

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь

Установа адукацыі  
“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт  
імя Францыска Скарыны”

Навукова-даследчы інстытут  
гісторыі і культуры  
ўсходнеславянскіх народаў  
пры ГДУ імя Ф. Скарыны

# **Чарнобылем не зарасце: традыцыі матэрыяльнай і духоўнай культуры Усходняга Палесся**

Зборнік навуковых артыкулаў

У дзвюх частках

Частка 2

Гомель  
ГДУ імя Ф. Скарыны  
2016

УДК 930.85:39:316.72(476.2)

**Чарнобылем не зарасце: традыцыі матэрыяльнай і духоўнай культуры Усходняга Палесся** : зборнік навуковых артыкулаў : у 2 ч. Ч. 2 / рэдкал. : А. А. Станкевіч (гал. рэд.) [і інш.] ; М-ва адукацыі Рэспублікі Беларусь, Гомельскі дзярж. ун-т імя Ф. Скарыны. – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2016. – 242 с.

ISBN 978-985-577-167-9 (Ч.2)

ISBN 978-985-577-168-6

У зборніку змешчаны артыкулы, у якіх разглядаюцца асобныя старонкі гістарычнага развіцця Усходняга Палесся, асвятляюцца праблемы народнага мастацтва, фальклорна-этнаграфічнай спадчыны, народных звычаяў, мовы вуснай народна-паэтычнай творчасці, вырашаюцца пытанні дыялекталогіі, лексікалогіі, лексікаграфіі, фразеалогіі, стылістыкі і культуры маўлення, апісваюцца жанравая спецыфіка, стылёвыя адметнасці, ідэйна-тэматычны змест твораў асобных аўтараў, асаблівасці народнай літаратуры Усходняга Палесся.

Адрасуецца навукоўцам, настаўнікам, работнікам культуры, аспірантам, студэнтам.

Зборнік выдадзены ў адпаведнасці з арыгіналам, падрыхтаваным рэдакцыйнай калегіяй, пры ўдзеле выдавецтва.

Рэдакцыйная калегія:

А. А. Станкевіч (гал. рэд.),

Н. А. Багамольнікава, А. М. Воінава, Л. П. Дземідзенка, А. М. Ермакова,  
Л. М. Мінакова, Л. В. Паплаўная, К. Л. Хазанова, Н. П. Цімашэнка,  
З. У. Шведава

Рэцэнзенты:

доктар філалагічных навук У. І. Коваль,  
кандыдат філалагічных навук І. А. Бароўская

**ISBN 978-985-577-167-9 (Ч.2)**  
**ISBN 978-985-577-168-6**

© Установа адукацыі “Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Францыска Скарыны”, 2016

## Змест

### СТЫЛІСТЫКА МАСТАЦКАГА І ПУБЛІЦЫСТЫЧНАГА СЛОВА

<i>Бароўская І. А.</i> Ода ў беларускай літаратуры (моўна-вобразныя асаблівасці).....	5
<i>Дземідзенка Л. П.</i> Ампліфікацыя як сродак выяўленчай выразнасці ў мове твораў паэтаў-маладнякоўцаў.....	10
<i>Ермакова А. М.</i> У прасторы без неба, у часе без пачатку і канца...	15
<i>Кураш С. Б.</i> Метафра як троп vs. Прынцып метафары (на матэрыяле беларускай і рускай моў).....	20
<i>Литвин О. О.</i> Асоціатыўна-образнае поле запаху з номенамі флоры в мові повісті «Хризантеми» Уляны Кравченко.....	27
<i>Паплаўная Л. В.</i> Лінгвістычны аналіз паэтычнага тэксту на лексічным узроўні.....	34
<i>Стрижак А. Л.</i> Лексические особенности газетных материалов фестивальной тематики.....	41
<i>Чарнышова А. М.</i> Камунікатыўнае значэнне візуальнага кантакту ў мастацкім тэксце (на матэрыяле рамана У. Караткевіча “Чорны замак Альшанскі”).....	47

### ДЫЯЛЕКТАЛОГІЯ

<i>Багамольнікава Н. А.</i> Мянускі і размоўна-бытавыя найменні як сродкі ідэнтыфікацыі асобы.....	56
<i>Мазуркевіч Л. М.</i> Адметнасці функцыянавання назваў некаторых захворванняў і недамаганняў у гаворках Усходняга Палесся.....	62
<i>Садова Л. О.</i> Діалектызмы північнага наріччя украінскай мовы в основах сучасных прізвищ півдня Волинської області.....	70
<i>Холякко Е. И.</i> Лексические номинации, обозначающие поведение молодежи в сфере любовно-брачных отношений (на материале Добрушского района Гомельской области).....	77
<i>Чайкова С. В.</i> Найменні пасудзін для гаспадарчых патрэб у гаворках Гомельшчыны.....	82

### АКТУАЛЬНЫЯ ПЫТАННІ ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

<i>Анцімонік А. В.</i> Феномен смерці ў кантэксце экзістэнцыйнай праблематыкі сучаснай беларускай лірыкі.....	89
<i>Бандурына К. М.</i> Сродкі ўздзеяння на чытача ў кнізе Святланы Алексіевіч “Час сэканд-хэнд”.....	95

<b>Богданенков А. С.</b> Homo fidelis «у рассудка на краю» – поетика религиозной нравственности в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова.....	102
<b>Гончаров В. В.</b> Тема Великой Отечественной войны в художественных произведениях на страницах литературных периодических изданий.....	110
<b>Гуцуляк М. В.</b> Поетика віршів з «Діаріуша» Афанасія Филиповича..	117
<b>Дакукін А. Д.</b> Рэчыўная паэзія А. Разанава.....	126
<b>Зарудняк Н. І.</b> Проблематика малої прози О. Де.....	132
<b>Зотова В. Г.</b> Мала проза Людмили Таран: проблемно-тематичний і стильовий аспекти.....	138
<b>Зотова В. Г., Маркова А. В.</b> Часовий ритм і структурування композиції роману Софії Майданської «Сподіваюся на Тебе».....	147
<b>Канаваленка А. В.</b> Асаблівасці хранатопу рамана Л. Дайнекі «Чалавек з брыльянтавым сэрцам».....	155
<b>Канцавая М. У.</b> Адлюстраванне рэгіянальнага каларыту ў аповесці Уладзіміра Ліпскага “Адпяванне жывых”.....	159
<b>Канцавая Н. В.</b> Гісторыя штодзённасці ў творах Л. Рублеўскай і В. Бабковай.....	168
<b>Кірушкіна М. І.</b> Метафізічны змест сучаснай жаночай паэзіі Усходняга Палесся.....	175
<b>Кот М. С.</b> Онімы-алюзіі біблейскага паходжання ў паэзіі У. Караткевіча (на прыкладзе верша “Вуліцы”).....	183
<b>Кропивко І. В.</b> Несміхові формы втілення ідеї карнавальнай культуры в постмодерністському тексті (на матеріалі оповідань Ю. Покальчука «Едіп народився в Дрогобичі» та Я.Л. Вишневського «Аритмія»).....	187
<b>Парфененка Т. І.</b> Чернобыль у аповесці Віктара казько «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел».....	195
<b>Чуй С. В.</b> Поезія В. Слапчука в перекладах В. Бича: проблема версифікаційної еквівалентності.....	200
<b>Шарова Т. М., Шаров С. В.</b> Особливості використання електронного засобу навчального призначення “Тарасовими стежками”.....	208
<b>Шахова К. І.</b> Спогад як компонент внутрішньої архітекτονіки «Записок каторжанина» Євгена Іваничука.....	216

# СТЫЛІСТЫКА МАСТАЦКАГА І ПУБЛІЦЫСТЫЧНАГА СЛОВА

УДК 811.161.3' 42:821.161.3 – 1

*І. А. Бароўская*

## Ода ў беларускай літаратуры (моўна-вобразныя асаблівасці)

У артыкуле прасочваецца гісторыя станаўлення оды з часоў старажытнай Грэцыі і да сённяшняга часу. На фактычным матэрыяле даследуюцца беларускія творы гэтага жанру, разглядаюцца моўна-вобразныя асаблівасці: выяўляюцца характэрныя вобразныя сродкі, даказваецца мэтазгоднасць і неабходнасць ужывання іх у кантэксце оды.

Мэтай артыкула выступае выяўленне характэрных вобразных сродкаў беларускай оды, неабходнасць і мэтазгоднасць ужывання іх у кантэксце оды.

У старажытнай Грэцыі любую лірычную песню, якая выконвалася хорам падчас танцаў, называлі одай. Свой ўсхваленчы пафас ода ўпершыню атрымала ў творчасці Піндара (6 ст. да н. э.), які ўсхваляў багоў, герояў, арыстакратаў і пераможцаў алімпійскіх гульняў. Пазней, у эпоху класіцызму, ода адраділася ў Заходняй Еўропе. Урачыстая ода стала асноўным жанрам творчасці Ф. Малерба. Паэт ўпершыню стаў распрацоўваць паэтычную мову, якая павінна ўсхваляць манарха, прычым ён сам шчыра верыў у сапраўдную велічнасць караля. Ф. Малерб асуджаў Піндара і Вяргілія, патрабаваў ад оды зразумеласці, дакладнасці і віртуознасці. Яго хвалебныя оды забяспечылі высокую пратэкцыю каранаванай асобы: яго ўзяў да сябе сам Генрых IV.

У 16 стагоддзі Ян Вісліцкі напісаў “Оду Яна Вісліцкага да найяснейшага Ёладара Жыгімонта, Караля Польшчы, прысвечаная яго вайне са скіфамі і шчасліва здабытай перамозе над імі 8 верасня, або ў самы дзень нараджэння Панны Марыі ў год збавення ўцалення Панскага 1514”:

Так, як належыць вянок ускладаць на галовы ружовы

Ў час, як распусціцца квет Ацыдалійкі - самой;  
Так, як салодкая песня з грудзей вырываецца шчасна  
Тою парой, калі ўсё дыхае цёплай вясной, –  
Гэтак належыць ствараць мне лірычную светлую песню:  
Поспех, здабыты ў вайне, кліча і радасны спеў.  
Так што, чытач, калі звернеш увагу на гэтыя вершы,  
Ведай: ад лірыкі тут брыдка не будзе табе;  
Песня раскажа пра вынік шчаслівы вайны той суровай  
Дзе ваявалі сармат і сітанійскі – ваяр. [1]

У Расіі ода стала галоўным жанрам паэзіі класіцызму (В. Трэдзіякоўскі “Ода аб здачы горада Гданьска”, (1734), “Оды ўсхваляючыя”, “Оды Боскія” і іншыя). Ён жа, грунтуючыся на “Развагах пра оду” французскага тэарэтыка мастацтва Н. Буало, надрукаваў свае “Развагі пра оду”. У “Одзе аб нязменнасці” філасофскія развагі паэта прыводзяць яго да высновы, што няма нічога пастаяннага, вечнага, акрамя Бога, “няма і не будзе”; мяняюцца поры года: *Весну сжигает лето, Осень то пременяет; Плодом древо одето, Зима нам отнимает.* У свеце ідзе паўсюдная барацьба супрацьлегласцей: чорнага з белым, сухога з мокрым, “*боится свет ненастья*”. Вядомым рускім одапісцам быў М. Ламаносаў. (“Ода на ўзяцце Хоціна” і інш). У яго одах прысутнічаюць яскравыя метафары. Паэт любіў гэты мастацкі прыём менавіта за здольнасць злучаць рознае адзінкавае ў суцэльны грандыёзна малюнак, выводзіць да галоўнай ідэі твора: *Твои щедроты ободряют Наш дух и к бегу устремляют, Как в понт пловца способный ветер, Чрез яры волны порывает, Он берег с весельем оставляет Летит корма меж водных недр* (“Ода на День восшествия на Всероссийский престол её Величества Государыни Императрицы Елизаветы Петровны, 1747 года”). У творчасці Г. Дзяржавіна ода набыла найбольшую дасканаласць, іншы раз ода мела сатырычную афарбоўку (“Вяльможа”).

Найбуйнейшы паэт 19 стагоддзя філамат Адам Міцкевіч стварае “Песню філарэтаў”, “Оду маладосці”, якія былі прызнаны сімваламі філамацкага руху, кодэксам паводзін яго членаў. “Шчырасць, веды і айчына”, – так спяваецца ў “Песні Адама”, якая стала гімнам таварыства філаматаў. У “Песні філарэтаў” вызваленне айчыны і вернасць ёй сімвалізаваны ў вобразе чары, якую паплечнікі перадаюць па крузе, і для кожнага з прысутных глыток з яе, нібы святое прычасце. У “Одзе маладосці” ёсць радкі, якія выводзяць твор у жанр маніфеста паўстанцаў 1830–1831 гадоў:

*Друзья молодые! Вставайте разом!  
Счастье всех – наша цель и дело.*

*В единстве мощь, в упоении разум.*

*Друзья младые! Вставайте смело!*

Паступова ода ператварылася ў твор з напышлівым усхваленнем высокіх асоб, за ёй замацавалася нядобрая слава высакапарнага нізкапаклонства, і з канца 18 стагоддзя гэты жанр паступова знікае.

Ужо з пачатку 20 стагоддзя, асабліва пасля рэвалюцыі, заўважаецца зварот да гэтага жанру: “Ода рэвалюцыі” У. Маякоўскага, “Хвала чалавеку” В. Брусава.

Ода прыйшла і ў беларускую савецкую паэзію. Пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі, у даваенныя і пасляваенныя гады так званая тэорыя бесканфліктнасці аказала негатыўны ўплыў на творчасць многіх аўтараў: спрошчаны паказ рэчаіснасці, калгаснага жыцця, услаўлення культу асобы Сталіна. Цэнтральнымі ў многіх творах сталі вобразы камуністаў, Леніна, матывы ўслаўлення камуністычнай партыі, сацыялістычнага жыцця (П. Броўка “Мая Савецкая Улада”, “Смела, таварышы, у ногу” і шмат іншых; А. Куляшоў “Камуністы”, “Слова аб правядыру народаў” і г. д.). Безумоўна, гэта былі оды, іншыя ўжо, але актуальныя для свайго часу і абставін.

Не дзіўна, што нямала твораў П. Броўкі, якія нарадзіліся на патрэбу дня, сёння беззваротна састарэлі, але яны з’яўляюцца пасвойму красамоўнымі фактамі гісторыі, беларускай савецкай літаратуры. Творы падобнага плану насычаны пафаснай рыторыкай, паэтычным красамоўствам і казённым аптымізмам [2, с. 87].

Паэма-араторыя “Слова аб правядыру народаў” (1949) А. Куляшова – паэтычная ода правядыру і бацьку народаў Сталіну. Твор – даніна культу асобы, насычаны, ўсхваляльным пафасам. Дарэчы, оды Сталіну пісаў не толькі А. Куляшоў. Безумоўна, мастак у таталітарнай дзяржаве падпарадкоўваецца ідэалогіі, мусіць прыстасоўвацца да абставінаў.

Ідэалагічная па сваёй накіраванасці вершатворчасць вызначае аблічча паэтычнага зборніка “Камуністы” (1949), назву якому даў аднайменны верш з запеўнымі радкамі: “Камуністы – гэта слова, як са сталі, // Камуністы – гэта слова, як з агню”. Працытаваныя радкі поўныя пафаснай рыторыкі, патэтычнага красамоўства, казённага аптымізму [2, с. 96].

Так, ода існавала як жанр у беларускай літаратуры акрэсленага перыяду, толькі мела іншую назву, а пафас, усхваленне, захаваныя ў гэтых творах дазваляе сцвярджаць, што ода жыла.

Сёння ода шукае аптымальнага выяўлення зместу складанай і супярэчлівай эпохі. Адмовіўшыся ад гучнасці і параднасці, яна засяродзілася на драматычных калізіях, што адбываюцца ў свеце, у

душах людзей, зблізілася з лірычнай баладай, элегіяй, стала выкрываць адмоўнае ў жыцці. Пакінуўшы нязменным высокі пафас, ода пачала ахопліваць розныя тэматычныя пласты жыцця. Ода часам ужываецца ў адмоўным кантэксце (Р. Барадулін “У вянок Мацею Бурачку”: *На караністай дарозе вазак Цябе растрасе, таўстаздадая ода*). Можна сустрэць оду сатырычнага зместу: *Оду Зеўсу аднойчы я склаў...* (М. Танк. “Ода Зеўсу”), дзе герой адказваецца ад шчадрот Зеўса, а просіць пакінуць сабе *святы спакой і захаваць апошніх сяброў*.

На сучасным этапе ода “пацішэла”, ператварылася ў роздумны верш аб часе і аб сабе і тым самым сумленна прызнала, што зараз не яе пара, што гераічны пачатак паступова знікае з жыцця, саступаючы месца трагедыянаму, драматычнаму. [3, с. 67].

Мова мастацкага твора налічвае вялікую колькасць спецыфічных сродкаў, якія часта выкарыстоўваюцца аўтарамі з мэтай перадачы адметнага мыслення як самога аўтара, так і яго герояў, іх індывідуалізацыі, пазнавальна-эстэтычнай ацэнкі пэўных з’яў. Гэтыя моўныя сродкі – найпершая адзнака непаўторнага аўтарскага стылю, яго навізны, індывідуальнага бачання. Тропы пашыраюць магчымасці пазнання свету, павялічваюць сэнсавую ёмістасць слова. У таленавітага творцы нават асобныя тропы выступаюць падказкай для яго светапогляду, метаду, стылю [4, с. 7].

У мове некаторых од вельмі пашыраны агульнамоўныя эпітэты, якія ўводзяцца ў кантэкст для больш поўнага ўяўлення вобраза: *лагоднай, гаючай жывіцай; гулкім рэхам, крыніц жыватворных* (Г. Лазіцкая. “Ода мове”). Некаторыя адычныя творы не маюць пэўнай вобразнасці, а ўзнімаюць гістарычныя падзеі, як у Э. Валасевіча: *Не бачыла неба.. За храбрасць іх большай І ў бітве Грунвальдскай, І ў бітве над Оршай, І ў крэпасці Брэсцкай, І ў мінскім падполлі* (“Ода Беларусі”).

Сур’ёзным паэтычным творам філасофскай скіраванасці аб хуткаплыннасці нашага жыцця выступае “Ода ходзікам” Рыгора Барадуліна: *Вагу з гадамі траціць нават гіра; На знос працуе ўся сістэма шчыра*. Кожны аўтар стварае сваю оду, са сваімі адметнасцямі, суадносна свайго мастацкага бачання. Р. Барадулін ўводзіць метафары, якія з’яўляюцца семантычнымі пераўтварэннямі. Метафары засноўваюцца на асацыятыўных супастаўленнях розных з’яў; па-майстэрску створаная, яна заўсёды адкрывае новую грань быцця, якасць прадмета ці чалавека: *Каля млына не бойся запыліца, Мука гадоў – сваячка сівізне*. Тут жа аўтарская перыфраза *гарласты заступнік курэй, параўнанні Без стрэлак, Як бяскрылыя стракозы;*



*Гады Імчацца вучнямі са школы. І – гукапіс, які прымушае засяродзіцца, сканцэнтравацца: **Без стрэлак, Як бяскрылыя стракозы, Не хочуць здацца ходзікі бядзе. Ланцуг казычуць колцы І стракочуць,***

Да оды звяртаўся і Міхась Стральцоў (“Ода прозе” ў зборніку “Ядлоўцавы куст”), у якой сцвярджаў, што яшчэ не збіраўся назаўжды пакідаць мастацкую прозу: *Яшчэ мне з ёю на дарозе..*

“Ода пешаходу” П. Панчанкі – твор, які ўжо не мае той, характэрнай для класічнай оды, пафаснасці. Гэты твор прысвечаны праблемам грамадства, мае пэўны сатырычны ўхіл: *За дэфіцытныя запчасткі Гатоў ён жонку залажыць...* Герой асуджае аўтамабілі і выступае за простыя зносіны, размовы ў кругу сяброў, а не праз шкло свайго аўто: *А лепей з моладдзю ў паходы... На рэкі, у лясы, сады. Няхай зайздросцяць пешаходам Аўтамабільныя зады.*

Такім чынам, вобразныя сродкі оды не такія шматлікія, як у творах іншых жанраў літаратуры, і гэта можна патлумачыць яе спецыфікай, будовай і скіраванасцю. Характэрнымі вобразнымі сродкамі ў одах можна вылучыць метафары і эпітэты. І, безумоўна, гукавыя сродкі, якія спрацоўваюць на карысць твора. Жанр оды вядзе сваё існаванне са старажытнай Грэцыі. За такі працяглы час ода фарміравалася, развівалася суадносна з законамі і патрабаваннямі часу і грамадства. У больш ранейшыя, старажытныя часы гэты жанр развіваўся на патрэбу кіруючых асоб, а аўтараў, оды якіх прыходзіліся даспадобы, уводзілі ў кола прыбліжаных. Быў у гісторыі і перыяд заняпаду гэтага жанру, але пасля рэвалюцыі з’явілася пэўная неабходнасць узнавіць оду, і многія аўтары звярталіся да яе. У савецкія часы творы гэтага накірунку згубілі той душэўны пафас, які характарызаваў класічную оду, і пачаў развівацца кірунак сатырычнай оды. Аднак найчасцей гэта зніжала яе мастацкую каштоўнасць, знікала сур’ёзнасць і глыбіня. Праўда, оды, прысвечаныя Беларусі, Радзіме, мове і г. д., працягваюць заставацца глыбокімі творами, засяроджваюцца на філасофскіх пытаннях, прымушаюць задумвацца і разважаць.

## Літаратура

1. Вісліцкі, Я. Ода Яна Вісліцкага да найяснейшага ўладара Жыгімонта, Караля Польшчы, прысвечаная яго вайне са скіфамі і шчасліва здабытай перамозе над імі 8 верасня, або ў самы дзень нараджэння Панны Марыі ў год збавення ўцалення Панскага 1514: [http://knihi.com/Jan\\_Vislicki/Pruskaja\\_vajna.htm](http://knihi.com/Jan_Vislicki/Pruskaja_vajna.htm).

2. Бельскі, А. І. Класікі і сучаснікі ў школе: дапам. для настаўнікаў. – Мінск : Вышэйшая школа, 2005. – 167 с.

3. Мішчанчук, М. “Ода шукае...” / М. Мішчанчук. – Мінск : Маст. літ., 1992. – С. 3–67.

4. Лепешаў, І. Лінгвістычны аналіз літаратурнага твора / І. Лепешаў – Гродна, ГрДУ, 2000. – 124 с.

УДК 811.161.3'38:821.161.3'06-1

*Л. П. Дземідзенка*

## **Ампліфікацыя як сродак выяўленчай выразнасці ў мове твораў паэтаў-маладнякоўцаў**

У артыкуле разглядаецца ампліфікацыя як адзін са сродкаў выяўленчай выразнасці ў мове твораў паэтаў-маладнякоўцаў. На вялікім фактычным матэрыяле падаецца ампліфікацыя, якая пабудавана на выкарыстанні блізказначных або аднатыпных па будове моўных адзінак ці канструкцый (аднародных членаў, эпітэтаў, метафар, параўнанняў).

З часоў антычнасці рыторыка выдзяляла сістэму фігур маўлення, якія разглядаліся як формы выражэння думкі, што парушаюць агульнапрынятыя правілы пабудовы выказвання і з'яўляюцца спецыяльнымі сродкамі выяўленчай выразнасці. У далейшым фігуры маўлення разглядаліся з розных бакоў, былі выпрацаваны розныя класіфікацыі, кожная з якіх закранала найбольш істотныя прыметы. Але традыцыйна фігуры маўлення падзяляліся на тры групы: фігуры дабаўлення, убаўлення і перастаноўкі.

Фігуры дабаўлення (паўтору) – канструктыўныя слоўныя фігуры, заснаваныя на паўтаральнасці моўных адзінак. Дзякуючы падабенству або тоеснасці супастаўляемых сумежных або дыстантна размешчаных моўных адзінак сінтаксічная структура сказа становіцца больш збалансаванай, выразнай і эмацыянальна насычанай.

Выкарыстанне гэтых фігур дапамагае лагічна выдзеліць суб'ект або аб'ект пэўнага дзеяння, дазваляе паказаць устойлівасць пэўных якасцей, нарастанне, паслядоўнасць, мэтанакіраванасць дзеяння, працяглыя аднатыпныя адрэзкі часу, дае магчымасць выразіць узмацненне эмацыянальнага і псіхалагічнага стану.

Да фігур дабаўлення адносіцца і такая стылістычная фігура, як ампліфікацыя. Ампліфікацыя (лац. *amplification* – пашырэнне, наапапенне) – фігура маўлення, сутнасць якой заключаецца ў выкарыстанні блізказначных або адназначных па будове моўных адзінак ці канструкцый (сінонімаў, параўнанняў, эпітэтаў, аднародных членаў сказа) з мэтай узмацнення экспрэсіўнасці [1, с. 147].

Паэты-маладнякоўцы шырока карысталіся гэтай фігурай дабаўлення. Менавіта яна дазваляла ім усебакова адлюстравать прадмет размовы, стварыць цэласнае ўяўленне аб з’явах рэчаіснасці, выклікаць пэўныя эмацыянальныя адносіны да іх.

У мове твораў паэтаў-маладнякоўцаў ампліфікацыя даволі часта будуюцца на выкарыстанні аднародных членаў сказа:

– выказнікаў:

А вецер *свішча... стогне...плача...*

Снег беліць родныя загоны [2, с. 41];

*Не сніў, не думаў, не гадаў*, Што так са мною стане [3, с. 22];

І лёд таўшчэзны *не сцягнеў, набух і трэснуў* І параходы выйшлі ў веснавы рэйд [3, с. 70];

Калі мы кожны, Кожны дзень *Расцём, гарым* і новае *будуем*, [4, с. 92];

Гуляй, фашыст, *крышы, ламі, грамі*, Балюй свой баль апошні і крываваы [4, с. 143];

– дзейнікаў:

Зноў знаёмае нам падарожжа: *Пушча, поле, імшары* ды *бор* [2, с. 74];

*Слёзы... Кроў...Літанне... Жудасць...* І крыжы на ўсходзе... А над вогнішчам жахлівым сонца ўзыходзіць [5, с. 131];

Ад творчае мукі ў кіпучым баю, Схапіўшы за горла няўдачу сваю, *Падводнік, шахцёр, інжынер і паэт* Раджалі вялікую славу [4, с. 122];

І вецер лёгкі на разлогах, І неба *яснасць, шыр і выш* [6, с. 47];

Сонца жар. *Знямога, спёка, гарачынь...* Пачакай, нябога, Крыху адпачыць [6, с. 60];

Вялікай вуліцы экзотыка, *Тэатры, кіно, шпіталі*: І маліцвенна ўзносіць готыка Да неба тонкія шпілі [6, с. 75];

Грымелі залпы грозныя “Аўроры”, Пачулі *вёскі, сёлы, гарады* [3, с. 68];

У небе янасць і прастор, Даль празрыста і бясхмарна; *Мляўкасць, парнасць і бязволь*, Думкі вялыя ад жару [6, с. 52];

*Чырвань, пунсовасць і золата* кіты сонца ў лагодным нясе задуменні [8, с. 91];

Векавы, кіпучы Шлях змяняюць рэкам *Нетры, горы, кручы*  
Служаць чалавеку [9, с. 63];

*Збуджаны, знуджаны, змораны горам, Зможаны* змора і сон  
[6, с. 74];

Грахоча цягнік, разразае паветра, Бягуць *пералескі, палі,*  
*Палянкi* зялёныя, *будкі і ніўкі* Узаранае мякка раллі... [7, с. 26];

*Адвага, упартасць, Бясстрашнасьць, цвёрдасць* Усхвалявалі  
ўвесь сусвет [7, с. 87];

– дапаўненняў:

Край *балот, нізін, азёраў* наскіх, край лясоў, маўклівых сосен-  
струн [5, с. 132];

Яна кінула родныя далі, Свой *пасаг... калаўрот... палатно*  
[4, с. 26];

Прыложым долу галаву, – Мы гутарку пачуем: “Чытаем толькі  
*Краніву, Купалу, Коласа, Бядулю*” [4, с. 63];

Муж – гультай, І на ніве, і ў клеці *Пустата... недарод...*  
*неўмалот...* [4, с. 73];

Там згіне цень нікчэмнае маны, Праз *барыкады, турмы і*  
*байніцы,* там запалаюць новыя агні І творчы дух живога будаўніцтва  
[4, с. 93];

А дзед жыве мінулым, Таемным і глухім, Гаворыць-бае казкі Аб  
даўнім і сівым: Пра *войны, панства, войтаў, Русалак і начніц,* –  
І хараством чаруе Няхітры склад быліц [6, с. 32];

Згадаю, тайга, *пра* твае *дываны, пра колеры, барвы, узоры*  
[8, с. 95];

Нас давіць камень Трывожных дум, Калі зжывем мы *знявагу,*  
*здзекі,* Звярыны *глум?* [7, с. 76];

Ахвяра чорных дзён, Жандарскае расправы – Краіна *голаду,*  
*бяспраўя, ланцуга* [9, с. 53].

– азначэнняў:

Снег, завея, вецер вее, Круціць, дзьме. Віхар *гонкі, гучны, звонкі*  
У белай цьме [6, с. 52];

На беразе па-над Дзвіной, *Цяністы, стромкі і маўклівы,* Бы ў  
зморы, бор стаіць сцяной [7, с. 15];

Гайдаюцца ветрам вяршаліны дрэў, звіняць, як цымбальныя  
струны, складаюць у нетрах узрочысты спеў, *нязвыклы, нястрымны,*  
*няўшчунны* [8, с. 79];

*Чырвоныя, сінія, шэрыя* вочы золак павольна адмружыў,  
адплюшчыў [8, с. 91];

*Незнаёмаю, стромкай і вузкай* Паласа паказалася гор [9, с. 23].

– акалічнасцей:

Шчаслівае ранне! Чакае нас праца *На нівах, заводах, у цэхах* гарачых [3, с. 11];

Кахаю *моцна, горача, праўдзіва* І песню запяваю ля крыніц, Хай вецер веснавы над ёй шуміць [3, с. 73];

У *амшарах, балотах, лагчыне* Бялявы, празрысты туман, А неба – глыбока і сіне, А неба – бязмежны дыван [6, с. 48];

Дзе *таёмна, сцішна, змрочна*, Дзе вільготны мяккі мох, Дзе ўзіраецца ставочна Збуджаны Перапалох [6, с. 51];

Няўпынна, безнадзейна, Слязьмі, як мак, драбнютка Заплакала *нявейна, маркотна і няхутка* [6, с. 67];

Будзе *добра, лёгка, ціха, супакойна*, любя мне. Не стрывожыць цішы ліха, Гора сэрца не праткне, Будзе *добра, лёгка, ціха...* [6, с. 72];

*Сёламі, доламі, борам, прасторам*, Стукаты, грукаты, звон [6, с. 74];

У *шахах, заводах, пасёлках* лясных, на ўсім неаглядным прасторы – здабыткамі рук мазалёвых сваіх жыццё мы шчаслівае творым [8, с. 86].

Як бачна з прыкладаў, ампліфікацыя дапамагае ўзмацніць эмацыянальны напал выказвання, завастрыць увагу на пэўным дзеянні, з'яве або прадмеце. Можа знаходзіцца ў пачатку, сярэдзіне і ў канцы сказа.

Ампліфікацыйны рад у мове твораў паэтаў-маладнякоўцаў могуць утвараць розныя часціны мовы:

– назоўнікі:

*Песняры, мастакі і музыкі*, Хараства і сугучнасці слугі [6, с. 105];

*Праз забабоны, гніль, суроцы, Праз звады* зла ўсе караблі Маіх надзей ідум к затоцы К вялікай прышласці плылі [6, с. 145];

Люблю не знаючы пуціны, Ісці *праз лес, балота, гаць*, Мінаць квяцістыя нізіны, пад грушай у полі спачываць [6, с. 30];

І слухаюць прасторы, Пра што ў бядзе гавораць *надзеі, мары, сны* На мітыngu вясны 9, с. 55;

Стаю ля пагранічнае заставы. У вачах снагліцца крыўда і туга. Ахвяра чорных дзён, Жандарскае расправы – Краіна *голаду, бяспраўя, ланцуга* [9, с. 53];

Я хачу, каб свет *наветра, сухазем'я і вады* Жыў, дрыжаў у кожнай, самай дробнай маёй жыле, Каб мяне хвалявалі *страты, здабыткі, развітанні і стрэчы...* [10, с. 142];

– прыметнікі:

Рукой нячутнай Шал кране, І вернай не мінуць загубы... Малюся – выратуй мяне, Спакой *адвечны, мілы, любы* [6, с. 64];

А дзед жыве *мінулым, таемным і глухім*, Гаворыць-бае казкі Аб даўнім і сівым [6, с. 31];

– дзеясловы:

Гэтых вочак ясны свет, Постаць і аблічча – Ах, зрабілі, што няслед: *Мучаць, вабяць, клічуць* [6, с. 33];

Краінай любаю разложнаю *Імкне, гудзе, шуміць* віхор [6, с. 35];

Усе, хто прыйдуць па нас і за намі, Каб *тварыць, дасягаць і імкнуцца*... [6, с. 105];

*Спявай*, зямля, *уніся* сонцам, *Абмыйся* сонечным дажджом, *Расці, пладзі, буяй* бясконца, Пладоў, зярнят насып каўшом [6, с. 146];

І вось гэтаю часінай, Песня любая мая, *Жыць, дружыць, служыць* Айчыне Пачыналі ты і я [9, с. 13];

*Гадуй, люляй, раджай* Французкі дырыжабль, Нямецкі цэпелін – Спаліць і спапяліць Савецкія палі [10, с. 96];

Яны ўсе, яны ўсе прынясуць Прывітанне жывой навальніцай: “*Убірайся, жыві і красуй*. Пралетарская наша сталіца!” [10, с. 44];

– прыслоўямі:

Так *проста, жорстка і сталёва*, Чыясьці моцная рука Ударыла... І труцяць словы: “Няма Труса...” [10, с. 40];

Няўпынна, безнадзейна, Слязьмі, як мак, драбнютка Заплакала *нявейна, Маркотна і няхутка* [6, с. 67];

Кахаю *моцна, гарача, праўдзіва* І песню запяваю ля крыніц, Хай вецер веснавы над ёй шуміць [3, с. 73].

У склад ампліфікацыйнага рада нярэдка ўключаюцца разнастайныя вобразна-выяўленчыя сродкі, найчасцей тропы:

– эпітэты:

Снег, завея, вецер вее, Круціць, дзьме. *Віхар гонкі, гучны, звонкі* У белай цьме [6, с. 52];

На беразе па-над Дзвіной, *Цяністы, стромкі і маўклівы*, Бы ў зморы, *бор* стаіць сцяной [7, с. 15];

Гайдаюцца ветрам вяршаліны дрэў, звіняць, як цымбальныя струны, складаюць у нетрах узрочысты *снеў, нязвыклы, нястрымны, няўшчунны* [8, с. 79];

*Незнаёмаю, стромкай і вузкай Паласа* паказалася гор [9, с. 23];

– метафары:

І слухаюць прасторы, Пра што ў бядзе *гавораць Надзеі, мары, сны* [9, с. 55];

Шлях змяняюць рэкам, *Нетры, горы, кручы Служаць* чалавеку [9, с. 63];

А *думкі ідуць, набягаюць, лятуць*, ускіне іх вецер на веце [8, с. 79];

*А вецер свішча... стогне... плача...* Снег беліць родныя загоны, Мароз-траскун па полі скача, Ён не здагоніць [2, с. 41];

– параўнанні:

Я ўвесь агонь душы сваёй сабраў І, *як таварыша, як друга, як героя*, – Цябе, прыгожую, у песнях цалаваў [9, с. 72].

Такім чынам, ампліфікацыя як фігура паўтору ў мове твораў паэтаў-маладнякоўцаў садзейнічае стварэнню напружанасці выкладу, хуткасці, імклівасці выражэння думкі, паглыбленню зместу, павелічэнню эмацыянальнай афарбоўкі і ўзмацненню выразнасці выказвання. Яна дазваляе перадаць дынамізм апавядання, спосаб ажыццяўлення дзеяння, інтэнсіўнасць яго працякання, хуткую змену падзей, розныя якасці, уласцівасці прадметаў, іх разнастайнасць, паказаць багаты спектр эмацыянальна-псіхічнага стану чалавека.

### **Літаратура**

1. Станкевіч, А.А. Рыторыка: вучэб. Дапам. / А.А. Станкевіч. – Мінск: РІВШ, 2010. – 316 с.
2. Чарот, М. Вершы / М. Чарот. – Мінск: Беларусь, 1967. – 148 с.
3. Пушча, Я. Вершы і паэмы / Я. Пушча. – Мінск : Беларусь, 1960. – 176 с.
4. Кляшторны, Т. Вершы / Т. Кляшторны. – Мінск : Беларусь, 1970. – 152 с.
5. Трус, П. Вершы / П. Трус. Мінск: Беларусь, 1967, – 144 с.
6. Жылка, У. Выбраныя творы / У. Жылка. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 1998. – 358 с.
7. Журба, Я. Роднае. Лірыка / Я. Журба. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1980. – 144 с.
8. Дубоўка, У. Вершы / У. Дубоўка. – Мінск : Беларусь, 1970. – 192 с.
9. Александровіч, А. Вершы / А. Александровіч. – Мінск : Беларусь, 1970. – 176 с.
10. Таўбін, Ю. Вершы / Ю. Таўбін. – Мінск : Беларусь, 1969. – 152 с.

УДК 811.161.3 - 42: 821.161.3 – 1\* Р.Барадулін

***А. М. Ермакова***

## **У прасторы без неба, у часе без пачатку і канца...**

У артыкуле разглядаюцца прастора і час як катэгорыі, што адлюстроўваюць глыбінныя ўяўленні беларусаў аб арганізацыі

навакольнага свету, аб месцы чалавека ў гэтым свеце. Хранатоп – аснова канструкцыі, па якой фарміруецца жыццёвы шлях чалавека, этнасу. Адзначаецца арыентацыя беларускай свядомасці на лакальны свет, пасіўнае, натуральнае, арганічнае ўспрыманне прыродных з’яў. Вызначаецца цэнтральнае месца хранатопу дома як прасторы, проціпастаўленай знешняму свету.

“У выніку доўгіх і празмерных намаганняў у *прасторы без неба, у часе без пачатку і канца* мэта дасягнута. Сізіф глядзіць, як у лічаныя хвіліны камень скатваецца да падножжа гары, адкуль яго зноў давядзецца ўзнімаць да вяршыні...” [1, с. 306].

У прасторы без неба, у часе без пачатку і канца... чалавек сутыкаецца з ірацыянальным светам. “Я гаварыў, што свет абсурдны, але гэта сказана празмерна паспешліва. Сам па сабе свет проста неразумны, і гэта ўсё, што пра яго можна сказаць. Абсурдным з’яўляецца сутыкненне паміж ірацыянальнасцю і жаданнем яснасці, зоў якога адбіваецца ў самых глыбінях чалавечай душы. Абсурд роўна залежыць і ад чалавека, і ад свету” [1, с. 236].

Што ўтрымае чалавека разумнага і ірацыянальны свет у раўнавазе? На якой канструкцыі ў свядомасці чалавека трымаецца свет? Аснова такой канструкцыі – хранатоп [2, с. 5], прастора і час арганізуюць жыццёвы шлях чалавека. Асноўны прынцып хранатопу – адзінства і ўзаемапераход часавых і прасторавых характарыстык аб’екта. Прастора і час – сацыяльная рэальнасць, што выражаецца для чалавека пасродкам слова.

Прастора і час “узнікаюць”, фарміруюцца вакол чалавека, носяць антрапацэнтрычны характар. Адсюль і прыватныя разнавіднасці прасторы і часу: гістарычныя, сацыяльныя, псіхалагічныя, біялагічныя, семіятычныя, культурныя... Прасторава-часавая канструкцыя – зыходны крок на шляху канструявання нацыянальнай карціны свету, яна мае агульную кагнітыўную базу для носьбітаў нацыянальнай мовы і культуры.

Падчас даследавання ўяўленняў аб часе і прасторы, характэрных для беларускага светапогляду, звернемся да паэтычных тэкстаў. Паэтычны свет, па меркаванні Ю.М. Лотмана, з аднаго боку, уяўляе сабой мадэль рэальнага свету, а з другога боку, складаным чынам суадносіцца з ім. Паэтычны тэкст – гэта дыялектычны механізм пошуку ісціны, тлумачэння акаляючага свету і арыенціроўкі ў ім. “Мэта паэзіі не ў пошуку асаблівых прыёмаў, а ў пазнанні свету і зносінах паміж людзьмі, самапазнанні, самапабудове чалавечай асобы ў працэсе самапазнання і камунікацыі. У канчатковым выніку мэта паэзіі супадае з мэтай культуры ў цэлым” [3, с. 131]. У артыкуле



звернемся да тэкстаў выдатнага, глыбока нацыянальнага беларускага паэта Рыгора Барадуліна.

У даследаванні часу ў мове лінгвісты часцей за ўсё адштурхоўваюцца ад дзвюх традыцыйных мадэляў – цыклічнага і лінейнага часу. Катэгорыя часу выражаецца моўнымі сродкамі, якія адлюстроўваюць уяўленні, замацаваныя ў свядомасці этнасу, яго культуры. Уяўленні гэтыя нам падаюцца вельмі важнымі, бо яны не толькі сродак адлюстравання навакольнага свету для чалавека, але і праграма яго лёсу, яго “жыццёвага шляху”. Час бяжыць, ляціць, гады праходзяць, імчацца, пралятаюць.

Час у моўнай свядомасці беларуса і лінейны, і цыклічны. Моўныя сродкі здольныя выразіць псіхалагічную карціну “працякання” часу. Лінейны – ад пачатку і да канца: *Балючая з ракі ўцячэ вада. / Прышоўшы з невядомай стараны, / Ідзе з табой з калыскі да труны* [4, с. 118]. Узнікае карціна абмежаванасці часу рамкамі жыцця чалавека.

Адначасова час бязмежны, рух не перарываецца апошнім уздыхам чалавека: *Ад бяды ўцячэш куды. / За табою ступае следам. / Як каханка, пакуль малады, / Як унучка за ціхім дзедам* (час разгортваецца лінейна ад маладосці да старасці) / *На кладах дазволіць журбе* (да смерці) / *Прарасці маладою травой / І замену знойдзе табе / Несуцешнаю ўдавою* (пасля скону рух не спыняецца) [4, с. 112].

Час усведамляецца чалавекам, але працякае асобна ад яго: *Я й сам пачынаю / прасіцца туды, / Дзе ўсе спачываюць трылогі, / Куды паўцякалі былыя гады* (адарваліся, пабеглі наперад), / *У крыўды кульгавай* (кульгавы не дагоніць) *пазычыўшы ногі* [4, с. 120].

Час можа адстаць ад цябе, вяртаць цябе назад: *На бацькоўчыне / Ё даўнюю хату заходзь. / Вінавата сагнуся / У малебным паклоне. / Тут цярпліва чакае / Тугая аброць, / Што каня нецярпення / Трымала ў палоне. / Пасядзі (спыніся) за сталом, / Дзе сядзелі Дзяды /... / Папрасі прабачэння / Ё забытай слязы, / Зразумей, што твае / Смеху варты турботы (рух, дзеянні). / Тут чакаюць цябе / На куце абразы (вечнае), / Цені ў стылых вуглах / І ў парозе – самота... [4, с.8].*

Наіўны чалавек марыць быць вечным, адмаўляецца верыць у магчымасць завяршэння жыццёвага шляху:

*Днее змярканне, цямнее світанне, / Глухне паўдзён у сваёй глыбіні. / Цені, прывыклыя да хістання, / Прыцемкам дадаюць цішыні. / Цесна развідненасць ў зааблоччы. / Лапчыць жуду крумкачова крыло, / Гэта старэюць нашыя вочы, / А нам здаецца – / Старэе святло...* [4, с. 13].

*Каб мы, / Марнатраўцы часу жывога, / На момант забыліся пра гады, – / За нас пастарэлі нашы сады. / На зямлі маладая адна трывога [4, с. 29].*

Час “прывязаны” да прасторы: *Ідзі за лёсам (рухайся лінейна), / як цень за днём, / Каб не ўтравела / сцежка (акрэслена прастора) да Бога! [4, с. 12].*

Час неаддзельны ад прасторы, месца лакацыі “Я” дакладнае, час і прастора не могуць існаваць без чалавека: *Час наш на неўміручай зямлі / На сябе пазірае ўстрашэла. / Падаліся грахі ў бабылі, / Кайнасць спознена запанела. / Зелянець чалавеку й траве / На зямлі неўміручай магчыма. / Ды Айчына – не аблачына / Нас чакацьме, / Бяз нас не сплыве... [4, с.15].*

Час у моўнай свядомасці не толькі лінейны, ён адначасова і цыклічны: *Не выдасць сэнс / Сваіх кладоў. / Сябе ратуе стомай праца. / Усё, / Што выйшла з халадоў, / Павінна ў халады вяртацца [4, с. 134].*

*Не засыхае хмара дажджавая. / Трава жывая / Будзіць сон капца. / Апошняга нічога не бывае. / Жыццё і пачынаецца з канца [4, с. 188].*

Чалавек вяртаецца ў розныя перыяды свайго жыцця: *Яны прылятаюць / Да кожнага ў госці, / Вяртаючы смех, / Даганяючы плач, / Сініца з маленства, / Жаўрук з маладосці, / Са сталасці – грак, / З небылосці – крумкач... [4, с. 139].*

Асаблівасцю культурнага хранатопу з’яўляецца дыскрэтнасць. Прастора ў моўнай свядомасці беларуса дыферэнцыравана на сваё і чужое; роднае, зразумелае і незразумелае, небяспечнае. Адсюль і жаданне схавацца ў родны кут, бо ўтульна адчуваеш сябе толькі сярод роднага. Для беларуса характэрна арыентацыя на лакальны свет, кроўныя сувязі, сувязі з зямлёй, пасіўнае, натуральнае, арганічнае ўспрыманне прыродных з’яў. Асэнсаванне часу глыбока звязана з прасторай, ён вельмі канкрэтны і неаддзельны ад “сваёй” зямлі, малой радзімы, прыродных рытмаў:

*Лоб даверыць бацькаваму вязу, Абшчапіць шурпаты ствол рукамі. / Не пытацца, / не чакаць адказу, / Слухаць, / Як галодны сок блукае. / Думкамі радніца з каранямі, / Каб да сутнасці дапяцца ў змроку. / З аблачынамі дзяліцца снамі. / Да сябе / Вярнуць сябе здалёку... [4, с. 22].*

*Даўно не жыву / У мясцінах сваіх, / Ды імі жыву аднымі, / Ніхто ні іх, / ні мяне ад іх, / Нібы ад імя, не адыме. / Радзімы няма, / і няма мяне. / Я – подзмух ветру / З мясцінаў, / дзе снег у сне / Усміхаўся вясне / І з цёплай усмешкай / Загінуў. / Душа вяртаецца на*

*кругі, / Якія калісьці / накрэсліла каня, / Кругі вяртаньня, / Кругі тугі, / Кругі надзеі, / Кругі зніканьня... [4, с. 117].*

Як бачым, цэнтрам прасторы з'яўляецца дом, які ўвасабляе ідэальны свет, гарманічна арганізаваную прастору, адзінства прыроднага і сацыяльнага. Дом гэты арганізаваны, створаны продкамі, толькі ён сапраўдны, неаддзельны ад чалавека свет: *Радзімы няма, / і няма мяне; Да сябе / Вярнуць сябе здалёку...*

Хранатоп дома прадстаўлены трыма разнавіднасцямі: дом-сям'я (маці, бацька), дом-вёска, дом-Радзіма.

Структура прасторы ў беларускай моўнай свядомасці антрапацэнтрычная. Прастора структурыруецца ў адносінах да чалавека з пункту гледжання яе засвоенасці. Зыходным пунктам з'яўляецца дом, які аб'ядноўвае сям'ю, род. Дом гэты будуюцца па замацаванай у культурнай традыцыі мадэлі:

*Як абжываўся наш крывіцкі пращур? / З вясновых сноў падмурак змураваў, / Паабчасаў праменне да жывіцы. / Самшыў касмата воблакамі сцены. / Узняў з прыгорбленых вясёлак кроквы. / Дах бліскавіцамі нарашаціў. / Накрыў хаціну абніжэлым небам. / Абгарадзіў шырока двор ракою (Прастора звужаецца, лакалізуецца, каб быць прыдатнай для жыцця, прастора засвойваецца, прыстасоўваецца чалавекам пад сябе і становіцца роднай). / *А рыбіна раку панесла ў мора* (І ў той жа час гэтая “прыстасаваная” прастора ёсць і цэлы свет, які ахоплівае ўсю астатнюю прастору, усю планету). / *А пращур стог спакою накасіў.* (У гэтай неабдымнай, “прыстасаванай прасторы” чалавек адчувае сябе спакойна). / *Пад стогам вочы звёў, ды цесляра / Спаконнаклопатны ўстурыў занятак – / Стругаць нязломістых крывічанятак / Не толькі для свойго двара...* (і працягвае бесперапыны жыццёвы рух) [4, с. 192].*

Дом як свая прастора проціпастаўлены свету як вялікай прасторы, знешняй. Свая прастора пакрыта “абніжэлым небам”, знешняя – бязмежная, яна “мора”. Дома час цыклічны, ён пазбаўлены рашучага, мэтанакіраванага ходу, ён рухаецца па малым коле: тыдзень, год, чалавечае жыццё. Гістарычны рух аказваецца знешнім, ён кантрастуе з паўсядзённасцю, супярэчыць, перашкаджае ёй:

*Клопат заўсягды малады, / Пра старасць не дбае час, / Даганяем свае гады, / А яны абганяюць нас. / Ад радасці й ад бяды / Стамляемся кожны раз. / Пнемся перахітрыць гады, / А яны пасьміхаюцца з нас. / Прагнем жывой вады / Набрацца аднойчы ў запас. / Молім злітавацца гады, / А яны ўжо не чуюць нас [4, с. 252].*

Чалавек сутыкаецца з ірацыянальнасцю свету, а чакае шчасця і разумнасці. “У выніку доўгіх і празмерных намаганняў у прасторы

без неба, у часе без пачатку і канца мэта дасягнута. Сізіф глядзіць, як у лічанья хвіліны камень скатваецца да падножжа гары, адкуль яго зноў давядзецца ўзнямаць да вяршыні. Ён апускаецца ўніз” [1, с. 306].

## Літаратура

1. Камю, А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / А. Камю // Сумерки богов / сост. и общ. ред. А.А. Яковлева: перевод. – М. : Политиздат, 1989. – 398 с.

2. Ухтомский, А.А. Доминанта. / А.А. Ухтомский, – СПб.: Питер, 2002. – 448 с.

3. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман – СПб: Искусство, 1996. – С. 18–252.

4. Барадулін, Р. Калі рукаюцца душы... / Р.Барадулін, В.Быкаў – Мінск: ГА БТ “Кніга”, 2003. – 344 с.

