ед. ч.).

Однако нельзя также игнорировать тот факт, что едва ли не все германизмы, волей судеб оказавшиеся в белорусском языке, прошли период ассимиляции в польской речи. Несложно догадаться, что каждое такое слово видоизменилось, что нашло отражение в их фонетической и, как следствие, орфографической форме. Например: (нем.) *malen* -> (пол.) *malowac* -> (бел.) *маляваць*;

(нем.) *der Zucker* -> (пол.) *sukier* -> (бел.) *цукар*;

(нем.) *die Zwiebel* -> (пол.) *cybula* -> (бел.) *цыбуля*;

(нем.) *der Handel* -> (пол.) *handel* -> (бел.) *гандаць*.

Оказавшись в польской языковой среде с XIII по XV века, заимствования из немецкого языка стали попадать в белорусский язык. Эти заимствования подвергались различным изменениям – порой незначительным, а порой и кардинальным.

Ряд слов, например *galle*, *gestalt*, *suchen* и многие другие, претерпели изменения в фонетической форме на стадии адаптации в польском языке:

galle -> *gałka* -> *кгалка* (*предмет круглой формы*);

gestalt -> *kształt* -> *кшталць* (*форма*);

kehren -> *kierować* -> *керувати* (*управлять*);

volgen -> *folgować* -> *фолькговати* (*сдерживать*);

segnen -> *żegnać* -> *жэжгнати* (*крестить*);

tanz -> *tańiec* -> *танець*

К еще одной категории заимствований относятся слова, чья

фонетическая форма далека от формы польского, немецкого или белорусского языков:

März (нем.) -> *tarzec* (польск.) -> *марець* (ст.-бел.);

benchart (нем.) -> *bechart* (польск.) -> *бенкарць* (ст.-бел.).

Говоря о явлении иноязычных заимствований и заимствованной лексике, следует отметить, что заимствования не только называют явления и предметы, несвойственные для языка-реципиента, но и весьма точно определяют суть того или иного понятия, дополняют синонимичные ряды языка, развивают его стилистические и художественные возможности.

В списке германизмов существуют эмотивные лексические единицы. В своей структуре они содержат как оценочный, так и экспрессивный компоненты. Благодаря этим словам есть возможность не только назвать объект, но и дать ему соответствующую оценку – осудить или же похвалить его. Художественная литература с готовностью принимает в себя слова чужеродного языка, благодаря этому создается местный, неповторимый колорит. Например: *das Blau* – *блакіт*; *die Farbe* – *фарба*; *die Flasche* – *пляшка* (*гум.*) (*бутэлька*); *der Draht* – *дрот*; *der Ziegel* – *цэгла*; *mankieren* – *манкіраваць*; *die Kachel* – *кахля / кафля*; *das Dach* – *дах*; *die Scheibe* – *шыба*; *die Schaufel* – *шуфлямi / шухля*; *der Koffer* – *куфар*; *der Zug* – (*ісці*) *цугам* (*ісці чарадой*); *der Schinken* – *шынка*; *treffen* – *трафіць / патрафіць*; *die Mauer* – *мур*; *der Platz* – *пляц* и др.

Следует подчеркнуть, что заимствования из немецкого языка имеют большое значение для развития белорусского языка. Несмотря на значительную разницу в структуре белорусского и немецкого языков, вошедшие в белорусскую лексику германизмы являются своеобразным связующим звеном между восточнославянским и западногерманским языковым ареалом, способствующим расширению языковых и культурных контактов. Проложив долгий исторический путь, слова, которые пришли в белорусский язык из немецкого, в значительной степени ассимилировались и коснулись всех сфер жизни белорусов.

Список литературы

1 Демьянов, В. Г. Фонетико-морфологическая адаптация иноязычной лексики в русском языке XVII века / В. Г. Демьянов. – М.: Наука, 1990. – 160 с.

2 Булыка, А. М. Лексічныя запазычанні ў беларускай мове XIV–XVIII стст. / А. М. Булыка. – Мінск: Навука і тэхніка, 1980. – 256 с.

УДК 811.161.3'371'42:821.161.3-31*В.Быков

А. З. Гусейнова

Науч. рук. – Г. Н. Игнатюк, ст. преподаватель

СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ ЭМОТИВНОСТИ В БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКЕ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ПЕРЕВОДЕ

Статья посвящена исследованию выражения эмотивности в белорусском языке и ее передачи при переводе. На материале романа В. Быкова «Знак беды» рассматривается проблема эмотивности как инструмента передачи авторских интенций. Предпринята попытка анализа адекватности и полноты отражения образности, создаваемой автором с помощью эмотивной лексики, в переводах с белорусского на немецкий и русский языки. В процессе сравнения выявляется, что переводчиками допускаются изменения уровня эмоциональной окрашенности речи, что неизбежно ведет к потерям яркости и полноты ощущений у иноязычного читателя.

В современной лингвистике проблема эмотивности остается актуальным предметом дискуссии, рассматриваемым в разных аспектах в зависимости от поставленных исследовательских задач. К ним относятся исследования эмоциональной окраски слова, определения авторских интенций, лексических, грамматических и синтаксических средств выразительности. Данные вопросы отражались в работах В. И. Шаховского, И. П. Ивановой, В. Ю. Меликян, М. М. Бахтина и др. исследователей. Следует отметить, что многообразие художественных способов передачи эмотивности в произведениях и выявление их отражения в переводе с целью корректировки передачи намерений авторов требуют более глубокого изучения.

Актуальность данной проблемы в рамках выбранной тематики обуславливается необходимостью изучения способов выражения эмотивности в белорусском языке «как основных факторов, воздействующих на восприятие и перевод художественных произведений на русский и немецкий языки. Недостаток внимания к анализу эмотивности речи часто приводит к ошибочному пониманию иноязычными читателями замыслов автора» [1, с. 156].

Любые взаимоотношения людей, культурные установки и стереотипы мышления основываются на эмоциях. Эмоции не только

делают жизнь ярче, но и способствуют урегулированию отношений людей. Они являются основным оценочным содержанием любой передаваемой информации. Эмоции представляют собой внутренние изменения, характеризующиеся непосредственным влиянием чувств на сознание.

Понятие эмотивности, по словам Т. В. Лариной, «заключается в сознательной, запланированной демонстрации эмоций, имеющих конкретную коммуникативную установку» [2, с. 153]. Эмотивность направлена на отображение чужих эмоций и переживаний. Контролируемая демонстрация эмоций, ориентированная на собеседника и используемая для воздействия на окружающих, например, для выражения доброжелательности, предупреждения, воздействия, называется эмотивной коммуникацией.

В качестве материала данного исследования выбрана повесть известного белорусского писателя Василя Быкова «Знак беды», в которой война показана глазами не участников военных сражений, а простых мирных жителей. В процессе анализа необходимо учитывать не только то, что произведение было написано в прошлом столетии, но и национально-культурную характеристику Беларуси, под влиянием которой происходит выбор В. Быкова в использовании особой лексики, связанной с передачей эмотивности. Выбор данного произведения обуславливается наличием в произведении разнообразных категорий эмотивности, которые нашли отражение как в речи персонажей, так и непосредственно в авторском повествовании.

По словам А. Вежбицкой «врожденные и универсальные эмотивные представления должны выявляться в описании многих языков и классифицироваться в соответствии с выражаемыми эмоциями» [3, с. 214]. Так, в произведении «Знак беды» наиболее частыми являются эмотивы, выражающие такие отрицательные эмоции, как жаж ('страх', 'die Angst'), трывога ('тревога', 'die Unruhe'), сум ('грусть', 'die Wehmut'), смутак ('печаль', 'die Trübsal'), адчай ('отчаяние', 'der Verzweiflung'), няшчасце ('несчастье', 'der Heimsuchung'), скруха ('скорбь', 'der Trauer'); а также такие положительные эмоции, как радасць ('радость', 'die Fröhlichkeit'), шчасце ('счастье', 'das Glück'), захапленне ('восторг', 'der Freudentaumel'). Также в повести встречались эмоции, описывающие как плохие, так и хорошие поступки героев, вызывающие яркую эмоциональную реакцию: лютасць ('ярость', 'die Wut'), гнеў ('гнев', 'das Grimm'), злосць ('злость', 'der Zorn'), прыніжэнне ('унижение', 'der Demütigung'), сорам ('стыд', 'der Schande'). Для передачи

эмоциональной окрашенности автором часто используются такие прилагательные, как абражаны ('оскорбленный', 'gedemütigt'), жажлівы ('пугающий', 'erschreckend'), прыемны ('приятный', 'angenehm'), добры ('добрый', 'herzensgut'), спакойны ('спокойный', 'ruhig') и т. п.

В тексте своего произведения Василь Быков использует сочетание «нялюдскае жыццё», чтобы описать положение людей во времена военной оккупации: Настала новае, як падумаць, дык проста нялюдскае жыццё, што спакваля, але са страшнай няўхільнасцю ўсталёўвалася ў раёне. Ранейшае знікла [4, с. 4]. При переводе на немецкий и русский языки подобная эмоциональная окраска была несколько приглушена использованием таких эквивалентов, как страшная и schreckliche (Настала новая, страшная в своей непривычности жизнь под немцем, которая постепенно, с неотвратимой настойчивостью утверждалась в районе [5, с. 4]. Nun begann das neue, ungewohnte und darum schreckliche Leben unter den Deutschen [6, с. 5]).

Такая передача первоначального варианта при переводе хоть и выражает негативное отношение к сложившейся ситуации, однако не определяет то, что жизнь во время военной оккупации была совершенно нестерпимой для людей. Снижение градуса эмотивности текста при передаче с белорусского встречается в произведении довольно часто, что говорит о большей выразительности белорусского языка.

Василь Быков часто прибегает к описанию природных явлений, используя при этом лексику с ярко выраженной эмотивной окраской. Так, например, для описания хмурого неба и ненастной погоды автор использует выражение рванае ашмоцце хмар: У небе плыло-неслася рванае ашмоцце хмар, невядома, у якім месцы там хавалася сонца і ці хутка меўся настаць вечар [4, с. 8]. В русском и немецком языках такое описание пропускается, что понижает степень эмотивной окрашенности речи (В небе стремительно проносились нагромождения облаков, неизвестно, в каком месте там было солнце и как скоро настанет вечер [5, с. 7]. Am Himmel stürmten Wolkenberge dahin, und es war nicht zu erkennen, wo die Sonne stand und wie lange es noch bis zum Abend war [6, с. 13]).

Эмотивно окрашенная лексика, используемая в произведении, является одним из основных способов отражения не только внутреннего состояния героя, но и его положения, статуса. Так, главный герой при беседе с полицаем в белорусском тексте почувствовал себя «прыслужнікам» – 'слугой, рабом': Гуж паводзіў

сыбе за сталом так, нібы быў тут гаспадар, а Пятрок неяк проста і хутка ператварыўся з гаспадара ў госця ці нават прыслужніка, і толькі [4, с. 14]. Белорусскому читателю понятен использованный образ, который ассоциируется с особенностями сложного исторического развития белорусского социума – населению часто приходилось выживать под гнетом вражеских народов, и такая ситуация порождала в характере белорусов смирение и покорность.

При переводе на русский язык подобное сравнение не использовалось, т. к. переводчик не сумел или не счел важным передать коннотативные оттенки слова прыслужнік. Ср.: Гуж держал себя за столом по-хозяйски, а Петрок незаметно как-то превратился из хозяина в гостя, не больше [5, с. 12].

При переводе на немецкий язык было использовано слово *der Untergebene*, которое переводится как 'подчиненный' и говорит о том, что в глазах немецкого народа белорусы воспринимались как рабочая сила: *Er benahm sich bei Tisch, als wäre er der Hausherr, und Pjatrok wurde unbemerkt zum Gast und Untergebenen* [6, с. 16].

В произведении «Знак беды» категория эмотивности выражается также с помощью риторических вопросов. Данный способ выражения эмотивности достаточно часто употребляется автором. Например: *Хто ведае, што з'явілася ў гэтай яго нячэсанай галаве пад картовай, са зламаным казырком кепкай ці ў яго наіўна расшыраных светлых вачах – якія там мроіліся думкі-намеры?* [4, с. 21] (Кто знает, какие мысли тревожили его, отчего вздрагивала нечесаная голова под мятой, со сломанным козырьком кепчонкой, что выражалось в его наивно раскрытых глазах? [5, с. 19] *Was für Gedanken mochten ihn beunruhigen, wovon mochte der ungekämmte Kopf unter der zerknautschten Mütze mit dem zerbrochenen Schrim so zittern, was mochten seine naif aufgerissenen Augen ausdrücken wollen?* [6, с. 24]). Можно отметить, что, используя выражение «думкі мроіліся», автор как бы наделяет их способностью действовать независимо от желания человека. В русском и немецком переводах были использованы менее яркие эквиваленты: *тревожили* и *mochten ihn beunruhigen*.

Эмотивность в данном произведении выражается также и с помощью восклицательных предложений. В прямой речи героев восклицания являются самым ярким способом передачи эмоций. Например, «Баба, не спіш?!» ('Баба, не спишь?!', 'Schläfst du, Frau?!'), «Каб жа так!» ('Если бы!', 'Schön wär's!'), «Не дай Бог!» ('Не дай бог!', 'Gott soll schtützen!').

При анализе способов выражения эмотивной выразительности в произведении «Знак беды» было отмечено, что наиболее яркой

эмотивностью отличались описания неблагоприятных жизненных ситуаций героев, например, тревожный сон ('тревожный сон', 'unruhiger Schlaf'), жак апанаваў яе з такой лютасцю ('страх охватил ее с такой силой', 'die Angst packte sie mit solcher Kraft'), кара абрынулася ('кара обрушилась', 'die Strafe bricht'), Петраку стала брыдка ('Петроку стало противно', 'er ekelt sich'). При передаче эмотивов на русский и немецкий язык переводчиками зачастую допускались замены или опущения эмотивной лексики, ср., например: з неспакоем, спалохам і нават жахам у голасе ('с беспокойством, даже испугом в голосе', 'rief gepresst und schreckerfüllt'). В белорусском языке тревожность была передана такими словами, как неспай, спалох, жак, а в русском и немецком языках передача такой вариативности оказалась затруднительной.

Таким образом, для выражения эмотивности в тексте автор использует разнообразные лексико-грамматические средства (синонимы, сравнения, вопросительные и восклицательные конструкции), позволяющие эмоционально воздействовать на читателя на подсознательном уровне. Кроме того, эмотивность может проявляться на уровне текста и через речь персонажей. При переводе важным условием является использование таких способов, которые помогут сохранить эмотивную выраженность исходного текста и достигнуть схожего эффекта воздействия переведенного текста на восприятие читателя.

Список литературы

- 1 Морозкина, Е. А. Герменевтика в филологии, лингвистике и переводоведении / Е. А. Морозкина // Вестник Башкирского университета, № 1. – Уфа. – 2012. – С. 154–157.
- 2 Ларина, Т. В. Фатические эмотивы и их роль в коммуникации / Т. В. Ларина // Эмоции в языке и речи : сборник научных статей / под. ред. И. А. Шаронова. – М.: РГГУ, 2005. – С. 153–154.
- 3 Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая /; отв. ред. и сост. М.А. Кронгауз. – М.: Русское слово, 1997. – 411 с.
- 4 Быкаў, В. У. Знак бяды / В. У. Быкаў – Мінск: Мастацкая літаратура, 1983. – 254 с.
- 5 Быков, В. В. Знак Беды / В. В. Быков – Минск: Мастацкая літаратура, 1989. – 265 с.
- 6 Вукau, W. U. Zeichen des Unheils. Deutsch von Thomas Reschke / W. U. Вукau. – Berlin: Verlag Volkund Welt, 1984. – 344 с.

Ю. С. Иванчикова

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

СЕМАНТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ 'ПРИБРЕТАТЬ' В ЭТИМОЛОГИЧЕСКОМ ГНЕЗДЕ С КОРНЕМ *TĚG-

В статье рассматривается семантическое наполнение этимологического гнезда с корнем *tĕg-. Выявляется мотивационная модель 'тянуть к себе' → 'приобретать', лежащая в основе формирования семантики 'делать своей собственностью' в рефлексах корня.

Праславянский корень *tĕg- восходит к индоевропейской основе *ten-gh 'тянуть, натягивать, растягивать' [1, т. 3, с. 32–34; 2, т. 2, с. 278] и обнаруживает продолжения во многих славянских языках: сравн. укр. *тягти, тягтися, тягнути, тягнутися*; блр. *цягнуць, цягнуцца*; болг. *тѣгна* 'имею (показываю) вес', 'обременяю'; с.-хорв. *тѣгнути* 'коснуться', 'дотронуться', 'тронуть', *тегнути* 'тянуть' (о весе), 'весить'; чеш. *tahati (táhnouti)* 'тянуть', 'таскать что-либо' [2, т. 2, с. 278]; праслав. *tĕg-, *tĕgnŏ ti родственно авест. *θanĵ ayeiti* 'тянет (повозку)', 'натягивает лук', *θanvan-, θanvar-* ср. р. 'лук', осет. *tъnjъn* 'вытягивать' [3, т. 4, с. 138–139].

Этимологический корень *tĕg- обнаруживает деривационную и семантическую продуктивность и имеет несколько направлений семантической эволюции:

- 1) 'тянуть' (*тянуть, протягивать, растягивать*, др.-рус. *тѧ го* 'ремень' [4, т. 3, с. 1098]);
- 2) 'вязать' (*стягивать, тяж* 'веревка' [5, т. 4, с. 234]);
- 3) 'работать' (др.-рус. *тѧ гота* 'труд' [4, т. 3, с. 1098–1099], диал. *тяжак* 'земледелец' [6, т. 4, с. 464]);
- 4) 'страдать' (*истязать*, бел. диал. *прытуга* 'горе, беда' [7, с. 290]), 'тосковать' (*тужить*), 'быть тягостным' (*тягость*, др.-рус. *тѧ жьныи* 'тягостный' [4, т. 3, с. 1104]);
- 5) 'требовать, спорить' (*тяжба*, др.-рус. *тѧ гатисѧ* 'судиться' [4, т. 3, с. 1097]);
- 6) 'иметь большой вес, быть тяжелым' (*тяжелый*, др.-рус. *тѧ жета* 'тяжесть' [4, т. 3, с. 1102]);
- 7) 'приобретать' (*стяжание* 'имущество' [8, т. 14, с. 1128–1129] [1, т. 3, с. 32–34; 9, с. 383; 10, с. 744].

