

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь
Установа адукацыі
“Мазырскі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт
імя І. П. Шамякіна”

МІЖНАРОДНЫЯ
ШАМЯКІНСКІЯ ЧЫТАННІ
“ПІСЬМЕННІК – АСОБА – ЧАС”



Мазыр
2011

МІНІСТЭРСТВА АДУКАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ
УСТАНОВА АДУКАЦЫІ
“МАЗЫРСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ПЕДАГАГІЧНЫ ЎНІВЕРСІТЭТ
ІМЯ І. П. ШАМЯКІНА”

**МІЖНАРОДНЫЯ
ШАМЯКІНСКІЯ ЧЫТАННІ
“ПІСЬМЕННІК – АСОБА – ЧАС”**

Матэрыялы

II Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі

Мазыр, 20–21 кастрычніка 2011 г.

Мазыр
2011

УДК 821.161.3
ББК 83.3(4 Бей)
ПЗ5

Рэдакцыйная калегія: Сузько А. У., кандыдат філалагічных навук, дацэнт, загадчык кафедры беларускай літаратуры (*адказны рэдактар*); Барсук А. Я., кандыдат гістарычных навук, дацэнт, намеснік дэкана філалагічнага факультэта па навуковай рабоце; Нурдзіна Т. С., дацэнт кафедры беларускай літаратуры; Юдзянкова Г. В., асістэнт кафедры сацыяльна-гуманітарных навук.

Рэцэнзент

Шынкарэнка В. К., доктар філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай літаратуры УА “Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны”

Друкуецца паводле рашэння рэдакцыйна-выдавецкага савета
і загада № 929 ад 03.10.2011 г.
установы адукацыі
“Мазырскі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт
імя І. П. Шамякіна”

Міжнародныя Шамякінскія чытанні “Пісьменнік – Асоба – Час” ::
ПЗ5 матэрыялы II Міжнар. навук.-практ. канф., Мазыр, 20–21 кастр. 2011 г.
/ УА МДПУ імя І. П. Шамякіна ; рэдкал.: А. У. Сузько (адк. рэд.) [і інш.]. –
Мазыр, 2011. – 281 с.
ISBN 978-985-477-463-3.

У зборніку прадстаўлены матэрыялы II Міжнародных Шамякінскіх чытанняў “Пісьменнік – Асоба – Час”. У цэнтры навуковай увагі аўтараў – асоба і творчасць І. П. Шамякіна, вызначальныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай літаратуры, актуальныя праблемы мовазнаўства, светапоглядныя кампаненты нацыянальнага вобраза свету. Выданне адрасуецца выкладчыкам-беларусістам, студэнтам, вучням агульнаадукацыйных школ і ўсім тым, хто цікавіцца беларускім літаратуразнаўствам і мовазнаўствам.

Матэрыялы публікуюцца ў аўтарскай рэдакцыі.

УДК 821.161.3
ББК 83.3(4 Бей)

ISBN 978-985-477-463-3

© Калектыў аўтараў, 2011
© УА МДПУ імя І. П. Шамякіна, 2011

Навуковае выданне

**МІЖНАРОДНЫЯ
ШАМЯКІНСКІЯ ЧЫТАННІ
“ПІСЬМЕННІК – АСОБА – ЧАС”**

Матэрыялы

II Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі

Мазыр, 20–21 кастрычніка 2011 г.

Адказны за выданне С. С. Барысава
Тэхнічны рэдактар Н. У. Ропат
Арыгінал-макет: Л. І. Федула, А. Л. Шчака

Падпісана ў друк 17.10.2011. Фармат 60x90 1/8. Папера Хероx.
Гарнітура Times New Roman. Рызаграфія. Ум. друк. арк. 35,13.
Тыраж 100 экз. (1-ы завод – 52 экз.). Заказ № 45.

Выдавец і паліграфічнае выкананне
установа адукацыі

“Мазырскі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя І. П. Шамякіна”

ЛВ № 02330/0549479 ад 14 мая 2009 г.

247760, Мазыр, Гомельская вобл., вул. Студэнцкая, 28

Тел. (0236) 32-46-29

ТВОРЧАСЦЬ І ЛІТАРАТУРНА-ГРАМАДСКАЯ ДЗЕЙНАСЦЬ І. ШАМЯКІНА Ў КАНТЭКСЦЕ ХХ СТАГОДДЗЯ

Дашкевіч Г.М. (Мазыр, Беларусь)

МАСТАЦКАЯ АДМЕТНАСЦЬ РАМАНА І. ШАМЯКІНА “СНЕЖНЫЯ ЗІМЫ”

Беларускай літаратуры ўласціва традыцыйная зацікаўленасць побытам, натуральнасцю ўзаемаадносін прыроды і чалавека. Нават самыя рамантычныя творы беларускіх пісьменнікаў падтрымліваюць гэтую непарыўную, створаную самой гісторыяй сувязь з рэальнасцю, з побытам. Гэтая сувязь перарастае рамкі тэматычныя, яна аб'ядноўвае разнастайныя па творчай задуме і стылю раманы Чорнага, Коласа, Мележа, Брыля. Пры самай высокай ступені псіхалагізацыі змест твораў застаецца трывала звязаным са знешнім светам.

Шамякін-бытапісец можа размеркаваць матэрыял так, што быт у яго раманах становіцца сацыяльна значным, захапляе, не стамляе чытача. У “Снежных зімах”, як ні ў якім іншым рамане Шамякіна, відавочная спроба адысці ад прамых, адкрытых формаўтваральных прыёмаў, спрощваючых жыццёвыя факты. Канфлікт па свайму характару філасафічны, перамешчаны ва ўнутранае жыццё герояў, у псіхалогію. Ён як бы існуе незалежна ад сюжэта, выходзячы за яго межы.

У адрозненне ад іншых раманаў, Шамякін надае ў “Снежных зімах” асаблівае значэнне духоўным аспектам, аб'ектыўным элементам.

Схільнасць да самааналізу, выкарыстанне “я-формы”, унутранага маналогу, няўласна-простай мовы як нельга лепш адпавядае аўтарскаму духоўнаму вопыту і вопыту яго героя, блізкага па ўзросту і па духу самому пісьменніку. Усе падзеі ў рамане сканцэнтраваны вакол вобраза Антанюка, асобы актыўнай, дзейнай, супярэчлівай. Галоўны канфлікт твора развязваецца ў працэсе сутыкнення дзвюх разнастайных пазіцый – гуманістычнага пункту гледжання на жыццё і ганебнага, кар'ерысцка-мяшчанскага падыходу да яго. Дзеянне рамана пачынаецца за рамкамі сюжэта, калі герой перажыў цяжкую душэўную траўму, правата яго ўжо даказана, але ён не адчувае сябе рэабілітаваным. Як і ў “Сэрцы на далоні”, знаёмства з асноўнымі героямі адбываецца ў самой экспазіцыі. Але ў “Снежных зімах” канфлікт ужо адбыўся, і гэта заўважаецца і па душэўнаму стану героя, які апынуўся адзін у лесе, па яго ўзрушанасці, па паблагліва-іранічных адносінах Будыкі да старога таварыша ў прысутнасці міністра:

“Прынцыповы ідэаліст. Выступіў на пленуме супраць наватарства ў сельскай гаспадарцы. Кансерватар. Трымаўся за травы. А трава – апора ненадзейная, – Будыка засмяўся, задаволены сваім жартам” [1, с. 16].

Такім чынам, ужо ў пачатку рамана чытач атрымлівае дастаткова багатую інфармацыю: Антанюк адзінокі ў сваім становішчы барацьбіта, але не няшчасны, не бездапаможны. Ёсць у ім трывалая жыццёвая аснова, якая надае герою сілы для таго, каб дастойна пераадолець нязвыклы для яго стан.

Дзеянне адбываецца ў лесе, які “супакойвае, разганяе трывогу, нервознасць” [1, с. 7]. З першых радкоў рамана ўзнікае адпаведная ўнутранаму стану героя мінорна-лірычная інтанацыя, якая будзе заўсёды прысутнічаць у якасці своеасаблівай стылявой дамінанты, што вызначае рытмічны лад твора.

Велічны малюнак лесу, мелодыя снежнага пустыннага горада, завірухі, што б’ецца у твар снегам, што змяняецца ціхім, радасным танцам пушыстых сняжынак, нагадвае аб прыгажосці жыцця і чалавека, галоўнае прызначэнне якога – нястомная барацьба за яго абнаўленне. Як і ў “Сэрцы на далоні”, ужо сама назва рамана “Снежныя зімы” вырастае ў своеасаблівы вобраз, узмацняючы напружанасць, драматызм сітуацыі.

Прынцып узаема сувязі асноўных сюжэтна-тэматычных ліній застаецца класічным: вакол галоўнага героя ўтвараюцца групы вобразаў – “гнёзды”, завастраючы канфлікт, ускладняючы стан Антанюка.

Сцэна ваеннага мінулага ўваходзіць у раман лёгка і арганічна дзякуючы ўспамінам ветэрана, інтэнсіўнай рабоце памяці, якая ў найбольш драматычныя моманты здольная да беспамылковага ўспрымання даўно забытых жыццёвых малюнкаў. Мінулае і сённяшняе непадзельныя для Антанюка, яны перапляліся ў глыбінях яго душы, сталі яе часткай. Гэтыя дзве дамінуючыя сюжэтна-кампазіцыйныя лініі – вайна і сучаснасць – ствараюць у рамале не толькі напружанасць дзеяння, але і напружанасць думкі, заахвочваючы чытача да глыбокіх філасофскіх абагульненняў.

Мінулае дапамагае шмат у чым зразумець паводзіны герояў у сённяшнім. Антанюк – былы малады партызанскі камандзір – натура нястомная ў сваёй дзейнасці з пачуццём грамадзянскай адказнасці за давераную яму справу. Сцэны партызанскія раскрываюць фарміраванне характару галоўнага героя, які паступова вырастае ў вопытнага камандзіра. Праз пакутлівыя роздумы, дакоры сумлення ўспрымае ён паведамленні аб смерці кожнага чалавека ў атрадзе. Нястомны духоўны пошук, пачуццё адказнасці перад сабой і перад людзьмі сталі асноўнымі рысамі яго чалавечай сутнасці.

Лінія Антанюк – Будыка, дзякуючы актыўнаму выкарыстанню рэтраспектыўнага плана, раскрываецца глыбока і дакладна. Сапраўднай мужчынскай дружбы паміж імі не было, таму што і ў ранейшыя ваенныя гады Будыку не хапала шчырасці і адкрытасці ў адносінах да людзей.

У сталыя гады Антанюк больш выразна адчувае фальш у паводзінах Будыкі як у сяброўскім асяроддзі, так і ў рабочых абставінах на пасадзе дырэктара інстытута. Акружыўшы сябе інтрыганамі тыпу Кляпнёва, выкарыстоўваючы іх у сваіх інтарэсах, Будыка здольны на любую подласць дзеля кар’еры.

Паказ характараў у “Снежных зімах” поўнасьцю адпавядае кампазіцыйнаму вырашэнню. Немалая ўвага ўдзяляецца ў рамане, як і ў папярэдніх творах Шамякіна, вобразам-антыподам. Будыку прысвечаны цэлыя сцэны. Але такой завостранасці канфлікту, які адбываецца ў “Сэрцы на далоні” паміж Ярашам, Шыковічам і Гуканам, не адбылося. Будыка мала паказаны не толькі сам-насам са сваімі думкамі, планамі, але і ў дзеянні, недастаткова глыбока раскрыты прычыны яго антыпатыі да Антанюка. Яго фігура пры ўсёй сваёй сацыяльнай акрэсленасці паўстае, як і фігура Кляпнёва, статычнай, невыразнай. Па сутнасці асноўным антаганістам Антанюка з’яўляецца ён, Будыка, больш, чым Сымон Сымонавіч і інш., таму што менавіта ён увасабляе той бюракратызм і коснасць, з-за якіх так жорстка пакараны Антанюк.

Перакрыжаванасць сюжэтных ліній, якая спрыяе стварэнню канфліктных сітуацый амаль у кожным раздзеле, або так званы класічны прыём кантамінацыі сюжэтнага матэрыялу, – адзін з самых улюбёных прыёмаў І. Шамякіна. Паспяхова выкарыстоўвае яго раманіст і ў “Снежных зімах”.

Унутранае адзінства найбольш напружаных, вострых драматычных калізій з усім сюжэтна-тэматычным планам твора дасягаецца перш за ўсё дзякуючы арыентацыі на характар, прапарцыянальнасці ў змене часавых пластоў, лагічнай абгрунтаванасці іх чаргавання ў рамане, здольнасці сканцэнтраванаць увагу на найбольш важных момантах, што з’яўляецца бяспрэчным доказам узбагачэння мастацкай структуры рамана.

У “Снежных зімах” пісьменнік адступае ад адкрытай публіцыстычнасці, героіка-рамантычнага пафасу. Рамантыка тут знаходзіць зусім іншае праяўленне. Антанюк, які ў жыцці заўсёды імкнуўся пазбягаць залішняга захаплення, у душы заўсёды заставаўся рамантыкам, чалавекам, які жыў не столькі розумам, колькі сэрцам – ранімым, адчувальным, эмацыянальна ўспрымальным.

Будыка ж з уласцівым яму знешнім глянцам, кічлівасцю, напышлівасцю па сутнасці справы і ў сталым узросце не змяняецца, таму што ў людзей падобнага тыпу не выпрацаваны імунітэт самакрытычнасці, імкненне да пазбаўлення ад памылак. Яму патрэбен побач свайго роду лакатар, чалавек такі, як Антанюк, здольны ў неабходны момант на цвярозую самастойную ацэнку падзей.

Знешняя “запраграмаванасць” Будыкі-кіраўніка, чынапаклонніцкая тактыка якога садзейнічае росту яго як кар’ерыста, прыносіць страшэнную шкоду грамадству. Паводзіны Антанюка сведчаць аб іншым. Ён паверыў

Надзі, цяжарнай жонцы здрадніка, прытуліў яе ў атрадзе, зрабіў усё магчымае дзеля выратавання жыцця яе і дзіцяці, адпусціў палоннага немца, патрабуе насуперак Каралькову, прадстаўніку штаба, каб першымі былі пагружаны ў самалёт з Вялікай зямлі не параненыя, а дзеці-сіраты, выступае за “травасеянне”. “Самавольства” Івана Васільевіча ідзе не ад закаранелага рацыяналізму, не ад анархічнага “вольналюбства”, а ад яго душэўнай шчодрасці, дакладнасці гуманістычнай пазіцыі. Аднак Антанюку не ўдалося пазбегнуць і памылак. Але яму ж уласціва ўменне іх прызнаць і па меры магчымасці пазбаўляцца ад іх, у муках “пераварваючы ў сабе усе «за» і «супраць». Сканцэнтраваны ўвагу на адным героі, чалавеку цэласным, які мысліць катэгорыямі дзяржаўнага маштабу, Шамякін здолеў паказаць сённяшняю эпоху, значныя дасягненні навукова-тэхнічнага прагрэсу і разам з тым яго пэўныя маральна-этычныя выдаткі.

Антанюк не проста перажывае несправядлівасць, ён змагаецца, дзейнічае, і ў працэсе гэтай барацьбы выразней выяўляюцца не толькі яго асобныя перавагі і недахопы, але і сутнасць іншых людзей, перш за ўсё яго антыподаў: Будыкі, Кляпнёва і інш. Адсюль – шматпраблемнасць рамана, нягледзячы на яго знешнюю нібыта камернасць.

Не ўсе праблемы ў рамана развязаюцца да канца. Але і тут пісьменнік не адступае ад жыццёвай праўды, не аблягчаючы, а ўскладняючы пошук ісціны. Занатоўваючы тое, што “накіпела” ў грамадскім жыцці, ён дае магчымасць чытачу не толькі паразважаць над лёсам Антанюка, але і над лёсам свайго пакалення, над “духоўным кліматам грамадства”, над будучым [2, с. 3].

Дзякуючы здольнасцям галоўнага героя да самааналізу, роздуму над жыццём, вядучыя праблемы сучаснасці паўстаюць у развіцці, ва ўсёй складанасці сацыяльнага нападу. Праблема чалавек і праца ў рамана “Снежныя зімы” становіцца важнейшай грамадскай праблемай, напоўненай глыбокім сацыяльна-філасофскім сэнсам. Адносінамі да працы вымяраюцца адносіны чалавека да грамадства, увесь яго ідэйна-маральны патэнцыял, уся яго грамадзянская сутнасць. Ні ў адным рамана Шамякіна не было да гэтай пары так востра пастаўлена пытанне аб розным разуменні працы: ілжывым, кар’ерысцкім (Будыка, ананімшчык Кляпнёў, зяць Антанюка Генадзь, Сымон Сымонавіч) і сапраўдным, народным (Антанюк, Віталія і яе маці, Лада), аб неабходнасці беражлівых адносін да галоўнай сілы грамадства – працоўнага чалавека. Не менш востра пастаўлена праблема пераемнасці пакаленняў, бацькоўскага і сыноўняга абавязку. “Нельга хаваць праўду, якой бы горкай яна ні была” [1, с. 376], – робіць заключэнне Антанюк, з-за высакародных матываў назваўшы сябе бацькам Віталіі – дачкі здрадніка. Сцэны мінулай вайны заглыбляюць пачуццё адказнасці перад Радзімай, неабходнасці маральнага самаачышчэння, якім перапоўнены лепшыя людзі, такія, як Антанюк, і якога не хапае такім,

як Будыка. Усё глыбей апускаецца ён у балота раўнадушша, мяшчанскага пустаслоўя і крывадушша.

Раман-споведзь “Снежныя зімы” (так яго называе У. Юрэвіч) шмат у чым наватарскі твор, асабліва ў плане жанравага абнаўлення самога паняцця “споведзь”. Антанюк у сваім самараскрыцці мала падобны да абражанага, расчараванага чалавека або рызыкаўнага барацьбіта-адзіночку. Яго размова “наедине со всеми” сведчыць аб жыццёўстойлівасці, вернасці сваім перакананням: “... Рабілася сумна ад думкі, што цікавейшая работа па перабудове сяла будзе праходзіць без яго ўдзелу. А ён здольны яшчэ нешта паказаць ды арганізаваць... Праўда, ёсць спакуса ў той свабодзе, якую адчуў за час пенсіянерства. А можа, вось так нараджаецца псіхалогія дармаедства і гэтак апраўдваецца высокімі матэрыямі?”

– Не па сваёй волі я дармаед.

– Але ты пачынаеш ужывацца ў гэтую ролю, як акцёр. Яна падабаецца табе.

– Не, я хачу працаваць.

– І ставіш умовы, якія другім людзям цяжка прыняць?

– Я маю права ставіць такія умовы. Само жыццё паказала, хто з нас лысы...” [1, с. 153–154].

Споведзь галоўнага героя цесна звязана з агульнадзяржаўнымі, усенароднымі праблемамі, па самой сваёй сацыяльнай прыродзе зразумелая чытачу. Індывідуальнае ў рамане неадрыўнае ад грамадскага. Шамякін па-мастацку даказвае, што ніякая кананізацыя, ніякія жанравыя рамкі не здольны закансерваваць творчую думку мастака, які імкнецца не да знешняй маштабнасці твора, а да жыццёвай дакладнасці яго мастацкага свету. А сацыяльны і маральны свет рамана багаты. “Аналіз маральнага свету мастацкага твора прадугледжвае два вымярэнні. Ён павінны быць накіраваны ўнутар героя – на даследаванне яго этыка-псіхалагічнага «механізма»; але ён павінен быць накіраваны і па-за героя, на разгляд этычнай ацэнкі свету, уласцівай герою, у кантэксце іншых светапоглядаў. Гэта як бы інтэгрыруе маральную праблематыку, дазваляе выявіць унутраныя, пранізваючыя яе сувязі, устанавіць маральныя адносіны герояў адзін да другога і тым самым – да свету”, – адзначае Г. Белая [3, с. 291].

Становішча Антанюка больш драматычнае. Сам-насам з сабою застаецца ён у цяжкіх завірухах сваёй памяці, хаця ў яго ёсць сям’я, блізкія, родныя яму людзі, сябры. Шрамамі на сэрцы адкладваецца для такіх, як ён, людзей страшэнная несправядлівасць, якую пакуль Антанюк не ў стане выправіць, але ў сутычцы з якой не дазваляе сабе адступіць ні на крок. Разлад з сынам, няшчырая “падтрымка” Будыкі, дакорлівы погляд жонкі, ананімка... І усё ж, нягледзячы ні на што, гэты чалавек здольны ўзняцца вышэй асабістых амбіцый. Асабістая бяда не заслання ад яго нешта больш высокае і значнае – думку аб будучым сваёй краіны,

дзяцей і ўнукаў. Што іх чакае, якія выпрабаванні? Ці ўстаяць у хвіліны непагадзі? Ці вытрымаюць удары лёсу, як вытрымаў іх ён? Ці змогуць супрацьстаяць несправядлівасці?

Паездка Антанюка да сына не спроба адцягнуць боль, развезца. Яе асноўная матывіроўка – даведацца, ці справядлівы ён як бацька ў адносінах да яго, ці не занадта патрабавальны, катэгарычны? Ці не згубіў у будзённай мітусні, ва ўласным бязладдзі тое, што збліжае іх кроўна і маральна? Пошукі Віталіі, удзел у яе лёсе – гэта ўсё тая ж бацькоўская трывога і боль, і, нарэшце, поўны, рашучы разрыў з Будыкам – тое, што ўзвышае Антанюка, пераканаўча характарызуе яго маральны воблік.

Дабрыня і непахіснасць – асноўныя рысы яго характару. Суровасць Антанюка, непрымірымасць да хлусні, подласці – неад’емная якасць яго дабрыні. Талент дабрыні, глыбока засеўшы ўнутры душы Івана Антанюка, кіруе яго дзеяннямі, учынкамі, дапамагае яму выжыць, застацца чалавекам, які шмат у чым з’яўляецца бязлітасным у адносінах да сябе, да ўласнай заспакоенасці, да асабістага дабрабыту.

“Дзеянне, – лічыць Гегель, – з’яўляецца самым яркім і выразным раскрыццём чалавека, раскрыццём як яго светаразумення, гэтак і мэт. Тое, што чалавек уяўляе сабой у сваёй глыбейшай аснове, упершыню выяўляе сябе толькі шляхам дзеяння...” [4, с. 247]

У Шамякіна сувязь часоў, сувязь дня цяперашняга і гадоў нядаўняй вайны, настолькі яшчэ свежая, балючая, адчувальная, рэальная, што яго герой здольны ў думках, як з жывым, размаўляць з загінуўшым братам, аднавіць у памяці найбольш складаныя моманты іх узаемаадносін, пакутаваць і перажываць нанова свае памылкі, пераносячы іх з былога ў сённяшняе.

“Сняжынкі падаюць у агонь. Ён вечны, агонь над сімвалічнай магілай. Ён павінен быць вечны – агонь над магілай майго брата, маіх таварышаў... Я хацеў бы, Павел, каб ты ляжаў тут, і я не раз у год, а кожны дзень прыходзіў бы сюды і вось так стаяў бы над тваёй магілай”.

– Адпусці мяне, Іван, у атрад Каткова.

– Чаму? Паша! Што здарылася?

– Не магу я ў цябе...

– Не, ты растлумач, што здарылася?

– Не магу – і ўсё.

– Што за дурнота! Дзіцячыя капрызы! Ты саддат! Нікуды я цябе не адпушчу.

– Я пайду сам.

– Будзеш лічыцца дэзерцірам. А ты ведаеш, што робяць з дэзерцірам на вайне?

– А мне ўсё роўна.

– Глядзі, Валянцін, з глузду з’ехаў хлопец. Перапіў, ці што?

– Невядома, хто з нас перапіў.

– Як размаўляеш з камандзірам? Які прыклад паказваеш? Май на ўвазе, я не пагляджу, што ты мой брат! Ідзі, выпіся. Ты стаміўся пасля разведкі!

– Ён кахае яе, – гэта сказаў Будыка, калі Павел панура выйшаў.

– Каго?

– Надзю.

– Надзю? Ты што? Сур’ёзна? Чаму ж ты не сказаў раней?

– Я думаў, ты ведаеш.

– Ты за каго мяне лічыш? Гад ты! Я – чалавек. Я магу ўпасці. Магу спатыкнуцца. Ты стаў побач са мной, сам папрасіўся ў мае памочнікі. І ты абавязан паправіць мяне, падтрымаць, падставіць плячо. А ты ведаў і хіхікаў у кулак... Чакаў, калі браты сутыкнуцца лбамі? Інтрыган! Застрэліць цябе мала” [1, с. 54–55].

Як бачым, “перакрыжаванне” думак, аб тых або іншых персанажах стварае ў творы своеасаблівы стэрэаскапічны фон, стэрэаскапічную глыбіню адлюстравання і ўспрымання некалькіх асоб, вобразаў. Дзейнасць такога прынцыпу – у магчымасці, даць кароткую ясную характарыстыку таго або іншага героя не толькі праз яго самога, але і праз супрацьлеглыя пункты гледжання, праз успрыманне яго характарамі-антыподамі.

“Не, гэта не супадзенне, дарагі Леанід Мартынавіч! Я быў знаёмы з дырэктарам школы. Той дырэктар ніколі нічога не напісаў бы. Але я быў там апошні раз сем год назад. За гэты час мог змяніцца не адзін дырэктар. Калі скажу пра гэта, ты, напэўна, паверыш, бо, для цябе галоўнае атрымаць пацвярджэнне той думкі, якую нібыта адмаўляеш. Праўда, табе страшэнна хочацца і другога: каб я прызнаўся, раскажаў пра свае інтымнае жыццё. Ты ажно трэш рукі ад спакусы. Але нічога ты не ўбачыш! І нічога я табе не скажу. Не спадзявайся. Не таму, што гэта глыбокая тайна нашых з ёй сэрцаў. А таму, што для мяне гэта святое. І балючае” [1, с. 50].

У “Снежных зімах” І. Шамякін выпрацоўвае творчыя магчымасці ў тыпе “суб’ектыўнага” рамана, і досыць паспяхова. Пры гэтым выпрацаваныя прынцыпы раманнай творчасці застаюцца ранейшымі. Аднак прывычны хранікальна-эпічны тып беларускага рамана набывае тут новыя рысы. Нягледзячы на гранічную напружанасць некаторых сцэн, дынаміка сюжэта запавольваецца за кошт паводзін галоўнага героя, асуджанага на знешняе бяздзеянне, але ўнутранае жыццё яго паўстае яшчэ больш напружаным. Шамякін і тут застаецца эпікам, таму што ўвесь раман не можа трымацца толькі на пачуцці, на настроі. У той жа час было б несправядлівым не ўлавіць тых імпульсных біятокі асаблівай індывідуалізацыі і псіхалагізацыі, якія вельмі адчувальныя ў творы. Лірызацыя “Снежных зім” адбываецца не ад жадання раманіста паспець услед за літаратурнай модай, нават не ад псіхалагізацыі духоўнага жыцця героя, што знаходзіцца пастаянна ў полі ўвагі суб’ектыўнага пісьменніцкага ўспрымання, а хутчэй за ўсё ад асаблівасцей характару

галоўнага героя, натуры экспрэсіўнай, гарачай, у той жа час блізкай па ўзросту, па жыццёваму вопыту самому пісьменніку, характару незаспакоенага, рамантычна адважнага, непрамірымага да фальшу, чалавека, які са смуткам і з гумарам адчувае наступленне старасці, але не паддаецца ёй, не ўступае ні ў чым, нягледзячы на тое, што ўся сюжэтная канва, развіццё канфлікту ў рамане накіраваны, здавалася б, на адваротнае: на мінорную, спакойна замаруджаную манеру апавядання.

Літаратура

1. Шамякін, І. Збор твораў: у 6 т. / І. Шамякін // Раман і апавесць: Снежныя зімы: Гандлярка і паэт / І. Шамякін. – Т. 5. – Мінск: Маст. літ., 1979. – 608 с.
2. Навуменка, І. Летапіс нашага часу / І. Навуменка // Літаратура і мастацтва. – 1979. – 13 ліпеня.
3. Белая, Г.А. Литература в зеркале критики: Совр. проблемы. – М.: Совет. писатель, 1986. – 365 с.
4. Гегель. Сочинения / Гегель. – М.–Л.: Госиздат, 1938. – Т. 12. – 472 с.

Ненадавец А.М. (Бабруйск, Беларусь)

ПРЫРОДА Ў ПЕНТАЛОГІ І. ШАМЯКІНА “ТРЫВОЖНАЕ ШЧАСЦЕ”

Як любы з таленавітых пісьменнікаў, І.Шамякін выдатна разумеў, што паказаць таямніцы душаў сваіх персанажаў, іхнія мары і памкненні, надзеі і спадзяванні, хваляванні і перажыванні можна не толькі паказваючы іхнія псіхалагічныя зрухі, але яднаючы людскія мары, часовыя разважанні з душою самой маці-прыроды. Менавіта яна павінна была дапамагаць раскрывацца напоўніцу героям пісьменніка, як у нейкіх надзвычай важных, адказных жыццёвых сітуацыях, так і ў звычайнай будзённасці. Як пазней акажацца, апошні аспект адыгрываў часта галоўную ролю ў зададзенай самім аўтарам псіхалагічнай сітуацыі. І тут не мела асаблівага значэння: ад глабальнага разгляду ў сусветным маштабе прыроды сыходзіў Іван Пятровіч ці ад лакальнага (ім магло падацца або выступаць апісанне вясковай запыленай сцяжынкі-дарожкі, вясёлай безназоўнай рачулки, ці шырачэзнай ракі, у якой лёгка ўгадваецца любімы з дзяцінства Дняпро, вечназялёнага бору-лесу, на ўлонні якога вырас сам, выдатна разумеў ягоную жывую душу і прывіў гэтую характэрную асаблівасць сваім персанажам і г. д.). Таму і атрымалася, што ў аўтара з першых раздзелаў ягоныя героі жывуць у яднанні з прыродай, прыроднымі з’явамі. Мала таго, ствараецца ўражанне, што любы псіхалагічны зрух у душы чалавека дадаецца “ўціскам” нейкага пэўнага прыроднага аспекта: “Хто ішоў па дарозе ад Рэчыцы на Лоеў, той ведае, якая гэта сумная і цяжкая дарога, асабліва ў летнюю спёку. Яна цягнецца па голай, як стэп, раўніне і нават першыя трыццаць

кіламетраў – да Холмеч – абмінае зялёныя аззісы вёсак, дзе падарожны мог бы напіцца з калодзежа сцюдзёнай вады і адпачыць у ценю вербаў ці вішняку, Ні дрэўца, ні кустоў, ніводнай рачулки, ёсць некалькі равоў, па якіх сцякае ў Дняпро вясновая вада, ды ў жніўні яны заўсёды сухія. Але самае пакутлівае на той дарозе – гэта ўвесь час бачыць недалёка злева густую сцяну лесу, а з узгоркаў, бліжэй лесу, паміж яркай зеляніны лугу, – паласу вады, што спакусліва пабліскае на сонцы” [1, с. 9].

Як нам падаецца, у большасці выпадкаў апісанне прыроды, сцэн, звязаных з прыродай, з яе праявамі – ёсць пэўная частка “аўтабіяграфізму”. Маём на ўвазе тое, што І. Шамякін падаваў тую – родную, блізкую, незабыўную да скону жыцця прыроду, – якая акаляла некалі яго самога, а цяпер атуліла ягоных герояў, стала ім своеасаблівай засцярогай ад усемагчымых нягод і выпрабаванняў, што часта сустракаліся ім на жыццёвым шляху: “Яны мінулі крайнія хаты, прайшлі паўз могілкі, дзе раслі бярозы, старыя і панурыя, і адразу апынуліся ў чыстым полі, залітым святлом поўнага месяцака.

Ноч была ціхая, душная і паветра моцна пахла пылам, узнятым адвячоркам збажыной і яблыкамі. Вёска стаяла сярод поля, блізка не было ні лесу, ні рэчкі, ні нават балот, калі не лічыць невялікай сажалкі на выгане. Але хаты танулі ў зеляніне садоў, якіх, на жаль, цяпер так мала – пасля ваенных пажараў” [1, с. 14].

Зварот да апісання нейкага канкрэтнага куточка знаёмай з дзяцінства або юнацтва роднага наваколля (прыроды) мог выліцца ў своеасаблівы этнаграфічна-гістарычны экскурс, даволі грунтоўна апавядаючы пра жыццё продкаў, пра іхнія звычкі і традыцыі, якія наклалі свой адбітак на жыццёвы лад шматлікіх пакаленняў: “Да вайны новага чалавека здзіўляў знешні выгляд вёсак у гэтым месцы: сярод лесу стаялі пахіленыя хаткі з беднымі агародамі, у той час калі ў вёсках стэпавых, за дваццаць-трыццаць кіламетраў ад лесу, хаты былі адна ў адну – вялікія, новыя, і навокал – багатыя сады. Пасля вайны выгляд вёсак перамяніўся. Гэта былі гады, калі ўсе будаваліся – і той, хто пагарэў, хто не меў дзе жыць, і той, у каго быў добры дах над галавой; усіх ахапіла гарачка будаўніцтва, і кожны лез са скуры, каб зрабіць дах большы і лепшы. Натуральна, што тыя, у каго лес быў пад бокам, адбудаваліся хутчэй і лепш. Калі яшчэ ўлічыць, што на правабярэжжы зніклі сады, то выгляд вёсак у бедным міжрэччы цяпер стаў значна прыгажэйшы. Ды і не такія ўжо ён бедны гэты край! Нездарма тут даволі густа сяліліся нашы продкі. Пясчаныя глебы, але затое колькі іншых выгод! Шырокія сенажаці, лясы, рэкі і азёры-старыкі. Трава і дрэва. Рыба і звер – усё ёсць. З даўняга часу вёскі тут славяцца рыбаловамі, паляўнічымі, цеслярамі, бондарамі, кашарамі і іншымі майстрамі... Цікавая яшчэ адна акалічнасць. У гэтым

кутку міжрэчча некалькі вёсак маюць назву Рудня: Рудня Марымонава, Рудня Каменева... І гэта не проста назва. Каля гэтых вёсак знаходзяць вялікія залежы “жужалю” – шлаку ад плавак” [1, с. 32].

І. Шамякін, пацвярджаючы лішні раз агульнавядомае “прырода заўсёды патурае настрою чалавека”, ніколі пра гэта не забываецца. Самае важнае, што ўлавіў ён такую характэрную ўласцівасць (ці гэта яму перадалося па спадчыннасці) з першых сваіх твораў. У пенталогіі аўтар паўстае сапраўдным майстрам “перадачы” найцяснейшых сувязей персанажаў (праўда, у пераважнай большасці выпадкаў толькі станоўчых) адпаведным станам прыроды: “...Лес скончыўся, і пачалося сухое балота з высокім куп’ём, старымі абгарэлымі пнямі і з вялікімі абгароджанымі стагамі сена. Дарога цераз балота была ледзь прыкметная – вузкая сцежка. Магчыма, што гэтая панурасць і бязлюддзе краявіду схаянулі хлопца і нібы апрытомілі: куды ён ідзе? Куды выводзіць гэтая сцежка? Дзе ён будзе начаваць?” [1, с. 33]. Адчуваецца душэўны неспакой, неўраўнаважанасць, тое, што ў Пятра Шапятовіча не здзілася на гэты раз з Сашай Траянавай.

І вось зусім іншы прыклад, калі ў галоўнага героя ўсё добра, яго чакае наперадзе радасная сустрэча: “Потым цярпліва плыў паўдня, любуючыся разлівам Дняпра. А Дняпро цудоўны ў гэты час! Ён разліваецца на многа кіламетраў ушырыню, залівае лугі, лазнякі. Дубы на нізкім левым беразе стаць па голле ў вадзе, а правы бераг ужо не выглядае такім абрывістым і высокім. Параход ідзе бліжэй да абрыву, і з верхняй палубы відаць вуліцы вёсак – гразкія, але ажыўленыя і па-вясноваму прыгожыя” [1, с. 45].

Адбываецца сустрэча закаханых, і, адпаведна, падаецца зусім іншы краявід: “Надвячоркам пайшоў дождж, па-майску цёплы, дробны. Але спорны – той вясновы дождж, што амывае апошні снег у гушчарах і на схілах узгоркаў, бруд на дарогах і пасля якога трава пачынае расці так, што відаць, як варушыцца на зямлі зляжалае мінулагадняе лісце” [1, с. 45].

Не здзіўляе, што часта ад такіх сцэн цягнецца доўгі ланцужок міфічна-легендарных успамінаў, што закранаюць агульнавядомыя матывы вуснапаэтычнай творчасці. Яны ўжо шматкроць асвятляліся ў фальклоры і літаратуры, паспелі стаць своеасаблівымі сімваламі, якія цвёрда ўсталяваліся ў свядомасці людзей. І. Шамякін не адкрыў тут нічога новага, адно што ўжыў такі сімвал пры адпаведнай сітуацыі: “Раптам яны змоўклі. Угары над імі пачулася сумнае курлыкканне. Яны спыніліся, узнялі галовы і ў чыстым блакіце неба ўбачылі жураўлёў, роўны клін іх аддаляўся на поўдзень. Жураўлі курлыкнুলі толькі адзін раз. Але так жаласна і працягла, быццам развіталіся з нечым родным. Далей ляцелі моўчкі” [1, с. 65].

Неба, жураўлі ў ім, іхняе сумнае курлыканне, перадавала невясёлы настрой маладой сямейнай пары. І “зямная” прырода таксама спачувае ім, ужываецца ў іхні душэўны стан: “Яны выйшлі на шлях, абсаджаны маладымі бярозкамі, клёнікамі і таполямі. Дрэўцы стаялі ўжо голыя – дзе-нідзе сіратліва трапяталі адзінокія лісцікі, і ад гэтага дарога здавалася яшчэ больш маркотнай і пустой” [1, с. 66]. Ці вось гэты эпізод: “Саша доўга стаяла там, на вяршыні ўзгорка, на фоне яснага неба – адзінокая, сумная жаночая постаць сярод асенняга поля” [1, с. 68].

Пісьменнік амаль у кожным канкрэтным выпадку падкрэслівае, што ягоныя героі заўсёды імкнуцца да прыроды, калі ім неабходна знайсці нейкую пэўную заспакоенасць, душэўную раўнавагу, нават супакоенне ад жыццёвых нягод: “Яны спыніліся ў лесе, у тым месцы, дзе дарогу перасякала квартальная прасека – “лінія”, як яе называюць людзі тых мясцін. Па адзін бок прасекі ўзвышаўся стары бор: стромкія прыгажуні сосны з лысінамі падсочкі, нібы смяротнымі знакамі, паміж сосен – дубкі і бярозы, а ўнізе – рэдкі арэшнік. З другога боку лес быў высечаны колькі год назад, і цяпер уся доўгая, на квартал, лесасека зарасла непразным гушчаром – беразняком, асінікамі, арэшнікамі.

Мясціна была ўтульная. Увогуле такія лясныя скрыжаванні заўсёды вабяць пешахода – хораша адпачыць каля іх!

Жанчыны селі ў ценю пад соснамі. Было гадзіны тры – самы гарачы час ліпеньскага дня, і ў лесе стаяла духмяная спякота і такая цішыня, што нават на маладых асінках не дрыжала лісце. Толькі авадні звінелі навокал” [1, с. 93–94].

Калі Пятро Шапятавіч разам са сваімі баявымі сябрамі трапляе ў франтавыя экстрэмальныя сітуацыі, то І. Шамякін адразу свядома змяняе і ўплыў самой прыроды на чалавека (людзей) вайны. Пакутуюць персанажы і, разам з імі, трывае прырода – зямля, якая таксама “бярэ” на сябе пэўную частку болю, смерці, разбурэнняў. І таму нават прыродныя з’явы “падстроены” аўтарам пад ваенныя (баявыя) абставіны: “Агонь і снег... Агонь на зямлі ад выбухаў бомбаў, бясконцых залпаў гармат. Калі свеціцца блакітным водбліскам ад пажараў, што шугаюць у горадзе. А калі і пажараў няма, агонь застаецца ў стомленых запалёных вачах. Неба, дай адпачынак! Але і там агонь. У нязмернай вышыні гуліва калышуцца, плывуць, то ўзняваюцца, то апускаюцца, пераліваюцца д’ябальскі прыгожыя рознакаляровыя сцягі паўночнага ззяння. У мінулую зіму я любіў гэтае дзівоснае відовішча прыроды, якому няма роўных па прыгажосці. Цяпер не люблю. Мне здаецца, калі я гляджу на гэтыя пералівы святла, то неба смяецца з таго, што робіцца на зямлі. А хутчэй за ўсё не люблю таму, што ззянне – лепшае надвор’е для налётаў” [1, с. 294].

Так атрымалася, што ўсёмагутная прырода не толькі разумела чалавека, прыкрывала, хавала і выратоўвала яго. Але нярэдка і супрацьпастаўляла (нібы пацвярджаючы агульнавядомы факт, што “вайна ўсё перамяшала-пераблытала” не ў адным толькі людскім жыцці, а і ў прыродным ладзе таксама: “Снежная пустыня... Цішыня. Такая цішыня, што робіцца жудасна; мімаволі часам пачынаеш гаварыць шэптам, а то раптам хочацца закрычаць так, каб пачулі за сотні, за тысячы кіламетраў – там, дзе людзі, дзе вайна і жыццё.

Я ўглядаюся ў гэтую снежную роўнядзь, белую-белую, ажно балюча вачам. Не, не заўсёды яна белая, часта здаецца мне крывава-барвовай, быццам на ёй застылі ўспышкі тых агнёў, якіх так многа было там, у Мурманску. Можа, гэта ад неба: тут ужо на якую гадзіну паказваецца сонца, і, калі яно ўсходзіць ці заходзіць, неба гарыць рознакаляровымі агнямі. Мне належыць глядзець у неба, ці не ляцяць варожыя самалёты. А я не магу адарваць вачэй ад снежнай гладзі возера, напружана ўзіраюся ў далёкі-далёкі, зацягнуты блакітнай смугой, супрацьлеглы бераг...” [1, с. 318].

Нават найвярнейшага сябра Пятра Шапятовіча – Сенью Пясоцкага – забрала з ліку жывых прыродная стыхія. Лютая завіруха і мароз зрабілі з ім сваю чорную справу.

Падкрэсліваючы значэнне прыроды ў пенталогіі “Трывожнае шчасце” І. Шамякіна, адзначым тое, што ў гэтым творы аўтар паказаў сябе дасканалым майстрам у перадачы найдрабнейшых зрухаў у адвечным жыцці нестамляльнай стваральніцы, якая актыўна ўплывала на чалавека, людзей, грамадства.

Літаратура

1. Іван Шамякін. Збор твораў: у шасці тамах / Іван Шамякін. – Мінск : Маст. літаратура, 1978. – Т. 3.

Лугоўскі А.І. (Мінск, Беларусь)

МАРАЛЬНАЕ ВЫХАВАННЕ ШКОЛЬНІКАЎ ПРЫ АНАЛІЗЕ ВОБРАЗА ЛІТАРАТУРНАГА ГЕРОЯ

У маральным выхаванні школьнікаў вялікае значэнне надаецца ўрокам літаратуры. Вызначальным у гэтым працэсе з’яўляецца аналіз вобраза літаратурнага героя.

Шматгадовыя назіранні аўтара артыкула за працэсам выкладання літаратуры ў школе і апытанне старшакласнікаў розных школ рэспублікі сведчаць, што адным з самых папулярных твораў беларускай літаратуры ў сучасных школьнікаў з’яўляецца пенталогія Івана Шамякіна “Трывожнае шчасце”. 207 вучняў выпускных класаў (з 373 апытаных) у ліку

найцікавейшых твораў назвалі менавіта гэты, а 184 – уключылі Сашу Траянаву і Пятра Шапятовіча ў спіс любімых літаратурных герояў.

У апошнія гады ў школе тэкстуальна вывучаецца толькі аповесць “Непаўторная вясна”, а астатнія рэкамендуюцца праграмай для самастойнага чытання, хоць цэнтральнае месца ў пенталогіі, на думку літаратурнай крытыкі, займае франтавая аповесць “Агонь і снег”. Па гэтай прычыне творчы настаўнік, як і раней, павінен знайсці ёй нішу для аналізу (ушчыльненае вывучэнне манаграфічнай тэмы або правядзенне ўрока пазакласнага чытання).

Недахопы першых пасляваенных твораў пра вайну В. Быкаў тлумачыў тым, што сярод аўтараў мала было непасрэдных яе ўдзельнікаў [1, с. 8]. І. Шамякін жа добра ведаў псіхалогію вайны, сам спазнаў горыч паражэння і радасць перамогі. І наогул, як справядліва адзначаў В. Каваленка, аповесць “Агонь і снег” – самы глыбокі праўдзівы твор І. Шамякіна пра вайну, <...> у ёй апісаны рэальныя падзеі з жыцця самога пісьменніка” [2, с. 95].

Праца над аповесцю ў класе можа быць пачата з абмеркавання наступных пытанняў:

1. Якой уяўлялася Пятру Шапятовічу і яго пакаленню вайна?
2. Як яна пачалася для Шапятовіча на самай справе?
3. Чаму ўяўленні Пятра і яго таварышаў пра вайну аказаліся памылковымі?

Пры абмеркаванні аповесці школьнікі звычайна нагадваюць, што Пятро быў летуценнікам, ён марыў пра подзвіг: вайна яго пакаленню здавалася нечым рамантычным і прыгожым. Але прачытаем першыя радкі франтавога дзённіка галоўнага героя твора:

“Вайна... Трэція суткі, як яна пачалася. Ударыла як гром з яснага неба, аглушыла, і я ніяк не магу апомніцца. Не толькі цяпер, пасля бою, пасля першых выбухаў, бомбаў і нашых няўмелых стрэлаў, гудзіць у вушах. Не, гэты звон і гул у галаве з’явіліся адразу ж, як толькі я, першым на батарэі, пачуў аб вайне. І страх (мне сорамна прызнацца ў гэтым), страх таксама запаланіў душу з першых хвілін” [3, с. 213].

Як бачым, на справе аказалася інакш – “нічога прыгожага – адно жудаснае”.

Сучасныя школьнікі з урокаў гісторыі, з друку добра ведаюць прычыны няўдач у пачатку вайны. Першае, на што звяртаюць увагу вучні, – адсутнасць у герояў Шамякіна вопыту вядзення вайны. Бой з сапраўдным праціўнікам быў зусім непадобны на вучэбныя заняткі.

Разам з тым не кожны сённяшні школьнік уяўляе тую перадаваенную атмасферу, у якой выходзілася моладзь. Настаўніку варта сказаць некалькі слоў пра матэрыялы тагачаснай прэсы. У друку можна было сустрэць

вершы-агіткі, у якіх аўтары часам рытарычна стараліся запэўніць у непарушнасці нашых граніц, у бязмежнай магутнасці Чырвонай Арміі, накіраванага:

*А ні днём, ні цёмнай ноччу,
Ні вадой, ні па лазе
Вораг воўкам не праскочыць,
Ні вужом не прапаўзе.*

(Літаратура і мастацтва, 1940, 1 мая)

Безумоўна, падобныя “творы” рабілі пэўны ўплыў на фарміраванне светапогляду маладога пакалення. Аказалася, што Шапятавіч і яго таварышы не былі падрыхтаваныя да вайны яшчэ і псіхалагічна. Аналіз дзённіка Пятра дапамагае зразумець, што пісьменнік не ставіў за мэту прыхарошваць рэальнасць. І. Шамякін адзін з першых, хто паказаў 1941 год такім, якім ён быў на самай справе.

Важнай рухаючай спружынай сюжэта аповесці, яе маральных калізій з’яўляецца канфлікт паміж Сенем Пясоцкім і Сцяпанам Кідалам.

Квола, хваравіты, “з тонкім, як у дзяўчыны, голасам, з вялікімі вачамі, у якіх вельмі выразна адбіваўся яго настрой, з маленькімі, смешна адтапыранымі вушамі” [3, с. 222], Сеня быў у даволі невыгодным становішчы перад рослым і дужым Сцяпанам.

– Але чаму сімпатыю ў курсантаў заваяваў Пясоцкі і за што яны недалюблівалі Кідалу? За што Кідала ненавідзеў Пясоцкага?

І Сцяпан, і Сеня заўсёды былі першымі, праўда, першыństwo іх мела розную маральную афарбоўку.

Сеня выдзяляўся сярод курсантаў сваёй міласэрнасцю, эрудыцыяй, уменнем аб’ектыўна ацаніць палітычныя падзеі. Сцяпан – невук і кар’ерыст, які стараўся выслужыцца перад начальствам, каб заўсёды мець перавагу над таварышамі.

Важнае значэнне ў гэтым плане мае аналіз паводзін герояў у час мітынгу пасля аб’яўлення вайны па радыё.

Пясоцкі ўмеў мысліць цвяроза, верыў у перамогу над ворагам, але ведаў і рэальную сілу арміі праціўніка, быў перакананы, што вайна з Германіяй будзе вельмі цяжкай. Ён першы не пабаяўся спытаць у начальства пра тое, што хвалявала амаль усіх курсантаў: чаму яны ў век радыётэхнікі пра пачатак вайны даведаліся толькі праз восем гадзін.

Кідала ж, асвоіўшы фразёрства, як надзейны сродак руху па службовай лесвіцы, не прамінуў скарыстаць яго і тут. Ён першы выступіў пасля палітрука Сідарэнкі і гаварыў гучна, з запалам, “быццам перад ім была не батарэя, а сама меней – дывізія”, крычаў аб магутнасці Чырвонай Арміі, але больш клапаціўся пра сваю кар’еру, чым пра лёс

Радзімы. Яму хацелася заўсёды быць на белым кані, а такія людзі, як Пясоцкі, сваёй вучонасцю і разважлівасцю перашкаджалі. Іх трэба было або абясшкодзіць, або зусім знішчыць. І Кідала стараўся не ўпусціць свой шанц. Падслухаўшы размову Пясоцкага з Шапятавічам пра вайну, ён абвінаваціў Сенью ў паражэнчым настроі, і таго выключылі з камсамола.

Варта прааналізаваць яшчэ адзін эпізод, калі героі, зноў-такі першымі, апынуліся ля бомбы, што ўпала побач з батарэяй, але не разарвалася, і вынеслі яе ў бяспечнае месца.

– Што падштурхнула Пясоцкага і Кідалу на такі адважны ўчынак?

Сціплы, заўсёды сумленны, Сенья адчуваў сябе няёмка, калі яго віншавалі таварышы як героя. Сам ён не лічыў свой учынак праўленнем гераізму, яму здавалася, што гэта быў проста парыў душы, і шчыра прызнаваўся Шапятавічу, што таксама баіцца смерці. Такая самакрытычнасць не толькі не прыніжае вартасць учынку, а наадварот, надае яму яшчэ большую каштоўнасць. Ім кіравалі тыя ўнутраныя механізмы, якія былі сфарміраваны ў дзяцінстве маці, школай, кнігамі, інакш бы ён не змог сказаць: “Стала непрыемна, крыўдна, абразліва, што мы нюхаем зямлю з-за нейкай адной паршывай бомбы...” [3, с. 284].

Кідала таксама рызыкаваў, але кінуўся да бомбы, калі ўбачыў, што яе падняў Пясоцкі, калі пераканаўся, што самае страшнае не здарылася. Ён усё рабіў з разлікам на эфектнасць, любуючыся сабой, такія выгодна-вострыя моманты ён адчуваў нутром.

Аналіз узаемаадносін Сцяпана Кідалы і Сеньі Пясоцкага дае магчымасць не толькі глыбей зразумець характары герояў, але і паразважаць пра сутнасць сапраўднага і ўяўнага гераізму.

Недарэчная смерць Сеньі Пясоцкага выклікае абурэнне вучняў. Яны не сумняваюцца, што ў пагібелі юнака вінаваты Кідала, хаця яўныя доказы супраць яго і адсутнічаюць. Усе папярэднія падзеі гавораць за тое, што ён здольны на самы ганебны ўчынак. Сенья Пясоцкі і Сцяпан Кідала ўспрымаюцца вучнямі як вобразы-антыподы.

Завяршаючы аналіз канфлікту, настаўнік скажа вучням, што Кідала, на жаль, не адзінока, што кідалы, як і дубадзелы, галенчыкі, дажылі да нашых дзён.

Паколькі аповесць напісана ў форме франтавога дзённіка, І. Шамякін увесь час паказвае свайго героя праз самараскрыццё, а гэта амаль не выклікае сумнення ў праўдзівасці пачуццяў, перажыванняў, якімі поўніцца душа Шапятавіча.

Зусім натуральным успрымаецца страх, няўпэўненасць Пятра ў першым баі, з якога менавіта і пачалося яго воінскае гартаванне, калі даводзілася выконваць тое, што ў мірны час пярэчыла б усялякай

логіцы. Такім, здавалася, абсурдным быў загад маёра Ярмілава выбіць баннікам заклінены снарад з дула гарматы. Падпарадкаванне загаду і страх перад смяротнай небяспекай змагаюцца ў душы Шапятавіча, але перамагае трэцяе – рашучасць і нянавісць да ворага.: “Угары зноў зараўлі маторы. Я задраў галаву і... зноў убачыў усё тыя ж крыжы... Злавесныя крыжы! І нейкая незразумелая, адчайная рашучасць апанавала мяне ў гэты міг: усё адно ад чаго паміраць! Адступіўшы, праўда, крыху ўбок, я з усёй сілы штурхнуў баннікам снарад” [3, с. 218].

– Як паступова мяняецца ў свядомасці Шапятавіча ўяўленне пра сваё і чужое гора?

У станаўленні характару Пятра выключнае месца займае яго клопат пра лёс людзей. Спачатку гэта трывога за сям’ю, пазней – неспакой за родную Беларусь. Нарэшце, разумеючы, якая бяда напаткала ўвесь народ, Шапятавіч усведамляе сваю адказнасць перад скалечаным, але няскораным запалярным Мурманскам, перад усёй тагачаснай савецкай Радзімай. Пятро Шапятавіч паступова фарміруецца як воін і патрыёт.

Важны этап фарміравання светапогляду Шапятавіча – яго служба ў якасці камандзіра.

– Што хвалюе Пятра на новай пасадзе? Як дабіваецца малады камандзір аўтарытэту ў сваіх падначаленых?

Нявопытнага, юнага Шапятавіча больш за ўсё непакоіла, як успрымуць яго, камандзіра, магчыма, старэйшыя па ўзросце і спрактыкаваныя ў баях воіны-зенетчыкі. Як яму, максімалісту, заваяваць у іх аўтарытэт? Не адну гадзіну пакутліва думаў Пятро над гэтым пытаннем.

Аказалася ўсё значна прасцей на самай справе. Трэба было проста быць самім сабой: не баяцца цяжкасцей, дзяліць пароўну нягоды ваеннага жыцця. Іменна за гэтыя якасці палюбілі Шапятавіча і на далёкім пасту, ля самай лініі фронту, куды Пятро трапіў пасля бойкі з Кідалам.

Каб паўней адчуць, як І. Шамякін разумее сапраўдную прыгажосць чалавека, варта спыніцца на характарыстыцы кожнага з новых падначаленых Шапятавіча.

Вучні вылучаюць Алампія Самародава не толькі як старэйшага, але як чалавека незвычайнага, зусім не вайсковага. Прыроджаны хлебароб, бацька сямі дзяцей, двое з якіх таксама на фронце, прывыкшы берагчы кожную капейку, кожнае зярнятка, ён і тут у думках разам з сям’ёю, у клопатах пра гаспадарку, нават кавалачкі цукру складваў у мяшочак, “уяўляў, што аддасць іх дзецям”. Увесь час уздыхаў і часта прасіўся на пост, каб там пабыць сам-насам са сваімі невясёлымі думкамі.

Зусім іншы Фядос Сушылаў, хаця таксама далёка не вайсковец, у якога рукі сумавалі без прывычнай працы. “Каржакаваты, як камёл добрага дуба, толькі крыху касалапы” [З. с. 334], ён трымаў ўсю няхітрую гаспадарку паста. Здольны паляўнічы і рыбак, адмысловы повар, Сушылаў рабіў усё спрытна і з ахвотаю: “Яму давай любую работу, самую цяжкую, абы толькі не стаяць на голай скале і не ўглядацца ў пустое неба. Не можа трываць памор нерухомасці і бяздзейнасці” [З. с. 335].

Не вельмі прыткі да працы, крыху бесклапотны, але жыццярэдасны гаварун і лірык па характары, Платон Чуб выклікае асаблівую сімпатыю. Шчымліва-пяшчотныя ўспаміны пра родную Кубань, шчырая любоў да жонкі, ласкавыя адносіны да дзяцей сведчаць пра яркую натуру Платона. За гэтыя якасці даруецца герою многае.

– Што ж збліжае архангельскага памора і вяткаўскага селяніна, кубанскага казака і нядаўняга студэнта з Беларусі?

І. Шамякін дае магчымасць чытачу ў поўнай меры адчуць, як у барацьбе за агульную справу людзі яднаюцца. Нянавісць да фашызму, вернасць абавязку, пачуццё братэрства, агульнасць мэты кіруюць гэтымі людзьмі ў няроўнай схватцы з варожымі лыжнікамі.

Скалы, снежная пустыня і больш за паўсотню фашыстаў у маскхалатах супраць чатырох чырвонаармейцаў. У суровым выпрабаванні ні адзін з іх не разгубіўся, не адступіў. Смяротна паранены Алампій Самародаў развітваецца з жыццём, думаючы пра дзяцей. Нібы трапіўшы ў сваю стыхію, стаўшы незвычайна ўвішным, з любімай песняй “Посею лебеду на бегу...” гіне Платон Чуб. Да апошняга, пакуль не страціў прытомнасць, умела кіраваў боем Пятро Шапятавіч. Спакойна, па-гаспадарску, ўсё разлічыўшы, застаўшыся без таварышаў, калі можна было затаіцца, перачакаць, аж да прыходу дапамогі веў перастрэлку Фядос Сушылаў.

Як бачым, у вобразе літаратурнага героя (у дадзеным выпадку на прыкладзе аповесці І. Шамякіна “Агонь і снег”) закладзены рэальныя магчымасці для фарміравання ў вучняў маральных ідэалаў, менавіта праз яго спасціжэнне школьнікі прывучаюцца бачыць у жыцці і літаратуры багацце чалавечых індывідуальнасцей і тыпаў, разумець дыялектыку характараў і адносін паміж людзьмі.

Літаратура

1. Быкаў, В. Праўдай адзінай: літаратурная крытыка, публіцыстыка, інтэрв’ю / В. Быкаў. – Мінск: Маст. літ., 1984.
2. Каваленка, В. Иван Шамякин: нарыс жыцця і творчасці / В. Каваленка. – Мінск: Нар. асвета, 1980.
3. Шамякін, І. Збор твораў: у 6 т. / І. Шамякін. – Мінск: Маст. літ., 1978. – Т. 3: Трывожнае шчасце: аповесці.

СУЧАСНЫ ЛІТАРАТУРНЫ ПРАЦЭС: ПРАБЛЕМЫ ЗМЕСТУ І ФОРМЫ

Ваньковіч А.В. (Мазыр, Беларусь)

“РАЗЛІЧАННЯ НА СУПЕРАЖЫВАННЕ...”: МАЙСТЭРСТВА В. КАДЗЕТАВАЙ У ЖАНРЫ АПАВЯДАННЯ

Даючы некалі высокую ацэнку кнігам пісьменніцы Валянціны Кадзетавай па тэматыцы і эстэтычнай скіраванасці, пісьменнік У. Саламаха назваў яе творчасць “заўважным вяртаннем сапраўдных чалавечых пачуццяў у літаратуру” [1, с. 4]. Прайшло амаль пятнаццаць гадоў, а яго словы, здаецца, не страцілі сваёй значнасці. Кожны зборнік пісьменніцы, кожная аповесць або апавяданне – гэта калейдаскоп чалавечых перажыванняў, эмоцый, мараў і мрой, узлётаў і падзенняў, перамог і расчараванняў.

Назву апошняй кнізе В. Кадзетавай “Шкляная зорка” (2008) дало аднайменнае апавяданне, і гэта не выпадкова. Паэтэса і крытык Ж. Капуста сцвярджае: “Шкляная зорка – сімвал страчанай чалавечай надзеі на цуд паразумення і шчасця – сваім спадманлівым святлом так ці інакш асляпляла герояў кожнага твора” [2, с. 6]. Герой апавядання “Шкляная зорка” Паўлік па-даросламу расчароваўся яшчэ ў дзяцінстве, калі пабег за казачнай зоркай над вёскай. «А потым, па-старэчы ссутулены, размазваючы па твары горкія слёзы, ён павольна сунуўся назад: “зорка” аказалася звычайным аскалёпкам зеленаватага шкла» [3, с. 192]. Пасталеўшы, герой апавядання не можа забыцца пра той выпадак: “Дзе цяпер той хлопчык Паўлік са сваёй па-даросламу балючай крыўдаю? Няма. Ёсць сталы мужчына Павел Максімавіч, які паспяхова робіць службовую кар’еру, забяспечвае сваю сям’ю, ходзіць на банкеты і ўсё радзей узнімае твар да зорнага неба. Ужо нават цяжка ўспомніць, калі тое было апошні раз” [3, с. 193]. У яго жыцці ёсць усё, але часам “варухнецца ў сэрцы неспатоленае жаданне чагосьці незвычайнага, і тады ажывае даўня дзіцячая крыўда і пачынаецца незразумелая душэўная немач” [3, с. 193]. Прагнучы сапраўднага кахання, Павел завёў каханку Зіну, але жонка выкрыла здраду, і Зіна вымушана была звольніцца. Калегі далі Паўлу мянушку “сексуальны банкрут”, яму не даюць спакою рамантычныя сны пра сапраўднае каханне і Паліну, якая яго некалі кахала і якую Павел у свой час кінуў дзеля жонкі. Званок Паліны з гасцініцы горада, у якім жыве Павел, быў доўгачаканай нечаканасцю. Будучы замужам, маючы дзяцей, Паліна, як і раней, кахала Паўла, штогод збіралася прыехаць і толькі цяпер пераадолела страх. Мара магла б споўніцца праз гадзіну. У гасцініцы нечакана для сябе Паліна прачытала апавяданне, здаецца, пра іх з Паўлам гісторыю і перадумала сустрэцца

з ім: “Як жа далёка мара ад звычайнага жыцця! Пуста было вакол яе, пуста ўсярэдзіне” [3, с. 198]. Яна дакарае сябе, што пайшла на афёру і флірт, выцягнула сябе і Паўла са звыклага жыцця. Калі Павел купляў ружы для яе, яна ўжо сядзела ў вагоне і, “нібы закляцце, паўтарала словы з прачытанага ў гасцініцы апавядання: “Не чакай світаньня пасля світаньня...” [3, с. 199]. Так пісьменніца вуснамі Паліны, здаецца, сцвярджае адвечныя філасофскія ісціны – усяму свой час, таму цаніць трэба кожнае імгненне жыцця, бо страчаная некалі магчымасць больш ніколі не паўторыцца.

Сваю магчымасць убачыць маці жывой і здаровай страціў і герой апавядання “Пуховая хустка” Алесь, які за год не знайшоў часу адказаць на матчын ліст, і вось ён едзе з заробкаў да маці ў госці, везучы ёй падарункі, у ліку якіх – пуховая хустка. Па дарозе дадому герой адчувае настальгію па родных мясцінах і дарагім чалавеку: “Вось ён, адзінокі падарожнік, волкім восеньскім вечарам ідзе да звычайнай, якіх тысяча, вёсак, стомлены, галодны і ... шчаслівы. Шчаслівы, бо ведае: нідзе і ніхто не чакае яго так, як там, у сціплай вясковай хаце, якая ўлетку хаваецца ў пышняй зеляніне, а цяпер самотна пазірае на асірацелыя шпакоўні ў аголеным да празрыстасці садзе, не кранутыя першымі замаразкамі гронкі каліны ў агародчыку пад вокнамі” [3, с. 184]. Не даюць спакою Алесю і ўспаміны пра першае яго каханне: “Алесь саступіў са сцежкі і спыніўся пад яблыняй, дзе ён некалі доўга-доўга, аж да самай раніцы, развітваўся з Нінай... Пад гэтай жа, тады зусім яшчэ маладой яблыняй, ён упершыню пацалаваў Ніну. <...> Толькі ён здрадзіў свайму каханню. І цяпер ужо нічога нельга паправіць. Нават няма ў каго папрасіць прабачэння. Хіба што ў гэтай вась яблыні?” [3, с. 185].

Здаецца, пісьменніца наўмысна доўгім шляхам героя дадому, яго шматлікімі настальгічнымі ўспамінамі сцвярджае ісціну пра хуткаплыннасць і незваротнасць жыцця і аддаляе той драматычны момант, калі суседка Карпенчыха паведаміць яму пра смерць маці і яе пахаванне. Аказалася, яго жонка, баючыся сарваць паездку Алеся на заробкі, не сказала яму пра некалькі тэлеграм з вёскі. Дзеля гэтай жанчыны Алесь некалі здрадзіў свайму першаму каханню, а цяпер з-за яе нават не развітаўся з маці. На яе магіле герой упершыню даў волю слязам: “Плакаў ён доўга, распачна, па-дзіцячы выціраючы слёзы сціснутымі кулакамі. Потым дастаў з торбачкі пуховую хустку, разаслаў на магіле і, асцярожна паклаўшы на яе калінавыя галінкі з цяжкімі чырвонымі гронкамі, пайшоў з могілак” [3, с. 191]. Пасля “першай раніцы ў апусцелай бацькоўскай хаце” ён, відаць, ніколі ўжо не даруе жонцы таго, што яна зрабіла.

Вечная тэма кахання гучыць і ў апавяданні “Незавершаны сюжэт”. Недарэчна абарвалася ў аўтааварыі жыццё галоўнага героя Мішы, які, страціўшы жонку, пачаў вяртацца да жыцця, пакахаўшы Яе. У яго ёсць многае ў жыцці – дачка, кватэра і катэдж, набытыя сваімі мазалямі на лесанарыхтоўцы за мяжой. Ёсць дастаткова грошай, якія цяпер маглі б

уратаваць ад смерці хворую жонку (герой жыве з пачуццём віны за яе смерць) і якіх так не хапала тады... Выпадковасць, аўтааварыя абарвалі мары пра Яе і жыццё Алеса: "...А ці не яны, выпадковасці, у асноўным і вызначаюць наш лёс?" [3, с. 160], – такое пытанне не раз задаваў ён сабе. Смерць стала для героя апавядання “карай нябеснай за нецярплінасць, за празмерную ўпэўненасць у магчымасцях звычайнай зямной істоты або той жа нябеснай міласцю, міласцю збавення?” [3, с. 164–165], – такое пытанне задае ўжо пісьменніца В. Кадзетава нам, чытачам.

Твор арыгінальны па форме – гэта апавяданне ў апавяданні (сын пісьменніцы знайшоў сшытак-дзённік галоўнага героя на месцы аварыі). Драматызм апавядання ўзмацняецца згадваннем “Искушения” А. Купрына – непераўздызенага рускага аўтара твораў пра сапраўднае каханне. Сябра Мішы раіў пачытаць яму гэты твор, каб кантраляваць свае пачуцці. Увогуле, В. Кадзетава – настаўніца Лукскай сярэдняй школы Жлобінскага раёна, выпускніца Мінскага педінстытута імя Горкага – “надзяляе ўсіх сваіх герояў, незалежна ад іх сацыяльнага статуса і прафесіі, філалагічнай эрудыцыяй, укладваючы ў іх вусны і галовы шматлікія паэтычныя цытаты і літаратурныя алюзіі” [2, с. 6], што робіць творы эстэтычна багатымі і запамінальнымі. Галоўныя гераіні яе апавяданняў і аповесцяў часцей за ўсё – людзі творчыя, як правіла, пісьменніцы або настаўніцы з філалагічнай адукацыяй, што ўжо дае падставу называць творчасць В. Кадзетавай аўтабіяграфічна-рэалістычнай. Рэалістычнасць узмацняецца яшчэ і тым, што падзеі большасці апавяданняў адбываюцца ў канкрэтных беларускіх гарадах і вёсках – Цімкавічы, Баркоўка (“Пуховая хустка”), Ліпкі, Асіннікі, Гомель (“Шчасця табе, бабыль...”)

У апошнім з названых твораў пісьменніца зноў звяртаецца да творчасці А. Купрына, праўда, неаднаразова цытуе ўжо яго “Гранатавы браслет” – адзін з самых узнёслых і самых трагічных твораў пра каханне. Гэта любімы твор галоўнай гераіні Ніны – былой настаўніцы, якая зарабляе на жыццё, гандлюючы цацкамі, таму што расчараваная ў сучасных інавацыйных тэхналогіях, у моладзі, разбэшчанай парнаграфічнымі тэлебачаннем, часопісамі (гарталі падчас адкрытага ўрока па Купрыну і хіхікалі; вучаніцы, жадаючы атрымаць вызваленне ад экзаменаў, спекулююць сваёй ранняй цяжарнасцю і інш.). Яе пастаяннай спадарожніцай з’яўляецца настальгія па вёсцы яе дзяцінства, памяць пра бацькоў, аднак сад даўно зганьбаваны, хата расцягваецца на кавалкі, а некалі перакананы бабыль Уладзік, з якім у маладосці пастаянна разам хадзілі ў грыбы, раптам нечакана сустрэў сваю былую каханую, што некалі за два тыдні да вяселля здрадзіла яму. Цяпер яна развялася з мужам, і раней прынцыповы і непрыступны Уладзік гатовы ажаніцца з ёю. Ніна адчувае расчараванне ў жыцці, робіць пераацэнку каштоўнасцей. Уладзік дараваў здраду каханай, а Ніна зноў падумвае пра вяртанне ў школу. Радкі Купрына “Да святится имя твоё...” гучаць рэфрэнам у апавяданні і не даюць ёй спакою.

“Сшытак у чорнай вокладцы” – таксама апавяданне ў апавяданні, паколькі гераіня-пісьменніца на аснове гісторыі са сшытка свайго бацькі піша свой, новы твор. Ужо назва апавядання прарочыць драму. Сапраўды, у творы востра ўзнімаецца тэма страты роднага чалавека – бацькі: “Што можа параўнацца з першай у жыцці стратаю? Раней я нават уявіць сабе не магла, як гэта балюча – страціць блізкага чалавека” [3, с. 203]. На працягу ўсяго апавядання галоўнай гераіні не дае спакою настальгія па маленству, калі яны з братам слухалі “прыдуманья бацькам казкі пра Івана-палкоўніка, хлопчыка Небаяку, дзядка Баравіка. Усе героі яго казак былі дужыя, смелыя і добрыя, акрамя хіба пачварнага Саракапуда-страхалюда з гумавым горлам. Але Саракапуда мы не баяліся, бо ў сваё гумавае горла ён пхаў толькі дрэнных і непаслухмяных дзяцей, а мы з братам, вядома ж, былі самыя лепшыя ў свеце” [3, с. 203]. Бацька вадзіў іх у лес па ягады, вучыў назвам раслін, дрэў, грыбоў, птушак, ствараў “цуда-дрэвы” з “цукеркамі ў яркіх абгортках” [3, с. 204], вучыў чытаць, пісаць, прывозіў з паездак гасцінцы, кніжкі, шакаладкі і нават “дэфіцытныя па тым часе апельсіны” [3, с. 204].

Сорамна і крыўдна становіцца за аддаленне ад бацькі ў юнацтве, калі гераіня твора рвалася на вучобу з Гомеля ў сталіцу, забываючы пісаць бацьку і наведваць яго. Тады галоўным у жыцці было першае каханне: “Я перастала ездзіць дадому, не адказвала маці на яе лісты, амаль ніколі не ўспамінала пра бацьку. Цэнтрам Сусвету цяпер для мяне быў Ён, адзіны, непаўторны, амаль незямны” [3, с. 205]. Ахвяравала дзеля каханага вучобай (універсітэт заканчвала завочна), кар’ерай (“з універсітэцкім дыпламам я працую лабаранткай у школе”) [3, с. 205], творчасцю. Радасць быцця бачылася ў сыне, сямейным шчасці. Але ў душы гераіні “неяк непрыкметна ... чамусьці пачало прачынацца неакрэсленае, хісткае пачуццё ўнутранага дыскамфорту, уласнай непаўнацэннасці” [3, с. 206], ёй было вельмі сорамна і балюча. Калі ў старых рукапісах з асабістымі не закончанымі некалі творамі знайшла бацькаў сшытак у чорнай вокладцы, яна нібы прачнулася: «Нельга да канца, без астатку, растварацца ў іншым чалавеку, асабліва калі маці-прырода адшкадавала табе часцінку свяшчэннага агню – “божую іскарку”, бо рана ці позна тая ж прырода спытаецца ў цябе, як ты распарадзіўся бяспэчным яе дарам» [3, с. 207]. Гэта стала штуршком для пачатку працы над першай апавесцю – «запозненым пакаяннем перад звычайным чалавекам незвычайнай душы. Я назаву яе вельмі проста: «Аповесць пра бацьку» [3, с. 207]. З вялікім натхненнем В. Кадзетава і яе гераіня вяртаюцца да любімай справы: “...уладкоўваюся за сталом і на імгненне заміраю ў прадчуванні вострай, амаль фізічнай асалоды, з якой зараз парушу некранутую чысціню старонкі першым, у пакутах народжаным і трапятліва выпэставаным радком” [3, с. 200].

Герой аднайменнага апавядання “Коля Косцікаў” – пажыццёвы боль настаўніцы рускай літаратуры Тамары Віктараўны. Ёй не дае спакойна жыць сорам і пачуццё віны за ўрок па раману Астроўскага “Як закалялася сталь”. Коля тады даказваў настаўніцы, што Карчагін – забойца, які не можа быць узорам для моладзі, і сарваў у чарговы раз урок літаратуры. Пра аўтара твора ён пераканаўча і па-філасофску даказваў: «Але ж ён сказаў і тое, што жыццё даецца чалавеку ўсяго адзін раз. Адзін раз! Дык чаму ж трэба абавязкова шукаць цяжкасці, здзяйсняць подзвігі, пакутаваць і асуджаць на пакуты родных табе людзей дзеля шчасця нейкіх “будучых пакаленняў”? А ці не больш разумна было б проста жыць і рабіць дабро сабе і сваім блізкім?» [3, с. 226–227]. Тамара Віктараўна назвала тады Колю здраднікам, дэзерцірам і выгнала з класа пасля яго слоў: “А я не хачу быць салдатам. Я хачу проста працаваць, пісаць вершы, слухаць музыку, мець добрую сям’ю, свой дом. Я хачу жыць доўга-доўга, каб дачакацца прапраўнукаў, таму і не збіраюся быць салдатам” [3, с. 227]. “Фармальна педагог праў – ён транслное ідэі, прадпісаныя праграмай. Ён не абавязаны цырымоніцца з вучнем, які зрывае адкрыты ўрок”, – упэўнена В. Паўлючэнка [4]. Але адно неасцярожнае слова можа зламаць лёс чалавека. Праз год Коля стаў салдатам, а яшчэ праз паўгода радавы Косцікаў быў узнагароджаны ордэнам Чырвонай Зоркі: “Ордэн і цынкавую труну ягоным бацькам прывезлі якраз у той дзень, калі Колю павінна было б споўніцца дзевятнаццаць...” [3, с. 228]. Настаўніцы ўсё жыццё сніцца жудасныя сны, у якіх яе сын паўстае ў Колевым абліччы. Адчай і пачуццё віны спадарожнічаюць ёй пажыццёва.

Апавяданні В. Кадзетавай чытаюцца на адным дыханні. Нездарма У. Саламаха пераканаўча сцвярджае: “Гэта – чыстыя творы пра чалавечыя пачуцці. Даверлівыя. Разлічаныя на суперажыванне. Боль. Сум. Чаканне радасці. Сповідзь жаночай душы” [1, с. 4]. Яны вабяць актуальнай тэматыкай, нечаканасцю сюжэтных паваротаў і адметнасцю кампазіцыйнай будовы, аўтабіяграфічнасцю і рэалістычнасцю. “А галоўнае, што ўдалося В. Кадзетавай, – ніякага маралізатарства, затое велізарная любоў да ўсіх персанажаў і імкненне зразумець” [4].

Літаратура

1. Саламаха, В. Любовные повести от “Малодосці” (В. Кадетова и Т. Мушинская / В. Саламаха // Совет. Белоруссия. – 1998. – 12 ноября. – С. 4.
2. Капуста, Ж. Услед за “Шкляной зоркай”: [рэц. на кнігу “Шкляная зорка”] / Ж. Капуста // Літ. і мастацтва. – 2008. – 29 жніўня. – С. 6.
3. Кадзетава, В.М. Шкляная зорка: аповесці, апавяданні / В.М. Кадзетава. – Мінск: Маст. літ., 2008. – 231 с.
3. Павлючэнка, О. Пикантная история о том, как пристойная интеллигентная семья пытается заработать (Рубрика “Книжная коллекция “КП”: Что почитать в свободное время (Проза. “Шкляная зорка”. Валянціна Кадзетава)) [Электронный ресурс] / О. Павлючэнка // Комсомольская правда. 31.03.2009. – Режим доступа: <http://kp.by/daily/24269/465265/>. – Дата обращения: 01.08.2011.

Іконнікава Л.У. (Мінск, Беларусь)

ЖАНРАВА-СТЫЛЁВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ П'ЕС ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ Г. МАРЧУКА

Тэматычная складанасць п'ес Г. Марчука для дзяцей і падлеткаў, глыбіня і супярэчнасць характараў дзеючых асоб не саступаюць набыткам “дарослай” драматургіі. У яго творах мы знаходзім адметную рэцэпцыю гісторыі і асэнсаванне сучаснасці, стварэнне фантастычна-казачнай рэальнасці. Сацыяльныя і светапоглядныя трансфармацыі прыводзяць да канструявання новых герояў, раскрыцця для маладога пакалення надзённых праблем. Аднаактоўка “Дыскатэка” і меладрама “Каханне маё нешчаслівае”, напісаныя на школьную тэматыку, вызначаюцца шырокім дыяпазінам праблематыкі (бацькі і дзеці, выбар паміж добром і злом, сяброўства і здрада, адказнасць чалавека за свой уласны лёс). Героі п'ес для падлеткаў адпавядаюць жыццёвай праўдзе, дэталёвая распрацоўка псіхалагічных партрэтаў дазваляе выявіць складанасць характару сучаснага падлетка. У меладраме “Каханне маё нешчаслівае” Г. Марчук з высокай ступенню дакладнасці высвечвае духоўную сутнасць дзесяцікласніка Пятра. Мастацкі метады творы (рэалізм) не дазваляе прымітызаваць стварэнне характару шляхам надзялення яго адназначнымі псіхалагічнымі рысамі, якія вызначаюцца размеркаваннем паміж героямі-антаганістамі адпаведных ім якасцей. П'еса вызначаецца філасафічнасцю.

Творы Г. Марчука, створаныя для дзяцей малодшага школьнага ўзросту, па сваёй жанравай прыналежнасці прадстаўлены п'есай-казкай. Мы можам вылучыць сярод іх дзве групы: да першай адносяцца п'есы, якія напісаны пад уздзеяннем вуснай народнай творчасці, да другой – уласна літаратурныя п'есы-казкі.

Фальклорна-казачная глеба заўсёды служыла жыватворчым базісам для напісання дзіцячых твораў. “Амаль на кожнай казачнай п'есе знаходзіцца адбітак фальклору, этнаграфіі: сюжэты пераклікаюцца, вобразы нярэдка пераймаюць тыя ці іншыя рысы – у знешнасці альбо ў псіхалагічным свеце, хоць гэта і не азначае страты індывідуальнасці, а толькі падкрэслівае іх, па-першае, тыповасць пры невычэрпнай арыгінальнасці, а па-другое, глыбіню духоўнай традыцыі народа” [6, с. 134]. Найбольш яркім прыкладам п'ес першай групы з'яўляецца камедыя-лубок у чатырох дзеях “Новыя прыгоды Несцеркі”. Асновай для напісання творы стала казка з цыкла пра Несцерку (“Несцерка-кухар”) самога ж пісьменніка. Назва п'есы падкрэслівае сувязь з фальклорам на ўзроўні вобраза Несцеркі, бо фабула пабудавана на ўласнаствораным матэрыяле, а не запазычана з народных казак. Паўнакроўнымі і дакладна выпісанымі з'яўляюцца голоўны герой і яго памагатыя (Анця, Аксён). Астатнія дзеючыя асобы (Патыліца, “Абдула”, Шынкар, Домна-шаптуха, Пуп-Шкевіч) выглядаюць больш схематычна, яны “паўстаюць як асобы

дэкарацыйныя, хутчэй за ўсё як персанажы не драматычнага, а лялечнага тэатра” [7, с. 74]. Дадзеная п’еса характарызуецца сінтэтызмам: “камедыйныя элементы арганічна дапаўняюцца вадэвільнымі, спевы герояў паступова перарастаюць у жартаўлівыя дуэты, дзеянне падчас пачынае развівацца па законах класічнай камедыі” [7, с. 73]. Прысутнічаюць у творы і элементы шаржу, якія пісьменнік выкарыстоўвае пры абмалёўцы пінскага і ашмянскага шляхцікоў: “Яно і бачна, што вы – ашмянскі шляхціц: адна калашына ў халяве, а другая – апушчана” [3, с. 249]. Для паказу фанабэрыстасці шляхты пісьменнік выкарыстоўвае прыём самахарактарыстыкі героя: “Мы, ашмянскія шляхціцы, люд гарачы і рызыканты вялікай маркі” (“Абдула”) [3, с. 249]; “у нас, у ашмянскіх шляхціцаў, живот не вурчыць, а грае” (Абдула”) [3, с. 273]; “ды ў нас, калі ўжо сіл нямашака ротам піць, пшэпрашам, праворлівыя носам п’юць” (Патыліца) [3, с. 273].

У п’есе назіраецца пэўная сугучнасць з камедыяй “Мешчанін у дваранах” Мальера: эпізоды, дзе шляхта выступае ў ролі замежных кухараў, астралагаў і прадказальнікаў, можна супаставіць са сцэнамі з турэцкімі персанажамі са славутага твора французскага драматурга. Дадзеныя эпізоды вытрыманы ў стылі тэатра жэстаў. “Фарсавыя элементы з іх народным сакавітым гумарам, падчас саленаватымі, фрывольнымі жартамі і грубаватымі намёкамі абумовілі сцэны спаборніцтва кухараў, уяўную дзяльбу маёмасці, рэцэпты адмысловых заморскіх страў” [7, с. 74]. Найбольш паказальным у гэтым плане з’яўляецца меню страў, прапанаваных Несцеркам: першае: “Почка ваўка, жменя крапівы і кубак чырвонага віна з каліны”; “Другое. Тушаны фазан, замочаны ў леташнім снезе і нашпігаваны мякінай”; “І яшчэ адно. Аладкі па-панску: кіля мукі, замешанай на конскім казляку з дабаўленнем мачы маладога пеўня” [3, с. 261]. Акрамя гэтага пісьменнік выкарыстоўвае элементы карнавалізацыі, якая прымае формы вычварнага змяшэння высокага і нізкага, сэнсу і бяссэнсіцы. Назіраецца сітуацыя развянчання шляхціцаў, якія мяняюць сваю прафісію, сродкамі іх мовы. Гэтаму спрыяюць трапныя параўнанні (смак грушы – “як маладую дзеўку пацалаваў”, “усё роўна як зноў нарадзіўся” [3, с. 256]), прыказкі і прымаўкі (“не такі ўжо страшны чорт, як яго малююць” [3, с. 279], “з такой жыткі працягнеш лыткі” [3, с. 289]), праклёны (“каб яму скулля столькі, колькі мне бізуноў” [3, с. 258]), вясёлыя гарэзлівыя частушкі (“А сягоння серада, / Шчэ я мяса не еў. / Не цалуйце мяне, дзеўкі, / Каб я часам не самлеў [3, с. 266].), жартаўлівыя прыпеўкі (“А мы добрага роду – / П’ем гарэлку, як воду [3, с. 281]).

Большай аўтэнтчнасцю ў мастацкіх вобразах і развіцці дзеяння валодаюць п’есы-казкі, якія не маюць аналагаў у вуснай народнай творчасці, аднак у большасці выпадкаў у іх назіраецца стылізацыя пад фальклор. У такіх творах адчуваецца канцэпттуальны ўплыў народнай творчасці на стварэнне характараў і сюжэтных калізій. Так у п’есе-казцы

“Чужое багацце” назіраецца традыцыйная для казак барацьба добра і зла, што перанесена “ў наш час з яго аксесуарамі (кока-колай, рэкламай, радыётэлефонам, адпаведнай, “моднай” лексікай), надзяляючы кожную сілу сваёй “зброяй”: зло – наркотыкамі, гарэлкай, сапраўднай зброяй; дабро ж супрацьпастаўляе гэтаму ўсяму толькі станоўчыя катэгорыі маралі – вернасць, сумленне, каханне, любоў, сціпласць” [6, с. 137–138]. У гэтым жа творы немалае месца займаюць і рэлігійныя погляды народа, пра што сведчыць частае ўжыванне слоў малітвы: “Святы Божа, Святы крэпкі, Святы бесмяротны, памілуй мя” [4, с. 2]. Менавіта вера ў Бога дапамагае абараніць сваю зямлю і супрацьстаяць сілам зла.

Важнай тэндэнцыяй ў творчым пошуку пісьменніка з’яўляецца выкарыстанне вобразаў жывёл у якасці галоўных герояў для рашэння вострых маральных праблем грамадства, з мэтай сцвярджэння вартасцяў агульначалавечых каштоўнасцяў. П’еса-казка “Зімовая песня жаўрука” ў алегарычнай форме раскрывае загану характару чалавека: сквапнасць, ганарыстасць, зайздрасць, прагнасць. Твор паказвае таксама лёс таленту ў грамадстве (вобраз Жаўрука). Выкрыццё прычын і магчымых наступстваў негатыўных паводзін адбываецца пры дапамозе вобразаў птушак (Папугай, Зязюля, Крумкач), якія нагадваюць сучаснага чалавека. Безумоўная вартасць п’есы выявілася ў імкненні пісьменніка пазбегнуць спрошчанасці і адналінейнасці пры паказе станоўчых герояў (Шпак, Жаўрук, Дзяцел). Пры абмалёўцы характараў гэтых персанажаў акрамя станоўчых якасцяў, аўтар засяроджвае ўвагу і на адмоўных рысах (легкавернасць, некрытычнасць мыслення, неапраўданая вера ва ўсё, што гавораць іншыя). У п’есе-казцы выразна прасочваецца і выхаваўча-дыдактычная плынь, што з’яўляецца адной з прыкмет твораў для дзіцячай аўдыторыі. Мараль укладваецца ў вусны хлопчыка: “Калі мы будзем дапамагаць адзін аднаму, клапаціцца, памятаць пра меншага і слабейшага, тады ніякія лайдакі і абжоры не змогуць пажывіцца з нашага таленту, з нашай працы...” [1, с. 122].

У прыведзеных вышэй п’есах назіраецца знешне парадаксальна-амбівалентная тэндэнцыя ў стварэнні характараў дзеючых асоб: з аднаго боку, яны захоўваюць сутнасць вобразаў і іх палярызацыю, у выніку якой адбываецца канфлікт, а з іншага – прасочваецца імкненне да мадыфікацыі партрэтаў дзеючых асоб, што абумоўлена творчай індывідуальнасцю пісьменніка, рэчаіснасцю, а таксама асаблівасцямі развіцця мастацтва ў цэлым.

Да ўласна літаратурных п’ес-казак адносяцца “Ясь, Яніна і каралева Аварыя”, “Начныя прыгоды Паўліка”. Першую з іх можна аднесці да твораў прыгодніцкага плана. Мастацкая канцэпцыя твора не зусім адпавядае традыцыйным прынцыпам прыгодніцкай літаратуры (дэтэктыўныя калізій, загадкавыя здарэнні, пошукі скарбаў, наяўнасць супергерояў). Аўтар у першую чаргу засяроджваецца на будзённай рэчаіснасці, актуалізуе праблемы выхавання маладога пакалення. Разам з тым п’еса мае востры

сюжэт, напоўнены выпрабаваннямі герояў, таму яна паводле зместу з'яўляецца менавіта прыгодніцкай. Фабула твора даволі простая: Яніну збіў матацыкл, і яна трапіла ў каралеўства Аварыі, дзяўчынку вызваляе яе брат Ясь, а разам яны прадухіляюць небяспечную сітуацыю на дарозе. Дзякуючы такому сюжэту, аўтар выказвае галоўную ідэю: няведанне правіл дарожнага руху, правіл паводзін на дарозе (як і ў жыцці ў цэлым) можа прывесці да трагедыі. Вобразы п'есы выпісаны дакладнымі фарбамі, яны не статычныя, а падаюцца ў развіцці (на працягу дзеяння героі сталюць, іх характары трансфармуюцца). Рызыкаўныя прыгоды і экстрэмальныя сітуацыі, у якія трапляюць персанажы, найлепшым чынам выяўляюць сутнасць асобнага чалавека і міжасабовых адносін. Адным з мастацкіх прыёмаў твора з'яўляецца актыўны дыялог з гледачамі спектакля. У п'есе значна ўзмоцнены дыдактычна-выхаваўчы бок, які выяўляецца праз сцвярджанне неабходнасці вучыць, ведаць і выконваць правілы дарожнага руху: “Помніце ўсе правілы, ніколі не развітвайцеся з кнігай законаў Краіны дарожных знакаў, ніколі не парушайце гэтых правілаў” [2, с. 126].

Яшчэ адной уласна літаратурнай п'есай-казкай з'яўляецца твор “Начныя прыгоды Паўліка”, дзе пісьменнік звяртаецца да экалагічных праблем сучаснага грамадства. У дадзенай п'есе станоўчыя героі (Паўлік, бабуля) не толькі супрацьстаяць злу, але і адстойваюць чысціню навакольнага асяроддзя. У казачны свет аўтар уводзіць не самыя лепшыя рэаліі сучаснай чалавечай цывілізацыі (вырубка лясоў, забруджванне акаляючага асяроддзя). Місія па выпраўленні сітуацыі ўскладнаецца на маладое пакаленне, якое ўвасоблена ў вобразе Паўліка. Перамогу героя абумоўлівае яго далучанасць да традыцый народа, непарыўная духоўная сувязь паміж пакаленнямі (парады бабулі, жыццесцвярджальная музыка скрыпкі).

Такім чынам, выкарыстоўваючы традыцыйныя народныя матывы і вобразы, выяўленчыя сродкі, жывёльную алегорыю, сюжэтна-кампазіцыйныя прынцыпы будовы народнай казкі, драматург засяроджвае ўвагу на праблемах і пытаннях свайго часу. Нягледзячы на шырокую мадэрнізацыю і асучасніванне зместу шляхам прыўнясення бытавых рэалій сённяшняга дня, у п'есах Г. Марчука захоўваюцца традыцыйныя творчыя падыходы ў аксіялогіі. Пры мадэляванні характараў персанажаў назіраецца большая разняволенасць і фантазія. Аднак нязменнай застаецца вастрыня сутыкнення антаганістычных сіл, што садзейнічае раскрыццю характараў казачных персанажаў.

Дзіцячая п'еса Г. Марчука, дзякуючы канцэптуальным катэгорыям (такім, як канфлікт і характар), з'яўляецца “адлюстраваннем мастацкага дыскурсу эпохі, рэагуе на новыя актуаліі як у жыцці грамадства, так і ў светапоглядах маладой генерацыі” [5, с. 43]. У іх мы можам прасачыць кантамінацыю класічных казачных матываў у спалучэнні

з рэаліямі сучаснасці. Канфлікты будуюцца на глебе, якая ўзбагачана элементамі і адзнакамі сённяшняга жыцця і актуальнай праблематыкай. Вобразы персанжаў уяўляюць сплаў архетыповых рыс з якасцямі сучаснікаў. Творам Г. Марчука для дзяцей уласціва поліфункцыянальнасць. Утылітарна-практычная функцыя твораў розных жанраў спалучаецца з іншымі – павучальнай, выхаваўчай, мнеманічнай, эстэтычнай, пацяшальнай, камунікатыўнай.

Літаратура

1. Марчук, Г.В. Зімовая песня жаўрука / Г.В. Марчук // Сінязорка: П'есы. – Мінск: Навука і тэхніка, 1995. – С. 102–122.
2. Марчук, Г.В. Ясь, Яніна і каралева Аварыя / Г.В. Марчук // Крынічка: П'есы / уклад. Н.С. Загорскай, А.В. Селязнёвай. – Мінск: РНМЦ НТ і КАР, 1985. – 128 с. – С. 105–126.
3. Марчук, Г. Казкі, п'есы, навелы: для сярэд. і стар. шк. узросту / Г. Марчук; склад. З.І. Падліпская. – Мінск: Беларусь, 2009. – 303 с.
4. Марчук, Г. Чужое багацце / Г. Марчук // Тэатральная творчасць. – 1997. – № 4. – С. 2–13.
5. Трафімчык, А. Сучасная беларуская п'еса для дзяцей і падлеткаў / А. Трафімчык // Роднае слова. – 2010. – № 7. – С. 41–43.
6. Трафімчык, А.В. Сучасная беларуская п'еса для дзяцей у святле фальклорных і літаратурных уплываў / А.В. Трафімчык // Літаратура для дзяцей і юнацтва ў кантэксце сучасных адукацыйных і выхаваўчых праблем: матэрыялы рэсп. навук. канф., Брэст, 13–14 сак. 2009 г.: у 2 т. / пад агул. рэд. У.А. Сенькаўца. – Брэст: Альтэрнатыва, 2009. – Т. 2. – С. 134–138.
7. Штэйнер, І.Ф. Сусвет, убачаны здалёк: Творчасць Георгія Марчука: манаграфія / І. Ф. Штэйнер. – Гомель: УА “ГДУ імя Ф. Скарыны”, 2003. – 95 с.

Лобан М.Г. (Мозырь, Беларусь)

ДИФФЕРЕНЦИРОВАНИЕ АСПЕКТОВ ИЗУЧЕНИЯ СЮЖЕТА МАЛОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ (на материале рассказов Л.Е. Улицкой)

В современной литературоведческой науке сюжет рассматривается как видовое свойство искусства слова. Данная категория чаще всего попадает в поле зрения исследователей, так как «это – художественно-конструктивный элемент произведения, точнее, по мнению Л.М. Цилевич, – его внутренней формы, находящийся в отношениях диалектической взаимосвязи, взаимоперехода с темой – элементом содержания и художественной речью – внешней формой» [1, с. 4]. Сюжетно-событийная основа художественного произведения легче всего поддается расшифровке, поэтому читатель без труда в самых общих чертах выделяет сюжетные элементы. Трудности вызывают большие по объему поэтические тексты, в которых намечается несколько сюжетных линий.

Чтобы добиться полной объективности в исследовании даже самых малых художественных жанров (рассказ, эссе, очерк, басня) сюжетология выработала два подхода к исследованию:

1. сюжет как элемент творческого процесса;
2. сюжет как результат творческого процесса.

Дифференцируя эти два аспекта, филолог сможет, с одной стороны, выявить биографический контекст произведения, проследить, как жизненный материал был переработан писателем. С другой стороны, исследовать сюжетостроение с точки зрения «динамики действия, развертывающегося в художественном времени и пространстве» [1, с. 6].

Умело найденный сюжет для рассказа позволяет автору нарисовать необычные события и характеры, найти новый ракурс давно освещенных тем. Л. Е. Улицкая, современная писательница, создатель «интеллектуального чтива» малой эпической формы, в одном из своих последних интервью заметила: *«Жизнь полна сюжетов – простых, иногда до пошлости, и очень заковыристых. А теперь книги выходят, и критики строят свои предположения, как я эволюционирую или деградирую... А я просто живу и делаю исключительно то, что мне интересно»* [2, с. 1].

Делясь своими дальнейшими планами, писательница искренне замечает: *«Сейчас вот пишу маленькие рассказы. Это самое лучшее из всех занятий, которые бывают возле компьютера. Не получается, отодвинул, и живи себе дальше. А вот когда не получается роман, ты вступаешь с ним в длинную и неравную борьбу, совершенно без гарантии, что выйдешь победителем.... Я делала в жизни резкие повороты и готова начинать заново. Это и есть перспектива: что жизнь подвижна, изменчива, предлагает каждый день новые задания и уроки. В краткосрочной перспективе – хотелось бы к осени закончить книгу маленьких и совсем маленьких рассказов. Сюжетов – как голодных котов на помойке. И все они давно записаны. Новый сюжет – страшно редкое литературное событие. Меня же гораздо больше увлекает построение характеров»* [3, с. 2].

Секрет популярности ее малого эпоса современная критика объясняет способностью автора *«выписывать с особой тщательностью... тончайшие проявления человеческой природы»* [4, с. 1]. Сама Людмила Улицкая так определяет писательскую стратегию в период работы над рассказами: *«Я отношусь к породе писателей, которые главным образом отталкиваются от жизни. Я писатель не конструирующий, а живущий. Не выстраиваю себе жёсткую схему, которую потом прописываю, а проживаю произведения. Иногда не получается, потому что выхожу совсем не туда, куда хотелось бы. Такой у меня способ жизни»* [4, с. 1].

Думается, что выбор литературного материала, необходимого для творческого воплощения в сборнике рассказов Л.Е. Улицкой «Детство – 49», был подсказан самой жизнью (**первый аспект** –

стадия просюжета). Людмила Улицкая родилась 21 февраля 1943 года в Башкирии, поэтому сама не понаслышке знает, что такое эвакуация, репрессии родных. Тот, кто жил в послевоенные годы, хорошо помнит и голод, и холод, но больше всего он ценит человеческое участие и сострадание. Красной нитью всех «послевоенных рассказов» проходит тема толерантности («Капустное чудо», «Восковая уточка», «Дед-шептун»). По мнению автора, даже в таких сложных обстоятельствах люди должны оставаться людьми: *«Как нас учили во времена молодости: что первично, что вторично? Бытие или сознание? История или герой? Не знаю. Должна произойти встреча человека и его истории. Тогда все получается»* [5, с. 1].

Автор добивается сюжетно-композиционного единства, умело сочетая такие элементы сюжета, как *событие и ситуация*. Именно в них раскрывается внутренний мир героев, проявляются их характеры (*второй аспект анализа*). Так, в рассказе «Капустное чудо» автор описывает судьбы двух девочек-сирот, старшей Дуси и младшей Ольги, которых зимним вечером привезли в дом старухи Ипатьевой: *«Они приходились внучками её недавно умершей сестре и были сиротами: отец погиб на фронте, а мать умерла годом позже. И соседка привезла их к Слонихе – ближе родни у них не было. Ипатьева оставила их у себя, но без большой радости. Наутро, разогревая на плите кашу, она бормотала: привезли, мол, на мою голову...»* [6, с. 146].

Внезапные повороты в судьбе персонажей активно двигают сюжет от завязки к развязке: *«Первую неделю девочки молчали. Казалось, что они не разговаривают даже между собой, только шуршат, почесывают головы, Старуха тоже молчала, ни о чем не спрашивала и все думала большую думу: оставлять их при себе или сдать в детдом. В субботу...»* [6, с. 147].

Остросюжетность создается описанием не героических личностей и их поступков, а воссозданием жизненных, бытовых событий (коллизий) и их необычным разрешением. Огромную роль в рассказе играют перипетии (неожиданные повороты в судьбе героев), которые приобретают в рамках малой эпической прозы философский смысл: *«В субботу она взяла таз, чистое белье и девочек, волосы которых были заранее намазаны керосином, и повела их на Селезнёвку в баню. После бани Ипатьева впервые уложила их спать на свою кровать. До этого они спали в углу, на матрасе. Девочки быстро заснули, а Ипатьева еще долго сидела со своей подружкой Кротовой. Выпив чаю, она сказала: «Господь с ними, пусть живут. Может, неспроста они ко мне на старости лет пристали»* [6, с. 147]. Девочки тут же почувствовали, что их судьба решена: они заговорили между собой, а потом и со старухой, которую стали звать бабой Таней.

Поддержать интерес к разворачивающемуся действию помогает еще один авторский прием: использование эпизодов-неожиданностей, в которых раскрываются характеры главных героинь. Старуха Ипатьева послала Дуню с Олей купить капусты – нужно делать запасы на зиму. В ожидании машины с товаром девочки долго мёрзли в очереди, потом терпеливо ждали и пропускали к прилавку «всех стоявших ранее», безропотно перенесли и время обеда: *«Им в голову не приходило уйти без капусты»* [6, с. 149]. *«Вернулась продавщица. Отпустила капусту тетке впереди девочек, и Дуська вытащила из кармана заветную трубочку. Развернула её – вместо десятки это была картинка с японцем. Она пошарила в кармане, ничего в нем больше не было. Её охватил ужас. «Тетька! Я деньги потеряла! – закричала она. – По дороге потеряла! Я не нарочно!»* [6, с. 150].

Динамизм в развертывании сюжета создается с помощью форсирования одной художественной детали: *«Старшая из девочек, шестилетняя Дуся, мяла в кармане замызганную десятку. Эту десятку дала Дусе старуха Ипатьева, у которой девочки жили почти год... В дырявом кармане Дусиного пальто, кроме **десятки**, лежала и картинка из журнала с нарисованным желтым зубастым японцем, замахнувшимся кривым ножом на кусок географической карты ... Вернулась продавщица. Отпустила капусту тётке впереди девочек, и Дуська вытащила из кармана заветную трубочку, развернув её – **вместо десятки** это была картинка с японцем. Она пошарила в кармане, ничего в нем больше не было. Её охватил ужас»* [6, с. 145–150].

Мотив случайностей продолжает реализоваться и в описании образа Ипатьевой: старуха волнуется за своих приемышей, глотая слёзы, она называет девочек «золотыми», «ласковыми». Внешне суровая, всегда сдержанная на похвалу, баба Таня только теперь осознает значимость детей в её судьбе: есть ради кого жить, ради кого работать. Финальная сцена восстанавливает гармонию в отношениях между героинями. Девочки принесли капусту домой и выполнили бабушкин заказ.

Заглавие рассказа Л. Улицкой «Капустное чудо», задающее сюжетную перспективу всему повествованию, выполняет еще одну функцию. Автор пытается соединить назидательность и «духовную пользу» с внешней занимательностью. Произошло чудо: грузовик на всем ходу сбросил два кочана капусты к ногам отчаявшихся девочек (1), дети поверили в волшебство и гуманность окружающего мира (2), произошло внутреннее перерождение старухи Ипатьевой (3).

Таким образом, дифференцирование аспектов анализа малой эпической прозы – один из эффективных приемов, позволяющих выявить ряд содержательных функций сюжета (охарактеризовать связи человека с его окружением; обнаружить и напрямую воссоздать жизненные противоречия (конфликты); очертить поле действия для персонажей).

Літаратура

1. Цилевич, Л.М. Об аспектах исследования сюжета // Вопросы сюжетосложения: сборник статей Л.М. Цилевич [и др.] / под ред Л.М. Цилевич. – Рига : Звайгзне, 1978. – С. 3–11.
2. Шигарёва, Ю. Принцип Улицкой: без трупов и уныния. Умение страдать [Электронный ресурс] / Ю. Шигарёва. – Режим доступа: <http://www.ulicka.ru/content/view/1281/>. – Дата доступа: 10.04.2011.
3. Кучерская, М. Роман меня напишет [Электронный ресурс] / М. Кучерская. – Режим доступа: <http://www.ulicka.ru/content/view/1280/>. – Дата доступа: 10.04.2011.
4. Улицкая, Людмила // Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org>. – Дата доступа: 10.04.2011.
5. Светова, З. Моими учителями были генетики [Электронный ресурс] / З. Светова. – Режим доступа: <http://www.ulicka.ru/content/view/1284/>. – Дата доступа: 10.04.2011.
6. Улицкая, Л.Е. Детство – 49 / Л.Е. Улицкая // Истории про зверей и людей / Л.Е. Улицкая. – М.: Эксмо, 2009. – С. 143–200.

Пазняк Н.М. (Гомель, Беларусь)

АСПЕКТЫ ВЫВУЧЭННЯ КАТЭГОРЫІ ГОРАД У ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВЕ

Катэгорыя “горад” у гісторыі еўрапейскай цывілізацыі мае ўніверсальны характар, па сутнасці, усё развіццё чалавецтва можна разглядаць як паступовае падпарадкаванне горадам прасторы і насельніцтва Зямлі.

З узнікненнем горада звязваюць факт непасрэдна нараджэння культуры, стварэння пісьменнасці ў найбольш старажытных цывілізацыях Усходу. У форме горада ўяўляецца светабудова ў філасофскіх сістэмах ад Фалеса да Платона і Арыстоцеля. Прысутнічае горад і на старонках Бібліі, згодна з логікай якой першы горад у гісторыі чалавецтва быў заснаваны яшчэ Каінам.

Даследаванне горада як сукупнасці пытанняў, што нараджае гарадское асяроддзе, сёння з’яўляецца інтэгратыўным. Вылучэнне ў асобную галіну акадэмічных ведаў урбаністыкі адбылося адносна нядаўна, на працягу мінулага стагоддзя.

Урбаністычныя штудыі і ўрбаністычныя тэорыі, якія ўяўляюць сабой сукупнасць розных пазіцый, тэндэнцый, інтэрпрэтацый гарадскога ладу жыцця, ахопліваюць сёння сферу гісторыі, геаграфіі, філасофіі, сацыялогіі, культуралогіі, псіхалогіі, судакранаюцца з выяўленчым мастацтвам, архітэктурай, рэлігіяй, медыцынай, экалогіяй, эканомікай, правам.

Імпліцытная прысутнасць горада ў літаратуры ад самых яе пачаткаў не выклікае сумненняў.

У творах эпохі Сярэднявечча і старажытных эпохах свету горад фіксуецца: па-першае, як горад гістарычны, які абазначае канкрэтныя гістарычныя і геаграфічныя каардынаты і абставіны; па-другое, у якасці

метафары горада рэлігійнага, які з'яўляецца асновай сярэднявечнай карціны свету і існуе ў вертыкальных адносінах як ідэя пекла ці рая, апазіцыя “свецкага (мірскага) і святога”.

З горадам мадэрным, які ў літаратуры фарміруецца з надыходам Новага часу, звязана агульная змена парадыгмы існавання чалавека, у гэты час адбываецца пераход ад рэлігійнай карціны свету да новай яе якасці, тут месца прыроднага пачатку паступова займае тэхнічны прагрэс.

Навуковае вывучэнне ўрбаністыкі, пад якой у дадзеным выпадку мы павінны разумець спецыфіку прысутнасці горада ў літаратурным тэксце, пачалося адносна нядаўна.

Першыя згадкі пра горад як прадмет крытычнага аналізу можна аднесці да другой паловы дзевятнацатага стагоддзя.

Упершыню грунтоўную навуковую зацікаўленасць праблемай горада ў літаратуры выказваюць рускія даследчыкі, якіх сёння прынята адносіць да культурна-гістарычнай школы літаратуразнаўства, сярод іх М. Анцыфераў, М. Каган, Д. Ліхачоў, М. Увараў.

У прыватнасці, рускі гісторык і краязнаўца М. Анцыфераў, звяртаючыся да праблемы ўрбанізму ў мастацтве, сцвярджаў думку, што горад у літаратуры трэба разглядаць як асаблівую гістарычную індывідуальнасць, якая мае ўладу над свядомасцю і ўчынкамі герояў; меркаваў, што метады азнаямлення пісьменніка з горадам, адлюстраванне ім гарадскіх ландшафтаў, вызначаюць яго творчую лабараторыю [1, с. 12].

Асновы сучаснага разумення праблемы канструявання вобраза горада ў літаратуры былі закладзены ў работах рускіх даследчыкаў У. Тапарова і Ю. Лотмана, якія, амаль адначасова, на працягу 1970–80-х гг. звярнуліся да згаданай тэмы.

З пазіцыі міфапаэтыкі і тэалагічнай канцэпцыі разглядае горад У. Тапароў. У пачатку 1970-х даследчык у артыкуле “Пецяярбургскі тэкст рускай літаратуры” ўпершыню фармуліруе паняцце “гарадскога” тэкста. На яго думку, вобраз горада складае пэўнае аналітычнае ядро, прадугірае ў сферы літаратуры адпачаткова зададзены канкрэтны змест, замацаваны за пэўнай геаграфічнай прасторай, дзе паступова фарміруецца міф пра горад, які ў сваю чаргу ў межах літаратуры паступова падмяняе яго рэальную гісторыю.

Згодна з У. Тапаровым, у рускай літаратуры існуе цэлы шэраг твораў, дзе Пецяярбург – гэта не проста абазначэнне месца дзеяння, але ўплывовы пачатак, які актыўна ўздзейнічае на план зместу і план выражэння, такія мастацкія творы складаюцца ў агульную сутнасць, “нейкі сінтэтычны звыштэкст, з якім звязваюцца вышэйшыя сэнсы і мэты” [9, с. 125].

У рэчышчы семіятычнага аналізу разглядае канцэпт горад у літаратуры Ю. Лотман. Сярод тэарэтычных асноў для вывучэння ўрбаністыкі, закладзеных даследчыкам, можна вылучыць некалькі галоўных ідэй.

Горад цесна звязаны з паняццем геаграфічнай прасторы, якая належыць “да адной з форм прасторавага канструіравання свету ў святдомасці чалавека” [8, с. 239], а ў сярэдневечнай літаратуры звязана з рухам або падарожжам чалавека “па вертыкальнай шкале рэлігійна-маральных каштоўнасцей, верхняя ступень якой знаходзіцца на небе, а ніжняя – у пекле” [8, с. 239].

На думку Ю. Лотмана, горад з’яўляецца культурнай сям’ясферай, нейкай сакральнай формулай, на якую накладваецца сетка сімвала-міфалагічных ўяўленняў. Уласна міф пра горад у гісторыі культуры тыпалагічна звязаны з узнікненнем канцэнтрычных і эксцэнтрычных гарадоў.

Канцэнтрычнае – звязана з вобразам горада на гары (гарах). Такі горад выконвае функцыю пасрэдніка паміж зямлёй і небам, навокал яго канцэнтруюцца міфы генетычнага плана (у заснаванні яго, як правіла, прымалі ўдзел багі), ён мае пачатак, але не мае канца, гэта вечны горад.

Эксцэнтрычны горад знаходзіцца на краі культурнай прасторы, на беразе мора, у вусці ракі. Тут актуалізуецца апазіцыя “прыроднае/штучнае”. Гэты горад утвораны насуперак волі прыроды і знаходзіцца ў барацьбе з ёю. Вакол імені такога горада будуць канцэнтравана эсхаталагічныя міфы, прароцтвы пра пагібель, ідэі наканаванасці і перамогі стыхій.

Згодна з Лотманам, горад – гэта “складаны сям’ятычны механізм, генератар культуры” [7, с. 100], дзякуючы якому, пры наяўнасці пэўных умоў, у тых ці іншых нацыянальных літаратурах можа быць створаны корпус семантычна звязаных паміж сабой тэкстаў, аб’яднаных агульнымі матывамі і лексіка-паняцінным слоўнікам (мастацкім кодам) твораў, галоўную ролю ў святдомасці адзінства і адносін паміж якімі адыгрывае іх сувязь з канцэптам нейкага горада, што ўтрымлівае дастатковы семантычны патэнцыял.

У рамках сям’ятыкі горад можа разглядацца, з аднаго боку, як тэкст, а з другога – як механізм нараджэння тэкстаў.

Таксама горад у сістэме сям’ятычных знакаў, створаных гісторыяй культуры, трэба разумець, з аднаго боку, як прастору, а з другога – як імя, якім гэта прастора пазначаецца.

Тэорыя прысутнасці лакальнага “гарадскога” тэкста, які мае агульную семантыку і фарміруецца ў рамках нацыянальных літаратур, закладзеная ў працах У. Тапарова і Ю. Лотмана, сёння знаходзіць працяг у шматлікіх навуковых даследаваннях.

За апошнія дзесяцігоддзі, акрамя пецябургскага тэкста, даследчыкамі літаратуры вылучаны ў асобныя змястоўныя формулы: кіеўскі, віленскі, пражскі, берлінскі, пермскі, львоўскі, маскоўскі, лонданскі, парыжскі, венецыянскі, нью-ёркскі, іерусалімска-рымскі, адэскі, крымскі, калінінградскі

гарадскі тэкст, які ў кожным канкрэтным выпадку суадносіцца з пэўнай мадэллю функцыянавання ў літаратурным творы геаграфічнай прасторы.

Самымі распаўсюджанымі сярод іх можна лічыць сімвалічныя мадэлі: горада-рая і горада-пекла, горада жывых і мёртвых, горада, асуджанага на згубу, вечнага горада, горада-храма, горада-прывіду і горада-мроі, горада-спрута і горада-звера, горад-лабірынта і горада-катакомбаў, фантастычнага горада і горада чыноўнікаў, тэхнізаванага горада, вялікага горада (або мегаполіса ў сучасным разуменні), горада-тэатра і горада-крамы, горада-турмы і горад-саду, утапічнага горада, карнавальнага горада, пустога горада і гарадскіх руін.