УДК 81’373.612.2

*С. Б. Кураш*

## Метафара як троп vs. Прынцып метафары (на матэрыяле беларускай і рускай моў)

У артыкуле праводзіцца размежаванне двух падыходаў да канцэптуалізацыі тэрміналексемы “метафара” – лінгвапаэтычнага (метафара – троп, вобраз) і лінгвасеміятычнага (метафара – знак, мадэль, спосаб канструкцыі тых ці іншых уяўленняў). У гэтым плане паказана спецыфіка функцыянавання слова “метафара” у сучасных камунікатыўных практыках па-за межамі ўласна філалагічнага дыскурсу на прыкладах з беларускай і рускай моў.

У далейшым развіцці метафаралагічных вучэнняў уяўляецца важным правесці размежаванне: уласна метафара (напрыклад, пэўная фраза, пэўны вобраз) vs. прынцып метафары (роднасць да метафары, метафарападобнасць). Апошняе – паняцце хутчэй семіятычнае, чым філалагічнае ці культуралагічнае. Па базавых сваіх уласцівасцях знак (семіятычны аб’ект) з’яўляецца роднасным да метафары. Метафара ў філалагічным сэнсе – знак знака, знак у квадраце.

Падкрэслім: гэта не абсалютызацыя метафарызма наогул, а толькі дабудоўванне метафаралагічнай парадыгмы звязом іншага

парадку – лінгвасеміятычнага. Ёсць метафара, і яна абмежавана ў сваіх «правах і магчымасцях»; а ёсць прынып метафары, і ён – з’ява іерархічна вышэйшага парадку. У гэтым сэнсе любы знак ізамарфічны метафары, і збліжаюць іх такія сутнасныя характарыстыкі, як двухпланавасць, асіметрыя бакоў, магчымая нематываванасць (як і матываванасць), прагматычнасць і інш.

Сказанае можна ілюстраваць развагамі вядомага айчыннага літаратуразнаўцы, культуролага, доктара філалагічных навук, прафесара і – адначасова – пісьменніка А.М. Андрэева пра творчасць У. Набокава, параўн.: «Изобилие метафор в рассказе и превращение, в конечном счете, всего произведения в сплошную метафору (рождество нового мироощущения, продление жизни, новое рождение) позволяет сделать определенные выводы. Цель и смысл метафор и сравнений Набокова, поддержанных тщательно организованным словесным уровнем текста, заключаются в том, чтобы сопрягать различные явления, уподоблять их друг другу – и тем самым обогащать. Что, конечно, и должна делать всякая метафора. Однако у Набокова метафора обнажена до своей «первородной» функции: метафора служит не вспомогательным поэтическим средством, а непосредственно «скрепляет» жизнь с литературой» [1, с. 185]. Вось тут як раз і ідзе гаворка пра дыхатамію «метафара-сродак vs. метафара-прынып».

Ды і пісьменніцкая практыка самога А. Андрэева дэманструе метафарычны прынып абагульнення. Адзін са сваіх раманаў пісьменнік у аўтарскай анатацыі характарызуе так: *«Роман «Маргинал» – всеобъемлющая метафора. Мир взят в состояниях пограничных: любовь чем-то похожа на ненависть, дружба напоминает вражду, верность превращается в предательство, философия в литературу, красота в грязь, жизнь в смерть. Связь всего со всем – в центре романа: такова философская подоплека формулы «маргинальность»»* [2].

Што да лінгвістычнай метафаралогіі, то, як адзначае Н.Д. Аруцюнава, у апошнія дзесяцігоддзі ў яе аб’екце «стали видеть ключ к пониманию основ мышления и процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа. Метафора тем самым укрепила связь с логикой, с одной стороны, и мифологией – с другой» [3, с. 5–6]. Тут можна нават улавіць ноткі абсалютызацыі метафары як феномену мовы і мыслення: «То, что метафора – вездесущий принцип языка, подтверждается простым наблюдением. В обычной связной речи мы не встретим и трех предложений подряд, в которых не было бы

метафоры. Даже в строгом языке точных наук можно обойтись без метафоры лишь ценой больших усилий» [4, с. 24].

Тым не менш некаторыя дыскурсіўныя бар’еры для метафары ўсё ж маюцца, на што ўказвае Н.Д. Аруцюнава, гаворачы, у прыватнасці, пра нехарактэрнасць метафары для штодзённага маўлення, якое «забівае» метафару, для розных жанраў дзелавага дыскурсу (законаў, загадаў, статутаў, рэзалюцый, пастаноў, правілаў паводзін і бяспекі, інструкцый і г.д.), – г.зн. метафары амаль няма месца там, дзе «должна неукоснительно соблюдаться, выполняться и контролироваться», подлежать «точному и однозначному пониманию» [3, с. 7].

Але той жа аўтар (і яшчэ шматлікія іншыя) піша пра кагнітыўна-гнасеалагічную функцыю метафары ў навуковым спазнанні, ілюструючы яе, у прыватнасці, прыкладам з вобласці лінгвістыкі: «Лингвистам хорошо известны метафоры, дающие ключ к пониманию природы языка и его единиц: биологическая концепция языка делала естественным его уподобление живому и развивающемуся организму, который рождается и умирает (ср. живые и мертвые языки); компаративисты предложили метафоры языковых семей и языкового родства (праязык возник по аналогии с прародителем); для структурного языкознания была ключевой метафора уровневой структуры; для генеративистов – метафора языка как порождающего устройства. Смена научной парадигмы всегда сопровождается сменой ключевой метафоры, вводящей новую область уподоблений, новую аналогию» [3, с. 15].

Тым не менш ідэя проціпастаўлення метафары і навуковага факта не знікае з метамавы навукі, што, напрыклад, дэманструе анатацыя да адной з манаграфій: «В монографии предпринята попытка перевести понятие «языковая картина мира» из разряда красивых метафор в категорию научных терминов; рассматривается широкий круг вопросов, связанных с представлением лексики национального языка в качестве результата отражения мира обыденным сознанием, в качестве основного «строительного материала» «дома бытования» духа народа, что предполагает выход за рамки семиотического и инструментального подходов к языку» [5, с. 2].

Прыведзеныя назіранні дапоўнім яшчэ адным, дарэчы, мала вывучаным момантам з вобласці функцыянавання метафары. Маюцца на ўвазе рэфлексіўныя рэакцыі на само паняцце «метафара», якія фіксуюцца ў розных тыпах дыскурсу – ад навуковага (літаратура-знаўчага, лінгвістычнага, культуралагічнага і інш.) да мастацкага.

У гэтым артыкуле аналізуюцца прыклады з беларускай і рускай моў (гл. таксама: [6]).

У прыватнасці, зварот да рэсурсаў Інтэрнэт (пошукавых сістэм Яндекс і Google, карпусоў беларускай і рускай нацыянальных моў [7; 8]) дазваляе сцвярджаць тое, што слова *метафара* перажывае ў абедзвюх мовах дынамічную стадыю свайго семантычнага ўзбагачэння, іншымі словамі, канцэптуалізуецца. Гэтаму спрыяюць шматлікія ўжыванні гэтага слова ў нетэрміналагічным (ці не строга тэрміналагічным) значэнні, характэрныя для розных тыпаў дыскурсу – навуковага (нефілалагічнага), публіцыстычнага (медыйнага), гутарковага і інш.

Адзін з магчымых спосабаў пераканацца ў канцэптуальнай значнасці слова *метафара* на сучасным этапе – прааналізаваць водгукі на формулы тыпу « $N_1$  як метафара», «метафара +  $N_2$ », « $N$  – гэта метафара» і « $N$  – гэта не метафара», уведзеныя ў пошукавыя сістэмы.

Відавочна, што чым вышэй будзе колькасць розных падстаноў на месца  $N_1$  і  $N_2$  адпаведна, тым больш падстаў для пашыранага асэнсавання канцэпта “метафара”, а як вынік, – то і для трактоўкі метафары як міждысцыплінарнага феномену, як элемента метамовы навукі, філасофіі і ўсякага інтэлектуальнага дыскурсу наогул.

Вось толькі некаторыя прыклады, зафіксаваныя намі:

бел.: *салат як метафара; хвароба як метафара; тканіна як метафара* і інш.;

рус.: *город как метафора; Сребреница как метафора; Европа как метафора; дом как метафора; танец как метафора; имидж как метафора; философия как метафора; Петербург как метафора; физика как метафора* і інш.

Другая формула “метафара +  $N_2$ ” адлюстроўвае развіццё валентнасці аналізуемага слова пад уздзеяннем яго канцэптуалізацыі, нярэдка функцыянуючы пры гэтым як працяг (адгалінаванне направа) формулы « $N_1$  як метафара», параўн.:

бел.: *наследоўнасць як метафара дарогі; роўд-муві як метафара сучаснай Беларусі; Ляховіч як метафара Беларусі; люлька Гіндэнбурга як метафара абьякавасці; трава выступае як метафара быцця; “Сад беспарадку” як метафара свету; мост як метафара шлюбу; краіна ў лабірынце – вядомая метафара Беларусі; гонка, як метафара жыцця* і інш.;

рус.: *подарок как метафора чувств; разводные мосты как метафора духовной связи; часы как метафора времени; время как метафора тела* і да т.п.

Такія прыклады можна і памнажаць, але нават прыведзеных дастаткова для канстатацыі такой заканамернасці: пазіцыя пераменнай у складзе формулы « $N_1$  як метафара» звычайна

замяшчаецца намінацыямі тых паняццяў, якія здольныя адлюстроўваць (мадэляваць) нешта (напрыклад, *танец, імідж, філасофія, фізіка, хвароба* і інш.) або мадэлявацца, надзяляцца ў свядомасці носьбітаў мовы нейкай патэнцыйнай канцэптэуальнай нагружанасцю, што, у прыватнасці, характэрна для прасторавых аб'ектаў (*Срэбраніца, Еўропа, Пецярбург, дом*). Формула «метафара + N<sub>2</sub>» наогул ставіць знак роўнасці паміж метафарай і знакам, метафарай і словам, як бы ўздываючы аналізуемы феномен па «семіятычнай лесвіцы».

Шэраг выказванняў, заснаваных на мадэлі «N – гэта метафара», надзяляецца функцыяй сцвярджэння абагульняючага характару. У іх паняцце «метафара» зноў жа становіцца сінонімам паняццяў «знак», «мадэль», «вобраз»:

бел.: *Чарнобыль ужо стаў метафарай, сімвалам; Метафара сіямскіх блізнят, якая раз-пораз усплывала ў размовах, выглядала мастацкай празмернасцю, аднак вельмі часта развітанне на парозе кватэры ці на прыпынку ўспрымалася б не іначай, як злачынства; У раннім сутонні гэты цёмны горад – спадарожнік з непадведзенымі камунікацыямі ператвараецца ў разгорнутую метафару «новага еўрапейскага гасударства»; Сафары – прыгожая метафара жыцця. Нараджэнне, смерць, штодзённыя справы – мы знойдзем там усё; Не выпадкова гаворыцца, што *свята* – гэта творчая метафара жыцця і г.д.;*

рус.: *Я понял, что такое участие в «Тур де Франс». Это метафора жизни; Остров — это метафора человеческого общества, его несовершенства; И об этом мой фильм. Для меня фильм — это метафора жизни; И вот Грин добрался до главного, теперь он говорит напрямую: война — это метафора всего, с чем мы сталкиваемся в жизни; Христос хочет сесть с нами за один стол — Бог и человек вместе — это метафора примирения; Путешествие — это метафора жизни, и жизнь любого человека — это путешествие; Указка — метафора, такой символ жестких мер со стороны учителя.*

Характэрна, што ў шэрагу гэтых прыкладаў у бліжэйшым кантэксте са словам *метафара* з'яўляюцца словы тыпу *знак, вобраз, сімвал* і да т.п. Адным з найбольш частотных тут з'яўляецца ўжыванне словазлучэння *метафара жыцця*, што сведчыць пра ўспрыняцце метафары як аднаго з асноўных сродкаў сэнсаспараджэння ў асэнсаванні асобных жыццёвых рэалій і канцэпта «жыццё» ў цэлым.



У прыкладах іншага тыпу акцэнтуюцца іншыя сэнсавыя складнікі аналізуемага слова-канцэпта, параўн.: *Дух горада, дух мясцовасці – гэта не проста прыгожая метафара. Я зразумела гэта менавіта ў Венецыі; Свобода слова в известной степени — просто красивая метафора, наподобие «именин сердца» или «поступи эпохи».* Тут мы бачым успрыманне канцэпта «метафара» як славеснай пасткі, за што метафары дасталася ў свой час немалая колькасць крытычных стрэлаў.

Прыкладна ў такім жа ракурсе метафара рэфлексуецца ў кантэкстах, заснаваных на мадэлі «N – гэта не метафара». Прычым у такіх кантэкстах характэрна прысутнасць спецыяльных прагматычных узмацняльнікаў адмаўлення (а ў сутнасці – нанясенні страт «аўтарытэту» метафары), параўн.:

бел.: *Сцвярджэнне «Фашызм – чума дваццатага стагоддзя» – усё ж такі не з’яўляецца метафарай; Сербы называлі яго жывым святым. Гэта – не метафара; Жаночы рух – гэта не метафара, не перабольшванне ў дачыненні да пінскіх рэаліяў; Шырокі крок сучаснага жылля. Шырокі крок – гэта не ўзнёслая метафара; Гэта не метафара, а канкрэтнае месца ў Вавельскай катэдры – ля срэбнай ракі з мошчамі святога Станіслава; Алесь Ануфрыевіч, вы сапраўды пакінулі свой аўтограф на рэйхстагу – або гэта метафара?;*

рус.: *Больно было нестерпимо, душевная боль доходила до физической — ощущение как будто сердце разрывается на части (оказывается, это не просто красивая метафора, а вполне реальная боль!); Это не метафора, а довольно точно сфокусированное учение молодого философа; Выражение «любовная лихорадка», таким образом, не метафора, а точный медицинский «диагноз».*

Як бачым, у гэтых кантэкстах метафара супрацьпастаўляецца факту рэальнасці, а такім чынам, адмаўляецца здольнасць метафары да структуравання пэўнага факту, прычым пашырэнне формулы «N – гэта не метафара» за кошт проціпастаўлення «не метафара, а...» ізноў жа ўзмацняе апазіцыю метафары і рэальнасці, канкрэтнасці (гл.: [9; 10; 11]).

Характэрна, што ў падобным ужыванні, у адной, карыстаючыся тэрмінам Н. Паўловіч, «парадыгме вобразаў» на месцы слова *метафара* можна сустрэць словы тыпу *ілюзія, фантом* і інш., параўн.: *Ипотека в 8% годовых в рублях — это не иллюзия, как полагают многие финансовые эксперты, а реальность.*

Такім чынам, лінгваканцэпт «метафара» ў сучасных беларуска- і рускамоўных камунікатыўных практыках – надзвычай ёмісты і

складаны, семіятычна амбівалентны, семантычна рухомы. Але галоўнае ў любых разважаннях пра метафару (асабліва з пазіцыяй pro & contra) – гэта першапачаткова вызначыцца з тэрміналогіяй, г.зн. з канцэптуальным нападуненнем дадзенай тэрміналексемы: маем мы на ўвазе асобны троп, вобраз ці сам прынцып мыслення, абагульнення, канцэптуалізацыі тых ці іншых паняццяў і рэалій.

## Літаратура

1. Андреев, А.Н. Философия литературы [Электронный ресурс]: учеб. пособие для студентов и магистрантов вузов / А.Н. Андреев. – Минск: “Электронная книга БГУ”, 2003. – Режим доступа: <http://anubis.bsu.by/publications/elresources/Philology/andreev3.pdf>.
2. Андреев, А. Маргинал: романы и повесть / А. Андреев. – Минск: Макбел, 2006. – 320 с.
3. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры: сборник; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5 – 32.
4. Ричардс, А.А. Философия риторики / А.А. Ричардс // Теория метафоры: сборник; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 44–67.
5. Корнилов, О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов / О.А. Корнилов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: ЧеРо, 2003. – 349 с.
6. Богданович, Л.А. Концепт «метафора» в русском и английском языках (по данным интернет-источников) / Л.А. Богданович, С.Б. Кураш // Текст. Язык. Человек : сб. науч. тр. : в 2 ч. Ч. 1 / УО МГПУ им. И. П. Шамякина; редкол.: С. Б. Кураш (отв. ред.) [и др.]. – Мозырь, 2015. – С. 65–67.
7. Беларускі N-корпус [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://bnkorporus.info/korpusSearch.html>.
8. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru>.
9. Кураш, С.Б. Фрагмент корпусного исследования концепта «метафора»: метафора и её антиподы / С.Б. Кураш // Компьютерная лингвистика научное направление и учебная дисциплина; отв. ред. В.И. Коваль. – Вып. 2. – Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2012. – С. 63–67.
10. Кураш, С.Б. Канцэптуалізацыя тэрміналексемы метафара ў сучасных дыскурсіўных практыках: кантэкстны аналіз / С.Б. Кураш // Лингвистические горизонты: междунар. сб. науч.ст.; отв. ред. Е.А. Огнева, Е.А. Карабутова, Л.Н. Мирошниченко. – Вып. 2. – Белгород: НИУ «БелГУ», 2014. – С. 216–219.
11. Кураш, С.Б. К проблеме семантической амбивалентности концепта «метафора» в разных типах дискурса / С.Б. Кураш // Язык и

мышление: Психологические и лингвистические аспекты: матер. XV-й Междунар. науч. конф. (Орехово-Зуево, 13–15 мая 2015 г.); отв. ред. проф. А.В. Пузырёв. – М.: Московский Ин-т языкознания РАН, Институт русского языка РАН; Орехово-Зуево: ГОУ ВО МО «Московский государственный областной гуманитарный институт», 2015. – С. 101–102.

УДК 81' 42: 821.161.2

*О. О. Литвин*

## **Асоціативно-образне поле запаху з номенами флори в мові повісті «Хризантеми» Уляни Кравченко**

У статті досліджено асоціативно-образне поле запаху, яке об'єднує слова запах, пах, пахощі, запашний, пахне, пахнуть, як засобу виразності тексту в мові повісті «Хризантеми» Уляни Кравченко. Здійснено аналіз образних засобів художньої мови письменниці. З'ясовано роль тропів у поетичному тексті. Розглянуто індивідуально-авторські метафори, епітети, порівняння. Доведено, що ці тропи є характерною ознакою мовотворчості письменниці.

Однією з найважливіших у теорії поезики є проблема слова й образу в художньому мовленні. Як зауважує Л. А. Лисиченко, «чим свіжіші й несподіваніші асоціації, тим яскравішим є образ» [3, с. 87].

Художнє різноманіття форм і способів, образно-стильова структура твору виявляють неповторність і своєрідність поетичного бачення світу автора. Художній текст є втіленням як мовної й концептуальної картин світу письменника, так і його індивідуально-авторської картин світу.

**Постановка проблеми.** Образність і пов'язані з нею асоціативність, неоднозначність інтерпретацій є визначальними рисами художнього мовлення. Саме цей напрям лінгвістичного аналізу художнього тексту на сьогодні є актуальним. Асоціативно-образну організацію художніх текстів досліджено в працях О. Потебні, В. Виноградова, В. Маслової, Г. Степанова, С. Єрмоленко, Н. Сологуб, Л. Пустовіт, Ж. Соколовської, О. Селіванової, О. Тараненка, В. Жайворонка, Л. Бублейник, Л. Лисиченко, А. Мойсієнка, В. Калашника, С. Бибик, О. Маленко та

ін. Зокрема, С. Єрмоленко вважає, що асоціації «становлять основу конкретно-чуттєвого сприйняття художнього тексту» [1, с. 293].

Сутність процесів чуттєвого й раціонального пізнання людиною навколишньої дійсності вивчали Б. Ананьєв, Г. Костюк, О. Леонтєв, вплив ароматів на психофізичний стан людини досліджували В. Аршанський, С. Гамаюнов, Л. Дудченко, Н. Макаруч, Н. Холодний. Продуктивним є вивчення запахів у медичній практиці. Одоративну складову докільля в мові та мистецтві розглядали Ю. Лотман, В. Виноградов, А. Потебня, М. Велер, В. Дятчук, С. Александрова, І. Гайдаєнко, Л. Соболева та інші. В українському мовознавстві ґрунтовно проаналізувала запахову лексику та її стилістичні можливості В. Дятчук, яка визначила три архісеми: виділення запаху, поширення запаху та сприймання запаху.

**Мета** статті – дослідити асоціативно-образне поле запаху з номенами флори як засобу виразності художнього тексту в мові повісті «Хризантеми» Уляни Кравченко.

Актуальність статті зумовлена відсутністю досліджень мови творів Уляни Кравченко з погляду структури й функціонування асоціативно-образного поля запаху. У зв'язку з цим виникає потреба здійснити аналіз функцій номенів на позначення запаху, пахоців у мові повісті Уляни Кравченко «Хризантеми». Характеристика асоціативно-образного поля запаху сприятиме розумінню глибоких процесів розвитку лексики сучасної української мови.

Інтерес для лінгвістики становить специфіка відтворених у мові асоціацій пов'язаних із запахом, які є невід'ємним компонентом культури. Варто звернути увагу на комплекс умов, які спричиняють появу асоціацій, оскільки вони, ґрунтуються на особистому досвіді, що збігається з досвідом культури, до якої належить письменник. У зв'язку з цим важливого значення для вивчення мовної картини світу Уляни Кравченко набуває асоціативно-образне поле запаху з номенами флори.

Найсуб'єктивніші образи художнього мовлення, які основані на асоціаціях, знаходять вираження в тропейчних засобах формування індивідуальної мовної картини світу. «Хоч письменник і користується загальноживаною мовою, проте його індивідуальне світосприймання, психологія мовотворчості зумовлюють витворення особливого мовного світу», – зауважує С. Єрмоленко [1, с. 59]. Для здійснення аналізу авторського образотворення у мові повісті Уляни Кравченко вважаємо необхідним описати основні засоби формування ідіостилію письменниці – епітети, порівняння, метафори.

О. Потебня висловив переконання, що асоціативність є одним з визначальних чинників утворення рядів уявлень, коли писав: «Асоціативність полягає в тому, що різнорідні сприйняття ...не знищують взаємно свою самостійність..., а залишаючись самі собою, зливаються в одне ціле» [7, с. 46]. Безперечний інтерес для мовознавства становить специфіка відтворених у мові асоціацій, пов'язаних з образно-асоціативними полями з ключовими словами запаху, відчуттів. Питання мовного вираження нюхових відчуттів є найменш дослідженим та розробленим серед сенсорної лексики. Така ситуація насамперед пояснюється другорядним місцем слів на позначення запаху, пахощів, відчуттів у життєдіяльності людини. Також пояснюють це їх суб'єктивним характером та бідністю лексики на позначення запахових відчуттів. У праці «Із секретів поетичної творчості» І. Я. Франко зазначив, що «наша мова найбагатша на означення зору, менше багата, але все-таки досить багата на означення вражень слуху і дотику, а найбідніша на означення смаку і запаху» [9, с. 79].

Асоціативно-образне поле запаху об'єднує слова *запах, пах, пахощі, запашний, пахне, пахнуть*, які вжито в прямому й переносному значеннях. В авторських контекстах ці слова є ключовими епітетних, порівняльних, метафоричних структур.

Основними засобами створення образності, пояснення одного предмета або явища за допомогою іншого, подібного до нього, є порівняння і метафори. У художньому творі втілено індивідуально-авторську картину світу. Порівняння й метафори дають змогу дослідити процес формування мовної картини світу письменника, допомагають розкрити творчий задум.

У двох предметах чи явищах Уляна Кравченко часто знаходять зовнішню чи внутрішню схожість. Письменниця, як правило, здійснює зіставлення на таких асоціативних рівнях, що досягають максимальної естетичної виразності: «*Дрібні цвіти геліотропу творять китички, що звертаються до сонця. Підливані ростуть буйно, розгалужуються, але коли їх томить спрага, пахнуть міцніше, ароматично, мов ванілія, що, як відомо, є овочем рослини з сім'ї зозулинцеватих*» [2, с. 291], «*Жасминова цвітка має правильну корону, складену з чотирьох вільних протилежних пелюсток. Дрібні цвітки розміщені між круглуватими шорстким зеленим листям, їхній колір білий, матовий, пелюстки як з мармуру, між ними в'язанка золотих пиляків. Звичайна цвітка, але я не пробую, не смію писати про її чар. У світлі місяця срібляться, сяють, пахнуть... Не знаю, може весь чар цих дрібних цвіток у їхньому запаху, що нагадує*

*ароматичний запах лісових суниць»* [2, с. 282], *«Поєма – міраж, ніжна, як пах провесняних квітів»* [2, с. 278]. Як бачимо, яскравим засобом вираження є порівняння.

Незважаючи на те, що лексико-семантичне мікрополе «запах» позначається наявністю незначної кількості слів з прямим значенням запаху, засоби передачі його чуттєвого вираження досить різноманітні: одним із способів виражень запаху, пахощів, відчуттів виступає метафора, хоча власне нюхові відчуття рідко є джерелом переносного вживання слова. Метафоричне перенесення відбувається на основі подібності до запаху певного предмета, так за ним закріплюється уявний запах.

Аналіз мови повісті «Хризантеми» засвідчив такі випадки метафоричного вживання слів із номеном запах у поєднанні із лексикою на позначення рослин: різні часові проміжки і періоди життя людини: *«Видівили куці жасмину... З його хрещатих, неначе з мрамору різьблених цвітів не нанижу більше запашної гірлянди, щоб нею, як поясиною, перев'язати волосся»* [2, с. 394]. Метафоричні образи створені письменницею насичені асоціативним багатством, вражають точністю вислову, лаконічністю думки на тлі витонченої мальовничості: *«Схвильвана вітаю свої геліотропи, що так недавно, навесні, розливали пахощі. Разом із цими квітами розцвітала моя молодість...»* [2, с. 39]. Молодість у більшості людей викликає приємні асоціації: це період безтурботного життя, коли здається, що все попереду, коли людина сповнена енергією та силами, у цьому випадку акцент зроблено на зв'язку між молодістю та пахощами геліотропів. Запах геліотропів асоціюється в авторки і з тугою за рідною домівкою: *«Навіщо лишаю свій спокійний сад і грядки запашних геліотропів?...»* [2, с. 306].

Запахові враження поєднуються в мові із зоровими відчуттями. Метафора, що поєднує нюхові та зорові компоненти, містить комплексне перенесення, що засвідчує єдність світосприйняття людини і його оцінний характер: *«Темно. А я так виразно бачу: запашний горошок нічого собі, його вигляд нагадує звичайний горох, його плоске зернятко кільчить, проростає, розвиває опукло-гранчасте біло, таке синяво-інеїсте»* [2, с. 68], *«Хочу описати запах дрібних кольорових горошків, вони такі окрилені, хоч утлі, і треба їм підпори. Сягають кудись до висот, де існує все – як каже батько – „шляхетне, гарне, величне” ...»* [2, с. 66].

У мові художнього твору зустрічаються також приклади поєднання запахових вражень із смаковими: *«Горошки запаморочують солодким запахом»* [2, с. 67], *«З кущиків деревинка*

(*caprifolium*), що вкривають вітками мури й колонки веранди, опадає золоте листя... А так недавно біло-рожеве квіття приналежувало **солодким запахом метеликів-вечерників**» [2, с. 236]. Крім того, запахи деяких рослин можуть оп'янювати: «**Запах жасминів оп'янює**» [2, с. 286], «**Сніг гречки оп'янює, пахне**» [2, с. 214].

Деякі запахи пов'язані у письменниці з найдорожчим у житті: домівкою, природою, вірою, близькими людьми, односельцями, словами і думками, з тим, що вона завжди пам'ятатиме: «Зберігаю в пам'яті слова-рожі... Зберігаю в пам'яті і барви, і блиски, і **запахи гірської сонячної галявини, маєстатичну красу гірської бурі та фантастичний вид, коли з лісів ранками піднімаються білі хмари, коли „гори куряться“**» [2, с. 75], «**Душа дитини вразлива на чар-красу гірської природи, на слова й думки дідуневі, душа вірить, що нічого не втратить, що віднайде колись усе, що в небі з'єднається з усіма дорогими. У моєму небі будуть ці гори й бори, церквця й дідуньо, і бойки (конечно мусять бути в небі бойки!) і рожса, і та калина, що цвіла в Побуці перед приходством... Будуть і **запахи смеречини, запахи ялівцевих ягідок, що їх спалюють перед вівтаром...****» [2, с. 76], «**Пам'ятаю в кімнатах пані Марковської розкішні, найкращі квіти, пеларгонії, геранії, рожані геранії, що їх вона називала „Rosenblatt“, і **запахні з дрібними сріблистими листочками мушкательки****» [2, с. 391].

Запахи викликають у авторки позитивні почуття та емоції, які вона порівнює з казкою: «**На сонці **запах розігрітої резеди, геліотропів, вербен...** Над цвітом повно метеликів. Казка! Справді казка!**» [2, с. 292]. Уляна Кравченко наділяє образ і запах квітки позитивною оцінною семантикою, яка позв'язує рослину з духовною сферою, надає необхідних смислових нюансів у індивідуальному контексті.

У мові повісті «Хризантеми» знаходимо також асоціацію з негативною конотацією, коли запах квітів пов'язаний зі смертю: «**Іноді читав мені батько вірш про цвіти, що **вбили своїм запахом дівчину...****» [2, с. 67].

Серед мовних засобів, які формують особливості ідіостилю письменника, важливе місце посідають епітетні конструкції. Своєрідність мовно-художньої манери Уляни Кравченко виявляється в умінні побудувати незвичайні образи за допомогою цього тропу. Авторка використовує колористичні засоби, що викликають у читача зорові образи, а запах часто породжує низку асоціативних відчуттів:

*«Просторе чисте подвір'я, обора й обороги, далі грядки з гордовиною, є доволі місця і на те все зілля, що непосіяне щороку росте та розцвітає, на той все зелений барвінок, на ті **запашині шавлію та м'ятку** і на ті півонії та іриси, що їх на селі звать „качиписки”, і жоржини наче зроблені з трубок червоного паперу»* [2, с. 221]. Стилiстичне призначення епiтета полягає в підкресленій виразності слова, що актуалізує ознаку предмета чи явища, суттєву для естетичної настанови та смислового наповнення відповідного тексту. *«У травні цвіте біло наша **запашина** калина»* [2, с. 73]. Епiтет у митця відображає характерні особливості його стилю, його поетичного мислення. Це видно, зокрема, і з тих означень, які характеризують майстерність Уляни Кравченко як колориста. За допомогою відповідних барв і світлових контрастів письменниця передала різні психічні стани персонажів, створювала настроєві пейзажі і таким чином викликала у читача різні асоціації, певні емоції. За спостереженнями дослідників, білий колір – найпоширеніший у слов'янському, зокрема й українському фольклорі. В Уляни Кравченко *білий* – це і традиційне позначення чистого, світлого, незаплямованого, і яскраві авторські експресії, в основі яких лежить глибоко індивідуальне й естетично багате сприйняття світу: *«Чудовий білий травневий вечір і **запах жасминів хвилює мене**»* [2, с. 82]. Хоча назви кольорів закріплені практично в усіх мовах, у кожній мові існують стереотипи, що визначають своєрідну конотативну надбудову семантичної структури конкретної барви. Головну роль тут відіграє виникнення асоціацій. До того ж колористична лексика яскраво відображає особливості авторського світовідчуття, особистісні риси письменника, його цілісні й естетичні орієнтири: *«А з плеканих уміло у квітнику чарували мене **запашині пеляргонії, ромен-зілля** для ворожіння, але найбільше вражали мене „вогняні лілеї”, ці червоно-полум'яні „квіти-любови”»* [2, с. 125].

Також можемо спостерігати перенесення вражень віддалених у часі та просторі на основі відчуттів. Номени на позначення запаху, пахощів не мають ознаки в її прямому розумінні, проте викликають певні асоціативні зв'язки з подіями, що супроводжувалися нюховими відчуттями: *«Він довго ще говорив, спертий лівою рукою на паркан, правою досягав **галузки високого жасмину**, що був ще вкритий рясним **білим запашиним цвітом**»* [2, с. 298].

Змальовуючи пейзажі, Уляна Кравченко приділяла велику увагу кольорам та запахам. Вона ніби бачила світ очима художника,



звертаючи одночасно увагу й на звуки та запахи природи: «У близькій пасіці пахне, розростається кучерява м'ятка, шальвія, є і „панська трава” божє деревце, і братчики в темних кольорах, і копитень з фіолетними цвітами» [2, с. 73], «По межах пахнуть розігріті материнки, чебрець» [2, с. 211].

Отже, фрагмент мовної картини світу Уляни Кравченко, презентований номенами на позначення запаху, пахоців у мові повісті «Хризантеми», – є ілюстрацією її індивідуально-авторської картини світу. Письменниця художнім словом малює конкретно-чуттєві картини, часто динамічні, виявляє своє ідейно-емоційне ставлення до зображеного, розкриває внутрішній світ людини. Зображальні картини, як можна було переконатися, сприймаються органами чуття. В асоціативне поле запаху потрапляють найрізноманітніші квіти: *кущі жасмину, геліотропи, горошок, деревинка, гречка, смєречина, ялівець, мушкательки, резеда, геліотропи, вербена, провесняні квіти, шавлія, м'ятка, півонія, іриси, жоржини, калина, пеларгонії, ромен-зілля, „вогняні лілеї”, кучерява м'ятка, „панська трава”, братчики, копитень, материнки, чебрець*, які породжують інші асоціації й образи. Така лексика використовується в основному для позитивної оцінки авторської дійсності, передачі позитивних емоцій. Запахова ознака розкривається у авторських контекстах. Ці слова є ключовими епітетних, порівняльних, метафоричних структур.

## Література

1. Єрмоленко, С. Я. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови) / С. Я. Єрмоленко. – К.: Довіра, 1999. – 431 с.
2. Кравченко, У. Хризантеми. Повість. / Уляна Кравченко. – Чикаго: Вид-во Миколи Денисюка, 1961. – 414 с.
3. Лисиченко, Л. А. Лексико-семантичний вимір мовної картини світу / Л. А. Лисиченко. – Х.: Вид. група «Основа», 2009. – 191, [ 1] с.
4. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.
5. Рильський, М. Як парость виноградної лози / М. Рильський. – К.: Наукова думка, 1973. – 258 с.
6. Франко, І. Я. Із секретів поетичної творчості // Збір. Творів: у 50 т. / І. Франко. – К., 1980. – Т. 37. – С. 79.

*Л. В. Паплаўная*

## **Лінгвістычны аналіз паэтычнага тэксту на лексічным узроўні**

Самым важным узроўнем аналізу мастацкага тэксту, які адыгрывае вядучую ролю ў стварэнні эстэтычнага зместу, з'яўляецца лексічны ўзровень. У мове паэтычнага твора кожнае слова набывае асаблівае сімвалічнае значэнне і вобразную функцыю. Дадзены артыкул прысвечаны аналізу асноўных лексічных сродкаў мастацкай вобразнасці ў паэтычным тэксце, такіх, як сінонімы, антонімы, амонімы, аказіяналізмы, гістарызмы і архаізмы.

Для пісьменніка адзіным будаўнічым матэрыялам і адначасова інструментам з'яўляецца слова. Адлюстроўваючы жыццё, ён выказвае свае ідэі, думкі, пачуцці праз мастацкія вобразы, якія ствараюцца з дапамогай слова. Чытач жа, наадварот, успрымае слова, а праз яго – вобраз і думку.

Слова ў мастацкім творы выконвае не толькі камунікатыўную функцыю, але і эстэтычную, таму што яно паведамляе пра штосьці, нясе пэўную інфармацыю і адначасова служыць сродкам эстэтычнага ўздзеяння на чытача як элемент вобразнай сістэмы.

З гэтага вынікае, што, вывучаючы мастацкі твор, нельга абмяжоўвацца толькі літаратурнаўчым яго аналізам, гэта значыць разглядаць праблематыкі, ідэйнага зместу, вобразаў, кампазіцыі, сюжэта. У полі зроку ўвесь час павінна быць і мова твора. Таму, чытаючы мастацкі тэкст, трэба сачыць не толькі за тым, што сказана, але і як сказана.

“Творчасць пісьменніка, яго аўтарская асоба, яго героі, тэмы, ідэі і вобразы, – адзначае В.У. Вінаградаў, – увасоблены ў яго мове і толькі ў ёй і праз яе могуць быць зразумелыя. Даследаванне стылю, паэтыкі пісьменніка, яго светапогляду немагчыма без грунтоўнага, тонкага ведання яго мовы” [1, с. 6].

Па-сапраўднаму зразумець мастацкі твор, асэнсаваць яго ідэйна-эстэтычную вартасць можна толькі тады, калі ўбачыш і адчуеш майстэрства мастака слова. Правільнаму ўспрыняццю мастацкіх твораў, больш глыбокаму разуменню іх зместу дапамагае лінгвістычны аналіз. Як адзначае М.М. Шанскі, “найважнейшай мэтай

лінгвістычнага аналізу можна лічыць вывучэнне выкарыстаных у мастацкім тэксце моўных з'яў з іх значэннем і ўжываннем” [2, с. 6].

Лінгвістычны аналіз мастацкага тэксту – гэта выяўленне і тлумачэнне выкарыстаных у мастацкім тэксце моўных фактаў, каменціраванне моўных цяжкасцей, часцей за ўсё абумоўленых спецыфікай мовы мастацкай літаратуры, эстэтычнай функцыяй слова.

Сістэмны аналіз мастацкага твора, падзел яго на асобныя ўзроўні быў прапанаваны яшчэ акадэмікам В.У. Вінаградавым. Асабліва важным узроўнем, які адыгрывае вядучую ролю ў стварэнні эстэтычнага зместу, з'яўляецца лексічны ўзровень. У паэтычнай мове слова выконвае своеасаблівую, вобразна-эстэтычную функцыю, выступае асноўным сродкам стварэння мастацкага вобраза.

Да лексічных сродкаў выяўленчай выразнасці адносяцца сінонімы, антонімы, амонімы, аказіяналізмы, гістарызмы і архаізмы.

Як адзначае М.М. Кожына, “маўленчая творчасць, асабліва ў пісьмовай форме, заўсёды звязана з працай над сінонімамі: выбар такога слова, якое найбольш дакладна, выразна, стылістычна ўдала перадае канкрэтную думку. “Пакуты творчасці” – гэта і ёсць “пакуты сінаніміі” [3, с. 117]. Сінонімы робяць мову паэтычных твораў больш разнастайнай, маляўнічай, вобразнай, насычанай.

Сінанімія надзвычай шырока прадстаўлена ў паэтычных творах. Яна адлюстроўвае моўнае багацце, паказвае разнастайнасць моўных сродкаў выражэння. Трапнае выкарыстанне сінонімаў павялічвае выразнасць мастацкага тэксту.

**Сінонімы** – блізказначныя словы, якія абазначаюць адно паняцце, але адрозніваюцца адценнямі значэння або стылістычнай афарбоўкай, спалучальнасцю з іншымі словамі.

Як правіла, сінонімы належаць да адной часціны мовы і выступаюць як узаемазамяняльныя элементы выказвання. Галоўная функцыя сінонімаў – удакладняць паняцці, характарызаваць асобы, прадметы, з'явы найбольш поўна, з розных бакоў. Правільны выбар адзіна патрэбнага і адзіна магчымага для пэўнага кантэксту сіноніма – аснова дакладнай, выразнай і вобразнай мовы.

Паводле спосабаў узнікнення і ўжывання ў мове сінонімы падзяляюцца на семантычныя, стылістычныя, семантыка-стылістычныя і кантэкстуальныя.

**Семантычныя сінонімы** адрозніваюцца сэнсавымі адценнямі значэння, таму іх называюць яшчэ сэнсавымі. Семантычныя сінонімы ўтвараюць сістэму адценняў аднаго паняцця, яны звычайна нейтральныя па эмацыянальна-экспрэсіўных якасцях, могуць перадаваць розную інтэнсіўнасць праяўлення дзеяння:

Свечка *свеціць*, свечка *ззяе*, свечка дагарае...

Ой, не век жа свечцы тонкай *зіхацець*, *гарэці*, –

Дагарыць яна і знікне, як усё на свеце (М. Багдановіч).

Семантычныя сінонімы ў паэтычных радках могуць размяшчацца кантактна, прычым яны не дубліруюць сэнс, а толькі ўдакладняюць яго:

*Заблішчала, заззяла* на ўсходзе лука –

Бераг неба над краем зямлі (Я. Колас).

Не менш часта сустракаюцца ў мастацкім тэксце і дыстантна размешчаныя сінонімы:

*Шлях* старадаўні, вядомы ў народзе,

Лёг між прысадаў бяроз.

Побач *гасцінца* – лясы, лугавіны, мора зялёнае ніў

Вёскі, мястэчкі абапал *дарогі*

Свет расчыніўся шырэй,

Новыя *сцежкі* пралеглі, як пасы

*Шлях* ты мой родны, *гасцінец* шырокі (Я. Колас).

У прыведзеных паэтычных радках з верша Я. Коласа “Стары гасцінец” выяўляецца цэлы сінанімічны рад з дамінантай *дарога* – *шлях, гасцінец, сцежка*.

Стылістычныя сінонімы адрозніваюцца эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкай. Адно з такіх слоў з’яўляецца нейтральным, агульнаўжывальным, а другое адносіцца да пасіўнай лексікі:

Неба слухае той сказ

Хмаркі не хіснуцца,

Толькі *зоркі* раз-параз

Ціха ўсміхнуцца,

Каб сказальніка свайго пахваліць як трэба

Нават *знічкі* ў чэсць яго асвятляюць неба (Я. Колас);

Зальюцца ў грозным перавале

Свой час аджыўшыя *скрыжалі*,

Бо новы пішацца *закон* (Я. Колас).

Словы-сінонімы, удакладняючы, дапаўняючы сэнс, могуць выражаць ацэнку, з’яўляючыся рознастылёвымі лексемамі. Такія сінонімы называюцца *семантыка-стылістычнымі*:

Дні *ідуць* на спад

Згорбленая восень пад руку *клыгае* з вятрамі (Я. Колас).

Для ўзмацнення семантыкі асобных слоў, вобразнасці маўлення побач са словамі могуць выкарыстоўвацца фразеалагізмы-сінонімы:

І *многа* ж іх: *не змерыш крокам*,

І *не акінеш нават вокам* (Я. Колас);

**Стаміўся** ты, дружа,  
Знямог і **выбіўся з сіл** (Я.Колас).

У мастацкім кантэксце часта сэнсава збліжаюцца словы і выразы, якія ў лексічнай сістэме мовы сінонімамі не з'яўляюцца. Такія сінонімы называюцца **кантэкстуальнымі**:

**Змоўк** пясняр, **затаіў** свае **песні**,  
Ён іх болей ужо **не няе** (М. Багдановіч);  
Усход **гарыць, жыве, палае**,  
**Слупы-праменні падымае** (Я.Колас).

Сінонімы ў паэтычным кантэксце дапамагаюць з максімальнай дакладнасцю выразіць думку, перадаць найтанчэйшыя яе адценні, зрабіць мову вобразнай, пазбегнуць паўтораў аднаго і таго ж слова. Яны сведчаць аб багацці мовы паэта, аб яго здольнасці маляўніча і тонка раскрываць лірычныя вобразы.

**Антонімы** – словы з супрацьлеглым значэннем. Яны характарызуюць прадметы, з'явы, дзеянні і іх прыметы па якой-небудзь адной іх асаблівасці, уласцівасці, але з супрацьлеглых бакоў.

З выкарыстаннем антонімаў звязана такая стылістычная фігура, як **антытэза**, якая служыць для ўзмацнення выразнасці мовы праз кантраснае супастаўленне супрацьлеглых паняццяў, думак, вобразаў:

І дымок пагульваў жвава,  
Гнаў клубочак за клубком,  
Браў **улева**, рваўся **ўправа**,  
Бег раўнюсенькім слупком (Я.Колас);  
Што за жыццё, што за доля?  
Проста **плач** бярэ і **смех** (Я. Колас);  
Сонца **ўзыдзе** і **зайдзе**,

Не кідае зямелькі,  
**Правядзе** і **спаткае**

Ў поле, з поля вас, жнейкі (Я.Купала);  
Гайдаюцца то **нізка**, то **высока**,  
І бачу ўсё то **зблізку**, то **здаля**,  
Калі паіла верасовым сокам  
Мяне з крыніц настылая зямля (С. Грахоўскі).

Кантрас, заснаваны на выкарыстанні супрацьлеглых па сэнсе лексічных адзінак, забяспечвае структурна-сэнсавае адзінства паэтычнага тэксту.

Яркім сродкам выразнасці паэтычнай мовы з'яўляюцца **амонімы** – словы, якія аднолькава гучаць і пішуцца, але маюць зусім розныя, не звязаныя паміж сабой значэнні.

У паэтычных творах аманімічныя формы выкарыстоўваюцца як стылістычны сродак для стварэння яркіх вобразаў, гумарыстычных сітуацый, каламбураў:

Ты часта казалася, што песенька спета, –  
Вясна мінавала, а бабіна лета  
Цябе замятае сухімі *лістамі*,  
Што болей ніхто не трывожыць *лістамі*,  
Ніхто не чакае цябе на спатканне (С. Грахоўскі);  
Ты чуеш? Чуеш? Дождж ідзе.  
Гарачыня адразу *спала*,  
А ты і *спала* і не спала,  
Пачатак свой успамінала (С. Грахоўскі);  
Мой шлях няроўны і *даўгі*,  
На ім часцей правалы, чым удачы.  
Таму за кожны дзень плачу *даўгі*  
І не магу нічога перайначыць (С. Грахоўскі).

Пры лінгвістычным аналізе тэксту належная ўвага павінна ўдзяляцца *аўтарскім неалагізмам (аказіяналізмам)*. Такія словы лёгка выяўляюцца ў тэксце, бо выдзяляюцца сваёй нязвыкласцю, свежасцю.

*Аказіяналізмы* – лексічныя адзінкі, утвораныя па непрадуктыўнай мадэлі, якія выкарыстоўваюцца толькі ў пэўным кантэксце.

Аўтарскія неалагізмы часцей сустракаюцца ў вершаваных творах, што тлумачыцца імкненнем паэтаў да навізны выказвання, да экспрэсіўнасці маўлення:

Каб заспаны пачухаўся лес,  
Ажыла *ніцавокая* ноч,  
З вышыні – мае свой інтарэс –  
Пані Поўня глядзіць адначасна (М. Скобла);  
Узлятае вырай *знічакрылы*  
З-пад прытульных манастырскіх стрэх.  
Ці ж папраўдзе свет такі пастылы,  
Брат Алег? (М. Скобла);  
Б’юць вяршыні ў купал нябёс,  
Рэха доўга ў гарах *перуніцца*.  
Не параніцца б, – страшна, нябось, –  
Парай раніца ўнізе раіцца... (М. Скобла).

Аказіяналізмы з’яўляюцца тым выразным сродкам, які дазваляе паэтам больш дакладна, з улікам канкрэтнай маўленчай сітуацыі і ўласных уяўленняў апісаць пэўны прадмет ці з’яву.

Індывідуальна-аўтарскія дэрываты адрозніваюцца ад агульнавядомых адзінак абмежаванасцю свайго ўжывання, бо абумоўлены спецыфічным кантэкстам. Часцей за ўсё у паэтычным тэксце яны метафарызуюцца. Такія аказіяналізмы нясуць вялікую вобразна-эмацыяальную нагрузку і з’яўляюцца сведчаннем багатых выяўленчых магчымасцей беларускай мовы.

Індывідуальна-аўтарская словатворчасць з’яўляецца адметнай рысай сучаснай беларускай паэзіі. Даволі часта аўтарскія неалагізмы сустракаюцца ў мове паэтычных твораў Р. Барадуліна, Н. Гілевіча, А. Глобуса, Л. Дранько-Майсюка, М. Скоблы.

Пры лінгвістычным аналізе паэтычных твораў асаблівую ўвагу неабходна звяртаць на ўстарэную лексіку – гістарызмы і архаізмы.

**Гістарызмы** – гэта назвы тых прадметаў, з’яў, паняццяў, якія зніклі з сучаснай рэчаіснасці, “сталі гісторыяй”.

Да гістарызмаў адносяцца такія словы, якія не маюць сінонімаў, таму што паняцці, названыя гэтымі словамі, перасталі адыгрываць пэўную ролю ў сучасным жыцці грамадства. Гэтыя словы не знікаюць са слоўнікавага складу мовы, яны толькі абмежаваныя ў сваёй сферы ўжывання, таму патрабуюць дакладнага тлумачэння з дапамогай слоўнікаў:

Ды здрада з чужога мяшка

Рассыпала ў полі **дукаты**.

У спіну ўдар, спадцішка...

Не вернецца рыцар дахаты (М. Скобла);

дукат – ‘старадаўняя сярэбраная, затым залатая манета ў некаторых заходнееўрапейскіх краінах’;

Дакуль пакутаваць ад смагі,

П’ючы з пустога гладыша,

І жыць з жабрацкае **сярмягі**

Ты будзеш, родная душа? (М. Скобла);

сярмяга – ‘верхняе адзенне з даматканага сукна’;

Калі ў Заволжы лютавалі каты,

**Ураднікі, купцы і кулакі,**

Ішлі да маладога адваката

У зрэбніках сівыя хадакі (С. Грахоўскі).

ураднік – ‘у царскай Расіі: ніжэйшы чын павятовай паліцыі’; купец – ‘багаты гандляр’; кулак – ‘багаты селянін’.

**Архаізмы** – гэта ўстарэлыя назвы прадметаў і з’яў рэальнай рэчаіснасці, якія існуюць ў і наш час. Яны маюць сінонімы ў сучаснай мове, таму што прадметы і з’явы, якія абазначаліся гэтымі словамі, захаваліся і зараз маюць новыя назвы:

Лес яловы задушна сапе,  
 Дзе гайсаюць нячысцікі збродняй...  
 Ён пярун выклікаў на сябе,  
 Каб успыхнуць адчайнай *паходняй!* (М. Скобла);  
 паходня – ‘пераносная свяцільня ў выглядзе ліхтара на доўгай палцы  
 або намотанага на канец палкі прасмоленага пакулля; факел’;  
 Верш няўзнак становіцца маленнем.  
 Верш, нібы ружанец, не правеш.  
 Верш – *тастамант* прышлым пакаленням.  
 Верш – як галаснік у проймах веж (М. Скобла);  
 тастамант – ‘завяшчанне’;  
 Накідвае лёс трапяткое ласо.  
 Вайна. Прышпітальная світа.  
 І сябра, як шэйха, пісаў Пікасо –  
*Чало*, як чалмою, спавіта (М. Скобла).  
 чало – ‘лоб’.

Архаізмы і гістарызмы звычайна выкарыстоўваюцца ў паэтычных творах пры апісанні падзей мінулага, дзе выступаюць у сваёй асноўнай намінацыйнай функцыі. Яны могуць таксама ўжывацца і ў якасці сродкаў стварэння моўнага каларыту адпаведнай эпохі або надання твору высокага ўрачыстага гучання. Паэты ў сваіх вершах даволі часта звяртаюцца да ўстарэлай лексікі як да сродку выразнасці мастацкай мовы.