Церковнославянский, древнерусский двувидовой глагол *ста жати* зафиксирован в исторических словарях со следующими значениями: ‘приобрести, получить богатство; заработать, добыть трудом’, ‘прилагая усилия, приобрести, выработать какие-либо качества’, ‘владеть, иметь’, ‘вернуть, возратить’ [11, вып. 28, с. 231]. Глагол является префиксальным производным от церковнославянского глагола *та жати* ‘работать’ [5, т. 4, с. 311], ‘быть в рабстве’, ‘приобретать’ [4, т. 3, с. 1101–1102]. Данные глаголы продолжают общеславянские **teḡati*, **teḡnŏti*, восходящие к индоевропейской основе **ten-gh* ‘тянуть, натягивать, растягивать’ [1, т. 3, с. 32–34; 2, т. 2, с. 278].

Семантическое направление ‘приобретать, делать своей собственностью’ возникло на основе мотивационной модели ‘тянуть, изменяя положение предмета в пространстве, с целью приближения к себе’ → ‘делать своим, присваивать’. Это семантическое направление представлено рядом древнерусских и церковнославянских рефлексов, группирующихся вокруг трех основных семантических центров:

1) ‘действие, направленное на приобретение имущества’ – церк. *та гати* ‘принадлежать, относиться’ [5, т. 4, с. 310], *та нути* ‘принадлежать, относиться’ [5, т. 4, с. 312], *воста жати* ‘приобрести, добиться’ [11, вып. 3, с. 64], *иста зати* ‘требовать, обратно брать’ [12, ч. 6, с. 377–384], *оттягати* ‘отнять посредством тяжбы’ [11, вып. 14, с. 54], *прита гивати* ‘присваивать’, *прита жати* ‘приобрести’ [4, т. 2, с. 1485], *приста жати* ‘приобрести’ [5, т. 3, с. 496], *пота нутися* ‘пожелать достать, присвоить что-либо себе’ [12, ч. 6, с. 384–403]; *сьта жательство* ‘накопление; корысть, нажива’ [4, т. 3, с. 856];

2) ‘имущество’ – *та жаниѸ* ‘стяжание, достояние’ [4, т. 3, с. 1100–1101], *ста жаниѸ* ‘имущество, собственность’, ‘богатство’, ‘средства’ [4, т. 3, с. 856], *стяжательный* ‘полученный, отобранный’ [11, вып. 28, с. 230], *прита жаниѸ* ‘приобретение’, ‘имущество’, ‘имение, земля’, ‘доход’ [4, т. 2, с. 1485], *прита жательный* ‘означающий принадлежность одной вещи к другой’ [12, ч. 6, с. 377–384], *воста жениѸ* ‘приобретение’ [11, вып. 3, с. 64], *приста жаниѸ* ‘то, что прибавлено к приобретенному’ [5, т. 3, с. 496], *неста жаниѸ* ‘бедность, нищета’ [12, ч. 6, с. 377–384];

3) ‘лицо, приобретающее имущество’ – *ста жатель* ‘тот, кто копил деньги’, ‘владелец, хозяин’ [11, вып. 28, с. 230], *прита жатель* ‘правитель, хранитель’ [4, т. 2, с. 1485], *воста жникъ* ‘сборщик податей, пошлины’ [11, вып. 3, с. 64].

Большинство представленных лексем не функционирует в современном русском языке, но продолжает свое существование в диалектах.

В церковнославянском языке зафиксированы производные от глагола *ста жати* имена существительные, называющие лицо: *ста жатель* ‘приобретатель; обладатель, владелец’, *ста жательница* ‘приобретательница; обладательница, владелица’; имя прилагательное *ста жательный* ‘пристрастный к стяжанию; корыстолюбивый’ [5, т. 4, с. 243]. В современном русском языке функционируют как указанные старославянские лексемы, так и новые слова: современный дублет старославянского прилагательного *стяжательный* – *стяжательский* и имя существительное *стяжательство*, однако семантика данных слов на синхронном срезе несколько отлична от первоначальной. Имена существительные *стяжатель* и *стяжательница* используются в значении ‘корыстолюбивый, стремящийся к наживе человек’, *стяжательство* – ‘алчное накопление денег, имущества, страсть к наживе, приобретательству’ [13, т. 4, с. 297], прилагательные *стяжательский* и *стяжательный* – ‘имеющий отношение к стяжательству’ [14, с. 1285]. Так, в лексемах сохраняется ядерная сема приобретения, обладания чем-либо, и одновременно в лексическом значении актуализируется сема ‘желание владеть, стремление преумножить свое имущество’ любыми способами, честными и нечестными.

Сема ‘движение’, являющаяся ядерной для этимологического корня, тесно связана с понятием ‘деятельность’. Имущество же мыслится как результат деятельности, труда: «Усердно работающий человек последовательно стремится к обладанию собственностью» [15, с. 178]. Исследованию связи корней **trud-* и **teg-* посвящена работа С.М. Толстой «Труд и мука» [16]. Многочисленные производные корня **teg-* отразили народные представления о необходимости трудовой деятельности для получения каких-либо материальных средств: ц.-сл. *та жати* ‘заниматься чем-либо; трудиться, работать’, соответствующее глаголу производное существительное со значением лица *та жатель* ‘делатель’ [5, т. 4, с. 311], *та жакъ* ‘земледелец, пахарь’ [10, с. 745], др.-рус. *та жати* ‘пахать, вести борозду’, ‘обрабатывать’, ‘работать’, ‘работать на кого-то, быть в рабстве’, *та жатель*, *та жарь* ‘земледелец’, *та жарь* ‘земледелец’, ‘труженик’, ‘пашня, поле’, *та жанию* ‘работа, труды’, ‘пашня, поле’ [4, т. 3, с. 1100–1102], диал. *тягун* ‘хозяйственный человек’ [17, т. 6, с. 118], (сравн. диал. *дерун* ‘человек, не жалеющий

сил для работы на себя’: *Дерун, кто много работает, дерет все к себе* [15, с. 71]).

Можно выделить группу слов, обнаруживающих модальные семы влечения, старания, усердия в работе: *та жатиса* ‘усердно работать’ [4, т. 3, с. 1102], диал. *втужаться* ‘втягиваться в работу’ [18, т. 5, с. 234], *затягаться* ‘втягиваться в работу, начать увлекаться’ [17, т. 1, с. 188], *затяжной* ‘много и охотно работающий’ [18, т. 11, с. 123], *тягущей* ‘жадный к работе’ [19, с. 567]; *из последнего тяга* ‘из последних возможностей, из последних сил’, *тянуть губу* ‘работать до изнеможения’, *тянуть черта за волосы* ‘трудиться напряженно’ [20, с. 200–201]. Это лексическое поле пересекается с полем ‘работать’.

В гнезде с корнем **teg-* наблюдается явление энантиосемии, так как в качестве образной характеристики медленно выполняемой работы, длительного бездействия также широко используется глагол *тянуть*. В сознании носителей языка движение с преодолением сопротивления ассоциируется с замедлением, вынужденным снижением темпа, что и определяет продуктивность образований с семантическим компонентом ‘медленно’: совр. *тянуться* ‘медленно двигаться’ [8, т. 15, с. 1280], диал. *тянуть* ‘медлить, мешкать или волочить, длить’ [6, т. 4, с. 464], *затягивать* ‘волочить, проволочить дело, медлить, длить’ [6, т. 1, с. 677], *затягать* ‘задерживать, замедлять’ [18, т. 11, с. 121–122], *протягать* ‘продлить, промедлить, пробавить, промешкать’ [6, т. 3, с. 543], *тяну́чка* ‘о медлительной, нерасторопной, ленивой женщине’ [18, т. 46, с. 92] и др. – а также во фразеологизме *как со смолы тянется* ‘что-либо происходит слишком медленно’ [18, т. 46, с. 92].

Таким образом, этимологическое гнездо с корнем **teg-* представлено разветвленной сетью производных, отражающих различные семантические направления эволюции генетического корня. Понятие ‘перемещение объекта в пространстве’, являющееся ядром лексического значения корня **teg-*, предполагающее однонаправленное движение «к себе» и подразумевающее переход объекта в собственность субъекта действия, послужило базой для формирования в рефлексах корня семантического направления ‘приобретать, делать своей собственностью’. Исходным признаком, лежащим в основе формирования семантики ‘приобретать, делать своей собственностью’ является пространственное представление, точнее – представление о перемещении в пространстве по направлению к себе.

Список литературы

- 1 Этимологический словарь русского языка: в 3 т. / сост. А.Г. Преображенский. – М.–СПб.: АН СССР, 1910–1914, 1949.
- 2 Черных, П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. / П.Я. Черных. – М.: Русский язык, 1999.
- 3 Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / М. Фасмер; пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. – 2-е изд., стер. – М.: Прогресс, 1986–1987.
- 4 Срезневский, И.И. Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам: в 3 т. / И.И. Срезневский. – СПб.: Императорская АН, 1893–1912. Репринтное издание: М.: Книга, 1958.
- 5 Словарь церковно-славянского и русского языка: в 4 т. / сост. 2-е отд-е Императорской АН. – СПб.: Типография императорской АН, 1847. Репринтное издание: М.: Литература, 1995.
- 6 Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль; под ред. проф. Бодуэна-де-Куртене. – 3-е изд. – СПб. – М.: Т-во М.О. Вольф, 1903–1909. Репринтное издание: М.: Цитадель, 1998.
- 7 Янкова, Т.С. Диалектный словарь Лоевщины / Т.С. Янкова. – Минск: Наука и техника, 1982. – 432 с.
- 8 Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. / В.И. Чернышев, С.Г. Бархударов, А.М. Бабкин. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1950–1965.
- 9 Горяев, Н.В. Сравнительный этимологический словарь русского языка / Н.В. Горяев. – Тифлис, 1896. – 554 с.
- 10 Полный церковно-славянский словарь (со внесением в него важнейших древне-русских слов и выражений) / сост. Г. Дьяченко. – М., 1899. Репринтное издание: М., 1993. – 1159 с.
- 11 Словарь русского языка XI–XVII вв. / Р.И. Аванесов, В.Б. Крысько. – Вып. 1–29. – М.: Наука, 1975–2011.
- 12 Словарь Академии Российской: в 6 ч. / Императорская АН. – СПб.: Изд-во Императорской АН, 1789–1794. Репринтное издание: М., 2014.
- 13 Словарь русского языка: в 4 т. / А.П. Евгеньева. – 3-е изд., стер. – М.: Русский язык, 1985–1988.
- 14 Кузнецов, С.А. Большой толковый словарь русского языка / С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2000.
- 15 Еремина, М.А. Лень и трудолюбие в зеркале русской языковой традиции / М.А. Еремина. – Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2014. – 204 с.
- 16 Толстая, С.М. Труд и мука / С.М. Толстая // Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. – М.: «Индрик», 2008. – С. 114–121.
- 17 Словарь русских говоров Среднего Урала: в 7 т. / П.А. Вовчок, А.К. Матвеев. – Свердловск: Изд-во Уральск. ун-та, 1964–1988.

18 Словарь русских народных говоров / Ф.П. Филин, Ф.П. Сороколетов. – Вып. 1–45. – СПб.: Наука, 1965–2012.

19 Словарь современного русского народного говора (д. Деулино Рязанского района Рязанской области) / И.А. Оссовецкий. – М.: Наука, 1969. – 616 с.

20 Фразеологический словарь русских говоров Сибири / А.И. Федоров. – Новосибирск: Наука, 1983. – 232 с.

УДК 811'243'367'373'42:070

Л. И. Ландова

Науч. рук. – Г. Н. Игнатюк, ст. преподаватель

ЛЕКСИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ЕСТЕСТВЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО РАДИОДИСКУРСА

Данная статья посвящена различным речевым средствам, которые используются в радиодискуссиях с целью создания естественности коммуникации. Было выявлено, что современные дискуссии на радио характеризуются открытостью и непринужденностью. Для создания естественности коммуникации используются различные средства: самокоррекция, риторические вопросы, эллиптические конструкции, повторы и др.

В последнее время дискуссия на радио как отдельный жанр медийного дискурса все более приобретает вид спонтанного и непринужденного разговора, а также вызывает интерес не только со стороны слушателей радио, но и исследователей радиодискурса.

Радиодискурс становится объектом многих научных исследований, выполненных на стыке журналистики и филологии на материале электронных СМИ. Такая тенденция объясняется возросшим интересом к изучению особенностей функционирования языковых единиц в различных типах дискурса, с также недостаточной изученностью употребительности речевых средств, способствующих созданию единственности медийной коммуникации.

Так, например, в диссертационной работе П. Н. Босого радиоречь квалифицируется как разновидность устной литературной публичной речи, представляющая собой процесс производства невербального текста в условиях радиокommunikации [1, 16]. Специфика радиокommunikации обусловлена особыми экстралингвистическими

факторами реализации данного вида дискурса – опосредованностью, всеохватностью, отсутствием визуализации, массовостью аудитории, одномоментностью и непрерывностью [2, с. 37].

М. Л. Каленчук и Р. Ф. Касаткина, изучая современные процессы в звучащей речи на материале записей радиопередач, обращают внимание на то, что изменения проявляются преимущественно в узусе, но иногда затрагивают и сферу нормы [3, с. 318].

В настоящее время радиоречь отражает то, что характерно для публичной и разговорной речи, в ней сочетаются все новые тенденции, которые закреплены нормой.

Функционированию основных речевых жанров радиодискурса посвящены публикации многих исследователей. Большинство исследователей выделяют три основных жанровых типа радиодискурса: информационный, аналитический и документально-художественный (радиоочерк, радиокомпозиция и др.) [4, с. 146].

Отличительными особенностями радиодискурса являются активная позиция ведущего, а также эмоциональная насыщенность. В связи с тем, что данные радиопрограммы ориентированы на массовую аудиторию, в них используются нейтральные, общелитературные языковые средства.

В данной статье рассматриваются радиодискуссии британского и белорусского радио. Следует отметить, что формат современной дискуссии на радио предполагает атмосферу, максимально приближенную к «живому общению». В ходе радиодискуссии с гостями радиозэфира обсуждаются наиболее актуальные вопросы, затрагиваются важные для них темы. Как правило, участниками дискуссий являются известные люди или эксперты из различных сфер деятельности. Несмотря на предполагаемую подготовку к эфиру, зачастую участники не имеют возможности подготовиться ко всем вопросам заранее, поэтому в их речи присутствуют элементы спонтанности. Необходимо отметить, что речь ведущих также звучит естественно, поскольку они стараются не акцентировать внимание на продуманных для эфира вопросах. Таким образом, черты спонтанности присутствуют как в речи гостей студии, так и в речи самих ведущих радиопередач.

Для создания естественности коммуникации используются различные языковые и речевые средства.

В речи участников радиодискуссий на белорусском радио был замечен перебор синонимического ряда, многократный повтор одного и того же слова в пределах одного или нескольких предложений.

Например: *Грамадскае аб'яднанне як спажывец удзельнічала*

ў распрацоўцы. **Грамадскія аб'яднанні** павінны стварыць камерцыйныя арганізацыі, але ў асноўным **грамадскія аб'яднанні** ажыццяўляюць сваю дзейнасць за кошт узносаў, ахвяраванняў.

В данном примере словосочетание «грамадскае аб'яднанне» использовано в предложениях несколько раз подряд.

Примером повтора могут послужить и следующие предложения: *Ёсць льготы. **Льготы** ёсць для грамадскіх аб'яднанняў: дзіцячых, маладзёжных, але ёсць таксама **льгота**, калі змянілася **заканадаўства**.*

В речи участников британских радиодискуссий также были замечены многократные повторы: *The first thing that **struck me** that really **struck me** about Etta was she was very musical.*

*And the Latin teacher went away on a course, so every time we were supposed to have Latin Fred and I talked all the time, **talk, talk, talk**.*

В британских радиодискуссиях участники могут прибегать к игре слов, перетасовывать слова, производя новые комбинации, которые зачастую звучат достаточно необычно, например:

*With me today **the only only producer**.*

*She is **muultiheaded, multitongue, wow-how manager**.*

В последнем примере ведущий высказывается о госте, при этом прибегая к игре слов за счет неожиданных нестандартных комбинаций морфем и слов, которые воспринимаются слушателями как весьма оригинальные и необычные.

Для спонтанной речи характерным является употребления междометий, функционирующих в роли заполнителей пауз (*pause fillers*). Как правило, в английском языке используют такие заполнители пауз, как *well, eh, okay, yeah, ehm, um, like, just, uh*. В белорусском языке эту функцию выполняют междометия *воць, ну, там, як бы, э-э, у-м, м-м, а-а* и т. п. Использование заполнителей пауз было замечено за участниками радиодискуссий в ситуациях, когда у них возникало чувство сомнения либо им требовалось точнее сформулировать мысль, например:

(англ.) ***Ehm**, and my son wanted a very small dog.*

*And how are you? How's life? Good **yeah**, traveling all over the place how'd you do when you're promoting films like this so I'm a bit sort of here there and everywhere but **ehm**, but I'm very happy to be home with my family*

(белор.) ***Ну**, напэўна адсоткаў 80 запытаў.*

***Ну**, я вам так скажу, **ну**, ёсць у нас грамадскія аб'яднанні, якія былі зарэгістраваныя ў 1995–1999 гадах.*

Достаточно распространенным явлением в дискуссиях на радио

является самокоррекция в ходе коммуникации. Она может осуществляться различными способами: путём повторения и исправления слова либо части фразы. Например:

Так, хацелася б адзначыць, што дадзеная ініцыятыва ўжо дадатак да таго, што робіцца на дзяржаўным узроўні для пошуку першага працоўнага месца, а таксама для таго, каб зблізіць сістэму бізнесу і ... дакладней, сістэму адукацыі і бізнесу.