Пытанні суадносін катэгорыі горад і літаратура сёння падрабязна даследаваны ў прасторы замежнага літаратурарознаўства ў працах Д. Годравай, Л. Абашава, А. Бабракова-Цімошкіна, Т. Венцлавы, А. Воўны, Л. Ермачэнка, А. Люсага, Ю. Марынінай, Н. Медніс, А. Меркулавай, Д. Морава, Н. Шмідт, У. Левінга, Л. Прохаравай, С. Андрусів, Я. Цымбал, В. Лявіцкага, Н. Круцікавай, А. Кіскіна, С. Паўлычка, М. Пятроўскага, В. Фаменка.

Увогуле, сучасныя даследчыкі, разглядаючы спецыфіку прысутнасці горада ў літаратуры, звяртаюць увагу на фарміраванне своеасаблівых апазіцый (праблемна-тэматычных комплексаў у сферы літаратурознаўства), якія нараджае гарадское асяроддзе. Галоўныя сярод іх:

- цывілізацыя і прырода;
- натоўп і асоба (індывід);
- цэнтр і перыферыя (сталіца і правінцыя).

Найбольш часта катэгорыя горад у літаратуры сёння, у залежнасці ад абранага накірунку даследавання, карэлюецца з азначэннямі: вобраз, тэма, топас, матыў, пейзаж, хранатоп, сімвал, міф, якія таксама патрабуюць у сферы літаратурознаўства далейшага ўдакладнення.

Размяжоўваць у сферы культуры і філасофіі ўрбаністычныя міфы прапануе ўкраінскі даследчык Т. Вазняк [5]. На яго думку, усе ўрбаністычныя міфы можна падзяляць на:

- урбаганічныя – міфы аб паходжанні і заснаванні гарадоў. Прычым сам працэс заснавання звязваецца з прысутнасцю, або боскага або ўладнага пачатку;
- этналагічныя – міфы, звязаныя з гарадскімі вобразамі, ідэямі, тэмамі, што тлумачаць прычыны тых ці іншых з’яў ці падзей, якія адбываюцца ў горадзе;
- эсхаталагічныя – міфы, што папярэджаюць пра згубу гарадоў.

Горад як прасторава-часавую мадэль выкарыстоўваюць урбаністычны хранатоп і топас. Прычым пад урбаністычным хранатопам у гэтым выпадку трэба разумець сувязь часу і прасторы, якая выражаецца канкрэтнымі топасамі, якія ў сваю чаргу трэба тлумачыць праз устойлівыя дадзенасці, канкрэтныя аб’екты, што ў літаратурным творы заканамерна паўтараюцца ў якасці мастацкіх дэталей і элементаў сюжэтаў.

Напрыклад, у творах, звязаных з урбаністычнай тэматыкай, часта фіксуюцца такія гарадскія топасы з сімвалічным нападзеннем, як: акно, плошча, кавярня, крама, ліхтар, трамвай, вуліца, рака (увогуле, водная стыхія), мост, шылда, брама, вакзал, цягнік (у тым ліку метро), могілкі, помнік, вежа (або ратуша), брук (ці асфальт).

На стыку візуальнай паэтыкі і паэтыкі руху існуе ў літаратурным тэксце гарадскі або ўрбаністычны пейзаж.

На думку Я. Гарадніцкага, у лірычным тэксце паэтычны пейзаж з'яўляецца своеасаблівай “карцінай свету”, і толькі асоба аўтара і аўтарскае светаўспрыманне “робяць пейзаж і відэарад паэтычнага твора шматзначным і сімвалічным” [6, с. 184]. Праз магчымасці прасторавых вобразаў у пейзажнай лірыцы перадаюцца эмацыянальна-псіхалагічная афарбоўка і эмацыянальны стан лірычнага героя або аўтара.

Па азначэнні беларускага даследчыка А. Бельскага, гарадскі, ці ўрбаністычны, пейзаж – гэта “спецыфічны тып мастацкага адлюстравання прасторы, сфарміраваны вобразамі і рэаліямі горада” [2, с. 129].

Прадуктыўным з'яўляецца разгляд катэгорыі горад у рэчышчы кампаратывістычных даследванняў. Так, на думку стваральнікаў манаграфіі “Параўнальнае літаратуразнаўства” В. Буднага і М. Ільніцкага, горад як праблема літаратурнай кампаратывістыкі можа быць разгледжаны “ў эстэтычным, псіхалагічным і філасофскім (напрыклад, урбаністычныя матывы ў нацыянальных традыцыях, матывы адзіноты ў мегаполісе), культуралагічным, этнаімагалагічным, міфапаэтыкальным і сяміятычным аспектах” [3, с. 144].

Цікавае да праблемы горада ў літаратуры можна назіраць ад самых пачаткаў фармавання беларускага літаратуразнаўства. Пытанні функцыянавання горада ў літаратурным тэксце закранаюцца ўжо ў крытычных артыкулах і літаратуразнаўчых працах А. Адамовіча, М. Гарэцкага, А. Луцкевіча, А. Бабарэкі.

Урбаністычная праблематыка ў сучасным беларускім літаратуразнаўстве прадстаўлена артыкуламі М. Весялукі, С. Грымуты, А. Бязлепкінай, Т. Ганчаровай-Цынкевіч, Л. Леські, М. Мартысевіч, Л. Гарэлік, агульныя заканамернасці прысутнасці горада ў беларускай літаратуры ў сувязі з творчасцю канкрэтных аўтараў, літаратурных напрамкаў і перыядаў існавання беларускай літаратуры закранаюцца ў работах І. Багдановіч, В. Жыбуля, П. Васючэнкі, М. Тычыны.

Асноўны акцэнт беларускія даследчыкі робяць на прысутнасці ўрбаністычных матываў і ўрбаністычнага пейзажу ў межах беларускай паэзіі і прозы, існаванні тэкста і вобраза горада ў беларускай літаратуры, складванні міфаў пра горад і лакальных гарадскіх тэкстаў (віленскага, полацкага, мінскага) у беларускай мастацкай традыцыі, сувязі светаўспрымання літаратурнага героя сучаснай беларускай літаратуры з асяроддзем існавання.

Горад, які, па словах М. Бютора, “можна разглядаць як літаратурны твор, які адносіцца да выключна ўсеабдымнага жанру” [4, с. 159], у храналогіі існавання беларускай літаратуры дазваляе наблізіцца не толькі да асэнсавання агульных заканамернасцей развіцця літаратурнага працэсу на Беларусі, але і выявіць яго нацыянальную спецыфіку, сутнасць трансфармацый і змен у беларускім літаратурным і культурна-гістарычным ландшафце.

Літаратура

1. Анциферов, Н.П. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе / Н.П. Анциферов. – М.: ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 2009. – 581 с.
2. Бельскі, А. Жывая мова краявідаў: Пейзаж у беларускай паэзіі / Алесь Бельскі. – Мінск: Бел. гум. адукац.-культ. цэнтр, 1997. – 136 с.
3. Будний, В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.
4. Бютор, М. Город как текст / Мишель Бютор // Бютор, М. Роман как исследование / Мишель Бютор; сост., перевод, вступ. ст., коммент. Н. Бутман. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 208 с.
5. Возняк, Т. Феномен міста / Тарас Возняк. – Львів: Незалежний культуролог. журнал “І”, 2009. – 334 с.
6. Гарадніцкі, Я.А. Мастацкі свет беларускай літаратуры ХХ стагоддзя / Я.А. Гарадніцкі; навук. рэд. У.В. Гніламедаў. – Мінск: Бел. навука, 2005. – 206 с.
7. Лотман, Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю.М. Лотман // Лотман, Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 2. – 479 с. – С. 9–21.
8. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
9. Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В.Н. Топоров. – СПб.: Искусство–СПб, 2003. – 616 с.

Сузько А. У. (Мазыр, Беларусь)

АНАТОЛЬ ВЯРЦІНСКІ

І НАРОДНАЯ МАРАЛЬНА-ЭТЫЧНАЯ СІСТЭМА

Творчасць А. Вярцінскага – узор еўрапейскай філасофска-медытатыўнай лірыкі і, разам з тым, яна пазначана глыбокім сутнасна-нацыянальным характарам. Вечныя філасафемы дабра, справядлівасці, прыгажосці арганічна “ўпісаны” ў нацыянальны кантэкст, з’яўляюцца неад’емнымі кампанентамі нацыянальнага разумення светабудовы.

Крыніцай спрадвечных маральна-этычных і духоўных каштоўнасцей А. Вярцінскаму ўяўляецца народнае быццё. З народнай мудрасці нараджаюцца адвечныя ісціны, ісціны духоўнасці, гармоніі, маральных законаў быцця. Ісціны гэтыя маюць агульначалавечы характар і прыватна-асобасную скіраванасць. Яны ўвасабляюць сабой ідэалы, узоры паводзінаў, узоры чалавечнасці, прыгажосці і дасканаласці.

Г. Арлова меркавала: “У народнай педагогіцы існуюць дзве важнейшыя асновы, якія вызначаюць маральнасць, – сумленне і грамадская думка” [4, с. 11]. Такімі агульназначнымі асновамі ў сваёй творчасці-падарожжы па набытках нацыянальнай і агульначалавечай эстэтычнай і быццёвай спадчыны кіруецца і А. Вярцінскі.

Нарадзіўшыся ў вёсцы, гадуючыся на ўлонні здаровай, чыстай прыроды, выходзіўшы на сакавітым слове матчыных казак і песень, А. Вярцінскі адчувае, што ўсё гэта засталася ў яго “крыві і плоці як жывое пачуццё народа” [2, с. 11].

Сапраўды, А. Вярцінскі выключна адчувае пульс народнага жыцця, разумее радасці і беды простага чалавека, імкнецца жыць у адпаведнасці з народнымі заветамі. Філософ ад жыцця, ад зямлі, у сваім светапазнанні і светаасэнсаванні паэт давярае ўласнаму вопыту, ён абапіраецца на мудрасць народа, натуральную, універсальную, захоўвае маральна-духоўныя традыцыі, трываласць якіх замацаваў сялянскі ўклад жыцця, павязь чалавека з роднай зямлёй. А. Вярцінскі шчыра любіў свой “родны вясковы мір” [2, с. 11] і тых людзей, што вучылі яго першаасновам жыцця.

У аўтабіяграфіі паэт адзначыў, што быў у Маскве на семінары, дзе некалькі дзён гучалі красамоўныя выступленні і чыталіся кваліфікаваныя даклады. Але ён быў шчыра абураны, бо нідзе не пачуў слова “народ”. “Нешта ненатуральна зрушылася ў нашым падыходзе да літаратуры, нешта перашкаджае нам бачыць тут сапраўдныя крытэрыі. Не ўсе мы ўсё-такі ведаем, што такое народ”, – робіць высновы аўтар. Нямаючы ненатуральнага адчуваў усім сваім прызначэннем і існаваннем А. Вярцінскі, але ж нястомна простым народным словам сцвярджаў: “Хто ў лес – каб далей прабрацца. // А я ўсё думаю пра брацтва” [2, с. 218]. Бясспрэчна, для сучаснай абывацельскай мяшчанскай маралі характэрна тэндэнцыя да адасаблення ад грамадскага жыцця, да аднаасобніцкага абывацельскага існавання. Імкнучыся да “высокага неба ідэалу”, А. Вярцінскі стварае вобраз героя-дзівака, апантанага ідэямі людскога брацтва, супольніцтва. Яго лірычны герой бачыць у кожным чалавеку родную душу, як вучылі мудрыя і талерантныя продкі (“Гора – не бяда, бяда – не гора...”, “Цётка плакала па ўсім свеце...” і інш.).

“Лясныя прымаўкі” – так называецца цыкл вершаў паэта, багатых на народную мудрасць і шчыры вясковы гумар. Творы гэтага цыклу тым і цікавыя, што ў якасці эпіграфа маюць вельмі трапныя і змястоўныя па сутнасці сваёй народныя выслоўі – прымаўкі: “*Ваўкоў баяцца – у лес не хадзіць. // Ваўкоў баяцца – у лес не хадзіць. // У лес не хадзіць – не мець лясіны. // Лясіны не мець – не мець хаціны. // Хаціны не мець – дзяцей не радзіць // ...Не бачыць ні грыба, ні арэха, // Не чуць ні шуму ляснога, ні рэха, // Па сцежцы цяністай не блудзіць, // Цудаў не адкрыць, // Казак не сварыць, // Вершаў не пісаць, // Праўды не казаць*” [2, с. 217].

А. Вярцінскі вядзе напружаны і глыбокі роздум над сэнсам народнага выказвання. Аўтарская трактоўка народнага афарызма набывае новы філасофска-эстэтычны змест дзякуючы ўключэнню ў мастацкі кантэкст верша матываў псіхалогіі сучаснага чалавека і настальгічнага суму па страчанай сувязі з прыродай. Па-дзіцячы проста, але пераканальна і лагічна аўтар спрабуе прыйсці да няхітрай ісціны, у якой, магчыма, і заключаецца адзін з элементаў народнай маральна-этычнай сістэмы. А. Вярцінскі мадэліруе сваю быццёва-сутнасную сітуацыю: ваўкоў не баяцца – не пераадольваць перашкод, не бачыць прыгажосці, не развівацца як асоба і ўрэшце рэшт – “нават саміх ваўкоў не бачыць павек вякоў” [2, с. 217]. Такім чынам, не ходзячы ў лес, чалавек страчвае многа ў духоўным плане, бо пазбаўляецца прыроднай арганічнасці, сувязі з мудрасцю продкаў. Паэт, паядноўваючы сучаснае і вечнае, раскрывае радасць быцця, застаецца верным народным і агульналюдскім каштоўнасцям. Вернасць гэтая – ад моцнага пачуцця роднай зямлі, любінасці ў вобразы вясковага свету, ад жадання жыць і тварыць.

Бясспрэчна, што любая народная мудрасць выклікана канкрэтнай жыццёвай з’явай, сітуацыяй. Менавіта таму яна заўсёды гучыць праўдзіва, пераканальна. Падобная ісцінасць народнай маралі часта дапамагае аўтару адлюстраваць вострыя вуглы быцця як бы звонку, бяскрыўдна, тым самым умеючы захапіць за жывое, закрануць самыя сутнасныя праблемы: “Колькі ваўка ні кармі – ўсё // адно ў лес глядзіць. // Вызначым першую тэзу: // Воўк не можа без лесу. // Для ваўка выць ці не выць – // Тое, што “быць ці не быць”. // ... Улічым наступную тэзу: // Сярод сучасных ваўкоў // Меней ўсё дзівакоў, // Якім трэба лес да зарэзу. // Камфорт, спажывецкі дух // Спрыяюць прыручэнню. // ... // Праўда, у хвіліны стрэсу // Ён зноў глядзіць у бок лесу...” [2, с. 220].

Сапраўдную мудрасць захоўвае ў сабе прыказка, прыстасаваная да агульнафіласофскага кантэксту верша. Аўтар падкрэсліў, такім чынам, вострую сацыяльную праблему, якая не страціла сваёй актуальнасці і на сённяшні дзень. “Пераапрунуўшы” прыказку ў камічнае, А. Вярцінскі ўдала дасягае ў творы экспрэсіі гранічнасці, стварае багатае ўражанне, якое дапамагае ўявіць больш яркую вобразную аснову твора, выклікаць асацыяцыі. У прыказках і прымаўках увасоблена не толькі народная мудрасць, але і спрадвечная назіральнасць, трапнасць схопленых народным вокам і розумам адметных уласцівасцей рэчаў, з’яў прадметаў. Воўк па сваёй прыродзе драпежнік, які бязмерна любіць свабоду і часам не супраць праявіць агрэсію і сілу ў дачыненні да слабейшых. Увогуле А. Вярцінскі выступае супраць двухаблічнасці, жыццёвага маскарэда, дзе пад маскай анёла хаваецца драпежнік.

Паэт удала пераасэнсоўвае народныя трапныя выказванні. Напрыклад, прыказка “лес сякуць – трэскі ляцяць” працуе на выяўленне рацыянальнай прагматычнай псіхалогіі чалавека-спажыўца, яго ўяўных

клопатаў пра аптымізацыю працэсу рубкі лесу. Як зрабіць так, каб трэсак было менш? Лірычны герой А. Вярцінскага дае адназначны, разумны адказ: “...не сеч сам лес?!” Такім чынам, А. Вярцінскі клапаціцца пра гарманічнае суіснаванне чалавека і прыроды, пра разумнае выкарыстанне прыродных багаццяў.

Даволі часта да мастацка-філасофскіх сентэнцый аўтара падключана паэтыка народнай лірычнай песні: “... птушка песню сваю запела, // птушка пела лёгка і смела, // птушка пела // вось аб чым... // Як яна вярталася ўвесну // да свайго саду, свайго лесу, // як яна гнездо віла, // як яна на яйках сядзела, // як яна птушанят глядзела, // выпускала ў свет з-пад крыла” [2, с. 247].

Фальклорная аснова паэтычнай тканіны адчуваецца і ва ўнутранай танальнасці радка, выражанай песенным матывам. За сціскай музычнасцю слова вельмі тонка адчуваецца духоўная плынь думак і пачуццяў. Дзякуючы псіхалагічнаму паралелізму А. Вярцінскі разважае пра сэнс і змястоўнасць жыцця жанчыны-маці.

Вобраз жанчыны-працаўніцы, маці ў паэзіі А. Вярцінскага паэтызуецца. Увогуле, як і паэзія М. Танка, паэзія А. Вярцінскага багатая на народныя тыпы: самаахвярных працаўнікоў, пакутнікаў, вясковых мудрацоў.

Выкарыстоўваючы паэтыку народнай песні, традыцыйны для яе паралелізм, паэт у вершы “Там дома, у вёсцы” распавядае пра цяжкі лёс маці, у якой ад бясконцай працы балелі рукі, ад вечных дарог – ногі, бо ў пошуках справядлівасці давялося шмат пахадзіць па свеце. Аднак фінал верша паэт пакідае адкрытым, ставячы перад чытачом рытарычнае пытанне: “Ад чаго, людзі, // балелі грудзі?” [2, с. 161]. Відаць, грудзі балелі ад жорсткай несправядлівасці, ад вечнага хвалявання за дзяцей. Аднак не ў народных традыцыях скардзіцца на свой лёс. Сялянская мудрасць надзвычай блізкая да біблейскай, паводле якой Бог ускладае на плечы чалавека крыж не цяжэйшы, чым ён можа панесці. Згадаем Аксінню з паэмы “Дажынкi”, якая ніколі не наракала на цяжкую працу ў калгасе і, працуючы, згарэла, сэрца не вытрымала.

Распаўсюджаны ў паэзіі А. Вярцінскага і вобразы адзіночкі жанчын-сялянак, што страцілі ў вайну дзяцей, мужоў, а таму ў іх сэрцы многа нерастрачанай любові. Так, адзіным суразмоўнікам старой бабкі з верша “Дынамік” з’яўляецца радыё, да яго яна ставіцца як да жывога чалавека, спяшаецца да майстра, калі яно зламалася. А цётка з верша “Цётка плакала па ўсім свеце...” хвалюецца і перажывае за ўсіх, бо не можа жыць па-іншаму. Аднак у канцы верша лірычны герой спрабуе павярнуць сітуацыю ў іншае рэчышча: “А па цётцы хто плакаў ці не?” [2, с. 162]. Людзі, сапраўды, любяць, калі іх шкадуюць, ім спачуваюць, але не заўсёды самі здольны на падобны ўчынак. У традыцыях беларускіх сялян спачуваць чужому гору, аказваць магчымую дапамогу.

Былая вёска – увогуле адзіны стыхійны калектыў, дзе людзі давяралі адзін аднаму, а таму ніколі не зачынялі дзверы на замок, дзе вялікая і адказная справа выконвалася сумесна (“Талака”). У народным звычай лірычнага героя ўражвае знітаванасць людзей, разуменне важнасці справы, праца ад душы: “І ўсталі – да рукі рука! // І ўзяліся – да локця локаць! // І камень набывае лёгкасць... // Падмурак... Сцены... Талака!” [2, с. 209].

У вершы “Гора – не бяда, бяда – не гора...” лірычны герой з удзячнасцю ўзгадвае свайго дзеда Рыгора, які гаварыў, што нават самае вялікае гора чалавек перажыве, час загоіць яго раны. Але найвялікшым горам стары лічыў адсутнасць праўды, бо яна патрэбна чалавеку, як вада, хлеб, паветра. Так, на старонкі паэзіі А. Вярцінскага прыходзіць спрадвечны сялянскі аптымізм.

Гаворка пра маральна-этычную сістэму А. Вярцінскага будзе няпоўнай, калі пакінуць па-за ўвагай гуманістычны пафас паэмы “Дажынкi”. Ужо сама назва твора яскрава сведчыць пра народную яго аснову. Дажынкi – глыбока сімвалічнае народнае свята ўраджаю. Паводле фальклорнага звычаю, апошні сноп на полі жнеі ўпрыгожвалі кветкамі і стужкамі. Тут адчуваецца непасрэдная арыентацыя А. Вярцінскага на культурна-паэтычную традыцыю беларусаў.

Галоўная гераіня твора Аксіння – самаахвярная, сумленная працаўніца-калгасніца, што, насуперак фізічнаму нездароўю, ідзе працаваць на поле, бо ўсведамляе значнасць сваёй працы: “Назаўтра не лепей было Аксінні. // Так і хацелася паляжаць. // Ды цётцы казалі: “Трэба жаць”. // І цётка пайшла на жніво з усімі” [2, с. 111].

Драматызм аповеду ў тым, што за добрасумленную працу ёй “дзякавалі” толькі абьякавасцю, чэрствасцю, бяздушшам: “Але ж хварэць – // на цябе не падобна, // Хіба ты можаш захварэць? // А можа, ты – сімулянтка часам?” [2, с. 103]; “(...) схадзі пашукай на мяжы // якой травы, бо галодныя свінні. // Зможаш – // пакорпайся ў агародзе. // Зараз, Аксіння, не час хварэць...” [2, с. 106].

Выхаванне працай – бадай самы галоўны прынцып народнай педагогікі. Праца выходзіць не толькі фізічна, але ж і духоўна. Дык ці ж можа яна быць адначасова і сродкам прыніжэння асобы? Учынкі ўчотчыка, брыгадзіра і мужа гавораць самі за сябе. Аўтар плённа выкарыстоўвае ў паэме прыём кантрасту. Наогул жа, справа зусім не ў працы, а ў чалавеку. Асуджэнне абьякавасці – вось асноўная задача мастака. Паэт не завяршае сюжэтную лінію паэмы. Ужо ўсё сказана аўтарам, многае перадумана і перажыта гераіняй. “Божа мой, божа”, – моўчкі прыгаворвае Аксіння, а нема ёй спачувае толькі неба: “Не было на душы яе зла, // не было страху і трывогі. // ... Была на душы яе крыўда адна, // і не давала спакою яна...” [2, с. 113].

Народная філасофія, на думку А. Вярцінскага, грунтуецца на глыбокім адчуванні і ўсведамленні свайго ўласнага духу, які не можа быць

зняважаным ні чэрствасцю, ні эгаізмам. Усё спрадвечна-нацыянальнае – сям’я, дом, прырода, радзіма, народ – павінна выхоўваць у чалавеку найкаштоўнейшае багацце – скарбніцу яго душы.

У творчай майстэрні паэта арганічна знітаваны павучальнае і эстэтычна-выхаваўчае. Сістэма вобразаў і матываў, настоеных на глыбінных фальклорных першакрыніцах, уводзіць у жыватворны струмень дабрыні, чалавечнасці, прыгажосці. Да праблем гуманнасці, супрацьстаяння дабра і зла, часовага і вечнага, якіх нельга не назваць першароднымі, аўтар заўсёды адносіўся як да падзей жыцця. Іх ён перажываў, перасмакоўваў, хварэў на іх, а затым толькі клаў на паперу.

Такім чынам, А. Вярцінскі творча пераасэнсоўвае народную вусна-паэтычную творчасць, у прыватнасці прыказкі і прымаўкі, на аснове якіх будзе сваю глыбока гуманістычную канцэпцыю жыцця, дзе комплекс народных маральна-этычных уяўленняў з’яўляецца асновай светабудовы. У народнай песеннай творчасці паэта цікавяць сімвалічныя вобразы, у якіх зашыфравана народная філасофія: птушак, руты, мяты, жанчыны-працаўніцы. Вобраз жанчыны-працаўніцы асэнсоўваецца А. Вярцінскім праз яе жыццёвы подзвіг і абьякавасць прадстаўнікоў афіцыйнай улады да чалавека-працаўніка.

Літаратура

1. Арлова, Г. Народная педагогіка ў выхаваўчай рабоце школы / Г. Арлова. – Мінск: ГВ ЗАТ “Маладняк”, 1995. – 160 с.
2. Вярцінскі, А. Святло зямное / А. Вярцінскі. – Мінск: Маст. літ., 1981.

Шарифова С.Ш. (Баку, Азербайджан)

ЖАНРОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ РОМАНА

Понимание жанра как содержательной формы обязывает обратиться к анализу ее жанрового содержания. В теории литературоведение иногда используется словосочетание «романное содержание». К термину «романное содержание» обращался М.М. Бахтин, когда обосновывал разграничение типов художественной проблематики на романную и нероманную. По мнению М.М. Бахтина, романное содержание отличается от нероманного подходом автора к пониманию и отображению человека [2, с. 447–483]. Г.Н. Поспелов более узко понимал романное содержание, если учесть, что им выделялось четыре типа проблематики: мифологическая, национально-историческая, нравоописательная (или этологическая) и романическая (т. е. романная).

«Романное содержание» и «жанровое содержание» романа синонимичные понятия [11, с. 16], тогда как словосочетание «содержание романа» по своей смысловой нагрузке несколько отличается. Под содержанием художественного произведения чаще всего понимается конкретизированная совокупность отображенных событий, идей и чувств [22, с. 153].

Значение жанрового содержания заключается в его способности управлять жанровой конструкцией художественного произведения посредством доминирующих способов художественного отображения [10, с. 23], то есть посредством «признаков жанра». Значение же содержания художественного произведения заключается в его способности влиять на сюжет и тем самым определять форму произведения [22, с. 154].

Жанровое содержание романа раскрывается в одновременном раскрытии, как общественной жизни, так и внутреннего мира художественных образов. При этом индивидуальная и общественная реальность представляются как относительно самостоятельные и непоглощающие друг друга стихии. Жанровое содержание романа предполагает конфликтность индивидуального и общественного начала. Жанровое содержание романа изображает «конфликт между индивидуальными побуждениями героев и общепринятыми нормами» [14, с. 68], раскрывает противостояние социума и героя [12, с. 278]. Вместе с тем, конфликт индивидуального и общественного начал в жанровом содержании романа не нарушает целостности художественного мираобраза. Жанровое содержание романа предполагает также присутствие противоречия между бесконечным и конечным.

Несмотря на то, что «параллелизм» общественного и индивидуального начал и их конфликтность, противопоставление вечного и «проходящего» в той или иной степени присутствовали как в античном, так и в средневековом романе, наиболее полно и последовательно эти характеристики проявили себя лишь с появлением романа сервантесовского типа. Жанровое содержание романа впервые во всей целостности сложилось в романе «Дон Кихот». Вместе с тем элементы романного содержания можно фиксировать как в античных, так и в средневековых художественных произведениях, при этом не только в прозаических.

Жанровое содержание многосоставное явление, включающее в себе объективный и субъективный уровни. Структура жанрового содержания романа определяется не только спецификой каждого из этих уровней, но и характером их соотношения [11, с. 17]. Как на объективном, так на субъективном уровне следует выделять эпическое и романное начала. Эпическое начало на субъективном уровне отображает эпическое мировосприятие, тогда как романное начало отображает конфликтность связей по линии «личность – общество». Эпическое начало на объективном уровне связано с описанием объективного события, а субъективное начало – с развертыванием конфликта по линии «личность – общество».

Сложная структура жанрового содержания романа имеет далеко идущие последствия. Соотношение и взаимосвязи объективного и субъективного начал на субъективном и объективном уровнях могут варьироваться от одного романа к другому. Естественно, что варьируется и жанровая конструкция художественного произведения, несмотря на неизменность доминирующих в данном жанре способов художественного

отображения. Таким образом, специфика структуры жанрового содержания является отправной точкой для использования различных художественных приемов, в том числе и тех, которые характерны различным жанрам.

Еще один фактор, который позволяет писателю сочетать «жанровые признаки» различных художественных конструкций в романе – это возможности по обращению к вымыслу при создании мирооброза. Романский синтез «обеспечивает практическую неограниченность путей достижения художественного единства, ту самую неограниченность, которая из всех жанров искусства присуща вполне, пожалуй, только роману» [7, с. 22].

В целом проблема соотношения в содержании романа вымысла и действительности охватывает ряд взаимосвязанных между собой аспектов. Одна из главных особенностей романного изложения – это претендующий на правдивость вымышленный мирообраз. Роман как эпический жанр не допускает вымысла, который воспринимался бы читателем как априори недопустимый, невозможный. Фантазия писателя ограничивается лишь пределами осмысления автором описанных событий как возможных [5, с. 9].

Рассматриваемая характеристика жанрового содержания романа может служить одним из критериев разграничения романов, имеющих высокую художественную ценность, и тех прозаических произведений, которые заполнили массовыми тиражами книжные лавки, речь о так называемых «бестселлерах», штампуемых авторами в конвейерном режиме. Стремление автора создать вымышленный мирообраз в ходе семиотической деятельности придает последней характер эстетической деятельности [8, с. 8]. Одним из показателей высокохудожественного изложения является восприятие читателем содержания романа как реальности, что обусловлено задействованными художественными приемами подражания. Следует оговориться, что для автора художественного произведения подражание имеет двойственное значение. С одной стороны, речь идет о подражании жанровым конструкциям, уже существующим в литературе. С другой стороны, автор не может и не должен избегать содержательного подражания объективному миру. В сюжетной линии произведения вымысел участвует в создании художественной реальности, которая подражает объективной [4, с. 39].

Данный тезис одинаково применим к различным подтипам романа, будь то роман-хроника или утопический и фантастический роман. Между автором романа и читателем заключается негласное соглашение. Самого автора мы не видим «инкорпорированным» непосредственно в текст романа (за исключением автобиографического романа и романа о художнике): «автора мы находим вне произведения как живущего своею биографической жизнью человека, но мы встречаемся с ним как с творцом и в самом произведении, однако вне изображенных хронотопов, а как бы на касательной к ним» [2, с. 189]. Как справедливо отмечают Р. Уэллек

и О. Уоррен, «даже в самом правдоподобном по видимости романе, в «куске жизни», который стремились воссоздать натуралисты, все подчинено известной художественной условности» [22, с. 43].

Несмотря на то, что читатель знает, что содержание романа в той или иной степени является художественным вымыслом, он воспринимает содержание романа как «условную» художественную реальность [16, с. 116], точнее как иллюзию реальности. Ф.И. Буслаев пишет, что «романист не читает нам нравоучений (это уже давно надоело), а вводит нас в свой очарованный круг вымышленных лиц и событий, в которых мы открываем наших собственных знакомых, иногда и нас самих, или наших друзей и врагов, и во время чтения свыкаемся с ними, с их обстановкою, живем их жизнью, радуемся их радостями и скорбим их скорбями, любим их или ненавидим; и – вот вместо сухой отвлеченной морали – романист в живых лицах своего обаятельного вымысла доводит нас до омерзения бессердечного упряма или себялюбивого честолюбца, повергающего в бедствие свою семью, или же умиляет нас любовью к великодушной, неустрашимой прямоте и честности, которая в простоте сердца господствует над изворотливым коварством и бесчеловечною тираниею» [3, с. 470].

В рассматриваемом аспекте словосочетания «иллюзия реальности» и «художественная реальность» являются содержательно идентичными. Способность формирования иллюзии реальности – это уникальное свойство художественных произведений, которое не присуще другим формам общественного сознания. С позиций жанровых признаков соответствие /несоответствие объективной реальности событий и фактов, составляющих сюжет, никоим образом не может влиять ни на жанровую принадлежность произведения к роману [18, с. 22], ни на художественную ценность произведения.

Иногда, допуская грубую методологическую ошибку, литературоведы художественную ценность произведения пытаются вывести из степени соответствия ее содержания сложившимся реалиям. На наш взгляд художественную ценность произведения можно оценивать в контексте адекватности сформировавшихся потребностей (не всегда четко осознаваемых) общества: «литературный текст может быть как «отражением» социальной действительности, так и ее полной противоположностью» [20, с. 53]. Творя писатель осознает, что «творческое воспроизведение того, что могло быть, а вовсе не точное сообщение, о том, что было в действительности, т. е. что она не правда в собственном смысле слова» [18, с. 21–22]. Степень обращения к вымыслу при создании художественной реальности наряду с другими факторами определяется также и поэтической идеей [17, с. 25]. Давая литературоведческую оценку произведению, необходимо оценивать, в какой степени автору удалось реализовать свою идею в созданной им же художественной реальности.

Соглашение о принятии читателем художественной реальности как истинной, с одной стороны, предоставляет автору свободу в построении сюжетной линии, с другой, накладывает на него и существенные ограничения. На автора довлеет фактор того, что содержание романа должно иметь сходство с социально-политическими реалиями, которые знакомы читателю и воспринимаются читателем как привычные условия социального бытия. Влияние этого фактора различно как по степени, так и по содержательности для различных типов романа. Так, если для социального романа подобное влияние охватывает незначительные аспекты быта; то для политического романа – особенности существующего конституционно-политического строя, соотношение сил в политической системе (правящих, оппозиционных и т. д.), наиболее болезненные и судьбоносные элементы идеологического и нравственного и/или политического противостояния; тогда как для романа – фантастики – только основные противоречия политического (если проблематика фантастического романа имеет политическую окраску) или этического характера (если в романе раскрываются проблемы трансформации человека в будущем).

Наиболее остро влияние данного фактора проявляется в историческом романе. И дело даже не в том, что на плечи автора ложится исторический массив, то есть в сюжетной линии романа автор должен в той или иной степени придерживаться исторических реалий. Наоборот, автор может сознательно проигнорировать имеющиеся данные по тем или иным историческим фактам, идя в разрез с устоявшейся исторической наукой. Дело в том, что автор сознательно или несознательно переносит в создаваемую художественную реальность, в которой имеется обращение к предшествующим историческим эпохам, элементы из современного бытия.

Это обусловлено, во-первых, тем, что на создаваемую художественную реальность оказывает влияние мировоззрение самого автора. Отражение объективной реальности в художественной реальности преломляется через субъективный момент, через личность автора. При воспроизведении жизненной реальности происходит ее творческое преобразование. Таким образом, в художественном произведении, а в особенности в романе, наблюдается переплетение объективного и субъективного, то есть воспроизведение реальной действительности и авторского понимания ее.

Во-вторых, автор не может проигнорировать ожиданий и чаяний читателя-современника. «Преломление» становится допустимым в силу того, что объективная реальность в литературном произведении, а в особенности и в романе, составляет лишь конструктивное ядро сюжетной линии, тогда как наполнение осуществляется за счет «художественной реальности» [18, с. 22].

Механизм «наращивания» включенных в сюжетную линию событий дополнительной содержательностью присущ не только историческим романам.

В романах, хронотоп которых охватывает современность, это может отобразиться в постановке проблем, которые не осознаны обществом либо же неразрешимы на данном этапе, что придает проблематике произведения более животрепещущий характер [19, с. 131].

Следует также подчеркнуть, что даже при построении сюжета романа исключительно на описании достоверных и реально происшедших событий и фактов, вымысел проявляет себя как минимум в самой творческой переработке действительности. Наиболее актуально для автобиографических романов.

Негласное соглашение между автором романа и читателем о признании «правдивости» содержания романа имеет еще одно важное последствие. В отличие от многих других жанров, даже в отличие от своего предшественника эпоса, роман предполагает немистическое познание мира, связанное «с верой в силу человеческого разума, в то, что мир объясним, что люди разумны и что законы, управляющие природой и обществом, познаваемы» [6, с. 100].

Возможность познавать объективный мир посредством романа – это существенный критерий для оценки современных произведений крупной прозы в условиях, когда не окончена дискуссия о «смерти романа», когда создаются бессюжетные или внежанровые произведения.

Спецификой жанрового содержания романа является особое место в нем человека и его судьбы, что отличает этот жанр от других, в том числе и от жанров прозы: «В романе полнота изображения – совершенно другого рода. Это прежде всего история целой человеческой жизни» [24, с. 12]. Человеческий образ в романе раскрывается полностью, тогда как в рассказе он фрагментарен, а в повести раскрывается на разрезе определенного периода жизни: «Роман изображает всю или по крайней мере несколько лет жизни человека; повесть описывает из сей жизни одно происшествие. Следовательно, в повести должно быть более движения, полноты и живости рассказа; в романе должны быть развернуты более ясно и нравственные свойства действующих лиц. Герой повести есть для нас приятный гость, от которого мы спешим пользоваться всеми удовольствиями беседы. Герой романа есть такое лицо, с которым мы хотим прожить несколько времени вместе» [1, с. 244]. В теории литературоведения не раз выдвигался тезис о том, что «объем» изображения человека в художественном произведении может быть использован в качестве одного из признаков для различения жанров [10, с. 112].

Как точно подметил Р. Фокс, «роман не просто художественное повествование: это повествование о жизни человека, первое искусство, которое попыталось взять человека в целом и выразить его» [23, с. 48]. Характеризуя содержательную составную романа, Л.Н. Толстой отмечал: «Роман – та свободная форма, в которой есть место для выражения всего,

что только переживает внутри и вовне человек» [21, с. 359]. В сравнении с другими жанрами в романе происходит наибольшая индивидуализация образа [2, с. 229]. В отличие от героического эпоса, сказки, легенды и других жанров, именно в романе внимание сосредотачивается на жизни и быте героя, эмансипированного от эпического фона [13, с. 77].

Это возможно благодаря художественной метаморфозе, художественному приему, известному еще античной литературе. Однако романная метаморфоза имеет несколько иное содержание. Если в дороманных жанровых формах метаморфоза затрагивает в основном внешние характеристики героев (в том числе и сказочные, мифические превращения), то в романе метаморфоза касается внутреннего мира героев. Метаморфоза, «стенографируя» жизненный путь героя, является формой осмысления и изображения частной человеческой судьбы в романе: «в этом ее значение для романного жанра» [2, с. 42]. Автор романа на стыке переломных, судьбоносных событий показывает трансформацию героя, изменение его внутреннего мира по истечению времени. В эпопее «Тихий Дон» М. Шолохов мастерски раскрывает все этапы трансформации внутреннего мира Григория Мелехова. Молодой юноша и проходящий войну казак, и Григорий эпохи гражданской войны – это один и тот же образ, но раскрытый по всей динамике фабулы благодаря метаморфозе. Следует отметить, что метаморфичность наиболее четко проявляется в биографических (автобиографических) романах, охватывающих различные периоды жизни главного героя. Это не означает, что метаморфичность не характерна другим типам романа. Например, в романах с авантурным временем метаморфоза главного героя существенно ограничена, на что обращал внимание литературовед М.М. Бахтин.

Без метаморфозы фабула романа теряет свою динамичность и целостность. Однако именно в романе-биографии автор получает исходный материал, благодаря которому с легкостью ведет «стенограмму» жизненного пути главного героя.

Сравнивая жанровое содержание эпоса и романа, можно увидеть, что в героическом эпосе ключевая роль принадлежала образам, сыгравшим (или предположительно сыгравшим) особую роль в истории народа, этноса, тогда как в романе на первый план входят образы обыкновенных людей. Это связано с тем, что героический эпос связан с описанием судьбоносных событий из жизни народа, «поэтизирует героическое, избирает в качестве своего предмета повествования войны, революционные потрясения, изломы общественного уклада» [9, с. 282]. Тогда как для романа одной из главных тем является неадекватность героя своей судьбе. По словам М.М. Бахтина, «человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» [2, с. 228].

Вместе с тем, в содержательном плане роман не разрывает своих связей с эпосом. Роман раскрывает частную жизнь без отрыва

от исторических процессов, в связке с «частными» жизнями миллионов людей [24, с. 56]. Концентрируясь на частной жизни человека, роман все же соотносит его с народными идеалами, через призму которых и дается оценка человеку. В романе, как ни в каком другом жанре, раскрывается взаимодействие человека и истории, в нем находит свое отображение универсальность взаимосвязей вещей и явлений» [11, с. 3].

Вот почему главный незримый «герой» романа – это дух народа (народная душа): «Индивидуальная, «частная» душа в таком случае менее значима, чем народная» [15, с. 61]. Наиболее ярко эта связка проявляется в романе-эпопее, в котором эпическое приобретает такое же значение, как и романное.

Жанровое содержание с присущей ему метаморфозой влияет и на хронотоп романа, так как определяет характеристики фабульного времени и фабульного пространства в романе. В теории хронотопа М.М. Бахтина время и пространство есть основные координаты художественной картины мира. М.М. Бахтин под хронотопом понимал способ художественного освоения времени и пространства в произведении [2, с. 9]. М.М. Бахтин обозначил как жанровое («жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [2, с. 10]), так и изобразительное («абстрактные элементы романа – философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т. п. – тяготеют к хронотопу и через него... приобщаются художественной образности» [2, с. 185]) значение хронотопа.

Не случайно, что современный роман первоначально оформился как роман «большой дороги». Дело в том, что «в хронотопе дороги единство пространственно-временных определений раскрывается также с исключительной четкостью и ясностью. Значение хронотопа дороги в литературе огромно: редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а многие произведения прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч и приключений» [2, с. 248].

Литература

1. Сын отечества. – Санкт-Петербург, в тип. Н. Грега, 1828. – № 7.
2. Бахтин, М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000.
3. Буслаев, Ф.И. О литературе. Исследования. Статьи / Ф.И. Буслаев. – М.: Худ. лит., 1990.
4. Бютор, М. Исследование о технике романа / М. Бютор // Роман как исследование. – М.: изд-во МГУ, 2000.
5. Гей, Н.К. Искусство слова. О художественности литературы / Н.К. Гей. – М.: Наука, 1967.
6. Декс, П. Семь веков романа / П. Декс. – М.: Иностр. лит., 1962.
7. Затонский, Д.В. Искусство романа и XX век / Д.В. Затонский. – М.: Худ. лит., 1973.
8. Крошнева, М.Е. Теория литературы: учеб. пособие / М.Е. Крошнева. – Ульяновск: УлГТУ, 2007.
9. Кузьмичев, И.К. Введение в общее литературоведение XXI века / И.К. Кузьмичев. – Нижний Новгород, 2001.

10. Лейдерман, Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск: Средне-Уральское изд-во, 1982.
11. Лейтес, Н.С. Роман как художественная система: учеб. пособие по спецкурсу / Н.С. Лейтес. – Пермь: Перм. ун-т, 1985.
12. Мелетинский, Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы / Е.М. Мелетинский. – М., 1983.
13. Мелетинский, М.Е. От мифа к литературе: курс лекции по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров» / М.Е. Мелетинский. – М., 2000.
14. Михайлов, А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе / А.Д. Михайлов. – М., 1976.
15. Михайлов М.И. Эпос, драма, лирика как роды литературы / М.И. Михайлов. – Нижний Новгород: изд-во Нижегород. гос. ун-та им. Н.И. Лобачевского, 2003.
16. Роб-Грийе, А. О нескольких устаревших понятиях / А. Роб-Грийе // Называть вещи своими именами: программа выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / А. Роб-Грийе; сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986.
17. Рымарь, Н.Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы / Н.Т. Рымарь. – Воронеж: изд-во Воронеж. ун-та, 1978.
18. Стеблин-Каменский, М.И. Мир саги. Становление литературы / М.И. Стеблин-Каменский. – Л.: Наука, 1984.
19. Стилль, А. Ответ на вопрос «Нувель критик: «какую пользу вы приносите?» / А. Стилль // Называть вещи своими именами: программа выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / А. Стилль; сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986.
20. Тодоров, Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. / Ц. Тодоров. – М.: Прогресс, 1975.
21. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений / Л.Н. Толстой. – М.: Гослитиздат, 1957. – Т. 30.
22. Уэллек, Р. Теория литературы / Уэллек Р. и Остин Уоррен. – М.: Прогресс, 1978.
23. Фокс, Р. Роман и народ / Р. Фокс. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1960.
24. Чичерин, А.В. Возникновение романа-эпопеи / А.В. Чичерин. – М.: Совет. писатель, 1975.

Шматкова І.І. (Мінск, Беларусь)

АГУЛЬНАЕ І АДМЕТНАЕ

Ў БЕЛАРУСКАЙ ЖАНОЧАЙ ЛРЫЦЫ ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ ст.

(на матэрыяле творчасці Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай)

Пры вызначэнні ідэйна-эстэтычнай канцэптуальнасці беларускай паэзіі азначаюцца перыяду асаблівую цікавасць выклікае інтэрпрэтацыя жаночай суб'ектыўнасці. У актыўны ўжытак нават увайшоў выраз “жаночая паэзія” (У. Гніламедаў. “Высокі сэнс быцця” і інш.). Творы жанчын-паэтэс вылучаюцца з агульнага тэкставага корпуса беларускай паэзіі сваёй

асаблівай эмацыянальнай энергетыкай і пачуццёвасцю. Напэўна, менавіта жанчыне наканавана захаваць і пранесці праз усё жыццё вечныя духоўна-эстэтычныя ідэалы прыгажосці, дабрыні, спагады, веры, любові і надзеі.

Лірычная паэзія вядучая ў творчасці Н. Тарас, Е. Лось, В. Вярбы, Д. Бічэль, Я. Янішчыц, Т. Бондар, Р. Баравіковай, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай, Н. Загорскай і інш. Ахапіць абсалютна ўсе імёны ў межах аднаго артыкула немагчыма, таму абмяжуемся разглядам творчасці трох аўтараў: Еўдакіі Лось (1929–1977), Ніны Мацяш (1943–2008), Галіны Каржанеўскай (нар. у 1950). Пры першасным знаёмстве з творчасцю паэтэс узнікае ўражанне іх абсалютнай адрознасці, але пры больш дэталёвым разглядзе робіцца відавочнай іх духоўная еднасць, агульнасць вобразаў, гуманістычная аснова іх мастацкага мыслення, назіраецца своеасаблівая пераемнасць у распрацоўцы тэм.

Пачуццё Радзімы складае аснову духоўнага свету ў лірыцы Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай. Патрыятычная тэма прадстаўлена разнастайнымі матывамі. Вобраз Радзімы ўтрымлівае архетыповыя вытокі. Радзіма – архетып маці, гэта святая, райская зямля. Е. Лось удзячна сваёй маці: *“Дзякуй, маці, што мне падарыла // Ты любоў да зямлі маёй роднай...”* [1, с. 13]. Аўтары захапляюцца прыгажосцю родных мясцін, маляўнічасцю краявідаў (вершы “Роднае сяло” Е. Лось, “Белаазёрск” Н. Мацяш, “Слуцкай радні” Г. Каржанеўскай). Тыпалагічнае падабенства трох аўтараў ва ўвасабленні вобраза Радзімы – у паэтызацыі і ідэалізацыі. У адрозненне ад паэзіі Е. Лось і Г. Каржанеўскай, у якіх вобраз малой радзімы паяднаны з роднымі вёскамі, у творчасці Н. Мацяш паняцце радзімы мае выразную рэгіянальную кампаненту, якая выяўляецца як у апяванні палескага краю з усімі яго багаццямі, клопатам пра яго будучае, так і непасрэдным уплывам палескага моўнага каларыту на музыку вершаў паэтэсы (*“Усе твае песні аддам Беларусі! // Я толькі дабаўлю да іх твае словы, // Што сёння лунаюць над краем вясновым...”* [2, с. 29]). Увогуле, патрыятычная тэма ў лірыцы Н. Мацяш змыкаецца з гістарычнай (вершы “Візітоўка”, “Маналог Камілы Марцінкевіч”, “Маналог каханай Кастуся Каліноўскага”, “Малітва Апанаса Філіповіча” і інш.).

З вершаў беларускіх паэтэс вынікае, што любоў да Айчыны немагчыма без любові да роднай мовы, без гонару за продкаў, за гераічнае мінулае. Патрыятычная лірыка найбольш шырока прадстаўлена ў творчасці Е. Лось, аўтар дэманструе характэрную для паэзіі яе пакалення дэкларацыйнасць, ідэйную перакананасць, пачуццё абавязку, калі грамадскае пераважала над асабістым (вершы “Роднай мове”, “Радзіма пачынаецца з двароў”, “Ах, Беларусь, мая ты доля...”, “Усе мае думкі з табою, Айчына...” і інш.). Паэзія Г. Каржанеўскай вылучаецца наяўнасцю самабытных завостраных, кантрасных вобразаў, уласцівых сучаснаму

жыццю. Агульная часавая адметнасць патрыятычнай лірыкі трох паэтэс – імпульсіўнасць, максімалізм, рамантызм і аптымізм, які ў 90-я гг. у Н. Мацяш і Г. Каржанеўскай трансфармаваўся ў драматызм і напружанасць.

Аснову канцэпцыі мінулага ў творчасці беларускіх паэтэс складаюць гістарызм, трагізм і дакументальнасць. Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўская звяртаюцца як да гісторыі беларускага народа даўно мінулых гадоў, так і да трагічных старонак XX стагоддзя.

Е. Лось актуалізуе праблему гістарычнай памяці, яна ўслаўляе ўмельства продкаў-майстроў, нагадвае пра значнасць духоўных традыцый беларускага народа. З радкоў верша “Продкі” (1960) паўстаюць працавітыя беларусы-крывічы, якія былі вялікімі майстрамі: *“Рабіў ён зрубы залатыя, // Нарогі, гонкія чайны // І сцены беля Сафіі // Над плыню быстраю Дзвіны”* [1, с. 31]. Г. Каржанеўская завастрае праблему адказнасці сучаснікаў перад гісторыяй, перад продкамі: *“Гісторыя – не могільнік глухі, // Дзе подзвігі людскія і грахі // З нябожчыкамі разам закапаны. // Гісторыя балючая, як рана”* [3, с. 20].

Найбольш поўна раскрыць мінулае праз асэнсаванне лёсу гістарычных постацей удалося Н. Мацяш, з яе твораў паўстаюць знакамітыя героі часоў барацьбы Беларусі за свабоду і незалежнасць (П. Багрым, А. Філіповіч, К. Лышчынскі, К. Каліноўскі, К. Марцінкевіч), паэтычны стыль гэтых вершаў вылучаецца публіцыстычнасцю. У творчасці Е. Лось асэнсаванне Вялікай Айчыннай вайны стала асновай трагічнага светаадчування лірычнай гераіні, гэта тэма ў яе паэзіі, у параўнанні з маладзейшымі паэтэсамі, вызначальная (вершы “Дзяўчаты мінулай вайны”, “Палачанка”, “На магіле брата”, “Мая Хатынь” і інш.).

Кожная з паэтэс увасабляе гістарычныя падзеі, асобы гістарычнага героя з набліжанасцю да дакументальнай дакладнасці, але ўсё ж галоўнае для іх – перасэнсаванне старонкі мінулага і данесці да чытача вечныя ідэалы добра, справядлівасці, любові, праўды.

Зварот да фальклору даў магчымасць паэтэсам увасобіць традыцыйныя народныя каштоўнасці, сцвердзіць і паказаць іх непераходнасць для маральна-этычнага быцця чалавека і грамадства ў цэлым. Як Е. Лось, так і Г. Каржанеўская перасэнсоўвалі фальклорныя творы праз творчую трансфармацыю ў паэтычны свет традыцыйных вобразаў і матываў. Н. Мацяш, апрача гэтага, звяртаецца да традыцыі праз кніжную культуру, апасродкавана (“Алекса Доўбуш” і інш.). Беларускія паэтэсы – майстры спеўна-народнага слова, яны працавалі ў традыцыйнай паэтычнай манеры.

Для паэзіі Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай фальклорная традыцыя з’яўляецца асноватворнай, ідэйназначнай. Абапіраючыся на спрадвечныя духоўныя паняцці і каштоўнасці (каханне, праца, сям’я, шчасце, маці, прыгажосць прыроды, душа, вечнасць, мудрасць, вера, надзея і інш.), беларускія паэтэсы вяртаюць нас да гэтых вытокаў народна-этычнага

ўладкавання жыцця і свету. Ужо сам жаночы пачатак, які выяўляецца ў паэзіі глыбока інтымна, супрацьпастаўляе хаосу мудрасць, гармонію, любоў, нараджэнне жыцця і будучыню дзяцей. Неабходна адзначыць, што ў творчасці Е. Лось і Н. Мацяш гендэрныя матывы амаль не прысутнічаюць, гэтым адметны творы Г. Каржанеўскай (“Напэўна, прага перамен...”, “Не ідзе міленькі мой...”, “Ішла і плакала жанчына...” і інш.).

Адвечныя агульначалавечыя каштоўнасці ў спалучэнні з маральна-хрысціянскімі ідэаламі склалі аснову паэтычнага светаразумеўня Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай, якія пераасэнсоўвалі вечныя ісціны і катэгорыі быцця, пры гэтым адбываўся працэс самапазнання, паглыблення маральна-гуманістычнага зместу іх лірыкі. Іх паэзія характарызуецца тыпалагічным падабенствам ва ўвасабленні канцэпцый часу і свету (гуманізм, філасафічнасць мыслення). Чалавек стаў асновай творчасці беларускіх паэтэс, іх духоўна-філасофскага асэнсавання свету, зрабіўся мерай усіх рэчаў. Паэтэсы ўзвышаюць выключную, асаблівую моц чалавечай дабрыні, у якой заключаны маральны сэнс жыцця чалавека. Е. Лось сцвярджае: *“Жыць не магу без дабраты, // Як жаўранак без песні”* [4, с. 13]. У лірыцы трох разглядаемых намі аўтараў дамінуе ідэя вялікай гуманістычнай любові, якая з’яўляецца універсальным пабуджальным матывам да ўсіх добрых спраў. Н. Мацяш не баіцца сказаць усяму свету: *“Жыву! // Люблю! // Не наталюся!”* [2, с. 51]. У творах Г. Каржанеўскай прадстаўлена і такая яе разнавіднасць як любоў-агапэ, ахвярная і самаадданая: *“Навучыліся шкадаваць. // Шкадаванне любові вышай”* [3, с. 142].

Любоў у паэзіі Н. Мацяш і Г. Каржанеўскай набывае хрысціянскае гучанне, у іх вершах увасобілася хрысціянская вера як крыніца маральнага ўдасканалення і духоўнага ўзбагачэння. У Е. Лось гуманістычная традыцыя менш асвечана рэлігійнасцю, у адрозненне ад Н. Мацяш і Г. Каржанеўскай, у паэзіі якіх ёсць шчырыя звароты да Бога, вершаваныя малітвы. Так, малітва Г. Каржанеўскай – узнёслы зварот да Усявышняга. Паэтэса просіць у Бога: *“Даруй і адратуй нас, Божа. // Дай сілу і жаданне далей жыць...”* [3, с. 62]. Вершы Е. Лось вылучаюцца выразным ліра-эпічным пачаткам. Аўтарская манера Н. Мацяш і Г. Каржанеўскай выдзяляецца экзістэнцыяльнай заглыбленасцю, духоўна-рэлігійным зместам, медытатыўна-роздумнымі інтанацыямі. Мастацкі свет лірыкі Н. Мацяш на разглядаемую тэму элегічны і спавядальны.

Выбар пейзажных вобразаў прадвызначаны нацыянальнымі асаблівасцямі беларускага “ўмяшчальнага ландшафту” (Л. Гумілёў), што пацвярджаецца перавагай аднолькавых архетыпаў і топасаў у іх творчасці. Лірычная творчасць разглядаемых намі аўтараў вызначаецца тыпалагічным падабенствам у нацыянальна-тыповым адчуванні і ўспрыманні прыроды (вобразнасць, гарманічнасць, эстэтызацыя, экалагічнасць пачуцця).

У паэзіі разглядаемых намі аўтараў, апрача вясковага, прысутнічае і гарадскі пейзаж, які атрымаў прыкметнае мастацка-эстэтычнае ўвасабленне. Урбаністычны пейзаж у творчасці Г. Каржанеўскай прадстаўлены ў выглядзе псіхалагізаваных замалёвак, якія адлюстроўваюць настрой лірычнай гераіні, часцей за ўсё сумны, неспакойны. У яе вершы “Горад” пейзаж выступае як быццё чалавека ў канкрэтнай прасторы. Паэтэса стварае змрочны, нават страшнаваты малюнак: *“Ён прыручаць даўно не мае звычкі: // Гвалтуе ды ў палонніцы бярэ. // Свіцяцца на паверхх лямпы-знічкі, // Ганяе вецер смецце па дварэ”* [3, с. 17].

У лірыцы Е. Лось, Н. Мацяш і Г. Каржанеўскай актуальнай становіцца экалагічная тэма, у паэтычным увасабленні якой выдаючы тыпалагічнае падабенства: агульнасць матываў хвалявання, болю, смутку, тугі і трыогі. Вершы Н. Мацяш на гэту тэму выдзяляюцца драматызмам, публіцыстычным пафасам. У вершы “Што ацяміць?” Н. Мацяш цытуе словы французскага пісьменніка Сент-Экзюперы: *“Няма дасканаласці ў свеце”* [2, с. 240]. Н. Мацяш упэўнена, што менавіта людзі, якія самі сябе “ўзамнілі” “вянцом Прыроды”, вінаватыя ў тым, што *“Сёння маем Чарнобыль, – // Немінальную кару за глум скарбаў духоўных, // За пагарду да гармоніі свету”* [2, с. 241]. Як і ў творчасці Н. Мацяш, так і ў Г. Каржанеўскай прадстаўлена тэма Чарнобыльскай трагедыі (вершы “Перасяленка”, “Я слухала, як дождж ішоў...”). У лірыцы Г. Каржанеўскай пейзаж больш стрыманы, псіхалагізаваны, эмацыянальна ўраўнаважаны.

Пачуццё кахання з’яўляецца эмацыянальна-сэнсавым ядром беларускай жаночай лірыкі другой паловы ХХ стагоддзя. Інтымныя вершы Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай аб’ядноўвае драматызм, стварэння псіхалагічных калізій – лірычных міні-драмы. Лірыка кахання беларускіх паэтэс вызначаецца філасофскай змястоўнасцю, псіхалагізмам. Інтымныя вершы Е. Лось вылучаюцца глыбінёй аўтарскага пачуцця, тонкім лірызмам, і разам з тым лірыка-апавядальным стылем. Паэтэса гаворыць, што каханне пераўтварае чалавека, шчырасць аўтарскай інтанацыі выяўляе важнае, сапраўднае ў жыцці жанчыны: *“У дні кахання і глядзіш мілей, // і не пакрыўдзіш нават мураша... // Люблю любоў за тое, што дабрэй // з ёй робіцца удзячная душа”* [1, с. 169]. Любоўная паэзія Н. Мацяш адметная ўвасобленым пачуццём самаахвярнасці, яе вершы пра каханне – складаны і напружаны свет духоўнага існавання асобы. Падкрэсліваючы экстравертнасць свайго пачуцця, Н. Мацяш гаворыць, што нічога ў жыцці ёй не патрэбна без каханага: *“Нашто мне гэты дзень – без цябе?”* [2, с. 158]. І яшчэ больш трагічнай ад гэтага ўспрымаецца яе адзінота: *“Я адна, я ўсё роўна адна, // Хоць і ёсць ты ў мяне, мой абраны...”* [2, с. 169]. Для інтымнай лірыкі Г. Каржанеўскай характэрна амаль поўная адсутнасць фалькларызацыі, у яе вершах адчуваецца выразны асабіста-

інтымны пачатак, а таксама экзістэнцыяльная заглыбленасць перажыванняў і пачуццяў. Паэтэса праз каханне расце духоўна, спазнае сябе і свет, імкнецца да вышэйшай гармоніі. Свет кахання асабліва шматгранна ўвасоблены Г. Каржанеўскай у лірычнай драме “Асенні мёд”. Напрыканцы драмы гераіні адкрываецца вышэйшы сэнс існавання, які можна спазнаць, толькі прайшоўшы праз няшчасці і мукі. Г. Каржанеўская слова “каханне”, як і Н. Мацяш, замяняе словам “любоў”.

У лірыцы кахання Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай увасоблены ўнутраны свет жанчыны, яе любоў да жыцця, ідэал хараства і шчасця. У іх паэзіі зліліся самыя шматстайныя імгненні, з якіх складваецца духоўнае быццё.

У беларускай паэзіі другой паловы XX стагоддзя творчасць Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай займае адметнае месца, бо іх мастацкі свет непарыўна звязаны з нацыянальна-культурнай традыцыяй, у выніку чаго вылучаюцца прыярытэтныя ідэі чалавечнасці, сумлення, любові як змястоўна-сэнсавага ядра лірыкі.

Літаратура

1. Лось, Е. І каласуе даўгалецце / Е. Лось. – Мінск: Маст. літ., 1998. – 367 с.
2. Мацяш, Н. Паміж усмешкай і слязою: вершы і паэмы (1962–1992) / Н. Мацяш. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 301 с.
3. Каржанеўская, Г. Асенні мёд: вершы розных гадоў / Г. Каржанеўская. – Мінск: Маст. літ., 1999. – 159 с.
4. Лось, Е. Хараство: лірыка / Е. Лось. – Мінск: Беларусь, 1965. – 131 с.

ЛІТАРАТУРНЫЯ ГЕНЕРАЦЫІ ХХ–ХХІ стст.: ЭСТЭТЫЧНА-АКСІЯЛАГІЧНЫЯ ПОШУКІ

Белая А.І. (Баранавічы, Беларусь)

МАСТАЦКІЯ НОСЬБІТЫ ПРАБЛЕМЫ ІДЭНТЫЧНАСЦІ Ў РАМАНЕ М. ГАРЭЦКАГА «ВІЛЕНСКІЯ КАМУНАРЫ»

На характар мастацкай канцэпцыі часу і чалавека, створанай беларускімі празаікамі ў першай трэці ХХ стагоддзя, не маглі не ўплываць адчуванне стыку эпох, пераходнасці, знаходжання на пачатку стагоддзя напярэдадні (а пазней і ў эпіцэнтры) лёсавызначальных гістарычных зрухаў і падзей. Гэта ў поўнай меры адносіцца і да рамана М. Гарэцкага «Віленскія камунары». М. Гарэцкаму належыць бясспрэчная заслуга ў пашырэнні тэматычных абсягаў беларускай прозы, эстэтычным асваенні ў жанры рамана-хронікі тэмы горада і непасрэдна звязанай з ёй на гэтым этапе развіцця беларускай прозы тэмы рэвалюцыйна-вызваленчага руху.

М. Мушынскі назваў раман творчым подзвігам пісьменніка, які выйшаў пераможцам у няпростым змаганні з умовамі паднявольнага існавання і складанасцю матэрыялу, пакладзенага ў аснову твора. Перамога, сцвярджае даследчык, «прыйшла ў выніку смелага рашэння многіх мастацкіх задач» [1, с. 425]. Адна з іх, як паказвае вывучэнне вобразнай сістэмы твора, – праблема асабовай ідэнтычнасці.

У самых агульных рысах паняцце ідэнтычнасці характарызуе стан прыналежнасці чалавека надындыўнаму цэламу – гісторыі, грамадству, культуры [2]. Праблема асабовай ідэнтычнасці надзвычай актуалізуецца ў пераходныя грамадска-культурныя перыяды. Пытанне аб ідэнтычнасці – гэта пытанне аб тым, як суб’ект (асоба ці група) вызначае сваё месца ў сістэме глабальных адносін і ўзаемадзеянняў. Якраз у такі выразны кантэкст і пастаўлены героі рамана М. Гарэцкага. Адметнасць эпохі абумовіла разнастайныя вектары асабовай ідэнтычнасці герояў.

Сама назва рамана, «Віленскія камунары», акцэнтуюе асноўны напрамак самаідэнтыфікацыі герояў – іх прыналежнасць да палітычных партый і рухаў. Гэтая праблема ў беларускім грамадстве мела сваю адметнасць, бо названыя супольнасці актыўна фарміраваліся ў буйных індустрыяльных цэнтрах, якіх не было на ўскраінах царскай Расіі. Сацыякультурная перавага Вільні ў рамане абазначана рэплікай Мацея Мышкі на адрас празмерна дасціпнай дзядзькавай дачкі Юзі, якая «...гаварыла часам так бойка і такія рэчы, хаця я быў з Вільні, а яна толькі з Мінска...» [3, с. 77].

Канкрэтна-гістарычным кантэкстам абумоўлены асаблівасці пабудовы твора, у прыватнасці наяўнасць элементаў менамеатычнай кампазіцыі.

Архетып вандроўніка звязаны найперш з пошукам чалавекам ісціны, сэнсу жыцця. У канкрэтна-гістарычных умовах ён спрыяе набыццю ідэнтычнасці. Асабліва выразна гэта прасочваецца на вобразах героя-апавядальніка Мацея Мышкі і яго бацькі Міхася. Ацэньваючы сістэму падзей, у якія ўцягнены Мацей, А. Адамовіч карыстаецца выразам «новы шлях і новы лёс беларуса...» [4, с. 147]. І слова «шлях» не заўсёды мае ў рамане метафарычнае значэнне. М. Гарэцкі выпраўляе свайго героя, Міхася Мышку, прадстаўніка вясковай беднаты, у свет, дзе ён павінен папоўніць шэрагі гарадскіх пралетарыяў. Такі паварот раманага лёсу героя азначаў і для самога аўтара неабходнасць вырашэння складанай творчай задачы, звязанай, па-першае, з паказам духоўнага станаўлення героя, яго светапогляднай эвалюцыі. Па-другое, пісьменніка турбавала якасць адаптацыі вяскоўцаў на этапе набыцця новай ідэнтычнасці, характар непазбежнай у гэтых умовах трансфармацыі маральна-этычных уяўленняў працоўнага сялянства.

Міхась Мышка, у адпаведнасці з прадвызначаным яму аўтарскай воляй шляхам, падлеткам трапіў у асяроддзе рамеснікаў-шаўцоў. М. Гарэцкі па-мастацку даследуе маральнае аблічча і псіхалогію прадстаўнікоў гэтага асяроддзя ў іх уплыве на асобу Міхася. У паказе рамесніцкага асяроддзя пісьменнік далёкі ад ідэалізацыі. Хлопец фарміруецца не дзякуючы гэтым уплывам, а насуперак. Жаданне Міхася чытаць паклала канец шавецкай кар’еры падлетка, бо выклікала ў пані Халяўскай лютую нянавісць. Гэта канфлікт паміж асобай, якая імкнецца да асабовай самарэалізацыі і самаідэнтыфікацыі, тыповы для дадзенага гістарычнага перыяду. Акрамя таго, М. Мушынскі слушна адзначае, што любоў Міхася да кнігі – адзін з паказчыкаў светапоглядных разыходжанняў у будучым паміж ім і яго сынам Мацеем. Як бачым, спрадвечны канфлікт бацькоў і дзяцей па-мастацку пераасэнсоўваецца М. Гарэцкім і ў кантэксце набыцця героямі палітычнай ідэнтычнасці. Міхась зробіцца прыхільнікам меншавікоў, а Мацей далучыцца да «віленскіх камунараў». На нашу думку, знаёмства з мастацкай літаратурай тут увогуле сімвалізуе незаангажаваны, шырокі погляд на жыццё, у адрозненне ад дагматычнага, які ўкараняўся бальшавікамі.

Таксама паняцце «шлях» датычыць у рамане так званых гарбарскіх «фрэндараў», вандровак герояў з горада ў горад «для падвышэння кваліфікацыі» [3, с. 42]. «Фрэндары» ў найбольшай ступені паўплывалі на палітычнае самавызначэнне Міхася Мышкі. Як сказана ў рамане, «падарожжа па розных гарадах, знаёмства з рознымі людзьмі адчыніла яму вочы на жыццё. Першая рэвалюцыйная пракламацыя трапіла яму ў рукі, калі быў ён у Пецярбурзе – ад каго і як, ён ужо потым і сам не памятаў. Але, спачуваючы рэвалюцыйнаму руху, ён доўгі час не ведаў, дзе ж яны, гэтыя рэвалюцыянеры, як іх знайсці, каб далучыцца» [3, с. 45].

Мастацкае вырашэнне праблемы ідэнтычнасці ў большай меры, чым іншыя эстэтычныя задачы, патрабавала ад пісьменніка дакументалізму, усвядомленага звароту да публіцыстыкі як мастацкага прыёму (а тым больш у жанравых рамках хронікі). Толькі такім шляхам, пры гэтым у цесным спалучэнні з «логікай сюжэтнага развіцця, праз структуру твора і яго падтэкст» [1, с. 418] магло быць дасягнута дакладнае асвятленне рэвалюцыйных падзей, а таксама надзвычай складаных узаемаадносін розных партый і груп.

Мацей Мышка паведамляе пра свайго бацьку адну, здавалася б, прыватную дэталю, якая, улічваючы час падрыхтоўкі М. Гарэцкім рамана да друку, падаецца канцэптually значнай. Міхасю Мышку ў часе першага выступлення віленскіх рабочых гарадавы ўдарам рэвальвера выбіў левае вока. Апавядальнік рэзюмуе: хоць і «не за пустую справу згубіў бацька вока, а часам рабілася яму горка, што з маладых год страціў характэрнае. Дык пацяшаў сябе... што хоць не правае выбілі» [3, с. 47]. У гады першай рэвалюцыі Міхась быў як бы кур'ерам у арганізацыі і ездзіў па розных гарадах для сувязі. Дзеля таго, каб аднавокі функцыянер не быў такім прыкметным, арганізацыя купіла і ўставіла яму вельмі добрае шкляное вока. Адрозна нельга было і пазнаць, жывое яно ці штучнае.

За ўдзел у рэвалюцыйных падзеях Міхась Мышка быў на пяць гадоў высланы ў Іркуцкую губерню. Як паведамляецца ў рамане, «пасля Лютаўскае рэвалюцыі быў упаўнаважаным ад рабочых па пытаннях працы на Ленскіх залатых прыісках, а калі пачаліся выступленні бальшавікоў, ён праявіў сябе іх ярым праціўнікам і заядлым меншавіком, у выніку чаго прымушаны быў пакінуць сваю работу на прыісках. Такім жа ён прыехаў і ў Вільню» [3, с. 155]. Калі Міхась Мышка вярнуўся з высылкі, то на яго левым воку была чорная павязка, якая, на думку Мацея, псавала бацьку выгляд. Акрамя гэтага, М. Гарэцкі акцэнтуюе ўвагу на тым, што Мацею, які на гэты час прыкмуў да віленскіх камунараў, было цяжка ў зносінах з бацькам, нават не хацелася ісці дамоў, каб не чуць заўсёднай бацькавай іроніі з нагоды тактыкі сваіх паплечнікаў і амаль што лаянкі на адрас Вароняй вуліцы.

У адным з эпизодаў рамана паведамляецца, як пад час сваіх уцёкаў з Мінска ў Вільню пасля няўдалага вопыту кахання сам Мацей, паслізнуўшыся на віленскім вакзале, зламаў левую руку. Калецтва бацькі і сына Мышкаў бачыцца нам у аспекце даследавання праблемы мастацкага ўвасаблення ідэнтычнасці з'явамі аднаго і таго ж парадку. Раман «Віленскія камунары» ў цэлым мае багаты метафарычны рад, разлічаны на дамысліванне, асацыятыўнае ўспрыманне. Так, прэцэдэнтныя сімвалы вока і рукі ва ўзноўлены М. Гарэцкім гістарычны перыяд актуалізуюцца як метафарычныя канцэпты. Паводле замацаванай у мастацкай прасторы семантыкі, першы з іх можа азначаць светапогляд, стратэгію, а другі – тактыку, а тое, што і вока, і рука левыя, – менавіта радыкальную, бальшавіцкую.

З міждысцыплінарнага аналізу вылучанай праблемы вынікае, што бальшавік – член левага крыла РСДРП пасля расколу партыі ў 1903 годзе. У самых агульных рысах супярэчнасці паміж бальшавікамі і меншавікамі датычылі наступных асноўных пазіцый. Бальшавікі былі за ўключэнне ў праграму партыі патрабавання дыктатуры пралетарыяту, меншавікі – супраць. Акрамя таго, меншавікі выступалі і супраць таго, што кожны член партыі павінен быць членам якой-небудзь з яе арганізацый. Інакш кажучы, яны хацелі стварыць менш жорсткую партыю, дзе жадаючыя маглі б самі аб'яўляць аб сваім членстве і ўдзельнічаць у партыйнай рабоце па ўласным жаданні.

Адрозніваліся і погляды на рухаючыя сілы рэвалюцыі ў Расіі. На думку бальшавікоў, такой сілай з'яўляўся пралетарыят – адзіны клас, якому выгадна поўнае звяржэнне самаўладства. Таму яны выступалі за строгае аддзяленне рабочага руху ад буржуазнага, а галоўнай яго мэтай лічылі падрыхтоўку ўзброенага паўстання як адзінага спосабу прывесці да ўлады часовы рэвалюцыйны ўрад, які затым будзе склікаць Устаноўчы сход для ўстанаўлення рэспублікі. Меншавікі не былі з гэтым згодны, лічылі, што Устаноўчы сход можна склікаць і мірным шляхам, напрыклад, рашэннем заканадаўчага органа. Узброенае паўстанне яны лічылі мэтазгодным толькі ў выпадку рэвалюцыі ў Еўропе, на той час, праўда, малаверагоднай.

У рэвалюцыі 1905 года адрозненні ў палітычных пазіцыях бальшавікоў і меншавікоў яшчэ яскрава не выявіліся (як нельга было адразу пазнаць, жывое ці штучнае вока ў Міхася Мышкі!), аднак ужо было заўважна, што радыкальна-рэвалюцыйныя (левага кшталту) дзеянні ажыццяўляюцца пад кіраўніцтвам і па ініцыятыве бальшавікоў, а меншавікі знаходзяцца нібыта «ў прычэпе», неахвотна пагаджаючыся на радыкальныя крокі.

Аналіз такіх сімволіка-метафарычных дэталей знешнасці герояў, як вока і рука, дазваляе глыбей спасцігнуць гуманістычную пазіцыю пісьменніка, якую ён мусіў прыхоўваць. Калі Міхась Мышка проста суцяшаў сябе тым, што яму выбілі не правае, а левае вока, то самасуцяшэнне яго сына з нагоды скалечанай рукі было больш істотным: «...рабіць ёю ўсё роўна здолею, а ў салдаты ўжо не возьмуць і на вайну не пагоняць» [3, с. 78]. Характэрны і тыя заўвагі, што маці нават не заўважыла сагнутай рукі сына, а «чаляднік» шаўца Вяжбіцкага Ромусь Рабэйка нават палічыў, што Мацей адстаўляе руку для фасону і, шыючы, стаў яго пераймаць...

Мы схільны лічыць гэтыя мастацкія дэталі сродкамі, якія пацвярджаюць, што «менавіта такія людзі, як Міхась Мышка... у сваёй дзейнасці зыходзілі з гуманістычных ідэалаў» [1, с. 439], а перамога гэтых ідэалаў і азначала б у канчатковым выніку сапраўдную перамогу рэвалюцыі. Можна пагадзіцца з меркаваннем М. Мушынскага, што прычынай

недастатковай увагі даследчыкаў рамана да згаданага вобраза і звязаных з ім элементаў мастацкай формы твора была небяспека акцэнтаваць нібыта завуалюваныя палітычныя сімпатыі М. Гарэцкага да меншавікоў і буржуазна-дэмакратычнай рэвалюцыі 1905 г. у супрацьлегласць Кастрычніку» [1, с. 439]. Бо, сапраўды, пажаданым вынікам рэвалюцыі меншавікі бачылі звычайную буржуазную рэспубліку, у той час як большавікі вылучылі лозунг «дэмакратычнай дыктатуры пралетарыяту і сялянства» [5].

«Тое, што адчувалі і перажывалі Міхась і Мацей Мышкі, – сцвярджае М. Мушынскі, – М. Гарэцкі прапусціў праз уласную душу падчас знаходжання ў камеры на Лукішках ці за кратамі Мінскай турмы. Адсюль – уражанне праўдзівасці вобразаў рамана, псіхалагічная пераканальнасць паводзін і ўчынкаў не толькі галоўных герояў, але і эпізядычных персанажаў твора» [1, с. 441]. Адметнасць сімвалікі і метафорыкі рамана ў шэрагу выпадкаў абумоўлена асабовым вопытам пісьменніка. Пасля таго, як Мацей зламаў руку, піша М. Гарэцкі, ён «два месяцы праляжаў у больніцы. Кепска лячылі. Тры разы бралі ў лубкі з гіпсам, ледзь і зусім не адрэзалі. І выйшаў з рукою, сагнутаю ў локці на ўсё жыццё» [3, с. 78].

З жыццяпісу самога пісьменніка вядома, што за сувязь з віленскімі камуністамі ён «трапіў у 1922 годзе ў Лукішскую турму» [6, с. 130]. Як сведчыць «Летапіс жыцця і творчасці Максіма Гарэцкага», пісьменніка пасадзілі ў адзіночную камеру, а праз два тыдні прад'явілі абвінавачванне ў прыналежнасці да партыі камуністаў, у друкаванай і вуснай прапагандзе, у арганізацыі тайных баявых дружын з мэтай замаху на дзяржаўную ўладу. За ўсё гэта польскім Карным кодэксам прадугледжваўся смяротны прысуд ці, у лепшым выпадку, – катарга. Але з нейкіх прычын суд не адбыўся, а пісьменнік вымушаны быў выехаць з Вільні (быў «выкінуты ў нейтральны пас»). Паводле слоў М. Гарэцкага, у Дзвінску ён быў паўторна арыштаваны і дастаўлены ў Вільню, дзе прабыў пад вартаю каля трох тыдняў, пасля чаго быў выпушчаны пад заклад [7, с. 30–31]. І трэці арышт – 18 ліпеня 1930 года на аснове абвінавачвання ў прыналежнасці да нелегальнай контррэвалюцыйнай арганізацыі [7, с. 61]. Тры арышты самога пісьменніка ў вобразнай сістэме рамана мы схільны разглядаць як тры няўдалыя спробы «лячыць» героя, беручы «ў лубкі з гіпсам». Кіруючыся логікай увядзення папярэдняй мастацкай дэталі (страчанае Міхасём Мышкам левае вока), можна выказаць меркаванне, што «прававернага» большавіка з беларуса Мацея Мышкі так і не атрымалася, і яшчэ раз перакананца ва ўменні метафарычнага мадэлявання М. Гарэцкім аб'ектыўнай рэчаіснасці на аснове яе суб'ектыўнай інтэрпрэтацыі.

Такім чынам, мастацкімі носьбітамі праблемы ідэнтычнасці ў рамана «Віленскія камунары» выступаюць жанравая форма хронікі,

элементы менамэатычнай кампазіцыі, сацыяльна-эстэтычная адметнасць канфлікту паміж бацькам і сынам Мышкамі, чые вобразы прадстаўлены ў дыялектычным адзінстве рыс тыповых прадстаўнікоў пэўнай гістарычнай эпохі і яркавых адзнак чалавечай індывідуальнасці, нададзенай гэтым вобразам праз майстэрскае выкарыстанне М. Гарэцкім багатага сімволіка-метафарычнага патэнцыялу мастацкай дэталі.

Літаратура

1. Мушынскі, М. Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі: жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага / М. Мушынскі; навук. рэд. А.М. Макарэвіч. – Мінск: Беларус. навука, 2008. – 510 с.
2. Проблемы религиозно-культурной идентичности в русской мысли XIX–XX веков: современное прочтение: учеб.-метод. пособие / авт.-сост. Г.Я. Миненков. – Минск: БГУ, 2003. – 656 с.
3. Гарэцкі, М. Камароўская хроніка / М. Гарэцкі // Віленскія камунары: раман-хроніка; Камароўская хроніка: апавесць. – Мінск: Маст. літ., 1997; прадм. М. Мушынскага. – С. 5–236
4. Адамовіч, А. «Браму скарбаў сваіх адчыняю...» / А. Адамовіч. – Мінск: выд-ва БДУ, 1980. – 224 с.
5. Большевик [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>. – Дата доступа: 03.08.2011.
6. Беларускія пісьменнікі (1917–1990): даведнік / склад. А. К. Гардзіцкі; нав. рэд. А.Л. Верабей. – Мінск: Маст. літ., 1994. – 653 с.
7. Дасаева, Т.М. Летапіс жыцця і творчасці Максіма Гарэцкага / Т.М. Дасаева. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 97 с.

Веракшч І.Ю. (Мозырь, Беларусь)

ПЕТЕРБУРГ Н.А. НЕКРАСОВА

(к вопросу об урбанистической тематике в русской классике XIX века)

Современное литературоведение неоднократно обращалось к изучению сквозных тем в русской классике, к числу которых относятся урбанистические произведения А. Пушкина, Н. Гоголя, Н. Некрасова, Ф. Достоевского. Урбанистическая тематика русских писателей переросла в мифологию большого города: одни создавали отдельные картины жизни Петербурга, ощущая свою связь с ним, другие создавали целостный портрет северной столицы, третьи осмысливали тему Петербурга относительно системы собственного мирозерцания, четвёртые рисовали Петербург как целый мир, живущий своей жизнью.

Петербург – один из сквозных образов поэзии Н.А. Некрасова. Изображая этот город, поэт во многом продолжает традиции предшественников (А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя). Прежде всего, это видно в двойственности природы российской столицы, как она представлена у Некрасова.

С одной стороны, мы видим ослепительно яркий, помпезный город, обладающий только одному ему присущей красотой:

*Всё свежо, все эффектно: зимой,
Словно весь посеребрённый, пышен
Петербург самобытной красой!* [2, с. 72].

Здесь немедленно вспоминается пушкинское: «Город пышный, город бедный, / Дух неволи, стройный вид, / Свод небес зелено-бледный, / Скука, холод и гранит». Живописуя Петербург в поэме «О погоде», Некрасов использует пушкинский приём перечисления объектов, как в знаменитом описании Москвы из седьмой главы «Евгения Онегина». В воображении читателя возникает отчётливая движущаяся картина:

*В серебре лошадиные гривы,
Шапки, бороды, брови людей,
И, как бабочек крылья, красивы
Ореолы вокруг фонарей!* [2, с. 162].

Этот Петербург соотносим с царством Мороза из поэмы «Мороз, Красный нос». Выражаясь языком романтической поэзии, это своего рода «зимняя сказка», атмосфера, исполненная волшебства и роскоши. Однако есть у Петербурга и другое обличье, сосуществующее с первым. Волшебная зимняя сказка только фасад, скрывающий подлинное страшное лицо города. Здесь человек находится в атмосфере хаоса и дисгармонии. Утеряна связь между ним и окружающим миром.

Н.А. Некрасов стал писать цикл стихотворений о нелёгкой судьбе петербургской бедноты под видом заметок о погоде. Подвальные, сырые комнаты, ночлежки, ничтожные заработки, нужда – мало кому из писателей той эпохи пришлось пройти столь суровую школу жизни. Жизнь городского дна стала известна писателю не по чужим рассказам, а по собственному опыту. Именно тогда в нём зародилось понимание социальной несправедливости, горячее сочувствие к беднякам, к жертвам большого города. Обращаясь к Пушкину в поэме «Несчастные», как к певцу Петербурга, Некрасов говорит:

*О город, город роковой!
С певцом твоих громад красивых...
Не спорю я: прекрасен ты
В безмолвной полночи безлунной,
В движенье гордой суеты!*

*...Душа болит. Не в залах бальных,
Где торжествует суета,
В приютах нищеты печальных
Блуждает грустная мечта* [2, с. 180].

Погода – это «выражение лица» города, если идёт дождь, можно сказать, что он плачет, выглянувшее солнце кажется нам улыбкой.

Петербург предстаёт перед нами то рыдающим, то с прекрасной и одновременно смертоносной улыбкой мифической Горгоны, когда красота зимних улиц оказывается для человека губительной. Он старается сделать всё, чтобы досадить человеку: летом подымает столбы пыли, весной нагоняет завесу тумана. Этой чередой выражений гнева, горя, ужаса и страха Некрасов противопоставляет спокойное, умиротворённое описание сельской идиллии:

*Солнце, воздух, цветов аромат –
Это всех поколений наследство* [2, с. 171].

Петербургская погода – традиционный символ, вбирающий в себя многие мотивы (социальная ситуация, голод, нищета):

*Ты знаком уже нам, петербургский бедняк...
Обесмысленный дикой корыстью,
Страхом, голодом, мелкой борьбой* [2, с. 65].

Ещё один важный мотив в поэме «О погоде» – болезнь, которая тоже вызывается гнилым, непригодным для человеческой жизни климатом (Этот мотив до Некрасова встречался у Гоголя – И.В.). Мотив болезни, постоянно нагнетаемый в ходе повествования, приобретает всё большую символическую глубину: само существование города Петербурга в таком контексте воспринимается уже как болезненный результат какого-то опасного процесса, зловещего катаклизма.

Нетрудно обнаружить гоголевские мотивы и в таком «чисто петербургском» стихотворении Некрасова, как «Размышления у парадного подъезда». Возникает хорошо знакомая читателю Гоголя петербургская сакральная коллизия: «маленький человек – значительное лицо». Здесь она усилена ещё и тем, что в роли «маленьких людей» не мелкие чиновники, а почти бесправные крестьяне – «мужики, деревенские русские люди».

М.О. Гин, анализируя это стихотворение, подчёркивает, что своеобразным «контрапунктом» к петербургскому «антипейзажу» выглядит картина Волги, озвученная вековым «стоном» русского крестьянства [3, с. 128].

Некрасов изображает Петербург через уличные сцены, каждая из которых является эпизодом социальной жизни. Как правило, действие происходит в людном месте: на Сенной площади («Вчерашний день, часу в шестом»), на Невском проспекте («Кому холодно, кому жарко!» из цикла «О погоде»), у ворот богатого дома («Размышления у парадного подъезда»). Каждая сценка даётся Некрасовым крупным планом; в кадре мы видим усталые лица крестьян, в растерянности дающих «скудную лепту» самодовольному швейцару, или бравого усача, летящего на тройке «потешиться лихо» на кладбище («Кому холодно, кому жарко!»), предметные реалии, попадающие в поле зрения поэта, становятся социальными знаками: так, в облике простых «деревенских русских людей» он отмечает дыры на армяках и стоптанные лапти; в стихотворении «Вор» наряду

с «дырявым сюртуком» «похитителя калачей» от внимательного взгляда автора не ускользает и болезненный цвет лица, и дрожащие руки несчастного.

Не случайно вместе с природными бедствиями, буквально через несколько страниц, Некрасов описывает человеческое злодеяние, совершённое богатыми против бедных.

Мотив бесправия и страдания незащитных ни в чём не повинных людей достигает своей наибольшей концентрации в мощном символе из поэмы «О погоде» – эпизод избияния лошади, где при помощи одного только повторения слова «бил» автор достигает, по замечанию Н.Н. Скатова, почти физического ощущения боли [5, с. 67]. Не случайно Ф.М. Достоевский дважды отсылает читателя к этой сцене – в романах «Преступление и наказание» (сон Раскольникова) и «Братья Карамазовы» (философский спор Ивана и Алёши), причём в последнем примере звучит прямая ссылка на Некрасова.

Некрасов и Достоевский описывают слабую, незащитную «клячонку», которая не в состоянии справиться с «непосильной ношей»:

У Некрасова:

*Под жестокой рукой человека
Чуть жива, безобразно тоща,
Надрывается лошадь – калека
Непосильную ношу влача. –
... Клячонка стояла
полосатая вся от кнута... [2, с. 84].*

У Ф.М. Достоевского: «Но теперь, странное дело, в большую такую телегу впряжена была маленькая, тощая, саврасая крестьянская клячонка (...) она дёргает изо всей силы, но не только вскачь, а даже и шагом-то чуть-чуть может справиться...» [1, с. 182].

У Некрасова описываемое животное называется – «лошадь-калека»; «клячонка». У Достоевского тоже употребляется слово «клячонка». Создавая образ избиваемой лошади, писатель употребляет существительные с уменьшительно-пренебрежительными суффиксами: «кобылёнка», «лошадёнка», с помощью которых, с одной стороны, подчёркивается невозможность бедного защитить себя, с другой стороны, показано сочувствие и сострадание автора и его героя к бедной «лошадёнке». Используются Достоевским и некоторые некрасовские эпитеты. У Некрасова лошадь «чуть жива», «безобразно тоща», у Достоевского – маленькая, тощая... клячонка», «издыхающая кобылёнка», «лядащая кобылёнка».

С помощью художественных определений писателю удаётся создать образ замученного, доведённого до смерти, незащитного животного,

которое вызывает жалость и сострадание маленького Раскольникова. Писатель показывает всё самое чистое, доброе, человеческое, что есть в герое романа.

При описании орудий истязания писателями используется приём градации. У Некрасова – это «кнут», «полено», у Достоевского – «три кнута», «оглобля», «шесть кнутов», «железный лом». Во сне упоминается ещё одно орудие убийства – топор: «Топором её, чего! Покончить с ней разом, – кричит третий» [1, с. 183]. Лирического героя Некрасова возмутила увиденная картина, но это явно рефлексирующий герой («Мы помочь бы тебе и не прочь... да себе не умеем помочь...»). Маленький Раскольников в эпизоде пытается защитить несчастную лошадь и бросается с «кулачками» на истязателя.

Сходными в эпизоде и стихотворении является и ответная реакция народа, наблюдающего происходящее.

У Некрасова:

*...Это праздных прохожих смешило,
Каждый вставил словечко своё... [2, с. 84].*

У Достоевского:

*«...Вдруг хохот раздаётся залпом и покрывает всё...
– Живуча! – кричат кругом
– Сейчас беспрерывно падает, братцы, тут ей и конец!
– Кричит из толпы любитель» [1, с. 182].*

Писатели изображают равнодушную толпу. У Достоевского она даже озлобленная и злорадствующая, но в эпизоде романа «Преступление и наказание» из толпы слышатся голоса, осуждающие действие Миколки.

Подводя итоги своих наблюдений, мы приходим к следующим выводам. Стихотворение Некрасова «До сумерек» представляет собой бытовую зарисовку, заострённую социально-психологически. Достоевский создаёт картину символическую. Некрасовские художественные образы, использованные Достоевским в контексте эпизода и всего романа и подвергнутые творческой обработке, становятся образами-символами. Достоевский справедливо понял этот некрасовский образ как символ «всего страдания человеческого».

Другой похожий символ – в стихотворении «Вчерашний день, часу в шестом...»:

*Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.*

*Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!» [2, с. 75].*

Это одновременно бытоописательная миниатюра и философская притча. Случайно встреченная поэтом на улице крестьянка, которую били кнутом, при этом молчала. Именно её «красноречивое» молчание, похоже, сильнее всего поразило поэта и вызвало в воображении неожиданную параллель с «безмолвной» музой.

Один из типично петербургских циклов Некрасова – «На улице».

Творческое внимание поэта привлекают голодный, больной, безработный человек, который становится вором («Вор»); проводы в рекруты молодого парня и «бесплезное горе» его родных («Проводы»); солдат, несущий детский гробик («Гробок»); Ванька-развозчик с его «ободранной, заморенной клячей» («Ванька»). Жанр вошедших в цикл маленьких стихотворений можно определить как городскую зарисовку, или миниатюру.

Но здесь важно и то, что несколько таких миниатюр объединяются в цикле, напоминая мозаичное художественное полотно. Одна уличная драма сталкивается с другой, другая сменяется третьей, вплоть до итоговой формулы поэта: «Мерещится мне всюду драма». Совокупность сцепок придаёт стихам некоторый дополнительный смысл: речь идёт уже не о частных, отрывочных эпизодах городской жизни, а о болезненном состоянии мира. Другой пример такого видения Петербурга – стихотворение «Утро», которое содержит в себе целый набор колоритных социальных зарисовок во вкусе Достоевского. Достаточно процитировать финальную строку стихотворения: «Выстрел – кто-то покончил с собой», – чтобы передать зловещую и угнетающую атмосферу некрасовского Петербурга. В таких произведениях, как «Утро» или «О погоде», предвосхищается характерная для Достоевского проблематика – «человек и среда». Прогуливаясь по Петербургу, герои Достоевского и Некрасова путешествуют по лабиринтам своей души и не находят там ничего светлого и утешительного.

Литература

1. Достоевский, Ф.М. Преступление и наказание / Ф.М. Достоевский. – Минск, 1986.
2. Некрасов, Н.А. Стихотворения и поэмы / Н.А. Некрасов. – М., 1986.
3. Гин, М. От факта к образу и сюжету / М. Гин. – М., 1971.
4. Ломан, О.В. Некрасов в Петербурге / О.В. Ломан. – Л.: Лениздат, 1986.
5. Скатов, Н.Н. Некрасов / Н.Н. Скатов. – М., 1994.
6. Якушин, Н.И. Тропа к Некрасову / Н.И. Якушин. – М.: Миф, 1987.

Друк Г.М. (Мінск, Беларусь)

АСОБА МАКСІМА БАГДАНОВІЧА Ў БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ
40–50-х гадоў

Аповесць “Развітанне” Б. Мікуліча – адзін з першых мастацка-біяграфічных твораў у айчыннай прозе, напісаны пра Багдановіча па праву памяці. Задума гэтай аповесці ўзнікла тады, калі Мікуліч пачуў ад Змітрака Бядулі ўспаміны пра апошні прыезд Максіма на Беларусь. У дзённіку “Аповесць для сябе” 27 жніўня 1946 года пісьменнік занатаваў: “Здесь [на кватэры Бядулі – Д.Г.] впервые я услышал о трагических днях Максіма Багдановіча, что волнует меня до сих пор. Я всегда хотел написать о нем. И когда-нибудь напишу!” [1, с. 26]. Зерне творчага хвалявання, што засела ў сэрцы, прарасло ў больш рашучы намер тады, калі Мікуліч адбываў апошнія месяцы дзесяцігадовай сталінскай высылкі ў Краснаярскім краі. Многа пытанняў ставіла перад ім тое становішча, але адказ патрэбен быў найперш на самае важнае. “Будет у меня возможность еще раз ступить на столь дорогую и столь проклятую белорусскую землю, чтоб припасть к ней губами?” [1, с. 71]. Жаданая сустрэча з бацькаўшчынай наблізіла здзяйсненне творчай задумы.

“Развітанне” скончана аўтарам у студзені 1947 г. у Байрам-Алі. Пачынаецца мастацкая гісторыя вяртання Багдановіча ў родны край раздзелам, у якім паэт агорнуты думкамі пра сваю хваробу, самотна засяроджаны на ўспаміне пра Беларусь, якая пазбавіць, верыцца яму, ад усякага ліха. Цалкам верагодна, што на экспазіцыю і завязку аповесці паўплывала праблема, якую ў думках вырашаў Б. Мікуліч у апошнія дні няволі: дзе шукаць сабе прыстанішча?.. Як багдановічаўскі Антэй, ён верыў: “...калі пападу на радзіму, буду і здаровы, і ўпэўнены, і спакойны” [1, с. 86].

У раскрыцці вобраза рэальнай асобы пісьменнік кіруецца ўспамінамі Бядулі і скарыстоўвае ўсе факты, пачутыя калісьці ад старэйшага сябра. А характар паводзінаў Максіма З. Бядуля акрэсліваў так: “больной был неопрятен, придирчив, зол. <...> Но порой, уставая от страшного душевного напряжения, был мил и поэтичен” [2, с. 27]. Сцэна развітання Максіма з бацькам у расійскім гарадку, знаходжанне пад сінім небам Беларусі, ад’езд у Ялту і смерць складае сюжэтную лінію “Развітання”. На працягу гэтага літаратурна-біяграфічнага часу Багдановіч дэманструе малапрыемныя рысы характару: раздражнёнасць, рэзкасць, дзёрзкасць... Нават дробязі выклікаюць боль, успрымаюцца ім як знакі бяды. Напрыклад, выпадкова разбітае сястрою Бядулі люстэрка наводзіць героя на думку пра трагічны фінал уласнага жыцця. Варта нагадаць, што сам Бядуля таксама напісаў мастацкае апавяданне пра Багдановіча. У сваім “Страцім-лебедзі” ён стварыў вобраз далікатнага чалавека, які імкнуўся быць бадзёрым і энергічным: распавядаў казкі, слухаў песні,

вясёла жартаваў. Мікуліч у “Развітанні” акцэнтаваў увагу на станах “зрыву” – моцнага нервовага ўзрушэння беларускага паэта, высвеціўшы такім чынам псіхалагічныя аспекты найперш асабістага жыцця.

“Паўночная камандзіроўка” і перыяд вызвалення былі для Мікуліча сур’ёзным выпрабаваннем, бо ўлада “даводзіла”, што ён больш незапатрабаваны. Такі рэпрэсіўны сродак, як замоўчванне імя ў літаратуры, выклікаў у Б.Мікуліча асаблівую горыч. У апошнім дзённікавым запісе ад 30 чэрвеня 1948 г. чытаем: “...жыць без мечты? Если бы в печати воскресло мое имя, тогда всё, всё окрасилось бы в иной цвет, а так – рядовая, бесцветная, будничная жизнь” [1, с. 205]. Мікуліч адсылаў у Мінск свае творы і прагна чакаў лістоў-адказаў. У некаторых з іх Міхась Лынькоў пераконваў: “дело теперь только в редакторах”, “нажимайте еще на них” [3, с. 134]. Але “падмочанага” аўтара беларускія рэдакцыі друкаваць не асмелываліся. “З Мінска – ні гуку!”, “Молчание Минска – умопомрачающе”, “А ў Полымі зноў нічога няма”, – сумна канстатаваў пісьменнік.

Паказваючы непрыхарошаным характар Максіма, Мікуліч дзяліўся балючым разуменнем таго, што чалавек, які застаецца сам-насам з горам і крыўдай, страчвае сілу духу і паводзіць сябе па-зямному: губляе веру, адракаецца ад мары, перажывае крах ілюзій... Пісьменнік не крывіў душой, калі надзяляў невылечна хворага героя такім поступам думкі: “Саят-Нова дапамог, <...> быццам уліў сілы. А заўтра? Ці хопіць мужнасці перасіліць боль, кашаль, безуважна глядзець на кроў, не страчваць надзеі, калі раптам не хапае паветра...” [4, с. 500]. Пачуцця трагізму, якім была перапоўнена душа маладога аўтара і яго “Развітанне”, не прыняў М. Лынькоў: “Аповесць выглядае задужа, я б сказаў, песімістычнай, змрочнай. Ні патрабаванні нашага часу, ні ўся сонечная, жыццесцвярджаючая творчасць паэта не апраўдваюць даволі сумнага каларыту твора” [3, с. 129–130]. Здаецца, літаратар-выгнаннік прыслухаўся да парады, згадзіўся перапрацаваць аповесць так, “каб інакш гучала, больш мажорна” [1, с. 167]. Але праз некаторы час ён аспрэчыць ацэнку Міхася Ціханавіча: “У Лынькова действительно неверный, приукрашенный взгляд на Богдановича” [1, с. 196].

Скарыстаўшы прыём погляду на сябе “збоку”, свабодную плынь думак і разважанняў, цытаванне вершаваных радкоў па асацыяцыі з убачаным ці пачутым, Б. Мікуліч паказаў свайго героя як асобу ўнікальную, здольную суіснаваць адначасова ў розных рэальнасцях. Увага Максіма пастаянна пераключаецца з прыроднага свету на сваё “я”, са сферы творчасці Саят-Новы ці іншых аўтараў на ўласную вобразатворчасць, з асабістага лёсу на лёс народа – і наадварот. Чытач назірае за героем-паэтам, які бачыць прыроду зрокам мастака, слухае душой пералівы гукаў, народжаных як бытавымі, так і духоўнымі з’явамі.

Аднак і стылістыка, і вобразы сведчаць, што Мікуліч аддаў перавагу стварэнню таго свету Багдановіча, які З. Бядуля ахарактарызаваў так: “...Грозныя песні беларускага мужыка. ...Каменная сцяна паміж бедным і багатым. ...Разрытая магіла гаротніка. ...Межы драпежніцкіх уласнікаў” [2, с. 73]. Пісьменнік спалучае дакументальныя і прыдуманая факты такім чынам, каб стварыць сацыяльныя кантрасты, паказаць размежаванне людзей, увесці свайго героя ў канфлікт з усімі – і багатымі, і беднымі. Характэрныя ў гэтым плане сцэны ў цягніку: Максім не знайшоў разумення ні ў вагоне першага класа, дзе паспрачаўся з маладой удавой у чорным адзенні і з чыноўнікам, ні ў вагоне трэцяга класа, дзе яго ўспрынялі адзін за вар’ята, другі за хворага сацыяліста, а вясковая жанчына збіралася аддаць хвораму ледзянец, а потым пашкадавала і схавала яго назад у кішэню.

Шэры колер становіцца скразным у аповесці, але дамінуе ў стварэнні вобраза бежанцаў, з якімі Багдановіч ідзе да Мінска: неба і палеткі, дым і копаць, сум паэта ад убачанага афарбоўваюцца ў названы колер. Мікуліч своеасабліва растлумачвае прычыну, чаму Максім пакінуў цягнік і ідзе з людзьмі: “Няшчасце з’яднала іх. Калі чалавек шчаслівы, яму не трэба шукаць падтрымання. Гора кідае яго на пошукі таварышаў, гараваць супольна лягчэй” [4, с. 508]. Ці не тое ж перажываў Б. Мікуліч, калі разпораз згадваў у “Аповесці для сябе” Змітрака Бядулю, Янку Купалу, Сцяпана Ліхадзіеўскага... Дарагіх сэрцу людзей больш не было: “у цэлым свеце, апрача Марусі (і сясцёр), у мяне няма сяброў” [1, с. 122], – горка зазначаў пісьменнік.

Трагізм вобраза Багдановіча паглыбляецца за кошт таго, што Мікуліч паказаў яго чалавекам асаблівым паводле маральнага складу. Максім пешкі дабіраецца да Мінска, галадае, не п’е чай ні з варэннем, ні з цукрам, суткамі блукае па горадзе, парушаючы прапісаны доктарам рэжым. Свае паводзіны ён растлумачвае так: “Хіба маем мы права ездзіць, карыстацца здабыткамі цывілізацыі, калі сотні, тысячы людзей, страціўшы сваю хату, месяц шэрыя дарогі стомленымі нагамі, калі ногі гэтыя адмярзаюць, мокнуць, пакрываюцца язвямі?..” [4, с. 512]. “Я не мог, я не меў права” – такая звышпатрабавальнасць да сябе раздражняе звыклае да спакою і ўсталяваных нормаў асяроддзе. Напрыклад, сястра Бядулі моцна крыўдзіцца, калі Максім не ўжывае прыгатаванай ежы; у яе пытанні “Мусіць, я не смачна гатую?!” чуваць, згодна з мастацкім тэкстам, “і грэблівасць, і крыўда, і абражанасць” [4, с. 512].

У адрозненне ад З. Бядулі, які ў сваім апавяданні паказаў працу Багдановіча над паэмай “Страцім-лебедзь”, Б. Мікуліч звярнуў увагу на стварэнне верша “Пагоня”. І калі ў яго старэйшага сябра гаворыцца аб рамантычнай героіцы вобраза, то ў Мікуліча акцэнт зроблены на вобразе тых, хто ў цяжкі час выпрабавання выракаецца айчыны. Погляды Багдановіча на ролю нацыянальнай інтэлігенцыі ў культурным жыцці былі

сугучныя думкам Мікуліча, які пісаў: “тревога – это свойство, которого не нужно избавляться, поэт должен быть и гражданином, и солдатом, для него состояние покоя должно быть чуждо” [1, с. 63]. Менавіта ў “Пагоні” прэзаікам адшукаў для сябе той характар трагізму, што вызначыў сутнасць яго эпохі.

Створаны прэзаікам вобраз М. Багдановіча бачыцца адметным у шэрагу тых твораў, што ўзніклі ў беларускай літаратуры як у 40-я гады (“Страцім-лебедзь” З. Бядулі), так і пазней (“Загадка Багдановіча” М. Стральцова, “Вяртанне” А. Асташонка, і інш.). Слушнае меркаванне выказвае Т. Грамадчанка, калі зазначае: “Чытаючы “Развітанне”, міжволі прыходзіш да думкі, што лёс аўтара аповесці шмат у чым быў падобны на лёс яго героя” [4, с. 12]. Відавочнае падабенства рысаў характару, грамадзянскай пазіцыі, жыццёвага шляху абодвух пісьменнікаў.

Аўтар дапусціў многа вольнасцяў у паказе рэальнай асобы. Некаторыя з іх (сцэны ў цяжкім, сустрэча з дзяўчынай-бежанкай, якая чытала “Вянок” і назвалася Веранікай, паход з Купалам у поле) па-мастацку апраўданы. Сустрэча з таварышам-большавіком Паўлам Курнатоўскім, аўтарскі каментар пра рэвалюцыю 1917 г. як пра сапраўднае світанне ў гістарычным жыцці народа, якога не дачакаўся М. Багдановіч, зрабілі паэта прыхільнікам большавікоў. Аднак варта нагадаць запіс Мікуліча з “Аповесці пра сябе”, у якім ён аспрэчваў ацэнку свайго “Развітання” Міхасём Лыньковым: “хорошо хоть, повесть не пошла дальше, я там напутал” [1, с. 196]. Магчыма, гэта выказванне і датычыць падобных “фактаў”. Калі Мікуліч убачыў сваю эпоху як час эксперыменту над чалавекам, то цалкам верагодна, што яму самому стала непрыемнай рэвалюцыянізацыя вобраза.

Выключнай сілай любові і невымерным болям вытлумачвае аўтар начныя вандроўкі Багдановіча: “Я хаджу на спатканне з Беларуссю. Я знаю, што гэтае спатканне апошняе, што гэта развітанне...” [4, с. 516]. Максім страчвае ўсё: мару, сяброў, каханне, радзіму... “Вянок” “парушаў яго самоту” ў далёкай Ялце, але Багдановіч-чалавек “адчуваў сябе самотным” [4, с. 523]. Б. Мікуліч нібы прадчуў свой далейшы лёс – лагерніка-“паўторніка”, які мусіў прыняць “мир необходимости” і забыць пра творчасць. Ад думак пра самагубства, што, бывала, узнікалі, ратаваў Мікуліча, відаць, аптымізм, якім ён валодаў, як лічыў сам пісьменнік, ад прыроды. Толькі дэвіз “во имя жизни!” не заўсёды мог перамагчы тугу па радзіме і творчасці. Пачуццё самоты вызначае яго лісты да Т.А. Бандарчык. У адным з іх ён пісаў: “пацягнула на літаратуру”, “хочу написать “Сповідь” – без адреса и надежды опубликовать. Для себя...” [1, с. 208].

Такім чынам, Б. Мікулічу давялося адчуць і перажыць многае з таго, што было перажыта М. Багдановічам. Менавіта гэта асаблівасць, на наш погляд, выклікала з’яўленне вобраза-творцы ў Мікуліча, а таксама

заканамерна паўплывала на яго эстэтычнае раскрыццё. “Аповесць для сябе”, як і “Развітанне” выявілі духоўны пратэст Б. Мікуліча як асобы супраць сталінска-бальшавіцкай сістэмы.

Літаратура

1. Мікуліч, Б. Аповесць для сябе / уклад. і прадм. Л.С. Савік; пасл. С.І. Грахоўскага. – Мінск, 1993. – 238 с.
2. Шлях паэта. Успаміны і біяграф. матэрыялы пра Максіма Багдановіча. – Мінск, 1975. – 332 с.
3. Лынькоў, М. Збор твораў: у 8 т. / М. Лынькоў. – Мінск, 1985. – Т. 8: Письмы, 1939–1975. Летапіс жыцця і творчасці. – 622 с.
4. Мікуліч, Б. Аповесці / Б. Мікуліч; уклад, падрыхт. тэкстаў В.Ю. Дэконскай; уступ. арт. Т.К. Грамадчанкі. – Мінск, 1985. – 525 с.

Ішчанка Г.М. (Брэст, Беларусь)

ГЕНДЭРНЫЯ ПРАБЛЕМЫ

Ў РАМАНЕ НІЛА ГІЛЕВІЧА “РОДНЫЯ ДЗЕЦІ”

Сацыяльнае быццё літаратурнага твора ажыццяўляецца праз узаемадзеянне яго з чытацкай аўдыторыяй, праз усталяванне грамадскага меркавання аб ім, інтэрпрэтацыю яго крытыкай. Гэтыя фактары вызначаюць сацыяльны статус і анталогію мастацкага твора. Гісторыя яго грамадскай “рэпутацыі”, трактоўкі літаратуразнаўцамі, адносіны чытачоў становяцца глебай да новых інтэрпрэтацый і ацэнак.

Раман у вершах Ніла Гілевіча “Родныя дзеці” выйшаў з друку ў 1985 г. Над наватарскім у беларускай літаратуры творах пісьменнік працаваў на працягу дванаццаці гадоў, што сведчыць пра велічнасць звышзадачы, якую ставіў перад сабой мастак слова, і адказнасць, з якой ён узяўся за яе рэалізацыю. Існуе некалькі аўтарскіх рэдакцый рамана, які карыстаўся і карыстаецца папулярнасцю ў чытачоў і застаўся амаль праігнараваны крытыкай. У нарысе, прысвечаным аналізу творчасці Ніла Гілевіча, які змешчаны ў акадэмічным выданні “Гісторыя беларускай літаратуры ХХ ст.”, У. Кофан вымушаны быў канстатаваць, што «глыбінны сэнс рамана “Родныя дзеці” застаўся неразгаданым» [2, с. 419]. У адной са сваіх часопісных публікацый гэты гэты даследчык паспрабаваў адказаць на пытанне, чаму ж “урэшце рэшт унікальны ў беларускай літаратуры раман у вершах “Родныя дзеці” выклікаў толькі адзін і толькі журналісцкі водгук” [3, с. 58]. На думку даследчыка, прычына ў тым, што “крытыка без герменеўтыкі, без выяўлення паэтычнага сэнсу мастацкіх вобразаў і кампазіцыі не здолела за традыцыйнай раманнай фабулай разгледзець экзістэнцыянальныя архетыпы” [3, с. 58].

Сёння герменеўтыка становіцца метадалагічнай асновай гуманітарных ведаў. Адным з асноўных яе паняццяў з’яўляецца дыялагізм. Паводле высноў М. Бахціна, па-сапраўднаму глыбокі высокамастацкі твор арыентаваны на доўгатэрміновую, працяглую, актыўную дыялагічную размову з так

званым “вялікім часам”, з новымі пакаленнямі даследчыкаў літаратуры і чытачоў. У. Конан падзяляў канцэпцыю дыялагічных узаемаадносін. Дзелячыся з чытачамі сваімі назіраннямі над праблематыкай рамана Ніла Гілевіча, вучоны адзначаў, што “да гэтага твора публіка і крытыка яшчэ будуць звяртацца, ён ствараўся з улікам іх духоўнага росту і ўсведамлення неабходнасці вярнуць страчаныя сацыяльныя і духоўныя каштоўнасці” [2, с. 425].

Робячы спробу новай інтэрпрэтацыі рамана Ніла Гілевіча “Родныя дзеці”, мы будзем адштурхоўвацца ад высноў гэтага аўтарытэтнага даследчыка. Безумоўна, што гендэрная прыналежнасць інтэрпрэтатара не можа не ўплываць на разуменне і тлумачэнне сэнсу мастацкага твора. Як справядліва зазначаў Л. Выгоцкі, “у невычэрпнай разнастайнасці сімвалічнага, гэта значыць кожнага сапраўды мастацкага твора, ляжыць крыніца мноства яго разуменняў і тлумачэнняў” [4, с. 342–343].

Адна з найпершых цяжкасцей, з якой сутыкаецца інтэрпрэтатар, – гэта праблема пераадолення герменеўтычнага кола: цэлае нельга зразумець, калі не асэнсаваны яго часткі; разуменне часткі дапускае, што цэлае ўжо спасцігнута. На наш погляд, цэласнаму тлумачэнню рамана Ніла Гілевіча “Родныя дзеці” як сістэмы (у якой кожная дэталю адлюстроўвае ўвесь твор і, наадварот, увесь твор можа быць канкрэтызаваны да самай дробнай дэталі) будзе спрыяць дапушчэнне, што “экзистэнцыянальным архетыпам”, пра які гаварыў У. Конан, з’яўляецца архетып аблудных дзяцей. Падставу для такога меркавання дае асэнсаванне назвы твора і аўтарскае прызнанне: “Сталася так, што 1970-я гады прынеслі мне многа горкіх стратаў. У лютым 1972-га памёр ад раку лёгкіх бацька Сымон Пятровіч. У красавіку 1976-га памёр ад хваробы сэрца старэйшы на два гады брат Леў Сымонавіч. У жніўні 1978-га – пасля больш чым двух гадоў страшных пакут у поўным паралюшы, без мовы і ў нерухомасці – адышла ў іншы свет мама Кацярына Мікалаеўна. У студзені 1980-га памерла маладзейшая на тры гады сястра Ідзья Сымонаўна. Гэтыя асабістыя страты, што праходзілі праз сэрца адна за адной, прымусілі пільней паўзірацца ў мінулае – пройдзенае і перажытае, глыбей адчуць свой сыноўні і брацкі абавязак і сваю віну, яснай зразумець сэнс некаторых жыццёва важных філасофскіх катэгорыяў і маральных прынцыпаў. Несумненна, гэта адбілася на ідэйна-эстэтычнай канцэпцыі, сюжэце, змесце рамана ў вершах “Родныя дзеці” [5, с. 198].