Паэтычны тэкст – гэта складаная арганізацыя. У мове паэтычнага твора кожнае слова набывае асаблівае сімвалічнае значэнне, гучанне і вобразную функцыю. Яно можа вызначаць эмацыянальны тон выказвання, распаўсюджваць свой эмацыянальны зарад на словы, якія знаходзяцца побач і якія набываюць новае, неўласцівае ім у другіх кантэкстах эмацыянальнае гучанне. Таму лінгвістычны аналіз паэтычнага тэксту на лексічным узроўні дазваляе больш глыбока пранікнуць у яго моўныя тонкасці і зразумець ідэйны змест мастацкага твора.

## Літаратура

1. Виноградов, В.В. О языке художественной художественной литературы: учебное пособие для филол. спец. вузов / В.В. Виноградов. – М.: Высш. шк., 1991. – 448 с.
2. Шанский, Н.М. Лингвистический анализ поэтического текста: учебно-методическое пособие / Н.М. Шанский. – Казань: Казанский ун-т, 2004. – 34 с.
3. Кожина, М. Н. Стилистика русского языка : учебник для студентов пед. институтов / М.Н. Кожина. – М.: Просвещение, 1983. – 223 с.



*А. Л. Стрижак*

## **Лексические особенности газетных материалов фестивальной тематики**

В статье рассматриваются лексические особенности газетных материалов фестивальной тематики, к числу которых относится активная неологизация подобных текстов, концептуализация ключевых понятий фестивальной жизни, явление семантической трансформации, сопровождающееся нейтрализацией негативно-оценочных лексем. Определён особый выразительный потенциал приёма интерстилевого тонирования.

Одной из отличительных особенностей культурной жизни современной Беларуси является большая популярность фестивалей самой различной идейно-тематической направленности. Объектом нашего исследования станет освещение в СМИ деятельности двух подобных мероприятий – нового фестиваля этнокультурных традиций «Зов Полесья», впервые прошедшего в сентябре 2010 года, и получившего широкую известность за пределами Беларуси фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске», отмечающего в нынешнем году свой двадцатипятилетний юбилей. Предметом исследования станут лексические особенности газетных материалов фестивальной тематики.

Обращение к тексту газеты обусловлено прежде всего тем, что «газета, как никакой другой коммуникативный знак, характеризуется включённостью в социальную практику, познавательную деятельность, языковой процесс и речевой поток того или иного социума» [1, с. 22]. Как известно, активные социальные преобразования, появление новых жизненных реалий, требующих новых обозначений, значительно активизировали инновационные процессы в русском языке последних десятилетий. При этом сфера культуры представляет собой одну из тех областей деятельности людей, где неогенные языковые процессы проявляются наиболее очевидно и мощно.

Анализ газетных текстов фестивальной тематики показал, что новые слова в некоторых случаях сопровождаются авторскими пояснениями, при этом толкование неологизма может осуществляться

через словарное определение новой реалии: *Думаю, кроссовер (своеобразный синтез, гармоничное сочетание элементов классики и поп-, рок-музыки) имеет место быть и на российской эстраде. Прежде в этом стиле работал один Николай Басков (Рэсп., июль 2009); либо представляет собой авторское описание определённых действий: Как рассказал «Р» режиссер-постановщик концерта Вячеслав Панин, это будет своего рода джем-сейшн, когда друзья встречаются на сцене и вспоминают все самое лучшее, светлое из прошлого (Рэсп., июль 2010).*

Следует отметить, что более распространёнными являются случаи использования новых слов без дополнительных авторских дефиниций, что является следствием представления пишущего о лексеме как о слове, уже достаточно освоенном русским языком: *Мы, артисты, каждый день меняем гостиницы, у нас бывает по несколько перелетов в день. Поэтому какие-то необходимые вещи, чтобы отдохнуть, мы пишем в райдер (Рэсп., июль 2010); или: Участники фестиваля «Зов Полесья» смогут не только увидеть вещи, сделанные руками наших предков, но и сами овладеть полезными навыками. Для этого по разным видам ремесел будут организованы мастер-классы (НГ, сент. 2010).*

Отсутствие поясняющих неологизмы определений также может иметь целью создание определённого колорита, ощущения новизны, нужной автору атмосферы, и, как показывает материал, данная функция неологизмов при их использовании в тексте является доминирующей: *... я знаю много так называемых пафосных фестивалей, которые слишком перебирают с промоушном (СБ, июль 2011). Отличительная особенность следующего примера – употребление сразу нескольких контактно расположенных новаций, что приводит к созданию амплификационного ряда и усилению экспрессивно-выразительного потенциала высказывания: Белорусских создателей граффити объединила совместная работа над полотном общей площадью более 50 квадратных метров. На спортивной площадке головокружительные трюки демонстрировали зрителям любители экстремальных видов спорта – скейтбордисты, велотриалисты, роллеры (Рэсп., июль 2011).*

В отличие от рассмотренных выше примеров, представленных преимущественно фонетическими и словообразовательными кальками с английского языка, а также дериватами, где используется иноязычная основа и русский аффикс, неологизмы, образованные иными способами, встречаются гораздо реже. Так, примером реализации закона экономии языковых средств служат следующие

контексты: *Слава Богу, режиссеры **феста** мне уже доверяют, поэтому репетировать приходится не так часто, как раньше* (Рэсп., июль 2009); или: *На нынешнем «Славянском базаре в Витебске» Юрий Антонов – своего рода первооткрыватель. Его **сольник** дал старт концертным программам фестиваля. Он первым собрал аншлаги в шеститысячном зале Летнего амфитеатра* (Рэсп., июль 2010). Очевидно, что инновация *фест* образована путём усечения давно освоенного русским языком заимствования *фестиваль*, а вторая лексема – универбат *сольник* – результат очень активного в современном русском языке процесса универбации, состоящего в образовании новых слов от адъективного компонента словосочетания при сохранении исходной семантики.

Общеизвестной моделью организации газетного и – шире – публицистического текста вообще является сочетание экспрессии и стандарта, т.е. такое совмещение информационной и воздействующей функций, при котором «в публицистическом речевом контексте реализуются две прагматические установки: достижения информационно-оценочной насыщенности и эмоционально-экспрессивной выразительности» [2, с. 4]. Как показывает рассмотренный материал, использование иноязычных заимствований направлено прежде всего на реализацию информационной функции газетного сообщения, тогда как трансформация семантики узуальных языковых единиц приводит к активизации воздействующей функции публицистического текста.

Уже само название витебского фестиваля «Славянский базар» закономерно нейтрализует негативные оценочные коннотации разговорного значения слова *базар* ‘о беспорядочном шуме, крике где-либо’ и приводит к формированию новой семантики лексемы, употребляемой как сокращённое название фестиваля: *500 журналистов из двух десятков стран приехали в эти дни в Беларусь специально на «базар»* (Рэсп., июль 2009); или: *После «базара» Теона продолжает искать себя. Она создала собственную рок-группу, научилась самостоятельно писать песни. Но к личному творчеству относится критично* (СБ, июль 2011).

Универбат *славянка*, производный от словосочетания «Славянский базар» и являющийся полным омонимом узуально существующего в языке слова, получил широкое распространение на страницах СМИ в качестве альтернативы разговорной номинации фестиваля – лексемы *базар*: *После витебского конкурса Донатас Монтвидас дважды участвовал в отборах на «Евровидение» – 2009 и 2010 годов. «Славянка» позволила Донатасу почувствовать, что он может достичь высоких вершин* (СБ, июль 2011).

Явление «нейтрализации» коннотативного компонента семантики наблюдается и в структуре значения оценочного прилагательного *базарный* ‘такой, как на базаре’, что также сопровождается возникновением новой семантики ‘имеющий отношение к фестивалю «Славянский базар; фестивальный»’: *Правда, на этот раз Дениса плохо слышали и в зале. Настройщики звука «базарной» сцены явно перепутали какие-то провода. На качество звука жаловались и другие артисты* (СБ, июль 2010); или: *Двадцать «базарных» лет – не так уж и много* (НГ, июль 2011).

Активное освещение событий витебского фестиваля на страницах СМИ сформировало и новое значение нейтрального прилагательного *славянский*, синонимичное семантике лексемы *базарный* – ‘имеющий отношение к фестивалю; фестивальный’: *Мало кто уже помнит, что Петр в 2003–2004 годах, накануне своей «славянской» победы, пел в ансамбле «Песняры»* (СБ, июль 2011).

Анализ материала показал, что семантические процессы в ряде случаев приводят к явлению концептуализации, то есть употреблению того или иного слова как полисемантической единицы, некоего концепта, вмещающего в себя представления о разных сторонах описываемого явления действительности. Показательным примером будет анализ использования субстантива *василёк* и прилагательного *васильковый*, ставших официальным символом фестиваля «Славянский базар в Витебске», в современных газетных текстах. Так, семантическое ядро существительного *василёк* в следующем контексте содержит отнюдь не представление о цветке ярко-синего цвета. Напротив, значение лексемы носит абстрактный характер: *Васильки на экспорт: странно, однако – «Славянскому базару в Витебске» скоро двадцать лет и славянский мир велик. Однако вряд ли о витебском форуме в Чехии или Болгарии знают вне музыкальных тусовок. Почему так?* (СБ, июль 2010), где номинация *васильки* символизирует описываемое культурное событие – известный витебский фестиваль.

Семантика контекста обусловила новое значение субстантива *василёк* ‘денежная единица фестиваля «Славянский базар»’ в следующем высказывании: *«Васильковая» реформа: на юбилейном «Славянском базаре» произошла денежная реформа – в обращение выпущены новые образцы фестивальных денег – «васильков».* *Собственная валюта появилась на «Базаре» в 1992 году* (НГ, июль 2011). Такое словоупотребление приводит к сдвигу в лексической сочетаемости прилагательного *васильковый*, которое приобретает окказиональную семантику ‘денежный’.

Полисемантический характер адъектива *васильковый* обнаруживается и в следующих контекстах, где данная лексема выступает синонимом прилагательного *фестивальный*: *До свиданья, лето васильковое!* «Славянский базар в Витебске» перевернул юбилейную страницу своей истории (Рэсп., июль 2011); сравним: «**Васильковый**» юбилей: сегодня, в день закрытия фестиваля, можно с полной уверенностью сказать, что «Славянский базар» оправдал все юбилейные ожидания (НГ, июль 2011).

Широкое распространение в современных газетных материалах получил приём стилистического диссонанса (термин М.А. Москвиной) или приём интерстилевого тонирования (термин И.А. Сметаниной) – оба исследователя понимают данное явление как преднамеренное помещение нелитературных единиц в литературный контекст. Как показывает материал, явное стилистическое рассогласование обладает мощным экспрессивно-выразительным потенциалом: *Пока еще никто на «базаре» не собирал такого урожая букетов, каким одарили витебчане Томаса Андерса – и вчера, и позавчера он дважды выходил на фестивальную сцену. Обычно наши люди скромно сидят и слушают песни. А тут и подпевали, и подпрыгивали, и улыбались до ушей в такт голосу немецкого живчика. В общем, балдели* (СБ, июль 2010). Разговорная номинация *живчик* ‘о резвом, очень подвижном человеке’ и разговорное выражение *улыбаться до ушей* вступают в отношении стилистической конвергенции со сниженной лексемой *балдеть* ‘испытывать восхищение, восторг’, способствуя тем самым реализации негативной авторской оценки.

Интересным примером использования стилистически конвергирующих языковых и речевых единиц, направленных на создание у адресата определённой перспективы восприятия излагаемого материала в пределах небольшого контекста, является следующее высказывание: *Вот «Пять звезд» отзвездились, теперь «Славянский базар» будет базарить на «России», а еще НТВ гонит «Новую волну» в Юрмале* (КП, июль 2005). В данном случае употребление пишущим стилистически сниженных лексических и фразеологических средств генерирует негативный экспрессивно-оценочный потенциал высказывания и служит намеренной дискредитации референтной ситуации.

Единичное употребление нелитературных единиц, не осложнённое явлением конвергенции, обладает гораздо меньшим

выразительным потенциалом: *Гомель рулит!* С улыбкой выиграл конкурс молодых исполнителей эстрадной песни «Витебск-2009» гомельчанин Дмитрий Даниленко (СБ, июль 2009). Воздействующий эффект стилистического диссонанса практически равен нулю при использовании специальных авторских «оговорок», позволяющих пишущему абстрагироваться от нелитературной лексики: «*Зов Полесья*», если пользоваться современным сленгом, будет зажигать всем комплексом того, что нам досталось в наследство, здесь и песни, и танцы, национальная кухня, народные ремесла (НГ, сент. 2010).

Следует отметить, что указанные выше закономерности наблюдаются преимущественно в газетных материалах, отражающих события «Славянского базара в Витебске», тогда как фестиваль этнокультурных традиций «Зов Полесья» отмечен в современной периодике преимущественно информационными заметками. Очевидно, что подобная закономерность обусловлена таким экстралингвистическим фактором, как время существования названных мероприятий, и, следовательно, наличием/отсутствием связанных с ними культурно-исторических коннотаций в сознании носителей современного русского языка.

Таким образом, к числу отличительных особенностей рассмотренных газетных материалов относится активная неологизация «фестивальных» текстов, концептуализация ключевых понятий фестивальной жизни, явление семантической трансформации, сопровождающееся нейтрализацией негативно маркированного коннотативного потенциала лексемы. Особым выразительным потенциалом, направленным на формирование читательской оценки, обладает приём интерстилевого тонирования.

## Литература

1. Ухванова-Шмыгова, И.Ф., План содержания газеты: стратегия выбора: учебное пособие / И.Ф. Ухванова-Шмыгова. – Минск: Белгосуниверситет, 1994. – 53 с.
2. Москвина, М.А. Лексико-фразеологические инновации в публицистике конца XX-нач. XXI вв.: семантика, стилистика, прагматика: автореф. дис. ...канд. филол. наук 10.02.01:/ Волгоград, 2008. – 26 с.

*А. М. Чарнышова*

## **Камунікатыўнае значэнне візуальнага кантакту ў мастацкім тэксце (на матэрыяле рамана У. Караткевіча “Чорны замак Альшанскі”)**

У артыкуле разглядаюцца асаблівасці моўнай рэалізацыі невербальнай візуальнай камунікацыі ў мастацкім тэксце. Вызначаюцца асноўныя значэнні, якія выражаюць вочы ў камунікатыўным акце, на прыкладзе аналізу рамана У. Караткевіча. Сярод іх выдзяляюць: 1) “гатоўнасць да камунікацыі”; 2) “кантроль над працэсам камунікацыі і паводзінамі партнёра”; 3) “жаданне ўстанаўлення кантакту і атрымання інфармацыі”; 4) “выражэнне пачуццяў і эмоцый”. Апісваюцца спосабы вербалізацыі візуальнага кантакту ў аўтарскім тэксце.

Камунікацыя – складаны працэс абмена інфармацыяй, думкамі, вопытам паміж суразмоўцамі падчас іх пазнавальнай дзейнасці. Узаемадзеянне камунікантаў адбываецца не толькі на вербальным, але і на невербальным узроўні. Як слухна заўважае Р.К. Патапава, “у дадатак да ўваходнага акустычнага сігнала слухаючы ў працэсе ўспрымання мовы выкарыстоўвае розныя крыніцы інфармацыі. Гэтыя крыніцы могуць уключаць сітуацыю, кантэкст, структуру мовы (лексіку, сінтаксіс, фаналогію і г. д.), невербальныя арыенціры, вопыт слухаючага і г. д.” [1, с. 5]. Гэта пацвярджае меркаванне даследчыкаў аб тым, што адсутнасць такіх “паралінгвістычных” дадзеных пазбаўляе нас істотнай інфармацыі, і ў пэўных сітуацыях тэкст без іх увогуле можа быць не зразумелы [2, с. 69].

Вызначыць, якая сістэма перадачы інфармацыі больш дзейсная, нельга. Вядома, што невербальная камунікацыя з’яўляецца больш старажытнай, бо ўзнікла яшчэ ў першабытным грамадстве, як спосаб зносін. Таксама нельга забываць пра існаванне мовы жэстаў глуханнямых, як самастойнай сістэмы знакаў, якая выкарыстоўваецца сярод асобных груп людзей. Але трэба згадзіцца з тым, што моўны акт прадстаўляе сабой больш універсальны інструмент камунікацыі. Інфармацыя, якая перадаецца вербальна, з’яўляецца больш змястоўнай і выразнай у паняццёвым плане. Сэнс жа невербальнай

камунікацыі ў большасці сваёй сітуацыйны і вызначаецца толькі ў кантэксце (за выключэннем некаторых агульнапрынятых жэстаў).

Невербальная камунікацыя даўно цікавіць вучоных многіх галін навукі. У розныя перыяды апісаннем невербальных сродкаў зносін займаліся такія вучоныя, як Ч. Дарвін, Р. Бердвістэл, П. Экман, Г. В. Калшанскі, І.Н. Гарэлаў, З.З. Чанышава, В.І. Аданакава, А.Піз, А.А. Акішына, Г.Е. Крэйдлін і інш. Нягледзячы на разнастайнасць падыходаў і праблем, ва ўсіх даследаваннях падкрэсліваецца значнасць невербальных кампанентаў пры выражэнні дадатковых значэнняў падчас камунікацыі і важнасць іх ролі ў працэсе зносін.

Невербальная камунікацыя, згодна з тлумачэннем Ж.У. Нікалавай, “сацыяльна абумоўленая сістэма ўзаемадзеяння, у структуры якой пераважаюць міжвольныя, неўсвядомленыя комплексы рухаў, якія выражаюць асабістую непаўторнасць чалавека” [3, с. 126]. Невербальныя паведаленні здольныя перадаваць шырокую інфармацыю аб асобе камунікатара (эмацыянальны стан, асабістыя якасці, сацыяльны статус, камунікатыўную кампітэнтнасць), аб адносінах камунікантаў адзін да аднаго, адносінах удзельнікаў камунікацыі да самой сітуацыі зносін [4, с. 46].

Ядро любых невербальных паводзін складаюць разнастайныя рухі (жэсты, экспрэсіўныя рухі твару, погляд, дотыкі). У залежнасці ад таго, што спараджае гэтыя рухі, які элемент адыгрывае рашаючую ролю ў камунікатыўным узаемадзеянні, выдзяляюць некалькі навук, што вывучаюць невербальныя паводзіны. У рабоце разглядаецца візуальны канал перадачы інфармацыі паміж суразмоўцамі. Даследаваннем паводзін вачэй камунікантаў займаецца навука акулесіка.

Візуальны кантакт з’яўляецца найбольш тонкім паказчыкам узаемаадносін, якія складваюцца паміж людзьмі. Вочы і выразы вачэй нясуць асаблівую інфармацыю ў невербальным адлюстраванні чалавечых эмоцый. Вучоныя адзначаюць, што “вачамі можна не толькі перадаваць разнастайныя сэнсы, вачамі гэтыя сэнсы можна падкрэсліваць” [5, с. 61].

Галоўнымі прыкметамі, якія характарызуюць камунікатыўныя візуальныя паводзіны, з’яўляюцца накірунак або лінія позірку, аб’ект позірку (на што ён накіраваны) і тып позірку (спосаб візуальнага ўзаемадзеяння). Акрамя таго, у фармулёўцы правіл візуальных паводзін важную ролю адыгрываюць такія параметры, як рухі і памер вачэй, перамяшчэнне позірку з аднаго аб’екта на другі, працягласць позірку і візуальнага кантакту [6, с. 385]. Калі адрасат адчувае давер і ўзаемную сімпатыю да суб’ядніка, то ён глядзіць яму ў вочы, і,



наадварот, калі чалавеку не камфортна падчас зносін, і суразмоўца яму непрыемны, то ён імкнецца пазбягаць сустрэч вачыма (няма кантакту “вочы ў вочы”).

Навукоўцы выдзяляюць асноўныя камунікатыўныя функцыі вачэй: *кагнітыўная* (жаданне перадаць вачыма некаторую інфармацыю і прачытаць інфармацыю ў вачах суб'ядніка); *эматыўная* (выражэнне вачыма і счытванне з вачэй пачуццяў, якія адчуваюць); *кантралюючая* (ажыццяўленне назірання вачыма з мэтай праверкі, за тым, ці зразумела перададзенае паведамленне адрасату); *рэгулятыўная* (патрабаванне, якое выражаецца вачыма, адрэагаваць на перададзенае паведамленне) [6, с. 387]. У залежнасці ад інфармацыйнага пасылу, мэты, якія зыходзяць ад камунікантаў падчас зносін, выкарыстоўваюцца разнастайныя выразы вачэй.

Вочы прадстаўляюць сабой настолькі важны ў многіх адносінах орган, што кожная культура і кожны народ выпрацоўваюць тыповыя мадэлі візуальных паводзін. У межах адной культуры і адной сістэмы невербальнай камунікацыі выразы вачэй таксама стабільныя – гэта значыць, што маюць у іх пастаяннае значэнне. Такім чынам, можна сфармуляваць асноўныя значэнні, якія перадаюцца вачыма ў камунікатыўным акце: 1) “гатоўнасць да камунікацыі”; 2) “кантроль над працэсам камунікацыі і паводзінамі партнёра”; 3) “жаданне ўстанаўлення кантакту і атрымання інфармацыі”; 4) “выражэнне пачуццяў і эмоцый” [6, с. 387–390]. Больш пашыранымі ў рамане У. Караткевіча з’яўляюцца два апошнія сэнсы.

Як правіла, узаемадзеянне суб’яднікаў пачынаецца з таго, што паміж імі ўсталёўваецца візуальны кантакт, які і сігналізуе аб гатоўнасці пачаць размову. У такіх выпадках сустрэча позіркаў можа мець фатычны характар. Таму ў рабоце выдзелены такія сэнсы паводзін вачэй, як “гатоўнасць да камунікацыі”. Вербальна ў тэксце ён можа перадавацца абсалютна розным наборам лексем. Так у рамане У. Караткевіча мы знаходзім наступныя прыклады кантакту вачэй: *Да мяне падступілі Ганчаронак з Высоцкім: “Ты... ты адкуль...” – вось-вось узялі б за грудкі. У гэты момант чалавек у мучным пыле, з кепкай казырком назад і з поўным картэжам беспародных сабак наблізіўся да нас, прайшоў між нас, як разжараны нож праз брус масла, стаў і ўтаропіў дзікаватыя ўважлівыя вочы ў нашы абліччы. Разглядаў, лунатычна хілячы галаву то на адно плячо, то на другое, і вочы былі нерухомыя, і я заўважыў, як усе нібы звялі, апусцілі рукі і адсунуліся. Чалавек паглядзеў, пакруціў адмоўна галавою і адышоў крокі на чатыры. “Н-не а. А? А-а-не!” – ціха сказаў ён [7, с. 323]; “Ну, здароў, Стах”, – сказаў я. “Здароў, калі здароў”, – з саліднай дзёрзкасцю*

сказаў вясковы Гаўрош. “А гэта вось сябар ягоны”, – сказаў дзед. – “Васілька Шубайла. Гэтыя – памогуць.” – Васілька глядзеў спадылба. І яшчэ з-пад кучмы гэтых жа бясколерных ад сонца валосікаў. “Ну, Васілька, а ты чаго ж гэта такі сціплы ды нясмелы?” – “Та-а”, – бязгучна сказаў Васілька і ад прысаромленасці пачухаў адной босай нагой другую [7, с. 342]; Я дастаў пачак «БТ», надрэзаў яго і працягнуў Лыганоўскаму-Альшанскаму: “Закурвайце.” – “Ясна, – сказаў ён, – занадта я тады звярнуў увагу вашу на Пахольчыка. Тады, падчас бяседы ля тытунёвай крамнічкі.” – “І гэта было. І яно каштавала некаторым нават жыцця.” – “Я не мачаў у гэта пальцаў.” – “Так, вы не мачалі. Проста ваша пачвара пачала жэрці сама сябе. Па частках.” Шчука і Хілінскі пераглянуліся. “Ці не досыць?” – спытаў Шчука [7, с. 550–551].

З прыкладаў бачна, што галоўнай прыкметай, якая паказвае гатоўнасць персанажаў да камунікацыі, з’яўляецца позірк у вочы ці ў бок камуніканта. Ён можа вербальна выражацца і лексемай ‘пераглінуліся’, і словазлучэннямі ‘глядзеў спадылба’, ‘утаропіў вочы’, але ў кожным кантэксце мы прачытваем жаданне камунікантаў уступаць у зносіны.

Візуальны кантакт са значэннем “гатоўнасці да камунікацыі” вербальна можа быць прадстаўлены і дзеепрыслоўным зваротам: *Першы раз у жыцці быў я сведкам таго, як на-сапраўднаму трэба размаўляць, як бясхібна трэба паступаць з разумова нашкоджанымі людзьмі. Лыганоўскі ўстаў, цвёрда, але няспешна падышоў да Лапатухі, увесь час гледзячы яму ў вочы. І сеў крыху ніжэй, так, каб гэтыя вочы бачыць...І глядзеў, глядзеў, нібы “навяваючы”, як славуць гіпнатызёры або старыя бабулі-варажбіткі, якія часам валодалі гэтым гіпнозам мала чым горш за Месінга [7, с. 471].*

У дадзеным прыкладзе пры дапамозе дзеепрыслоўнага звароту ‘гледзячы ў вочы’ разам з жэстам, ‘устаў і падышоў’, які паказвае скарачэнне дыстанцыі паміж камунікантамі, аўтар імкнецца стварыць максімальна праўдападобную сітуацыю зносін, дзе суразмоўцы позіркам паведамляюць аб тым, што гатовыя да размовы.

Часта ў працэсе зносін суразмоўцы негалосна размяркоўваюць паміж сабой камунікатыўныя ролі: хтосьці з іх дамінуе, а хтосьці падпарадкоўваецца. Менавіта таму і выдзяляецца такі сэнс паводзін вачэй, як “кантроль над працэсам камунікацыі і паводзінамі партнёра”. У такім выпадку, адзін з камунікантаў праз візуальны кантакт можа кіраваць працэсам зносін, а можа – нават і сваім суразмоўцам. У даследуемым намі тэксце такі сэнс ужывання невербальных адзінак дэманструюць наступныя прыклады: *Гэты*

[Герард Пахольчык] таксама з цікаўных, як і Кухарчык. Але той з “мітуслівых” цікаўных. А гэты “цікаўны філосаф”. Той лезе, падазрае, сумняваецца, гэты – сядзіць на троне і пытаецца ўедліва і сур'ёзна. Той бачыць непатрэбнае і неістотнае, гэты – “зрит в корень”. Той толькі слухае – гэты яшчэ дае й парады з вышыні вопыту, набытага ў бяседах з разумнымі людзьмі. А вочы сочаць і свідруюць і бачаць усё [7, с. 223]; На пляцоўцы я ўбачыў Хілінскага, які якраз заходзіў у кватэру. “Зноў нешта?” – ён уважліва разглядаў мяне. Я раскажаў. “З'ехаў кудысь. – Адам быў страшэнна стомлены. – Мо так і сядзіць у Вільні. А што не папярэдзіў аб затрымцы – тут усякае можа быць. Не малы. І не такія ўжо вы сябры, што сарочки няма калі перамяніць” [7, с. 255–256]; “Тады хаця адпачніце, – «божа, на каго ж з кандацэраў ён падобны?» – Месяцы два на моры. Вада, сонца, соль. І ніякіх думак. Вы проста ператаміліся з гэтымі сваімі гістарычнымі пошукамі, з гэтай справай... І вось што, вы ўсё думаеце, што гэта глупства...” Ён глядзеў пранізліва: “Глядзіце, гэта страшна. І каб вы ведалі гэта і не манкіравалі сваім здароўем, а лекаваліся – паедзем заўтра са мной. Паглядзіце, што гэта такое. Ну і абследаванні некаторыя зробім” [7, с. 429]; “Гэта было б жахліва, каб загінулі яшчэ і вы. На парозе нейкага адкрыцця, – ён пранізліва скасавурыўся на мяне, – або на парозе паражэння, якое толькі і вызначае, мужны чалавек або так сабе.” Мне стала крыху сорамна. Бо калі меркаваць на яго мінулым, то ён быў вышэй падазрэнняў. [7, с. 499].

Прыклады паказваюць, што у персанажа, які кантралюе працэс зносін, асноўным невербальным сродкам выражэння гэтага сэнсу з'яўляецца позірк у вочы суразмоўцы ці на яго самога. Часта ў такім кантэксце пісьменнік выкарыстоўвае прыслоўі ‘уважліва’, ‘пранізліва’ з мэтай акцэнтаваць увагу непасрэдна на гэтым дамінуючым позірку. Або цэлым сказам падкрэслівае, як паводзіны вачэй персанажа могуць кантраляваць усе працэсы, якія адбываюцца вакол яго: ‘А вочы сочаць і свідруюць і бачаць усё’.

Наступны сэнс, які выражаюць вочы ў камунікатыўным акце, – “жаданне ўстанаўлення кантакту і атрымання інфармацыі”. Даволі пашыраны ў працэсе камунікацыі сэнс, таму што асноўнай функцыяй невербальных зносін з'яўляецца камунікатыўная функцыя.

Кантактуючы, людзі ніколі не выкарыстоўваюць невербальныя сродкі без пэўнай мэты. Кожны жэст, мімічная выява ці візуальныя стасункі накіраваны на суб'ядніка з пэўным камунікатыўным пасылам. Кантакт вачэй дапамагае камунікантам адчуць пэўнае ўзаемадзеянне і дазваляе ім больш раскрывацца падчас зносін. Калі чалавек гатовы да размовы і зацікаўлены сваім суразмоўцам, ён

заўсёды будзе адкрыта кантактаваць з ім вачыма. Асноўным невербальным сродкам выражэння такіх зносін з’яўляецца *прамы позірк у вочы*. І наадварот, чалавек, які спрабуе пазбегнуць зносін, аўтаматычна *адводзіць вочы*, з мэтай не сустракацца позіркамі з суб’яседнікам, які яму непрыемны.

Працэс атрымання інфармацыі можа выражацца ў рамане У. Караткевіча пры дапамозе дзеясловаў ‘глядзец’, ‘сачыць’ і ўдакладняцца прыслоўямі ‘пільна’, ‘дапытліва’ ці назоўнікавым словазлучэннем ‘пільнымі вачыма’: *Купляю пачак «БТ». Глядзіць пільна, нібы наш разведчык у стаўцы Гудэрыяна. “Дзіўна вы неяк цыгарэты адкрываеце. Тут пацягнуў за стужачку дыі... А вы нажніцамі. І толькі ражок. І вось ужо колькі месяцаў гляджу – заўсёды толькі правы ражок. Можна ж вось за стужачку дыі крышку зняць.”* [7, с. 224]; *“І што, праўда гэта?” – спытаў ён, скончыўшы. “А чорт іх ведае, – сказаў я, – гэтых рамантыкаў. Што, была на свеце Гражына? Ці горад на месцы Свіцязі?” – “І цябе нічога не насцярожыла?” – ён дапытліва глядзеў мне ў вочы. “Насцярожыла”, – сказаў я. – “Што?”* [7, с. 230]; *Ён [Хасэ-Марыя Лыганоўскі] прытаптаў зямлю вакол перасаджаных сцяблін, адкруціў паліўны кран, адмыў ад гразі рукі і, выціраючы іх насавіком – па-лекарску – палец за пальцам, бадзёра сказаў: “Закурым, сусед.” Тут, у зацішку, нават прыгравала. Мы селі на лавачку, я распячатаў пачак і пачаставаў яго. Ён сачыў за гэтым працэсам пільнымі шэрымі вачыма. “Слухайце, – раптам сказаў ён, – у вас часам у сваяцтве не было людзей... ну з пэўнымі адхіленнямі ў псіхіцы?”* [7, с. 254].

Позірк у дадзеных кантэкстах адлюстроўвае зацікаўленасць суб’яседнікам ці той інфармацыяй, якую можна ў яго атрымаць. Таму аўтар і ўдакладняе, што персанажы не проста *глядзяць*, а робяць гэта вельмі ўважліва, дасканала і засяроджана.

Падкрэсленая ўвага, зацікаўленасць чалавекам могуць выражацца ў тэксце дзеясловамі ‘прыгледзецца’, ‘разглядаць’, а таксама словазлучэннямі ‘абвесці вачыма’, ‘абвесці позіркамі’: *“А дзе ўсё ж стары?” – занепакоіўся я. “Прыйдзе. З ім на гэты «вяхэрні абход» заўсёды мой Горд ходзіць, ньюфаўндленд...” – “Га, ды ў вас тут чыстапародная псярня.” – “Ды яшчэ Джальма, лягавая, хорта па-нашаму. – І раптам угледзеўся ў мяне. – А вы выпадкова не з лягавых?” – “Выпадкова не з лягавых... Мне тут праўду з забойствам вашага Юльяна ўстанавіць трэба.”* [7, с. 400]; *Ужо вечарэла, калі я падыходзіў да сваёй шматпавярховай хаты. Стары сябар Герард Пахольчык заўсміхаўся мне з тытунёвага кіёска зычліва. “Даўненька не бывалі нешта, – найўныя вочы разглядалі мяне. – Што, усё яшчэ ў*

паездцы? Усё яшчэ для новай кнігі матар'ялы? І як?" [7, с. 425]; ...Цяжэй за смерць было вяртацца ў пустую кватэру, што яшчэ пахнула ёю. І таму я, сам не ведаючы як, націснуў званок на дзвярах Хілінскага. Ён адчыніў мне дзверы, абвёў вачыма і, мабыць, крыху спалохаўся. "Заходзь" – сказаў ён. [7, с. 245–246]; Стах спыніў нагою кімсьці ўжо з запалам падфутболены «мяч». "Цыц. Вы што ж гэта, шмаркулі?.." Абвёў позіркам ксяндза, і позірк з-над сівых валасоў быў няўхваляна-суровы. "Гэта вы кінулі?" – "Так." [7, с. 534].

Вышэйадзначаныя прыклады сведчаць, што візуальны кантакт дапамагае персанажам атрымаць неабходную інфармацыю, нават не ўступаючы ў дыялог. У некаторых выпадках пэўныя звесткі аб суразмоўцы становяцца зразумелымі адразу пасля таго, як ён будзе ўважліва агледзены.

Апошні сэнс, які перадаюць вочы ў працэсе камунікацыі, – "выражэнне пачуццяў і эмоцый". Мова эмоцый – гэта ўніверсальная, падобная для ўсіх людзей наборы экспрэсіўных знакаў, якія перадаюць эмацыянальны стан. Формы выражэння эмоцый залежаць ад правіл этыкету, культурных асаблівасцей і індывідуальных характарыстык асобы (тэмпераменту, выхавання, звычак).

Позірк з'яўляецца адным з невербальных спосабаў перадачы інфармацыі і службыць тым сродкам, пры дапамозе якога чалавек паказвае свой эмацыянальны стан. Суб'яднікі вельмі часта перадаюць вачыма сігналы сваіх адносін да зместу размовы – гэта могуць быць адабрэнне і ганьбаванне, згода і нязгода, радасць і смутак, захапленне і гнеў. Візуальны кантакт ускладае на сябе асаблівую ролю ў невербальным адлюстраванні ўнутраных чалавечых рэакцый.

У прааналізаваным мастацкім тэксце адлюстроўваюцца выразы і рухі вачэй, розныя віды позіркаў і іх інтэнсіўнасць, якія прадстаўляюць пачуцці і эмоцыі. Так, напрыклад, пісьменнік для вербалізацыі **пачуцця трывогі** выкарыстоўвае наступнае апісанне вачэй: "Нібы творы доктара навук гістарыйскіх Цытрыны." – "Забрахаўся, якія гэта «гістарыйскія»?" – "А «мусікійская» ж ёсць? То ж бо... «Цытрыны» і падобных яму." Мы разрагаталіся. Але ўсё адно я адчуваў, што на дне ягоных вачэй трывога. [7, с. 216]; **пачуцці віны і іроніі** перадаюцца праз дзеяслоў 'глядзец' і апісанне самага пачуцця з дапамогай прыслоўя 'вінавата' і словазлучэння 'з ценем лёгкай іроніі': "Не. Антоська, любенькі, даражэнькі, сустрэнь ты яго, калі ласка, схадзі ты, сыноч, у Альшаны, пашукай ты яго." – "Па якой дарозе?" Альшаны вёска доўгая, і таму ў Альшанку з яе вядуць аж тры дарогі. Марыя Сямёнаўна вінавата глядзела на мяне, і я

зразумеў, што давядзеца перамераць нагамі ўсе тры. [7, с. 337]; “Тая вежа стаяла паасобку. Вёў да яе падземны ход, бо не нашлі ж муроў, што яднالی тую, Надрэчную, з замкам. Тая, Надрэчная, была, відаць, Водаўзводнай, ахоўвала калодзеж... І менавіта таму не магла яна быць «кутняй». Кутняя – яна і ёсць кутняя, у куце крайняя. А значыць, трэцяя – гэта аніак не Слуцкая, а тая, што лявей за яе.” – “Гэта яшчэ падумаць трэба”, – яе вялізныя зялёна-блакітныя вочы з ценем лёгкай іроніі глядзелі на мяне. “Слуцкую калі замуравалі?” [7, с. 409].

Апісанне стану эмацыянальнай **нервовасці** ў рамане выражаецца наступным чынам: Я ўстаў. Трэба было ісці дахаты. І тады Пташынскі нібыта ўнутрана замітусіўся. Пачаў трапаць цёмныя валасы. Вочы сталі беспарадныя. “Ты, ведаеш што...” Ён узяў старую кнігу і працягнуў мне: “Ведаеш? Во... Вазьмі з сабою... Яны...” [7, с. 237]; эмоцыя **здзіўлення** вербальна перадаецца фразеалагічным словазлучэннем: “Помню я гэтую карціну, – рантам сказаў Шчука, – доўга яна ў іх на сцяне вісела. Пашкоджаная крыху ўнізе. Кромвель у паланкіне сядзіць.” Я выдупіў вочы: “Ну й памяць!” – “Памяць прафесійная.” [7, с. 267]; стан **непаразумення** прадстаўлены пісьменнікам праз адлюстраванне позірку камунікантаў: “Чытайце ў наступным нумары!” Наступных нумароў не было. “Іх і не магло быць, – зразумеў Шчука мой непаразумелы позірк. – Праз два ці тры тыдні немцы зрабілі правакацыю на радыёстанцыі Гляйвіц. Што гэта азначала?” – “Вайну з Польшчай.” [7, с. 394]; “Зою вы мне таксама падсунулі?” – “Ну не, спачатку яна сама.” Шчука ў непаразуменні абводзіў нас позіркам. Хілінскі паціснуў плячыма, нібы моўчкі сказаў мне: “Ну вось бачыш, усё так ці іначай выплыла” [7, с. 554]; яскравая негатыўная эмоцыя **гневу, лютасці** выражаецца праз дзеянні вачэй і позірку персанажаў у працэсе камунікацыі: “Я даб’юся, каб яе выкінулі адсюль, гэтую мардасіну, – у яго зноў быў выгляд шалёнага: фанатычны рот і вялізныя, вадка бліскучыя вочы. – ...Заснавальнік храмаў, фундатар касцёлаў. Антыхрыст!” – “Спыніцеся, – толькі тут здагадаўся я. – Не трэба. Гэта ж апаганьванне праху.” – “Так, – ён вадзіў сашклянелымі вачыма, – смяротная кара за смяротнасць... Забойства адной душы... з трох.” [7, с. 532]; Ён падб’ягаў да касцёла: “А я думаў, фундатар. А я думаў, амаль святы. Двойчы здраднік. Забойца столькіх жывых. Забойца дваіх гэтых. Забойца неўміручай душы.” Шалёна кінуў позірк на мяне. “Няма адплаты? Хадзем са мной. Пачакай, навалач.” [7, с. 529].

Прыведзеныя прыклады паказваюць, што эмоцыі і пачуцці ў працэсе камунікацыі могуць быць выражаны і вербальнымі адзінкамі,

і невербальнымі сродкамі. Жэсты вачэй прыўносяць дадатковую эмацыянальнасць і выразнасць у паведамленне. Моўнае выказванне тым эмацыянальней, чым выразней невербальныя складнікі, якія яго суправаджаюць. Паведамленне набывае дадатковую эмацыянальную афарбоўку ў тых выпадках, калі выкарыстоўваецца разам з праявамі і выразамі вачэй.

Такім чынам, візуальны кантакт выступае ў ролі неад'емнай часткі працэсу камунікацыі. Гэта прасочваецца на матэрыяле рамана У. Караткевіча, дзе аўтар вялікую ўвагу надае апісанню вачэй і позіркаў герояў. Трэба адзначыць, што апісанья ў рабоце сэнсы, якія выражаюць вочы ў камунікатыўным акце, паказваюць што візуальны кантакт садзейнічае павышэнню эфектыўнасці зносін, дазваляе больш дакладна і беспамылкова зразумець суб'ядніка і кантраляваць працэс зносін, а таксама ўдакладняюць прыхаваныя сэнсы выказванняў персанажаў мастацкага твора.

## Літаратура

1. Потапова, Р.К. Коннотативная паралингвистика / Р.К. Потапова. – М.: Триада, 1997. – 69 с.
2. Николаева, Т.М. Языкознание и паралингвистика / Лингвистические исследования по общей и славянской типологии // Т.М. Николаева, Б.А. Успенский. – М., 1966. – С. 63–75.
3. Основы теории коммуникации. Учебно-методическое пособие для студентов специальности 350400 «Связи с общественностью» / сост. Ж.В. Николаева. – Улан-Удэ: ВСГТУ, 2004. – 274 с.
4. Фалькова, Е.Г. Межкультурная коммуникация в основных понятиях и определениях: методическое пособие / Е.Г. Фалькова. – СПб.: Ф-т филологии и искусств СПбГУ, 2007. – 77 с.
5. Семиотика: учебное пособие к лекционным занятиям для студентов специальности «Теоретическая и прикладная лингвистика» / сост. И. В. Арзамасцева. – Ульяновск: УлГТУ, 2009. – 89 с.
6. Крейдлин, Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г.Е. Крейдлин. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 582 с.
7. Караткевіч, У. Дзікае паляванне караля Стаха: Аповесць; Чорны замак Альшанскі: Раман. – Для ст. шк. узросту / Прадм. А.Л. Вераб'я // У. Караткевіч – Мінск : Маст. літ., 2000. – 574 с.

УДК 811.161.3'373.2:392.91

*Н. А. Багамольнікава*

## Мянушкі і размоўна-бытавыя найменні як сродкі ідэнтыфікацыі асобы

У артыкуле прасочваецца гісторыя ўзнікнення мянушак у Беларусі і вызначаюцца іх функцыі. На прыкладзе асобнага рэгіёна з улікам лексіка-семантычных паказчыкаў разглядаюцца сінанімічныя рады найбольш прадуктыўных груп мянушак, даецца іх адрозненне ад бытавых найменняў.

Як сведчаць матэрыялы даследаванняў, у беларусаў ва ўсе часы шырока ўжываліся мянушкі – пераходныя моўныя характарыстычныя адзінкі паміж уласным імем і прозвішчам. Такім чынам, мянушка – адна з найбольш старажытных антрапаніменных форм.

У ХУ–ХУІІ стст. побач з уласнымі імёнамі бытавалі імёны-мянушкі апелятыўнага паходжання, што суадносіліся з простымі дахрысціянскімі славянскімі імёнамі. Імёны-мянушкі звычайна выступалі ў спалучэнні з ўласнымі асабовымі імёнамі ў якасці другога кампанента (*Пятро Дзяруга*) ці трэцяга кампанента трохслоўных найменняў (*Пятро Іванавіч Дзяруга*). Але маглі спалучацца і ў якасці першага кампанента з уласным асабовым імем хрысціянскага паходжання (*Дзяруга Пятро*).

У розныя гістарычныя перыяды імёны-мянушкі мелі неаднолькавыя функцыі і кола ўжывання. У дахрысціянскі перыяд мянушка атаясамлівалася з уласным імем, выконваючы намінатыўна-ідэнтыфікуючую і прафілактычна-пажадальную функцыі, г.зн. пры іх дапамозе праводзілася не толькі ідэнтыфікацыя асобы, але і засцярога ад нячыстых сіл, ліхіх духаў. Пры гэтым, як указвае М. В. Бірыла, засцерагальна-сакральнае прызначэнне мянушкі было не менш важным, чым ідэнтыфікацыйнае.

У ХУІІ–ХУІІІ стст. мянушка была толькі блізкай да ўласнага імені, выступала другім кампанентам пры кананізаваным імем (ідэнтыфікуючая функцыя). З цягам часу такія імёны-мянушкі



выцясняюцца кананізаванымі імёнамі, аднак не знікаюць, а з'яўляюцца асновай для ўтварэння прозвішчаў. Мянускі, у адрозненне ад уласных імёнаў, адлюстроўвалі ўжо не пажаданыя, а рэальныя ўласцівасці і якасці, тэрытарыяльнае або этнічнае паходжанне, месца пражывання носьбітаў.

Імёны-мянускі ўзніклі на аснове якога-небудзь рэальнага факта. Часта яны характарызуюць асобу па знешнім выглядзе, па характары ці па паводзінах. У такіх выпадках выкарыстоўваецца лексіка апелятыўнага паходжання, семантыка якой указвае на якую-небудзь рысу чалавека, што і паслужыла падставай для ўзнікнення мянускі. Так, адзін з герояў рамана В. Казько “Неруш” меў мянушку **Цыца**, бо ў дзяцінстве ўсё круглае (бульбіну, яйка, яблык і г. д.) называў *цыцай*.

Мянускі мелі не толькі людзі ніжэйшага саслоўя, але і знатныя асобы. У прадстаўнікоў роду Радзівілаў, напрыклад, – а Радзівілы былі адной з самых магутных магнацкіх літоўскіх дынастый і аказвалі значны ўплыў на лёс Вялікага Княства Літоўскага – амаль ва ўсіх былі мянускі: **Сіротка** (Мікалай Крыштоф Радзівіл, дадзена польскім каралём і Вялікім князем Літоўскім Сігізмундам Аўгустам, але не звязана з горкім лёсам носьбіта), **Рыбанька** (Міхаіл Казімір Радзівіл), **Пане Каханку** (Станіслаў Радзівіл, вядомы гумарыст і дэндзі свайго часу, што ўжываў часта падчас размовы гэты выраз у значэнні ‘мой дарагі’), **Барадаты** (Ян Радзівіл), **Чорны** (Мікалай Радзівіл), **Геркулес Літоўскі** (Юрый Радзівіл), **Жорсткі** (Іеранім Фларыян Радзівіл). Мянускі сведчаць, што сярод роду Радзівілаў былі самабытныя і яркія натуры.

У сферы вусных адносін у даволі абмежаваным коле людзей мянускі выкарыстоўваюцца і сёння са значэннем ‘неафіцыйнае найменне чалавека, дадзенае па яго знешніх ці ўнутраных асаблівасцях, паводзінах, характары заняткаў, пасадзе, прозвішчы і інш.’ [1, с. 117–118] (мянуска-антрапонім) і ‘назва, дадзеная адной жывёле ў адрозненне ад іншых, падобных’ [2, т. 3, с. 192] (мянуска-заонім). У наш час на першы план у іх выходзіць эмацыянальна-ацэнная функцыя.

Асноўнымі прычынамі ўзнікнення мянусака можна адзначыць наступныя: недастатковая колькасць афіцыйных уласных імён у параўнанні з патрэбамі камунікатаў, імкненне выдзеліць, персаніфікаваць пэўную асобу ў соцыуме. Неафіцыйныя найменні выражаюць канатацыйны характар: найчасцей іранічна-здэклівае, кплівае ці прыніжальнае адценне (**Кавун**, **Метр з шапкай**), радзей – павагу (**Прафесар**, **Хадзячая энцыклапедыя**). Указваючы звычайна

на якую-небудзь асаблівасць або рысу адной асобы: *Антэна*, *Бусел*, *Жэрдка* ('чалавек высокага росту'), *Гліст*, *Кашчэй*, *Шлакбаум* ('высокі худы чалавек), мянушкі могуць быць і радавымі, што перадаюцца з пакалення ў пакаленне. Так, прадзеда ў свой час празвалі *Каляснік* (вырабляў калёсы), таму наступныя пакаленні сталі *Калесніковы*. Мянушку *Буслы* маюць усе члены сям'і, бо ў іх родзе ўсе мужчыны і жанчыны высокія.

У мянушках выражаюцца шматобразныя значэнні, таму неафіцыйныя назвы на аснове лексіка-семантычных паказчыкаў можна згрупаваць і аб'яднаць у сінанімічныя рады. Сінанімічныя рады мянушак мы разгледзім на фактычным матэрыяле Слаўгарадчыны, прадстаўленым інфарматаграмамі.

1. Мянушкі, якія характарызуюць фізічныя якасці асобы. Па колькасці найменняў гэта самая багатая група, якая характарызуе чалавека па разнастайных параметрах. Пад пільную ўвагу падпадаюць рост і целасклад, асаблівасці голасу, частак цела, валасоў, колер скуры, вачэй, адзенне і інш., г.зн. тыя прыкметы, што ствараюць агульнае ўражанне пра асобу і больш за ўсё падвяргаюцца крытыцы.

Целасклад і рост чалавека характарызуе наступны сінанімічны рад мянушак:

– 'худы чалавек': *Гарох* – худы невысокі дзядзька, *Кастляк* – худы хлопец, *Сухі* – худы мужчына';

– 'тоўсты чалавек': *Бамбей*, *Тоўсты* – вельмі тоўстыя мужчыны, *Боцман* – кругленькі мужчына, *Кабан* – поўны хлопец і здаровы тоўсты мужык, *Калабок* – маленькі і пузаты хлопец, *Кім* – тоўсты дзядзька з вусамі, *Мамаіха* – тоўстая жанчына, *Халадзец* – поўны мужчына, у якога пры хадзьбе дрыжала ўсё тулава, *Хамяк* – чалавек з пухлымі шчокамі;

– 'высокі рост': *Барс* – высокі хлопец, які хутка ходзіць, *Бачок* – высокі і мажны мужчына, *Буйвал* – здаровы высокі мужчына, *Длінны* (найменні падаюцца ў мясцовым вымаўленні) – высокі хлопец, *Дзядзя* – высокі і худы чалавек з вусамі, што нагадвае героя з мультфільма пра дзядзю Сцёпу-міліцыянера, *Жора* – высокі хлопец, *Конь* – чалавек высокага росту, *Пельмень* – высокі і мажны мужчына;

– 'малы рост': *Бурбуль* – маленькі хлопец, *Дзюньдзік* – мужчына маленькага росту, *Камар* – невысокі худы мужчына з доўгім носам, *Кена* – малога росту жанчына, *Муравей* – чалавек малога росту, *Чыжык* – маленькі хлопец;

– 'дробны целасклад': *Бот*, *Таўкач* – мужчыны дробнага целаскладу.