Необходимо отметить, что самокоррекция в дискуссиях на радио употребляется в том случае, когда гости радиопередачи «передумали» употребить какое-то слово и заменили его другим или ошиблись при изложении своей мысли. Участники белорусских радиодискуссий стараются не акцентировать внимание слушателей на моменте самокоррекции. Они предпочитают просто вернуться назад и дать правильный вариант. Например:

*У нас у Інтэрнэце ёсць у вольным доступе вельмі шмат **статутам... статутаў** грамадскіх аб'яднанняў.*

Для участников британского радиоэфира характерным является то, что в процессе коммуникации они прибегают к самокоррекции в радиодискуссиях. В отличие от ведущих белорусских радиодискуссий, участники британского радиоэфира не скрывают допущенных ошибок. Гости программы обычно корректируют неточности с помощью извинений. Например:

*No, I mean we come but I can't help you. **Sorry for misunderstanding.***

На синтаксическом уровне дискурса просматривается тенденция к сокращению, упрощению, а также употреблению вводных, вставных и присоединительных конструкций, типичных для разговорной речи.

Широко используются в речи участников радиодискуссий и компоненты, содержащие дополнительную информацию, что создает впечатление неподготовленности речи [5, с. 14]. Например:

Гэта... таксама як бы гурток на інтарэсах... гэта таксама нейкая арганізацыя.

Таким образом, современные дискуссии на радио характеризуются открытостью, непринужденностью и естественностью коммуникации. Употребление в речи междометий, выражающих эмоциональную реакцию собеседников, а также так называемых «речевых филлеров», функционирующих в роли заполнителей пауз, использование говорящими риторических вопросов, упрощенных конструкций, перифраз и других языковых и речевых средств позволяет придать общению в радиоэфире неофициальный характер, располагающий к созданию

раскрепощенной атмосферы, необходимой для открытого диалога. В свою очередь, о спонтанности и непринужденности речи участников радиопрограмм свидетельствуют самокоррекция, повторы, переспросы (как правило, вежливое перебивание ведущим собеседника с целью уточнения правильности понимания какого-либо высказывания), перебор синонимического ряда и некоторые другие средства.

Список литературы

1 Босый, П. Н. Современная радиоречь в аспекте успешности или неуспешности речевого взаимодействия: автореф. дис. ... канд. филол. наук / П. Н. Босый. – Томск, 2006. – 23 с.

2 Нестерова, Н. Г. Коммуникативно-прагматическая специфика спонтанного радиодискурса / Н. Г. Нестерова // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2009. – № 318. – С. 37–41.

3 Каленчук, М. Л. Звучащая речь в средствах массовой коммуникации / М. Л. Каленчук, Р. Ф. Касаткина // Язык массовой межличностной коммуникации. – М.: Медиа-Мир, 2007. – С. 301–320.

4 Самсонова, А. С. Жанровое своеобразие современного радиодискурса / А. С. Самсонова, Н. В. Лагута // Вестн. Амур. гос. ун-та. – Сер. Гуманит. науки. – 2013. – № 60. – С. 141–147.

5 Жеребило, Т. В. Словарь лингвистических терминов / Т. В. Жеребило. – 5-е изд., испр. и доп. – Назрань: Пилигрим, 2010. – 486 с.

УДК 811.161.3'25:811.111

Л. А. Лещенко

Науч. рук. – Г. Н. Игнатюк, ст. преподаватель

ПРОБЛЕМА ОПОСРЕДОВАННОГО ПЕРЕВОДА С БЕЛОРУССКОГО НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Исследование посвящено проблеме опосредованного перевода художественных текстов с белорусского на английский язык, где посредником выступает русский язык. Автор анализирует возникающие при таком способе перевода неточности, в отдельных случаях приводящие к серьезным ошибкам. За основу для анализа были взяты примеры из произведений Ивана Шамякина, Ивана Мележа и Василя Быкова.

В настоящее время наблюдается заметное возрастание интереса

зарубежного читателя к белорусской истории, культуре и литературе, в особенности к творчеству известных белорусских писателей. Следует, к сожалению, отметить, что лишь небольшое количество произведений белорусской классической прозы переведено на европейские языки и, кроме того, около половины из всех ныне существующих переводов выполнены методом опосредованного перевода, где посредником выступает русский язык. К сожалению, тема прямого перевода с белорусского языка практически не изучена.

Таким образом, адекватное отражение национально-культурных особенностей белорусского народа при переводе литературных произведений непосредственно с белорусского на иностранные языки приобретает все большее значение. Дальнейшее знакомство зарубежного читателя с лучшими образцами белорусской литературы в переводе, который раскрывает с помощью адекватных художественных средств этнические, культурные и исторические особенности белорусской нации, будет способствовать повышению мирового авторитета и престижа белорусской литературы и культуры.

Материалом для данного исследования послужили произведения Ивана Шамякина в переводах Ольги Шарце, произведений Ивана Мележа в переводах Натали Ворд и произведений Василя Быкова в переводах Алана Майерса.

Проблема достижения адекватности перевода художественного текста обусловлена сложной природой данного феномена, находящегося в зависимости от целого ряда факторов как интралингвистического, так и экстралингвистического характера, что, несомненно, воплощается в специфике деятельности переводчика.

Так, при переводе романа Ивана Мележа «Люди на болоте» [1; 2] достаточно часто встречаются лексико-семантические несоответствия. Это обусловлено наличием в романе большого количества диалектных слов и фразеологических единиц, характерных для Полесского региона, но не зафиксированных в словарях. Даже при дословном переводе на русский язык некоторые из них теряют свой смысл и связь с контекстом, при переводе же на английский и вовсе могут ввести читателя в заблуждение.

Так, например, поговорка *була ў старца торба*, употребленная в речи, означает недоверие к сказанному ранее. В русском языке для выражения смысла можно было бы подобрать аналогичный оборот типа «*Что ты сказки рассказываешь!*» или более просторечное «*Хорош заливать!*», однако же переводчик, не распознав в данном выражении фразеологическую единицу, принял решение передать его на русский дословно, а именно: «*была у старца торба*».

– Я ж, можно сказать, вдовец. Ведь у меня была... женка!

– Была у старца торба!

– Нет, правда, была! В Мозыре, на службе! Черненькая, стройненькая, красивая! Винтовочка трехлинейная!..

В русском языке слово *старец* в первом значении означает уважаемого старика, во втором – пожилого монаха, и только в третьем значении “старый попрошайка, нищий”, в белорусском же слово “*старац*” в своем первом и самом распространенном значении даже в современном белорусском языке означает просто “нищий”, без каких-либо указателей на возраст. Однако при дальнейшем переводе с русского на английский переводчиком была предпринята попытка передать данное выражение приемом калькирования: *There was an old man, and he had an old stick* – ‘Жил-был старик, и был у него посох’. В результате получилась бессмысленная для англоязычного читателя реплика, странным и нелогичным образом прерывающая диалог героев:

– *You could call me a widower. I have had a ... wife!*

– *There was an old man, and he had an old stick...*

– *No, I really have! In Mozyr, in the army! A dark little thing, slim and beautiful! My rifle!*

В тексте романа слово *старац* встречается также и в составе идиомы *старцам жыць, з перцам есці*, означающей хотеть иметь что-либо при отсутствии условий. В русском языке в сходных ситуациях говорят обычно “*Ишь, чего захотел!*”, однако же в русском переводе мы находим выражение *голым жить, с перцем есть*, поскольку в русском языке обозначить понятие нищеты можно и при помощи слова *голый*, т. е. быть голым значит быть нищим. Но следует отметить, что в русском языке данная фраза не является идиоматическим выражением.

– *А мне что с того? Первые или последние... Были б по сердцу...*

– *По сердцу? Голым жить, с перцем есть!*

Вполне закономерным представляется тот факт, что при переводе с русского на английский переводчик не сумел распознать идиому в выражении *голым жить, с перцем есть* и перевел его как *go about in rags, with nothing to eat* (‘ходить в лохмотьях и голодать’), при этом коннотация завышенных запросов совершенно утратилась. Сумей он распознать фразеологическую единицу, он наверняка использовал бы английский аналог, например, “*That's a tall order*”.

У белорусского регионального слова *прысушыць* (‘приворожить, влюбить в себя с помощью колдовства’) в русском языке существует эквивалент *присушить*, который и был использован в переводе:

Чем больше Евхим украдкой смотрел на нее, тем больше сохло в горле, труднее было снова завязать разговор.

– Ты вот – не такая... Другая!.. – выдавил он, стараясь говорить полушутя. – И что в тебе такое, чем ты меня присушила?

– Видать, что высох! Одни скулы!

– А то нет?.. Ты, видно, у глинищанской знахарки зелья такого взяла!

Однако при последующем переводе с русского на английский, слово присушить было передано как *dry up* ('высушивать') вместо *bewitch* либо *charm*, т. к. переводчику не удалось различить слова *сушить* и *присушивать*, в результате чего у читателя может сложиться впечатление, что героиня в прямом смысле высушила собеседника:

– *What is it about you that makes me dry up completely?*

– *Hm, completely dehydrated, are you? Cheeks like a mummy!*

Еще одним примером, иллюстрирующим неадекватность многоступенчатого перевода, является попытка передать на английский язык приемом генерализации понятия *дружки* ('подруги молодой во время свадебного обряда') [3, с. 184] *i сяброўкі* как *friends*, несмотря на то, что в английской языковой картине мира существует понятие *bridesmaid* ('подружка невесты'). В русском переводе эти слова звучали как *дружки и подруги*. Возможно, переводчик, не будучи хорошо знакомым с восточнославянскими реалиями, посчитал эти понятия синонимичными, либо же подумал, что слово *дружки* следует читать с ударением на последний слог (мн. ч. от слова *дружок* – друг), что и привело к опущению слова *дружки* при переводе.

Иногда, несмотря на то, что лексико-семантическое значение слова адекватно отражается в переводе, обнаруживаются шероховатости в грамматике. Так, в повести «Знак беды» [4; 5], переводя название белорусской народной песни «*Купалінка*», переводчик, вероятно, не будучи знакомым с системой склонений белорусского языка, передал фразу *хваляюча-нявуча пацякла музыка колішняй любімай ёю «Купалінкі»* как *the melancholy melody of 'Kupalinki', her one-time favourite, began to flow melodiously*.

Обстоятельство *за паничынай* ('при крепостном праве, при барщине') на английский язык было передано как *when the Poles ruled round here* ('когда тут господствовали поляки'), что является исторической ошибкой, потому что крепостными были все крестьяне Российской империи до 1861 года. То, что можно было бы назвать «польским владычеством», закончилось в 1795 году после третьего

раздела Речи Посполитой. Поскольку все анализируемые переводы были сделаны в 70-е годы XX века в Советском Союзе, вполне объяснимым кажется желание советских властей отделить и противопоставить советский народ, и в особенности белорусов, полякам и всему Западу в целом.

Реалия *шляхта* в произведениях белорусской литературы встречается достаточно часто. Например, в романе «Снежные зимы» [6; 7; 8] она встречается при описании *гонару* ('гордость, спесь') [3, с. 154]. Данная реалия передается на английский язык с добавлением этнонима *Polish*: 1) *упартасць і гонар, проста такі шляхецікі, як у маёй жонкі...* ('упрямство и гордость, прямо-таки шляхетская, как у моей жены') – *and your pride, a truly Polish pride like my wife's. ...* и 2) *гонару – што ў шляхцянке слуцкай, у нашай Адаліны Аркадзьеўны* (рус. 'У меня гонора, что у шляхтянки слуцкой — у нашей Адалины Аркадьевны') – *I've as much conceit as our Adalina whose forefathers belonged to the Polish nobility*. Использование этнонима *Polish* ('польский') является исторической ошибкой, поскольку понятие *шляхта* существовало и в Великом княжестве Литовском (предшественник современных Беларуси и Литвы), и в Королевстве Польском (предшественник Польши). Белорусы являются отдельной нацией, а употребление этнонима *Polish* размывает границы и вводит в заблуждение англоязычного читателя.

Таким образом, можно сделать вывод, что роль личности переводчика при переводе художественных произведений огромна, т. к., принимая то или иное решение при выборе способа перевода, переводчик должен ощутить себя частью той культуры, на языке представителей которой создано переводимое им произведение.

Практически все переведенные в XX веке с помощью языка-посредника произведения белорусской прозы требуют повторного перевода с белорусского непосредственно на английский, поскольку в советское время все они делались достаточно небрежно, с расчетом на понимание русскоязычным читателем многих белорусских реалий, и, как следствие, при многоступенчатом переводе зачастую искажался первичный смысл, вложенный автором в свой текст.

В современном мире многоступенчатый перевод, где адресат и адресант меняются ролями несколько раз, кажется нелепостью, ведь на сегодняшний день в нашей стране, как и во всех постсоветских республиках, достаточно высок уровень образования в целом и уровень подготовки лингвистов и переводчиков в частности. Однако, к сожалению, переводами белорусской литературы на европейские языки занимается пока лишь небольшое количество молодых ученых.

Сложившаяся ситуация, несомненно, требует скорейшего разрешения, которого можно достигнуть путем создания необходимых условий для подготовки соответствующих специалистов и активизации исследований в данной области теории перевода.

Список литературы

- 1 Мележ, І. П. Збор твораў: у 10-ці т. Т. 5. Людзі на балоце: раман з «Палескай хронікі» / І. П. Мележ. – Мінск: Маст. літ., 1981. – 415 с.
- 2 Мележ, І. П. Люди на болоте. на англ. языке / І. П. Мележ. – М.: Progress Publishers, 1979. – 494 с.
- 3 Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / НАН Беларусі, ін-т мовазнаўства ім. Якуба Коласа; пад рэд. М. Р. Судніка і М. Н. Крыўко. – Мінск: БелЭн, 1999. – 784 с.
- 4 Быкаў, В. У. Знак бяды / В. У. Быкаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1984. – 254 с.
- 5 Bykov, Vasil. Sign of misfortune / Vasil Bykov. – New York: Allerton Pr, 1990. – 240 p.
- 6 Шамякін, І. Збор твораў: у шасці тамах. Том 5. – Раман і апавесць: Снежныя зімы; Гандлярка і паэт. – Мінск: Маст. літ., 1979. – 608 с.
- 7 Shamyakin, I. Snowtime / I. Shamyakin. – Moscow: Progress Publishers, 1973. – 486 p.
- 8 Шамякин, И. Снежные зимы / И. Шамякин. – М: Советский писатель, 1970. – 400 с.

УДК 811.111'23'42:70

Е. Ю. Минакова-Бершанская

Науч. рук. – Г. Н. Игнатюк, ст. преподаватель

ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОЙ МАНИПУЛЯЦИИ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ МЕДИЙНОМ ДИСКУРСЕ

В статье на примере англоязычного медийного дискурса, а именно – англоязычных телевизионных научных и научно-популярных теледебатов рассматриваются особенности использования тактики речевой манипуляции. По сравнению с другими жанрами медиадискурса в жанре теледебатов наблюдается наиболее яркое проявление характерных особенностей, присущих лингвистической манипуляции.

Когнитивная лингвистика исследует один из самых интересных предметов – лингвистические средства манипулирования. Манипуляция – неотъемлемая часть современной жизни: она находит свое применение в средствах массовой информации, политике, бытовой жизни, научных и научно-популярных теледебатах. Актуальным в современных условиях популяризации науки является исследование научных и научно-популярных телевизионных дебатов, поскольку этот жанр способен оказывать большое воздействие на мнение слушателей. В научных и научно-популярных теледебатах наиболее ярко, по сравнению с другими жанрами медиадискурса, проявляется стратегия манипулятивного воздействия, достигаемого посредством использования различных средств речевого манипулирования.

Лингвистическое манипулирование являлось предметом исследования в работах многих ученых, таких как В. Е. Чернявская, С. А. Мегентесова, С. И. Литунова, О. Н. Быкова, Г. Шиллер, Б. Н. Бессонова, Д. А. Волконогов, Р. Грудин, Д. Рудинов, В. Н. Сагатовский, Э. Шостром и др. Под этим термином подразумевается подбор специфических лингвистических средств и речевое воздействие, оказываемое на человека с целью формирования у него конкретного мнения, отношения, побуждения его к определенным целям, намерениям, действиям. По мнению автора книги Эверетта Шострома «Человек-манипулятор», манипулирование всегда включает управление и контроль, эксплуатацию другого человека, элементы внушения и психологического воздействия [1, с. 34].

В изученных научных и научно-популярных дебатах были выявлены общие свойства манипуляторных лингвистических средств. Проведен анализ следующих англоязычных научно-популярных теледебатов общим объемом 500 страниц:

1. «Is Creation a Viable Model in Today's Modern Scientific Era?» Bill Nye vs. Ken Ham Debate. Legacy Hall at the Creation Museum, Petersburg, KY, February 4, 2014.

2. «The God Delusion Debate» Richard Dawkins vs. John Lennox at The Natural History Museum in Oxford on 21st October 2008, sponsored by the Fixed Point Foundation.

3. «Making Better Babies, Pro and Con A Debate». A BMW Edge, Federation Square, Melbourne, 2 October, 2012. A debate between Professor Julian Savulescu and Associate Professor Robert Sparrow.

4. «Is There Historical Evidence for the Resurrection of Jesus?» A debate between William Lane Craig and Bart D. Ehrman. College of the Holy Cross, Worcester, Massachusetts March 28, 2006.

5. «Human Nature: Justice versus Power», Noam Chomsky debates with Michel Foucault, 1971.

Согласно К. В. Никитиной, речевая манипуляция в научных и научно-популярных теледебатах имеет определенные характеристики.

1. Целенаправленность.

Цель речевой манипуляции состоит в обеспечении восприятия предлагаемой оратором научной информации в том аспекте или ключе, который предполагает выступающий [2, с. 104].

Билл Най употребляет слово *bowtie*, снисходительное по отношению к тем, кто верит в реальное существование Ноева ковчега, а значит, и к своему оппоненту – Кэну Хэму. Зрители будут склонны думать об оппоненте так же снисходительно и, как следствие, через призму этого воспринимать высказанные им идеи. Билл Най как будто ставит клеймо *ковчезник* на оппонента и всех людей, которые его поддерживают.