Ад родных дзяцей бацькі чакаюць падтрымкі, разумення, спагады, любові. Але, на жаль, не заўсёды кроўная сувязь забяспечвае гармонію ўзаемаадносін бацькоў і дзяцей. І ў гэтым хрысціянін можа бачыць вышэйшую наканаванасць, наступства першароднага граху Адама і Евы. Як сведчыць Біблія, праганяючы людзей з Раю, Гасподзь усталяваў варожасць паміж мужчынай і жанчынай, іх нашчадкамі; паміж людзьмі і прыродай, Зямлёй. Гуманістычнае значэнне такога ўрока Э. Фром бачыць

у тым, што чалавек павінен быў адчуць сябе адзінокім у свеце, адчужаным ад самога сябе і прыроды, каб захацець зноў стаць цэласным з самім сабой, з чалавечым родам, прыродай.

Раман Ніла Гілевіча “Родныя дзеці” нагадвае чытачу пра вострую неабходнасць адмаўлення ад прагматычнай свядомасці, заклікае вярнуцца да першаасноў чалавечага жыцця: спагады, вернасці, любові. Сцвярджаючы: “Мы – тройчы дзеці ў вечным крузе”, – пісьменнік імкнуўся абудзіць сумленне ў аблудных дзяцей Беларусі, Зямлі, выклікаць у іх душах адказнасць за ход гістарычнага працэсу, за будучыню радзімы і чалавецтва.

Сюжэт рамана “Родныя дзеці” разгортваецца вакол вяртання Сцяпана Вячоркі – “аблуднага сына” – у родную вёску, дзе ён не быў многа гадоў. Вяртанне галоўнага героя шматзначнае і сімвалічнае. Яно адбываецца ў дзвюх прасторах: рэальнай (сустрэча з блізкімі людзьмі, дарагімі сэрцу мясцінамі, акупанне ў родную моўную стыхію, вясковы побыт і звычаі) і ідэальнай (вяртанне ў думках у дзяцінства, юнацтва, у свет мар і расчараванняў, вяртанне да самога сябе).

Лёс Сцяпана Вячоркі – тыповы лёс беларускага інтэлігента-гараджаніна першага пакалення, які жыве ў вялікім горадзе, а душой – у родным куце, што стаў для героя і крыніцай натхнення, і скарбонкай жыццёвай энергіі. Драматызм такога становішча чалавека бачыцца Н. Гілевічу ў тым, што горад дае вяскоўцу не толькі магчымасць рэалізацыі таленту, але з’яўляецца і сродкам для нівеліроўкі душы. Аўтар з сімпатыяй ставіцца да свайго галоўнага героя, аднак ужо на першых старонках рамана пісьменнік вымушаны канстатаваць:

*Сцяпан Якубавіч Вячорка,
Хоць і караў сябе не раз,
На ўлонне роднага падворка
Не заяўляўся доўгі час [1, с. 17].*

Нельга сказаць, што Сцяпан закончаны эгаіст, які не адчувае патрэбы вяртання да родных вытокаў. Наадварот, галоўны герой – сумленны чалавек. Яму сорамна, што ён не можа вырвацца на радзіму, што старэнькая маці, знябыўшыся ў журбе, вымушана прыязджаць у госці сама.

Аднак Сцяпан не знаходзіць у сабе сілы, каб пераадолець стэрэатып паводзін, які дыктуе яму сацыяльнае становішча, пасада. Не без іроніі аўтар паказвае чытачу, як гінуць найлепшыя намеры яго героя:

*Але, правёўшы маці, тут жа
Ён акупаўся з галавой
Не ў вір маленства – праца-служба
Штодзённа ў вір цягнула свой [1, с. 19].*

Праблема бацькоў і дзяцей важная, але не галоўная ў творы. Нельга не пагадзіцца з У. Конанам, што адной з цэнтральных у рамане з’яўляецца “тэма кахання як духоўнай сустрэчы мужчыны

і жанчыны” [2, с. 424]. Драма каханьня даследчыку бачыцца ў тым, што “абсалютнае па сваёй ідэальнай сутнасці каханне не можа рэалізавацца ў эмпірычнай рэальнасці, дэтэрмінаванай біялагічнымі і сацыяльнымі фактарамі. *Творча-рыцарская* (вылучана Г.І.) душа мужчыны шукае сваю ідэальную адпаведнасць у жаночай іпастасі, ствараючы міфалагемы вечнага вяртання да аднойчы страчанай сустрэчы” [2, с. 424]. На наш погляд, У. Конан дакладна акрэсліў заповітныя памкненні мужчынскай душы, тыповасць якіх пацвярджаюць перажыванні лірычнага героя верша Ніла Гілевіча “Бярозы ў яркай стыні” (1965).

*Дзяўчыначку, што бегла,
Мне боязна сустрэць:
Пакуль жыву – ёй нельга,
Няможна ёй старэць!*

*Пакуль той вечар дзіўны
Я ў памяці нашу,
І веру ёй адзінай,
І сам сабе хлушу.*

*Што будзе зноў змярканне,
І будуць клёны ў сне,
І першае спатканне
Прадоўжыцца ў мяне [6, с. 40].*

Працытаваныя радкі верша дапамагаюць зразумець рэакцыю Сцяпана Вячоркі на сустрэчу з Альжбетай пасля многіх гадоў разлукі. Знешні выгляд жанчыны выклікае ў героя глыбокае расчараванне і роспач:

*Ён кідаў позірк на Альжбету –
І сэрца кроіў боль скразны:
Амаль нічога – ані следу
Ад той дзяўчынкі, з той вясны! [1, с. 136]*

Адносіны Сцяпана да жанчыны, якую кахаў, цяжка назваць рыцарскімі і нават гуманнымі, можна паставіць пад сумненне і яго здольнасць любіць па-сапраўднаму, бо ў саракагадовым узросце яму зноў, як закаханаму юнаку, хочацца “грому” і “маланак”:

*І стала сумна... Горка нават...
Ну, вось і ўсё! І ўвесь разрад!
Зусім без грому, без маланак...
Ды і з чаго быць грому, брат? [1, с. 137]*

Не адчуваючы няёмкасці перад Альжбетай, Вячорка з лёгкасцю і паспешлівасцю акунаецца ў хвалі страсцей, якія выклікае ў яго душы маладая прыгожая Мар’яна. Аўтар так апісвае паводзіны свайго героя:

*Сцяпан адчуў, як загайдала
Яго на стромкім грэбні хваль.
“Якоесьь свята нагадала...
Якуюсь сонечную даль...”*

*Лінуў у чаркі, аж расплэскаў, –
Душа пайшла праз берагі:
– Давайце... вып’ем за знаёмства,
Так, так – мы з вамі, без чаргі... [1, с. 147]*

Характарызуючы духоўны стан свайго героя, Ніл Гілевіч выкарыстоўвае метафару “душа пайшла праз берагі”, тым самым перадае кіпучасць, накал страсцей, якія дашчэнтну апусташаюць душу Вячоркі. Палкасць пачуццяў не дае заснуць ні Сцяпану, ні Мар’яне ў купальскую ноч. Голас прыроды, голас продкаў-язычнікаў кліча іх да жытняга поля – сімвала плоднасці жыцця. Сустрэча з Мар’янай давала Вячорку надзею не толькі на прадаўжэнне сябе ў нашчадках, але і на рэалізацыю свайго творчага патэнцыялу. У размове з дзяўчынай кампазітар прызнаецца, што даўно не адчуваў натхнення. Маладая, прыгожая, эмацыйна-чулая, Мар’яна магла б стаць Музай для Вячоркі. Захопленасць дзяўчыны асобай кампазітара, прызнанне Мар’яны ў тым, што яна прыхільніца таленту Сцяпана Якубавіча, узмацняюць самаацэнку героя, адкрываюць перад мужчынам шырокія жыццёвыя і творчыя гарызонты. Узрушаны Сцяпан шчыра верыць у тое, што можна вярнуць некалі страчанае, калі прызнаецца Мар’яне:

*А я не знаў, што вы такая.
Што вы наогул ... недзе ёсць...
Што ў роднай вёсцы напаткае
Мяне нанова ... маладосць! [1, с. 192]*

Цяжка развітваецца галоўны герой з ілюзіяй магчымасці вяртання ў маладосць. Вобраз зарослай лесам дарогі дзяцінства з’яўляецца сімвалам бессэнсоўнасці такіх намаганняў. З болей і прыкрасцю Сцяпан рэагуе на новую рэальнасць у навакольным і ўнутраным свеце:

*Усё адрэзана навечна –
Так, каб і следу не знайсці;
Каб зразумеў, што недарэчна
За летуценнямі ісці.
Каб не падумаў азірацца
Ды не ўнушыў сабе назло,
Што можна ў май жыцця вярнуцца,
Як у знаёмае сяло... [1, с. 224]*

Прапанова Тамаша Сцяпану ўступіць ў шлюб з Альжбетай выклікае ў героя нязгоду і непаразуменне, нават крыўду на брата:

– Тамаш! Я думаў, ты парайш
Каго з няшчыпаных дзяўчат...
Я ж не стары яшчэ таварыш!
Мне б і каляску пакачаць... [1, с. 229]

Малодшы брат не падзяляе надзею старэйшага, выяўляе народны погляд на праблему “няроўнага шлюбу”. Пазіцыя Тамаша блізкая да аўтарскай, адкрыта выказанай у раздзеле “Гамана ў застоллі”:

*Мы гэтых шлюбаў многа знаем:
На кветках жэняцца карчы,
І тым карчам мы спачуваем,
Але не можам памагчы* [1, с. 160].

Думаецца, што назіранні над тэкстам даюць падставы ўдакладніць выснову У. Конана. У рамана Ніла Гілевіча Сцяпан Вячорка з’яўляецца не толькі носьбітам творча-рыцарскай душы, але і яркім увасабленнем авантурна-гераічна-актыўнага мужчынскага пачатку. У творы авантурызм Сцяпана супрацьпастаўляецца стаіцызму Альжбеты, якая, нягледзячы ні на якія жыццёвыя выпрабаванні, здолела захаваць сваю душу, уменне любіць.

Выкарыстоўваючы паняцце авантурызм, мы ўкладваем у яго сэнс, акрэслены М. Бахціным. Вучоны звязваў авантуры пачатак з рашэннем задач, прадыктаваных “вечнай чалавечай прыродай – самазахаваннем, прагай перамогі і трыумфу, прагай авалодвання, пачуццёвай любоўю” [7, с. 176].

Альжбета – сімвал унутрана-гераічна-трагічнага жаночага пачатку. У фінале рамана Ніл Гілевіч выкарыстоўвае дыялог галоўных герояў, які з’яўляецца ўдалым спосабам раскрыцця сутнаскага ў характарах Мужчыны і Жанчыны:

– У гэты час не спіш ты? Аля!
– Так, як і ты ... не сплю, Сцяпан.
– І ты даўно стаіш тут? Аля!
– Яшчэ ад той вясны, Сцяпан.
– Чакай, ты ... што? Ты – плачаш? Аля!
– Ты ж бачыш ... Плачу я, Сцяпан.
– Чаго? Па чым ты плачаш, Аля?
– Па ўсім жыцці сваім, Сцяпан... [1, с. 224]

Вобраз Альжбеты можна лічыць таксама жыццёва-ідылічным звыштыпам. Характарызуючы персанажы такога кшталту, В. Халізеў адзначае, што “ў рэальнасці, свабоднай ад поспехаў і няўдач, ім уласцівы цвёрдыя ўстаноўкі ў свядомасці і паводзін: тое, што прынята называць вернасцю маральным асновам” [8, с. 202].

Біблейская прыпавесць пра аблуднага сына ў іншасказальнай сімвалічнай форме паказвае людзям шлях вяртання ў Рай. Кульмінацый яе з’яўляецца момант, калі герой “прышоў у сябе”, здолеў ацаніць сваё

жыццё пад небам вечнасці. Нам здаецца, што нешта падобнае адбываецца і з галоўным героем рамана Ніла Гілевіча “Родныя дзеці”. Аўтар нічога не гаворыць ні пра адчуванне віны, ні пра пакаянне Сцяпана, але тое, што ён пачынае глядзець на Альжбету іншымі вачыма, вачыма сэрца, гаворыць пра многае:

*Што вельмі ўразіла перш-наперш –
Твар – незвычайнай белай
І дзве рукі – ля сэрца накрыж, –
Як на іконе ў Прасвятой [1, с. 244].*

Невыпадкова Альжбета-Мадона становіцца зноў Музай для Сцяпана:

*Ну, так, ён чуў зусім выяўна:
Як шум спакойнага дажджу,
Што ўсё бліжэй, – напеўна, плаўна
Плыла мелодыя ў душу.
Гучала мякка, задуменна
І ўся – праменіла святло.
Ад калыханкі нешта мела,
І штось ад гімна ў ёй было [1, с. 245].*

Характар мелодыі надзвычай дакладна перадае гармонію ўзаемаадносін паміж Мужчынай і Жанчынай: пяшчоту і ласку кахання, трыумф веры, надзеі, любові.

Асэнсаванне літаратурнага працэсу дало магчымасць В. Халізеву зрабіць выснову пра тэндэнцыі развіцця літаратуры: ад пазітыўнага асвятлення авантурна-гераічных арыентацый да іх крытычнага асэнсавання і ўсё больш выразнага разумення і вобразнага ўвасаблення жыццёва-ідэяльных каштоўнасцей. Такая тэндэнцыя знайшла сваё абгрунтаванне і тлумачэнне ў гуманістычнай філасофіі XX ст.

Літаратура

1. Гілевіч, Н. Родныя дзеці. Паэмы / Н. Гілевіч. – Мінск: ГА БТ “Кніга”, 2001.
2. Конан, У. Ніл Гілевіч / У. Конан / Гісторыя беларускай літаратуры XX ст. – Т. 4. – Кн. 1. – Мінск: Беларуская навука, 2002.
3. Конан, У. На прасветленым алтары Радзімы / У. Конан // Польша. – 2001. – № 9.
4. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1968.
5. Гілевіч, Н. Між распаччу і надзеяй. Абрис пройдзенага шляху ў святле адной мары / Н. Гілевіч // Дзеяслоў. – 2006. – № 23.
6. Гілевіч, Н. Лесам песня ішла. Вершы / Н. Гілевіч. – Мінск: ГА БТ “Кніга”, 2001.
7. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1972.
8. Халізев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Халізев. – М.: Высш. шк., 2002.

ФЕНОМЕН ТАЛЕНТУ ІВАНА МЕЛЕЖА – ПІСЬМЕННІКА-ФІЛОСАФА

“Палеская хроніка” Івана Мележа належыць да ўнікальных з’яў беларускага прыгожага пісьменства. “Гэта велічная сага народнага жыцця, – як трапна і ўзнёсла выказаўся ўкраінскі празаік А. Ганчар, – глыбока і паномаму адкрывае беларусаў усім народам свету” [1, с. 98]. Мележ-мастак пісаў гісторыю свайго народа, гісторыю беларускай нацыі. Мележ-філосаф здолеў напоўніць яе глыбокім агульначалавечым гучаннем.

Феномен таленту Івана Мележа, яго “Палескай хронікі” прыцягваў шматлікіх даследчыкаў, ёсць нават падставы гаварыць пра мележазнаўства як адно з адгалінаванняў літаратуразнаўства. Аднак знаёмства з працамі выявіла немалую прывязанасць даследчыкаў да засацыялагізаваных стэрэатыпаў, калі, падпадаючы пад уплыў ідэалагічных канонаў, яны глядзелі на “Палескую хроніку”, на яе праблемы і герояў з класавых пазіцый. Не заўважаючы самі таго, пісалі ўжо свае “Хронікі”, так і не зразумеўшы агульначалавечай значнасці нацыянальнага шэдэўра. Так, на дзесяцігоддзі ў літаратуразнаўстве Васіль стаў “тыповым уласнікам”, якому трэба было вызваляцца ад уласніцкіх інстыктаў, ад “улады зямлі”. Ярлык “кулака” быў прыклеены Халімону Глушаку. Вобраз Хадоські з-за яе дзявочай памылкі быў прачытаны адназначна. Ганна несумненна была прызнана любімай гераіняй пісьменніка, і ніхто не падумаў у гэтым усумніцца. За даследчыкамі ішлі настаўнікі, гэтак жа інтэрпрэтавалі твор не аднаму пакаленню вучняў і не спяшаліся ўдакладніць, ці так сам Іван Мележ адносіўся да сваіх герояў.

Пазней, набываючы багаты і разнастайны вопыт аналізу мастацкага твора, даследчая думка паступова набліжалася да больш анталагічнага асэнсавання гуманістычна-філасофскай і эстэтычнай вартасці “Палескай хронікі”. Удумлівым прачытаннем твора вызначаюцца працы Дз. Бугаёва, С. Андрэюка, В. Локун, В. Жураўлёва, В. Ляшук, інш. Разважаючы над феноменам “Палескай хронікі”, А. Адамовіч пісаў: “Нацыянальнае і агульначалавечае ў кожнай клетачцы Мележавай “Хронікі” прысутнічае ў самым арганічным, высокім адзінстве. Не таму, што Мележ гэтага спецыяльна дабіваўся. А таму, што ён не на словах, а па-сапраўднаму паважаў свой народ і ўмеў убачыць, разгледзець у палешуку ці паляшучцы і Андрэя Балконскага, і Івана Карамазова, і Ганну Карэніну... <...> Шчыра паважаючы ўсё лепшае, што народ вынес з мінуўшчыны, – найбагацейшую мову, працавітасць, душэўную мяккасць селяніна-палешука, Іван Мележ сцвярджаў усёй сілай таленту свайго: гэтыя людзі не напаказ вам жывуць, не дзеля экзатычнай забаўкі! Іх жыццёвыя страсці – Васіля Дзятла, Ганны Чарнушкі ды і ўсіх куранёўцаў, – іх радасць і гора, каханне і страты, іх мары і сумненні – усё гэта па вышэйшым рахунку далучана да страсцей, калі хочаце, шэкспіраўскіх і талстоўскіх. Толькі ўмей з павагай

і як мага глыбей заглянуць у душы гэтых людзей, а калі ты пісьменнік, дык і паказаць умей гэтую прыналежнасць сваю да чалавецтва! Вось які, ці не галоўны завет пакінуў нам аўтар “Палескай хронікі”!” [7, с. 9].

Фактычна, кожны з вобразаў, выпісаных Іванам Мележам у творы, уздымаецца да нацыянальнага тыпу. Удаліся мастаку як тыпы традыцыйныя (тысячу разоў заўважаныя), так і новыя (Апейка, Дубадзел, інш.). Прытым заўсёды мележаўскі тып вызначаецца двума аспектамі. Па-першае, гэта краявы (больш вузкі) аспект. Пісьменнік абараняў свой погляд на Палессе, таму ўвёў тую дакладную меру палескага, што дае чытачу разуменне палешукоў-тутэйшых, іх псіхалогіі і поглядаў на жыццё. Не выпадкова А. Адамовіч раіў пры асэнсаванні “Палескай хронікі” ўлічваць паляшукскую псіхалогію Васіля Дзятла, як улічваюць казацкую псіхалогію Рыгора Мелехава з шлохаўскага “Ціхага Дона”. Мележаўскія палешукі хоць і бедныя, але з высокім пачуццём уласнай годнасці. А ў гэтым выяўляецца ўжо другі аспект – агульначалавечае ў вобразе-тыпе, чым цікавы нам духоўны свет простых людзей.

Якім багатым і мройлівым ён паўстае ў роздуме Цімоха Чарнушкі на беднай жытнёвай палосцы. “Сядзеў <...>, унурыўшыся, думаў пра штосьці сваё – пра жыта можа, ці пра амаль забытую Чарнігаўшчыну, ці пра жонку, якая не разумее, што яго тут трымае. А можа пра дзіўную, пакрыўджаную богам зямлю гэту, якая выратавала некалі ў галодны год, назаўсёды забрала сабе душу яго.

Зямля, зямля – бясконцыя разлівы гнілой твані ў нізінах, зыбучыя пясчаныя хвалі на ўзгорках! Яркая, шчодрая і залатая з выгляду, зманлівая, няласкавая да дзяцей сваіх красуня, – колькі жніўняў такіх бачыш ты гэтыя рэдкія, бедныя бабкі на сваіх палосах, слухаеш страшныя думкі куранёўскіх жанцоў і жней!

Колькі жніўняў яшчэ слухаць будзеш?” [4, с. 216].

Жыццё на палескай зямлі, жыццё ўвогуле ўспрымаецца героямі ці не біблейскім разуменнем яго як пажыццёвага падзвіжніцтва – у поце твару здабываць хлеб свой. Ніхто не лічыць цяжкую працу за подзвіг. Ніхто не патрабуе ўзнагароды. Прыніжаныя, але не забітыя, з пачуццём сваёй годнасці, высакароднасці. Селянін у Івана Мележа, як і ў Якуба Коласа, у Кузьмы Чорнага, – гэта Гаспадар, Мудрэц, Філософ, Творца. Кім яго зрабіў калгас, перайначаныя сацыяльныя абставіны? Ці здолее ён захаваць сялянскую душу, подзвіг працалюбства, любоў да зямлі, да роднага селішча – тыя пачаткі, на якіх адвеку трымаецца народ, нацыя, урэшце славянскі этнацып на выспачцы сваёй колішняй прарадзімы – Палессі?

Сёння менавіта гэты куток Беларусі шырока вывучаецца не толькі айчыннымі, але і замежнымі даследчыкамі, якімі часта кіруе не толькі навуковы інтарэс. Сярод іх В. Лабачэўская, якая пераканана, што “ў гэтую заповедную этнічную зону імкнуцца тыя, хто асабліва абвострана адчувае настальгію па страчанай гармоніі паміж чалавекам і прыродай.

Канфліктнасць суіснавання ў наш час чалавека і прыроды, чалавека і грамадства вымагае пошуку новай філасофіі быцця. У гэтым усё больш прыцягальнай становіцца мудрасць палешука з яго спрадвечнай і нязменнай “тутэйшасцю” [3, с. 40].

Вось, мабыць, чаму сучаснікаў і ў XXI ст. не пакідае жаданне звяртацца да спадчыны Івана Мележа. Разам з Мележам-філосафам хочацца зразумець, спасцігнуць таямніцы жыцця, адчуць твая велічныя сілы, якія адведу існавалі над чалавекам і з чалавекам, апекаваліся ім і ўладарылі над ім, спадарожнічалі ад калыскі да пагоста, рабілі Чалавекам і Гаспадаром.

Зямля, прырода, Бог, людзі... Іх уладу адчувае ці не кожны з нас. Моцная іх улада над пісьменніцкім трансцэндэнтным слыхам, асабліва калі ён належыць такому таленту, як Іван Мележ. Даследчыкі небеспадстаўна адзначалі, што Івану Паўлавічу пашанцавала нарадзіцца менавіта на Палессі, якое стала не проста матэрыялам яго кніг, яно стала часткай, і вельмі істотнай, яго самога. Пісьменнік не аднойчы прызнаваўся, што ўжо ад нараджэння родная зямля заўладарыла над яго душою і сэрцам, а палешукі ўвайшлі ў яго свядомасць з той пары, калі пачаў помніць сябе.

І ўсё ж не вельмі часта прыезджаў ён у родныя Глінішчы. Не мог. І вабіла, і стрымлівала магчымасць сустрэцца з роднай хатай, папярэдніца якой згарэла ў апошні дзень вайны. “Я прыезджаю туды, – пісаў Іван Мележ, – як на сустрэчу <...> з тым, што не можна знайсці, што ўжо навек страчана” [6, с. 339]. Бо адышлі ў нябыт сасновы бор, дуброва, лес кляновы, вязавы... Засталася толькі настальгія па незваротна страчаным і скасаным. Засталіся поўныя болю радкі: “За некалькі дзесяткаў гадоў зямля згалела, нібы пасля ледавіка. На багата кіламетраў ва ўсе бакі праглядваецца плоская раўніна, на якой няма за што зачапіцца воку. <...> Толькі на могілках сосны, асіны і акацыі пашкадавала бязлітасная сякера часу. Толькі тут купка дрэваў весела купчасціцца на дробным пагорку перад Глінішчамі” [6, с. 340].

Здаецца, злітаваўся лёс: не давялося Івану Паўлавічу ўбачыць родны край, апалены Чарнобылем. І нібы прароцтва чуецца ў яго словах: “Жыццё ў сваім руху не толькі ўвесь час нешта набывае, але і траціць. І траціць не дробязі нейкія, а часта – незаменна дарагое” [6, с. 339].

Мележ-мастак адчуваў неабходнасць захавання гэтага дарагога і збырог наколькі змог у сваіх творах. Яго талент аказаўся здольным засвоіць, уцягнуць у сферу мастацкага ўзнаўлення самыя разнастайныя пласты духоўнага жыцця народа. Асэнсоўваючы адзін з крутых перавалаў у гісторыі, паспешліваю калектывізацыю як новы сацыяльны эксперымент на вёсцы, пісьменнік, з аднаго боку, “прыспешваў” змены і пераўтварэнні ў духоўным жыцці сялянства пачатку XX ст., з другога, абапіраўся на спрадвечнае, прыродна-наканаванае, што і дазволіла ў пlynным, часовым, затрымаць непераходнае, вечнае. Плённа спрыяў гэтаму зварот да нацыянальнага фальклору. Паказальна тое, што ў Мележавым творы

фальклорная традыцыя не толькі навідавоку, у цытатах і рэмінісцэнцыях (літаратуразнаўцы звычайна вылучаюць так званыя “адкрытыя” формы фалькларызму і “скрытыя”), часта яна ў падтэксце, у светаадчуванні герояў. Іван Мележ невыпадкова так дэталёва апісвае Каляды, заручыны, вяселле, хаўтуры – вызначальныя моманты ў жыцці чалавечым, – а таксама жніво, якое па духоўнай напоўненасці да іх далучаецца. Фальклорны матэрыял настолькі натуральна ўведзены аўтарам у мастацкую тканіну твора, што ўспрымаецца як адна са сфер духоўнага жыцця народа.

Паказваючы адносіны простага чалавека да смерці як завяршэння зямнога жыцця, Іван Мележ інтуітыўна набліжаецца да таго, што, мабыць, сам не мог патлумачыць. У смерці Хоневай маці, “порсткай і вясёлай ззамаладу”, “спрытнай ды жылаватай у працы”, а пазней прыкаванай да ложка жанчыны, пісьменнік убачыў не толькі выратаванне ад пакут фізічных і маральных (стала абужай дзецям), ён убачыў таямнічы стан нябожчыка (за пакуты святло наперадзе), які назваў радасцю: “свяцілася невядомая радасць” на памерлым твары Хоневай маці; “з той жа незразумелай, спакойнай радасцю ляжала яна на лаўцы пад абразамі”; і ў сасновай труне, калі вынеслі з хаты, “як бы радавалася – ці то снегу і беламу небу, ці то таму, што от вызваліла сына ад клопату” [5, с. 438]. Пісьменніку-філосафу было дадзена ўбачыць і адчуць “невядомую” і “незразумелую радасць”, якою надзяляюцца ў Царстве Нябесным тыя, хто ў поце твару здабываў хлеб свой і ў муках нараджаў дзяцей сваіх, выходзіў іх працай і спаконвечнай мудрасцю.

Думаецца, надзяліў Гасподзь той “радасцю” пасля адыходу з зямнога жыцця і самога Івана Мележа. На яго лёс выпала таксама шмат выпрабаванняў. Усё жыццё нагадвала аб сабе раненне, аднак мала хто ведаў пра яго хваробы, бо трывушчы і моцны духам паляшук не любіў скардзіцца. Пакуты прыняў як сваё, дадзенае толькі яму. Пакутуюць звычайна лепшыя... І ў гэтых пакутах здольны самаачышчацца, узыходзіць да спасціжэння Богам створанага сусвету.

Івану Мележу было дадзена падступіцца да адкрыцця найвялікшай таямніцы быцця праз спасціжэнне феномену прыроды, па прызнанню самога пісьменніка, адной з галоўных тэм у “Палескай хроніцы”. У творы найперш паказана сялянскае разуменне прыроды як часткі зямлі, экалагічнага Дому. Яно хоць і практычнае, але цікавае. Сам жа аўтар здолеў узяцца над сялянскім разуменнем прыроды, узбагаціў твор сваім, пісьменніцкім адчуваннем-разуменнем (гэта яго філасофія прыроды), і ў Івана Мележа яно высокае. Ад пантэістычнага яе абагаўлення сялянамі-земляробамі, пра што сведчаць народны светапогляд і вераванні, адлюстраваныя ў трылогіі, пісьменнік уздымаецца да спасціжэння агульных філасофскіх праблем. Па нашым меркаванні, Івану Паўлавічу быў дадзены талент чуць сусветны голас, адчуваць прыроду як трансэндэнтны космас, “усяго толькі беражком” якога з’яўляецца навакольная прырода, пейзаж (А. Яскевіч).

Спасцігнуць Мележа-філосафа сталася мажлівым дзякуючы экзістэнцыяльна-філасофскай прозе рускага мысліцеля Івана Ільіна,

вяршыняй якой лічыцца кніга “Поющее сердце” [2]. Канцэпцыя Ільіна дае магчымасць па-новаму паглядзець на мележаўскі вобраз Хадоські-Канапляначкі, з якім звязаны ў “Палескай хроніцы” важны, самы высокі аспект прыродаадчування як сферы экзістэнцыявання спакутаванага духу. Тут прырода як частка Сусвету, створанага Богам, з чым хочацца зліцца чалавечаму духу, атрымаць дараванне і духоўнае ацаленне за свае “няверныя” крокі ў зямной юдолі. Аўтар робіць нас сведкамі духоўнага ўзыходжання дзяўчыны, якую праводзіць шляхам пакутлівых пошукаў гармоніі. Няпроста было ёй ад пачуцця страху перад Богам за сваё грэхападзенне ўзысці да паўнакроўнага адчування жыцця, суладдзя са светам прыроды, якая нанова адраділа яе скамянелую душу.

Ганну і Хадоську Іван Мележ невыпадкова ставіць у адну жыццёвую сітуацыю: яны абедзве страцілі дзяцей. Але калі для Канапляначкі смерць дзіцяці зрабілася балючай ранай, легла на яе душу цяжарам вялікага граху, урэшце, і стала тым экзістэнцыйным штуршком, які садзейнічае яе духоўнаму ўзыходжанню, то для Ганны смерць Верачкі – зручная прычына пакінуць нялюбага мужа і паспрабаваць вярнуць да сябе ўжо жанатага Васіля (грэх пралюбадзейства), хоць часам даследчыкі ў такіх паводзінах гераіні бачылі вернасць яе першаму каханню. Праніклівае асэнсаванне гэтых складаных, часам супярэчлівых, жаночых характараў прыводзіць да пераканання, што ў сваім духоўным узыходжанні Хадоська нават болей любая аўтарскаму сэрцу за Ганну. Вобраз Хадоські бачыцца вобразам агульначалавечага напаўнення, зусім не другарадным, як яго бачыла крытыка, а адным з вызначальных у мележаўскай канцэпцыі быцця.

Як сапраўдны класічны твор “Палеская хроніка” Івана Мележа для кожнага пакалення адкрываецца сваімі новымі гранямі. Яна напісана з вялікай любоўю да чалавека, таму і дапамагае чалавеку, у тым ліку і сучасніку XXI ст., узысці да духоўнага і вечнага.

Літаратура

1. Ганчар, А. Цудоўны пісьменнік і чалавек / А. Ганчар // Успаміны пра Івана Мележа / А. Ганчар; склад. Л.Я. Пятрова-Мележ. – Мінск: Маст. літ., 1982. – С. 98–99.
2. Ильин, И. Поющее сердце / И. Ильин // Наш современник. – 1991. – № 6. – С. 164–180; № 7. – С. 166–182.
3. Лабачэўская, В. Палессе ў культуры Польшчы 20–30-х гадоў / В. Лабачэўская // Загароддзе: матэрыялы Міждысцыплінар. навук. семінара па пытаннях даслед. Палесся, Мінск, 19 вер. 1997 г. / В. Лабачэўская; агульн. рэд. Ф. Клімчук. – Мінск: БелПН, 1999. – С. 40–43.
4. Мележ, І. Збор твораў: у 10 т. / І. Мележ; рэд. тома Ю. Пшыркоў; падр. тэксту і камент. К. Піліповіч. – Мінск: Маст. літ., 1981. – Т. 5: Людзі на балоце: раман з “Палескай хронікі”. – 415 с.
5. Мележ, І. Збор твораў: у 10 т. / І. Мележ. – Мінск: Маст. літ., 1982. – Т. 6. Подых навалыніцы: раман з “Палескай хронікі”. – 573 с.
6. Мележ, І. Збор твораў: у 10 т. / І. Мележ; рэд. тома М. Тычына; падр. тэксту і камент. К. Піліповіч. – Мінск: Маст. літ., 1984. – Т. 9: Першая кніга. Дзённікі, запісныя кніжкі. – 542 с.
7. Сказ пра Івана Мележа = Сказ об Иване Мележе / аўт.-склад. А. Адамовіч. – Мінск: Беларусь, 1984. – 63 с.

Кунгер Н.М. (Мазыр, Беларусь)

**СУТНАСЦЬ ВОБРАЗАЎ-ПЕРСАНАЖАЎ
ТРЫЛОГІ ЯКУБА КОЛАСА “НА РОСТАНЯХ”
ПРАЗ ПРЫЗМУ АЎТАРСКАГА БАЧАННЯ**

Са старонак твораў Якуба Коласа перад намі паўстаюць шматлікія вобразы, кожны з якіх мае сваю біяграфію, свае індывідуальныя асаблівасці, свае жыццёвыя прынцыпы. Але зразумець, адчуць усю глыбіню душы персанажа, усе яе яўныя і патаемныя рухі, здатны, бадай, толькі сам творца. Успрыманне мастацкага твора – гэта рэч даволі суб’ектыўная. Адзін і той жа персанаж рознымі чытачамі можа разумецца па-рознаму. Менавіта таму надзвычай важная роля тут адводзіцца аўтарскаму каментарыю, які дапамагае чытачу суаднесці свае эмацыянальныя імпульсы, душэўныя памкненні адносна характару героя, яго ўчынкаў, лініі паводзін з аўтарскімі назіраннямі ці тлумачэннямі.

Цікава паназіраць за тым, як падаюцца героі трылогіі “На ростанях” праз прызму аўтарскага бачання. З усіх вялікіх эпічных твораў Я. Коласа багаццем тыпаў, характараў уражвае трылогія “На ростанях”. Письменнік не дзеліць сваіх герояў на цалкам адмоўных або станоўчых, ён умее знайсці ў асобе кожнага героя штосьці добрае і чалавечнае. За выключэннем, хіба што, дзяка Бацяноўскага: добраахвотнае халуйства і даносы выклікаюць ў письменніка рэзкае непрыманне і абурэнне. Гуманіст, дэмакрат, інтэлігент у першым пакаленні, ён з асаблівай цеплынёй і сімпатыяй ставіцца да палешукоў. Тут, вядома, ў роўнай ступені карыстаецца аўтар як аб’ектывізаваным малюнкавым апісаннем знешніх праяў палескага жыцця (мясцовасць, уяўленні, звычкі, адзенне), так і аўтарскім каментарыем да знешняга аблічча палешука ці ягоных учынкаў.

Палешукі, сяляне ў трылогіі раскрываюцца письменнікам з вялікай любасцю. Малюючы знешні выгляд аднаго з іх (дзядзькі Сцяпана), аўтар дае абагульнены вобраз жыхара Палесся: “... чорная выцвіўшая суконная світка, пашытая да стану, шырокі ў чырвоныя палоскі даматканы пояс і шапка-кучомка свайго вырабу. Доўгія, як у папа, цёмна-русыя валасы, светла-шэрыя вочы, сярэдні рост, шырокія плечы, павольнасць руху і нейкая сур’ёзнасць выразу твару, як не трэба лепей стасаваліся з агульным малюнкам палескай прыроды” [1, с. 17].

Письменнік падкрэслівае з’яднанасць чалавека з прыродай, яна накладае свой адбітак нават на знешнасць жыхара Палесся. Аўтар падкрэслівае ў вобразе героя “нейкую сур’ёзнасць выразу твару”. Гэта наводзіць на думку, што жыццё, цяжкасць існавання сярод балот і даволі дзікай, некранутай прыроды наклала свой след, зрабіла палешука ўважлівым, пільным, засяроджаным. Жыццё ж на мяжы пастаянай рызыкі і барацьбы за выжыванне абумовіла і фізічныя сілы палешукоў. Аўтар ў сваіх каментарыях звяртае на гэта ўвагу неаднойчы. Вось, напрыклад,

як ахарактарызаваў пісьменнік дзеда Мікіту: “Але што за дока быў дзед Мікіта ў маладыя гады! І не было ў сяле роўнага яму. Такія штучкі выкідваў дзед Мікіта, якіх цяпер ніхто не патрапіць, бо хіба цяпер такі народ? Ды што маладыя гады? Нават зараз, нягледзячы на свае восемдзесят год, дзед Мікіта за пояс маладога заткне... І цяпер яшчэ баяцца дзеда Мікіты, бо ён – знахар-чараўнік, хоць знахарствам не займаецца; але калі хто ўгневіць дзеда, тады пазнае ён сілу дзедавых чараў. Мікіта – чалавек нелюдзімы, удзень яго бадай што і не спаткаеш на людзях, і жыве ён адзін, як воўк, даўно пахаваўшы сваю старую і адбіўшыся ад дзяцей” [1, с. 96–97].

Ён не толькі надзяляе дзеда Мікіту фізічнай сілай, якая не пакідае яго ўжо і ў старым узросце, але і робіць яго чараўніком. Каментарый дазваляе зразумець і тое, як пачувае сябе дзед Мікіта ў свеце. Аўтар гаворыць, што дзед “чалавек нелюдзімы”, а гэта значыць, што ў адзіноце яму лепш, чым сярод людзей.

Надоўга запамінаецца вобраз старожкі бабкі Мар’і: “Трэба сказаць, што старая паляшучка была бабка добрая, спагадлівая... Водгук на чужое гора жыў у яе сэрцы, бо і сама яна многа зазнала гэтага гора на сваім вяку, рана застаўшыся ўдавою з малымі дзяцьмі” [1, с. 86]. Сказана ашчадна, лаканічна, але інфармацыйна дастаткова, каб зразумець, чаму старая паляшучка так непакоіцца і за Лабановіча, і за лёс Ядвісі. Характарызуючы сваю бабку гераіню, пісьменнік надзяляе яе шматлікімі станоўчымі якасцямі.

Праз каментарый аўтар часта адлюстроўвае статус героя ў грамадстве, а разам з тым яго месца сярод людзей. Вось як гаворыць пра аднаго са сваіх персанажаў Я. Колас: “Праўда, Нупрэў голас вялікага аўтарытэту нідзе наогул не меў, а ў пытаннях свята тым болей...” [1, с. 45]. Невялічкая заўвага, але яна дапамагае вызначыць статус чалавека, тое, як ставяцца да яго іншыя людзі.

Звяртаецца пры гэтым ўвага на тое, як сам герой ацэньвае свае здольнасці. Для прыкладу возьмем каментарый да сцэны сустрэчы ў пана падлоўчага Лабановіча з памочнікам начальніка раз’езда Сухаваравым, які ўсімі магчымымі спосабамі імкнуўся звярнуць на сябе ўвагу панны Ядвісі: “Відаць было, што памочнік хацеў завалодаць адзін увагаю панны Ядвісі, а настаўніка адцёрці. Ён лічыў сябе вельмі цікавым кавалерам, з якім такому настаўніку змагацца ніякім чынам немагчыма” [1, с. 52].

Каментарый, як бачым, вызначаецца тым, што ўтрымлівае двайную характарыстыку: аўтар вачыма Лабановіча глядзіць на “залётнага кавалера”, а разам прачытвацца ў манерах, жэстах Сухаварава яго нявыказаныя меркаванні адносна спрыту настаўніка ў абыходжанні з паненкамі.

Выяўляючы сутнасць таго ці іншага персанажа, пісьменнік асцярожна выбірае сродкі, з дапамогай якіх характарызуе героя. Моўнае майстэрства Я. Коласа пацвярджаюць і даволі падрабязныя,

па-мастацку яркія апісанні знешнасці персанажаў: “Есып ужо стараваты чалавек. Барада яго збілася ў лямец, а на самым канцы хвосцікам закруцілася, як у невадзе матня. Краі чорнай світкі разышліся па баках з-пад шырокага даматканага пояса. Белая доўгая кашуля расшпілена. Шырокі прарэх адкрывае грудзіну і живот да самага пупа. Старая шапка збілася са свайго звычайнага месца на галаве і брылём убок павернута. Усё гэта робіць постаць дзяцкі надзвычайна пацешнаю. Выраз жа яго твару найлагоднейшы і найдабрэйшы. Выступае Есып падскокам. У гэтым вінавата яго кульгавая нага, а піва толькі злёгка водзіць яго па баках” [1, с. 266]. Вось такія дэталёвыя, падрабязныя замалёўкі знешнасці дапамагаюць вобразна і жыва ўявіць выгляд чалавека, а разам з тым нясуць у сабе і ацэнку яго сутнасці. Вобраз дзядзькі Есыпа вельмі цікавы, нечым дзівацкі і смешны.

Многія характарыстыкі персанажаў нясуць на сабе адбітак іроніі або гумару. І тут аўтарскае майстэрства выяўляецца ў тым, што ён умее выклікаць ў чытача цёплую шчырую ўсмешку. Вось як з іроніяй кажа Якуб Колас пра цельшынскага пісара Пятра Восіпавіча: “За сталом засядаў сам пісар. Гэта быў ужо стары чалавек, з шырокай барадой, напалавіну сіваю. Міна яго была незвычайна важная. Пазіраў ён крыху прыжмурыўшыся, як бы ён толькі што занюхаў табак і збіраўся чхнуць. Нягледзячы на тое, што ў канцылярыі было цёпла, пісар сядзеў у валёнках, бо меў у нагах раматус, і на твары адбіваліся адзнакі хваравітасці і сляды калісь вясёлага жыцця і п’янства, у якім пісар не меў сабе роўных у воласці. З гарэлкай ён ніколі не разлучаўся. У канцылярыі, у шафе сярод “гражданских и уголовных дел” стаяла бутэлька з “царскімі слязьмі”, як называлі тады гарэлку, да якой часта прыкладаўся Пятро Восіповіч...” [1, с. 22–23]. Гэта эпізодычны вобраз трылогіі, аднак дзякуючы вольнай характарыстыцы, ён надоўга запомніцца чытачу. Дадзены ўрывак нясе на сабе іранічны адбітак. Выразы “за сталом засядаў пісар”, “міна яго была незвычайна важная” змяшчаюць у сабе прыхаваную ўсмешку, якая выступае за знешняй пачцівасцю высказвання.

У Якуба Коласа даволі часта аўтарскі каментарый спалучаецца з непасрэдным апісаннем: “Ёсель не меў пэўнай прафесіі. Гэта быў бедны местачковы дзяцюк гадоў за дваццаць, бязвусы, безбароды, трохі заіка, трохі гультай і трохі прыдуркаваты. А можа, ён проста прыкідваўся такім, каб мець больш права на тую ролю, якую выконваў ён, жывучы ў Панямоні. Усё яго жыццё праходзіла каля панямонскай “інтэлігенцыі”. Ад яе і жывіўся ён, слугуючы ёй і церпячы яе кпіны...” [1, с. 194].

У дадзеным выпадку, аўтарскі каментарый змяшчае ў сабе дастаткова аб’ёмную, істотную інфармацыю аб персанажы. Ён дазваляе пісьменніку засяродзіць увагу на якасцях героя і зрабіць гэта не без гумарыстычных нотак. Каментарый выяўляе развагі аўтара, разам з тым чытач адчувае, што ў пісьменніка працуе кожнае слова, кожная дэталёўка для таго, каб найбольш ярка выявіць сутнасць персанажа.

Каб зразумець героя, мала бачыць яго знешнасць, бо яна можа падмануць, трэба яшчэ зазірнуць у яго душу. Письменнік для гэтага ўводзіць у тэкст унутраныя маналогі персанажаў. Прывабная знешнасць – гэта яшчэ не прыкмета прывабнасці персанажа як асобы. Найбольш яркі прыклад у гэтым плане вобраз Саханюка. Ужо з самага пачатку аўтар падкрэслівае негатыўныя адносіны да яго: “Саханюк быў хлопец сухарлявы, досыць высокага росту, меў даволі прыгожы твар, але малавыразныя, жаўтавата-карыя вочы яго крыху пасавалі” [1, с. 22]. За прывабнай знешнасцю Саханюка хаваецца “гнілая” душа чалавека практычнага, карыслівага. Адзіная яго мэта – гэта разбагацець, а якім шляхам – не мае значэння.

Па знешніх дэталях чытач здагадваецца пра многае ў іх псіхалогіі, характары. Вось, напрыклад, постаць старшыні Выганаўскай воласці Захара Лемеша: “Захар Лемеш – фігурны чалавек. Як для старшыні, ён яшчэ зусім малады, гадоў пад трыццаць пяць. Да таго ж ён і бялявы, а бялявасць мае тую уласцівасць, што паказвае чалавека маладзейшым. Барады ў старшыні няма, і вусы выйшлі слаба, але твар энергічны і досыць прыгожы... Калі ён уваходзіць у канцылярыю, то шумна ідзе за балясы, громка здароўкаецца з пісарам і памочнікам і важна садзіцца за стол, прычым крэсла пад ім рыпіць, трашчыць і хістаецца, бо старшыня – мужчына ёмкі, шырокі, як добрае шула ў гумне заможнага гаспадара” [1, с. 256].

Адно такое параўнанне “як добрае шула” нясе ацэнку сутнасці персанажа, вызначае яго месца ў грамадстве. Выступае Захар Лемеш, як кароль, і адчувае сябе вельмі важным чалавекам, якога ўсе навокал паважаюць. Аднак адчуваецца, што аўтару не падабаецца гэты персанаж, такія ж пачуцці ўзнікаюць і ў чытача.

Якуб Колас любіць раскрываць чалавека паступова. Герояў жа, якія яму несімпатэчныя, ён характарызуе катэгарычна. Калі мы ўпершыню знаёмімся з дзякам Бацяноўскім, то адчуваем антыпатыю аўтара да яго: “Сухі і нішчымны, як абмалочаны сноп. Нейкі старэцкі скептыцызм прабіваецца ў яго словах, затхласцю аддае яго размова, і сам ён, прапахлы царкоўнымі конанамі, выпетранымі і бяздушнымі, лампадным алеем і воскам царкоўных свечак, здаецца нейкім архаізмам, варожым да ўсяго, што свежа і молада” [19, с. 280].

Праз такое аўтарскае бачанне героя раскрываецца ўся сутнасць дзяка Бацяноўскага. Ён нібы непераадольная перашкода для ўсяго маладога, свежага, што ёсць ў жыцці. Духоўны свет гэтага персанажа абмежаваны. Ён “сухі і нішчымны”. Эпітэты даволі скупыя, але дакладна характарызуюць унутраную сутнасць дзяка Бацяноўскага. Гэта чалавек пусты і нікчэмны. Ён не здольны адчуваць свет душой.

Андрэй Лабановіч, несумненна, выдзяляецца сярод “мясцовай інтэлігенцыі.” Ужо ў самым пачатку перад намі дапытлівы чалавек,

які шукае адказу на вечныя пытанні. Аўтар паступова паглыбляецца ва ўнутраны свет героя, раскрываючы самыя патаемныя закуткі яго душы, яшчэ з першых старонак твора ён зазначае “...Лабановіч быў хлопец крэпкі, моцна зросся з зямлёю і жыццём, любіў гэта жыццё, на парозе якога ён стаяў і росквіт якога для яго толькі што зачынаўся” [1, с. 11].

Лабановіч, у адрозненне ад такіх прадстаўнікоў інтэлігенцыі, як Саханюк, Анцыпik і іншыя, хоча аддана служыць народу, з якім яго лучыць непарыўная сувязь. Аўтару вобраз Лабановіча сапраўдны вельмі блізкі, бо ён увабраў у сябе жыццёвы вопыт самога пісьменніка. Характар маладога настаўніка раскрываецца ўсебакова і ў многім, дзякуючы аўтарскаму каментарыю, які дапамагае не толькі ўбачыць героя, але і выявіць усю складанасць яго ўнутранага свету. Лабановіч здольны вытрымаць розныя выпрабаванні лёсу, бо ён “хлопец крэпкі”, які не проста існуе, а актыўна дзейнічае.

Лабановіч – высокадухоўны чалавек. Роздумы над самымі рознымі праблемамі дапамагаюць маладому настаўніку вызначыць сваё месца і прызначэнне ў свеце. Вобраз гэтага персанажа на працягу ўсёй трылогіі паступова мяняецца, і гэтыя змены датычацца перш за ўсё яго светабачання і светаразумеання. У першай кнізе Лабановіч яшчэ толькі прыглядаецца да жыцця, і аўтарскі каментарый закранае перш за ўсё яго думкі і пачуцці. Якуб Колас бачыў свайго героя – постаццю рамантычнай, здольнай захапляцца прыгажосцю, у тым ліку прыгажосцю жаночай: “Лабановіч ніколі, нават у думках, не дазваляў сабе зняважыць дзяўчыну. Адно слова “дзяўчына” выклікала ў душы яго чысты і прыгожы вобраз, на які можна пазіраць і любаватца толькі здалёк” [1, с. 197].

Для Лабановіча дзяўчына – гэта святыня, на якую можна толькі глядзець і дзівіцца яе прыгажосці. Маладому настаўніку давалося сустрэць не адну прыгажуню, аднак запаліць полымя кахання змагла толькі Ядвіся. Гэты вобраз несумненна прываблівае і самога аўтара. Ён не шкадуе фарбаў, каб перадаць характэрнасць Ядвісі. Пры абмалёўцы гэтай дзяўчыны пісьменнік карыстаецца самымі рознымі параўнаннямі. Аўтар то параўноўвае яе з ластаўкай, то з палахліваю сарнай, то з дзікаю грушай. Менавіта гэта дзяўчына і выклікала шматлікія хваляванні ў душы Андрэя Лабановіча: “Лабановіч пачуў, што на душы ў яго неспакойна. У чым выяўляўся гэты неспакой, ён і сам не мог вызначыць. Не было цяпер і той цэласнасці і яснасці, з якой жыў ён тут у першыя дні сайго прыезду” [1, с. 55]. Аўтар пранікае ў душу героя. Ён здольны ацаніць унутраны стан Лабановіча, тыя пачуцці і хваляванні, якія перапаўняюць героя.

Андрэй Лабановіч схільны да самааналізу і кантролю сваіх учынкаў. Аднак Якуб Колас не ідэалізуе свайго героя, не хавае яго хібы і слабасці. Характар і паводзіны Лабановіча ў многім абумоўлены тым, што гэта аўтабіяграфічны вобраз. Адсюль адчуванне непасрэднай узаемаспалучальнасці аўтара і героя.

У самы спрыяльны для творчасці час, час напісання першых двух кніг трылогіі “На ростанях”, Якуб Колас шырока эксперыментуе, спалучаючы падзейна-сюжэтную канву твора з глыбокім псіхалага-аналітычным пачаткам, надаючы пры гэтым вялікую ўвагу мастацкім магчымасцям аўтарскага каментарыя. У залежнасці ад таго, якія пазіцыі і прынцыпы ўласлівы таму ці іншаму персанажу, мяняецца змястоўнасць каментарыя, падтэкставая напоўненасць характарыстык, акцэнтацыя на знешнім абліччы або ўнутранай сутнасці.

Аўтарскі каментарый нясе на сабе даволі істотную, сэнсава-эмацыянальную нагрузку, ён уключае ў сябе дадатковую, вельмі сутнасную інфармацыю аб персанажы, незалежна ад свайго аб’ёму валодае вялікай сілай уздзеяння на чытача, заключае ў сабе паведамленні, якія непасрэдна характарызуюць вобраз-персанаж, яго знешнасць і ўнутраны стан і, нарэшце, выяўляе адносіны аўтара да герояў твора.

Літаратура

1. Колас, Я. На ростанях / Я. Колас. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2000. – 704 с.

Максімовіч В.А. (Мінск, Беларусь)

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ ТРАДЫЦЫЯ Ў КАНТЭКСЦЕ ПРАБЛЕМ ДУХОЎНАЙ БЯСПЕКІ СУЧАСНАГА ГРАМАДСТВА

Апошнім часам у навуковых публікацыях і выступленнях прадстаўнікоў навуковай і творчай грамадскасці ўсё мацней і настойлівей сцвярджаецца думка, што сучаснае грамадства ўступіла ў тую фазу развіцця, якую напрамую суадносяць з гуманітарнай катастрофай, антрапалагічным крызісам, “цывілізацыйным зломам”, культурна-цывілізацыйным калапсам і г. д. Пры ўсёй катэгарычнасці і безапеляцыйнасці ацэнак усё ж даводзіцца канстатаваць, што сусветнае грамадства ўступіла ў эпоху глыбінных планетарных зрухаў, якія тычацца не толькі соцыума, але і кожнага канкрэтнага чалавека. Рэаліі нашага часу, дзе ўсё менш застаецца месца звычайным чалавечым – зямным – радасцям і дзе ўсё часцей даводзіцца перажываць душэўную трывогу, разгубленасць, адчуванне мімалётнасці і крохкасці зямнога існавання, – няўхільна прыводзяць нас да самых няўдэшных роздумаў і разваг. Відаць, ніхто не будзе спрачацца з тым, што мы і сапраўды жывем у няпросты час, калі надзвычай ускладніліся сацыяльныя і гуманітарныя праблемы, і, што не можа не насцярожваць, набірае сваю моц неабарачальны працэс дэгуманізацыі сацыяльных і міжасобасных адносін, дэвальвацыі агульнапрынятых норм сужыцця ўвогуле. І што б мы ні гаварылі, якія б аргументы ці контраргументы ні прыводзілі на гэты конт, пэўным застаецца адно: па ўласнай ахвоце або міжволі віною ўсяму стаўся чалавек, не без удзелу якога само жыццё, існаванне прыроды і соцыума апынулася ля небяспечнай мяжы.

На нашых вачах адбываецца кардынальная змена не толькі светапоглядных і традыцыйных духоўных каштоўнасных устаноў, норм маралі, этыкі, паводзін, нораваў, звычайў, але і ўсяго ладу жыцця, які фарміраваўся вякамі. Балюча і горка гэта ўсведамляць. Нашчадкі сейбітаў і ратаяў, мы дабравольна зракаемся сваёй кроўнай генетычнай спадчыны, векавечных традыцый, заветаў продкаў, – усяго таго, што павінна ляжаць у аснове нацыянальна-культурнай ідэнтычнасці, вызначаць сутнасць чалавека ўвогуле. Культ спажывальніцтва і назапашвання замяніў усе зямныя дабрачыннасці. У пагоні за матэрыяльным дабрабытам, у пакланенні залатому цяльцу мы спакваля пачынаем забывацца пра сваё існае зямное прызначэнне, пра сваю духоўную, крэўна-зямную прыроду. Праявы духоўна-маральнага крызісу можна назіраць на звычайным побытавым узроўні, у сферы паўсядзённых зносін. У чым, спытаеце вы, прычына той нясперпнай раздражнёнасці, азлобленасці, што назіраецца ў грамадстве і асабліва ў асяродку маладых людзей? Хтосьці наўпрост бачыць у гэтым прамое следства глабалізацыйных працэсаў, якія істотным чынам уплываюць на свядомасць людзей, іх дзеянні і ўчынкi. Іншыя даводзяць, што татальнае пагаршэнне ўнутранага самапачування сучаснага маладога чалавека ідзе ад пачуцця пратэстуючай незадаволенасці, ад жадання набыць цэлае суквецце задавальненняў, прыкладаючы дзеля гэтага мінімум намаганняў або проста чакаючы дабротаў як манны нябеснай, не ахвяруючы дзеля гэтага абсалютна нічым. Філасофія «лёгкага жыцця», марнатраўства і паразітуючага геданізму марудна, але паступова раз'ядае маладыя душы, аддаляючы іх ад вякамі правяраных, здравых пачаткаў жыцця. Уседазволенасць – найперш у плане ўнутранай разбэшчанаасці – становіцца гіпертрафаванай самамэтай, самазадазвенасцю. Моладзь з-за свайго юначага максімалізму імкнецца сцвердзіць сябе праз усёадмаўленне, гіперкрытыцызм, ігнараванне агульнапрынятых нормаў грамадскага сужыцця. Але, як падаецца, гэта даволі неабачлівы, рызыкаўны, а то нават і шкодны прыём і спосаб вызваліць сябе ад усіх абавязкаў – унутрысямейных, сяброўскіх, грамадскіх, грамадзянскіх нарэшце. І нічога не прапанаваць пазітыўнага ўзамен.

Даволі сімптаматычным у гэтай сувязі выглядае эпізод з драмы «Бліндаж» вядомай рускамоўнай пісьменніцы А. Паповай, дзе маладая гераіня, спартсменка Марына, кідае папрокі старэйшаму пакаленню і, адначасна, выяўляе сваю жыццёвую пазіцыю: «Вы тут завязнулі, а нам якая справа? У нас ужо ўсё другое... Мы ўсё іншае любім! Мы музыку другую любім! Усё іншае! Мы – іншыя, мы – сябе любім, мы для сябе жывем! Для сябе! Мы хочам добра жыць... І на ўсіх астатніх нам напляваць!». Цытуючы гэтыя словы ў сваёй новай кнізе «Класіка і літаратурная сучаснасць: духоўны патэнцыял чалавека» (2011), вядомы беларускі літаратуразнавец В.П. Жураўлёў задае рэзоннае пытанне: «Аднак ці магчыма трапіць у гэты новы і светлы час, маючы толькі

адно палкае жаданне ўвайсці ў яго, не прыклаўшы напружаных намаганняў у яго пабудове і выяўляючы негатыўнае стаўленне да яго духоўна-інтэлектуальных асноў?» [1, с. 124].

Праз татальнае адмаўленне ўзрошчваецца самы што ні на ёсць сацыяльны паразітызм, нежаданне і няўменне знайсці сваё месца ў жыцці і зрабіць штосьці карыснае для грамадства. Самае страшнае ва ўсім гэтым, што катастрафічна страчваецца пераемнасць часоў, пакаленняў, родаў, слабее і рвецца сямейная павязь. Іх замяняе або індывідуалістычная асабістая замкнёнасць, або тусовачны ці нейкі іншы групавы інтарэс, які далёка не заўсёды нясе ў сабе пазітыўную інтэнцыю. Ніхто ні аб чым сур'ёзна не задумваецца: жыццё ва ўспрыманні маладых набывае падабенства гульні-забавы, дзе шмат месца адведзена бесшабашнаму эскапізму і групавым разборкам, слэнгавому пустаслоўю і бязмэтаваму баўленню часу.

У страце чалавечага аблічча, у здрабненні і дэградацыі (= уніфікацыі) чалавека, у яго духоўным збядненні перадусім бачацца праявы антрапалагічнай катастрофы. Яна выяўляе сябе і ў рэзкім абвастрэнні сацыяльна-псіхалагічнага клімату, маральнай разбэшчанасці, дэвальвацыі нацыяльных традыцыйных устояў, паступовай страце жыццёвага інтарэсу, ігнараванні грамадзянскага і проста чыста чалавечага абавязку. Усё гэта з'яўляецца прыдатнай глебай для рознага роду маніпуляцый свядомасцю людзей, іх забіравання, навязвання паталагічных ідэй з мэтай спарадзіць масавы псіхоз, скепсіс, выклікаць пачуццё адчужанасці, варажнечы і давесці да духоўнай амнезіі. У гэтым кантэксце красамоўным дапаўненнем сказанаму можа стаць думка вядомага філосафа Ч. Кірвеля, які слухна заўважае: «Народ, які страціў жыццёвыя арыенціры, адарваўся ад сваіх духоўных каранёў і пазбавіўся свайго маральнага зместу, нават пры ўмове матэрыяльнага багацця і эканамічнага росквіту становіцца безабаронным, няздольным адстаяць свае інтарэсы ў сучасным складаным і супярэчлівым свеце» [2, с. 43–49].

Ніхто не будзе аспрэчваць тое, што спрычыненасць да агульнапрынятых прынцыпаў і норм, перакананняў і ідэй, якія складаюць аснову, базіс грамадскай структуры (калектыўны сімвалічны капітал), дазваляе сцэнтаваць, злучыць у адзінае цэлае розныя часткі сацыяльнага арганізму, кансалідаваць грамадства, актывізаваць працэс нацыянальнай самаідэнтыфікацыі, а тым самым і дасягнуць духоўнага адзінства. Варта ў гэтай сувязі падкрэсліць, што ў сённяшняй сацыякультурнай прасторы з яе імклівым разгортваннем працэсаў глабалізацыі праблему нацыянальнай ідэнтычнасці варта аднесці ў разрад праблем асобага стратэгічнага кірунку. Пры шматвектарнасці падыходаў і трактовак (часам неадназначных, а то і палярных) варта пагадзіцца з тым, што чалавек у XXI стагоддзі не павінен стаць «закладнікам», а тым больш «ахвярай» глабальных працэсаў, найпрост звязаных з небяспечнымі

праявамі нівелявання, стандартызацыі асобы як носьбіта індывідуальнага пачатку. Выказаная перасцярога набывае асаблівае значэнне і першаступенную важнасць ва ўмовах духоўна-культурнага крызісу, глыбокай сацыяльнай дыферэнцыяцыі і палярызацыі, дэвальвацыі і размывання гістарычна ўсталяваных (канстытуяваных), выпрацаваных у працэсе культурарэнеза сацыяльных каштоўнасцей і грамадскіх практык. Іх вольнае або міжвольнае ігнараванне або адмаўленне непараўна ўплывае на ўнутрана-псіхалагічны стан чалавека, які, пазбаўлены надзейнага духоўнага апірышча, паступова мімікрыруе, звыкаецца з адсутнасцю цвёрдага жыццёвага стрыжня, незаўважна для сябе адаптуецца, прыстасоўваецца да інертнага ладу жыцця, успрымаючы свой стан як аб'ектыўную дадзенасць, і, у выніку, дэградуе, страчваючы сваю самаідэнтычнасць. Адмаўленне ад прынятай грамадствам сістэмы каштоўнасцей у выніку разбурэння сацыяльна-культурных міфалагем вядзе да пазбаўлення калектыўнай сацыяльнай памяці, парушэння арганічнай узаемасувязі традыцый і інавацый як асновы культурна-гістарычнай пераемнасці грамадства ў цэлым.

У гэтай сувязі нельга пагадзіцца з навязлівай ідэяй новага сусветнага беспарадку, узрастання хаосу як праяў «свабоднага», альтэрнатыўнага развіцця грамадства і асобы. Падобныя заявы пярэчаць сутнаснай прыродзе чалавека, у якім жыве адвечная невыкараняльная імкнёнасць да ўгрунтаванасці, стабільнасці, устойлівасці светабудовы і ўласнай суверэннасці. Успрыманне свету як упарадкаванай і структурна арганізаванай цэласнасці, якая развіваецца па сваіх аб'ектыўных законах і заканамернасцях, дабратворна ўплывае на біяпсіхалагічны статус індывідуума, дапамагае яму ўсвядоміць сваё месца ў сістэме грамадскіх і сацыякультурных адносін. Менавіта прытрымліванне родава-генетычных «культурных праграм» як базавых механізмаў самазахавання і самаўзнаўлення гістарычнага вопыту дазваляе пэўным чынам структурыраваць, алгарытмізаваць свядомасць, актывізаваць яе стваральную дамінанту, надаўшы ёй каштоўнасці змест і сэнс, выпрацаваць аптымальную стратэгію дзеянняў і паводзін.

Вось чаму ва ўмовах істотных трансфармацый сучаснага грамадства такая вялікая ўвага надаецца праблемам інтэграцыі асобы ў сацыякультурны кантэкст. Характар і вынікі сённяшніх інтэграцыйных працэсаў у многім залежаць ад дзейнасці сістэмы грамадскіх каштоўнасцей і структуры архетыповых каштоўнасчых матрыц, якія выступаюць у якасці асновы пабудовы «карціны свету» – як грамадскай, так і асобнай [3, с. 115–118]. І адным з найгалоўнейшых механізмаў сацыяльнай адаптацыі, які неадрыўна звязаны з момантам пераемнасці і ўстойлівасці пры адначасным засваенні сацыяльнай і культурнай спадчыны, выступае тая ж традыцыя. Спецыялісты ў галіне культуралагічных стратэгий небеспадстаўна гавораць пра ўзрастанне ролі сацыякультурнага неатрадыцыяналізму, які «ўяўляе сабой узаемаабумоўлены працэс, з аднаго боку, безупыннага ўзнаўлення традыцыі, з другога –

яе адаптацыі да сучасных умоў за кошт інкарпарацыі навацый» [4, с. 166]. У ролі апошніх часта выступаюць знешнія іншакультурныя канструкты, якія далёка не заўсёды заключаюць у сабе характарыстыкі, закліканья папоўніць, удасканаліць духоўны змест асобы.

На жаль, даводзіцца канстатаваць, што ва ўмовах кардынальных сацыяльных трансфармацый «выразна заявілі пра сябе пагрозы ўнутранага характару, абумоўленыя характарам і ўзроўнем развіцця сацыяльна-маральных адносін у грамадстве, якія непасрэдна залежаць ад настрояў, арыентацый, учынкаў канкрэтных людзей» [5, с. 21]. У шэрагу шкодных, абсалютна непрымальных, небяспечных з’яў можна ўказаць на такую ганебную з’яву, як духоўны тэрарызм, які перарос у з’яву сацыяльнай рэчаіснасці. Гэта асобага роду агрэсіўная, разбуральная псіхалагічная экспансія, мэта якой – псіха-эмацыянальнымі сродкамі, уключаючы розныя брутальныя тэхналогіі і прыёмы маральнага прэсінгу, ачарніцельства, нагавору, фарміравання негатыўнай грамадскай (карпаратыўнай) думкі вывесці чалавека з душэўнай раўнавагі, духоўна падавіць, зняважыць, навязаць комплекс непаўнацэннасці, заганнасці. Мэта такой антыгуманнай, антыэтычнай дзейнасці адна – дасягнуць сваіх карыслівых мэт і сцвердзіць сваю перавагу – насамрэч уяўную, падманную. На жаль, гэтая загання з’ява нярэдка знаходзіць сваё месца ў асяродку творчай і інтэлектуальнай эліты, якая часам не грэбуе звяртацца да забароненых тэхналогій, чорнага піяру.

Адной з прычын такой даволі распаўсюджанай маральнай карозіі сталі тыя ж агрэсіўна-спажывецкія адносіны да жыцця, жаданне ўзаконіць для сябе лепшае месца пад сонцам за кошт іншых, не вельмі клапацячыся пра выбар сродкаў дасягнення мэты. Дэструктыўныя дзеянні і паводзіны несумленых людзей з хваравітымі амбіцыямі шкодна ўплываюць на працэс кансалідацыі грамадства, падрываюць ролю ўзаемавыручкі і партнёрства, ствараюць сітуацыю нестабільнасці, падазронасці і адчужанасці. Усё гэта, у сваю чаргу, згубна ўплывае на культуру даверу, пад якой разумеюць «увасобленую ў сумесных ідэалах, сэнсах, каштоўнасцях, нормах пэўна скіраваную звычку сэнсавага напаўнення салідарнага дзеяння, новую традыцыю гарманічнага ўзаемадзеяння, норму зносін, якая абумоўлівае ўстанаўленне новых сацыяльных сувязей» [6, с. 93–99]. Духоўная інтэграцыя без умацавання культуры даверу як сістэмаўтваральнай уласцівасці грамадства, без узаемапавагі, прызнання самакаштоўнасці аксіялагічных прыярытэтаў *Іншага* немагчымая.

Мы звычайна сарамліва замоўчваем, мякка кажучы, неэтычныя, антымаральныя праявы, якія маюць месца ў нашай сённяшняй рэальнасці. Але яны не такія бяскрыўдныя і дробязныя, як гэта можа падацца на першы погляд. Наадварот, іх варта аднесці да пагражальна дэстабілізуючых, дэструктыўных фактараў, якія згубна ўплываюць на псіха-эмацыянальны баланс асобы як аб’екта духоўнага тэрарызму,

груба парушаючы яго жыццёва важныя інтарэсы і правы як чалавека і грамадзяніна. І гэта пры тым, што этычныя прынцыпы прызнання фундаментальных правоў, свабод і годнасці чалавека адносяцца да непарушных агульначалавечых каштоўнасцей. Думаецца, нацыянальная бяспека з улікам наяўных месца ў нашым жыцці каштоўнасцаў светапоглядных, ментальных трансфармацый, звязаных з нізкім узроўнем духоўнасці, не павінна зводзіцца толькі да неабходнасці абароны ад знешніх пагроз. Сапраўды, стратэгічнае значэнне набывае ў гэтай сувязі ўласна форма, умовы і характар развіцця сацыяльных і міжасабовых адносін, іх ступень адпаведнасці этычнаму кодэксу. Ва ўмовах нарастаючай дэгуманізацыі чалавечых адносін, зніжэння ўзроўню духоўна-маральнай культуры важна ўзмацніць гуманістычную дамінанту, не страціць веру ў стваральныя пачаткі жыцця, вярнуць чалавеку яго сапраўдную сутасць і прызначэнне, скіраваць на шлях духоўнага ўдасканалення і ўзвышэння.

Варта адзначыць прызнаць: маральна-псіхалагічны, духоўны кампанент, несумненна, з'яўляецца адным з істотных складнікаў антрапалагічнай і нацыянальнай бяспекі. Ён істотна ўплывае на ўзровень і якасць функцыянавання міжасобасных стасункаў, служыць пэўным індыкатарам грамадскага жыцця. Функцыянаванне грамадства немагчыма без пастаяннага засваення дасягненняў матэрыяльнай і духоўнай культуры, удасканалення і абагачэння міжасобасных адносін і наладжвання дыялагічных, канструктыўных адносін з акаляючым светам. Сёння становіцца відавочным фактам, што «грамадства як асобая, гранічна складаная, космапланетарная сістэма здольная выжыць і нармальна функцыянаваць як цэласны арганізм толькі ў форме культуры, сцвярджаючы духоўны тып светаадносін» [7, с. 7].

Сімптоматычна, што дзяржаўныя дзеячы, прадстаўнікі навукі і культуры ўсё часцей пачынаюць гаварыць пра неабходнасць складвання гарманічнага грамадства, у аснове якога павінен ляжаць духоўны пачатак як яго найважнейшы структураўтваральны складнік. Духоўнасць жа ў самым шырокім значэнні слова павінна ахопліваць усе сферы дзейнасці грамадства – ад міжасабовых, сямейна-бытавых адносін да палітычных і дзяржаўных структур, ад гаспадарча-эканамічных да нацыянальна-этнічных і канфесійных узаемастасункаў.

У гэтым сэнсе прадстаўнікі творчых прафесій павінны заставацца партнёрамі і аднадумцамі ў светапоглядным дыялогу і супрацоўніцтве, у выпрацоўцы ўзважаных падыходаў і рашэнняў па забеспячэнні стабільнага і ўстойлівага развіцця сацыякультурных сфер грамадства, актыўна ўдзельнічаць ў фарміраванні грамадскай свядомасці. Творчая інтэлігенцыя як ніхто іншы павінна аб'яднаць свае намаганні па дзейным уплыве на айчынную сістэму адукацыі, маральнага і грамадзянска-патрыятычнага выхавання, а таксама на сучасныя сродкі масавай інфармацыі як важнейшы інструмент фарміравання грамадскай свядомасці

з мэтай распаўсюджвання высокіх узораў культуры, сацыяльных паводзін, агульначалавечых маральна-этычных норм, якія пакладаюцца на гістарычныя традыцыі і хрысціянскія каштоўнасці. Не выклікае сумнення, што дзеячам навукі і мастацтва належыць першынства ў місіі выхаваўчага ўздзеяння на масавую свядомасць: арыентаваць увагу грамадскасці не толькі на паўсядзённыя пытанні сацыяльна-эканамічнага жыцця краіны, але і на глабальныя праблемы гуманітарнага развіцця, а таксама на тое, што дазваляе чалавеку ў сучасным зменлівым свеце заставацца чалавекам, а культуры – захоўваць і актуалізаваць узоры сапраўднай духоўнасці, высокай маральнай чысціні. Паспяховасць гэтай місіі залежыць перадусім ад самога чалавека, яго здольнасці і гатоўнасці паказваць асабісты прыклад высокай маральнасці, адказнасці за кожнае сказанае слова і здзейснены ўчынак. Без гэтага немагчымы абнаўляльны рух ва ўсіх сферах жыцця грамадства. Без гэтага немагчыма і само жыццё.

Літаратура

1. Жураўлёў, В.П. Класіка і літаратурная сучаснасць: духоўны патэнцыял чалавека / В.П. Жураўлёў. – Мінск, 2011.
2. Кирвель, Ч. Социогуманитарное образование как фактор национальной безопасности / Ч. Кирвель, Л. Мельникова, В. Карпинский // БД. – 2007. – № 5. – С. 43–49.
3. Гл.: Языков, К.Г. Психосемантические пространства ценностей личности при нарушении психического здоровья / К.Г. Языков // Вестн. ТГПУ. – 2006. – Вып. 2(53). – С. 115–118.
4. Мадюкова, С.А. Социокультурный неотрадиционализм в обрядах жизненного цикла (на примере женщин тюркских этносов Южной Сибири) / С.А. Мадюкова: дис. ... канд. филос. наук. – Новосибирск, 2008. – С. 166.
5. Павловская, О.А. Человек как объект и субъект глобальной безопасности / О.А. Павловская, С.В. Павловская // Безопасность Беларуси в гуманитарной сфере: социокультурные и духовно-нравственные проблемы. – Минск, 2010. – С. 21.
6. Кожем'якіна, О.М. Культура довіры як цінність грамадзянскага супольства / О.М. Кожем'якіна // Практична філосфія. – 2008. – № 1. – С. 93–99.
7. Большой энциклопедический словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия. – Минск, 2002. – С. 7.

Нуждзіна Т.С. (Мазыр, Беларусь)

ДУХОЎНЫЯ ІМПЕРАТЫВЫ ПАКАЛЕННЯ “ШАСЦІДЗЕСЯТНІКАЎ” ПАВОДЛЕ ЭСЭ Я. СПАКОВА “МАЯ БІБЛІЯТЭКА”

Сёння, у век камп'ютарных тэхналогій, гаварыць пра лёс кнігі, пра яе рэальнае, абсалютна матэрыяльнае быццё асабліва надзённа. Яшчэ ў 1977 годзе ў вершы “Кнігі” У. Караткевіч глабальна, маштабна абазначыў прысутнасць кнігі ў жыцці народа, нацыі, абраўшы для гэтага погляд на беларусаў, як здаралася тое не раз, прышлага чалавека. Сцвердзіўшы тэзу “Кнігі – сябры. // Іх кідаюць перш за ўсё” [1, с. 245],

паэт звяртае ўвагу на суровы лёс на дарогах гістарычных выпрабаванняў не толькі чалавека, чалавецтва, але і кніг; бібліятэк. І ўсё ж пасля нягод і драм заўсёды ўзнікала неадольнае жаданне “коштам пайковага хлеба” [1, с. 245], застаючыся галоднымі, купляць “Гісторыю чалавецтва” Гельмальта ці набыць “вялізны – велічэзны том” Пушкіна, як сталася гэта з падлеткам-рамантыкам з аповесці Н. Гілевіча “Перажыўшы вайну”. У “абразках памяці” пісьменніка нямала хвалюючых эпізодаў, у якіх – згадкі пра магічную сілу Кнігі. Як жа стасуецца карціна-малюнак з “камароўскіх прыгод” падлетка Гілевіча з паэтычнымі радкамі У. Караткевіча. Пазбыўся нарэшце хлапец нямілага занятку – прадаваць шклянчакі на базары вішні: кашы пустыя, грошы прыхаваныя. Можна “лавіць” спадарожны грузавік. Толькі ёсць адно *але*. І гэтае *але* – “славуты Камароўскі базар у Мінску”, які “повен народу, прадаўцоў і пакупнікоў, повен характэрнага нязмоўчнага шуму-гулу, галасоў-перамоваў, і мне хочацца яго абысці, паглядзець хоць трешку, – гэта ўсё-такі вельмі цікава” [2, с. 183]. Гэтая цікавасць далёка невыпадковага чалавека. Тут дзесьці на падсвядомым узроўні “працуе” талент будучага сапраўднага творцы, якому трэба умець бачыць і чуць, чуць і бачыць. У той памятны дзень убачыўся стары, які прапанаваў свой кніжны тавар: сярод кніг, тонкіх і тоненькіх, позірк выхапіў адну – кніжышчу! Кранальна праўдзіва, пранізліва гаворыць пісьменнік, успамінаючы праз гады, пра тое, як з перахопленым дыханнем прасіў дазволу паглядзець такі вялікі, падобны на “Біблію”, том твораў Пушкіна.

Мабыць, і чытачу XXI стагоддзя, да паслуг якога столькі дыхтоўна аформленых унікальных энцыклапедый, даведнікаў, розных серыйных выданняў, не лішне сэрцам, душой дакрануцца да таго драматычнага выбару, які павінен зрабіць хлапчына. Кошт Кнігі быў амаль роўны выручцы за вішні: “А ў сэрцы і ў думках стукала адно: «Як жа я вярнуся без грошай? Што я скажу маме? Не, гэтага я не зраблю нізавошта!” Але ўслед тут жа не прамаўляла, а крычала ўва мне – як ад жаху – другое: “Ты не купіш гэту Кнігу? Ты паедзеш дамоў без гэтай Кнігі?..” < > выручка за вішні перайшла да старога [2, с. 185]. Пра тое, як успрынялі дома такі паварот падзей (а ў сям’і было аж шасцёра школьнікаў), апавядальнік сціпла прамаўчыць. Затое пра лёс Кнігі і яе месца ў духоўным жыцці сям’і – і не толькі! – будзе сказана ў канцы раздзела “Кніга з Камароўскага базару”: “Я чытаў яе кожны дзень. Я – і мае браты, сёстры. А потым, як гэта вялося тады ў вёсках нашых, Кніга пайшла па суседзях, па хатах. І аднойчы яна не вярнулася. Напэўна, пайшла ў суседнія вёскі, далей, да новых чытачоў, якія пакутавалі ад духоўнага голаду не менш, чым у тыя галодныя гады ад фізічнага < >. Кніга пайшла. Можна сказаць – растварылася ў народзе. У самой прасветла-ўдзячнай душы народа” [2, с. 185].

Агульную ж карціну развіцця духоўна-інтэлектуальнага, эстэтычнага патэнцыялу беларускай творчай інтэлігенцыі канца 50 – пачатку 60-х гадоў мінулага стагоддзя, у жыцці якой галоўнае месца яшчэ з часоў ваеннага ліхалецця ці пасляваеннай разрухі і голаду заняла Кніга, раскрыў у сваім унікальным эсе “Мая бібліятэка” Я. Сіпакоў. Згаданае эсе мае характэрны падзагалавак – “Кніга пра кнігі”. Гэта сапраўды таленавіта напісаная Кніга пра жыццё кніг у прасторы і часе, у жыцці асобнага чалавека, пакалення, краіны. Як сведчаць мастацкія набыткі празаіка ў апошнія гады яго жыцця (“Соты” – 2010, “Зялёны лісток на планеце Зямля” – 2010, “Мая бібліятэка” – 2011), Я. Сіпакоў асабліва актыўна працаваў у жанры эсе. І на гэта, відаць, былі свае падставы. Якраз эсэістычная форма асэнсавання рэальнасці адкрывала перад пісьменнікам неабмежаваныя магчымасці найбольш выяўна і значна рэалізаваць, напрыклад, усё, што дала яму вучоба, скажам, у геніяльнага Пушкіна. І найперш Пушкіна-паэта. Так, у эсе “Соты” (па аўтарскім вызначэнні – гэта дзённік настрою) пісьменнік на пытанне чытачоў, прыхільнікаў яго таленту, у каго ён як празаік вучыўся, імгненна называў імя рускага пісьменніка. Пры гэтым тлумачыў: “Пушкін – цудоўны расказчык. І я вучуся ў яго гэтак жа, як ён, проста, нязмушана пісаць і расказваць само жыццё” [3, с. 94]. І тут жа палічыць патрэбным дадаць, што вучыцца пісьменніку ў таленавітых папярэднікаў не толькі можна, але і трэба: “Аднак не ў нейкага аднаго, да прыкладу, паэта ці празаіка, а адразу ва ўсёй сусветнай літаратуры.

У мяне багатая бібліятэка. І таму ўсе пісьменнікі свету – мае настаўнікі: Пушкін і Уітмен, Ду Фу і Багдановіч, Леў Талстой і Гамер, Адам Міцкевіч і Максім Танк, Шолахаў і Мележ” [3, с. 94]. І *дзённік настрою* “Соты”, і *партрэт Беларусі* “Зялёны лісток на планеце Зямля” ў пэўнай ступені падрыхтавалі з’яўленне эсе “Мая бібліятэка”. І ў адным, і ў другім творы пісьменнік часта разважае пра кнігу, яе ролю і месца ў духоўным жыцці нацыі. Праўда, маючы партрэт Беларусі (эсе “Зялёны лісток на планеце Зямля”), аўтар стварае агульную мадэль светабыцця нацыі, таму і вылучаны ў якасці ключавога слова займеннік *наш*: “Нашы лясы”, “Нашы песні”, “Нашы дарогі”, “Нашы замкі”, “Нашы кнігі” і г. д. У эсе “Мая бібліятэка” падкрэслены выразна суб’ектыўны пачатак. У першым выпадку аўтарскае “я” не з’яўляецца суцэльнай тэмай, у той час як эсе “Мая бібліятэка” характарызуецца такімі адметнымі рысамі эсэістычнага пісьма, як здольнасць апавядальніка мысліць, разважаць, аналізаваць. Якраз “уласнае мысленне, развага, роздум, аналітыка, здуменне, меркаванне, – на думку В. Акудовіча, – і з’яўляюцца вызначальнымі якасцямі “канструктыўных элементаў структуры эсе як жанру” [4].

Апошняя эсэістычная работа Я. Сіпакова наскрозь прасякнута шчыmlіва-развітальным настроем. Прадчуваў, мабыць, пісьменнік,

што жыцця засталася да крыўднага мала, а таму і задаецца пытаннем: “Калі з табою ўжо восень, з якімі ж лісткамі развітвацца – найперш?” [5, с. 89]. Кожны з сямі раздзелаў гэтай незвычайнай кнігі заканчваецца адным і тым жа пытаннем: якой жа кнігай пачаць сваё развітанне з найдаражэйшым скарбам, імя якому – хатняя бібліятэка пісьменніка? Калі ж дачытаны апошнія радкі твора, прыходзіць разуменне мастацкай функцыі ўбачанай аўтарам канкрэтнай карціны на рынку, апісаннем якой і пачынае свой твор эсэіст. Пушыстыя кацяняты на руках жанчыны. Даверлівымі вачанятамі глядзяць, здаецца, у самую душу. Ідэйны сэнс выпісанай карціны, яе эмацыянальна-псіхалагічнае напружанне ўзмацняе надпіс на кардоначы: “Аддам у ласкавыя рукі” [5, с. 79].

У чытача, які дакранаецца да кнігі, – па меркаванні апавядальніка, – павінна быць спагадная душа і чуйныя рукі. Чыстыя. Нездарма прыгадвае пісьменнік нежынскія старонкі жыцця гімназіста Гогаля, які з’яўляўся захавальнікам бібліятэкі, кнігі для якой “гімназісты выпісвалі на агульную складчыну” [6, с. 81]. Аўтар эсэ цытуе першага біёграфа рускага пісьменніка П.А. Куліша, які расказвае пра тое, як любоўна, пашаноўна ставіўся Гогаль да кнігі: бібліятэкар сам загортаў у паперкі вялікі і ўказальны палец чарговага карыстальніка бібліятэкай і толькі тады выдаваў кнігу. Дарэчы, пісьменнік так вядзе свой расказ пра жыццё кнігі, што ўзнікае адчуванне двухпланавасці дыялога. Адначасова гэта размова з сябрамі-кнігамі і чытачом, да якога часта, каб не сказаць пастаянна, звяртаецца аўтар. І звароты гэтыя абсалютна арганічна і натуральна “жывуць” у агульнай суб’ектыўна-апавядальнай плыні разваг эсэіста, ягоных згадак пра лёс, біяграфію таго альбо іншага “жыхара” сваіх бібліятэчных паліц, пра канкрэтна-рэальную аснову твора, асаблівасці ўвасаблення жыццёвага матэрыялу ў сістэму мастацкіх вобразаў. Пры гэтым аўтар эсэ задаецца безліччу пытанняў, шукае адказы на іх, даючы магчымасць і чытачу па-новаму ўспрыняць глыбіню жыццёвых супярэчнасцей, якія так вызначальна ўплывалі не толькі на лёс літаратурных персанажаў, скажам, Э. Хемінгуэя, але і на асабістую трагедыю творцы. Абазначыўшы прысутнасць Э. Хемінгуэя ў сваім чытацкім і пісьменніцкім лёсе, беларус Я. Сіпакоў прымушае і нас, чытачоў, захапіцца здольнасцю сапраўднага Майстра далучацца да літаратурных шэдэўраў сусветнай культуры, адкрываць разам з ім далёкія краіны і жыць лёсам літаратурных герояў, народжаных фантазіяй творцаў гэтых краін.

Тое, што вычытаў Я. Сіпакоў у “Зялёных пагорках Афрыкі”, уразіла нечаканым супадзеннем. Аказваецца, як у пару сваёй маладосці беларускія “шасцідзсятнікі” адкрывалі, дзякуючы Хемінгуэю, Парыж, так і ён, іх кумір, адкрываў для сябе іншы свет: “І я думаў, што, дзякуючы Тургеневу, я сам жыў у Расіі, гэтак жа як жыў у Будэнброкаў

і ў “Чырвоным і чорным” лазіў да жанчыны ў акно, а яшчэ была тая раніца, калі мы ўвайшлі ў Парыж праз гарадскія вароты і ўбачылі, як Сальседа прывязалі да коней і чацвертавалі на Грэўскай плошчы. Усё гэта бачыў я сам. І то ж мяне так і не паднялі на дыбу, таму што я быў далікатна ветлівы з катамі, калі нас з Какана каралі смерцю” [6, с. 48–49]. Дасведчаны ў сакрэтах і таямніцах пісьменніцкага рамяства, Я. Сіпакоў не хавае свайго здзіўлення і захаплення: “Здорава! Пісьменнік усё перажывае як і звычайны чытач. Але ж наколькі ў яго глыбей і мацней гэта атрымліваецца!” [6, с. 49].

Эсэ “Мая бібліятэка” таленавіта раскрывае праблему рэпрэзентацыі культурнай спадчыны народаў у нашу літаратуру. Пры гэтым з незвычайнай зграбнасцю, без усялякай натугі аўтар скіроўвае размову на такую значную праблему, як духоўнае і творчае сталенне літаратурнага пакалення 60-х гадоў, засваенне ім вопыту вялікай і магутнай рускай літаратуры і адкрыццё “цікавай амерыканскай літаратуры, сярод якой вяршыняю ўзвышаўся і Эрнест Хэмінгуэй” [6, с. 49]. Каб чытач таксама адчуў і зразумеў, якая гэта глыба Хэмінгуэй, эсэіст запрашае разам з ім зазірнуць у ілюстраваную фотаздымкамі біяграфію амерыканскага пісьменніка (серыя “ЖЗЛ”) і зрокава засяродзіцца на яго абліччы, на заснятых момантах жыццёвых перыпетый, пераадоленне якіх патрабавала сілы духу і фізічнай моцы. Вось так спакваля аўтар падводзіць чытача да трагічнай загадкі зямнога быцця вялікага творцы, калі ў самую пару фізічнай і літаратурнай спеласці ён сам абарве сваё жыццё. Толькі праз час, праз набыты чытацкі, пісьменніцкі і жыццёвы вопыт Я. Сіпакоў наблізіцца да разгадкі прычыны самагубства вялікага пісьменніка і жыццялюбца. І зноўку чытач разам з аўтарам эсэ павінен знайсці адказ на пытанне *чаму?* так сталася. Глобальнасць гэтага *чаму?* абазначана месцам слова ў мастацкім тэксце – адзінае на радок. Адзіны самастойны сказ.

У тых жа “Зялёных пагорках Афрыкі” ўвагу беларускага прэзаіка прыцягнула хэмінгуэўская канцэпцыя існавання творцы ў прасторы і часе: “Жыццём сваім я вельмі задаволены, але пісаць мне неабходна, таму што, калі я не напішу нейкай колькасці слоў, усё астатняе жыццё траціць сваю прывабнасць” [6, с. 50]. Сказанае Хэмінгуэем, аўтар эсэ суадносіць са словамі І. Шамякіна, які, наракаючы на старасць, скардзіўся, што не можа прыдумаць ніводнага сюжэта, а гэта ўжо сапраўдная катастрофа: “А я ж увесь свой век толькі пісаў. І без гэтага жыццё маё траціць усялякі сэнс” [6, с. 50].

Кожны раз, здымаючы з паліцы чарговую кнігу ці кніжачку, Я. Сіпакоў прамаўляе і ад сябе, і ад імя ўсяго пакалення пра самае далікатнае, трапяткое, інтымнае, што адкрывала літаратура свету таленавітай моладзі 60-х гадоў. Вось якое, напрыклад, уражанне выклікала

ў тагачаснай чытаючай моладзі проза Франсуазы Саган: яна была для маладых і пачынаючых “своеасаблівым наркотыкам” – мы ўвесь час памяталі, што яна ёсць на свеце” [6, с. 51]. Яна была блізкая ім і ваенным дзяцінствам, і “сінякамі душы”. Гэта не толькі назва твора французскай пісьменніцы. Гэта яшчэ і метафарычнае выяўленне сутнасных арыенціраў яе гераінь. Нельга было не адчуць усёй навізны яе “тэмы невыразнага смутку”, яе болю і жалю па няспраўджаным шчасці. Адным на дваіх. Пры гэтым ніколі з разваг Я. Сіпакова не знікае клопат пра лёс айчыннай культуры, пра набыткі і страты ў сферы прыгожага пісьменства беларускіх майстроў слова. Шкадуючы аб тым, што “ў нашай прозе не знайшлося ніводнай таленавітай паслядоўніцы выдатнай французскай пісьменніцы” [6, с. 51], аўтар адзначыць, што ў паэзіі нашай выдатна напісана і пра радасць, і пра сум на дваіх. І не проста адзначыць, а дасць прафесійна праўдзівую ацэнку здзейсненаму паэтэсамі Яўгеніяй Янішчыц і Раісай Баравіковай, якія “ сваёй маладой і бездакорна адкрытай, сардэчнай паэзіяй так высока ўзнялі планку нашай беларускай жаночай лірыкі, што, на маю думку, і сёння ніхто не змог яе пераадолець [6, с. 52]. Задаўшы такі тон, узяўшы такую высокую ноту, пісьменнік і самае значнае ў нашай паэзіі паспрабуе высвеціць праз трагічны лёс Ганны Ахматавай і Марыны Цвятаевай. А яшчэ прызнаецца, што любіць паэзію Бэлы Ахмадулінай, даводзячы, што і яна найперш паэтэса, а не паэт, што так напісаць пра дождж (паэма “Дождж”), так інтымна, так эратычна магла толькі жанчына-паэтэса.

Эсэ “Мая бібліятэка” – твор маштабны па значнасці думак і ахопу прасторава-часовага быцця “вялікіх кніг”, прысутнасці іх аўтараў у духоўнай культуры чалавецтва. Аўтар так падае, “прачытвае” багацейшы мастацкі матэрыял праз спасціжэнне асаблівасцей яго функцыянавання, што міжволі ўзнікае адчуванне не толькі значнасці Кнігі ў жыцці людскім, але і пагляднасці ўсяго, што пакідаюць у спадчыну пакаленням пісьменнікі 60-х гадоў XX стагоддзя.

Літаратура

1. Караткевіч, У. Збор твораў: у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск: Маст. літ., 1987. – Т. 1: Вершы, паэмы. – 431 с.
2. Гілевіч, Н. Збор твораў: у 23 т. / Н. Гілевіч. – Мінск: ТДА “Пантограф”, 2010. – Т. 14: Проза, апавесці, апавяданні і абразкі. – 576 с.
3. Сіпакоў, Я. Соты: дзённік настрою / Я. Сіпакоў // Польшча. – 2010. – № 12. – С. 80–115.
4. Акудовіч, В. Дыскурс свабоды: эсэ пра эсэ / В. Акудовіч // Літаратура і мастацтва. – 1998. – 11 верасня.
5. Сіпакоў, Я. Мая бібліятэка: кніга пра кнігі: эсэ / Я. Сіпакоў // Маладосць. – 2011. – № 1. – С. 79–92.
6. Сіпакоў, Я. Мая бібліятэка: кніга пра кнігі: эсэ / Я. Сіпакоў // Маладосць. – 2011. – № 2. – С. 45–88.

Федарцова Т.М. (Мінск, Беларусь)

АСВАЕННЕ БЕЛАРУСКАЙ ВЕРСІФІКАЦЫЙ ЦВЁРДЫХ ВЕРШАВАНЫХ ФОРМАЎ: РУБАІ

Мастацкая творчасць заўсёды перадавала рытм і пульс жыцця. Таму і не дзіўна, што ў XXI стагоддзе беларуская паэзія ўступіла, дасягнуўшы якасна іншага, вышэйшага ўзроўню, які характарызуецца сінтэзам вобразнага, філасофскага і навуковага асэнсавання і перасатварэння рэчаіснасці сродкамі мастацтва. Гэтая асаблівасць і сталася прычынай таго, што сучасная паэзія актыўна ўбірае ў сябе рацыянальнае, эмацыянальнае, стыхійнае і зададзенае. Дзякуючы ўсяму гэтаму дасягаецца ўшчыльненне зместу, афарыстычнасць і – што таксама важна – фармальна дасканаласць. Такім чынам і форма пачынае працаваць на сэнс, ідэю, тэму. На аснове прынцыпаў кандэнсацыі філасофска-аналітычнага пачатку, яднання думкі і пачуцця, выпрацоўкі “строгай” мастацкай формы ўзнікае інтэлектуальная паэзія. Калі гаварыць у разрэзе шырокіх абагульненняў, мінуў час стварэння навуковых паэтычных трактатаў, дэталёвага апісання з’яваў рэчаіснасці, мінуў перыяд адкрыта выражанага эталагізму. Паэзія становіцца нешматслоўнай, афарыстычнай, як бы “сціснутай” па сваёй вобразнай сутнасці.

Адной з прыкмет афарыстычнага мыслення, абумоўленага часам навуковага прагрэсу, з’яўляецца яго парадаксальнасць. Бо, з аднаго боку, пісьменнік самазасяроджваецца на ўласнай асобе, а з другога – стрымлівае асабовае, суб’ектыўнае і пераводзіць вобразнае апісанне ў рэчышча філасофскіх роздумаў. Таму ў працэсе творчасці аўтар нібы “перарастае” сябе, пераадольвае ўласныя межы інтэлектуальных магчымасцяў. Паэзія “малых” формаў перанасычана ні гістарычнымі, ні жыццёвымі, ні вобразнымі рэаліямі. Маланкавы пробліск думкі і філасофская выснова – вось унутранае змястоўнае напаўненне “мініяцюрных” жанраў і цвёрдых вершаваных формаў.

Імкненне чалавека да пазнання свайго ўнутранага свету, разумення жыццёвых працэсаў і іх філасофскага пераасэнсавання і ёсць найвышэйшая жыццёвая мудрасць, якую і стараецца спазнаць мастацтва слова. Падобнае “старанне” і складае аснову жанраў інтэлектуальнай паэзіі, паэзіі “малых” формаў, якія актыўна культываваліся ў XX стагоддзі. А, як вядома, кожнае стагоддзе, з яго жыццёва-філасофскім “напаўненнем”, патрабуе ўдасканалення старых і выпрацоўкі новых спосабаў адлюстравання рэчаіснасці.

Мэтай нашага даследавання ў гэтай працы якраз і будзе аналіз такіх цвёрдых вершаваных формаў, як рубаі. Як нам думаецца, сёння многія творцы прыгожага пашыраюць межы прадмета мастацка-вобразнага даследавання. Вельмі часта яны звяртаюцца да філасофскіх катэгорыяў Прасторы і Часу, Жыцця і Смерці, Узвышанага і Пачварнага, Добра і Зла. Адной з цікавых асаблівасцяў новай мастацкай свядомасці з’яўляецца адчуванне майстрамі слова адсутнасці ярка выражанага памежжа паміж

Жыццём і Смерцю, бо многія сучасныя аўтары (А. Разанаў, Р. Барадулін, М. Шайбак, А. Мінкін, А. Глобус і інш.) разглядаюць смерць не як фізічны зыход чалавека, а як своеасаблівы пераход яго ў іншае жыццёвае вымярэнне. Такое тлумачэнне смерці, падобны эсхаталагічны настрой уласцівы постмадэрнісцкаму напрамку светавай, у тым ліку і беларускай літаратуры.

Сёння літаратура больш грунтоўна вывучае (вядома, пры дапамозе вобразаў) асноўныя законы жыцця, актыўна звяртаецца да перадачы падсвядомага ў псіхалогіі чалавека. Таму адной з галоўных прыкметаў творчасці многіх сучасных паэтаў становіцца медытатыўнасць, асацыятыўнасць мыслення, акцэнтацыя імі ўвагі на пошуках новага героя, які адчувае не толькі сваё месца ў свеце, але і заканамернасці быцця ўвогуле. Падобныя прыкметы спакваля і незаўважна вядуць і да пошуку новай паэтычнай формы. Але часам беларускія літаратары асвойваюць формы, якія актыўна ўжываліся ў народаў Блізкага і Сярэдняга Усходу, Італіі, Францыі, Японіі і іншых краінаў. Відаць, іх прываблівае ў традыцыйных формах вылучэнне на першы план інтэлектуальнага элемента, філасофска-маральнай праблематыкі, яркі, відавочны эстэтызм.

Першым да інтэлектуальнай паэзіі ў беларускай літаратуры ўсвядомлена звярнуўся М. Багдановіч, які па-свойму разумеў сутнасць спрадвечнай культурнай традыцыі: асэнсаваць сучаснае праз вопыт мінулага, сцвердзіць сваё нацыянальна-адметнае праз асэнсаванне набыткаў светавага слоўнага мастацтва. Наш будучы класік упарта імкнуўся тэарэтычна і на практыцы паказаць годнасць беларускай паэзіі, якая можа авалодаць любой цвёрдай вершаванай формай, прызнанай у свеце: трыялетам, санетам, рандэлем, рандо, рубаі і г. д. У 1911 годзе ён упершыню ўводзіць у беларускую версіфікацыю рубаі. Гэта вершаваная форма была добра распрацаваная ў паэзіі Блізкага і Сярэдняга Усходу, бярэ свой пачатак з X–XI стст. Цудоўныя ўзоры рубаі пакінулі свету персідска-таджыцкі паэт Амар Хаям, таджыцкі паэт Рудакі, азербайджанец Насімі і інш. З таго часу катрэны з рыфмоўкамі **ааба**, **аааа**, радзей **абаб** (А.П. Квяткоўскі), **ааба**, **аааа** (В.П. Рагойша), таксама як і газель, нязменна служаць выражэнню лірычнай тэмы, якая грунтуецца на разгортванні філасофскага роздуму пра вечныя маральныя каштоўнасці, сэнс жыцця, каханне. Прааналізаваўшы рубаі ўсходніх класікаў, мы прапануем лічыць рыфмоўку **ааба** класічнай.

Рубаі, як цвёрдая вершаваная форма, дасягнула росквіту ў XI стагоддзі, калі прадэманстравала больш за 20 варыянтаў выкарыстання свайго вершаванага памеру (таму з'яўляецца разнастопным вершам, хоць класічнае ўсходняе рубаі, як правіла, мае доўгія радкі, як бы ўяўна набліжаецца да гексаметра), але з сярэдзіны XII стагоддзя яно саступіла першынства наступнай цвёрдай вершаванай форме – газелі: больш аб'ёмнаму вершатвору ад 6 да 24 радкоў. Асабліваць кампазіцыі газелі заключаецца

ў выкананні патрабавання абавязковых паўтораў першага і наступных цотных радкоў.

Максім Багдановіч у 1911 годзе напісаў рубаічнай страфой верш “Згукі бацькаўшчыны”, у якім дакладна вытрымлівае класічную рыфмоўку **ааба** ва ўсіх трох строфах. Пры гэтым мастак не парушае галоўнага канона – кожнае рубаі павінна заключаць у сабе закончаную думку. Так, у першай рубаічнай страфе чытач знаёміцца з галоўнай гераіняй і самотным станам яе душы:

*Уся ў слязах дзяўчына
Хіліцца да тына.
Поруч з ёю пад расою
Зіхаціць шыпына [1, с. 80].*

Тэма другой рубаічнай страфы – разважанні, думкі аб прычыне слёз і аб суцяшэнні, якое непазбежнае ў дадзенай сітуацыі.

Апошняя страфа поўніцца заклікам-ушчуваннем таму, хто мог бы высушыць дзявочыя слёзы, але чамусьці марудзіць з гэтай высакароднай справай:

*Адгадайце ж, людзі,
Хто страхаць іх будзе?
І чаму ён, жаўтадзюбы,
Аж дасюль марудзе [1, с. 80].*

Змястоўнасцю і будовай дадзены верш М. Багдановіча нагадвае народную песню аб дзявочай долі-нядолі, а фармальна адпавядае рубаі з усечанымі стопамі. Першае беларускае рубаі датуецца 1911 годам. Але ў 1915 годзе Багдановіч зацікаўлена вывучае фальклор розных народаў і дае ўзор персідскіх песень, якія ўяўляюць сабой сапраўдныя чатырохрадковыя класічныя рубаі з рыфмоўкай: **ааба**. Абодва рубаі прысвечаны тэме каханья. Прывядзем адно з іх:

*Празрыстым пакрывалам ты агарнула твар.
Яна – як поўны месяц сярод правідных хмар.
Праглянь, мой месяц мілы, зірні мне ясна ў вочы,
Каб не ляжаў на сэрцы маркотных дум цяжар [1, с. 396].*

Рубаічнай страфой напісаны вершы Максіма Танка “На радзіме Абая” і М. Лужаніна “Пад цымбалы”.

Цікава, што Танк, па-сутнасці, не прызнаваў строгіх фармальных межаў паэтычнага твора. Яго творчаму палёту заўсёды было цесна ў традыцыйнай “вопратцы” ўмоўнасцяў, патрабаванняў, зададзенасці (успомнім яго вершы “Санет” і “Антысанет”). Тым не менш ён унёс значны ўклад у развіццё лірычных жанраў і формаў даўнейшых, старажытных узораў верша, відаць, з мэтай павышэння агульнага эстэтычнага ўзроўню паэзіі. Проста ў адрозненне ад Багдановіча ён не дэклараваў выразна акрэсленую ўстаноўку на стварэнне таго ці іншага жанру, а спакойна, без тэарэтычных высілкаў рабіў сваю справу. Некалькі прычынаў паслужылі стварэнню

цудоўнага сямістрофнага рубаі. Гэта, у першую чаргу, даніна павагі казахскаму пісьменніку-асветніку Абаю Кунанбаеву, які нарадзіўся яшчэ ў XIX стагоддзі, – пачынальніку новай казахскай літаратуры, у сувязі з чым невыпадкова і назва твора – “На радзіме Абая”. Па-другое, наш паэт выдатна ведаў, што, акрамя шасці- і васьмірадкоўяў, казахскі паэт актыўна выкарыстоўваў гэтую цвёрдую вершаваную форму, і зацікавіўся ёю.

У стылявых адносінах рубаі Максіма Танка больш дасканалае, чым Багдановічава, бо ў апошняга падчас напісання дадзенага твора мастацка-вобразная сістэма нашага слоўнага мастацтва яшчэ грунтавалася на фальклорна-песенных традыцыях. Змястоўнасць жа рубаі Танка “трымаецца” на выкарыстанні агульналітаратурнага элегічна-адычнага пафасу, падмуркам якога з’яўляецца гуманізм. Творчасць паэта і сёння, калі нацыянальныя літаратуры маюць абмежаваныя стасункі паміж сабой, застаецца асветніцкай, высокамаральнай, мудрай, непрымусова ўваходзіць у рэчышча сусветнага літаратурнага працэсу. Такой, па-сутнасці, была і паэзія Абая Кунанбаева, якая прапагандавала агульналюдскую мараль і этыку паводзінаў чалавека ў штодзённым жыцці паводле біблейскіх каштоўнасцяў. Вось як гучыць заповіт Абая маладым – палымяны зварот да будучых пакаленняў:

*В душу взглядишь поглубже. Сам собой побудь:
Я для тебя загадка, я и мой путь.
Знай, потомок, дорогу я для тебя открывал,
Против тысяч сражался – не обессуди [2, с. 5].*

Не толькі паважліва і з любоўю ставіцца Танк да творчасці казахскага акына, а і вывучае майстэрства і прыёмы пісьма, якімі ўсходні мастак дасягае іншасказальнасці, прытчападобнасці, філасафічнасці мыслення. Дарэчы, гэтыя ж рысы характэрны і яго ўласнай творчасці, таму нашаму паэту няцяжка спалучыць чужое і сваё.

Асаблівасць рубаічных строфаў патрыярха нашай паэзіі заключаецца, па-першае, у скандэнсаванасці думкі, як і ў Абая, і ў спыненні яе развіцця на галоўным, істотным. Сем строфаў уяўляюць сабой сем асноўных тэмаў, але галоўная гучыць у чацвёртай страфе, дзе паэт гаворыць аб неўміручай славе акына:

*Ён жыве, бо зямлю сваю шчыра любіў,
Ён жыве, бо зарой пуцяводнай свяціў,
Ён жыве, бо ў суровы і радасны час
Жыў з народамі і з ім неразлучны ён быў [3, с. 13].*

У гэтым высокапафасным, адычным вершы скарыстана класічная для рубаі рыфмоўка **ааба**. Аднак Танк не быў бы Танкам, каб нават у зададзенай фармальнай традыцыйнасці не дапусціў для сябе паслаблення, пэўнага разняволення канонаў, што выявіліся ў парушэнні рыфмоўкі ў другой і пятай строфах.

З усіх беларускіх паэтаў XX стагоддзя найбольшую ўвагу стварэнню рубаі надаваў М. Лужанін. Іх у яго спадчыне можна падзяліць паводле многіх прыкметаў на такія разнавіднасці, як эталагічныя, дыдактычныя, гераічныя, жартоўна-сатырычныя, медытатыўныя і інш. І атрымліваюцца рубаі-прытча, рубаі-жарт, ці сатыра, элегічнае рубаі і г. д. Першае рубаі “Пад цымбалы”, напісанае ў 70-х гадах, таксама, як і Багдановічава, пабудавана на фальклорна-песеннай аснове і многімі рысамі падобнае да прыпеўкі:

*Кацярынка мая,
Нежурынка мая!
Калі ты мяне забыла,
Прыгадай салаўя [4, с. 90].*

Як і ў гэтым фальклорным жанры, тут яскрава выяўляюцца асабістыя перажыванні аўтара. Для больш трапнай характарыстыкі “аб’екта сваёй увагі” паэт нават скарыстоўвае (нібы ўзяты з народнай мовы) эпітэт “нежурынка”, як сінонім да слоў *вясёлая, бесклапотная*, чым надае адзнакі інтымнасці, даверлівасці зместу твора. У большасці рубаі Лужаніна дакладна вытрымана класічная рыфмоўка **ааба**, але ёсць і спроба вар’іравання рыфмы: **аааа, аббб, аааб**. У вышэйзгаданым вершы таксама вытрыманы класічны ўзор рыфмоўкі, тым не менш, дасканалым рубаі яго назваць нельга з-за адсутнасці галоўнай прыкметы – завершанасці думкі ў кожнай рубаічнай страфе. Актыўнае скарыстанне дзеясловаў будучага часу “прыгадай”, “пахадзі”, “памахай” у абедзвюх строфах злівае іх у адзіную сэнсавую плынь.

Больш удалым эксперымантам над формай з’яўляецца жартоўнае рубаі паэта, напісанае паводле выкарыстання адной рыфмы:

*Бедавалі горка дамы:
– Як нам скінуць кілаграмы?
Не рабіце, цёткі, драмы,
Станьце каля піларамы [4, с. 174].*

Цікава назіраць, як Лужанін па-майстэрску “прыстасоўвае” форму верша, выкарыстаную класікамі Усходу для афарыстычных медытацый, да паказу розных жыццёвых сітуацый – ад трагічных да гумарыстычна-камічных. Тэма вайны – скразная тэма творчасці паэта, напрыклад, знайшла сваё адлюстраванне ў рубаі элегічнага гучання:

*Ужо салаўі на падросце,
Мінула ваенная млосць,
А маці па сыне галосіць
Пакуль толькі голасу ёсць [4, с. 177].*

Глыбіня інтэлекту творцы праяўляецца ў медытатыўных рубаі, дзе паэт разважае аб няўмольнасці Часу, хуткаплыннасці і незваротнасці жыцця:

*Нічога ўжо не ўдасца занавя!
Перачакаць перачаканае,
Перакахаць перакаханае,
Перакалыхаць калыханае [4, с. 179].*

Адсутнасць дыдактызму, сцішанасць інтанацыі, лёгкі, з гарчынкай, сум аб пражытым робяць верш даверліва-адкрытым чытачу, спакваля вымушаюць да развагаў па сутнасных пытаннях быцця.

Асаблівасць медытатыўных вершаў Лужаніна заключаецца ў тым, што, пры ўсёй паўнаце разваг пра вечнае, паэт не адрываецца ад рэальнага жыцця, у аснове якога дзесяць хрысціянскіх заповедзяў, якія і складаюць аснову лужанінскага гуманізму.

Да рубаі, як цвёрдай вершаванай формы, звяртаюцца многія паэты і сёння. Так, Я. Міклашэўскі (аўтар рамана-даследавання “Каханне і смерць, або Лёс Максіма Багдановіча”) ствараў рубаі-пародыі, але яны мяжуюцца ў аўтара з вершамі-роздумами аб такіх філасофскіх катэгорыях, як Дабро і Зло:

*Калі на зло ты мне адкажаш злом –
Мы будзем звязаны з табой адным вузлом.
Ды божы дух, наведарышы мой дом,
На зло маё мне адказаў добром [5, с. 206].*

Рубаі сустракаецца і ў інтымнай лірыцы жанчын-паэтак – Яўгеніі Янішчыц і Веры Буланды, якія з жаночай далікатнасцю нават даюць сваім вершам аднайменныя назвы “Рубаі”, разумеючы, наколькі нязвыклая дадзеная вершаваная форма для нацыянальнай версіфікацыі. Сапраўды, шырокага распаўсюджвання (як санет ці трыялет) рубаі ў беларускай паэзіі не атрымала, таму не адчула на сабе і поўнага працэсу разняволення класічнай формы.

Літаратура

1. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992–1995. – Т. 1: Вершы, пераклады. 1908–1910. – 1993. – С. 80, 396.
2. Кунанбаев, Абай. Избранные стихи / Абай Кунанбаев; пер. с каз.; сост. А.Л. Жовтис; послесловие М. Ауэзова. – Алма-Ата: Жазушы, 1985. – С. 5.
3. Танк, М. Збор твораў: у 6 т. / М. Танк. – Мінск: Маст. літ., 1979. – Т. 3. – С. 13.

Чернейко И.Л. (Мозырь, Беларусь)

**ДУХОВНАЯ ПРОЗА Н.В. ГОГОЛЯ
НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ**

Николай Васильевич Гоголь относится к «загадочным», «сложным» авторам в русской литературе. «Пророк православной культуры» (В. Зеньковский), «избранник Христа» (П. Михед), «самый церковный писатель» (иеромонах Симеон (Томачинский)), «кающийся колдун, бедный одержимый» (А. Терц), «великий нерусский писатель» (А. Шумский) – весь этот далеко не полный перечень таких противоречивых определений Гоголя свидетельствует о его тернистом духовном пути становления как писателя и религиозного мыслителя.

Религиозное воспитание Гоголь получил в семье. Несколько поколений предков Н. В. Гоголя имели духовное образование. Прадед, выпускник Киевской Духовной академии, служил Богу в сане священника. Дед тоже закончил Киевскую Духовную академию, а отец, Василий Афанасьевич, учился в Полтавской Духовной семинарии. Мария Ивановна, будущая мать писателя, пережила вместе с мужем смерть своих детей, едва успевших появиться на свет. И тогда перед иконой Святителя Николая Чудотворца она дала обет: если Бог даст ей сына, то назовет его Николаем. Спустя год, 20 марта 1809 года, родился Николай Васильевич Гоголь.