Шматлікія па колькасці мянушкі характарызуюць у носьбітаў форму галавы, рысы твару і іншыя часткі цела, называюць чалавека па асаблівасцях валасоў, колеры скуры, вачэй, адзенні, выяўляюць розныя дэфекты:

– ‘асаблівасць валасоў ці іх адсутнасць’: *Апельсін* – чалавек з круглай рыжай галавой і канапатым тварам, *Бабай* – чалавек, які ходзіць з непрычасанымі валасамі, *Белы* – мужчына са светлымі валасамі, *Бэрка* – жанчына з кучаравымі валасамі, *Маркоўка* – дзяўчына, у якой валасы пафарбаваны ў чырвоны колер, *Сівы* – чалавек з сівымі валасамі, *Рыжая* – дзяўчына з рыжымі валасамі, *Цыган* – чалавек з чорнымі кучаравымі валасамі; *Лысы* – мужчына, у якога адсутнічаюць валасы;

– ‘колера скуры’: *Карэн* – чалавек з цёмнай скурай;

– ‘рысы твару’: *Барада* – барадаты мужчына, *Памідор* – мужчына з чырвоным тварам, *Чорт* – мужчына з цёмным тварам;

– ‘носіць акуляры’: *Ачкарык*, *Сава* – жанчына, у якой вочы праз акуляры здаюцца надта вялікімі;

– розныя дэфекты:

– ‘гаворкі’: *Авадзень* – мужчына, які гаворыць манатонна, *Мунька* – хлопец, які гаворыць ціха і невыразна, *Немец* – чалавек, які гаворыць незразумела, *Пінка* – чалавек, які гнусавіць, *Шнак* – мужчына, які заікаецца;

– ‘іншыя дэфекты’: *Вуха* – чалавек, у якога адно вуха большае, чым другое, *Індзюк* – дзядзька, які трасе галавой і невыразна гаворыць, *Цяпка* – чалавек з кульгавай нагой;

– ‘нехайны чалавек’: *Мотря* – дзяўчына, якая нехайна апрацаецца і не сочыць за сваім знешнім выглядам. Антыпода ж, што пастаянна сочыць за сабой і знешне выглядае не па сваіх гадах, называюць *Сямнацаткай*.

2. Мянушкі, якія характарызуюць рысы характару асобы. Найменні гэтай групы, у адрозненне ад першай, гавораць аб унутраным свеце чалавека, яго звычках, характары, выхаванасці, прыналежнасці асобы да пэўнага асяроддзя і падкрэсліваюць наступныя асаблівасці носьбітаў:

– ‘лянівы’: *Абібока*, *Болт* – чалавек, які боўтаецца па вёсцы і нічым не займаецца;

– ‘злы’: *Жучка* – вельмі злая жанчына, *Злюка* – злы чалавек;

– ‘гаварлівы’: *Сеечка* – шмат і хутка гаворыць, як сее, *Трындычыха* – вельмі гаварлівая жанчына;

– ‘рухавы, непаседлівы’: *Каза* – непаседлівая жанчына, *Мятла* – рухавая жанчына;

– ‘задзірысты, сварлівы’: *Змей* – задзірысты хлопец, *Швабра* – сварлівая баба;

– ‘палахлівы, ціхі, павольны’: *Трус*, *Ціхоня*;

– ‘з пэўнымі звычкамі’: *Бот* – чалавек, які носіць боты на некалькі памераў большыя за нагу, *Вяроўка* – п’яніца, які ноччу ходзіць па дварах і што-небудзь крадзе, *Гапон* – чалавек, які любіць танчыць, *Крук* – назойлівы мужчына, які да ўсіх чапляецца, *Махно* – хлопец, які любіць коней, *Плюшкін* – чалавек, які цягне сабе дадому ўсё, што людзі выкідаюць;

– ‘ганарлівы’: *Царыца* – жанчына, што лічыць сябе лепшай за ўсіх;

– ‘неадукаваны’: *Бот* – адсталы дзед, *Бэнька* – малапісьменны мужчына;

– ‘працалюбівы’: *Муравей* – працавіты мужчына, які не ведае спачыну нават у выхадныя дні, *Тарпеда* – хуткі ў сваіх справах чалавек.

Трэба адзначыць, што дадзеныя групы мянушак характарызуюцца тым, што прадстаўлены ў асноўным найменнямі з адмоўнай ацэнкай. Мянушкі са станоўчай канатацыяй з’яўляюцца адзінкавымі.

Лексічны склад семантычных груп разгледжаных мянушак самы разнастайны. Базай для іх утварэння актыўна выкарыстоўваецца апелятыўная лексіка з пераносным ужываннем, якая ўключае назвы жывёльнага і расліннага свету, разнастайных прылад працы і прадметаў бытавога ўжытку, народаў і этнічных груп, фальклорных, казачных, літаратурных персанажаў, герояў кінафільмаў, гістарычных асоб.

3. Мянушкі, якія характарызуюць чалавека па сацыяльным статусе і родзе дзейнасці. На іх узнікненне асабліва ўплывае характар асобы ў тым калектыве, дзе асоба знаходзіцца па родзе дзейнасці: *Геаграфіца* (выкладае геаграфію), *Дырык* (займае пасаду дырэктара), *Істэрычка* (выкладае гісторыю) (абагуленыя, перайначаныя, відазмененыя назвы пасадак, такія мянушкі могуць быць не індывідуалізаванымі, а мець на ўвазе некалькі асоб). На сацыяльны статус (бедны, адзінокі і багаты) указваюць мянушкі *Бабыль*, *Ракфелер*. У дадзенай групе выдзяляюцца кантактныя мянушкі, якія называюць былы статус асобы: *Акадземік* – вучыўся ў акадэміі, *Апцечка* – працавала ў аптэцы, *Контра* – настаўніца матэматыкі, *Марак* – быў у далёкім плаванні, *Немка* – настаўніца нямецкай мовы, *Дэсант* – служыў у дэсантніках, *Батан* – вучань-завучка, *Папіха* – жанчына, у якой муж быў братам папа.

4. Мянущкі, што ўказваюць на месцажыхарства, нацыянальнасць чалавека. Яны нясуць інфармацыю аб былым месцы пражывання чалавека або яго бацькоў, аб краіне, у якой знаходзіўся носьбіт: *Адэсіха* (з Адэсы), *Казак*, *Казачка* (з Казахстана), *Надзя Волагда* (з Волагды), *Малдаван* (з Малдовы), *Рускі* (пераехаў з Расіі), *Хахлуха* (з Украіны).

5. У сферы вусных зносін выкарыстоўваюцца не толькі мянушкі, але і размоўна-бытавыя найменні (іх яшчэ называюць мянушкі-прыклады, назвы па-вулічнаму, бытавыя назвы). Яны складаюць таксама вялікі пласт лексікі, аднак у адрозненне ад уласна мянушак не характарызуюць носьбітаў па знешніх якасцях, унутраных асаблівасцях, характары, паводзінах і г. д., таму не з'яўляюцца зневажальнымі, а толькі выражаюць унутрысямейныя адносіны. Згодна з даследаваннямі М. В. Бірылы, бытавыя назвы ўтвараюць цэлую падсістэму: сын па імені бацькі; дачка па імені бацькі; сын па імені маці; дачка па імені маці; унук па імені дзеда; унучка па імені дзеда; унук па імені бабкі; унучка па імені бабкі; жонка па імені, прозвішчы мужа; муж па імені жонкі; сын па мянушцы бацькі; дачка па мянушцы бацькі; сын па мянушцы маці; дачка па мянушцы маці; унук па мянушцы дзеда; унучка па мянушцы дзеда; унук па мянушцы бабкі; унучка па мянушцы бабкі; муж па мянушцы жонкі; жонка па мянушцы мужа і г. д. [1].

Найбольш часта ўтвараюцца размоўна-бытавыя найменні ад прозвішчаў або ўласных імён. Аднак патрэбна адзначыць, што сярод даследчыкаў няма адзінства погляду на функцыю гэтай групы онімаў. Большасць іх лічыць асемантычнымі і не ўключае ў разрад мянушак, матывуючы выключна намінацыйнай функцыяй (гэтага погляду прытрымліваемся, дарэчы, і мы), з чым не пагаджаецца І.А. Шумская, якая лічыць, што адпрозвішчныя мянушкі не могуць быць асемантычнымі, гэта супярэчыць іх прызначэнню [3, с. 26]. Але ж адпрозвішчныя ўтварэнні патрэбна размежаваць, на наш погляд, на дзве групы. У першай групе падставай для ўзнікнення мянушак сталі прозвішчы або імёны герояў кіна- і мультыплікацыйных фільмаў, літаратурных і фальклорных твораў, яны ўтвараюцца шляхам метафарызацыі і выклікаюць пэўныя асацыяцыі. Прычынай стварэння назваў другой групы з'яўляюцца прозвішчы, імёны, імёны па бацьку, мянушкі членаў пэўнай сям'і. Такія найменні адносяцца да разраду сямейных і характарызуюцца сваімі ўласнымі спосабамі ўтварэння: скарачэннем канцоўкі прозвішча або самога імя, імя па бацьку: *Баран* (ад Баранаў), *Брыль* (ад Брылёў), *Варона* (ад Варанцова), *Гарбуз* (ад Гарбузаў), *Прохар* (ад Прохараў), *Салома* (ад Саломенны), *Цімафей*

(ад Цімафееў), **Чорт** (ад Чарткоў), **Франя** (ад Францаўна) і інш. або да скарачаных форм дадаюцца суфіксы: **Караток** (ад Караткоў), **Пчолік** (ад Пчалю), **Рабчык** (ад Рабцоў), **Рабок** (ад Рабкоў). Асобныя прозвішчы замяняюцца на іншыя ў выніку пэўных асацыяцый: **Боб** (ад Гарох), **Верона** (ад Вераніка), **Лісанета** (ад Лізавета), **Юла** (ад Юля).

Такім чынам, мянушкі, у тым ліку і сучасныя, у гаворках ужываюцца як яшчэ адно неафіцыйнае прозвішча да пэўнага канкрэтнага чалавека ці цэлай сям’і, пакалення. Універсальнасць іх у тым, што яны канкрэтна і трапна характарызуюць асоб па нейкай адметнай асаблівасці і ў народна-гутарковай мове могуць выкарыстоўвацца як без удакладненняў і не спалучацца з тымі імёнамі, якія замяняюць (**Дух, Дызель, Жаўна**), так і разам з імі (**Іван Сучок, Міцька Балабол, Маня Глухая, Маня Дэпутатка, Фёдар Гвоздзік**).

### Літаратура

1. Бірыла, М. В. Беларуская антрапанімія: у 3-х ч. Ч. 1. Уласныя імёны, імёны-мянушкі, імёны па бацьку, прозвішчы / М. В. Бірыла. – Мінск: Навука і тэхніка, 1966. – 328 с.

2. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы [Тэкст] : у 5 т. / гал. рэдакцыя БелСЭ; пад агульн. рэд. К. К. Атраховіча (К. Крапівы). Т. 3 : Л–П / [рэд. П. М. Гапановіч]. – Мінск : гал. рэд. БелСЭ імя П. Броўкі, 1979. – 672 с.

3. Шумская, А.І. Пра адзін тып антрапонімаў/ І.А. Шумская. // Беларуская аномастыка. – Мінск, 1992. – С. 26–31.

УДК 808.26

*Л. М. Мазуркевіч*

## Адметнасці функцыянавання назваў некаторых захворванняў і недамаганняў у гаворках Усходняга Палесся

Прадметам аналізу ў дадзенай рабоце з’явіліся дыялектныя назвы найбольш пашыраных дзіцячых хвароб, недамаганняў і іх сімптомаў, засведчаныя ва ўсходнепалескіх гаворках. Акрамя найменняў, што абазначаюць традыцыйныя, дастаткова вядомыя захворванні,

разглядаюцца і такія, якія характарызуюць хваравіты стан і пагаршэнне здароўя па прычыне ўздзеяння звышнатуральных сіл.

Народная медыцына – частка культурнага вопыту, накіраваная на падтрымку і ўзнаўленне здароўя, гэта вынік архаічнай і традыцыйнай свядомасці, што папярэднічае навуковай медыцыне і суіснуе з ёю як акрэсленая сфера традыцыйнай культуры са сваімі міфалогіяй, рытуалам і фальклорам [5, с. 6].

Любое захворванне ці недамаганне – натуральная жыццёвая праява, уласцівая жывым істотам. Стаўленне людзей да хвароб, тлумачэнне прычын іх узнікнення, наяўныя спосабы і прыёмы лячэння абумоўлены беларускай народнай культурай, паколькі народная медыцына фарміравалася пад уплывам разнастайных сацыяльных і гісторыка-этнаграфічных фактараў на працягу многіх стагоддзяў, ашчадна захоўвалася і перадавалася з пакалення ў пакаленне, а таму ў поўнай меры адлюстроўвае нацыянальную спецыфіку беларускага народа.

У слоўнікавым складзе беларускіх народных гаворак, у тым ліку і ўсходнепалескіх, лексіка народнай медыцыны займае адметнае месца. Назвы захворванняў, недамаганняў, іх сімптомаў – састаўная і значная частка акрэсленай лексічнай сістэмы. Варта адзначыць, што тэрмін “назвы хвароб” ужываецца некалькі ўмоўна ў адносінах да значнай колькасці разгледжаных найменняў, таму што ў народнай медыцыне вылучаюцца не толькі хваробы ў традыцыйным разуменні гэтага слова, але і сімптомы, недамаганні, якія маюць пэўныя знешнія праяўленні і суб’ектыўныя адчужэнні.

Прадметам аналізу ў дадзенай рабоце з’явіліся дыялектныя назвы асобных дзіцячых хвароб, недамаганняў і іх праяўленняў, засведчаныя ў гаворках Усходняга Палесся. Так, любая гнойная ці запаленчая ранка на целі ў дзіцяці абазначаецца словам *ваўка*: *Боляць малому ваўкі, ажно плачэ (Махнавічы, Мазырскі)*, якое этымалагі лічаць выклікавым паводле паходжання [12, т. 1, с. 263]. Разам з названым адзначаецца паралельнае функцыянаванне ўтварэння *болька* (ад назоўніка *балячка* < прасл. *bolešьka* – 14, т. 1, с. 299): *У хлопчыка болька велізна (Прудок, Мазырскі)*. Слова *болька* і *балячка* фіксуюцца большасцю беларускіх народных гаворак [3, с. 33; 6, т. 1, с. 162; 13, с. 34]. Апошняе з іх уваходзіць у слоўнікавы склад сучаснай беларускай літаратурнай мовы. Слова ж *болька* нарматыўныя слоўнікі беларускай літаратурнай мовы фіксуюць з паметай *размоўнае* [11, т. 1, сс. 336, 394].

Найменне *золотуха* (< руск. золотой ‘жоўты, залацісты’ – 12, т. 2, с. 106–107): *У Васіка колісь золотуха була (Мялешкавічы, Мазырскі)* служыць для ўказання на дзіцячае захворванне, якое характарызуецца высыпкай, нарывамаі на целе і агульным змарнелым выглядам дзіцяці. У заходняй частцы ўсходнепалескай дыялектнай зоны ўжываецца рэгіянальнае ўтварэнне *солодуха*, якое мае выразна акрэсленую семантыку: мяркуюць, што пазначанае захворванне выклікае празмернае ўжыванне цукру і салодкай ежы ўвогуле: *Солодуха, то пазыркы вускаюць на ногах, руках, на ўсім целі, отрываюцца вушы, расколаюцца (Запясочча, Жыткавіцкі)*. Фанетычныя варыянты тыпу *залатуха, зылатуха* засведчаны гаворкамі іншых дыялектных масіваў Беларусі [2, с. 202; 6, т. 2, с. 224; 13, с. 104]. Слова *залатуха* фіксуецца нарматыўнымі слоўнікамі сучаснай беларускай мовы як *размоўнае* [11, т. 2, с. 336].

Запаленне дзясен у дзіцяці, асабліва ў немаўлят, называецца *зубішчэм* (вытворнае ад слова *зуб*): *Конозіца дзіцятко, мо то зубішчэ (Макарычы, Петрыкаўскі)*. Фанетычна мадыфікаваныя варыянты гэтага наймення давялося засведчыць і ў народна-дыялектнай мове жыхароў іншых рэгіёнаў Беларусі [2, с. 124; 11, т. 1, с. 168]. Пазначаная намінатыўная адзінка з акрэсленым значэннем не ўваходзіць у слоўнікавы састаў сучаснай беларускай літаратурнай мовы.

Сып на целе ў дзіцяці, выкліканы перагрэвам, абазначаецца словам *потніца* (< пот): *Дзіцяці боліць, ек потніца (Ліпляны, Лельчыцкі)*. Названы лексічны сродак даволі актыўна функцыянуе практычна ва ўсіх усходнепалескіх гаворках. У мове жыхароў Петрыкаўскага раёна ў якасці сінанімічнай адзінкі функцыянуе слова *нежыт* (< прасл. *živeti* – 14, т. 7, с. 308–309): *Укрыла рэбёнка богато і запарыла нежыт (Бобрыкі, Петрыкаўскі)*. Толькі ў сярэднебеларускіх народных гаворках адзначаецца варыянт *нежык* са значэннем ‘сып у дзіцяці ад купання ў гарчай вадзе’ [13, с. 176]. У сучаснай беларускай літаратурнай мове пазначаныя лексічныя сродкі адсутнічаюць.

Помнікамі старабеларускай літаратурна-пісьмовай мовы сведчыцца тоеснае слова *нежитъ* са значэннем ‘катар; фурункул’: *дияволь... порази Иова нежитомъ лютымъ (Скар. КІ); христос мел фебру и споткался на мосте з нежитомъ (Зб. 261)* як запазычанне з польскай мовы – *nieżyt* [1, с. 43], якое таксама характарызуе захворванне, звязанае з пашкоджаннем скуранага покрыва.

Слова *молочніца* (< малако – 14, т. 6, с. 202): *Молочніцу неяк самі жонкі лечылі (Юравічы, Калінкавіцкі)* ужываецца для наймення



грыбковага захворвання слізістай абалонкі поласці рота ў грудных дзяцей. Яно функцыянуе ва ўсіх гаворках Усходняга Палесся. У форме *малочніца* фіксуецца нарматыўнымі слоўнікамі сучаснай беларускай літаратурнай мовы [10, с. 331]. Слова *малочніца* са значэннем ‘мастыт’ засведчана гродзенска-баранавіцкай групай гаворак [9, с. 11]. У сярэднебеларускіх народных гаворках назва пазначанага захворвання прадстаўлена ўтварэннямі тыпу *грыбок, жабка, малачай, падбела* [6, т. 1, сс. 103, 131, 258; 13, с. 154].

Намінатыўная адзінка *супорышчэ* выкарыстоўваецца для абазначэння задышкі з хрыпам у малага дзіцяці. Верагодна, слова ўтворана ад прыслоўя *супор* ‘супраць’, якое такім чынам характарызуе парушэнне працэсу дыхання: *Увесь сіні і чуць сопе, то супорышчэ (Запясочча, Жыткавіцкі)*. Дадзенае слова не засведчана іншымі беларускімі народнымі гаворкамі і беларускай літаратурнай мовай, таму яго можна кваліфікаваць як вузкарэгіянальнае дыялектнае ўтварэнне.

Некаторыя дзіцячыя захворванні маюць інфекцыйны характар узнікнення. Так, напрыклад, для абазначэння заразнай, пераважна дзіцячай хваробы, якая суправаджаецца высыпкай, запаленнем дыхальных шляхоў і гарачкай, ужываецца назоўнік *одзёр* (< дзерці – 14, т. 1, с. 83): *Таке малэ дзіця, ды одзёр напаў (Жахавічы, Мазырскі)*. Дастаткова распаўсюджаным з’яўляецца і фанетычны варыянт *дзёр*. Слова *одзёр* сінанімізуецца з намінацыяй *водра* (< прасл. *obdъra* – 14, т. 2, с. 181–182) і семантычным русізмам *кор*: *Дзіцятка занедужала на водру (Паташня, Хойніцкі); Кор лечыцца не хутко (Прудок, Мазырскі)*. Прааналізаваныя варыянты сустракаюцца ў гаворках усіх дыялектных зон Беларусі [6, т. 1, сс. 59, 322, т. 2, с. 503, т. 3, с. 257; 8, т. 1, с. 62; 13, с. 11]. Найменне *адзёр* уваходзіць у слоўнікавы састаў беларускай літаратурнай мовы [11, т. 1, с. 135].

*Свінка* – віруснае, пераважна дзіцячае захворванне – запаленне калявушных залоз. Этымалагі сведчаць, што назва хваробы паходзіць ад слова *свіння*, якое звязваюць са знешнім праяўленнем хваробы [12, т. 3, с. 578]: *От свінкі шыя спухне (Загорыны, Мазырскі)*. Найменне фіксуецца гаворкамі паўночна-ўсходняга дыялектнага масіву, уваходзіць у слоўнік сучаснай беларускай літаратурнай мовы [3, с. 300; 6, т. 4, с. 392; 10, с. 591].

Асобнымі гаворкамі Усходняга Палесся засведчаны ва ўжыванні і сінанімічны разгледжанаму вышэй семантычны рэгіяналізм *абкладка*, паходжанне якога можна таксама звязаць са знешнім праяўленнем захворвання (< абкласці): *У мене хлопчык буў сем гадоў, да абкладка задушыла (Дзяражычы, Лоеўскі)*, які ў беларускай

літаратурнай мове валодае іншым дыяпазнам значэнняў – ‘пакласці, палажыць што-небудзь вакол каго-небудзь, чаго-небудзь’, ‘тое, чым абкладзена што-небудзь’ [10, с. 16].

Для наймення хваробы, якая суправаджаецца з’яўленнем пухіркоў на скуры, ва ўсходнепалескіх гаворках выкарыстоўваецца слова *ветранка* (< руск. ветрянка – 14, т. 2, с. 332): *У два годы хворэў ветранкой* (М. Аўцюкі, Калінкавіцкі). Аб устойлівым становішчы гэтага слова ў мове палешукоў сведчыць і наяўны ад яго дэрыват *ветраніца* (< прасл. větrъnīca – 14, т. 2, с. 104–105), а таксама двухкампанентная назва *ветрэная вусыпка*: *После ветраніцы астаюцца следочки* (Валаўск, Ельскі); *І ў велікіх ветрэная вусыпка бувае* (Пагост, Жыткавіцкі). Сярэднебеларускім гаворкам, гаворкам паўночна-ўсходняга і паўднёва-заходняга дыялектных масіваў уласцівы ўтварэнні тыпу *ахват, ветрыца, вятранка, вятруха, крапіўка* [6, т. 1, с. 303, т. 2, с. 516; 8, т. 1, с. 81; 9, с. 44]. У якасці нарматыўнай сучаснай беларускай літаратурнай мовай сведчыцца двухкампанентная назва *ветраная воспа* [11, т. 1, с. 506].

Назоўнікам *кохаль* абазначаецца інфекцыйная хвароба, якая выражаецца ў прыступах сутаргавага кашлю: *Однэ мучэнне, калі ў дзіцяці кохаль* (Пагост, Жыткавіцкі). Этымалагі мяркуюць, што слова з’яўляецца гукапераймальным утварэннем (параўнайце, *кох-кох*) [14, т. 5, с. 106]. Доволі пашырана ва ўжыванні і слова *кохлік* – словаўтваральны варыянт назоўніка *кохаль* з памяншальнай суфіксацыяй: *Стане жонка даваць параное молоко, то сціхне гэты кохлік* (Маркоўскае, Лельчыцкі) [4, с. 84]. Утварэнні *кохлік, кохлюш* распаўсюджаны практычна ва ўсіх групавых беларускіх народных гаворак, словаўтваральны варыянт *кохлюк* набыў пашырэнне ў палескай групе гаворак [2, с. 231; 3, с. 165; 6, т. 2, с. 509, т. 5, с. 318; 8, т. 1, с. 198]. Нарматыўныя слоўнікі сучаснай беларускай літаратурнай мовы фіксуюць два назоўнікі – *коклюш* і *кохлік*, апошні з якіх падаецца з паметай *размоўнае* [10, с. 296–298].

Намінатыўная адзінка *кроснуха* выкарыстоўваецца для абазначэння заразнай дзіцячай хваробы, якая суправаджаецца чырванаватай высыпкай на целе: *Оберні дзіця чым-небудзь красным, коб кроснуха хучэй сышла* (Міхедавічы, Петрыкаўскі). Відавочна, што слова з’яўляецца адыменным утварэннем і семантычна звязана з колераабазначэннем *красный* ‘чырвоны’. У існуючых дыялектных слоўніках гэты лексічны сродак не фіксуецца, аднак ён узуальна пашыраны за межамі даследуемага моўнага рэгіёна. У форме *краснуха* лексема замацавалася ў сучаснай беларускай літаратурнай мове [11, т. 2, с. 725].

Да інфекцыйных захворванняў адносіцца і вострая заразная хвароба, якая характарызуецца агульнай інтаксікацыяй арганізма і суправаджаецца болем у горле і чырванаватай высыпкай на целе – *шкарлат (шкарлят)* (< іт. *scarlattina* < с.-лац. *febris scarlatina* – 12, т. 3, с. 634): *Шкарлат напад на дзецей (Дараішэвічы, Петрыкаўскі); Седзі ў хаці, бо шкарлят шчэ схопіш (Прудок, Калінкавіцкі)*. Паралельна з акрэсленым у гаворках Усходняга Палесся выкарыстоўваюцца і аднакарэнныя ўтварэнні тыпу *шкарля, шкарляціна: Коб цебе шкарля з’ела (Сямурадцы, Жыткавіцкі); Шкарляціна – цяжкая хвороба, вельмо цяжкая (Загорыны, Мазырскі)*. Разнастайныя фанетычныя і словаўтваральныя варыянты пазначанай намінацыі адзінкі шырока распаўсюджаны па-за межамі даследуемай дыялектнай зоны [6, т. 5, с. 478; 9, с. 351; 13, с. 310], супадаючы ў форме *шкарлятына* з лексічнай нормай сучаснай беларускай мовы [11, т. 5, ч. 2, с. 365].

Важна адзначыць той факт, што сярод захворванняў і недамаганняў вылучаюцца і такія, узнікненне якіх, на думку палешукоў, мае звышнатуральны характар, г. зн. крыніцай асобных хвароб лічацца прыродныя з’явы, усяленне ў арганізм злых духаў, ўздзеянне прыродных стыхій, нядобрага чалавека і г. д.

Да ліку найбольш архаічных адносяцца ўяўленні пра хваробу як варожую акцыю з боку звышнатуральных істот. У першую чаргу ўздзеянню злых духаў прыпісваліся хваробы, якія ўзнікалі раптоўна і незвычайна, без бачных натуральных прычынаў. Прычынай недамаганняў бачылася і сустрэча з самой хваробай, якая ва ўяўленнях людзей персаніфікавалася і таму магла ўздзейнічаць на чалавека голасам, знешнім выглядам, дотыкам і г. д. [5, с. 28–29].

Для наймення хваробы, якая праяўляецца ў перыядычных прыпадках немаўлят, у гаворках Усходняга Палесся выкарыстоўваецца найменне *дзецінец*, суадноснае з назоўнікам *дзіця* [12, т. 1, с. 50]: *Дзецінец заговорвуюць (Асавец, Мазырскі)*. Паралельна з адзначанай лексічнай адзінкай досыць актыўна функцыянуе і двухкампанентная назва *дзецкая хвороба: Дзецкая хвороба – то прыпадкі (Засінцы, Ельскі)*. Пазначанае вышэй аднаслоўнае найменне ў форме *дзяцінец* бытуе ў гаворках паўночна-ўсходняга дыялектнага масіву Беларусі [2, с. 154; 3, с. 143], замацавалася ў беларускай літаратурнай мове – *дзяцінец* – паралельна са словам *радзімец* [10, с. 180].

Назоўнікам *крыксы*, утвораным ад дзеяслова *крычаць*, абазначаецца хваравіты стан дзіцяці, пры якім яно ноччу не спіць: *Малое не спіць, крычыць, мо, крыксы трэ полечыць (Міхедавічы, Петрыкаўскі)*. Акрамя акрэсленага наймення, у даследуемым моўным рэгіёне атрымалі пашырэнне сінанімічныя ўтварэнні тыпу *ночніцы*,

плаксы, якія таксама характарызуюцца празрыстай семантыкай і выразна адлюстроўваюць асноўную прыкмету недамагання: *Калі дзіця не спіць, то ёто ночніцы нападаюць (Барыскавічы, Мазырскі); Крыксы і плаксы – тое само, іх вулечваюць (Ліпляны, Лельчыцкі)*. Слова *крыксы*, *начніцы* распаўсюджаны ва ўсіх беларускіх народных гаворках [3, с. 205; 8, т. 1, с. 245; 13, сс. 142, 174]. Зафіксаваны яны і нарматыўнымі слоўнікамі беларускай літаратурнай мовы, аднак з іншымі лексічнымі значэннямі: *начніца* – ‘лятучая мыш’, ‘той (тая), хто доўга не кладзецца спаць, бадзяецца начамі’, *плакса* – ‘той, хто многа і часта плача’, ‘той, хто любіць скардзіцца, наракаць’ [10, сс. 382, 478].

Дзіцячае захворванне, калі “выварочвае” косці, суставы, абазначаецца словам *потайнік*: *Потайнік нападзе на дзіця, і не можна рады даць (Галубіца, Петрыкаўскі)*, якое ўтворана прэфіксальна-суфіксальным спосабам ад назоўніка *тайна*, што падкрэслівае невядомы характар узнікнення акрэсленага недамагання. Названая лексема сведчыцца нарматыўнымі слоўнікамі беларускай мовы [7, с. 549]. Набыла яна пашырэнне ў сярэднебеларускіх народных гаворках і гаворках паўночна-ўсходняй дыялектнай зоны Беларусі, аднак са значэннямі ‘параліч’, ‘эпілепсія’ [3, с. 232; 6, т. 3, с. 442], што дазваляе кваліфікаваць слова *потайнік* як семантычнае рэгіянальнае ўтварэнне.

У выніку выпадковай сустрэчы двух немаўлят, на думку жыхароў Усходняга Палесся, узнікае недамаганне, што мае назву *ўзнос* (знос): *Пока зубоў нема ў роце, дзіця з дзіця не страчаліся, бо ўзнос будучь (М. Малешава, Жыткавіцкі); Знос нападзе: понос, рвота, дзіця нос ручкой трэ (Замошша, Лельчыцкі)*. Відавочна, што базай для ўтварэння слоў паслужыў дзеяслоў *несці* (з далучэннем адпаведных прыставак). Варыянтныя назвы ўяўляюць сабой вузкарэгіянальныя дыялектныя ўтварэнні, паколькі не сведчыцца фіксацыя іх іншымі беларускімі народнымі гаворкамі і беларускай літаратурнай мовай.

Прааналізаваны моўны матэрыял практычна не змяшчае запазычанняў, ён сведчыць не толькі пра лексічныя адметнасці ўходнепалескіх гаворак, але і дазваляе выявіць закладзеную ў іх спецыфічную этнакультуралагічную інфармацыю. Разнастайныя праяўленні дзіцячых хвароб, недамаганняў, імкненне да іх дэтальнага апісання, а таксама пазначэнне сімптомаў, знешніх праяўленняў і інш. спрыялі ўзнікненню шматлікіх матываваных намінаўных адзінак і іх фанетычных і словаўтваральных варыянтаў.

Асобныя народна-дыялектныя назвы пэўных захворванняў утвараюць сінанімічныя рады, дзе фіксуюцца іх лексічныя сінанімы, а таксама адпаведнікі, засведчаныя іншымі беларускімі народнымі гаворкамі і сучаснай беларускай літаратурнай мовай.

## Літаратура

1. Булыка, А.М. Медыцынская лексіка іншамоўнага паходжання ў старабеларускай мове / А.М. Булыка. – Беларуская лінгвістыка. – Вып. 11. – Мінск, 1977. – С. 42–48.
2. Бялькевіч, І.К. Краёвы слоўнік усходняй Магілёўшчыны / І.К. Бялькевіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1970. – 512 с.
3. Каспяровіч, М.І. Віцебскі краёвы слоўнік / М.І. Каспяровіч. – Віцебск, 1927. – 390 с.
4. Кучук, І.М. Палескі слоўнік: Лельчыцкі раён / І.М. Кучук, А.К. Малюк. – Мазыр: МазДПШ імя Н.К. Крупскай, 2000. – 156 с.
5. Народная медыцына: рытуальна-магічная практыка / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы НАН Беларусі; уклад., прадм. і паказ. Т.В. Валодзінай; навук. рэд. А.С. Ліс. – Мінск: Беларус. навука, 2007. – 776 с.
6. Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча: у 5 т. / рэдкал.: Ю.Ф. Мацкевіч (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1979–1986. – Т. 1–5.
7. Слоўнік беларускай мовы: Арфаграфія. Арфаэпія. Акцэнтацыя. Словазмяненне / Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа АН БССР; пад рэд. М.В. Бірылы. – Мінск: БелСЭ, 1987. – 903 с.
8. Слоўнік гаворак цэнтральных раёнаў Беларусі: у 2 т. / пад рэд. Е.С. Мяцельскай. – Мінск: Універсітэцкае, 1990. – Т. 1.
9. Сцяшковіч, Т.Ф. Слоўнік Гродзенскай вобласці / Т.Ф. Сцяшковіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1983. – 671 с.
10. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / пад рэд. М.Р. Судніка, М.Н. Крыўко. – 2-е выд. – Мінск: БелЭн, 1999. – 784 с.
11. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т. / пад агул. рэд. К.К. Атраховіча (К. Крапівы). – Мінск: БелСЭ, 1977–1984. – Т. 1, 2, 5.
12. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / М. Фасмер – М.: Прогресс, 1986–1987. – Т. 1–3.
13. Шатэрнік, М. Краёвы слоўнік Чэрвеньшчыны / М. Шатэрнік. – Мінск, 1929. – 320 с.
14. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы: у 13 т. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978–2010. – Т. 1, 2, 5–7.

*Л. О. Садова*

## **Діалектизми північного наріччя української мови в основах сучасних прізвищ півдня Волинської області**

У статті проаналізовано прізвища півдня Волинської області, мотивовані діалектизмами північного наріччя української мови, описано найбільш продуктивні групи прізвищ, похідних від говіркових лексем. У роботі встановлено, що серед прізвищевих основ діалектного походження домінують лексеми, які характеризують особу за зовнішністю та психологічними особливостями, поведінкою, що зумовлено значною різноманітністю діалектизмів цієї лексико-семантичної групи.

Особливе місце серед онімів посідають прізвища, оскільки вони акумулюють інформацію про культуру, побут, вірування народу, відображають ментальність, світогляд українців, усі сфери їхнього життя. Дери́ваційною базою прізвищ як своєрідних назв слугують основи, співвідносні з апелятивною лексикою певної мови чи власними назвами. Прізвищеві основи зберігають втрачені в сучасній мові діалектизми, часто не зафіксовані лексикографічно або в писемних пам'ятках, а також історизми та архаїзми різних епох.

Південь Волинської області – елемент історико-етнографічного регіону власне Волині, що виявляє свої специфічні ознаки на історичному (належність у минулому до Російської імперії, на відміну від більшої території волинського говору, яка входила до Австро-Угорщини), побутовому, мовному рівнях. Оригінальність історичних, культурних та соціально-побутових особливостей цієї території підтверджує доцільність виділення ареалу дослідження.

Своєрідність обраної території в тому, що вона, на відміну від поліської частини Волинської області, належить до волинського говору південно-західного наріччя. За мовними (діалектними) особливостями південь Волинської області ближчий до південно-західного наріччя, а не до територіально близьких північних говірок. Суміжність двох різних нарічч широко відображена на лексичному рівні говірок зазначеної території, розташованої на порубіжжі двох діалектних масивів.

**Об'єкт дослідження** – сучасні прізвища жителів населених пунктів Володимир-Волинського, Горохівського, Іваничівського, Локачинського та Луцького районів Волинської області (картотека прізвищ нараховує 27 036 одиниць). **Предмет дослідження** – діалектні особливості північного наріччя в основах засвідчених прізвищ.

Прізвища, співвідносні з діалектизмами північного наріччя, охоплюють незначну частину прізвищ півдня Волинської області (близько 3 %), проте вони становлять надзвичайно цінний для антропонімістів та діалектологів шар лексики, оскільки протягом кількох століть зберігають давні основи говіркового походження, а нерідко фіксують не тільки лексему загалом, а й передають специфіку її вимови (пор., прізвища *Бурачок*, *Вичорик*). Прізвища, які містять у своїх основах лексеми говіркового походження, виникли від прізвицьк, що, у свою чергу, були мотивовані апелятивами-діалектизмами. Мотиви виникнення таких прізвицьк могли бути різними, часто найнесподіванішими, тому в нашій розвідці аналізуємо не мотиви утворення певних прізвицьк, а семантику основи відповідного антропоніма.

Значна група прізвищ, мотивованих діалектизмами північного наріччя, співвідносна з апелятивами, що характеризували особу за зовнішнім виглядом: вказували на найхарактернішу особливість людини: *Кошман* (*кошмани* 'зім'ятий, розкуйовджений' [Аркушин 1, 249]), *Кушко* < *кушка* 'знев. великий ніс людини' [Аркушин 1, 274], *Тригоб'юк* < Тригуб < *тригуб* 'той, хто має верхню розсічену губу' [Аркушин 2, 208], *Шудра* < *шудри* 'кучері' [Аркушин 2, 277].

Для номінації повновидої, огрядної людини використані такі антропоніми: *Бінда* < *бінда* 'велетень' [Бірыла, 54], *Британчук* < Британ < білор. *британ* 'собака британської породи, перен. товстун' [СБН I, 34] (хоч походження цього антропоніма можливе і від календарного імені *Британій*), *Бушмін* < Бушма < *бушма* 'товста жінка' [Бірыла, 74], *Ваганов* < Ваган < *ваган* 'висока здорова людина' [Бірыла, 86], *Велигура* < *велегура* 'велика людина' [Бірыла, 78], *Гупа* < *гуна* 'товста жінка' [Аркушин 1, 113], *Камличук* < Камлик < *камлик* 'приземкувата людина' [Лисенко, 91], *Махіна* < *махіна* 'громіздка і велика річ, таке, що виходить за звичні розміри' [Аркушин 1, 307]. З протилежною семантикою основ зафіксовані прізвища *Голда* < *голда* 'неприємна худа висока жінка' [ТС 1, 211], *Хилюк* (пор. *хилий* 'худий' [Аркушин 2, 228]), *Кусик* (*кусий* 'короткий, невеликий' [Аркушин 1, 272]).

Прізвища, похідні від назв осіб за фізичними вадами, представлені поодинокими утвореннями: *Ужегов* < *Ужег* < *ужог* ‘опік’ [Аркушин 2, 218], *Чикирда* < *чикірда* ‘кульгава людина’ [ТС 5, 305]. На ліворукість вказували антропоніми *Липшун* < *липшун* ‘лівша’ [Аркушин 1, 285], *Люшик* (*люша* ‘лівша’ [Лисенко, 119], хоч можливе походження і від антропоніма *Люх*, варіанта імені *Ілля*).

Серед прізвищ, які вказують на психічні властивості, поведінку або характер людини, виокремлюємо антропоніми, мотивовані назвами осіб за поведінкою. Найактивніші лексеми зі значенням:

– *ледар*: *Біндус* (пор. білор. *біндус* ‘ледар’ [СБН I, 26]), *Валуєв* < *Валуї* < білор. *валуї* ‘вид гіркого гриба’, ‘ледар, негідник’ [СБН I, 43], *Копшин* < *Копша* < *копша* ‘недбайлива жінка’ [Аркушин 1, 242], *Легкобит* < *легкобит* ‘ледача людина’ [Лисенко, 114];

– *плакса*: *Мазін* < *Мазя* < *мазя* ‘заплакана дитина, пестун’ [Аркушин 1, 301], пор. *мазун* ‘вередлива дитина, пестун’, *мазуха*, *мазюка* ‘вередлива та випечена дитина (про дівчинку)’ [ТС 3, 60], *Нюня* < *нюня* ‘плакса’ [Аркушин 1, 352], ‘плаксій (у розмові з дітьми)’ [ТС 3, 218], *Трубій* (*трубити* ‘голосно плакати’ [Аркушин 2, 211]);

– *базікало*: *Бовтун* (білор. *бовтун* ‘пустомеля’ [СБН I, 28]), *Таранда* < *таранда* ‘базіка’ [Аркушин 2, 193].

Інші прізвища цієї групи: *Басалай* < білор. *басалай* ‘нахаба, зірвіголова, негідник’ [СБН I, 16], *Бирюк* (білор. *бирюк* ‘зłodій’ [СБН I, 26]), *Калюга* < *калюга* ‘калюжа’, ‘п’яниця’ [ТС 3, 65], *Лакомий* < *лакомий* ‘такий, що любить що-небудь їсти’ [Аркушин 1, 276], *Лея* < *лея* ‘повільна людина’ [Аркушин 1, 282], *Лунячек* (*луняк* ‘лунатик’ [Аркушин 1, 292]), *Маруда* < *маруда* ‘повільна у справах людина’ [ТС 3, 65], ‘той, хто хмуриться’ [Корзонюк, 162], *Пустуля* < *пустуля* ‘неслухняна дочка’ [Аркушин 2, 108], *Сендер* (пор. білор. *сенда* ‘людина, що розповідає багато небилиць’ [МСНДМ, 118]), *Хабаль* < *хабаль* ‘розпусна людина’ [ТС 5, 226], *Шулена* < *шулена* ‘простак’ [ТС 5, 339].

Наведені нижче прізвища утворені від апелятивів, що характеризували особу за розумовими здібностями: *Байда* < *байда* ‘дурень’ [ТС 1, 37] (пор. *байда* ‘черевань’ [Головацький, 358]), *Бамбула* < *бамбула* ‘дурень’ [ТС I, 41] (пор. *бамбула* ‘незграба, з грубими рисами обличчя’ [Гуйванюк, 23]), *Буйда* < *буйда* ‘дурень’ [ТС 1, 90], *Галах* < *галах* ‘телепень’ [Корзонюк, 94] (пор. *галах* ‘невелика щука’ [ТС 1, 191]).

Значна частина прізвищ, співвідносних із діалектизмами північного наріччя, похідна від прізвиць, що характеризували особу за родинними стосунками та віком: *Женіщук* (імовірно, від *Женішко* <



Женіх < *женіх* ‘неодружений молодий хлопець’ [Аркушин 1, 154], *женіх* ‘жених, залицяльник’ [ТС 2, 75]), *Дзидз* (*дзидзьо* ‘дідусь’ [Аркушин 1, 129]), *Крапівник* < *кропивник* ‘знев. байстрюк’ [Аркушин 1, 404], *Кокора* (пор. *кокорик* ‘бездітна жінка’ [Аркушин 1, 235]), *Дохнюк* < *Дохна* < *дохна* ‘дочка’ [Аркушин 1, 140], *Синовець* (пор. білор. *синовець* ‘племінник’ [ДСБ, 224]).

Незначна група прізвищ мотивована діалектизмами, що позначали професію або заняття першоносія: *Здун* < *здун* ‘гончар’ [Аркушин 1, 178], *Охотник* < *охотник* ‘мисливець’ [Аркушин 2, 19], соціальний стан особи: *Лахман* < *лахман* ‘довга стара свита’, ‘голодранець’ [Корзонюк, 153] (пор. *лахман* ‘старий одяг’, ‘неохайна людина’ [ТС 3, 15]), *Роскошенко* (пор. *роскішний* ‘багатий’ [Аркушин 2, 127]). Лексеми північного наріччя (як і діалектна лексика інших говорів) не відображені в основах антропонімів, які вказували на національність, місце проживання.

Ураховуючи неоднозначність підходів до вивчення відапелятивних прізвищ групи *nomina impersonalia*, з метою уникнення суб’єктивізму, класифікуємо їх за прямим значенням твірних основ, а не за можливими мотивами виникнення іменування, оскільки встановити ці мотиви неможливо, вони могли бути різними навіть щодо одного антропоніма.

До цієї групи відносимо антропоніми, похідні від:

– назв. предметів побуту, знарядь праці, їхніх частин: *Вантух* < *вантух* ‘великий мішок’ [Аркушин 1, 146], *Гакка* < *гака* ‘сапка’ [Аркушин 1, 83], *Гобод* < *гобод* ‘обід колеса’ [Аркушин 1, 93], *Кадушкевич* < *Кадушка* < *кадушка* ‘бочка для соління городини’ [Аркушин 1, 204], *Квасниця* < *квасниця* ‘діжка для заквашування капусти’ [Аркушин 1, 216], *Кватирка* < *кватирка* ‘пляшечка місткістю 0,25 літра’ [Аркушин 1, 216; ТС 2, 188], *Костир* < *костир* ‘палиця, якою притримують соломку, коли смалять свиню’ [Аркушин 1, 245], *Ребрина* < *ребрина* ‘драбина’ [Аркушин 2, 111], *Рихва* < *рихва* ‘металева петля на кінці розвори, куди вставляється шворінь’ [Аркушин 2, 121], ‘металеве кільце’ [ТС 4, 342], *Рубель* < *рубель* ‘жердина, за допомогою якої прив’язують сіно на возі’ [Аркушин 2, 130], *Саган* < *саган* ‘великий горщик’ [Аркушин 2, 133], ‘високий горщик з вушками’, ‘товста людина’ [ТС 5, 8], *Судник* < *судник* ‘кухонний стіл з тумбочкою’ [Аркушин 2, 186], *Слупко* (*слуп* ‘стовп’ [Аркушин 2, 157]), *Топорко* (*топор* ‘велика сокира для обтесування колод’ [Аркушин 2, 206]), *Хабоша* < *хабоша* ‘рибальське знаряддя, виплетене з прутиків, верша’ [Лисенко, 222], *Цебрій* (*цебер* ‘невисока дерев’яна посудина, в якій для домашніх тварин готують

їжу' [Аркушин 2, 238]), *Шпичка* < *шпичка* 'загострений предмет, яким можна робити проколи' [Аркушин 2, 275];

– назв. рослин: *Амбара* < *амбара* 'ревінь хвилястий' [Аркушин 1, 3], *Бабиця* < *бабиця* 'сорт груші з невеликими заокругленими плодами' [Корзонюк, 68], (пор. *бабиця* 'риба родини карпових', 'стара дівчина' [ТС 1, 32]), *Бакун* < *бакун* 'тютюн' [Аркушин 1, 8], *Бетка* < *бетка* 'гілка з куща чорниці' [Аркушин 1, 16], *Балабан* < *балабан* 'зозулинець чорний' [Корзонюк, 69] (пор. *балобан* 'дурень' [ТС 1, 40]), *Бобівник* < *бобівник* 'лікарська рослина' [Аркушин 1, 24; ТС 1, 66], *Боблях* < *боблях* 'пуп'янок квітки' [Аркушин 1, 28], *Буз* < *буз* 'бузок' [Аркушин 1, 35], 'сміття, відходи', 'гній у ранах' [ТС 1, 89], *Гичка* < *гичка* 'кропива жалка' [Аркушин 1, 128], *Диня* < *диня* 'гарбуз' [Аркушин 1, 181], *Жишко* < *жишка* 'кропива жалка' [Аркушин 1, 156], *Картус* < *картус* 'айстра' [Аркушин 1, 213], *Корчик* (*корч* 'кущ' [Аркушин 1, 244], 'пеньок з корінням', 'кущ картоплі, цибулі, помідорів тощо', 'кущі, зарості' [ТС 2, 221]), *Кузник* < *кузник* 'болотяна трава' [Аркушин 1, 265], *Краснюк* < *краснюк* 'підосичник, підберезник' [Аркушин 1, 251], 'підосичник' [Шаталава, 85], 'підосичник', 'червонощока здорова людина' [ТС 2, 234], *Латайчук* < Латайко < *латай* 'калюжниця болотяна' [Аркушин 1, 278], *Сокур* < *сокур* 'осокір' [Аркушин 2, 162], *Сосонка* < *сосонка* 'хвощ польовий' [Корзонюк, 224], 'хвощ (літній)' [ТС 5, 77], *Храбуст* < *храбуст* 'капустяне листя, осот' [Аркушин 2, 247], *Шлапак* < *шлапак* 'отруйний гриб – ентолома жовтуватого-сіра' [Аркушин 2, 269];

– назв страв: *Балабух* < *балабух* 'невелика кругла хлібина із залишків тіста' [Корзонюк, 69], *балабуха* 'булочка' [ТС 1, 38], *балабуха* 'прісна поминальна булочка' [Лексіка, 288], *Баланда* < *баланда* 'борщ із лободи' [Аркушин 1, 8], 'бовтанка з муки' [ТС 1, 39], 'надто рідка, невдала страва' [Лексіка, 288], *Богук* < *богук* 'свинячий шлунок, начинений м'ясом' [ТС 1, 35], *Затовка* < *затовка* 'нутряний свинячий жир' [Аркушин 1, 179], *Каплун* < *каплун* 'їжа, приготована з розтертої покришеної зеленої цибулі і засмачена олією та сіллю' [Аркушин 1, 209], *Карук* < *карук* 'свинячий шлунок, начинений м'ясом' [ТС 2, 184], *Кваша* < *кваша* 'рідка страва, зварена із заквашеного вівсяного тіста' [Корзонюк, 137], 'солодуха' [ТС 2, 188] (пор. *кваша* 'похмура людина, зануда' [Желехівський I, 339]), *Кисляк* < *кисляк* 'кисле молоко' [Аркушин 1, 220; ТС 2, 193], *Книш* < *книш* 'обрядовий хліб продовгуватої форми з білого тіста; книші носили в церкву на Проводи і Поминальницю' [Аркушин 1, 230], *Луй* < *луй* 'нутряний свинячий жир' [Аркушин 1, 186], *Маглей* < *маглей* 'страва з

тіста і яблук чи вишень' [Аркушин 1, 300], *Мазурок* < *мазурок* 'спечена на Великдень закрученої форми булочка' [Аркушин 1, 301], *Мацігон* < *мацігон* 'дерун' [Аркушин 1, 308], *Солодуха* < *солодуха* 'страва із запареного гречаного борошна' [Аркушин 1, 161], 'солодке тісто з житньої муки' [Шаталава, 156], 'золотуха (хвороба)', 'кваша (страва)' [ТС 5, 71], *Хамула* < *хамула* 'страва з борошна, до якого додані варені вишні' [Аркушин 1, 224], *Шпирка* < *шпирка* 'товстий кусень хліба' [Бірыла, 481];

– назв тварин: *Бугай* < *бугай* 'бик' [ТС 1, 88] (можливе зіставлення з діалектним *бугай* 'пристаркуватий парубок' [Аркушин 1, 35]), *Бугаров* < Бугар < *бугар* 'сліпак, всяка муха, яка кусає тварин' [Бірыла, 64], *Гуж* < *гуж* 'вуж звичайний' [Аркушин 1, 112; ТС 1, 234], *Дзїк* < *дзїк* 'дикий кабан' [Аркушин 1, 129; ТС 2, 18], *Зелезнюк* < Зелезень < *зелезень* 'самець дикої качки' [Аркушин 1, 189], *Іжик* (*їж* 'їжак' [Аркушин 1, 197]), *Кунець* < *кунець* 'самець куниці' [Аркушин 1, 268], *Мулько* < *мулька* 'міль' [Аркушин 1, 323], *Плиска* < *плиска* 'трясогузка' [Аркушин 2, 55], *Повх* < *повх* 'крїт, гризун, щур' [Аркушин 2, 59], *Слука* < *слука* 'вальдшнеп' [Аркушин 2, 157; ТС 5, 57], *Следзь* < *следзь* 'оселедець' [Аркушин 2, 155];

– назв одягу: *Андарак* < *андарак* 'ткана спідниця з кольорових шерстяних ниток' [Аркушин 1, 3], 'саморобна суконна спідниця' [ТС 1, 28], *Бекеша* < *бекеша* 'куртка' [Аркушин 1, 14], *Клец* < *клец* 'китиця біля хустки, скатертини' [Аркушин 1, 225], *Клефа*, *Клеха* < *клефа*, *клеха* 'холоша' [Аркушин 1, 225], *Ковтун* < *ковтун* 'китиця' [Аркушин 1, 232], *Колошва* < *колошва* 'холоша' [Аркушин 1, 228], *Курпіль* < *курпіль* 'личак, лапоть, ходак' [Аркушин 1, 316], *Курта* < *курта* 'жіноча свита' [Аркушин 1, 225], 'коротка свитка без підкладки' [ТС 2, 253], *Кутас* < *кутас* 'китиця' [Аркушин 1, 226], *Летніков* < Летнік < *летнік* 'чоловічий піджак' [Аркушин 1, 281], *Нагавіцин* (пор. *нагавеці* 'штани' [Аркушин 1, 354], 'спідні чоловічі штани' [Лексіка, 340]), *Шлапак* (пор. *шлапаки* 'старі чоботи, туфлі' [Бірыла, 477]), *Шкабура* < *шкабурок* 'старе, зношене взуття' [ТС 5, 325], *Шугай* < *шугай* 'свитка з домотканого сукна' [Бірыла, 481].