Дж. Савулеску употребляет слово *breeders* по отношению к донорам биологического материала для ЭКО, что уничижительно делает их *осеменителями*, а не людьми, предоставляющими бездетным парам осуществить их неотъемлемое право на материнство и отцовство.

2. Скрытость.

Интенции оратора остаются скрытыми, его цели и мотивы недоступны аудитории, а о его стратегических намерениях можно лишь догадываться. Сами оппоненты стремятся скрыть цели своего воздействия [3, с. 205].

Участники теледебатов часто пользуются завуалированной научной лексикой не только из-за самой специфики тем, обсуждаемых на данных встречах, но и с целью скрытого воздействия на аудиторию. Среди использованных терминов – *phenotype, genetic, eugenics, Down Syndrome, Cystic Fibrosis, Thalassemia*. Термины позволяют сообщить слушателям новую информацию о сфере науки, о которой идет дискуссия, и кроме того они позволяют судить о человеке, употребляющем их, как о знатоке этой сферы, что увеличивает степень доверия к нему. Использование научных терминов – прекрасный и эффективный способ манипуляции общественным мнением, а также способ достижения взаимопонимания между двумя оппонентами, один из которых – реальный ученый, а другой может быть далек от науки, и именно

термины становятся кодом, при помощи которого они договариваются определенным образом называть понятия.

3. Эффективность.

Эффективность речевой манипуляции – это сила ее воздействия, та степень, в которой оратору удастся изменить изначальную точку зрения слушателя. Это свойство теледебатов проявляется наиболее ярко в таком их структурном элементе, как вопросы аудитории, представляющие своеобразную обратную связь, позволяющую судить о том, как обстоит дело с корректировкой предыдущих убеждений участников. Оратор развеивает сомнения или дает развернутый комментарий на запрос слушателя [4, с. 18].

4. Принцип опосредованности.

За редким исключением у зрителей нет возможности напрямую вступить в дискуссию с оратором во время научно-популярных теледебатов, и поэтому основной массив информации доходит до слушателей опосредованно, вне прямого диалогического контакта с аудиторией.

5. Принцип адресации массовой аудитории.

Посредством речевой манипуляции оратор оказывает воздействие на самую широкую аудиторию, на так называемого «массового человека», чье мнение и позицию он так стремится поменять. Например, кванторные слова всеобщности, часто употребляемые в жанре научных и научно-популярных теледебатов (*none of us, whatever, any, everyone, none of us*), степени качества, в том числе через степени сравнения прилагательных (*enormous, the best, better, supreme, a tiny minority*), позволяют сообщить аудитории, сколько людей думает так же, как и выступающий, сколько людей поддерживает данную концепцию или отвергают ее (от «все» до «ни один») и насколько эта идея хороша (по шкале – от лучшей до самой незначительной).

6. Использование речевых средств.

Наиболее часто в научных и научно-популярных теледебатах используются риторические вопросы, например: *How did all of these skulls get all over the earth in this extraordinary fashion, where would you put us?* – Бил Най в ответе своему оппоненту говорит о том, что было бы весьма необычно, если бы черепа предков людей и черепа обезьян невозможно было бы найти в одних и тех же слоях почвы. Он проявляет свое мнение в риторическом вопросе эксплицитно, используя сочетание «*in this extraordinary fashion*», подчеркивая тем самым, какой необычной было бы обнаружение при раскопках только человеческих черепов, отдельно от черепов животных.

Риторические вопросы позволяют заставить аудиторию по-другому взглянуть на привычную точку зрения, засомневаться в правильности выводов оппонента.

7. Использование технологий.

В теледебатах участники стремятся использовать технологии, чтобы еще эффективнее убеждать аудиторию. Например, они могут использовать технические средства для демонстрации с экрана мнения, схожего со своим, выраженного человеком, являющимся несомненным авторитетом для аудитории.

Например, Кэн Хэм во время теледебатов приводит в качестве примера видеоролик с обращением к аудитории ученого, поддерживающего креационизм Стюарта Берджеса, профессора Бристольского университета, инженера, биомиметика, специалиста по техническому проектированию, стремясь таким образом придать больший авторитет своей точке зрения, используя для этого мнение авторитетного для оппонента ученого.

Таким образом, речевая манипуляция в медийной сфере является одним из наиболее распространенных способов воздействия на аудиторию. Умелое использование приемов речевой манипуляции может оказать эффективное воздействие на общественное мнение. Посредством речевой манипуляции ораторы стремятся склонить аудиторию на свою сторону, переубедить зрителей и дискредитировать противника, подвергнув критике его точку зрения. Наиболее ярко это проявляется именно в научных и научно-популярных теледебатах, поскольку зачастую противоборствующие концепции и представляющие их ораторы могут находиться в открытой и долговременной конфронтации. В их борьбе за поддержку аудитории им помогают средства речевого воздействия. Актуальность исследования научно-популярных теледебатов, способов и свойств, манипуляции, использующихся в них, объясняется растущим потенциалом науки и желанием ученых популяризовать новейшие открытия и достижения в самых разнообразных областях.

Список литературы

1 Шостром, Э. Человек-манипулятор. Внутреннее путешествие от манипуляции к актуализации / Э. Шостром. – М.: Апрель-Пресс, Психотерапия, 2008. – 192 с.

2 Никитина К. В. Речевая манипуляция как предмет лингвистического исследования / К. В. Никитина // Вестник Башкирского университета. –

2006. – № 4. – С. 104–106.

3 Доценко, Е. Л. Психология манипуляции сознанием / Е. Л. Доценко. – М.: Издательство Эксмо, 2003. – 344 с.

4 Кара-Мурза, С. Г. Краткий курс манипуляции сознанием / С. Г. Кара-Мурза. – М.: Издательство Эксмо, 2003. – 448 с.

УДК 811.161.1'373.611

О. И. Солодка

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

ОБ ИСКОННОЙ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ СУБСТАНТИВА **NORVЪ*

*В работе представлен семантический и диахронический словообразовательный анализ русских субстантивов *норов*, *нрав*. Устанавливается исконная словообразовательная структура существительных и их внутренняя форма. Предпринимается попытка определения значения словообразовательного форманта **-v(ъ)*. Выдвигается предположение о глагольном характере производящей основы для **norvъ*.*

Имя существительное *нрав*, не членимое на синхронном срезе, в современном русском литературном языке употребляется в значении ‘характер, совокупность психических свойств’, ‘обычай, уклад общественной жизни’ [1, с. 1435]. В белорусском и украинском языках соотносительные с русским *нрав* субстантивы (бел. *нораў*, укр. *норов*) имеют те же значения [см. 2; 3]. Современному русскому литературному языку известно также имя существительное *норов*, распространенное в разговорной речи в значениях ‘характер, совокупность душевных свойств’, ‘обычай, общераспространенные привычки’ [1, с. 1403–1404], ‘упрямство, характер с причудами’ (в словаре подается с пометой «просторечное») [4].

В «Словаре русских народных говоров» зафиксировано фразеологизированное выражение *на свой (мой, твой и т.п.) норов*, употребляющееся в значении ‘по своему (твоему) желанию’, *норов* имеет также значение ‘приступ к делу’ [5, с. 282]. С пометой «фольклорное» подаются производные от *норов* существительные *норовец* ‘характер, совокупность душевных свойств; норов’, ‘упрямство’, ‘об угождении кому-либо’ и *норовок*

‘общераспространенные привычки, обычаи’ [5, с. 282–283]. Говорам известен также морфологический вариант рассматриваемого субстантива в форме женского рода: *норовь* ‘характер, норов’ [5, с. 283]. В украинском языке *норов* служит также для наименования капризов, прихотей [6, с. 570; 3].

Имя существительное *нрав* фиксируется памятниками старославянского и древнерусского языков с XI в. в значениях: ‘стремление, желание’, ‘доблесть, достоинство’, ‘разум’, ‘мнение’, ‘обычай, привычки’, ‘добродетель, доблесть, нравственность’, ‘нрав, характер’, ‘образ действия’ [7, с. 384; 8, с. 471]. В семантике субстантива *норов*, в отличие от соотносительного с ним *нрав*, появляются негативные семы: *норов* (фиксируется памятниками письменности древнерусского языка с XI в.) имеет значения ‘обычай’, ‘образ действия’, ‘нрав, характер’, ‘беспокойный нрав, норов’ [8, с. 467], ‘благожелательность, доброта, порядочность’, ‘буйный, упрямый нрав; норов’ [9, с. 423]. В словаре И. И. Срезневского фиксируется также субстантив *нарова* (вместо *норова*), адвербиализованная форма творительного падежа которого (*нарovou*) имеет значение ‘по своей воле, своевольно’ [8, с. 320]. Диалектам известно существительное *норова* в значении ‘капризный, упрямый, вспыльчивый человек (чаще о ребенке)’ [10, с. 194]. Таким образом, наблюдается явление энантиосемии, исторически свойственное корневой морфеме и унаследованное современным языком.

Распространенные в современном русском языке субстантивы *нрав* и *норов*, отличающиеся огласовкой корня, восходят к праславянскому **norvъ*, продолжения которого в славянских языках имеют значения, синонимичные значениям русских имен существительных [см. 10, с. 192-193].

Если среди славянских рефлексов праславянского **norvъ* наблюдается семантическая близость, то при сопоставлении данного существительного и родственных ему слов из других индоевропейских языков наблюдаются некоторые различия, позволяющие восстановить более древнее значение, которое могло быть положено в основу корня: лит. *nóras* ‘воля, желание’, *nóriu, pore*□*ti* ‘хотеть’; лит. *narvytis* ‘упрямиться’, др.-прусск. *nertien* (вин. п. ед. ч.) ‘гнев’, *er-nertimai* ‘гневаемся’, лит. *nérte*□*ti* ‘сердиться’, *išne*□*rteti* ‘упорствовать’, *nartinti* ‘сердить’, греч. $\nu\omicron\rho\epsilon\acute{\iota}$ □ $\acute{\epsilon}\nu\epsilon\rho\upsilon\epsilon\acute{\iota}$ (Гесихий), ирл. *nertaim* ‘укрепляю’, др.-инд. *sūnāras* ‘дружественный’, авест. *hunara-* ‘умение, искусство’, др.-инд. *nar-*, авест. *nar-* ‘муж’, греч. $\acute{\alpha}\nu\eta\rho$ – ‘то же’ [10, с. 194; см. также 11, с. 84]. Составители «Этимологического словаря славянских языков» выделяют в

приведенных словах индоевропейский корень **ner-(t-)*, *aner* ‘сила, энергия; мужчина’ [10, с. 194]. А. Г. Преображенский указывает, что родство *норов*, *нрав* и данной группы слов не вызывает сомнений, но детали остаются невыясненными [12, с. 616]. Возможно, значение ‘мужчина’ появляется позже на основе ассоциации с понятиями ‘сила’, ‘энергия’. Значения существительных *нрав*, *норов* в первую очередь связаны с представлениями о сильном характере, свойственном личности, способной проявлять свою волю (сравн. также *норов* ‘буйный, упрямый нрав; норов’), что соотносится с понятиями ‘сила’, ‘энергия’.

Относительно морфемного членения субстантива **norvъ* П. Я. Черных указывает, что на общеславянской почве выделяется суффикс **-v(ь)*, присоединяемый к основе **nor-*, которая восходит к индоевропейской базе **(a)nēr-*, **nōr(o)-* [13, с. 578]. Составители ЭССЯ приводят точку зрения П. Скока, согласно которой славянский субстантив **norvъ* – праславянская инновация с суффиксом **-uо*, присоединенным к индоевропейскому **nor-* (*//*ner-*) [10, с. 194]. П. Я. Черных высказывает версию об отнесенности праславянского существительного **norvъ* к той же словообразовательной модели, что и **gněvъ*: **nor-vъ* : **gně-vъ* [13, с. 194].

Если полагать, что современное значение русских субстантивов *нрав*, *норов* ‘характер’ восходит к индоевропейскому ‘сила’, ‘энергия’, то следует, очевидно, рассматривать характер как результат проявления силы (духовной силы), воли человека. Однако результативное значение при образовании субстантива на базе другого субстантива представляется маловероятным. П. Я. Черных говорит об отнесенности существительных **norvъ* и **gněvъ* к одной словообразовательной модели, последнее в свою очередь имеет глагольную природу. Данный факт, а также наличие в ряде индоевропейских языков однокоренных глаголов дает возможность полагать, что корневая морфема **nor-*, как и **gně-*, исторически является глагольной (сравн. *nóriu*, *nore□ti* ‘хотеть’; лит. *narvytis* ‘упрямиться’, *nértē□ti* ‘сердиться’, *išne□rteti* ‘упорствовать’, *nartinti* ‘сердить’, ирл. *nertaim* ‘укрепляю’ и др.). В то же время значение ‘сила’ может быть рассмотрено как модальное (сила всегда на что-либо направлена, с какой-либо целью приложена к чему-либо), что соотносится с распространенными в индоевропейских языках родственными словами, имеющими модальное значение (‘желание’, ‘воля’, ‘хотеть’). Таким образом, предположение о том, что праславянское **norvъ* является отглагольным производным,

позволяет определить значение словообразовательного форманта *-v(ь) как результативное.

Аналогичным рассматриваемому *норов, нрав* с точки зрения семантического признака является субстантив *собь*, который в русских говорах имеет как положительное значение – ‘все свое, имущество, животы, пожитки, богатство’, ‘свойства нравственные, духовные и все личные качества человека’, так и отрицательное – ‘все дурное, все усвоенное себе по дурным наклонностям, соблазнам, страстям’ [14]. О. Н. Трубачев исследует индоевропейское *s_ue- / *s_uo-, родственное русскому *собь*, в связи с фундаментальной для «индоевропейско-славянской» культуры оппозицией «свой» – «не свой». Этимолог указывает, что «средоточием индоевропейского самосознания было *s_ue- / *s_uo-, а его оппозит [«не свой»] воплощал как бы отрицательное самосознание в иных (лингвистических) терминах – был функционально и семантически маркирован. Это порождает быструю смену, вообще – неустойчивость, пестроту выражения данного члена оппозиции, которому незыблемо противостоит, прослеживаясь до самых древних времен, положительное и.-е. *s_ue- / *s_uo-» [15, с. 181].

Е. И. Тимошенко, исследуя слова, содержащие исторически глагольный корень с модальным значением желания, выявляет закономерность «соответствия высокой степени интенсивности желания отрицательным оценочным коннотациям в семантике слова и умеренной степени проявления данного внутреннего состояния – положительным» (сравн.: родственные праславянским **laska*, **laskati* др.-инд. *lasati* ‘жаждать’, *lālasa-* ‘жадный, яростный’, лат. *lastivus* ‘распущенный, похотливый’, ст.-польск. *lasy* ‘жадный, алчный’, русск.-цслав. *ласкати* ‘соблазнять, обольщать’, ‘обманывать’ и др. и цслав. *ласкавь* ‘приятный, ласковый, любезный’, болг. *ласкав* ‘любезный’, др.-русс., русск.-цслав. *ласкавыи* ‘милостивый, снисходительный’, укр. *ласкавий* ‘милостивый, благосклонный, снисходительный; кроткий, смиренный, добрый, ласковый, приветливый, любезный’, бел. *ласкавы* ‘ласковый, любезный, приветливый’). Таким образом, представляется регулярным явление энантиосемии, характерное для случаев, когда корень имеет модальное значение, то есть «семантическая специфика корня, связанная с проявлением внутреннего «я» человека» выступает в качестве «источника формирования энантиосемии» [16, с. 191–192].

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что приведенный языковой материал позволяет говорить об исторической членимости современных существительных *норов, нрав* и о результативном

словообразовательном значении исторически выделяемого суффикса *-v(ь), а также высказать предположение о глагольном характере исходной для праславянского **norvь* корневой морфемы.

Список литературы

1 Словарь современного русского литературного языка : в 17 т. / редкол.: В. И. Чернышев. (гл. ред.) [и др.]. – М., Л. : Изд-во Академии Наук СССР, 1950–1965. – Т. 7. – 1958. – 1470 с.

2 Тлумачальны слоўнік беларускай мовы [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://www.skarnik.by/tsbm/>. – Дата доступу: 28.04.2018.

3 Словник української мови [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sum.in.ua/>. – Дата доступу: 12.05.2018.

4 Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : Бука, 2006. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

5 Словарь русских народных говоров / редкол.: Ф. П. Филин (гл. ред.) [и др.]. – Л. : Наука, 1965– издание продолжается. – Вып. 21. – 1986. – 360 с.

6 Словарь украинского языка : в 4 т. / под ред. Б. Д. Гринченко. – Киев, 1907–1909. – Т. II. – 1908. – 574 с.

7 Старославянский словарь (по рукописям X–XI вв.): Около 10 000 слов / под ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки, Э. Благовой. – М. : Русский язык, 1994. – 842 с.

8 Срезневский, И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам : в 3 т. / И. И. Срезневский. – Санкт-Петербург, 1893–1912. – Т. II : Л–П. – 1902. – 1803 с.

9 Словарь русского языка XI–XVII вв. / редкол.: С. Г. Бархударов (гл. ред.) [и др.]. – М. : Наука, 1975 – издание продолжается. – Вып. 11: Не–Нятый. – 1986. – 456 с.

10 Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд / под ред. О. Н. Трубачева. – М. : Наука, 1974 – издание продолжается. – Вып. 25. – 1999. – 238 с.

11 Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. – 4-е изд., стер. – М. : Астрель : АСТ, 2009. – Т. 3 : Муза – Сят – 2009. – 830 с.

12 Преображенский, А. Г. Этимологический словарь русского языка : в 3 т. / А. Г. Преображенский. – М., 1914. – Т. I : А – О. – 1914. – 718 с.

13 Черных, П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка : в 2 т. / П. Я. Черных. – М. : Изд-во «Русский язык», 1999. – Т. I : А–Пантомима. – 1999. – 624 с.

14 Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс] / В. И. Даль. – М. : Бука, 2008. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

15 Трубачев, О. Н. Этногенез и культура древнейших славян: Лингвистические исследования / О. Н. Трубачев [отв. ред. Н. И. Толстой]. – М. : Наука, 2003. – 489 с.