Помещичий быт в Васильевке, где прошли детские годы писателя, отличался обрядовой, патриархальной религиозностью. Ребенком Гоголя постоянно водили в церковь, возили по богомольям в Диканьку, Булищи, Лубны, заставляли поститься. С детства Гоголь был склонен к уединению. В последнее десятилетие жизни он также оставался одиноким человеком в кругу своих «светских» друзей, «почитателей» его таланта. Это холодное одиночество могло быть одной из причин желания писателя уединиться в монастырских стенах и обрести там тепло. Только в последние годы своей жизни Гоголь обрел братьев во Христе, настоящих друзей, за которых смиренно будет молиться перед смертью. Речь идет о лицах духовного звания, которые видели в Гоголе прежде всего человека слабого, мнительного, но всей душой стремящегося к Богу (Иннокентий, архиепископ Херсонский, игумен Антоний, настоятель Черноостровского Николаевского монастыря, оптинский старец Макарий и др.). У Гоголя постепенно вырабатывается аскетический тип поведения, вырисовывается монашеский идеал. Он систематически читает книги духовного содержания, отдавая предпочтение святоотеческой литературе, посещает русские монастыри, Оптину Пустынь, Троице-Сергиеву лавру, совершает паломничество в Иерусалим, у Гроба Господня молится за всю Россию. Однако обретение нового пути давалось писателю нелегко. Он сомневался в своих силах

и испытывал мучительный разлад между художественно-эстетическими и религиозными устремлениями.

Постепенно к Гоголю пришло осознание того, что «искусство свято», и, чтобы спасти душу, необязательно уходить в монастырь – можно сделать это на поприще писателя. Он посвящает себя Богу в своем писательском служении, верит в неограниченную всеильность художественного слова. В последние годы жизни Гоголь начинает сомневаться в своем таланте, подвергает сомнению все написанное. Писатель-реалист уступает место проповеднику религиозно-мистических идей. Это было вызвано не только физическим и душевным недомоганием Гоголя, но и влиянием реакционно настроенных друзей (Жуковский, Погодин, Шевырев и др.). Особую роль в духовной драме писателя сыграло и его долгое пребывание за границей, которое мешало ему осмыслить новые социально-исторические веяния, происходящие на родине. В конце июня – начале июля 1845 года разразился духовный и творческий кризис писателя. Как бы предчувствуя смерть, он пишет духовное завещание, впоследствии включенное в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», и сжигает рукопись второго тома «Мертвых душ».

Свою христианскую позицию Гоголь показал в книге «Выбранные места из переписки с друзьями», которую опубликовал в 1847 году. Замысел книги относится к весне 1845 года, к периоду затяжного приступа болезни и душевной депрессии писателя. Ее появление было вызвано огромной тревогой Гоголя за состояние России, желанием «очистить» душу русского человека, указать ему верный путь. Вся она написана в манере проповеди, в слогe торжественном и пророческом. В этой книге он во всеуслышание высказал свои взгляды на веру, Церковь, царскую власть, Россию, слово писателя, поэзию. В «Выбранных местах...» Гоголь выступает как государственный человек, стремящийся к наилучшему иерархическому устройству общества, в котором каждый человек достойно выполняет свой гражданский долг. Отсюда обилие и разнообразие адресатов гоголевских писем: от светской женщины до государственного деятеля. Гоголь как бы «раскраивал» в своей книге русскую жизнь сверху донизу, разрушал все ее институты, чтобы затем вновь собрать ее усилием своей поэтической мечты. Через всю «Переписку» проходит тревога о неблагополучии современной ему России, спасти которую может православная Церковь и русское духовенство.

Церковь для Гоголя – не просто социальный институт. По мнению писателя, она должна внести в общество дух всеобщего примирения. С этим связаны новые мысли Гоголя об особом призвании России в деле «оцерковления» мира. О «качествах» русского духа Гоголь писал еще в «Тарасе Бульбе». Позднее тема России была эпически представлена в «Мертвых душах». В «Выбранных местах из переписки с друзьями» он

вовсе замечает, что одна только Россия ощущает приближение «истинного царствия» и ближе других стран подошла к Христу. Русское государство в представлении Гоголя приравнивается к «небесному государству». Писатель резко высказывается против «квасных патриотов» и «очужеземившихся русских», у которых нет в душе «русской России» в ее подлинной силе и глубине. Эта тема художественно реализована в главе «Светлое Воскресение». «Не умрет из нашей старины ни зерно того, что есть в ней истинно русского и что освящено самим Христом. Разнесётся звонкими струнами поэтов, развозвестится благоухающими устами святителей, вспыхнет померкнувшее – и праздник Светлого Воскресенья воспряднётся как следует прежде у нас, нежели у других народов» [3, 379]. Почему же только в России так радостно и торжественно «воспряднётся» этот день? Гоголь замечает, что в русском народе есть то, что делает его особенным: «начало братство Христова», идея покаяния и любви, веры и согласия, стремление к «соединению людей и братской любви между ними» [3, 380].

В чем же состоит христианская позиция Гоголя? В том, что каждый человек должен честно служить и стать христианином, каждый должен заглянуть себе в душу, познать ее, проанализировать, потому как «найдя ключ к своей душе, найдешь ключ и к душам других людей». Писатель глубоко верил в человеческую натуру, в её духовную силу и мощь.

Литературное наследие Н.В. Гоголя традиционно представлено в школьном курсе литературы («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Петербургские повести», «Ревизор», «Мертвые души»). Программа по русской литературе предусматривает изучение творчества писателя в его социально-критическом и сатирическом аспектах. Нравственно-философские искания Гоголя не являются предметом осмысления учащихся. Эта сторона творческого наследия Гоголя предлагается нами в качестве объекта изучения на факультативных занятиях в 9 классе, тема которых «Нашим современникам открывается подлинный лик Гоголя как великого духовного писателя России». Для понимания данной темы школьникам предлагаются фронтальные, индивидуальные и групповые задания.

Фронтальные задания

1. Назовите известных художников, создавших портреты Н.В. Гоголя.
2. В 1841 году портрет Гоголя создает известный русский художник А. Иванов, в этом же году портрет писателя пишет Ф. Моллер. Как вы думаете, какому из этих двух портретов отдавал предпочтение сам Гоголь?
3. Кто делал иллюстрации к произведениям Н.В. Гоголя?
4. Н.В. Гоголь любил разные виды искусства, но особенно выделял «трёх прекрасных цариц мира»: первая «внушает наслаждение»,

вторая – «тихий восторг и мечтания», третья – «страсть и смятение духа». Назовите этих «цариц».

5. Почему сегодня Н.В. Гоголя называют «пророком православной культуры»? Какая икона особенно почиталась в семье Гоголя и почему?

6. Н.В. Гоголь в своей жизни много путешествовал, объездил всю Европу, совершил паломничество в Иерусалим, собирался ехать на Святую гору Афон. Назовите известные русские монастыри, в которых бывал Гоголь.

7. В конце июня – начале июля 1845 года разразился душевный кризис писателя, в результате которого он сжёг рукопись второго тома «Мертвых душ». В последнем письме из «Четырех писем к разным людям по поводу “Мертвых душ” Н.В. Гоголь писал о том, как «нелегко было сжечь пятилетний труд, где всякая строка досталась потрясением...» Подумайте, какие причины привели писателя к сожжению рукописи?

8. В 1846 году появилась книга «Выбранные места из переписки с друзьями», свидетельствующая о том, что автор «Мертвых душ» окончательно уверовал в свое избранничество – быть тем, кто укажет России путь к ее спасению. Как вы понимаете предсмертные слова Н. В. Гоголя: «Будьте не мертвые, а живые души»?

9. Определите основные социально-исторические, культурные события русской жизни в 40-е гг. XIX века. Каковы предпосылки появления книги «Выбранные места из переписки с друзьями»? В чем особенности ее жанра и композиции?

10. Назовите основные проблемы, которые поднимает Гоголь в «Переписке...»? Каковы ключевые идеи гоголевской программы переустройства России?

11. Отрывки из каких писем Н.В. Гоголя представлены? Назовите их и определите ключевую идею.

• *«Завещаю не ставить надо мною никакого памятника... Кто после моей смерти вырастет выше духом, нежели как был при жизни моей, тот покажет, что он, точно, любил меня и был мне другом, и сим только воздвигнет мне памятник...»;*

• *«Поэт на поприще слова должен быть так же безукоризнен, как и всякий другой на своем поприще...»;*

• *«Жизнью нашей мы должны защищать нашу церковь, которая вся есть жизнь; благоуханием душ наших должны мы возвестить ее истину...»;*

• *«Нет, вы ещё не любите Россию. А не полюбивши России, не полюбите вам своих братьев, а не полюбивши своих братьев, не возгореться вам любовью к Богу, не спасетесь вам...»;*

• *«Позаботься прежде всего о себе, а потом о других; стань прежде сам почище душою, а потом уже старайся, чтобы другие были чище...»;*

• «...Жуковский – наша замечательная оригинальность... высшею волею вложено было ему в душу... стремление к незримому и таинственному.

Пушкин был для всех поэтов, ему современных, точно сброшенный с неба поэтический огонь, от которого, как свечки, запеклись другие самоцветные поэты...»

12. В чем, по мнению Н.В. Гоголя, раскрывается глубочайшая истина русского православия?

13. Как была встречена современниками Гоголя книга в России? Почему В.Г. Белинский в «Письме к Н.В. Гоголю» выступает против «Выбранных мест из переписки с друзьями»? Почему Гоголя и Белинского можно назвать центральными фигурами в литературе 40-х годов, а их идейный спор – историческим?

14. Замысел композиции «Явление Христа народу» возник у А. Иванова в середине 30-х годов, работа над эскизами началась в 1837 г., а завершил свой труд художник лишь в 1857 г. Чем привлекла А. Иванова тема пришествия Христа? Какие чувства пробуждает у вас эта картина?

15. Для какой картины А. Иванова позировал Н.В. Гоголь?

16. По словам В.В. Зеньковского, в Гоголе «есть именно пророчество о том, как должно жить и действовать русским людям. В этом незабываемое значение Гоголя в истории русской культуры, русской жизни». В чем, на ваш взгляд, историческое и общечеловеческое значение творчества писателя?

Индивидуальные задания

1. Познакомьтесь с высказываниями Н.В. Гоголя и А. Иванова о духовных истоках творчества. Найдите ключевые слова в двух высказываниях и определите общее. Что объединяет Гоголя и Иванова в жизни, искусстве, философских воззрениях?

• «Исследуй, изучай все, но по всем умеи находить мысль и старайся постигнуть высокую тайну Создателя» (Н.В. Гоголь).

• «Отцу моему я обязан жизнью и искусством, которое внушено мне как ремесло. Вам я обязан понятием о жизни и об понятии искусства моего к источнику его – душе» (Из письма А.А. Иванова).

2. Подготовьте выразительное чтение молитвы Н.В. Гоголя «К Тебе, о Матерь Пресвятая».

3. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь выступает как государственный человек, стремящийся к наилучшему иерархическому устройству общества, когда каждый человек достойно выполняет свой долг на своем месте. Назовите адресатов гоголевских писем. Сочините свое письмо-обращение к Гоголю.

4. Напишите научный доклад на тему «Художественная философия Н.В. Гоголя – автора «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Групповые задания

1. Подберите цитатный материал по теме «Духовное наследие Н. В. Гоголя».

2. Подготовьтесь к конкурсу иллюстраторов «Мой Гоголь».

3. Напишите эссе «“Русь святая” в творчестве А. Иванова и Н. Гоголя».

4. Проведите встречу в литературном салоне «В мире Н. В. Гоголя».

Фронтальные задания, предлагаемые программой факультатива, позволяют выявить уровень изученного материала. Задания для групповой и индивидуальной работы носят исследовательский и творческий характер. Изучение жизни и творчества Н. В. Гоголя в контексте христианской этики способствует формированию духовного мира школьников.

Таким образом, воцерковленность, идея соборности, склонность к созерцательному уединению, стремление к духовному общению, семейные традиции благочестия, серьёзное отношение к художественному творчеству характерны для Н.В. Гоголя как духовного писателя.

Литература

1. Воропаев, В. «Дело, взятое из души». Поэма Гоголя «Мертвые души»: история замысла и его осуществление / В. Воропаев // Литература в школе / В. Воропаев. – 1996. – № 4. – С. 5–19.

2. Воропаев, В.Н. Н.В. Гоголь: жизнь и творчество. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / В.Н. Воропаев. – 2-е изд. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 128 с.

3. Гоголь, Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями / Н.В. Гоголь // Собр. соч.: в 9 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Худ. лит., 1978. – Т. 6. – С. 110–392.

4. Капитанова, Л.А. Н.В. Гоголь в жизни и творчестве: учеб. пособие / Л. А. Капитанова. – 2-е изд. – М.: Рус. слово, 2006. – 159 с.

5. Манн, Ю.В. Поэтика Гоголя / Ю.В. Манн. – 2-е изд., доп. – М.: Худ. лит., 1988. – 413 с.

6. Храпченко, М.Б. Николай Гоголь: Литературный путь. Величие писателя / М. Б. Храпченко // Собр. соч.: в 4 т. / М.Б. Храпченко. – М.: Худ. лит., 1975. – Т. 1. – С. 200–270, 90–198.

5. Міклашэўскі, Я. Рубаі / Я. Міклашэўскі // Маладосць / Я. Міклашэўскі. – 2000. – № 2. – С. 203–206.

НАЦЫЯНАЛЬНЫ ВОБРАЗ СВЕТУ ПРАЗ ПРЫЗМУ ЧАСУ І НОВЫЯ КУЛЬТУРНЫЯ ПАРАДЫГМЫ

Барсук А.Я. (Мазыр, Беларусь)

МАЁНТКІ МАЗЫРСКАЙ ШЛЯХТЫ

Мазыршчына заўсёды вызначалася сярод іншых рэгіёнаў Беларусі, дзякуючы свайму геаграфічнаму размяшчэнню на скрыжаванні буйных водных (Прыпяць, Пціч) і сухапутных (Жытомір-Бабруйск, Рагачоў-Рэчыца-Пінск) шляхоў.

У складзе Вялікага княства Літоўскага Мазыршчына акрэслівалася Мазырскім староствам, у якое ўваходзілі Мазырская (складалася з 24 сёл) і Бчыцкая (Пціцкая, налічвала 12 сёл) воласці. У 1565 г. утвораны Мазырскі павет у складзе Кіеўскага ваяводства, а пасля стварэння Рэчы Паспалітай, у 1569 г. – Мінскага ваяводства. Найбольш значнымі мястэчкамі павета былі: Капаткевічы, Каралін, Лельчыцы, Нароўля, Петрыкаў, Скрыгалаў.

Пасля ўваходжання ў склад Расійскай імперыі, у 1796 г. плошча Мазырскага павета складала 15,6 тыс. кв. км. з мястэчкамі Давыд-Гарадок, Каралін, Капаткевічы, Лахва, Петрыкаў, Скрыгалаў, Тураў (для параўнання плошча сучаснага Мазырскага раёна 1,6 тыс. кв. км.). На 1860 г. у павеце налічвалася 112 прыватных маёнткаў, 21 воласць [1, с. 516].

Сярод мазырскай шляхты вылучаліся Аскеркі, Яленскія, Кеневічы.

Аскеркі – вядомы шляхецкі ўплывовы род у Вялікім княстве Літоўскім і Рэчы Паспалітай, які мог сапернічаць з Радзівіламі. Яны атрымалі шляхецкую годнасць і герб “Мурдэліо” да сярэдзіны XVI ст. і мелі зямельныя ўладанні ў Полацкім ваяводстве. Землі ў Мазырскім і Рэчыцкім паветах Аскеркі атрымалі ад Жыгімонта II Аўгуста ў якасці кампенсацыі страчаных маёнткаў падчас Лівонскай вайны, калі Полацк быў захоплены рускімі войскамі Івана IV, У першай палове XVII ст. род Аскеркаў заняў вядучае месца сярод паўднёвабеларускай і ўкраінскай шляхты.

Есць меркаванне, менавіта Аскеркі садзейнічалі таму, што ў 1597 г. Жыгімонт III Ваза даў «рускаму» духавенству Мазыра поўную свабоду ад уплыву ваяводы і ўсіх грамадзянскіх улад [2, с. 756].

Традыцыйна ў Мазыры Аскеркі займалі пасады земскага пісара, суддзі (Самуэль Аскерка, 1632 г.), падсудка земскага (Міхаіл Аскерка), стольніка мазырскага (Францішак Міхайлавіч), кашталяна, маршалка і старосты (Антоні Міхайлавіч, 1722 г.) і інш. Прадстаўнікі роду былі і манахамі розных ордэнаў: езуітаў, цыстэрцыянцаў, базыльян.

Знаходзіліся ў сваяцтве з іншымі прадстаўнікамі мазырскай шляхты – Яленскімі і Ленкевічамі. Аскеркі прымалі самы актыўны ўдзел ва ўсіх палітычных падзеях Рэчы Паспалітай, былі пасламі на агульнадзяржаўныя Соймы, дэпутатамі Трыбунала ВКЛ, неаднаразова вызначаліся ў баявых дзеяннях.

Так, Самуэль Аскерка (каля 1600–1673 гг.) удзельнічаў у войнах з Рускай дзяржавай 1609–1618 гг. і Швецыяй 1600–1629 гг., казацка-сялянскай вайне 1648–1651 гг., вызначыўся падчас вайны Рэчы Паспалітай з Расіяй 1654–1667 гг. [3, с. 328–330].

Аскеркі лічыліся абаронцамі каталіцтва і неаднаразова матэрыяльна падтрымлівалі кляштары і касцёлы ў Мазырскім павеце. На сродкі Аскеркаў у 1711 г. быў заснаваны мужчынскі цыстэрцыянскі кляштар у Мазыры, у 1740 і 1780-я гг. яго мецэнатамі былі Рафаіл Алаізіі і Казімір Мацей Аскеркі [4, с. 93]. Казімір Аскерка, маршалак мазырскі, вызначыўся яшчэ і тым, што ў 1760–1778 гг. аднавіў бернардзінскі кляштар у Мазыры, які пацярпеў ад пажару ў канцы XVII ст. У крыпце Свята-Міхайлаўскага сабора захаваліся надгробныя пліты Казіміра Аскеркі, Ігнація і Барбары Аскеркаў.

Найбольш вядомыя маёнткі мазырскіх Аскеркаў: Скрыгалаў, Слабада Скрыгалаўская, Барбароў, Нароўля, Галоўчыцы, Каралін (сучасны Ельск), Мялешкавічы, Барыскавічы, Майсееўка, Юравічы, Новы Двор.

Маёнтак Новы Двор вядомы яшчэ і тым, што там нарадзіўся Фёдар Стравінскі, знакаміты спявак, бацька буйнейшага кампазітара XX ст. Ён таксама паходзіў са шляхецкага роду ВКЛ герба “Суліма”, вядомага з 1500 г.

Пасля далучэння Беларусі да Расійскай імперыі Аскеркі страцілі былую магутнасць, многія ўладанні канфіскаваны з-за ўдзелу ў паўстанні Т. Касцюшкі ў 1794 г.

Некаторыя прадстаўнікі роду ў Расіі займалі даволі значныя грамадзянскія і вайсковыя пасады (Альбін Аскерка – маёр Расійскай арміі, яго сын, Альфонс – палкоўнік Генеральнага штаба Расійскай арміі [3, с. 332].

За неблаганадзейнасць і спробу даслаць імператару Аляксандру II адрас аб далучэнні Мазырскага павета да Каралеўства Польскага адзін з буйных маёнткаў Эміля Аскеркі і яго сыноў Фелікса, Любаміра. Вітольда, Напалеона, Скрыгалаў Мазырскага павета быў канфіскаваны.

Амаль уся маёмасць Аскеркаў была канфіскавана ў розныя часы і трапіла да розных людзей. Аб былой велічы Аскеркаў сведчаць рэшткі фундаментаў былых палацаў і паркаў, сучасны герб г. Нароўля, у аснову якога пакладзены радавы герб Аскеркаў “Мурдэліо”.

Галоўчыцкі сядзібна-паркавы комплекс Аскеркаў у 8 тыс. дзесяцін быў канфіскаваны за ўдзел у паўстанні 1830–1831 гг. Яго набыў сын мазырскага судзі Ігната Горвата Станіслаў. У сярэдзіне XIX ст. новыя

гаспадары замест драўлянай сядзібы ў стылі класіцызму пабудавалі двухпавярховы мураваны палац з тэрасамі і двухраднай унутранай планіроўкай. Сярэдзіну будынка займаў вялізны хол з іанічнай каланадай. Мелася бібліятэка ў некалькі тысяч тамоў, калекцыя твораў еўрапейскага мастацтва.

Да 1917 г. ад сядзібы засталіся два драўляныя ідэнтычныя флігелі XVIII ст. Цяпер ацалеў толькі парк. Гэта быў пейзажны парк з рысамі рэгулярнага плошчай каля 20 дзесяцін. Па яго сярэдзіне ішла старая ліпавая алея, якая пачыналася ад газона з кветкамі і дэкаратыўнымі кустамі. На правым баку парка знаходзілася выцягнутая сажалка з востравам, на якім стаяла альтанка ў выглядзе кітайскай пагады. Замыкаў парк фруктовы сад і яшчэ адна сажалка [5, с. 190–191].

Маёнткі Барбароў, Нароўля, Галоўчыцы апынуліся ва ўладанні Горватаў, дзе былі створаны сядзібна-паркавыя комплексы, рэшткі якіх захаваліся да нашых дзён.

Яленскія – беларускі шляхецкі род, меў герб «Жорчак», вядомы з канца XIV ст. Адзін з самых буйных маёнткаў Яленскіх – Капаткевічы, што таксама знайшло адлюстраванне ў сучасным гербе г. п. Капаткевічы, дзе выкарыстаны галоўныя элементы радавога герба. У 1796 г. у мястэчку дзейнічаў касцёл. У сярэдзіне XIX ст. у Капаткевічах пражывала 1062 жыхары, працавала паромная пераправа праз Пціч і 3 карчмы. А. К. Кіркор у сваёй працы “Живописная Россия” ўзгадвае “даволі значны штогадовы кірмаш”, які праводзіўся 1 верасня [6, с. 185]. Сярод іншых уладанняў можна назваць Малыя Зімовішчы (суч. Мазырскі р-н), Лучыцы і Гарадзішча (сучасны Петрыкаўскі р-н).

Яленскія займалі пасаду мазырскага старосты ў 1773–1785 гг. і 1787–1794 гг. Прадстаўнік гэтага роду – Яленскі Іосіф Міхайлавіч (1756–23.3.1813), дзяцінства якога прайшло на Мазыршчыне, у в. Малыя Прудкі. – адзін з першых шляхецкіх рэвалюцыянераў Беларусі, прадстаўнік радыкальнага ўтапізму, аўтар маніфестаў “Пераклад польскага права, усенародна складзенага” (дапоўненага “Прысягай караля”) і “Адозва да народа – агульных сабраццяў”, “Благовесць да Ісраіля Расійскага”. Ён выступаў супраць прыгоннага права, за роўнасць усіх саслоўяў, выказваўся за дэмакратычную рэспубліку, прапанаваў ствараць аб’яднанні, дзе зямля і ўсе вынікі працы належалі працаўнікам. Лічыў адукацыю абавязковай для ўсіх членаў грамадства, а тых, хто не пажадае вучыцца, чакае маральнае асуджэнне. Органы ўлады павінны выбірацца, і аддаваць перавагу на выбарах неабходна мудрым і сумленным людзям, смяротная кара павінна быць адменена.

І. М. Яленскі ў 1794 г. быў арыштаваны ў Пецярбургу за збераганне “недазволенага” рукапісаў. Кацярына II асабіста займалася яго справай, і яму пагражала смяротная кара. Каб пазбегнуць вышэйшай меры пакарання ён вымушаны быў перайсці ў праваслаўную веру. Пад імем

Аляксея быў сасланы ў Салавецкі манастыр, дзе знаходзіўся да 1801 г. [7, с. 44].

Кеневічы – прадстаўнікі беларускага шляхецкага роду, валодалі буйнымі маёнткамі ў Мазырскім павеце, адыгрывалі значную ролю ў палітычным і культурным жыцці Мазыра. Адзін з будынкаў былых уладанняў Кеневічаў у Мазыры захаваўся да нашых дзён – цяпер гэта агульнаадукацыйная санаторная школа–інтэрнат па вуліцы Ленінскай.

Сярод іх уладанняў вызначаліся Брынёў, Дарашэвічы, Ляскавічы.

Ад Брынёўскай сядзібы да нашых дзён дайшлі мураваны лямус, 2 жылыя дамы пачатку ХХ с. і стайня, захаваўся парк каля 5 га. Палацавы комплекс складаўся з трох падковападобна размешчаных карпусоў, якія аб’ядноўваліся абшырнай тэрасай з балюстрадай і двухбаковымі лесвіцамі, што спускаліся да парку. Цэнтральны ўваход аформлены двухкалонным парталам. У сярэдзіне ХІХ ст. у Брынёве працавалі цукровы, вінакурны заводы і лесапільня “Старушка”. У пачатку ХХ ст. уладанне Кеневічаў у 60 тыс. дзесяцін ахоплівала два радавыя маёнткі Брынёў і Дарашэвічы.

Дарашэвіцкая сядзіба была пабудавана да сярэдзіны ХІХ ст., і закладзены парк каля 8 га. Восенню 1917 г. палац быў разрабаваны, у 1918 г. амаль зруйнаваны, перастаў існаваць падчас Вялікай Айчыннай вайны. Гэта быў будынак у стылі класіцызму. Уваходныя дзверы ўпрыгожвалі галовы львоў з каванай бронзы. Дом меў унутраную двухрадную анфіладную планіроўку. Цікавымі элементамі інтэр’еру з’яўляліся беламамуровыя калоны з бронзавымі кандэлябрамі ў выглядзе дзіцяці, якое несла шэсць падсвечнікаў. Мелася калекцыя жывапісу і фамільных партрэтаў, бібліятэка налічвала да 5 тыс. тамоў.

Да палаца вяла доўгая алея з серабрыстых і італьянскіх таполяў. Месца паміж брамай і порцікам дома займаў круглы газон. Парк перапыняўся ля берага Прыпяці. З усходняга боку сядзібы размяшчаўся фруктовы сад, які змыкаўся з паркам. Там знаходзілася возера і альтанка. Галоўным акцэнтам парка была елкавая алея, у канцы якой стаяў драўляны адпавярховы павільён “Бельведэр”, накрыты востраканечным дахам, абапёртым на белыя калоны [5, с. 194–195].

Кеневічы вызначыліся ў Мазырскім павеце падчас паўстання 1830–1831 гг. Кеневіч Фелікс (1802–1863) узначаліў паўстанне ў павеце ў маі 1831 г. Дзякуючы абяцанню вызваліць сялян ад паншчыны і магчымасці атрымаць зямлю ва ўласнасць, у яго паўстанцкім атрадзе 60% складалі сяляне, што было даволі рэдкай з’явай пад час паўстання. Найбольш актыўным атрад Кеневіча быў у чэрвені–ліпені 1831 г. У чэрвені 1831 г. паўстанцы спрабавалі захапіць Мазыр, аднак беспяхова. Расійскімі ўладамі быў прылічаны да “злачынцаў 2-ой катэгоры”. Пасля падаўлення паўстання эміграваў спачатку ў Галандыю, пазней у Францыю. Радавы маёнтак на Мазыршчыне, каб выратаваць яго ад канфіскацыі, прадаў брату

Гераніму Кеневічу. У 1857 г. ён, скарыстаўшы амністыю, вярнуўся ў Мазыр.

Сын Фелікса Кеневіча Іеранім стаў удзельнікам рэвалюцыйных гурткоў. У 1859–1863 гг. І. Кеневіч знаходзіўся ў Маскве для падтрымання сувязей з маскоўскай арганізацыяй “Зямля і воля”. Кеневічы падтрымлівалі матэрыяльнымі сродкамі паўстанцаў 1863 г. На Іераніма ўскладвалася задача – падтрымліваць сувязі з “Зямлей і воляй” і ўзначаліць паўстанне ў Казані. Спроба выступлення ў Казані пацярпела паражэнне. Кеневіч арыштаваны, 6 чэрвеня 1864 г. быў пакараны смерцю.

Кеневіч Стафан (20.09.1907–02.05.1992) – акадэмік Польскай Акадэміі Навук (1969). Даследаваў гісторыю нацыянальна-вызваленчай барацьбы Польшчы ў канцы XVIII–XIX стст., развіццё польскай нацыянальнай самасвядомасці, гісторыю Варшавы. Найбольш вядомы манаграфіі Кеневіча “Легіён Міцкевіча 1848–1849” (пра гісторыю стварэння вайсковага фарміравання ў Італіі з ураджэнцаў Польшчы, Беларусі, Украіны і Літвы на чале з Адамам Міцкевічам); “Студзеньскае паўстанне” (прысвечаная паўстанню 1863–1864 гг.); “Дарашэвічы 1863”.

Такім чынам, сядзібна-паркавая спадчына нашага рэгіёна – унікальная і каштоўная з’ява, якая адпавядае агульнаеўрапейскім традыцыям і адначасова вызначае асаблівасці мясцовага ландшафту, клімату, нацыянальнага каларыту і адметнасці гістарычнага развіцця. Яна патрабуе далейшага вывучэння, сістэматызацыі, рэканструкцыі і захавання.

Літаратура

1. Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. – У 6 т. – Т. 5. – Мінск: БелЭн, 1999. – 592 с.
2. Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego. – Warszawa, 1885. – Т. VI. – 950 s.
3. Гербоўнік беларускай шляхты. – Мінск, 2002. – 437 с.
4. Кулагін, А.М. Каталіцкія храмы на Беларусі: Энцыкл. даведнік. А.М. Кулагін. – Мінск, 2000. – 216 с.
5. Страчаная спадчына / Т. В. Габрусь, А.М. Кулагін, Ю.У. Чантурыя і інш. Уклад. Габрусь Т. В. – Мінск: Палымя, 1998. – 351 с.
6. Гарады і вёскі Беларусі; Энцыкл. Т. 2, кн. 2. Гомельская вобласць / С.В. Марцэлеў; Рэдкал.: Г.П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: 2005. – 520 с.
7. Памяць: Гіст. – дакум. хроніка Мазыра і Мазырскага р-на / Уклад. М.А. Копач, В.Р. Феранц. – Мінск: Маст. літ., 1997. – 574 с.

Васюк Г.У. (Гродна, Беларусь)

СВЕЦКІ БІАГРАФІЧНЫ ЖАНР У ЭПОХУ КАРАЛІНГСКАГА АДРАДЖЭННЯ

У першай палове IX стагоддзя ў Заходняй Еўропе з’яўляецца шэраг біяграфічных сачыненняў, якія увайшлі ў залаты фонд літаратуры Каралінгскага Адраджэння. З’яўленне свецкага біяграфічнага жанру было

даволі нечаканым і нават унікальным [5, с. 60]. На працягу некалькіх стагоддзяў пасля падзення Заходняй Рымскай імперыі на захадзе Еўропы пануе варварскі свет, назіраецца падзенне ўзроўню адукацыі і культуры. Замест свецкіх біяграфій рымскіх імператараў, што былі ў познеантычны перыяд, на першае месца выходзіць агіяграфічная літаратура. Калі і сустракаюцца біяграфічныя звесткі пра варварскіх каралёў, напрыклад, у “Гісторыі франкаў” Грыгорыя Турскага, то яныносяць фрагментарны характар і падпарадкаваны іншым задачам, чым патрэбе стварэння цэльнага вобраза раннесярэднявечнага манарха.

У VI стагоддзі траціцца паняцце адметнасці паміж “гісторыяй” і біяграфіяй, якую добра разумелі ў антычнасці. У агіяграфічнай літаратуры індывідуальныя рысы асобы знікаюць. На іх месца прыходзіць апісанне тыповых дабрачыннасцей, узорных хрысціянскіх паводзін [3, с. 170.].

Да гэтага часу няма здавальняючага адказу на пытанне: Ці была свецкая біяграфія Каралінгская Адраджэння новым жанрам, ці працягам старых антычных традыцый? [5, с. 60]. Вырашыць гэту праблему цяжка і таму, што біяграфічны жанр існаваў даволі кароткі час.

Прычыны з’яўлення свецкіх біяграфій у Каралінгскую эпоху разнастайныя. У першую чаргу мы можам спаслацца на так званы “аграрны пераварот” у дзяржаве Каралінгаў на рубяжы VIII–IX стагоддзяў. Ён прывёў да перапамеркавання зямельнай уласнасці сярод розных сацыяльных груп, канчатковаму афармленню феадальнай вотчыны. У выніку адбылося таксама і перапамеркаванне ўлады. Ужо з часоў Меравінгаў мы заўважаем канцэнтрацыю ўлады ў руках невялікай колькасці прыбліжаных караля. Адыходзяць у мінулае часы, калі палітычныя рашэнні прымаўся на сходзе ўсіх свабодных людзей. У Каралінгскую эпоху яшчэ больш павялічваецца моц каралеўскай улады, ствараецца імперыя, якая бярэ за ўзор Рымскую дзяржаву. Такім чынам, палітычная дзейнасць становіцца выключнай прывілегіяй сацыяльнай эліты грамадства. У гістарычнай літаратуры гэта знайшло адлюстраванне ў стварэнні біяграфій найбольш значных палітычных дзеячоў, у першую чаргу каралёў і імператараў. Гістарычны працэс ва ўяўленні сучаснікаў персаніфікуецца [4, с. 212].

Жанр біяграфіі, з пункту гледжання гістарычнай навукі, даволі складаная з’ява. Яе рэканструкцыя мае сваю спецыфіку. Трэба ўлічваць, што жыццёпісанне чалавека пасля яго смерці ствараецца яго сучаснікамі, якія яго ведалі, іх лёс у нейкай ступені быў звязаны з яго лёсам. Таму тут не пазбегнуць суб’ектыўных момантаў. Яны залежаць ад асабістых адносін, ад жыццёвых абставін, якія складваліся паміж людзьмі пры жыцці. Уплываюць таксама асабістыя адносіны біёграфа да гістарычнага дзеяча і недахоп праўдзівай інфармацыі. Ён можа замяняцца вымыслам [2, с. 242–243].

У дадзеным артыкуле мы разгледзім асаблівасці свецкай біяграфіі эпохі Каралінгскага Адраджэння на прыкладзе творчасці двух аўтараў. Першае месца ў гэтым шэрагу справядліва належыць пачынальніку жанру Эйнхарду. Затым будзе прааналізавана творчасць Астранома.

Эйнхард, прыбліжаны імператара Карла Вялікага, кіраўнік прыдворнай школы, імператарскі архітэктар і мастак, пасля смерці свайго заступніка напісаў яго біяграфію пад назвай “Vita Karoli Magni” (“Жыццё Карла Вялікага”).

Мэты напісання твора прыводзяцца Эйнхардам у Пралогу. “Я вырашыў, што лепш захаваць для нашчадкаў гэтыя, а разам з імі і іншыя падзеі, запісаўшы іх, каб не дазволіць патухнуць у цемры забыцця бліскучым справам і найслаўнейшаму жыццю найвыдатнейшага і найвялікшага правіцеля сваёй эпохі... Была і іншая прычына, а менавіта затраты на маё выхаванне ... сталае сяброўства імператара і яго дзяцей” [7, с.52–53].

А.І. Сідараў лічыць вышэй прыведзеныя словы як прыкмету асаблівых персанальных адносін імператара з Эйнхардам. Яны ідуць ад традыцый варварскага дружыннага асяроддзя. Згодна з імі паміж дружыннікам і правадыром складваюцца спецыфічныя прадстаўленні аб узаема сувязях людзей як абмене дарами [5, с. 73].

У гістарычнай і філалагічнай навуцы да сённяшняга часу цягнуцца спрэчкі, ці з’яўляецца біяграфія Карла Вялікага арыгінальнай працай? Выказваюцца думкі, што твор Эйнхарда цалкам кампілятыўны, па зместу і форме блізкі да “Жыццяпісу дванаццаці Цэзараў” старажытнарымскага аўтара Святонія, з’яўляецца трынаццатым жыццём цэзараў.

Сапраўды, кампазіцыйна, стылістычна біяграфія Карла Вялікага блізкая да святоніевых жыццяў, аб гэтым было напісана не адзін раз. Аднак складаней адказаць на пытанне, чаму менавіта “Жыццяпіс дванаццаці Цэзараў” выбраў у якасці ўзору Эйнхард? А.І. Сідараў выказвае здагадку, што Эйнхард свядома выбраў Святонія. Свецкага правіцеля патрэбна было апісваць істотна інакш, чым святога. Зрабіць гэта і дапамог твор знакамітага старажытнарымскага гісторыка [5, с. 86].

Аднак Эйнхард падчас знаходжання ў Фульдскім манастыры і пры двары Карла Вялікага верагодна быў знаёмы з другімі творамі старажытнарымскіх аўтараў, напрыклад, Тацытам, не мог ён не ведаць “Царкоўную гісторыю народа англаў” Беды з апісаннем караля Освальда. Таму, магчыма, мы ніколі не даведаемся аб сапраўдных матывах, якімі кіраваўся Эйнхард, беручы за ўзор для напісання біяграфіі Карла Вялікага “Жыццяпіс дванаццаці Цэзараў” Святонія.

Даследчыкі падкрэсліваюць значную самастойнасць каралінгскага інтэлектуала ў напісанні біяграфіі свайго патрона. Выкарыстоўваючы характарыстыкі рымскіх цэзараў Святоніем, ён абавязкова дабаўляе ўласны матэрыял, уласныя думкі. Ён, у адрозненне ад Святонія, не піша аб

заганах свайго героя. Але нельга пагадзіцца з А.І. Сідаравым, што Эйнхард настолькі дэфармуе вобраз Карла Вялікага, што “нельга быць да канца ўпэўненым у праўдзівасці якога-небудзь элемента цэнтральнай часткі Vita” [5, с. 91].

Цэнтральная частка Vita (главы 17–33), дзе вядзецца гутарка аб паўсядзённым жыцці, сям’і, характары і звычках, лічыцца найболей каштоўнай гістарычнай крыніцай. Аргументы А.І. Сідарава аб тым, што характарыстыкі Карла Вялікага традыцыйныя, як і любога іншага караля, не заўсёды узгоднены з дадзенымі іншых крыніц. Напрыклад, гэта тычыцца і ўпамінавання Эйнхарда аб фізічнай моцы франкскага караля і імператара [5, с. 94].

Нямецкі даследчык Д. Хэгерман піша, што пра “бычую шыю” Карла Вялікага ўзгадвае аўтар Падэрборнскага эпаса. Замеры рэшткаў Карла Вялікага ў аахенскай грабніцы сведчаць: рост імператара складаў прыкладна 190 сантыметраў, што фактычна адпавядае дадзеным Эйнхарда аб сямі футах (1 фут ў тых часы раўняўся 25–30 сантыметрам) [6, с. 620].

Такім чынам, нягледзячы на частковую кампілятыўнасць, Эйнхард стварае цэласны вобраз Карла Вялікага, у якім спалучаюцца дадзеныя розных крыніц і ўласныя думкі аўтара. З’ўленне біяграфіі было адказам каралінгскага гісторыка на запатрабаванне часу. Патрэбна было зафіксаваць і ідэалагічна абгрунтаваць моц каралеўскай улады.

Біяграфія Карла Вялікага Эйнхарда выключна свецкі твор, вольны ад царкоўна-этычных норм. У ім асоба каралінгскага імператара ў значнай ступені ідэалізуецца. Вобраз Карла Вялікага статычны. Але гэта не пастуліруецца, а выяўляецца праз яго дзеянні і звычкі [3, с. 172].

Наступная каралінгская біяграфія пад назвай “Жыццёпісанне Людовіка Набожнага” належыць аўтару, імя і прозвішча якога невядомае. Ён увайшоў ў гісторыю пад іменем Анонім, або Астраном. Лічыцца, што ён быў клірыкам, або манахам. Акрамя таго, Анонім дэманструе добрае веданне ў галіне медыцыны і астраноміі. За гэта яго празвалі Астраномам.

Біяграфічны твор Астранома прысвечаны наступнаму пасля Карла Вялікага франкскаму імператару Людовіку Набожнаму. Пад час кіравання гэтага правіцеля ў дзяржаве Каралінгаў усё больш заўважаюцца праявы грамадска-палітычнага крызісу, узрастаюць дэцэнтралізатарскія тэндэнцыі.

Тым не менш, Астраном не ставіць перад сабой мэту даць апісанне крызісных з’яў. Ён, падобна Эйнхарду, стварае апалогію Людовіка Набожнага. Аднак у Эйнхарда яна схаваная. Астраному ж увесь час патрэбна апраўдваць учынкi свайго героя [3, с. 173].

Як і Карл Вялікі, Людовік Набожны пазбаўлены недахопаў. Толькі адзін “недахоп” імператара называе Астраном: міласэрнасць (“Бога ён любіў больш за ўсё, і бліжніх як самога сябе”) [1, с. 127].

Нягледзячы на вядомае падабенства да “Жыцця Карла Вялікага”, біяграфія Людовіка Набожнага шмат у чын адрозніваецца. Астраном

адмовіўся ад праблемнага прынцыпу выкладання матэрыялу, які Эйнхард узяў у Святонія. Ён не стварае цэласны храналагічна паслядоўны тэкст [5, с. 123].

У адрозненне ад Эйнхарда Астраном спрабуе сумясціць свецкую біяграфію з жыццёвай літаратурай. Жыццё Людовіка Набожнага прадстаўлена як прыбліжэнне да жыцця святога. Імператар з'яўляецца пасрэднакам паміж аўгусцінаўскім Градам зямным і нябесным [3, с. 175].

Такім чынам, твор Астранома сатканы з супярэчнасцяў паміж тыпова свецкай біяграфіяй і жыццёвай літаратурай. Ён рэальна паказвае, што ў часы кіравання Людовіка Набожнага ў франкскай дзяржаве паступова ўзмацняецца хрысціянскае бачанне асобы правіцеля. Сам Людовік Набожны часам называецца каралём-манахам. Калі Эйнхард хацеў увекавечыць памяць непаўторнага, арыгінальнага кіраўніка, дык Астраном ставарае прыклад хрысціянскага жыцця ў дыдактычных мэтах [3, с. 183].

Літаратура

1. Астраном. Юность Людовика Благочестивого и последние годы его жизни / Астраном // Стасюлевич М. История средних веков в её писателях и исследованиях новейших учёных. Петроград. – 1915. – 910 с.

2. Петрова, М.С. Репрезентация прошлого средневековым историком: Эйнхард и его сочинения / М.С. Петрова // История и память: Историческая культура Европы до начала нового времени / Под редакцией Л.П. Репиной. – М.: Круг, 2006. – С. 242–277.

3. Ронин, В.К. Светские биографии в каролингское время: “Астраном” как историк и писатель / В.К. Ронин // Средние века. – М., 1983. – Вып. 46. – С. 165–184.

4. Сидоров, А.И. Взлёт и падение Каролингов / А.И. Сидоров // Историки эпохи Каролингов / Сост. М.А. Тимофеев, Пер. с лат. и примеч. М.С. Петровой и др.; Отв. ред. А.И. Сидоров. – М.: РОССПЭН, 1999. – 79 с.

5. Сидоров, А.И. Отзвук настоящего: Историческая мысль в эпоху каролингского возрождения / А.И. Сидоров. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия, 2006. – 352 с.

6. Хэгерманн, Д. Карл Великий / Д. Хэгерманн. – М.: АСТ: Транзиткнига, 2005. – 684 с.

6. Эйнхард. Жизнь Карла Великого. Вступительная статья, перевод, примечания, указатели М.С. Петровой / Эйнхард. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – 304 с.

Каяла У. (Гродна, Беларусь)

АНАТОМІЯ КАХАННЯ Ё РАМАНЕ САЛАМЕІ РУСЕЦКАЙ-ПІЛЬШТЫНОВАЙ “АВАНТУРЫ МАЙГО ЖЫЦЦЯ”

Каханне – рэч вельмі непрадказальная, і нікому невядома, дзе яго знойдзеш і дзе яго згубіш. Па сваёй прыродзе мы ўжо створаны так, што было б вельмі цяжка жыць, калі б побач не было любімага чалавека. Але калі такога няма і мы адзінокія, наша памяць заўсёды захоўвае ўспамін пра былыя радасці і надзеі і што наступіць час, калі мы зможам падзяліцца сваімі марамі і пачуццямі з новым любімым чалавекам, які абавязкова

сустрэнецца на жыццёвым шляху. “Мужнасць жанчыны атрымоўвае падмацаванне, якога няма ў мужнасці яе палюбоўніка; яе падбухторвае ў адносінах да яго самалюбства, і ёй дастаўляе такое задавальненне магчымасць у самы разгар небяспечнасці спаборнічаць у цвёрдасці з чалавекам, які часта крыўдзіў яе, ганаруючыся сваім заступніцтвам і сваёй сілай, што і сіла гэтай асалоды ўзвышае жанчыну над якім-небудзь страхам, складаючай у дадзеную хвіліну слабасць мужчыны”, – пісаў калісьці Стэндаль [3, с. 75]. Усё вышэйсказанае датычыцца выключнага па сваёй арыгінальнасці жыцця і дзейнасці Саламеі Русецкай-Пільштыновай у яе першым беларускім прыгодніцкім рамане XVIII ст. “Авантуры майго жыцця”, напісанага на польскай мове ў 1760 г. У прадмове да сваёй кнігі яна піша: “Крыўды, пагарды да мужоў; дзяцей і блізкіх, і лёкаў маіх, – яны выгналі мяне з Айчыны маёй, дык мілей мне тут жыць, у гэтай пустэльні, у спакоі, у ласцы Божай, чым у Польшчы” [2, с. 19]. Сапраўды, дзякуючы сваім мужам, яна ездзіла па свеце, уцякаючы або шукаючы іх, бо па натуры сваёй была авантурысткай, у добрым сэнсе гэтага слова, прагнула прыгод, любіла страляць і заўсёды ў дарозе, у калясцы мела пісталеты і ружжы.

Пра месца свайго нараджэння Саламея піша так: “У маладым веку маім выдалі мяне мае бацькі (Яўхім Русецкі) замуж з Літвы, ваяводства наваградскага, за лекара Якуба Гальпіра, з якім я гэтага ж года паехала ў Стамбул,.. бо ён быў надзвычай добры лекар медыцыны, і Пан Бог нас благаславіў” [2, с. 20]. Але здарылася так, што Гальпір не змог выратаваць аднаго з пацыентаў ад смерці, і трапіў ў вязніцу.

Як паказалі далейшыя падзеі, Саламея, хоць бацькі і выдалі яе замуж без яе згоды, што было тыповай з’явай у XVIII ст., усё ж прывязалася да свайго мужа і любіла яго. Яна ж і вызваліла Гальпіра з вязніцы, дабіўшыся прызнання лекара Фансекі ў тым, што з зайздрасці падкінуў у лекі атруту. Дзякуючы таму, што Саламея была жанчынай назіральнай, кемлівай, разумнай і адважнай, яна і змагла выратаваць мужа, бо вернасць жанчыны ў шлюбе – рэч адносная. Многія з іх выходзяць замуж без кахання, каб пазбавіцца ад прымусовай сістэмы тагачаснага сямейнага выхавання, і ў сувязі з патрабаваннямі прыроды. Так здарылася і тут. Што ж убачыў прыгожае ў ёй Гальпір? Падчас шлюбу Саламея піша: “Я той час вельмі цяжка хварэла на пошасць і чары. Адну нагу мела ўсохлую і карацейшую за другую на паўлокця, і ўсё цела несцярпіма балела” [2, с. 21]. Відаць, як чалавек адукаваны, інтэлігентны, ён лічыў за лепшыя рысы характару жанчыны не прыгажосць, а розум, адданасць сямейнаму саюзу, і не памыліўся. Менавіта ад мужа пераняла яна лекарскія навукі акуліста, а пасля дасканалага вывучэння медыцынскіх кніг аднаго з палонных італьянцаў, практыкі ў нейкага турка з Вавілона, сама ўзялася за лячэнне. Спачатку Саламея баялася сваіх пацыентаў, але, пасля многіх выніковых

вылечванняў, стала першай у Рэчы Паспалітай жанчынай-лекаркай, якая афіцыйна з гэтага жыла.

Хвароба Саламеі часова стала нейкай хімерай: “Мужа і найвярнейшых лёкаяў так ненавідзела, што дзеля Бога прасіла, каб яны ад мяне прэч адышлі, бо мне здавалася, што яны хочуць мяне засекчы і ўсё, што ёсць ў доме, пазабіраць” [2, с. 38]. Гэта дало ёй падставы знайсці ў Стамбуле нейкага Юзафа, хлопца простага стану, які пагадзіўся за пэўную плату аберагаць яе, хворую, не спаць, бо, як яна кажа, ніколі на свеце не бачыла мужнейшага, разумнейшага і вярнейшага чалавека. Яна, як і іншыя жанчыны, не вельмі спагадлівыя да мужа, адкрылася яму ў сямейным разладзе, але мужу не здрадзіла і вяла сябе прыстойна, хоць разлад быў самым звычайным: не сышліся між сабой на метадах лячэння. Пасля цудоўнага выратавання ад хваробы нейкім астралагам з Егіпта, да яе вярнулася любоў да мужа, сваіх лёкаяў, бо зразумела, што яны не жадалі яе смерці. Любячы муж шчодро ўзнагародзіў астралага за выратаванне жонкі. У выпадку з Юзафам Саламея праявіла маральную мужнасць, бо “цвёрдасць жанчыны, якая змагаецца са сваім каханнем, – самае надзвычайнае з усяго, што толькі існуе на свеце. Усе іншыя праявы мужнасці здаюцца дробяззю ў параўнанні з гэтай ненатуральнай і так хвараблівай барацьбой” [3, с. 75].

Авантурны характар нашай гераіні клікаў яе ў новыя падарожжы – спачатку ў Турцыю, затым у Балгарыю. Тут, у Сафіі, да яе даходзяць весткі аб смерці мужа: “Тут і смутак, жалоба, асірацела я з малым дзіцём, дачкою маёю Канстанцыяй, тут і войны з усіх бакоў” [2, с. 63]. Пасля разгрому туркамі немцаў пад Краёвай (Валахія) шмат іх трапіла ў палон. Немцаў ахвотна куплялі як нявольнікаў, а потым за вялікі выкуп вярталі на радзіму. Дзеля выгады і славы Саламея купляе палонных афіцэраў, сярод якіх быў харунжы Юзаф Фартунат дэ Пільштын. Яна адразу звярнула на яго ўвагу, бо быў ён “чалавек разумны, добрай адукацыі, вучыўся ў школах рымскіх, легорскіх, венскіх і меў дыплом з пячаткамі. Цвёрдым, паслухмяным, ціхім і набожным здаўся ён мне” [2, с. 70].

Адначасова такім жа, як і Пільштын, падаўся ёй трансільванскі князь Юзаф Ракацы, які заехаў у Відынь (Турцыя) вельмі хворым, і па просьбе турэцкага пашы Саламея вылечыла яго за 30 дзён. Але яна памылілася. Выздаравеўшы, Юзаф забыўся пра ранейшую набожнасць, дабрачыннасць і пачаў прыставаць да тае, хто яго выратавала ад невылечнай хваробы. Жанчына разумела, што яна не роўня князю, бо бедная лекарка. Шлюбу ён усё роўна не возьме, а калі і возьме, дык дзеля абразы, згубіць яе маладосць ды аддасць нейкаму з лёкаяў у жонкі. І калі Ракацы пачаў пагражаць, яна тайна ўцякае ў Рушчук (Балгарыя). Князь тут жа пасылае пагоню, відаць, не таму, што вельмі кахаў Саламею, а, як гэта часта бывае, узыграла мужчынскае самалюбства, якое, як правіла, мяжуе з подласцю.

Таму і абвінаваціў лекарку ў шпіянажы на карысць Кароны Польскай, што каралася смерцю. Усё жыццё Русецкая шанавала Пана Бога і Пана Езуса і не пераставала паўтараць, што толькі яны дапамагаюць ёй у самых безнадзейных абставінах. Так здарылася і на гэты раз. Ёй паверылі, а князь Ракацы апамятаўся і пакаяўся. А тут яшчэ і Пільштын, як чалавек вольны ад сямейных абавязкаў, рады быў стаць ёй на ўсё жыццё сябрам. “Абцяваю такую самую пашану, рэпутацыю і паслугі пасля шлюбу, як і цяпер, калі я – куплены яе нявольнік”, – распавядае ён езуітам [2, с. 87]. У такі момант кожная жанчына хуценька ўзважвае ўсё “за” і “супраць”. Такая ў яе ўжо натура і псіхалогія: “Карацей, узважыўшы ўсе акалічнасці, што я ўдава, у розных краях бываю, але мяне аніводзін пан ні стараства не возьме;

О! няхай, думаю, будзе воля Божая са мною” [2, с. 87]. Але і на гэты раз Саламея глыбока памылілася. Не ўяўляла яна, колькі бядоў і пакутаў прынясе ёй гэты чалавек. Як любячая жонка, яна праз пратэкцыю князя Радзівіла Рыбанькі, вялікага гетмана літоўскага, дабіваецца для мужа патэнта на харунжаства, а сабе на лекарку і пасяляецца ў Нясвіжы. Здавалася б, стварыліся ўсе ўмовы для шчаслівага сямейнага жыцця. Але адбылося тое, чаго яна так баялася ў адносінах з князем Ракацы: Пільштын перамяніўся, перастаў яе паважаць і “ужо мяне не вартаю сябе лічыць”, бо Саламея простая лекарка, а ён цяпер літоўскі афіцэр і неабавязкова помніць тое дабро, што для цябе зрабілі. Такі псіхалагічны партрэт, на жаль, уласцівы многім мужчынам, калі, як кажуць, “з гразі ў князі”. Зусім іншай ў гэтым плане праявілася псіхалогія Саламеі-жонкі: “Але я, аднак, памятаючы прысягу маю і прыпісваючы ўсё гэта волі Пана Бога, экіпіравала яго: вопратку, коней, зброю, пісталеты, каснікі, рынкраг (пласцінка з выявай герба), насоўкі, пасцель ды іншым, што патрэбна. Адным словам, выдаткавала на яго 5000, бо гэта і гадзіннікі, і табакеркі, і залатыя сыгнеты” [2, с. 87]. А сама вырашае выехаць у Пецярбург да самой царыцы Ганны Іванаўны вызваліць купленых калісьці палонных туркаў. Міхаіл Радзівіл Рыбанька адмовіў ёй у выдачы пашпарту. Але настойлівасць, уменне лёгка ўжывацца з людзьмі, лекарская практыка, адвага і схільнасць да авантурызму прыводзяць яе ў палацы царыцы, з якой Русецкая таксама лёгка сыходзіцца. Жыццё пры двары дало магчымасць нашай лекарцы акунуцца ва ўсе прыдворныя інтрыгі, любоўныя страсці, як у выпадку з князем Галіцыным, князем Кізерлінгам, князямі Даўгарукімі.

Вярнуўшыся са сваімі туркамі ва ўладанні князёў Радзівілаў, яна ўжо не застала мужа з тымі набыткамі, якія яна, ад’езджаючы, выдаткавала: “Ён патраціў маю маёмасць, якую я яму пакінула, ад’езджаючы ў Маскву, а князь ягомасць загадаў мужу майму з Карэліч ехаць у Нясвіж, з Нясвіжа ў Лахву на Палессе, і тыя туркі са мною, дык мела выдаткі” [2, с. 141]. З вялікай неахвотаю выехала Саламея ўслед за мужам, бо добра ведала, як у яе адсутнасць Пільштын парушаў шлюбную веру. Гэтай веры

прытрымлівалася толькі яна сама, а ён здраджваў, траціў грошы, заробленыя ёю, прыносіў толькі гора і няшчасці. Стэндаль з гэтай нагоды даволі трапна адзначыў, што, калі да няшчасцяў, уласцівых каханню, прымешваюцца іншыя пакуты (славалюбства, прыніжэнне годнасці, нягоды з-за здароўя, грошы і інш.), дык гэтае каханне ўзмацняецца дзякуючы гэтым няшчасцям толькі ўяўным чынам; адцягваючы фантазіі ў іншы бок, яны перашкаджаюць крышталізацыі любові, якая падпітвае надзею і зараджэнне лёгкіх сумненняў у каханні шчаслівым” [3, с. 34]. Усё сказанае ў поўнай меры адносіцца да сям’і Пільштыновых. І ўсё ж Саламея просіць дазволу ў мужа з’ездзіць да яго бацькоў у Аўстрыю і вярнуць хаця б тыя грошы, што заплаціла за выкуп яго з палону, бо той часта казаў: ”Ну што тут такога, што тваіх некалькі тысяч страціў, паехалі да бацькоў маіх, яны дадуць пяць тысяч чырвоных золотых” [2, с. 184]. Як аказалася на самой справе, бацькі мужа былі хоць і добрыя, але бедныя. Мала таго, сын ніколі іх не слухаў, прагуляў шмат бацькоўскага набытку, прыйшлося ісці ў жаўнеры і такім чынам трапіць ў палон. Упэўніўшыся яшчэ раз у хлуслівасці свайго мужа і будучы цяжарнай ад яго, паколькі вымушана была выконваць свае жаночыя абавязкі, яна едзе ад бацькоў Пільштына нараджаць у Вену. Жанчына шчыра верыла, што будзе з мужам цешыцца са свайго нашчадка, шчасліва жыць, але мары разляцеліся ў пыл, калі даведалася, што муж, утрымліваючы яе дачку ад першага шлюбу, зноў усё растраціў і сядзіць пад арыштам за нейкі афіцэрскі ўчынак, аднак пры сабе мае дзвух белагаловых – прачку і нейкую гаспадыню. А Саламея з радасці спаткання ўжо накупіла для яго ўбораў, абшытых залатымі галунамі, за якія, як яна кажа, заплаціла 600 польскіх золотых, а з яго боку ўбачыла нянавісць і марнатраўства. З адчаю яна просіць свайго чалавека Стафана выкрасці сваю дачку і прывезці яе ў Львоў. Але прадажны Стафан перадае ўсё Пільштыну, і той просіць атруціць сваю жонку. Наступіла тая недапусцімая грань у сямейных адносінах, калі ад нянавісці да злачынства застаўся адзін крок. Стафан падсыпае атруту і, як кажа сама Саламея, я “ледзь не звар’яцела, адным словам, разоў чатырыста ванітавала... У мяне зубы выпалі, валасы вылезлі, кіпці пазлазілі, нават уся скура з мяне злупілася... пасля цудоўна Пан Езус мяне вылечыў” [2, с. 206]. Саламея зноў сцяпела здзек мужа, праўда, не хацела жыць з ім, але “ не вельмі настойвала разводзіцца”, імкнулася на новыя авантуры, дык муж не пусціў, і яна паслухмяна засталася з ім, прычым зацяжарыла сынам Станіславам. Адзінай формай пратэсту супраць такога сямейнага “шчасця” яна абірае кляштар матак бернардзінак. Але Пільштын і там яе знайшоў і са сварай з бернардзінкамі забраў да сябе. Упершыню за ўвесь час яна папракнула мужа:”Відаць гэта воля Пана Бога. На, вазьмі мяне і з’еш... Да такой нястачы давёў ты мяне, памятай, што я цябе з турэцкай няволі выкупіла за трыста чырвоных золотых, чын харунжага... выпрасіла і сукні,

коні, вупраж, сёдлы, гадзіннікі, сыгнеты, табакеркі, пасцель, бялізну і іншыя выдаткі на яснавяльможнага пана мела... і не такой узнагароды і пашаны чакала...” [2, с. 208]. Жанчына нарэшце канчаткова зразумела, што патрэбна мужу толькі дзеля грошай, каб за яе заробак лекаркі піць, гуляць і весяліцца. Такія высакамерныя людзі, як Пільштын, папрокаў ніколі не выносяць, асабліва, калі закрануты мужчынскі гонар:”Параю табе, мая жонка, як ад усіх бед і нястач пазбавіцца. Купі сабе за тры грошы аршэніку (белы мыш’як.-У.К.) і атруціся, дык ні родаў, ні мамкі не трэба” [2, с. 208]. Пасля такіх слоў яна “цяжка ўздыхнула, плакаць і гаварыць перастала і ... шукала спосабу, каб пакінуць свайго мужа”. Русецкай-Пільштыновай удаецца ўцячы ў Стамбул. Дзякуючы таленту лекаркі, яна папраўляе фінансавое становішча і нарэшце адчувае сябе чалавекам. Але сядзець на адным месцы было не ў яе характары, і Саламея пераязджае спачатку ў Рушчук, затым ў Каменец. Вось тут і знаходзіць яе “любячы” муж з мэтай “зганіць і пашкодзіць мне, што было найбольш балюча”. Зганьбіўшы, нарэшце пакідае яе, аставіўшы з малым дзіцём на руках.

Лёс Саламеі Русецкай-Пільштыновай – гэта лёс многіх жанчын шляхецкага паходжання ў XVIII стагоддзі. Як пісаў беларускі мемуарыст Марцін Матушэвіч, жонка прыніжалася мужам, цалкам залежала ад яго, не дапускалася ў мужчынскую кампанію: “Ад жанчыны патрабавалася, каб яна была “цвярозай, чыстай і цнатлівай”, глядзела “дзяцей і кудзелі”. Калі муж дзесьці на сейміку забаўляўся з “куртызанкай” ці “дабрадзеякай”, то гэта лічылася нармальным, жонцы ж пагражалі за здраду цяжкія кары... Нешчаслівым, “недапасаваным” сем’ям заставалася толькі адно – цяпець” [1, с. 194].

Цярпенне Саламеі Русецкай грунтавалася, на нашу думку, толькі ў адным – глыбокай веры ў Пана Бога, Пана Езуса і ў тым зароку, які яна дала перад Богам падчас шлюбу. Жыццё, праведзенае ў нястачах, хваробах, рызыкай ў падарожжах, нешчаслівым сямейным існаваннем спаўна аплацілася ў будучым. Яно вельмі падобна на жыцці славянскіх святых, якія ахвяравалі сваё жыццё асветніцкай дзейнасці (Саламея – лекарскай практыцы), праяўлялі надзвычайнае цярпенне падчас пакутаў, дзякавалі і ўхвалялі Бога (у Саламеі – усё жыццё пакута і спадзяванне на міласць Бога), пахвала Святому, бо Гасподзь заўсёды ўслаўляе дагадзіўшым яму. Такого ж ухвалення заслугоўвае неверагоднае па чалавечых мерках жыццё Саламеі Русецкай-Пільштыновай.

Літаратура

1. Мальдзіс, А. Беларусь у лустэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: Нарысы быту і звычаяў / А. Мальдзіс. – Мінск, 1982.
2. Пільштынова, С. Авантуры майго жыцця: Раман / С. Пільштынова / Пер. з польскай мовы М. Хаўстовіча. – Мінск, 1993.
3. Стендаль. О любви / Стендаль. – Минск, 1979.

Кошман П.Р. (Мазыр, Беларусь)

ВОБРАЗЫ ПРАСТОРЫ І ЧАСУ ЯК КАТЭГОРЫІ МЕНТАЛЬНАСЦІ (ПАВОДЛЕ ФАЛЬКЛОРУ УСХОДНЯГА ПАЛЕССЯ)

Самабытнасць прыродных, кліматычных, гістарычных умоў, характэрная для нашай краіны, заклала ў мінулым фундамент беларускага этнасу, вызначыла тыя прасторава-часавыя каардынаты, у рамках якіх выпрацавалася традыцыйная мадэль быцця беларусаў. Яе асноўныя прынцыпы, выражаныя ў цеснай знітаванасці чалавека з акаляючай мясцовасцю і ва ўзгодненасці ўкладу яго жыцця з прыроднымі рытмамі, з’яўляюцца ў цэлым агульнымі для ўсёй Беларусі і адрозніваюцца толькі сілай выражэння асобных дэталёў на рэгіянальным узроўні. Так, на Палессі названыя рысы агульнабеларускага быцця праяўляліся яшчэ больш выразна, дзякуючы частковай ізаляванасці краю ад вялікага свету. Прыродна-геаграфічны фактар абумовіў засяроджанасць жыццёвых інтарэсаў палешука найперш на сваім асяроддзі існавання, рух якога ў сваю чаргу цалкам суразмерваўся з цыклічнасцю каляндарнага часу і непаспешлівасцю ходу мясцовай гісторыі. Так, малюнкi жыцця палескай вёскі XIX – пачатку XX стагоддзя пакідалі ў многіх з яе наведвальнікаў адчуванне адкрыцця нейкай забытай цывілізацыі, якая жыве ў сваім асобным часе і асобнай прасторы. Напрыклад, М. Улашчык, які патрапіў у канцы 20-х гадоў XX ст. у вёску Радзілавічы на Тураўшчыне, пісаў “Радзілавічы неяк прыгняталі. Быў ліпень – гарачае, сонечнае лета, але тут усё нават і ў гэту пару было шэрае. Балоты, лес, чорная вёска. Людзі, якія апранаюцца, ядуць, жывуць амаль так, як у эпоху Усяслава Полацкага... Жыццё замкнёнае. Як памятаюць сябе радзілаўцы, з іх вёскі выехалі толькі двое мужчын. Усе мужчыны былі на вайне, шмат што бачылі, але зараз нікому не прыходзіць у голаў што-небудзь змяніць у сваёй вёсцы. Там асобны свет, а тут Радзілавічы. Жыццё ў гэтай вёсцы неяк цісне, гняце” [1, с. 264].

Адасоблены ўклад жыцця мясцовага насельніцтва спрыяў даволі працягламу захаванню тут архаічных спосабаў вымярэння прасторы. Ч. Пяткевіч у кнізе “Рэчыцкае Палессе” (1928 г.) сведчыў, што “адлегласць калісьці вызначалі чалавечым крыкам ці валовым рыкам, але ўжо ў канцы 7-га дзесяцігоддзя мінулага стагоддзя вымяралі з дапамогай вярсты і мілі” [2, с. 273], а яго сучаснік А. Сержпутоўскага прыводзіў прыклад выслоўяў “На валоў рык не будзе” [3, с. 14], “На сабачы брэх мо будзе” [3, с. 86], якімі палешукі акрэслівалі адлегласць. Этнаграфічныя і фальклорныя даследаванні XIX–XX стагоддзяў паказваюць, што ў гадавым коле часу палешукі, як і ўсе беларусы, арыентаваліся з дапамогай назіранняў за сонцам, месяцам і сістэмай каляндарных царкоўных свят, з дапамогай якіх прадказвалі надвор’е і будучы ўраджай, а таксама рэгламентавалі тэрміны пачатку і заканчэння розных відаў сельскагаспадарчых работ. У аснове гэтай традыцыі, паэтычна аформленай ў безлічы выслоўяў і актыўна

задзейнічанай ў быцце сучаснага беларуса, ляжыць сімвалічны сэнс. Гэта комплекс цесна звязаных язычніцкіх і хрысціянскіх уяўленняў, якія з часоў глыбокай старажытнасці вызначаюць падзел прасторава-часовага кампанента ментальнай карціны свету беларуса на абыдзенную (*profanum*) і сакральную (*sacrum*) сферы. У абрадава-песенным комплексе, які суправаджае гадавыя і сямейныя этапы быцця беларускага народа, сакральная сутнасць уласціва найперш гэтак званым лакатыўнаму і тэмпаральнаму кодам [4, с. 5], прадстаўлення праз тыя прасторавыя (парог, печ, хата, покуць, царква, могілкі і інш.) і часавыя атрыбуты (кругаварот Сонца, квадры Месяца, дні тыдня і г. д.), што звязаны з рытуальнымі дзеяннямі і ў пэўнай меры абумоўліваюць іх змест. Гэтыя сакральныя прасторавыя і часавыя вобразы ляжаць у аснове традыцыйнай народнай культуры беларусаў, у тым ліку і палешукоў.

Для насельнікаў вёсак сучаснага Мазырскага Палесся, па сведчанні даследчыкаў, тыповай з'яўляецца тая тэндэнцыя, калі час-*profanum* абмяжоўваецца перыядам “столькі, колькі я жыву”, а час-*sacrum* прадстаўляюць бінарная апазіцыя “колішні” – “няколішні”, аб'яднаная паняццем “спракавеку” і канцэпт “свята”, якія найперш азначае забарону на працу [5]. У многім гэткае размежаванне суадносіцца з традыцыйным уяўленнем беларусаў адносна часовага кампанента свайго быцця. Уласцівае светапогляду сучасных жыхароў Мазыршчыны імкненне да ідэалізацыі “колішняга” часу з'яўляецца адзнакай той кансерватыўнасці, якая заўсёды была ўласціва паляшчускай грамадзе: “Даўней было складней”, “Даўней людзі жылі не тужылі”, “За даўнейшыя часы елі й каўбасы” [3, с. 129]. Прычым такі поступ часу, калі кожнаму наступнаму пакаленню будзе жыць цяжэй, лічыўся заканамерным: “Дзяды не зналі бяды; насталі ўнукі, набяруцца мукі” [3, с. 129]. У сваю чаргу вызначэння значнасці святочнага дня адбывалася ў адпаведнасці з сутнасцю адзначанай падзеі і канчаткова акрэслівалася ў забароне выконваць нейкія віды працы, або патрабаванні зусім нічога не рабіць. У народным светапоглядзе парушэнне гэтых святочных канонаў разглядалася вялікім грахам, за які чалавек абавязкова будзе пакараны. Гэты сюжэт, вядомы па ўсёй Беларусі, сустракаецца і на Мазырскім Палессі. Мясцовая легенда расказвае пра чалавека, які выйшаў араць поле на Вялікдзень і быў пераўтвораны разам са сваімі валамі ў каменні, што і зараз ляжаць каля вёскі Гурыны [6, с. 356].

Разам з тым сам момант пачатку працы на зямлі быў для беларуса-палешука надзвычай святочнай падзеяй, якая суправаджалася пэўнымі ўрачыстымі рытуаламі, скіраванымі на забеспячэнне багатага ўраджаю: “Ідучы першы раз араць, гаспадар старэнно ўмываецца й надзявае чыстую бялізну, каб збожжэ было чыстае ад зелья” [7, с. 87]; “Яшчэ колькі-небудзь дзён да арання гаспадар запрагае ў соху валюў, бярэ з сабою хлеб, соль дайдзе з валамі ў поле на праведы, паганяючы іх свяцонаю вярбою. Там ён абойдзе гоны, паложыць хлеб і соль на складзе й засыпле зямлёю”

[7, с. 87]. Такія адносіны сведчылі аб моцных традыцыях культу зямлі, ад шчодрасці якой цалкам залежаў дабрабыт селяніна. Вобраз зямлі з’явіўся для беларусаў-палешукоў важнейшай прасторавай катэгорыяй іх ментальнай карціны свету, якая лічылася сапраўднай святыняй. “Акрамя зямлі, для палешука, – адзначаў Ч. Пяткевіч, – не існуе нічога, з чым бы ён мог гэтак яднацца, што б, акрамя крыжа, шанаваў больш, чым гэтую маці-зямлю” [2, с. 303]. Прыродная сутнасць зямлі надавалі яе вобліку ў народным светапоглядзе персаніфікаваныя жаночыя рысы: “На вясне грэх зямлю біць; яна бярэменна на вясне, пускае плод”; “Грэх зямлю біць – яна наша матка” [8, с. 162]. Відаць, з такога міфалагічнага атаясамлівання з цягам часу развіўся звычай параўнання зямлі з роднай маці, які ўвасобіўся нацыянальнай літаратурай ў паняцце радзіма-маці. У традыцыйным светапоглядзе жыхара Палесся катэгорыя “радзімы” трактуецца надзвычай вузка, атаясамліваецца з той мясцовасцю, дзе ён нарадзіўся і дзе жыве ўвесь свой век. Цэнтральным пунктам паляшукскага вобраза свету з’яўляецца яго родная хата, з якой пачынаецца і заканчваецца жыццё, двор, урэшце вёска. З гэтымі вобразамі паляшук ідэнтыфікуе свой свет, за межамі якога пачынаецца ўжо чужая прастора, дзе няма ўпэўненасці ў сваіх сілах: “Калі каняка пырхае яшчэ на месцы ці на дарозе, покуль яшчэ *свая зямля*, та ў дарозі пашчасціцца, а калі за ваколіцаю, дзе *чужая зямля*, та будзе прыгода або які-небудзь прыпадак” [7, с. 113]. Сваю жыццёвую прастору паляшук лічыў найлепшай, але іншым гэтак меркаванне не навязваў, сцвярджаючы разнастайнасць як галоўную характарыстыку людскога свету: “Што сяло, то нораў, што край, то абычай” [3, с. 169].

У замкнутым свеце палескай вёскі выпрацоўвалася не толькі свая іерархія каштоўнасцей, але і складалася свая сістэма геаграфічных і гістарычных ведаў. Выяўленая ў мясцовым фальклоры, яна акрэслівала ў прасторы і часе традыцыю існавання дадзенага лакальнага свету. Яго першапачатковым момантам звычайна была гісторыя заснавання вёскі, а змест вызначаўся своеасаблівым уключэннем у нетаропкі, размераны ход мясцовага часу нейкіх выключных падзей. Пры гэтым рэальнасць спалучалася з міфалагічнымі ўяўленнямі, якія вызначалі ў мясцовым хранатопе прыродныя аб’екты, звязаныя, як лічылася, са звышнатуральнай сілай. Найчасцей такая роля адводзілася балотам і гарам, што заканамерна, паколькі паводле беларускай міфалогіі, яны былі ўтвораны чортам. У легендах і паданнях палескіх вёсак гэты агульнабеларускі сюжэт адаптаваўся да канкрэтнай мясцовасці, звязаўся з яе рэаліямі і нават аказваў уплыў на лад жыцця сялян. Так, даследчыца народнай культуры Палесся А. Васільева, апісваючы ў 1879 г. ваколіцы вёскі Бяседкі Мазырскага павета, адзначала: “Из болот одно называется “Раздзеры”. Оно наводит на жителей суеверный страх, оно окружено лесом и так топко, что провалившийся туда скот всегда пропадает, даже и с людьми бывало несколько несчастных случаев. Понятно, что жители стали приписывать

все это проказам волшебников. А есть и такие, которые уверяют, что видели, как из самой глубины болота выходит желтый зверь, с человеческими руками и в одно мгновение схватывает забредшее туда животное, раздирает его и уносит в глубину... За селом возвышается курган “Рябчина могила”; здесь бы могло быть хорошее пастбище для скота, но здешние крестьяне туда боятся ходить, говоря, что похороненная в кургане волшебница Рябка выходит из своей могилы и стоит на холме в виде белого столба” [9].

Некаторыя з палескіх легенд маюць, па сутнасці, аднолькавы сюжэт і адрозніваюцца толькі геаграфічнымі назвамі. Так, народная гісторыя ўзнікнення пясчаных узгоркаў каля вёскі Бялёў апавядае, што “ведзьма з Карастына ляцела з мяшком пяску і хацела Жыд-возера засыпаць, але певень заспяваў, і баба пясок на зямлю ўпусціла; з таго спосабу гэтыя горы” [6, с. 162], паўтараецца ў мазырскай тапаніміцы, дзе паводле падання “чорт неяк вельмі разлаваўся на Мазыр і пастанавіў яго дарэшты знішчыць. Дзеля гэтага ён схапіў вялікую гару і панёс, каб ськінуць уночы на зьненавіджаны ім горад. Аднак калі магутны Рым выратавалі гусакі, дык Мазыр... нечакана выратаваў ранічны певень. Пачуўшы пеўня, чорт, як заўсёды, спалохаўся і ўпусціў гару, што, зваліўшыся па-за горадам на зямлю, набыла ягонае імя – Шайтан” [10, с. 29].

Такім чынам, вобразы прасторы і часу, выражаныя ў фальклорнай традыцыі Усходняга Палесся, падкрэсліваюць знітанасць рэгіянальнага і нацыянальнага быцця Беларусі і сведчаць аб такіх рысах традыцыйнай ментальнасці палешука, як кансерватызм, прывязанасць да роднага краю, схільнасць да міфалагізаванага мыслення.

Літаратура

1. Улашчык, М. Тураўшчына / М. Улашчык // Хроніка Убарцакага Палесся / аўтар-уклад. А. І. Атнагулаў. – Мінск, 2001. – С. 263–267.
2. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2004. – 672 с.
3. Касько, У.К. Палескі дзівасіл: Бел. нар. прыказкі, прымаўкі, выслоўі: са скарбніцы А.К. Сержпутоўскага / У.К. Касько. – Мінск.: Выш. шк., 2005. – 383 с.
4. Санько, С. Прадмова / С. Санько // Беларуская міфалогія: Энцыклапед. слоўн. / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск: Беларусь, 2006. – С. 3–11.
5. Чувак, С. Канцэпт “спракавеку” ў ментальнаснай карціне свету жыхароў беларуска-ўкраінскага памежжа / С.Чувак // Літаратурнае Палессе ў постацях і лёсах: матэрыялы Міжнар. навук. канф. – Мазыр: УА МДПУ, 2005. – С. 56–60.
6. Легенды і паданні / склад. М.Я. Грынблат і А.І. Гурскі; рэд. А.С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1983. – 544 с.
7. Сержпутоўскі, А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А.К. Сержпутоўскі. – Мінск, 1998. – 301 с.
8. Moszynski, K. Polesie wschodnie / Moszynski K. – Warszawa, 1928. – 328 s.
9. Васильева, А. Село Беседки / А. Васильева // Минские губернские ведомости. – 1879, – № 29.
10. Віцьбіч, Ю. Плыве з-пад Сьвятое гары Нёман / Ю. Віцьбіч. – Мінск, 1995. – 89 с.

Лебядзевіч Д.М. (Гродна, Беларусь)

**ТВОРЧАСЦЬ СААДЗІ Ў КАНТЭКСЦЕ
ФІЛАСОФСКА-ДЫДАКТЫЧНАЙ ФАРСІМОЎНАЙ
ПАЭЗІІ ЎСХОДНЯГА РЭНЕСАНСУ**

Саадзі Шыразі (1203/08 – 1292 гг.) – вялікі таджыкско-персідскі мысляр і паэт, творчасць якога трывала заняла месца ў сусветнай літаратуры. Нарадзіўся Саадзі ў горадзе Шыразе на поўдні Ірана. Вучыўся ў духоўнай школе ў Багдадзе, дзе атрымаў па тым часе бліскучую адукацыю. Добра ведаў Каран, валодаў арабскай мовай і паэтыкай класічнай арабскай паэзіі.

Саадзі сцвярджаў, што чалавеку патрэбна пражыць не адно жыццё, а некалькі. У адным жыцці імкнуцца спасцігаць і памыляцца, набываць уласны вопыт, у другім – выкарыстоўваць гэты вопыт.

Саадзі больш за дваццаць гадоў вандраваў дэрвішам па мусульманскіх краінах, бадзяўся, змагаўся, спасцігаў ісціну, пазней разважаў над пражытым жыццём. Лейтматывам праз яго творчасць праходзіць павага да чалавека, нянавісьць да дэспатызму, услаўленне розуму і ведаў. У сваіх песнях, газелях, касыдах, кыт'а, прытчах узнімаў складаныя рэлігійныя, філасофскія і этычныя праблемы.

Саадзі – адмысловы майстра газелі, якая дасягнула ў яго творчасці найвышэйшага росквіту, таму ён і лічыцца заснавальнікам чыстай газелі як жанру ўласна інтымнай лірыкі. У сваіх газелях паэт апявае радасці жыцця, прыроду, вясну, маладосць.

Асаблівай папулярнасцю карысталіся касыды-панегірыкі, прысвечаныя высокім заступнікам паэта. Працягваючы традыцыі Рудакі, Саадзі ўслаўляе ідэальныя маральныя якасці, якімі ён надзяляе сваіх куміраў. Такім чынам, касыда пад яго пяром становіцца гуманістычным дыдактычным творам, выяўленнем высокай маралі.

Шэраг вершаў паэт прысвяціў прыгажосці роднага Шыраза. Але галоўны матыў яго газеляў – каханне як цудоўнае і ўзвышанае пачуццё чалавека, якое не падуладнае ніякім рэлігійным канонам і забаронам.

Падобна Рудакі, Амару Хаяму, а затым Хафізу, Саадзі аддае перавагу зямным пачуццям чалавека да жанчыны і супрацьпастаўляе іх усім дабротам Рая. І гэта гучыць як блюзнерства, выклік Карану і мусульманскім святошам:

*Если в день Суда на выбор мне дадут – мол, что желаешь?
Я скажу: подругу дайте! Вам отдам небесный рай.*

*Пусть расстанусь с головою, но любви останусь верным,
Даже в час, когда над миром грянет ангела карнай [1, с. 355].*

Да шэдэўраў сусветнай лірыкі ўжо даўно аднеслі газель Саадзі пра Караван, які звозіць у далёкія краіны яго каханую. Тут Саадзі Шыразі глыбока і пранікнёна паказвае ўсю прыгажосць і ўсю трагедыю высокіх і пакутлівых любоўных пачуццяў.

Аднак галоўнымі творамі Саадзі з’яўляюцца яго кнігі “Бустан” і “Гулістан”. Па жанру “Бустан” (“Пладовы сад”) – дыдактычная паэма, якая складаецца з прадмовы і 10-ці частак, насычаных маральна-філасофскімі сентэнцыямі на адпаведную тэму, дзе ў якасці ілюстрацый паэт выкарыстоўвае вялікую колькасць яскравых і трапных аповедаў і прытч. Сустрэкаюцца ў творы і шматлікія аўтабіяграфічныя звесткі, а таксама эпізоды з падарожжаў і вандровак Саадзі.

Напісаны “Бустан” як тэарэтычны твор у вершах маральна-дыдактычнага, павучальнага зместу, пра што сам аўтар гаворыць у прадмове:

*Когда я приступил к постройке зданья,
Воздвиг я десять башен воспитанья.*

*Одна – о справедливости глава,
Где стражи праха божьего – слова,*

*Благотворительность – глава вторая,
Велит добро творить не уставая.*

*О розах – третья, об огне в крови,
О сладостном безумии любви.*

*В четвертой, пятой – мудрость возглашаю,
В шестой – довольство малым прославляю.*

*В седьмой – о воспитанье говорю,
В восьмой – за всё судьбу благодарю.*

*В девятой – покаянье, примиренье,
В главе десятой книги – заключенье [1, с. 320].*

Але “Бустан” мае і практычную, рацыянальную накіраванасць. Абапіраючыся на свой уласны багаты жыццёвы вопыт, Саадзі імкнўся даць людзям добрыя парады і настаўленні, якія павінны дапамагчы ім у складаны і цяжкі час. Яго мараль – гэта філасофія здаровага сэнсу. У цэнтры кнігі стаіць “высокамаральная, добразычлівая асоба, і эстэтыка твора – гэта адлюстраванне прыгажосці чалавечых эмоцый” [2, с. 220].

У “Бустане” Саадзі паказаў свой ідэал мудрага і справядлівага цара, з якім мы ўжо неаднойчы сустракаліся ў яго папярэднікаў, ад Фірдаусі да Нізамі. Большасць апавяданняў “Бустана” ілюструюць думку аўтара, што

народ – карані грамадства. Народ стварае ўсе даброты жыцця, таму ён не павінен прыгнятацца. Цара, які дапускае насілле і прыгнёт, чакае страшны суд Алаха на небе, ці народная помста на зямлі. Несумненна, што тут Саадзі выступае як чалавек перадавых, прагрэсіўных поглядаў, выразнік народных інтарэсаў. Вядомы рускі арыенталіст Я.Э. Бертэльс называе Саадзі “чалавекам натоўпу, які амаль не адрозніваецца сваім светаўспрыманням ад шырокай масы сучаснікаў” [3, с. 83].

Сёмы раздзел “Бустана” цалкам прысвечаны праблемам выхавання чалавека. Выхаванне ў Саадзі набывае гуманістычны напрамак.

У працэсе выхавання патрэбна абудзіць розум, даць веды і рамяство ў рукі, навучыць сямейнаму жыццю:

*Стань Человеком в помыслах, делах,
Потом мечтай об ангельских крылах.*

*Стремись же к пользе, будь в трудах всечасно,
И знай – судьба бездельников несчастна* [1, с. 335].

Другая кніга “Гулістан” (“Сад ружаў”, “Ружоўнік”) прысвечана тым жа ідэям і праблемам, што і “Бустан”. Тут паказваюцца не толькі сацыяльныя праблемы і супярэчнасці эпохі, але і даюцца практычныя парады людзям. Гэта зборнік дасціпных і павучальных аповедаў, прытч і анекдотаў ў рыфмаванай прозе, што перасыпаны персідскімі і арабскімі вершамі. “Гулістан”, як і “Бустан”, набыў вялікую папулярнасць ва ўсіх краінах Бліжняга і Сярэдняга Усходу. Кніга распаўсюджвалася ў шматлікіх рукапісах. “Гулістан” перапісвалі ў Іране, Сярэдняй Азіі, у Турцыі, Егіпце і Індыі.

У кнігах Саадзі вымысел спалучаецца з праўдай, дыдактыка з сатырай, парывы юнацкай рамантыкі з разважлівасцю мудрага старца, вершы пераплятаюцца з прозай, паэтычная фантазія з рэальнасцю, практыцызм з філасофіяй. Творы паэта звязаны з народнай культурай і традыцыямі, народным светаўспрыманням.

Асноўнае адрозненне гэтых твораў заключаецца ў іх знешняй форме: “Бустан” – паэма ў вершах, “Гулістан” напісаны ў вершах і прозе. “Бустан” і “Гулістан” Саадзі карысталіся вялікай папулярнасцю не толькі ў краінах Старажытнага Усходу, але і ў Еўропе.

У Еўропе з творчасцю Саадзі пазнаёміліся яшчэ ў сярэдзіне XVII ст. Творамі Саадзі захапляліся Гётэ і Гейнэ.

Для персідскай літаратуры імя Саадзі абазначае прыкладна тое ж, што імя А.С. Пушкіна – для рускай. Бессмяротнасць вершаў Саадзі можна праілюстраваць у пушкінскіх вершах “Вінаград”, “Наследаванне Карану”. Узгадвае Пушкін імя Саадзі ў “Бахчысарайскім фантане” і ў рамане “Яўгеній Анегін”. Пра гэтую важную акалічнасць згадвае і класік беларускай літаратуры Максім Багдановіч у нататцы “Две заметки о стихотворениях Пушкина”, а таксама ў пісьме да В.Я. Брусава, дзе

размова вядзецца пра васьмірадкоўе А.С. Пушкіна, які творча наследуе гэтага персідскага паэта.

Многія маральна-этычныя ўстаноўкі Саадзі не страцілі свайго значэння і ў нашы дні, а шматлікія выразы і афарызмы сталі даўно ўжо народнымі прыказкамі і прымаўкамі. Меў рацыю Саадзі, калі напісаў:

Свежим розам красоватся суждено не много дней.

«Гулистан» мой не утратит вечной свежести своей [1, с. 335].

Літаратура

1. Классическая восточная поэзия: Антология. – Москва: Высш. шк., 1991. – 799 с.

2. Брагинский И.С. 12 миниатюр. – М.: Худож. Лит., 1976. – 304 с.

3. *Цыт. па кн.:* Кульматов Н. Этические взгляды Саади. – Душанбе, 1968.

Леська Л.П. (Мінск, Беларусь)

ПАЭТЫЧНЫ КОД РАМАНТЫЧНАГА СВЕТААДЧУВАННЯ У. СЫРАКОМЛІ

Адметнасць рамантычнага светаадчування У. Сыракомлі заўважана даўно. А. Мальдзіс у сваёй працы “Падарожжа ў 19 стагоддзё” патлумачыў, што “ад рамантызму ідзе пільная цікавасць паэта да народнага жыцця і народнай паэзіі, да гістарычнага мінулага. Ад рамантычнай балады бярэ свой пачатак славуцая сыракомлеўская гавэнда, гутарка, дзе апавяданне вядзецца ад імя прадстаўніка народных мас. Рэальнае бытавое спалучаецца з нерэальным, казачным, народжаным народнай фантазіяй” [1, с. 74].

Нягледзячы на слухныя заўвагі даследчыка, пытанне пра характар рамантызму У. Сыракомлі застаецца адкрытым. У сваёй працы мы прытрымліваемся меркавання, што рамантызм “вясковага лірніка” па самой сутнасці генетычна блізкі рэлігіі. Рэлігійныя пытанні знаходзяцца ў цэнтры ўвагі Уладзіслава Сыракомлі. У сваёй творчасці аўтар закранае праблемы добра і зла, вечнасці і бессмяротнасці, яго хвалюе сэнс чалавечага жыцця. У вершы “Труны Радзівілаў у езуіцкім касцёле” стрыманымі халоднымі выразамі паэт апісвае склеп, дзе знайшлі супачын вяльможы. Аўтар заўважае, што ад знатных асоб засталіся толькі сатлелыя шкілеты, згнілі паны і пані, пра былую знатнасць якіх нагадваюць толькі багатыя ўборы і гербы. У фінале твора У. Сыракомля заўважае, што калі б Радзівілы і зараз паўставалі, то простыя людзі падалі б ад вялікага сполаху, а “знаць і зірнуць не захацела б” [2, с. 20]. Паэт паказвае пагарду вяльможаў, тым самым павучае чытача, што высокая духоўнасць фарміруецца не ад нараджэння, яе аснова – добрыя ўчынкі, спагадлівае сэрца. Пасмяротная слава – гэта не жах і не сполах, якія пакінулі пасля сябе славуцые асобы. Бессмяротнасць не набудзеш праз багацце

і паходжанне, вечны ўспамін народзіцца ад дабрыні, як гэта адбылося ў вершы “Каралеўскі плашч” В. Каратынскага.

Палпечнік У. Сыракомлі, яго вучань і дарадца, В. Каратынскі ў сваім творы ўшанаваў памяць пра каралеву Ядзвігу. Падчас каранаванні слаўтай асобы сабраўся натоўп, і ніхто не заўважыў, як маленькі хлопчык ледзьве не ўтапіўся ў халоднай вадзе. Польская каралева спагадліва абагрэла няшчаснага, і дабрыня Ядзвігі была праслаўлена. Але не заўжды дабро робіць людзей бесмяротнымі, у вершы “Хвоя” У. Сыракомлі вечным і бесмяротным стала зло. У першых радках твора раскрываецца дынамічны малюнак росту хваінкі, быццам гучыць гімн жыццю, зялёнае дрэўца расце на могільніку, набірае сілы:

Ствол яе браўся ў сілу,

*Верхавіна буяла,
Пакручастае голле
Раскінула шырока,*

*А карэнне ўсё болей,
Запускала глыбока [2, с. 57]*

У гэтай сімвалічнай і далёкай глыбіні хваінка сутыкнулася з вялікім злом: яна ўрасла ў дамавіну чалавека ліхога. Памерлы не любіў нікога, трымаў у душы яд. Каханне, любасць і бязмежная дабрыня дораць жыццё пасля смерці, а бяздушша нясе смерць, змярцвенне, забыццё. Гэтая нялюбасць цалкам згубіла бедную хваіну, яна нават не паспела кінуць сваё зерне ў зямлю і не атрымала надзеі, што некалі ізноў адродзіцца і завітнее. Так зло зрабілася непераможным, а жыццёлюбівая хваінка стала ахвярай агіднага чалавека. Складаная метамарфоза ў вершы У. Сыракомлі развіваецца з двух адзінкавых пераўтварэнняў: спачатку аўтар падае росквіт дрэўца, хай сабе і на могільніку, а потым разгорнута апісвае немінуючую гібель хваінкі. Метамарфоза такога тыпу ўжываецца аўтарам і ў вершаваных гутарках “Паштальён” і “Хадыка”. У абодвух творах паэт прасочвае нараджэнне грахоўнага пачатку і падае шляхі яго пераадолення. Асочнік Хадыка – галоўны герой гутаркі “Хадыка” – забіў лоўчага, засёк яго сякерай. “Гарачыя” кроплі чалавечай крыві ўпіліся не толькі ў вопратку небаракі, але і ў скалыхнулі душу, закрунулі сумленне. Здзейснены грэх стаў пачаткам адчужэння, “адыходу” хрысціяніна Хадыкі і пераўтварэння яго ў паганца:

Я плакаў доўга, а бяды не сходаў,

Пасля здзічэў у нетрах непраходных,

Нібыта вырас у нары ваўчынай [2, с. 101]

Здзічэлы Хадыка пазбавіўся ўсіх чалавечых выгод і даброт, голымі рукамі паляваў на звера, прыслухоўваўся да жыцця прыроды, але ніколі не забываўся на тое, што ён – чалавек, сумленне мучыла душу забойцы. Часам бедны гаротнік упадаў у распач і нават хацеў скончыць гэтую жыццёвую пакуту. І толькі праца давала ратаванне. Хадыка ўгледзеў

у лясным гушчары недагледжаных пчолак, і тут “прачнулася” паляшущая абачлівасць і гаспадарлівасць:

*Кроў палеская ў жылах азвалася зноўку:
Не! Я думаць аб смерці пакуль пачакаю,
Пчол спярша абяру і зраблю ім дамоўку [2, с. 99].*

Трыццаць гадоў Хадыка пражыў адзін: то як дзікі, натуральны чалавек яднаўся з прыродай, радаваўся, як “вада плюскочыць, зяблікі цвіркочуць” [2, с. 98], то, як хрысціянін, ставіў крыж пры багне як пашану Богу. Пад старасць Хадыка вяртаецца да людзей, каб быць асуджаным перад людзьмі, хаця ён ужо перажыў пакаранне за сваё злачынства:

*Глупства суд чалавечы! У сэрцы глыбока –
Горшы суд... Там сумленне адно валадарыць,
Зуб за зуб патрабуе і вока за вока...
Дык нясіце ланцуг, я гатовы да кары [2, с. 95].*

“Вяртанне” героя – гэта не толькі фізічнае перамяшчэнне, прыход да людзей, але і “вяртанне” як духоўны рост, “вяртанне” да Бога. Хадыка ішоў праз вёскі, усе уцякалі ад яго як ад звера, толькі адзін чалавек паспачуваў грэшніку, падараваў вопратку і раскажаў, што прыехаў князь і судзіць за ўчынкi. Перад шаноўным суддзёю паспавядаўся герой У. Сыракомлі і памёр:

*Не ведаю, які быў дзень той судны,
Ды званары са Слуцка мне казалі,
Што ў кляштары памёр стары прыблудны,
Якога быццам бы Хадыкам звалі.
... А між бароў, сярод імішары дзікай,
Дасюль вядзеца пасека лясная,
Багата дзіў аб ёй апавядаюць
І называюць гэтак жа – Хадыка [2, с. 105].*

У гутарцы “Хадыка” пастаўлена праблема героя з узмоцненым пачуццём асобы, якое ў хрысціянскай антрапалогіі з’яўляецца асноўным выражэннем Боскага вобліку ў чалавеку. Хадыка здзейсніў страшны грэх, але застаўся вернікам, ён пакаяўся і ўшанаваў крыж – сімвалічную выяву хрысціянскай прадвызначанасці і наканаванасці жыццёвага шляху кожнай асобы. Хаця адразу пасля страшэнных падзей бедны асочнік не мог нават перажагнацца, ён “не знаходзіў смеласці і сілы ні памаліцца, ні проста зіркнуць да небасхілу” [2, с. 98], але паступова Боскае перамагло ў душы гаротніка, пасля доўгіх пакут прыйшоў выратавальны час спавядання, супакаення і смерці, як поўнага змірэння перад Богам і людзьмі. Магчыма, такое душэўнае суцішэнне пасля споведзі ў карчме знойдзе і пакутны фурман з гутаркі “Паштальён”. У гэтым творы паэт асвятляе безгалосае гора простага чалавека, перажывае разам з ім усю трагедыю і імкнецца падказаць, як пераадолець вялікую скруху і абнавіцца перад Богам. На пачатку твора фурман вясёлы, закаханы і бяздумны, ён выконвае загад

пісара: вязе тэрміновую дэпешу ў горад. У дарозе ён трапіў у жахлівую завіруху. Прыродная стыхія пазбавіла героя ўстойлівасці, звучіла і абмежавала прастору яго асабовага самавыяўлення. Жахлівая – завіруха выява стыхійнага хаосу, бясформеннага быцця, якое, паводле тлумачэння С.С. Аверынцава, – папярэднічала першастварэнню. У гэты вызначальны прасторава-часавы момант герой пастаўлены перад выбарам: альбо дапамагчы невядомому падарожнаму, які заблукаў, крычыць і просіць паратунку, альбо бесклапотна ехаць і выканаць загад. Фурман не спыніў каня, не дапамог, але ў хуткім часе ён будзе пакутаваць, што ў парыве слабасці не выратаваў чалавека, яшчэ болей забаліць яго душа, калі ў змерзлым падарожным ён пазнае сваю каханую. Нават праз працяглы час успаміны аб той страшнай падзеі прыводзяць фурмана да роспачы. Такой пакутлівай роспачнасці не спазнае лірычная гераіня з верша “Замець”, якая надзелена спачувальнай душой, яна не можа спаць, ведаючы, што падчас віхуры “недзе гінуць людзі” [2, с. 63]. Як і ў гутарцы “Паштальён”, гераіня верша трапляе ў “першастваральны хаос”, але, у адрозненне ад фурмана, яна не робіць зла, а запальвае лучыну і ўтыкае яе між бярвён:

І агонь шугае,

Аж трашчаць іскрыны [2, с. 63].

Вобраз агеньчыка з’ядноўвае людзей, абараняе іх ад віхуры, ветру і буры, а ў гутарцы “Ілюмінацыя” (успамін пад дождж) становіцца сімвалам чалавечага жыцця і яго безабароннасці перад жорсткім светам. У першай частцы твора намаляваны шэры восеньскі вечар, які ўбірае ў сябе і “дождж абложны”, і санлівую прыроду, і праніклівы голас паштовага званочка, які абуджае чулівую душу. У час змяркання лірычны герой пакутуе ад неўладкаванасці свету, ад людской бяздушнасці, прыгадваючы гісторыю старой ліцвінкі. У маладосці яна страціла сыночка Антосіка. Ён захварэў на воспу і, магчыма, ачуняў бы, калі б маці яго як след даглядала. Бедная жанчына павінна была пакінуць хворага хлопчыка аднаго ў выхаладжанай хаце і пайсці запальваць паходні, падтрымліваць ілюмінацыю, якая як вогненнае мора асвятляла неба ў час святкавання народзін Кароля. Жанчына прыгадвае:

Раздзімаю агонь, а ён нікне як знічка,

Не гарыць мой слупочак. [2, с. 142].

Пакуль бедная маці распальвала агонь, “смерць хапае дзіця ў ледзяныя ўціскі, ахалоджвае сэрца”. Яшчэ і на другі дзень святкавалі магнаты, а змізарная жанчына ішла на могілкі за труною дзіцячай, на плячах яна несла крыжык. Нягледзячы на роспачнасць жанчыны і яе бясконцыя пакуты, гэты вобраз не падаецца са знакам поўнай безвыходнасці, як гэта выяўлялася ў сувязі з вобразам фурмана з гутаркі “Паштальён”, магчыма, аптымістычнасць і жыццёвыя сілы нават ў такім цяжкім становішчы надае гераіні сувязь з вобразам крыжыка і веданне спрадвечнай наканаванасці.

Сімвалічныя вобразы і вобразы першастыхій (найчасцей, гэта вобразы завірухі, пушчы, дажду і агня) у вершаваных творах У. Сыракомлі дапамагаюць раскрыць багацце ўнутранага свету герояў і выявіць глыбіню іх перажыванняў. У гутарцы “Хадыка” перараджэнне галоўнага героя адбываецца ў пушчанскім гушчары. Тут, у дзікім і нераспрацаваным сховішчы, быццам першасным быцці адбываецца вяртанне чалавека да Бога.

Такім чынам, ключом да рамантычнага светаадлюстравання У. Сыракомлі стала ідэя пераўтварэння.

Літаратура

1. Мальдзіс, А.І. Падарожжа ў XIX стагоддзе. З гісторыі беларускай літаратуры, мастацтва і культуры: навукова-папулярныя нарысы / А.І. Мальдзіс. – Мінск: Нар. асвета, 1969. – 208 с.

2. Сыракомля, У. Добрыя весці: Паэзія, проза, крытыка / У. Сыракомля; уклад. і камент. У. Мархеля, К. Цвіркі; Прадм. К. Цвіркі / У. Сыракомля. – Мінск: Маст. літаратура, 1993. – 526 с.

3. Поэтика древнеримской литературы / С.С. Аверинцев, [и др.]. – М.: Наука, 1989. – 260 с.

Мельнікава З.П. (Брэст, Беларусь)

БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА XX СТАГОДДЗЯ: НАЦЫЯРЭЦЭПТЫЎНЫЯ АСПЕКТЫ

Сёння ніхто не сумняваецца ў тым, што нацыянальная літаратура – гэта заўсёды своеасаблівае мастацкае адлюстраванне духоўна-інтэлектуальнага, грамадзянскага, філасофска-эстэтычнага жыцця народа. У якіх бы жанрах, накірунках, стылях, у якія б эпохі не жылі творцы, літаратура, мастацтва – гэта заўсёды рэакцыя на жыццё, водгук на патрэбы і выклікі соцыуму, гэта быццё асобы, выяўленне яе самых розных стасункаў са светам.

І беларуская літаратура – не выключэнне. У асобах сваіх асветнікаў, класікаў, пісьменнікаў-мысляроў і змагароў, інтэлектуалаў беларуская літаратура і сёння вызначаецца купалаўскім заклікам “Людзьмі звацца!” і коласаўскім “На прастор, на шырокі разлог выхадзі, мой народ, грамадою!” Вядома, што сучасная эпоха напаўняе гэтыя радкі прарокаў беларускай нацыі актуальным, сённяшнім сэнсам.

Няма асаблівай патрэбы сцвярджаць, што беларуская, украінская, польская, руская культуры блізкія; асабліва на беларуска-ўкраінска-польскім памежжы, блізкі і падобны іх традыцыйны, славянскі, народны пласт. Цесную гістарычную знітаванасць, трывалую повязь маюць здаўна і нашы літаратуры.

Некаторымі даследчыкамі сцвярджаецца думка, што нашым усходнеславянскім літаратурам – украінскай, беларускай і рускай –

споўнілася тысяча год, калі за кропку адліку браць першыя помнікі пісьменнасці, “Повесть временных лет”, “Слова пра паход Ігараў”, Жыцці ўсходнеславянскіх праваслаўных святых. Але, думаецца, у адносінах да беларускай літаратуры гэтая дата – найперш гіербала, бо яна – самая маладая сярод усходнеславянскіх суседак. Літаратурны працэс на Беларусі ў мінулыя часы гвалтоўна перарываўся. Як вядома, беларускія землі і народ пасля эпохі ВКЛ, дзе старабеларуская мова была дзяржаўнай, уваходзілі ў склад Рэчы Паспалітай, а затым Расійскай імперыі. І толькі ў XX ст. літаратурны працэс на Беларусі быў, так бы мовіць, рэгулярным, але нам усім добра вядома, што падсавецкія нацыянальныя літаратурныя зведзі рэпрэсіі, савецкі ідэалагічны дыктат, што падаўляла творча-генетычны патэнцыял беларускай нацыі і літаратуры.

Беларускі літаратурны працэс XX стагоддзя дастаткова драматычны. Сталінскія рэпрэсіі супраць нацыянальна-творчай інтэлігенцыі гвалтоўна спынялі літаратурнае жыццё, вынішчылі таленавітых, з уласнымі творчымі поглядамі мастакоў. Да 1938 г. былі расстраляны або асуджаны на турму і высылку 128 пісьменнікаў. У 1940-м годзе, па звестках Б. Сачанкі, на Беларусі было толькі 14 беларускамоўных пісьменнікаў. Многія загінулі на вайне з фашызмам.

У пасляваенны і пазнейшы савецкі час ідэалагічная сістэма былога СССР дэманстравала абьякавыя адносіны да беларускай літаратуры і культуры. І тое, што больш за стагоддзе большасць беларусаў размаўляюць на рускай мове, памяншала, несумненна, нацыянальнае аблічча сённяшняга беларуса.

У сярэдзіне 90-х гадоў у свядомасць беларусаў быў запушчаны ідэалагічны тэзіс аб еўрапейкасці: “Беларусь – цэнтр Еўропы”, і было абазначана месца гэтае якраз у цэнтры беларускай сталіцы. Але вядома, што масцазнаходжанне – не самы галоўны крытэрыў у параўнанні са светаадчуваннем народа, дзяржаўнай рэпутацыяй... Сапраўдны, праўдзівы імідж краіны – годны ўзровень нацыянальнай культуры, літаратуры, адукацыі. Аб парадаксальнасці сённяшняй сітуацыі ў беларускай духоўна-мастацкай сферы заклапочана выказаўся міністар культуры сучаснай Беларусі П. Латушка. Ён глыбока ўсведамляе і слушна вызначае *задачу ментальнага характару беларусаў: “даказаць самім сабе і нашаму грамадству, што беларуская культура вартая ўвагі, навагі і гонару... Нас свет не чакае, але свету, перакананы, цікава знаёміцца з нашай культурай. А гэта спрыяе становішчаму ўспрымання вобраза краіны”* (падкрэслена намі – З.М.) [1]. Як бачна, найвялікшы драматызм сённяшняй сацыякультурнай сітуацыі на Беларусі ў тым, што беларускаму насельніцтву па-ранейшаму трэба даводзіць, што мы цікавыя свету найперш сваім нацыянальным абліччам – мовай, культурай, гісторыяй, беларускімі традыцыямі і мастацтвам.

Некампетэнтнае, гвалтоўнае ўмяшальніцтва дзяржавы ў савецкі час у літаратурны працэс, прысуджэнне Ленінскіх, Дзяржаўных прэмій у многіх выпадках за кан'юнктурныя творы сказала насамрэч карціну літаратурнага развіцця і рэальны рэйтынг беларускіх пісьменнікаў. У XX1 стагоддзі дзевяццата выяўляць сапраўды каштоўныя і таленавітыя творы мінулага стагоддзя.

У сучасным беларускім грамадстве, на жаль, быць пісьменнікам, інтэлігентам-гуманітарыем неганарова, бо ў творчай інтэлігенцыі мала аўтарытэту. Мастакі ў кожным грамадстве з'яўляюцца носьбітамі высокіх ідэй. Адсутнасць піетэту да нацыянальнай літаратуры і яе носьбітаў вельмі красамоўна характарызуе грамадства.

Самапачуванне сучаснага беларускага пісьменніка трапна выказала рэдактар папулярнага на Беларусі літаратурна-мастацкага часопіса “Маладосць” Раіса Баравікова:

“...Пісьменнік у сучасным грамадстве робіцца усё больш і больш прыватнай асобай. Але гэта не азначае, што ў сваіх творах ён перастаў быць і вяшчальнікам ісцін, з якіх складаецца жыццё, і настаўнікам, ды і проста Творцам... ..Грамадства не прывыкла, ці проста яшчэ не зразумела, што ў пісьменніку, як, дарэчы, і ў іншых творцах, яно павінна цаніць проста Талент і, зыходзячы з гэтага, ставіцца да творчага люду... У пісьменніку перасталі бачыць прафесіянала. Творчая прафесія, а гэта цяжкая праца душы, на жаль, ператвараецца ледзь не ў самадзейнасць... На жаль, літаратура апынулася ў крывым люстэрку, адсюль і аднаведнае стаўленне да пісьменніка” (падкрэслена намі – З.М.) [2].

Першая палова XX стагоддзя была літаратурнай эпохай класікаў – Купалы, Коласа, Багдановіча, Гарэцкага, Чорнага і іншых. Гэта час фарміравання нацыянальнай прозы, паэзіі і іх жанраў, а таксама драматургіі. Класікі гэтага часу пачалі пісаць мастацка-літаратурную біяграфію беларускай нацыі, стварэнне якой прадоўжылі класікі наступнага перыяду – І. Мележ, В. Быкаў, У. Караткевіч, І. Шамякін, іх паслядоўнікі ў распрацоўцы тэмаў гісторыі і сучаснасці беларусаў.

Другая палова XX стагоддзя – гэта найперш эпоха Быкава, талент і грамадзянскасць якога зрабілі Беларусь сусветна вядомай. “Апостал нацыі”, “Сумленне нацыі”, “Васілёк у жыцце беларушчыны” – так з вялікім шанаваннем кажам пра яго ўсе мы следам за А. Адамовічам і Р. Барадуліным.

Звычайна, характарызуючы літаратурны працэс, мы звяртаемся да паняцця “літаратурнага пакалення”. Пасля ваеннага пакалення і пакалення “шасцідзсятнікаў” у беларускіх пісьменнікаў не было братэрства пакаленняў. Пакаленне 20-ці- і 30-гадовых пісьменнікаў, якія прыйшлі ў літаратурны працэс у другой палове 80-х гадоў, было асуджана на раз'яднанасць, на камернае, замкнёнае ўзрошчванне свайго творчага аблічча. З унутраных патрэб пратэсту супраць разрыву сувязяў

і пераемнасці між пакаленнямі, ігнаравання творчых амбіцый маладзейшых старэйшымі ўзнік літаратурна-мастацкі рух “Тутэйшыя”. Гэта – В. Вячорка, С. Кавалёў, П. Васючэнка, Э. Акулін, Л. Дранько-Майсюк, С. Дубавец і іншыя, якія сёння становяцца 50-гадовымі.

Нягледзячы на пэўную ідэалагічную рэгламентаванасць у савецкія і постсавецкія часы, беларуская літаратура не была адмежавана ад вызначальных філасофска-эстэтычных ідэй часу. Сучасны беларускі літаратурны працэс, як частка агульнаеўрапейскага, перажывае эпоху постмадэрнізму з яго разнапланавымі жанрава-стылёвымі накірункамі і іх мастацкімі канцэпцыямі. Беларускі постмадэрнізм бярэ вытокі з ідэй “шасцідзсятніцтва”, з перыяду “хрушчоўскай адлігі” і “пражскай вясны”. У беларускай прозе апошніх дзесяцігоддзяў XX стагоддзя вылучаюцца рысы (тут я ўжываю тэрміналогію Ю. Борава) мадэрнізаванага рэалізму, або неарэалізму, магічнага рэалізму (А. Жук, В. Карамазаў, В. Казько), псіхалагічнага рэалізму (В. Быкаў), інтэлектуальнага (У. Арлоў, А. Федарэнка, П. Васючэнка, С. Кавалёў). Буйнымі творцамі беларускага постмадэрнізму з’яўляюцца А. Разанаў, Ю. Станкевіч, за імі – літаратары малодшага пакалення – творцы-эксперыментатары, прадстаўнікі літаратурнага руху “бум-бам-літаўцаў”: Сяржук Мінскевіч, Зміцер Вішнёў, Алесь Туровіч ды іншыя.

У паэзіі беларускага постмадэрнізму можна знайсці паэтычныя гульні, вузка суб’ектыўныя медытацыі, якія ніяк не звязаны з духоўнымі пошукамі ці аксіялагічнымі ідэямі асобы, нацыі, чалавецтва, што абумоўлена канцэпцыямі постмадэрнізму.

Думаецца, што постмадэрнісцкія пошукі беларускай літаратуры найперш і ўжо стала выявіліся ў жанрах драматургіі М. Арахоўскага, І. Сідарука, П. Васючэнка, С. Кавалёва, М. Клімковіча, М. Шайбака.

Нам, беларускай філалагічнай грамадскасці, вельмі імпануе тэорыя пасіянарнасці славянства Л. Гумілёва, якая дае падставы арыгінальна тлумачыць уздымы і спады беларускай нацыі і мець яшчэ аптымістычнае спадзяванне.

Мы перакананы, што наша літаратура, як літаратура маладой нацыі, мае гістарычную перспектыву далучыцца да найбольш развітых літаратур свету, нягледзячы на тое, што *лічыцца самай сялянскай у свеце*. І мы ўсведамляем гэта з годнасцю. У пачатку XX стагоддзя яна была сялянскай, бо пісьменнікі таго часу пісалі пераважна для сялян. Пазней яна заставалася сялянскай, бо большасць беларускіх пісьменнікаў паходзілі з вёсак і неслі на старонкі кніг свой вясковы жыццёвы матэрыял і глыбокую народна-хрысціянскую мудрасць. З сярэдзіны і ў другой палове XX стагоддзя наша літаратура і нацыя сталі ў значнай меры гарадскімі, але літаратура захоўвае і сёння, у пачатку XXI стагоддзя, моцныя, нязводныя вясковыя карані. Мы і зараз, у век нанатэхналогій і хуткасных

камунікацый, не адмаўляемся ад сялянскай асновы беларускага свету, у якім закладзены анталагічны грунт усёй нацыянальнай культуры.

Можна зразумець тых пісьменнікаў і даследчыкаў, якія ў імкненні падняць імідж нацыянальнага пісьменства і сваёй уласнай творчасці намагаюцца даказаць, што пазавясковая прастора, пазагістарычнасць і пазачасавасць, універсалацыя мастацкага свету – прыкметы развітасці літаратуры. І сапраўды, гэта ўласціва мастацтву эпохі мадэрнізму і постмадэрну. Але, як вядома, усе цывілізацыі сваімі поспехамі абавязаны працы людзей на зямлі.

Вітальныя вобразы Маці-Зямлі, Зямлі-карміцелькі, Храма Прыроды, лясоў, рэк, палёў, азёр, балот – важнейшыя вобразы-архетыпы беларускай літаратуры ХХ стагоддзя, якія прыкметна маркіруюць філасофію існавання беларуса з яе дамінантамі – любоўю да зямлі і працы на ёй, да роднага прастору і неба. Гэтым і тлумачыцца *тып нацыянальнага характару беларуса*: ён стрыманы, задумлівы, трывушчы; трывогі, узрушэнні перажывае ў глыбіні душы; самазаглыблены, рэфлексіўны; жыве ў гармоніі з Прыродай, адчувае яе душу, душу сваёй зямлі; схільны бачыць у гэтым вышэйшы сэнс.