Незначна кількість антропонімів виникла від діалектизмів, що вказували на анатомічні поняття: *Клак* < *клак* 'ікло' [Аркушин 1, 225], *Клюба* (*клуб* 'дзьоб' [Аркушин 1, 228], (пор. *клуб* 'палиця для опори при ходьбі' [ТС 2, 198])), *Требух* < *требух* 'орган травлення тварини, нутрощі' [Аркушин 2, 207];

– назви хвороб: *Жовна* < *жовна* 'великий нарив на тілі' [Аркушин 1, 158], 'Базедова хвороба' [ТС 2, 64], *Жога* < *жога* 'згага, печія' [Аркушин 1, 158], *Костриця* < *костриця* 'заразна шкірна

хвороба' [Аркушин 1, 245], (пор. *кастрица* 'товста частина стебла льону' [ТС 2, 224], 'тверда частина пір'їни', 'хвоя' [Шаталава, 77]), *Пукер* < *пукер* 'мозоль' [Шаталава, 143], *Сухотюк* (пор. *сухоти* 'хвороба, коли людина дуже худне' [Аркушин 2, 161]);

– назви споруд, їхніх частин, будівельних матеріалів: *Гушак* < *гушак* 'одвірок' [Аркушин 1, 115], *Каглик* (*кагло* 'засувка, якою перекривають димохід для утримання тепла' [Лисенко, 89]).

Основи сучасних прізвищ засвідчують фонетичні та лексичні особливості північного наріччя, деякі з них зафіксовані також на території білоруського Полісся, волинського говору та інших говіркових масивів України, зокрема Гуцульщини, Бойківщини, Середньої Наддніпрянщини. Значна різноманітність прізвищ, мотивованих діалектизмами, наявність значного шару діалектної лексики в основах прізвищ яскраво відображають живомовне походження української антропонімії, специфіку та джерела її формування.

Цінність виявлених діалектних основ прізвищ у тому, що вони репрезентують етнографізми та архаїзми з території Полісся, відтворюють регіональну специфіку цього самотнього ареалу, його матеріальну та духовну культуру. Існування таких давніх за походженням антропонімів ще раз підтверджує думку, що прізвища – це своєрідне дзеркало, у якому відображені історія, культура, побут народу, його світогляд, мова, духовні надбання та менталітет.

### Спис уможных скарачэнняў

Аркушин – Аркушин Г. Л. Словник західнополіських говірок : у 2 т. / Г. Л. Аркушин. – Луцьк : Ред.-вид. відділ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2000. – Т. 1–2.

Бірыла – Бірыла М. В. Беларуская антрапанімія. 2. Прозвішчы, утвораныя ад апелятыўнай лексікі / М. В. Бірыла. – Мінск : Навука і тэхніка, – 1969. – 508 с.

Головацкий – Головацкий Я. Ф. Материалы для словаря малорусского наречия, собранные в Галиции и северно-восточной Венгрии / підгот. до друку Й. О. Дзендзелівський, З. Ганудель // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – Пряшів, 1982. – Т. 10. – С. 311–612.

Гуйванюк – Словник буковинських говірок / за заг. ред. Н. В. Гуйванюк. – Чернівці : Рута, 2005. – 688 с.

ДСБ – Дыялектны слоўнік Брэстчыны. – Мінск : Навука і тэхніка, 1989. – 294 с.

Желехівський – Малоруско-німецкий словарь / уложив Є. Желеховський. – Львів : Друкарня тов. им. Шевченка, 1886. – Т. I–II.

Корзонюк – Корзонюк М. М. Матеріали до словника західноволинських говірок / М. М. Корзонюк // Українська діалектна лексика : зб. наук. пр. – К. : Наук. думка, 1987. – С. 62–263.

Лексіка – Лексіка гаворак Беларускага Прыпяцкага Палесся. Атлас. Слоўнік / Г. Ф. Вештарт, Ф. Д. Клімчук, У. А. Кошчанка, І. І. Лапуцкая, І. І. Лучыц-Федарэц. – Мінск : Права і эканоміка, 2008. – 353 с.

Лисенко – Лисенко П. С. Словник поліських говорів / П. С. Лисенко. – К. : Наук. думка, 1974. – 261 с.

МСНДМ – Матэрыялы для слоўніка народно-дыялектнай мовы / под ред. Ф. Янкоўскага. – Мінск, 1960. – 320 с.

СБН – Словарь белорусского наречия, составленный И. И. Носовичем : в 2 т. / И. И. Носович. – СПб. : Типография Императорской академии наук, 1870. – Т. I–II.

ТС – Тураўскі слоўнік: у 5-ти т. / склад. А. А. Крывіцкі, Г. А. Цыхун, І. Я. Яшкін, П. А. Міхайлаў, Т. М. Трухан. – Мінск : «Навука і тэхніка», 1982–1987. – Т. 1–5.

Шаталава – Шаталава Л. Ф. Беларускае дыялектнае слова / рэд. Г. У. Урашонкава. – Мінск : Навука і тэхніка, 1975. – 208 с.

УДК 811.163'373.2:392.51 (476.2)

*Е. И. Холявко*

## **Лексические номинации, обозначающие поведение молодежи в сфере любовно-брачных отношений (на материале Добрушского района Гомельской области)**

Статья посвящена социолингвистическим аспектам проблемы регламентации традиционных любовно-брачных отношений; выявляются особенности номинации лексики свадебной обрядности; исследуется фольклорный материал, репрезентирующий свадебную обрядность Добрушского района Гомельской области.

Работа выполнена в рамках проекта БРФФИ-РГНФ «Традиционные и современные практики социальной регламентации поведения молодежи в сфере любовно-брачных отношений на территории Восточного Полесья: этнокультурный и лингвогендерный аспекты» (№ Г15Р-041 от 04.05.2015). В статье анализируется фольклорный материал, репрезентирующий свадебную обрядность Добрушского района Гомельской области.

Изучение лексико-фразеологического состава контекстов, отражающих традиционные моральные ценности, комплексный анализ записанных и опубликованных рассказов информаторов, обрядовых песен, свадебных примет позволяют сделать следующие наблюдения:

1. Поведение молодежи в сфере любовно-брачных отношений обозначается, во-первых, общеупотребительными лексемами, принадлежащими устной форме литературного языка, например: *гуляць* ‘весьляцца (з песнямі, танцамі)’, ‘знаходзіцца ў любоўных адносінах; любіцца’: *Раней жа было так: за каго бацька і матка захочуць, за таго і аддадуць замуж. А мы ўжо ішлі, як то кажучь, на любві. Гуляем, а патом жэнімся <...> Перад свадзьбай дзелалі вечарынку. Дзеўкі і хлопцы сабіраліся летам на вуліцы, зімой – дзе-та на кварціры. Нанімалі гарманіста. Пяюць, гуляюць, танцуюць, а назаўтра ўжо свадзьба* (г. Добруш) [1, с. 59].

2. Во-вторых, словами и выражениями, семантика которых формируется обрядовым контекстом, например: *цягаць ступу*: *У последнія дні перад пастом, да Пасхі, на хвацеры, калі гулялі, хто не жаніўся, яму прывязвалі ззаду ступу. Пры ўсіх ён яе цягае. А ўсе астальныя смяюцца з яго* (д. Корма) [1, с. 54] – обычай, направленный на преодоление безбрачия, имеющий характер социального принуждения. На основе прямого значения развивается вторичное ‘быть неуклюжим, неповоротливым, ленивым’: *Ён ступу цягае*.

Только из обрядового контекста может быть восстановлена семантика диалектных слов *хіхлець*, *захіхліваць* ‘рабіць хіхлю’: *У першы дзень дзяўчаты запляталі нявесце касу, а на другі дзень жанчыны распляталі гэту касу і захіхлівалі яе* (д. Корма) [1, с. 55]; *хіхля* ‘кукса’: *Нявесту садзяць на пасады і хіхляць: хросная маці расплятае касу і робіць хіхлю. Не дай Божа, гэтай дзеўцы ўжо зараз на людзях паявіцца з касой* (г. п. Тереховка) [2, с. 172].

3. Немногочисленность лексических номинаций, обозначающих поведение молодежи в свадебной обрядности, объясняется акциональной значимостью традиции. Традиция становится базовым механизмом социальной регуляции и коммуникации. Устойчивость свадебного обряда обусловила стереотипность поведения его участников, сохранение структурных обрядовых элементов, мотивацию необходимости следования общепринятой норме. Акциональный компонент в структуре обряда может быть синонимичен вербальному, что особенно заметно на этапе сватовства. Невеста может выразить как согласие, так и несогласие вербально или же невербально, например, в большинстве случаев при согласии семьи обмениваются хлебом-солью, иногда рушниками, разделяют трапезу, обмениваются подарками: *Павітаўшыся, сваха ці сват пыталіся ў гаспадароў, ці няма ў гэтым доме цёлачкі, якую яны шукаюць да свайго бычка. А нявеста ад жаніха павінна была схаватца. Жаніх нахадзіў нявесту, і ў знак таго, што дзве стараны прыйшлі да згоды,*

*абменьваліся хлебам і соллю (аддаюць з ручніком) (д. Васильевка) [1, с. 53]. Реже согласие невесты выражалось иначе: на нее надевали венки: Нечакана ў нядзелю прыходзяць сваты. Ён такі прыгожы-прыгожы, як зараз помню, з кветкамі палявымі, з караваем, свахаю была наша суседка, шчэбятуха такая. Селі за стол. Я выпіла глыток з чаркі, адзелі мне вянок (гэта значыць, згодна ісці замуж) (д. Носовичи) [1, с. 56]; невеста дае жениху прикурить папіросу: Тады хлопец браў папіросіну, калі дзеўка дасць прыкурыць, значыць, сагласная, а калі не, тады ідзіце (д. Носовичи) [1, с. 58]; невеста метет от порога в «кут»: Каб даць згоду ісці замуж, мяла я з парога пад кут, каб даў Бог добрага жаніха (д. Борщевка) [1, с. 52].*

Наиболее распространенный способ выражения несогласия – «выкаціць гарбуз»: *Калі заартачыцца – гарбуз выносіла (д. Жгунь) [1, с. 53]; Затым маладая, калі адмаўляе, сватам прыносіць гарбуз, а калі згаджаецца, то хлеб-соль (д. Носовичи) [1, с. 56]; Бывала, што і гарбуз выкідвалі на вуліцу, значыць, не панаравіўся жаніх (д. Носовичи) [1, с. 58].* Это действие могло сопровождаться другими, имеющими аналогичный символический смысл, например: *Калі дзеўка не хацела ісці ў замужжа, то клала на стол гарбуз і ўцякала ці замятала хату да парога (д. Носовичи) [1, с. 56]; Калі дзяўчына не хацела замуж, то давала хлопцу ступу. Яна валяла яе пад ногі сватам, каб яны выйшлі з дому (д. Корма) [1, с. 54].*

4. Акциональная значимость свадебного обряда и его продуцирующая направленность обусловили своеобразие ритуальной табуизации: употребление матерной брани наряду с другими сакральными действиями: ... *выходзяць з-за стала і пяюць непрыстойныя мацюжныя песні. На первы і на другі дзень ставілі качэргі і прыгалі, штоб тады ўзнаць, хто п'яны, а хто і не. Што зра дзелалі! І гаршкі, случалось, білі, хата ходарам хадзіла. Эта такі быў страшны трэці дзень. А тыя дні, дык добра (д. Васильевка) [1, с. 52–53]; ритуальное оскорбление – в смягченном виде наблюдается при «змовінах»: Гулялі да ўтра. Спачатку падразняцца, пакуль усіх дзевак не перабяруць, а потым спяваюць і танцуюць. Дзеўкі прыносілі закуску, а хлопцы – гарэлку (г.п. Тереховка) [2, с. 169]; эвфемизация номинаций главных участников свадебного торжества – чаще всего встречается при сватовстве, когда статус действующих лиц квалифицируется как социально переходный, например: *Малады з бацькамі выбіраюць дзень і едуць да нявесты і яе бацькоў. З сабою бяруць хлеб, соль, гарэлку, ручнік. Заходзяць у хату. Адрозу не гавораць, чаго прыехалі, а кажуць, што прыехалі купляць цялушку. Бацькі нявесты адказваюць: «Наша цялушка бадліва, брыкліва, крыкліва, калюча». Сваты згаджаюцца і на такую (д. Дубровка) [1, с. 53]; Заходзяць у хату і гавораць: “Так, мы шлі па вашай дзярэўне, цёлку купіць хочам”. – “У нас цёлкі няма”, – адказваюць. “А што ў вас ё?” – “Да адны дзеўкі”. – “А ў нас жаніх ё”. – “Дык давайце сватацца” (д. Тереховка) [2, с. 168]; У сваты сабіраюцца жаніх, яго бацькі і хросныя. Уваходзяць у хату са словамі: “Добры вечар! У вас тавар, а ў нас купец, сабой наш хлопец маладзец!” Ці з такімі словамі: “Птушка заляцела к вам у двор, а**

мы прыйшли яе выпусціць» (д. Корма) [1, с. 54]; Падыходзяць да хаты нявесты і спяваюць: «Пусці, сваха, у хату, / Тут нас небагата, / Чацвёрта ды пяцёра, / Ды ўсяго дзевяцёра». Калі сваха пусціла ў хату, то сваты пачынаюць сватаць нявесту: – А, прыйшла гуска-лябедзіку! Дачакаўся гусачок малады час залаты! Круціў галоўкаю, гусачку-лябедзіку выглядаў, лепшага часу чакаў, баяцца пачаў – няма і няма. А яна от паявілася, аж хата ўся засвяцілася. // – Не чакалі, значыць. Не ведалі, не гадалі, як у хату гусачка прычкалі. З якога боку прыплывае шчасце-багацце! А яно от, не з-за поля шырокага, не з-за лесу высокага, а са свайго сяла. Прышоў малады хлапец – вельмі ж добры купец! // – Нам тавар. Вам купец! // – Купец, усім купцам купец! Сам малады, чуб залаты, добра поўныя клеці – лепшы на свеце. // – Купца не ганім. Толькі дзеўка гадамі не ў пары. Пагуляць бы ёй яшчэ. // – Э, што з той гуляцьбы. Ад гуляцьбы конь псуецца, а дзеўка таксама. // – Васемнаццаць гадкоў усяго! // – Самы час, самы лепшы раз. А то пераспее, закісне, стане ўсім ненавісна. Стане, як тая макуха – будзе векавуха. Шкадаваць будзе, бацьку, матку клясці, што не далі замуж пайсці. Жаніх то які: што славай, што красой, што справай. // – Наша, канешне, не багатая. // – Не багатая, затое з рукамі. Лепш быць працаўніцай, чым з поўнай скрыняй лянівай маладзіцай. І зварыць, і спячэ, і сарочку чалавеку пашые. І свінча, і дзіця даглядзіць, вішчаць ад голаду не будуць (д. Носовічы) [1, с. 56].

5. Эвфемизация в свадебной обрядности характеризуется глубокой символичностью, образностью и прочной контекстуальной связью с традицией. Степень устойчивости этой связи обуславливает локальную или узуальную идиоматичность отдельных выражений [3, с. 108–109]. Вне обрядового контекста затруднительно определить смысл эвфемистического выражения *драць куру*: *Трэці дзень называўся “Драць куру”. У гэты дзень вадзілі “пярэзвы”. Збіраліся радня маладога і маладой і паасобку хадзілі да сваёй радні з хаты ў хату. Бралі курыцу, прывязвалі яе да жэрдкі і няслі ў край сяла з песнямі. Курыцу скублі, смалілі, зноў прывязвалі да жэрдкі і неслі ў другі край сяла. Распальвалі агонь, варылі курыцу, елі і гулялі* (д. Степь) [1, с. 60]; *На другі дзень смаляць курыцу. Перадзяюцца, шукаюць жэрдку, прывязваюць к ёй курыцу. На ўліцу выносяць сухія саломы. Абсмаляць, павымазуюцца ў сажу і ядзяць курыцу. Каб усе смяяліся, прыдзелаюць вусы з воўны (шэрсці) сабе, смешаць гасцей. На другі і трэці дзень водзяць пярэзвы* (д. Корма) [1, с. 54]. Закономерно эвфемизируются сексуальный и мифологический компоненты семантики. Курица в фольклоре имеет устойчивые ассоциации с молодой женой, в мифологии воплощает в себе продуцирующее женское начало. Блюда из курицы являются непременной принадлежностью свадебного стола. Ими заканчивалась традиционная свадьба.

Широко известное символическое наполнение имеют устойчивые элементы свадебной обрядности, манифестированные в приметах, например: *Увесь час вяселля маладыя далжны быць вмесце, штоб пасярод*



*іх ніхто ні прайшоў, каб усё жыццё былі вмесце (д. Жгунь) [1, с. 53]; Калі ўкрасілі дзеўкі ёлку, тады праводзяць нявесту. Дружкі крадуць яе, бяруць падушкі, пярыну, даўжна быць ікона ў яе руках – благаславенства яе. На кане яе з жэніхам абвозяць вакол калодца разы тры, калі едуць к жэніху. Калі яны ўпадуць, тады будуць жыць плоха, а калі не – тады добра (д. Корма) [1, с. 54]; Малады ехаў на канях за мною. Сяброўкі ставілі яму розныя перашкоды, каб памятаў, што ў сямейным жыцці не ўсё будзе добра і лёгка. Прышоў да мяне, пацалаваў у шчаку, падарыў кветкі, узяў за руку і павёў да цялегі. На дарозе ў царкву не павінны былі распрэціся коні. Гэта не да добрага. Калі маладая залазіла на воз, нельга было станавіцца на калясо, а то дзяцей не будзе. <...> Госці бялілі печку, каб жыццё маладых было светлае і чыстае, як пабеленая печ (д. Носовічы) [1, с. 56]; Свякруха сустракае маладых, корміць іх мёдам. Затым абсыпае іх зернем, бярэ рушнік, звязвае рукі і вядзе ў хату (д. Носовічы) [1, с. 58]; Калі вяселле заканчвалася, свякруха брала рушнік, складвала ў яго выцёртыя талеркі, вількі, ложка, стаканы, абвязвала рушнік лентай васьмёркай, як маладца і клала яго ў сундук. Гэты рушнік ніколі не развязваўся. Толькі тады, калі праз тры гады ў маладых не было рабёнка, муж мог аддаць рушнік жонцы і адправіць яе дамоў (д. Боршэвка) [4, с. 250].* Приведенные контексты иллюстрируют нерасчлененность в сознании этической нормы и правила поведения. Примером становятся привычные, поддерживаемые традицией общепринятые действия. Регулирующую функцию в сохранении традиции, передаче культурного, материального и духовного наследия выполняет старшее поколение.

Изучение свадебного обряда Добрушского района доказывает, что механизм социального регулирования поведения людей сводился к их непосредственному контактному взаимодействию, следованию традициям, воспринимавшимся в качестве образцовых. Фольклорный материал Добрушского региона сохраняет в себе как универсальные традиционные черты, так и самобытные признаки, обусловленные культурно-историческим своеобразием этой местности.

## Літэратура

1 Вясельная традыцыя Гомельшчыны : фальклорна-этнаграфічны зборнік / укладанне В. С. Новак; Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны. – Мінск : Права і эканоміка, 2011. – С. 52–61.

2 Вяселле на Гомельшчыне : фальклорна-этнаграфічны зборнік / Укладанне, сістэматызацыя, тэксталагічная праца і рэдагаванне І.Ф. Штэйнера, В.С. Новак. – ЛМФ “Нёман”, 2003. – С. 168–181.

3 Холявко, Е.И. Особенности эвфемизации лексики свадебной обрядности восточных районов Гомельской области / Е.И. Холявко // Скарынаўскія традыцыі: гісторыя і сучаснасць : зборнік навуковых артыкулаў : у 2 ч. Ч. 1 / рэдкал. : А. М. Ермакова (гал. рэд.) [і інш.] ; М-ва

адукацыі РБ, Гом. дзярж. ун-т імя Ф. Скарыны. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2015. – С. 106–110.

4 Новак, В. С. Рэгіянальна-лакальныя асаблівасці фальклорных традыцый Добрушчыны / В.С. Новак // Зямля чароўная дабра : Добрушскі край : гісторыя і сучаснасць / пад агульнай рэдакцыяй А. А. Станкевіч. – Гомель : ААТ «Полеспечать», 2008. – С. 161–259.

УДК 811.161.3'373.2' 282.2 (476.2)

*С. В. Чайкова*

## **Найменні пасудзін для гаспадарчых патрэб у гаворках Гомельшчыны**

Аб'ектам даследавання ў дадзеным артыкуле з'яўляюцца найменні пасудзін для гаспадарчых патрэб, што ўжываюцца ў сучаснай беларускай літаратурнай мове (падаецца іх лексічнае значэнне згодна з “Тлумачальным слоўнікам беларускай мовы”) і гаворках Гомельшчыны (паводле дыялектных слоўнікаў гэтага рэгіёна).

Беларуская дыялектная лексіка заўсёды будзе выклікаць цікавасць у вучоных: як лінгвістаў, так і гісторыкаў, этнографіаў, культуролагаў. Бо гэта не толькі крыніца для папаўнення літаратурнай мовы, яе рэзерв, але і частка матэрыяльнай і духоўнай культуры, адзін з элементаў этнаграфічнай адметнасці беларусаў.

У штодзённым побыце людзі ніяк не могуць абысціся без выкарыстання рознага роду *пасудзін* (‘асобных прадметаў посуду, у якія можна наліць, насыпаць ці пакласці што-небудзь’ [3, т. 4, с. 293–294]). Яны ўжываюцца пры выкананні кухонных работ, прызначаны для трымання і захоўвання зерня, сала, мёду, іншых харчовых прадуктаў і вадкасцей, для пераноскі або перавозкі розных рэчаў, а таксама як тара для нехарчовых вырабаў.

Шмат пасудзін прызначана для гаспадарчых патрэб і актыўна выкарыстоўваецца беларусамі ў штодзённым сялянскім побыце. На Гомельшчыне зафіксавана значная колькасць дыялектызмаў, што адрозніваюцца ад адпаведнікаў сучаснай беларускай літаратурнай мовы фанетычнымі, словаўтваральнымі або лексічнымі асаблівасцямі. Так, наогул для назвы пасудзін гаспадарчага прызначэння ў некаторых раёнах ужываюцца сінонімы *судно́* (*Паставіла судно́ з*

*торхам* (Лоеўск.) [6, с. 345]) і *байняк*: (*Байняк* – *эта такая пасудзіна з ручкамі з двух бакоў* (Карм.) [1, III, с. 182]).

У гаспадарчым побыце ‘пасудзіна цыліндрычнай формы з дужкай, у якой носяць або захоўваюць ваду і іншыя вадкасці’, – *вядро* [3, т. 1, с. 598] – мае шырокае ўжыванне: выкарыстоўваецца для вады і іншых вадкасцей, а таксама як тара для харчовых прадуктаў і нехарчовых рэчаў. Дадзеная назва ўжывалася “у сістэме мер Вялікага Княства Літоўскага для адзінкі вымярэння вадкіх рэчываў, роўнай прыблізна 10 л. У сучаснай беларускай мове слова не страціла значэння меры, але не з’яўляецца адзінкай вымярэння” [5, с. 124].

У вельмі багатым на дыялектныя найменні рэгіёне – Тураўшчына – выкарыстоўваюцца фанетычныя і словаўтваральныя варыянты гэтай лексемы, а менавіта: *ведро* і *вёдры* (Мінск л.) (*У мене е вёдро ягод вўсушыць; Хто з вёдрамі, хто з сокёрою бегуць на пожар; Перэйшла дарогу з нішчымнымі вёдрамі; Ох, е сова, а очы, ек этэ ведро; З одного кóрэня тых лосей ведро нарэшш*), *ведзёрцэ* (маленькае вядро) (*Ведзёрцэ той рыбы неслі; Вона ж мне ведзёрцоў чотыры дала*) [4, т. 1, с. 108-109]. Зафіксавана назва для вялікага вядра – *вядрышча*: *Як угледзела гэта, дык аж вядрышча выпусціла з рук* [2, с. 33].

Для кармлення жывёлы сяляне выкарыстоўваюць розныя пасудзіны, у тым ліку такія, як *карыта*, *ражка*, *цэбар*.

*Карыта* (памянш. *кары́тца*) – гэта ‘прадаўгаватая пасудзіна, выдзеўбаная з дрэва або збітая з дошак, якая скарыстоўваецца звычайна для кармлення жывёлы’ [3, т. 2, с. 652]. У гаворках Тураўшчыны згодна з дыялектнымі асаблівасцямі гэтага рэгіёна выкарыстоўваюцца фанетычны варыянт *коры́то* (памянш. *коры́тцэ*): *З дзерэва коры́то* [4, т. 2, с. 222].

*Цэбар* – ‘шырокая круглая драўляная пасудзіна з клёпак з двума вушкамі’ [3, т. 5, с. 264]. Сярэдні дыяметр гэтай гаспадарчай пасудзіны 40–50 см, дно трохі вузейшае, верх – шырэйшы; былі і прамыя цэбры. У іх замешвалі сечку, рабілі “паранку” (сечку залівалі кіпнем) карове, каню. Цэбры меншых памераў выкарыстоўвалі для прыгатавання пойла цялятам, ягнятам. Для зручнасці пераносу ў “вушках” свідравалі адтуліны, у якія можна было прасунуць палку. Пусты цэбар пераносіў за “вушкі” адзін чалавек, а напоўнены неслі ўдваіх, узяўшыся за канцы прасунутай палкі [5, с. 524].

У гомельскіх гаворках дадзеная назва ўжываецца з адзначаным вышэй значэннем, а таксама са значэннем ‘вядро’ (у тым ліку калодзежным) у словаўтваральных варыянтах: *цаба́рка*, *цыба́ра*, (памянш. *цыба́рка*), *цыбе́рка*, *цэбрык* (памянш. да *цэбар*) (*Поўную*

цаба́рку выпіў цялок пойла (Ветк.); Вазьмі цяба́рку і схадзі на ваду; Вядро ў нас завуць цяба́ркай, ім ваду чэрнаюць з калодзежа; Цыба́ра ў нашым калодзізе дзеравяная (Добр.); Цыбе́рка ў нас страшно цячэ, другую павесіць трэба (Маз.); Цэбрыка ў хаце ня было; На калодзезі цябе́рка адарвалася (Б.-Каш.) [1, X, с. 112–113, 117–119].

На Лоеўшчыне лексема **цэ́бер** выкарыстоўваецца ў якасці наймення вядра (*Налівалі ваду у цэ́беры, дежкі налівалі*), а таксама ў якасці назваў пасудзіны для кармлення жывёлы (*У цэ́беры замешываюць коровам; Хто кажэ цэ́бер, а хто ражка; Што не паснедалі, трэба у цэ́бер вуліць*) і пасудзіны, у якой мыюць бялізну (*Замачу у цэ́беры і пасціраю; Мне калісь зделаў чалавек еты цэ́бер, дак я мо больш дваццаці годоў у ім сціраю*) [6, с. 403].

Вёдры на каромысле ў Буда-Кашалёўскім, Светлагорскім і Чачэрскім раёнах Гомельшчыны маюць найменне **суды**: *На ноч прынесла суды вады, дык усю выхлябала; Байбук вырас нейкі, хоць бы матцы суды якія вады прынёс* [1, VIII, с. 175].

‘Драўляная пасудзіна ў выглядзе цэбрыка з ручкай, прызначаная для розных гаспадарчых патрэб (зліваць ваду, даваць корм жывёле)’ [3, т. 4, с. 562], у літаратурнай мове мае назву **ра́жка**. Гэта бандарная пасудзіна падобна да цэбра, але мае меншы памер (ёмістасць 15–20 л). Рабілі ражку з кароткіх клёпак, па форме яна цыліндрычная ці крыху расшыраная ўверсе; нярэдка яна мела ножкі, утвораныя трыма падоўжанымі клёпкамі, яшчэ дзве больш доўгія клёпкі выступалі зверху і мелі адтуліны, утвараючы вушкі, да якіх прымацоўвалі пяньковую ці лыкавую почапку. Звычайна ў ражцы таўклі параную бульбу і замешвалі напаўвадкі корм (мешанку) для свіней. У наш час амаль выйшла з гаспадарчага ўжытку [5, с. 423].

У Лоеўскім раёне ўжываецца літаратурнае найменне **ра́жка** (*Ра́жка – маленькі цэбрык; Налі ў ра́жку вады; Корова лезе ап’яць у ра́жку*) (ужываецца таксама ў пераносным значэнні як ‘твар’ (*груб.*) (*Раз’еў ра́жку, аж вачэй не відна*), а таксама са значэннем ‘галава’ (*Ну і ра́жка у цебе: шапка на патыліцы*) [6, с. 302]. У Кармянскім раёне замест дадзенага слова выкарыстоўваецца сінонім **лаганка**: *Лаганку ету цягні ў сенцы* [1, V, с. 99].

Для выпарвання і мыцця бялізны беларусы карысталіся такімі пасудзінамі, як **балёя**, **начоўкі** (**но́чвы**), **жлукта**.

**Балёя** – гэта ‘вялікая нізкая пасудзіна з драўляных клёпак або металічная, у якой звычайна мыюць бялізну’ [3, т. 1, с. 333]. Гэты бандарны выраб выкарыстоўваўся таксама для купання. Рабілася балёя з кароткіх клёпак, што расстаўляліся вакол шырокага круглага ці авальнага днішча; з вушкамі ці без іх. Авальная балёя больш

зручная ў практычным ужыванні. Бытавала пераважна ў заходняй частцы Беларусі, на ўсходняй – у хатнім ужытку балею часцей замянялі н́очвы. У наш час у народным побыце драўляная балея сустракаецца рэдка, часцей выкарыстоўваюцца металічная ці пластмасавая [5, с. 47]. Гэта найменне ў літаратурнай форме *балéя* (*Наліла воды цэлу балéю*) адзначана ў Тураўскім слоўніку [4, I, с. 40].

‘Прадаўгаватая драўляная ці металічная пасудзіна для мыцця бялізны і іншых гаспадарчых патрэб’ ва ўнарманаванай мове мае дзве сінанімічныя назвы *начо́ўкі* і *но́чвы* [3, т. 3, с. 340, 417]. Гэта карытападобная пасудзіна з шырокім адкрытым верхам прызначалася для мыцця бялізны, прыгатавання сечанай капусты (якую ссыпалі затым ў бочкі), мяса для каўбас і інш. Рабілі пасудзіну з драўлянага цурбана (асіны, ліпы), колатага папалам; ёмістасць выдзёўбвалі цяслай, сценкі і дно знутры зладжвалі скобляй, разцом. З сярэдзіны ХХ ст. замест драўляных усё часцей ужываюцца металічныя начоўкі, якія бытуюць і ў наш час [5, с. 365].

У гомельскіх гаворках зафіксаваны фанетычныя, словаўтваральныя і памяншальныя варыянты: у тураўскіх – *начо́ўкі* (памянш. *начо́вочкі*) (*Бэрэ начо́ўкі і палае пшоно; Начо́ўкі робілі з вербі; Кажуць, колісь картоплі з маленькіх начо́вочэк елі*) і *но́чвы* (*но́чву*) (*Положаць у но́чвы сцёгна да опсоляць, а потым подвешвалі; Но́чвы з вецёл наробіў аж трое; Но́чву полаць папашню і но́чву велікіе на муку булі*) [4, III, с. 215], у іншых – *начо́вачкі* (*Падай начо́вачкі, трэба прапалаць зярно* (Рэч.); *Хадзем я вам начо́вачкі пакажу* (Б.-Каш., Браг., Жлоб.) і *начні* (*Начні вазьмі ў сенцах, іны нада мне* (Раг.) [1, V, с. 168–169].

‘Невялікія начоўкі для зернеачысткі ў хатніх умовах’ ва ўнарманаванай мове маюць найменне *апалу́шкі* [3, т. 1, с. 242]. У народна-дыялектнай мове жыхароў Гомельшчыны маюцца словаўтваральныя варыянты: у Рэчыцкім раёне – *апалáнікі* (*апалáнкі*) (*У апалáніках зярно палаюць, як начовачкі такія; Дай мне твае апалáнкі, апалаць крупы*) [1, III, с. 174], у Добрушскім, Кармянскім і Чачэрскім раёнах – *палáнкі* (*Нада палáнкі круп прапалаць; Вазьмі палáнкі і папалай проса*), у Брагінскім – *палáннік* (*Поўны палáннік насыпала грэчкі мне*) [1, VI, с. 149].

*Жлукта* – гэта ‘невялікая драўляная пасудзіна з клёпак, сцягнутых абручамі, для захоўвання розных сельскагаспадарчых прадуктаў’ [3, т. 2, с. 572] – выкарыстоўвалася на Гомельшчыне таксама для выпарвання бялізны. У тыповым варыянце жлукта мела кадзепадобную форму, да 1 м у вышыню, на трох ножках (утвараліся даўжэйшымі клёпкамі). Бялізну складвалі ў жлукту і залівалі

шчолакам або перасыпалі попелам, потым залівалі кіпенем. Праз некаторы час ваду злівалі праз адтуліну ў днішчы (закрывалася коркам), а бялізну паласкалі ў балеі ці ночвах. У сялянскім побыце жлукта выкарыстоўвалася да сярэдзіны XX стагоддзя [5, с. 195].

Найменне *жлукта* зафіксавана ў розных раёнах Гомельшчыны: *У нас жлукта было дзеравянае* (Гом.); *Дай мне свайго жлукта плацяца пазаліць* (Браг., Б.-Каш., Ветк., Добр., Ельск., Маз., Нар., Петр., Раг., Рэч., Хойн., Чач.); *Жлукта – гэта ў нас дзежка без дна* (Браг.); *Дзе наша жлукта стаіць* (Карм.); *Калісь палатняныя сарочки залілі ў жлукце* (Жлоб., Раг., Светл.) [1, IV, с. 140]; *У жлукці той сціралі палатнянае беллё; Золім у жлукці, і полотно робіцца белым; Эта раней былі жлукты, да і цяпер ены е* (Лоеўск.) [6, с. 115].

Для нехарчовых вадкасцей маюцца разнастайныя пасудзіны і ёмістасці, якія на Гомельшчыне маюць дыялектныя найменні.

У Буда-Кашалёўскім раёне для наймення каністры выкарыстоўваецца лексічны сінонім *бальзánка* (*Купі мне бальзánку ў Чачэрску*) [1, III, с. 184], на Лоеўшчыне ‘каністра для газы’ – гэта *плешáнка* (*Вазьмі плешáнку да прынесі карасіну*) [6, с. 270], на Тураўшчыне ‘пасудзіна для керасіну’ мае найменне *ба́ня*<sup>1</sup> (*Му бралі карасіну ў тые ба́ні да свецілі*) [4, I, с. 41]. Пры гэтым апошняя назва ўступае ў аманімічныя адносіны: *ба́ня*<sup>2</sup> – ‘пухір, вадзянка, прыпухласць’ (*Вот такіе ба́ні под подошвами! Подбіў око, аж ба́ні подзелаліся*) і *ба́ня*<sup>3</sup> – ‘купал у царкве’ [4, I, с. 41].

Адно са значэнняў слова *чарпа́к* – ‘коўш, пасудзіна для чарпання якой-небудзь вадкасці’ [3, т. 5, с. 302]. Чарпак для вылівання вады з лодкі на Тураўшчыне мае назву *вуліўка*: *Вуліўка з дуба, воду вуліваць. Вулеўка е? Надо воду вуліваць, ато потонем* [4, I, с. 165].

На Лоеўшчыне для наймення каўша для адлівання вады з лодкі ўжываецца намінацыя *адліва́шка* (*атліва́шка*): *Адліва́шкai вычарпай ваду; Атлівалі ваду атліва́шкai, хацелі рэчку атліць* [6, с. 26].

*Кані́стра* – гэта ‘плоскі бак з герметычнай накрыўкай для захоўвання вадкасцей (бензіну, змазачных масел і пад.)’ [3, т. 2, с. 615], а ў сваю чаргу *бак* – гэта ‘закрытая пасудзіна для вадкасцей’ [3, т. 1, с. 327].

Такі бандарны выраб як *бо́чка* (‘вялікая цыліндрычная пасудзіна з двума плоскімі днішчамі, зробленая з выпуклых драўляных клёпак, сціснутых абручамі, або з бляхі’ [3, т. 1, с. 397]) мае ўніверсальнае выкарыстанне: для падвозу вады, квашання капусты, салення гуркоў, мачэння яблык і пад., як тара для захоўвання розных харчовых прадуктаў. Акрамя таго, бочкі могуць выкарыстоўвацца як тара для захоўвання розных рэчаў. У Лельчыцкім раёне адзначана дыялектнае найменне бочкі для трымання бялізны – *бо́ння*: *Цяпер шкапы, а колісь мы шмацце ў бо́нні клалі* [1, III, с. 194].

У гомельскіх гаворках сустракаюцца найменні пасудзін гаспадарчага ўжытку, якія не маюць тоесных ці блізкіх адпаведнікаў (акцэнталагічных, фанетычных, словаўтваральных ці іншых варыянтаў) у сучаснай беларускай літаратурнай мове.

Так, пасудзіна для збірання ягад у Лельчыцкім і Мазырскім раёнах мае найменне *набэрак* (*А мой набэрак скоро будзе поўны; Набрала ягад два набэркі*), у Светлагорскім раёне зафіксавана памяншальная назва *набэрачак* (*Набрала набэрачак ягад і шчэ трохі*), у Калінкавіцкім і Жыткавіцкім раёнах ужываецца намінацыя *набірак* (*Набірак малін назьбірала; Назьбірала пяць набіркаў маліны*), у Нараўлянскім – *набірач* (*От я одын набірач ягад набрала*) [1, V, с.148–149].

*Банка* ('шкляная або бляшаная пасудзіна, звычайна цыліндрычнай формы' [3, т. 1, с. 338]) для чарвей на Нараўляншчыне мае найменне *чэрванка*: *Узяў чэрванку накапаць чарвей* [1, X, с.127].

У многіх раёнах Гомельскай вобласці зафіксавана найменне *памыйніца* як назва пасудзіны для памыяў: *Вынясь памыйніцу і вылі ў яму* (Б.-Каш.); *Вылі памыі ў памыйніцу* (Ветк.); *Вылі ў памыйніцу, карові будзя* (Гом., Добр., Маз., Рэч.) [1, VI, с. 155]; на Тураўшчыне назва 'вядра для памыяў, памыйніцы' мае словаўтваральны варыянт ад лексемы *вядро* са зневажальным адценнем – *ведрышчэ* (*ведрышце*) [4, I, с. 109].

Такім чынам, у гаворках Гомельшчыны зафіксаваны найменні пасудзін для гаспадарчых патрэб: некаторыя з іх супадаюць з літаратурнымі намінацыямі, большасць мае фанетычныя ці словаўтваральныя (часцей) варыянты ад унармаваных адзінак, сустракаецца і пэўная колькасць лексічных сінонімаў.

### Спіс умоўных скарачэнняў раёнаў

Браг. – Брагінскі, Б.-Каш. – Буда-Кашалёўскі, Ветк. – Веткаўскі, Гом. – Гомельскі, Добр. – Добрушскі, Жлоб. – Жлобінскі, Жытк. – Жыткавіцкі, Ельск. – Ельскі, Калінк. – Калінкавіцкі, Карм. – Кармянскі, Лельч. – Лельчыцкі, Лоеўск. – Лоеўскі, Маз. – Мазырскі, Нар. – Нараўлянскі, Петр. – Петрыкаўскі, Раг. – Рагачоўскі, Рэч. – Рэчыцкі, Светл. – Светлагорскі, Хойн. – Хойніцкі, Чач. – Чачэрскі.

### Літаратура

1. Матэрыялы для дыялектнага слоўніка Гомельшчыны. – У кн.: Беларуская мова і мовазнаўства. Міжвуз. зборнік. Беларуская мова. – Мінск : Выдавецтва БДУ імя У. І. Леніна. Вып. 3. А–Д. – 1975.– 264 с.;

Вып. 4. Е–К. – 1976. – 276 с.; Вып. 5. Л–Н. – 1977. – 184 с.; Вып. 6. П. – 1978. – 240 с.; Вып. 8. С. – 1980. – 192 с.; Вып. 10. Х–Я. – 1982. – 160 с.

2. Народная лексіка Гомельшчыны ў фальклоры і мастацкай літаратуры : слоўнік / пад рэд. У.В. Анічэнкі. – Мінск : Выд-ва БДУ імя У. І. Леніна, 1983. – 174 с.

3. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т. / пад агульн. рэд. К.К. Атраховіча (Кандрата Крапівы). – Мінск : Беларус. Сав. Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі. Т.1. А – В. – Мінск, 1977. – 608 с.; Т.2. Г–К. – 1978. – 768 с.; Т.3. Л–П. – 1979. – 672 с.; Т.4. П–Р. – Мінск, 1980. – 768 с.; Т.5. Кн.2. У – Я. – 1984. – 608 с.

4. Тураўскі слоўнік : у 5 т./ склад. А.А. Крывіцкі, Г.А. Цыхун, І.Я. Яшкін [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, Т.1. А – Г. – 1982. – 255 с.; Т.2. Д–К. – 1982. – 271 с.; Т.3. Л–О. – 1984. – 311 с.

5. Этнаграфія Беларусі : Энцыкл. (Беларус. Сав. Энцыкл.; Рэдкал : І.П. Шамякін (гал. рэд.) і інш. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 575 с.

6. Янкова, Т. С. Дыялектны слоўнік Лоеўшчыны / Т. С. Янкова. – Мінск: Навука і тэхніка, 1982. – 432 с.



УДК 821.161.3'06-14:111.11

*А. В. Анцімонік*

## **Феномен смерці ў кантэксце экзістэнцыйнай праблематыкі сучаснай беларускай лірыкі**

У артыкуле на прыкладзе лірычнай творчасці прадстаўнікоў так званага сярэдняга пакалення сучасных беларускіх аўтараў асэнсоўваюцца спосабы ўвасаблення феномена смерці ў кантэксце экзістэнцыйнай праблематыкі. Праз зварот да вершаў А. Сыса, Л. Сом, В. Шніпа, Л. Рублеўскай, І. Бабкова і Г. Дубянецкай разглядаецца спецыфіка асэнсавання паэтамі скону як прыватнай з’явы і як філасофскай катэгорыі. Робяцца высновы пра пераважна традыцыйны падыход да яе ўвасаблення, амдысловую канцэпцыю “пазітыўнага фаталізму”, якая дамінуе ў творчасці пералічаных паэтаў.

Феномен смерці асэнсоўваецца чалавецтвам з далёкіх часоў. І калі першапачаткова людзі ўсведамлялі скон як пераход з аднаго свету ў іншы, то ў працэсе гістарычнага развіцця з абвастрэннем пачуцця індывідуальнага быцця ўяўленні пра экзістэнцыйныя межы чалавечага існавання змяніліся. Асаблівая ўвага да гэтага пытання ў філасофіі была звернута ў 19 стагоддзі, калі, паводле Ю. Давыдава, “<...> факт чалавечай «канечнасці», з якім па-свойму спраўлялася кожная з вялікіх культур мінулага, выйшаў на першы план. Смерць стала саліраваць на сцэне чалавечай свядомасці, прыцягваючы напружаную ўвагу індывіда <...>” [1, с. 28]. У сістэме поглядаў А. Шапэнгаўэра пытанне значэння смерці становіцца галоўным у сувязі з ідэяй бессэнсоўнасці жыцця як асобнага індывіда, так і чалавечага роду ўвогуле. Філософ скіроўвае ўвагу на тое, што менавіта скон “<...> з’яўляецца сапраўднай мэтай жыцця, і ў тое імгненне, калі смерць прыходзіць, спраўджваецца ўсё тое, да чаго на працягу ўсяго жыцця мы толькі рыхтаваліся <...>” [2, с. 216]. Вялікую цікавасць да асэнсавання феномена смерці праяўлялі і С. К’еркегор (са сваім паняццем “хвароба к смерці”), і М. Хайдэгер,

які лічыў скон важнейшым за жыццё (“быццё-к-смерці”), і З. Фрэйд з выдзяленнем бессвядомых тэндэнцый да самаразбурэння і вяртання да стану небыцця, і шэраг іншых мысляроў.

У XX стагоддзі смерць стала адным з самых важных праблемных пытанняў экзістэнцыялістаў з іх увагай да ўнікальнасці кожнага асобнага чалавечага існавання, а значыць, і ўнікальнасці кожнага чалавечага скону. У гэты час з’ява канечнасці чалавечага жыцця цікавіла не толькі філосафаў, але і пісьменнікаў, якія, асэнсоўваючы складаныя гістарычныя падзеі і сваё стаўленне да іх, не маглі абмінуць праблему скону. Дадзеная праблема арганічна выяўляецца ў мастацкіх творах А. Камю, Ж.-П. Сартра, Э. Хэмінгуэя, Э. М. Рэмарка, М. Цвятаевай, З. Бядулі, М. Гарэцкага, В. Быкава і многіх іншых.

Цэнтральная катэгорыя экзістэнцыялізму – экзістэнцыя (лац. “існаванне”); яе спасціжэнне магчымае толькі ў “памежнай сітуацыі”, пад якой разумеецца *смерць*, а таксама страх, барацьба, віна, пакуты і да т. п. Асэнсаванне экзістэнцыі як сапраўднага існавання адкрывае чалавеку магчымасць выйсця за межы будзённасці, скіроўвае яго ўвагу да ўласнага быцця і яго трансцэндэнтнай сутнасці. Пры гэтым паняцце экзістэнцыйнай свядомасці, па словах В. Заманскай, “можа быць вызначана як катэгорыя метаасцягоўная. Можна сцвярджаць, што кожны мастак, пераадолюючы ўспрыняцце жыцця ў адным вымярэнні, пранікаючы за межы адлюстравання знешняга, павярхоўнага слоя жыцця, то бок набліжаючыся да знаходжання сутнасцяў быцця, амаль непазбежна ўступае ў арбіту экзістэнцыйнай свядомасці” [3, с. 26].

Сітуацыя смерці часта абыгрываецца і ў сучаснай беларускай літаратуры. Не абмінулі яе і прадстаўнікі так званага сярэдняга пакалення паэтаў (А. Сыс, Л. Сом, В. Шніп, Л. Рублеўская, І. Бабкоў, Г. Дубянецкая і інш.). Увага аўтараў скіравана не толькі на асэнсаванне непазбежнасці ўласнага скону, але і на смерць як феномен, з’яву быцця, філасофскую катэгорыю.

Як ні дзіўна, фізічная смерць у такіх вершах, як правіла, набывае пазітыўныя канатацыі. Большасць лірычных суб’ектаў адмаўляе страх перад гэтай з’явай і нават сцвярджае яе прывабнасць: тут і “асалода скону” [4, с. 58] (верш “Хто мы” Г. Дубянецкай), і “смерць – гэта свята” [5, с. 30] (верш “Калі восень...” І. Бабкова), і “вабная Жанчына” [6, с. 92] (верш “Казка пра кавярню смерці” В. Шніпа), і “Дамавіна – сімвал дома” [7, с. 64] (верш “Я баяўся страціць волю...” Л. Сом). З такога ўспрымання вырастае стаўленне да смерці як да збавення, блізкае да наступнай думкі Г. Маркузе:

“Дзеянне інстынкту смерці падпарадкоўваецца прынцыпу нірваны: яно імкнецца да таго стану «ўстойлівай задаволенасці», калі адсутнічае адчуванне якога-небудзь напружання, – стану без жаданняў” [8, с. 252]. Так, напрыклад, у І. Бабкова сустракаем наступнае параўнанне: “<...> нас зноўку прагне смерць / так матылёк імкнецца да святла” [5, с.13] (верш “Усё той жа сон...”), – а ролевы лірычны герой Л. Сом сцвярджае:

Часовым суцяшэннем смерць  
Уночы мне прыходзіць пець  
Спакою калыханку [7, с. 58].

Лірычная гераіня Л. Рублеўскай у вершы “Максіму” таксама прытрымліваецца думкі, што смерць можа быць дарэчнай: “Бядуем: смерць – зладзюга... / Не! Яна / Была тваёй збавіцелькай” [9, с. 51]. Скон (нават яго гвалтоўныя формы) успрымаецца менш разбуральным, чым здрада (верш “Я дарэшты ў тваёй уладзе...” А. Сыса), хвароба (верш “Максіму” Л. Рублеўскай), несвабода (верш “Злодзеі” Л. Рублеўскай), страх (верш “Героі” Л. Рублеўскай) ды і само жыццё (вершы “Забірай” Г. Дубянецкай, “Калі мне стане ўсё адзіна...” Л. Сом, “Балада пра сонца” В. Шніпа і інш.). Поўнае адрачэнне ад страху смерці, што, здавалася б, супярэчыць чалавечым інстынктам, часта сустракаецца ў лірыцы А. Сыса: “Не баюся я смерці, / бо хачу вельмі жыць” [10, с. 264] (верш “Песня пра каханне”).