16 Тимошенко, Е. И. Об одном источнике энантиосемии в русском и других славянских языках / Е. И. Тимошенко // Известия Гомельского государственного университета имени Франциска Скорины. – Гомель, 2015. – № 1(88). – С. 189–193.

УДК 398.431(476.2)

Ю. А. Арэшка

Навук. кiр. – В. С. Новак, д-р фiлал. навук, прафесар

ДАМАВІК У МІФАЛАГІЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

У артыкуле на багатым фактычным матэрыяле, прадстаўленым у апублікаваных рэгіянальных зборніках па народнай міфалогіі, характарызуецца вобраз дамавіка, выяўляюцца лакальна адметныя рысы, звязаныя са знешнім выглядам, месцам знаходжання, функцыянальнасцю, адметнымі спосабамі засцярогі ад шкоднага ўздзеяння.

У сістэме персанажаў ніжэйшай міфалогіі беларусаў важнае месца займае дамавік, вобраз якога шырока прадстаўлены ў шматлікіх варыянтах былічак, бывальшчын, апавяданняў. Засяродзім увагу на характарыстыцы гэтага персанажа ніжэйшай міфалогіі, выкарыстоўваючы фактычны матэрыял, запісаны ў розных раёнах Гомельскай вобласці. Аналізаваць звесткі пра дамавіка будзем, абапіраючыся на асноўныя моманты характарыстыкі гэтага персанажа: знешні выгляд, месцазнаходжанне, функцыянальнасць, засцярогі ад звышнатуральнага ўздзеяння.

Што да знешняга выгляду, то гэты персанаж часцей за ўсё выступаў у антрапаморфным выглядзе, як «маленькі чалавечак. Ён стары і пахожы на дзеда» (в. Шырокае Буда-Кашалёўскага р-на) [1, с. 7]; «Дамавік жыве ў хаце. Гэта маленькі старэнькі дзядок» (г. Рэчыца) [1, с. 15]; «Дамавы, ета маленькі чалавечак, які жыве ў хаце і памагае людзям» (в. Дзімамеркі Лоеўскага р-на) [1, с. 26]; «Дамавік жыве ў шкафчыках. Ён стары і маленькі ростам» (в. Сяменча Жыткавіцкага р-на) [1, с. 37].

Рэдкімі з'яўляюцца сведчанні інфарматараў аб тым, што дамавік мог выступаць у выглядзе чорта: «Прышлі тыя хлопцы красівыя,

ваенныя. Селі, разгаварываюць. А ў адной дзеўкі ўпала верацяно. Яна сагнулася яго падняць, глядзіць, а ў тых хлопцаў з-пад шынеляў хвасты і капыты тырчаць. Вот ета і былі дамавыя» (п. Рэпішча Чачэрскага р-на) [1, с. 32].

Існавалі вераванні, паводле якіх дамавік мог набываць рознае аблічча. Сустрэкаюцца прыклады павер'яў, згодна з якімі дамавік набываў выгляд ката або сабакі: «Дамавік быў мяне ў выглядзе ката. Быў красівы, бальшы, сераватага цвету. Як выйдзеш з хаты, то ён на вакне паявіцца і сядзіць, а як зойдзеш у хату, то ката няма» (г. Буда-Кашалёва) [2, с. 124]; «Найчасцей дамавы паяўляецца пахожым на серага ката, які любіць уночы пагуляцца з валасамі хазяйкі хаты» (в. Перавалока Рэчыцкага р-на) [1, с. 14]; «Вось, напрыклад, каля адной хаты якая-та сабака пасялілася. І доўга яна туды хадзіла і спала ноччу там. Гаспадарам гэтага не трэба было, яны пачалі сабаку гнаць са двара. І ў іх захварэла баба. Праз час да іх прыехала ўнучка. Яна пачала карміць сабаку, гуляць з ёй. А баба тая выправілася. Калі ўнучка ўехала, то гаспадары пачалі зноў пхаць сабаку, і зноў стала дрэнна са здароўем. Яны падмецілі гэта і паспрабавалі карміць сабаку. Тады стала ўсім хораша. І гаспадарка палепшылася іхня. Усёй вёскай вырашылі, што гэта дамавік быў» (в. Гадзічава Гомельскага р-на) [1, с. 30].

Зрэдку дамавіка ўяўлялі ў выглядзе павука: «Дамавік у мяне жыве – гэта павук. Ён жыве ў хаце, у вуглу і пляце павуціну. Яго нельзя ўбіваць, бо ён нічога плахога не дзелае чалавеку. Сядзіць сабе на павуціне і наблюдае за намі. Я з ім інагда разгаварваю» (г. Васілевічы Рэчыцкага р-на) [2, с. 142]. Вышэйпрыведзеныя прыклады сведчаць пра зааморфны воблік дамавіка. У в. Дуброва Ельскага р-на запісаны звесткі, зыходзячы з якіх можна меркаваць, што жыхары ўяўлялі дамавіка то ў выглядзе чалавека, то ў выглядзе ката: «Дамавік – гэта такі мужычок або кот, толькі з хітрым розумам. ... Ён быстра бегае, як кот, на чатырох лапах, і як чалавек» [2, с. 135].

У пераважнай колькасці запісаў звестак пра дамавіка гаворыцца пра яго як пра антрапаморфную істоту: дамавік «уяўляўся ў выглядзе чалавека, часта на адзін твар з гаспадаром дома, або як невялікі стары з тварам, зарослым белымі валасамі» [3, с. 169]. Як адзначыла даследчыца Н. А. Крынічная, «хоць дамавік і мае некаторыя заа- або фітаморфныя прыметы, у позняй традыцыі гэта ўсё ж антрапаморфны персанаж, у рэдкіх выпадках жаночы» [4, с. 132].

У міфалагічных апавяданнях пра месцазнаходжанне дамавіка гаворыцца, што жыў ён звычайна ў розных месцах у хаце: гэта печ, калідор, венік, падлога, «швейная машынка», столь, шафа і інш.:

«дамавік жыве ў хаці пад печчу» (в. Бабічы Чачэрскага р-на) [1, с. 36]; «Абычна жыве за печкай» (в. Дзімамеркі Лоеўскага р-на) [1, с. 32]; «Жыве ён за печчу, а калі печы няма, дык у калідоры» (в. Міхалькі Гомельскага р-на) [1, с. 33]; «Дамавы можа жыць на печы, пад венікам» (в. Капань Рэчыцкага р-на) [1, с. 22]; «дамавой у нас дзе-та за швейнай машынкай. Ноччу я часта слышу, будта хто-та шьёт» (г. Жлобін) [1, с. 11]; «жыве ў доме, пад полам. Можа пад печчу» (в. Пракісель Рэчыцкага р-на) [1, с. 15]; «дамавік жыве на паталке, таксама ў веніку і ў кутку, дзе венік стаіць» (в. Агародня-Гомельская Добрушкага р-на) [1, с. 21]; «дамавік жыве ў шкафчыках» (в. Сяменча Жыткавіцкага р-на) [1, с. 37].

Функцыянальнасць дамавіка звязана як са станоўчым, так і з адмоўным уздзеяннем гэтай істоты. Паводле сведчанняў інфармантаў, ён «бывае злы і добры» (в. Матнявічы Чачэрскага р-на) [1, с. 25]. Прывядзем прыклады з міфалагічных апавяданняў, дзе гаворыцца пра дапамогу дамавіка: «Калі сям'ю ждуць няшчасці, то ён прадупраджае аб гэтым: стукае каструлямі, ложкамі на кухні ці яшчэ чым-небудзь» (в. Людзвінаўка Светлагорскага р-на) [1, с. 23]; «прадчувае бяду. Тады он ноччу стукае ў сцены хаты або іздае нясныя звуки» (в. Бабоўка Жлобінскага р-на) [1, с. 18]; «аднажды леглі мы усе спаць, а печку не закрылі і как-та агонь, ну, лучына вывалілася з печкі, іначала гарэць бумага, не то там ляжала, а мы гэтага, значыць, не чуем нічога – спім. Ну і начало мяне нешта душыць, дыхаць цяжка стала, бацька мой пакойны прыснуўся мне, і я прачнулася. Адчуваю палёны запах, ну, я хутчэй на кухню, аж бачу, гарыць бумага на печке. Разбудзіла ўсіх. Патушылі агонь. Вось такі ў нас дамавы добры» (г. Пінск Брэсцкай вобл. (раней пражывала ў г. Петрыкаў Гомельскай вобл.)) [2, с. 121].

Звычайна дамавік дапамагае таму гаспадару, які яму падабаецца: «Калі яму нравіцца хазяін, то ён будзе дапамагаць яму, абараняць хату, парадак і пакой» (в. Бальшавік Гомельскага р-на) [1, с. 20]; «калі хазяева нравіцца, тады памагае ім: пачэша кароўку, каб была чыстая, пеўня пужае, каб той усіх будзіў працаваць» (в. Шырокае Буда-Кашалёўскага р-на) [2, с. 126]; «у кожнага чалавека свой дамавёнак або ў кожнай сям'і свой дамавёнак. Он любіць добрых, хороших людзей. Любіць парадак каб у доме быў, чыстату, асабенна на кухні, не дай, Бог, штоб пасуда была гразная. Не любіць, калі хазяева ругаюцца» (в. Балотня Рагачоўскага р-на) [1, с. 27]. Як бачна, дамавік у найбольшай ступені дагаджае тым гаспадарам, у якіх добрая сям'я: «Найбольш дагаджае хатнік у тых гасподах, дзе жыве моцная, трывалая сям'я, дзе гадуець жывёлу яго ўлюбёнай масці,

падтрымліваецца чысціня і парадак, і пільнуюцца дзедаўскіх звычайў. Крыўду ж і помслівасць дамавіка выклікаюць сямейныя сваркі, п'янства, брыдкаслоўе, нехайнасць у вядзенні гаспадаркі» [5, с. 497].

Дамавік можа нашкодзіць гаспадарцы і людзям. Паводле народных вераванняў, гэту істоту нельга крыўдзіць і злаваць: «Ну, а еслі разазліць дамавога, то ён стучыць па начах, жэншчыне другой раз можа каўтун у валасах запутаць» (в. Брылёва Гомельскага р-на) [1, с. 19]; «калі яго абідзіш, ён можа разгневацца. Ён можа абідзіцца і прынясі бяду ў дом» (в. Неглюбка Веткаўскага р-на) [2, с. 127]; «калі ў хаце гразна, дамавікі наказуюць хазяінаў, і калі людзі сварацца. Можна што-небудзь схаваць і покуль не задобрыш яго, найдзеш» (в. Дзімамеркі Лоеўскага р-на) [1, с. 33]; «калі ён раззлуецца, то будзе шкодзіць – біць посуд, перастаўляць хатнія рэчы» (в. Ударнае Лельчыцкага р-на) [1, с.22]; «Калі хазяева плоха зрабілі работу, то ён мог уйці ілі навредзіць хазяйке. Ён мог пабіць пасуду, рассыпаць муку» (в. Насовічы Добрушкага р-на) [2, с. 135]; «а ежалі дамавіка пакрыўдзіць, то ён будзе жорстка помсціць. Можа не толькі хваробу ці няшчасце насласць, але і смерць. Толькі такое ўжо рэдка бывае» (в. Старыя Грамыкі Веткаўскага р-на) [2, с. 128].

У якасці засцярогі ад шкодных дзеянняў дамавіка выкарыстоўвалі люстэрка, нож, крыж, святую ваду і інш.: «Дамавы баіцца святой вады» (в. Капань Рэчыцкага р-на) [1, с. 22]; «не любіць, каб у хаце віселі люстэркі, выступае супраць вясёлых гульняў, зборышчаў у хаце» (в. Ударнае Лельчыцкага р-на) [1, с. 22]; «баіцца іконы, кроста, святой вады» (в. Сінічына Буда-Кашалёўскага р-на) [1, с. 20]; «каб на стале ляжалі соль і нож» (в. Целяшы Гомельскага р-на) [1, с. 8]; «ён не любіць, каб на стале соль у салонцы стаяла, нажы ляжалі» (в. Бабоўка Жлобінскага р-на) [1, с. 18]. Таксама «дамавік не любіць казлоў і тых, хто спіць ля парога ці пад парогам» (г. п. Бальшавік Гомельскага р-на, г. Гомель) [1, с. 28]; «дамавы не любіць, штоб у хаце ругаліся і біліся, ён тады ноччу робіць шкоду, усё ламае, разбівае» (в. Сінічына Буда-Кашалёўскага р-на) [1, с. 20]; «яму ня нравіцца, калі на парогу ляжыць кошка, ці яшчэ хто-небудзь» (в. Малая Людзвінаўка Светлагорскага р-на) [1, с. 23]; «дамавік не любя дзэгцю і пакідае хлеб» (в. Скепня Жлобінскага р-на) [1, с. 36].

Сярод найбольш пашыраных сродкаў, пры дапамозе якіх засцерагаліся ад шкодных дзеянняў дамавіка, вылучаюцца пасвечаная вада, крыж і абраз. Пералічаныя вышэй спосабы засцярогі ад звышнатуральнага ўздзеяння дамавіка як нячыстай сілы дэманструюць багацце рэгіянальна-лакальных асаблівасцей павер'яў, звязаных з гэтым персанажам.

Такім чынам, паўната характарыстыкі персанажа залежыць ад звестак пра знешні выгляд і месцазнаходжанне, амбівалентны характар яго дзеянняў, спосабы засцярогі. Асэнсаваныя фактычныя матэрыялы пераконваюць, наколькі высокім паэтычным талентам і дзівоснай фантастычнасцю светапогляду вызначаліся нашы продкі,

Спіс літаратуры

- 1 Народная міфалогія Гомельшчыны: фальклорна-этнаграфічны зборнік. – Мінск: ЛМФ “Нёман”, 2003. – 320 с.
- 2 Беларуская міфалогія. Хрэстаматыя: вучэб. дапаможнік / уклад. В. С. Новак. – Мінск: РІВШ, 2013. – 394 с.: іл.
- 3 Славянская міфалогія: Энциклопедический словарь. – М.: Эллис Лак, 1995. – 416 с.
- 4 Криничная, Н.А. Русская мифология: Мир образов фольклора. – М.: Академический проект; Гаудеамус, 2004. – 1008 с.
- 5 Міфалогія беларусаў: Энцыкл. слоўн. / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мн.: Беларусь, 2011. – 607 с.

УДК 398.332.2(476.2-37Жлобін)

В. І. Глузд

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

ЛЕТНІЯ АБРАДЫ І ПЕСНІ ЖЛОБІНШЧЫНЫ

Артыкул прысвечаны аналізу летняй каляндарна-абрадавай паэзіі Жлобінскага раёна Гомельскай вобласці. На багатым аўтэнтычным матэрыяле, запісаным у розных вёсках, разгледжаны такія віды летняга цыкла земляробчага календара, як купальская абраднасць і паэзія, жніўныя абрады і песні, вызначаны іх мясцовыя асаблівасці.

Свята Івана Купалы, або Купалле ў архаічным выглядзе захавалася і ў беларусаў. Кожны год ноччу з 6 на 7 ліпеня людзі збіраюцца цэлымі вёскамі або горадам у адным месцы, распальваюць вогнішчы і шукаюць папараць-кветку, якая ўжо даўно з’яўляецца сімвалам купальскай ночы. Лічыцца, што сонца губляе сваю сілу над прыродай, і гэта сіла нібы перадаецца злым духам і персанажам

ніжэйшай міфалогіі, таму русалка, ведзьма, вадзянік, кікімара, лясун – галоўныя госці на святкаванні Купалля.

Адразу хацелася б развясць міф пра тое, што Купалле – гэта свята ночы, бо рыхтавацца людзі да яго пачыналі яшчэ з раніцы 6 ліпеня. Задачай хлопцаў было знайсці месца для правядзення гулянняў (трэба адзначыць, што ў Жлобінскім раёне гэта заўсёды была тэрыторыя каля ракі або возера). Яны збіралі ўсе непатрэбныя рэчы, якія людзі назапашвалі на працягу года, каб зрабіць з іх купальскае вогнішча (лічылася, што калі там спаліць адзенне нездаровага чалавека, то яго хвароба згарыць разам з вопраткай): «Хлопцы ж шукалі калёсы, старыя рэчы для вогнішча. Месца для кастра выбіралася каля ракі» (запісана ў г. Жлобін ад Казловай Эльвіры Іванаўны, 1936 г.н. (нарадзілася ў в. Саланое)) [1, с. 368].

Калі казаць пра заняткі дзяўчат у гэты дзень, то трэба адзначыць, што на досвітку яны займаліся збіраннем лекавых траў, каб потым лячыць імі хворых: «Шчэ ўдзень дзеўкі да жанчынкі ішлі збіраць зёлкі, ці разныя лечашчыя травы, бо счыталі, што ў еты дзень яны большай сілай абладаюць» (запісана ў в. Лясань ад Кудзіновіч Веры Іванаўны, 1918 г.н.) [1, с. 373]. Гэтыя травы некаторыя свяцілі ў царкве, а потым вешалі вакол хаты і ў хляве, каб засцерагчы сям'ю і скаціну ад шкодніцтва ведзьмы. Людзі верылі, што яе сіла ў гэты дзень неабмежаваная, таму стараліся зрабіць усё магчымае, каб пазбегнуць яе ўплыву. Існавала павер'е, што ведзьма на Купалле магла ператварацца ў незвычайную істоту, каб зрабіць шкоду суседскім хатнім жывёлам: «І верылі, што еслі это жывотнае пабіць (ета мог быць какой-небудзь кот з сільно красівымі глазімі ілі жаба бальшая), то на следуюшчый дзень у таго калдуна будуць сінякі на ліцэ ілі на спіне» (запісана ў в. Марусенька ад Чайдаковай Аліны Ігнацьеўны, 1927 г.н., Чайдакова Івана Мяфодзьевіча, 1924 г.н.) [1, с. 376]. Таксама людзі верылі, што дым ад запальвання гэтых траў не дае кратам і пацукам лазіць у гаспадарчых пабудовах. Асобнае значэнне надавалася магічнай сіле палыну, піжмы і крапівы: «А ў хаці пад краваці, каб мышэй не было, клалі палын ды піжму, і ляжалі яны ўвесь год. Крапіва аберагала ад злых чар да здароўя надавала, дак яе і ў яду дабаўлялі» (запісана ў в. Лясань ад Кудзіновіч Веры Іванаўны, 1918 г.н.) [1, с. 373].