Цікавае меркаванне аб беларускай ментальнасці выказала прафесар з Мінска Т. Шамякіна: беларус – не пакорлівы раб, а “фаталіст у гісторыі. Ён пакорны лёсу, а не ўладарам, і гэта ў поўным сэнсе містычная рыса беларусаў”. Сучасная беларуская літаратура скіравана на дыялог і палілог, убірае ў сябе эстэтычны вопыт суседніх літаратур і сусветнага літаратурнага працэсу.

Беларуская літаратура – гэта адносна цэласны мацярык, у які, акрамя літаратуры мітраполіі, уваходзяць старонкі творчасці беларусаў-эмігрантаў і беларусаў замежжа. Так па волі гістарычнага лёсу склалася, што беларусы, цэлы рэгіён, пасля Другой сусветнай вайны сталі грамадзянамі Польшчы. Але іх духоўна-культурнае жыццё, нягледзячы на драматызм варункаў, не спынілася, з 50-х гадоў мінулага стагоддзя паўстала унікальная з’ява – беларуская літаратура ў Польшчы, якая сёння нам падаецца прыгожай выспай беларускага пісьменства ў суседняй дзяржаве.

У апошнія паўтара – два дзесяткі год беларускае літаратурнае жыццё ў Польшчы надзвычай ажывілася. Амаль штогод выходзяць па 2–3 арыгінальныя кнігі “белавежцаў”, асабліва пачынаючы з 1990 г., калі літаб’яднанне ачоліў вядомы літаратуразнаўца, прафесар Беластоцкага ўніверсітэта Ян Чыквін, паэт з вітальна-беларускім, славянскім і філасофскім бачаннем свету і сэнсу жыцця.

У беларускай літаратуры другой паловы і канца ХХ ст. прыкметнае месца заняла літаратура факту, аўтабіяграфічная спавядальная проза, што было звязана з вяртаннем у літаратурны працэс постацяў пісьменнікаў-эмігрантаў і рэпрэсаваных па палітычных прычынах (М. Сяднёў, Л. Геніюш, К. Акула С. Грахоўскі, Ф. Аляхновіч і інш.). Прыкметна

аформілася духоўна-хрысціянская паэзія, цесна звязаная з нацыянальным і агульначалавечым пафасам (Н. Арсеннева, А. Бембель (Зьніч), Г. Тварановіч, Г. Каржанеўская, В. Жуковіч і інш.).

Літаратура і яе стваральнікі, перажываючы і адлюстроўваючы жыццё і свой час, рыхтуюць пасланне наперад, будучым пакаленням. Гэтае пасланне будзе прачытвацца праз стагоддзі і тысячагоддзі, бо літаратура, звычайна, апярэджвае свой час, што дэманструюць вялікія творцы-прарокі – Шаўчэнка, Міцкевіч, Пушкін, Купала. Важнейшая функцыя літаратуры – быць сродкам выяўлення і захавання нацыянальнага духу. Толькі праз рэалізацыю нацыянальнага патэнцыялу літаратура кожнага народа становіцца годным духоўным складніком агульначалавечага ўніверсума.

Літаратура

1. Літаратура і мастацтва (штотыднёвік, Мінск), № 34, 27 жніўня, 2010.
2. Тамсама.
3. Шамякіна, Т.І. Беларуская літаратура ў кантэксце сусветнай / Т.І. Шамякіна // Польшча, 2010, № 2, С. 140.
4. Конан, У. Белая вежа літаратуры / У. Конан // Беларускія пісьменнікі Польшчы. Другая палова XX стагоддзя / Уклад. Я. Чыквіна. – Мінск, “Беларускі кнігазбор”, 2000, С. 8.
5. Залоска, Ю.І. Версіі. Шлях да храма: дзённікі, дыялогі, эсэ / Ю.І. Залоска. – Мінск, Незалежная выдавецкая кампанія “Тэхналогія”, 1995, С. 8.
6. Някляеў, У. КОН: Вершы двух стагоддзяў / У. Някляеў. – Мінск: Лімарыус, 2010, С. 129.

Навіцкая В.В. (Мінск, Беларусь)

НАЦЫЯНАЛЬНАЕ ЯК ФАКТАР ВОБРАЗАТВОРЧАСЦІ Ў РАМАНЕ У. КАРАТКЕВІЧА “ЧОРНЫ ЗАМАК АЛЬШАНСКІ”

Праблема нацыянальнага ў літаратуры, музыцы, жывапісе, здаецца, заўсёды цікавіла як саміх мастакоў слова, так і даследчыкаў-навукоўцаў (гісторыкаў літаратуры, літаратуразнаўцаў), крытыкаў. Разгортваліся цікавейшыя дыспуты, выказваліся думкі, меркаванні. Напрыклад, А.С. Пушкін сцвярджаў, што «достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками – для других оно или не существует, или даже может показаться пороком» [1, с. 39].

Своесаблівай квінтэсэнцыяй думкі, якая раскрывае сутнасць, прыроду нацыянальнага, можна лічыць словы П.А. Вяземскага: «Она не в правилах, но в чувствах. Отпечаток народности, местности – вот что составляет, может быть, главное существеннейшее достоинство древних и утверждает их право на внимание потомства» [2].

Пэўную цікавасць у разуменні акрэсленай праблемы ўяўляе вопыт У. Караткевіча ў рамане “Чорны замак Альшанскі” (1980). У дадзеным выпадку ідэйна-філасофскія пошукі пісьменніка, яго канцэпцыя быцця беларуса ў розных прасторава-часавых вымярэннях умела раскрываюцца аўтарам твора праз адметнае спалучэнне рэгіянальнага і сусветнага, народнага і агульначалавечага. У рамане беларускага майстра арганічна знітаваны два надзвычай цікавыя субстраты – унікальны этнацыянальны і шабланізаваны савецкі. Іх пісьменнік рэалізуе не толькі праз характары персанажаў і прызму гісторыі народа, але і праз трапныя назіранні, мастацкія дэталі і сюжэтныя рашэнні, якія можна ўспрымаць як своеасаблівыя маркеры нацыянальнай самасвядомасці непасрэдна самога аўтара.

Знаёмства з раманам амаль адразу пачынаецца з такога атрыбута савецкай бюракратычнай машыны, як анкета: *“Прозвішча маё Косміч. Хрышчаны (гэта ўсё бабця) Антонам. Бацьку, калі хочаце ведаць, звалі Глебам. Маці – Багуславай. Занятак бацькоў да рэвалюцыі? Бацька, скончыўшы гімназію, якраз паспеў на Зялёнага і Махно. Маці – гады тры як кончыла гуляць у лялькі”* [3, с. 200]. Пісьменнікам улічаны не толькі канкрэтна-гістарычныя, сацыяльна-грамадскія ўмовы фарміравання асобы галоўнага персанажа, яго прыродныя здольнасці, эмацыянальна-псіхалагічная рэакцыя на тагачасную рэальнасць. Але ўлічаны і законы дэтэктыўнага жанру, што таксама вымагала адпаведнага стылёвага лаканізму, дакументальна-працэдуральнай фіксацыі жыццёвых шляхоў Антона Косміча, выкарыстанне іранічна-саркастычных характарыстык праяў рэальнай эпохі: *“Стаў кандыдатам, спецыялістам па сярэдневяковай гісторыі, неблагім палеографам. Напісаў некалькі дзесяткаў артыкулаў, тры манаграфіі – можна і доктарам рабіцца.*

Збіраюся. Вось-вось.

«Малады таленавіты доктар гістарычных навук».

Цьху!

Асобыя прыкметы:

Светлы шатэн, вочы сінія, нос сярэдні, рот – шчыліна ў паштовай скрынцы на галоўпаштамце, морда – сумесь варага з познім неандэртальцам, рукі граблямі, ногі доўгія, нібы ў палескага злодзея” [3, с. 201]. Наяўнасць у структуры мастацкага тэксту падобных анкетна-іранічных самахарактарыстык вытлумачана непарэдна персанажам: *“А раптам нешта нараблю. Асабліва пры маёй здольнасці ўблытвацца ў розныя прыгоды, на якія мне да таго ж шанцуе”* [3, с. 200]. На першы погляд, перад чытачом – абсалютна лагічны, амаль узорны прыклад паводзін савецкага чалавека. З гэтага ж пункту гледжання падаецца заканамерным з’яўленне ў творы стылізацыі пад казённую мову

дакумента. Аднак функцыянальная нагрузка мастацкага прыёму значна шырэйшая за неабходную тыпізацыю або акцэнтацыю чытацкай увагі на хранатапічным складніку рамана. Праз тыповыя, сістэмныя, нежывыя факты праступае чалавечны і ўнікальны беларускі характар: “*І пачалі мяне тут ва ўніверсітэце вучыць “уму маразму”. У пяцьдзесят першым атрымаў дыплом, у пяцьдзесят чацвёртым аспірантуру скончыў. Дзіўлюся, як ад усёй гэтай навукі не стаў непраўным дубам*” [3, с. 201]. Трапны, крыху з’едлівы гумар, іронія і самаіронія, характэрныя для беларускай нацыі, даюць магчымасць трансфармаваць сухія анкетныя дадзеныя ў мастацкую карціну выхавання сістэмай “вінціка” сацыяльнай машыны. А разам – адчуць і ўбачыць, як насуперак тагачаснаму афіцыйнаму персанажу рамана “Чорны замак Альшанскі” ўдалося застацца жывым чалавекам, асобай, здольнай самастойна мысліць і адчуваць.

Між тым, У. Караткевіч не абмяжоўваецца выключна канстатацыяй нацыянальнага пачатку свайго персанажа. Магутны талент і надзвычайная эрудыцыя беларускага майстра выводзяць галоўнага героя рамана “Чорны замак Альшанскі” на ўзровень звышнацыянальны, транскультурны. Дарэчы, яшчэ напачатку 60-х гадоў А. Мальдзіс, згадваючы пра знаёмства з У. Караткевічам, успамінаў пра тое, як сам пісьменнік у тую сустрэчу разважаў пра штучныя ідэалагічныя палітычныя бар’еры, якія так перашкаджаюць нармальнаму ўзаемадзеянню культур, узаемаразуменню людзей: “Ты глядзі! Я з Оршы, з самага ўсходу, а ты з-пад Вільні – і нішто не перашкаджае нам у гамонцы. А некаторым жа хочацца падзяліць беларусаў на “ўсходнікаў” і “заходнікаў”. <...> Хіба хто з католікаў не можа быць беларусам?!” [4, с. 18]. І як жа здзіўлены быў пісьменнік, калі даведаўся, што ягоная нянька-каталічка ў сваю чысцютку беларускую мову рэпрэзентавала літоўскае слова *ачу* (дзякуй), трансфармаванае ў беларускае *ацю*. І гэта быў лішні доказ таго, транскультурнае ўзаемадзеянне перасякае і межы і забароны.

Уважлівае прачытанне здэклівага, поўнага сарказму ўспаміну пра ўніверсітэцкія гады, неабходнасць падпарадкоўвацца жорсткім, досыць часта вар’яцкім нормам тагачаснай навукі дае магчымы ключ да інтэрпрэтацыі таямніц унутранага свету персанажа праз знакаміты вагантаўскі верш:

*Если не сведут с ума
Римляне и греки,
Сочинившие тома
Для библиотеки.
Если те профессора,
Что студентов учат,
Горемыку-школяра
Насмерть не замучат... [5].*

Нягледзячы на значны кроскультурны і прасторава-часавы інтэрпрэтатыўны пласт, персанаж У. Караткевіча не перастае быць беларусам. Пісьменнік пералічвае факты біяграфіі Косміча і тым самым прывязвае персанажа да пэўнай нацыі і эпохі. Такім чынам, беларускі раманіст падкрэслівае, што Антон Косміч (як, між іншым, і Юрась Братчык, і Гервасій Выліваха, і іншыя персанажы У. Караткевіча) належыць усяму сусвету менавіта таму, што ён – беларус, які як самадастатковая асоба, здольны ўздымацца над часам, неспрыяльнымі абставінамі і самім сабой.

Усё сваё жыццё і творчасць У. Караткевіч падпарадкаваў вырашэнню і па сённяшні дзень актуальнай праблемы: абудзіць у суайчыннікаў цікавасць да роднай гісторыі, да ўласнага мінулага і прымусіць ганарыцца ім. Менавіта таму ў творах беларускага раманіста прысутнічае безліч канкрэтна-гістарычных фактаў. Раман “Чорны замак Альшанскі” не стаў выключэннем. Адным з такіх фактаў у творы з’яўляецца жудасная гісторыя роду Альшанскіх, вакол якой і выбудоўваецца сюжэт. Разам з тым, у тэкст рамана ўплецены мініяцюрныя замалёўкі з побыту нашых продкаў, часцей за ўсё камічнага характару:

– *Ведаеш, што лічылася ў нашых продкаў дрэнным тонам?*

– *Ну?*

– *Бляваць на сярэдзіну стала. Старажытны кодэкс прыстойнасці.*

«А нудзіць на сярэдзіну стала – кепска і пагана і нягожа ёсць».

– *На край, значыцца, можна? – спытаў я.*

– *Нічога не сказана. Мабыць, можна. Дазваляецца. Што ж тут страшнага.*

– *Невук ты. На свой край дазваляецца. На чужы, vis a vis – ані!”*

[3, с. 219].

Такія гістарычныя міні-экскурсы апелююць у тэксце да ўзроўню метафізічнага, ідэйна-філасофскага, да сутворчасці аўтара і чытача. Менавіта праз такі дыялог аўтар і мае магчымасць уздзейнічаць, хай і апасродкавана, на псіхалогію сваёй аўдыторыі: цікавы, займальны факт падаецца праз дыялог двух адукаваных, разумных людзей. Захоплены чытач абавязкова паспрабуе даказаць самому сабе, што ён не горшы.

Вартымі ўвагі падаюцца і інтэрпрэтацыі У. Караткевічам іншаземнай культуры або вобразаў: “*Чорт бы набраў гэтыя розныя прозвішчы! Чорт бы набраў гэтую немагчымасць ведаць, замужам жанчына ці не! Чорт бы ўзяў у гэтым сэнсе ўсіх нелітоўцаў! Як добра было б. Знаёмішся. “Красаўскайтэ” – ну, значыцца, давай, галубок, калі яна не супраць. “Красаўскене” – ну і давай, любы, ад брамы ды прама. Тут участак застоўлены, і раз атрымаў аблізня, то ідзі ды аблізвайся, не з тваім яловым рылам мёд піць*” [3, с. 235]. Праблематыка адаптацыі, успрымання

“чужога” культурнага кода займае не адно пакаленне літаратуразнаўцаў, культуролагаў, філосафаў, распрацавана шмат канцэпцый і парадыгмаў. Падаецца слушным пагадзіцца з вядомым беларускім даследчыкам А.М. Андрэевым: “<…> чем более литература художественна, тем более она доступна для восприятия другими культурами <…>” [6, с. 95].

Аднак вобразы і канкрэтна-побытавыя рэаліі, запазычаныя ў іншай культуры, пры рэпрэзентацыі ў арыгінальным творы непазбежна пераасэнсоўваюцца праз прызму нацыянальнага кода і вобразнай сістэмы.

У рамане У. Караткевіча асаблівасці літоўскіх жаночых прозвішчаў акрэслены менавіта праз беларускі вобразна-стылістычны каларыт. Незнаёмыя, таемныя незвычайныя прозвішчы, прапушчаныя праз тыповую беларускую эмацыянальнасць (у першых трох сказаў пачатак аднолькавы) і здольнасць да самаіроніі ў крытычных або цяжкіх жыццёвых абставінах, становяцца зразумелымі і нават у чымсьці роднымі.

Бадай, няма ні аднаго твора У. Караткевіча, у якім бы аўтар так ці інакш не адзначыў бы беларускай знаходлівасці. *“Аднойчы мой сябар Алесь Гудас (а ён жыве на першым паверсе) у нядзелю сядзеў за пісьмовым сталом, а проста пад акном яго кабінета спыніўся воз. Дзядзькі нешта прадалі і вырашылі замачыць куплю-продаж. З рыльца. Ubачылі яго і пачалі круціць пальцамі каля лоба. І сапраўды, дурань нямочаны: людзі весяліцца збіраюцца, нядзеля, а ён працуе. Алесь пакруціў пальцам у адказ, прынёс і падаў ім у акно шклянку. Тады яны першую налілі яму. Жонка пасля ледзь з глузду не з’ехала: адкуль выпіўшы? У хатніх туфлях, не выходзіў, у хаце ані кроплі спітнага, а ён глядзіць і не дужа разумна ўсміхаецца”* [3, с. 210].

Унікальная здольнасць беларусаў ператварыць нават самыя сумныя абставіны ў вясёлы карнавал заўсёды вабіла У. Караткевіча. Менавіта непахіснасць і пачуццё гумару з’яўляюцца адметнымі рысамі ягоных персанажаў – як галоўных, так і эпізадычных.

Дзякуючы таленту пісьменніка, створаныя ім характары, вобразы-тыпы нясуць выразныя адзнакі сваёй нацыянальнай існасці і ў той жа час па спосабу выяўлення іх сутнасці не саступаюць лепшым мастацкім аналагам сусветнай літаратуры.

Літаратура

1. Пушкин, А.С. Собр. соч.: В 10 т. / А.С. Пушкин. – М., 1964. Т. 7. – 271 с.

2. Вяземский, П.А. Эстетика и литературная критика./ П.А. Вяземский / [Электронный ресурс]. – 2000. – Режим доступа: http://az.lib.ru/w/wjazemskij_p_a/text_0640.shtml Дата доступа: 14.09.2011.

3. Караткевіч, У. Збор твораў: У 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск: Маст. літ., 1990. – Т. 7: Дзікае паляванне караля Стаха: Аповесць. Чорны замак Альшанскі: Раман. – 574 с.

4. Мальдзіс, А. Жыцце і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча: партрэт пісьменніка і чалавека / А. Мальдзіс. – Мінск: Маст. літ., 1990. – 230 с.

5. Из вагантов. Пер. Л. Гинзбурга / [Электронный ресурс]. – 2000. – Режим доступа: <http://mirpesen.com/ru/david-tuxmanov/iz-vagantov.html> Дата доступа: 14.09.2011.

6. Андреев, А.Н. Целостный анализ литературного произведения. / А.Н. Андреев // Учеб. пособие для студентов вузов. – Минск: НМЦентр, 1995. – 144 с.

Петрушкевіч А.М. (Гродна, Беларусь)

ГАРАДЗЕНСКІЯ МАТЫВЫ Ё ПАЭЗІІ МАКСІМА БАГДАНОВІЧА І БАГДАНОВІЧАЎСКІЯ МАТЫВЫ Ё ТВОРЧАСЦІ ГАРАДЗЕНСКІХ АЎТАРАЎ

“Славу гораду, як і зямлі, робяць слаўтыя людзі. У гэтым сэнсе Гародні пашэнціла – у ёй жыло нямала выдатных, слаўтых людзей і сярод іх – наш першы інтэлігент у літаратуры, тонкі і трагічны Максім Багдановіч” [1, с. 3], – гэтыя словы належаць Васілю Быкаву – знакамітаму пісьменніку, які доўгі час жыў у Гародні і таксама спрычыніўся да ўзвелічэння яе славы. Ягонае эсэ “Максім Багдановіч – наш апостал” дасканала раскрывае сутнасць таго, кім ёсць нашаніўскі творца для беларускай літаратуры. Сапраўды, першы інтэлігент, што быў узгадаваны ў урбанізаваным асяроддзі, у высока адукаванай сям’і. Узгадаваны на лепшых узорах сусветнай кніжнай класікі, удалечыні ад Айчыны.

Васіль Быкаў цалкам слушна даводзіць, што нацыянальныя творцы, якія непасрэдна спрычыніліся да тварэння айчыннай культуры, патрэбны найперш гэтай зямлі. Яны яе прарокі, яе апосталы: “Максім Багдановіч – апостал. І ён назаўжды. Але – пакуль будзе існаваць нацыя. Калі ж знікне нацыя, знікне і Багдановіч. Чужым нацыям ён не патрэбны. Чалавецтву ён патрэбны датуль, пакуль у ім ёсць мейсца нам, беларусам. Але не абы-якім беларусам – цывілізаваным. Багдановіч праз гады працягвае выхоўваць нас цывілізаванымі. Бо ён наш апостал, які звязвае нас з мінулым і пракладвае шлях у будучыню” [1, с. 3]. Багдановіч звязаў беларусаў не толькі з мінулым і будучым, але і з цывілізаваным светам, у якім у тыя часы нашаму краю месца не стала. Далучыў нашу паэзію да паэзіі еўрапейскай, сусветнай, з чужой глебы перанёсшы, прывіўшы ёй новыя класічныя формы.

Гарадзенскіх вобразаў у творчасці Максіма Багдановіча няшмат, але яны яскрава высвечваюць тыя малюнкi, што з’яўляюцца вызначальнымі ў нашым месце. Найперш гэта Нёман. Стыхію вясновай паводкі, вясновага абуджэння паэт перадае ў вершы “Перад паводкай”, дзе малюе не шырокую плынь Волгі, на якой вырас, а нашу раку. Памяць ягоная захавала з таго ранняга гарадзенскага дзяцінства вобраз магутнага Нёмана, што разрывае лёдавыя аковы:

*І пад птушы крык і гоман,
Даўшы хвалям вольны ход,
Прыпадyme бацька Нёман
На хрыбце магутны лёд [2, с. 73].*

Вобраз ракі паўстае і ў вершы “Над Нёманам”, што быў змешчаны ў мюнхенскім выданні 1960 года. Карціна змяркання, затухання дзённага тлуму перад начным спакоем – яшчэ адзін малюнак да першага раздзелу “Вянка” “Малюнкi і спеы”. Напоўн, які сваім зьяннем змяняе ўсё навокал:

*Заціхае і грукат, і гоман.
Месяц выплыў у неба і сьвеціць.
Як шырока ён кінуў на Нёман
Залацістыя яркія сеці [1, с. 7].*

Гарадзенскі кразнаўца Аляксандр Госцеў, гісторык, таленавіты даследчык, сабраў у архівах усе магчымыя матэрыялы пра жыццё Багдановіча ў нашым горадзе, пра акружэнне Адама Ягоравіча, “для якога гады працы ў Гродна на ніве беларускай культуры былі бадай што самымі плённымі” [1, с. 57]. У артыкуле “Гарадзенскае жыццё Максіма Багдановіча ў асяроддзі дарослых” кразнаўца разважае пра першы ў Беларусі паэтычны пераклад “Слова аб палку Ігаравым”: “Ці выпадковы выбар урыўка? Бо не аб Нямiгі крываваых берагах тут iдзе гаворка. Значыць не аб Менску, які паэт, безумоўна любiў, успамiнаў ён у той момант. Не. Максім Багдановiч стварыў маленькi шэдэўр, заключны радок якога знянацку, з асаблiвай вастрiнёй выкрывае боль i нуду паэта па роднай старонцы: “... I жалобна, сумна трубы // У Гароднi граюць” [1, с. 57]. Гэта ўжо не проста ўрываk з артыкула, а мастацкая проза. I сапраўды, “Песня пра князя Iзяслава Полацкага” завяршаецца смутным матывам, перажываннем той бяды, што навісла над нашым старажытным месцам:

*Засмуцiлася вясёласць,
Песнi замаўкаюць,
I жалобна, сумна трубы
У Гароднi граюць [2, с. 236].*

Менавіта ў нашым горадзе ў “Гродзенскіх губернскіх ведамасцях” 29 снежня 1893 года быў надрукаваны адзiны вядомы твор Марыi Багдановiч, мацi паэта, апавяданне “Перад Калядамі”, у якiм выявлiся парасткi цікавага таленту. Невядома, як бы ён развiўся. Але жыццё мацi было цалкам аддадзена дзецям. Ёй суджана было стаць Мацi Вялiкага

Паэта. Галоўнае ў гэтым прачулым творы, што не ў апошнюю чаргу быў навеяны смутнымі ўспамінамі з яе сірочага маленства, як адзначыў літаратуразнаўца Мікола Трус, гэта “сюжэтная лінія, шчыmlівая эмацыйная атмасфера, чаканне свята і цуду” [3, с. 13].

Пяру Зоські Верас, яшчэ адной слыннай гарадзенкі, належаць вядомыя мемуары “Пяць месяцаў у Менску”. Апрача таго, яна напісала два мастацка-дакументальныя абразкі “З маіх успамінаў” і “У Карпілаўку”, у цэнтры якіх згадка пра Максіма Багдановіча, і казку “Дзве варажбіткі” – алегарычны абразок прароцтва долі паэта. У першым з іх Зоська Верас згадвае пра прыезд у Менск ейнай сяброўкі з гарадзенскага мінулага Марысі Бобрык. Максім прапанаваў разам правесці дзяўчыну на вакзал. “Мы з Марысяй успаміналі Гродна, нашы спэтаклі ў горадзе і на вёсцы, спацыры над Нёманам... Максім слухаў з цікавасьцю і з сумам адзначыў, што ён з Гродна помніць адно – смерць сваёй Маці...” [1, с. 38]. Безумоўна, гэтая падзея не магла не адбіцца ў памяці маленькага хлопчыка, бо яна рэзка змяніла і ягонае жыццё, і жыццё ўсёй сям’і. Гэта была першая вялікая трагедыя ў жыцці Максіма Багдановіча.

Па дарозе ў Карпілаўку, маёнтак Ядвігіна Ш., дзе ў тым часе размяшчаўся дзіцячы прытулак, маладыя людзі ўбачылі страшнае відовішча, да якога не маглі застацца абыякавымі. Недалёка ад іх шляху гарэла вёска. “Слупы агню падымаліся аж да хмараў і рассыпаліся тысячамі іскраў...”

– Які жудасны абраз! – прашаптала я...

– А колькі там гора людскога, колькі сьлёз, – адазваўся Максім. У гэтым сказе адбілася ўся чуткая душа Максіма...” [1, с. 39].

У гэтым урыўку не проста дакументальных успамінаў, а цікавай мастацкай прозы аўтарка здолела некалькімі штрыхамі намаляваць і трагічна-велічную карціну пажару, і перадаць пачуцці, што авалодалі маладымі патрыётамі, і надзвычайна чулае стаўленне да чужой бяды Максіма Багдановіча.

У абразку “Дзве варажбіткі” Зоська Верас стварае вобразы чараўніц, што прарочаць над калыскай немаўляці. Гэты матыў у літаратуры выкарыстоўваецца даволі часта. Згадаем, да прыкладу, айчынных класікаў Янку Купалу (“Адвечная песня”) і Уладзіміра Караткевіча (“Калыска чатырох чараўніц”). Што да лёсу Максіма Багдановіча, то прароцтвы варажбітак споўніліся цалкам. І аптымістычнае, светлае, і змрочнае, песімістычнае:

“Будзеш геніяльны! Твае цудоўныя творы будуць захапляць людзей, палоніць людскія душы і жыць вечна...”

Але якая цяжкая будзе яго доля. Сірочтва, хваробы. Блізкія, самыя блізкія не зразумеюць імкненняў. Навокал абыякавасьць, ледзь не варажасьць... Бязупынныя хмары на Роднай Зямлі, і такая страшная самотная сьмерць...” [1, с. 39]. Нават варажбітка, асоба, што ведае мноства

чалавечых трагедый і, здавалася б, павінна звыкнуцца з імі, пранікаецца такім нешчаслівым наканаваннем і з глыбокім спачуваннем ставіцца да цяжкай долі паэта: “Дзьве спагадлівыя сьлязінкі ўпалі з вачэй сумнай варажбіткі на галоўку дзіцяці” [1, с. 39]. Гэта, зразумела, і аўтарская пазіцыя, бо адзін з галоўных матываў ва ўспамінах Зоські Верас – шчырая спагада да адзінокага, хворага паэта і імкненне гэтую адзіноту згладзіць.

Выбар паэтычнага псеўданіма заходнебеларускім паэтам Міхасём Васільком абумоўлены еднасцю з беларускай прыродай, сімвалам яе сціплай красы – кветкай сіняга васілька. Гэтаму спрыяла яшчэ і захопленасць паэзіяй Максіма Багдановіча, якому Міхась Васілёк прысвяціў верш “Памяці Максіма Багдановіча”, дзе адлюстраваны вобраз таго далёкага краю, што стаў апошнім прытулкам для беларускага паэта.

Паэт са Слонімшчыны Анатоць Іверс яшчэ ў заходнебеларускім часе, у 1937 годзе, напісаў верш “Максім Багдановіч”, у якім адлюстраваў уплыў творчасці паэта, яго асобы на сваё сталенне, узгадаванне. Паэзія класіка ўспрымалася юным тады паэтам як вялікі скарб:

*Стала ўтульна ў нашай хаце.
На стале “Вянок” паэта –
вось і ўсё маё багацце,
наша хата ім сагрэта* [1, с. 50].

Прозу Янкі Брыля недарэмна называюць лірычнай. Ягоны аўтограф, які экспануецца ў музеі Максіма Багдановіча ў Гародні, насамрэч з’яўляецца сапраўдным вершам. Таму ўкладальніца зборніка да стагоддзя паэта Данута Бічэль і змясціла яго сярод вершаў, уклаўшы як верш:

*У гісторыі беларускай літаратуры
імя Максіма Багдановіча – адно
з найпрыгажэйшых, і разам з тым адно
з найбольш трагічных* [1, с. 71].

Са скрухай разважаючы пра тое, колькі мог бы зрабіць паэт, калі б лёс быў больш літасцівым, народны пісьменнік усё ж заканчвае свой верш узнёслай, прасветленай інтанацыяй:

*Ён з намі – вечна малады і звонка,
сонечна родны.
Хай свеціцца яго імя!* [1, с. 71].

Загадку імя паэта разгадаў гарадзенскі творца Юрась Пацюпа. Ягонае эсэ “Імя” з нізкі “На вольную тэму” пачынаецца раскрыццём гэтага коду, шыфру. Сёння гэта на слыху, і хто толькі ні гаворыць пра значэнне імя паэта. А дваццаць гадоў таму, калі пісалася эсэ, тое ўспрымалася як адкрыццё: “Найвялікшы дадзены Богам – Максім Багдановіч. Менавіта так даслоўна перакладаецца яго імя. Але ці ж мала на Беларусі Багдановічаў, ці ж мала Максімаў! А гэты – Максім Багдановіч” [1, с. 75].

Праўда, ніяк нельга пагадзіцца з Юрасём Пацюпам у тым, што ад Багдановіча “мала бралі нашчадкі” [1, с. 76]. Бо хіба б мелі мы сёння

найпрыгажэйшую паэтку XX стагоддзя Наталлю Арсенневу, каб не яго паэзія? Яна гэтак жа пакланялася красе, як і ён, гэтак жа захоплена глядзела ў сіняе неба, гэтак жа была закахана ў беларускія пейзажы. Нізка “Зачарованы кут” – у многім адбітак ягонай “У зачарованым царстве”. Прыклады гэтага прыгожага шляху Наталлі Арсенневай – услед за ўлюбёным паэтам, можна доўжыць бясконца. Назва першага зборніка Ларысы Геніюш “Ад родных ніў” – паэтычная аплікацыя са знакамітага верша “Слуцкія ткачыхі”. Беларускія пісьменнікі-эмігранты Алесь Салавей, Рыгор Крушына ішлі ягоным следам, узгадоўваючы на нашай ніве лепшыя ўзоры класічных формаў. З’яўленне зборніка трыялетаў “Зажураны камень” гарадзенскага паэта Юркі Голуба адбылося таксама дзякуючы поклічу Максіма Багдановіча. Сучасную літаратуру нельга ўявіць без уплыву на яе маладога нашаніўскага класіка.

Літаральна з-пад Багдановічавага крыла прыйшоў у паэзію Анатоль Брусевіч. Ягоны талент фарміраваўся ў той суполцы, якою апекавалася Данута Бічэль, тагачасная дырэктарка музея Максіма Багдановіча. Таму зразумела, што вобраз паэта не абыдзены ўвагай гарадзенскага творцы. Яшчэ ў тыя раннія гады быў створаны верш “Першая зорка”, у якім галоўны астральны вобраз адначасна паўстае ў некалькіх іпастасях: як сімвал паэтавага лёсу, як водгук тых Багдановічавых зорак, якіх мноства ў паэзіі класіка, як сімвал высокай нябеснай красы, як надзеі для тых, хто здольны жыць на зямлі, але глядзець у неба, бо там гоцяца душэўныя раны і нараджаецца каханне:

*Першая зорка ліхтарчыкам цьмяным
грэе туман у падножжжа зьмярканьня,
гоячы ў сэрцы глыбокія раны,
можжа ў кагосьці, як ён закаханы,
я пра сябе загадаю жаданьне [1, с. 78].*

Многія вершы пабудаваны па схеме, калі спалучаюцца вобразы, матывы розных эстэтык. Да прыкладу, верш “Дзень нараджэння паэта” – яшчэ адна своеасаблівая разгадка загадкі Максіма Багдановіча гарадзенскім паэтам. Дэкадэнскія матывы: распад, змрочнасць, бруд, чарнеча, безнадзейнасць запаўняюць паэтычную прастору. Ні адной светлай ноты, ні светлай фарбы, ні светлага пачуцця:

*Мутнае вока зімовага неба
Плакала сьнегам.*

*Брудныя пальцы вуліцаў гораду
Стыглі ад холаду.*

*Дым з чорных комінаў знакам бясконцасці
З жалем узносіўся.*

*Дрэвы стаялі, як духі ці прывіды,
Мёртвыя нібыта [4, с. 24].*

І як цуд, як светлы прамень, што прабіваецца з змрочнага зімовага неба, прышэсце Богам дадзенага Паэта ў змярцвелы свет, каб сваёй прысутнасцю аднавіць тут красу. Апошняя страфа, выдзеленая графічна, супрацьпастаўлена ўсім папярэднім. Рашучае “але” ў яе пачатку рэзка перакрэслівае безнадзейнасць, а эпітэт “цудоўная” падкрэслівае эстэтычна-ўзвышанае, што заключае ў сабе галоўная падзея гэтага дня: “Але ўсё роўна цудоўная дата – // сьнежня дзевятага”. Асабліва шмат для вяртання паэта ў места ягонага маленства зрабіла паэтка Данута Бічэль (артыкул пра яе паэтычныя прысвячэнні Багдановічу “Маці і паэт у творчасці Дануты Бічэль” змешчаны ў кнізе “Пра творы і творцаў”). Яна стваральніца музея Максіма Багдановіча, укладальніца зборніка “Я хацеў бы спаткацца з вамі”, што выйшаў дваццаць гадоў таму, да 100-годдзя з дня нараджэння паэта. Аўтарка артыкулаў, эсэ. У адным з іх паэтка адзначыла: “Нібыта ніякага сьледу ў нашым сьвеце ён не пакінуў, і разам з тым – так сьветла, так шчасна думаць, што лёс ягоны суровы закінуў сюды, у наш гарадзенскі куток, вялікага паэта ў пачатку яго шляху. І сваім горкім сіроцтвам ачысьціў нашы душы, а сваім талентам злучыў нас з людствам” [1, с. 69].

І няхай час жыцця сям’і паэта ў нашым горадзе быў не надта працяглым (усяго пяць гадоў), няхай яго маленства, як пісаў літаратуразнаўца А.М. Пяткевіч, мільганула тут блакітным васільком, усё ж у памяці паэта Гародня жыла, а ягоная прысутнасць і сэння грэе душы тых гарадзенцаў, хто неабьякавы да лепшых узораў нашага прыгожага пісьменства.

Літаратура

1. Я хацеў бы спаткацца з вамі. Да стагоддзя з дня нараджэння Максіма Багдановіча. – Ліда: Лідская друкарня, 1991. – 88 с.
2. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3-х т. / М. Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – Т. 1. Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды – 752 с.
3. Трус, М. “Налярэдадні Раства” Марыі Багдановіч / М. Трус // Роднае слова. – 2010. – № 12. – С. 11–13.
4. Брусевіч, А. Падаю ў неба. Лірыка / А. Брусевіч. – Гародня: Гарадзенскае гарадское аддзяленне Рэспубліканскага грамадскага аб’яднання “Таварыства беларускай школы”, 2006. – 51 с.

Рэва Л.Р. (Кіеў, Украіна)

ТАРАС ШЕВЧЕНКО КРІЗЬ ПРОСТІР ТА ЧАС: РОДИННА БІБЛІОГРАФІЯ

Історична пам’ять тісно пов’язана з проблемою культурної ідентичності української нації. На формування літературної ідентичності в окремі періоди історії впливали різні фактори: мова, релігія, культурні

пріоритети. “Наша земля, – стверджував Є. Маланюк, – протягом довгих століть належала до антично-грецького кола, до кола античної культури Еллади – родовища пізньої культури і Риму, і європейського Заходу. Отже, знаходилася в колі великої, в своїм універсалізмі, неперевершеності, властиво, єдиної культури, до якої належав старовинний світ, з якого витворилася геть пізніше західня культура, вся західня культура, вся західня цивілізація сучасна і все те, що нині називаємо європейською культурою” [3, с. 12]. Візантійська література, тісно пов’язана з античною та східними літературами протягом ряду віків, мала великий вплив на письменство Київської Русі. Серед пізніх рукописних списків, відомих в Україні, на початку ХХ ст. був список “Бджоли”, складений С. Щегловою. Мотиви збірника використовував у своїй творчості І. Франко. “Такі збірки мали чимале культурне і літературне значення. Вони хоч трохи розширяли круг тем наших старих книжників та їх світогляд поза межі церковного писання, підсували їм взірці, форми і гадки, а при тім давали змогу поведичатись при нагоді цитатами з різних християнських і античних письменників, котрі вони знаходили в таких збірках” [1, т. 2, с. 37]. Перекладаючи твори візантійських письменників, автори давали їм нове життя, наповнюючи їх реальними подіями, елементами звичаїв, побуту, обрядів і вірувань давньої Русі.

Кінець ХVІ – перша половина ХVІІ ст. – надзвичайно важливий період в історії України і тісно пов’язаного з ним розвитку літератури. У цей період, як і в часи Київської Русі, православна Церква залишалася синонімом культури, єдиним інститутом вираження самотності українського народу. Це – час пробудження національної свідомості, героїчної боротьби українського народу проти іноземних поневолювачів, соціального та національного гніту. Саме ці процеси вплинули і на відродження української літератури, яка мала семивікову історію: “... руський народ, всупереч тяжкій долі..., незважаючи на повне політичне безсилля, незважаючи на матеріальне і духовне убозтво, не загинув... Жарт змінився невдовзі запалом, а в натхненній пісні Шевченка Україна вперше по довгих віках відчула заповідь ліпшого майбутнього, відчула, що і для неї можливим є самостійне життя, розвиток і поступ рука в руку з іншими, щасливішими, цивілізованими народами Європи. Але таке життя може бути тільки результатом величезної, неустанної і свідомої своєї мети праці” [12, 364–365]. Проте, найбільший політичний і естетичний вплив на формування літературної ідентичності мала і має творчість видатного сина України, Прометей нескореної волі та Апостола народного духу Тараса Шевченка. Проходять епохи, але ім’я Тараса – вічне. Він був, є і буде! Тарас Шевченко, як символ національної духовності, близький серцю кожного українця, що живе в Україні, чи за кордоном... Він близький і людям інших національностей, які полюбили

українську землю і її народ, що прийняла їх у своє серце з усіма болями і стражданнями, та шуканнями своєї долі.

Недовге й стражденне життя і яскрава поетична й художня його творчість – це приклад самовідданого і героїчного служіння своєму народові. Т. Шевченко розбудив і духовно збагатив своїм словом новонароджену українську націю. Ця нація духовно мужніла не внаслідок покори, а безнастанної боротьби з опольщенням, онімеченням, не кажучи вже про варварські агресивну русифікацію. Він підніс українське письменство до рівня загальнолюдських ідеалів, став символом нашої незалежності. Для багатьох поколінь українців Тарас Шевченко асоціюється з Батьківщиною та є її символом. З гнівом і болем дорікав поет своєму братові-українцеві, що догідливістю своєю, принизливим підлабузництвом викликав лише зневагу. І сьогодні боляче читати деяких “цінителів” – творчості Тараса Шевченка, що з велеречивою амбітністю механічно повторюють чужі істини, зневажаючи поета: “Кожну постать можна критикувати. Але то має бути висока культура думки, яка може будити думку в читача...” [10].

Та не однаково мені,
Як Україну злії люде
Присплять лукаві і в огні
Її окрадену збудять.
Ох, не однаково мені, – писав поет.

Творчість українського народного поета відіграла величезну роль у розвитку української культури, стала невід’ємною її частиною. Твори Кобзаря видаються в перекладах на десятки мов зарубіжних країн, збільшується з року в рік кількість видань про життєвий і творчий шлях Т. Шевченка, в яких шевченкознавці досліджують окремі проблеми творчості письменника, його значення для розвитку світової культури. Допомогти читачам орієнтуватися в цьому потоці літератури покликані різноманітні бібліографічні посібники. Бібліографічні матеріали, присвячені Т. Шевченкові, мають на меті реєструвати і рекомендувати читачам твори поета та матеріали про його життєвий і творчий шлях. Шевченкіана є однією з найбільш розроблених галузей української літературної бібліографії. Над бібліографуванням творів Т. Шевченка і літератури про нього в різний час працювали багато вітчизняних і зарубіжних бібліографів: І. Франко, М. Комаров, В. Межов, М. Яшек, Ю. Меженко, І. Бойко, Ф. Сарана та інші.

Наша стаття на прикладі покаже, яке місце в житті сучасників займає творчість Тараса Шевченка.

Протягом віків серед важливих функцій літературної ідентифікації була функція консолідуєча, що формувала історичну пам’ять, відстоювала символи, реліквії, істини, краси, об’єкти поклоніння. Саме таким об’єктом поклоніння для нашої сім’ї є Тарас Шевченко. В сімейному архіві

зберігаються праці батьків – Ніни Максимівни, Григорія Семеновича та автора статті Лариси Григорівни, присвячені Кобзареві.

Мій батько, **Рева Григорій Семенович** [5], народився в багатодітній сім'ї в м. Переяслав-Хмельницькому Київської обл.

Батькова мати, моя бабуся **Марія Макарівна**, закінчила церковно-приходську школу. В сім'ї на покутті біля образів висів і портрет Тараса Григоровича, обрамлений рушником, а під ним на невеликій саморобній полиці лежав “Кобзар”. І кожного вечора, після виконання всіх опорядкувальних господарських робіт, вся сім'я збиралася разом, і мати при світлі каганця читала Шевченка, переповідала про різні факти перебування Т.Г. Шевченка на Переяславщині.. Тепло цих Шевченківських сімейних вечорів, любов до творів Пророка мій батько проніс через фронти Великої Вітчизняної війни, і через усе своє життя, доносячи вічне і щире слово Шевченка до своїх дітей, до своїх учнів.

Нещодавно Київський національний університет увіковічив пам'ять Григорія Семеновича в “Календарі-щорічнику” [6].

Моя мама **Рева Ніна Максимівна** [9]. Знайомство з творчістю Тараса Шевченка у мами відбулося дуже рано. Першим твором, який вона прочитала (а читати навчилася ще до школи), була його “Катерина”. Цей твір викликав скільки емоцій, скільки сліз, що бабуся звернулася до баби Зіни, сільської “шептухи”, щоб вона “виліла” переполох у дитини.

Моя бабуся по материній лінії, **Меланія Павлівна Геращенко**, закінчила Зміївську гімназію в Харківській області. Вона не лише артистично зворушливо читала твори Т. Шевченка, але й багато розповідала легенд і міфів про Кобзаря. “Кобзар” в маминій сім'ї був найдорожчим скарбом.

Працюючи в Державній Республіканській бібліотеці УРСР ім. КІРС (нині – Національна парламентська бібліотека України) на посаді старшого бібліографа по роботі з художньою літературою, Рева Н.М. безпосередньо була пов'язана з Читачами і Книгою. Оскільки Бібліотека була організаційним, координаційним і методичним центром бібліотек України, нею складалися різноманітні бібліографічні матеріали та методичні рекомендації для бібліотек Республіки з індивідуального керівництва читанням, масової роботи з творами художньої літератури, де чільне місце займали твори Т.Г. Шевченка та література про нього. Пізніше бібліотека започаткувала на допомогу бібліотекарям видання “Календаря знаменних і пам'ятних дат, де щороку в першому кварталі вміщувалася біографічна довідка про життєпис Т. Шевченка, список видань його творів і літератури про нього, та різні поради, як проводити індивідуальні та масові заходи з метою популяризації творчості Кобзаря.

Традиції батьків продовжую і я, донька **Рева Лариса Григорівна** [7]. Працюючи завідуючою шкільної бібліотеки та вчителем української мови та літератури, ми плекали Шевченкове слово не лише на уроках української мови та літератури, а й у копіткій позаурочній роботі. З 1993 р.

– працює науковим співробітником Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського НАН України.

Практична робота Г.С. Реви, Н.М. Реви, Л.Г. Реви стала основою монографій і статей, в яких обов'язково присутня творчість Тараса Шевченка.

Більше сорока років минуло з часу виходу в світ книги *Н.М. Реви* “Учитель-словесник і шкільна бібліотека” (К.: Рад. шк., 1969. – 104 с.), а питання, підняті в ній, і нині не втратили своєї актуальності. Розрахована книга на вчителя-словесника та бібліотекаря середньої загальноосвітньої школи. Її завдання – допомогти їм краще організувати урочну та позакласну роботу з літератури. Читачі знайдуть у книзі поради щодо проведення бесід, організації книжкових виставок, літературних вечорів, читацьких конференцій, усних журналів, літературних диспутів та інших форм індивідуальної і масової роботи з учнями, в яких основна увага зосереджується на творчості Кобзаря.

Значне місце в книзі займають посилання на бібліографічні матеріали, рекомендовані до різних форм індивідуальної та масової роботи з вихованцями.

Тридцять років тому видано посібник *Н.М. Реви* “Бібліографія художньої літератури та літературознавства” (К.: Вища шк., 1979. – 232 с.), в якому поруч з теоретичними постулатами говориться про роль і значення літературної бібліографії в житті суспільства. Окремою рубрикою виділено Бібліографічну Шевченкіану, яка є однією з найбільш розроблених в галузі української літературної бібліографії. В наш час вийшло багато нових бібліографічних і довідкових видань, присвячених Тарасові Шевченкові, проте чітка система бібліографічної Шевченкіани в зазначеному посібнику не втратила своєї актуальності, оскільки вона фіксує видання творів Кобзаря і літератури про нього за конкретний минулий період. Такі відомості не мають скороминущого значення для бібліотечних працівників і студентів спеціальних вузів, на яких і розрахований посібник.

Успішне вирішення поставлених перед словесниками завдань багато в чому залежить від добре поставленої бібліографічної інформації, спрямованої на надання їм допомоги в самостійній роботі з удосконалення методичної майстерності і педагогічної кваліфікації, бо, як відзначав Д.С. Лихачов, без належно розробленого літературознавчого джерелознавства “неможливе, зокрема, й зберігання нашої культурної спадщини, введення її до лав сучасної культури” [2, с. 64–65]. Саме такі завдання ставили перед собою *Н.М.* і *Г.С. Реви*, складаючи покажчик “Українська література: Теорія, історія та методика викладання” (К.: Вища шк., 1987. – 254 с.). Посібник містить бібліографічні описи та характеристики видань з теорії, історії літератури, літературної критики, методики викладання та фольклористики.

Цей покажчик був своєрідним підсумком розвитку методичної думки про викладання української літератури в школі та вузі. Величезна кількість авторів, широке коло висвітлення ними найрізноманітніших питань свідчать про інтенсивність розвитку теорії, історії, методики викладання літератури, успішне розв'язання найактуальніших проблем теорії і практики навчання і виховання. В посібнику рекомендуються значимі на той час з наукового погляду монографії, тематичні збірники, журнальні статті.

Не всі матеріали, включені до покажчика, витримали випробування часом. З'явилися нові трактування методики, методології, з'явилися нові автори, проте проблеми щодо забезпечення філологів бібліографічною інформацією залишаються. Особливою персональною рубрикою виділено в посібнику матеріали про творчість Тараса Шевченка, які систематизовано за численними рубриками, а саме: Суспільно-політичні та літературно-естетичні погляди Тараса Шевченка; Біографічні матеріали; Життєвий і творчий шлях; Про окремі питання життя і творчості; Про окремі твори; Ідеологічна боротьба навколо творчості Тараса Шевченка; Майстерність Тараса Шевченка; Шевченко і російська література; Шевченко і українська література; Шевченко – художник; Шевченко і фольклор, музика, театр і кіно; Методика викладання; Вивчення поетичних творів; Вивчення прозових творів; Художні твори про Тараса Шевченка; Музеї Тараса Шевченка; Шевченківські місця; Бібліографічні та довідкові матеріали.

У формуванні духовної культури, світогляду, переконань людини всезростаюча роль належить художній літературі. Художня література і літературна критика – не лише джерело пізнання реального світу, життя суспільства й окремого героя, вони є також могутнім засобом виховання читачів. Проте сучасному суспільству не байдуже не лише те, як читають люди, але й які книги вони читають, яка художня, виховна і пізнавальна цінність літератури, що входить у коло їхнього читання. Питання виховання культури читання набуває в наші дні особливої актуальності, що полягає перш за все в розвитку у людини необхідності збагачувати, поповнювати свої знання, у вихованні уміння здобувати самостійно нові знання. Посібник *Н.М. Реви* “Рекомендаційна бібліографія художньої літератури та літературознавства” (К., 1992. – 195 с.) є однією з перших спроб теоретичного узагальнення наукової основи, суспільного призначення рекомендаційної літературної бібліографії, основних шляхів і етапів її розвитку в Україні, створення системи рекомендаційних літературних бібліографічних посібників у країні, методики складання рекомендаційних бібліографічних посібників з художньої літератури та літературознавства. Посібник містить рубрику “Персональні огляди: До 175-річчя від дня народження Тараса Шевченка”, де подано поради автора щодо проведення такої форми роботи з читачами.

Рева Л., працюючи в Інституті біографічних досліджень – одного із підрозділів Бібліотеки, зосереджує свою увагу на дослідженні різних питань української літературної біографіки. Зокрема, на основі використання архівних джерел, нею були підготовлені розвідки, присвячені Тарасові Шевченкові.

Кожного разу, перечитуючи твори Т. Шевченка, запитуємо себе: чи осягнемо ми колись усю його велич? Чи знайдемо ключ до його творів, які досі читали по-іншому? Вдаючись сьогодні до проблеми Тараса Шевченка в українській культурі, літературі, врешті, в національному значенні, в статті “Тарас Шевченко і Святе Письмо” // Ученые записки / М-во образования и науки Автономной Республики Крым, Крым. респ. ин-т последиплом. пед. образования. – 2005. – № 2. – С. 14–16, ми прагнули подивитися на його творчість в ракурсі “Тарас Шевченко і Святе Письмо”, взявши до уваги його вплив на найбільшого поета України, і переосмислення релігійного кризь призму його світобачення. Вдалося нам зробити це частково.

Серед найважливіших чинників, які формували поетичний талант та світогляд Тараса Шевченка, перш за все, – Святе Письмо, народня пісня, дума, фольклор. Саме церковні книги – Біблія, Псалтир, Євангеліє, та ще до них “История русов” – були улюбленими. Тарас Шевченко у своїй творчості звертався до молитви по-різному: до християнської молитви, як звернення – заклик до Бога, переспів чи творче переосмислення тексту молитви, засобу іносказання, і, як поетичного жанру: “И со святыми упокой”, “Достойно”, “Трисвятое”, кондаки на честь Богородиці “О всепетая мати”, “Богом избранная мати, дева отроковица”, “Акафіст пресвятей Богородиці. Ікос 10”, “Все упование мое на тя возлагаю”, Давидові псалми, псалми Г. Сковороди та Д. Туптала “О горе мне, грешнику сушу”, “Иисусе мой прелюбезный”, “Слепая”, “Отче наш”, в прозі “Наймичка”, “Княгиня” тощо. Вся Шевченкова поезія починається з діалогів із Богом. “Розкриття дару творчого таланту, як і самого життя, Шевченко відчував молитводіянням, бо не розривав життя і слово: вони мають своїм корінням Слово Боже. Навіть десятирічну яму неволі, яка майже зламала поета, він сприйняв як Боже випробування й, завдяки «християнській філософії», не лише витримав її, але й виніс із неї свій “алмаз” генія очищеним та ще довершенишим, створивши вершинні твори – триптих “доля, муза, слава”, поему “Марія” [4, с. 100].

На основі архівного матеріалу опубліковано статтю. Серед документів, що зберігаються в архівних фондах Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського, поруч з творами самого поета є спогади його сучасників. Ці матеріали становлять дуже розмаїтий матеріал... Кожен поданий у них факт несе відбиток суб’єктивності (соціальної, психологічної, кон’юнктурної) й обов’язково вимагає перевірки за іншими джерелами. Усе ж спогади містять такі подробиці подій, стосунків між

людьми, характерів і, загалом, дають таке виразне уявлення про "дух часу", як ніяке інше джерело [11, с. 31]. Статтю "Шевченко на Черкащині" за авторством О. Олександрівна (в спогадах сучасників, Черкаси) з великими купюрами було опубліковано в журналі "Україна" (1925. – № 1–2. – С. 157–160).

Жодна згадана в спогаді постать, окрім Андрія Опанасовича Красовського (4.05.1822 – 10.06. 1868), військового та громадського діяча, підполковника, який під впливом листування з поетом почав і сам писати вірші, не задокументовані в біографічних довідниках з шевченкознавства. Проте, оточуючи Кобзаря, вони стали свідками спілкування з символом України.

Текст архівного матеріалу за авторством О. Олександрівна «Тарас Шевченко на Черкащині: в спогадах сучасників» (НБУВ. Інститут рукопису. – Ф.Х. – № 17886 ми опублікували в «Віснику Книжкової палати. – 2006. – № 3. – С. 47–50, оскільки він мав відмінності від надрукованого в журналі, і тому, зберігаючи орфографію, ми його запропонували за оригіналом, в додатку.

Нами підготовлено також текст і примітки до праці Д. Чижевського "Шевченко і Штравс", що раніше не була опублікована: *Чижевський Д.Т. Шевченко і Д. Штравс: із промови на Шевченковому святі Укр. пед ін-ту в Празі 1925 р.* [8].

"*Шевченко і Штравс: Із промови на Шевченковому святі Українського педагогічного інституту в Празі 1925 року*" – машинопис з виправленнями рукою автора та його автографом (Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського НАН України. – Ф.Х. – № 14827. – Арк. 1–19). Оскільки твори Д. Чижевського тривалий час не видавалися й не популяризувалися, то закономірно, що в більшості бібліотек України їх немає. Сьогодні потребуємо якомога ширшої інформації про вченого та його доробок.

Штравс Давид-Фрідріх (27 січня 1808 – 8 лютого 1874) – німецький філософ-ідеаліст і богослов, один із чільних представників-молодогегельянства. Народився в м. Людвігсбурзі, богословську освіту здобув у Тюбінгенському університеті, там же в 1832–1835 роках читав лекції з філософії. Основна праця "Життя Ісуса" у 2-х томах (1835–1836) присвячена критиці догматів християнської релігії. Він доводив міфічний характер легенд Євангелія та обстоював історичність особи Христа. Д. Чижевський у своїй розвідці аналізує твердження німецького філософа співвідносно зі світоглядом Т. Шевченка.

Історіософічний антропоцентризм, як вважає дослідник, забарвлює і ставлення поета до релігійних питань. Частково ця проблема порушувалася Д. Чижевським і в "Нарисах з історії філософії на Україні".

В родинній бібліотеці є різні видання творів Т. Шевченка, літературно-критичні статті та художні твори, йому присвячені.

Є довідкові видання та бібліографічні посібники. Проте, серед цих ошатних книг, найпочесніше місце в нашій бібліотеці займає “Кобзар”.

Література

1. Грушевський, М. Історія української літератури: в 6 т.: 9 кн / М. Грушевський. – Т. 2. – К., 1993. – С. 37.

2. Лихачев, Д. О некоторых неотложных задачах специальных филологических дисциплин / Д. Лихачев // Вестник АН СССР. – 1976. – № 4. – С. 64–65.

3. Маланюк, Є. Нариси з історії нашої культури / Є. Маланюк. – К., 1992. – С. 12.

4. Плющ, Л. Християнська філософія Шевченка / Л. Плющ // Сучасність. – 1997. – № 3. – С. 100).

5. **Рева Григорій Семенович** – 19.01.1920, в колишньому с. Підварки Переяслав – Хмельницького р-ну Київської обл. – 2.04.1987, м. Київ). Похований на Лісовому цвинтарі (№ 32).

Педагог – методист, літературознавець, поет, ветеран Другої Світової війни, учасник блокади Ленінграда (1941–1944). Відмінник народної освіти.

Народився на Київщині в родині селян-середняків. З січня 1940 р. перебував у лавах Радянської Армії. Був червоноармійцем 67 батальйону зв'язку 48 стрілецької Ропшинської Червонопрапорної ордена Суворова 11 ступеня дивізії, Ленінградського фронту. З червня 1943 по жовтень 1945 р. – секретар політвідділу 90 стрілецької дивізії. З червня 1941 по червень 1943 – командир відділення 69 батальйону зв'язку 90 стрілецької дивізії, Ленінградський фронт. Звільнений старшим лейтенантом запасу 1 категорії, склад – офіцерський (політичний), рід військ – зв'язок (військово-облікова спеціальність № 238).

З листопада 1945 по червень 1950 р. – студент Київського державного університету ім. Тараса Шевченка (філологічний факультет).

Працював завучем, директором, вчителем київських шкіл, а також лектором-методистом Центрального бюро Комітету культурно-освітніх установ при Раді міністрів УРСР. Відмінник народної освіти (1961).

Автор понад 20 ґрунтовних літературознавчих, педагогічних та методичних досліджень, гострих статей, бібліографічних оглядів, рецензій тощо: Вивчення прози в школі: Посібник для вчителів. – К.: Рад. шк., 1965; Виробниче навчання учнів: З досвіду 129-ї середньої школи м. Києва – К., 1960 (Т-во для поширення політ. і наук. знань Укр. РСР: Серія 10. – №37); Проблемне вивчення, цілісний і прообразний аналіз літературного твору. – К.: Рад. шк., 1975; Українська література. Теорія, історія та методика викладання. – К.: Вища шк., 1987 (вийшла посмертно); Вивчення оповідання І. Франка “Ліси і пасовиська” в 9 кл. // Література в школі. – 1956. – № 3; Вивчення теми “Значення української дожовтневої літератури” в 7 кл. // Література в школі. – 1958. – № 5; Овіяні народною славою: Бібліогр. огляд творів українських радянських письменників // Нові книги УРСР. – 1970. – № 1; Прапорonoсці правди і миру // Нові книги УРСР. – 1970. – № 8 та ін.

Нагороди: “За оборону Ленінграда” (1942); орден Червоної Зірки та медалі “За Вітчизну” (1944); “За відвагу”, “За бойові заслуги” (1944); “За взяття Кенігсберга” (1945); “За перемогу над Німеччиною” (1945), “250-річчя Ленінграда”, “20-річчя Вітчизняної війни” (1965), “50-річчя Радянської Армії”.

Є посвідчення до нагрудного знаку “Учаснику операції “Нева” (1985) на честь ознаменування 40-річчя першого удару з Оранієбаумського плацдарму військами 2-ї ударної армії, яка проклала початок повному визволенню м. Ленінграда від ворожої

блокади. Як кращому воїнові Армії, командуванням частини було вручено цінні подарунки: велосипед та мисливську рушницю (від 13 жовтня 1945 р.) (з листа військової частини, польової пошти 22366, № 1310). Подарунки не збереглися.

6. Рева Л.Г. *Рева Григорій Семенович* – педагог-літературознавець: До 90-ліття від дня народження // Український календар – щорічник: Українознавство К., 2010. — 244 с. – [С. 215–218] / Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка; Центр українознавства філософ. ф-та.

7. *Рева Лариса Григорівна* – 7.08.1958, м. Київ. Бібліограф, джерелознавець, літературознавець, педагог. Народилася в сім'ї службовців. Закінчила Національний університет ім. Тараса Шевченка (1982). Працювала завідуючою бібліотеки та вчителем української мови та літератури середньої школи № 129 м. Києва. Водночас працювала над кандидатською дисертацією як пошукач Національного університету ім. Тараса Шевченка (кафедра теорії літератури та компаративістики), і захистила дисертацію на тему “Творчість Платона Воронька: Особливості поетики” там же (грудень, 1991). З 1993 р. – науковий співробітник Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського.

8. Чижевський Д. *Т. Шевченко і Д. Штраус* : із промови на Шевченковому святі Укр. пед ін-ту в Празі 1925 р. / вступ, прим. та підгот. тексту Л. Реви // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 17–21 ; № 4/5. – С. 39–45. – (Написане лишається).

9. *Рева Ніна Максимівна* – 8.05.1929, с. Черемушне, Зміївського р-ну Харківської обл.

Бібліограф, літературознавець, педагог, професор (з 1996 р.), кандидат філологічних наук (з 1971 р.), громадський діяч. Заслужений працівник культури. Народилася в селянській родині. З 1947 – студентка бібліографічного факультету Харківського бібліотечного інституту. З 1951 – 1965 рр. – старший бібліограф Державної Республіканської бібліотеки УРСР ім. КПРС (тепер – Національна Парламентська бібліотека України). 1965 – 1996 – пройшовши шлях від старшого викладача до професора, працювала в Київському державному інституті культури (тепер – Національний університет культури та мистецтв) на кафедрі бібліографознавства та інформаційних ресурсів. Її учні працюють на педагогічній роботі, в бібліотеках України, Росії, Болгарії, Чехії, Сирії, Афганістану та інших країнах світу. Серед них – 20 кандидатів наук, 2 професори, заслужені працівники культури України.

1971 р. захистила кандидатську дисертацію в Київському державному університеті ім. Тараса Шевченка на тему “Журнал “Життя й революція” (1925–1934) і його місце в літературному процесі 20-30-х років”. Часопис на той час знаходився у спецховищах. Робота виконувалася в Інституті літератури АН України, але після закінчення “хрущовської відлиги” в захисті дисертації в інституті було відмовлено.

Рева Н.М. – фахівець з проблем літературної бібліографії, автор численних наукових, науково-популярних праць, що становлять фундаментальний теоретичний внесок у розвиток вітчизняної бібліографії красного письменства, автор методичних та бібліографічних посібників, що не втратили свого інформаційного та джерелознавчого значення і в наш час.

Рева Н.М. має державні нагороди. Вона – активний учасник громадсько-політичного життя України: член Ради. Брала активну участь у виборах Президента України (2004, 2009 рр.), мера міста.

10. Сверстюк, Є. У боротьбі за істину / Є. Сверстюк // Блудні сини України. – К.: Т-во “Знання” України, 1993. – С. 264. – [256 с.].

11. Смілянська, В. Біографічна Шевченкіана: 1861–1981 / В. Смілянська. – К., 1984. – С. 31.

12. Франко, І. Характеристика руської літератури XVI–XVIII ст. / І. Франко // Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1993. –370 с. –[С. 364–365].

МГПУ ім. І.П.Шамякина

Шаўчэнка В.П., Шаўчэнка М.М. (Мазыр, Беларусь)

ВЫКАРЫСТАННЕ МІЖПРАДМЕТНЫХ СУВЯЗЕЙ НА ЎРОКАХ ПА ВЫВУЧЭННІ ГІСТАРЫЧНАГА РАМАНА

Беларуская літаратура з'яўляецца крыніцай, якая актыўна ўздзейнічае на духоўнае, псіхічнае і эстэтычнае развіццё вучняў, на фарміраванне іх светапогляду і мыслення. Для эфектыўнага засваення мастацкай літаратуры ў працэсе навучання неабходна выкарыстоўваць міжпрадметныя сувязі, якія аказваюць усебаковы ўплыў на фарміраванне каштоўнасных арыентацый асобы школьніка, яе духоўнае развіццё і выхаванне.

Выкарыстанне на ўроку міжпрадметных сувязей дазваляе сістэматызаваць ужо набытыя веды вучняў, паглыбіць іх дасведчанасць, пашырыць кругагляд.

Беларуская літаратура як школьная дысцыпліна арганічна спалучаецца з шэрагам іншых вучэбных прадметаў. Сярод іх, у першую чаргу, трэба назваць такія, як беларуская мова, гісторыя, выяўленчае мастацтва і музыка. Значнага поспеху ў навучанні і выхаванні настаўнік беларускай літаратуры можа дасягнуць пры выкарыстанні міжпрадметных сувязей, калі дасканала вывучыць праграмы, пазнаёміцца з падручнікамі, будзе актыўна супрацоўнічаць з выкладчыкамі сумежных дысцыплін.

Асабліва цесная сувязь беларускай літаратуры прасочваецца на ўроку беларускай мовы. Так, напрыклад, пры вывучэнні тэмы “Сінтаксіс і пунктуацыя” настаўнік можа прапанаваць выпісаць або прадыктаваць для разбору розныя віды складаных сказаў. Напрыклад, выпісаць, даць характарыстыку і пабудаваць схему наступнага тыпу складанага сказа (па варыянтах): а) складаназлучанага сказа; б) складаназалежнага сказа; в) бяззлучнікавага сказа; г) складанага сказа з рознымі відамі сувязі. Прыклады сказаў, у любым выпадку, не павінны паўтарацца. Такі ж від работы можа выкарыстоўвацца і пры паўтарэнні тэмы “Просты сказ (выпісаць двухсастаўныя неразвітыя сказы і зрабіць іх развітымі, і наадварот; аднасастаўныя сказы замяніць двухсастаўнымі, і наадварот і г. д.).

Пры вывучэнні гістарычных раманаў настаўніку неабходна звярнуць увагу школькаў на шырокае выкарыстанне ў змесце ўстарэлых слоў і назваў, якія таксама могуць скласці асобны напрамак работы з вучнямі – тлумачэнне семантыкі гэтых слоў пры чытанні і аналізе тэксту. Настаўніку варта правесці слоўнікавую работу і звярнуць увагу на такія словы-гістарызмы, як: “дзіда” – востры меч; “ватолы” – тоўстае сукно; “седміца” – тыдзень; “варцобы” – шахматы; “коміт” – загадчык і інш.

На ўроках беларускай мовы па развіцці маўлення можна напісаць пераказ, выкарыстаўшы пэўныя ўрыўкі з раманаў. Пры напісанні пераказу

можна даць заданне замяніць апавяданне ад імя першай асобы на апавяданне ад імя трэцяй асобы.

Мы павінны навучыць школьнікаў патрабавальна адносіцца да слова і тых думак, якія выказваюцца. У такіх умовах мэтанакіраваны падбор тэкстаў, іх лінгва-стылістычная апрацоўка, арганізацыя працы над тэкстамі сваіх і чужых вусных і пісьмовых выказванняў розных стыляў і жанраў павінна стаць цікавай формай работы на ўроках беларускай мовы і літаратуры.

На ўроках беларускай мовы вучням можна прапанаваць заданне супаставіць навуковы і мастацкі тэкст, мастацкі тэкст і публіцыстычны артыкул, улічваючы наступныя крытэры: адпаведнасць падзей, намалёваных у мастацкім творы, гістарычным фактам, поўнае ці частковае супадзенне якасцей характару галоўнага героя; з якога тэксту, навуковага, мастацкага ці публіцыстычнага больш выразна паўстае вобраз і характар, напрыклад, князя Альгерда (раман В. Іпатавай “Альгердава дзіда”) або кунігаса Міндоўга (раман “Залатая жрыца Ашвінаў”) як гістарычнай асобы, за кошт якіх сродкаў, што звычайна ўжываюцца ў мастацкім творы, дасягаецца такая выразнасць, наколькі адрозніваецца мова ў аналагічных па тэме творах.

Таксама на ўроках беларускай мовы можна прапанаваць вучням такі від пісьмовай работы, як пераклад урыўкаў з раманаў В. Іпатавай “Залатая жрыца Ашвінаў” і “Альгердава дзіда” з беларускай мовы на рускую, і наадварот, з мэтай папаўнення іх лексічнага запасу.

Такім чынам, рэалізацыя міжпрадметных сувязей курсаў беларускай мовы і літаратуры садзейнічае ўсвядомленаму засваенню матэрыялу па двух прадметах, таму што з’яўляецца магчымасць паказаць узаемадзеянне вывучаемых з’яў, выкарыстоўваць набытыя веды ў новых, нестандартных сітуацыях.

Відавочна і міжпрадметная сувязь беларускай літаратуры і гісторыі пры вывучэнні літаратурнага твора. Аналіз зместу гістарычных твораў з’яўляецца дзейным сродкам, які забяспечвае самапазнанне, самаразвіццё асобы, паглыбляе ўменні параўноўваць, абагульняць, аналізаваць матэрыял, што забяспечвае развіццё грамадзянска-патрыятычных пачуццяў і інтэлектуальна-духоўнага патэнцыялу асобы, фарміраванне гістарычнай памяці, як найкаштоўнейшай якасці чалавека. Не ведаючы мінулага, нельга пабудаваць будучае.

Адной з галоўных праблем грамадства з’яўляецца праблема бездухоўнасці, адарванасці ад сваіх каранёў, страта нацыянальнай годнасці. Таму вырашаць гэту праблему патрэбна неадкладна і выходзіць падрастаючае пакаленне, акцэнтуючы ўвагу на сваю гісторыю і культуру. Гісторыя Беларусі вывучаецца ў сённяшніх школах, але гісторыя як вучэбны прадмет і гісторыя, увасобленая ў мастацкіх тэкстах, – рэчы розныя. Па-мастацку пераапрацаваная гісторыя паглыбляе эмацыянальнае ўздзеянне на чытача.

Вывучэнне ў школе твораў аб мінулым з'яўляецца важным і актуальным. Эфектыўнасць успрымання гістарычнага рамана вучнямі залежыць ад іх узроставых асаблівасцей. Пры вывучэнні мастацкіх твораў на гістарычную тэму настаўніку важна стварыць духоўную атмасферу эпохі пэўнага гістарычнага перыяду, выявіць важнейшыя падзеі ў палітычным і культурным жыцці беларускага народа.

Калі вучні не ведаюць эпоху, час, у які пісаўся твор, і час, які адлюстроўваецца ў творы, то ім будзе вельмі складана зразумець ідэйна-мастацкую задуму пісьменніка. Таму, уступныя заняткі па вывучэнні раманаў В. Іпатавай “Залатая жрыца Ашвінаў” і “Альгердава дзіда” можна праводзіць сумесна з настаўнікам, які выкладае гісторыю. Гісторык раскажа вучням пра грамадска-палітычнае і культурнае жыццё Беларусі ў гады прыняцця і станаўлення хрысціянства на яе тэрыторыі, а настаўнік літаратуры выразна зачытае і пракаменціруе гістарычныя факты, адлюстраваныя ў раманах. Такі від заняткаў будзе цікавым і пазнавальным для вучняў.

Настаўнік можа выкарыстаць наступныя формы рэалізацыі міжпрадметных сувязей гісторыі і літаратуры:

- чытанне і аналіз фрагментаў прац вучоных-гісторыкаў, мемуарнай літаратуры, дзённікаў, успамінаў, у якіх знайшла адлюстраванне эпоха;
- фрагменты твораў пра рэальныя гістарычныя падзеі, якія ў мастацкай літаратуры ствараюць каларыт эпохі, даюць магчымасць уявіць гістарычныя факты і падзеі.

Улічваючы крэатыўны падыход і інтарэсы вучняў, настаўнік можа спланаваць сістэму дыферэнцыраваных калектыўных, групавых і індывідуальных заданняў, якія выконваюцца асобнымі вучнямі або групамі па інтарэсах. Пры гэтым важна абудзіць у школьнікаў жаданне паглядзець на літаратуру вачыма гісторыка, прааналізаваць гістарычныя дакументы, даць характарыстыку эпохі, якая адлюстравана ў пэўным літаратурным творы. Паведамленні вучняў, іх абмен думкамі дазваляць стварыць жывы, супярэчлівы вобраз эпохі, адчуць заканамернасці яе развіцця.

У працэсе вывучэння літаратуры можна выкарыстаць і графічныя ілюстрацыі. “Прежде всего иллюстрации. Отсутствие их – вещь вопиющая. Уж никакой фрак, ни роброны, ни фортепьяно, ни кибитку, ни чубук, ни секретер – ничего этого словами объяснить нельзя” [1, с. 41].

Пры апісанні знешняга аблічча персанажа, адзення, прадметаў побыту далёкай эпохі ілюстрацыя пераўвасабляе слоўны вобраз аўтара мастацкага твора ў зрокавы. «Аднак, задача мастака-ілюстратара не зводзіцца да механічнага ўзнаўлення слоўнага вобраза ў пластычны, да літаральнага “перакладу” літаратурнага тэксту на мову жывапісу. Мастак, хоць і застаецца самым уважлівым чытачом, улічвае магчымасці і спецыфіку “мовы” свайго мастацтва” [2, с. 321].

На гэта настаўнік павінен звярнуць асаблівую ўвагу на ўроках літаратуры і дапамагчы вучням зразумець ідэйна-мастацкую інтэрпрэтацыю і асэнсаваць мастацкі твор.

На ўроках па вывучэнні раманаў В. Іпатавай “Залатая жрыца Ашвінаў” і “Альгердава дзіда” можна выкарыстаць ілюстрацыі В. Сташчанюка, Ф. Бразоўскага, А. Гаваньіні, К. Вейермана і інш. Настаўнік можа звярнуцца і да тэатральнага мастацтва. Вучні заўсёды з задавальненнем удзельнічаюць у інсцэніроўках. Ім цікава падбіраць касцюмы, накладваць грим, пераўвасабляцца ў герояў твора. Астатнія з цікавасцю сочаць за “героямі” твора, перажываюць і радуюцца разам з імі.

На некаторых уроках пажадана некалькі хвілін адвесці на тое, каб вучні паслухалі музычныя творы. Можна прапанаваць вучням самім падабраць музычнае афармленне да некаторых фрагментаў з тэксту. Выразнае чытанне ўрыўкаў можа суправаджацца музычным афармленнем. “Музыка, задушэўнае слова настаўніка, здольны павялічыць эмацыянальную насычанасць урока, павысіць мастацкую культуру вучняў. Немалаважнае значэнне мае і тое, што вучні пры гэтым пераконваюцца, што сапраўдныя творы літаратуры не старэюць з часам, не губляюць сваёй актуальнасці. Яны прыцягваюць да сябе ўвагу мастакоў, скульптараў, кампазітараў, кінематографістаў рознага часу, хвалююць розум і сэрца новых пакаленняў людзей” [2, с. 324].

Калі на ўроках выкарыстоўваюцца сумежныя віды мастацтва, вучань пачынае разумець неабходнасць мастацкай творчасці. Настаўніку вельмі важна абудзіць эстэтычнае пачуццё ў вучняў, дапамагчы ім разумець розныя віды мастацтва.

Міжпрадметныя сувязі на ўроках беларускай літаратуры даюць настаўніку магчымасць ахапіць вялікі па аб’ёму матэрыял, актывізаваць увагу і мысленне вучняў, зрабіць навучальны працэс творчым.

Такім чынам, для эфектыўнай рэалізацыі міжпрадметных сувязей настаўнік павінен зацікавіць вучняў, зрабіць іх актыўнымі ўдзельнікамі навучальнага працэсу, садзейнічаць засваенню матэрыялу і ўсебаковаму развіццю асобы.

Літаратура

1. Аудерский, В. Межпредметные связи литературы и искусства / В. Аудерский // Нар. образование. – 1984. – № 3. – С. 40–43.
2. Методыка выкладання беларускай літаратуры: вучэб. дапаможнік для філал. фак. пед. інстытутаў / Л.В. Асташонак [і інш.]; пад агул. рэд. В.Я. Ляшук, А.У. Рагулі. – Мінск: Выш. школа, 1986. – 366 с.

Шчэрба С.М. (Брэст, Беларусь)

ГІСТОРЫКА-КУЛЬТУРНЫ КАНТЭКСТ СТАНАЎЛЕННЯ БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ Ў ПЕРЫЯД БАРОКА

Беларуская літаратура часоў барока развівалася ў неспрыяльных умовах. Рэч Паспалітая, у склад якой тады ўваходзіла Беларусь, перажывала працяглы крызіс, які адчуваўся ва ўсіх сферах грамадскага і культурнага жыцця. У другой палове XVII стагоддзя на развіццё літаратуры не толькі станоўча, але і адмоўна ўплывала контррэформацыя, якая ўсяляк прапагандавала латынь. Паланізацыя беларускіх земляў, агульнастаноўча ўплываючы на жыццё тагачаснага грамадства, прыводзіла да адцурання часткі шляхты, насельніцтва ад родных каранёў, да каталізацыі і паланізацыі. Забывалася мова, на якой некалі пісаўся «Статут Вялікага Княства Літоўскага». Былі і прычыны крызісу старажытнай беларускай літаратуры іншага характару: яна вычарпала свае магчымасці развіцця на роднай мове. Гэтая мова ўсё больш адрывалася ад жывой гутарковай мовы, перасыпалася стараславянствамі і становілася незразумелай шырокаму чытачу, а новая літаратурная мова не магла скласціся шляхам яе абнаўлення ці адраджэння: трэба было выпрацаваць новую літаратурную мову паводле аднаго з дыялектаў. Акрамя гэтага, патрабаваліся новыя жанры замест жыцця, словаў, хаджэнняў, маленняў, летапісаў, якія б пазбавіліся ланцугоў этыкетнай зададзенасці, кананічных стылявых нормаў, аказаліся прыдатныя для перадачы шматграннага, маштабнага зместу.

Барока ў гісторыі беларускай літаратуры з'явілася як бы пераходным перыядам ад старажытнай літаратуры да новай. Менавіта дзякуючы яму фарміруюцца новыя жанры, адметны стыль, гнуткая мова, разнастайныя спосабы тыпізацыі. Характэрнай рысай тагачаснага літаратурнага працэсу было тое, што ў слоўным мастацтве адбывалася адначасовае засваенне і асіміляцыя агульнаеўрапейскіх і фальклорных традыцый, сыходзіліся традыцыі прафесійнай і народнай творчасці. Асабліва значную ролю ў гэтым працэсе адыграла сатырычная плыня творчасці.

Менавіта ў эпоху барока фарміруецца гратэскавы спосаб сатырычнай літаратуры. У нашым слоўным мастацтве ён мае «дваістае» паходжанне: яго вытокі, з аднаго боку, заўважальныя ў фальклоры, менавіта ў казках пра жывёлаў, а з другога – у творах беларускіх пісьменнікаў, напісаных пад уплывам сусветнай класікі. Асабліва выразна рысы гэтага спосабу выяўляюцца ў «звярыных гратэсках», інтэрмедых, якія былі цесна звязаны з украінскай кур'эзнай паэзіяй, польскім вершаскладаннем, школьнай драматургіяй.

Яскравым выяўленнем барока з'яўляўся школьны тэатр. Яго зараджэнне на Беларусі і Украіне было звязана з заснаваннем шырокай сеткі езуіцкіх школ. У школах вучні ў вольны ад заняткаў час маглі

займацца ў сцэнічных гуртках. А перад вакацыямі яны звычайна паказвалі тэатральныя відовішчы, якія збіралі шмат гледачоў пераважна сярод шляхты, мяшчан і бацькоў вучняў. Гэтыя пастаноўкі звычайна былі прысвечаны рэлігійнай тэме. Яны былі вельмі працяглымі, і паміж дзеяннямі рабіліся антракты, у час якіх дзеля пацехі публікі на сцэне і ў зале разыгрываліся невялічкія сцэнка – інтэрмедыі.

Школьныя тэатры ўзніклі ў многіх гарадах Беларусі і Украіны пры езуіцкіх школах. Услед за Полацкам і Гродна такі тэатр з’явіўся на Берасцейшчыне, менавіта ў горадзе Пінску. З архіўных звестак дакладна вядома, што ўжо ў 1662 годзе тут ставілася драма “Уцёкі блугаслаўленага Станіслава Косткі”, а 23 мая 1663 года – польская п’еса “Уладзіслаў Ягайла, кароль польскі”.

Што ж датычыць Бярэсця, то вядома, што першыя тэатры тут былі скамарошныя. Так, у “Апісанні горада Брэста 1566 года” згадваюцца першыя актёры горада – скамарохі Ціт, Герасім і Герман, якія выступалі на вуліцах і плошчах Брэста, прымалі ўдзел у народных святах. У п’есах “Цар Ірад”, “Уваскрашэнне Хрыстова” і іншых, пастаўленых імі, уздымаліся праблемы часовага і вечнага.

У 1696 годзе ў Бярэсці пры езуіцкім калегіуме быў створаны тэатр шкаляроў, які ў 1729 годзе паставіў п’есу “Дыялог”, а пасля 1750 года дыялогі “Святога Ксаверы” і “Святога Антоні Падуанскага”.

У школьных тэатрах Берасцейшчыны пераважалі пастаноўкі на лацінскай мове. Тлумачылася гэта тым, што з 1569 года лацінская мова была абавязковай для школьнага тэатра. У сярэдзіне восемнацатага стагоддзя ўзрасла колькасць польскіх пастацовак у сувязі з пашырэннем асветніцкіх ідэй на Беларусі.

Па сваёй ідэйнай накіраванасці пераважная большасць драматычных твораў, што складала рэпертуар школьных тэатраў на Берасцейшчыне, была цесна звязана з сярэдневяковай філасофіяй. У духу контррэфармацыі ў іх сцвярджалася думка аб марнасці, прывіднасці, часовасці зямнога жыцця, праслаўлялася вечнасць замагільнага існавання. Галоўным героем школьных драм быў аскет, які ахвяруе ўсім дзеля хрысціянскіх каштоўнасцей і ідэалаў. Гэты герой загадзя пачынае рыхтавацца да смерці, час якой прадвызначаны Богам. У п’есах школьнага тэатра сцвярджалася думка, што Божую наканаванасць, лёс чалавечы немагчыма прадбачыць. Напрыклад, у п’есе “Сон чалавечага жыцця”, якая была пастаўлена ў Пінску ў 1733 годзе, адзін з герояў забівае пасля балю захмялелага імператара, які да гэтага збіраўся сам пакараць таго смерцю. Такім чынам, у драме па-філасофску асэнсоўваецца праблема непрадказальнасці чалавечага лёсу.

У многіх творах школьнага тэатра на Берасцейшчыне дзейнічаюць звышнатуральныя сілы, рэальнае спалучаецца з нерэальным. Так,

элементы дзівоснага, незвычайнага, фантастычнага прысутнічаюць у масленічнай драме “Парушальнік стройнасці хору”, пастаўленай у Пінску ў 1732 годзе. У ёй сюжэт будуюцца такім чынам, што ў самы разгар балю з пекла з’яўляецца ў суправаджэнні музыкаў цень памерлага сябра. А ў другой п’есе “Нітка самай боскай Арыядны Марыі”, якая была пастаўлена таксама ў Пінску ў 1734 годзе, цень памерлага сябра дапамагае імператару вырвацца з марнага акружэння і стаць набожным чалавекам. Такім чынам, сцвярджалася думка, што звышнатуральныя сілы прадвызначаюць лёс чалавека.

Езуіцкі школьны тэатр у духу сярэднявечча заклікаў да пакаяння і набожнасці, пагражаў грэшнікам страшнымі пакараннямі. Напрыклад, у п’есе “Пень, запрошаны на бал з царства смерці”, пастаўленай у Пінску ў 1735 годзе, расказвалася аб тым, як на бал да графа Фрыгійскага з’яўляюцца дэмань, каб пакараць гаспадара за амаральнасць і блюзнерства. Такім чынам сцвярджалася думка, што злоўжыванне віном прыводзіць да бяды і злачынстваў: боек, атручванняў, забойстваў. Па жанравых адметнасцях гэты твор уяўляе сабой драму жахаў, у якую дзеля кантрасту побач з жудаснымі сцэнамі былі ўведзены інтэрмедыі.

Даволі часта ў школьных тэатрах Берасцейшчыны асэнсоўвалася праблема адукацыі, неабходнасці і карыснасці навукі. Так, у п’есе “Лёгкая дарога да вышэйшых устаноў” на прыкладзе Кімода, сына рымскага імператара Марка Аўрэлія, сцвярджалася думка пра здабыткі, якія дае адукацыя чалавеку.

Некаторыя школьныя драмы на Берасцейшчыне прысвячаліся мясцовым магнатам-мецэнатам, дзеці якіх вучыліся ў калегіуме. Праграма спектакля тады аздаблялася гербам мецэната, а ў прысвячэнні праслаўляліся яго дабрачыннасці. Такія п’есы называліся панегірыкамі. Яны ствараліся наступным чынам. У агіяграфічных ці гістарычных крыніцах адшукваўся святы ці вучоны, які меў аднолькавае імя з мецэнатам. З яго жыццяпісу выбіраліся найбольш драматычныя моманты, якія неслі ў сабе дыдактызм. Часам галоўным героем рабіўся хтосьці з продкаў ганаровага госця, пачынальнік роду, як, напрыклад, у п’есе “Радзівіл Чорны”, пастаўленай у Брэсце. На сцэне ж пінскага школьнага тэатра была пастаўлена лацінская драма “Сем стагоддзяў бесперапынных перамог”, у якой услаўляўся магнацкі род Мнішкаў.

У цэлым жа, школьны рэпертуар ствараўся не з мастацкімі, а з прэстыжнымі і ўтылітарнымі мэтамі. Насычаныя алегарычнай маралістыкай пастаноўкі павінны былі садзейнічаць выпрацоўцы ў вучняў адпаведных эстэтычных густаў, выхаванню хрысціянскіх каштоўнасцей. Напрыклад, у п’есе “Тэадор”, пастаўленай у Пінску ў 1764 годзе і напісанай мясцовым выкладчыкам паэтыкі і рыторыкі Янам Вікертам, паказаны пакуты за веру першых хрысціянаў, іх цудоўнае выратаванне.

Беларускі школьны тэатр быў цесна звязаны з украінскім. Пра гэта адзначалася ў даследаваннях Ахрыменкі П.П. “Шляхамі братання”, Левін Паўліны “Інтэрмедый беларускія, украінскія і расійскія – важнейшыя рысы і адрозненні”, Мальдзіса А. “На скрыжаванні славянскіх традыцый”. Аднак па-за ўвагай даследчыкаў аказаліся так званыя беларуска-украінскія інтэрмедый, якія ставіліся ўкраінскімі школьнымі тэатрамі, але персанажы ў іх браліся з аналагічных беларускіх твораў ранейшага часу. Да такіх твораў належаць інтэрмедый да драм “Камічная дзея” і “Уваскрэсенне мёртвых”.

Калядная драма “Камічная дзея” была напісана ў 1736 годзе ўкраінскім пісьменнікам Мітрафанам Даўгалеўскім. Яна складалася з чатырох з’яў, пралога, эпілога і трох інтэрмедый і даходліва выклдала біблейскае паданне пра нараджэнне Хрыста, прароцтва аб якім падаецца яшчэ ў пралозе, пра пакланенне Хрысту цароў-волхваў, пра смутак цара Ірада, які загадаў забіваць усіх немаўлят у Віфлееме і які за гэта трапіў у рукі Смерці і Дэмана. Пасля гэтага прадказваецца міласць чалавечаму роду і ўслаўляецца ў эпілозе свята Нараджэння Хрыстова. Па прастаце зместу і форме гэтая драма была блізкая да батлеечнага тэатра Украіны і Беларусі, асабліва гэта датычыць інтэрмедыйнай часткі, у якой, як адзначалася вышэй, дзейнічаюць персанажы, узятыя аўтарам з аналагічных беларускіх твораў ранейшага часу. Так, у першай інтэрмедый дзеючымі асобамі з’яўляюцца Астраном, Мужык, Пархом, Цыган і Ліцвін. Пачынаецца інтэрмедый з маналога Астранома, які хваліцца сваім шляхецкім паходжаннем, вялікім розумам і незвычайнай мужнасцю. Ён абяцае селяніну расказаць, што адбываецца ў небе, прадказаць па зорах, калі трэба сеяць хлеб. Селянін жа ў сваю чаргу хоча праэкзаменаваць “разумнага” шляхціча і дзеля гэтага кліча Пархома. Сюды ж прыходзяць Цыган і Ліцвін, каб спытаць у астранома, якое народзіцца жарабятка ў кабылы, ці жывыя ў бортнях пчолы. Пры дапамозе дыялога-непаразумення аўтар стварае своеасаблівы камічны эфект, калі высмейваецца схаластычная мудрасць вучонага. Астраном гаворыць пра сузор’е Рака, а селянін разумее гэта як “станавіся ракам” і прымушае так рабіць шляхціча. Можна заўважыць, што вобраз такога “разумнага” вучонага сустракаецца ў барочных беларускіх інтэрмедый, у прыватнасці, у адной з самых першых – у «Цімоне Гардзілюдзе». Аўтарам гэтага твора даследчыкі лічаць віленскага езуіта Каспара Пянткоўскага. Пастаўлена яна была ў Вільні 25 лістапада 1584 года ў сувязі з пачаткам навучальнага года. У цэнтры інтэрмедый «Цімон Гардзілюд» гратэска завостраны вобраз фанабэрыстага, ганарыстага «пілозапа», «мізантропа» Цімона, які высакамерна ставіцца да людзей, выхваляецца сваімі ведамі. Яго прататып узяты з антычнай літаратуры, гэта Цімон з Афін. Сатырык прымушае героя

самавыкрывацца. Нежаданнем адказваць на пытанні шляхціца і шаўца Цімон выяўляе сваю псеўдавучонасць; у яго разумнасці пачынаюць сумнявацца не толькі шляхціц, але і звычайны шавец. Прывядзём урывак дыялогу з твора, які сведчыць пра майстэрства пісьменніка-сатырыка:

Шавец. Чэму не вонее муй дзегець так хорашо, як в городе зеле? Чэму сен скура курчыць, колі очень грэе?

Цімон. Я не хочу нават размаўляць з табой, бо ты прости шавец і шыеш людзям боты. Няхай людзі лепш збіваюць сабе пазногці аб вострае каменне.

Шавец. І бес ты, не пілозоп! Такі вельмі дурны! [2, 472].

Як бачым, у інтэрмедыі даволі рэзка высмейваецца схаластычнае мудрагельства, псеўдафіласофія, незразумелая і непрымальная для простых людзей. Камічны эфект у творы ствараецца спалучэннем рэалій антычнага і мясцовага жыцця, ужываннем вульгарызмаў («мешкае», «вонее», «бес», «дурны»).

Акрамя падабенства персанажаў, у беларуска-украінскай інтэрмедыі да «Камічнай дзеі» М. Даўгалеўскага назіраецца і аналагічны для беларускіх інтэрмедый сатырычны прыём дыялога-непаразумення.

Так, напрыклад, у пралогу да драмы «Духоўнае прычасце святых Барыса і Глеба» прыводзіцца дыялог паміж селянінам і гараджанінам-гарбаром, у якім апошні тлумачыць селяніну, што будзе адбывацца на сцэне ў працэсе пастаноўкі твора. Камізм сітуацыі ствараецца тым, што селянін па-свойму разумее многія польскія словы: «цынамонам – Сямёнам», «аксаміты – ад нас оні сыты» і г. д. У выніку героі не разумеюць адзін аднаго. Гарбар гаворыць пра тканіны, якімі аздоблена сцэна, пра органы, устаноўленыя там. Селянін жа разумее ўсё гэта ў адпаведнасці са сваім жыццёва-сацыяльным вопытам. Яму невядомы сэнс слоў «аксаміт», «цынамон», «шафран», але ён разумее, што ўсё, што названа гэтымі словамі, як і спектакль, не магло б адбыцца без яго працы – гэта вынік яго выслак.

Такі ж камічны прыём выкарыстоўваецца і ў другім пралогу твора. Гарбар і сам не ведае некаторых польскіх слоў. На пытанне студэнтаў, ці мае сын гарбара ў спектаклі якую-небудзь «персону» (ролю), працаўнік адказвае, што так, яго сын мае ад маці пярсцёнак. Гарбар не можа адрозніць слоў «сцэна» і «сцяна», «просцэніум» і «просценько». Лацінскае слова «сінопсіс» успрымае як «свінапас» і толькі пасля дадатковых тлумачэнняў, урэшце, зразумеў неабходнасць купіць «кардачку» – тэатральны білет. Камічны эфект у творы ўзмацняецца супастаўленнямі «высокага» і «нізкага», «узвышанага» і «прыніжанага», «смешнага» і «сур'ёзнага».

У канцы XVIII стагоддзя школьны тэатр прыйшоў да заняпаду. Ён адыграў сваю асветніцка-павучальную ролю. У нетрах школьнага тэатра,

які грунтаваўся на класіцызме, нараджаюцца новыя, рэалістычныя і рамантычныя тэндэнцыі. Але новая эпоха патрабавала новага зместу і новых форм тэатральнага мастацтва.

Літаратура

1. Анталогія даўняй беларускай літаратуры: XI – першая палова XVIII стагоддзя / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы; падрыхт. А.І. Богдан [і інш.]. Навук. рэд. В.А. Чамярыцкі. – Мінск: Бел.навука, 2003.
2. Dramaty staropolskie, t. IV. Warszawa, 1961.
3. Хрэстаматыя па старажытнай беларускай літаратуры. Вучэбны дапаможнік для філалагічных факультэтаў вышэйшых навучальных устаноў / Склаў А.Ф. Кошунаў. – Мінск, 1959.

Шынкарэнка В. К. (Гомель, Беларусь)

НЕТРАЎ ЗАГАДКАВЫ СВЕТ

Сучасны паэт Міхась Башлакоў найперш пазіцыянуе сябе як лірык. Але гэты “адзін з цікавейшых рамантыкаў сучаснай беларускай літаратуры” [1, 3] аднолькава таленавіта сцвярджае сябе як у прыродаапісальнай і інтымнай, так і грамадзянскай паэзіі.

З вялікай сілай усвядомленай адказнасці адносіцца М. Башлакоў да Бацькаўшчыны, выяўляючы пры гэтым высокі ўзровень нацыянальнай самасвядомасці, здольнасць аб’ектыўнага асэнсавання і суперажывання гісторыі бацькоўскага краю, праўдзівага ўспрымання сучаснай эпохі і вызначэння свайго месца ў ёй. Непакоіць паэта і лёс славяншчыны, заняпад ранейшай славы і характава старажытных гарадоў, сёння часта брудных, парослых горкім палыном, бур’янам. Штуршком для сюжэтнага дзеяння паэмы “Чалабітная любецкаму князю”, напісанай у 1978 г. і ўпершыню апублікаванай у перакладзе Пятра Гаравога на ўкраінскай мове ў 1988 г., з’явіліся словы чарнігаўскага летапісца пра слаўны горад Любеч. Герой-апаবাদальнік дасылае саноўнай асобе (як бы замест не атрыманай некалі з-за смерці ганца) сваю чалабітную, няхай і ў вуснай форме, вядзе праз вякі ўзрушаны дыялог з уладаром магутнай дружыны, кантрастам воінскай адвагі і славы воінаў якога выступаюць бездухоўнасць і бяздушша сучаснікаў, іх п’янства і бяздумнае знішчэнне прыроднага свету, усяго жывога. Патрэба ў такой размове неадкладная: “Выбар сёння паўстаў: // Быць жыццю // Ці не быць...” [2, с. 81].

Разам з узгаданымі вострымі сацыяльна-эканамічнымі, экалагічнымі і маральна-этычнымі пытаннямі гучыць у творы і няпростая ва ўсе часы праблема ўзаемаадносін мастака і ўлады. Асвятленне яе паэтам дазваляе ўзгадаць пра лепшыя традыцыі айчынай літаратуры, зробленае ў гэтым плане Янкам Купалам, Якубам Коласам, Змітраком Бядулем, Максімам Багдановічам і Танкам, Уладзімірам Караткевічам і інш. Дакараючы князя (князёў) за жорсткасць да баяна і адстойваючы дараванае яму звыш права

на складанне вольных песняў, праведнасць і непадкупнасць слоў, герой М. Башлакова агучвае тэстамент і свайго стваральніка:

Што ж, паэт ёсць паэт.

Не гандляр,

Не угоднік...

Цяжка несці яму

Сваю праўду ў свет.

Ён не служыць князям,

Ён заўсёды народны,

А інакш не бывае,

Інакш – не паэт... [2, с. 78]

У ранняй паэме “Цар-дуб” (1979), што пазней увойдзе ў зборнік “Начны паром” (1987), мара лірычнага суб’екта перагарнуць старонкі мінулага Радзімы, далучыцца да даўніны, “усе часы ў душы сваёй злучыць...” [3, с. 66], увасабляецца праз доўгачаканую сустрэчу з тысячагадовым палескім дубам-волатам, да гэтага ўжо ўвекавечаным Караткевічам-празаікам у апавяданні аб падарожжы ў стагоддзі “Дрэва вечнасці”. І калі для беларускага Вальтэра Скота Палессе – “бясконца і вечная паэма” [4, с. 302], то для М. Башлакова гэты заветны і дарэшты неспазнаны край – крыніца ўласнага паэтычнага натхнення, заўсёдная “чаруючая песня” [3, с. 56], якая безаглядна палоніць сваёй музыкай, першародным характам прыроды і адкрытых душ працавітых і знаходлівых на слова палешукоў.

Нарэшце здзейснілася вандроўка героя-рамантыка да каранёў, да велічнага быліннага дуба, што, як лічыцца, пасаджаны самім Богам і з’яўляецца надзейным прытулкам для пчол, выступае сімвалам народнай магутнасці, гаючасці і мэтаскіраванасці, носьбітам векавой мудрасці, рэпрэзэнтантам Сусветнага дрэва, увасабленнем цэнтры ўніверсуму [5, с. 74–112], куды збягаюцца ўсе дарогі і думкі “Я”-апавядальніка. У яго ўсхваляваным голасе разам з лірызмам, гумарам і ўжо тады адчутай горыччу густога палыну нельга не заўважыць трывогі, абурэння, а ў асобных месцах нават рытарычнай павучальнасці. І ўсё ж у сюжэтнай канве паэмы арганічна спалучаюцца знешні падзейны і эмацыянальна-пачуццёвы планы, што атрымліваюць лагічнае завяршэнне ў кульмінацыі, якая ў дадзеным выпадку супадае з развязкай. Сціслы заключны раздзел твора яшчэ раз падкрэслівае завяршэнне дзеяння і адначасова праз вобраз вольнага ветру ў захаваных і нанова вырашчаных магутных дубах-волатах, якія спевамі голля свайго будуць нагадваць нашчадкам пра “паданні / аб вяках былых...” [3, с. 69], адкрывае далейшыя часавыя перспектывы жыцця-быцця бацькоўскага краю.

Пра арганічную прысутнасць архаічнага пласта ў прыродным і наогул касмалагічным светаўспрыманні паэта-сучасніка сведчыць шэраг яго своеасаблівых па вобразнай сістэме і сродках мастацкага ўвасаблення

вершаў, што не вылучаны ў асобны цыкл хіба толькі графічна і якія шмат у чым сугучныя твораў аналагічнага зместу і формы іншых айчынных аўтараў. Маюцца на ўвазе змешчаныя ў кнізе “Нетры” (2004) вершы М. Башлакова “Крумкач”, “Вялес”, “Пярун”, “Стрыбог”, “Лесавік”, “Аржавень”, “Балотнік”, “Вадзянік”, “Дамавік”, “Лазнік”, “Ваўкалак”, дзе суседнічаюць істоты вышэйшага міфалагічнага ўзроўню і народнай дэманалогіі, міфалагізаваныя вобразы жывёл і птушак.

Варта ўдакладніць, што вобраз крумкача, хтанічная прырода якога, паводле А. Гуры, выяўляецца ў сувязі са светам мёртвых, крывавымі трагедыямі, разбоем, “душамі грэшнікаў і апраметнай..., а таксама падземнымі кладамі” [6, с. 434–435], неаднаразова ажывае ў творах пісьменніка чарнобыльскай тэматыкі. Найбольш часта сустракаецца ён у драматычнай паэме М. Башлакова “Лілея на цёмнай вадзе”. Тут крумкач, што прагне напіцца крыві Айчыны, нагадвае герою пра марнасць яго надрыўнага плачу над сваёй і Бацькаўшчыны доляй. Але ў адчайнай сечы пілігрым спадзяецца на падтрымку вольнага ветру і векавога бору. І тады “...чорны крумкач са стралой упадзе” [7, с. 32]. У некаторых выпадках у ліра-эпічным тэксце вобраз крумкача выступае ў якасці ўтваральнага кампанента параўнальнага зварота. Напрыклад, збалелае Палесе ў творы – “счарнелае, // Як крумкача крыло” [7, с. 81]. На прасторах не адшуканай лірычным суб’ектам Радзімы разам з іншымі змрочнымі істотамі “чорнай песняй // Ахутваюць сон // Крумкачы...” [7, с. 102]. У стане адчаю, крайняй распачы ад абыякавасці суайчыннікаў на іх “апошняя ... пераправе” герой гатовы вымавіць нават словы пракляцця:

Хай збягаюцца ваўкі...

Хай спаўзаюцца вужы...

Хай зляцяцца крумкачы... [7, с. 116]

Хіба толькі ў “Стрыбогу” крумкач радасна пажадае ўдачы ў ловах сярдзітаму ўладару буры і вятроў. У аднайменным жа міфалагічным вершы з дапамогай аўтарскага звароту да гіпербалізацыі, параўнанняў і эпітэтаў адпаведнай змрочна-колеравай і эмацыянальна-насычанай афарбоўкі, што ўзмацняюцца аднакаранёвымі і гукавымі паўтарамі, крумкач, як і ў народных уяўленнях, прадстае прадвеснікам бяды. У фальклорных запісах Гомельшчыны гэта – “пціца няшчасця і смерці”, “небажэсцвенная пціца”, якая “прыносе плахія весці” [8, с. 499–501]. Прыёмы анжамбемана, парцэляцыі, абрываў, умаўчання і рытарычных пытанняў у апошняй страфе верша “Крумкач”, што, у адрозненне ад папярэдніх катрэнаў, аформлена як пяцірадкоўе, дазваляюць паэту не толькі перадаць выключна трывожны і разгублены стан лірычнага суб’екта, але і праз пранізлівы і горкі, узмоцнены рэхам-рыпеннем дрэў, крык чорнай птушкі – злавеснага вешчуна, падкрэсліць усеагульны характар бяды, выявіць няпэўнасць будучыні свету ў параўнанні з ранейшай дыяхранічнай плыню якаў.

*Ён раптам крылы распрасцёр,
Даўгія, як дарогі,
І чорным ценем цёмны бор
Накрыў... І крыж трывогі*

*Паўстаў... Маліцца?
Ці шаптаць
Язычкую замову?..
А дрэвы, дрэвы ўсё рыпяць
Над крыкам крумкачовым... [9, с. 38].*

У параўнанні з фальклорна-міфалагічным лешым, пярэваратнем, дзікім, няўмольным нячысцікам [10, с. 52], а таксама нелюдзімым і сярдзітым замшэлым лесуном з паэмы “Лілея на цёмнай валзе”, лесавік у аднайменным вершы паэта – персана больш мірная, хоць і ён можа іншым разам нечакана завьць ваўком, зарагатаць, нагнаць страху. Але пераважна гэты “цар птушак і звяроў // І валадар лясоў да небакраю...” [9, с. 46] дбайна напаўняе пушчу чабаровым пахам, мірна шалоча ў векавых нетрах замовы, жаласліва іграе “на струнах соснаў”, а затым старанна даплятае на пні свае лапці. А яшчэ ён сапраўдны і рэдкі па дасканаласці музыка, якому даецца немагчымае:

*Вясёлым птаствам на усе лады
Спявае, свішча, цінькае, стракоча [9, с. 46].*

Увогуле, пры ўсёй скіраванасці на захаванне традыцыйна-ўстойлівых характарыстык абмалёўка назіральным пісьменнікам істот вышэйшага міфалагічнага ўзроўню, насельнікаў хаты, вадзяных і балотных духаў, іншых праяў народнай дэманалогіі адрозніваецца адметнай мастацкай дэталізацыяй і выразнай арыентацыяй на зямную прыроду персаніфікаваных вобразаў. Так, яго Вялес не толькі чарадзея, што “пасвіць зоркі”, але і прыгажун, вясёлы жартаўнік, аматар выпіўкі і маладзіц. А самае галоўнае, што ён – “майстар удалы”, які лес “чарніцамі вычарніць”, а свята – “хмелем выхмеліць” [9, с. 38]. Агульнавядома, што грозны бог гromу і маланак Пярун часта выяўляе раз’юшанасць нораву і адначасова клапоціцца пра ачышчэнне свету ад грахоў праз вызваленне вады. У вершы М. Башлакова гэты міфічны небажыхар – стомлены дбайны працаўнік, што, “укрыўшы ногі барадой” [9, с. 39], дазволіць сабе прылегчы толькі на золку, пасля таго як сумленна зробіць усе свае справы і ўскіне над вымытай зямлёй вясёлку.

Думаецца, што зварот сучаснага пісьменніка да перасэнсавання і перадачы старажытных уяўленняў і міфалагічнай карціны светабудовы продкаў дазволіў яму яшчэ больш узмоцніць семантычную напоўненасць занатаванага ў назве цэлай паэтычнай кнігі паняцця нетраў не толькі як падземных багаццяў, знешніх непраходных і нікім не парушаных мясцін, а і таго глыбіннага пласта архаічнай свядомасці народа, што працягвае цесна знітоўваць нас з папярэднікамі.

Літаратура

1. Масляніцына, І. “Прафесійнае” свята паэтаў / І. Масляніцына // ЛіМ. – 2011. – 1 красавіка. – С. 3.
2. Башлакоў, Міхась. Дні мае залатыя: Кніга паэзіі / М. Башлакоў. – Гомель: Сігма, 1993. – 174 с., іл. – С. 71–82.
3. Башлакоў, Міхась. Начны паром: Лірыка / М. Башлакоў. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 71 с.
4. Караткевіч, Уладзімір. Збор твораў: У 8 т. Т. 2. Аповесці, апавяданні, казкі / У. Караткевіч. – Мінск: Маст. літ., 1988. – 511 с.
5. Швед, І. А. Дэндралагічны код беларускага традыцыйнага фальклору: манаграфія / І. А. Швед; Нац. акад. навук, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы, Брэст. Дзярж. ун-т імя А. С. Пушкіна. Брэст: УА “БрДУ імя А. С. Пушкіна”, 2004. – 301 с. – С. 74–112.
6. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5-и т. / Под общей ред. Н. И. Толстого. – Т. 1: А–Г. – М.: Междунар. отношения, 1999. – 584 с. – С. 434–438.
7. Башлакоў, М. Пяро зязюлі падніму: Паэма і вершы / Прадм. В. Карамазавы / М. Башлакоў. – Мінск: Маст. літ., 2001. – 271 с., іл.
8. Міфалагічныя ўяўленні беларусаў / Уклад. В. С. Новак. – Мінск: Права і эканоміка, 2010. – 533 с.
9. Барздыка М., Башлакоў М. Нетры. Графіка. Паэзія. / Пераклад А. Цяўлоўскага. – Мінск: “Мінская фабрыка каляровага друку”, 2004. – 104 с.: іл.
10. Беларуская міфалогія: Энцыклапед. слоўн. / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш. – Мінск: Беларусь, 2004. – 592 с.

АКТУАЛЬНЫЯ ПРАБЛЕМЫ СУЧАСНАЙ ЛІНГВІСТЫКІ

Барысенка В.Я., Казачэнка Т.М. (Мазыр, Беларусь)

МАСТАЦКАЕ АЗНАЧЭННЕ ВАСІЛЯ ВІТКІ

У напрамку даследавання беларускай літаратурнай мовы зроблена нямала, але застаюцца яшчэ пытанні па вывучэнні тропаў асобных пісьменнікаў. Адным з іх і з’яўляецца Васіль Вітка.

Э. С. Гурэвіч ахарактарызавала мову пісьменніка наступным чынам: “Слова ў творах В. Віткі пераліваецца, “іграе”, як вясёлка, рознымі фарбамі і адценнямі. Тонкае пачуццё меры падказвае аўтару, што адпавядае моўным магчымасцям дзіцяці, яго духоўнаму вопыту, яго канкрэтна-пачуццёваму рэчаваму і вобразнаму ўспрыманню свету. Моўная рэальнасць віткаўскіх твораў прасякнута народным духам, у ёй дзеці адчуваюць сябе натуральна... Слова – духоўны скарб народа, найбольш тонкі інструмент уздзеяння на этыку, мараль. Таму В. Вітка звязвае моўныя праблемы з задачамі сацыяльнага выхавання чалавека, фарміравання яго духоўнасці, светапогляду, культуры душы і сэрца.

Словам паэт імкнецца будзіць глыбінныя пачуцці, звязваючы яго змест і форму” [1, с. 278–279].

У кароткім літаратурным слоўніку А. А. Макарэвіча троп вызначаецца, “як ужыванне слова ці выразу ў пераносным значэнні, калі прыкметамі адной з’явы характарызуецца другая... Прасцейшыя віды тропаў – параўнанне і эпітэт, складаныя – метафара, метанімія, сінекдаха, алегорыя, гіпербала, літота, іронія” [2, с. 194–195].

Эпітэт – мастацкае азначэнне, якое служыць для перадачы нейкай характэрнай асаблівасці прадметаў рэчаіснасці або з’яў прыроды. Ён не проста называе якую-небудзь асаблівасць, каб адрозніць яе ад іншых, а вобразна, наглядна, маляўніча характарызуе яе, раскрывае ўнутраную сутнасць, важную для паказу жыцця з мастацкага боку гледжання. У мастацкай літаратуры эпітэты выконваюць сваю выяўленчую ролю парознаму і рознымі спосабамі. Многія з іх дапамагаюць стварэнню мастацкага вобраза шляхамі азначэння з’явы прадмета праз вобразнае, карціннае апісанне іх форм, уласцівасцей, колераў.

Па спосабу перадачы асаблівасцей, характэрных прадметам і з’явам, эпітэты падзяляюцца на эпічна-апісальныя і лірычна-эмацыянальныя. Письменнік абумоўлівае свой выбар характарам твора, той ідэйна-мастацкай задачай, якую ставіць перад сабою. Але і тут цяжка размежаваць гэтыя дзве асаблівасці эпітэта. Як правіла яны выступаюць разам, і ў адным слове можа спалучацца і апісальная дакладнасць, і глыбокая эмацыянальнасць. Асабліва гэта адчуваецца ў творах ліра-эпічнага жанру.

Істотнай прыкметай мовы твораў Віткі з’яўляецца багацце эпітэтаў, якія займаюць сталае месца ў яго вершах, выступаючы ў якасці азначэнняў і перад назоўнікамі, і пасля іх: “Шуміць увішняя ля горна праца” [3, с. 29]; Шыр – што госця жалезнага з песняю гулкаю выглядала даўно ўжо на новай сяўбе [3, с. 16]; Так не справіўся гром бы і маланка – наўрад, як гуманная бомба, міласэрны снарад [3, с. 41]; Непакісны, спакойны, ты на варце стаіш, мужны век мой дваццаты, заповітны мой час, хай шалеюць вар’яты – не спалохаюць нас! [4, с. 42]; Была б нясхіснай вера, а вера ў нас была [3, с. 223].

Эпітэты ў паэзіі В. Віткі неаднародныя ў функцыянальных адносінах. Паводле выражальна-камунікатыўнай ролі яны падзяляюцца на паясняльныя і метафарычныя.

Паясняльныя эпітэты – мастацкія азначэнні, якія падкрэсліваюць у прадмеце ці з’яве адметнае, характэрнае, тое, што вылучае гэты прадмет ці з’яву з іншых. Часта паясняльны эпітэт становіцца цэнтрам фразы, нясе асноўную эмацыянальную і сэнсавую нагрузку, як, напрыклад, у мове гордай жанчыны-беларускі: Будзе мой сыноч расці для вялікай радасці [3, с. 181]; Зялёны лісточак, жаданы сыночак [3, с. 181]; у мове самога аўтара: Той судны дзень у твар табе глядзіць бязлітаснымі, прагнымі

вачыма [3, с. 39]; На маёўку сваю выйдзі з усіх вёсак, з ўсіх хат, каб затросся ў страху злыдзень, подлы кат [5, с. 36].

Наглядна азначаюцца і многія іншыя рэаліі і паняцці дзякуючы дакладнаму падбору паясняльных эпітэтаў: Я слова запаветнага шукаў [3, с. 51]; На попеле, на руінах шуміць пераможнае жыта [3, с. 3]; Збуцвелы асунуўся вугал стагодняй акінутай хаты, і свет мой абведзены кругам акенцаў падслепаватых [6, с. 5]; Зняць праклён з душ людскіх, ніцых белых бяроз [3, с. 17]; Захад пагас на рабінавай гронцы – агыля, дзянёк, выпраўляйся за сонцам! [3, с. 19]; Разбягуцца кругі ў бязмежнае мора [3, с. 17]; Загаварыла каменне такой невымоўнай пакутай [3, с. 3].