Філасофскае асэнсаванне смерці як феномена, з’явы быцця характарызуецца імкненнем паэтаў разгледзець семантыку гэтай катэгорыі, пазбягаючы эмацыйнай афарбаванасці ці выражэння бескампраміснага стаўлення да яе. Фаталізм паэтаў сярэдняга пакалення мае адмысловае аблічча: паколькі пазбегнуць скону немагчыма, ці не лагічнай жыць напоўніцу, пакуль маеш такі шанец: “Не кажы, як вар’ят, што абрыдзела жыць, / Бо і так да цябе твая смерць прыбяжыць” [11, с. 45] (верш “Не кажы!..” В. Шніпа).

Кожны з аўтараў дэманструе ўласныя мастацкія падыходы да рэалізацыі ідэі “пазітыўнага фаталізму”. В. Шніп, як правіла, паўтарае простую ісціну аб тым, што скон – натуральнае завяршэнне жыцця (вершы “Мы – апошнія дзеці Жанчыны...”, “Мне ніколі не забіць паэта...”, “Балада Уладзіміра Караткевіча”, “Ты ведаеш даўно, што мы памром...” і інш.), а І. Бабкоў максімальна ёміста і коратка выдае метафарычныя азначэнні для згаданай катэгорыі, кшталту “смерць – гэта свята” [5, с. 30] (вершы “Калі восень...”, “за даляглядам начы...”, “Смерць – сяброўка, забытая казка...”). У вершах Л. Сом заўважнае іранічнае гучанне (вершы “Мара здохла, падняла ножкі...”, “Нашы

прыстойныя п'янкі...”), спароджанае флегматычна-абыякавым прыняццем існуючага парадку і верай у тое, што існаванне кожнага шараговага чалавека, па сутнасці, нічым не адрозніваецца ад небыцця:

З дня на дзень, з году ў год  
Ты жывеш так, і побач  
Адзінота і смерць [7, с. 28].

Л. Рублеўская часта звяртаецца да персаніфікацыі смерці (вершы “Сёмая жонка, альбо сон стомленай гараджанкі”, “Падземная варта”, “Песня паміраючага воя”), аднак гэты прыём суадносіцца ў паэтыцы не столькі з фальклорнымі традыцыямі, колькі са змрочнымі гатычнымі казкамі. Разуменне жыцця і смерці як непарыўнага цэлага заўважнае ў вершы А. Сыса “Беларускія ікары”: “Быццам дзве жабрачыя далоні – / неба і зямля, жыццё і скон” [10, с. 233], а таксама ў яго лірычных творах “Калі алені адшукваюць вадапой...”, “Песня пра каханне” і інш.

Так ці інакш, звяртаючыся да агульнай карціны ўспрыняцця смерці як феномена прадстаўнікамі сярэдняга пакалення сучасных беларускіх літаратараў, можна заўважыць, што ў большасці выпадкаў паэты і лірычныя героі іх твораў успрымаюць смерць як натуральную з’яву, неад’емную частку быцця, без якой жыццё не мела б сэнсу. На скон ускладаецца важная роля – рэгуляваць чалавечае існаванне, даваць штуршок для развіцця і пошуку сябе: “Жыццё – вялікая мана. / І толькі смерць яе спазнанне” [10, с. 118] (верш “Пайду туды, адкуль прыйшоў...” А. Сыса). Нярэдка смерць страчвае сваю трансцэндэнтную загадкаваць, як, напрыклад, у вершы “Героі” Л. Рублеўскай: “Смерць не можа быць задачай” [9, с. 72]. Часам канец жыцця нават губляе трагічнасць: “<...> гуляюць у смерць / далакопы” (верш “За небакраем Еўропы: у акопах зацізла туга...” І. Бабкова), што выклікана ўсведамленнем нявечнасці кожнай з’явы праз трансфармацыю знакамітага Саламонавага выслоўя: “Усё мінае, нават небыццё” [11, с. 124] (верш “7. Скокі смерці” Л. Рублеўскай). Таму не здзіўляе выраз, які можна разглядаць як вердыкт: “Смерць, хворасць – гэта не страшна” [12, с. 18] (верш “Балада пра чорны шоўк і белыя карункі” Л. Рублеўскай).

Цікава, што традыцыйнае атаясамліванне смерці і звязаных з ёй вобразаў, пазначаных чорным колерам [13, с. 295], у пэўных выпадках замяняецца на супрацьлеглую гаму фарбаў, якая, аднак, не пазбаўлена негатыўнага аспекту (напрыклад, у Кітаі белы колер – “<...> агульнапрыняты колер жалобы” [13, с. 26]). Так, у вершы “Недзе ў Еўропе” Л. Рублеўскай з’яўляецца сцверджанне: “У белым – болей смерці” [14, с. 11]. У вершах В. Шніпа частымі атрыбутамі смерці з’яўляюцца зімовыя пейзажы:

Толькі мы не баімся, што згубімся мы

У бялюткім прасторы нявечнай зімы,

Бо мы тут нарадзіліся, тут мы памром [6, с. 45].

Альбо: “Дзе топчуць снег збялелы людзі, / Забыўшыся, што мы памром” [15, с. 251].

Зусім інакш арганізаваны лірычныя творы, у цэнтры якіх – матыў незваротнай страты блізкага чалавека. Паэтыка вершаў, у якіх асэнсоўваецца гэтая з’ява, убірае ў сябе адмаўленне, распач, непрыняцце і іншыя падобныя эмацыйныя рэакцыі. Так, скон (уяўны ці рэальны) каханага ў лірычнай гераіні Л. Сом выклікае жаданне адчайна супрацьстаяць непазбежнаму і змагацца за яго жыццё (верш “Я не дам табе памерці...”). Лірычныя героі А. Сыса і Г. Дубянецкай таксама адмаўляюць смерць, асабліва смерць блізкага чалавека: “Не хачу смерці мамы” [10, с. 264] (верш “Песня пра каханне” А. Сыса); “<...> мой рыцару, шалік з вяровак / табе не пасуе” [4, с. 83] (верш “Пахмелле” Г. Дубянецкай). Падобная да апошняй рэпліка гучыць і з вуснаў героя І. Бабкова: “Пятля на шыі / Непатрэбная як неба” [5, с. 80] (верш “Кавярня”). Дарэчы, самазабойства фігуруе ў лірыцы прадстаўнікоў сярэдняга пакалення адносна рэдка і падаецца ці з нейтральнай пазіцыі (напрыклад, верш “Як расу баравіковую...” А. Сыса), ці з негатыўнай канатацыяй (вершы “На белым прысаку зімы...” В. Шніпа, “Ноч перад двабоём” Л. Рублеўскай), ці, што часцей, разглядаецца лірычнымі героямі ў якасці магчымага для сябе выйсця з невыноснага пакутнага стану (вершы “Забірай” Г. Дубянецкай, “Не было пятлі і пылу...”, “Калі мне стане ўсё адзіна...”, “Дажыла да зялёнай травы...” Л. Сом, “Эй, ювелір”, “Маналог Рамуальда Жакоўскага” А. Сыса і інш.).

Такім чынам, сучаснае сярэдняе пакаленне беларускіх паэтаў даволі традыцыйна падыходзіць да асэнсавання феномена смерці: праяўляючы цікавасць да дадзенага экзістэнцыйнага пытання, А. Сос, В. Шніп, Л. Рублеўская, І. Бабкоў, як правіла, не выходзяць за межы філасофскага ўспрымання скону як натуральнай і заканамернай з’явы кожнага чалавечага быцця і вырашаюць праблему ў межах фаталістычнай канцэпцыі, засяродзіўшыся на прыняцці заведзенага парадку рэчаў і трансляванні важнай ролі танатычнага імкнення ў жыцці індывіда. Лірычныя героі вершаў Л. Сом, А. Сыса, В. Шніпа, Г. Дубянецкай, разважаючы пра ўласны скон, прадстаўляюць яго ў якасці магчымасці пазбавіцца ад нясцерпных пакутаў і ўдараў жыцця і атрымаць спакой; прычым фізічная смерць у такіх выпадках набывае

пазітыўныя канатацыі. Непрыняцце пераходу ў той свет, як правіла, назіраецца ў вершах А. Сыса, Л. Сом, Г. Дубянецкай, дзе тэкстаўтваральным элементам з’яўляецца матыў незваротнай страты блізкага чалавека.

## Літаратура

- 1 Давыдов, Ю. Н. Этика любви и метафизика своеволия: Проблемы нравственной философии / Ю. Н. Давыдов. – М.: Молодая гвардия, 1989. – 317 с.
- 2 Шопенгауэр, А. Метафизика половой любви / А. Шопенгауэр. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. – 224 с.
- 3 Заманская, В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границе столетий: учебное пособие / В. В. Заманская. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 304 с.
- 4 Дубянецкая, Г. Анадэямэна: вершы / Г. Дубянецкая. – Мінск: “Медисонт”, 2008. – 92 с.
- 5 Бабкоў, І. Герой вайны за празрыстасць / І. Бабкоў. – Мінск : БГАКЦ, 1998. – 92 с.
- 6 Шніп, В. Беларускае мора: вершы / В. Шніп. – Мінск: Маст. літ., 2004. – 142 с.
- 7 Сом, Л. Свабода Слова Зіма: вершы / Л. Сом. – Мінск : Логвінаў, 2005. – 130 с.
- 8 Маркузе, Г. Эрос и цивилизация / Г. Маркузе. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2003. – 312, [8] с.
- 9 Рублеўская, Л. Замак мясячнага сьйва: вершы / Л. Рублеўская. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 126 с.
- 10 Сыс, А. Лён: выбраныя творы / А. Сыс. – Мінск : Кнігазбор, 2006. – 436 с.
- 11 Шніп, В. Выратаванне атрутай. Рублеўская, Л. Над замкавай вежай / В. Шніп, Л. Рублеўская. – Маладзечна, 2003. – 128 с.
- 12 Рублеўская, Л. Рыцарскія хронікі. Шніп, В. Воўчы вецер / Л. Рублеўская, В. Шніп. – Маладзечна, 2001. – 82 с.
- 13 Бидерманн, Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – М. : Республика, 1996. – 335 с.: ил.
- 14 Рублеўская, Л. Балаган / Л. Рублеўская. – Полацк-Мінск : выдавецкая суполка “Полацкае лядо”, 2000. – 56 с.
- 15 Шніп, В. Балада камянёў: паэзія і проза / В. Шніп. – Мінск : Маст. літ., 2006. – 318 с.

*К. М. Бандурына*

## **Сродкі ўздзеяння на чытача ў кнізе Святланы Алексіевіч “Час сэканд-хэнд”**

У дадзеным артыкуле разглядаюцца асноўныя сродкі ўздзеяння на чытача ў жанры дакументальнай прозы. На матэрыяле тэкстаў кнігі Святланы Алексіевіч “Час сэканд-хэнд” былі разгледжаны найбольш ужывальныя сродкі ўздзеяння, такія як метафара, антытэза, парцэляцыя, умаўчанне.

Аналізуючы мастацкі тэкст, часта можна дакладна вызначыць, пры дапамозе чаго аўтар дабіваецца паразумення ў чытацкай аўдыторыі, якія фрагменты тэксту выклікаюць тыя ці іншыя эмоцыі і якім чынам дасягаецца галоўная мэта аўтара: данесці сваю думку да іншых. У выпадку з дакументальнай прозай усё нашмат складаней. Дакументалістыка не прадугледжвае выдумкі, яна выкладае факты. І часам бывае даволі цяжка прасачыць, якім чынам гэтыя факты ўплываюць на чалавечую свядомасць і ці ёсць за ўсім гэтым аўтар, або пісьменнік толькі рэтранслюе і кадыфікуе інфармацыю ў пэўную форму. У мастацкай літаратуры прасачыць уздзеянне можна на розных узроўнях: тэма, ідэя твора, аўтарская задума, вобразна-выяўленчыя сродкі мовы і г. д. Уплывае на чытача і стыль аўтара, яго манера выкладаць думкі. Дакументальная проза пазбаўленая адступленняў аўтара ад факта, таму ўздзейнічаць на чытача праз такі тэкст нашмат складаней. Паспрабуем разабрацца ў гэтай праблеме на прыкладзе кнігі Святланы Алексіевіч “Час сэканд-хэнд”.

Адной з асноўных функцый тэксту як моўнай сістэмы з’яўляецца ўздзеянне на чалавека. Пры выкарыстанні мовы аўтар (адрасант) не толькі перадае пэўную інфармацыю чытачу (адрасату), але і ўплывае на яго такім чынам, каб успрыманне інфармацыі адрасатам было карысна, перш за ўсё, самому аўтару. “Уяўленне пра тэкст як пра вынік ментальнай дзейнасці чалавека, а таксама аргумент, пры дапамозе якога змяняецца карціна свету ў свядомасці рэцыпіента непазбежна прыводзіць да пытання пра ўздзеянне аўтара тэксту на кагнітыўную сістэму адрасата” [1, с. 248].

Узаемадзеянне аўтара і чытача прадугледжвае ўмяшанне першага праз тэкст у свядомасць апошняга і стварэнне ў ёй той

карціны свету, якая патрэбна аўтару. “Мова ёсць адзін з інструментаў сацыяльнай улады, улада ажыццяўляецца праз мову, сродкамі мовы” [2, с. 7]. Дасягаецца гэты эфект дзякуючы выкарыстанню шэрагу шматлікіх прыёмаў з розных навук: ад псіхалогіі да лінгвістыкі. Ніжэй разгледзім некаторыя з іх.

У сучаснай лінгвістыцы існуе выразная мяжа паміж тэкстам (аб’ектам пісьмовай прасторы) і дыскурсам (“тэкстам у дзеянні”, маўленчай прасторай). Асноўнае іх размежаванне палягае ў тым, што тэкст – катэгорыя статычная, дыскурс жа дынамічны. Уздзеянчаць на чалавека можа і тое, і другое, але ў дынаміцы эфект уздзеяння дасягаецца хутчэй за кошт большых магчымасцяў адрасанта паўплываць на суразмоўцу, часта нават невербальнымі сродкамі.

Прымяняць тэорыю дыскурсіўнага аналізу на практыцы вельмі складана, паколькі яна патрабуе высокага ўзроўню адукаванасці даследчыка, яго поўнага пранікнення ў тэкст на ўсіх узроўнях разумення гэтага тэксту, а таксама выдатнага ведання сітуацыі зносін для прачытання ўсіх магчымых сродкаў, якія выкарыстоўвае аўтар для дасягнення сваёй мэты – уздзеяння на чытача, змянення яго карціны свету.

Праблема аналізу тэкстаў Святланы Алексіевіч яшчэ складаней, бо інфармацыя, якую падае пісьменніца ў сваіх кнігах, не з’яўляецца суб’ектыўным прадуктам творчага працэсу – гэта аповеды іншых людзей. Першапачаткова дыскурс у яго неаформленым выглядзе павінен быў паўплываць на асобу аўтара, для таго, каб ён, у сваю чаргу, перанёс гэтае ўздзеянне ў выглядзе тэксту, цэльнай кнігі на чытача.

Такім чынам, аўтарскае ўздзеянне Святланы Алексіевіч можа выяўляцца толькі на ўзроўні кампазіцыі кнігі, парадку выкладання наратываў, адбору адпаведных сітуацыі кавалкаў тэксту, а таксама ў аўтарскіх рэмарках і загаловах частак кнігі. У асноўным тэксце на чытача ўздзейнічае апавядальнік.

Уздзеянне на рэцыпіента можа адбывацца пры дапамозе выкарыстання разнастайных тэхнік маніпулявання. У залежнасці ад тыпу кагнітыўнай накіраванасці ўздзеяння ўсе гэтыя тэхнікі падзяляюцца на дзве групы: уздзеянне на логіку адрасата і ўздзеянне на яго эмоцыі і пачуцці. Пры гэтым маніпуляванне можа быць здзейснена пры ўплыве як на станоўчыя эмоцыі, так і на адмоўныя. Ніжэй разгледзім асноўныя прыёмы ўздзеяння, выкарыстаныя ў кнізе “Час сэканд-хэнд”.

Адным з такіх прыёмаў, якія найбольш часта выкарыстоўваюцца для ўздзеяння на эмоцыі чытача, з’яўляецца метафарызацыя. Гэта



тлумачыцца тым, што метафара мае значны кагнітыўна-інтэрпрэтацыйны патэнцыял. Яна стварае вобраз, які звяртаецца не да лагічнага, а да вобразнага мыслення адрасата [3, с. 58].

У кнізе Святланы Алексіевіч “Час сэканд-хэнд” метафара таксама з’яўляецца адным з асноўным сродкаў уплыву на чытача. Яе выкарыстанне можна заўважыць ужо з першых старонак кнігі. З уступнага слова аўтара: “у камунізму быў вар’яцкі план – перарабіць “старога” чалавека, даўнейшага Адама” [4, с. 5]. У дадзеным прыкладзе праілюстравана такая разнавіднасць метафары, як адухаўленне. Па В. Рагойшы, “адухаўленне, або празапапея (грэч. *prosoporia*, ад *prosopon* – твар і *poieo* – раблю), – разнавіднасць метафары, перанясенне ўласцівасцей жывых істот на прадметы, абстрактныя паняцці, з’явы прыроды, рэчы” [5, с. 28]. Святлана Алексіевіч адухаўляе камунізм як з’яву, надае ёй уласцівасці чалавека, што стварае эфект рэальнага, дынамічнага дзеяння, якое здзяйснялася незалежна ад абставінаў. Каб падкрэсліць адмоўнае стаўленне да гэтай з’явы, пісьменніца выкарыстоўвае азначэнне “вар’яцкі”, якое таксама нагнана негатыўнай канатацыяй: вар’яцкі – значыць неразумны, без логікі, з адсутнасцю кантролю паводзінаў. Такім чынам, чытач адразу настройваецца на адмоўнае ўспрыняцце ў далейшым тэксце тых выпадкаў, у якіх задзейнічана слова “камунізм”.

Пры разглядзе астатніх раздзелаў кнігі трэба яшчэ раз акцэнтаваць увагу на тым, што ўздзеянне ў іх на ўзроўні асобнага слова, яго семантыкі ідзе не з боку аўтара, – ён тут пасіўны наратар – а з боку апавядальніка, таго чалавека, ад імя якога раскажваецца гісторыя. Да прыкладу, “нам трэ было дняваць і начаваць на плошчах. Давесці справу да канца – дамагчыся Нюрнберга для КПСС” [4, с. 18]. Разгледзім метафару “Нюрнберг для КПСС”. Па-першае, трэба сказаць, што Нюрнберг – гэта назва горада ў Германіі. У дадзеным кантэксце яна выкарыстоўваецца як сімвал – абагулены вобраз суда над злачынцамі. Знакаміты Нюрнбергскі працэс – шматдзённы судовы працэс над кіраўнікамі нацысцкага рэжыму Германіі па асноўных артыкулах: “злачынствы супраць чалавецтва” і “ваенныя злачынствы”. КПСС жа – галоўны кіруючы орган Савецкага Саюза, які не мае ніякага дачынення да рэжыму нацыстаў у Германіі і, у прыватнасці, да горада Нюрнберга таксама. Відавочны перанос падабенства адбываецца на ўзроўні семантыкі – апавядальнік патрабуе судавага працэсу над КПСС, аналагічнага судоваму працэсу над Трэцім Рэйхам. Такая метафара нясе ў сабе негатыўную інфармацыю і не можа станоўча ўспрымацца чалавекам, таму што яна таксама стварае адпаведную карціну ва ўспрыманні чытача, стаўленне якога да КПСС фарміруецца як негатыўнае.

*“Вы думаеце, што краіна развалілася таму, што даведаліся праўду пра ГУЛАГ? Так думаюць тыя, хто кнігі піша”* [4, с. 39]. “Краіна развалілася” – метафара, якая мае значэнне ‘перастала існаваць’, але форма дзеяслова “развалілася” нясе ў сабе адценне несамастойнасці дзеяння, адцягненае паняцце нечаканасці і непрыемнасці працэсу. Сама па сабе краіна разваліцца не можа, і гэтае разуменне прымушае чытача адмоўна ставіцца да апісанай з’явы і да прачытання ў падтэксте вобразаў асоб, якія былі вінаваты ў развале краіны.

Наступным сродкам уздзеяння ў кнізе з’яўляецца антытэза – стылістычны прыём, заснаваны на супрацьпастаўленні процілеглых з’яў, прадметаў, характараў, пачуццяў, ідэй, вобразаў і г. д. [6, с. 15].

Паводле прынцыпу антытэзы размешчаны ў кнізе ўспаміны сведкаў жнівеньскага путча (1991 г.): адны выступаюць за развал Савецкага Саюза, другія – супраць. Так паслядоўна вымалёўваецца агульная карціна, за якой выразна бачны яшчэ адзін прыём – мантаж. У шырокім сэнсе гэта адлюстраванне светапогляду аўтара, яго ўспрымання рэчаіснасці. У вузкім сэнсе мантаж – гэта спосаб пабудовы літаратурнага твора, пры якім пераважае перарыўнасць (дыскрэтнасць) малюнка, яго “разбітасць” на фрагменты [7, с. 277]. Такім чынам на аснове антытэзы Святлана Алексіевіч складае аўтарскую карціну свету ў кнізе “Час сэканд-хэнд”.

Пры больш дэталёвым аналізе прыклады супрацьпастаўлення заўважныя і на іншых узроўнях. На ўзроўні лексікі: “люблю – ненавіджу”, “камунізм – капіталізм”, “жыццё – смерць”, “танкі – кветкі”, “чырвоныя – белыя” і г. д. Напрыклад: “*Так мы ўратаваліся ад грамадзянскай вайны, а то зноў былі б «белыя» і «чырвоныя». «Нашы» – «не нашы». Замест крыві – рэчы... Жыццё! Мы выбралі прыгожае жыццё*” [4, с. 22].

У кнізе “Час сэканд-хэнд” антытэза закранае і ўзровень стылістыкі. У залежнасці ад таго, як ставіцца апавядальнік да праблемы, выкарыстоўваецца адпаведная стылістычна афарбаваная лексіка. У прыхільнікаў камунізму можна сустрэць: “**Фарс! Разыгралі фарс! Перамог бы ГКЧП, сёння жылі б у іншай краіне. Калі б Гарбачоў не збаяўся... Ці не выдавалі б зарплату шынамі і лялькамі. Шампунем. Выпускае завод цвікі – цвікамі. Мыла – мылам. Усім кажучы: паглядзіце на кітайцаў... У іх свой шлях. Ні ад каго не залежаць, ні з кога не бяруць прыклад. І ўвесь свет сёння баіцца кітайцаў...**” [4, с. 57]. І тут жа ў іх апанентаў: “*Начыталіся дысідэнцкай літаратуры. Наслухаліся. Цяпер вось яно спатрэбілася... Далі трохі падыхаць, а цяпер усё зачыніцца. Загоняць назад у клетку, умажуць нас зноў у асфальт... будзем як*

*матылькі ў цэменце...*” [4, с. 56]. У дадзеных прыкладах апавядальнікі выкарыстоўваюць эмацыянальна нагружаныя словы з гутарковага (зарплата шынамі і лялькамі) і публіцыстычнага стылю (разыграць фарс), жарганізмы (умажучь у асфальт, далі падыхаць, матылькі ў цэменце). Уздзеянне на чытача дасягаецца за кошт удалага паслядоўнага спалучэння тэкстаў супрацьлеглых меркаванняў, якія змяшчаюць у сабе словы з эмацыянальнай афарбаванасцю рознай канатацыі.

Адзін з найбольш ужывальных сродкаў уздзеяння ў кнізе “Час сэканд-хэнд” – гэта парцэляцыя. Яна ўяўляе сабою разбіўку сінтаксічнай канструкцыі на самастойныя семантычныя часткі, за кошт чаго дасягаецца яшчэ большы эмацыянальна-экспрэсіўны эффект успрыняцця. “Парцэляцыя (ад франц. *parcelle* з лац. *particular* – часціца) – такое члянэнне сказа, пры якім змест выказвання рэалізуецца не ў адной, а ў дзвюх і больш інтанацыйна-сэнсавых канструкцыях, размешчаных адна за другой з працяглымі паўзамі. Парцэляцыя як вобразна-стылістычны прыём узмацняе сэнсавыя і экспрэсіўныя адценні значэнняў” [8, с. 97].

*“Усё пачало рухацца, хістацца. Гарбачоў быў слабы. Лавіраваў. Быццам ён за сацыялізм... і капіталізму хочацца... Больш думаў пра тое, як спадабацца Еўропе. Амерыцы”* [4, с. 44]. Падзел думкі на асобныя кавалкі ўзмацняе сэнс кожнай часткі і яе ўспрыняцце чытачом. У дадзеным выпадку акцэнт робіцца на семантыку слоў “хістацца”, “слабы”, “лавіраваў”, якія маюць адмоўную канатацыю, закладваюць у падсвядомасці чытача непавагу да аб’екта размовы, складаюць такую карціну свету, пры якой чытач мае права асуджаць узгаданага ў тэксце Гарбачова і, больш за тое, дзякуючы разбіўцы “спадабацца Еўропе. Амерыцы” падсвядома фарміруецца пазітыўнае стаўленне да СССР і непрыняцце Еўропы і Амерыкі, што таксама накладвае дадатковую нагрузку на стаўленне чытача да ўсёй сітуацыі.

*“Заўсёды ў наветры, што Расія павінна стварыць, паказаць свету штосьці незвычайнае. Богаабраны народ. Адмысловы рускі шлях. Спрэс у нас Абломавы, ляжаць на канапе і чакаюць цудаў. Але не Штольцы”* [4, с. 13]. Адваротны прыклад выкарыстання парцэляцыі. Разбітая на дробныя сказы думка дапамагае стварыць эффект камічнасці, у падтэксце выразна чуецца сарказм. Дапамагаюць гэтаму спецыфічна адабраныя словы і формы слоў, такія як “богаабраны”, “адмысловы”, “Абломавы”, але парцэляцыя ўзмацняе іх уплыў, акцэнтуючы ўвагу адрасата на іранічнасці семантыкі слоў у гэтым кантэксце. За кошт закладзенага ў думцы наўмыснага высмейвання некаторых з’яў фарміруецца адпаведнае стаўленне да

Расіі як краіны ў цэлым і да расійскага народа ў прыватнасці, як да нацыі няздольных, з імперскімі амбіцыямі.

*“Я ўсё жыццё – на барыкадах, я хацела б сысці адтуль. Навучыцца радавацца жыццю. Вярнуць сабе нармальны зрок. Але дзясяткі тысячаў людзей зноў выходзяць на вуліцы. Бяруцца за рукі. У іх белыя стужачкі на куртках. Сімвал адраджэння. Святла. І я з імі”* [4, с. 12]. Акцэнты на частках думкі ў дадзеным выпадку расстаўляе сама Святлана Алексіевіч (урывак з яе ўступнага артыкула да кнігі). Пісьменніца звяртае ўвагу чытача на ўласныя жаданні і памкненні, на станоўчы бок чалавечай экзістэнцыі, які недасяжны ёй самой: “сімвал адраджэння”, “святла” і г. д. На фоне шматлікіх негатыўных фактаў такі зварот да станоўчага выдзяляецца асабліва яскрава і ў сукупнасці з тым, што адрасат чытае думкі самога аўтара, закладвае моцны супраціў негатыву ў свядомасці чытача.

Яшчэ адзін часты сродак ўздзеяння – абрыў фразы. У кнізе “Час сэканд-хэнд” яго выкарыстоўваюць як аўтар кнігі, так і амаль усе апавядальнікі, чые гісторыі выкладзены Святланай Алексіевіч. Абрыў фразы, або ўмаўчанне, недаказ адносіцца да прыёмаў паэтычнага сінтаксісу і, як і парцэляцыя, ужываецца там, дзе трэба зрабіць паўзу і звярнуць на нешта асаблівую ўвагу. “Паэтычны слоўнік” В. Рагойшы падае наступнае азначэнне гэтай з’явы: “умаўчанне – раптоўны перапынак у паэтычным маўленні, падкрэслены інтанацыйна і графічна абазначаны шматкроп’ем” [5, с. 139]. Менавіта за кошт утворанай паўзы і з’яўляецца эфект “абрыву” думкі, у апавядальніка быццам перахоплівае дыханне, і гэта прымушае суразмоўцаў слухаць яго яшчэ больш уважліва.

*“Усё жыццё верылі, што калі-небудзь будзем добра жыць. Падман! Вялікі падман! А жыццё... лепш і не ўспамінаць... цярпелі, працавалі і пакутавалі. А зараз ужо не жывём, а дні праводзім”* [4, с. 62]. У адлюстраваным прыкладзе апавядальнік робіць паўзу ў тым месцы, якое ён хацеў бы вылучыць інтанацыйна, звярнуць увагу на значнасць той інфармацыі, што была агучана. Вылучаныя паўзай словы “лепш і не ўспамінаць” даюць зразумець суразмоўцу, што ўзнятае пытанне вельмі актуальнае для таго, хто расказвае, а таксама стварае пэўны малюнак жыцця апавядальніка, які ў сваім значэнні мае адценні негатыву, клопатаў, праблем, якія не могуць падабацца чалавеку, а значыць і ўражанне ствараюць адпаведнае.

*“У нас было шмат габрэяў: Абрам, Янкель, Мордох... Іх сабралі і навезлі ў мястэчка. Яны былі з падушкамі, коўдрамі, а іх адразу ўсіх набілі. Сабралі з усяго раёна і пастралялі ў адзін дзень. Звалілі ў яму... Тысячы... тысячы людзей... Расказвалі, што трое сутак кроў ішла наверх... Зямля дыхала... жывая была зямля... На тым месцы цяпер*

парк. Зона адпачынку. З труны голасу няма. Ніхто не крыкне... Та-а-ак... Я думаю так...” [4, с. 65]. Нагружаную негатыўнымі эмоцыямі думку адрасант падсвядома разбівае на кавалкі, кожны з якіх дадае сваё значэнне да агульнага сэнсу паведамлення і ўзмацняе ўспрыняцце перадаваемых пачуццяў. Візуальна заўважныя моманты, у якіх суб’екту гаворкі быццам не хапае сілы працягнуць фразу далей, такія моманты вылучаны ў тэксце шматкроп’ямі (“звалілі ў яму”, “зямля дыхала” і г.д.). Чалавек, які будзе чытаць гэты ўрываек, павінен ўспрыняць не толькі тую інфармацыю, што перадаецца непасрэдна словамі, але і інфармацыю пра стан гаворачага, які закладзены ў падтэкст дзякуючы прыёму недаказу – гэта значыць паставіць сябе на месца апавядальніка, заняць яго пазіцыю і прыняць яе за ўласную.

*“Камунізм – як сухі закон: ідэя добрая, але не працуе. Так мой муж кажа... Чырвоныя святыя... яны былі... узяць Мікалая Астроўскага... Святы! Але кроўкі колькі пусцілі”* [4, с. 109]. Яшчэ адзін прыклад адлюстравання плыні свядомасці. Агульны кантэкст – апісанне стаўлення апавядальніка да камунізму, у якім перамяжоўваюцца два супрацьлеглыя погляды. Яны разбіваюцца паміж сабой развагамі пра Мікалая Астроўскага і камуністаў увогуле. Менавіта дзякуючы прыёму ўмаўчання тут удаецца адлюстравать бязладную плынь думак, што з’яўляецца пацверджаннем сапраўднасці тэксту, яго натуральнасці.

Мы разгледзелі асноўныя сродкі ўздзеяння на чытача, выкарыстаныя ў кнізе Святланы Алексіевіч “Час сэканд-хэнд”. Цяжкасці ў аналізе створанага пісьменніцай уласнага жанру “чалавечага дакументу” заключаюцца ў тым, што ўздзеянне аўтара і ўздзеянне апавядальніка не супадаюць, часам разыходзяцца па змесце і прыёмах. Трэба таксама адзначыць, што ўплыў адрасантаў праз тэксты кнігі адбываецца на розных узроўнях; уплыў пісьменніцы – на ўзроўні кампазіцыі ўсёй кнігі, будовы асобных яе частак, выкарыстання канкрэтных матэрыялаў для ілюстрацыі аўтарскай задумы, а таксама на ўзроўні рэмарак, каментарыяў і ўступнага слова Святланы Алексіевіч; розныя апавядальнікі ўплываюць на чытача непасрэдна праз слова, яго семантыку, падтэкст, стылістычныя, сінтаксічныя, паэтычныя прыёмы. У прыватнасці, мы разгледзелі такія прыёмы, як выкарыстанне метафары, антытэзы, парцэляцыі, умаўчання.

Адказваючы на пытанне, якім чынам чытач можа пазбегнуць уздзеяння на сваю свядомасць і фарміравання ілжывай карціны свету, трэба сказаць, што для гэтага чалавек, які бярэ ў рукі любую кнігу, павінен мець добры ўзровень адукаванасці, начытанасці, павінен умець прачытваць падтэкст, бачыць спасылкі на іншых аўтараў, на культурныя феномены, міфалагемы, топасы і г.д. Акрамя ўсяго, чытач

павінен мець уласнае меркаванне, без якога немагчыма пазбегнуць непажаданага ўздзеяння, і здольнасць верыфікаваць і фільтраваць інфармацыю.

## Літаратура

1. Славянская, Н. В. К вопросу о способах реализации воздействия в тексте эссе [Электронный ресурс] / Н. В. Славянская. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-sposobah-realizatsii-vozdeystviya-v-tekste-esse>. – Дата доступа: 02.04.2016.

2. Чернявская, В. Е. Дискурс власти и власть дискурса. Проблемы речевого воздействия: учебное пособие / В. Е. Чернявская. – 2-е издание, стереотипное. – М: Флинта: Наука, 2012. – 128 с.

3. Найдина, Д. С. Метафора в стратегиях манипулирования (актуализация эмоции страха) / Д. С. Найдина // Язык и культура. – 2011. – № 4. – С. 57–62.

4. Алексіевіч, С. А. Час сэканд-хэнд (Канец чырвонага чалавека) / С. А. Алексіевіч; пер. В. Стралко, Ц. Чарнякевіч. – Мінск : Логвінаў, 2013. – 384 с.

5. Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – Мінск : Выш. школа, 1979. – 320 с.

6. Рагойша, В. П. Літаратуразнаўчы слоўнік: тэрміны і паняцці: для школьнікаў і абітурыентаў / В. П. Рагойша. – Мінск : Нар. асвета, 2009. – 303 с.

7. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – 5-е изд., испр. и доп. – М: АCADEMIA, 2009. – 432 с.

8. Сцяцко, П. У., Гуліцкі М. Ф., Антанюк Л. А. Слоўнік лінгвістычных тэрмінаў / П. У. Сцяцко, М. Ф. Гуліцкі, Л. А. Антанюк; пад рэд. ак. АН БССР М. В. Бірылы і П. У. Сцяцко. – Мінск: Выш. школа, 1998. – 221 с.

УДК 821.161.1-32\*В. Шаламов:2-42

*А. С. Богданенков*

## **Нomo fidelis «у рассудка на краю» – поэтика религиозной нравственности в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова**

Данная статья рассматривает феномен поведения верующего человека в контексте драмы атеистического гуманизма,

развернувшейся со всей своей очевидностью в советском ГУЛАГе. Основываясь на богатом материале «Колымских рассказов» автор показывает сверхъестественный характер человечности верующих в безумном и бесчеловечном мире Колымы.

И свет во тьме светит, и тьма не объяла его.  
*Библия, Евангелие от Иоанна 1:5а.*

XX век – век-волкодав, верный мановению хозяйской руки и послушный кровожадному кличу «ату», век-людоед, жестокий и ненасытный, не знающий чувства меры, не ведающий предела своей животной страсти, век-маскарад, скрывающий подлинные лица людей и событий за гримом риторики, за искусными личинами и анонимностью. Торжество власти злодеев, дегуманизация, отключение внутреннего контроля, зло бездействия – эпидемии ушедшего столетия, отнявшие жизни у десятков миллионов людей по всему миру и обезобразившие своими язвинами-отметинами судьбы миллионов других. Имя одному из легиона этих зверств – ГУЛАГ.

Варлам Тихонович Шаламов провёл в советских лагерях в общей сложности восемнадцать лет: два с половиной года в Вишерском лагере на Северном Урале и пятнадцать с половиной лет в лагерях Колымы. Для сравнения скажем, что Александр Исаевич Солженицын провёл в лагерях восемь лет, из них почти две трети срока он работал в «шарашках», закрытых конструкторских бюро, в которых условия жизни были несравненно более лёгкими. Известный советский писатель и литературный критик Андрей Донатович Синявский, имевший пятилетний стаж лагерной жизни, утверждал, что «в лабиринте лагерей, составлявших внутренности и скелет Советской Империи, Колыма – последний, самый нижний оплот преисподней. Колыма в сталинской России – все равно что Дахау или Освенцим для гитлеровской Германии» [4, с. 338–339]. В этом царстве мерзлоты, седьмом кругу атеистического ада, Шаламова испытывали пятнадцать долгих лет.

Позже в одном из рассказов, обобщающем лагерный опыт, Варлам Тихонович написал: «Лагерь – отрицательная школа жизни целиком и полностью. Ничего полезного, нужного никто оттуда не вынесет... Каждая минута лагерной жизни – отравленная минута. Там много такого, чего человек не должен знать, не должен видеть...» [6, с. 185–186]. Воспитание и образование, внешний глянец и внутренний моральный кодекс, если таковой, конечно, имеется, исчезают без следа за короткое время лагерной жизни. «Цивилизация и культура

слетают с человека в самый короткий срок, исчисляемый неделями» [6, с. 187]. Холод и голод, побои и унижение в совокупности с шестнадцатичасовым рабочим днем и четырьмя часами сна – быстро и надежно совершают свое черное дело.

«Жизнь арестанта – сплошная цепь унижений с той минуты, когда он откроет глаза и уши и до начала благодетельного сна» [6, с. 153]. Все, что делает человека человеческим, в лагере за ненадобностью отмирает. Колымские рассказы свидетельствуют о рудиментном характере большинства качеств прошлой жизни: «Все человеческие чувства – любовь, дружба, зависть, человеколюбие, милосердие, жажда славы, честность – ушли от нас с тем мясом, которого мы лишились за время своего продолжительного голодания» [6, с. 75]. Если говорить библейским языком, то существование в ГУЛАГе равносильно забвению. Слова Шаламова о жизни в лагере практически тождественны определению смерти, данному богодухновенным мудрецом: «Минула их [умерших] любовь, их ненависть и страсти, и вовек пребудут они непричастными к жизни под солнцем» (Еккл. 9:6)<sup>1</sup>.

Что же остаётся? А остаётся зачастую одно страшное, нечеловеческое, люто ненавидимое Варламом Тихоновичем качество, которое «он называл на лагерном жаргоне «хитрожопостью» – лицемерие, двоедушие, достигающее у представителей *homo sapiens* иногда (Шаламов считал – часто, непозволительно часто!) огромной артистической изощрённости» [2, с. 5]. Что же говорить о Колыме, если нашумевший Стэнфордский тюремный эксперимент (1971 г.), в котором группа социальных психологов пыталась выяснить, что сильнее – хорошие люди или плохая ситуация, пришлось закончить досрочно, поскольку уже к шестому дню ситуация полностью вышла из-под контроля. Подытоживая результаты, исследователи пришли к выводу: «Граница между Добром и Злом, которая представлялась нам непроницаемой, оказалась весьма и весьма размытой» [3, с. 311].

И всё же вопреки тотальной дегуманизации, целенаправленно проводимой советской властью на основании многочисленных пунктов 58-ой статьи УК РСФСР, в лагере оставались люди, чьё человеческое обличье не было уничтожено. Так, в рассказе «Курсы» Шаламов через призму жизненного опыта лагерного врача Ольги Степановны Семеняк пишет: «Ольга Степановна была человеком наблюдательным и видела, что в лагере только одна группа людей сохраняет в себе человеческий образ – религиозники: церковники и сектанты» [6, с. 509]. К подобному убеждению приходит и сам

---

<sup>1</sup> Здесь и далее библейские цитаты приводятся по изданию: Библия. Современный русский перевод. М.: РБО, 2011.



Варлам Тихонович. В том же рассказе, но уже от первого лица, он пишет: «Та безрелигиозность, в которой я прожил всю сознательную жизнь, не сделала меня христианином. Но более достойных людей, чем религиозники, в лагерях я не видел. Раствление охватывало души всех, и только религиозники держались. Так было и пятнадцать, и пять лет назад» [6, с. 510]. Нужно отметить, что данный эпизод своей биографии Шаламов дублирует в написанном несколько лет спустя рассказе «Необращённый» (таблица 1).

Свидетельство это имеет особую ценность, не только потому, что зафиксировано дважды и исходит из уст очевидца, который на протяжении долгого времени мог изнутри лагеря наблюдать поведение верующих людей, но и потому, что оно сказано убеждённым атеистом, человеком нерелигиозным, которого нельзя заподозрить или обвинить в «подыгрывании» своим. И хотя библейский Бог, изгнанный советской эманацией атеистического гуманизма Маркса из мира новой России, явно не упоминается в рассказах Шаламова, Он все же имплицитно присутствует в них. Создаётся впечатление, что Варлам Тихонович в один голос с самым влиятельным богословом XX века – Карлом Бартом, чей труд, написанный вскоре после окончания Первой мировой войны, стал «бомбой в богословской песочнице», говорит нам, что «нет такого отсутствия Бога, которое не было бы окрашено Его скрытым присутствием» [1, с. xiv]. Именно Бог или, если угодно, вера в Бога, по мысли Варлама Шаламова, является залогом человечности среди тотального краха гуманизма.

Таблица 1

Рассказ «Курсы» (1960 г.)	Рассказ «Необращённый» (1963 г.)
1	2
Ольга Степановна Семеняк, бывший доцент кафедры диагностической терапии Харьковского медицинского института, не читала лекций на наших курсах. Но мы проходили у неё практику [6, с. 509]	Третьим отделением руководила Нина Семёновна – бывший доцент кафедры диагностической терапии Харьковского медицинского института [6, с. 274]
К концу практики она подарила мне старенький стетоскоп – это одна из немногих моих колымских реликвий [6, с. 509]	Я бережно храню свой старый складной стетоскоп. Это – подарок в день окончания фельдшерских лагерных курсов от Нины Степановны – руководителя практики по внутренним болезням [6, с. 271]

Окончание таблицы 1	
1	2
<p>На Украине оставались ее муж и двое детей – все погибли во время войны [6, с. 509]</p>	<p>... муж у меня погиб в Киеве. И двое детей. Мальчики. Бомба. [6, с. 274]</p>
<p>– Вот прочтите, – она протянула мне маленькую книжку, похожую на молитвенник. Это был томик Блока, малой серии «Библиотека поэта». Дня через три я вернул ей стихи. – Понравились? – Да. – Мне было совестно сказать, что я хорошо знаю, знал эти стихи. – Прочтите мне «Девушка пела в церковном хоре». Я прочел. – Теперь «О дальней Мэри, светлой Мэри»... Хорошо. Теперь вот это... Я прочел «В голубой далекой спаленке». – Вы понимаете, что мальчик-то умер... [6, с. 510]</p>	<p>– У меня есть книжка для вас. Нина Семеновна порылась в ящике стола и достала книжку, похожую на молитвенник. – Евангелие? – Нет, не Евангелие, – медленно сказала Нина Семеновна, и зеленые глаза ее заблестели. – Нет, не Евангелие. Это – Блок. Берите. – Я взял в руки благоговейно и робко грязно-серый томик малой серии «Библиотеки поэта»... Две бумажных закладки были в томике. – Прочтите мне вслух эти два стихотворения. Где закладки. – «Девушка пела в церковном хоре». «В голубой далекой спаленке». Я когда-то знал наизусть эти стихи. – Вот как? Прочтите... Я прочел оба стихотворения, и Нина Семеновна заплакала. – Вы понимаете, что мальчик-то умер... Через три дня я вернул Нине Семеновне книжку. [6, с. 277]</p>
<p>Ольга Степановна открыла ящик письменного стола и вынула книжку, похожую на томик Блока. Это было Евангелие. – Почитайте, почитайте. Особенно вот это – «К коринфянам» апостола Павла. [6, с. 510]</p>	<p>– Вы думали, что я вам даю Евангелие. Евангелие у меня тоже есть. Вот... Похожий на Блока, но не грязно-голубой, а темно-коричневый томик был извлечен из стола. – Читайте апостола Павла. К коринфянам... Вот это. [6, с. 277]</p>
<p>Через несколько дней я вернул ей книгу. Та безрелигиозность, в которой я прожил всю сознательную жизнь, не сделала меня христианином. Но более достойных людей, чем религиозники, в лагерях я не видел. Растление охватывало души всех, и только религиозники держались. Так было и пятнадцать, и пять лет назад. [6, с. 510]</p>	<p>– У меня нет религиозного чувства, Нина Семеновна. Но я, конечно, с великим уважением отношусь... [6, с. 277]</p>

Дружба в лагере была явлением исключительно редким, практически невозможным: «Для того чтобы дружба была дружбой, нужно, чтобы крепкое основание её было заложено тогда, когда условия, быт еще не дошли до последней границы, за которой уже ничего человеческого нет в человеке, а есть только недоверие, злоба и ложь» [6, с. 61]. Однако у этой лагерной аксиомы, как и у всякого правила, есть свои исключения. Одним из таких исключений стала встреча Шаламова с Адамом Фризогером, обрусевшим немцем, служившим до своего ареста пастором в немецком селе на Поволжье. Вот как в рассказе «Апостол Павел» Варлам Тихонович описывает эти отношения: «Мы жили с ним целый год в одном бараке, и не было случая, чтобы мы поругались друг с другом. Это редкость среди арестантов в лагере и в тюрьме. Ссоры возникают по пустякам, мгновенно ругань достигает такого градуса, что кажется – следующей ступенью может быть только нож или, в лучшем случае, какая-нибудь кочерга... Но с Фризогером я не ссорился ни разу. Я думаю, что в этом была заслуга Фризогера, ибо не было человека мирнее его... [со временем] мы стали еще большими друзьями» [6, с. 90–92].

Нельзя не отметить, что в рассказе «Апостол Павел» автор обращает особое внимание на действенность законов божественного мироздания, последствия которых подчас видны даже в противоестественном мире советского лагеря. Апостол Павел, чье имя в одноимённом рассказе выступает в роли камня преткновения, со свойственной Шаламову краткостью констатирует: «Не обманывайтесь: Бога не проведи! Что сеет человек, то он и пожнёт» (Гал. 6:7). Адам Фризогер, миролюбивый, добродушный, искренний, тихий и по-детски простой старик, который «никого не оскорблял, говорил мало» [6, с. 90], был объектом особого отношения: «Фризогера любила вся разведка и даже сам Парамонов» [6, с. 91].

Одной из главных святынь пожилого пастора, наряду с молитвой, была крошечная «моменталка» – ветхая, пожелтевшая и потрескавшаяся от времени фотокарточка его единственной дочери, которую он бережно хранил в засаленном кармане у самого сердца. Каждый вечер «окончив вечернюю молитву и улегшись на койку, [Фризогер] доставал фотографию дочери и поглаживал цветной ободочек» [6, с. 92]. Но однажды в ответ на заявление о розыске на имя Адама Фризогера пришло дочернее письмо с копией её заявления об отказе от отца. На небольшом листке бумаги единственная и любимая дочь «коротко и ясно писала, что, убедившись в том, что отец является врагом народа, она отказывается от него и просит считать родство не бывшим» [6, с.93]. Но письмо это так и не дошло

до адреса, поскольку заключённый Шаламов вместе с другим заключённым, который на тот момент исполнял обязанности секретаря начальника разведки, сопроводили письмо «в открытую дверцу топящейся печки» [6, с. 93]. Так посеянная Фризогером человечность, возвращалась к нему с соответствующими плодами: добро рождало добро.

Случай, описанный в рассказе «Апостол Павел», не следует рассматривать как единичный, подобные Адаму Фризогеру люди периодически встречались в лагерях ГУЛАГа, о чем недвусмысленно свидетельствует частная переписка Варлама Тихоновича. Вскоре после того, как в 11-м номере «Нового мира» за 1962 г. был опубликован рассказ «Один день Ивана Денисовича», Шаламов написал большое письмо Солженицыну. Среди главных достоинств произведения Александра Исаевича Варлам Тихонович выделял образ баптиста Алёшки, который на протяжении всего рассказа сопровождает Шухова. «Необычайно правдивой фигурой в повести, авторской удачей, не уступающей главному герою, я считаю Алёшку, сектанта, и вот почему. За двадцать лет, что я провёл в лагерях и около них, я пришёл к твёрдому выводу – сумма многолетних, многочисленных наблюдений – что, если в лагере и были люди, которые, несмотря на все ужасы, голод, побои и холод, непосильную работу, сохранили и сохраняли неизменно человеческие черты, – это сектанты и вообще религиозники, включая и православных попов. Конечно, были отдельные хорошие люди и из других «групп населения», но это были одиночки, да и, пожалуй, до случая, пока не было слишком тяжело. Сектанты же всегда оставались людьми» [7, с. 279].

Не секрет, что физиологические потребности в пище, питье, кислороде, сне и т. д., крайне важны для человека, неслучайно Абрахам Маслоу поместил их в основание своей пирамиды потребностей. При помощи многочисленных экспериментов было установлено, что «если у человека одна из этих потребностей остается неудовлетворенной, она очень быстро становится настолько доминирующей, что все другие потребности исчезают и отходят на задний план» [5, с. 489]. История знает множество примеров, когда поиски еды толкают голодных на безумные поступки. Так, в рассказе «Домино» автор повествует об осужденном военным трибуналом лейтенанте танковых войск, который, работая на прииске, «был уличен, что ел мясо человеческих трупов из морга, вырубая куски человечены, «не жирной, конечно», как он совершенно спокойно объяснял» [6, с. 164]. Оно-то, конечно, жутко и бесчеловечно, «да есть, наверно, – заключает Шаламов, – дела и похуже, чем обедать человечьим трупом» [6, с. 164]. Есть-то оно есть, да Варлам

Тихонович не собирается так просто мириться с подобным положением дел.

Рассказу «Домино» в качестве антитезы предшествует небольшой рассказ «Выходной день», в центр внимания которого помещается заключенный Замятин, бывший в прошлом православным священником. Самым важным и самым последним, «что помогало [ему] жить, цепляться за жизнь» [6, с. 157], была литургия Иоанна Златоуста. Он использовал любую возможность, чтобы повторить, вспомнить воскресную службу. В этом смысле православный священник Замятин абсолютно тождественен протестантскому пастору Адаму Фризогеру, который каждый день перед сном, чтобы не забыть, перечислял имена двенадцати апостолов.