Па сведчаннях інфарматараў традыцыйным абрадам было купанне людзей, якое лічылася адным з этапаў ачышчэння чалавека ад адмоўнага ўздзеяння, вада ў гэты дзень змывала з чалавека ўсе ўчыненыя ім грахі: «На Івана Купалу идёшь, а тебя обливают водой, так сказать. Иван Купала – ты должен искупаться. Стоит ведро около

дома, молодёжь обычно обливают водой. Обычно это жаркий день» (записана ў в. Мормаль ад Цюльковай Ніны Міхайлаўны, 1948 г.н.) [1, с. 376]. Стыхія вады ў гэтую ноч важнае значэнне мела для дзяўчат, бо па павер'ях яна надавала знешняму выглядзе маладосці, рабіла твар прыгожым і чыстым: «У еты дзень купаліся, мыліся купальскай расой. Лічылі, ліцо будзе чыстым, красівым» (записана ў в. Касакоўка ад Чысловай Елізаветы Цімафееўны, 1917 г.н.) [1, с. 371].

Ачышчальнай стыхіяй таксама быў агонь, праз які скакалі ў час святкавання, каб дым абараніў чалавека ад злых духаў і з'едлівага вока, каб быць здаровымі: «Рабілі чучала, вакол якога тожа праводзілі розныя вясёлыя гульні. Потым гэта чучала запальвалі, а праз касцёр перапрыгівалі. Казалі, што ён ачышчае ад нячыстай сілы. Кrome чучала палілі і проста кастры» (записана ў в. Пірэвічы ад Калядзенка Сафіі Васільеўны, 1935 г.н.) [1, с. 377]. У г. Жлобін гэта чучала называлі «баба», яго рабілі звычайна са снапа жыта, «нараджалі» ў адзенне, садзілі на доўгую палку і насілі па вуліцы, потым таксама спальвалі, а попел кідалі ў ваду. Праз вогнішча, якое ў г.п. Стрэшын называлі «цяпло», скакалі як асобна, так і парамі (хлопец з дзяўчынкай), гэта была своеасаблівая варажба на далейшы лёс іх адносін: «Дзяўчаты прыгали праз кастры з хлопцамі, узяўшыся за рукі. Лічылі, што еслі разам перапрыгнуць, будуць у пары» (записана ў в. Касакоўка ад Чысловай Елізаветы Цімафееўны, 1917 г.н.) [1, с. 371]. Прыгнуць праз вогнішча – абавязковая ўмова святкавання, людзі верылі, што так яны ачышчаюцца ад грахоў, а тых, хто не хацеў прыгаць, падазравалі ў сувязі з нячыстай сілай. У в. Марусенька дзяўчаты кідалі ў агонь свае вянкi, загадвалі жаданне і верылі, што яно абавязкова збудзецца. Існуюць сведчанні, калі праз купальскае вогнішча пераводзілі хатніх жывёл. Напрыклад, у в. Скепня гэта рабілі, каб абараніць кароў ад уплыву вядзьмарскіх сіл: «На Купалу сільна баяліся, каб ведзьмы не адабралі малако ў кароў. Штоб засцяргчы кароў ад гэтага, трэба было перавесці іх праз агонь» (записана ад Мельнікавай Алены Рыгораўны, 1923 г.н.) [1, с. 380].

Вакол вогнішча вадзілі карагоды, танцавалі, пелі, прыдумвалі розныя гульні. Пелі пра Купалу, Купалінку. У многіх песнях усхваляліся сонца, месяца, птушкі:

Сёдні Купала, а заўтра – Іван,
Зайграй, сонца, зайграй нам,
Каб у ясным небі звінела,
Каб сырая зямля стагнала
Ад дзявочага гуляння,

Ад жаночага спявання (запісана ў в. Лясань ад Кудзіновіч Веры Іванаўны, 1918 г.н.) [1, с. 373].

Акрамя таго, у песнях ёсць зварот да бацькоў, у якім дзяўчыны просяць адпусціць іх на свята да хлопцаў, каб знайсці сабе жаніха. У некаторых – апісваецца паслядоўнасць правядзення абраду Купалля: як дзяўчыны плялі вянкi, як палілі касцёр, варажылі і г.д.:

Ой, рана-рана на Івана

Выйшлі дзеўкі на луг,

Ой, ды сталі ў круг.

Выйшлі хлопцы на луг,

Распалілі касцёр

Ды гулялі да зор (запісана ў в. Дабрагошча ад Смалянчук Ганны Андрэеўны, 1929 г.н.) [1, с. 367].

Асобнае месца ў святкаванні займае купальская варажба. Яе мэтай было ўдакладненне года, калі дзяўчына выйдзе замуж, бо гэта пытанне хвалявала не адно пакаленне жанчын. Яны плятуць вянкi, з дапамогай якіх і атрымоўваюць адказ: «Калі станавілася цёмна, мы пускалі етыя вянкi па раке і глядзелі – чый першы датронецца да другога берага, тая першая і замуж выйдзе» (запісана ў г. Жлобін ад Ніканенка Валянціны Канстанцінаўны, 1937 г.н.) [1, с. 369]. Было некалькі варыянтаў такой варажбы, напрыклад, калі вянок стаіць на месцы, то ў гэтым годзе дзяўчына замуж не выйдзе (в. Касакоўка) або ў які бок паплыве, там і жаніх будзе (в. Мормаль). Вельмі дрэннай прыкметай лічыцца, калі вянок тоне ў вадзе. У в. Лясань было меркаванне, што гэта знак смерці. Былі выпадкі, калі хлопцы хацелі пажартаваць над дзяўчынамі і хадзілі збіраць па беразе іх вянкi: «А ў дванаццаць гадзін дзяўчаты спускаліся да ракі ці возера і пускалі свае вяночкі, а назаўтра кожная дзяўчына пытае ў хлопца пра вянок. Калі ў гэтага хлопца аказываецца яе вянок, гэта значыцца, што ёй за яго замуж ісці» (запісана ў в. Кірава ад Грышчанка Надзеі Піліпаўны, 1938 г.н.) [1, с. 372]. Акрамя дзяўчат на вянках маглі варажыць і хлопцы, але гэта яны рабілі звычайна разам з тымі, хто ім падабаўся: «Плялі два вяночкі: адзін таму, каго кахаеш, другі – сабе, і брасалі іх у ваду. Калі вяночкі сыйдуцца, будзе шлюб» (запісана ў г. Жлобін ад Казловай Эльвіры Іванаўны, 1936 г.н. (нарадзілася ў в. Саланое)) [1, с. 368].

Самай цікавай часткай купальскай ночы з'яўляецца пошук кветкі-папараці, якая вырастае і свеціцца адну ноч а дванаццатай гадзіне і якую ахоўваюць ад чужога вока нячыстыя сілы (магчыма таму людзі амаль не памятаюць, каб хто-небудзь знаходзіў яе): «Ноччу, гавораць, цвіце папараць-кветка, і хто яе знойдзе, той будзе разумець галасы дрэў і звяроў, птушак» (запісана ў в. Скепня ад Мельнікавай Алены Рыгораўны, 1923 г.н.) [1, с. 380]. Акрамя вышэйназванага паліглоцтва ходзіць вераванне, што гэты чалавек будзе вельмі багаты і шчаслівы, можа знішчаць вядзьмарскія нагаворы (г. Жлобін), пражыве багата гадоў (в. Чырвоны Бераг). Але ў в. Марусенька людзі лічаць, што моладзь ходзіць ў лес, каб проста паабдымацца, а факт існавання папараць-кветкі наадрэз адвяргаецца.

Святкаванне Купалля пераважна накіравана на забеспячэнне дабрабыту людзей, тут удзельнічаюць усе жыхары сяла і горада ад малога да вялікага, бо толькі ўсеагульнае выкананне абрадаў можа садзейнічаць дасягненню пастаўленай мэты.

Важнай часткай летняга цыкла абрадавага календара з'яўляецца жніво, якое заўсёды суправаджалася песнямі жанчын-жнярак. Зажынаць пачыналі абавязкова ў чыстым адзенні і з наступных слоў, якія з'яўляліся своеасаблівым арганізацыйным момантам і стваралі добры настрой перад працай: «Дай жа, Божа, спор у рабоце» (запісана ў в. Чырвоны Бераг ад Гаўрыльчык Алены Іванаўны, 1906 г.н.) [1, с. 385]. Жанчыны выбіралі самую лепшую жняю, каб яна першая пачынала зажнынаць і каб не паранілася, бо дрэннай прыкметай лічылася, калі тая парэжа палец – жніво будзе вельмі цяжкім.

Нягледзячы на цяжкасць выканання працы, жанчыны ладзілі паміж сабой спаборніцтвы на хуткасць, а тую, якая слаба жне, засмейвалі:

А ў балоці да касец косіць,

Кінуў косу, сеў, галосіць:

– Чаго мая да каса не косіць,

– Наверна, мая жонка скупа (запісана ў в. Ляды ад Фамянюк Анастасіі Раманаўны, 1928 г.н.) [1, с. 382].

«Завіванне барады» – абавязковы абрад, які сімвалізаваў канец жніва. «Эта быў пучок калосьеў пшаніцы, ці іншай збажыны. Эту «бараду» перавязывалі лентай – бараду запляталі» (запісана ў в. Скепня ад Мельнікавай Алены Рыгораўны, 1923 г.н.) [1, с. 386]. Пад «бараду» людзі звычайна клалі кусок хлеба і соль, каб на наступны год быў добры ўраджай. У в. Касакоўка існаваў цікавы

звычай прыбіраць у платкі апошні зжаты сноп, які называлі «імяніннікам». Яго ставілі на кут пад абраз, а на Пакровы аддавалі скаціне. У гэтай жа вёсцы жнеі, каб у наступным годзе захаваць добры ўраджай, шукалі сцяблінкі, на якіх была самая вялікая колькасць калоссяў: «Еслі находзілі, то іх берагуць да наступнага пасева і первымі засяваюць. Лічылі, што ўраджай будзе добры» (запісана ад Чысловай Елізаветы Цімафееўны, 1917 г.н.) [1, с. 387].

Вывучэнне і знаёмства з мясцовай спецыфікай правядзення свята дазваляе паказаць багацце ўнутранага светаўспрымання і міфалагічнага ўяўлення беларусаў праз усяго толькі маленькую іх частку.

Спіс літаратуры

1 «Святло каштоўнасцей духоўных. Жлобінскі край: мінулае і сучаснасць» / Пад аг. рэд. В. С. Новак, А. А. Станкевіч. – Гомель: ААТ «Полеспечать», 2009. – 544.

УДК 398.47(476.2)

Я. М. Пархоменка

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

ВОБРАЗ ВЕДЗЬМЫ Ў МІФАЛАГІЧНАЙ ПРОЗЕ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

У артыкуле на багатым аўтэнтычным міфалагічным матэрыяле, уласна запісаным у некалькіх вёсках Веткаўскага раёна, а таксама апублікаваным у хрэстаматыі «Беларуская міфалогія», характарызуецца вобраз ведзьмы. У прыватнасці асэнсоўваюцца знешні выгляд персанажа, функцыянальнасць, спосабы засцярогі.

У прыкметах і павер'ях беларусаў сярод усіх міфалагічных персанажаў найбольшай распаўсюджанасцю вылучаецца ведзьма. У ніжэйшай міфалогіі ўсходніх і заходніх славян вобраз гэтай істоты арганічна яднае рысы рэальнай жанчыны і дэмана. Варта адзначыць, што «ведзьма – адзін з асноўных персанажаў дэманалогіі ўсходніх і заходніх славян, які спалучае ў сабе рысы рэальнай жанчыны і дэмана» [1, с. 70]. Паводле народных уяўленняў, тая жанчына станавілася ведзьмай, калі ў яе ўсяляўся злы дух, д'ябал або душа памерлага [1, с. 70].

Магічная сіла, уласцівая ведзьме, магла дастацца жанчыне ў спадчыну ад маці-ведзьмы. «Суіснаванне ў ведзьме чалавечага і дэманічнага пачаткаў магло разумецца як наяўнасць у яе дзвюх душ: звычайнай, чалавечай, і злоснай, дэманічнай, якая пакідае па начах цела жанчыны, якая спіць, і шкодзіць людзям» [1, с. 71].

Засяродзім увагу на звестках, зафіксаваных пра гэты вобраз у вёсках Веткаўскага раёна. Нам пашчасціла запісаць і ўласныя матэрыялы, звязаныя з гэтым персанажам, у вёсках Малыя Нямкі і Пералёўка. Аналізаваць гэты вобраз будзем, выкарыстоўваючы вопыт даследавання Л. М. Вінаградавай і абапіраючыся на ўласныя запісы і архіўныя матэрыялы.

На пытанне, хто такая ведзьма, жыхарка в. Пералёўка Пархоменка Марыя Данілаўна, 1944 г.н., дала наступны адказ: «Ну, ведзьма – гэта бабка ілі жанчына, якая дзелая плахое людзям. У нашай вёсцы ёсць такая жанчына і не адна. Усе знаюць іх і стараюцца абыходзіць стараной. Я всегда гавару сваім дзіцям, штоб не падыходзілі да яе хаты, штоб не было потым плоха і не прыйшлося шаптаць».

Звернемся спачатку да знешняй характарыстыкі гэтага персанажа. Паводле сведчанняў жыхаркі в. Малыя Нямкі Лідзіі Васільеўны Пілігузавай, 1957 г.н., «ну, ведзьма –эта такая бабка з вельмі страшнымі вачамі. У яе вялікі нос, сівыя і растрапаненыя валасы і вялікі горб на спіне. Яна носіць чорную адзёжу і хусту, якая пачці закрывае вочы». Прыведзеныя звесткі даказваюць, што ведзьма была падобна на рэальную жанчыну. Як сведчаць фактычныя матэрыялы міфалагічных апавяданняў, запісаных на тэрыторыі Гомельшчыны, то можна гаварыць і пра зааморфны выгляд ведзьмы, калі яна ператвараецца ў іншых істот: жабу, кошку, сабаку, свінню, вужа, карову: «Ведзьмы маглі абарочвацца ў любое жывотнае: свінню, кошку ці ў капю сена» (в. Неглюбка) [2, с. 66]; «Яна можа прыкідвацца вужом, кошкай, жабай» (в. Чамярня) [2, с. 68]. Як адзначыла даследчыца Л.М. Салавей, «ведзьма-жанчына мае вялікія здольнасці перакідвацца ў іншыя істоты – жабу-рапуху, птушку, кабылу, сароку, чорную котку, ласку, а таксама перакідваць, зачароўваць іншых» [3, с. 73].

Сустракаюцца адзінкавыя запісы звестак, паводле якіх ведзьма магла паказвацца ў выглядзе калёсаў або стога сена: «Ведзьма праўрашчалася і ў калёсы, і ў копны. Я бачыла, як копны хадзілі» (г. Ветка) [2, с. 64].

Вядома, што ведзьмы маглі рабіць шмат шкоды: ператварыўшыся ў жабу, яны «забіралі» малако ў кароў, маглі «адымаць сала» ў свіней,

рабілі заломы ў жыце: «А шчэ ведзьмы ў кароў малако забіраюць, а ў свіней жыр увесь» (в. Шэйка) [2, с. 68]; «Ведзьма, казалі, прырабляла на скаціну, смактала ў кароў малако з кроўю» (в. Новы Мір) [2, с. 66]. Як адзначыла Л.М. Салавей, «здольнасць ведзьмы да метамарфозаў дазваляе ёй рабіць шкоду: перакінуўшыся жабай, яна высмоктвае малако ў кароў ... , летучы на начное купальскае зборышча, яна адбірае лекавую сілу зёлак, збівае расу з травы, робіць заломы ў жыце ды інш.» [4, с. 73]. Паводле сведчанняў жыхароў в. Сівенка Веткаўскага р-на, «вельмі часта ведзьмы нараблівалі худобе на “дурноту”. У нас пасвіць худобу выганялі кіломятры за тры праз лес. І калі гналі, дык можна было заўважыць, што некаторыя каровы як быццам дурнелі, то бегла ў шкоду, то церлася аб высажныя дзевы і так набегаецца, што пена з роту ідзе, бакі паабдзіраныя, вымя разадранае» [5, с. 73].

Як вынікае з некаторых запісаў міфалагічных звестак, людзі асцерагаліся шкоднага ўплыву ведзьмы на ўраджайнасць: «Яшчэ ведзьмы плоха вліяюць на ўражай. Калі паглядзіць дрэнна ілі здзелаюць што, то можна без зярна і бульбы астацца. Я сама з імі не гавару і не сябрую, штоб не было праблем» (запісана ў в. Пералёўка ад Пархоменка Марыі Данілаўны, 1944 г.н.).

Падкрэслім, што ведзьма магла насылаць псоту і на людзей: «Напроціў нас жыла саседка, якую ўсе счыталі ведзьмай. Мы ўсе баяліся падыходзіць да яе хаты. Гаварылі, што ў яе ўсей двор у травах, ямках і касцях. Адзін раз я яе ўбачыла, калі яна несла штосьці ў мяшочку. Гэта быў вечар і было ўжо цёмна. Яна была ў чорнай адзёжы і хусці, якая почці закрывала вочы. Ішла яна ў бок кладбішча, я очень спугалася і сразу пабегла дамоў. Маці гаварыла, што яна многа плахога зрабіла нашай сям’і. Яна рабіла падклады і адным взглядам магла здзелаць штосьці плахое: пасля сустрэчы я падварнула нагу, а ў маёй мамы начынала балець галава. Таму з ёй ніхто не хацеў перасякацца і стараліся абайсці яе стараной» (запісана ў в. Малыя Нямкі ад Пілігузавай Лідзіі Васільўны, 1957 г.н.).