Асаблівасцю паэм і вершаў паэта з'яўляецца іх алегарычнасць, багаты падтэкст, чым, безумоўна, тлумачыцца частае ўжыванне слоў з пераносным значэннем. Разнастайныя змястойныя метафарычныя эпітэты ў віткаўскіх радках узмацняюць вобразныя апісанні, робяць іх непаўторнымі: Ціха спалі дрэвы ў змроку шэрым, і ўздыхала сонная шаша [3, с. 49]; Убывае нашага заводу, верх бяруць няўмольныя гады [7, с. 160]; Не густа яны падняліся – усходы маіх радкоў, за канчатковаю рысай болей галодных гадкоў [3, с. 30]; Пакуль не зарасла быллём салодкая загадка [3, с. 4]; Ранкам навеяла снегу сумёт, а надвячоркам – новае дзіва: сад варухнуўся, прачнуўся, ажыў, светлай душою наскрозь заіскрыўся [3, с. 60]; Яшчэ ўспамінамі віецца цёплы дым, шуміць увішняя ля горна праца [18, с. 15]; Але і нас чорныя дні не мінулі [6, с. 111]; Стары колас водзіць вусам, аглядае ўсе сцяжынкі, засцілае стол абрусам, запрашае на зажынкі [5, с. 68] і інш. Паспрабуем замяніць хоць адно з гэтых мастацкіх азначэнняў агульнаўжывальным, звыклым – і страціцца паэтычнае характэрнае, непаўторнае віткаўскага радка.

Часта ўжывае В. Вітка і сталыя эпітэты, што на працягу стагоддзяў жывуць як гатовыя паэтычныя формулы, амаль не абнаўляючы свайго вобразна-сэнсавага значэння. Гэта зусім натуральна, паколькі ў многіх творах паэта гучаць фальклорныя матывы, а адлюстраванне іх без арыентацыі на выяўленчыя сродкі народнай творчасці было б немагчыма.

Асабліва значную сэнсавую нагрузку набываюць у віткавым вершы такія народна-паэтычныя азначэнні, як сонечны вырай, добрая душа, сэрца запаветнае, кволае зярнятка, яснае сонца, чыстае поле, сырая зямля, горкія слёзы. Час адлятае, махае крыламі – у сонечны вырай збіраемся самі [3, с. 19]; І, можа, па адным зярнятку кволым [3, с. 15]; У прасторы, услухайся свае – сэрца запаветнае жыве! [3, с. 12]; Зярняці... пад ясным сонцам выпяваць [3, с. 37]; Пашлю сваё гора ў чыстае поле [3, с. 188]; Няхай нас засыплюць сырою зямлёю [3, с. 188]; Перадайце, дубровы, вы дамоў мае словы, а вы, ніцыя лозы, – мае горкія слёзы [3, с. 192].

Падбіраючы паясняльны або метафарычны, літаратурна-мастацкі або сталы эпітэт, В. Вітка ўлічвае яго семантычныя магчымасці, змест твора, і таму спалучае яго з рознымі назоўнікамі. Напрыклад, эпітэт ясны

выступае мастацкім азначэннем да назоўнікаў *вока, дзень, зара, месяц, неба, песня*: Яснымі вачыма зноў зазірнуць у глыб людскога сэрца [3, с. 52]; А сёння ясны дзень прадвесня ўпаў на горад цёплай песняй [4, с. 63]; Хай светлы будзе шлях і ясная зара [4, с. 53]; Пайду сцяжынкаю, што месяц ясны вытча [5, с. 45]; З тых дзён мне родны кут відзён заўжды пад ясным небам [5, с. 79]; Яснай песняй поўніцца душа [3, с. 12], эпітэт *родны* ўдакладняе змест назоўнікаў *горад, дарога, дом, зямля, мясціна, неба, прытулак, руіна*: На горад родны гляньце, як хутка мы расцём [9, с. 47]; Як з крэменю адвечнага, жывога, з душы мне выкрасаць такое слова трэба, каб асвяціла родную дарогу... [8, с. 117]; Але па кладцы, па мосціку самотным, летуценным ракі не перайсці, не прабрацца ў родны дом, што прагне вызвалення [8, с. 17]; Плывуць над роднаю зямлёю годы [9, с. 16]; У шчасны час хай будзе мой зварот у родныя мясціны [3, с. 56]; І промень шчасця – жыць пад родным небам [5, с. 56]; Мінаюць сёлы, гарады, раз'езды, а я чакаю ўсё той станцыі ў прысадах, што ў марах стала мне прытулкам родным [9, с. 25]; Лёгка адшукаць яшчэ – родную руіну [9, с. 72].

У той жа час кожны паэтычны вобраз мае цэлую гаму азначэнняў-характарыстык. Так, у залежнасці ад выражанага ў вершы настрою паэтаў лёс можа быць *бязлітасны, добры, сірочы, суджаны, уласны, чалавечы*: А над ракою, ой, рана на Івана столькі дзяўчаты вылілі слёз, што адступіўся бязлітасны лёс – і ўсе іх вянкі даплылі да каханых [9, с. 31]; Дзякуй, мой добры лёс, што падараваў каня [7, с. 160]; Пачнуць здыхаць, – хай чорным груганом пагарда прыляціць і выдзяўбе ім вочы за спалены бацькоўскі дом, за лёс сірочы [9, с. 39]; І дзяды, і бацькі тут з плытамі блукалі з горкай крыўдай на долю, на суджаны лёс... [8, с. 14]; Мы адны на свеце адказваем за чалавечы лёс... [8, с. 110], неба – *высокае, добрае, зорнае, матчына, роднае, сіняе, чыстае, яснае*: Лётай з ранку і да ранку пад высокім добрым небам... [9, с. 366]; Я лягу з вамі тут, пад небам зорным, памру я каля вас, таварышы... [9, с. 120]; Як з крэменю адвечнага, жывога, з душы мне выкрасаць такое слова трэба, каб асвяціла родную дарогу і хоць палоску матчынага неба... [8, с. 117]; З тых дзён я магутную ўладу маю пад родным небам... [8, с. 92]; Чаго ж гэтак позна сёлета звоніць жаваранак у небе сінім? [9, с. 67]; Людзі спыняліся, слухалі, у чыстае неба глядзелі: “жаваранак!” [8, с. 10]; З тых дзён мне родны кут відзён заўжды пад ясным небам... [8, с. 68], ноч – *густая, летняя, старая, завейная, кароткая, родная, доўгая, раптоўная, глухая, незабыўная, ціхая, цяжкая, крывая, суровая*: А развевалася ноч густая, вырвалася раніца з палону [9, с. 20]; На хвіліну я заплюшчу вейкі – прыгадаю белую мацейку, што ў гародчыку ў нас расла і начамі летнімі цвіла [8, с. 65]; Хай з ноччу старою, завейнай сыйдуць са свету разбой і разня, страхі, нянавіць, а трэція пеўні лік часу пачнуць са шчаслівага дня [7, с. 5]; Кароткая тая была наша ночка

[7, с. 100]; Цёплымі вёснамі, нача́мі роснымі ззяюць, палаюць зоры над соснамі... [8, с. 79]; Няма мне з той пары пакою днямі, нача́мі доўгімі не спіцца – дзіця ўрасло ў душу, як дрэва каранямі, і плача ў навальніцу... [8, с. 116]; Летні дзень упарта не хацеў саступаць рубаж раптоўнай ночы... [8, с. 185]; Смык напал паласнуў глухую ноч [9, с. 28]; Туманам малачаевым без трывогі адчайнае незабыўная, ціхая ноч дагарыць, дагараць і кастры [9, с. 15]; Веру ў суджаны час, для мяне ты адзіная ўцеха, толькі цяжкая ноч паміж нас, і экспрэсам яе не праехаць [3, с. 38]; Дзякуй Мурману, белым хібінам, іх суровым нача́м... [3, с. 224].

Асабліва вялікай колькасцю эпітэтаў забяспечыў паэт назоўнік *хата*. Сярод іх найбольшай ужывальнасцю вылучаюцца азначэнні *старая, стагодняя, акінутая, цесная, закураная, зарослая, родная, недагарэлая, незабыўная, адметная, светлая, дзедава, забытая, далёкая, бацькавая, беларуская, сялянская, калгасная, мураваная, збудаваная, пакінутая, звонкая, спусцелая, згарэлая*: І зараз ведаю але ты так стараешся заўзята, каб я ў тваім цяпле, святле хутчэй забыў старую хату [3, с. 46]; Збуцвелы асунуўся вугал стагодняй акінутай хаты, і свет мой абведзены кругам акенцаў падслепаватых [8, с. 5]; Не быць лішнім ротам болей мне ў цеснай, закуранай хаце [8, с. 6]; Лёгка адшукаць яшчэ родную руіну – на зарослым хацішчы расцвіла шыршына [8, с. 63]; Спыняліся ля кожных мы сянец, і хто што мог выносіў з роднай хаты [8, с. 110] і інш.

Прааналізаваны матэрыял дазваляе сцвярджаць, што індывідуальнасць і самабытнасць стылю паэта ствараюць эпітэты. Усе яны пашыраюць, дапаўняюць і надаюць новыя лексічныя значэнні агульнавядомым паняццям і словам, ствараюць вобразныя карціны рэчаіснасці, перадаюць пачуцці паэта, уздзейнічаюць на эмоцыі чытачоў.

Літаратура

1. Гурэвіч, Э. С. Беларуская дзіцячая літаратура / Э. С. Гурэвіч. – Мінск: Выш. шк., – 1980. – С. 278–279.
2. Макарэвіч, А. А. Кароткі літаратурны слоўнік / А. А. Макарэвіч. Выданне 2-е, дапрацаванае і дапоўненае. – Мінск: Выш. шк. – 1969. – С. 194–195.
3. Вітка, В. Для дома, для альбома і трохі для эпохі / В. Вітка. – Мінск: Маст. літ. – 1983. – 127 с.
4. Вітка, В. Вышыні святла / В. Вітка. – Мінск: Маст. літ., – 1977. – 112 с.
5. Вітка, В. Трэція пеўні / В. Вітка. – Мінск: Маст. літ., – 1988. – 159 с.
6. Вітка, В. Выбраныя творы ў двух тамах. У 2 т.: / В. Вітка. – Мінск: Маст. літ. Т. 1. – 1973. – 334 с.
7. Вітка, В. Случчына / В. Вітка. – Мінск: Маст. літ. – 1981. – 350 с.
8. Вітка, В. Паверка / В. Вітка. – Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва БССР. Рэдакцыя мастацкай літаратуры. – 1961. – 374 с.
9. Вітка, В. Мінскія балады / В. Вітка. – Мінск: Юнацтва, – 1982. – 55 с.

Барысенка Н.А., Мазуркевіч Л.М. (Мазыр, Беларусь)
УСТАРЭЛЫЯ НАЗВЫ ЗБРОІ Ў РАМАНЕ Л. ДАЙНЕКІ
“НАЗАВІ СЫНА КАНСТАНЦІНАМ”

Апошні раман вядомага беларускага пісьменніка Леаніда Дайнекі прысвечаны апісанню пачатку станаўлення нашай дзяржавы і ахоплівае некалькі гістарычных эпох. Чытач пераносіцца ў IV–XVI стагоддзі, у Рым, у Вялікае княства Літоўскае, у Канстанцінопаль, які штурмуюць туркі-асманы. Заклучныя сцэны рамана – слаўтая Аршанская бітва 8 верасня 1514 года, у якой гетман Канстанцін Астрожскі разграміў войска вялікага маскоўскага князя.

У рамане апісваецца мноства батальных сцэн, стварыць натуральнасць якіх немагчыма без ужывання найменняў стражытнай кідальнай, колючай і агнястрэльнай зброі. У дадзеным артыкуле аналізуецца функцыянаванне толькі некаторых з іх.

Алебарда (< польск. *halabarda*, ад ням. *Hellebarde*) ‘старадаўняя халодная колюча-рубячая зброя, доўгае плоскае або гранёнае кап’ё з прымацаванай да яго сякерай або паўмесяцападобным лязом’ [3, т. 1, с. 59]: *Нізкі, без вокнаў, будыначак, на озвях якога вісяць шчыт і алебарда; Варсануў алебардаю, падчапіў ейным загнутым крукам Марцінаву кальчугу* [4, с. 26; 5, с. 34]. Ад асновы дадзенага слова ўтворана найменне *алебардыст* (< *алебард*- + *-ыст*) ‘той, хто страляе з алебарды’: *Галоўныя сілы войска складаліся з 500 выдатна ўзброеных алебардыстаў* [4, с. 20].

Аркебуза (< стп. *arkabuz*, ад франц. *arquebuse* ‘ружжо, стрэльба’ [1, с. 30]) ‘ручная агнястрэльная зброя, якая зараджалася з дула’ [3, т. 1, с. 133]: *Сін’ёр Ларэнца таму й такі магутны, бо валодае цудоўнай аркебузай; Хасан стрымгалоў кінуўся да сцяны, усцяж завешанай самай разнастайнай зброяй, схпіў з крука агняпальную аркебузу, падаў яе грознаму рыцару* [4, с. 22]. Аснова гэтай намінацыі стала базай для ўтварэння назоўніка са значэннем асобы – *аркебузер* (< *аркебуз*- + *-ер*) ‘той, хто страляе з аркебузы’: *Другі атрад складалі 200 аркебузераў* [4, с. 20].

Бамбарда (< франц. *bombarde*, ад лац. *bombus* ‘глухі шум, гудзенне’ [8, т. 1, в. 2, Б, с. 161]) ‘буйнакаліберная гармата, якая страляла каменнымі ядрамі’ [3, т. 1, с. 201]: *І рухаўся абоз з 30 фурманак, у якіх месцілася разнастайнае вайсковае начынне і пяць бамбардаў* [4, с. 20].

Гакоўніца (< стп. *hakownica*, ад *hak* [1, с. 76–77]) ‘стрэльба з доўгім ствалом і кручком каля прыклада’ [2, с. 70]: *Былі ўзброены шаблямі, агняпальнымі гакоўніцамі; Крукам-гакам гакоўніцаў чапляліся за “казліныя ногі” – падпоркі для змяшэння аддачы падчас стрэлу* [5, с. 24, 30].

Дзіда (< польск. *dzida*, ад тур. *džida* ‘кап’ё, піка’ [9, т. 3, с. 135]) ‘даўнейшая колючая або кідальная зброя ў форме доўгага дрэўка з вострым металічным наканечнікам’ [6, т. 2, с. 629]: *Вершнікі выставілі ўперад вострыя доўгія дзіды, і, здавалася, на дарозе імчыцца суцэльны жалезны частакол* [5, с. 30].

Меч (< прасл. **тець* і **тьсь*, ад гоцк. **tekeis* ‘меч’, з лац. *tactō*, *-āre* ‘забіць, зарэзаць’ [9, т. 7, с. 28–29]) ‘старадаўняя халодная зброя ў выглядзе вострага з абодвух бакоў доўгага прамога нажа з дзяржаннем’ [7, т. 2, с. 206]: *Ваяўнічы гарачы народ засумаваў на добрай старой бітве-валцы, калі ёсць прастора моцнаму плячу і востраму мячу* [5, с. 32]. Акрамя таго, Л. Дайнека ўжывае пазначаную лексему і з пераносным значэннем ‘вайна наогул, захоп земляў’, стварыўшы такім чынам адметную аўтарскую перыфразу: *Як і ягоны прагавіты бацька Іван Трэці, гэты ваяка нясе меч знішчэння на нашы спрадвечныя землі* [5, с. 32].

Піка (< фр. *pique*) – ‘зброя ў выглядзе доўгага дрэўка з вострым металічным наканечнікам’ [3, т. 2, с. 204]: *Ён падумаў: “Сваёю пікай я б з аднаго пыру праткнуў гэтыя вузенькія грудзі”* [4, с. 21]. Для рэалізацыі паняцця ‘воін, узброены пікай’ ужываецца гістарызм *пікінёр* (< *пik-* + *-in* + *-ёр*): *Ззаду крочылі пікінёры* [4, с. 20].

Рушніца (*ручніца*) (< стп. *rusznica*, ад стч. *rušnice* [2, с. 70]) ‘мушкет’: *Сямён Кошкін жвава ўскочыў з крэсла-качалкі, сханіў агнябойную рушніцу і пабег па шырокіх дубовых ступенях ганка ўніз* [5, с. 33].

Пры першым прачытанні рамана здаецца, што яго змест некалькі перанасычаны ўстарэлымі словамі і ад гэтага тэкст становіцца цяжкім для ўспрымання. Аднак узнаўленне гістарычных падзей і рэалій немагчыма без падобнай дэталізацыі. На карысць аўтара спрацоўвае і той факт, што ён сам імкнецца растлумачыць значэнне асобных гістарызмаў-назваў зброі шляхам іх падрабязнага апісання. Варта прывесці толькі адзін прыклад, дзе можна прасачыць, з якой стараннасцю пісьменнік апісвае знешні выгляд *аркебузы*, яе баявыя магчымасці і прынцып дзеяння: *Для таго каб прыцэліцца і стрэліць з яе, неабходна выставіць сошку. На плечавым рамяні стралок-аркебузер носіць адзінаццаць драўляных трубак з зарадам пораху (на трубцы на кожны зарад), парахавы рог для насыпання запальнага пораху і торбу з кулямі. Цяжкая аркебуза б’е, дасягае мэты на 200–250 крокаў; Хуткімі ўпэўненымі рухамі высыпаў порах з парахавой трубка ў парахавы рог, адтуль у ствол, шомпалам затоўк паверх пораху папяровы пыж, апусціў у ствол свінцовую цяжкую кулю. Збоку да ствала была прымацавана серпенціна, у якой памяшчаўся вераўчаны кнот, прамочаны салетрай. Іскра кінулася з кнотавага замка ў порах, і грывнуў стрэл* [4, с. 20]. Такі спосаб тлумачэння значэння гістарызма сведчыць аб карпатлівай працы празаіка над зместам твора, уражвае чытача, робіць апавяданне гістарычна праўдзівым і натуральным.

Такім чынам, прааналізаваныя асобныя ўстарэлыя назвы зброі, ужытыя Леанідам Дайнекам у тэксце рамана “Назаві сына Канстанцінам”,

вылучаюцца не толькі разнастайнасцю паводле паходжання, семантыкі, але і з’яўляюцца асновай для ўтварэння новых слоў, выступаючы пры гэтым адметным сродкам гістарычнай стылізацыі.

Літаратура

1. Булыка, А. М. Даўнія запазычанні беларускай мовы / А. М. Булыка. – Мінск, 1972. – 383 с.
2. Булыка, А. М. Лексічныя запазычанні ў беларускай мове XIV–XVIII стст. / А. М. Булыка. – Мінск: Навука і тэхніка, 1980. – 250 с.
3. Булыка, А. М. Слоўнік іншамоўных слоў: у 2 т. / А. М. Булыка. – Мінск: БелЭн, 1999. – Т. 1. – 736 с.; Т. 2. – 736 с.
4. Дайнека, Л. Назаві сына Канстанцінам: раман / Л. Дайнека // Маладосць. – 2008. – № 4. – С. 18–68.
5. Дайнека, Л. Назаві сына Канстанцінам: раман / Л. Дайнека // Маладосць. – 2008. – № 6. – С. 21–46.
6. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т. – Мінск: БелСЭ, 1977 – 1984. – 5 т.
7. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: ОГИЗ, 1935. – Т. 2.
8. Этимологический словарь русского языка / ред. Н. М. Шанский. – М.: Изд-во Москов. ун-та, 1963. – Т. 1., Вып 2.
9. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978–1993. – 8 т.

Бервячонак А. У. (Мазыр, Беларусь)

ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ П. ШПІЛЕЎСКІМ НЕКАТОРЫХ ГІСТАРЫЧНЫХ АСПЕКТАЎ У НАРЫСЕ “МАЗЫРШЧЫНА”, ІХ АСЭНСАВАННЕ ПРАЗ ПРЫЗМУ СУЧАСНАСЦІ

Палессе, Мазырская зямля, заўсёды была ў полі зроку айчынных і замежных даследчыкаў: вучоных-гісторыкаў, этнографістаў, фалькларыстаў, якія нярэдка бліскуча спалучалі свой талент пісьменнікаў, яркіх публіцыстаў. Дастаткова прыгадаць такія знакамітыя імёны, як М. Доўнар-Запольскі, Я. Карскі, М. Косіч, А. Кіркор, Е. Раманаў, З. Радчанка, Ч. Пяткевіч, М. Федароўскі і інш.

Сярод гэтай кагорты знакамітых вучоных XIX ст. пачэснае месца належыць П. Шпілеўскаму, чалавеку энцыклапедычнага складу розуму, які ў свой час атрымаў выдатнае выхаванне, трывалую адукацыю праз духоўную семінарыю і духоўную акадэмію, пазней стаў супрацоўнічаць з многімі шырокавядомымі пецярбургскімі перыядычнымі выданнямі, актыўна пачаў публікавацца ў “Современнике”, “Москвитяине”, “Пантеоне” і інш., выступаў у якасці тэатральнага крытыка. Яшчэ ў дзяцінстве, слухаючы казкі, розныя паданні, павер’і пакінулі ў яго душы глыбокі след. З ранніх юнацкіх гадоў П. Шпілеўскі захапляўся вывучэннем народнага побыту, вывучаў і збіраў народныя звычаі, абрады, павер’і, гісторыю беларускага краю. Праявілася ў яго бязмежная любоў да беларускага слова [1, с. 247–251].

Сярод рознатэматычных твораў этнаграфічнага, фальклорнага і іншага зместу, дарожных нататак важнае месца займае і нарыс “Мазыршчына”, апублікаваны ў пецяўбургскім часопісе “Архив исторических и практических сведений, относящихся до России” у 1859г.

Аўтар даволі падрабязна і займальна знаёміць са старажытнымі помнікамі матэрыяльнай і духоўнай культуры Мазырскага краю, з народнымі павер’ямі, знахарамі, якія добра ведаюць таямніцы прыроды і цудадзейную, звышнатуральную сілу травы, кветак, карэнняў. Вядзьмарства і чары, паводле меркавання этнографа, складаюць аснову народных павер’яў [1, с. 213].

Значнае месца ў нарысе адводзіцца апісанню знахараў-ваўкалакаў. Гэта павер’е вельмі старажытнае, мае свае вытокі яшчэ з часоў паганства. Розныя павер’і і розныя забабоны, на думку Шпілеўскага, сведчаць пра адсталасць, забітасць простага народа, яго нізкую ступень развіцця. Так, напрыклад, аўтар гаворыць, што *“для того, чтобы узнать на какой степени умственного неразвития и темноты находятся мозырские простолюдины ..., необходимо заглянуть в их бедные хаты, большею частью курные, построенные без всяких удобств и необходимых хозяйственных принадлежностей...”* [1, с. 216].

Аўтар пры апісанні селяніна-мужыка заўважае, што яго можна прыняць за дзікаабраза, сустрэўшы ў лесе. Таксама не прываблівае Шпілеўскага выгляд жанчыны: лыкавыя лапці, скрутка, павязка на галаве з доўгіх, вузкіх палотнаў, вядомых пад імем “намётак”. Разам з тым П. Шпілеўскі сцвярджае, што гэтыя добры, сумленны, рэлігійны народ, які любіць сваю радзіму [1, с. 217].

З хваляваннем і болей апісвае аўтар прыроду Мазыршчыны, якая гібне ад рук чалавека. *“Что касается лесов мозырских, то они представляют большую поживу для опустошителей...”* [1, с. 217]. Багаццем мазырскага краю пісьменнік называе дзікіх звяроў, якія насяляюць непраходныя гушчары: *“...дикие кабаны, медведи, волки, рыси, куницы, выдры, серны, выхухолі, барсуки, лисицы в большом количестве плодятся в мозырских пуцах...”* [1, с. 218].

Цяжкія ўражанні пакідаюць запушчаныя, зарослыя хмызнякамі палі. Не ў лепшым стане, на думку даследчыка, знаходзяцца азёры і рэкі мазырскай зямлі, якія ўваходзяць у Прыпяцкі водны басейн [1, с. 218–219].

Прыпяць завецца царыцаю ў воднай сістэме Мазыршчыны, згадваюцца і іншыя значныя рэкі: *Гарынь, Лань, Смерць, Вешчуна, Лугавая, Убарць, Ствіга і інш.* [1, с. 219].

Некаторыя з гэтых рэк славяцца гаючымі водамі, прыгожымі каштоўнымі камянямі, каляровым пяском, здараецца, знаходзіць у іх жамчужынкі. Шпілеўскі згадвае і палескія азёры: *Грычына, Белае і Князь-возера*, вядомае ў народзе пад імем *Жыд-возера*. Гэтыя азёры былі некалі шырокія і глыбокія, багатыя рыбай, разнастайнай расліннасцю [1, с. 219–220].

Ён таленавіта апісвае Мазыр, даследуе шматлікія геаграфічныя аб'екты, тлумачыць значэнне слова “*Мазыр*”, звяртае увагу на паходжанне назваў вёсак, звязаных з характарыстычнымі асаблівасцямі: *Заречье, Гайдамаки, Бояровка, Князевье, Рубель, Хаврутки, Заболотье і інш.* [1, с. 213]. Шмат цікавага і павучальнага знаходзім у нарысе пра Мазыр, дзе аўтар распавядае легенду пра яго паходжанне, першых заснавальнікаў горада, таксама даведваемся пра жаночы манастыр *Цыстэрсак, Спаскую (Замкавую) гару, Смяротную даліну*, якая завецца *Святая, Чортавая (Шайтан) гара*, пазнаём падрабязную храналогію Мазыра з XII стагоддзя да нашага часу.

П. Шпілеўскі як сапраўдны мастак, патрыёт сваёй зямлі, увесь час захапляецца ўбачаным, з дакументальнай дакладнасцю, тонкасцю і займальнасцю перадае свае ўражанні пра Мазыр з яго крутасцю гор, садамі, грушамі і слівамі, якія славяцца на ўсю губерню, хаткамі і будынкамі, купаламі цэркваў, чыстым паветрам, раскошнай расліннасцю [1, с. 220–221].

Для Шпілеўскага, які нарадзіўся ў Беларусі, Мазыр – маляўнічы, фантастычны горад, поўны жыцця: “*Мозырь принадлежит к числу самых красивых и опрятных городков западно-русского края*” [1, с. 226]. Параўноўваючы з Мазыром, Пецярбург для аўтара з’яўляецца халодным і паважным.

Мазыр у этнаграфічным нарысе аўтара паказваецца як адзін з найпрыгажэйшых мястэчкаў заходнерускага краю. Горад вядомы сваімі ярмаркамі, куды з’язджаецца дваранства і купецтва з суседніх паветаў і нават губерняў, нярэдка наведваюць замежнікі. Замежныя купцы набываюць лён, пеньку, сала, воўну, вэнджаную рыбу, рыбін тлушч, скуру і інш. Галоўную ролю на ярмарках адыгрываюць яўрэі, якія выступаюць у якасці пасрэднікаў пры куплі-продажу [1, с. 227].

Шпілеўскі з гонарам гаворыць аб Мазырскім гарадскім прэзідэнце Франкоўскім, пра мясцовага паэта Неслухоўскага, які напісаў паэму “*Прыпеіда*”. Характэрна, што жыццё народа, яго побыт, культуру ў гэтым пазнейшым нарысе даследчык палескага краю малюе не светлымі фарбамі: абшарнікі кінулі сялян на волю лёсу, але іх рабуюць аканомы, карчмары [1, с. 227–228].

Пісьменнік каларытна апісвае драўляныя забудовы горада гатычна-візантыйскага стылю, з вялікімі садамі, але аўтар заўважае, што ёсць і каменныя будынкi – гэта Бернардзінскі манастыр, які быў заснаваны ў 1654 г. У нарысе адзначаецца яшчэ некалькі культавых аб'ектаў: Пятніцкая царква, Спаская і касцёл-фара. П. Шпілеўскі падкрэслівае своеасаблівасць і арыгінальнасць будынкаў, выкананых у розных стылях [1, с. 232–233].

На старонках нарыса можна сустрэць звесткі пра Замак, які існаваў да XVIII ст. Даследчык характарызуе адміністрацыйнае палажэнне і палітычнае становішча горада [1, с. 233–234].

Шпілеўскі адважна ўводзіць у твор фальклорна-этнаграфічны матэрыял, падкрэсліваючы жыццёстойкасць і самабытнасць народа. Па-майстэрску ўжыты асобныя эпітэты, нечаканыя параўнанні, словы-паўторы, аўтарскія неалагізмы, што робяць тэкст высокамастацкім, эстэтычным і інфармацыйна значным, эмацыйна ўражлівым: *быстрые, волнистые струи Припяти, в которых отражаются бесчисленные огни; обрывистая долина; крутизна хребтов и пригорков; кустарники диких деревьев; роскошная растительность; темнота страшная между простонародьем; глубокие времена; как хорош, красив город.*

Аўтар у сваім нарысе выкарыстоўвае мясцовыя дыялектныя словы (*намётка, греча, аришины, андарак, свитка, водовик, жупян і інш.*), прастамоўныя выразы (*плут, плутоватый, умственное неразвитие, отупение, единоплеменная Россия, простонародье, поселянин і інш.*), фразеалагічныя спалучэнні (*“не сегодня, так завтра огнём пойдёт оно”; “не стало камня на камне”; “вороны в павлиньих перьях”, “носят на себе отпечаток старины” і інш.*), часам звяртаецца аўтар да гіпербалізацыі асобных фактаў: *“На самой верхушке ... мрачной и уединённой горы разрослись необъятной толщины и непомерной высоты вечнозелёные сосны ...”, “встретив мужика в лесу, можно принять его за дикообраза в огромной мохнатой шапке”, “мещанки представляют из себя ворон в павлиньих перьях”.*

Нарыс каштоўны сваім мастацка-гістарычным, пазнавальным зместам пра старажытныя помнікі, народныя паданні, павер’і, знахараў, ведзьмакоў, пярэваратней, пра жыццё і побыт простых сялян, пра розныя геаграфічныя аб’екты (рэкі, азёры, горы, культавыя будынкі, гандлёвыя адносіны, ваенныя баталіі).

Аўтар засяроджвае ўвагу на падрабязным апісанні, аналізе гістарычнага факта, падзеях і паказвае ўсё гэта жыва, займальна праз мастацкую прызму асабістага ўспрымання, не скажваючы пры гэтым гістарычнай праўды.

“Маляўнічы, фантастычны Мазыр”, яго прырода, гарады, мястэчкі, жыццё і паўсядзённыя клопаты яго жыхароў, убачаныя і зафіксаваныя паўтара стагоддзі таму назад П. Шпілеўскім – этнографам, навукоўцам, пісьменнікам, паўстаюць перад намі жыва, праўдзіва, з дакументальна-мастацкай і гістарычнай дакладнасцю.

Заслуга П. Шпілеўскага перш за ўсё ў тым, што ён быў першаадкрывальнікам беларускага краю, беларусаў як нацыі з багатай самабытнай культурай, гісторыяй, традыцыямі, даў падставу меркаваць, што мы не горшыя ў параўнанні з іншымі народамі, а ў нечым нават

лепшыя, унікальныя ў міжнародным культурным свеце. Прарочыя словы П. Шпілеўскага яшчэ з большай сілай спраўджваюцца і ў наш час.

Сучасны Мазыр у параўнанні з яго мінулым, апісаным П. Шпілеўскім, – буйнейшы транспартны, прамысловы і культурны раённы цэнтр Палесся, праслаўлены гістарычнымі мясцінамі, архітэктурнымі збудаваннямі, развітай інфраструктурай, спартыўнымі комплексамі, выдатнымі людзьмі, якія памнажалі яго багацце і пракладвалі шлях у будучыню. У горадзе дзейнічаюць прадпрыемствы нафтаперапрацоўчай, хімічнай і нафтахімічнай галін, а таксама машынабудаўнічай, дрэваапрацоўчай і харчовай прамысловасці.

Знешні воблік горада значна змяніўся: забудова Мазыра да XIX ст. была драўляная, зараз яна практычна не захавалася, культурна-адукацыйныя, прамысловыя аб'екты, дамы – каменныя, толькі дзе-нідзе можна сустрэць гістарычныя будынкі, якія ўяўляюць культурна-гістарычную каштоўнасць для дзяржавы (*дамы на вул. Гоголя, Ленінскай, будынак былой лякарні, будынак драмтэатра, корпус дзіцячай школы-інтэрната, бровар*). Таксама да нашага часу захаваліся некаторыя культывыя гістарычныя аб'екты: *царква св. Міхаіла Архангела (1760–1778 г.), манастыр бернардзінцаў (1645 г.), касцёл св. Міхаіла Архангела (1743–1745 г.), манастыр цыстэрцыянак (1743–1745 г.), царква св. Мікалая (1 пал. XX ст.)*. Важным гісторыка-культурным аб'ектам эпохі ранняга феадалізму 12 ст. лічыцца адноўлены замак на гары Камунараў (былая назва *Спаская, Замкавая*), які з'яўляецца копіяй былога старажытнага пасялення [2].

Унікальнай асаблівасцю цэнтральных вуліц горада (*пл. Леніна, вул. Ленінскай, зав. Фрунзе, вул. Калініна, Савецкай, Гоголя*) з'яўляецца захаванне гістарычнай планіровачнай структуры: ландшафт, размяшчэнне жылых дамоў і будынкаў, узгоркі, парэзаныя ярамі, – усё гэта дае магчымасць апынуцца ў гістарычным мінулым і пазнаёміцца з выглядам старажытнага горада, апісаным П. Шпілеўскім [2].

Незвычайны ландшафт горада, ахарактарызаваны П. Шпілеўскім, захаваўся да нашых дзён: высокія ўзгоркі, “абрывістыя” даліны, глыбокія яры, ператвараючыся ў вуліцы, абрамляюць і зараз наш горад. Каб зберагчы першародны воблік прыроднага комплексу Мазыршчыны, у 1986 г. быў створаны Дзяржаўны ландшафтны заказнік “Мазырскія яры”. Сваёй флорай, фаўнай, незвычайным рэльефам яны прывабляюць многіх турыстаў, якія могуць пазнаёміцца з рэдкімі відамі раслін, занесенымі ў Чырвоную кнігу, насякомымі, птушкамі і рознымі відамі дрэў, кустарнікаў.

Мазыр – буйны індустрыяльны цэнтр з развітай інфраструктурай. На тэрыторыі сучаснага горада размешчана шмат культурна-гістарычных помнікаў прыроды, архітэктурны, скульптурны, якія з'яўляюцца гістарычнай каштоўнасцю горада.

Горад, яго размяшчэнне, ландшафт, прырода, жыхары, культурна-гістарычныя аб'екты, будынкі з'яўляюцца важнымі і перспектыўнымі для развіцця турызму. Сваёй прыгажосцю, унікальнасцю, гісторыяй Мазыр прыцягвае многіх турыстаў. Але, каб развівалася турыстычная індустрыя, патрэбна захоўваць і памнажаць багацце, неабходна берагчы прыроду, аднаўляць і развіваць культурна-духоўныя каштоўнасці, якія дасталіся ў спадчыну гораду, пра які з любоўю, павагай і гонарам пісаў выдатны беларускі вучоны, этнограф, фалькларыст П. Шпілеўскі, асоба якога была вядома далёка за межамі тагачаснай беларускай зямлі.

Літаратура

1. Шпилевский, П.М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю: Мозырица / П.М. Шпилевский // Нёман. – 1996. – № 9. – С. 213–251.

2. Материал научно-проектного республиканского унитарного предприятия “БЕЛНИИПГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА”: Детальный план центральной части г. Мозыря с проектом регенерации исторической зоны / Смирнова Л.Н., Волович А.Е., Синицына Ж.Л. – Минск, 2006.

Воінава А.М., Палуян А.М. (Гомель, Беларусь)

МЕТАФАРА Ў ТВОРЧАСЦІ М. ТАНКА

Метафары належыць вядучая роля сярод моўных сродкаў вобразнасці. У таленавітых паэтаў метафара заўсёды арыгінальная, непаўторная і глыбока матываваная. Каб зразумець механізмы ўздзеяння метафары і яе ролю ў мастацкім тэксце, неабходна звярнуцца да разумення сутнасці метафары.

Метафары з'яўляюцца ўніверсальнымі свядомасці, метафарычнае бачанне свету сучаснага псіхолога схільныя звязваць з генэзісам чалавека і, адпаведна, чалавечай культуры. Метафара – універсальная з'ява і ў мове. Яе ўніверсальнасць выяўляецца ў прасторы і часе, у структуры мовы і ў яе функцыянаванні. Метафара ўласцівая ўсім мовам ва ўсіх іх функцыянальных разнавіднасцях. Надзвычай важная яе роля ў мове, шматлікія лінгвісты нават сцвярджаюць, што ўвесь пласт мовы – гэта “могільнік метафар” [1, с. 28].

Метафара – адна з самых загадкавых з'яў мовы. Пры ўсёй разнастайнасці разуменняў метафары амаль усе яны ўзыходзяць да арыстоцелеўскага азначэння: “Метафара ёсць перанясенне незвычайнага імя або з роду на выгляд, або з выгляду на род, або з выгляду на выгляд, або па аналогіі”. Хоць праблема метафары хвалюе розумы па працягу дзвюх тысяч гадоў, але разглядаецца яна часцей за ўсё альбо як стылістычны сродак, альбо як мастацкі прыём. Нараджэнне метафары звязана з канцэптuallyнай сістэмай носбітаў мовы, з іх стандартнымі

паданнямі аб свеце, з сістэмай адзнак, якія існуюць у свеце самі па сабе і толькі вербалізуюцца ў мове.

Метафары ў творчасці М. Танка – цікавая з’ява не толькі для літаратурнага, але і для моўнага даследавання.

Вывучэнне метафар з граматычнага пункту гледжання праводзілі многія даследчыкі (гл., напрыклад, працы А.І. Лашкевіча, Р.А. Арловай, Л.М. Рынькова, Ф. С. Шакіравай і інш.). Паводле часцінамоўнай прыналежнасці вылучаюць наступныя тыпы метафар:

– вербальныя – гэта метафары, у якіх метафарызаваным кампанентам выступае дзеяслоў, на які прыпадае асноўная сэнсавая і эмацыянальная нагрузка;

– субстантыўныя – метафары, у якіх метафарызаваным кампанентам выступае назоўнік, праўда, і другі, метафарызавальны, таксама выражаны назоўнікам. У залежнасці ад формы назоўніка сярод субстантыўных метафар выдзяляюцца ўласна субстантыўныя, калі ў метафары выяўляецца прыкмета аб’екта, ад якіх адрозніваюць генітыўныя – метафары, у якіх адзін з назоўнікаў, як правіла, гэта метафарызавальнае слова, выступае ў форме роднага склону. На думку даследчыкаў, метафарызацыя назоўнікаў у іх асноўных сінтаксічных функцыях звязана, відавочна, з мастацкім заданнем прадставіць свет “перайменаваным”;

– ад’ектыўныя – метафары, у якіх метафарызаваным словам з’яўляецца прыметнік, які дазваляе выказаць суб’ектыўную, аўтарскую ацэнку і які звычайна называюць метафарызаваным эпітэтам. Да ад’ектыўных метафар прымыкаюць адвербіяльныя – метафары, у якіх метафарызаваным кампанентам выступае прыслоўе.

Што датычыцца мовы паэзіі М. Танка, то першынство займаюць вербальныя метафары: *слёзы паплылі, мяцель галосіць, доля спіць, сыпле дождж, звоняць сосны, край плыве, сад дрэмле, бурлілі рэкі, гавораць неба і зямля.*

Шмат вербальных метафар у паэзіі М. Танка з’яўляюцца агульнаўжывальнымі, напрыклад, *голас льецца, загарыцца сонца, стогне вецер*. Аднак М. Танк імкнуўся знайсці нешта новае, праявіць сваю індывідуальнасць, таму паэт вельмі часта выкарыстоўвае паспяховыя індывідуальна-аўтарскія метафары: *блудзіць дождж, угрызаўся дым, тлеюць зоры.*

Часцей за ўсё вербальныя метафары характарызуюць з’явы прыроды і аб’екты. Не выключэннем з’яўляюцца і вербальныя метафары М. Танка. У адносінах да такіх метафар таксама можна прымяніць своеасаблівую класіфікацыю ў залежнасці ад таго, якога роду асацыяцыі выклікаюць тыя ці іншыя метафары. Так, з метафар паэта можна вылучыць метафары, якія выяўляюць:

– слыхавыя асацыяцыі, напрыклад: *стогне вецер, сыпле дождж, звініць жалеза, звоняць сосны, крычалі гудкі, голас льецца* і інш.

– зрокавыя асацыяцыі, напрыклад: *загарыцца сонца, дагарае ноч, дождж заплакаў* і інш.

– асацыяцыі паводле маўлення, напрыклад: мяцель *галосіць*, дрэвы *гавораць* і інш.

– асацыяцыі руху, перамяшчэння, напрыклад: *слёзы наплылі, край плыве, сонца ўстане, бурлілі рэкі* і інш.

У дачыненні да вербальных метафар выкарыстоўваюць таксама паняцце “няправільнае спалучэнне” – дзеяслоўныя метафары, якія выяўляюць патэнцыяльныя магчымасці сістэмы значэнняў дзеясловаў. Для выяўлення няправільных спалучэнняў важна ўстанавіць наяўнасць семантычных змен у семантычнай структуры дзеяслоўнага кампанента спалучэння, для чаго з дапамогай кантэксту вызначаецца дакладны сэнс дзеяслова ў словазлучэнні, яго аўтарскае значэнне шляхам падбору адпаведнага дзеяслова (адпаведнік), семантыка якога найбольш адпавядае вызначанаму сэнсу. Параўнанне двух дзеясловаў дазваляе вылучыць ступень змены сэнсавай структуры ў аўтарскім дзеяслове пад уплывам незвычайнай спалучальнасці.

У паэзіі М. Танка таксама прысутнічаюць такія няправільныя спалучэнні, сярод якіх можна вылучыць дзве групы: 1) няправільныя спалучэнні, у якіх прысутнічае семантычная блізкасць аўтарскага дзеяслова і яго адпаведніка, хаця і працягваецца гэтая сувязь у рознай ступені; 2) няправільныя спалучэнні, у якіх адсутнічае семантычная блізкасць паміж аўтарскім дзеясловам і яго адпаведнікам, напрыклад: *песнямі рваць раны* – выклікаць старыя ўспаміны, *мыць вершы ад слядоў* – нападзіць новым сэнсам.

Другая па колькасці група метафар – субстантыўныя метафары. Большасць такіх метафар у творчасці М. Танка з’яўляюцца генітыўнымі: *звон азёраў, вясёлкі песняў, свабоды прыход, антонавак сонца, стагі памідораў, грыва агню, хмары касцоў, ветру напевы, жалоба дыма, полымя гневу, вішань вадаспад, воблакаў ключ, цішыня спакою, звон рэк, сляды сноў, летуценняў шлях*. Ужо з гэтай невялікай колькасці прыкладаў можна заўважыць адну асаблівасць генітыўных назоўнікавых метафар М. Танка: некаторыя з іх з’яўляюцца спалучэннем назоўніка з аддзеяслоўным назоўнікам. Прычым менавіта метафарызаванае слова выражаецца ў такіх выпадках аддзеяслоўным назоўнікам, што набліжае такія метафары да вербальных метафар, напрыклад: *свабоды прыход – прыходзіць свабода, ветру напевы – пье вецер* і інш. Відавочна, што такія метафары ўтвараюцца хутчэй з-за неабходнасцяў рыфмы, бо першапачаткова гэта ўсё ж такі вербальныя метафары. Сярод субстантыўных метафар таксама можна вылучыць агульнаўжывальныя, напрыклад, *ветру напевы, звон рэк*. Сапраўды арыгінальнымі і непаўторнымі выглядаюць індывідуальна-аўтарскія метафары М. Танка: *антонавак сонца, вясёлкі песняў*.

Крыху радзей у паэзіі М.Танка сустракаюцца ад’ектыўныя метафары. Мяжа паміж ад’ектыўнай метафарай і эпітэтам даволі хістка, таму амаль усе прыметнікавыя метафары можна назваць эпітэтамі. Метафарызаванае слова ў ад’ектыўнай метафары можа быць выражана і дзеепрыметнікам. Дарэчы, такіх метафар даволі шмат, і яны, канешне, захоўваюць сваю дваістую граматычную і лексічную сутнасць – сінтэз дзеяння і прыметы, напрыклад: *на заснуўшым полі, выцвілыя вочы, крывёю апырсканы верш, ашалелыя цягнікі*. Аднак часцей сустракаюцца ў паэзіі М.Танка метафары, у якіх у якасці метафарызаванага слова выступае прыметнік: *пахучы агонь, крышталёныя вочы, жыццё саламянае, шляхі паднябесныя, вецер кудлаты, злая куля, жывыя словы, жывыя крыніцы, сляное акно, ноч палахлівая*.

І, нарэшце, зусім невялікай колькасцю адзначаюцца адвербіяльныя метафары. Напэўна, калі б гэтая група метафар не папаўнялася дзеепрыслоўнымі метафарамі, то была б увогуле незаўважнай. Часцей за ўсё адвербіяльныя метафары дапаўняюць дзеяслоўныя: *стогне вецер глуха, ціха дагарае ноч, зайцамі кладуцца цені, пена зазвоніць, цалуючы хмары, калышучы месяц*.

Разгляд метафар М.Танка дазваляе вылучыць некаторыя семантычныя комплексы:

1) “чалавека”: *стогне вецер, плачуць кулікі, вясна ідзе, жывое слова, ветру напеды, жалоба дыма, сонца ўстане, дрэвы гавораць, ноч палахлівая, задрэмле вечар, жывыя крыніцы, вецер дрэвы пілуе, сляное акно, годы спазніліся, злая куля, ясьень узняў веце, б’еца бераг, юнацтва прайшло;*

2) “вады”: *голас льеца, слёзы наплылі, край плыве, дождж разліўся, льеца вішань белы вадаспад;*

3) “кветкі, травы”: *выцвілыя вочы, пахучы агонь, годы адцвілі;*

4) “агню”: *загарыцца сонца, дагарае ноч, тлеюць зоры.*

Такім чынам, часцей за ўсё ў паэзіі М.Танка сустракаецца дынамічная дзеяслоўная метафара. Гэта звязана са светабачаннем паэта, задачамі яго паэзіі паказаць зрухі, змены, якія адбываюцца ў грамадстве. Таму нават субстантыўныя метафары выражаюцца аддзеяслоўнымі назоўнікамі, а ад’ектыўныя – дзеепрыметнікамі.

Метафара ў мове – з’ява натуральная. Аднак галоўнай прыметай паэтычнай метафары з’яўляецца яе навізна, нечаканасць, якія ўзносяць чытача на новыя ўзроўні фантазіі, дазваляюць убачыць з’яву з новых бакоў. У гэтым і праяўляецца адрозненне метафары ў паэтычным тэксце і ў празаічным. У лірычным творы аўтар ставіць перад сабой мэту перш за ўсё ўздзейнічаць на чытача кожным радком. Мабыць, таму ў медытывнай лірыцы, у тым ліку ў верлібрах, метафар няшмат. Такія вершы самі па сабе як быццам з’яўляюцца метафарай. Можна пераканацца ў гэтым на прыкладзе танкаўскіх верлібраў.

НЕПАДСУДНАЯ

*Я на яе хацеў у суд падаць
За скрадзены мой сон, Парушаны спакой
І за сваё,
Як пелася ў старых рамансах, Разбітае сэрца.
Ды следчы,
Перагарнуўшы –
Ад рымскага да нашага –
Усе фаліянтны права,
Развёў са спачуваннем рукі:
– Непадсудная [2, с. 233].*

Канешне, у гэтым вершы можна вылучыць асобныя метафары: *разбітае сэрца, скрадзены сон*. Колькасць метафар невялікая, аднак імі не вычэрпваецца вобразна-выяўленчая сістэма верша. Гэты верш сам па сабе з’яўляецца метафарай. Тут таксама адбываецца перанос: справы сэрца, кахання параўноўваюцца са справамі грамадзянскімі, у якіх абавязкова бываюць вінаватыя і невінаватыя. Вінаватага заўсёды хочацца знайсці і ў любоўных справах. У наступным верлібры ўвогуле можна вылучыць хіба толькі адну метафару “*імперыя паэзіі*”.

НА ЭКЗАМЕНЕ

*Умяне спыталі:
– У якой імперыі
Не заходзіла сонца?
Я адказаў: – Толькі ў адной
У імперыі паэзіі...
І праваліў экзамен
Па гісторыі [2, с. 233].*

Аднак на гэтай метафары і пабудаваны ўвесь верш. Гэтым і адрозніваецца верлібр. Філасофскі верш не церпіць залішняй метафарычнасці, ён патрабуе лаканічнасці, трапнага слова. З прычыны гэтага ў саміх верлібрах мала метафар-слоў, уся метафарычнасць сканцэнтравана ва ўсім змесце верша.

Такім чынам, разнавіднасці метафар не абмяжоўваюцца канструкцыяй “слова+слова”. У сувязі з гэтым трэба гаварыць аб структуры метафарычнага кантэксту.

Адным з галоўных моўных сродкаў у паэтычным тэксте з’яўляецца метафара, якой надаецца статус канструктыўнага і тэкставага элемента. На аснове гэтага была зроблена спроба класіфікаваць тэксты з розным характарам функцыянавання ў іх метафары. Так, В.А. Маслава лічыць, што “ёсць паэтычныя тэксты (але іх не так ужо і многа ў рускай паэзіі), дзе пераважаюць словы ў прамых значэннях, на фоне якіх выдзяляюцца рэдкія метафары; а ў іншых тэкстах, наадварот, пераважаюць метафары, а на іх фоне назіраюцца рэдкія ўкрапленні слоў у прамых значэннях. Гэта два полюсы, паміж якімі размяшчаюцца астатнія паэтычныя тэксты” [4, с. 561].

Такі падыход да класіфікацыі метафар дазваляе ўстанавіць ступень яе функцыянавання ў тэксце, ролю яе “ў фарміраванні сэнсавага ядра тэксту, яго кампазіцыйнай структуры, сістэмы вобразаў” [1, с. 29].

У фарміраванні метафары выключную ролю адыгрывае кантэкст. Дастаткова змяніць семантычнае акружэнне, як змяняецца семантыка слова. Пры гэтым асноўным для стварэння метафары з’яўляецца задума, мэта, якую ставіць паэт, каб адлюстравачь свае думкі, погляды, пачуцці. Метафара ў паэзіі разглядаецца як з’ява сінтаксічнай семантыкі, калі адбываецца працэс фарміравання на матэрыяле моўнай метафары метафарычнага значэння ў межах кантэксту, калі назіраецца ўплыў семантычнай спалучальнасці слоў і працэс метафарызацыі.

Так, у розных паэтычных творах назіраем узбагачэнне семантыкі слова ці актывізацыю закладзеных у ім сем з дапамогай слоў, сэнс якіх непасрэдна ўдзельнічае ў стварэнні семантычнага зруху, а самі яны ствараюць яе семантычны кантэкст. Напрыклад, у звычайнай мове спалучэнне тыпу *разныліся косці, плача хмара, вянкi гавораць* і многія іншыя разглядаюцца як адхіленні ад літаратурнай нормы спалучальнасці слоў, паколькі ў адных з іх дзеяслоўны прэдыкат патрабуе антрапанімічнага суб’екта і не можа спалучацца з неадушаўлёнымі назоўнікамі, а ў другіх імёны, хаця і неадушаўлёныя, не спалучаюцца з дзеясловамі. Але ў паэтычных дыскурсах М. Танка гэтыя парушэнні вядуць да з’яўлення новага, другаснага метафарычнага значэння дзеяслова, ствараюць і рэалізуюць працэс метафарызацыі, а метафара становіцца своеасаблівым экспрэсіўным цэнтрам.

Разам з тым межы і аб’ём кантэксту, што выяўляюць метафару, розныя. Так, дастаткова спалучыць адно слова з іншым – і ўзнікае нечаканасць, “нарашчэнне” значэння, але патэнцыяльна магчымага, прыгожага ад сваёй нечаканасці ўспрыняцця. Напрыклад, у *пералёце крат* і інш.

У другіх выпадках да двух слоў далучаюцца іншыя (трэцяе, чацвёртае і г. д.). Напрыклад, лексема *растаяць* метафарызуецца ў выніку спалучэння не толькі з назоўнікам *цень*, але і дзякуючы форме роднага склону назоўніка *хмара*: *растаў... хмары цень*. Нярэдка адно са слоў метафарызавальнай часткі, выяўляючы метафарызаванае, само можа ўяўляцца метафарызаваным. Напрыклад, *слядоў жывое слова*, дзе метафара выяўляецца на фоне метафарызавальнага *сляды*, а азначэнне-эпітэт *жывое* ў адносінах да назоўніка-метафары *слова* зноў жа з’яўляецца метафарай.

Даволі часта метафара выступае ў сказе, дзе кожны структурны элемент так ці інакш удзельнічае, звязаны з метафарай як фон для яе выдзялення. Напрыклад: *стогне вецер глуха*, дзе метафара *стогне* выяўляецца як фон спалучэння з назоўнікам *вецер*, але з улікам акалічнасці *глуха*. А ў сказе *рассее ночка мільёны зор* метафарызацыя першага

ўзроўня (*расее ночка*) развівае, служыць фонам для выяўлення метафары другога ўзроўня (*расее мільёны зор*), якую нельга аддзяліць ад суб'екта дзеяння *ночка*. Метафарычны кантэкст можа пашыраць свае межы да аб'ёму ўсяго тэксту ці яго часткі.

Такім чынам, розны аб'ём метафарычнага кантэксту, розная колькасць кампанентаў метафары і нават выдзяленне метафар розных узроўняў, кантактна і дыстантна пададзеных у межах тэксту, якія паслядоўна і лагічна развіваюць тэму, ствараючы цэласнасць і закончанасць зместу тэксту вобразнасць яго выражэння, дазваляюць гаварыць аб рознага тыпу структуры метафарычнага кантэксту.

Літаратура

1. Ляшчынская, В.А. Метафара ў паэзіі Я. Купалы / В.А. Ляшчынская // – Гомель: УА “ГДУ імя Ф. Скарыны”, 2003. – 160 с.
2. Танк, М. Выбранае: Вершы / Прадм. В. Зуёнка / М. Танк. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 335 с.
3. Арочка, М.М. Максім Танк: жыццё ў паэзіі / М.М. Арочка. – Мінск: Навука і тэхніка, 1984. – 272 с.
4. Маслова, В.А. Поэтический текст как объект филологического анализа. – В. А. Маслова // – Мінск, 1999. – 208 с.

Гераськіна Т.А. (Брэст, Беларусь)

АСАБЛІВАСЦІ ЎЖЫВАННЯ АДЗЕЕПРЫМЕТНІКАВЫХ УТВАРЭННЯЎ У ПРОЗЕ МІХАСЯ ЛЫНЬКОВА

Дзеепрыметнік, як вядома, з'яўляецца своеасаблівай граматычнай катэгорыяй, на прыроду якой сярод моваведаў існуюць розныя погляды. У сучаснай беларускай літаратурнай мове яго тыпы неаднолькава прадуктыўныя. У мастацкай літаратуры больш распаўсюджаны ад'ектываваныя дзеепрыметнікі. Некаторыя вядомыя майстры слова даволі часта ўключаюць іх у сваю прозу. Напрыклад, у Якуба Коласа даволі многа такіх слоў, асабліва ў ранніх творах, нямала іх у раманах Івана Шамякіна, значная колькасць гэтых форм зафіксавана ў тэкстах Міхася Лынькова, дзе яны з'яўляюцца вельмі прадуктыўнай катэгорыяй. І наадварот, мала іх у Івана Мележа, Алеся Адамовіча, Піліпа Пестрака і інш.

У прозе М. Лынькова даволі часта сустракаюцца ўтварэнні з суфіксамі *-уч-* (*-юч-*), *-ач-* (*-яч-*). Некаторыя з іх даўно згубілі сувязь з дзеясловам і сталі прыметнікамі. Напрыклад: *Ён усё поркаў нешта сваім бліскучым кічкам* (Міколка-паравоз). *Падыходзячай* *вакансіі* для яго *не было* (Дзед Аўсей і Палашка). Адзначаныя адзінкі ўжываюцца ў пераносным сэнсе і з'яўляюцца выразнымі мастацкімі азначэннямі. Яны надаюць тэксту экспрэсіўна-эмацыянальную афарбоўку. Большасць такіх форм адзначана ў раманах “*Векапомныя дні*”. Напрыклад: *Ён кінуў такі знішчаючы позірк на Хатура, што той адразу звяў. А ў разгарачаных*

Слімаковых мазгах мітусілася **абпальваючая** думка. Думкі прыходзілі чарадою то сумныя, шэрыя, то светлыя, радасныя, **заклікаючыя**. З **пагражаючым** шлохам праносіліся снарады. Гэтае слова нападўняла цябе глыбокай **хвалюючай** радасцю. **Пранізваючая** стынь бруіцца ад прамерзлых сцен. Былі гэтыя словы такія адчувальныя ў сваёй **спапяляючай** нянавісці.

Некаторыя словазлучэнні з аддзеепрыметнікавымі ўтварэннямі названага тыпу набываюць устойлівае значэнне, набліжаюцца да тэрмінаў. Такія выразы ёсць у рамане-эпапеі Лынькова: *Бруно Шмульке працаваў майстрам па бягучаму рамонту паравозаў. Прышліце планы на бягучы месяц. Хвілін праз пяць ад будкі пацягнуліся ніткі **трасіруючых** куль. Але ніякіх **кампраметуючых** дакументаў не знайшлі. Для **пачынаючага** байца пытанне мае сур'ёзнае значэнне.*

Пісьменнік асабліва часта ўжывае ў сваім рамане спалучэнні з лексмай **рашаючы**, магчыма, пад уплывам рускай мовы: *Не іх голас быў **рашаючым** у стаўцы Гітлера. Конь ды шабля, крамнёвае ружжо былі **рашаючымі** фактарамі ў вайне. Гэтая стадыя будзе **рашаючай**.*

Творца шырока выкарыстоўвае ў сваёй прозе ўтварэнні з адмоўнай прыстаўкай *не*, якая спрыяе развіццю ў дзеепрыметніках якасных значэнняў: *Яна спявае і глядзіць **нябачачымі** вачыма, як плывуць над зямлёю восеньскія хмаркі (Шляхамі вайны). Жанчына глядзела на яго **неразумеючымі** вачыма (Насустрач жыццю). Сэрца гатова разліцца **неўміраючаю** радасцю (У мястэчку). Даволі прадуктыўнае ў Лынькова словазлучэнне **немігаючы** позірк: *Кубэ глядзеў цяжкім **немігаючым** позіркам (Векапомныя дні). Яна глядзела спакойным, **немігаючым** позіркам (Ядвісін дуб).**

У творах вядомага мастака ёсць прыклады, якія сведчаць пра поўную і канчатковую страту дзеепрыметнікамі сувязі з дзеясловам: яны набываюць магчымасць ствараць складаную ступень параўнання. Напрыклад: *Гэтае пачуццё стала яшчэ **больш захпляючае** (Векапомныя дні). Справа ў тым, што кожны чалавек любіць працаваць у **самых спрыяючых** умовах (Векапомныя дні).*

Майстар слова часта ўжывае аддзеепрыметнікавыя адзінкі з суфіксам *-л-*, утвораныя ад непераходных дзеясловаў закончанага трывання. Яны шырока распаўсюджаны ў мове мастацкай літаратуры, дзе выконваюць ролю выразных вобразных сродкаў. Пісьменнік характарызуе з іх дапамогай знешні выгляд герояў, унутраны стан і інш. Многа такіх слоў у рамане “Векапомныя дні”: *Грубый твар уставіўся на аўдыторыю **выцвілымі** вачыма. Гэта была жанчына з **выцвілым** тварам. Скамянелы твар пабялеў. Ён агледзеў усіх **памутнелым** позіркам. Іх **згаслыя** позіркы былі абыякавыя. Ганс глядзеў на Любку **асалавелым** вокам. Ён перапытаў **здзержанелымі** губамі. **Адзервянелыя** ногі паволі пасоўваліся. З машыны сышоў **высахлы** нізенькі генерал. Гарадскія людзі прадавалі **ўцалелую***

адзежу. *Аслабелы, спустошаны, ён пайшоў навалі. І яму даводзілася вытрымліваць баі з **былымі** чыноўнікамі-прышчэпаўцамі. Ну, проста **ашалелае** сонца ў спадніцы.*

У прозе Лынькова няшмат форм на *-ўшы, -шы*: *Мішка расплюшчыў **запаўшыя** вочы* (Векапомныя дні). *Адказаў ён **упаўшым** голасам* (Векапомныя дні). *І дзесьці варушацца, уздымаюцца **выцвіўшыя** ўспаміны* (Апошні зверыядавец). *Аказалі першую дапамогу **пацярпеўшаму** насельніцтву* (Векапомныя дні). *Відны былі яго тлустыя **аплыўшыя** шчокі* (Маньчжур).

Аддзеяслоўныя формы на *-мый* непрадуктыўныя ў сучаснай беларускай літаратурнай мове. У творах вядомага празаіка зафіксаваны толькі прыметнік *любімы*, які ў беларускай мове зусім страціў сувязь з дзеясловам: *Быў тут сум на **любімай** радзіме* (Векапомныя дні). *Маёй **любімай** справе перашкодзіла вайна* (Векапомныя дні).

Найбольш пашыраныя ў беларускай мове адзінкі з суфіксамі *-н-, -ен-, -ан-, -т-*. Яны лягчэй адрываюцца ад дзеяслова і, атрымліваючы пры гэтым якасныя значэнні, часцей пераходзяць у разрад прыметнікаў. Такія ўтварэнні вельмі прадуктыўныя ў мастацкіх тэкстах. З іх дапамогай пісьменнік стварае яскравыя вобразы, малюе знешні выгляд дзеючых асоб, паказвае іх фізічны і душэўны стан, апісвае навакольны свет, з’явы прыроды і іншае. Напрыклад: *Вочы дзіўныя нейкія, **спалоханыя*** (Гой). *Усмешка была **вымучаная, кіслая*** (Векапомныя дні). *На парозе стаяў пажылы салдат, гаварыў **прапітым** басам* (Векапомныя дні). *Пешчаны твар яго ўкрыўся чырванню* (Векапомныя дні). *Ішла **ажыўленая** гутарка* (Над Бугам). *Заблытаныя думкі ў клубок сплятаюцца* (Апошні зверыядавец). *Плакала яна **прыдушанымі** слязьмі* (Гой). *Той сустрэў яго з **робленай** ветлівасцю* (Векапомныя дні). *А ў **разгарчаных** мазгах білася думка* (Насустрач жыццю). *У гэтых вачах можна ўбачыць усю **перакуленую** душу* (Векапомныя дні). *Ледзь гойдаліся на **ўстрывожанай** вадзе белыя, сцюдзёныя лілеі* (Векапомныя дні). *Ноч стаяла трывожная, **напружаная*** (Воўчы лог). *Як бы хутчэй дабрацца да хаты і апынуцца ўрэшце ў роўным **абжытым** гняздзе* (Векапомныя дні).

У творах Міхася Лынькова іншы раз сустракаюцца варыянтныя формы з суфіксамі *-н-* і *-т-*: *Яна з’явілася да яго **падцягненая, сабраная*** (Сустрэчы). *А праз хвіліну **падцягнуты** афіцэр важна паціскаў Шмульке рукі* (Векапомныя дні).

Сярод адзінак з названымі суфіксамі адзначаны словы з адмоўнай прыстаўкай *не*, якая садзейнічае развіццю якасных значэнняў у дзеепрыметніках і іх пераходу ў прыметнікі: *Неўзброеным* вокам можна было распазнаць сялян (Векапомныя дні). *Усё гэта блішчыць **непадробленым** захапленнем* (Шляхамі вайны). *І **неабдуманых** учынкаў рабіць не варта* (Векапомныя дні). *Яна глянула на яго з **непрыкрытым** абурэннем* (Векапомныя дні). *У іх вачах захаваўся вір жыцця процьмай*

нявырашаных пытанняў (У мястэчку). *Недабітыя* эсэсаўцы паўцякалі (Векапомныя дні). *Прамчаліся нечуваныя* віхры (Маньчжур). *Няпрошаны* стогн вырваўся з грудзей (Векапомныя дні). *Пачаліся непрадбачаныя* падзеі (Векапомныя дні).

Адмоўе *не* можа быць паказчыкам працэса ад'ектывацыі дзеепрыметнікаў і далучацца да ўтварэнняў, якія ўжо з'яўляюцца прыметнікамі. Такія факты зафіксаваны ў рамане: *Былі ў яго пачатыя і непачатыя* скрынкі патронаў. Яны маюць *абмежаваныя* патрэбнасці. Мы даём вам *неабмежаваныя* магчымасці. Сілівон ціха прамовіў з *прыхаванай* іроніяй. Пануры Гэмдаль з *непрыхаванай* надзеяй зірнуў на дзверы і памкнуўся ўстаць. *Спрактыкаваны* генерал не мог не заўважыць разгубленасці афіцэраў. Адразу відаць, такі *неспрактыкаваны* чалавек, такі наіўны. *Натрапіўшы на езджаную* дарогу, ён павольна пайшоў далей. *Нязджанай* дарогай Васілька і Піліпчык ішлі ў лес. Позірк у яго быў *упэўнены*. І нават хада яго *няўпэўненая*, няроўная.

Аддзеепрыметніковыя ўтварэнні з суфіксамі *-н-, -ен-, -ан-, -т-*, як і прыметнікі, могуць утвараць складаную ступень параўнання. Такія формы сустракаюцца выключна ў рамане “Векапомныя дні”. Напрыклад: *Яго цікавяць грошы і яшчэ больш абмежаваныя* інтарэсы маленькага чалавека. *Раю табе быць больш стрыманым, асцярожным*. Адам быў адным з *самых адданных* дружбакоў. *У самыя напружаныя* момант здарылася некалькі падзей. *Быў ён ў самым прыгнечаным* настроі.

Некаторыя ўтварэнні такога тыпу ўвайшлі ў склад фразеалагізмаў, якія мастак ужывае ў сваіх творах. Дзеепрыметнікі ў такіх умовах набываюць пераноснае значэнне і ператвараюцца ў прыметнікі. Большасць такіх выказаў усходнеславянскага паходжання: *Дзіравыя лахманы нібы падбітыя* ветрам (Маньчжур). *Ён апынуўся перад разбітым* карытам (Векапомныя дні). *Хлопцы спалі проста пад адкрытым* небам (Шляхамі вайны). *На адкрытым* наветры стаялі доўгія лаўкі (Векапомныя дні). *Але гэта зачараванае* кола, пан інжынер (Векапомныя дні). *Работы ў нас непачаты* край (Векапомныя дні). *Ён пастаяў, адчуваючы сябе як пабіты* сабака (Векапомныя дні). *Яфрэйтар стаў як укапаны* (Векапомныя дні). *Існаваў такі няпісаны* кодэкс (Векапомныя дні). Разам з гэтым у беларускай мове ёсць устойлівыя звароты, што ўзніклі на нацыянальнай аснове: *Дуда ты маляваная!* (Андрэй Лятун). Некаторыя з іх набываюць тэрміналагічнае значэнне: *“Забароненая зона”* (Векапомныя дні). *Ім хацелася абысці наболей населеных* пунктаў (Векапомныя дні). *Партызаны не прымалі адкрытага* бою. (Векапомныя дні).

Безумоўна, устойлівыя выразы ўпрыгожваюць мову твора, робяць яе яскравай, адметнай, узбагачаюць і ажыўляюць выказванне, таму пісьменнікі часта ўводзяць іх у мастацкія, публіцыстычныя тэксты.

Аўтар ужывае ў сваёй прозе складаныя прыметнікі, другой часткай якіх з'яўляюцца адзінкі з суфіксамі *-н-, -ен-, -ан-, -т-*. Часцей за ўсё

ў тэкстах сустракаюцца формы з першай часткай *агульна-, высока-, доўга-, нова-, сама-*. Многа іх у самым вялікім і значным творы Міхася Лынькова – рамане “Векапомныя дні”. Напрыклад: *Гэта не мае нічога агульнага з нармальнымі, агульнапрызнанымі правіламі. Дзе ж гэта дазволена выходзіць за рамкі агульнапрынятых правіл вайны? Былі тут начальнікі ўмацаваных раёнаў і іншыя высокапастаўленыя чыны. Гэта была добраўпарадкаваная калгасная сяліба. І вось настаў доўгачаканы дзень. Новаспечаныя афіцэры прагульвалі свае пад’ёмныя. Ён меў лішні козыр супраць самаўпэўненага выскачкі. Дубок падабраўся да цыстэрн, застаўленых свежасечанымі хвойкамі. Гаварыў ён ціха, намагаючыся быць зусім ураўнаважаным.*

Такім чынам, назіранні над мовай мастацкіх твораў вядомага беларускага пісьменніка Міхася Лынькова паказваюць, што ён ужывае розныя па паходжанні ад’ектываваныя дзеепрыметнікі. Большасць з іх атрымала пераноснае значэнне і згубіла сувязь з дзеясловам. Як адзначана, такія формы могуць набываць устойлівае значэнне, уваходзіць у склад тэрмінаў, складаных прыметнікаў. Аддзеепрыметнікавыя ўтварэнні з’яўляюцца не толькі граматычнай адзінкай, але і выразным стылістычным сродкам, спрыяюць умацненню вобразнасці выказвання.

Дзядок М.М. (Мазыр, Беларусь)

АСАБЛІВАСЦІ АНАМАСТЫЧНАЙ ПРАСТОРЫ ПАЭМЫ ЯКУБА КОЛАСА “МІХАСЁВЫ ПРЫГОДЫ”

Важным элементам мастацкага твора з’яўляецца сістэма ўласных назваў – лексічная катэгорыя тэксту, якая разам з іншымі моўнымі сродкамі спрыяе пабудове мастацкага вобраза. Анамастычная прастора твораў для дзяцей, як адзначана даследчыкамі, мае сваю спецыфіку і “абумоўлена псіхалагічнымі асаблівасцямі чытача-дзіцяці, асаблівасцямі яго светабачання. Паэтонімасфера дзіцячага твору мае на мэце не столькі праінфармаваць маленькага чытача, колькі паспрыяць яго самаразвіццю, самапазнанню” [1, с. 4].

Сёння дастаткова шырока даследавана творчасць класіка беларускай мастацкай літаратуры Якуба Коласа. Аднак што датычыць твораў пісьменніка для дзяцей, то ў анамастычным аспекце яна не была дастаткова глыбока прааналізавана. Творам Якуба Коласа суджана доўгае жыццё, бо яны – спадчына нашага народа, якая належыць нашчадкам. І кожны раз яны, быццам аксаміты, ззяюць на глебе нашай літаратуры. Побач з высокамастацкімі творамі для дарослых стаяць і арыгінальныя творы паэзіі і прозы для дзяцей, што ўвайшлі ў “Другое чытанне для дзяцей беларусаў”, зборнік “Міхасёвы прыгоды”, “Рак-вусач”, “На рэчцы зімой”, “Вершы для дзяцей”, “Раніца жыцця” і інш. Тут Якуб Колас не

толькі дзцячы пісьменнік, а і педагог-выхавацель, які з замілаваннем расказвае аб прыгажосці роднай зямлі і паказвае магчымасці беларускага слова. Любоў да краявідаў роднай Стаўбцоўшчыны, сваіх землякоў Я. Колас перадаў сваім дзецям. Ужо ў сталым узросце Міхась – сын класіка нашай літаратуры, стаўшы доктарам фізіка-матэматычных навук, успамінаў, што ўсёю душою прыкіпеў да прыроды, родных мясцін яго бацькі, назаўсёды палюбіў прынёманскія краявіды. Ён, як піша С. Белы, неаднойчы прызнаваўся:

– Ведаю, дзе Акінчыцы, грэбля, Арцюхі, Чортаў камень, Смалярня, Лядзіны, Цёмныя Ляды... Ну і, вядома, славуцая Альбуць. Я іх неаднойчы бачыў у сне, мроіў імі, у думках дзесяткі разоў прабягаў па родных сэрцу мясцінах. Што бацьку было міла, тым і сына адарыла... Кожны год я езджу туды, да сваіх вытокаў, каранёў. Бяру з сабой дзяцей і збіраюся і ўнукам паказаць радзіму прадзеда... [2, с. 10].

Свайму меншаму сыну Міхасю Якуб Колас прысвяціў паэму “Міхасёвы прыгоды”, дзе шмат малюнкаў роднага яму Панямоння. Паэма прасякнута светлай фантазіяй, шчырасцю і сардэчнасцю. Яна па праву лічыцца даследчыкамі ўзорам дзцячай паэмы. Нарадзілася гэтая вершаваная гісторыя для ўзняцця настрою сына, які часта хварэў. Вядома, дзецям вельмі падабаецца, калі ў творах (звычайна фальклорных: калыханках, пацешках і г. д.) побач з вядомымі ім жывёламі, птушкамі называецца і імя самога дзцяці: “*Пайшоў коцік на таржок, / Купіў Юрку піражок. / Пайшоў коцік на вулку, / Купіў Юрку булку, / Пайшоў коцік рэпку рваць, / Юрку трэба крэпка спаць*” [3, с. 27].

Якуб Колас напісаў “Міхасёвы прыгоды” ў *Тальцы* – паселішчы, у якім ён адпачываў. У паэме згадваюцца апісанні талькаўскіх мясцін і людзей. Вось расказваецца пра яму на *Талі*, дзе вельмі добра ловіцца рыба: *Не адзін Міхась на яме: / Тут, на ўзберагу ракі, / На спаборніцтва з ярашамі / Селі чужына рыбакі. / Лёнька тут са стражы – / Хлопчык нехлямяжы, / Тут і Ванька з будкі, / Дасціпны і гнуткі, / І Яўсейчык Мішка, / Паўлік, Цішка, Грышка. / Хоць сабе малыя, / Але удалыя* [К-с III, с. 212]. Я. Колас уважліва ставіўся як да ідэйнага зместу паэм, так і да выбару паэтонаімаў. Ён настойліва падкрэсліваў, што “...перад увядзеннем кожнага новага слова трэба добра абшарыць кішэні сваёй памяці, перагледзець слоўнікавыя і фальклорныя крыніцы, прыслухацца да жывой гаворкі – а, можа, і знойдзецца якраз тое, што неабходна, што ўжо ўжывалася і ўжо чамусьці, забыта ці ўжываецца і невядома нам” [К-с XI, с. 431].

У працэсе аналізу анамастыкону паэмы Я. Коласа зафіксавана група ўласных імёнаў, якая складае 53 анамастычныя адзінкі, сярод якіх дамінаючае месца займаюць антрапонімы (50), што складае 94,3% ад агульнай колькасці онімаў. Даследчыкамі адзначана, што антрапонімы ў “літаратуры для дзяцей складаюць асноўны тып ідэнтыфікуючай

намінацыі побач з лексікай, якая называе людзей (тэрміны роднасці, сваяцтва, наменклатурныя тэрміны і пад.)” [4, с. 2].

Героі паэмы – дзеці, таму зразумела, што мужчынскія (26 адзінак, 49%) і жаночыя ўласныя імёны (21 адзінка, 39,6%), засведчаныя ў паэме, належаць у асноўным дзецям. Ужываючы самыя розныя варыянты беларускіх дзіцячых імёнаў, паэт паслядоўна звяртае ўвагу на іх мілагучнасць, адметнасць, нацыянальную непаўторнасць і самабытнасць: *Паўлік, Міхаська, Міхасёк, Наталька, Мар’янка, Лёнька, Инка, Алесік, Данік, Юрка, Стэфка, Цішка, Костуська, Юзэфка, Юлька* і інш. Як правіла, гэтыя імёны з фармантамі *-ка, -уля, -ачка, -ёк, -ась, -усь*, якія з’яўляюцца адметнай рысай найменняў Я. Коласа. Письменнік працягвае фальклорную традыцыю, дзе заканамернай з’явай для беларускага дзіцячага анамастыкону з’яўляецца ўжыванне дэмінітыўных формаў імёнаў нават у штодзённым побытавым маўленні. Беларусы не называюць дзяцей афіцыйнымі поўнымі формамі імёнаў – гэта паказальная адзнака беларускага нацыянальнага іменаслова. Коласаўскія традыцыі ў сучаснай беларускай літаратуры ўмела прадаўжаюць і іншыя пісьменнікі, творы якіх адрасаваны маленькім чытачам. Пра гэта пераканальна сведчаць і некаторыя арыгінальныя бібліянімы: “*Як Васілёк вучыў урок*” Івана Муравейкі, “*Борка і ўборка*” Міколы Чарняўскага, “*Ягорка*” Уладзіміра Карызны і інш.). Эмацыйнае праяўленне захаплення, любавання і замілавання цудоўнай парой дзяцінства гучыць у назве зборніка паэзіі для дзяцей Галіны Дашкевіч “*Паўлік кніжачку чытае*”, прысвечанага любімаму ўнуку пісьменніцы Паўліку.

Такім чынам, семантычныя магчымасці імён з ацэначнымі фармантамі надаюць асаблівае эмацыянальна-ацэначнае адценне ўспрымання паэтычных вобразаў, а паэзіі – асаблівы, нацыянальна-непаўторны каларыт. Такім адзінкам у творах для дзяцей характэрна прастата, фанетычная, структурная і семантычная празрыстасць (*Ванька, Данік, Аленка, Мар’янка* і інш.): ...*Юрку, Сымону, / Марынцы, Тацяны, / Аленцы, Мар’яны, / І Інцы, і Юльцы, / Натальцы, Ганульцы – / Ну, словам, дзяўчатам / І хлопцам, тым хватам* [К-с III, с. 207], што дапамагае лепшаму ўспрымання твора чытачом.

Найбольш частотным ў паэме з’яўляецца антрапонім *Міхась* – імя галоўнага персанажа паэмы. Письменнік ужывае наступныя варыянты да афіцыйнай формы імя *Міхал* (1 словаўжыванне): *Міхалка* (2), *Міхасёк* (2), *Міхаська* (8), *Міхась* (61), *Міхаська-галубок* (1): *Налучыла зімою Міхася бяда: / Захапіла Міхася хвароб чарада. / І дні і нядзелі / Ляжаў у пасцелі / Слабенькі, / Худзенькі, / Малы Міхасёк, / Як падкошаны той васілёк* [К III, с. 218]; *Раз Міхаська быў на яме. / Сеў сабе на беражок. / Там пясочак, муражок, / Азярко само, бы ў раме, / Зелень яркая, ліства / І высокая трава* [К III, с. 323]; *Але раптам убок / Верне дзіўны плавок – / Ну якраз жа туды, / Дзе сядзіць Міхалка!* [К III, с. 225]; *Эх, збіўся ты з капыціка, /*

Міхаська-галубок! [К Ш, с. 229]; *А цяпер другі малюнак. / Тут дзіцячы карнавал. / Між дзяцей і наш Міхал* [К Ш, с. 241]. Названыя варыянты ўласнага імені (усяго 75 словаўжыванняў) у спалучэнні з назоўнікамі *беражок, пясочак, азярко, галубок*, эпітэтамі-прыдаткамі *Міхаська-галубок*, прыметнікамі-азначэннямі *слабенькі, худзенькі* ствараюць атмасферу спачування і пяшчоты, выклікаючы ў маленькага чытача “задуманыя мастаком слова станоўчыя эмоцыі, а таксама служаць сродкам выражэння меліяратыўнай ацэнкі” [5, с. 38]. Дарэчы, гэта адно з любімых імёнаў Коласа, яно сустракаецца ў розных формах у паэмах “Новая зямля”, “Сымон-музыка”, трылогіі “На ростанях” і іншых творах пісьменніка.

Пісьменнік як бы апрабоўвае, “абыгрывае” кожны паэтонім, раскрывае яго вобразныя магчымасці, надаючы тым самым тэксту большую выразнасць, эмацыянальнасць. У паэтычных радках Я. Коласа з выкарыстаннем онімаў рыфма мае важнае кампазіцыйнае значэнне. Напрыклад, сумежная (парная): ...*Малы Міхасёк, / Як пашкоджаны той васілёк* [К-с III, с. 208]; *Напаў на Міхася Даніла: / Сякі і такі ты, Дурыла!* [К-с III, с. 220]; *Каля хаты цёткі Каці / (Стаіць хата каля гаці...* [К-с III, с. 230]. Найчасцей рыфма паэмы дакладная, паўнагучная (*Даніла – Дурыла, Каці – гаці*), што вызначае не толькі гукавую выразнасць верша, але і дапамагае зрабіць малюнак больш зрокавым. Як падкрэслена даследчыкамі-псіхолагамі, яскравыя мастацкія вобразы моцна адбываюцца ў дзіцячай псіхіцы і могуць стаць прыкладам прыгожага і добрага.

Асновай рыфмоўкі (па спосабу спалучэння вершаваных радкоў) выступаюць уласныя імёны, іх варыянты ў розных рыфмах – сумежнай (парнай): *Прыступілі да збору суніц- / Чараўніц, / Захапіліся зборам усе / Пакрысе: / Данік і Юра / І Жэня-панура, / Оля і мама / І Міхась таксама, / Сунічку сашчыпле, / Зірне, паварожыць, / Але не ў кубак, / А ў роцік паложыць* [К-с III, с. 217–218]; *А ячень, густы, зялёны, / Адбіваў усім паклоны: / Ветру, сонцу, дробным пташкам, / І кузуркам, і букашкам, / Мільм дзеткам – Насці, Стасю, / Ну, і нашаму Міхасю* [К-с III, с. 209].

Каб захаваць рытма-меладычную сістэму мовы, Колас выкарыстоўвае перакрываваную рыфму, знітоўваючы асабовыя ўласныя імёны (*Міхась, Міхаська-галубок*) з назоўнікамі або займеннікамі. Напрыклад, *Эх, збіўся ты з капыціка, / Міхаська-галубок! / ...Прыходзіць самакрытыка / Разблытваць той клубок* [К-с III, с. 218]; *А зварніце вашы вочы / Вось у гэту Тальку: / Зачаруе каго хочаш – / Лёню і Натальку* [К-с III, с. 210]; *Трос іх трос Міхась – / Праца марная, / Ці работа ўся / ...Не ударная?* [К-с III, с. 218]. Антрапонімы ўдала ўпісаны ў кантэкст твора. Чаргуюцца радкі *Міхаська-галубок – клубок, Міхась – ўся, Тальку – Натальку*, што спрыяе напеўнаму гучанню верша. Уласныя імёны *Эма, Ігнат*, якія чаргуюцца ў радках верша з назоўнікамі *тэма, сад*, сталі рытмаўтваральнымі кампанентамі паэмы: *Слухалі Эма, / Пятрок і Ігнат: / Цікавая тэма – / Навіна ім сад* [К-с III, с. 236]. Рыфма ў творах паэта, як

вядома, служыць не толькі для ўтварэння рытму. Яна мае яшчэ і вялікае сэнсавае значэнне, робячы сугучнымі словы. Тым самым выдзяляе іх, падкрэслівае найбольш важныя ў сэнсавых адносінах. Напрыклад, выкарыстоўваючы прыём ампліфікацыі (высокай канцэнтрацыі імёнаў у абмежаваным кантэксце) у паэме паэт стварае выразны малюнак вялікай колькасці вясковых хлопчыкаў і дзяўчынак, якія сабраліся паслухаць аповед Міхася пра горад: *Паглядзі ды злічы. / Хто ж яго слухачы? / Тамара, Агата, / Стэфка, Юзэфка, / Кандрат, Ігнат, / Дзямян, Сцяпан, / Пятрок, Змітрок, / Будачнікаў двое / Ды Сіняўскіх трое, / Пасынак Ахрэмаў / І таксама Эма, / Ну, дачка Хаметы, / Была на час гэты* [К-с III, с. 230]. Такі прыём выкарыстоўваецца, каб актывізаваць увагу дзіцяці, зацікавіць яго: *Надакучыла дзецям зіма: / Ім разгону зімою няма. / Маркотна Міхасю, / Алесю і Ясю, / Валодзю, Андрэю / І ўсім, хто дурэе / І хоча разгону – / Ну, Юрку, Сымону, / Марынцы, Тацяны, / Аленцы, Мар’яны, / І Інцы, і Юльцы, / Натальцы, Ганульцы – / Ну, словам, дзяўчатам / І хлопцам, / Тым хватам* [К-с III, с. 207]. Дарэчы, некаторыя асобныя строфы з гэтай паэмы з’яўляюцца як бы самастойнымі маленькімі вершамі.

Дзеля рыфмы Колас як мастацкі прыём выкарыстоўвае замену націску ва ўласным імені: *Дзе ж Міхась знайшоў прыпынак / У свой летні адпачынак? / Адкажу вам за Міхася: / У пасёлку пры калгасе* [К-с III, с. 209]; *Мільм дзеткам – Насці, Стасю, / Ну, і нашаму Міхасю* [К-с III, с. 209]; *І страх забірае Міхася / І тройкі цікавасць, вядома: / Вось кінуць бы бомбаю ў сома, / Калі гэты сом на папасе!* [К-с III, с. 211].

На другім месцы паводле частотнасці ў паэмах Я. Коласа знаходзяцца тапонімы (3), якія складаюць 5,7% ад усіх онімаў. Такія адзінкі ў паэме выступаюць у якасці моўнага рэгіянальна-этнакультурнага кампанента тэксту. Узятыя з рэальнага анамастыкону, яны ў мастацкіх тэкстах для дзяцей, як заўважана даследчыкамі, звычайна выступаюць як сродкі нацыянальнай тыпізацыі, дазваляючы прыдаць падзеям і фактам, якія адлюстраваны ў творы, рысы праўдападобнасці і рэалізму.

У паэме "Міхасёвы прыгоды" паэт апісаў выгляд *Загібелькі* – былой рэальнай вёскі, "жыццё" якой засталася ў гісторыі: *Вышлі на поле / Каля Загібелькі, / Рэдка пабачыш / Гэткай зямелькі: / Суха і чыста, / Вымецена нібы, / Вёска на горцы, / Дрэвы ўскрай сядзібы / Важна стаяць там, / Дзядзькі-азяроды / Дбала вартуюць / Гумны, гароды. / Буслы на хвоях / Маюць свой будынак. / Вуллі-калоды / Там знайшлі прыпынак* [К-с III, с. 223–224]. Для Я. Коласа гэтая назва сімвалізавала яго малую, сціпую радзіму, дзе ён знаходзіў душэўны спакой і адпачынак. Онім упамінаецца паэтам яшчэ ў вершы "Загібелька" (К-с II, с. 76–77).

Тапанімічныя адзінкі паэмы, трапна ўведзеныя у мастацкую канву твораў, выконваюць рытма- і рыфмаўтваральную функцыю. Асабліва цікавымі з’яўляюцца выпадкі, калі тапонім рыфмуецца з антрапонімам або

іншым паэтонімам, чым ствараецца асаблівая мелодыка гучання паэмы. Так, у аналізуемай паэме Колас арыгінальна спалучае ў сумежнай (парнай) рыфме гідронім *Тальку* з антрапонімам *Натальку*: *А зьярніце вашы вочы / Вось на гэту Тальку: / Зачаруе каго хочаш – / Лёню і Натальку* [К-с III, с. 210].

Такім чынам, разнастайныя онімы, якімі напоўнена паэма Я. Коласа “Міхасёвы прыгоды”, з’яўляюцца часткай ідэйна-кампазіцыйнай структуры твора, выконваюць рыфма- і рытмаўтваральную функцыю. Паэтонімы валодаюць канатацыйным значэннем, выяўленне якога дасягаецца аналізам шырокага кантэксту, фактамі творчай біяграфіі пісьменніка, часам і разуменнем літаратурнага працэсу ў перыяд стварэння паэмы. Ужываючы шматлікія беларускія імёны ў розных формах, пісьменнік знаёміць маленькага чытача з беларускім нацыянальным антрапаніміконам. Яскрава і своеасабліва праз майстэрскае выкарыстанне Я. Коласам онімаў рэалізуюецца інфармацыйная функцыя, якая мае агульнавядомаму дыдактычную накіраванасць.

Літаратура

1. Петренко, О.Д. Ономастика дитячих творів Роалда Дала: Автореферат дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: 10.02.04 / О.Д. Петренко. – Одеса: ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2006. – 13 с.
2. Белы, С. З Коласавага роду / С. Белы // Літ. і мастацтва. – 1996 – 23 лют. – С. 10.
3. Беларуская дзіцячая літаратура: вучэб. дапам. / А.М. Макарэвіч [і інш.]; пад агул. рэд. А.М. Макарэвіча, М.Б. Яфімавай. – Мінск: Выш. шк., 2008. – 688 с.
4. Бардакова, В.В. Специфика литературной ономастики детской художественной прозы: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук: 10.02.01 / В.В. Бардакова. – Волгоград, 2000. – 21, [1] с.
5. Шур, В.В. Онім у мастацкім тэксце: Манаграфія / В.В. Шур. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2006. – 216 с.

Умоўныя скарачэнні:

К-с – Колас, Я. Збор твораў у 14-ці тамах / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 1974. – Т. 1–14. – 624 с.

Жураўская Л.В. (Мазыр, Беларусь)

СПОСАБЫ ПЕРАДАЧЫ ЧУЖОЙ МОВЫ Ў ТВОРАХ ЯНКІ БРЫЛЯ (СТРУКТУРНА-ПРАГМАТЫЧНЫ АСПЕКТ)

У сучаснай беларускай лінгвістыцы на структуру простае мовы як сродку перадачы чужой мовы звернута значная ўвага, стылістычны аспект праблемы, аднак, амаль не вывучаны, асабліва патрабуе асвятлення праблема індывідуальна-аўтарскага выкарыстання простае мовы як сродку выяўлення мыслення пісьменніка ў сувязі з адлюстраваннем рэчаіснасці ў мастацкіх вобразах, г. зн. прагматычны аспект.

У якасці матэрыялу даследавання ўзяты апавяданні майстра беларускай прозы Янкі Брыля [2], уменне якога ў адборы і выкарыстанні моўных адзінак, наданні ім дадатковай сэнсавай і эмацыянальнай вагі не раз падкрэслівалася *літаратуразнаўцамі* [4].

У аналізаваных тэкстах выяўлены наступныя структурна-семантычныя тыпы простага мовы: выказаная і нявыказаная простая мова, выказаная мова – у форме дыялога і ў маналагічнай форме. Простая мова ў форме дыялога афармляецца з чырвонага радка, перад ёю ставіцца працяжнік. Напрыклад: А тут адзін з гэтых хлопцаў прамовіў:

– Дзе ты там, грэшная душа? Выходзь на божае святло! [1, с. 260].

Выказаная простая мова ў аўтарскім маналагічным выкладзе бярэцца ў двукоссе і пішацца ў адзін радок са словамі аўтара. Напрыклад: І тады ён, Сярожа, сказаў: “Добры вечар, Галя. І ты ад нас хаваешся?” [1, с. 260].

Нявыказаная простая мова выяўлена таксама двух тыпаў: думкі дзейных асоб, а таксама так званая “ўключаная” простая мова – словы адной дзейнай асобы ў мове другой ці ў мове апавядальніка. Гэтыя тыпы простага мовы таксама графічна выдзяляюцца – бяруцца ў двукоссе. Напрыклад: “Ён – камандзір. Я так і ведала! – міжвольна з радасцю падумала Галя [1, с. 260].

– Ды што ты ўсё: “ідзеш, ідзеш”? Ну, іду [1, 24].

Ва ўсіх выпадках сказы з простага мовай складаюцца з двух кампанентаў – слоў аўтара, якія ўводзяць простую мову і з’яўляюцца сінтаксічным цэнтрам канструкцыі, уключаюць дзеясловы маўлення, думкі, аддзеяслоўныя назоўнікі (думка, шэпт, голас, крык і г. д.), і самой простага мовы. Адносіны паміж словамі аўтара і простага мовай такія ж, як і ў бяззлучнікавым складаным сказе, і залежаць ад семантыкі дзеясловаў у словах аўтара: пры дзеясловах маўлення і думкі простая мова выступае ў ролі аб’екта, адносіны аб’ектныя, пры аддзеяслоўных назоўніках простая мова выконвае ролю азначэння, адносіны атрыбутыўныя. Напрыклад; – Ага яго! – крыкнуў на Даніка здаравенны Сымонішын Васіль і затупаў “на страх” нагамі (крыкнуў што?) [1, с.36].

– Ды, зрэшты, колькі ў яго ні пытайся, толькі і будзе адказ: “А багі яго ведаюць! Адчапіся!”. Ад слоў аўтара да простага мовы можна паставіць пытанне: адказ які? (атрыбутыўныя адносіны) [1, с. 40].

У мове апавяданняў Я. Брыля для ўвядзення простага мовы ў словах аўтара часцей ужываюцца дзеясловы, якія не проста перадаюць факт маўлення, а характарызуюць манеру гаварэння, паводзіны, жэсты (ныць, шаптаць, спыніць, перакрычаць, пачаць, галасы пасыпаліся, як бульба з меха, усміхнуцца, кіўнуць), міміку гаворачай асобы, выражаюць адносіны аўтара да гаворачай асобы (неадабрэнне, асуджэнне, замілаванне і інш.), пачуцці гаворачай (узрадавацца, нахмурыцца, крычаць,

перакрычаць), прычым дзеясловы крычаць, перакрычаць уводзяць простую мову адмоўных герояў, што характарызуе іх культурны ўзровень, адносіны да іншых герояў. Так, панна Рузя, новая настаўніца, крычыць на дзяцей-беларусаў, бо яна не любіць іх, крычыць на Зосю-бяднячку солтыс Палуян, крычаць паліцэйскія на беларускіх дзяцей.

Напрыклад: – Ціха, дрэні! – старалася перакрычаць усіх панна Рузя, а потым, калі вучні сціхлі, яна, паглядзеўшы на Янку, сказала: – “Сядай, матолак!” [1, с. 49].

Найчасцей простая мова ўводзіцца ў аналізаваных тэкстах такім спосабам, як непасрэднае ўключэнне – без дзеясловаў ці іх эквівалентаў. Такое ўключэнне – гэта сродак перадачы руху падзей, калі дзеяннем з’яўляецца сам факт маўлення. Такая простая мова называецца сітуацыйнай: яна арганічна ўзнікае з сітуацыі зносін, ёй папярэднічае аўтарскі выклад – апісанне дзеянняў іншых асоб, а простая мова – гэта рэакцыя на гэтыя дзеянні. Такім чынам, простая мова – ланцужок у руху падзей, развіцця сюжэту і адначасова сродак самахарактарыстыкі гаворачай асобы. Напрыклад: Данік падае ёй свой сшытак, кладучы яго на Санькава месца.

– О, што гэта – аладка з хвосцікам?

Усе смяюцца, а пані Мар’я бярэ ў Даніка яго пэндзлік, набірае чырвонай фарбы і пачынае папраўляць яго няшчаснае яблыка [1, с. 260].

Своеасаблівым спосабам перадачы простае мовы ў тэкстах Я. Брыля з’яўляецца ўкрапленне, “інкрустацыя” [3, с. 64] асобных чужых слоў, выказаў як членаў сказа ў аўтарскае маўленне, у простую ці няўласна-простую мову, графічна яны выдзяляюцца двукоссем. Гэта найбольш эканомны спосаб пачуць чужое слова, сродак стварэння гумару, аб’ектывізацыі мовы гаворачай асобы (пісьменніка, героя). Напрыклад: Дзяўчаты акружылі ложка настаўніцы. Эх, падлізы! Цяпер – дык “проша пані! проша пані”, а адразу? [1, с. 47].

Часта інкрустацыя ўжываецца ў мове аўтара, уяўляючы сабой агульнавядомыя мянушкі, выразы, што маюць характарыстычнае прызначэнне, з’яўляюцца сродкамі стварэння гумару.

Напрыклад: – І не быдла вы хіба? – крычала перад класам “дзеўка ў розуме”. – Хоць бы ты, Данель Малец. Усцерабіўся, божы конь, з нагамі на акно. Дзікун [1, с. 51]. “Інкрустацыі” звычайна выступаюць у ролі членаў сказа – дзейніка, дапаўнення, азначэння, акалічнасці.

У тэкстах апаўданняў Я. Брыля простая мова перадаецца найбольш часта ў форме дыялога, які разам з маналагічнай формай простае мовы з’яўляецца сродкам перадачы руху, развіцця падзей.

Паводле структуры дыялог складаецца з рознай колькасці рэплік (ад 2 да 10), цесна звязаных паміж сабой сэнсава і структурна.

Напрыклад: Малы паглядзеў на Даніка, усміхнуўся і хвацка прывітаўся, працягнуўшы руку.

– Чэсць! – сказаў ён. – Я называюся Адаць,

– А я Данік.

– Данік? Мама, а так называюцца?

– Называюцца, сынку. Будзь ветлівы. Добра?

– Добра. Я толькі мамусю пацалую [1, с. 46].

Паводле значэння і фармальных асаблівасцей дыялагічныя адзінствы ў Я. Брыля дзеляцца на наступныя тыпы:

1. Пытальна-адказныя дыялагічныя адзінствы: Прыпыніўшыся, Зося азіраецца і з усмешкай пытае свайго гаспадара:

– Ідзеш, Даніла?

– Іду, іду, – адказвае Сівы. І вочы яго ажно пабліскаюць з-пад башлыка [1, с. 22].

2. Дыялагічныя адзінствы, у якіх другая рэпліка працягвае незакончаную першую: Мікола: – Пайдзі да студні, выцягни вады і прымачы.

Данік: – Ды і гразь змыю [1, с. 4].

3. Дыялагічныя адзінства, у якіх рэплікі звязаны адным прадметам думкі, уяўляюць сабой выказванні адносна яго:

Данік: – Ды не, дзядзька Мікола, храпка – гэта не ануча.

Мікола: – Ну, дык я не ведаю [1, с. 12].

Дыялагічныя адзінства, у якіх другая рэпліка выражае згоду ці нязгоду з заключэннем першай рэплікі:

Мікола пакінуў хлопца каля плота і вярнуўся ў круг.

– Грай, Сцяпан, – сказаў ён гарманісту, – ды толькі не для яго.

Дурня трэба, хлопцы, трохі правучыць.

– Правільна, Мікола! Байкот яму сённа, – пачуліся галасы [1, с. 16].

Для дыялагічных адзінстваў Я. Брыля характэрна, такім чынам, інтанацыйная і сэнсавая незакончанасць першай рэплікі, лексічны паўтор (падхват) слова першай рэплікі ў другой, заканамерная непаўната другой рэплікі – усё гэта самым цесным чынам звязвае адну рэпліку з другой, ператварае іх у адзіную структуру.

Калі гаварыць пра функцыянальны аспект праблемы, то простая мова ў тэкстах аналізаваных апавяданняў, аповесцей Я. Брыля з’яўляецца сродкам маўленчай характарыстыкі герояў, адлюстроўвае паступовае развіццё іх характараў. Так, развіццё слоўнікавага запасу галоўнага героя аповесці Я. Брыля “Сіročы хлеб” Даніка Мальца, сталенне яго думак, наяўнасць пэўных класавых перакананняў раскрываецца ў яго простае мове праз яе лексічны склад, структуру сказаў. Пры першай сустрэчы з панам Цабам, вясковым настаўнікам, перад намі звычайны вясковы хлопчык, “дзіця прыроды”. Першы дыялог з настаўнікам (у рэпліках-

адказах слова “ыгы”, “лжаце”) выяўляе непасрэднасьць малога. Далей у прастай мове Даніка больш рашучыя інтанацыі:

– Панскі падліза... Запрадаўся з душой... І Міколу прадаў... [1, с. 36]. лаканічнасьць фраз (трэба!), – усе гэта паказвае, што Данік зразумеў, як сябе паводзіць у школе, дзе дзецям беларусаў даюць “падмацаванне” толькі фармальна, “на адчэпнае”.

Індывідуалізацыя прастай мовы герояў выяўляецца ў аналізуемых тэкстах праз ужыванне іншамовных элементаў (паланізмы ў мове пана Цабы, панны Рузі – настаўнікаў), у аповесці “Галя” лаканічна характарызуецца шматнацыянальны склад Чырвонай Арміі – праз увядзенне маўлення герояў па-руску, -украінску.

Лаканічна, не даючы ацэнкі дыялогу Галі з яе маленькай дачушкай Сонечкай, Янка Брыль дасягае вяршыні вобразнасці: са зместу прастай мовы Галі мы пазнаём, што дзеці – адзіная ўцеа Галі ў яе становішчы, прастая мова Сонечкі выяўляе, што дзяўчынка яшчэ зусім маленькая, але ўжо разумее, як любіць яе мама, і яна адказвае маме тым самым:

– Ты, мамка, спала са мною?

– З табою.

– Сёння, мамка, нядзеля?

– Нядзеля. Сукенку ты надзенеш новую, дачушка. Гэтую.

– А ты, мамка, пойдзеш у поле? Жыта дажалі, дык трэба ўжо авёс.

Антось таксама пойдзе.

– Ён паспіць. Ён малаціў усю ноч.

– Антось наш вялікі. Ён у нас, мамка, хорошы.

– Хорошы, дачка, хорошы.

– І я хорошая, мамка. Я цябе слухаю.

– Ты – таксама, дачушка. Ты лепшая за нас усіх [1, с. 264].

У прастай мове Сонечкі захоўваюцца асаблівасці мовы дзяцей (пытанне і сама адказвае на яго, шматзлучнікаваць, шматтэмнасць дыялога – наяўнасць пяці дыялагічных адзінстваў) – усё гэта адлюстоўвае асаблівасці мыслення дзяцей, няўменне лагічна будаваць маўленне.

Літаратура

1. Брыль, Я. У сям’і: Аповесці і апавяпанні / Я. Брыль. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1976.

2. Бурак, Л. І. Сучасная беларуская мова. Сінтаксіс і пунктуацыя: Вучэбны дапаможнік для філалагічных факультэтаў універсітэтаў / Л. І. Бурак. – Мінск: Універсітэцкае, 1987. – 320 с.

3. Горленко, О. А. Способы передачи чужой речи: Автореферат. На соискание учёной степени кандидата филологических наук / О. А. Горленко. – Мінск, 1975. – 22 с.

4. Канэ, Ю. Як паветра і хлеб: Жыццёвы і творчы шлях Я. Брыля / Ю. Канэ. – Мінск: Мастацкая літ., 1988. – 319 с.

Казімірская Т.А. (Магілёў, Беларусь)

**РОЛЯ НЯПОЎНЫХ КАНТЭКСТУАЛЬНЫХ СКАЗАЎ
У ВЫРАЖЭННІ ПАДТЭКСТУ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ТРАГІКАМЕДЫ
А. МАКАЁНКА “ТРЫБУНАЛ”)**

Падтэкст праяўляецца рознымі спосабамі на самых разнастайных ўзроўнях мовы, практычна ва ўсіх галінах яе функцыянавання. Дастаткова выразным сінтаксічным спосабам перадачы падтэксту з’яўляюцца няпоўныя сказы, прычым асабліва шырокія перспектывы для выражэння імпліцыту раскрываюць няпоўныя кантэкстуальныя сказы, пропуск пэўнага члена сказа ў якіх не толькі мае праспекцыйную або рэтраспекцыйную накіраванасць, але і мае стылістычны эффект, бо арыентуе на магчымае “дадумванне”, г.зн. на супрацоўніцтва з успрымальнікам тэксту. Аналіз няпоўных кантэкстуальных сказаў, з дапамогай якіх ствараецца падтэкст, будзе праводзіцца апісальным і параўнальным метадамі.

Няпоўныя кантэкстуальныя сказы выконваюць важную ролю пры выражэнні падтэксту ў трагікамеды А.Макаёнка “Трыбунал”. Адным з актыўных паказчыкаў непаўнаты з’яўляецца пропуск дзейніка. Напрыклад:

Н а д з е я. На Валодзьку на нашага глядзець – проста сэрца баліць.
Нейкі сам не свой. [Валодзька – Т.К.] **Месца сабе не знаходзіць.**

П а л і н а. Дружка яго закадычнага загубілі, Косціка... Спалілі, гады... **Вот і перажывае...**

Н а д з е я. Не толькі за Косціка ён, мама... Сястра Косціка Волечка – гэта ж... Любіў ён яе. **Хоць і таіўся**, нават сама яна, відаць, не знала... **За Волечку, за ластавачку сваю пакутуе...** Згарэла, бедненькая... [Волечка – Т.К.] А ён жа маладзенькі яшчэ. **Не зламаўся б...** Храшчык ён яшчэ, не па плячах яму гора такое. ... **Пастаіць, пастаіць, потым ірванецца некуды і раптам зноў спыніцца як укопаны.**

П а л і н а. Адзін... **Увесь час адзін... Людзей стаў цурацца...** [1, с. 343–344].

Непаўната кантэкстуальных сказаў у дыялогу абумоўліваецца трагічнымі абставінамі, сітуацыяй, калі размова ідзе пра сына Паліны і Цярэцікі, які цяжка перажывае пакутную смерць сваіх сяброў. Прадмет гутаркі ў няпоўных сказах лексічна не выражаны, бо ён вядомы суб’яднікам і ўспрымаецца зрокава. У кантэкстуальных няпоўных сказах апушчаны дзейнік – уласны назоўнік **Валодзька**.

Ужытыя няпоўныя сказы стылістычна важныя як сродак стварэння падтэксту твора. Яны моцна звязаны з кантэкстам. Адсутнасць дзейніка імпліцытна перадае глыбокія перажыванні жанчын за лёс блізкага чалавека. Выразнасць, дынамізм і экспрэсіўнасць гэтых сказаў дапамагае глыбей пранікнуць і раскрыць трагізм сітуацыі і характары герояў п’есы.

Даволі часта драматург звяртаецца да няпоўных сказаў з прапушчаным выказнікам (саставам выказніка), пацвярджаннем чаму можа быць наступны прыклад:

Ця рэшка (пераступіўшы цераз парог). ... Полюшка! Хуценька саланіну, нясі яйкі, нясі гурочкі-галубочки, капустачку кісленькую.

Паліна. **З якой жа ета радасці?** [хуценька саланіну, несці яйкі, несці гурочкі-галубочки, капустачку кісленькую – Т.К.] Нешта раптам загарэлася табе, прыспічыла?

Ця рэшка. Частаваць будзем.

Паліна. **Каго?** [частаваць будзем].

Ця рэшка. **Начальства!** [частаваць будзем]. **Мяне!** [частаваць будзем].

Надзея. А якое ж вы такое начальства?

Ця рэшка. Мяне толькі што прызначылі старастам.

Паўза.

Паліна. **Старастам?** [прызначылі].

Ця рэшка. **Старастам.** [прызначылі].

Паліна. **Цябе?** [прызначылі старастам].

Ця рэшка. **Мяне.** [прызначылі старастам].

Паліна. Няўжо гэта праўда? [1, с. 345–346].

Працытаваны палілог, у якім галоўны герой п’есы Цярэшка Калабок упершыню паведамляе сваёй сям’і аб тым, што яго “*прызначылі старастам*”. У выдзеленых няпоўных сказах прапушчаныя кампаненты-выказнікі падказваюцца кантэкстам маўленчых зносін. Такія сказы стылістычна важныя як сродак лаканічнага маўлення. Апушчаныя ў сказах выказнікі імпліцытна ствараюць сітуацыю нечаканасці, недарэчнасці, страху за сваіх блізкіх, за сям’ю, прычым, як з боку Паліны, так і з боку Цярэшкі: яна не можа адразу паверыць Цярэшку, а ён не ўпэўнены, як сям’я адрэагуе на такую страшную навіну. Усё сваё жыццё калгасны пастух быў прыстойным чалавекам, і раптам – нямецкі стараста. За непаўнотой сказаў, імпліцытнасцю выказнікаў, а таксама за інтанацыяй і знешнім гумарам экспліцыруецца сур’ёзнасць і адказнасць за сям’ю, за даручаную партызанамі справу.

Структура няпоўных сказаў дазваляе ім быць важным сродкам стылістычнай выразнасці, экспрэсіўнасці. Паслядоўнае ўвядзенне кантэкстуальнай непаўнаты характарызуе многія драматычныя творы, у тым ліку і п’есы А. Макаёнка. Адметнай рысай трагікамедыі “Трыбунал” з’яўляецца выражэнне кантэкстуальнай непаўнаты праз пропуск галоўных членаў сказа – дзейніка (ці яго саставу) або выказніка (ці яго саставу). Пропуск саставу дзейніка не толькі паказвае на эмацыянальныя адносіны суразмоўцаў да асобы, пра якую ідзе гаворка, але і дапускае некаторую абагульненасць выказаных меркаванняў магчымасць іх “прымеркі” да іншых сітуацый, да іншых асоб. Пропуск саставу

выказніка падразумявае пэўную ацэнку сітуацыі, учынкаў персанажаў. Пра самі ўчынкі вядома ўжо з папярэдняга кантэксту, таму маўленню ўласцівы хутчэй дынамізм пачуццяў, эмоцый, чым дынамізм дзеяння.

Літаратура

1. Макаёнак, А. Збор твораў у 2-х т. Т. 1 / А. Макаёнак. – Мінск: Мастацкая літаратура. – 1980.

Каленік І.В. (Мазыр, Беларусь)

ОНИМЫ-АЛЮЗИИ У КАНТЭКСЦЕ ПОСТМАДЭРНІСЦКАЙ ПАЭТЫКІ

Дыскусіі наконт існавання ў сучаснай беларускай паэзіі такой з’явы, як постмадэрнізм, працягваюцца. Наколькі айчынны паэтычны авангард адпавядае крытэрыям “чыстага” постмадэрну, пакінем высвятляць літаратуразнаўцам. У творчасці беларускіх літаратараў, якіх мы будзем цытаваць, знойдзецца шмат праяў, звязаных менавіта з постмадэрнізмам. Нас цікавіць найперш лінгвістычны аспект рэалізацыі катэгорыі **інтэртэкстуальнасці**, што разглядаецца намі ў кантэксце вывучэння функцыянавання алюзійных уласных імёнаў у беларускай паэзіі ХХ–ХХІ стст. Таму ўслед за П. Васючэнкам мы будзем лічыць, што “хаця значная частка аўтараў адмаўляе сваю прыналежнасць да постмадэрнізму, а некаторыя наогул не прызнаюць постмадэрнізм за рэальную культурную з’яву, мы будзем усё ж больш давяраць іх творчай практыцы. Постмадэрнізм як **універсальная літаратурная сітуацыя** [тут і далей выдзелена мною. – І. К.] захоплівае ўвесь працэс, у той або іншай ступені датычыцца кожнага з сучасных аўтараў” [1].

Існуе некалькі версій тлумачэння тэрміна *постмадэрнізм*.

Постмадэрнізм (постмадэрн; ад слоў *post* – пасля + *modern* - сучасны) 1) мастацкі стыль і спосаб светаўспрымання, паводзін людзей у другой палове ХХ ст. Для постмадэрнізму ўласцівы аб’яднанне ў межах аднаго твора вобразаў, матываў і мастацкіх сродкаў розных гістарычных эпох, рэгіёнаў і субкультур; алегарычнасць, своеасаблівая «цытатнасць», часам гратэскнасць, незвычайнасць форм. Постмадэрнізм адмовіўся ад рацыяналістычнага падыходу, ад усякіх ацэнак, абмежаванняў, рэгламенту, упарадкаванасці, нормаў, каштоўнаснай іерархіі і пад. [2]. Элементы постмадэрнісцкай паэтыкі сустракаюцца ў творчасці беларускіх паэтаў М. Танка, А. Вярцінскага, А. Разанава, некаторых больш маладых творцаў (напрыклад, В. Жыбуль, З. Вішнёў, М. Баярын, С. Мінскевіч, А. Бахарэвіч, І. Сін і інш.).

2) Плынь еўрапейскай філасофскай думкі, якая склалася ў краінах Заходняй Еўропы ў другой палове ХХ ст. Сярод асноўных прадстаўнікоў – Ж. Дэрыда, Х. Гадамер, М. Фуко, часткова М. Хайдэгер і інш. У іх

філасофскіх творах разгарнулася сапраўдная крытыка розуму, рацыяналістычнага пачатку, логікі [2].

У аснове постмадэрнісцкага спосабу мыслення і творчасці ляжыць прынцып **гульні**. Гульніёвы прнцып постмадэрнізму адзначалі яшчэ Р. Барт, Ж. Дэрыда, І. П. Ільін, Ю. Крысцева, В. Курыцын, Ж.-Ф. Ліатар, М. М. Ліпавецкі, Ю. С. Райнекэ, У. Эка. У працах гэтых даследчыкаў адзначалася, што гульня пакладзена як у аснову стварэння постмадэрнісцкага твора, так і ў аснову яго ўспрыняцця / інтэрпрэтацыі чытачом. Прычым абыгрываецца як форма тэксту, так і ўсе ўзроўні яго арганізацыі. Аўтар гуляе з тэкстам, гуляе з чытачом і знаходзіць новыя сэнсы слова, схаваныя ў ім. Такім чынам быў аб'яўлены **плюралізм сэнсаў** як сведчанне актыўнай ролі чытача ў працэсе інтэрпрэтацыі тэкста. Кожны чытач можа **раскадзіраваць** роўна столькі, колькі яму дазволіць адукацыя і эрудыцыя [3]

Менавіта гульніёвы прынцып абумовіў такую дамінантную прымету літаратурнага постмадэрнізму, як **інтэртэкстуальнасць**. Паводле В. А. Руднева, які адным з першых сярод сур'ёзных лексікографаў зафіксаваў тэрмін **інтэртэкст** у сваім слоўніку, інтэртэкстуальнасць – гэта “асноўны від і спосаб пабудовы літаратурнага тэксту ў мастацтве мадэрнізму і постмадэрнізму, пры якім тэкст будуюцца з цытат і рэмінісцэнцый да іншых тэкстаў” [4, с. 113]. І. В. Арнольд (стылістыка дэкадзіравання) пад інтэртэкстуальнасцю разумее “ўключэнне ў тэкст цэлых іншых тэкстаў з іншым суб'ектам маўлення або іх фрагментаў у выглядзе маркіраваных або немаркіраваных, трансфармаваных або нязмененых цытат, алюзій і рэмінісцэнцый” [5, с. 346]. Тэрмін інтэртэкстуальнасць, уласна кажучы, і быў уведзены тэарэтыкам постструктуралізму Ю. Крысцевай у 1967 г. і далей выкарыстоўваўся як асноўны пры аналізе мастацкіх твораў постмадэрну. Даследчыца называла інтэртэкстуальнасцю “тэкстуальную інтэр-акцыю, якая адбываецца ўнутры асобнага тэксту” [6, с. 97].