Но вот однажды Замятин, сам того не зная, преступил усвоенный им с детства порядок вещей. А произошло это так: вечером этого самого выходного блатари решили угостить бывшего священника блюдом совершенно невероятным для лагерных мест – мясным супом. «Семён обвел нары глазами. – Тогда попу отдадим. Э, батя, вот прими от нас баранинки. Только котелок вымой...» [6, с. 158]. Движимый хроническим чувством голода Замятин был рад такой подачке. Без какой-либо задней мысли в считанные минуты он доел остатки подаренного супа и дочиста вымыл котелок. Но вернувшись в барак, священник узнал, что мясо-то в супе было не баранье, а собачье. «Это, батя, не баранина, а псина. Собачка тут к тебе ходила – Норд называется» [6, с. 158]. Реакция Замятина была иной, нежели оправдательно-спокойные объяснения лейтенанта-каннибала: «Замятин... повернулся и вышел. [он] стоял за дверьми на снегу. Его рвало» [6, с. 158]. Несмотря на невольный грех, грех совершенный по неведению, священник не смог согласиться со случившимся. Хоть мясо, по его словам, и «было вкусное. Не хуже баранины» [6, с. 158], всё же некая нравственная сила проявила себя в автоматическом рвотном рефлексе.

Колымские рассказы, как верно отмечает Валерий Есипов, один из ведущих исследователей творчества Варлама Шаламова, описывают «не быт лагеря, а человека в этом страшном, неслыханном «быту». Каким он может стать, этот гордый венец творенья, *homo sapiens*, в мире, где все нормальные понятия смещены?» [2, с. 211]. Среди всеобщего, тотального обесчеловечивания проза Шаламова, написанная «со всей выразительностью протокола, ответственностью, отчетливостью документа», дает нам, выбивающийся из привычного лагерного антуража, портрет верующего человека, поработанного, но

не сломленного лагерем. Среди всеобщего нравственного разложения «религиозники» сохраняют человеческое лицо, среди тотального душевного оледенения они все еще остаются способными на сердечную теплоту. И хотя Варлам Тихонович, подчиняясь требованиям документальной лаконичности рассказов, всего лишь констатирует факты, все же по отдельным его намёкам, можно догадаться, что именно Бог, в Котором согласно вере «религиозников» пребывает истинная гуманность, помогает им оставаться маленьким оазисом человечности среди безжизненной пустыни ненависти, злобы и лицемерия.

### **Литература**

1. Барт, К. Послание к Римлянам. – М.: ББИ, 2005. – 580 с.
2. Есипов, В. Шаламов. – М.: Молодая гвардия, 2012. – 346 с.
3. Зимбардо, Ф. Эффект Люцифера. Почему хорошие люди превращаются в злодеев? – М.: Альпина нон-фикшн, 2014. – 740 с.
4. Синявский, А. Литературный процесс в России. – М.: РГГУ, 2003. – 418 с.
5. Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности. – СПб.: Питер, 2011. – 607 с.
6. Шаламов, В. Собрание сочинений: в 6 т. + т. 7, доп. – М. : Книжный клуб Книговек, 2013. – Т. 1. – 672 с.
7. Шаламов, В. Собрание сочинений: в 6 т. + т. 7, доп. – М. : Книжный клуб Книговек, 2013. – Т. 6. – 608 с.

УДК 821.161.1-94:070

***В. В. Гончаров***

## **Тема Великой Отечественной войны в художественных произведениях на страницах литературных периодических изданий**

Статья посвящена анализу представления темы Великой Отечественной войны в художественных произведениях на страницах литературных периодических изданий. В результате предпринятого исследования выделено несколько направлений реализации данной темы в современном информационном пространстве.

Жанрово-тематический анализ публикаций на тему войны последних пяти лет позволяет выделить два их вида: художественные произведения и художественная публицистика (художественно-документальная проза). Среди художественных произведений на тему Великой Отечественной можно выделить несколько тематических направлений, представленных в современных периодических изданиях.

### **1 Война глазами тех, кто ее прошел**

Журналы обращаются к наследию прошлых лет и публикуют произведения малоизвестных или несправедливо забытых авторов. Так, в журнале «Дружба народов» (2010, № 5) к юбилею Победы в 2010 г. была опубликована подборка стихов Анисима Кронгауза, который во время войны работал корреспондентом «Красноармейской правды» – газеты западного фронта. К теме войны поэт обращался всю жизнь. И свое поколение охарактеризовал одной емкой точной деталью: «Нам свадебный блеск был неведом: // Взамен подвенечных цветов, // Дарили мы нашим невестам // Тушенку из скудных пайков» [1].

Стихи А. Кронгауза отражают непривычную, незнакомую правду, не обнаруженную прежде никем. Одно из его стихотворений – «Как горькие вести приходят...». В нем несколькими яркими штрихами дана история беженцев, которые приехали в деревню в первый месяц войны. Жители деревни еще ничего о войне не знают, весь ужас ее, все тяжкие испытания, потери еще впереди. И беженцы – как предвестники этих грядущих бед.

Но в утро июльское это,  
Впервые до боли ясна,  
По улице их к сельсовету  
Прошла за подводой война.

Старуха в большой капелюхе,  
Как девочка в шапке отца,  
А девочка взглядом старухи  
Глядит на узоры крыльца.

Рассказывать здесь их заставят,  
Как пламя вставало стеной.  
Но что еще можно добавить  
К котомке за детской спиной?! [1].

Простые и в то же время пронзительные строчки о войне принадлежат К. Ваншенкину («Неман», 2010, № 5). Подвиг

советского воина описан в них без пафоса, но с огромной эмоциональной силой. В «Балладе о последнем» рассказан подвиг солдата, в одиночку защищавшего квартал, оборонявшегося до последнего патрона. Даже после его смерти каратели не могут поверить, что вели бой всего с одним человеком:

С ног внезапной пулей сбит,  
Сжался под стеною.  
И казалось, будто спит,  
К ней припав спиною.

И настала тишина,  
Но такого рода,  
Что была поражена  
Вражеская рота.

В оседающем дыму,  
В городском квартале:  
– Выходи по одному!  
– Мертвому кричали [2, с. 55].

Так же без пафоса, но психологически очень точно и проникновенно описано возвращение солдата с фронта в стихотворении «Когда я вернулся с войны»:

Когда я вернулся с войны,  
Родителей не было дома.  
Я долго сидел у дверей  
И даже вздремнул ненароком.  
Потом появился отец,  
И первым растерянным словом,  
Им сказанным, было: – Совсем?.. [2, с. 58].

## **2 Воспоминания о военном детстве**

Война для современных авторов – уже далекая история. Кто-то узнает о ней из рассказов родных, из документов, кто-то хранит ее образ в детских воспоминаниях. Санкт-Петербургский поэт М. Синельников родился сразу после войны – в 1946 г. Дом в Ленинграде, где он жил, сохранил на себе отпечаток прошедшей войны:

Бледный сумрак Ленинграда  
В Петербурге ледяном,  
Дом, где прожита блокада,  
Дней прожитых метроном.

Это было, было, было  
До рожденья моего,



Все бывшее жизнь забыла,  
Не осталось ничего [3].

Поэт жил рядом с людьми, пережившими блокаду, и коллективная память о пережитом ужасе стала и его памятью тоже:

До меня еще там жили  
И в неведомом году  
Воду пили, клей делили,  
Выпекали лебеду [3].

В стихах и прозаических произведениях рисуются детали военного и послевоенного быта, неповторимые, колоритные. По этим деталям можно составить облик той эпохи, когда люди жили в бедности, часто полуголодными, но с высокой идеей в сердце. С мягкой иронией об идейных баталиях в пору своего детства вспоминает А. Кушнер («Новый мир», 2013, № 3):

Боже мой, Аденауэр, ужас какой!  
Эйзенхауэр, Трумэн и Этли...  
Ничего вы не знаете, друг дорогой,  
Про копыта их, когти и петли.

Вообще с вами не о чем мне говорить:  
Вы журнал «Крокодил» не читали,  
Там умели их сущность подать, уловить  
То в змее, то в осле, то в шакале.

Вы не слышали радио сороковых  
И политинформацию в школе,  
Из которой узнали б о происках их  
Даже нехотя и поневоле [4].

Воспоминания о военном детстве настигают лирического героя стихотворений в повседневной суете современного города. Жизнь вокруг разочаровывает постоянной бессмысленной суетой, мыслями о бытовых мелочах, отсутствием идеалов. Может быть, поэтому так часто память возвращает героя в прошлое, когда были живы родители и любимый город был совсем иным.

Потому ль, что устал  
от столичного стойкого стресса,  
не впервой отключаясь,  
забыл, куда я иду, –  
ни с того, ни с сего  
на меня наплывает Одесса,  
старый дворик,

сентябрь в сорок первом году.  
На веревках белье, вездесущие кошки  
разбегаются пулей  
от истошного воя сирен.  
Я бегу посмотреть  
на окрестности после бомбежки,  
на картину квартир меж провалами стен.  
Шквал войны удалился куда-то, неистов,  
наши ночью по морю ушли –  
вернутся ль назад?  
Одесситы с опаской  
встречают румынских кавалеристов,  
а завтра подкармливают  
их голодных солдат (К. Ковальджи «Наплыв») [5].

В стихотворении К. Ковальджи «Если по улице едет точильщик...» («Новый мир», 2013, № 7) автор перечисляет милые сердцу подробности предвоенной и военной Одессы – точильщик с неизменным криком «Точу ножи»; его перекрикивает водовоз: «Кому колодезной?»; в кадках давят виноград, а мать на примусе печет блины. В финальных строчках выражено все счастье мальчишки, чье детство выпало на войну:

Ничего прекраснее не было,  
чем после бессонницы – сны,  
и вкуснее белого хлеба  
после войны [5].

Детские впечатления о войне, наверное, самые сильные. Адам Глобус, составляя воспоминания о своем отце – писателе Вячеславе Адамчике, – пишет о том, какой огромный след оставила война в памяти и сердце его отца («Неман», 2010, № 1). В. Адамчик умирал от рака, но страшные воспоминания не отпускали его до самой смерти: «Еще одна тема, которую я старательно обхожу, – война. Для папы она – основа. Мальчишеские впечатления никогда не отпускали его душу. Спаленная, расстрелянная из немецких пушек деревня Ворокомщина. Голова коровы, которая высунулась в окошко хлева и потому не сгорела. Односельчане, порубленные шашками казаков, что перешли на сторону Гитлера. Все это заполонило его сознание. Может потому, когда доктор сказал, что папа умрет в эйфории, подумалось: а сколько можно ему страдать. Он и так отстрадал за все издевательства и унижения белоруса» [6, с. 85].

### **3 Судьба фронтовиков после войны**

Это тема, которая так или иначе затрагивается современными авторами почти в каждом произведении о войне или о послевоенном

времени. С фронта немалое количество людей вернулись инвалидами. Не все смогли достойно пережить это: спивались, попрошайничали. В повести Ирины Квателадзе «Мой генерал» («Дружба народов», 2012, № 5) героиня вспоминает, как каждое 9 мая ее дед встречался с однополчанами. Среди них был один колоритный персонаж. «Дядя Петя-Самокат, алкоголик и дебошир, жил на 101-м километре на мизерную пенсию, куда его выселили еще в самом начале 60-х, когда страна победившего социализма, уверенно шедшая к победе коммунизма, стала активно бороться с вокзальными инвалидами-попрошайками, коих развелось после войны целое воинство. Очень он раздражал власть, этот безногий ветеран с огромным прямоугольником орденских планок, разъезжавший по площади трех вокзалов на своей доске-каталке и лихо наигрывавший на губной гармошке “Розамунду” и другие немецкие песенки, всегда веселый и всегда пьяный» [7]. Трагедия таких людей была в том, что они стали не нужны стране, за которую воевали. Они своим видом словно напоминали о горестях и ужасах этой войны, своей неприкаянностью портили «благостную картинку» счастливого победившего общества. Власть считала возможным выселить бывших героев на 101-й километр. И лишь в последние годы, когда ветеранов осталось уже так мало, отношение к ним стало более бережным и достойным.

#### **4 Семья и любовь во время войны**

Война обостряет чувства людей. Какие-то семьи разрушались, а какие-то – наоборот – укреплялись еще больше. Все неурядицы мирного времени, какие-то недоразумения и непонимание во время войны начинали казаться чем-то совсем неважным. Женщины ждали своих мужей с фронта, и главным становилось одно – лишь бы вернулся. В рассказах Гранта Матевосяна, опубликованных в «Дружбе народов» (2010, № 1), описано это трогательное чувство любви на фоне великой войны. В рассказе «Мои мимолетные поцелуи...» неграмотная армянская женщина стремится выразить мужу свою любовь: «Мать моя не знала грамоты, письма отцу за нее писала соседская девочка. Мать диктовала, мол, пусть отец бережет себя, а наши дела идут хорошо, чего и тебе желаем, и что погода нынче стоит хорошая, а новостей у нас особых нет и пусть лучше он пишет о своих» [8]. Жена всегда оставалась недовольна подобными письмами, они не могли донести до мужа те чувства, которые она хотела ему передать. Потом она вспомнила, что буквы когда-то знала. С того времени рассказы о погоде и адрес писала соседская девочка, а после ее ухода женщина снова открывала конверт и дописывала: «Джан, джан, джан! Прими мои мимолетные поцелуи» [8]. Далее

автор этого рассказа рассуждает: «Поцелуи – понятно, но что означает “мимолетные поцелуи”? А это означало, что есть на свете другой, совершенно особый мир – мир букв и книг, где живут все те слова и мысли, которые есть в душе у матери для моего отца. Это означает, что мать моя очень скучает по отцу, совсем по-особенному скучает, и что эта ее тоска и высказана должна быть совсем особенным словом» [8].

В другом рассказе «Возвращение» молодая женщина Эмма получает похоронку на своего мужа. Она одевается в черное и молча переживает свое горе. «Она не плакала – ходила медленно, держалась очень прямо и слабым кивком отвечала на приветствия односельчан, а они не решались к ней подойти – такая она была гордая и красивая в своем горе» [8].

Маленькая дочка Эммы умерла. А к ней в дом стал ходить рыжий инспектор финотдела. «Однажды, когда они с инспектором поругались и инспектор, мужчина женатый и детный, обозвал ее нехорошими словами, взбешенная Эмма от бессилия заплакала: «Ах, был бы у меня брат, был бы брат... Погоди, вот приедет Овсеп... Вот он вернется... Ах, пусть он вернется, ну пусть вернется...» [8]. Чудо произошло. Овсеп вернулся. Живой и невредимый. Он радуется знакомым местам, охотно занимается сельским трудом, по которому так истосковался. А Эмму мучает чувство вины. И она сразу признается во всем мужу. И происходит второе чудо – он прощает ее. Война, пережитые страдания, смерть, которую он видел много раз, – все это сделало его мудрым. С большим мастерством описывает эту сцену автор. «Но Овсеп – глядите-ка! – подхватил жену на руки и понес: пах-пах, пах-пах... Что-то похожее в жизни Овсепе уже было: однажды он тащил на себе раненую санитарку, она умерла у него на руках, и он оставил ее и понес другого раненого... Какое дело Овсепу до того, что на свете есть рыжий инспектор финотдела или что какие-то двое в этом мире спали вместе, а не врозь! И кто он такой, чтобы у него просить прощения! На свете столько всякой грязи, и охотников замарать тоже не меньше... И кому из них взбредет в голову у кого-то просить прощения!.. Пах-пах, пах-пах... И все же наивность женщины, которую он нес на руках, была ему по душе: было что-то детски-трогательное в ее мокрых глазах с покрасневшими веками, в уставшем от плача, обмякшем теле» [8].

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что в 21 веке интерес к теме Великой Отечественной войны не исчез. В современных литературных периодических изданиях она представлена разнообразными формами и способами реализации.

## Литература

1. Кронгауз, А. Из книги «Воспоминание о будущем» : Стихи / А. Кронгауз // Дружба народов. – 2010. – № 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/5/kr4.html>. – Дата доступа: 01.03.2016.
2. Ваншенкин, К. Когда я вернулся с войны / К. Ваншенкин // Неман. – 2010. – № 5. – С. 54–58.
3. Синельников, М. Каменный сон : стихи / М. Синельников // Новый мир. – 2014. – № 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2014/2/9s.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/2/9s.html). – Дата доступа: 01.03.2016.
4. Кушнер, А. Еще раз о жизни : стихи / А. Кушнер // Новый мир. – 2013. – № 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2013/3/k1.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/3/k1.html). – Дата доступа: 02.03.2016.
5. Ковальджи, К. Стихи в темноте : стихи / К. Ковальджи // Новый мир. – 2013. – № 7 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2013/7/5k.html#top](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/7/5k.html#top). – Дата доступа: 02.03.2016.
6. Глобус, А. Папа / А. Глобус // Неман. – 2010. – № 1. – С. 79–89.
7. Квателадзе, И. Мой генерал : повесть / И. Квателадзе // Дружба народов. – 2012. – № 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2012/5/k5.html>. – Дата доступа: 02.03.2016.
8. Матевосян, Г. Рассказы / Г. Матевосян // Дружба народов. – 2010. – № 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/1/ma2.html>. – Дата доступа: 03.03.2016.

УДК 801.655:821.161.2"16"

*М. В. Гуцуляк*

### **Поетика віршів з «Діаріуша» Афанасія Филиповича**

Досліджено поетику віршованих творів з «Діаріуша» давньобілоруського православного ченця і письменника Афанасія Филиповича. Основна увага зосереджена на аналізі антиуніатської пісні «Даруй покой Церкви своей, Христе-Боже...» – її структурі, композиції, стилістиці, тропіці, синтаксисі, поетичній мові, звуковій організації, метриці, ритміці, строфіці, характері римування. У зазначених аспектах також проаналізовано віршовані мініатюри «Сумма з псалму» і «Потом о волности Божей тыи вврши».

Афанасій Филипович (90-і рр. XVI ст. – 1648) – православний священник, чернець, ігумен Брестського монастиря, ревний борець проти католицької й уніатської експансії на білоруських та українських землях першої половини XVII ст., канонізований православною церквою. Про життя і творчість Филиповича нам відомо здебільшого із написаного ним зводу художньо-публіцистичних статей полемічного спрямування під загальною назвою «Діаріуш» (рукопис укладено автором 1646 р.). Цей звід є справжнім документом доби, що характеризується яскравою емоційністю, щирою пристрастю, безпосередністю і простотою викладу. Стилїстика і мова пам'ятки споріднюють Афанасія Филиповича з іншою відомою постаттю давньої полемістики – Іваном Вишенським.

Біографія і елементи творчості А. Филиповича більшою чи меншою мірою висвітлені у працях О. Левицького [0], А. Маркевича [0], А. Станкевича [0], М. Возняка [0], В. Ніконова [0], А. Коршунова [0], В. Шевчука [0] та інших.

У монографії А. Коршунова «Афанасій Филипович: життя і творчість» (1965) найповніше представлено життєвий і творчий шлях письменника. Тут на конкретному історичному матеріалі досліджено суспільно-літературну діяльність Филиповича, з'ясовано її справжні історичні причини й мотиви, які неповно, а іноді й неправильно були висвітлені у працях попередніх біографів (зокрема, М. Костомарова, котрий дав православному ченцеві поверхневу і не надто високу оцінку). Вчений простежив процес формування світогляду А. Филиповича, дав йому оцінку як історичній постаті, визначив місце і значення його творчості в полемічній літературі Білорусі та України першої половини XVII ст. Другу частину монографії склав сам текст «Діаріуша», який не перевидавався з часу його першої публікації в «Пам'ятках полемічної літератури в Західній Русі» у 1878 р. [0]. Головним недоліком праці А. Коршунова стала тенденційність підходу до оцінки діяльності А. Филиповича і переосмислення його літературної творчості з позицій марксизму.

В. Шевчук у першій книзі монографії «Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть» (2004) простежив основні віхи життя і творчості А. Филиповича, щоправда, зробив це однобічно, зацентрувавши увагу на несамовитості, шаленстві, «донкіхотстві» ченця-полеміста і оминувши увагою найважливіше – історичний контекст, у якому жив і творив Филипович (без цього контексту мотивація вчинків брестського ігумена стає незрозумілою). У «Діаріуші» А. Филиповича – тексті переважно прозовому – знаходимо кілька віршів. Найбільший із них – «Даруй покой Церкви

своєї, Христе-Боже...» – має поряд себе ноти, а отже є піснею. Крім цього твору, у пам'ятці засвідчені ще дві віршовані мініатюри – «Потом о волности Божей тыи вѣрши» і «Сумма з псалму», – а також «курйозний» вірш, у якому йдеться про сім дарів Святого Духа. Віршована епітафія «Надгробок отцу Афанасію Филиповичу...», вміщена у кінці «Діаріуша», очевидно, не належала перу Филиповича (весь останній розділ рукописної брошури написаний кимось із Филиповичевих прихильників – вірогідно, одним із монахів того ж Брестського монастиря).

*Метою* нашого дослідження є аналіз поезики віршів з «Діаріуша» А. Филиповича. *Об'єктом* аналізу є три твори – згадані вірш-пісня і дві віршовані мініатюри (тексти «курйозної» поезії і епітафії не розглядаємо). *Предметом* аналізу виступає поезика зазначених текстів, зокрема, їх структура, жанр, композиція, тропіка, синтаксис, поетична мова, звукова організація та версифікація (метрика, ритміка, строфіка, римування). Дана стаття є *актуальною* з огляду на посилений інтерес сучасного літературознавства до тем і проблем барокової літературної спадщини. *Новизна* дослідження полягає у тому, що поезика віршів з «Діаріуша» А. Филиповича досі залишалася поза увагою вчених. *Методологія* праці має комплексний характер. Основним методом у проведенні дослідження виступає формальний метод. При аналізі версифікації послуговуємося статистичними підрахунками і підходами, запропонованими М. Гаспаровим у праці «Російський силабічний тринадцяти-складовик» [0].

Текст «Даруй покой Церкви своєї...» серед трьох аналізованих поетичних текстів А. Филиповича є найбільшим, тому зосередимося в основному на аналізі *його* поезики. Твір має унікальну для давньобілоруського (й давньоукраїнського) письменства структуру. Його можна розбити на 13 трирядкових строф, у яких перший із другим рядком формують суміжно заримований двовірш, а третій – подовжений верс із внутрішнім римуванням. Особливість графічного розміщення тексту в рукописі (двовірші – з лівого боку, подовжений рядок із внутрішнім римуванням – з правого) зумовила прикру помилку, допущену упорядниками антології української поезії середини XVII ст. – В. Крекотнем і М. Сулимою [0]. Упорядники розірвали твір навпіл і представили його в антології у вигляді двох незалежних текстів. На користь того, що обидва тексти є одним твором, свідчить сам зміст: другий текст без першого є абсолютною нісенітницею. Ця помилка постає ще прикрішою у світлі того, що обидві частини тексту зазначеного вірша-пісні публікувалися вже

раніше як суцільний (без поділу на праву і ліву частини) поетичний твір [0, с. 143–144]. Автор цієї публікації, А. Коршунов, зазначав: «Глибина думки, ясність мети і простота викладу роблять ці вірші видатною пам'яткою білоруської ораторсько-публіцистичної поезії першої половини XVII ст. Покладені на музику самим автором, ці вірші звучали набатом, що закликав білоруський та український народи до рішучої боротьби за свої потоптані права і національні інтереси<sup>1</sup>» [0, с. 73].

Вірш-пісня православного ченця має виразне антиуніатське спрямування. Фанатизм, із яким автор оскаржує «прокляту» унію перед лицем Христа, виростає як з історичних причин<sup>2</sup>, так і з причин суто автобіографічних. За свої погляди і радикальні вчинки Филипович був неодноразово ув'язнений (у Києві, Варшаві), потерпав від наруги, наклепів, несправедливості. Рішучість і безкомпромісність у відстоюванні інтересів православ'я знайшли свій вияв і в розглядуваному тексті. Композиційно його можна поділити на три логічні блоки:

1) молитовне звернення до Христа-Бога з благанням подарувати спокій «своїй», тобто православної, церкви, захистити «святую, непорочну віру» і знищити зрадливих уніатів, а також препозитів (настоятелів католицьких церков і монастирів) і «їх номінатів» – «аби більш не колотили, в покою літ кінець жили» (строфи 1–5);

2) грізний заклик до уніата, «уродженого брата брехні» і «улесника», аби той навернувся до «східної церкви святої», адже цього хоче сам Бог, а Пречиста, мовляв, гірко плаче і просить за нього перед своїм Сином (строфи 6–12);

3) славослів'я Христові й Богородиці (остання строфа).

У цьому творі А. Филипович, таким чином, ставить перед своїм найлютішим ворогом – уніатом – ультиматум: або повернутися назад у лоно православної церкви, ставши їй сином, а йому (авторові) – «милим братом», або ж згинуть як зрадник праведної віри від меча самого Христа-Бога й потрапити у зготоване для нього пекло. Тут, звісно, йдеться не про конкретного уніата, а про всю уніатську церкву (уніатів узагалі). Синекдоха у цьому випадку увиразнює мову твору,

<sup>1</sup> Переклад з російської тут і надалі – мій (М. Г.)

<sup>2</sup> Після Берестейської унії на українських та білоруських землях точилася непримиренна боротьба між православними і греко-католиками. Останнім потурала панівна у Речі Посполитій римо-католицька церква і безпосередньо сам Папа Римський. Прибічники східної, ортодоксальної, віри, таким чином, майже завжди програвали в судових процесах. Аби не допустити в державі громадянської війни, король Владислав IV у 1632 р. видав т. зв. «Статті заспокоєння», у яких передбачалося надати православної церкві певні поступки. Однак в реальності католицьке і греко-католицьке духовенство цей королівський декрет ігнорувало. Децентралізована Річ Посполита продовжувала залишатися ареною релігійних чвар [див. про це: 0, с. 11–25].



надає їй більшої ексцентричності. Так само у першому рядку 9-ї строфи («Не барзо тебе Рым прагнет и латина») під «Римом» і «латиною» мається на увазі не що інше, як католицизм. Активне послугування метонімією мовби компенсує у цьому творі брак метафоричності.

Пісня А. Филиповича побудована на антитезах. У екзальтованому пориві письменник протиставляє Христові-Богові й Пречистій Діві антихриста (диявола), «вірі святій непорочній» – «горящее пекло», милості – злість, покуті – гордість, а «святій» грецькій церкві – церкву римську, «прокляту». Прийом протиставлення А. Филипович робить фундаментом свого твору не випадково: цей прийом лежить в основі барокової поезії. За словами Д. Чижевського, антитеза бароко є важливим елементом барокового світогляду [0, с. 336].

Серед інших стилістичних фігур у тексті кілька разів представлена ампліфікація. Так, у третій строфі спостерігаємо нагромадження однорідних членів речення<sup>1</sup>:

Звитяжай же зрайцов: первѣй уніатов,  
Препозитов, также и их номинатов [0, с. 143].

У шостій строфі однорідні іменники ампліфікуються у висхідному напрямку і врешті досягають найвищого інтонаційно-смыслового напруження в оригінальній метафорі «лжи брате». Тут, отже, маємо тип градації – клімакс:

Тут юж злости антихриста! Уніате,  
Кламцо и похлѣбцо, рожоный лжи брате! [0, с. 144].

Найпоширеніший засіб емоційно-смыслового увиразнення в аналізованому тексті – інверсія («В вѣри святой непорочной», «приходят страшные дни», «Не зѣвѣст хлѣба ошарпанец з везваными», «Поможет в том Пречистая и святый» та ін.). Схильність до інверсованих синтаксичних сполучень загалом притаманна мові «Діаріуша», яка рясніє полонізмами і церковнослов'янізмами.

Важливим компонентом структури антиуніатського поетичного твору є риторичні звертання і оклики. Пісня А. Филиповича за своєю суттю всуціль апелятивна. У кожному з трьох виділених нами композиційних блоків адресат апеляції інший: у першому – Бог, у другому – абстрактний уніат, у третьому – слухачі (читачі). Портрет автора у кожній із цих умовних частин теж змінюється: у першій він займає позицію молільника, у другій – лютого і безкомпромісного фанатика, у третій – благородного звитяжця. Трагічний пафос твору, заявлений у перших строфах, поступово переростає у героїчний.

---

<sup>1</sup> Курсив тут і надалі – мій (М. Г.).

На звуковому рівні текст багатий на алітерації. Скупчення дзвінких і сонорних приголосних підсилюють семантику, надаючи пісенній ритмомелодії більшої яскравості, а вислову – переконливості, наприклад:

Не барзо тебе Рым прагнет и латина,  
 Може бовѣм обытися без русина [0, с. 144].

Невід’ємною складовою поетики як розділу теорії літератури є версифікація. Зупинимось на аналізі метрики, ритміки і римуванні розглядуваного твору (про особливості його строфіки ми вже згадували). Поетичний текст написаний у руслі панівної в Речі Посполитій середини XVII ст. системи віршування – силабічної. Якщо погодитися з умовністю про частку допустимих вкраплень у монометричному творі (цю частку більшість авторитетних віршознавців визначила на рівні 25 %), то вірш «Даруй покой Церкви своей...» можна класифікувати як нерівноскладовий урегульований. Урегульованість ця проявляється у приблизно однаковій ритмічній структурі строф: кожна трирядкова строфа тяжіє до схеми 12(4+8)x2 + 16(8+8). Проілюструємо:

Потлуми всѣх противников и их рады,	1. U—ŪŪ    U—UUŪU—U	4+8=12
Абы болшей не чинили гнѣву и зрады.	2. UU—U    UU—U—UU—U	4+9=13
Межи Греки и Рымляны, гдыж то люд твой ест выбранный,	3. UU—UUU—U    ŪU— ŪŪU—U	8+8=16
Пришел той час роздѣленя з проклятыми:	4. U—Ū—    UU—UUU—U	4+8=12
Не зъѣст хлѣба ошарпанец з везаными.	5. U— —U    U—UUUU—U	4+8=12
До темности каже втрутить, звязаного в вѣки мучить [0, с. 143].	6. UU—U—U—U    —UUU— U—U	8+8=16

Як бачимо, строфа *тяжіє* до зазначеної схеми, однак не завжди *реалізує* її. У другому з шести проілюстрованих рядків замість 12-складовика фіксуємо 13-складовик. Такі відхилення у ритмічному малюнку вірша трапляються і в інших строфах. Так, у першій і останній, тринадцятій, строфі твору замість 16-складовика (8+8) наявний 15-складовик (7+8), а в дев’ятій і десятій строфах замість 12-складовика (4+8) – 12-складовик (5+7). Сумарна частка вкраплень (відхилень від зазначеної схеми) у 39 рядках поезії становить 18 %. Частка 12-складовика у тексті – 61,5 %.

Принагідно відзначимо помилку В. Шевчука, котрий прорахувався, визначаючи розмір вірша-пісні. Замість 12-складовика (4+8) вчений помилково вказав 10-складовик (4+6), а замість 16-складовика (8+8) – 15-складовик (7+8) [0, с. 370].

Цезура в першому і другому рядках кожної строфи в рукописі «Діаріуша» графічно виділена пробілом; місце цезури в третьому рядку кожної строфи легко визначити, адже останні склади його піввіршів римуються. Фіксованість внутрішньорядкової паузи у вірші-пісні підтверджується й розподілом нот у тактах. За своїм характером цезура переважно жіноча (61,5 %). Процент чоловічих цезур – 23,1, змішаних<sup>1</sup> – 15,4. Дактилічних і гіпердактилічних цезур у тексті не засвідчено.

Ритміка аналізованого твору подекуди увиразнена перенесеннями (enjambement-ами). Так, у передостанній строфі цей ритміко-синтаксичний прийом вжито двічі:

Просит за тя з плачем горким в трубѣ страшной  
enjambement

Матка Сына в крижу, мовячи мнѣ, – «Жалосной  
enjambement

Теперь чловѣк ласку маєт, напотом больш не узнает» [0, с. 144].

Явище перенесення фіксуємо не лише у межах строфи, а й на стику двох строф (першої і другої). Воно загалом створює ефект несподіванки, непередбачуваності, стихійності, а отже – підсилює емоційність художнього вислову. За В. Жирмунським, enjambement є «найбільш показовим прикладом того значення, яке можуть мати синтаксичні фактори для ритмічної характеристики вірша» [0, с. 151].

Рима у першому і другому рядках кожної строфи вірші-пісні парна, суміжна, жіноча, переважно точна (на 87,5 %). Тільки дві з них є дієслівними («зготовано – спаліано», «ляментуєт – приймуєт»), одна – різнограматична («Боже – зможе»). Треті рядки строф, як зазначалося, римуються внутрішньо – клаузула перегукується з цезурою. Зрештою, піввірші 16-складового рядка ритмічно і синтаксично є повністю самостійними одиницями, проте графічно в рукописі вони становлять один неподільний верс. Точність внутрішніх рим віршованого тексту порівняно невисока (61,5 %). Окремі внутрішні рими є швидше асонансами, ніж римами («о́гня – руко́йма», «сво́єму – єдино́му», «зна́ки – навѣ́ки»). Кількість дієслівних внутрішніх рим – 4, стільки ж різнограматичних.

<sup>1</sup> «Змішана» цезура має місце тоді, коли передцезурну позицію у віршоряді займає неповнозначне односкладове слово, яке, залежно від наміру декламатора, може як наголошуватися, так і бути ненаголошеним.

Інший твір з «Діаріуша» – дворядкова мініатюра «Сумма з псалму» – є фактично віршованою варіацією тексту з 33-го псалма: «Відступися від злого і добре чини, миру шукай і женися за ним!» [0, с. 628]. А. Филипович оформив цю сентенцію в епіграму:

Похвалная то реч зла кому не чинити,  
Леч при той еще треба добре творити [0, с. 203].

Точна дієслівна рима скріплює двовірш і, власне, є єдиною (якщо не рахувати графічної розбивки) принциповою ознакою того, що даний текст потрібно кваліфікувати як поетичний. Серед художніх засобів тут спостерігаємо дві антитези: явну лексичну («зло – добро») і неявну смислову («пасивність – активність»).

Після «Сумми з псалму» в «Діаріуші» відразу йде ще одна епіграма, якій передує заголовок «Потом о волности Божей тьи вѣрши»:

Перестерегаєт Бог голубком Ноя  
И ослом Валаама, а человѣком своя  
Люди упоминаєт, бы волю святую  
Єго ховали, а не якую иную [0, с. 203].

Провідним мотивом наведеного тексту є Божа засторога людям, спрямована проти інаковірства. Вірш Филиповича ідейно розвиває першу заповідь, яку, за біблійною легендою, дав Бог Мойсееві на горі Синай: «Я Господь, Бог твій, що вивів тебе з єгипетського краю з дому рабства. Хай не буде тобі інших богів передо Мною!» [0, с. 95]. З погляду стилістики й тропіки цей вірш бідний, зате цікавий синтаксично: усі чотири рядки вкладаються в одне складне речення, що для барокової поезики – рідкість. Наскрізний enjambement – ще одна особливість поезії. Рима тут в обох випадках парна, суміжна, жіноча, точна, різнограматична. Як і попередній дистих («Сумма з псалму»), текст «Потом о волности Божей тьи вѣрши» написаний у річищі силабічної нерівноскладовості. У  $\frac{3}{4}$  рядків цезура жіноча й розміщується після 7-ого складу.

Отже, поезика віршів з «Діаріуша» Афанасія Филиповича витримана в руслі барокової традиції. На це вказують їх релігійна тематика, стилістика (антитези, інверсії, ампліфікації, риторичні звертання і оклики), тропіка (метонімія), лексика, система версифікації (силабічна), характер римування тощо. Проте, проаналізованим віршованим творам бракує образності, метафоричності. Автор «Діаріуша», очевидно, прагнув до найточнішого вираження своєї думки, тому унікав інакомовлень, гри слів, переносних значень.

Загалом текстам А. Филиповича властива прозорість, прямота, гранична відвертість мови. Це й зумовило їх місце на межі художньої літератури і публіцистики.

## Література

1. Біблія, або Книги Св. Письма Старого й Нового Заповіту. Із мови давньоєвр. й грец. на укр. дослівно наново перекладена / перекл. проф. І. Огієнка : Укр. Бібл. Тов-во, 2002. – 1375 с.

2. Возняк, М. Історія української літератури : у 3 т. / Михайло Возняк. – Львів : Товариство «Просвіта», 1920–1924.

3. Гаспаров, М. Русский силлабический тринадцатисложник // Избранные труды. Т. 3: О стихе / М. Л. Гаспаров. – М. : Языки русской культуры, 1997. – С. 132–157.

4. Діаріушь Берестейскаго ігумена Афанасія Филипповича // Памятники полемической литературы в Западной Руси: Кн. 1. – СПб., 1878. – С. 49–156.

5. Жирмунский, В. Теория стиха / Виктор Жирмунский. – Л. : Советский писатель, 1975. – 664 с.

6. Коршунов, А. Афанасий Филиппович: жизнь и творчество / А. Коршунов. – Минск : Наука и техника, 1965. – 183 с.

7. Левицкий, О. Афанасий Филиппович, игумен брест-литовский, и его деятельность в защиту православия против унии / О. И. Левицкий // Универс. известия. – 1878. – Май. – С. 448–449.

8. Маркевич, А. Афанасий Филиппович, игумен брестский: (Ист.-биограф. очерк) / А. Маркевич // Холмско-Варшавский епарх. вестн. – Варшава, 1879. – № 22. – С. 372–378; № 23. – С. 411–418; 1880. – № 2. – С. 33–36; № 6. – С. 88–92 (отд. изд: Варшава, 1880).

9. Никонов, В. Св. преподобномученик Афанасий, игумен брестский (1648–1948 г.) / В. Никонов // Журнал московской патриархии. – 1949. – № 1. – С. 43–53.

10. Станкевич, А. Игумен Афанасий Филиппович и шляхтич Ян Луба / А. Станкевич // Памятники русской старины (Холмская Русь). – СПб., 1885. – Вып. 8. – С. 400–449.

11. Українська поезія. Середина XVII ст. / [упоряд.: В. І. Кречотень, М. М. Сулима]. – Київ : Наук. думка, 1992. – С. 202–203.

12. Чижевський, Д. До проблем бароко / Д. Чижевський // Українське літературне бароко: вибр. праці з давньої л-ри. – Київ : Обереги, 2003. – С. 331–342.

13. Шевчук, В. Муза Роксоланська: Українська література XVI – XVIII століть : у 2 кн. / В. О. Шевчук. – Київ : Либідь, 2004–2005. – Кн. I: Ренесанс. Раннє бароко. – 2004. – С. 367–372.

*А. Д. Дакукін*

## **Рэчыўная паэзія А. Разанава**

У артыкуле разглядаецца рэчыўная паэзія А. Разанава. Асэнсоўваюцца падыходы беларускага паэта да разумення сутнасці рэчы, наватарства А. Разанава ў кантэксце традыцый Dinggedicht, нямецкага канкрэтызму, стылю “новай рэчыўнасці”. Вылучаюцца асноўныя прадметна-тэматычныя групы і найбольш часта ўжывальныя паняцці. Даводзіцца думка, што выкарыстанне пісьменнікам пэўных прадметаў абумоўліваецца не толькі жаданнем данесці пэўную думку да чытача, але і імкненнем паўплываць на ўзровень падсвядомага, выклікаўшы шматлікія ланцугі асацыяцый (праз сугестыю і эўфانیю рытміка-інтанацыйнай структуры)

Алесь Разанаў з’яўляецца паэтам знакавым і ўнікальным. Спалучэнне глыбокага філасофскага зместу з адметнымі фармальна-структурнымі эксперыментамі дазваляе яму стварыць унікальны мастацкі свет. Не выключэннем з’яўляецца і рэчыўная паэзія – адна з самых адметных старонак творчасці А. Разанава.

Пры разглядзе праблемы ўвасаблення рэчы ў паэтычных тэкстах трэба ў першую чаргу ўзгадаць працу М. Хайдэгера “Выток мастацкага твора”, дзе мысляр сярод разважанняў наконт суадносінаў мастака і творчасці распавядае таксама і пра сутнасць рэчаў. М. Хайдэгера сцвярджае, што ў філасофіі рэччу называецца ўсё, што ўвогуле існуе. Рэч, на думку М. Хайдэгера, ёсць тое, што валодае пэўнымі ўласцівасцямі. Нам найбольш цікавае меркаванне, што спалучэнне рэчыва-формы вызначае быццё вырабу.

Даследаванні Е. Лявонавай і Л. Садко паказваюць, што найбольшая ўвага рэчам надаецца найперш ў нямецкамоўным прыгожым пісьменстве. Напрыклад, параўноўваючы эксперыментальную паэзію ў нямецкай і беларускай літаратурах, Л. Садко згадвае такіх творцаў, як Э. Яндль, Ф. Мон, Г. Рум, Х. Хайсэнбютэль, Р. Доль, Т. Ульрыхс, згуртаванні авангардыстаў “Noigandres”, “Wiener Gruppe”. Даследчыца праводзіць паралелі паміж творамі названых аўтараў і творамі П. Макаля, А. Наўроцкага, Р. Барадуліна, С. Мінскевіча, З. Вішнёва, А. Разанава і інш. [9]. Прапанаваны такі тэрмін, як “канкрэтызм”: “...тэрмін “канкрэтная паэзія”, або “канкрэтызм”,

“канкрэт-рух”, стаў умоўнай назвай цэлага шэрагу разнастайных з’яў у аўстрыйскай, бразільскай, нямецкай, чэшскай, швейцарскай, італьянскай, амерыканскай літаратурах. У творчасці паэтаў-канкрэтыстаў назіраецца дамінантная тэндэнцыя – праз эксперыменты з мовай вызваліць энергію канкрэтнага слова, якое не залежыць ад граматыкі” [9].

Рэч уяўляе сабой пэўны аб’ект, на які скіравана дзейнасць суб’екта. А. Разанаў жа дае сваё ўласнае азначэнне паняцця рэчы, прычым даводзіць думку, што не рэчы падуладныя нам, а мы самі залежым ад іх: *“Рэчы насяляюць чалавечы свет, яго рэчаіснасць, і жыццё чалавека цячэ ў рэчышчы, абумоўленым рэчамі, не могуць выхіліцца з-над іхняга ўплыву і не могуць заставацца там, дзе застаюцца яны”* [3, с. 56]. Залежнасць гэтая пастаянна мацнее, пагэтану чалавек губляецца ў свеце, не маючы паблізу пэўнай рэчы, а самі яны пераўтвараюцца ў *“апошняе цела людзей, якое жыве найдаўжэй”* [4, с. 254]. Але пісьменнік не кажа, што такая залежнасць ад рэчаў з’яўляецца выключна шкоднай. З прадметамі ў нас могуць быць звязаныя як добрыя ўспаміны аб нейкіх прыемных момантах жыцця, сустрэчах з кімсьці, так і негатыўныя.

Рэчыўны свет творчасці А. Разанава вельмі багаты і разнастайны. Часцей за ўсё прадмет, аб якім ідзе гаворка, выносіцца ў загаловак (“Страла”, “Дрэвы”, “Нерат”, “Аскепак”). Але можа і быць прыхаваным, звязваючыся з нейкімі іншымі рэчамі, пагэтану зразумець адразу сутнасць патрэбнага прадмета бывае досыць цяжка. Г. Кісліцына на гэты конт кажа: *“Паэт шырока выкарыстоўвае метады творчай медытацыі, калі творца занатоўвае найбольш яркія вобразы, народжаныя ўласным асацыятыўным мысленнем”* [1, с. 138].

Нягледзячы на прадметнае багацце, ўсе рэчы, якія прадстаўлены ў тэкстах А. Разанава, можна размеркаваць па трох групам. Першую групу складаюць рэчы, звязаныя з хатай, гаспадаркай і вясковым жыццём, другую – назвы шматлікай зброі, трэцюю – прыродныя аб’екты і расліны.

У першую групу ўваходзяць такія рэчы, як плот, хлеб, вілы, сноп, сані, акно, кажух, калодзеж, камора, гляк, уласна хата і інш. Вялікі аб’ём дадзенай групы абумоўлены, па-першае, вясковым паходжаннем самога аўтара, а па-другое, тым, што *“вясковец для Разанава – гэта не толькі вобраз з уласнага дзяцінства, а ў першую чаргу носьбіт духоўных каштоўнасцей. На працягу тысячагоддзяў увесь наяўны вопыт беларусаў быў звязаны з зямлёй, з сялянскай працай”* [1, с. 136].

Вось, напрыклад, характарыстыка А. Разанавым плуга: *“Паслухмяны, як слуга, і перакананы, як пераможца, плуг рухаецца туды і сюды, абагульняючы шнуры барознаў у пляц раллі, і не намерваецца спыняцца, пакуль не абгуляе ўсё поле”* [3, с. 43]; сякеры: *“Сякера мае справу з дрэвам: яна абцінае на ім сукі-раскірэкі, зганяе скуру-кару, падсочвае, рассякае... Сякера хаўрусце з усімі прыладамі, што “ўваскрашаюць” свірны, цабэркі, крэслы, скрынкі, куфэркі, але сярод іх яна – кесар”* [4, с. 390]; дзвярэй: *“Падмазанья – дзверы маўчаць, непадмазалыя – верашчаць, цвярозыя – разважваюць, нецвярозыя – вярзуюць лухту, разнасцежаныя – высцуюжваюць хату, зачыненыя – берагуць яе дух, яе мары, яе вярозы”* [4, с. 372]. Як бачна з прыведзеных урыўкаў, рэчы надзяляюцца А. Разанавым рысамі і здольнасцямі чалавека, нават могуць па сваёй ахвоце спрыяць у гаспадарцы.

Цэнтральным вобразам-рэччу гэтай групы варта назваць печ: *“Печ – першая гаспадыня ў хаце: яна апякуецца, каб у хаце панавала вечнае лета; калі ж у хаце ўсталёўваецца восень альбо зіма, усе спяшаюцца да печы, каб распытацца, як яна пачуваецца... Для печы чаўпуцца-ўвіхаюцца чаляднікі – качарга, чапяла, рагач”* [3, с. 121]. Менавіта з печчу звязанае ўсё гаспадарчае і хатняе жыццё, усе вынікі працы плуга, касы, жорнаў і інш. скіраваныя да печы, з якой урэшце дастаецца хлеб, *“хлеб святы, хлеб вялебны, і ўсё што спалучана з ім, што “злеплена” з ім, адбываецца як абрад, як набажэнства, як малебен”* [4, с. 379]. Названай акалічнасцю можна растлумачыць такія часты зварот А. Разанава да печы і іншых гаспадарчых прыладаў і рэчаў.

Другая група меншая за першую, сюды ўключаецца разнастайная зброя: сякера, дзіда, страла, куля і інш. А. Разанаў піша: *“Таго, хто бярэцца за зброю, зброя таксама забірае і абавязвае, каб ён укладаў у яе сваю змогу, сваё ўменне, сваё жыццё”* [3, с. 35]. Зброю пісьменнік разумее выключна як сродак супрацьстаяння найбольш цяжкім пакутам лёсу, але выкарыстоўваць яе можна толькі тады, калі без яе аніяк немагчыма абысціся: *“Зброя пад забаронай: да яе нельга звяртацца, каб адплаціць за крыўду ці за абразу, нават калі свярбляць рукі, але калі да яе звяртаецца той, хто крыўдзіць і абражае, – яна найлепшая абарона”* [3, с. 35]. У іншым жа выпадку зброя стане носьбітам жахаў і злачынства.

Найбольш цікава апісваецца зброя ў квантэме “Страла”:

*між птушкамі і людзьмі  
развітваецца кулік  
страла скіравана ў самоту  
куды не дайду – іду*



*што аддаю – не аддасца  
між птушкамі і сабой  
кіруе стралой самота  
бывай я пайшоў дадому –  
развітваецца кулік [2, с. 23].*

Тут мы бачым зноў “ажыўленне” рэчы, наданне ёй здольнасці ствараць рэчаіснасць. Самота кіруе стралой, прычым адпраўляе яе зноў у тую жа самую самоту, але ці дойдзе гэтая страла туды, куды ідзе? Пэўна, толькі яна сама можа ствараць уласны шлях.

Апошнюю групу складаюць рэчы прыроднага свету. Часцей за ўсё, калі гаворка ідзе пра прыроду, мы згадваем хутчэй нейкія абстрактныя, неканкрэтныя ці зборныя паняцці. Усё гэта, канечне, прысутнічае ў А. Разанава (снег, адліга, лес, гай, чарот і інш.), але таксама ў яго паэзіі шмат і канкрэтных рэчаў. Вельмі часта, напрыклад, гаворка ідзе пра камень, ліст, карань, грыб, проста пра дрэва і інш. Як і ўсе астатнія рэчы, аб’екты прыроды метафарызуюцца. Прыгледзеўшыся да іх больш пільна, мы можам знайсці для сябе адказ на асабістыя пытанні: *“Дзічка-дзічка, чаму ты не груша? Вось і піла ўжо зубіцца на цябе, і вастрыцца ўжо сякера. Але хіба ведае дзічка, чаму яна дзічка? Але хіба ведае горкі палын, чаму ён горкі палын? І хіба ведаюць людзі, чаму яны людзі?”* [4, с. 288], *“калі чалавек спыняецца – ён камянее, а камень, у сваю чаргу, пераймае чалавечую інастасць: на ім пішуцца імя і лічбы”* [3, с. 21].

Як бачна з усіх прыведзеных вышэй прыкладаў, А. Разанаў імкнецца паглядзець на рэчы з іншых бакоў, “ажывіць” і пачуць іх. Такі падыход падаецца чытачу вельмі наватарскім, але Г. Кісліцына бачыць тут таксама і вяртанне да старадаўніх народных традыцый, бо “нашы продкі адчувалі сваю сувязь з рэчамі, якую нельга зводзіць толькі да бытавой залежнасці. Вершаказы А. Разанава вяртаюць нас да пары, калі чалавек мог разумець голас рэчаў, голас прыроды, з якой ён не выдзяляў сябе” [1, с. 122–123]. Пацверджанне гэтаму дае і сам пісьменнік: *“У рэчах назапашваецца рэха чалавечых думак, зарокаў і адрачэнняў. З рэчаў, як выява іхняй спрадвечнай і таямнічай моцы, узнікае rex – цар”* [3, с. 56]. А. Разанаў спрабуе вярнуць чытачу здольнасць бачыць глыбінную сутнасць прадметаў, але таксама і папярэджвае, указваючы на мажлівасць панавання рэчаў, іх кантроль над чалавекам: *“Чалавек становіцца залежным ад рэчаў, заложнікам рэчаў, і ў авалодванні рэчамі пачынае бачыць магчымасць свайго вызвалення і мэту свайго існавання. Ён пачынае так бачыць таму, што перастае бачыць тую адзіна неабходную мэту, якая патрабуе прысутнасці і ўдзелу ўсяго чалавека і якая робіць яго неабходным”*

[5, с. 69]; паміж рэчамі і чалавекам “*нарушаецца суадносіна*” [5, с. 68], у выніку чаго “*гэтае парушэнне авалодвае чалавекам да такой меры, што робіць яго прыладай рэчаў, урэшце лішнім і рэчам, і самому сабе*” [5, с. 68]. Таксама чалавек не кожны раз можа правільна ацаніць пэўную рэч. Меркаванне, якое падаецца нам правільным, можа, наадварот, скіроўваць зусім у ішшы бок:

*ацэньваюцца рэчы  
побач бог  
упрочкі  
скіроўваюцца крокі  
на сцяне  
чыесьці цені* [8, с. 46].