Паводле сведчанняў некаторых інфармантаў, іншы раз людзі звярталіся да ведзьмы па дапамогу, бо верылі, што «былі і добрыя ведзьмы, якія тварылі дабро. Была я разам з сынам у маці ў вёсцы. Усё было добра, але пад вечар мой сын не мог заснуць, бясконца плакаў, не хацеў нічога есці. Лекі не дапамагалі. Маці сказала, што гэта хтосьці дрэнна паглядзеў на дзіцёнку. Маці сказала, што трэба ісці за суседкай. Праз некалькі хвілін маці вярнулася з суседкай. Тая ўзяла сына і пайшла з ім у асобны пакой. Іх не было хвілін 30. Потым суседка выйшла з сынам на руках, які ўжо спаў» (запісана ў г. Гомель

ад Отчыч Зінаіды Дзмітрыеўны, 1978 г.н.). Пра адзін з такіх выпадкаў, калі ведзьма магла дапамагаць, паведаміла жыхарка в. Глыбаўка: «Раз ішла з лесу, упала ды нагу так раздзёрла, што кроў сільна хлястала. Я яе нічым астанавіць не магла. А тут гляджу: ідзе баба, якую ў вёсцы некаторыя ведзьмай празвалі. Убачыла яна, што са мной случылася, падышла да мяне, пашаптала нешта, і кроў ісці перастала. Эта жанчына мне яшчэ і пасля памагала. Кароўка мая занядужыла, дык ведзьма не адказала, а таксама памагла» [2, с. 65].

Звышнатуральныя магчымасці ведзьмы выклікалі вялікі жах у людзей, адсюль і з'явіліся разнастайныя сродкі засцярогі ад яе. Так, некаторыя жыхары вёскі выкарыстоўвалі замовы і малітвы, каб ведзьмы ім не шкодзілі, грамнічныя свечкі, якія вешалі перад уваходам у хлеў, малявалі на сценах і дзвярах крыжы. Як паведамлі жыхары в. Малыя Нямкі, «каб ведзьма не здзелала табе нічога дрэннага, трэба насіць крыж на шыі. Яшчэ можна насіць чырвоную махровую нітку на руцэ. Калі праходзіш ля ведзьмы, трэба скруціць кукіш у кармане» (запісана ад Пілігузавай Лідзіі Васільеўны, 1957 г.н.). Як адзначылі жыхары в. Новыя Грамыкі, «ад ведзьмінага калдаўства клалі на вароты крапіву, таксама секлі асінавыя дровы, няслі іх на скрыжаванне дарог і палілі. А над агнём сушылі цадзілку. Вось тады прыбягала ведзьма, бо ёй было дрэнна» [2, с. 66]. З мэтай засцярогі ад звышнатуральнага ўздзеяння ведзьмы на Купалле выкарыстоўвалі пасвечаныя соль і мак: «А на ўсюночную людзі ад каліткі хадзілі з пасвечонай соллю і з макам паўз забор. Нада была так прайсці тры разы» (в. Новы Мір) [2, с. 66].

Выкарыстоўвалі і іншыя спосабы засцярогі ад звышнатуральнага ўздзеяння ад ведзьмы, напрыклад, у в. Куты выконвалі наступныя дзеянні: «А калі эта чортава жонка гляне на жывёлу, то тая хутка здранцвее. Каб этага не было, нада скаціне на ашэйнік жывое серабро прышыць» [2, с. 65].

Як вынікае са зместу асобных міфалагічных апавяданняў, ведзьма валодала здольнасцю накіроўваць сваю злосную сілу на людзей пры дапамозе ветру: «Дзеляюць нарядкі. Эта абазначае нагавораныя словы, каторыя пускаюць па ветру. Еслі чалавек ідзець і находзіць на еты вецер са славамі нагаворанымі, то пачынае балець. Ету балець могуць лячыць толькі людзі, каторыя шэпчуць малітвамі. Калі не адшаптаць чалавека, то ён можа памерці» (в. Неглюбка) [2, с. 65 – 66].

Прыведзеныя ў артыкуле матэрыялы ілюструюць стан захавання міфалагічнай традыцыі на Гомельшчыне, у прыватнасці на Веткаўшчыне, а таксама пацвярджаюць багацце рэгіянальна-лакальных асаблівасцей, адлюстраваных у міфалагічных апавяданнях.

Аўтэнтычныя матэрыялы пра ведзьму, запісаныя ў вёсках Веткаўскага р-на, пацвярджаюць факты лакальнай разнастайнасці звестак, звязаных са знешнім выглядам гэтага персанажа, яго функцыянальнасцю, спосабамі засцярогі ад звышнатуральнага ўздзеяння.

Спіс літаратуры

- 1 Славянская міфалогія. Энциклопедический словарь. – М.: Эллис Лак, 1995. – 416 с.
- 2 Беларуская міфалогія. Хрэстаматыя: вучэб. Дапаможнік / уклад. В. С. Новак. – Мінск: РІВШ, 2013. – 394 с.
- 3 Салавей Л. Ведзьма // Міфалогія беларусаў: Энцыкл. слоўн. / склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько. – Мн.: Беларусь, 2011. – 607 с.
- 4 Беларуская міфалогія: Энцыклапед. слоўн. / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-ое выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.
- 5 Народная міфалогія Гомельшчыны: фальклорна-этнаграфічны зборнік. – ЛМФ “Нёман”, 2003. – 320 с.

УДК 392.1 (476.2)

А. М. Рэшанок

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

ВОБРАЗЫ КУМА І КУМЫ Ў РАДЗІННА-ХРЭСЬБІННАЙ АБРАДНАСЦІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

У дадзеным артыкуле на багатым фактычным матэрыяле, запісаным на тэрыторыі розных раёнаў Гомельскай вобласці, прааналізаваны рытуалы, звязаныя з вобразамі кума і кумы. Асабліва ўвага звернута на матывы радзінна-хрэсьбінных песень, адрасаваных гэтым ганаровым персанажам, якія адыгрывалі вялікую ролю на хрэсьбінах.

Радзінна-хрэсьбінная абраднасць і паэзія як адзін з відаў сямейнай абраднасці з’яўляецца важнай крыніцай спасціжэння светапогляду беларусаў, іх маральна-этычнага кодэксу. З даўніх часоў людзі верылі, што выкананне пэўных абрадаў можа засцерагчы не толькі гаспадарку ад звышнатуральных сіл, але і абараніць іх сям’ю, паўплываць на дабрабыт. Вялікай пашанай у нашых продкаў карысталіся тыя абрады, якія былі звязаны з працягам роду.

Як адзначалі даследчыкі, прыкметы і павер'і, звязаныя з цяжарнасцю жанчыны, выбар кума і кумы, паdryхтоўка бабкай-павітухай абрадавай стравы – кашы, абрад хрышчэння дзіцяці, хрэсьбіннае застолле, абрад разбівання гаршка з кашай, дзяльба кашы, рытуалы ўшанавання бабкі-павітухі, адорванне падарункамі бабкі, кумоў, жанчыны-парадзіхі – важныя моманты радзінна-хрэсьбіннага абраднасці.

У дадзеным артыкуле засяродзім увагу на такіх важных удзельніках радзінна-хрэсьбінных святкаванняў, як кум і кума.

Падкрэслім, што важнай місіяй бацькоў быў выбар кума і кумы, што у кожнай мясцовасці рэгламентавалася сваімі правіламі. Паводле сведчанняў інфарманта з г. Гомеля, на гэту ролю нельга было выбіраць родзічаў: «Родственников нельзя приглашать, только чужого человека. Это уже по-церковному, я не знаю, так говорили. Родственники и так родственники, а это будут вторые мать и отец новорожденному. Это уже и на свадьбе, как мать и отец, кума и кум то же самое» (г. Гомель) [1, с.166].

У Лельчыцкім раёне забаранялася выбіраць мужа і жонку на ролю кумоў: «...Кумами ў одного дзіцяці не могуць буць чалавек і жонка. Кумам не можна жэніцца, бо велікі грэх» (в. Глушкавічы Лельчыцкага раёна) [1, с. 254].

Як патлумачылі жыхары в. Бялёў Жыткавіцкага раёна, у іх мясцовасці не звярталі ўвагу на характар ці ўчынкі чалавека, на яго сацыяльнае становішча, наяўнасць грошай. Выбіралі кумоў толькі з ліку блізкіх родзічаў: «Ну, а хросных выбіралі хто як: хто радню выбіраў, хто можа ідзе да таго, хто яму дапамог у трудную мінуту, палучалась так, эт самае. Эта цяпер выбіраюць багатых хросных выбіраюць, а тады ж не, тады проста, самае, і саседку ілі сяброўку з дзетства» (в. Бялёў Жыткавіцкага раёна) [2].

Падчас абрання хросных бацькоў дзіцяці таксама існавалі свае забабоны. Бацькі надавалі сур'ёзнае значэнне выкананню ўсіх народных прадпісанняў, бо лічылі, што гэта паўплывае на будучае жыццё малага. Звычайна на ролю кума і кумы запрашалі толькі з ліку тых, хто меў сям'ю: «На крестины по приглашению хозяев приходили только женатые мужчины и замужние женщины» (в. Зябраўка Гомельскага раёна) [1, с. 176].

Перш чым удзельнічаць у абрадзе хрышчэння, «хросныя павінны былі спачатку іспаведавацца і прычасціцца, а толькі патам хрысціць дзіця» (в. Заліп'е Гомельскага раёна) [1, с. 186].

Іншы раз увогуле кіраваліся нават прынцыпам сімпатыі: «Ну, а кумоў сабрауць ужэ мужык і жонка, сядзяць ужэ раяцца: кого нам

узяць за кума? Кого за куму? Я, напрымер, свою падругу бяру, он бярэ мужык з мужыком, хто яму нравіцца» (в. Азяраны Жыткавіцкага раёна) [2]. Гэта характарызуе жыхароў Жыткавіцкага раёна як дабразычлівых, душэўных людзей.

Паводле сведчанняў інфармантаў, пажадана было браць адных хросных бацькоў для ўсіх дзяцей. Аднак калі ў хроснай маці памерла сваё дзіця, то тады бралі іншую жанчыну на ролю кумы. Бацькі баяліся, каб смерць дзіцяці хроснай маці дрэнна не паўплывала на жыццё іх дзяцей: «Если дзеці памерлі, то ўжэ ту самую хросную маці не бралі, бралі ўжэ другую. Вот у нас так самае, а на Тураўшчыне, так там бяруць дзве маці хросныя. Стараліся ў нас браць адну хросную маці, шоб была, бываюць і такія» (в. Бялёў Жыткавіцкага раёна) [2].

Падчас выбару кумоў абавязкова прыносілі з сабой хлеб і соль: «Перад хрэсьбінамі маладыя бацькі выбіраюць кумоў. Калі ідуць іх зваць, нясуць хлеб і соль, зайшоўшы ў хату, кладуць на стол са словамі: «Хлеб-соль вашы, а кума або кум нашы» (г. Гомель) [1, с. 168]. Трэба адзначыць, што на Гомельшчыне дадзена атрыбутыка мела вызначальную ролю: калі прыходзілі запрашаць кума і куму з хлебам і соллю, то адмаўляцца нельга: «Приглашали кума и куму, выбирали, кто пришёл с хлебом и солью, ты уже не откажешься, это грех» (г. Гомель) [1, с. 166]; «Бяруць крайчык хлеба і ідуць да кумы (кума), кажуць: «Наце вам хлеб-соль, а мне дайце куму (кума)» (г. Гомель) [1, с. 169].

У в. Азяраны Жыткавіцкага раёна замест хлеба выкарыстоўвалі «пірагі», а соль увогуле адсутнічала: «Ну, і ўжо проходзіць врэмя, бувае месяц, некоторые две недзелі, а то бывае і два месяцы, ужэ строяцца, крэпне малыш, сама жэншчынка окрэпне і бяруць кумоў, нясуць пірогі адному і другому, жэншчыне і мужчыне, і кажуць от: «За куму к нам, мы хочам».

Пасля таго, як выбралі кума і куму, святкавалі хрэсьбіны: «У цэркву прыйшлі ўсе, кум і кума. Раздзелі дзіця, от так голенькай. Бацюшка ўзяў яе і тры разы абмыў яе, а тады ў палаценца, выцерлі, адзелі, а тады малітву і крэсечак сразу павесіў. Бацюшку палаценца, грошы плоцім і тады сабраліся, дамоў прыйшлі. Пакуль не пахрэсціш дзіця не паказваюць нікому, што б не зглазілі. Мы ўсе паздраўляем. Маць хрэсная і аец глаўнее сваіх родных. Аны далжны ўжэ васпітваць, усё врэмя ім падказваць, вучыць, усё. Тады ўжо рабёнак прабудзе месяцаў пяць, тады нада несці зноў у цэркву. Узяць малітву. Тады бацюшка малітву чытае і моліцца. Эта абязацельна» (в. Церуха Гомельскага раёна) [2]; «На саміх хрэсьбінах у цэркву вазілі. У нас там быў бацюшка. Ну, пайшлі ў вечары, прыйшлі ў вечары ў хату. Ён

вады ў тазік наліў, малага ўзяў, туды акунуў: галоўку памыў, ножкі памыў. Ну, пахрысціў. І прыйшлі дамоў. Ён (муж) узяў кума, а я – куму. Кума – мая падруга, а ў яго свой друг» (в. Старыя Дзятлавічы Гомельскага раёна) [2]; «Усё яна [кума] прыходзіць, мятліка, кажуць нясе. Это на пелёнкі што-небудзь абязацельно шоб ці распашонку якую, шоб етому маленькому дзіцятку абязацельно, шоб яго ілі пеляналі ў етыя пялёнкі, ілі распашонку надзелі. На крэсту поп крэсціць эты, кладуць на маленькаго. Ну, і от пакрысцілі, прыехалі ўжэ, выпілі, пообедалі, ужэ назначаюць, калі хрэсьбіны будуць» (в. Азяраны Жыткавіцкага раёна) [2].

Можна выказаць меркаванне, што беларусы з'ўляюцца веруючымі людзьмі, таму невыпадкава кожны этап радзінна-хрэсьбіннай абраднасці ілюструе іх веру ў Бога, надзеі на яго дапамогу.

Што да адносін паміж кумам і кумою, то гэта знайшло яскравае адлюстраванне ў хрэсьбінных песнях, запісаных у Хойніцкім раёне:

– Мой кумочак, мой кумочак,

Не на тое прыйшла,

Каб ад цябе, каб ад цябе

Пехатой я пайшла.

– Залажыце, запражыце

Клячу вараную,

Завязіце, адвязіце

Куму маладую.

– Мой кумочак, мой кумочак,

Не на тое прыйшоў,

Каб ад цябе, каб ад цябе

Пехатой я пайшоў.

– Залажыце, запражыце

Ды дванаццаць сабак,

Завязіце, адвязіце

Майго кума ў кабак

(в. Аравічы Хойніцкага раёна) [1, с. 49].

У прыведзеным тэксце песні, адрасаванай куму, сустракаецца зварот «мой кумочак», паўтор якога падкрэслівае цёплыя сямейныя адносіны, якія павінны звязваць хросных і бацькоў нованароджанага.

У песні, прысвечанай куму і куме, гучыць матыў іх услаўлення. Невыпадковымі ў ніжэйпрыведзеным песенным тэксце з'ўляюцца такія сродкі мастацкай выразнасці, як прыём трохкратнасці («тры

кубачкі», «у адным кубку», «у другім кубку», «у трэцім кубку»), метафара («ручаёк бяжыць»), эпітэты («зеяно віно», «саладок-мядок», «горка гарэлка»):

Кум з кумою на куце сядзіць,
Паміж іх да ручаёк бяжыць.
А ў тым ручайку да тры кубачкі,
Да тры кубачкі маляваненькіх.
У адным кубку зеяно віно,
У другім кубку саладок-мядок,
У трэцім кубку горка гарэлка.
Зеяно віно для радзімачкі,
Саладок мядок для кум'е з кумам,
Горка гарэлка для суседачак
(в. Лубенікі Брагінскага раёна) [1, с. 130].

Як сведчыць фактычны матэрыял, у Лельчыцкім раёне падчас застолля «выконвалася шмат песень, прысвечаных куму і куме, дзе іх часта высмейвалі. Нават гаварылі: «Што за кума, што пад кумам не была?» Песні спяваліся розныя вясёлыя:

Ох, зялёны дуб развіваецца,
Ох, кум да кумы сабіраецца.
Ох, кумка мая, прынясу я жыта.
Ох, не нясі, куманёк, бо я буду біта.
Ох, кумка мая, прынясу я грэчкі.
Ох, кум, не нясі, будуць супярэчкі
(в. Букча Лельчыцкага раёна) [1, с. 249].

У хрэсьбінных песнях кум з кумою як цэнтральныя персанажы паказваліся ў розных гумарыстычных ракурсах. Звернемся да зместу аднаго з песенных варыянтаў, дзе асноўны матыў звязаны з адмовай бацькоў дзіцяці ад тых кумоў, паводзіны якіх не адпавядалі маральна-этычным нормам:

Я б гэтага кума, я б гэтага кума
І за кума не браў, і за кума не браў:
І гарэлку п'е, і закуску жрэ,
А песень не пяе, а песень не пяе.

Я б гэту кумку , я б гэту галубку
І за кумку не браў, і за кумку не браў:
І гарэлку п'е, як у бочку лье,
Харавод не вядзе, харавод не вядзе
(в. Гарысты Веткаўскага раёна) [1, с. 153].

Прыведзеныя матэрыялы сведчаць пра значнасць і важнасць прысутнасці кума і кумы як адных з цэнтральных герояў на хрэсьбінах, што падкрэсліваецца шматлікімі песнямі, арыентаванымі на гумар і веселосць удзельнікаў свята. Радзінна-хрэсьбінныя абрады і песні, скіраваныя паспрыяць нараджэнню здаровых і прыгожых дзяцей, падкрэсліваюць лепшыя рысы характару беларусаў – талерантнасць, гуманнасць, дабрыню і шчырасць.

Спіс літаратуры

1 Радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычай беларусаў (на матэрыяле фальклору Гомельскай вобласці) /аўтары-ўкладальнікі Новак В. С., Шынкарэнка В. К., Кастрыца А. А., Воінава А. М., Вяргеенка С. А., Палуян А. М., Партнова-Шахоўская А. У. – Гомель: Барк, 2013. – 380с.

2 Уласныя запісы, зробленыя ў вёсках Гомельскага і Жыткавіцкага раёнаў.