Маркеры (сігналы) інтэртэкстуальнасці могуць выяўляцца на ўсіх узроўнях мовы: фанетычным, лексічным, сінтаксічным, стылістычным. Асабліваю катэгорыю, на наш погляд, складаюць **онімы-алюзіі** – уласныя імёны, што адсылаюць да вядомых асоб і фактаў рэальнай і віртуальнай рэчаіснасці. Наступны прыклад – урывак з верша, цалкам пабудаванага на алюзіях да біблейскага сюжэта суда над Хрыстом: *На шалях Фэміды ўвесь зважыўшы кокс / і, мэтранамічна фэхтуючы пальцам, / лічылку раскідаўшы дэум ашуканцам, / Пілат яшчэ больш ускладніў парадокс* (М. Шчур. “На шалях Фэміды...”).

Інтэртэкстуальнасць у кантэксце постмадэрнісцкага дыскурсу больш чым лінгвапаэтычным прыём – гаворка ідзе пра своеасаблівае цытатнае мысленне: *Кроў блакітная струменіць... / Вусны чорныя маўчаць... / Нарадзіцца ў Бэтлееме, / у Гародні – спачываць* (Ю. Гумянюк. “Шпацыр”)

Тут маем падвоеную алюзію – на біблейскую легенду пра Хрыста і раман У. Караткевіча “Хрыстос прыямліўся ў Гародні”. Яшчэ прыклады: *На Каляды кожны горад ператвараецца ў **Бабілён**. / Затапляюць перасохлыя вуліцы натоўпаў мёртвыя моры. / У **Бэтлеем**, абсталяваны пад гандлёвыя парцялянавы павільён, / прыязджаюць на падарункі ажно з **Садома** і **Гаморы**, / накупляюць, колькі знясуць рабы, імя якім – легіён (М. Шчур. “На Каляды...”).*

Анамастычны рад аднаго вершаванага тэксту можа ўключаць ад 9 да 20 адзінак: *Ленін, Сталін, Жукаў, Міхал Сяргеіч, Павіч, Фрай, Тэн, Блікса, Грэй, Качалаў, Калчак, Чкалаў, Картэр, Колас, Мрожак, Мао, Ома, Нэо, Кастра, Вумка* (В. Бурлак. “Таварышы”).

Надзвычай характэрны прыклад “цытатнага мыслення” – творчасць Андрэя Хадановіча. Яго вершы могуць цалкам будавацца паводле прынцыпу **фрагментарнасці, калажу**, дзе элементамі выступаюць цытаты і алюзіі на з’явы і рэаліі з самых розных сфер сусветнай і нацыянальнай культуры. Гэта могуць быць ідэалагічныя міфы, анекдоты, крылатыя выразы, гісторыя, літаратура, Біблія, папулярныя савецкія песні, сучасныя бестселеры маскультуры:

Арляняты, гэі шыхтуйся ў шчыльны шэраг / паляцім куды ня ходзіць наш цягнік / як ня згубімся? элементарна шэрлак / нас чакае дасканалы праваднік (“дэжа вю”); камікадзэ супраць шашкі скача боса / куля дура камандарма не чапай /ардынарац пецька тройчы выдаў боса / крыкнуў певень і на дно пайшоў чапай (“дэжа вю”); верным шляхам запеветамі дэ сада / верным шлюхам не застацца сёньня збоч / на вальпургіевай ночы шахразада / будзе вам варфаламееўская ноч (“дэжа вю”); сто дваццаты год няспынай “даўніны” / той якая знаеш сам ад слова “даўн” / зранку плюшчацца бабулькі і пацаны / гары потэр кляра цэткін эва браўн (“сто дваццаць год садоху”).

Насычанасць інтэртэкстуальнымі элементамі можа быць гіпертрафіраванай, празмернай, што дало падставы літаратурнай крытыцы стварыць азначэнне “паэтычны культурызм” [7] у тым выпадку, калі алюзійнасць становіцца самамэтай.

Што датычыцца анамастычнай прасторы такіх твораў, то, на наш погляд, у некаторых з іх прэцэдэнтнае ўласнае імя сапраўды страчвае сваю непасрэдную функцыю – спасылкі на папярэдні тэкст або факт культуры. Адбываецца **дэструкцыя сэнсу** слова. Асацыятыўныя сувязі зацямяюцца фанетычнай гульнёй: *А **Фэербах** лавіў / Іх [філосафаў. – І. К.] у траве / І **фэербахаў** іх / Па галаве. / А **Ніцшэ** зьнішчыў іх / І перабіў, / Засумаваў і новых / Нарабіў* (В. Бурлак); *я казаў – прэч **немата** / сярод вады капітан **Нэмо**...* (З. Вішнёў); *Вёў карабель наш праз буры і гайданку / і не хаваў галавы ў капюшон. / Мудраму **Дантэ** / і мужнаму **Данку** / шчыра падзякуем мы: / “**Данке шон!**” (А. Хадановіч); Будзе, **Ванятку**, **выняткавы** вынік. / **Файна** ў камбайне ляцець без рысор! (А. Хадановіч);*

сафіты сапфіры выяўляюць Сапфо (З. Вішнёў); *Наўсьцяж, між морам і морам, / траншэяй, дзе сьняць жаўнеры, / йдзе вуліца калідорам / пад аркай нябеснай сфэры, // шкляным блакітным пасажам, / міланкім альбо парыскім, / працяжнікам нехлямяжым / між Грынам – і Грынявіцкім* (М. Шчур). Канешне, пры жаданні можна вылучыць тонкую асацыятыўную сувязь паміж расійска-савецкім пісьменнікам Аляксандрам Грынам і тэарыстам-народавольцам Ігнатам Грынявіцкім у межах семантычнага поля ‘рамантыка’, але нельга не пагадзіцца з тым, што “сучасныя аўтары ашукваюць эстэтычныя спадзяванні чытача, падрываюць упэўненасць рэцыпіента ў яго моўнай, літаратурнай і жыццёвай кампетэнцыі, правакуюць раздражненне зонамі сэнсавай няпэўнасці” [8, с. 12]. Даследчыкі праявілі лінгвапаэтыкі называюць падобную з’яву **дэструкцыяй аповеду**, што характарызуецца як працэс, які дэаўтаматызуе чытанне [8], стымулюе імкненне запоўніць сэнсавыя лакуны або пакінуць чытанне.

Дэсемантызацыя алюзійнага імені можа быць маркіраванай графічна – уласныя імёны пішуцца з малой літары, што асабліва характэрна для манеры Андрэя Хадановіча і адлюстравана ў цытаваных вышэй прыкладах: *шэрлак, пецька, чапай, дэ сад, шахразада, гары потэр, кляра цэткін, эва браўн*. Алюзійны анамастыкон рэалізуе яшчэ адну асаблівасць постмадэрнісцкага твора – **эклектызм**. У адным кантэксце сучасныя аўтары “спалучаюць неспалучаемае” – онімы, што даюць спасылку на самыя размаітыя і далёкія адна ад адной сферы культуры: *Трыстан, Дон Жуан, Фігаро, Дзед Піхто, Каруза, Фарынэлі, Вагнер, Кармэн, Ізольда* (М. Шчур. “Трыстан і Ізольда”); *Кортасар, Аўрора, Ромэо, Джульета, вайна Пунсвай і Белай ружы, Карл Дванаццаты* (М. Шчур. “О горад, поўны вар’ятаў”); *Даліла, Доўль, Юдзіф, Брэцкая крэпасць, Белавежскай пушча, Амстэрдам, Брусель* (А. Хадановіч. “Балада пра апошнюю рыфму”); *Ленан, Ленін, Платон, Сарданапал, Тайсан, Грэбеничыкоў, Эдысан, Сакрат, Бэдлэм* (Вера Бурлак. З сусвету ідэяў); *Міхась Лынькоў, Філіп Кіркораў, Лета* (В. Бурлак. “Санэт з прычэпам”). Прычым распаўсюджаны стылёва зніжаныя і экспрэсіўна афарбаваныя (побытавыя, іранічна-фамільярныя) формы алюзійных анрапонімаў: *Першамай, Ніцшачка* (Макс Шчур).

Менавіта інтэртэкстуальнасць як дамінантная тэкстаўтваральная катэгорыя збліжае многія сучасныя “авангардныя” тэксты з парадыйнымі. **Пародыі** існуюць выключна на аснове міжтэкставага ўзаемадзення. Гэта “песня навыварат” (грэч. *parodia*), што грунтуецца на іроніі, перайманні, **рэінтэрпрэтацыі чужога тэксту**, абыгрыванні асаблівасцей пэўнага твора, творчай манеры асобнага аўтара ці літаратурнага напрамку. Арганічная ўласцівасць постмадэрну – іранічна-сцэбнае асэнсаванне жыцця, гульня і палеміка – з усім: літаратурнай класікай, рэшткамі савецкай ідэалогіі ў святломасці, ментальнымі штампамі, казусамі сучаснага быцця. На думку

П. Васючэнкі, постмадэрнізм – не столькі стыль або накірунак, колькі “універсальная гісторыка-культурная сітуацыя мяжы ХХ–ХХІ стст., звязаная з адчуваннямі пераходнасці, крызіснасці, вычарпанасці быцця”.

Я жыву нібы ў стужках **Таркоўскага**.
Вар’яцею і што тут такоўскага,
што са мной у філіяле дурдома
неспакой і татальная стома? (...)
Так жыву нібы **Дракула ў Стокера**,
нібы джокер у партыі покера,
нібы маты ў песеньках **Летава**,
Я жывы – мне ўсё фіялетава!!!

У. Спебурака

І менавіта “з адсутнасці канца шляху постмадэрністы паварочваюцца назад – тварам да старой літаратуры – і перайначваюць яе” [1]. Элемент іроніі, з’едлівай або гуллівай, тэндэнцыя да **дэкананізацыі** маральных і ідэалагічных “святыняў” яшчэ больш набліжае аналізуемыя тэксты да пародыі. Прывядзем некалькі прыкладаў.

Дэкананізацыя “багоў і героеў” савецкага пантэону: *Сучасныя страшылкі. Modern Sagen. / Ад жаху валасы ўстаюць тарчма. / Тут рэй вядуць **Мярэсьсеў і Карчагін**. / Ты зь імі не сябруеш? А дарма!* (А. Хадановіч. “Перадмова”); *Яднаюцца ў **Першамаі** / на чортавай літургіі / працоўныя чорнай магіі / і чорнай мэталургіі* (М. Шчур. “Назовы мясцовых вуліц”); *ажываюць пэрсанажы анэкдотаў / з падсвядомасці выходзяць на пленэр / зноў **матросаў** закрывае дзіркі дотаў / зноўку бацьку падстаўляе піянэр* (А. Хадановіч. “дэжа вю”); *Тры дні вандровак у памежнай зоне / пад торбай, што ня муляе пляча. / На лузе коні, белыя ў законе, / нібы з калгасу **“Глюкі Ільліча”*** (А. Хадановіч. “Глюкі Ільліча”); *Крэйсэр **Аўрору** / Зрабілі ахвярай тэрору. / Водзяць па ім турыстаў, Нібы тэарыстаў..* (В. Бурлак. “Сон крэйсера”).

Іранічнае абыгрыванне ўласна беларускіх алюзійных імёнаў-сімвалаў: *Яны / поўзали ў **Брэсцкай крэпасці** па ваду з трафейнаю каскай. / На чацьвёрты дзень ён адчуў, што жыцьцё зрабілася казкай... / Ён заходзіў – замест матадора – у вальер **Белавежскай пушчы**, / а яна крычала: “Ў атаку!” і “І як цябе сёньня плюшчыць!”* (А. Хадановіч. “Балада пра апошнюю рыфму”); *дзе **Заслонава** прывід / стаіўся ў траве / і штовечар паненак лякае – / памяркоўная нацыя ціха жыве, / толькі гутарка ходзіць такая* (А. Хадановіч. “Перадмова да Кнігі Юдыф”); *усё для дзетак **бацька мінай** / будаўніцтва распачынай / хай квітнее (з)абраны край* (А. Хадановіч. “размовы з экранам”); *кожнаму голасу / свой **ля скала** / кожнаму **коласу** / свой **купала*** (А. Хадановіч. “cuique suum”); *бандароўны і **сьцепаніды** / **вылівахі і талашы** / супэрмэны і проста гніды / **весьляецца ад душы*** (А. Хадановіч. “данс макабр”); *Нават у вусьцішніх снох думаем пра Беларусь; / Зь ім умыкаем і зь ім вымыкаем штовечар кампутар, / І, націскаючы “выкл”, згадваем пра **ВКЛ!***

(А. Хадановіч. “Выбраныя месцы зь ліставання Івана Жахлівага й Н. К. Крупскай”); *На ляту заснула гусь, / дрэмле трактар “Беларусь”, / сьпіць на фабрыцы станок, / сьпяць Ханок і Лучанок* (А. Хадановіч. “На ляту”); *І ўвесь сёньняшні вечар з вамі на корце – Макс Мірны. / Рукі ягонья – золата, пот яго – ладан і сьмірна* (М. Мартысевіч. “Мірны хоп”); *Будуйма! А падтрымкай нашым будням / Сямён Будзённы із Сымонам Будным, / Афрык Сымон (музыка), дзядзька Сэм...* (А. Хадановіч. “Будуйма!”).

Такім чынам, онімы-алюзіі з’яўляюцца адным з найбольш запатрабаваных прыёмаў рэалізацыі вызначальных рыс постмадэрнісцкіх твораў сучасных беларускіх паэтаў, а іменна: 1) інтэртэкстуальнасці, 2) гульнёвага пачатку, 3) гульні з найменаваннямі культурных сімвалаў, 4) дамінанты формы над зместам, 4) парадыйнасці.

Літаратура

1. Васючэнка, П. Лекцыя 2. Ад мадэрнізму да XXI стагоддзя / П. Васючэнка // Мадэрнасць і літаратура: лекцыі / П. Васючэнка [Электронны рэсурс] / Беларускі калегіум. – Рэжым доступу: http://baj.by/belkalehium/lekcyji/litaratura/vasuczenka_02.htm. – Дата доступу: 24.08.2011.

2. Постмадэрнізм / Культуралогія [Электронны рэсурс] / Электронная энцыклапедыя. – 2003. – Рэжым доступу: <http://slounik.org/154459.html>. – Дата доступу: 24.08.2011.

3. Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко; пер. с итал. А. Шурбелева. – СПб.: Академический проект, 2004. – С. 384.

4. Руднев, В. П. Интертекст // Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1997. – С. 113–118.

5. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. ст. / научн. ред. Г.Е. Бухаркин. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – 444 с.

6. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Пер. с фр. Г.К. Косикова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 97–124.

7. Сапажкоў, Ю. Вязень слоў, або Паэтычны культурызм: вершы Андрэя Хадановіча / Ю. Сапажкоў // ЛіМ. – 2006. – № 22. – С. 6–7.

8. Бабенко, Н. Язык русской прозы эпохи постмодерна: динамика лингвопоэтической нормы: автореф. дис. ... д-ра. фил. наук: 10.02.01 / Н. Бабенко: Санкт-Петербургский гос. ун-т. – СПб, 2008. – 45 с.

Климина Л.В. (Стерлитамак, Россия)

ЭМОТИВНЫЕ СМЫСЛЫ В СЕМАНТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ ТЕКСТОВ

В настоящее время лингвисты активно изучают семантическую организацию текста, выявляют и описывают составляющие его содержания. Для обозначения содержательной стороны текста в современной филологической науке используется термин «семантическое пространство»

[1, с. 50–51]. Исследователи семантического пространства художественного текста рассматривают следующие текстовые универсалии: «человек», «время», «пространство» [2, с. 53]. Человек, его переживания и духовные искания составляют центр литературного произведения, помимо информации о действительности. Антропоцентризм текста обусловлен центральной позицией человека в облике автора и облике персонажей в семантическом пространстве текста. Человек в тексте изображается во времени и пространстве. Категории «время» и «пространство» обнаруживают знания автора о мире, то есть соотносены с категорией образа автора в тексте и выполняют конкретизирующую и характерологическую функции. Учитывая значимость категорий «человек», «время», «пространство» в формировании семантики художественного текста, Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарин считают необходимым выделить в качестве важнейших следующие сферы семантического пространства: денотативное, концептуальное и эмотивное пространство текста. Денотативный подход к анализу художественного текста позволяет выявить отображенный в нем объективный мир. Авторское знание о мире закрепляется в текстовых содержательных категориях денотативной структуры – времени и пространства. Исследование денотативного пространства текста предполагает анализ образа художественного пространства и образа художественного времени, воплощенных в тексте. Концептуальная информация семантически выводится из всего текста. Исследователи выясняют виды текстовой информации, выявляя индивидуально-авторское понимание явлений, описанных в тексте. Рассмотрение эмотивного содержания в семантическом пространстве текста связано с основополагающими категориями художественного произведения – автор и персонаж. Исследователь выявляет эмотивные смыслы, включенные в структуру образов персонажей, и эмотивные смыслы в структуре образа автора, а также определяет эмоциональную тональность текста.

В настоящей работе представлена попытка антропоцентрического изучения восточнославянского текста, в семантическом пространстве которого можно выделить многообразные эмотивные смыслы, которые гармонично переплетаются.

Восточнославянские памятники письменности XI–XIV веков свидетельствуют о высокоразвитой текстовой деятельности в Киевской Руси. Произведения религиозного содержания составляли основную массу литературных текстов, среди которых выделяются проповедническая, житийная, паломническая литература и сочинения религиозно-учительного характера. Древнерусские авторы описывали русский быт и русскую природу, рассказывали об исторических событиях и воинских походах, то есть обращались к повествовательным, историческим

и «народно-художественным» жанрам, составляли летописи как сложные многоплановые произведения, содержащие в своем составе тексты с глубоким содержанием и высокими художественными достоинствами. Письменные памятники делового содержания – грамоты разнообразных жанров и своды законов – представляли практическую сферу текстовой деятельности восточных славян, которая служила нуждам государственного управления и суда.

Познакомьтесь с фрагментом антропоцентрического исследования восточнославянских текстов. В древнерусских памятниках письменности отражена деятельность речевых личностей киевской эпохи. «Слово о законе и благодати» и «Житие Феодосия Печерского», «Слово о полку Игореве» и «Поучение» Владимира Мономаха, грамоты как свидетельства делового общения древнерусского человека и статьи «Русской правды» являются наиболее яркими в лингвокультурном отношении текстами, представляющими лингвокультурную ситуацию Киевской Руси. Доминанта восточнославянского языкового сознания – принятие христианства. Именно это событие продиктовало славянину-язычнику специфическую систему ценностей, задало новые образцы социального поведения и восприятия мира. Крещение Руси явилось толчком для формирования новой лингвокультурной личности.

Лингвокультурные ценности восточнославянской языковой личности формируются не только в предметно-логической структуре непереводаемых религиозных сочинений, но и в эмоционально-экспрессивной структуре произведений агиографического жанра. Именно в изображениях душевных переживаний героев житийной литературы рождается психологизм, свойственный славянской языковой личности. Жития «святых» давали образец поведения человека, преодолевающего трудности во взаимоотношениях с окружающим миром и другими людьми, а также во внутренней борьбе противоречивых чувств, размышлений и колебаний, приводящих к принятию решения. Например, в «Сказании о Борисе и Глебе» эмоционально-экспрессивная сторона текста, создающая его повышенный психологизм, имеет место в авторских словах-характеристиках положительных и отрицательных героев, в высказываниях и монологах главных образов произведения, отражающих интерес автора «Сказания» как восточнославянской языковой личности своей эпохи к внутреннему миру человека, наполненного сменой противоположных чувств, среди которых побеждает стремление к светлым идеалам. Психология действующих лиц создается языковыми средствами эмотивного плана: «... *Сърдце ми горить, душа ми съмысль съмуцаеть и не вѣмь, къ кому обратися и къ кому сию горькую печаль прости...*» (из монолога Бориса) и «*Идыи же путьмь помышляаше о красотѣ и добротѣ телесе своего, и слъзами разливаашеся, вьсь и хотя удръжатися и не можааше.*

И вси зряше его тако слезна, плакаахуся о доброродьнѣмъ тѣлѣ и чьстьнѣмъ разумѣ въздраста его, и кѣждо в душе своей стонааше горестию сьрдьчною, и вси смущаахуся о печали. Кѣто бо не въсплachtetься, сьмрѣти тобѣ пагубнобѣ приводя предѣ очи сьрдца своего» (из авторской оценки поступков Бориса).

Эмотивная лексика рассматриваемого исторического текста создает мотив плача в произведении и группируется вокруг доминанты восточнославянской языковой личности Киевской Руси «слезами разливаясь», трижды употребляемой автором с целью сделать зримыми проявления душевных переживаний героев и увеличить эмоциональное воздействие на читателя. Психологию действующих лиц в «Сказании о Борисе и Глебе» раскрывают следующие описательные детали, отображающие эмоции восточнославянской языковой личности в период формирования её лингвокультурных ценностей: *сердце горит, душа смущает, очи сердца, взор и крушение сердца, горькая печаль, горесть сердечная, образ унылый и скорбь смертная*. Восточнославянская языковая личность стремится проникнуть в тайны человеческой психологии, используя с этой целью глагольные и именные образные выражения, компоненты которых связаны посредством управления и согласования. Важно подчеркнуть эмоциональную и творческую активность языковой личности киевской эпохи в процессе формирования лингвокультурных ценностей, сохраняющихся и развивающихся в белорусской, русской и украинской национальных языковых картинах мира в дальнейшем. Эмоциональную активность восточнославянской языковой личности подтверждают следующие глагольные выражения в «Сказании о Борисе и Глебе» в речевой структуре автора и в репликах героев: *«тѣшааше сьрдце свое о словеси божи», «погубить душу свою», «спаси душу мою», «въздрадовася душею», «отъ страха о мѣртвѣша», «бога люблю, а брата своего ненавиждь», «помышляаше о красотѣ и добротѣ телесе своего», «в душе своей стонааше», «вси смущаахуся о печали», «кѣто бо не въсплachtetься», «они узрѣвше и омрачаахуся»*. Древнерусский человек активен в плане проявления душевных переживаний, для него значимо эмоциональное восприятие жизни и её проблем, среди которых неминуемо возникнут на пути «добро» и «зло», «любовь» и «ненависть», «слово» и «дело», «лицемерие» и «честность» и другие внутренние противоречия и сложные отношения с внешним миром. Умение славянской языковой личности раскрывать душевные движения человека и их внешние проявления формировалось постепенно в практике мастеров художественного слова и достигло убедительности изображения и достоверности повествования в произведениях русской словесности второй половины XIX века. Это умение психологического анализа русской жизни является лингвокультурной ценностью уже в период формирования

восточнославянской языковой личности. Так, элементы психологического анализа имеют место в «Сказании о Борисе и Глебе», когда, например, Борис в монологе рассуждает:

... мученикъ буду господу моему, азъ бо не противлюся, зане пишеться: «Господь гърдыимъ противитъся, съмѣреннымъ же даетъ благодать», апостоль же: «Иже, - рече, - бога люблю, а брата своего ненавидитъ, лъжь есть». И пакы: «Боязни въ любви нѣсть; с вършеная любви вънъ измещеть страхъ». Тѣмъ же чьто реку или чьто сътворю? ...

Рассуждения Бориса о «славе мира» и «домове красьнии и велиции», материальном богатстве человека и чести соответствует эпохе восточнославянской языковой личности периода формирования её нравственных убеждений и лингвокультурных ценностей. Риторические вопросы в размышлениях героя, очевидно, рассчитаны на эмоциональное сопереживание читателя и на его проникновение в психологию сомневающейся личности. Номинативные цепочки из слов с отвлеченным и предметно-вещественным значением сближают лексический и грамматический уровни текста жития с исконно русской деловой речью. Такой выбор, несомненно, способствует формированию лингвокультурных ценностей, развитие которых наблюдаем в русской национальной языковой картине мира с её глубоким лиризмом, гражданской патетикой и психологической направленностью (произведения А.Н. Радищева, К.Ф. Рыльева, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова и других мастеров русского художественного слова). Сравните изображения душевных переживаний героев:

... Помышляше же въ умѣ своемъ: «Аще поиду въ домъ отца своего, то языци мнози еда превратятъ сърдце мое, яко прогнати ми брата моего, яко же и отецъ мой прежде святого крѣщения, славы ради и княжения мира сего, иже все мимоходитъ и хуже паучины, – то камо имамъ приити по отишъствию моемъ отсюду? Как ли убо обрящюся тѣгда? Къи ли ми будетъ отвѣтъ? Кѣде ли съкрыю множьство грѣховъ моихъ? Чьто бо приобрѣтоша прежде братия отца моего или отецъ мой? Кѣде бо ихъ жития и слава мира сего, и багряница и брячины, сребро и злато, вина и медовее, брашна чьстная и быстрыи кони, и домове красьнии и велиции, и имѣния многа, и дани и чьсти бецислъны, и гърдѣния, яже о боярѣхъ своихъ? Уже все се имъ акы не было николи же: вся съ нимъ ищезоша. И нѣсть помощи ни отъ кого же сихъ: ни отъ имѣния, ни отъ множьства рабъ, ни отъ славы мира сего. Тѣмъ и Соломонъ, все прошьдѣ, въся видѣв, въся сътяжавъ и съвъкупивъ и въся рассмтрѣвъ, рече: «Въсе суета и суетие суетию буди». Тѣмъ помощь отъ добръ дѣлъ, и отъ правовѣрия, и отъ нелицемѣрныхъ любве».

(Сказание о Борисе и Глебе).

Эмоциональность восточнославянской языковой личности выражается в её речи активным использованием отвлеченных сравнений, восклицательных и вопросительных однотипных конструкций, что создает впечатление патетической взволнованности, особой заботы о форме текста, отражающего душевный мир человека:

... Не пожьнете мене от жития не съзьрѣла! Не пожьнѣте класа, не уже съзьрѣвшиа, нѣ млеко безълобиа носяща! Не порѣжете лозы, не до коньца въздрастьма, а плодѣ имуща!

... Тѣмъ же ваю како похвалити не съвѣм или чѣто реци недоумбю и не възмогу. Ан-гела ли ва нареку имѣ же въскорѣ обрѣтаетася близъ скърбящих? Нѣ плѣтскы пожила еста въ чловѣчствѣ. Цьсаря ли князя приглашаю ваю? Нѣ паче чловѣка убо проста и съмѣрена...

(Сказание о Борисе и Глебе).

Активизация средств выразительности речи, психолого-нравственной по своей сути, раскрывающей «добрые» мысли автора и положительных героев его произведений, – лингвокультурная ценность восточнославянской языковой личности.

Литература

1., Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М., 1981.

2. Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – М., 2003.

Кніга У.Д., Бобрык У.А. (Мазыр, Гомель, Беларусь) ВЕСНАВАЯ АБРАДАВА-СВЯТОЧНАЯ КУЛЬТУРА МАЗЫРСКА-ПРЫПЯЦКАГА ПАЛЕССЯ

Народная культура веснавога цыклу Мазырска-Прыпяцкага Палесся досыць багатая ў жанравай і тэматычнай разнавіднасцях. Сярод іх значнае месца займаюць творы, прысвечаныя вясне, прычым яны не маюць выразнай функцыянальнай мэты, а асноўная іх сюжэтная лінія – любоўная і сямейная. На Мазырска-Прыпяцкім Палессі і да сённяшняга дня, асабліва ў вёсках, людзі тэатралізавана святкуюць:

Стрэчанне: свята супрацьстаяння холаду і цяпла, сустрэчы зімы з лётam:

Стрэчанне, стрэчанне,
Зіма пайшла плачучы, плачучы,
Лета прыйшло скачучы, скачучы!

Сустрэчу зімы з летам жыхары Мазырска-Прыпяцкага Палесся адлюстравалі не толькі ў песнях, але і ў шматлікіх прыказках і прыкметах: “Прышлі грамніцы – скідай рукавіцы”, “Калі на стрэчанне рана

ўзыходзіць сонца, то будзе ранні лён, а калі мяце снег, то будзе позняя вясна”.

Трэба сказаць, што на Палессі актыўна выкарыстоўваюцца і больш позняя па паходжанні назва гэтага ж свята: Грамніцы:

Масленка: свята за восем тыдняў да Вялікдня. Гэтым святам заканчваліся звычайна вяселлі. У час правядзення свята вадзіліся карагоды, спальвалася лялька зімы:

А у нас сённяя масленка, масленка,

А з-пад куста ластаўка, ластаўка.

На масленку ў вялікай колькасці частаваліся маслам, сырам, смятанай, малаком, бо за сем тыдняў да Вялікдня забаранялася есці ўсё жывёльнае, а дазвалялася толькі расліннае і рыбу.

Саракі: свята, якое прыпадае на другі дзень астранамічнага веснавога раўнадзенства. Лічыцца, што ў гэты дзень на радзіму вяртаецца сорок выраяў. Таму гэта свята птушак і дзеці з высокіх горак гукаюць іх. Жыхары Палесся на Саракі са снегу, калі ён яшчэ быў, а калі растаў – з саломы, рабілі бабу, а пасля, выконваючы рытуал, знішчалі яе. На саракі многа дзеянняў было звязана з дамашняй жывёлай, але самае галоўнае – гуканне вясны.

Вербніца: свята вярбы – дрэва, якое распускаецца на Палессі першым. Людзі жартам сцябалі адзін аднаго галінкамі вярбы, каб быць здаровымі. Дадзены абрад суправаджаецца словамі: “Не я б’ю, а вярба б’е”. У Мазырска-Прыпяцкім Палессі вярба ўспрымаецца як самае жыццязойкае дрэва, якое засцерагае ад хвароб і нечысці, таму асвечанымі ў царкве галінкамі сцябалі дзяцей, старых і нават жывёлу, каб засцерагчы ад дрэннага вока, хвароб, варажых сіл. Палешукі надзялялі вярбу здольнасцю спрыяць плоднасці, урадлівасці.

Галінкі асвечанай вярбы захоўваліся да наступнай Вербніцы.

Радуніца: свята рытуальнага ўшанавання нябожчыкаў. Адзначаецца ў аўторак пасля вялікоднага тыдня. У аўторак, паводле павер’яў, добра было пачынаць новыя значныя справы: будоўлю дома, ці іншых гаспадарчых пабудоў, заворваць ніву, пачынаць зажынкі і інш.

У сённяшні час ушанаванні і ўспаміны продкаў на Радуніцу – досыць папулярная з’ява. Людзі прыходзяць на могількі, прыбіраюць іх, ходзяць ад магілкі да магілкі, успамінаюць нябожчыкаў, сустракаюцца з родзічамі, аднавяскоўцамі.

Юр’е: веснавое свята на шостае мая. Гэта свята запоўнена жывёлагадоўчымі і земляробчымі клопатамі. Словы твораў, прысвечаных Юр’ю, каб адамкнуць зямлю і выпусціць расу. Звяртае на сябе ўвагу той факт, што ніколі не гаворыцца пра адзін ключ – іх шмат. Найчасцей жыхарамі Палесся выконваецца на Юр’я наступная песня:

Выйду на вуліцу, бычкі бушуюць, бычкі бушуюць,
Ой, Юр'я, Юр'я, бычкі бушуюць,
Бычкі бушуюць, бо вясну чуюць...

Такім чынам, усебаковае і глыбокае даследаванне розных форм і відаў традыцыйнай мастацкай культуры Мазырска-Прыпяцкага Палесся ў цэлым, а абрадавых свят, у прыватнасці, дазволіць зрабіць вывад: культура Палесся – гэта частка агульнанацыянальнага набытку са сваёй яркай адметнасцю і мясцовай самабытнасцю.

Лазько А.М. (Мазыр, Беларусь)

ОНИМЫ-ЗАГАЛОЎКІ Ў ТЭТРАЛОГІІ А. ВАСІЛЕВІЧ “ПАЧАКАЙ, ЗАТРЫМАЙСЯ”

Загалолак мастацкага тэксту – гэта “ключ да ўспрыняцця мастацкага тэксту, ... значэнне яго матывуецца постпазіцыйным тэкстам твора ці яго раздзела”, – адзначае В.В. Шур [2, с. 128]. У лінгвістычнай літаратуры загалолак даследаваўся як тэкстаўтваральны сродак: ён аб’ядноўвае складаныя сінтаксічныя цэлыя, асобныя часткі тэксту ў структурна-семантычнае цэлае [3], а таксама як сродак выражэння ідэі, тэмы тэксту, зразумець загалолак – значыць пранікнуць у сутнасць аўтарскай ідэі [4], [2].

Загалолак-онім – выконвае своеасаблівую функцыю: дае інфармацыю пра аб’ект, валодае інфармацыйна-стылістычнай, ацэначнай функцыямі ў тэксце. А.Ф. Рогалеў выдзяляе наступныя тыпы загалоўкаў: тыя, што валодаюць праспектыўнай функцыяй або не маюць яе; загалоўкі, што адлюстроўваюць ідэю твора; прадметна-апісальныя, вобразна-тэматычныя, ідэйна-тэматычныя (полівалентныя), ідэйна-характарыстычныя, лірычна-эмацыйныя; аднаслоўныя (лаканічныя), мнагаслоўныя (велярычныя); адантрапанімічныя і адтапанімічныя онімы-загалоўкі [5, с. 47]. Усе даследчыкі, такім чынам, сыходзяцца на думцы, што загалолак у тэксце набывае канатацыйныя прырашчэнні, якія можна зразумець пасля ідэйна-тэматычнага разгляду твора.

У тэтралогіі А. Васілевіч намі выяўлена 29 загалоўкаў-онімаў. Гэта загалоўкі асобных раздзелаў у структуры частак-аповесцей. Паводле семантыкі і структуры гэта:

– уласныя імёны асоб, пра якіх і паведамляецца ў гэтых раздзелах: “Надзея” [1, с. 287], “Рахмат” [1, с. 464], “Толя” [1, с. 63], “Кордзя і Вера” [1, с. 146];

– імёны ўласныя ў спалучэнні з прыдаткамі-ідэнтыфікатарамі асобы па роднасных адносінах да галоўнай гераіні Ганькі: “Брат Коля” [1, с. 47], “Дзед Грысь” [1, с. 7], “Цётка Фядора” [1, с. 240];

– імёны ўласныя або прызвішчы ў спалучэнні з прыдаткамі, што ідэнтыфікуюць сацыяльны статус асобы, пра якую расказваецца ў раздзеле: “Волька-кулачка” [1, с. 143], “Настаўнік Крукоўскі” [1, с. 271], “Старшыня Соскін” [1, с. 282], “Барада дзеда Васіля” [1, с. 121], “Валак” [1, с. 202], “Коля Моўчан” [1, с. 439];

– мянушка: “Хашкелэ” [1, с. 257], “Іван Дарэмны” [1, с. 74], “Халва” [1, с. 377];

– тапонімы – назвы краін, гарадоў: “Мая Ідылія” [1, с. 6], “Слуцк” [1, с. 26], “Масква” [1, с. 418];

– мікратапонімы: “Фотава яма” [1, с. 15], “Хутар Мілешава” [1, с. 166], “Свята ў Змяёўцы” [1, с. 425];

– загалоўкі двухсастаўныя або аднасастаўныя неразвітыя сказы, у якіх онімы з’яўляюцца дзейнікамі або дапаўненнямі: “Прыязджаў Колас” [1, с. 88], “Валодзя прыехаў” [1, с. 422], “Ціма памёр” [1, с. 304], “Забілі Кірава” [1, с. 261], “У цёткі Іваніхі” [1, с. 153], “Еду ў Ленінград” [1, с. 431].

Каб зразумець сутнасць загалоўка, патрэбна пазнаёміцца з усім раздзелам, дзе героем з’яўляецца асоба, названая ў загалоўку. Усе онімы-загалоўкі звязаны з ідэйна-тэматычнымі асаблівасцямі тэтралогіі: у цэнтры ўвагі пісьменніцы – станаўленне асобы галоўнай гераіні тэтралогіі Ганькі Гурновіч. Гэта яна пазнае свет, праз яе ўспрыманне падаюцца асобы, названыя ў загалоўку. Гэта Ганька спачатку ўспрымае тые мясціны, што акаляюць вёску Зялёная Дуброва, гэта яе краіна Ідылія. Онімы-загалоўкі ўзбагачаюцца тэкставымі канатацыямі, гэта значыць, што ўсе загалоўкі-онімы праспектыўныя: постпазіцыйны тэкст напаўняе іх семантыкай. Дзякуючы онімам-загалоўкам тэкст успрымаецца як структурна-семантычнае цэлае. Загалоўкі-онімы ў тэтралогіі А. Васілевіч у асноўным ідэйна-характарыстычныя – перадаюць агульную ацэнку, асноўную ідэю твора, і адначасова прадметна-апісальныя, гэта значыць канцэнтравана перадаюць змест раздзела.

Напрыклад, загалоўкі “Надзя”, “Толя”, “Кордзя і Вера”, “Рахмат”, “Брат Коля”, “Дзед Грысь”, “Цётка Фядора” не толькі называюць імёны людзей, але і выяўляюць, як кожны з гэтых людзей дапамагае станаўленню асобы Ганькі. Так Надзея – гэта незвычайная жанчына, якая не толькі прыгожая, умее рабіць усю вясковую работу, але для вясковай дзяўчынкі незвычайнае тое, што Надзея чытае кнігі і дзеля гэтага сябрае з вучнямі, просіць іх прыносіць ёй кнігі. Гэтым яна блізкая Ганьцы, якая таксама любіць чытаць “романы” – кнігі, што засталіся ў дзеда Грыся на гарышчы пасля смерці яго сына, былога ваеннага. “Кордзя і Вера” – дваюрадныя брат і сястра Ганькі, дзеці дзядзькі Мікалая, вучацца ў сямігодцы ва Урэччы. Прыходзячы ў суботу на выхадныя дамоў, яны расказваюць Ганьцы пра школу, дазваляюць чытаць свае падручнікі, даюць фарбы. Кордзя шкадуе Ганьку, бо яна ўжо сірата, жыве ў яго бацькоў. Ён катае яе

на санках, гуляе з ёю. Вось такія людзі, як Кордзя, сустракаюцца Ганьцы найчасцей, таму яна і выжывае, вучыцца ў школе, хаця яе бацька і маці памерлі.

Онім-загаловак “Дзед Грысь” таксама характарыстычны. Стары ўжо нямоглы, летам абуты ў валёнкі, сядзіць на печы, але не любіць Ганьку і яе маці, сваю дачку, за тое, што яна выйшла замуж за беларуса, не жыхара Зялёнай Дубровы, дзе жылі патомныя палякі, “паны”. Вядома, што і Ганька яго не любіць і не плача, калі той памірае. Але гэта таксама выходзіць Ганьку: яна не разумее, як можна не любіць яе маму, такую прыгожую, самую лепшую ў свеце, такую хворую. На думку Ганькі, такая чэрствасць дзеда – адна з прычын хваробы яе мамы.

Такою ж самую негатыўную характарыстыку дае асабе і онім “Цётка Фядора”. Гэта жонка дзядзькі Мікалая, які пасля смерці сястры забраў ў сваю сям’ю Ганьку, і яна спаўна спазнала, дзякуючы цётцы, што значыць жыццё “за чужым парогам”.

Асаблівай увагі заслугоўваюць мянушкі ў якасці онімаў-загалоўкаў. Гэта датэкставыя загалоўкі, бо мянушка заўсёды мае ацэначны характар: яна даецца ў насмешку, падкрэсліваючы нейкія адмоўныя якасці чалавека, асабліва маўлення, знешняга выгляду.

Так загаловак “Хашкелэ” – гэта мянушка ўрэцкай яўрэйскай дзяўчыны Рывы. Праз онім паказваецца трагічны лёс Рывы, якая была вельмі прыгожай, здатнай, але звязала свой лёс з артыстам вандроўнага тэатра і ўцякла з ім без волі бацькоў, а праз год вярнулася з дзіцём, дзяўчынкай, няўцямная, не пазнавала нікога. А калі родзічы ўкралі дзяўчынку Хашкелэ і звезлі яе на цягніку ў горад да родзічаў, Рыва зусім страціла розум, хадзіла штодня да цягніка і клікала сваю Хашкелэ. З яе насміхаліся, здэкаваліся. А ў час вайны, калі яўрэяў падганялі да лесу для пакарання, пачуўся свісток паравоза, Рыва кінулася з натоўпу і была забіта немцамі. Ганьку абурала раўнадушша месчачкоўцаў, якія не спачувалі няшчаснай, смяяліся з яе, параўноўвала з людзьмі, што яе акружалі, на іх карысць: мала хто быў абыякавым да яе сіроцкага лёсу.

Загаловак з онімам-мянушкай “Іван *Дарэмны*” з’яўляецца ідэйна-характарыстычным: Іван – падзёншчык, зімой з цэпам ходзіць па вёсках, малоціць удовам і адзінокім жанчынам жыта, гэтым сам корміцца і сям’ю збольшага (дзяцей у яго восем ці дзевяць, ён і сам не ведае колькі). Плата невялікая, адсюль і мянушка Дарэмны. Адначасова гэта і сродак раскрыцця ідэі твора: бедная беларуская вёска ў першыя паслярэвалюцыйныя гады, але людзі працуюць, не складаюць рук. Падаецца гэта праз успрыманне вясковай дзяўчынкі Ганькі, прычым у канцы раздзела голас аўтара і гераніні зліваецца: “Не век жа ў нас гэтак будзе. Будзе некалі і добра... Каб жа яно было так...” [1, с. 77]. Ганька бачыць, што толькі праца прыносіць плён.

Асобныя загалюўкі з онімамі-мянушкамі ў тэтралогіі вобразна-тэматычныя. Так, заглавак-онім “Валак” – гэта змененае прозвішча Валаховіча, здаровага, як вол, чалавека, які ездзіць па вёсках, спекулное, носячы такія чамаданы і баулы, якіх не панясеш, добра не паеўшы. Ціха, неназойліва ён абвалаквае сваімі словамі сялян, быццам бы ён бярэ не так і дорага за тавар, паступова раскладваючы яго, завабліваючы пакупнікоў. Прозвішча набывае ў тэксе двойную матывацыю: вол – валак (не чалавек) і волак – валачы (цягнуць). Бедная краіна, бедны яе народ, але ёсць і такія – валакі, якія валачуць толькі сабе, абагачаюцца. Ганька асуджае гэтага спекулянта, яна непрызна паведамляе пра яго знешнасць, паводзіны, баулы, чамаданы, пра яго настойлівыя сцвярджэнні аб цяжкім жыцці ў калгасах і пра тое, што яму вельмі цяжка ездзіць па тавары ў Ленінград, дзе “без верных людзей не абысціся”.

Адтапанімічныя онімы-загалюўкі ілюструюць, як паступова Ганька, галоўная гераіня тэтралогіі, пазнае свет. Заглавак “Мая Ідылія” набывае наступную тэкставую канатацыю: гэта вёска Зялёная Дуброва і бліжэйшыя аб’екты: Першыя нівы, Доўгія нівы, Дуброва, дзе Ганька брала грыбы, любавалася прыгажосцю роднага краю. Адсюль зразумела, чаму Ідылія: гэта свабоднае жыццё на ўлонні прыроды. Адсюль пачынаецца разуменне прыгожага, еднасці з родным краем.

Раздзел “Слуцк”: Ганька едзе ў Слуцк з мамай і Сашай на базар прадаваць ягады. Але ў Слуцку яна сядзела і вартавала каня з возам, пакуль маці з Сашай хадзілі ў крамы, так нічога і не бачыла, а чула пра гэты горад так шмат і чакала ўбачыць зусім іншае. Атрымалася, што Слуцк для Ганькі – гэта толькі тое, што яна змагла ўбачыць, а не тое, што чакала ўбачыць. Бо так прадыхавалі ўмовы сялянскага побыту: прыехалі прадаваць клубніцы, а на выручаныя ад продажу грошы купілі ўсё неабходнае ў гаспадарцы і хутчэй паехалі, бо дарога дадому няблізкая і даволі складаная: размытая грэбля і раскіданы мост, едучы па якім у Слуцк, яны ледзь не плылі. Такім чынам, онім-заглавак “Слуцк” набывае адценне горкай іроніі.

Онімы-загалюўкі са структурай сказа – гэта паведамленне пра падзею, якая зрабіла пэўны ўплыў на фарміраванне асобы Ганькі, гэта значыць, што такія загалюўкі таксама ідэйна-тэматычныя. Напрыклад, заглавак “Прыезджаў Колас” – паведамляе аб тым, што раней, калі Ганька была яшчэ зусім маленькая, у вёску Зялёная Дуброва прыезджаў Якуб Колас. Паводле сказаў маці Ганькі, ён быў на двары ў дзядзькі Мікалая, сядзеў з сялянамі, чытаў вершы, раздзелы з паэмы “Новая Зямля” – “Раніца ў нядзельку”, “Падгляд пчол” і іншыя. Жанчыны ў час успамінаў захапляліся дакладнасцю, прыгажосцю твораў, прастатой паэта: “Вось дык Каласок!”. Ужо ў свае сем гадоў Ганька зразумела, што галоўнае для пісьменніка – любоў да свайго народа, глыбокае веданне яго жыцця, талент. І ўжо ў час вучобы ва Урэччы яна сама напісала першы свой верш.

Загалолак-онім “Забілі Кірава” паводле структуры – аднастаўны няпэўна-асабовы сказ, паводле функцыі – ідэйна-тэматычны, праспектыўны. Постпазіцыйны тэкст апавядае пра жалобны мітынг ў школе з выпадку забойства С.М. Кірава, дзе выступалі вучні-камсамольцы, давалі клятву быць такімі ж вернымі свайму народу, як бальшавік-ленінец Сяргей Міронавіч Кіраў (Сяргей Кострыкаў). Назаўтра Ганьку прымаюць у піянеры. Яна настолькі эмацыянальна ўсё гэта перажывае, што нават ноччу кладзе свой чырвоны гальштук колеру крыві ўсіх, хто загінуў за справу працоўных, пад падушку. І зноў голас аўтара і гераіні зліваецца ў няўласна-простай мове: “Ніколі, ніколі ў жыцці не забудзе яна ні гэтага дня, ні гэтага адчування!” [1, с. 266]. Вось так жыццёвыя падзеі фарміруюць асобу чалавека пакалення 20-х – 30-х гадоў ХХ стагоддзя, да якога адносіцца і аўтар аўтабіяграфічнага твора “Пачакай, затрымайся...” А. Васілевіч.

Такім чынам, у тэтралогіі А. Васілевіч “Пачакай, затрымайся...” онімы-загалоўкі паводле паходжання падзяляюцца на дзве групы: адантрапанімічныя і адтапанімічныя.

Паводле структуры – гэта словы (імёны, мянушкі), словазлучэнні онімаў з прыдаткамі-ідэнтыфікатарамі ўзросту, роднасці, сваяцтва, сацыяльнай прыналежнасці, роду аб’екта: “Дзед Грысь”, “Волька-кулачка”, “Настаўнік Крукоўскі”, “Старшыня Соскін” і інш.; двухстаўныя і аднастаўныя сказы: “Прыезджаў Колас”, “Кірава забілі” і інш.

Функцыя онімаў-загалоўкаў усіх тыпаў ідэйна-тэматычная – выражаюць агульную аўтарскую ацэнку, асноўную ідэю твора, і адначасова прадметна-апісальная, гэта значыць канцэнтравана перадаюць змест пэўнага раздзела, загалоўкі-мянушкі выконваюць яшчэ і вобразна-тэматычную функцыю (“Іван Дарэмны”, “Валак” і інш.).

Апрача гэтага, усе онімы-загалоўкі з’яўляюцца сродкамі тэкстаўтварэння: ажыццяўляюць праспектыўную сувязь кампанентаў тэксту – звязваюць складаныя сінтаксічныя цэлыя ў адно структурна-семантычнае цэлае – звязны тэкст, або, з’яўляючыся ключавымі словамі ў выглядзе лексічных або сінтаксічных паўтараў у тэксце, забяспечваюць яго семантычнае і структурнае адзінства.

Літаратура

1. Васілевіч, А. Пачакай, затрымайся...: аповесці: для сярэдн. і старэйш. шк. узросту // А. Васілевіч. – Мінск: Юнацтва, 1994. – 426 с.

2. Шур, В.В. Онім у мастацкім тэксце: манаграфія / В.В. Шур. – Мінск: Бел. кнігазбор, 2006. – 216 с.

3. Жураўская, Л.В. Лексіка-семантычныя і функцыянальныя асаблівасці айконімаў у зборніку Ф. Янкоўскага “Радасць і боль” / Л.В. Жураўская // Тэкст. Язык. Человек: сб. науч. тр.: в 2 ч. / Моз. гос. пед. ун-т. – Мозырь, 2007. – Ч. 2. – С. 148–150.

4. Гапоненка, І.А. Назвы населеных пунктаў Рэспублікі Беларусь: Мінская вобл.: нармат даведнік / І.А. Гапоненка, І.Л. Капылоў; пад агульнай рэд. Лемцюговай В.П. – Мінск: Тэхналогія, 2003. – 605 с.

5. Рогалев, А.Ф. Ономастика художественных произведений: пособие / А.Ф. Рогалев. – Гомель: ГГУ, 2002. – 194 с.

Ляшчынская В.А. (Гомель, Беларусь)

**ФРАЗЕАЛАГІЧНАЯ РЭПРЭЗЕНТАЦЫЯ ГЕРАІНІ
І АСОБЫ АЎТАРА МАСТАЦКАГА ТВОРА
(на матэрыяле аповесці “Гандлярка і паэт” І.П. Шамякіна)**

У сучасных навуковых даследаваннях асаблівае роля адводзіцца антрапацэнтрычнаму падыходу, які дазваляе прадставіць значэнне моўных адзінак у якасці кагнітыўнага феномена і выявіць не толькі спецыфіку адлюстравання спасцігнутага індывідам вопыту ў намінацыі рэалій, але і ўказаць на асаблівасці дэкадзіравання рэцэпіентам інфармацыі, закладзенай у той ці іншай адзінцы. Сярод моўных адзінак фразеалагічныя адзінкі вызначаюцца сваёй спецыфікай і ўнікальнасцю, што абумоўлена найперш іх узнікненнем і, зразумела, уласцівацямі і ўздзеяннем, паколькі фразеалагізмы кожнай мовы ствараюцца на аснове вобразнага ўяўлення аб рэчаіснасці, якое “адлюстроўвае пераважна звычайна-эмпірычны, гістарычны і духоўны вопыт моўнага калектыву, звязаны з яго культурнымі традыцыямі” [1, с. 302]. Фразеалагічныя адзінкі як адзінкі другаснага ўтварэння характарызуюцца наяўнасцю не толькі экспліцытнай інфармацыі, якая выяўляецца ў іх значэнні, дэфініцыі, але і імпліцытнай, якая можа быць раскрытай толькі з улікам унутранай формы, вызначэння вобразнага складніка кожнай. І тады вобраз фразеалагізма “дзеінічае як кагнітыўная схема – структура ведаў, якая ўтрымлівае ў згорнутым выглядзе вопыт узаемадзеяння чалавека з акаляючым светам” [2, с. 25]. Зразумела, што фразеалагізмы, якія валодаюць намінатыўнай, экспрэсіўна-вобразнай, эмацыянальна-экспрэсіўнай функцыямі, а таксама функцыяй лаканізацыі маўлення і семантычнай кампрэсіі, шырока выкарыстоўваюцца мастакамі слова.

Нам падалося цікавым разгледзець фразеалагічныя адзінкі не як формы адлюстравання структур чалавечай свядомасці, мыслення і пазнання, хоць і гэты фактар улічваецца пры іх аналізе, а як адзінкі, якія мастак выбірае з мноства такіх адзінак мовы, як стылістычны сродак для рэпрэзентацыі сваіх герояў. І яшчэ не менш важным лічым, што выбар і ўжыванне фразеалагічных адзінак у мове твора, далей ва ўсёй яго творчасці служыць адным са сродкаў пазнання, выяўлення індывідуальнасці стылю і самога мастака.

Аб'ектам аналізу намі абрана мова аповесці І.П. Шамякіна “Гандлярка і паэт” [3], а прадметам сталі выкарыстаныя ў творы фразеалагізмы з мэтай выяўлення іх ролі ў рэпрэзентацыі галоўнай гераіні і аўтара твора, паколькі гіпатэтычна праз адбор і ўжыванне чалавекам фразеалагізмаў пазнаецца і выяўляецца ён сам.

Адразу заўважым, што мова аповесці характарызуецца выкарыстаннем адносна невялікай колькасцю фразеалагічных адзінак (каля 100), але яны ўсё ж сведчаць пра багацце і разнастайнасць аўтарскіх моўных сродкаў. Яшчэ больш гэта асаблівасць мовы аўтара вызначаецца тым, што ён скарыстоўвае самыя розныя паводле структуры, семантыкі, марфалага-сінтаксічных тыпаў фразеалагізмы, якія, як правіла, не паўтараюцца. Выключэнне складаюць толькі тры фразеалагізмы: *варон лавіць; пяткі падмазваць і да д'ябла*.

Фразеалагічная адзінка *варон лавіць* ‘быць няспрытным, непаваротлівым, прапускаць зручны момант’, паўтораная ў тэксе чатыры разы з адным і тым жа яе значэннем (у мове вядома яшчэ значэнне ‘рассеяна глядзець на што-н. з пустой цікавасцю’), на нашу думку, скарыстана аўтарам для характарыстыкі адной рысы гераіні-гандляркі. Фразеалагічная адзінка, з аднаго боку, дакладна і вобразна вызначае і акрэслівае імпульсіўнасць, нястрыманасць Вольгі, якая не ўпусціць зручнага моманту, каб пажывіцца задарма, *не ловіць варон*; з другога боку, з яе дапамогай галоўная гераіня суірацьпастаўляецца яе знаёмым інтэлігентам Бароўскім, найперш іх дачцэ Лене, сяброўцы Вольгі. На гэта ўказвае, дарэчы, той факт, што амаль усе выпадкі ўжывання названага фразеалагізма характарызуюць унутранае ці знешняе маўленне гераіні ў адносінах да Бароўскіх і яе сяброўкі Лены:

1) *Але тут жа падумала: раз сапраўды і міліцыі ўжо няма, улады, то ў дурнях яна застанецца, калі ў той час, як другія нажываюцца, яна з-за нейкай сваёй сумленнасці будзе варон лавіць* [3, с. 390–391];

2) *На хлебазаводзе муку раздаюць. Хадзем! Не лаві варон. Свае ж раздаюць* [3, с. 400];

3) *Ды ўжо ж, варон не лавіла – яўны дакор ім, Бароўскім* [3, с. 413];

4) *Каму? Бароўскім? Яны гордыя. Ды і ў мяне не база, не склад. Не трэба было ім варон лавіць* [3, с. 544].

А двойчы ўжытая фразеалагічная адзінка *пяткі падмазваць* ‘ратавацца ўцёкамі’, зафіксаваная спачатку ў мове аднаго з рабаўнікоў гастронама пасля захопу Мінска немцамі і адступлення нашай арміі, а затым і ў мове гераіні, якая таксама становіцца рабаўніцай крамы, выступае індикатарам іх падабенства, агульнасці. Да таго ж гэтая прастамоўная фразеалагічная адзінка, як і многія іншыя фразеалагізмы ў мове гераіні, што прадстаўлены найбольш размоўнымі і прастамоўнымі паводле сваёй стылістычнай характарыстыкі, ілюструе бойкую,

грубаватую, у пэўнай ступені рызыкаўную маладую жанчыну, што за словам у кішэню не палезе і не вельмі выбірае далікатныя словы і выразы.

Што датычыць прастамоўнага фразеалагізма *да д’ябла* ‘навошта, дзеля чаго?’, то, на нашу думку, яго ўжыванне ў абодвух выпадках нічым не матывавана, хіба толькі да і то з вялікай нацяжкай мэтай падкрэсліць і перадаць грубавата-зніжаны змест мовы аўтара з улікам дзеяння ірадыяцыі, асноўнай прыкметай якой з’яўляецца “накіраванае ўздзеянне адных моўных адзінак і іх канфігурацый на другія з мэтай мадыфікацыі характару абазначанага апошніх” [4, с. 19].

Заўважым і яшчэ на адну адметнасць ужывання фразеалагізмаў у творы, якая датычыць амаль поўнай адсутнасці сінанімічных сярод усіх зафіксаваных у творы фразеалагічных адзінак, якія, як вядома, абазначаючы адзін аб’ект рэчаіснасці і адносячыся да аднаго класа, усё ж, дзякуючы свайму вобразу, яго патэнцыялу ў кожнай адзінцы, амаль ніколі не бываюць ідэнтычнымі і даюць магчымасць пісьменніку перадаць найтанчэйшыя адценні ў значэнні, экспрэсіўна-стылістычнай ацэнцы і пры гэтым яшчэ не паўтарыцца і дакладна і поўна асвятліць пэўны аб’ект яго ўвагі.

У гэтых адносінах для мовы абранага твора І.П. Шамякіна выключэнне складае толькі адна група сінанімічных дзеяслоўных фразеалагізмаў, якія скарыстаны для перадачы эмоцыі здзіўлення розных персанажаў твора на словы гераіні ці на яе самую: *Але калі гэты лысаваты, хоць і не стары яшчэ, тып, .. паспрабаваў даверліва загаварыць, Вольга адказала яму так, што ў таго паблеклыя вочы на лоб палезлі* [3, с. 392]; *У дзядка расшырыліся вочы, ён не адразу адважыўся перакласці яе [Вольгі] словы. (У адказ на прапанову падарыць нямецкаму афіцэру кветкі Вольга адказала, што ён багаты і можа сам купіць)* [3, с. 390–391]; *Увайшоў ён [вусаты] смела, з грукатам, як вандроўны кравец, толькі, адчыніўшы дзверы, па-інтэлігенцку спытаў дазволу: – Можна? Убачыў Вольгу – здзівіўся, зрабіў вялікія вочы...* [3, с. 483]. А ў адным выпадку для перадачы здзіўлення самой гераіні выкарыстана ФА *зрабіць вялікія вочы* ў аўтарскім пераўтварэнні (замена аднаго кампанента і ўключэнне дадатковага), дзякуючы чаму яна загучала паноўна і зусім адметна, перадаючы высокую ступень інтэнсіўнасці эмоцыі здзіўлення: *У яе [Вольгі] зрабіліся круглыя – па яблыку – вочы. (Пасля прапановы паслухаць па прыёмніку Маскву)* [3, с. 469].

Як відаць, усе адзначаныя фразеалагічныя адзінкі, аб’яднаныя агульным значэннем ‘здзівіцца’, пабудаваны на адлюстраванні ў іх адной сімптаматычнай рэакцыі чалавека праз вочы, якія, як адзначаюць псіхалагі, “расшыраюцца і акругляюцца” [5, с. 190]. Хаця выражэнне эмоцыі здзіўлення як адной са з’яў унутранага свету чалавека, якія недаступныя непасрэднаму назіранню, мае і іншыя сімптаматычныя прыкметы, што засведчана ў фразеалагізмах беларускай мовы: *паразьяўляць /паразьявіць*

раты ‘крайне здзівіцца, стаць моцна ўражаным (пра ўсіх, многіх)’; *твар выцягваецца /выцягнуўся* ‘хто-н. вельмі здзіўлены, расчараваны і пад.’; *разводзіць рукамі* ‘даходзіць да крайняга здзіўлення, недаўмення; не ведаць, як выйсці з цяжкага становішча’ і *паціскаць плячамі (-ыма)* ‘выказваць здзіўленне, неразуменне, няведанне і пад.’, якія не знайшлі свайго выкарыстання ў мове твора. Праўда, усе фразеалагізмы вобразнага выражэння эмоцыі здзіўлення, зафіксаваныя ў аповесці, маюць сваю форму выражэння, у тым ліку і адну аўтарскую мадыфікацыю (*зрабіліся круглыя – па яблыку – вочы*), што сведчыць аб актуалізацыі ў фразеалагізмах пэўнага сэнсу, абумоўленага зместам твора, і характарызуе індывідуальнасць творцы.

Да месца будзе адзначыць, што ўвогуле аўтарскія семантычныя і фармальныя пераўтварэнні фразеалагізмаў не ўласцівы мове аналізаванага твора. Заўважана толькі некалькі выпадкаў выкарыстання прыёму аўтарскай замены кампанента ў асобных фразеалагізмах: *адрэзаны кавалак* замест *луста, скіба*; *прыйсці да памяці* замест *у сябе*; *як на гора* замест *на бяду і даць воднаведзь* замест *бой*, а ў адным выпадку яшчэ і прыёму кантамінацыі: *От трэба неяк інакш пагаварыць з хлопцам, каб назаўсёды выбіць з яго гарачай галавы гэтыя думкі – аб помсце немцам; ёсць каму помсціць без яго* [3, с. 499], дзе выдзеленая фразеалагічная адзінка ўтворана з двух фразеалагізмаў – *выбіваць з галавы дур* ‘строга ўздзейнічаючы, адвучваць каго-небудзь ад дрэнных звычак, схільнасцей і пад.’ і *гарачая галава* ‘нястрымны, неразважлівы чалавек, які захапляецца, дзейнічае паспешна’. У выніку назіраецца перадача больш дакладнага, у адпаведнасці з кантэкстам сэнсу.

І нарэшце варта адзначыць і тое, што большасць з ужытых аўтарам фразеалагізмаў у творы так ці інакш належаць ці датычаць гераіні. У прыватнасці, першае знаёмства чытача са сваёй гераіняй пісьменнік пачынае з перадачы яе ўнутранага маўлення пра бацьку, выяўляючы карані таго гераізму, да якога яна, базарная гандлярка, прыйшла за час ваеннага ліхалецця. З дапамогай фразеалагізмаў сцісла, дакладна і вобразна, як гэта можна праз выкарыстанне гэтых унікальных адзінак мовы, даецца характарыстыка бацькі Вольгі, які “*мог узяць чарку, але заўсёды ведаў меру, п’янюг ненавідзеў, сына старэйшага неўзлюбіў, калі той прыахвоціўся да праклятага зеля*” [3, 383], і які для Вольгі “*заўсёды знаходзіўся як бы ў цяні*” [3, 387].

Далей па ходу апаведу жыцця гераіні адзначаем фразеалагізмы-характарыстыкі аб працы яе маці *ад цямна да цямна, як валы*, пра братоў гераіні як *адрэзаных кавалках* (зразумелым становіцца замена кампанента ў фразеалагізме), пра *шайку-лейку* рабаўнікоў, сярод якіх яна не жадала і ўсё ж была, пра жыццё пры немцах і паліцаях, якія *як каты на сала* заглядаюць на яе і ліпнуць *як мухі на мёд*, але могуць ў *душу напляваць, узяць за жабры*, пра яе жыццё *як гораху пры дарозе* і інш.

Аднак значная частка фразеалагізмаў выкарыстоўваецца аўтарам для перадачы і апісання эмацыянальнага стану гераіні, іншых персанажаў аповесці, што зусім зразумела, паколькі менавіта эмоцыі, выкліканыя жахамі ваеннага часу, па-першае, вымушаюць Вольгу па-іншаму паглядзець на сваё жыццё; па-другое, менавіта самыя светлыя пачуцці – спагада, дабрыня, каханне прыводзяць яе да выратавання Алеся з лагера ваеннапалонных, а затым і да самаахвяравання ў імя кахання.

Так, у Вольгі *сэрца аблілося крывёю* да слабога і знямоглага Алеся, яна рэдка, каб *адвесці душу*, ходзіць на рынак. У яе неаднойчы *сэрца ледзянела “ў бяссонныя ночы ад страшных думак”* [3, с. 503], яе *сэрца сціснулася ў хваляванні за Алеся толькі пры адным упамінанні бацькам Лены пра неасцярожнасць паводзін жанчыны* [3, с. 510]. Гераіня становіцца больш вытрыманай, бо калі раней яна магла Лёну *ў гразь утаптаць*, то цяпер да той з *адкрытай душой*. У галоўнай гераіні твора нават *“страх адхлынуў, той, першы, балючы, і сэрца вярнулася на сваё месца. Але не магла яна не паглядзець на павешаных!”*, яна ўжо не баялася *“сустрэцца тварам у твар з той небяспекай”* [3, с. 529]. Хаця па-ранейшаму яна гатова *“даць водпаведзь, дзёрзкую, па-свойму, па-базарнаму”*, таму, хто скажа нядобрае пра яе каханне [3, с. 537]. У прадчуванні разлукі ў яе *ёкнула сэрца*, а ад стуку Алеся ў шыбу Вольга *“ажно задыхнулася ад радасці, ажно млосна сэрцу зрабілася”* [3, с. 540]. А пры сустрэчы яна *не зводзіла вачэй з каханага*. І нарэшце, Вольга гатова *браць на душу расстрэл паліцай*, бо *“не захацела, каб гэта зрабіў Саша”*, і няхай *“шукаюць ветру ў полі”* [3, с. 598].

Вось так сцісла і дакладна фразеалагізмы рэпрэзентуюць галоўную гераіню твора, раскрываюць фразеалагічныя здабыткі аўтара. Іх ужыванне ў маўленчай дзейнасці гераіні і ў мове твора ўвогуле выяўляе найперш яркую выразнасць, значнасць гэтых адзінак як стылістычнага сродку слоўнай маляўнічасці, экспрэсіўнасці, для стварэння дакладнасці і адметнасці вобраза гераіні і ў пэўнай ступені для вызначэння індывідуальнасці мастака твора. Зразумела, мы не прэтэндуюем на поўнае і тым больш канчатковае ўстанаўленне характэрнай адметнасці адносна фразеалагізмаў ідыястылю І.П. Шамякіна, бо выяўлены толькі першыя штрыхі ў яе выяўленні і патрабуецца далейшая праца па вывучэнні фразеалагічных рэсурсаў у іншых творах і ўсёй творчасці мастака ўвогуле.

Літаратура

1. Телия, В.Н. Культурно-национальные коннотации фразеологизмов (от мировидения к миропониманию) / В.Н. Телия // Славянское языкознание. XI Межд. съезд славистов. Доклады российской делегации: Сб. докладов (Отделение литературы и языка РАН); отв. ред. Н.И. Толстой. – Москва: Наука, 1993. – С. 302–313.
2. Баранов, А.Н. Принципы семантического описания фразеологии / А.Н. Баранов, Д.О. Добровольский // Вопросы языкознания. – 2009. – № 6. – С. 21–34.
3. Шамякін, І. Гандлярка і паэт / І. Шамякін. Збор твораў у шасці тамах. Т. 5. – Мінск: “Мастацкая літаратура”, 1979. – С. 381–604.

4. Каплуненко, В.В. Фразеологическая иррадиация в системе номинации // Проблемы фразеологической номинации: Межвуз. сб. науч. трудов / Мин-во просвещения РСФСР. Иркутский гос. пед. ин-т; редкол.: А.М. Каплуненко (отв. ред.) [и др.]. – Иркутск: Иркутский госпединститут, 1988. – С. 19–27.

5. Кэррол Э. Изард Психология эмоций / Кэррол Э. Изард. – СПб.: Питер, 2011. – 461 с.

Макарэвіч М.М. (Мазыр, Беларусь)

ТЭМАТЫЧНЫЯ ГРУПЫ ПРОМЫСЛАВАЙ ЛЕКСІКІ Ў НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ТЭРМІНАЛОГІІ

Лексіка народных промыслаў і рамёстваў узнікла задоўга да станаўлення літаратурнай мовы. Гэты лексічны пласт забяспечваў назыўную функцыю промыславых прадметаў, дзеянняў і г. д. Разам з навукова-тэхнічным прагрэсам разглядаемыя намі промыслы і рамёствы (рыбалоўства, пчалярства, бондарства і кавальства) трансфармаваліся ў галіны сельскай гаспадаркі (рыбалоўства, пчалярства), спецыяльнай дрэваапрацоўчай вытворчасці (бондарства), а таксама металаапрацоўчай (кавальства). Гэта абумовіла пераход пэўнага аб'ёму народнай (дыялектнай) лексікі ў разрад навуковых тэрмінаў.

Пранікала дыялектная лексіка ў адпаведныя тэрмінасістэмы як у нязменным выражэнні, так і ў якасці ўтваральнай базы для называння тэрмініруемых паняццяў. У дадзеным артыкуле мы разглядаем тэрміны, запазычаныя з дыялектнай мовы без змен, а таксама тэрміны, галоўнымі кампанентамі ў складзе якіх з'яўляюцца словы дыялектнай лакалізацыі. Гэта абумоўлівае адпаведнасць ніжэй паказаных тэматычных груп дыялектным тэматычным групам, што сведчыць пра пераемнасць у працэсе станаўлення навуковай тэрміналогіі.

Навуковая тэрміналогія *рыбалоўства* прадстаўлена меншай колькасцю лексем у параўнанні з дыялектнай лексікай, што тлумачыцца нераспрацаванасцю першай.

Тэматычная група **назвы прылад для лоўлі рыбы** адлюстроўвае найменні, характэрныя для тэрмінасістэмы 20–30 гг. і 80–90 гг. ХХ ст.

Падгрупа **назвы невадаў** уключае ў свой састаў такія назвы: *валакуша* [СГТ-19, с. 13]; *браднік* [РБСГ, с. 40], *невад: блізняцёвы невад, грунтавы невад, закідны невад, запорны невад, кашальковы невад* [РБСГ, с. 267].

Назвы стаўных пастак ўключаюць у свой склад тэрміны: *гаць* [СГТ-19, с. 19], *верша* [РБСГ, с. 50].

Падгрупа **назвы рухомых пастак** уключае ў свой склад наступныя намінацыі: *волак, марлевы волак, ручны волак* [РБСГ, с. 63], *падсачак: Падсачкі* прадаюцца ў рыбалоўных магазінах [Лад., с. 35].

Падгрупа **назвы кручковых снасцей** уключае ў свой склад тэрміны: *вуда*: Рыбалову, ловячы *вудаю*, важна захоўваць поўную цішыню [Лад., с. 22]; *бляшня* [Матр., с. 98].

Тэматычнае аб'яднанне **назвы састаўных частак рыбалоўных прылад** прадстаўлена лексемамі *вудзільна*, *грузіла*, *куль*, *матня кручо́к*, *паплаво́к*: *Вудзільна*, якім карыстаюцца пры лоўлі з паплаўком, павінна быць моцным, пругкім, ідэальна прамым [Матр., с. 37]; *Грузілам* завецца кавалак мэталю, у большасці волава, якое прывязваецца да павадка... [Лад., с. 28]; *куль*, *матня* [РБСГ, с. 254]; *Паплавок* – гэта своеасаблівы семафор для рыбалова [Матр., с. 40] і інш.

Семантычнае аб'яднанне **назвы рыб** характарызуецца наяўнасцю большай колькасці тэрмінаадзінак.

Падгрупа **назвы рыб сямейства карпавых** характарызуецца значным аб'ёмам адзінак, што тлумачыцца багаццем паняццяў. Сярод іх вылучаюцца наступныя: *кара́сь*, *карп*, *лешч*, *лінь*, *плётка*, *пячкур*, *галавень*, *чахо́нь*, *чырванapéрка*, *сазан*, *язь*, *ялец*, *краснапёрка*, *кляпец*, *келб-пячкур* і інш.: *кара́сь* [ПСБТ, с. 28]; *галавень* [НЖ-12, с. 24]; *ялец* [КСБТ, с. 12]; *Карась* – нязменны і, як правіла, шматлікі жыхар большасці стаячых і праточных азёраў [Матр., с. 19]; *Язь* даволі шырокі ў сьпіне, крыху круглаваты, хвост і ніжнія плаўнікі ў яго чырвоныя, а верхнія шызыя [Лад., с. 59] і інш.

Аб'яднанне **назвы рыб сямейства акунёвых** утвараюць тэрміны *акунь*, *ёрш*, *джгір*, *джгір-наса́р*, *суда́к*, *язгу́р*: *акунь* [ПСБТ, с. 48]; *джгір* [КСБТ, с. 12]; *Ёршы* жывуць толькі ў чыстых водах [Лад., с. 58]; *Судак* – адзін з прадстаўнікоў даволі шматлікага сямейства акунёвых [Матр., с. 12] і інш.

Тэматычнае аб'яднанне **назвы рыб сямейства шчупаковых** прадстаўлена лексемай *шчупа́к* (*шчупачо́к*): *Шчупак* мае доўгае, выцягнутае тулава, якое заканчваецца спераду даволі вялікіх памераў галавой [Матр., с. 15]; *шчупачок* [КСБТ, с. 62] і інш.

Падгрупа **назвы рыб сямейства ласосевых** мае ў сваім складзе найменні *стронга*, *стронга пярэ́стая*, *стронга-ласо́ска*, *стронга-кумжа*: *стронга-ласоска* [НЖ-12, с. 34]; *стронга пярэстая* [АСХЖ, с. 5]; Корміцца *стронга* рознымі рачкамі, чарвячкамі, лічынкамі насякомых [Матр., с. 26] і інш.

Тэрмінаадзінка *сты́нка* з'яўляецца адзінай у падгрупе **назвы рыб сямейства корушкавых**: *стынка* [НЖ-12, с. 28].

Падгрупа **назвы рыб сямейства асятровых** прадстаўлена лексемай *сце́рлядзь* [ПСБТ, с. 71].

Падгрупа **назвы рыб сямейства сомавых** ілюструецца тэрмінаадзінкай *сом*: *сом* [НЖ-12, с. 35]; *Сом* – самая буйная з усіх рыб, якія насяляюць вадаёмы нашай рэспублікі [Матр., с. 27] і інш.

Тэматычная падгрупа **агульныя назвы рыб і частак іх цела** ўключае ў свой склад найменні *жывеіц, жабры, плаўнік*: Калі выняць рыбу на паветра, у яе *жабры* хутка зліпаюцца і яна здыхае [Лад., с. 91]; *жывец* [РБСГ, с. 122]; У большасці рыб парныя *плаўнікі* толькі падтрымліваюць раўнавагу [Лад., с. 83].

Тэматычная група **назвы рыбака** ў тэрміналогіі прадстаўлена найменнем *рыбалоў*: *рыбалоў* [РБСГ, с. 255]; Сапраўднаму *рыбалоу* трэба цвёрда ведаць звычаі і густы рыбы [Лад., с. 16].

Падгрупа **назвы дзеянняў суб'екта і аб'екта рыбнай лоўлі** складаецца з тэрмінаадзінак *лоўля, клявіць, нераставіць, нераст* (*массавы нераст, парны нераст, расцягнуты нераст, франтальны нераст*): *лоўля* [РБСГ, с. 217]; *нераст* (*массавы нераст, парны нераст, расцягнуты нераст, франтальны нераст*) [РБСГ, с. 271]; Увесну большасць нашых рыб *нерастуе* [Лад., с. 94] і інш.

Тэматычная група **назвы лодак** адзначана тэрмінам *лодка* [РБСГ, с. 217].

У навуковай тэрміналогіі *пчалярства* фіксуецца шэраг адзінак, якія засведчаны і ў народнай тэрміналогіі. Некаторыя з іх дапоўнены ўдакладняючымі, дыферэнцыруючымі азначэннямі з улікам развіцця іх прадметна-паняццёвай сферы.

Падгрупа **назвы вулей і гнёздаў для дзікіх пчол** тэматычнай групы **назвы прыстасаванняў для развядзення і ўтрымання пчалінай сям'і** ў навуковай тэрмінасістэме прадстаўлена лексемамі *пчалінае гняздо* [СЛТ-8, с. 43]; *вулей рамавы, аднасценны вулей, двухсценны вулей, брытанскі вулей, двухсямейны вулей, шмат'ярусны вулей, шматкорпусны вулей* [РБСГ, с. 515]; *вулей Дадана-Блата* [Струк.-1, с. 58]; *вулей Лангстрота-Рута, борць* [РБСГ, с. 39] *калода* [РБСГ, с. 176]; *ляжак* [РБСГ, с. 206] і інш.

Семантычнае аб'яднанне **назвы прыстасаванняў для адсадкі маткі** ўключае ў свой склад тэрміны *матачнік*: *запячатаны матачнік, роевы матачнік* [РБСГ, с. 232].

Тэматычная група **назвы месцаў размяшчэння вулляў з пчоламі** ілюструецца тэрмінаадзінкамі *пасека, зімоўнік, вуллёўнік, пчольнік* (*пчальнік*): *калгасны пчольнік, качавы пчольнік, лясны пчольнік, маткавыядны пчольнік, нуклеусны пчольнік, апыляльны пчольнік* [СЛТ-8, с. 37]; *пасека* [ДП, с. 78]; *зімоўнік*: У буйных калгасных пасеках пчолы павінны зімаваць у цёпрых памяшканнях (зімоўніках) [Бал., с. 48] і інш.

Найбольш прадстаўнічай з пункту гледжання наяўнасці тэрмінаадзінак дыялектнага паходжання з'яўляецца тэматычная група **назвы пчол паводле ступені свайго развіцця і функцыянальнай ролі**. Сюды ўваходзяць лексемы *чарва* [СГТ-19, с. 75]; *пчала*: *башкірская пчала, далёкаўсходняя пчала, сярэднебеларуская пчала, украінская пчала, паўночнакаўказская пчала, грузінская пчала, жоўтая персідская пчала* [РБСГ, с. 410]; *матка* [ДП, с. 10]; *пчала-карміцелька, пчала-разведчыца,*

пчала-будаўніца, пчала-зборшчыца [РБСГ, с. 324], *чмель* [РБСГ, с. 548]; *сям'я* [Бутк., с. 33] і інш.

Тэматычная група **назвы прадуктаў, вырабленых і здабытых пчоламі**, фіксуе ў сваім саставе навуковыя тэрмінаадзінкі, ідэнтычныя народным найменням: *воск* [Струк.-1, с. 16]; *пылок* [КСБТ, с. 40], *нектар* [ДП, с. 13], *пчаліны клей* [ДП, с. 28]; *пропаліс* [РБСГ, с. 402]; *мёд: акацыевы мёд, борцевы мёд, верасовы мёд, грэцкі мёд* [РБСГ, с. 237] і інш.

Група **назвы прылад працы пчаляра** ў навуковай тэрміналогіі выкарыстоўвае шэраг адзінак, якія першапачаткова функцыянавалі ў дыялектнай мове, трансфармаваўшы некаторыя з іх: *курадым, курадым Рута, курадым Бінгама, дымнік, дымнік Рута, дымар*: Адным з гэтых асноўных правіл з'яўляецца правіла, як карыстацца курадымам [Струк.-1, с. 50]; Заўсёды трэба мець напагатове дымнік [Бутк., с. 5]; дымар Рута [Бал., с. 29] і інш.

Семантычнае аб'яднанне **назвы посуду для збору мёду** адзначана адной лексемай: *ліпаўка* [РБСГ, с. 212].

Тэрмінагрупа **назвы дзеянняў, стану аб'екта і суб'екта пчалярскага промыслу** мае ў сваім складзе шэраг найменняў: *аблёт* [ДП, с. 128]; *абкурванне* [РБСГ, с. 12]; *раіцца* [РБСГ, с. 434]; *аграбаць* [Бутк., с. 14]; *аблётвацца* [Бутк., с. 5] і інш.

Канкрэтызуючыя азначэнні дыялектнага паходжання прадстаўлены адной лексемай: *пчаліныя* [НЖ-12, с. 11].

У навуковай тэрміналогіі **бондарства** выкарыстоўваецца пэўная колькасць адзінак з народнай тэрмінасістэмы, што сведчыць аб пераемнасці ў лексічнай сістэме промыслу.

Падгрупа **назвы бондара** адзначае ў сваім складзе адну ўніфікаваную тэрмінаадзінку: *бондар* [РБСГ, с. 37].

Семантычнае аб'яднанне **назвы прылад працы бондара** складаецца з лексем, якія выкарыстоўваюцца для намінацыі ўніверсальных дрэваапрацоўчых прылад, а таксама спецыялізаваных бандарскіх інструментаў: *сьвердзел, сьвідар, сьвярдзёлак* [СГТ-19, с. 11]; *сякера* [СГТ-19, с. 45]; *скобля* [РБСГ, с. 458]; *ручны бандарны рубанак* [Буйв., с. 38]; *стамеска* [Караб., с. 205]; *шархебель* [Караб., с. 120].

Тэматычная падгрупа **назвы посуду для захоўвання сельгаспрадуктаў** уключае ў свой састаў шэраг адзінак: *бочка* [РБСГ, с. 39]; *фанерная бочка, фанерна-штампаваная бочка* [Буйв., с. 41]; *сферычная бочка* [Буйв., с. 26]; *сухатарная бочка* [Буйв., с. 31]; *кадка* [РБСГ, с. 153]; *кадушка* [Буйв., с. 26] і інш.

Падгрупа **назвы посуду для захоўвання вадкіх рэчываў** адлюстроўвае ў сваім складзе намінацыі *бочка* [СГТ-19, с. 7]; *заліўная бочка, сухатарная бочка* [Буйв., с. 26]; *вядро* [Буйв., с. 26] і інш.

Тэматычнае аб'яднанне **назвы бытавога посуду паўсядзённага ўжытку** заключае ў сабе наступныя тэрмінаадзінкі: *бойка* [СГТ-19, с. 26];

карыта [СГТ-19, с. 24]; *маслабойка*: *бочачная маслабойка, хістальная маслабойка, кругавая маслабойка, ручная маслабойка, ударная маслабойка* [РБСГ, с. 230]; *ражка* [СГТ-19, с. 48]; *цэбар* [Буйв., с. 26].

У падгрупу **назвы састаўных частак бандарных вырабаў** уваходзяць лексемы *абруч* [Буйв., с. 26]; *уторна-тарцавы абруч, шыйны абруч, пукавы абруч* [Буйв., с. 28]; *века* [СЛТ-8, с. 27]; *дно* [Буйв., с. 26]; *клёпка, клёпка-бакавік, клёпка-доннік* [Буйв., с. 26]; *паз* [СГТ-19, с. 32] і інш.

Тэрміналагізаваныя адзінкі *набіваць* (абручы) [РБСГ, с. 260], *задонка* (бочак) [Буйв., с. 38]; *асадка* (абручоў) [Буйв., с. 36] складаюць тэматычную падгрупу **назвы дзеянняў бондара**.

Навуковая тэрміналогія *ганчарнага рамяства* выкарыстоўвае абмежаваную частку дыялектных тэрмінаадзінак, некаторыя з якіх дапоўнены дыферэнцыруючымі азначэннямі.

Тэматычная група **назвы гліны і спецыяльных раствораў для апрацоўкі посуду ў** навукавай тэрмінасістэме прадстаўлена наступнымі лексэмамі: *гліна* [СГТ-19, с. 15]; *гліна тлустая, гліна лёсавая, гліна пластовая, гліна стужкавая* [СГЛТ-16, с. 18]; *паліва*: Паліваю завецца бліскучы, падобны да шкла, пласт матэрыі, якою пакрываюць гліняныя вырабы [Ганчар-аматар, с. 39] і інш.

Тэрмінаадзінкі *гаршчок, гаршчочак* [РБСГ, с. 90] тэматычнай падгрупы **кухонны посуд** адпавядаюць аналагічным дыялектным найменням.

Тэматычнае аб'яднанне **назвы ганчара** прадстаўлена адзінкамі *ганчар* [РБСГ, с. 88] і *гаршчэчнік*: ... гаршчэчнікамі ўжываецца круг некалькі іншае будовы [Ганчар-аматар, с. 39].

З дыялектнай тэматычнай групай **назвы абсталявання і прылад працы ганчара** суадносяцца навуковыя тэрмінаадзінкі *ганчарны горан* [РБСГ, с. 89]; *ганчарны круг*: Для гэтага спосабу фармоўкі [выточванне на кругу] неабходна пабудаваць ганчарны станок або, як яго завуць, ганчарны круг [Ганчар-аматар, с. 32]; *шпень*: на драўлянай крыжавіне ўмацоўваецца простападны драўляны шпень... [Ганчар-аматар, с. 34].

Тэматычнае аб'яднанне **назвы дзеянняў ганчара** ілюструецца ў навукавай тэрміналогіі найменнямі *апальванне*: Агонь раскладаецца ў сподняй частцы горана, і апальванне працягваецца ад 6 да 8 гадзін [Ганчар-аматар, с. 50]; *паліваць*: Маецца шмат спосабаў, як паліваць гліняныя вырабы [Ганчар-аматар, с. 45].

У навукавай тэрміналогіі *кавальская лексіка* дыялектнага паходжання прадстаўлена абмежаванай колькасцю намінацый, што тлумачыцца мадэрнізацыяй кавальскага рамяства ў асобную галіну металаапрацоўкі.

Тэматычная група **назвы асоб, якія апрацоўваюць метал**, фіксуе лексемы *каваль* [СГТ-19, с. 24]; *бляхар* [РБСГ, с. 122].

Семантычнае аб'яднанне **назвы дзеянняў і працэсаў, звязаных з апрацоўкай металу** характарызуецца наяўнасцю наступных лексем: *каваць, каванне* [СГТ-19, с. 22]; *гартаванне* [КСБТ, с. 37].

Да **назваў канкрэтызуючых азначэнняў** адносіцца ад'ектыў *кавальскі* [РБСГ, с. 198].

У тэматычную групу **назвы майстэрняў па апрацоўцы металу** ўваходзіць шэраг тэрмінаў: *кузня* [СГТ-19, с. 24], *ковачная кузня, калгасная кузня, вучэбная кузня* [РБСГ, с. 198].

Тэрмінаадзінкі тэматычнай групы **назвы абсталявання і прылад працы каваля** ідэнтычныя аналагічным дыялектным найменням: *абцугі* [СГТ-19, с. 22]; *кавадла*: Кавадла прадстаўляе сабой апору, на якой куюцца метал [Ізм., с. 40]; *кавальскі горн*: Для кавальскіх майстэрняў у асноўным ужываюцца наступныя віды награвальных прыбораў: 1) кавальскія горны для цвёрдага паліва... [Ізм., с. 27].

Тэматычная група **назвы металаў і спецыяльных дапаможных саставаў** адзначае ў сваім складзе словы *вугаль, метал, чыгун*: Кавалак добрага кавальскага вугалю павінен у ізломе даць чыстую і бліскучую паверхню [Ізм., с. 25]; Метал, з якога вырабляюць велізарную большасць дэталяў розных машын, прадстаўляе сабой сплаў жалеза з рознымі элементамі: вуглерод, крэмній, марганец, сера, фосфар [Ізм., с. 5]; Чыгун мае малы каэфіцыент моцнасці і малую вязкасць, але вялікую цвёрдасць [Ізм., с. 22].

Такім чынам, лексіка народных промыслаў і рамёстваў паранейшаму застаецца адной з важнейшых крыніц папаўнення і ўдасканалення сучаснай навуковай тэрміналогіі ў галіне прамысловасці і сельскай гаспадаркі. Гэта адпавядае асноўнаму метадалагічнаму прынцыпу сучаснай нацыянальнай тэрмінатворчасці, выпрацаванаму яшчэ ў 20 – 30-я гады ХХ ст.: арыентацыя ў тэрмінатворчасці на жывую мову, максімальнае выкарыстанне тэрміналагічных рэсурсаў лексікі народных гаворак.

Скарачэнні:

АСХЖ – Анаціраваны спіс хрыбетных жывёл Беларусі: метад. рэкамендацыі / Мін. дзярж. пед. ін-т імя М. Горкага; уклад. А.Р. Александровіч. – Мінск: [б. в.], 1993. – 41 с.

Бал. – Балашоў, П. Пасека ў калгасе і моладзь / П. Балашоў. – Мінск: Белдзяржвыд., 1931. – 55 с.

Буйв. – Буйвідовіч, Ф.В. Спецыяльныя дрэваапрацоўчыя вытворчасці: тэксты лекцый па курсе “Тэхналогія вырабаў з драўніны” для студ. спец. Т.16.04 / Ф.В. Буйвідовіч, Л.У. Ігнатовіч. – Мінск: Беларус. дзярж. тэхнал. ун-т., 1995. – 44 с.

Бутк. – Буткевіч, А.С. Догляд пчол увесну / А.С. Буткевіч. – Мінск: Белдзяржвыд., 1931. – 96 с.

Ганчар-аматар – Мурза. Ганчар-аматар / Мурза. – Мінск: Белдзяржвыд., 1930. – 51 с.

ДП – Даведнік пчаляра / пад рэд. А.М. Кавалёва. – Мінск: Дзярж. выд-ва БССР, 1952. – 436 с.

Ізм.– Измалкоў, А. Кавальская справа / А. Измалкоў; пер. з рус. мовы В. Суханава. – Мінск: Дзяржвыд. Беларусі, 1935. – 87 с.

Караб. – Карабанаў, І.А. Працоўнае навучанне: падручн. для 5–7-х кл. агульнаадукац. шк. / І.А. Карабанаў, М.К. Шчур, К.Р. Гулак. – Мінск: Нар. асвета, 1992. – 271 с.

КСБТ – Кароткі руска-беларускі слоўнік біялагічнай тэрміналогіі / склад. Т.М. Царэнка. – Віцебск: Віцеб. дзярж. пед. ін-т, 1994. – 76 с.

Лад. – Ладны, Р. Малады рыбалоў / Р. Ладны. – Мінск: Белдзяржвыд., 1931. – 128 с.

Матр. – Матрунёнак, А.П. Школа юнага рыбалова / А.П. Матрунёнак. – Мінск: Дзяржвыд. БССР, 1960. – 152 с.

НЖ-12 – Беларуская навуковая тэрміналогія: назвы жывёл. – Мінск: Інбелкульт, 1926. – [Вып. 12]. – 72 с.

ПСБТ – Падручны руска-беларускі слоўнік біялагічных тэрмінаў / Беларус. дзярж. ун-т, Каф. беларус. мовы і літ. для прыродазнаўчых фак.; аўт.-склад.: І.Л. Бурак, Т.П. Піліповіч. – Мінск: БДУ, 1992. – 88 с.

РБСГ – Руска-беларускі слоўнік сельскагаспадарчай тэрміналогіі / Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа АН Беларусі / Г.У. Арашонкава, [і інш.]; пад рэд. М.В. Бірылы, Г.У. Арашонкавай. – Мінск, 1994. – 560 с.

СГТ-19 – Беларуская навуковая тэрміналогія: слоўнік сельскагаспадарчай тэрміналогіі. – Мінск: Інбелкульт, 1928. – [Вып. 19]. – 77 с.

СЛТ-8 – Беларуская навуковая тэрміналогія: слоўнік лясных тэрмінаў. – Мінск: Інбелкульт, 1926. – [Вып. 8]. – 80 с.

Струк.-1 – Струкоўскі, Я. Пчалярства: у 2 кн. / Я. Струкоўскі. – Мінск: Белдзяржвыд., 1930. – Кн. 1. – 97 с.

Памазенка Т.Л. (Баранавічы, Беларусь)

ЗАРАДЖЭННЕ БЕЛАРУСКАЙ ПЕРАКЛАДНОЙ ТЭРМІНАГРАФІІ

Гісторыя беларускай перакладной тэрмінаграфіі да гэтага часу яшчэ не атрымала паслядоўнага навуковага апісання, таму на сучасным этапе паўстала задача сістэмна і дэтальна прадставіць беларускія перакладныя тэрміналагічныя слоўнікі, даследаваць асноўныя прынцыпы іх пабудовы, прыёмы лексікаграфічнай апрацоўкі слова, а таксама вызначыць іх ролю ў станаўленні і развіцці практычнай перакладной тэрмінаграфіі.

Падрыхтоўчы перыяд у развіцці перакладной тэрмінаграфіі адметны фарміраваннем асобных структурных кампанентаў будучых тэрміналагічных слоўнікаў і бярэ свой пачатак з узнікнення і пашырэння старабеларускіх пісьмовых помнікаў XIV–XVII стст. Згодна з даследаваннямі М.Р. Судніка, раннімі элементамі слоўнікавай работы ў старажытны перыяд з’яўляліся:

➤ фіксацыя на палях рукапісных і друкаваных тэкстаў (“Торжественника”, “Златоуста” і інш.) тэрміналагічных варыянтаў (замудение – закоснение; нарицаеть – наричеть; разумь – жалость);

➤ уласна беларускімі тэрмінамі сінанімічныя замены цяжка

зразумелых для чытача тэрмінаў у царкоўнаславянскіх тэкстах (*невдзячен, приклад, клопат, пекло, туга*);

➤ каменціраваныя тлумачэнні на беларускай мове асобных царкоўнаславянскіх выказаў (“*Новый завет с псалтырью*”: “*И узрѣвъ смоковницу едину при пути, придет к ней. И ничтоже обрете на ней, токмо листвие едино*” – кам. “*Фиктовое древо которое над иныи древа вльготнейшую натуру маеть*” [1, с. 79–81].

Сярод фактараў фарміравання тэрміналагічнай лексікі ў XIV– XVII стст. можна адзначыць набыццё беларускай мовай статусу дзяржаўнай у ВКЛ і шырокае распаўсюджанне кнігадрукавання на беларускіх землях да сярэдзіны XVI ст., што ў значнай ступені садзейнічала выпрацоўцы лексічных норм, пашырэнню слоўніка, замацаванню намінацый новых навуковых паняццяў у моўнай практыцы.

Важным этапам развіцця беларускай тэрмінаграфіі з’яўляецца ўведзены Ф. Скарынам у шырокую практыку спосаб тлумачэння слоў з дапамогай глосаў на палях і непасрэдна ў тэкстах уласных выданняў (“*Бібліі*”, “*Псалтыра*”, “*Апостала*”, “*Малой падарожнай кніжыцы*”). Паводле звестак А.І. Жураўскага, толькі ў пражскім выданні “*Псалтыра*” ён падаў 66 глосаў [2, с. 121]. Усяго Скарынам растлумачана каля 200 незразумелых царкоўнаславянскіх і іншамоўных слоў. Глосы падпарадкаваны асноўнай ідэі першадрукара – зрабіць кнігу даступнай “людям посполитым” [1, с. 91].

Сярод скарынаўскіх глосаў значнае месца займаюць намінацыі жывёльнага і расліннага свету: *прузь* – *усеница*; *пажить* – *былие*; *рамнумь* – *осоть*; геаграфічныя тэрміны: *холми* – *узгорки*; *югь* – *ветрь полуденный*; культавыя: *кивоть* – *скриня*; *стакти* – *ладан*; грамадска-палітычныя: *анфипать* – *намесникъ*; *конвокации* – *зъездъ*; назвы адзінак вымярэння: *таланть* – *центнер*; *сиклевъ* – *лотов* і інш. [3]. Тлумачэнне “цёмных” слоў-тэрмінаў з дапамогай глосаў садзейнічала станаўленню аднастайнага моўнага і сэнсавага ўжывання тэрмінаў, пашырэнню старабеларускай тэрміналагічнай лексікі і выконвала асноўныя функцыі слоўнікаў.

Асноўным прыёмам тлумачэння ў выданнях з’яўляецца пераклад іншамоўнай і царкоўнаславянскай тэрміналагічнай лексікі адпаведнымі або блізкімі па значэнні беларускімі ці агульнаўсходнеславянскімі словамі (*скнипы* – *площицы*; *оскрод* – *долото*), зрэдку – словазлучэннямі (*да насладится* – *приятна будет*; *тмами темь* – *десяти тысяцми*) ці спалучэннямі прыназоўнікаў з назоўнікамі (*от юга* – *от полудня*; *въ дебрыхъ* – *в долинахъ*) [4]. Лексікаграфічны прыём эквіваленцыі, пашыраны ў скарынаўскіх тэкстах, знайшоў далейшае прымяненне ў якасці асноўнага сродку семантызацыі слова ў перакладных тэрміналагічных слоўніках наступных стагоддзяў.

Побач з пашырэннем традыцыі тлумачэння слоў з дапамогай глосаў у канцы XVI ст. з’яўляюцца “прыточнікі”, або гласарыі, якія прыкладаліся

да лексіконаў, лексісаў. Яны таксама змяшчалі значную колькасць тэрмінаў.

“Лексисъ съ толкованіемъ словенскихъ мовъ просто” (напісаны ў 1581 г.) – першая самастойная спроба прафесійнага тлумачальна-перакладнага рукапіснага слоўніка ўсходніх славян [5]. Праца адносіцца да ліку ананімных, і па розных версіях аўтарства прыпісваюць І.Фёдараву або Л. Зізанію (М.Б. Батвіннік, В.В. Німчук, А.А. Яскевіч). Слоўнік ўяўляе сабой дастаткова паслядоўнае вытлумачэнне лексікі стараславянскай мовы на старабеларускую. Ён захоўвае ў сабе рысы прыточніка, што звычайна складаўся з нейкага тэксту, і скарынаўскага гласарыя, таму алфавітны парадак слоў паслядоўна вытрымліваецца толькі да першай літары ў слове. Рэестравая частка “Лексіса” ўключае пэўную колькасць тэрмінаў, якія перакладаюцца на старабеларускую мову часцей за ўсе адным словам (*врагъ – ворог; держава – владность; насекомый – кремень; притча – приповесть*), радзей – двума ці некалькімі беларускімі адпаведнікамі (*огница – огневица, горячка; многодушие – великодущие, высокородство, мужество*), словазлучэннямі (*подвизаетъ – рабить подвигъ; супружница – жена шлюбная; геена – огненная мука*), апісальнымі канструкцыямі (*мышца – мышь въ теле; корчазе – большы глиняны сосуд*) [5, с. 6–20]. Аўтар размяжоўвае амонімы і падае іх у асобных слоўнікавых артыкулах (1. *мир – што помазують*; 2. *мир – покой*; 3. *мир – свет*) [5, с. 13].

На думку даследчыцы А.А. Яскевіч, слоўнік “можа паслужыць неблагім дапаможнікам пры чытанні тагачасных усходнеславянскіх кніг, напісаных на старабеларускім варыянце царкоўнаславянскай мовы” [6, с. 7]. Удалы вопыт складальніка “Лексіса” паслужыў узорам для пазнейшых лексікаграфічных прац у старабеларускай лінгвістыцы.

Варта адзначыць, што з’яўленне і хуткае пашырэнне рукапісных слоўнікаў прыпадае на перыяд найвышэйшага росквіту кнігапісання ва ўсходніх славян. Шырока распаўсюджаная ў XVI ст. практыка стварэння рукапісных гласарыяў падрыхтавала неабходныя ўмовы для з’яўлення друкаваных перакладных слоўнікаў. Гэтаму спрыялі паступовы працэс фарміравання беларускай літаратурнай мовы, яе лексічнай сістэмы, а таксама распаўсюджанне перакладной літаратуры, праз якую ў вялікай колькасці пранікала ў беларускую мову іншамовная тэрміналагічная лексіка, што патрабавала тлумачэння і перакладу.

Першы славяна-беларускі друкаваны слоўнік “*Лексіс. Сиречь Реченія, Вькратъце събранны. Из словенскаго языка на просты Рускій Діалектъ истолкованы*” [5] створаны ў 1596 г. Л. Зізаніем. Адзначаючы месца “Лексіса” ва ўсходнеславянскай лексікаграфіі, рускі даследчык В.У. Вінаградаў пісаў, што “новыя прынцыпы і прыёмы складання слоўнікаў ідуць да нас з паўднёва-заходняй Русі... Там з’явіўся першы друкаваны слоўнік “Лексіс” (1596)” [7, с. 26]. Слоўнік Л. Зізанія быў

друкаванай працай тлумачальна-перакладнога характару, дзе кніжнаславянскія словы (1061 адзінка) перакладаліся агульнаўжывальнымі старабеларускімі (больш за 2 тысячы), у меншай колькасці рускімі, польскімі і ўкраінскімі эквівалентамі, і па сваім аб'ёме ён значна пераўзыходзіў рукапісныя гласарыі ўсходніх славян. Ва ўкладанні слоўніка назіраецца навуковы падыход, выкарыстаны алфавітна-гнездавы прыныцп размяшчэння рэестравых слоў (*філасофія – мудрость, любленіе мудрости; філософъ – мудрый, кохающийя въ мудрости*) [5, с. 41].

У “Лексісе” Л. Зізанія прадстаўлены разнастайныя пласты спецыяльнай тэрміналогіі: гістарычная (*держава – возможность, держане, дужость*), філасофская (*философ – мудрый; истина – правда; бытие – бытность*), вайсковая (*ратъ – война; воин – жолнер*), юрыдычная (*ходатай – посредник; заемлю – позычаю*), геаграфічная (*духъ – ветръ, заверт, вихор*), этнаграфічная (*скут – верхнее оденье albo плахта*), біялагічная (*мечка – медведица; онагр – дикій осел, лесны*), сельскагаспадарчая (*житница – стодола, клуня (амбар); жатва – жниво*), медыцынская (*врачебница – дом, где лечат, и тыж аптыка*), матэматычная (*сата – мерка; тма – миллион; гран – угол*), рамесніцкая (*скудельник – гончар; скудель – глиняны збан*) і інш. Значная частка змешчаных у слоўніку тэрмінаў захавалася да нашага часу і складае ядро беларускай тэрміналогіі: *байка, будаванье, бытие, вапно, выхованье, грошы, жниво, зброя, истина, мова, небязпечность, особа, оборонца, потреба, пытанье, скарбъ, скарга, утыскъ, якость* і інш. [5, с. 21–44].

Даследчыкамі перш за ўсё адзначалася дасканаласць сістэмы тлумачэння тэрмінаў. Аўтар выкарыстоўваў сінонімы для тлумачэння слова ў рэестры (*победник – звитяжца, рицерь; ходатайствую – еднаю, справую*). У выпадку адсутнасці сіноніма звяртаўся да апісальнага шляху (*трудолюбие – коханье ся в праци; виновный – тот, который есть чему причиною*) або разгорнутай энцыклапедычнай інтэрпрэтацыі лексем (*онокротал – птахъ подобный кшталтомъ лебедеви, которій пысокъ уложивши в воду гукаетъ як осель*) [5, с. 21–44]. Пры тлумачэнні складаных слоў царкоўнаславянскай мовы Л. Зізаній нярэдка прыбягаў да прыёму марфалагічнага калькавання (напр.: *велеречивый – многомовный; благодатель – доброго давца*). Практычнае значэнне “Лексіса” павышалася дзякуючы таму, што аўтар адзначаў семантычныя адценні мнагазначных слоў (*ароматы, запахи и дороги масти и тыжъ коренье albo зелье пахнучее; видение, огляданье и тыжъ обличье*) [5, с. 21]. Загалоўныя словы пададзены ў пачатковай форме, у большасці з іх пазначаны націск. Назіраюцца адзінкавыя спробы размежаваць аманімію зыходных лексем (1. *страсть – терпенье; 2. страсть – взрушение, эффект; 3. страсть – беда; 4. страсть – упадокъ*) [5, с. 38]. Такім чынам, “Лексіс” Л. Зізанія з’явіўся пачаткам сістэматычнага збору і навуковай апрацоўкі лексікі старабеларускай мовы для тлумачэння слоў іншых славянскіх моў.

Слоўнік адкрываў шлях міжмоўнаму ўзаемадзейню, спрыяў узбагачэнню слоўнікавых сродкаў беларускай мовы за кошт тэрміналагічнай лексікі.

Самай поўнай і грунтоўнай на той час лексікаграфічнай працай лічыўся другі двухмоўны друкаваны слоўнік усходніх славян – “*Лексиконъ славеноросскій и имень тлькованіе*” [8], складзены і выдадзены П. Бярындам у 1627 г. у друкарні Кіева-Пячэрскай лаўры. Лексікаграфічны помнік складаецца з прадмовы “*Широкий и великославный языкъ Славенскій...*” і дзвюх частак: тлумачальна-перакладнога слоўніка “*Лексикона*” і анамастыкона “*Отъ еврейскаго, греческаго же и латнскаго и иныхъ языковъ начинаюшася имена свойственна*” [9]. “Лексикон” адрозніваецца ад папярэдніх слоўнікаў аб’ёмам і характарам прадстаўлення лексічнага матэрыялу. Рэстр слоўніка налічвае 6982 лексічныя адзінкі, што складае звыш 4000 царкоўнаславянізмаў, каля 2000 іншамоўных запазычанняў і некалькі сотняў мясцовых (старабеларускіх і стараўкраінскіх) слоў, трапляюцца таксама словы з польскай, чэшскай, нямецкай, грэчаскай і лацінскай моў. Абсалютная большасць перакладной часткі – словы іншамоўнага паходжання. Даволі шырока прадстаўлена ў слоўніку тэрміналагічная лексіка – “*акадимиа*”, “*астраномія*”, “*аргументують*”, “*баснь*”, “*блискавица*”, “*ботян*”, “*генезіс*”, “*грань*”, “*декляруе*”, “*досведчанне*”, “*друкарня*”, “*жнецъ*”, “*злакъ*”, “*змерканье*”, “*злочинство*”, “*истина*”, “*кратіръ*”, “*качество*”, “*коваль*”, “*личба*”, “*молотокъ*”, “*мысль*”, “*набожны*”, “*нырки*”, “*оборонца*”, “*полонъ*”, “*певень*”, “*прибытокъ*”, “*сведчу*”, “*смерть*”, “*смерчъ*”, “*споведь*”, “*таблица*”, “*хартіа*”, “*церковь*”, “*шпиталь*”, “*яворъ*”, “*ящорка*” і інш. Розныя пласты тэрміналогіі папоўнены новымі найменнямі, што сведчыць не толькі аб высокай адукаванасці ўкладальніка слоўніка, але і аб росце навуковых запатрабаванняў заходнерускага і паўднёварускага народаў.

Лексікаграфічная апрацоўка слоў у “Лексіконе” зроблена дастаткова кваліфікавана. П. Бярында карыстаўся рознымі спосабамі тлумачэння рээстравых слоў у залежнасці ад значэння слова, паходжання і сферы ўжывання. Асноўная колькасць тэрмінаў тлумачыцца адным адпаведнікам (*красота* – *оздоба*; *лествица* – *драбина*; *жатва* – *жниво*), некаторыя словы – сінонімамі (*агница* – *овечка*, *овца*; *баснь* – *казка*, *байка*, *вымысл*) або апісальна (*сотникъ* – *ротмистръ*, *старшій над стомъ*). Адзначаныя прыёмы тлумачэння слоў выкарыстоўвалі і папярэднія лексікаграфы, але Бярында развіў, паглыбіў іх дзякуючы выкарыстанню новага, больш разнастайнага і дасканалата апрацаванага матэрыялу, пар.: *благодарный* – *подячливый* (Зізаній); *благодарны(й)* – *подячливый*, *благодарствен*, *вдячный* (Бярында). Наватарскім для таго часу лічылася прывядзенне да многіх рээстравых слоў “Лексікона” іншамоўных лексічных паралеляў з адпаведнымі этымалагічнымі звесткамі (*Петель: чески и руски, когоут. Волынски, певень. Литовски, петух.*) [8, с. 81]. Перавагаю яго слоўніка над вышэй згаданымі было выкарыстанне граматычных і стылістычных памет:

указанне на марфалагічныя формы (*нитка шоўку, пласт мёду; злочинца, державца; чинимо, управуймо*), стылістычныя адценні слоў (*вредь – вродь, болячка*. Метафар. *шкода, утрата*). У “Лексіконе” даволі паслядоўна прастаўлены націскі, што дае каштоўны матэрыял для гістарычнай акцэнталогіі беларускай і ўкраінскай моў.

“Стварыўшы перакладны слоўнік для чытачоў царкоўнаславянскіх тэкстаў” [9, с. 186], П. Бярында не толькі пашырыў слоўнікавую базу свайго “Лексікона”, але і ўнёс вялікі ўклад у распрацоўку параметрызацыі лексікаграфічных даведнікаў, што мела надзвычай важнае значэнне ў справе далейшага ўдасканалення метадаў збору і навуковай апрацоўкі тэрміналагічнай лексікі славянскіх моў.

Актыўнае развіццё лексікаграфічных даследаванняў на беларускіх і ўкраінскіх землях у XVII ст. адзначана з’яўленнем ананімнай уласнабеларускай працы тлумачальна-перакладнога характару – “*Сінонімы славенароскай*” [5]. Па словах А.А. Яскевіч, “гэта слоўнік новага тыпу” [5, с. 157], дзе даецца ўпершыню пераклад старабеларускай лексікі на старарускую. Аб’ём слоўніка для свайго часу даволі значны: каля 5 тысяч рэестравых слоў. Загалоўныя словы падаюцца ў строгім алфавітным парадку, у асобных выпадках назіраюцца прыёмы гнездавой сістэмы размяшчэння лексічных адзінак (*ремесникъ – художникъ, хитрецъ; ремесло – художество, хитрость, учение, начинание*) [5, с. 119]. Рэестравая частка “Сінонімы” ўключае старабеларускія тэрміналагічныя лексемы, якія перакладаюцца адным ці некалькімі сінонімамі са стараславянскай або агульнаўсходнеславянскай моў (*гербъ – знамение; дударь – пречудник; вага – мерило, превесь, весь; волокы – поля, ланы, резны, лазы*), іншамоўным словазлучэннем (*друкую – типом издаю, хмара – темень облакъ*). У працы выкарыстоўваюцца спасылкавыя паметы тыпу “зри”, што звяртаюць карыстальніка слоўнікам да іншых слоўнікавых артыкулаў (*захователь, зри выбавитель; зупелность, зри досконалость; зневага, зри ганба і г. д.*) [5, с. 44–49]. Разам з тым загалоўныя словы не забяспечаны ілюстрацыямі, не маюць граматычных паметаў і націску.

Такім чынам, разгледжаны матэрыял паказвае, што першыя спробы тэрміналагічнай дзейнасці ажыццяўляліся ў перыяд старабеларускай пісьменнасці, калі сінанімічныя замены тэрмінаў, глосы, рукапісныя і друкаваныя слоўнікі таго часу выконвалі функцыі ўнармавання і ўніфікацыі тэрміналогіі. У старабеларускіх лексіконах закладзены падмурак і вызначаны прыярытэтныя напрамкі ў распрацоўцы тэарэтычных аспектаў беларускай і ўсёй усходнеславянскай лексікаграфіі. Такія важныя лексікаграфічныя параметры слоўнікаў, як алфавітны або алфавітна-гнездавы парадак размяшчэння лемаў, акцэнталагічныя і стылістычныя паметы, размежаванне (спарадычнае) аманіміі і полісеміі, пераклад рэестравага слова адной або некалькімі лексемамі, словазлучэннямі, апісальнымі канструкцыямі (што ўяўляе сабой

семантызацыю загалоўнага слова), спасылкі, этымалагічныя нататкі, аксіяматычна выкарыстоўваюцца ў сучаснай беларускай перакладной тэрмінаграфіі.

Літаратура

1. Суднік, М.Р. Гісторыя ўзнікнення і этапы развіцця беларускай лексікаграфіі старажытнай пары / М.Р. Суднік // Працы Інстытута мовазнаўства АН БССР. Вып. IV. – Мінск, 1957. – С. 63–122.
2. Жураўскі, А.І. Гісторыя беларускай літаратурнай мовы: у 2 т. / А.І. Жураўскі. – Мінск: Навука і тэхніка, 1967. – Т. 1. – 372 с.
3. Скарына, Ф. Псалтыр / Ф.Скарына. – Прага, 1517. – 256 с.
4. Скарына, Ф. Біблія: у 3 т. / Ф. Скарына; Прадм. А.Л. Петрашкевіча. – Мінск, 1991. (Факсім. выд.)
5. Старабеларускія лексіконы / Уклад. А.А. Яскевіч [і інш.]. – Мінск: Універсітэцкае, 1992. – 174 с.
6. Яскевіч, А.А. Старабеларускія слоўнікі – помнікі лексікаграфічнай культуры XVI ст. / А.А. Яскевіч // Голас Радзімы. – 1989. – 10 жніўня. – С. 7.
7. Виноградов, В.В. Русская наука о русском литературном языке / В.В. Виноградов // Ученые записки МГУ. Вып.106. Т. III. Кн. 1. – М.: МГУ, 1946. – С. 26–29.
8. Беринда, П. Лексикон словеноросский Памви Беринди. Підготовка тексту і вступна стаття В.В. Німчука / П. Беринда. – Київ: Видавництво АН УРСР, 1961. – 309 с.
9. Німчук, В.В. Староукраїнська лексикографія візв'язках з російською та білоруською / В.В. Німчук. – Київ: Наукова думка, 1980. – 303 с.

Подберезская Ю.А. (Минск, Беларусь)

ИНТЕГРАЦИЯ ЦВЕТОВОЙ СЕМАНТИКИ МИКРООБРАЗА В ПРОЦЕССЕ ПЕРЕВОДА РОМАНОВ ОЛЬГИ ИПАТОВОЙ

Как известно, перевод может быть лишь относительно равнозначен оригиналу. Любая попытка перевода эстетически функционирующей системы приводит, по выражению И. Левого, к «насилию над семантикой оригинала» [1, с. 78]. Причем в процессе перекодировки текста трансформации может быть подвергнута разнообразная информация: эксплицитная и имплицитная. Трансформация эксплицитной информации, которая влечет за собой возникновение лексических, морфологических и синтаксических несоответствий, нередко становится причиной искажения имплицитной, концептуальной, коннотативной информации художественного текста, с другой стороны, она продиктована стремлением к максимально точному, гармоничному перевыражению произведения, созданного на одном языке, средствами другого.

В плане проводимого нами исследования интересно проследить степень семантико-эстетической значимости лексических несоответствий, которые выявляются при сопоставительно-контекстуальном анализе колоративов оригинального и переводного текстов, мотивированность их

возникновения в пределах художественной системы исторических романов О. Ипатовой.

По отношению к лексике мы вслед за Н.В. Усанковой выделяем следующие виды несоответствий [2, с. 155]: 1) собственно замена (трансформация), то есть употребление в переводе слова, отличного от данного нюансами значения. Здесь имеются в виду прежде всего случаи предпочтения переводчиком эквивалентов, которые могут быть не зафиксированы в словарях как прямые соответствия определенному слову оригинала, но находятся с ним в непосредственной системно-языковой соотнесенности; 2) опущение слова, то есть отсутствие в переводе его эквивалента. Для обозначения отмеченного феномена семантико-эстетической вариативности художественного образа мы, как и Н.В. Усанкова, используем термин «интеграция», иначе говоря, «семантическое объединение компонентов образной структуры оригинального текста в пределах коррелирующей с ней структуры в рамках текста переводного» [2, с. 156], осуществляемое на основе сходства картин мира, заключенных в языках оригинала и перевода; 3) случаи появления в переводе слова, отсутствующего в тексте оригинала. Подобные случаи могут быть представлены как дезинтегративные, при этом семантическое расчленение синкретического значения художественного образа оригинальной художественной системы предпринимается с целью создания и восстановления ассоциативного компонента, который «в идеале призван способствовать облегчению восприятия художественного образа и обнаружению семантико-эстетической, ассоциативной взаимосвязанности конкретного образа с целостной структурой образной ткани произведения» [2, с. 156].

Отмеченные случаи несоответствия обуславливаются тем, что художественный перевод не предполагает дословности. Дословной передаче содержательных средств художественного текста препятствует наложение на процесс перекодировки чужого текста личных, социальных и других факторов, отраженных в миропонимании переводчика.

В смысле достижения адекватного восприятия содержательности текста наиболее сложной задачей для переводчика является воспроизведение смысловой, эмоциональной, эстетической направленности художественного образа, все средства в пределах которого представляют собой некое сложное семантическое целое, способное при этом испытывать влияние всей образной структуры художественного произведения.

Интегративная тенденция в процессе художественного перевода основывается на сходстве картин мира языка оригинала и перевода и выражается в отсутствии необходимости привлечения вербально обозначенных разъясняющих средств. Обозначим интегративные тенденции, заявленные в ходе перевыражения колоративов оригинала романов О. Ипатовой.

Большая часть подобных употреблений основана на ассоциативной связи с цветовыми прототипами. Ср.: прототип красного цвета – «огонь»: *Бывала, што людзі праляталі праз чырвонае пекла так хутка, што на іх амаль не заставалася слядоў – Бывало, што людзі пролетали через **огненную** преисподнюю так быстро, что на них почти не оставалось следов; ...падоўгу стаяў на каленьках перад ахвярнымі агнямі, як бы стараючыся нешта ўбачыць праз зменлівыя абрысы чырвані – ...подолгу стоял на коленях перед жертвенными огнями, будто стараясь что-то увидеть сквозь изменчивые абрисы **пламени**, и др.*

Прототип «кровь»: *Мезенец на правай руцэ, адсечаны крыжацкім мячом, тырчаў чырвона-сінім абрубкам – Мизинец на правой руке, отрубленный мечом крестоносца, торчал **красаво-синим** обрубок; А Альбрэхт, наадварот, уваходзіў у смак – яго круглы твар наліўся чырванню, ільсніўся, як намазаны маслам – А Альбрехт, наоборот, входил во вкус – его круглое лицо налилось **краской** и лоснилось, как намазанное маслом; І чырвань сапраўды заліла мой твар... – И **краска** действительно залила мое лицо...; Слухаў пульс, а ўласная кроў пабегла шпарчэй, чырвань ударыла ў шчокі – Слушал пульс, а собственная кровь побежала быстрее, **краска** ударила в щеки; Але ён тут жа апусціў вочы, і гарачая чырвань заліла твар... – Однако он тут же опустил глаза, и горячая **краска** залила лицо...; Пад усмешлівым яго позіркам дзяўчынка спачатку горда выпрасталася, але тут жа чырвань пачала заліваць яе бледныя шчокі – Под насмешливым его взглядом девочка сначала гордо выпрямилась, но тут же **краска** начала заливать ее бледные щеки, и др. В последних микроконтекстах колоратив по сути заменяет лексику «кровь», что подтверждается наличием компонентов «налилось», «залила», «начала заливать», которые принадлежат семантической группе «жидкость». Подобная ассоциация естественна, если учитывать физиологический механизм покраснения кожи. Здесь на основании цветового признака осуществляется перенос в метафорах с компонентами *кровь* и *краска*.*

Помимо случаев, когда стимулом соответствующих интегративных процессов являются стойкие ассоциативные связи, отражающие цветовой миф, существуют и контексты, в которых «подмена становится причиной семантико-коннотативной специфики той или иной цветовой лексики» [2, с. 167]. Ср.: *...а вусны гаротна сціснуліся ў палоску... і была яна без памяці, не было вакол рота гэтых маленькіх рысачак..., а між брывамі круглай, як **ружовая** вішня, плямы. Я ведаў, што значыць гэтая пляма – чалавеку дадзена зазірнуць у вечнае, вокам не тым, што накіравана ў зямны свет, а тым, што бачыць незямное... Такія **ружовінікі** бывалі і ў мяне ў тые ночы, калі бачыў вешчыя сны альбо перакідаўся ў мінулае ці будучае... – ...а губы горестно сжались в полоску... и была она без памяти, не было вокруг рта этих маленьких черточек..., а между бровей круглого, как спелая вишня, пятна... Такие **отметинки** бывали у меня в те*

ночи, когда видел я вещи сны или переносился в минувшее или будущее...; Нейчая душа, яка вiлася каля закаханых і толькі чакала моманту, увайшла ў ейнае тугое, **ружовае**, поўнае сіл цела – Чья-то душа, которая вилась вокруг влюбленных и только ждала момента, вошла в ее тугое, полное сил тело. Коннотация нежности, красоты, созревания, заключенная в семантической структуре колоратива *ружовы*, и наличие компонентов «вишня», «полное сил» способствует возникновению близких указанным коннотациям коннотативных компонентов «спелый», «зрелый», функционирующих в качестве эквивалентов указанного цветоименования в пределах переводного текста.

При анализе следующего контекста: *Яна ўтаропiлася ў мяне, макавыя кветкі чырвона ўспыхнулі на круглых шчоках – Она вперилась в меня, маковые цветы ярко вспыхнули на круглых щеках* – обращает на себя внимание некоторое сгущение красного цвета в оригинале, передающееся дополнительным, в какой-то мере избыточным компонентом – колоративом *чырвона*, которому в тексте художественного перевода соответствует лексема «ярко», имеющая отношение к наименованию света, а не цвета.

Применительно к выше описанной ситуации целесообразно рассмотреть следующий контекст: *Князь нягнуткімі пальцамі дастаў пярсцёнак з карабка. Дзівоснай сінечы лазурит падобны быў да кветкі – Князь негнуцимися пальцами достал перстенок из коробка. Удивительной красоты лазурит подобен был цветку*. Похожесть случаев не вызывает сомнения. Употребление в оригинале колоратива «сінеча» рядом с лексемой «лазурыт», относящейся к цветовой группе *синий* (лазурыт – «минерал синего цвета, содержащий серу и являющийся ценным поделочным камнем» [3, с. 397], вызывает переизбыток цветового компонента значения и в переводном тексте интегрируется в лексему «красота».

В рамках следующих контекстов интегрированию подвергаются значения колоративов группы «черный»: *...неразумна цяпер, перад вялікім паходам Міндоўга на сваіх родзічаў-ворагаў, уздымаць супраць князя чорную чадзь, ды дзе – на межах княства! – ...неразумно теперь, перед великим походом Миндовга на своих родичей-недрузгов, поднимаются на своих же людей и где – на границах княжества!; Быў бы чорнай чаддзю, засеблі б, можа, да смерці... – Был бы простым челядинцем, скорее всего, засекли бы лозою насмерть; ...што здабывае сабе чорнай працай за год які-небудзь бедалага-сялянін, то колькі трэба такіх сялян... – ...чего стоит хотя бы один камешек в сравнении с тем, что добывает себе каторжным трудом за год какой-нибудь бедолага-крестьянин, то сколько надо таких крестьян?.. Коннотации, связанные с представлением, что «черный – это образ земли... Черный составляет суть пищи и всего материально-земного» [4, с. 12] и что бедные «черные» люди*

(терминологическое сочетание «черные люди» обозначало « всю массу простых непривилегированных людей» [5, с. 105]), которые тяжело работали на земле, ели исключительно черный хлеб, свидетельствуют о социальной принадлежности описанных персонажей и способствуют возникновению в переводе в качестве эквивалента указанного цветоименования компонентов «простой», «каторжный».

Итак, показательными в плане семантико-эстетической вариативности художественного образа в процессе перекодирования средств прямой и непрямой номинации оригинального текста или системы текстов является процесс интеграции значений в процессе поиска наиболее адекватных средств перевыражения. Причем, интегративная тенденция основана на сходстве ассоциативных картин мира, она растворяет в контексте компоненты общепонятные, в каком-то смысле избыточные. Однако преобладание в тексте художественного перевода микрообразов с интегрированной цветовой семантикой ведет к ослаблению значимых, доминантных языковых средств, искажая тем самым адекватное восприятие реципиентом картины мира автора.

Литература

1. Левый, И. Искусство перевода / Иржи Левый. – Москва: Прогресс, 1974. – 396 с.
2. Усанкова, Н.В. Специфика структурной соотнесенности лексико-семантической парадигмы цветообозначений красного тона в романах Г. Сенкевича и их русских переводах: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.03; 10.02.01 / Н.В. Усанкова. – Калининград, 2001. – 187 с.
3. Ушаков, Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка / Д.Н. Ушаков. – Москва: «Альта-Принт», ООО Издательство «ДОМ. XXI век», 2008. – VIII в. – 1239 с.
4. Миронова, Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве / Л.Н. Миронова. – Минск: Беларусь, 2002. – 151 с.
5. Кузнецова, И.С. История переносных употреблений цветообозначений в памятниках XVII–XVIII вв.: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.02 / И.С. Кузнецова. – Москва, 1989. – 214 с.

Прахарэнка Л.В., Ключева М.М. (Мазыр, Беларусь)

ТЬШЫ МЕТАФАР У РАМАНЕ А. ПУШКІНА “ЯЎГЕНІЙ АНЕГІН”

У тэксце рамана “Яўгеній Анегін” метафары ўжываюцца вельмі шырока, што звязана з асаблівасцямі творчай манеры паэта. Вядома, што метафарычныя вобразы могуць узнікаць па розных мадэлях. Але ўсе яны так ці інакш могуць быць класіфікаваны. Так, у мове рамана “Яўгеній Анегін” уся разнастайнасць метафар можа быць прадстаўлена ў выглядзе пэўнай сістэмы, у якую аб’ядноўваюцца спосабы пераносу значэння. Калі прааналізаваць усю сукупнасць метафарычных зваротаў, то мы можам вызначыць некалькі асноўных відаў метафар А. Пушкіна.

Метафары, якія заснаваны на пераносе назвы аднаго прадмета на другі на аснове пэўнага падабенства (знешняга, функцыянальнага і г. д.). Гэта так званыя “метафары ў чыстым выглядзе”. Яны ўжываюцца паэтам для стварэння вобразнага апісання, характарыстыкі з’явы або персанажа:

*Там вывел колкий Шаховской
Своих комедий шумный рой* [1, с. 14].

Пад словазлучэннем “шумный рой” падразумяваецца вялікая колькасць п’ес, якія карысталіся поспехам, сталі знакамітымі. Перанос значэння ў гэтым выпадку адбываецца па дзвюх асноўных прыметах: 1) шум; 2) рой – ‘стая летаючих насекомых’ [2, с. 672]. А. Пушкін праз супастаўленне вялікай колькасці п’ес і рою насякомых стварае яркае, вобразнае апісанне з’явы – тэатральнага жыцця Санкт-Пецярбурга.

*Я не желал с таким мученьем
Лобзать уста молодых Армид,
Иль розы пламенных ланит* [1, с. 20].

Словазлучэнне “розы пламенных ланит” з’яўляецца метафарай, дзе аўтар выкарыстоўвае назву кветкі – *роза*: ‘кустарниковое растение сем. розоцветных с красивыми крупными душистыми цветками и со стеблем, обычно покрытым шипами, а также сам такой цветок’ [2, с. 671]. Метафарычнасць словазлучэння ўзнікае за кошт супастаўлення двух аб’ектаў – твараў маладых жанчын і пялёсткаў кветкі. Супастаўленне можа адбывацца па некалькіх прыметах: чырвоны колер твару і ружы (першы звычайна асацыіруецца са здароўем), далікатнасць скуры і пялёсткаў і інш. Аўтар не выключае з тэксту прамую назву аб’екта – “ланит”, але ключавым словам у метафарычным словазлучэнні становіцца абазначэнне кветкі. Метафарызаваная назва аб’екта “адцясненне” прамую назву на другі план, адводзячы ёй другасную, паясняючую ролю. Можна сказаць, што захаванне тлумачальнага слова ў падобных метафарах з’яўляецца характэрнай рысай мовы рамана ў вершах “Яўгеній Анегін”:

*Перед Онегиным собрался
Займодавец жадный полк* [1, с. 26].

Для стварэння ўражання вялікай колькасці аўтар ужывае ў метафарычным значэнні слова з ваеннай тэрміналогіі *полк* – ‘воинская часть, обычно входящая в состав дивизии или бригады’ [2, с. 544]. Пры гэтым метафарычнае словазлучэнне мае тую ж структуру, што і ў прыведзеных вышэй прыкладах:

Метафарычная намінацыя + прамая намінацыя + азначэнне.

Прыклады названай схемы сустракаем і ў наступных крыніцах: 1, с. 7, 14, 19, 20, 24, 29, 35, 52, 54, 74, 86, 89, 104, 111 і інш.

Элементы гэтай схемы могуць мяняцца месцамі, але тры асноўныя кампаненты ў метафарах такога тыпу звычайна захоўваюцца. Гэта з’яўляецца яскравай асаблівасцю пушкінскай метафорыкі, калі да

бязвобразнай назвы дабаўляецца метафара, якая дае дадатковую вобразную характарыстыку аб'екта.

Метафарычныя словазлучэнні ў мове рамана ў вершах “Яўгеній Анегін” могуць мець і двухчленную будову:

*Того змея воспоминаний,
Того раскаянье грызет* [1, с. 24].

Да слова *воспоминания*, якое мае прамое значэнне, аўтар дабаўляе метафарычнае *змея* – ‘пресмыкаюццаеся с длинным извивающимся телом, часто с ядовитыми железами пасти’ [2, с. 226]. Змея як назва ядавітай істоты ў кантэксте становіцца метафарычным абазначэннем успамінаў, якія прыносяць душэўныя пакуты. Але пры гэтым аўтар не ўжывае дадатковае азначэнне, што дазваляе прадставіць гэту разнавіднасць метафар у наступным выглядзе:

Метафарычная намінацыя + праяма намінацыя.

Прыклады падобнага ўжывання прадстаўлены і ў наступных тэкстах: *привез учености плоды 33; огнем неожиданных эпиграмм 35; охоты узы брака несть 36; поэт в жару своих суждений 37; плоды наук, добро и зло 37; течение сельского досуга 41; звезд исчезает хоровод 42; ты пьешь волшебный яд желаний 54, искра нежности 155; когда гремел мазурки гром 100; и слез ручей 133; как вихорь жизни молодой 161; мои успехи в вихре света 161; забвенье жизни в бурях света 163* і інш.

У некаторых метафарычных зваротах наадварот – “выпадае” не азначэнне, а праяма намінацыя:

*Хотел писать – но труд упорный
Ему был тошен; ничего
Не вышло из пера его,
И не попал он в цех зазорный
Людей, о коих не сужу,
Затем, что к ним принадлежу* [1, с. 23].

Словазлучэнне *цех зазорный* у кантэксте абазначае ўсіх творчых людзей, літаратараў разам узятых. Само слова *цех* запазычана аўтарам з прамысловай тэрміналогіі – ‘отделение завода, фабрики, занятое какой-нибудь частью производственного процесса’, ‘в Западной Европе в эпоху феодализма: сословная организация ремесленников одной профессии’ [с. 863]. Параўноўваючы сукупнасць пісьменнікаў і паэтаў з цэхам, паэт падкрэслівае дзве асноўныя асаблівасці гэтай групы людзей: а) адносная закрытасць гэтай сацыяльнай групы; б) цяжкасць працы літаратараў. Пры гэтым праяма намінацыя не ўводзіцца ў метафарычнае словазлучэнне, інфармацыю, неабходную для разумення значэння і вобразнасці гэтай метафары, чытач атрымлівае з кантэксту. Структуру падобнай метафары можна адлюстраваць схемай:

Метафарычная намінацыя + азначэнне.

Прыклады ўжывання метафар названай структуры ёсць у наступных крыніцах: 5, с. 19, 20, 24, 34, 38, 57, 71, 75, 83, 131, 132 і інш.

Такім чынам, мы можам зрабіць вывад, што метафары, заснаваныя на пераносе назвы, у мове рамана “Яўгеній Анегін” можна падзяліць на тры асноўныя разнавіднасці:

1) метафарычныя словазлучэнні, у структуры якіх прысутнічае метафарычная намінацыя, прамая намінацыя аб’екта і дадатковае азначэнне;

2) метафарычныя словазлучэнні, у структуры якіх прысутнічае метафарычная намінацыя і прамая намінацыя аб’екта;

3) метафарычныя словазлучэнні, у структуры якіх прысутнічае метафарычная намінацыя і дадатковае азначэнне.

У рамане ў вершах “Яўгеній Анегін” часта ўжываецца такая разнавіднасць метафары, як *увасабленне* – “перанос рыс жывых істот на нежывыя” [с. 38]. Часцей за ўсё аўтар надзяляе нежывы прадмет або з’яву (аб’ект метафары) рысамі, уласцівымі чалавеку:

*Хандра ждала яго на стражэ,
И бегала за ним она,
Как тень, как верная жена* [1, с. 27].

Паэт надзяляе *хандру* як псіхалагічны стан (“мрачное, тоскливое настроение, томительная скука” [2, с. 848]) рысамі жывой істоты: *ждала его на стражэ, бегала*. Падобныя дзеянні ў прамым значэнні гэтых слоў можа ўтвараць толькі чалавек. Сэнс метафары ўдакладняецца параўнаннем *как верная жена*.

Рысамі жывой істоты ў мове рамана “Яўгеній Анегін” могуць надзяляцца не толькі абстрактныя з’явы і паняцці, але і тыя, якія ўспрымаюцца органамі пачуццяў:

Проснулся утра шум приятный [1, с. 21].

Слова *шум* абазначае фізічную з’яву, якая ўспрымаецца органамі слыху: “звуки, слившиеся в нестройное, обычно громкое звучание” [с. 890]. Дзеяслоў *проснуться* ў сваім прамым значэнні характарызуе толькі дзеянні чалавека: “перестать спать, выйти из состояния сна” [2, с. 610]. Прамое значэнне гэтай метафары – “узнік ранішні шум”. Шляхам канкрэтызаванага прыпадабнення шуму ў напрамку да чалавека паэт дасягае большай вобразнасці.

Аб’ектам метафары такога тыпу ў мове рамана ў вершах “Яўгеній Анегін” часам становіцца і назва канкрэтнага прадмета, які, аднак, можа мець абстрактна-абагульненае значэнне:

*Теперь от вас, мои друзья,
Вопрос нередко слышу я:
“О ком твоя вздыхает лира?”*

*Кому, в толпе ревнивых дев,
Ты посвятил ее напев?*” [1, с. 28].

Слова *лира* ў рускай мове мае прамое значэнне ‘древнегреческий струнный щипковый музыкальный инструмент в форме овальной незамкнутой сверху рамы с плавно отогнутыми округлыми концами’ і пераноснае ‘такой инструмент как символ поэтического творчества’ [2, с. 321]. З кантэксту відавочна, што аўтар выкарыстоўвае другое значэнне гэтага слова пры захаванні сувязі з асноўным, у выніку чаго дзеяслоў *вздыхать* (‘делать вздохи’, ‘грустить, тосковать’ [2, с. 77]), ужыты адносна назвы музычнага інструмента, становіцца метафарай (увасабленнем).

Метафарычную вобразнасць у мове рамана “Яўгеній Анегін” могуць набываць таксама назвы абстрактных разумовых паняццяў:

*И устарела старина,
И старым бредит новизна* [1, с. 23].

Слова *новизна* адносіцца да паняццяў, звязаных не з пачуццямі, эмоцыямі і іншымі праяўленнямі псіхалагічнай дзейнасці, а з разумовай дзейнасцю чалавека: *новизна* – ‘нечто новое в чем-нибудь’ [2, с. 411]. У гэтым рамане гэта слова з’яўляецца дзейнікам, у ролі залежнага ад яго выказніка выступае дзеяслоў *бредит* – ‘говорит в бреду, а также говорит бессвязно во сне’, ‘неотвязно мечтать и говорит об одном и том же’ [2, с. 56]. Падобныя дзеясловы звычайна ўжываюцца толькі як абазначэнні дзеянняў, уласцівых чалавеку. Аўтар пераносіць на абстрактную з’яву чалавечыя рысы, у выніку чаго тая набывае пэўную персаніфіцыраванасць.

Такім чынам, увасабленне як разнавіднасць метафары ў мове рамана “Яўгеній Анегін” А. Пушкіна рэалізуецца шляхам ужывання дзеясловаў, якія абазначаюць дзеянні і стан чалавека, на назвы абстрактных з’яў, а таксама некаторых канкрэтных прадметаў.

Пры разглядзе вобразных сродкаў у мове дадзенага мастацкага твора ўзнікае праблема вызначэння статусу тропай, якія фармальна адносяцца да эпітэтаў, але маюць рысы метафары:

*Как взор его был быстр и нежен,
Стыдлив и дерзок, а порой
Блистал **послушною** слезой* [1, с. 12]!

*Опять кипит воображенье,
Опять ее прикосновенье
Зажгло в **увявшем** сердце кровь* [1, с. 20];

*И дедов верный капитал
Коварной **двойке** не вверял* [1, с. 38];

*При отуманеной луне,
Восток ленивый почивает* [1, с. 42].

Вылучаныя намі мастацкія азначэнні фармальна з'яўляюцца эпітэтамі, але маюць выразнае метафарычнае значэнне, паколькі сэнсава не адпавядаюць тым словам, ад якіх з'яўляюцца граматычна залежнымі: *послушный* – ‘такой, который слушается, покорный’ [2, с. 558], *увядший* – ‘утративший свежесть, завядший’ [2, с. 812], *коварный* – ‘отличающийся коварством, склонный к нему’ [2, с. 274], *ленивый* – ‘любящий безделье, не желающий трудиться’ [2, с. 316].

Дзеепрыметнік *увядший* звычайна ўжываецца ў адносінах да раслін, кветак. У спалучэнні з назоўнікам *сердце* ён набывае пераноснае, вобразнае значэнне: сэрца, якое завяла – г. зн. не можа болей праяўляць пачуцці. Прыметнікі *послушный*, *увядший*, *коварный*, *ленивый*, як правіла, характарызуюць чалавека як асобу. Іх выкарыстанне ў якасці азначэнняў надае словазлучэнням метафарычнасць. Для параўнання можна супаставіць “стандартны” эпітэт *горькая* і аўтарскі *послушная* да слова *слеза*. Другі эпітэт адносна першага выступае як больш вобразны, арыгінальны, па-мастацку непаўторны. Па гэтай прычыне мы вылучаем падобныя індывідуальна-аўтарскія вобразныя азначэнні як троп, што займае прамежкавае становішча паміж метафарамі і эпітэтамі, – *метафарычнае азначэнне*.

Такім чынам, метафарычныя сродкі вобразнасці ў рамане ў вершах “Яўгеній Анегін” А. Пушкіна можна класіфікаваць па наступных відах: 1) класічныя метафары, заснаваныя на пераносе назвы; 2) увасабленні, якія часцей за ўсё заснаваны на прыпісванні нежывому аб’екту дзеянняў жывога (часцей за ўсё чалавека); 3) метафарычныя азначэнні.

Літаратура

1. Пушкин, А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / А. С. Пушкин. – Л.: Наука, 1977. – Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения. – 528 с.
2. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. – М.: «Азъ», 1996. – 928 с.

Прозарава Л.В., Сугак К.В. (Мазыр, Беларусь) **УВАСАБЛЕННЕ ЯК СРОДАК СТВАРЭННЯ ВОБРАЗНАСЦІ Ў ПАЭТЫЧНЫХ ТЭКСТАХ БЕЛАРУСКІХ АЎТАРАЎ**

Адным з відаў метафары з'яўляецца ўвасабленне – іншасказальны вобраз, заснаваны на атаясамленні прадметаў і з'яў прыроды, расліннага і жывёльнага свету з жыццём і дзейнасцю людзей па прынцыпе падабенства паміж імі. Вобразы-ўвасабленні з'явіліся яшчэ ў старажытнасці, у эпоху міфалагічных уяўленняў пра свет, калі шматлікія чалавечыя якасці надаваліся неадушаўлёным прадметам. Гэтыя ўяўленні

адлюстраваны ў вуснай народна-паэтычнай творчасці: легендах, казках, паданнях, дзе расліны, прыродныя з’явы паводзяць сябе так, як быццам яны жывыя, надзеленыя чалавечымі якасцямі істоты. Старажытны чалавек лічыў, што ўся прырода – гэта свет жывых істот, а яе жыццё падобна на жыццё людзей. Гэта і стала асновай для ўзнікнення вобразаў-увасабленняў.

З’яўляючыся шырока распаўсюджаным і досыць вядомым у мастацкім тэксце сродкам стварэння вобразнасці, спосабам эстэтычнага словапераўтварэння, увасабленне тлумачыцца не толькі як адзін з відаў метафары (В. М. Тэлія [1], Н. А. Кажэўнікава [2], Г.М. Складарэўская [3], В.П. Кавалёў [4], А.А. Ціхамірава [5], В.Дз. Старычонок [6], А.І. Равуцкі і інш.), але і як самастойны троп (А. А. Някрасава [7], В.С. Ахманова [8], С. К. Канстанцінава [9] і інш.).

Розныя падыходы да вызначэння ўвасаблення тлумачацца складаным філасофскім і псіхалінгвістычным характарам самога паняцця ўвасаблення, магчымасцю “разглядаць увасабленне на двух узроўнях” [10]: увасабленне ў міфалогіі і ўвасабленне як мастацкі прыём.

У сувязі з тым, што ўвасабленне можа трактавацца па-рознаму, заўважым, што мы разглядаем яго як адзін з відаў метафары, галоўнай асаблівасцю якой з’яўляецца прыналежнасць да мадэлі “неасоба – асоба”. Пры такім разуменні троп, які мы разглядаем, арганічна ўпісваецца ў сістэму іншых мадэлей метафарызацыі, такіх, як “асоба – неасоба”, “з’ява прыроды – жывая істота (неасоба)” і інш.

Традыцыйны разгляд увасаблення як самастойнага трода, на наш погляд, таксама можна лічыць правамерным у сувязі з тым, што яно займае ў паэзіі значнае месца, і ў межах дадзенай мадэлі пераносу праяўляе свае спецыфічныя асаблівасці тродаўтварэння.

Намі быў праведзены аналіз паэтычных тэкстаў беларускіх аўтараў (Э. Агняцвет, А. Астрэйкі, Р. Барадуліна, Н. Гілевіча, М. Лужаніна, У. Лісіцына), які паказаў, што крыніцай метафарычнай экспансіі часцей за ўсё выступаюць такія паняццёвыя сферы, як

раслінны свет (фіта- і дэндрааб’екты): *На высокім беразе / Сушаць ногі ў верасе / Залатыя сосны... / Рукі ўзняў арэшнік: / Жаліцца, няўцешнік (Маладыя вандроўнікі. М. Лужанін); Беразняк сніць над рэчкаю сны, / Пахіліўшы купчастае веце (Над ракой. А. Астрэйка); Я чуў, як з ветрам стройная сасна / Шапталася ўсю ноч аж да відна. / І як бярозы ў белым фартусе / Сышлі на бераг к рэчцы па расе (У дазоры. А.Астрэйка);*

прыродныя стыхіі (дождж, бура, лівень, вецер, смуга, мароз, снег): *На нябачным / Дождж / Кані / Прыскакаў з далечыні, / Пераскочыў / Цераз плот / І пабег / У агарод / Паляцеў далей / У сад, напалохаў / Куранят, / Завярнуў / На сенажаць / Штосьці сену / Пашаптаць. / І схавалася / За гарой / Пад вясёлкавай / Дугой (Дождж. У. Карызна); Лівень з радасцю ічырай / Наляцеў на палі, / Басаногі задзіра, / Ён скакаў па*

зямлі... / *І сваю баявую / Песню звонка спяваў, / Ён траву маладую / На хаду цалаваў. / Ён іграў на цымбалах / І спяшаўся, дзівак, / Натварыў ён нямала, / Гэты лівень-юнак* (Вясёлы лівень. Э. Агняцвет);

нябесныя свяцілы і наогул нябесныя аб'екты (неба, месяц, сонца, зоркі, аблогі, хмары): *Выйшаў месяц на ясны блакіт / Прагуляцца на чэрвеньскай ночы* (Над ракой. А. Астрэйка); *Месяц з-за воблака глянуў, / Жоўтай кіўнуў галавой* (Пасля бою. А. Астрэйка); *Глядзелі зорак / Далёкіх вочы / На сонны востраў / майго сяла* (Я. Мальчэўская);

водныя прасторы (рэкі, раўчукі, азёры): *Перад тым / Як у мора бязмежнае выйсці. / Раку пачалі / Сумленні грызці. / Ахапіла / Шчымлівае пачуццё: / А ці так працякло / Жыццё? / Можжа, буяніла ўвесну замнога... / Можжа, віляла занадта часта, / Дарогі прамой пазбягала? / З крутога абрыву / Адчайна і смела / Кідацца ўніз галавою / Умела... / Наперадзе вір калышацца чорны, / Не ўспомніць ніяк, да яго ідучы, / Якія судны, / Якія чоўны / Несла на пругкім сваім плячы* (П. Макаль);

часавыя прамежкі (раніца, дзень, ноч, світанак, заход, змярканне): *Ранак вытарашчыў вочы, як дзіця глядзіць наўкола* (Свята зямлі. Н. Гілевіч); *Ноч / Валасы раскідала / На белай падушцы. / Раніца / Ціха цалуе цябе / У прыпухлыя вусны* (Пачатак. В. Маслюк);

поры года (зіма, восень, вясна, лета): *Развітальна заплакала восень / Кроплі слёз на маім акне... / Гасіць восень дажджамі касымі / Жар рабінаў. / Сячэ лебяду* (Л. Геніюш); *Варажыла восень над Бугам. / Жаўталісце мяла спадніцай...* (Варажыла восень... Я. Дашына); *Чуе (няўмелы – Л.П.), як чоўгае лета / У зялёных галёшах на ліпеньскіх лужынах* (У. Лісіцын); *Вясна ў бярэзніку цадзіла / у вёдры / месячны блакіт* (Снег юнацтва. Г. Пашкоў);

артэфакты (найменні прадметаў дамашняга ўжытку, прылад працы, жылля і яго інтэр'ера, архітэктурных пабудоў, транспартных сродкаў): *Графін зіхцеў у непаўторным бляску, / І шклянкі ў люстраным яго святле / Лічылі за пашану і за ласку / Вакол яго вярцецца на сталі. / Да кожнай падыходзячы з паклонам, / Каб выказаць шляхетны свой парыў, / Усё, што меў, графін з вясёлым званам / Сваім шклянным прыхільніцам дарыў. / Але калі апаражнеў зусім, / Графін гукнуў: – А дзе мая графіня? / Ды толькі шклянкі на сталі другім / Цягнуліся да поўнага графіна* (Графін. П. Макаль) і г. д.

Такім чынам, аналіз твораў паказаў, што ў паэтычнай мове сучасных беларускіх аўтараў увасабленне выступае як актыўны сродак стварэння вобразнасці, які нясе значную семантычную і эмацыянальную нагрузку. Увасабленне вылучаецца арыгінальнасцю мастацкага адлюстравання рэчаіснасці, дапамагае паэту стварыць непаўторны, багаты на асацыяцыі малюнак.

Літаратура

1. Телия, В.Н. Метафора и ее роль в создании русской языковой картины мира / В.Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М., 1988. – С. 173–205.
2. Кожевникова, Н.А. Об обратимости тропов / Н.А. Кожевникова // Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1979. – С. 215–225.
3. Скляревская, Г.Н. Метафора в системе языка / Г.Н. Скляревская. – СПб: Наука, 1993. – 152 с.
4. Ковалев, В.П. Языковые выразительные средства русской художественной прозы / В.П. Ковалев. – Киев, 1981. – 228 с.
5. Тихомирова, Е.А. Лингвистический анализ тропа: метафора-олицетворение в русских и белорусских поэтических текстах начала XX века: автореф. дис. ...канд.филол. наук: 10.02.01; 10.02.02 / Е.А. Тихомирова; Белорус. гос. ун-т им. В.И. Ленина. – Минск, 1991. – 22 с.
6. Старычонак, В. Д. Метафара ў беларускай мове: на матэрыяле субстантываў: манаграфія / В. Д. Старычонак. – Мінск: БДПУ, 2007. – 190 с.
7. Некрасова, Е.А. Олицетворение как элемент художественного идиостиля (фрагменты сопоставительного анализа) / Е.А. Некрасова // Стилистика художественной литературы. – М.: Наука, 1982.-С. 34–45.
8. Словарь лингвистических терминов / Сост. О.С. Ахманова. – М.: Сов. энциклопедия, 1969. – 607 с.
9. Константинова, С.К. Семантика олицетворения / С.К. Константинова. – Курск: Изд-во КГПУ, 1997. – 112 с.
10. Потебня, А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.

Хазанова К.Л. (Гомель, Беларусь)

ВЯНОК І ВЯНЕЦ У ГОМЕЛЬСКІМ ВЯСЕЛЛІ

Вяселле з'яўляецца значным этапам у жыцці чалавека. Гэтая падзея мяняе побыт, акаляючую рэчаіснасць і ўвогуле ўсю жыццядзейнасць асобы. Значнасць вяселля для жыцця чалавека выявілася ў наяўнасці вялікай колькасці разнастайных вясельных этапаў і падзей. У фальклоры захавалася шматлікая колькасць лексем, звязаных з рознымі крокамі вясельнай абраднасці. Выкарыстоўваецца вясельная лексіка і ў гомельскай вясельнай абраднасці.

Цікавымі ў лінгвістычных адносінах з'яўляюцца лексемы *вянок* і *вянец*. Іх этымалогія, семантыка і функцыянальнае прызначэнне заслугоўваюць асобнага моўнага аналізу.

Вянок спрадвеку сімвалізаваў у народнай свядомасці дзявоцкую прыгажосць і некранутасць. Гэтым абумоўлена абавязковая прысутнасць гэтага прадмета на ўсходнеславянскім вяселлі:

Мы спявалі вясельныя песні перад свадзьбай у маладой, калі плялі вянок [1, с. 230];

Як маладую прыбіралі, вяночкі дзелалі і дзевачкі сабіраліся багата, спявалі ўсякі разныя песні; косу запляталі. Вяночкі дзелалі самі з красівых

такіх бумажак. Такі **вяночак** – **сплятуць** яго аб галаве, а ззадзі нада штоб многа-многа була лентаў (в. Івакі) [2];

О, вяселле. Эtot празнік, самыі цікавы, хорошій. Молодая была самая красівая у эtot дзень. На галаве быў **венoк** з цветкоў, плаце ці сарочка, смотра, какое положеніе было, былі і бедныя, і богатыя. Когда не было нічегo, адзевалі. Што ў когo было.. Гулялі, гарэлку пілі (в. Маркавічы).

Рабіць вянкi, як вынікае з прыведзеных прыкладаў, было таксама цэлым рытуалам, аб чым сведчаць шматлікія фіксацыі дадзенай лексемы ў дыялекталагічнай скарбніцы Гомельшчыны. Часта вянкi звязаны з пасадам і адпаведна ўзгадваюцца пры апаведзе пра пасады:

Пасады – прыходзілі дружкі да маладой, **рабілі вянкi**, прыбіралі маладую, цяточкі хлопцам прышпільвалі. Пелі песні. Бацькі благаслаўляюць на пасады. Дружкі садзяць маладую на ўслон, падложаны кажухом, вывернутым шэрыцю наверх, падушачкамі не пакрывалі. Маладая павінна быць ня еўшы [3, с. 6].

Звычайна вянок в'юць:

Хлопцы сабіраліся атдзельна і гулялі з маладым. А дзеўкі з маладой атдзельна. Потым першы дружок шоў да маладой і пачыналі **вянок віць**. Зімой іспользавалі кветкі любісіца, летам жывыя кветкі (в. Гадзічава).

Таксама можна пачуць ад інфарматараў, што вянкi дзелалі і спляталі:

Як маладую прыбіралі, **вяночкі дзелалі** і дзевачкі сабіраліся багата, спявалі ўсякі разныя песні; косу запляталі. **Вяночкі дзелалі** самі з красівых такіх бумажак. Такі **вяночак** – **сплятуць** яго аб галаве, а ззадзі нада штоб многа-многа була лентаў” (в. Івакі, с. 119).

Прычым характэрна, што ў гаворках Гомельскага рэгіёна даволі часта ўжываецца дзеяслоў **дзелаць** ‘рабіць’. Гэта выклікана міжмоўным узаемадзеяннем, уласцівым гаворкам Гомельшчыны і абумоўленым геаграфічным становішчам рэгіёна.

Вянок выкарыстоўваўся падчас вяселля не толькі ў якасці сімвала маладой. Часам сімвалічнасць вянка пераносілася ў вясельным абрадзе на ўпрыгожанне іншых персанажаў і рэалій:

Абрадавага вясельнага дрэўца ў нас не было. **Вянкамі**, лентамі, кветкамі ўпрыгожвалі каня, дугу, воз – у цэркву ехалі. Маладую убiралі у вянкi, ленты, пазней яшчэ у фату (в. Гарошкаў).

Вянок з’яўляецца сімвалам дзясвоцкасці маладой, у сувязі з чым пасля вячанання нявеста павінна пазбаўляцца гэтага прадмета адзення, на што ўказваюць дадзеныя гаворак, якія фіксуюць для наймення гэтай падзеі словазлучэнне **здымаць** (знімаць, снімаць) **вянок**. Зноў адзначым наяўнасць русізма **знімаць**, што паходзіць ад слова рускай мовы **снимать** і з’яўляецца яго беларускай агаласоўкай:

Калі нявесту прывезлі к жаніху, яе страчае свякруха. Яна **знімае** нявесцін **вянок** і свой платок ёй завязуе [1, с. 227];

*Перш чым аддаць маладую жаніху, брат маладой (нежанаты) пазбаўляе яе дзявоцкай красы. **Здымае вянок** з галавы і расплятае касу (в. Старое Сяло);*

*Патом едуць к жаніху. Ужо ў жаніха свякрова **снімае** з нявесты **вянок** і **фату** і кладзець іх за іконай, а нявесці на галаву адзявае свой платок. *Послі госці гуляюць, пьюць, песні пяюць, танцуюць* (г. Ветка).*

Ілюстрацыйныя прыклады сведчаць аб тым, што з часам на змену вянку прыходзіць *фата*. На такія змяненні беларускай народнай абраднасці, безумоўна, паўплывала інтэнсіўнае развіццё міжнароднага ўзаемадзеяння ў 20 (і пазней – у 21) ст. і ўплывы на вясельную абраднасць, як і на іншыя з’явы і рэаліі нашага жыцця і існавання, культуры іншых народаў і краін. З гэтай прычыны часам сустракаецца фіксацыя ў адзенні нявесты і вянку, і фаты:

*Патом едуць к жаніху. Ужо ў жаніха свякрова **снімае** з нявесты **вянок** і **фату** і кладзець іх за іконай, а нявесці на галаву адзявае свой платок. *Послі госці гуляюць, пьюць, песні пяюць, танцуюць* (г. Ветка);*

*Нявеста называлася маладая. У яе **фата** доўгая і **вяночкі** былі. *Першы **вянок** адзявалі на лоб. Потым рабіўся брыжык, затым вянок, потым зноў брыжык. Затым шлі ленты разноцветныя, атласныя ленты* (в. Гарошкаў).*

Вянок – прадмет вясельнай абраднасці, які сімвалізуе святых для ўсходніх славян паняцці. Паважлівыя адносіны да дзявоцкасці і як вынік да сімвалізуючага яе наймення абумовілі ўжыванне лексемы ў выглядзе ўтварэння з суфіксам суб’ектыўнай ацэнкі:

*Нявеста называлася маладая. У яе **фата** доўгая і **вяночкі** былі. *Першы **вянок** адзявалі на лоб. Потым рабіўся брыжык, затым **вянок**, потым зноў брыжык. Затым шлі ленты разноцветныя, атласныя ленты* (в. Гарошкаў);*

*У яе [нявесты] **фата** доўгая і **вяночкі** былі. *Першы **вянок** адзявалі на лоб. Потым рабіўся брыжык, затым вянок, потым зноў брыжык. Затым шлі ленты разноцветныя, атласныя ленты* (в. Гарошкаў).*

Памяншальна-ласкальны суфікс *-очк-* выразіў замілаванасць, перадаў ухваленне гэтага прадмета суб’ектам маўлення.

У гаворках адзначаецца і ўтварэнне з суфіксам *-чык-*. Гэты суфікс ужываўся яшчэ ў старажытнай беларускай мове і часта ўжываўся са значэннем ‘найменне асобы’. Спачатку ў такіх выпадках утварэнні набывалі стылістычную афарбоўку памяншальнасці і некаторай іранічнасці. У старабеларускай мове лексемы такога тыпу звычайна ўтвараліся ад назваў асоб паводле імені, прафесіі, сацыяльнага стану, нацыянальнасці. З часам падобныя найменні страцілі стылістычную афарбоўку, а некаторыя з іх сталі пашыранымі на Беларусі прозвішчы: *Гардзейчык, Кавальчык, Купрэйчык, Сілівончык*.

У лексіцы вясельнай абраднасці адзначаецца утварэнне з суфіксам *-чык-*, аднакарэннае з *вянок*:

*Ну нявеста ж тады не надзівалася, як цяпер. Цяпер відна, што нявеста, а тады ж не: плацце проста купіць, тутака як **венчык** на галаву зделаюць. Ну і ўсё – і нявеста. Ну вот і свадьбы праходзяць* (в. Старое Сяло).

Часта найменне *венчык* ужываецца пры аповедзе аб вянчанні ў царкве:

*У царкве стаяць на ручніку, над галавамі маладых дзержаць **венчыкі*** [4, с. 204];

*Вянчанне праводзілася пасля службы ў царкве. Расцілалі рушнік тканы, вышываны, па баках клалі капейкі, сведкам у рукі давалі **венчыкі**, і яны іх трымалі над галавамі маладых усю службу* (в. Гарошкоў).

Для прадметаў царкоўнага ўжытку, што ўжываюцца ў вясельнай лексіцы Гомельшчыны, выкарыстоўваецца не толькі назва *венчык*, што з'яўляецца спецыфічна беларускім утварэннем. Часта сустракаецца і лексема са стараславянскімі і старажытнарускімі каранямі *вянец*:

*Сястра маладога дзяржала дзве свечкі. Первая дружка і первы княжы дзяржалі над маладымі **вянец**. Поп запальвае свечкі. Калі яны гараць добра, то і жыццё ў маладых будзе ичаслівым, а калі свечкі “плачуць” – жыццё іх будзе дрэнным, яшчэ горш будзе, калі свечка патухне. Поп абводзіць маладых тры разы кругом стала* [1, с. 34];

*Потым сабіраюцца ехаць к **вянцу** у царкву. Маладая бярэ ікону з дому, усе едуць у царкву. Ад маладой едзе сваха* [5, с. 240].

Найменне *вянец* паводле этымалогіі з'яўляецца роднасным найменню *вянок*. Слова паходзяць з аднаго праславянскага кораня **vъn-*. Дзякуючы трэцяй палаталізацыі, у выніку пераходнага памякчэння, пасля галоснага пярэдняга рада *ь* праславянскі заднеязычны **k* змяніўся на [ц']. Вынікі гэтага змянення захаваліся ва ўсіх старажытнарускіх (і пазней і усходнеславянскіх) утварэннях з суфіксам *-ьц-ь* (прыгадаем старажытнарускія словы *коньць, купьць, молодьць*). У старажытнарускім слове *вѣнѣкъ* на праславянскім гістарычным узроўні заднеязычны **k* знаходзіўся перад рэдукаваным галосным *ь*, што стала прычынай захавання заднеязычнага і адсутнасці пераходу ў свісцячы. Падобная варыянтнасць даволі распаўсюджана ва ўсходнеславянскіх мовах: беларускае *вяроўка* – рускае ўстарэлае *верёвица, палка* – рускае ўстарэлае *палица*.

У вясельнай лексіцы гаворак Гомельшчыны прысутнічае і форма множнага ліку назоўніка памянёнага вышэй:

*Вянчанне ў царкве праходзіла так: У царкве прысутнічала хросная. Яна слала рушнік пад ногі і капейкі клала, **вянцы** над галавамі трымалі шафер і шаферка. Нельга было пераходзіць дарогу з вядром пустым, не выкідваць смецце пад ногі* (в. Гарошкаў);

Садзілі на пасады, венца вілі з цвятоў. Песні пелі. Касу расплятае сятсра ці хто-небудзь свой. Харошы быў вянок з цвятоў. Пад канец вяселля маладой дзяліў каравай [6, с. 205].

Як сведчаць прыклады, лексемы *вянц'ы* і як варыянт з уплывам рускай гаворак – *вэнца ў* гаворках Гомельскай вобласці з'яўляецца полісемантам, маючы лексічныя значэнні: 'прадмет царкоўнага рытуалу вячання' і 'ўпрыгожанне нявесты, сімвал яе дзявоцкасці'. Разам з тым адзначаецца ўжыванне слова ў значэнні 'адзін з вясельных этапаў, абрадаў':

*На другі дзень прыходзім і няём. Нявесту катаюць на кані па вуліцы: тройка коней, нявеста садіцца, жаніх, гарманіст, дзеўкі некаторыя свае, а мы за сталом сядзелі. Ну вот паездзіла, эта такія **вянцы** (в. Барталамееўка).*

Хутчэй за ўсё такое словаўжыванне з'яўляецца спецыфікай менавіта гомельскай вясельнай лексікі.

Разгляд адметнасцей ужывання лексем *вянок* і *вянец* у вясельнай лексіцы Гомельскага рэгіёна дазваляе сцвердзіць частотнасць ужывання гэтых найменняў у гаворках. Указаныя словы ўжываюцца ў форме як адзіночнага, так і множнага лікаў (*вянц'ы, вэнца*). Лексемы ўжываюцца з суфіксамі суб'ектыўнай ацэнкі для выражэння замілаванасці адпаведнай рэаліяй (*венчык, вяночак*). Частым з'яўляецца выкарыстанне найменняў у дзеяслоўных словазлучэннях (*віць (дзелаць) вяночкі, здымаць (знямаць, снімаць) вянок*). Назва *вянок* паводле этымалогіі мае ўсходнеславянскае паходжанне, у той час як *вянец* захоўвае царкоўнаславянскі ўплыў. На асобнае ўжыванне разгледжаных лексем паўплывалі памежнымі з гомельскім рускія гаворкі. Асаблівасцю словаўжывання найменняў на Гомельшчыне з'яўляецца полісемія асобных іх формаў.

Літаратура

1. Вечнае. Фальклорна-этнаграфічная спадчына Веткаўскага раёна / уклад. І.Ф. Штэйнер, В.С. Новак. – Гомель: УА "ГДУ імя Ф. Скарыны", 2003. – 362 с.
2. Прыводзіцца фактычны матэрыял картатэкі лінгвістычнай лабараторыі кафедры беларускай мовы УА "Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны" з указаннем у дужках лакалізацыі. Ілюстрацыі прыводзяцца з захаваннем фанетычных і граматычных адметнасцей мясцовага вымаўлення.
3. Вяселле на Гомельшчыне: фальклорна-этнаграфічны зборнік / рэд. І.Ф. Штэйнер, В.С. Новак. – Мінск: ЛМФ "Нёман", 2003. – 472 с.
4. Фальклорна-этнаграфічная і літаратурная спадчына Рэчыцкага раёна / уклад. І.Ф. Штэйнер, В.С. Новак. – Мінск: ЛМФ "Нёман", 2002. – 384 с.
5. Лоеўшчына. Бэзавы рай, песенны край: сучасны стан традыцыйнай культуры Лоеўшчыны / уклад. В.С. Новак. – Гомель: Сож, 2007. – 472 с.
6. Народная духоўная спадчына Гомельскага раёна / уклад. В.С. Новак. – Гомель: ААТ "Полеспечать", 2007. – 456 с.

Шунайка В.В. (Мінск, Беларусь)

**АКТУАЛІЗАЦЫЯ ЭКСПРЭСІЎНЫХ ЛЕКСЕМ
У ГАЗЕТНЫХ ТЭКСТАХ**

Прымяненне тых ці іншых сродкаў мовы абумоўліваецца той сітуацыяй, у якой разгортваецца моўныя зносіны. Мэты паведамлення, якія ставіць перад сабой моўца, прымушаюць яго адбіраць такую лексіку, якая была б дзейснай, найбольш выразнай, найбольш прыдатнай для пастаўленых задач. Аналізуючы лексічныя сродкі экспрэсіі газетных тэкстаў, можна заўважыць, што экспрэсіўная лексіка паводле актуалізацыйнай функцыі выразнасці падзяляецца на 3 групы:

1. лексіка з'яўляецца экспрэсіўнай па сваёй прыродзе, па-за кантэкстам (аднойчы экспрэсіўная лексіка).

Паводле функцый гэтыя лексемы можна падзяліць на дзве групы: 1) экспрэсівы валодаюць нулявой ацэначнасцю (не паказваюць ніякай ацэнкі з'явам рэчаіснасці, ужываюцца ў вусным маўленні як гутарковыя ці скарачаныя назвы адпаведных рэалій) і выкарыстоўваюцца з мэтай выклікаць у чытача давер да асобы аўтара, цікавасць да публікацыі. Лексема *дэ́мбель* – гэта размоўная форма выразу *дэмабілізаваны салдат* ('звольнены з ваеннай службы ў запас' [ТСБЛМ, с. 194], *адчапі́ца* тут выкарыстоўваецца са значэннем 'разм. перан. Адысці, адстаць, адвязацца, перастаць дакучаць каму-небудзь' [ТСБЛМ, с. 48], сэнс слоў "*жучкі*", "*перамычкі*", "*адпайкі*" зразумелы з кантэксту ('самаробныя прылады для электралічальніка, што парушаюць яго работу, і ў выніку паказваецца меншая колькасць кілават'), такая лексічная адзінка, як *зэк*, думаецца, утворана ад рускага слова *заключённый*, якое пісалася ў судовай справе *з/к, пяцідзёнка* – скарачаная гутаркова назва пяцідзённага навучання ў школе. Журналіст, выбіраючы такія словы, "сігналізуе", што знаходзіцца на такім жа ментальным і сацыяльным узроўні, што і чытач, і атрыкул не мае навучальнай танальнасці і мэты маралізатарстваваць, павучаць, што дапамагае тым самым рэалізаваць функцыю ўздзеяння больш непрыкметна, павольна: *Калі спяваюць дэ́мбелі* – гэта суцэльная катастрофа для навакольных (Чырвоная змена, 5.08.2005); *Нават калі б і хацелі на нейкую хвіліну ад яе адчапі́ца* (вядома ж, што празмерная любоў тэарызуе страшней, чым самая палкая нянавісць), то гэта не ўдаецца (ЛіМ, 24.10.1997); *І даволі часта знаходзяць у хатах "жучкі", "перамычкі", "адпайкі" і іншыя прылады процідзеяння нармальнай рабоце электралічальніка* (Местное самоуправление, 24.08.2005); *На новае злачынства іх падштурхне немагчымасць працаўладкавання (на прадпрыемствах вельмі неахвотна бяруць на працу ўчарашніх зэкаў, ды і месцаў няма, сваіх рабочых даводзіцца скарачаць)* (ЛіМ, 7.02.1997); *Пяцідзёнка ў школе, шосты, свабодны ад навучання суботні дзень* – актуальная тэма для кожнага педагагічнага калектыву (Настаўніцкая

газета, 1.10.2002); 2) лексемы валодаюць пярэматыўнай або меліярэматыўнай экспрэсіўнасцю і выкарыстоўваюцца ў тэксе для выяўлення аўтарскай ацэнкі. Такія экспрэсіўныя адзінкі выражаюць адкрытую аўтарскую і/ці сацыяльную пазіцыю. *Дармаед* – ‘разм. Той, хто не працуе, а жыве на чужы кошт; лайдак, гультай’ [ТСБЛМ, с. 170]. Такая лексема, хоць не мае паметы, выразна ацэнная, таму што ў грамадстве трывала ўсталявана негатыўнае, неадабральнае меркаванне пра людзей, якія не хочуць працаваць. *Цаца* – ‘разм. неадабр. Пра таго, хто важнічае, мае вялікія прэтэнзіі’ [ТСБЛМ, с. 728]. Слова *панса* не падаецца ў слоўніку, але ўсе ведаюць, што так ў гутарковай мове іранічна ці зневажальна называюць папулярную музыку: *Карэспандэнтаў радыё лічаць ледзь не дармаедамі і часам прызначаюць нават быць яшчэ фотакорам амаль на грамадскіх пачатках і гэтак далей (Віцебскі рабочы, 23.01.1999); Нягледзячы на свае наважаныя гады, асабецкія бабулі шмат працуюць, не бачаць у гэтым нічога незвычайнага і па-добраму жартуюць над гарадскімі “цацамі” (Звязда, 15.09.2005); І вось 96-ы – поўная перамога рускамоўнага “Ляпіса”, які відавочна “фліртуе” з пансой (ЛіМ, 31.01.1997).*

Экспрэсіўную па сваёй прыродзе лексіку журналісты ўжываюць з наступнымі мэтамі: менавіта такія словы ў кантэксце розных жанраў шляхам спалучэння незвычайнай формы і арыгінальнага зместу дазваляюць выказаць дакладныя характарыстыкі і выклікаць нечаканыя эмоцыі і для апазнавальнай/ідэнтыфікацыйнай функцыі, калі да аўдыторыі звяртаюцца на той мове і ў той стылістычнай танальнасці, якая зразумелая чытачу. У газетных тэкстах выкарыстоўваецца “змяшэнне” стыляў (спалучэнне слоў з рознай стылістычнай афарбоўкай у адным мікра-ці макракантэксце) не як стылістычная памылка, а як стылістычны прыём, які дапамагае журналістам выявіць несумяшчальнасць асобных з’яў, паняццяў, жыццёвых рэалій, тым самым выказаць уласную іх ацэнку. Гэтая лексіка выкарыстоўваецца вельмі актыўна ў газетных тэкстах (90,5%). Такія экспрэсіўныя адзінкі ў моўным плане валодаюць пастаянным экспрэсіўным элементам, закладзеным у сэнсавай структуры некаторых мадэляў сказаў, словазлучэнняў, слоў. Гэтыя экспрэсіўныя элементы вызначаюцца стабільнасцю і могуць быць аднесены да сістэмных экспрэсіўных элементаў.

Экспрэсіўнасць як семантычная катэгорыя разам з эмацыянальнасцю і ацэннасцю ўваходзіць у склад канатацыі ў якасці самастойнага кампанента. Гэта значыць, адна і тая ж моўная адзінка можа быць экспрэсіўнай і па сваёй прыродзе, і пры актуалізацыі кампанентаў канатацыі ў працэсе маўлення. Экспрэсіўныя элементы ў маўленчым плане ўзнікаюць у залежнасці ад зменлівага слоўнага кантэксту ці пад уплывам экстралінгвістычных фактараў і вызначаюцца нестабільнасцю, узнікаюць як кантэкстуальныя напластаванні. На гэта звяртае ўвагу Н.А. Лук’янава, якая прапануе замацаваць за паняццем *экспрэсіўнасць* (у вузкім значэнні)

іншы тэрмін [2, с. 25]. Падобнай думкі прытрымліваецца П.М. Чайкун, які лічыць тэрмін *экспрэсіўна-экспрэсіўная лексіка* не зусім удалым з прычыны таўталогіі [3, с. 22].

2. Лексіка, адначасова *экспрэсіўная* і па сваёй прыродзе, і пры актуалізацыі ў працэсе маўлення (двойчы *экспрэсіўная лексіка*).

Актуалізацыя *экспрэсіўных лексічных адзінак* у газетных тэкстах выяўляе іх багатыя асацыятыўныя і падтэкставыя сувязі, дадатковыя адценні і значэнні, што, у сваю чаргу адлюстроўвае *своеасаблівасць аўтарскага светаўспрымання і паказу рэчаіснасці*. Так, *экспрэсівы ўжываюцца як кампанент лексіка-семантычных груп слоў (сінонімаў і антонімаў)*. У якасці *сінонімаў* падаюцца *размоўныя і стылістычна нейтральныя словы* ці толькі *размоўныя*. Выконваючы ўдакладняльную функцыю, такія лексемы больш поўна, даступна і зразумела раскрываюць сутнасць адпаведнай рэаліі: *У гэтай не вырашанай сігнаграфічна настаноўцы грубаватыя, мачаліністыя вобразы, але яркія, як роспіс на падносе, ствараюць Т. Скварцова (Агафья Ціханаўна), Н. Левашова (Арына Панцеляймоўна), Т. Коштыс (Качкароў), В. Дашкевіч (Анучкін) (ЛіМ, 10.01.1997); На жаль, з эканамічным эфектам самога прадпрыемства не так бліскуча. Відаць, трэба раскрутка, ці, як цяпер модна казаць, “прамоўшн” (Звязда, 3.09.2005); Я паставілася да карціны... абьякава і толькі забаўлялася вылічваннем... вылушчваючы, так бы мовіць, бунюэлізмы, фелінізмы, пазалінізмы (ЛіМ, 19.12.1997)*. Выкарыстанне ў адным *сінанімічным радзе* такіх лексем робіць думку больш выразнай, яркай і зразумелай для чытача.

Антанімічныя пары таксама ўтвараюць гутарковыя і нейтральныя ў *стылістычных адносінах* словы. З дапамогай *моўных кантрастаў* можна стварыць *экспрэсію рознага тыпу (экспрэсію ўрачыстасці, іроніі, сарказму і г. д.)*. Усё залежыць ад *стылістычнай зададзенасці*, у адпаведнасці з якой кантраст *выкарыстоўваецца ад падбору адзінак, якія кантрастуюць у такім тэксце, ад стылістычнай маркіраванасці гэтых адзінак*. Так, лексема *кайфаваць* мае значэнне ‘ад кейф – разм. жарт. Прыемнае гультайства і адпачынак’ [ТСБЛМ, с. 288], *лінець* – ‘разм. Ледзь-ледзь трымацца (пра каго-, што-небудзь)’ [ТСБЛМ, с. 319], *шантрапа* – ‘разм. лаянк. Пусты, нікчэмны чалавек’ [ТСБЛМ, с. 754]. Слова *шчаўкапёр* у тлумачальным слоўніку не падаецца, аднак відаць, што яно паходзіць ад *выразу шчоўкаць няром*, значыць, хутка пісаць. З кантэксту зразумела, што *размова ідзе пра несумленых журналістаў: Скорасць! Адны людзі ад яе кайфуюць, іншыя – панічна баяцца (Чырвоная змена, 29.07.2005); Страціўшы моцнага лідара, ансамблі зазвычай або распадаюцца, або неак ліпяць, губляючы сваю творчую індывідуальнасць (ЛіМ, 14.03.1997); Тамара Савінава (прозвішча зменена – рэд.) абяцала не якой там шантрапе, а ўпаўне прыстойным і сталым людзям, што, як два пальцы абслінавіць, можна выбіць кватэру па-за чаргой (Віцебскі рабочы,*

4.09.1999); *Болшасць журналістаў – бедныя, але сумленныя людзі. Двухсэнсое, часта і вельмі адмоўнае стаўленне да іх узнікае з-за паводзін меншасці – сапраўды “шчаўкапёраў”* (ЛіМ, 14.03.1997).

Калі побач, у блізкім кантэксце ўжываюцца і антонімы, і сінонімы, якія складаюцца з рознастылявых кампанентаў, то такое выкарыстанне гэтых лексіка-семантычных груп (*геній – непатрэбічына; бытавуха, шызабудзённасць*) дэаўтаматызуе ўспрыняцце чытача, падтрымлівае заостраную ўвагу, актывізуе мысленне і выклікае напружанне пачуццяў у рэцыпіента: *І сапраўды, навошта патэнцыяльнаму **генію** банальная **непатрэбічына**? Ён вышэй за грэшную **бытавуху**, звычайную **шызабудзённасць**, спрадвечны ход неўміручага часу...* (ЛіМ, 1.02.2008).

Працэнт такога ўжывання лексічных адзінак адносна агульнай колькасці невялікі (7,8%), аднак яны дзейсна і актыўна ўздзейнічаюць на свядомасць чытача і зместам, і формай.

3. Лексіка, адначасова экспрэсіўная па сваёй прыродзе, пры актуалізацыі ў працэсе маўлення і як структурны кампанент лексіка-семантычных груп слоў (тройчы экспрэсіўная лексіка).

Газетныя тэксты, акрамя таго, што паведамляюць пэўную інфармацыю, павінны служыць узорам таго, як трэба гаварыць/пісаць, як патрэбна выражаць адпаведныя думкі. Але высокая культура маўлення заключаецца не толькі ў тым, каб прытрымлівацца нормаў мовы, а і ва ўменні знайсці не толькі дакладны сродак для выражэння сваёй думкі, але і найбольш даходлівы (інакш кажучы, найбольш выразны) і найбольш дарэчны (г. зн. той, які найбольш падыходзіць для канкрэтнага выпадку і, адпаведна, стылістычна апраўданы). Таму назіраецца пастаянны і вельмі актыўны пошук усё новага і новага ўзмацнення маўленчай выразнасці. Для раскрыцця ўнутранай сутнасці кантрасных лексем, для пакрысленай выразнасці ў наступных сказах выкарыстоўваюцца прыметнікі з суфіксам - **еньк-**, ужытыя з пераносным значэннем у якасці антонімаў (*маленькі чалавек* ‘чалавек, які не мае высокага сацыяльнага статусу, ад якога нічога не залежыць’ – *вялікі чалавек* ‘чалавек, які адыгрывае значную ролю ў жыцці грамадства, які кантралюе ўласнае жыццё’, *светленькае* ‘станоўчыя, жыццесцвярджальныя артыкулы’ – *чорненькае* ‘інфармацыя пра трагічныя падзеі’): *”Вечны” герой У. Кін-Камінскага – **маленькі чалавек** у форме – імкнецца таксама стаць **вялікім*** (ЛіМ, 21.03.1997); *Цяпер расійскія часопісы мяне часцяком просяць: дай ўжо **светленькае**, бо ў газетах спрэс – **чорненькае*** (ЛіМ, 30.01.1998).

У сказе *Здымак гэтых двух волатаў роднага слова, зазнятых поплич, даносіць атмасферу той легендарнай пары, названай у гісторыі беларускай культуры “нашаніўскай эпохай”, калі невялікая **жменька творцаў** здолела абудзіць (напачатку – адзінай газетай!) да жыцця **цэлую нацыю*** (ЛіМ, 25.07.1997) выкарыстоўваюцца аказіянальныя антонімы *жменька творцаў – цэлая нацыя*. Назоўнік *жменя* (‘перан. Зусім невялікая

колькасць каго-, чаго-небудзь' [ТСБЛМ, с.200] у гэтым кантэксце падаецца з суфіксам *-еньк-*, што падкрэслівае гранічна малую колькасць творчых людзей, якія праз газету змаглі абудзіць свядомасць усёй нацыі.

Колькасць такога выкарыстання лексем вельмі малая (1,7%), але менавіта праз такую павышаную экспрэсіўную насычанасць і рэдкаснасць ужывання ствараецца ўзмацненне экспрэсіўнасці ўсяго выказвання.

Такім чынам, экспрэсіўнасць фарміруецца на ўсіх этапах стварэння выказвання (тэксту), прычым адбываецца гэта праз усвядомлены адбор такіх моўных сродкаў, якія з пазіцыі адрасанта дапамагалі б найлепшаму вырашэнню камунікатыўнай задачы найбольш поўнага ўздзеяння на адрасата.

Літаратура

1. ТСБЛМ – Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / Пад рэд. М.Р. Судніка, М.Н. Крыўко. – 3-е выд. – Мінск: БелЭн, 2002. – 784 с.

2. Лукьянова, Н.А. О соотношении понятий экспрессивность, эмоциональность, оценочность / Н.А. Лукьянова // Актуальные проблемы лексикологии и словообразования: Сб. научн. тр., отв. ред. К.А. Тимофеев. – Новосибирск, 1976. – Вып. 5. – С. 3–21.

3. Чайкун, П.М. Аб тэрміналогіі са значэннем канатацыі / П.М. Чайкун // Тэрміналагічны зборнік '84 / АН БССР, Тэрмінал. камісія, Ін-т мовазнаўства; Рэд. Л.А. Антанюк. – Мінск: Навука і тэхніка, 1986. – С. 20–23.

Шур В.В. (Мазыр, Беларусь)

ПРА АЙКОНІМ І ПАСЕЛІШЧА СТАДОЛІЧЫ

Паселішча *Стадо́лічы* (Стодо́лічы, Стадо́лішчэ, *Stodolicze* 1622, студзеня 19), толькі мн., Р. –аў, вёска (у народзе часцей сяло), вядома з 16 снежня 1551 г. як паселішча Убарцкай воласці Мазырскага павета. У пісьмовых крыніцах упершыню ўпамінаецца ў скарзе шляхціцаў *Солтана, Багдана і Івана Сцяцкевічаў* на віленскага біскупа князя *Паўла Гальшанскага*: “...люди его костельные волости Убортское стодоличане и липляне отнимают людем их велавским остров” (1551 г.).

Пра ўзнікненне айконіма *Стадо́лічы* ёсць некалькі народных этымалогій. У адной сцвярджаецца, што сяло спачатку мела назву *Стодымічы*: паселішча належала тураўскаму князю, які накіраваў у яго сваю дружыну, каб збіраць падаткі з кожнага двара, з кожнага дыма. Калі зімовай раніцай людзі князя пад'ехалі да паселішча, то над курнымі хатамі ўгору ўздымалася *сто дымоў*, адсюль і першая назва – *Стодымічы*. У пазнейшы час першая назва трансфармавалася ў *Стадо́лічы*. Змена айконіма *Стодымічы* ў *Стадо́лічы* быццам бы адбылася таму, што з цягам часу падаткі ў двор князя пачалі збіраць не ад колькасці дымоў над сялом, а ад *долей* (збожжа, мёду, мяса, пушніны і інш.), якія меў (атрымліваў) са сваіх уладанняў кожны гаспадар. Зборшчык падаткаў у гэтым паселішчы

княжацкаму двару ад сялян *сто долей лічыў*. Адсюль нібыта – *Стадолічы*. Ёсць яшчэ меркаванне, што сяло ўзнікла на месцы былых *стадол* – вялікіх хлявоў, што размяшчаліся паблізу торнай дарогі з Пінска і Турава на Кіеў. Апошняя легенда, відаць, блізкая да сапраўднасці, бо на Беларусі ёсць некалькі паселішчаў у Глыбоцкім, Бялыніцкім, Полацкім, Шчучынскім, Ашмянскім і іншых раёнах, назвы якіх (*Стадола, Стадолішча, Стадольніца, Стадольнікі, Стадаляны*) утвораны, на думку вучоных, ад слова *стадола*, якое цяпер архаізавалася, а ў старажытнасці мела некалькі значэнняў: пастаялы двор, канюшня, навес, астрог і інш. Такім чынам, айконім *Стадолічы* ўтвораны ад агульнага назоўніка *стадола* пры дапамозе фарманта *-ычы (-ічы)*, вядомага ў многіх славянскіх мовах. Ён універсальны і вельмі прадуктыўны: ужываўся ў этнаміі ўсіх славянскіх моў, калі такія множналікавыя айконімы выкарыстоўваліся як назвы родаплемянных калектываў, патомкаў па імені іх продкаў, месцаў калектыўных пасяленняў, аб’ектаў калектыўнай прыналежнасці і інш. Параўн.: *Клімавічы, Багрымавічы, Раўбічы, Ждановічы, Сялюцічы, Капцэвічы* і інш. Асабліва высокая прадуктыўнасць такіх айконімаў на Палессі. Гэтая мадэль вельмі прадуктыўная ва ўтварэнні вясковых пасяленняў і меней – ва ўтварэнні “гарадскіх”: *Баранавічы, Калінкавічы, Жыткавічы* і інш.

Агульны назоўнік *стадола* ў розных гаворках Беларусі, як прасачыў І. Яшкін, абазначае: 1. Язычніцкае мольбішча, храм; 2. Хлеў для коней (Чашніцкі раён); хлеў на наездным двары (Крычаўскі раён); павець, халодны будынак (Слаўгарадскі раён) і інш. Мікратапонімы і тапонімы, утвораныя ад апелятыва *стадола*, вядомы ў самых розных рэгіёнах Беларусі: *Стадолак* – лес каля вёскі Стары Востраў (Клічаўскі раён), урочышча *Стадолішча* каля в. Свяцілавічы (Баранавіцкі раён), вёскі *Стадолішча, Стадольніца, Стадола, Стадаляны, Застадолле* ў Шумілінскім, Гарадоцкім, Талачынскім, Полацкім і іншых раёнах (2, с. 625).

Айконім *Стадолічы* ў розных варыянтах і спалучэннях замацаваўся ў назвах суседніх паселішчаў: вёска *Альховая* спачатку (1800 г.) мела назву *Стадоліцкая Рудня*, у канцы XIX ст. блізка ад сяла існаваў фальварак *Стадолічы* Буйнавіцкай воласці, якім валодаў тытулярны саветнік Мітрафан Болатаў. За 5 км. на паўночны ўсход ад сяла ёсць кармапрадпрыемства “*Стадолічы*” (1986 г.), ператворанае ў міжгас тае самае назвы, суседняя вёска *Пабедная* ў 1848 г. мела назву *Буда Стадоліцкая* (іншыя яе назвы *Стары Фальварак, Сіверсаў, Елізавецін*). У дарэвалюцыйныя часы, як сведчаць гістарычныя матэрыялы, недалёка ад сяла *Стадолічы* існаваў маёнтак *Стадолічы*. Захавалася карта-план, на якой пазначаны сяльцо і фальварак *Стадолічы* памешчыцы Ізабэлы Маркварт (1895 г.). Маёнтак на поўначы межаваў з землямі часткі сяла *Буйнавіч* і хутара *Несцераўка* (гэта паселішча знікла), на ўсходзе з землямі

маёнткаў *Валаўск* і *Кармы* (сучасныя вёскі Ельскага раёна), на поўдні з *Оўруцкім* паветам Валынскай губерні, а таксама з землямі вёскі *Сярэдня Рудня*, на захадзе з землямі маёнтка *Лельчыцы* – уладанне графаў Тышкевічаў. На плане паказаны сяльцо *Стадолічы* і фальварак *Стадолічы*: “пры пасялковай дарозе, пры балоце *Жэрдзін*”, сумежны з вёскай *Стадолічы*, ён належаў вялікаму князю Андрэю Уладзіміравічу Раманаву. Апрача названых айконімаў, на плане пазначаны існуючыя ў наш час невялікія вёскі, што некалі ўзніклі на стадоліцкіх землях: *Ручное*, *Заброддзе*, *Вязавая*, *Жмурня* (сучасная назва *Жмурнае*), а таксама архаізаваныя мікратапонімы – былыя назвы зніклых хутароў або ўрочышчаў: *Ясянёвы*, *Прыстань*, *Пенькавата*, *Балота Курган* (сучасная назва *Курганскае Балота*), *Каля Святога Балота*, *Раінкі*, *Сошнікі*, *На Голях* (сучасная назва *Голя*, *На Голя*), *Осіовічы*, *Каўдоўба*, *Пуховая Бель*, *Дзельнае* (сучасная назва *Перадзельнае*), *Гурбы*, *Сухая Парасля*, *Ізмайлава Балота* і інш. У 1916 годзе маёнтак *Стадолічы* згадваецца ў складзе агульнага маёнтка *Буйнавічы* і *Стадолічы* вялікага князя *Раманава Андрэя Уладзіміравіча* [1, с. 197–198]. Жыхароў вёскі называюць *стадалюкі*, мужчыну – *стадалюк*, жанчыну – *стадалючка*.

Некаторыя адметнасці з гісторыі фальклору, укладу жыцця жыхароў *Стадоліч* у мінулыя часы засведчаны ў “Хроніцы Убарцкага Палесся” (аўтар-укладальнік А. Антагулаў. – Мінск: Тэхналогія, 2001 – 496 с. далей : XVII). Так, у “Хроніцы” прыводзяцца фрагменты з нарыса В. М. Маракуева “Палессе і палешукі / з падарожных запісаў”, які зімой 1874–1875 гг. зрабіў падарожжа па так званым *Глухім Палессі* і падрабязна апісаў свае ўражанні пра мясцовыя паселішчы, непраходныя балоты, лясы, адметнасці мясцовых жыхароў – *стадалюкоў*. В. Маракуеў пісаў: “Найлепшымі пчалярамі на ўсім *Мазырскім Палессі* лічацца *жыхары сяла Стадоліч*; яны, апрача таго, паміж сваімі суседзямі праславіліся *строгасцю і чысцінёй нораву*; сяло іх – адзінае месца на ўсім *Палессі*, дзе няма *шынка і ліхвяра ці гандляра-жыда*. Паблізу ад сяла *стаіць яловы гай*, таму *мёд адрозніваецца асабліва добрым смакам* [1, с. 423]. Гэтае выказванне пранікнута павагаю да маіх землякоў, як нам здаецца, яго варта было б засведчыць на самым відным месцы ў сучасных *Стадолічах*, бо многае, чым станоўча паселішча адрознівалася нават ад сваіх суседзяў, на жаль, страчана, згублена.

Самыя частыя ў *Стадолічах* прозвішчы *Жогла*, *Шур*, *Калеснік*, *Крупнік*, *Маркевіч*, *Малец*, *Белька* і інш. Пра гэта, напрыклад, сведчаць матэрыялы кнігі “Памяць. Лельчыцкі раён”, дзе прыводзяцца спісы групы самаабароны, створанай ў перыяд Вялікай Айчыннай вайны, у спісе 15 прозвішчаў *Жогла Ціт*, *Жогла Фёдар*, *Жогла Васіль*, *Шур Міхаіл*, *Шур Стахей*, *Крупнік Даніла*, *Крупнік Міхаіл*, *Маркевіч Яўхім*, *Калеснік Стратон*, *Белька Сафрон* і інш.

У “Хроніцы Убарцкага Палесся” прыводзяцца найбольш частыя імёны суседняга са *Стадолічамі* маёнтка *Лельчыцы*, як мы мяркуем, адрозненні ў імёнах жыхароў *Стадоліч* і тагачасных *Лельчыц* будучь нязначныя: “150 мужчын на той перыяд (1847 г.) мелі 72 імені, з якіх найбольш пашыраныя былі *Рыгор, Иван, Хведар*, далей *Аляксандр, Андрэй, Дзмітрый, Кузьма, Пётр*, рэдкаўжывальнымі былі *Агей, Акула, Амяльян, Гілярый, Карп, Нічыпар, Парфен, Яўмен, Яўстрат*; 144 жанчыны мелі 51 імя, з якіх найболей распаўсюджанымі былі *Марыя, Аўдоця (Аўдзюха), Ганна* далей – *Кацярына, Параска, Прося, Матруна, Агафія, Настаха, Тацяна, Ульяна*, сярод рэдкіх сустракаліся імёны *Вася, Домна, Марта, Палашка, Паўліна, Сынклета, Тэкля, Хвеса, Хвядора* і інш”. [1, с. 169].

Жыхары амаль усіх паселішчаў Убарцкага Палесся да 1794 года былі ўніятамі. Прылучэнне ўсіх уніяцкіх цэркваў да праваслаўя адбылося ў 1794 г. у адпаведнасці з царскім указам, які прадугледжваў “*вяртанне да набожнасці жыхароў, продкі якіх, а іншыя самі “спавядалі праваслаўную грэцкую ўсходнюю веру, але потым ліслівасцю і прыгнётам у час польскага ўладыцтва звернуты былі на ўнію з рымлянамі”*... Аднак, як сведчаць гістарычныя дакументы, не ўсе ўніяцкія вернікі пажадалі вярнуцца “да набажнасці”. Яшчэ ў 1800 г. цэрквы ў сёлах *Буйнавічы* і *Стадолічы* згадваюцца як уніяцкія [1, с. 114].

У наш час *Стадолічы* – вёска, цэнтр сельскага савета, размешчана за 14 км. на паўднёвы ўсход ад мястэчка *Лельчыцы* і 60 км. ад чыгуначнай станцыі *Ельск*. 847 жыхароў (2004 г.). У пачатку ХХ ст. у паселішчы дзейнічала царкоўна-прыходская школа (1908 г.), якая размяшчалася ў наёмнай сялянскай хаце. На ўтрыманне школы ў *Стадолічах* сельская грамада выдзеліла 70 рублёў. У 1921 г. 247 двароў, 1294 жыхары. Першы калгас “*XV з’езд ВКП(б)Б*” быў арганізаваны ў 1929 г. Нямецкія акупанты ў ліпені 1943 г. спалілі вёску і загубілі 72 жыхары. На ўшанаванне памяці 176 жыхароў вёсак *Стадолічы, Заброддзе* і *Ручное*, якія загінулі на франтах і ў партызанскай барацьбе, на былых могілках у 1967 г. пастаўлены абеліск. У гады Вялікай Айчыннай вайны ў ваколіцах паселішча дзейнічаў мясцовы партызанскі атрад (камандзір *С. Дз. Шур*), які быў часткай *Лельчыцкай* партызанскай брыгады, а таксама часова дыслацыраваліся ўкраінскія партызанскія злучэнні пад камандаваннем *С. Каўпака, А. Сабурава, А. Фёдарова*. У асобных атрадах (батальёнах) гэтых партызанскіх фарміраванняў жыхары *Лельчыцкага* раёна, асабліва вёсак *Стадолічы, Буйнавічы* і інш., складалі 30–40%. З вясны 1943 года *Лельчыцкі* раён стаў цэнтрам партызанскага краю, які ахопліваў 14 раёнаў Беларусі і Украіны ў чатырохвугольніку *Алеўск – Оўруч – Мазыр – Тураў* з насельніцтвам 400 тысяч чалавек. Першая кавалерыйская нямецкая дывізія войск СС прымала ўдзел у ліквідацыі партызанскага руху ў *Лельчыцкім* раёне, правёўшы карную экспедыцыю “*Балотная ліхаманка*” (*Sumpffieder*), знішчыўшы тысячы мірных жыхароў і ўсе паселішчы раёна.

У пасляваенны час *Стадолічы* – цэнтр калгаса “*Шлях Ільіча*”. У вёсцы ёсць лясніцтва, сярэдняя школа, бібліятэка, фельчарска-акушэрскі і ветэрынарны ўчасткі, аддзяленне сувязі, тры магазіны. Планіровачна паселішча складаецца з працяглай, крывалінейнай вуліцы, да якой далучаюцца кароткія вуліцы, частка якіх бессістэмнай забудовы. Недалёка ёсць залежы жалезнякоў і гліны, за 3 км. ад вёскі – лясное возера *Смердынь*, на поўнач і паўночны ўсход – вялізныя меліяраваныя ў 50-60-я гады ХХ ст. балоты. Пачатак іх асушэння (канец ХІХ ст.) звязаны з дзейнасцю Заходняй экспедыцыі па асушэнні балот, якую ўзначальваў генерал *І. Жылінскі*. У 1974 г. у Стадолічах летам працавала лінгвістычная экспедыцыя пад кіраўніцтвам акадэміка М. І. Талстога, у яе складзе былі вядомыя вучоныя, аспіранты, студэнты з Масквы, Ленінграда, Мінска, Жытоміра, Нежына, Мазыра. Унікальныя запісы мясцовага фальклору, запісанага ад жыхароў *Стадоліч*, змешчаны ў працах – артыкулах, манаграфіях, дакладах – М. І. Талстога, С. М. Талстой, Ю. І. Смірнова, напрыклад, у манаграфіі “Славянскі і балканскі фальклор”. М. 1981: “Заметки по славянскому язычеству”, “Русский фольклор”, “Поэтика русского фольклора” Л., 1981. і інш.

Літаратура

1. Хроніка Убарцкага Палесся / Аўтар-уклад. А.І. Антагулаў; Навук. рэд. В.Л. Насевіч. – Мінск: Тэхналогія, 2001. – 496 с.
2. Яшкін, І.Я. Слоўнік беларускіх мясцовых геаграфічных тэрмінаў: Тапаграфія. Гідралогія / І.Я. Яшкін. – Мінск: Беларуская навука, 2005. – 808 с.

Шчур Т.М. (Мазыр, Беларусь)

РАЗМОЎНА-БЫТАВАЯ ЛЕКСІКА Ў МОВЕ РАМАНА

І. МЕЛЕЖА “ЛЮДЗІ НА БАЛОЦЕ”

Размоўна-бытавая лексіка ў мове рамана І. Мележа “Людзі на балоце” выступае ва ўсіх граматычных формах і значэннях, для яе характэрны як семантычная дыферэнцыяцыя, так і семантычная інтэграцыя. Таму ў мове беларускай мастацкай літаратуры, асабліва ў мастацкай прозе, яскрава выдзяляецца бытавая, сельскагаспадарчая і эмацыянальна-экспрэсіўная народна-дыялектная лексіка, якой уласціва выконваць не толькі экспрэсіўную, але і намінатыўную функцыю. Такія словы праніклі ў мову рамана І. Мележа “Людзі на балоце” і так ці інакш звязаны з матэрыяльнай культурай беларускага народа, з яго штодзённым жыццём і побытам. Пісьменнік здолеў гарманічна падпарадкаваць сваёй творчай задуме літаратурнае і нелітаратурнае ў беларускай мове. Тут адметныя рысы палескіх гаворак пераплятаюцца з літаратурнымі нормаі, ствараючы і мясцовы каларыт, і моўныя характарыстыкі герояў, і асаблівасці стылю аўтара.

Даследаванне размоўна-бытавой лексікі дасць магчымасць глыбей увайсці ў моўную структуру твора, зразумець яго ідэйна-змястоўную будову і асаблівасці творчай манеры пісьменніка.

Да такой лексікі адносяцца словы, якія абазначаюць назвы:

а) жылля і яго частак: **дамоўка** (109); 1. Хата, дом, прытулак, гаспадарка.

2. Труна, дамавіна (ТСБМ, 131); ‘дамоска’ (НЛГ, 43), ‘уласная хата, жыллё, родны кут’ (ТС, 31); обл. 1 квартира; 2 перен. гроб (БРС, 159); **вушак** (179) – бакавы брус у дзвярнай асадзе (ТСБМ, 516); ‘ушак’ (ТС, 185); ‘вушняк’ (МСММГ, 28); 1) касяк (брус дверной рамы); 2) притолока (верхний брус в дверях); 3) дверная коробка (БРС, 307); **засаўка** (54); руск. засов ‘засаўка’, дзял. засовка – памянш. ад засов (Даль, 637); ‘прыстасаванне зачыняць дзверы знутры’ (Янк., 71); ‘засунка’ (ДСБ, 74); **ганак** (167) – 1. Прыбудоўка перад уваходам у сені; яна мае стрэшку і лаўкі. 2. Рэдка ўж. сходні з дошчак перад уваходам у сені (Сц., 24–25); 1) крыльцо; 2) завалінка (БРС, 200); руск. (дзял.) ганок – ‘ганак’, ‘прыступкі з поручнямі і навесам ля ўваходу ў хату’ (Даль, 344); ‘ганок’ (ТС, 194); ‘гані (ганкі)’ (НЛГ, 35); **надпрыпек** (86) – ‘месца пад прыпекам’ (МАСМ, 66); **сенцы** (167) – ‘кідаць цень, ахінаць’, сені – форма множнага ліку ад сень – ‘цень, ахова ад спёкі, палатка, лёгкае жыллё, крыты ганак’ (Даль, 374); ‘засень’, ‘будан’, ‘прытулак’ – у старабеларускай мове; сені (БРС, 85); **прызба** (45) – невысокі, звычайна земляны насып уздоўж сцяны хаты, зроблены для ўцяплення памяшкання (ТСБМ, 431); ‘прысьба’ (ТС, 341); завалінка (БРС, 744); ‘завальня’ (Юрч., 86); ‘заваліна, загаваліна, заўгаліна, загавальня’ (МАСМ, 33); **страха** (15); 1. Верхняя, звычайна саламяная, частка будынка, якая пакрывае яго і засцерагае ад атмасферных з’яў. 2. Пра дом, жыллё, прытулак; (ТСБМ, 337); ‘дах, страха’ (ТС, 244); страха – кровля, крыша (БРС, 892); ‘стріха, стрэха’ (ДСБ, 218);

б) сядзібы і яе частак: **селішча** (44) – (разм.) зямельны ўчастак, заняты будынкамі, садамі (ТСБМ, 110); ‘месца, дзе стаіць, стаяла паселішча’ (Касп., 273); 1) ‘сядзіба (двор, будынкi)’; 2) ‘двор, сядзіба’; 3) ‘месца, дзе быў двор, сядзіба’ (Янк., 153); ‘месца, дзе стаіць дом з усімі гаспадарчымі пабудовамі’ (ЛП, 153); ‘сэлішчэ’ (ТС, 26); **гумно** (47); 1. Вялікая халодная будыніна для складання і абмалоту збожжа. 2. Пляцоўка перад гэтай будынінай (ТСБМ, 97); асобны будынак, у якім складаюць і абмалочваюць збажыну (Сц., 41); 1) ‘двор селяніна ў мінулым, акружаны гаспадарчымі збудаваннямі’; 2) ‘гаспадарчы будынак для складвання збажыны і для малацьбы’; гумнішчэ (ТС, 236–237); **загуменне** (87) – ‘месца за гумнамі’ (Даль, 571); ‘загуменне’, ‘загуменье’ (ТС, 92); ‘загумеча’ (НЛГ, 55); месца за гумном, за гумнамі (ТСБМ, 305);

в) гаспадарчых будынкаў і збудаванняў: **свіран** (99) – ‘будынак з засекамі, у якім захоўваюць вымалачанае збожжа (зерне), муку’ (Сц., 45); ‘свіронок, свыронок’ (ДСБ, 201); ‘свіронак’ (НЛГ, 134); ‘свіран’ (Сцяцк.,

143); ‘свірэнь’, ‘сверэнь’ (ТС, 21); свіран – амбар (БРС, 846); **каморка** (18); камора. 1. Халоднае памяшканне пры хаце для захоўвання запасаў ежы, адзення і іншых хатніх рэчаў. 2. Бакоўка ў вясковай хаце, дзе звычайна спяць. 3. Уст. кантрольны пункт лясніцтва; каморка. Тое, што і камора (у 1, 2 знач.) (ТСБМ, 604); ‘памяшканне пры сенях для захоўвання агародніны’; паралельна ўжываецца ‘сцёбка’ (Сцяцк, 74); каморка – комната, клетушка (БРС, 846); **прыгрэбнік** (265) – пабудова перад уваходам у пограб, склеп; прыгрэбка. Тое, што і прыгрэбнік (ТСБМ, 424–425); прыгрэбка ‘надбудова з паветкай над пограбам’ (Сцяцк, 163); (Юрч., 136); ‘прыгрэбак’ (НЛГ, 120); ‘прыгрэпка’ (МСММГ, 89); ‘погреб’ (ТС, 83); прыгрэбнік – погреб абл. (БРС, 742); **засторонак** (94) – адгароджанае ад току месца ў гумне для складвання снапоў, саломы, мякіны (ТСБМ, 389); ‘прыстаронак’ (ДСБ, 185);

г) посуду, ежы, адзення, абутку: **ражка** (132) – драўляная пасудзіна ў выглядзе цэбрыка з ручкай, прызначаная для розных гаспадарчых патрэб (зліваць ваду, даваць корм жывёле) (ТСБМ, 562); рашка – ‘авальная невысокая пасудзіна з клёпак, з накрыўкаю, у ёй захоўваюць сала, мяса’ (Сцяцк, 46); Руск. рашка, дыял. рашка, заходн. – ‘пасудзіна мыцца ў лазні’ (Даль, 135); ‘мерка для зерня, бульбы (1,5 пуда)’ (ТС, 281); рязка – ‘пасудзіна, якая дапамагае падтрымліваюць парадак у хаце’ (ЭСРЯ, 241); ‘невялікая круглая пасудзіна з клёпак, у якой расчыняюць цеста на бліны’, ‘высокая вузкая пасудзіна з клёпак, у якой трымаюць соль’ (Сцяцк., 68); **кубел** (372) – дзежка з вушкамі і векам, звычайна для захоўвання прадуктаў і рэчаў; кубелец, памянш. да кубел; невялікі кубел; кубёлак, тое, што і кубелец (ТСБМ, 748); ‘пасудзіна на сала, мяса, адзенне, муку’; ‘пасудзіна з клёпак, у якой захоўваюць адзежу’ (МСММГ, 69); кубіл – ‘кадушка з векам для аховы адзежы ці сала’ (Бяльк., 110); ‘вялікая скрынка’ (ДСБ, 118); руск. (дыял.) кубел – ‘кадушка з накрыўкаю замест куфра’ (Даль, 210); **скрыня** (273); 1. Вялікая чатырохвугольная (звычайна драўляная) пасудзіна для складвання ці ссыпання чого-н. 2. Прадаўгаватая пасудзіна (звычайна з акенцам) для перавозкі сельскагаспадарчых матэрыялаў, прадуктаў і пад. 3. Драўляная пасудзіна з вечкам і замком для захоўвання рэчаў, каштоўнасцей; куфар (ТСБМ, 185–186); скрыня (скрэня) – 1) ‘куфар’; 2) ‘вялікая чатырохвугольная драўляная пасудзіна для захоўвання збожжа’; 3) ‘збіты з дошак кузаў воза’; 4) ‘аконная ці дзвярная шуфляда’ (ДСБ, 206–207); ‘круглай формы скрынка на рукапісы’ (ЭСРЯ, 1032); скрыня – ларь; сундук; большой ящик (БРС, 863); **барыла** (186) – разм. заднёная з двух бакоў невялікая бочачка для напіткаў (ТСБМ, 346); ‘малая бочка’ (СБГПЗБ, 172); руск. (дыял. паўд., заходн.) барило, барилко, барилце, бариллок – ‘бочка, бочачка’ (Даль, 49); **торба** (15) – невялікі мяшок (звычайна даматканай тканіны) (ТСБМ, 498); ‘сумка’, ‘клінок для вырабу сыра’ (ДСБ, 229); ‘мяшок’ (ТС, 144);

1) сумка, сума; 2) (символ нишчэты) сума (БРС, 920); **цэбар** (71) – шырокая круглая драўляная пасудзіна з клёпак з двума вушкамі; цэбрык – памянш. ад цэбар; невялікі цэбар (ТСБМ, 264); ‘цэбер, цэбор, цэбарка’ (ТС, 281); ‘цэбор, цэбыр, цэбэр’ (ДСБ, 251); ‘цэбарак’ (МСММГ, 123); цэбар – ушат (БРС, 113); руск. (дзял. паўдн., курск., тамбоўск.) цебарь, цеборь, цыбарь – ‘вядро, якім дастаюць з калодзежа ваду’, цебрь (стар.) – ‘хлебная мера’, ‘цэбарка’ (арлоўск.) – ‘жалезнае вядро, больш шырокае ўверсе’ (Даль, 269); **кулідка** (110) – абл. невялікая баханка; куліда, абл. баханка (ТСБМ, 752); ‘бохан, бохон’ (Верштарт Г.Ф. Назвы хлеба на Палессі, 86); **кулеш** (20) – рэдкая мучная каша з салам (ТСБМ, 752); ‘малочная густая крупеня з пшана’ (ТС, 249); ‘прасяны суп’ (ДСБ, 115); кулеш – кулеш, саламата (БРС, 407); **андарак** (161) – саматканая паласатая або клятчастая спадніца (ТСБМ, 233); ‘самаробная суконная спадніца’ (ТС, 28); андарак – панёва (БРС, 88); **балахон** (39) – вопратка з парусіны палатна свабоднага крою, якую раней насілі сяляне (ТСБМ, 31); ‘няўмела сшытая, шырокая і доўгая вопратка’ (Янк, 29); **жакетка** (49) – разм. тое, што і жакет і з паметай “уст.” ‘верхняе кароткае мужчынскае адзенне’; пінжак; жакет – кароткая жаночая верхняя адзежына (ТСБМ, 248); ‘жакеціна’ (НЛГ, 50); **каптан** (363); кафтан і каптан – даўнейшая двухбортная мужчынская і жаночая верхняя адзежына з доўгімі поламі і падоўжанымі рукавамі (ТСБМ, 667); 1) ‘пінжак’; 2) ‘кофта’; 3) ‘касцюм’ (ДСБ, 81); **паддзеўка** (90) – мужчынскае верхняе адзенне з гузікамі ад пляча да нізу на адным баку і са зборкамі на таліі (ТСБМ, 525); **світа** (33) – даўгая сялянская вопратка з сукна (ТСБМ, 94); ‘свіціна’ (НЛГ, 134); ‘світно, свытно’ (ДСБ, 201); світа – свитко, армяк, зипун (БРС, 846); **споднікі** (174) – доўгія споднія штаны (ТСБМ, 269); споднікі – исподнікі, подштаннікі (БРС, 846); **палярына** (370); 1. Кароткая круглая накідка на плечы часам з капюшонам; 2. Вялікі круглы каўнер (ТСБМ, 645); палерина (БРС, 602); **пасталы** (27) – даўні мяккі сялянскі абутак з цэлага кавалка скуры, які носіцца з анучамі і прывязваецца да ног аборамамі (ТСБМ, 87); ‘чуні’ (НЛГ, 167); пасталы, постолы, пустолы ‘лапці з лазы; скураныя лапці’ (ДСБ, 163); **лапці** (19) – сялянскі абутак плецяны з лыка, бяросты ці вяровак (ТСБМ, 21); ‘лапець, лапоць’ (ТС, 11); ‘лапоткі, лапцішкі’ (НЛГ, 79).

Такім чынам, замацаваныя ў сучаснай беларускай мове на працягу стагоддзяў лексемны тыпу **дамоўка, селішча, прызба, світка, бохан, споднікі** і інш. без семантычных змен захаваліся ў беларускай мове і з’яўляюцца прыналежнасцю актыўнага слоўнікавага саставу; другія пашырылі свае значэнні (**ражска, скрыня, кладоўка, кадушка**); трэція ўстарэлі і служаць адным з выразных сродкаў стылізацыі пры стварэнні мастацкага вобраза (**андарак, лапаць, кулеш, барыла, палярына, пасталы, чуні**). Гэта лексіка валодае багатымі слова-і формаўтваральнымі

магчымасцямі і з'яўляецца каштоўнай крыніцай папаўнення слоўніка сучаснай беларускай літаратурнай мовы.

Умоўныя скарачэнні

Бяльк. – Бялькевіч І.К. Краёвы слоўнік усходняй Магілёўшчыны. – Мінск: Навука і тэхніка, 1970; БРС – Беларуска-рускі слоўнік / Пад рэд. К. Крапівы. – М.: Дзярж. выд., 1962; Даль – Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка:

Т. 1–4. – М.: Рус. яз., 1981; ДСБ – Дыялектны слоўнік Брэстчыны / Склад.

М.М. Аляхновіч і інш. – Мінск: Навука і тэхніка, 1989; Касп. – Каспяровіч М.І. Віцебскі краёвы слоўнік. – Віцебск, 1927; ЛП – Лексика Полесья / Отв. ред. Н.И. Толстой. – М., 1968; Мележ І. Людзі на балоце. Раман. – Мн.: Маст. літаратура, 1991; МАСМ – Матэрыялы да абласнога слоўніка Магілёўшчыны / Укл.

М.В. Абабурка і інш. – Мн.: Навука і тэхніка, 1981; МСММГ – Матэрыялы для слоўніка мінска-маладзечанскіх гаворак / Пад рэд. М.А. Жыдовіч. – Мінск: БДУ ім. Леніна, 1977; НЛГ – Народная лексіка Гомельшчыны ў фальклору і мастацкай літаратуры / Пад рэд. У.В. Анічэнкі. – Мінск: БДУ ім. Леніна, 1983; Сц.

Сцяцко П.У. Дыялектны слоўнік. 3 гаворак Зэльвеншчыны. – Мінск: БДУ ім. Леніна, 1970; Сцяцк. – Сцяцко П.У. Народная лексіка і словаўтварэнне. – Мінск: Навука і тэхніка, 1972; ТСБМ – Тлумачальны слоўнік беларускай мовы. У 5 т. / Пад рэд. К.К. Атраховіча (К. Крапівы). – Мінск: Бел. СЭ, 1977–1984; Юрч. – Юрчанка Г. Дыялектны слоўнік. 3 гаворак Мсціслаўшчыны. Мінск: Навука і тэхніка, 1976.

Юдзянкова Г.В. (Мазыр, Беларусь)

СТРУКТУРНА-СЕМАНТЫЧНАЯ АРГАНІЗАЦЫЯ ЖАНОЧЫХ АНТРАПАЭТОНІМАЎ

Антрапанімія – гэта невычэрпная крыніца для вывучэння мовы і культуры народа-стваральніка. Згодна з полевай мадэллю комплекснага апісання анамастыкону мастацкага твора, распрацаванай В. І. Супруном, антрапаэтонімы (тэрмін В.М. Калінкіна) (у прыватнасці, поўныя і гіпакарыстычныя формы ўласных асабовых імёнаў) складаюць ядро анамастычнай прасторы [1, с. 9–11]. Патрэбна адзначыць, што каляядзерную нішу займаюць прозвішчы, а мянушкі і псеўданімы складаюць антрапанімічную перыферыю.

Сёння ў працах, прысвечаных даследаванню ўласных асабовых імёнаў у мастацкім тэксце, ужываюцца наступныя дэфініцыі: *антрапонім*, *літаратурны (паэтычны) антрапонім*, *літаратурна-мастацкі антрапонім*. Аднак, на нашу думку, найбольш змястоўным і лагічным з'яўляецца прапанаваны В. М. Калінкіным тэрмін *антрапаэтонім* як дынамічны знак дынамічнага персанажа [2, с. 99]. Гэты артыкул прысвечаны структурна-семантычнаму аналізу жаночых антрапаэтонімаў, ужытых у творах беларускай літаратуры XIX стагоддзя (фактычны матэрыял складае каля 150 адзінак).

Да асноўных антрапанімічных мадэляў адносяцца наступныя:

1) **адначленняя** (аднакампанентная) – ідэнтыфікацыя персанажа праз імя: *Агатка, Кацярына, Марыся, Уляна* і інш;

2) **двухчленняя** (двухкампанентная) – ідэнтыфікацыя персанажа праз антрапаформулу “імя+андронім” (*Варка Плаксуніха*).

Часта антрапаэтонім ужываецца з апелятывам-назоўнікам/прыметнікам у прэпазіцыйным становішчы. Гэта так званая тытульная частка наймення мае інфармацыйны характар і звычайна ўказвае на: 1) узрост (*стара Ёўга*); 2) роднасныя адносіны (*дачка Мархва, Рыгорава Ганна*); 3) сацыяльнае становішча (*панна Адэля, пані Ланданова, пані Пратасавіцкая*).

Як адзначае В. І. Супрун, амаль усім індаеўрапейскім мовам уласціва абрэвіяцыя антрапонімаў [1, с. 32]. Гэты прыём даволі шырока выкарыстоўваецца пісьменнікамі для стварэння характарыстычных паэтонімаў. У сваёй большасці імёны-гіпакарыстыкі ўтвораны марфалагічным спосабам:

1) **суфіксальны** – з далучэннем суфіксаў да поўнай асновы імені ці дэмінутыва (паўторная суфіксацыя): **-к (а), -ун'(а), -ос'(а), -ус'(а), -ыс'(а)**: *Алёнка, Агатка, Фляруня, Галюня, Антося, Гануся, Люцыся, Марыся*;

2) **усячэнне** прадстаўлена наступнымі тыпамі:

а) **апакопа** – адпадзенне фінальнай часткі імені з перамяшчэннем націску на першы склад: *Варка < Варвара, Магда < Магдаліна*,

б) **аферэза** – адпадзенне пачатковага ненаціскавага склада імені: *Аліна < Ангеліна, Гапка < Агапія, Грыпіна < Агрыпіна, Куліна < Акуліна, Хімка < Яўхімія*;

3) **усечана-суфіксальны** – далучэнне суфіксаў суб'ектыўнай ацэнкі да ўсечанай асновы імені, якая самастойна не функцыянуе: *Антося < Антонія, Кася < Кацярына, Югася < Юлія*.

У адрозненне ад звычайнай маўленчай камунікацыі, дзе антрапонімы выконваюць дыферэнцыйную функцыю, у мастацкіх творах гэта нярэдка сумяшчаецца з эстэтычнай, выяўленчай, што дасягаецца з дапамогай ужывання варыянтаў уласных асабовых імёнаў [3, с. 8]. Некаторыя зафіксаваныя намі антрапаэтонімы маюць да чатырох і больш варыянтаў: *Агрыпіна, Гарпіна, Грыпіна, Грыпінка*. Такую лексічную варыятыўнасць С. Ф. Бут-Гусаім вызначае як эмацыянальную, праз якую выражаецца цэлы калейдаскоп пачуццёвых адценняў, што не паддаюцца класіфікацыі [4, с. 112].

Для наймення прадстаўніц вышэйшага саслоўя ўжываюцца, як правіла, уласныя асабовыя імёны з каталіцкага анамастыкону. Параўн.: маладая дзяўчына 18 гадоў, дачка суддзі Сакальніцкага (В. Дунін-Марцінкевіч. Залёты) ідэнтыфікавана іменем *Адэля < Адэлаіда* з этымалагічным значэннем ‘высакароднага паходжання’. На працягу твора гэтая адзінка мае наступныя варыянты ў залежнасці ад таго, хто звяртаецца да дзяўчыны. З павагай і ўказаннем на сацыяльны статус

гаворыць пра аб'ект сімпатыі брата сястра Сабковіча Даміцэля: *Панна Адэля не такая. Каб меў нават багацце Крэза, і тады б яе да сябе не прынадзіў; яна шукае чагосьці іншага, большага за золата* [5, с. 341]. Адзін і той жа варыянт антрапаэтоніма можа ўжывацца для перадачы дыяметральна процілеглых адносін да персанажа. Так, з пяшчотай і замілаваннем разважае пра дачку суддзя Сакальніцкі: *Ніколі сабе не дарую, што я гэтак аганьбіў маю дарагую Адэльцю, пазволіў гэтаму злодзею прасіць яе рукі. Не ведаю, як загладзіць сваю віну* [5, с. 381]. З адценнем фамільярнасці, гаворыць пра дзяўчыну арандатар Сабковіч, які заляцаецца да яе: *Паўзірайся, сястрыца... Цяперака, як прычাপлю парычок, мая Адэльця напэўна з радасцю пойдзе за мяне...* [5, с. 339].

Этымалагічна празрыстым успрымаецца імя *Аксіня* < *Ксенія* (грэч. 'чужаземка ці госця'), якім ідэнтыфікавана чараўніца, вядомая сваімі чорнымі справамі на ўсю ваколіцу: *Эх, каб ён трапіў як да чараўніцы Аксіні! Кажуць. Яна лёгка ператварае людзей у звяроў і зноў вяртае ім чалавечае аблічча* [6, с. 78].

Некаторыя імёны апаэтызаваны і сентыментальна афарбаваны шляхам эўфаніі іх фанетычнай структуры: *Аліна* – апаэтызаваны Эдмундам вобраз маладой удавы (В. Дунін-Марцінкевіч. Апантаны): *Бажаство маё, Аліна! / Ты прыгожа, як каліна, / Як фіялка ў ясны золак, / Дабратой жа ты – анёлак* [5, с. 212]; *Мальвіна* – гараджанка, каханая Альберта (Ян Баршчэўскі. Шляхціц Завальня): *Мальвіна, яго каханая, нарадзілася і вырасла ў горадзе, ведала свет і згаджалася з агульнай думкаю кабет, што можна сэрца аддаць таму, да каго мімаволі цягнецца душа* [6, с. 93].

Іменаванне персанажаў з сялянскага асяроддзя ў аналізуемых творах у большасці выпадкаў аднаслоўнае з выкарыстаннем гіпакарыстычных варыянтаў імені: *Люцыся, Кася, Наста, Тадорачка, Югася* і інш. Прычым дэмініватыўны монамарфемны суфікс *-к-* у некаторых выпадках не з'яўляецца паказчыкам блізкіх ці роднасных адносін да персанажа, а ўспрымаецца як нейтральны, пазбаўлены экспрэсіўных адценняў: *Агатка, Алёнка, Варка, Зоська, Хімка* і інш. Такія антрапаэтонімы ўжываюцца ў мастацкім творы з мэтай адназначнага наймення дэнататаў і дыферэнцыяцыі іх ад іншых персанажаў і выконваюць намінаватыўную функцыю. У асобных выпадках для стварэння карцін рэальнага жыцця аўтар карыстаецца прыёмам канцэнтрацыі антрапаэтонімаў і прыводзіць цэлы рад тыповых для таго часу імёнаў (В. Дунін-Марцінкевіч. Вечарніцы): *Тут Сямён, і Гапон, / І Даніла, і Антон, / Кацярына, і Усціння, / І Малання, і Аўгіння, / І Прахор, і Грыгор, / І Кузьма, і Хвядор, / Палагея, і Арына, / І Луцэя, і Куліна* [5, с. 413]. Як адзначае В. А. Ляшчынская, "нават ледзь упамянутыя імёны, асабліва пры пералічэнні, ствараюць адценне індывідуалізацыі" [7, с. 40].

Ужыванне некаторых імёнаў-гіпакарыстык, утвораных ад аднаго ўласнага імені, адлюстроўвае адносіны ў соцыуме да носьбіта імені: *Заходзіць Аўгіня. Была гэта жанчына рухавая, гаваркая і кума ўсёй вёсцы* (Ян Баршчэўскі. Шляхціц Завальня); *Тут жа Ёўга і Усціння; / Усе хоць стары, нядужы, / Да на розум, баі, дасужы* (В. Дунін-Марцінкевіч. Шчароўскія дажынкi). У прыведзеных прыкладах антрапаэтонімы *Аўгіня* і *Ёўга* з’яўляюцца размоўнымі варыянтамі асабовага імені *Яўгенія*, актуалізацыя пэўнай формы абумоўлена яе гучаннем, таму менш мілагучным *Ёўга* ідэнтыфікуецца жанчына ва ўзросце.

Як адзначае А. Ф. Рогалеў, “вар’іраванне імені ў мастацкім творы, выкарыстанне той ці іншай яго формы часта звязана са зменай сітуацыі, у якой апынуўся герой, ці выразна маркіруе змену сацыяльнага статусу” [8, с. 21]. Так, маладая паненка *Юлія* (В. Дунін-Марцінкевіч. Ідылія), каб “выбіць з Кароля Лятальскага тую франкаманію ды прывязаць яго да роднага краю”, не толькі пераапрацавае ў сялянку, але і змяняе сваё “шляхецкае” імя на “сялянскае”, паказчыкам чаго з’яўляецца дэмінітыўны антрапафармант *-ас’(а)*: *Юлія > Югася: Вот, пане, Югася маё імя, а сама я дачка Шчырэцкага* [5, с. 113]. Такія антрапаэтонімы могуць ужывацца і ў межах аднаго сказа, рэпрэзентуючы адну і тую ж асобу як прадстаўніка розных сацыяльных груп: [Дабровіч да Кароля і Юліі]: *А я з радасцю вас благаслаўляю, дзеці мае! бо пазнай у Югасі Юлію, адзіную дачку маю!* [5, с. 144]. Такую ж сацыяльна-адрознівальную функцыю выконвае і наступная кантэкстуальна антанімічная пара антрапаэтонімаў: поўнай формай імені – *Яўхімія* – ідэнтыфікуецца жонка купца, а размоўнай дэмінітыўнай – *Хімка* – жанчына-сялянка.

Экспрэсіўна насычанымі з’яўляюцца антрапаэтонімы ў прэпазіцыі з апелятывам-назоўнікам, які ўказвае на сацыяльны статус персанажа, аднак у спалучэнні з адпаведнай формай уласнага імені ці прозвішча можа адлюстроўваць розныя адносіны да персанажа: *Толькі ж, пані Пратасавіцкая, прыйшліце сюды Марысю, каб я мог з ёю пагаварыць ды ўгаманіць дурную, бач, каб не цуралася разумнага чалавека* [5, с. 275] – у гэтым звароце Куторгі да жонкі Пратасавіцкага адчуваецца іронія, нават пагарда. Пыхліва і гратэскава гучыць зварот разбагацелага Бартка Саска да сваёй жонкі: *Вот не шкодзіла б, каб Ваша, пані Каська, сярпок ўзяўшы, ды па загончыку прайшла...* [9, с. 116]. Але былая пакаёўка *Каська* паводзіць сябе нібы сапраўдная прадстаўніца шляхецкага саслоўя: *Не дажджэш ты,.. каб я, гэтага маёнтку пані, ды пайшла...* [9, с. 116].

Асобна трэба разгледзець уласнае імя *Траляля*, якое не ўваходзіць у рэальны антрапанімікон, а ўтворана аўтарам шляхам антрапанімізацыі гукапераймання: *А яна, тая кузынка, такая смяхотная ды васолая была, як бы вот паненачка праўдзівая: нічагусенька, бывала, не робе, толькі сабе бегает, выспевае: “тра-ля-ля, тра-ля-ля!” ... Так мы яе і празвалі Траляля*

[9, с. 117]. Ад гэтага імені з дапамогай дэмінтутыва *-ёначк-* утворана і памяншальнае найменне для маладой паненкі: *...і расце паненачка, так гадкоў ужо, мусі, з дзесятак мае: а такая васолая ды смяхотная, якраз жэ Тралялёначка* [9, с. 118]. Значнасць гэтага штучна створанага антрапаэтоніма для развіцця сюжэту падкрэслена Ф. Багушэвічам аднайменным онімам-загалоўкам апавядання.

Такім чынам, прааналізаваныя жаночыя ўласныя асабовыя імёны характарызуюцца вялікай колькасцю гіпакарыстычных формаў, што суадносіцца з асноўнымі тэндэнцыямі іменавання на тэрыторыі Беларусі XIX стагоддзя і разам з тым дапамагае аўтару адлюстраваць багаты семантыка-стылістычным патэнцыял паэтоніма.

Літаратура

1. Супрун, В.И. Ономастическое поле русского языка и его художественно-эстетический потенциал: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / В. И. Супрун; Волгоград. гос. ун-т. – Волгоград, 2000. – 76 с.

2. Калинин, В.М. Поэтонимология: из заметок о метаязыке науки / В. М. Калинин // *Λογος όνομαστικῆς*. – 2008. – № 2. – С. 96–101.

3. Фонякова, О.И. Имя собственное в художественном тексте / О. И. Фонякова. – Л.: ЛГУ, 1990. – 104 с.

4. Сянкевіч, В.І. Лексічная варыятыўнасць і функцыянальныя тыпы значэнняў слоў у беларускай мове / В. І. Сянкевіч, С. Ф. Бут-Гусаім // *Жыццём слугуючы Айчыне* / Брэст. дзярж. ун-т; рэдкал.: М. М. Аляхновіч [і інш.]. – Брэст, 1999. – С. 111–115.

5. Дунін-Марцінкевіч, В. Збор твораў. У 2 т. Т. 1. Драматычныя творы, вершаваныя апавесці і апавяданні / В. Дунін-Марцінкевіч. – Мінск: Маст. літ., 2007. – 494 с.

6. Баршчэўскі, Ян. Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Ян Баршчэўскі. – Мінск: Маст. літ., 1990. – 383 с.

7. Ляшчынская, В. А. Слова ў паэзіі Янкі Купалы / В. А. Ляшчынская; навук. рэд. А. І. Падлужны. – Мінск: Беларус. навука, 2004. – 272 с.

8. Рогалев, А. Ф. Имя и образ: художественная функция имен собственных в литературных произведениях и сказках / А. Ф. Рогалев. – Гомель: Барк, 2007. – 224 с.

9. Багушэвіч, Ф. Творы: вершы, паэмы, апавяданні, артыкулы, лісты / Ф. Багушэвіч. – Мінск: Маст. літ., 1991. – 309 с.