УДК 392.1(476.2-37 Добруш)

М. С. Шчалкун

Навук. кiр. – В. С. Новак, д-р фiлал. навук, прафесар

РАДЗІННА-ХРЭСЬБІННЫЯ АБРАДЫ І ЗВЫЧАІ ДОБРУШЧЫНЫ

У артыкуле разглядаюцца радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычай жыхароў Добрушкага раёна Гомельскай вобласці. На аснове багатага аўтэнтычнага матэрыялу, змешчанага ў зборніку «Радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычай беларусаў (на матэрыяле фальклору Гомельскай вобласці)», характарызуецца мясцовая спецыфіка радзінна-хрэсьбінных святкаванняў.

Комплекс традыцый радзінна-хрэсьбіннай абраднасці Беларусі складаецца з трох цыклаў: дародавы, родавы, пасляродавы. Да першых двух цыклаў адносяцца абрадавыя дзеянні, скіраваныя на

захаванне цяжарнасці жанчыны і паспяховыя роды. Трэці цыкл характарызуецца такімі абрадавымі момантамі, як прыняцце нованароджанага ў сям'ю і падтрыманне яго здароўя ў пачатковы перыяд жыцця, выбар кума і кумы, падрыхтоўка бабай-павітухай абрадавай стравы, хрэсьбіннае застолле.

У дародавы перыяд цяжарная жанчына павінна была прытрымлівацца правіл і засцярог, якія маглі аблегчыць роды, а таксама садзейнічаць здароўю і шчасцю нованароджанага ў будучым. У розных мясцовасцях можна заўважыць адметную лакальную спецыфіку прыкмет і павер'яў, звязаных з цяжарнасцю жанчыны. Засяродзім увагу на фактычных матэрыялах, запісаных у вёсках Добрушкага раёна. Напрыклад, цяжарнай жанчыне нельга было выконваць наступныя дзеянні: глядзецца ў люстэрка, прысутнічаць падчас пахавальнай цырымоніі, выконваць пэўныя віды работ у нядзелю і святочныя дні: «... не глядзелася амаль у зеркала, багата не ела (дзіцё магло нарадзіцца галодным і быць усягда такім), не дазвалялася піць гарэлку, не прысутнічала на могілках пры пахаванні» (г. Добруш) [1, с. 189]; «Калі жанчына цяжарная, то ёй нельзя нічога шыць і вязаць ні ў нядзелю, ні ў празнікі. Таксама нельзя нічога адразаць» (в. Васільеўка Добрушкага р-на) [1, с. 194].

Сістэматызаваныя намі прыкметы і павер'і дазваляюць вылучыць некалькі груп, аснову якіх складаюць тыя ці іншыя забароны або прадпісанні. Па-першае, гэта засцярогі цяжарнай жанчыны ад дзеянняў, якія могуць нашкодзіць знешняму выглядзе дзіцяці або выклікаць хваробу (смерць дзіцяці). У Добрушскім раёне існуюць такія забароны: «Кагда дзеўка бярэмянная, то ёй нельзя стрыгць косы, бо плод можа не развівацца. Ні ў коім случаі, еслі хто спужае, нельзя брацца рукамі за ліцо, ці цела, на тым месце, за якая яна ўзялася, удзеткі будзе вялікае краснае пятно. Яшчэ бярэмяннай нельзя ругацца – дзіцёнак радзіцца з «заяччай губой» (г. Добруш) [1, с. 191]. Яшчэ лічылася, што «цяжарная жанчына ці рожаніца не павінна глядзець на ўсё некрасівае, бо ў яе будзе некрасівы рабёнак. Не гладзіць кошка, сабак, бо рабёнак будзе нямым ці доўга маўчаць» (в. Баршчоўка Добрушкага р-на) [1, с. 192]. Акрамя таго, засцярогі датычыліся тых дзеянняў, з-за якіх дзіця магло нарадзіцца неразумным: «Нельзя стрыгчысь, а то вум у малога будзе кароткі» (в. Гардуны Добрушкага р-на) [1, с. 204]. Другая група прыкмет і павер'яў скіравана на прадухіленне дрэнных паводзін дзіцяці ў будучым, выхоўванне гаспадарлівасці. Напрыклад, «пупавіну абразалі ў хлопчыка на начатым сталярным дзеле, каб ён быў добрым хазяінам, а ў дзевачкі – ножніцамі на начатым шыцці» (в. Баршчоўка

Добрушкага р-на) [1, с. 192]. Да трэцяй групы адносяцца тыя прыкметы і павер'і, якія могуць уплываць на лёс нованароджанага: «Катаць пустую каляску, катацца на лісапеце, загадзя пакупаць адзежку – дзіця мёртвым родзіцца. У празнік бярэмяннай і яе мужу нельзя работаць – дзіця будзе балець» (г. Добруш) [1, с. 191].

Роды як важны і адказны момант у сістэме радзінна-хрэсьбіннага абрадавага комплексу былі звязаны со шматлікімі магічнымі дзеяннямі, скіраванымі на іх аблягчэнне (адкрыванне (адмыканне) і развязванне (распусканне)): «Калі баба ражае, усе вузлы развязваюць, замкі адкрываюць, каб аблегчыць мукі» (в. Перарост Добрушкага р-на) [1, с. 200]; «Калі маладая раджала, так у хаце развязвалі ўсе паясы, размыкалі замкі, дзеўкі косы распляталі, каб лягчэй было разрадзіцца» (в. Гардуны Добрушкага р-на) [1, с. 204]. Таксама існуюць і другія павер'і: «Для лёгкіх родаў сцялілі штаны мужчыны на парозе, і бярэменная павінна была пераступіць праз іх» (в. Перарост Добрушкага р-на) [1, с. 200].

Адзначым, што пасляродавы перыяд, скіраваны на прыняцце нованароджанага ў сямейна-грамадскі калектыў, пачынаецца з імянарачэння. Звернемся да фактычных матэрыялаў, паводле якіх забаранялася даваць дзіцяці імёны родных людзей: «Нільзя называць іменем роднага, яно можа паўтарыць яго судьбу. Трэба называць яго згодна царкоўнага каляндара – у які дзень радзілася, такое і імя» (г. Добруш) [1, с. 191].

Важным кампанентам у мясцовай традыцыі Добрушчыны з'яўляецца наведванне парадзіхі і нованароджанага: «Калі адбыліся роды, маці накарміла дзіця, і к ёй прыходзяць жэншчыны. Але пасля абеду яны прыносяць якое-небудзь печыва: аладкі, бублікі, рагалікі, булачкі, варэнікі, якія абмочвалі ў мёд, салодкую смятану, варэнне. Яшчэ неслі кісель, розныя ягадныя адвары, каўбасу, яечню, малочныя прадукты. Жэншчыны, якія самі мелі дзетак, давалі парады па дагляду за дзіцяці, ёй падказвалі, як купаць, карміць. Бацька ў гэты дзень рабіў невялікае застолле. Ставіў на стол гарэлку. Першую чарку выпівалі за здароўе маці. Госці спявалі песні» (в. Кругавец-Калініна Добрушкага р-на) [1, с. 199].

Жыхары Добрушчыны надавалі вялікае значэнне выбару кума і кумы. Звычайна на гэтую ролю выбіралі блізкіх людзей: «Хроснага бацьку выбірае бацька дзіцёнка. Гэта яго самы лучшы друг. Хросную – мама дзіцёнка. Хроснымі могуць быць толькі хрышчоныя і толькі тры разы» (г. Добруш) [1, с. 191]; «Калі родзічы своіліся і ў маці дзіцяці быў брат, то ён вызначаўся хрэсным бацькам» (в. Знамя Добрушкага р-на) [1, с. 197]. Згодна з мясцовымі павер'ямі, нельга

было адмаўляцца, калі запрашалі быць кумам або кумой: «Запрашэнне ў хрэсныя бацькі было вялікім гонарам. Адмовіцца ні ў якім разе было нельга» (в. Знамя Добрушкага р-на) [1, с. 197]; «Калі выбіралі кумоў, адказвацца нельга было, лічылася грэхам» (в. Перарост Добрушкага р-на) [1, с. 200].

Паводле сведчанняў жыхароў в. Перарост Добрушкага раёна, «ніколі не выбіралі кумоў з адзінакавымі імёнамі. Мужа і жонку ніколі не бралі ў кумоў. У хросных можна браць толькі хрышчонных» (в. Перарост Добрушкага р-на) [1, с. 200]. Пасля таго, як выбралі кума і куму, «маці з бацькам самі назначалі дзень хрэсьбін, звалі кумоў і бабку, што першая дзіця купала і пеленала, а таксама іншых родных». Цікавым момантам у мясцовым радзінна-хрэсьбінным абрадавым комплексе з'яўляецца абрад хрышчэння: «Кумы прыходзілі рана, бралі і неслі дзіця ў царкву. <...> Кумы трымалі яго па очарадзі. Калі прыносілі з царквы, то кум нёс дзевачку, а кума – хлопчыка, і аддавалі бацькам у хаце і гаварылі: «Бралі навароджанага, Богам даронага, а аддаем вам хрышчомага. Любіце, гадуйце, а часам пільнуйце, ды і он хай вас любя, шануе ды на старасці пагадуе». Маці з бацькам дзякавалі ім і Богу і аддавалі падарункі. Кумы таксама дарылі нешта хрэсніку» (г. Добруш) [1, с. 187].

Лічылася, што доля дзіцяці залежала ад таго, як адсвяткаваць хрэсьбіны, невыпадкава госці весяліліся і спявалі песні: «У час абеду госці спявалі багата песень. Першая песня на абедзе прысвячалася бацькам дзіцяці» (в. Знамя Добрушкага р-на) [1, с. 197]. Сам ход хрэсьбінага застолля таксама патрабаваў выканання пэўных народных прадпісанняў, згодна з якімі рэгламентаваліся дзеянні бабкі і кумоў: «Затым маці садзіць гасцей за стол, што накрывалі белай скацёркай з розавымі цвяточкамі, калі дзевачка, і з сінімі ці з зялёнымі, калі хлопчык. Кумоў садзілі побач, маці сядзела з бацькам, дзе хацелі, і бабка, дзе хоча, сядзе. Першую румку ўжо бацьку наліваюць. Ён выпівае і жадае сыну чаго-небудзь. Затым наліваюць маці, затым бабцы і кумам. А хто дык і не глядзіць на гэты, хто і вабшчэ разліваюць усім адразу, толькі бабка першая дае пажаданні, дора падарунак» (г. Добруш) [1, с. 188].

Ганаровае месца адводзілася бабцы-павітусе, якая прымала роды ў цяжарнай жанчыны. Яе дзеянні падчас хрэсьбінных святкаванняў вылучаліся сакральнасцю. Адною з галоўных функцый бабкі-павітухі было купанне дзіцяці, якое мела магічныя якасці і ўплывала на забеспячэнне здароўя і дабрабыту немаўляці. У народзе лічылася, што гэты абрад дапамагаў абараніць дзіця ад дурнога вока і засцерагчы яго ад нячыстай сілы: «Бабка роды прынімала, яна далжна ўнучку ілі

ўнука пакупаць і ў сваю пялёначку ўвярнуць. А тады астальныя ідуць да бабкі і прыносяць свае пялёначкі, шапачкі, міску пампушак»; «Перад уходам у цэркву бабка-павітуха купала малога ў карыці з праточнай вадой і казалася заговоры» (в. Баршчоўка Добрушкага р-на) [1, с. 193].

Кульмінацыйным момантам радзінна-хрэсьбіннай абраднасці з'яўляецца абрад разбівання гаршка з кашай, якую рыхтавала бабка-павітуха: «Вараць кашу, ставяць на стол. Бабіна каша стоя дорага, за яе бораюцца. У кашу канфетак насыпаюць і грошы ложаць. Трэба шчоб кум разбіў гаршчок, але спярва, каб ён выкупіў кашу. Калі ўбачаць, што ў кума грошы канчаюцца, дык зжаляцца над ім і больш не падкладваюць» (в. Баршчоўка Добрушкага р-на) [1, с. 194]. Магічнае значэнне мелі, зыходзячы з народных вераванняў, чарапкі ад гаршка: «Кум разбівае гаршок з кашай аб вугал. Чарапкі аддаюць прысутным. Яны нясуць іх дамоў і кідаюць у пуню свінням, каб вяліся» (в. Перарост Добрушкага р-на) [1, с. 201]. У Добрушскім раёне існуе такі старадаўні звычай, як «адвозіць бабку-павітуху». Гэты рытуал мае жартоўны, гульнёвы характар: «Затым мужыкі прыносілі барану, садзілі на яе бабку і на сабе цягнулі ў карчму. Там працягвалі есці, спяваць і весяліцца» (в. Знамя Добрушкага р-на) [1, с. 198].

Такім чынам, радзінна-хрэсьбінная абраднасць Добрушчыны вылучаецца адметнымі лакальнымі асаблівасцямі, на якія багаты ўсе структурныя абрадавыя моманты.

Спіс літаратуры

1 Радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычай беларусаў (на матэрыяле фальклору Гомельскай вобласці) / аўтары-ўкладальнікі Новак В.С., Шынкарэнка В.К., Кастрыца А.А., Воінава А.М., Вяргеенка С.А., Палуян А.М., Партнова-Шахоўская А.У. – Гомель: Барк, 2013. – 380с.

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

<i>Батурына А. Л.</i> Асаблівасці ранняга этапу развіцця нямецкай і беларускай літаратурнай балады.....	3
<i>Батурына Я. М.</i> Фантастычны элемент у беларускай рабінзанадзе.....	8
<i>Дакукін А. Д.</i> Мастацкая спецыфіка нямецкамоўных твораў Алеся Разанава.....	12
<i>Игнатенко М. В.</i> Разнообразие произведений «врачебной прозы».....	17
<i>Каменюкова В. А.</i> Феномен двойничества ў рамане Л. Рублеўскай «Золата забытых магіл».....	22
<i>Канаваленка А. В.</i> Асаблівасці хранатопу раманаў Л. Дайнекі, прысвечаных актуаліям савецкага мінулага.....	26
<i>Кусенкова О. А.</i> Паломническая традиция в русской литературе: становление и трансформация.....	32
<i>Лобанович А. В.</i> Трансформация образа тургеневской девушки в творчестве Д. Макнот (на примере романа «Само совершенство»).....	37
<i>Мотуз Г. М.</i> Вобраз ваўкалака ў беларускай літаратуры: спецыфіка ўвасаблення.....	41
<i>Печенькова А. О.</i> Самоубийство в стиле модерн: роман Бориса Акунина «Любовница смерти».....	45
<i>Ромашко М. А.</i> Мотив смерти в интимной лирике А. А. Ахматовой.....	50
<i>Рудніцкая А. В.</i> Этыка трансгуманізму ў творчасці Ю. Станкевіча: міфалагічны аспект.....	56
<i>Третьякова Л. С.</i> Русская анакреонтика 18 века (на примере лирики А. П. Сумарокова).....	60
<i>Фёдорова Е. А.</i> Экзистенциальный аспект феномена убийства: Жан-Поль Сартр VS Виктор Ерофеев.....	65
<i>Холщевникова А. А.</i> Феномен «Новой драмы» в современном литературном процессе.....	70
<i>Цімашэнка А. В.</i> Эстэтыка постмадэрнізму, авангарду і мадэрнізму як культурныя феномены.....	74
<i>Шарникова А. В.</i> Специфика пространственно-временной организации романа-антиутопии и рок-поэтического текста: к вопросу сходства.....	78

Шукаловіч А. П. Тыпалагічныя паралелі запісак «На імперыялістычнай вайне» М. Гарэцкага і «Севастопольскіх расказаў» Л. Талстога.....	83
---	----

Языкознание

Алейнік Р. Д. Сочетаемостныя характэрыстыкі слова <i>басня</i> в современном публицистическом дискурсе.....	87
Барсукова Н. В. Рыфма як сродак прыцягнення ўвагі слухача ў беларускіх народных калыханках.....	93
Бобровнік Л. А. «Семья» в структуре концепта «дом» (на материале английских, русских и белорусских пословиц).....	98
Богаченко Р. Ю. Семантико-стилистические трансформации библейских фразеологизмов в современной речи.....	103
Головейко В. В. Особенности функционирования германизмов в белорусском языке.....	108
Гусейнова А. З. Способы выражения эмотивности в белорусском языке и их отражение в переводе.....	112
Иванчикова Ю. С. Семантическое направление ‘приобретать’ в этимологическом гнезде с корнем * <i>tęg-</i>	117
Ландова Л. И. Лексико-синтаксические средства создания естественности современного радиодискурса.....	122
Леценко Л. А. Проблема опосредованного перевода с белорусского на английский язык.....	126
Минакова-Бершанская Е. Ю. Особенности речевой манипуляции в англоязычном медийном дискурсе.....	131
Солодкая О. И. Об исконной словообразовательной структуре субстантива * <i>porvъ</i>	136

Фольклористика

Арэшка Ю. А. Дамавік у міфалагічнай традыцыі Гомельшчыны.....	141
Глузд В. І. Летнія абрады і песні Жобіншчыны.....	145
Пархоменка Я. М. Вобраз ведзьмы ў міфалагічнай прозе Гомельшчыны.....	150
Рэшанок А. М. Вобразы кума і кумы ў радзінна-хрэсьбіннай абраднасці Гомельшчыны.....	154
Шчалкун М. С. Радзінна-хрэсьбінныя абрады і звычаі Добрушчыны.....	159

Научное издание

Актуальные проблемы филологии

Сборник научных статей

Первый выпуск сборника вышел в 2008 году

Выпуск 11

Ответственный за выпуск А. В. Бредихина

Подписано в печать 10.09.2018. Формат 60x84 1/16

Бумага офсетная. Ризография.

Усл. печ. л. 9,76. Уч.-изд. л. 10,68.

Тираж 45 экз. Заказ 624

Издатель и полиграфическое исполнение:

учреждение образования

«Гомельский государственный университет

имени Франциска Скорины».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 3/1452 от 17.04.2017.

Специальное разрешение (лицензия) № 02330 / 450 от 18.12.2013.

ул. Советская, 104, 246019, г. Гомель,