Вельмі цікавай нам падаецца думка Е. Лявонавай, якая аналізуе творчыя здабыткі А. Разанава як частку агульнаеўрапейскай традыцыі “рэчыўнасці” [6, с. 110–116; 7, с. 32–42] і знаходзіць падабенства з ідэямі Dinggedicht (верша аб пэўным прадмеце, вершы-рэчы) і бідэрмаера (стылёвага кірунку ў нямецкамоўным мастацтве, якому ўласцівая ўвага да жыцця асобнага чалавека, навакольнай прыроды і інш.), што мацней за ўсё выявіліся ў мастацкай сістэме аўстрыйскага пісьменніка А. Штыфтэра, а таксама ў многіх творах Ш. Бадлера, стылі “новай рэчыўнасці” Р.М. Рыльке і інш. Е. Лявонава прыходзіць да высновы, што “рэчы, не губляючы сваёй прасторава-часавай канкрэтнасці, набываюць глыбокі, экзістэнцыяльны сэнс; яны нясуць на сабе і ў сабе семантыку душэўна-духоўнага “выхавання” лірычнага героя і аўтара, праз паэтычнае ўвасабленне рэчаў спасцігаецца логіка быцця, бо рэч – яго надзейнае сховішча, частка матэрыяльна рэалізаванай духоўнасці. Рэч належыць розначасовым пластам; пры самадастатковасці яна тым не менш не ізалюецца ад свету, засвойвае ўсё, з чым сутыкаецца, і адкрывае гэта новае чалавеку” [6, с. 116]. Даследчыца распавядае, што для А. Разанава, як і для Р.М. Рыльке, характэрна бачанне рэчы ў руху, адзінства рэчаіснасці, пэўная антынамічнасць, але антытэзы пры гэтым не маюць характару канфлікту.

Калі працягваць разважанні наконт сувязяў пісьменніка з нямецкай літаратурай, то варта яшчэ раз звярнуцца да даследавання Л. Садко, што праводзіць паралелі паміж паэзіяй А. Разанава і традыцыямі нямецкамоўнага канкрэтызму, сцвярджаючы наступнае: “Унутраная форма слова, у штодзённай мове звыкла і надзейна схаваная, у тэкстах А. Разанава, таксама як і ў творах еўрапейскіх канкрэтыстаў, выходзіць на першы план пры дапамозе разнастайных прыёмаў матывавання ўнутранага зместу знешнімі прыкметамі,

наладжваючы моцнае адзінства азначаемага і азначаючага” [9]. Пры гэтым звяртаецца ўвага на ўжыванне слоў штодзённай гутарковай мовы, пазбаўленай эўфемізмаў і купюр (т. зв. Umgangssprache). Таксама падкрэсліваецца сугestia і эўфанія, характэрная для твораў: “Праблематызацыя мовы, прадэманстраваная ў паэзіі А. Разанава, бачыцца як спроба ператварыць літаратурны тэкст у бачную рэч, даступную для чалавечага ўспрымання і на эмпірычным узроўні – праз адмысловую метрыку, арыгінальную акустычную арганізацыю, сістэму асанансаў і кансанансаў, візуальную структуру верша” [9]. Але, трэба адзначыць, што разанаўская рэч усё-такі не валодае такой звышканкрэтнасцю, як ў нямецкамоўных аўтараў. Наадварот, для беларускага пісьменніка характэрная якраз павышаная метафарычнасць і пэўная адцягненасць разважанняў, нават іх неспасцігальнасць.

Такім чынам, рэч у творах А. Разанава з’яўляецца адразу і вельмі метафарычнай, і “звычайна-простай” для разумення. Аўтар імкнецца па-сучаснаму распавесці чытачам гісторыі даўно вядомых ім рэчаў, прычым часта ён робіць гэта, звязваючы некалькі прадметаў адзін з адным і даючы ім трапную характарыстыку. Спашлемся зноў на слухныя словы Г. Кісліцынай, якая кажа наступнае: “Разанаў прыйшоў да разумення таго, што ў блізкім рэчыўным свеце столькі ж загадак, колькі і ў далёкім космасе. У свеце ўсё ўзаемазвязана – праз вялікае пазнаецца малое, праз зямлю – неба. Усё, што створана чалавекам, нясе ў сабе часцінку чалавечай душы...” [1, с. 122]. Пэўна, менавіта магчымасцю спалучаць такія розныя і нават антынамічныя іпастасі рэчаў А. Разанаў і цікавы сённяшняму чытачу.

## Літаратура

1. Кісліцына, Г.М. Алесь Разанаў: праблема мастацкай свядомасці / Г.М. Кісліцына; Навук. рэд. Л. М. Гарэлік. – Мінск : Беларуская навука, 1997. – 143 с.
2. Разанаў, А.С. І потым нанава пачаць: квантэмы, злёсы, вершы / А.С. Разанаў. – Мінск : І.П. Логвінаў, 2011. – 102 с.
3. Разанаў, А.С. Пчала пачала паломнічаць: вершаказы / А.С. Разанаў. – Мінск : І.П. Логвінаў, 2009. – 132 с.
4. Разанаў, А. Танец з вужакамі: выбранае / А. Разанаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1999. – 462 с.
5. Разанаў, А.С. З апокрыфа ў канон: гутаркі, выступленні, нататкі / А.С. Разанаў. – Мінск : І.П. Логвінаў, 2010. – 138 с.
6. Лявонава, Е.А. Беларуская літаратура XX ст. і еўрапейскі літаратурны вопыт. Дапаможнік для студэнтаў філал. фак. / Е.А. Лявонава. – Мінск : БДУ, 2002. – 130 с.

7. Лявонава, Е.А. “Палову жыцця падаюся ў свет, палову – варочаюся да свету...”: Алесь Разанаў і філасофска-эстэтычныя пошукі ў еўрапейскай літаратуры / Е.А. Лявонава // Роднае слова. – 1997. – № 12 (97). – С. 32–42.

8. Разанаў, А. Версэты, квантэмы / А. Разанаў // Роднае слова. – 1997. – № 12 (97). – С. 43–46.

9. Садко, Л.М. Белорусская экспериментальная поэзия второй половины XX – начала XXI века и немецкоязычный конкретизм: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Л. М. Садко // ВАК Беларуси [Электронный ресурс]: Электронная библиотека. Рефераты. – 2016. – Режим доступа: <http://referat.vak.org.by/index.php?go=Files&in=view&id=22965>. – Дата доступа: 20.03.2016.

УДК 821.161.2+82.02

*Н. І. Зарудняк*

## **Проблематика малої прози О. Де**

У статті в проблемно-тематичному аспектрі аналізується мала проза Олександера Де. Досліджуються центральні взаємозумовлені проблеми збірки нарисів та оповідань “Під чужим небом”. Проблема смерті тісно переплітається з екзистенційною проблемою сенсу життя, проблемою щастя. Одна із причин бажання смерті – розчарування у соціальних та етичних теоріях, абсурд буття викликає страх і відчай.

Творчість О. Де (Барчука) впродовж тривалого часу обминалися літературознавцями. Письменник майже п’ятдесят років проживав у Англії поблизу Лондона, активно працював на літературній ниві у 60-90-х роках XX століття.

Уродженець села Заячківка Христинівського району на Черкащині, він навчався у ряді шкіл сіл Бабанського району, закінчив Оксанинську середню школу в 1941 році з атестатом відмінника. У 1942 році був вивезений фашистами на примусові роботи до Німеччини. Там йому випала важка доля “остарбайтера” (1942–1945). Після закінчення війни опинився в таборах для переміщених осіб, а згодом студіював філософію і психологію в Українському Вільному Університеті (Мюнхен).

До Британії переїхав у липні 1948 року, там здобув фах журналіста, крім того, у Лондоні закінчив школу драматичного

мистецтва. Став не актором, а підприємцем, хоч впродовж усього життя комерція була тільки розвагою, а основним професійним заняттям – література.

До творчості письменника зверталися такі вітчизняні літературознавці, як Володимир Поліщук...) [5], Василь Пахаренко...) [4].

Малу прозу Олександера Де не можна назвати явищем аж надто багатограним як у тематичному, так і в жанрово-стильовому аспектах, проте вона надзвичайно щира, багата психологічними відтінками, в основі – почуття людини, яка, завдячуючи II світовій війні, виявилася на маргінесі життя.

Письменник належить до тих *Diimi-nores* (менших Богів) діаспорного Олімпу, які ще і до цього часу не побачені “з материка”. Якогось впливу на материкову українську літературу творчість О.Де не справила, хоча творив він для України, взявши на себе місію новітнього Кобзаря XX століття, надіючись, що слово буде почуте і сприйняте саме земляками. Проводив ряд зустрічей і творчих вечорів за кордоном, на яких намагався донести правду про Україну до світової громадськості. Слово наділяв особливим сакральним смислом, вірив у його силу.

В останні роки життя розгорнув бурхливу діяльність на Батьківщині: передавав власні книги для молоді, зустрічався зі студентством, зокрема Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (тоді – інституту), виступав на радіо, друкувався в газетах. Особливі надії покладав на українське військо, тому активно працював над ідеєю створення Театру Збройних Сил у столиці, з цією метою організував фонд імені Івана Барчука (свого батька – також письменника), заручився підтримкою деяких бізнесменів в Англії, але в Києві належної підтримки не отримав, скаржився на пусті обіцянки. Співпрацював із театром “Дзвін” Костянтина Літартовича. Відбулося кілька прем’єр його п’єс у столиці. На смерть автора Рада Спілки письменників України відгукнулася некрологом, вміщеному в “Літературній Україні” від 20 серпня 1998 року, в якому було допущено ряд неточностей (збірку поезій названо збіркою оповідань, повість – драмою...) [3, с. 12].

Повернення творчості письменника стало можливим лише за умов краху тоталітаризму та зняття введених ним ідеологічних табу. За радянських часів його художній доробок був доступним буквально кільком адресатам (Скаковській В. – сестрі, Павленку С. – учителеві), які отримували твори частинами, по кілька аркушів, в конвертах з листами, та ще агентам КДБ, які неодноразово погрожували авторові.

Книга нарисів та оповідань “Під чужим небом” вміщує ряд творів, персонажі яких так чи інакше виявилися жертвами II світової

війни: “Я вернусь”, “В обороні життя”, “За сином”, “Новою дорогою”, “В підземеллі”, “Заходить сонце”, “Субота”, “Син вуглекопа”, “Випадок у Берліні”, “S.O.S.”. Усі твори О. Де видрукувані у видавництві “Чайка” (Лондон), заснованому самим автором. Назва знакова: в 20-х роках у Відні уже існувало українське видавництво “Чайка” (засновник – А. Крушельницький). Як і назва видавництва, назва першої збірки прози автора “Під чужим небом” (1966) є традиційною щодо семантики назв творів та збірок екзильних авторів (відомий роман Дарії Ярославської “Під чужі зорі”, лише інверсією відрізняється назва збірки Олекси Кобця (Варавви) “Під небом чужим”, відомий і вірш Євгенія Маланюка “Під чужим небом”).

У прозовому доробку О. Де досить відчутні впливи «шістдесятництва», і чи не всі найважливіші проблеми (русифікації, денационалізації, екології, викачування з України її природних багатств, масової експлуатації молоді на “будовах комунізму”, повоєнного сирітства, вдівства, соціальної бідності...), порушувані “шістдесятниками”, є об’єктом викриття і в прозі автора. У творах О. Де зустрічаємо імена Василя Симоненка, Ліни Костенко, без сумніву, був він знайомий із публіцистикою Івана Дзюби. У листі до Н. Чеги пише: “Я хотів було передати свої книжки Іванові Дзюбі, бо колись шанував його за «Інтернаціоналізм чи русифікація», але, довідавшись, що він співпрацює із «Слов’янським вічем», змінив свою думку. Хіба не через подібних «слав’янофілів» так тяжко потерпів Шевченко?”.

У творчості автора наявні центральні взаємозумовлені проблеми – війна, еміграція, мова. У листі до Зарудняк Н. від 4-о серпня 1997 року обурювався: “Навіть моє ім’я в Україні пишуть по-російському: «Олександр» замість «Олександер». В Росію це (грецьке) ім’я прийшло з Франції, в Україну – з Німеччини, тому різниця”.

У творах письменника – потужний ліризм і філософічність, характерні для літератури ХХ століття. Новітні філософські теорії у поєднанні з “запізніло”-народницьким (пролонгованим неонародницьким) світоглядом автора трансформуються у своєрідне синкретичне явище, позначене поглибленою психологічністю, плеканням національного ядра літературного дискурсу, романтичною ідеалізацією української минувшини, енергійним життєствердним волюнтаризмом. Псевдонім О. Де, за твердженням самого автора, походить від словосполучення “динамічна еволюція”, яке є внутрішньою суттю будь-якого справжнього письменника. На його думку: “Із давніх-давен піснярі, кобзарі, поети та співці збуджували

народ словом і піснею до динамічного поступу. Вони завжди розгортали крила своєї уяви і злітали в передчаси. Вони завжди були передвісниками нових епох. Вони були двигунами динамічної еволюції (підкреслення наше) людства!” [1, с. 12]. Світогляд раннього О. Де не позбавлений впливу ніцшеанської філософської теорії надлюдини, яка хоче перевершити саму себе, про що свідчить і псевдонім. О. Де вважав, що людина еволюціонуватиме ще кілька мільйонів років, а потім “свідомість стане керманічем підсвідомості. Ті люди, які мають силу волі, роблять перші міленькі контакти своєї свідомості із підсвідомістю” [1, с. 4]. Віра в особливе призначення поета і поезії в житті людства, віра в розум, силу волі, особливе місце себе і свого народу, віра в рід є основними складниками синтетичного світогляду автора. “The exiled author, who was turned out of Kiev as a child refugee has learned to take life by the horns. His pseudonym means “dynamic evolution” [7].

Попри шерехівське твердження про традиціоналістів, які “завжди в конфлікті з новаторами сьогодення” [6, с. 464], проза О. Де є феноменом нееклектичного поєднання традиційного і модерного письма.

Центральною проблемою творчості письменника є явище емірації, яка розкривається у тематичних відгалуженнях мотивів адаптації до чужої культури, збереження національної самоіденти-фікації, тріади праці, освіти й культури, взаємопов’язаних аспектах родинного життя, в тому числі, у розщепленні сімей, на материковій Україні залишилися рідні, та вихованні дітей, зв’язку часів, зокрема сучасного із минулим, філософському осмисленню місця людини у житті, пристосування й пристосовництва. Наскрізною є в епіка проблема втраченого покоління. Однією із найяскравіших у доробку є материнська тема (образ матері синестезійно накладається на образ України). О. Де осмислював історичні долю/недолю України, дошукувався причин довготривалого її поневолення. Неодноразово письменник концептуалізував історико-географічну семантику Соловків і Сибіру, та пов’язані з нею антитоталітаристські мотиви виселення цілих людностей, свідомого винищення села, цілеспрямованого руйнування родини.

У нарисах та оповіданнях О. Де досліджує психологію емігрантів з власної волі, як от Миколи (нарис “Я вернусь”), якому “тоді ... хотілося більше простору, ... хотілося далеко в світ-широкий, незнаний, – за моря, за океани...” [1, с. 141], та вимушених вигнанців, що покинули Батьківщину з примусу, під агресією тоталітарних режимів, як от Анатолія (нарис “Заходить сонце”). Українець, якого

вивезли фашисти для підневільної праці в Німеччину, крім фізичних, переживає надзвичайні душевні муки, виявившись ворогом для обох тоталітарних режимів. Деякі з персонажів О. Де живуть надією на повернення додому (Вася – оповідання “Син вуглекопа”), інші – цю надію втратили, як от Сашко (“Випадок у Берліні”). З особливим теплом О. Де творить образи українців, яким вдалося оминати крайнощі денаціоналізації чи повного несприйняття чужого способу життя, які всупереч випробуванням долі залишилися людьми; заробляючи на життя фізичною працею, свій духовний потенціал реалізують у творчості і власній родині (Григорій з оповідання “Новою дорогою”, образ господаря в нарисі “Субота”). О. Де відтворює також психологію людей, які, на його думку, “зламалися”.

Культурно-політичні проблеми української громади в екзилі (“Субота”) є також об’єктом художніх дефініцій О. Де. Зокрема, письменника хвилює питання лідера, здатного очолити українців на чужині. Попри різницю в характерах, світоглядах, всіх емігрантів у творах О. Де єднає втрата частини себе, неповторності свого існування, туга за Україною, за місцем, де залишилася їхня важливіша частина душі.

Особливе зацікавлення у О. Де, подібно до попереднього “народника” А. Тесленка, викликає тема смерті. Так у нарисі “Я вернусь” відтворена спроба вчинити самогубство. Відхід у небуття, наприклад, є засновком експресивного нарису “S.O.S”, який цілком присвячений відчуттям людини в останні хвилини перед смертю, змалюванню самої смерті. У психологічній новелі «В обороні життя» автор фіксує відчуття людини, яка підсвідомо готується до вбивства, і врешті вбиває іншу людину, захищаючи власне життя, детально описує саму смерть. У лірико-психологічному нарисі “мати” змалювано смерть жінки, яка не витримала розлуки із сином; в оповіданні “Син вуглекопа” акцентується увага на сприйнятті смерті дитячими очима.

У творах Олександера Де відчутний автобіографічний аспект, прототипом головного героя найчастіше стає сам автор. Центральні персонажі творів письменника залишають в Україні коханих (Микола – “Я вернусь”), змушені перебувати в таборах примусової праці (“Заходить сонце”), заробляють на прожиття фізичною, а не розумовою працею (“Новою дорогою”), щомиті наражаються на небезпеку загинути в необлаштованих належним чином копальнях (“В підземеллі”, “Син вуглекопа”)...

Людині притаманна здатність ставати у певне відношення до своєї смертності. Письменник звертається до жанру малої прози у період найбільшого розвитку екзистенціалізму (50–60-і рр.), у представників якого категорія смерті була однією із центральних у



творчості, тому цілком закономірним видається звернення автора до осмислення абсурдності буття, страху, відчаю, самотності, страждання і смерті. Трагічна невлаштованість людського життя особливо гостро відчувається митцем, який вирваний (не за власним бажанням) із звичного середовища, позбавлений батьківщини, близьких людей, мусить пристосовуватися до чужої культури.

За Ф. Ніцше, “кожен... мусить завчасу... навчитись важкого мистецтва піти своєчасно” [2, с. 72]. О. Де робить спробу відтворити психологію персонажа (Микола – “Я вернусь”), який вибравши час власної смерті, намагається здійснити самогубство. Але якщо Ніцше схвалює величну смерть, яка вдається краще, ніж життя, то персонаж О.Де намагається просто втекти від світу, в якому нічого не може змінити, не може реалізувати мрії. Стан душі Миколи письменник означає таким символом, як “смердюча пустота”. Микола і сам прагне тієї пустоти: хоче забути про все, що існує навкруги, – “живе і мертво...” [1, с. 143], бо “без нього одного земля не змінить свого курсу – далі продовжуватиме свій рух через чорний німий простір серед мільярдів далеких зір;... місяць і далі залишиться її вірним супутником, німим свідком кохання і смерті... Він не хоче жити! Він не хоче зустріти безнадійне завтра!” [1, с. 143]. Смерть – як проґраш світові, визнання власної мізерності і неспроможності. Ф.Ніцше застерігав: “Друзі мої, нехай ваша смерть не стане прокляттям людині і світові... У вашій смерті має горіти ваш дух і ваша чеснота, ... а то зі смертю вам не поталанить” [2, с. 74]. Автор зображує Миколине бажання смерті як слабкість, скорення обставинам, котрі позбавляють справжнього вибору. В творі проглядається певний імморалізм О. Де: “Хай і він помре так само безсоромно і дико, як ті мільйони у сірих, синіх, чорних і зелених шинелях, чи ті матері, старики і діти на розвалинах своїх брудних завошивлених гнізд!” [1, с. 143]. Микола намагався піти з життя, “як ті мільйони”, проте його спроба все ж таки була вибором. Вона несла значення ініціації: пробуджена воля до смерті (хай навіть і як втеча) пробуджує волю до життя, яка пробуджує волю до перемоги над ним, бажання змінити. “– Я мушу вернутись”. “– Я вернусь, – шепоче Микола, заціпаючи останній гудзик зіжматой сорочки” [1, с. 144]. Акт самогубства є критичним у осмисленні героєм себе, свого місця у світі, він починає бачити мету, відчувати відповідальність, причетність до долі і своєї, і світу. Автор із своєю активною життєвою позицією і оптимізмом, без сумніву, вважає самогубство слабкістю, тому і Микола соромиться за свій вчинок. “Підводить очі до блідого місяця і зразу ж опускає їх, наче засоромився перед свідком за свій нерозсудок” [1, с. 144].

О. Де за сприяння наростаючої градації – вибудував ряд чинників, спроможних зробити людину нещасливою: самотність, “розбиття думок” (усе, про що колись думалося, мріялося, виявилось нереальним), холод душі, “переповненою по самі вінця безнадією” [1, с. 142].

Головний герой твору залишив Україну з метою побачити світ. Колишній романтизм, що висловлювався словами “боротьба і кохання”, загас, як остання іскра пожежу” [1, с. 142]. Покорена, Європа не ідеальна, кордони додому закрилися, повернення було майже рівнозначним смерті. “Він сам. За ним – недосяжне минуле за страшним муром, що ділить континент, перед ним – безнадійність на розваллях покороної Європи” [1, с. 142].

### **Література**

1. Де, О. І. Під чужим небом / О. І. Де – Лондон : Чайка, 1966. – 214 с.
2. Ніцше, Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади / Ф. Ніцше. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.
3. Олександр Де // Літературна Україна. – 1998. – 20 серпня. – 12 с.
4. Пахаренко, В. ”У людській підведусь поставі”(Олександр Де) / Василь Пахаренко // Рідні голоси з далеких далей. Наукове видання. – Черкаси : Відлуння-плюс, 2000. – С. 138–140.
5. Поліщук, В. Т. Творчість письменників зарубіжжя – уродженців Черкащини в контексті українського письменства (Штрихи до проблеми) / Володимир Поліщук // Рідні голоси з далеких далей. Наукове видання. – Черкаси : Відлуння-плюс, 2000. – 148 с.
6. Шерех, Ю. Троє прощань і про те, що таке історія української літератури / Ю. Шерех // Третя сторожа : Література. Мистецтво. Ідеології. – К. : Дніпро, 1993. – 590 с.
7. Exile provides good storyline // East Grinstead Observe. – Friday. – March. – 22. – 1991.

УДК 821.161.2

***В. Г. Зотова***

### **Мала проза Людмили Таран: проблемно-тематичний і стильовий аспекти**

У статті аналізується мала проза відомої української письменниці Людмили Таран. Основну увагу приділено провідній темі її новел, оповідань, нотаток – екзистенції жінки у сучасному суспільному

середовищі, художньому відображенню гендерних відносин. Разом із тим наголошується на тому, що проблемно-тематичний вектор письменниці не є односпрямованим. Автор розкриває такі аспекти її новелістичних текстів, як змалювання українського життя, відтворення ментальності різних народів, урбаністична культура тощо. Приділяється значна увага художнім засобам, якими послуговується Л. Таран.

Тема жінки, феміністичних і гендерних начал актуалізувалась в українській літературі наприкінці 80–90-х роках ХХ ст. Авторами відповідних творів часто теж були й залишаються жінки: С. Андрухович, Т. Белімова, О. Деркачова, О. Забужко, Т. Зарівна, С. Йовенко, Є. Кононенко, С. Майданська, Л. Пономаренко, І. Роздобудько, Н. Сняданко, Л. Таран, Л. Тарнашинська, Г. Тарасюк та ін. Їх проза глибоко, серйозно, але й вишукано розкрила перед читачем архісучасні й водночас одвічні проблеми буття, акцентувала складні питання взаємозв'язку фемінного й маскулінного начал, торкнулась тонких душевних станів, психологічної кризи, деструктивних станів, самотності людини в суспільстві помежів'я ХХ–ХХІ стст.

Підкреслимо, що, превалюючи, тема жінки в жіночій же прозі перебрала на себе майже всю увагу, однак вона далеко не є єдиною, про що йтиметься в цій статті.

Проза, авторами якої є жінки, стала предметом дослідження багатьох українських літературознавців: В. Агеевої, Є. Барана, І. Бондаря-Терещенка, Т. Гундорової, Т. Денисової, Н. Зборовської, М. Наєнка, С. Павличко, С. Філоненко, Р. Харчук, М. Хороб. Учені наголошують, з одного боку, на граничній відкритості, сповідальності, емоційності, автобіографізмі творів письменників-жінок, з іншого боку, на інтелектуалізмі, філософічності, психологізмі, іронічності, багатій палітрі художніх засобів, користуючись якими, автори розкривають буття своєї «сестри» у сучасному світі.

Жінка як така, тяглість її особистого й суспільного буття, стосунки з чоловіком стали головними темами прозової творчості Людмили Таран, яким вона присвячує більшість своїх текстів у збірках «Нижний скелет у шафі» (2006), «Любовні мандрівки» (2007), «Артеміда з ланню та інші новели» (2010), «Прозорі жінки» (2015) та інших виданнях.

Розпочавши творчий шлях поезією, Л. Таран уже у віршах виокремила гендерну проблематику як одне з основних своїх зацікавлень. Із самого початку вона намагалась віднайти гармонію у стосунках чоловіка й жінки, зрозуміти їх позиції у взаєминах. Тому не дивним виявився особливий прийом, який поетеса застосувала в одній

із своїх збірок, виданій 2002 року і названій «Колекція коханок». Не лише її назва, а й псевдонім автора (Людмил Т.) свідчать про те, що вона спробувала поглянути на почуття, любовні стосунки очима чоловіка, показати його ідеальним, таким, про якого мріє чи не кожна жінка [1, с. 187]. Однак надалі цей вектор поступово згасає, про що красномовно говорить назва вже прозового твору: «Колекція коханців», вміщеного у збірці «Нижний скелет у шафі».

Квінтесенцією творів письменниці стає відображення сучасних енгармонійних зв'язків між фемінним і маскуліним початками. Образи жінок у новелах та оповіданнях Л. Таран часто є синонімічними образу самотності, а образи чоловіків підкреслюють ілюзорність або цілковиту, принципову неможливість гендерної гармонії. Гендер, за автором, – це, швидше, констатація не досягнутого стану, а процесу пошуків, частіше невдалих стосунків статей.

Л. Таран інтерпретує питання соціального стану жінки відповідно до власного розуміння. Вона гранично розкриває її внутрішній світ, показує процес руйнування жіночих псевдоуявлень про власну роль у родині, суспільстві тощо і, згідно з цим, боротьбу протилежних статей. Її героїні намагаються довести свою самодостатність, спроможність бути рівними у суспільстві. Тенденція до створення таких образів на межі століть виявилась однією з найпомітніших, що констатують у своїх дослідженнях сучасні вчені, зокрема С. Філоненко [5, с. 49–50]. З іншого боку, героїні Л. Таран ностальгують по «справжніх» чоловіках, їм не вистачає, перш за все, чоловічого розуміння, тепла, щирості, а ще – впевненості та сили.

У творах прозаїка переосмислюються стереотипи відносно буття жінки, зокрема ті, що пов'язані зі шлюбом, традиційною роллю матері. Так, у новелі «Нижний скелет у шафі», що видрукувана в однойменній збірці, закохавшись у художника Ореста, героїня не залишається в бездіяльному очікуванні: «Я – сама не своя. Я – не належу собі. Гори синім полум'ям та дисертація... Я хочу його побачити», – говорить вона своєму внутрішньому «я» [2, с. 68].

Автор відтворює внутрішній світ героїні, яка розуміє, що в повсякденних турботах забула про себе, що її ріка щастя перетворилася на мілину, баговиння: «Ніби пливуть у човні з рідним чоловіком по високій світлій воді, вона міниться, грає проти сонця. Та потім ріка меженіє, дедалі більше. Човен уже не годен плити: мілина. Вони виходять з човна і тягнуть його за якісь мотузки по баговинню. Але тягнути все важче» [2, с. 77].

Мотив внутрішньої, душевної невлаштованості й жертвовності є наскрізним у творах Л. Таран. Так, він звучить, зокрема, у новелі

«Анна-Марія» (збірка «Любовні мандрівки»). Доглядаючи за хворим батьком, її героїня зрікається свого таланту. У своїх скромності, жертвності вона постає сильною, цілісною натурою, яким не може бути ще один персонаж – художник, що прагне намалювати її портрет. Здавалось, жінка «для себе тільки співала, душу випускала понад струнками височеними буками» [3, с. 14]. Однак цей спів змушував чоловіка думати про те, що це і його пісня – про нього: «...Чоловіча пісня. Та який у неї голос, Господи! Піднімає зо дна твоєї душі забуте, давнє, пережите у цьому світі, чи в попередніх якихось існуваннях перейдене, ріка пісні тече крізь тебе, вимиває навіть кості, ти сам – річка, лежить її наге плинне тіло, ти-не-ти, і відбилося все, що дрімало раніше: потаємне, жадане й страшне, темне, помережане сонячними рухливими краплями, і в тобі й тобою струмують сподівання, пориви, злети – і туга: така гостра, пронизлива, що вже зазнавши її, жити не варто, чи навпаки – ще як варто» [3, с. 15].

Імпресія, взаємопроникнення жіночого і чоловічого начал народжують ідею божественного, тому художник все ж таки зміг намалювати портрет Анни-Марії, який йому так довго не давався: «А портрет Анни-Марії... таки вдався. Тільки підозріло подібний на Марію зі «Святого сімейства» Ель Греко – тієї, що її голова під покровом, у якої прикриті повіками «розцвічені» очі» [3, с. 36].

Відчуття самотності, відчуження від найрідніших, матеріальні та побутові проблеми штовхають жінку на зраду, змушують її через невірність шукати своєї самоті, жінку в самій собі. Про це йдеться в новелах «Цанга шасі», «Вероніка Дібровна». Так, у першому з названих творів Тетяна, змучена безгрошів'ям, охолодженням стосунків із чоловіком, внутрішньою самотністю, переслідувана зловісними снами, зраджує Андрія під час одного з наукових відряджень. Але зрада, хоч якою приємною була зустріч з Олесем, прихований флірт із колегою-істориком, не дає звільнення, штовхає у ще глибшу депресію, й усе разом змушує Тетяну шукати відповіді на питання: «Все – упівкока, бігом-бігом – наче не живе, а лише біжить – куди? Навіщо? Чому? Воно, життя, ніби тільки черкає її, не зачіпає...» [3, с. 37].

Вдало використовуючи лаконічні, але психологічно насичені діалоги, риторичні запитання, синтаксичні конструкції, що передають емоції, невласне пряму мову, численні ретроспекції, передаючи майже сюрреалістичні стани, автор розкриває причини страждання й мотивує зухвале, як здається рідним, рішення летіти до Америки на цілих дев'ять місяців. Питання-думка «І куди ти рвешся, куди ти

збираєшся? Яка Америка? Здалася вона тобі! Вони ж усі пропадуть без тебе. І ти пропадеш без них» [3, с. 37], що звучить на початку твору, отримує єдино можливу відповідь: за звільненням. Недаремно в кінці новели знову зринає образ пахучих апельсинів під новорічною ялинкою, як і в епізоді зустрічі Тетяни й Олеся у Варшаві, – символічна констатація дива, яким є здобуття внутрішньої свободи: «І враз – мов відрізало. / Все, що мучило її, зв'язувало, в'ялило страхами, стриножувало тривогами, принижувало і ятрило – зникло, розвіялося. / Вона – вільна, вона – летить» [3, с. 57].

Майже через десять років, у збірці «Прозорі жінки» Л. Таран «не зраджує» свою провідну тему, пише про жінку, що впродовж усього життя йде сама до себе, береже свої справжні почуття, як це представлено у новелі «Пропущений дзвінок від Бога». Назва твору видається всуціль метафоричною, акцентуючи той божественний подарунок, який може отримати людина на схилі літ – зустріч із справжнім коханням, що завжди крилось у глибині душі, і водночас – ту високу ціну, яку вона, любляча, здатна заплатити за те, щоб її кохання, коханий просто були в цьому житті.

Перед читачем постає гідна, тепер уже мудра, але так само трепетна жінка, що сповідується у своїх почуттях і вчинках: «– Мене мучила жахлива туга. Зрадила своє кохання. Не зрадила сім'ю. Хоча мені в ній тяжко велося. Знаєш, які слова мого чоловіка в мені закарбувалися? «Ти маєш відвагу жити з такою людиною, як я». / – Він тебе дуже мучив? / Він не любив ані мене, ані себе. Я ж нічим не могла йому допомогти» [4, с. 259–260]. Не могла, тому що сама його не кохала. Як виявляється з плином часу, прості рішення – втекти, зникнути, щоб не зашкодити – не завжди правильні, вони відгукуються болісними втратами: «Люди спрощують усе підряд... Ми дуже земні, – говорить чи думає героїня. – / Він обіймає її, притискає до себе. Старечо-сором'язливо цілує. / Чути звук, ніби хтось відтягнув гілку, затримав її, а потім відпустив» [4, с. 260].

Роздумування, філософствування притаманне Л. Таран, яка сама пише про жінку, проектуючи проблеми її буття не лише на жіноцтво, а й на все суспільство. Її новелістика інтелектуальна. Автор художньо осмислює життя своїх героїнь, спираючись на філософські категорії. Письменницю перш за все цікавить екзистенція жінки, її стани. Тому часто персонажі ставлять перед собою глибинні запитання, що стосуються сенсів існування.

У збірці «Ніжний скелет у шафі» такі (само)запитання постають в оповіданні «Сонет про себе, розчулену і розлучену». Марення героїні допомагають їй осягнути власний біль, проблему, що

стосується безрадісного існування: «Я не вмію жити, не вмію любити себе, отже, цілого світу...» [2, с. 33]. Однак жорстокий самоаналіз, страждання дають можливість зрозуміти, що більшою мірою негаразди криються в ній самій, що вона зупинилась у своєму розвитку, «забула» себе.

Питання життя і смерті, земного й небесного, совісті, любові в художньо-філософському аспекті розкриваються в новелі «Вероніка Дібровна» (збірка «Любовні мандрівки»), присвяченій Григорію Фальковичу. Рефлексуючи над його віршем, героїня змушує читача думати над тонкими матеріями, до яких належать буття й небуття, відчуття належності до певного народу, укорінення в соціумі, самоідентифікація в певному просторі, без якої розмикаються, руйнуються зв'язки між минулим і майбутнім. Відчуваючи значення цих феноменів, Вероніка пише на ватмані слова Симони Вейль із книги «Укорінення», яку подарував коханій жінці Северин: «Укорінення – це, мабуть, найважливіша і найменш визнана потреба людської душі, одна з тих, які найважче надаються означенню. Людина має коріння через реальну, активну та природну участь в існуванні спільноти, яка зберігає живими деякі скарби минулого й деякі передчуття майбутнього... Кожна людина потребує багато коренів. Позбавлений коріння – позбавляє коріння й інших. Укорінений – не викорінює» [3, с. 180].

Іноді проблему екзистенції жінки Л. Таран символізує, міфологізує, поєднує реальне, удаване й містичне. Міфологічні образи увиразнюють художнє відтворення необхідності вийти за межі буденного існування. Цей крок, за думкою письменниці, дає можливість щось змінити в житті, принаймні, побачити й відчутти те, чого прагнеш. Так, головну героїню новели «Тінь ангела» (збірка «Прозорі жінки») автор називає символічним іменем – Надія. Самотня у свої 27 років, без достатнього заробітку, вона втрачає віру в те, що її життя може повернути на краще. У вихідний день психологічна задуха виштовхує дівчину в приміський лісок. Навіть серед природи Надія бачить ознаки занепаду, невлаштованості, безрадісності існування. Використовуючи прийом внутрішнього діалогу, Л. Таран вкладає в уста героїні слова-мітки такого стану: «труп розчавлених колесами порожніх пластикових пляшок», «сніг замучений, брудний», «острівець голої землі. Жалібний такий» [4, с. 110]. Дівчиною оволодівають суперечливі почуття: вона рада й сумна одночасно. Паралельними до зображення картин природи є так само сумні картини її життя, бо воно – «суцільна невідомість, і мати старіє, і свого кутка немає, в село вона ні за що не повернеться, хоч ріжте, бо

нехай там і рідна хата, та роботи немає... здається, що вона лишилася одна в цілому світі» [4, с. 110]. Однак новелістична кінцівка вносить свої корективи у життя героїни. Відбувається диво. Налякана, вклякла, вона бачить приземлення саяливого гвинтокрила, з якого «зіскочив чоловік. Зірвав шолома, помахав рукою Надії... / – Ти ж мене кликала, Надіє? Ось я й прилетів. / ...Зупинився десь за півтора кроку від неї. Мовчить. Усміхається. / – Ти тільки поклич мене – я почую. І прилечу» [4, с. 111]. Гранично узагальнюючи, символізуючи епізод, «вимиваючи» з нього реальність, письменниця, як це не парадоксально, дає надію своїм читачкам, кожній людині, яка сподівається й шукає свого щастя.

Отже, у прозі Л. Таран превалюють саме жіночі персонажі. В архітектоніці цих образів автор акцентує увагу на життєво важливих аспектах існування жіноцтва. З одного боку, її жінка залишається у своєму власному камерному світі, з іншого, що особливо відчутно в останній збірці («Прозорі жінки»), – так би мовити, виходить поза нього, не тільки відчуває соціум, а й творить його, бере участь у суспільних подіях. У «Трьох листах з Києва» автор подає симптоматичний типаж сучасної українки. Вона співвідносить себе не лише з чоловіком, який, до речі, у цьому випадку не є її антиподом, навпаки – коханим, другом, однодумцем, а і з суспільством узагалі. Її зачіпає те, що відбувається в рідному місті й країні. Віра, спостерігаючи за своїми думками, розуміє, що вона змінюється: «Буде все, як сказано: «Хто з мечем прийде, той від меча й загине!» І Шевченко: «Борітеся – поборете! Вам Бог помагає!» / Бачиш, як я заговорила! (-:))» [4, с. 287].

Звернемо увагу на теми письменниці, які ще, фактично, не привертали увагу дослідників. Особливо вдячний матеріал для цього аспекту аналізу новелістики Л. Таран дає її збірка «Прозорі жінки». У цій книжці вона не змінює, не «притишує» основний тематичний вектор своєї творчості, однак, виявляється, тематика й проблематика її прози значно ширша, ніж про це пишуть літературні критики.

Змальовуючи не якусь абстрактну жінку, а індивідуалізуючи її, часто надаючи їй власних рис, власного бачення світу, автор водночас відтворює і цей світ у всій його багатобарвності. При цьому сюжети інтригують, збуджують уяву читача, який услід за митцем поринає у реальність / ірреальність, міф, містику, простір взаємоперевтілень і взаємопереходів, мереживо психологічних колізій. Виявляючи інтелектуальність, широку обізнаність із світовою культурою, ментальністю представників різних націй, про що пише коректно, часто з легкою самоіронією, Л. Таран усе ж зображує українське



буття. Це спадає на думку не лише через образи художнього простору, назви українських міст (завважимо для справедливості, що іноземних топонімів у автора не менше), описи українських ландшафтів, а перш за все через мову героїнь, пересипану пестливими словами, зрідка русизмами, просторіччями, фрагментами або й повними прислів'ями та приказками, тими особливими синтаксичними конструкціями, за котрими пізнаєш україніку, через описані ситуації і поведінку персонажів.

Так, не оминаючи своєї основної теми – екзистенції жінки, – торкаючись складного психологічного питання, яким є зрада людини (жінки) себе самої, своїх мрій («...ти все зіпсувала. / Зіпсувала!.. / Будні з'їдять почуття... / У тебе Його не буде... / Ти все зіпсувала Ти обікрала себе (мене). / Немудра» [4, с. 16]), письменниця змальовує чудовий, неординарний образ Львова («Love story»). Героїня любить його, як живу істоту, як чоловіка, до якого потайки приїздить на побачення від свого – пошлюбленого з нею: «Вулиця – у бризках сонця і краплях світлотіні, вона залита моїм настроєм, я впізнаю і ніби не впізнаю її, щоб стримати запаморочення, нахиляюся – начебто зав'язати шнурка на мештах. Як ти мене хвилюєш...» [4, с. 16]). Древнє місто дає можливість читачеві разом із головним персонажем «перейти в четвертий вимір» [4, с. 7], тобто поринути в пам'ять, не лише згадати історію, відчувати її подих, а й спроектувати на сучасність, зрозуміти красу, шарм і навіть певну містику Львова. Такі тексти «розкривають» душу сучасної жінки і поряд із цим дають можливість «побачити» оточуюче середовище, минуле й сучасне української культури, її зв'язки з європейською та світовою.

Власне, ця новела акцентує ще одну думку: проза Л. Таран – продукт літературної творчості, але творчість водночас є однією з наскрізних тем автора. Мова не лише про те, що її героїні часто є письменницями, займаються науковою роботою тощо, хоч і про це також, а більше – про підхід до бачення життя, сприйняття світу.

Рух, мотив дороги, мандрівки, пошуку втраченого або того, що дуже бракує жінці, теж повсякчас супроводжують новели автора. Одна із збірок Л. Таран має промовисту назву: «Любовні мандрівки». У ній назви окремих творів теж указують на внутрішній (душевний, психологічний) і зовнішній (географічний) рух: «Любовна мандрівка до Парижа», «Подорож – це дорога додому», «У гості до батька птахів». А чого варті мандрівні нотатки автора, де описуються країни Європи! Змалювавши певні типи жінок, письменниця об'єднала їх

образи спільними рисами, однією з яких є відчуття подорожі крізь життя, по життю.

Аналіз художніх текстів Л. Таран дає підстави зробити висновок про те, що поетикальними особливостями її прози є синтез кількох жанрових, стильових різновидів, використання прийомів фрагментарності, ретроспекції, психологізму, завуальованої або й відкритої іронії. Новелам та оповіданням властиві філософічність, метафоричність, асоціативність, експресивність, особливий тип нарації, коли і автор, і персонажі ведуть прихований, імпліцитний діалог із читачем. Більше того, автор незрідка є одним із персонажів твору. Оповідь частіше ведеться від першої особи однини, що надає текстам інтимності, близькості. Жінка-наратор постає як активний або пасивний спостерігач, співбесідник, товариш, помічниця чоловіка, водночас вона є незалежною особистістю, має право розпоряджатися власною долею, чинити за власними переконаннями.

У створенні образів жінок автором використано прийоми інтертекстуальності. Інтертекстуальність у Л. Таран є способом мислення. Письменниця цитує українських і зарубіжних митців, апелює до їх думок, відсилає читача до різноманітних архітектурних пам'яток, які знаходяться в різних країнах, змальовує представників різних народів, національностей, і це поглиблює об'єктивність розкриття проблеми гендерних стосунків.

Таким чином, у своїй малій прозі Л. Таран змогла не лише розкрити значущі суспільні проблеми, до яких належать становище жінки, гендерні стосунки, а й заявити про себе як про талановитого митця, що здатен майстерно відтворити їх засобами художнього слова. Незважаючи на те, що новелам, оповіданням, художнім нотаткам письменниці притаманна своєрідна монотема (тема жінки), їх зміст далеко виходить за її межі, передає різнобарв'я буттєвих проявів, у яких жінка виявляє себе власне жінкою.

## Література

1. Павличко, С. Фемінізм / С. Павличко / передмова В. Агєєвої. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 322 с.
2. Таран, Л. Ніжний скелет у шафі: Збірка оповідань / Л. Таран – Київ : ПП «Дуліби», 2006. – 288 с.
3. Таран, Л. Любовні мандрівки: Новели. Подорожні нотатки / Л. Таран – Київ : Факт, 2007. – 240 с.
4. Таран, Л. Прозорі жінки / Л. Таран. – Чернівці : Букрек, 2015. – 316 с.

5. Філоненко, С. «Інша мова жінки»: художні особливості української жіночої прози 90-х рр. ХХ ст. / С. Філоненко // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 49–56

УДК 821.161.2

*В. Г. Зотова, А. В. Маркова*

## **Часовий ритм і структурування композиції роману Софії Майданської «Сподіваюся на Тебе»**

У статті аналізуються особливості взаємозв'язку побудови прозового твору і його темпоритму. В композиції роману Софії Майданської «Сподіваюся на Тебе» автори виокремлюють три часові лінії, у які «вмонтовано» різні форми ретроспекцій. Робиться висновок про те, що переплетення часових реальностей, прийом зміни темпоритмів дали можливість авторові глибоко, психологічно вмотивовано відтворити буття персонажів, розкрити не лише їх внутрішній світ, а й образи епох, які їм судилося пережити.

Художній час і ритм є одними з центральних понять у літературознавстві. Оперування ними забезпечує глибше розуміння художніх творів. Зокрема, для повнішого осмислення роману С. Майданської «Сподіваюся на Тебе» важливим є аналіз хронотопу цього твору. Актуальність статті зумовлюється тим фактом, що науковці, аналізуючи твори письменниці, оминули своєю увагою зазначене питання.

Софія Майданська є яскравим представником українського постмодернізму. Її творчість «позначена специфічним емоційним темпоритмом духовного надриву та численними культурологічними ремінісценціями. Вона не поєднує площину інтимного життя з епохальними зрушеннями в долі етносу, подібно до Оксани Забужко, а утворює дві паралельні сюжетні лінії, кожна з яких вартісна в плані шукання істини» [1, с. 150]. Роман «Сподіваюся на Тебе» є одним із найяскравіших творів письменниці і складає багате полотно для досліджень, ми ж будемо аналізувати один із важливих аспектів будь-якого твору – темпоральність.

Метою статті є характеристика часового ритму і його ролі в композиції роману С. Майданської «Сподіваюся на Тебе».

Художній часопростір літературного твору існує в трьох вимірах – авторський хронотоп, хронотоп реципієнта та хронотоп персонажів твору. «Поєднуючи в собі часопросторові уявлення письменника, його героїв, читача, часопростір слугує засобом відображення та сприйняття просторово-часових відношень літературного твору» [6]. Найочевидніше у творах простежується хронотоп персонажів, який «уособлює собою так званий психологічний хронотоп, що генерує самосвідомість персонажів художнього твору. Це суб'єктивний часопростір діючих осіб» [3, с. 391]. У хронотопі персонажів виокремлюють хронотоп зовнішній та внутрішній. Зовнішній «несе в собі інформацію про місце розвитку подій та оточення героїв літературного твору. Внутрішній часопростір охоплює душевний світ персонажів, їхню свідомість, пам'ять та уяву» [3, с. 391].

У романі С. Майданської «Сподіваюся на Тебе» хронотоп персонажів створюється завдяки переплетенню трьох часових ліній – минулого Богдана, його теперішнього та життя Метра.

Часова лінія минулого Богдана розгортається у першій частині роману, де читач спостерігає за його дорослішанням. Так, своєрідною «відправною точкою» розповіді постає переїзд хлопчика з бабусяю та дідусем до іншого села – Баранівки. Письменниця зображує початок життя Богдана на новому місці: «В ті перші дні життя на новому обійсті його внутрішній стан можна було порівняти хіба з природою щойно народженого лошати, що, звільнившись, нарешті, від тісної плаценти, одразу звелось на тремкі ноги і керується тільки інстинктом пізнання свого простору, обмеженого безпечним запахом стайні» [4, с. 14].

Порівнюючи Богдана з лошам, автор показує, якими складними, але сповненими прагненням пізнати все нове, були перші дні в новому для хлопчика просторі. Як лошаті страшно, але цікаво на новому місці, так і Богданчику на новому обійсті. Далі автор описує навчання Богдана, але не детально, а штрихами: «Незчувся, коли після першої літньої сесії наступили перші студентські вакації. За паморочливою запопадливістю амбітного «кування» красних наук, списуванням у «Червоному кутку» конспектів з історії з'їздів КПРС, грою в теніс, зустріччю Нового року серед Карпатської пуші в компанії лижварів та першими спробами – набути досвіду в «зальотних мистецтвах», незчувся, як минула зима» [4, с. 60].

Уже в дитинстві Богдан зрозумів, що швидкість плину часу сприймається по-різному, залежно від ситуації. Хлопчик відчував, що у щасливих для нього моментах час пришвидшує свій біг. Такими моментами були зустрічі з Михасем: «...незмірною радістю, що

затоплювала його, наче крапля меду щасливу мурашку, були короткочасні приїзди Михася» [4, с. 56]. Коли Михась приїжджав, Богданчику було його «замало, тому, щойно доп'явшись до його вуха, аж заходячись од щастя, жалісно вижебрував єдине: «Ти на скільки днів?...», бо навіть тиждень з Михасем неблаганно минав до полудня, щоби вже пообіді всі починали метушитися і, збираючи його в дорогу...» [4, с. 57]. Розуміючи швидкоплинність часу, проведеного з Михасем, «малий ставав тінню, на яку в поспіхові запопадливих турбацій ніхто не зважав: тінню його запаху, подиху, ледь знервованого від клятвених обіцянок писати і вважати на себе, голосу, ще вологого од води на Михасевому тілі, рушника, сорочки, шкарпеток, підштанців, що лягали на дно розчахнутої валізи, мов дорогоцінний реквізит, дбайливо складений до наступного свята. В кожному випадку його дитячих проблем Михась був довгожданим рятівним десантом, він з'являвся нізвідки і зникав у нікуди своїх неперервних мандрів...» [4, с. 57].

На початку другої частини роману автор розпочинає наступну часову лінію – сьогодення Богдана. Так, уже з перших слів читач розуміє, що мова йде не про маленького Богданчика, а про дорослого самостійного чоловіка: «Оселившись тут ще в часи брежневсько-миродрімучого співіснування, Богдан жив у дружньому колі цілої артілі сусідів, по-братськи ділячи з ними ванну, кльозет, комору, антресоль, кухню на дві закіптюжені димами перших п'ятирічок газові плити» [4, с. 129]. Одним реченням письменника характеризує епоху, життя радянського народу, відсутність власного, індивідуального простору.

Дві основні часові лінії – минуле та теперішнє Богдана – постійно перериваються різними формами ретроспекцій. Так, ідучи повз Баронський сад, вуйчик Іван згадує: «Тут був славний ремісничий кут, барон зібрав з усього світу найкращих майстрів: шевців, бондарів, кравців, музикантів, чинбарів, лимарів, мулярів, золотарів, столярів, миловарів – кажуть привіз навіть кожум'яків з-над самого Дніпра. Збудував їм такі моцні хати, що й дотепер люди в них живуть» [4, с. 20–21]. Побачивши млин, дід також вдається до спогадів: «У цих мурах була вербецирка, де жовніри-новобранці мали свій перший абрихтунг; у різні часи тут пильнували цісарської муштри кайзеркадети і бувалі гусари, тут 1858 відмінний вишкіл дістав Сороковий піхотний полк з батальйоном гренадерів перед тим, як вирушити кораблями до Венеції, а потім довести свою садогурську витривалість у довгих маршах до Брешії, Бергамо, Тревелію...» [4, с. 28].

Такі ретроспекції порушують ритм роману, оскільки ритм – це «динамічне розгортання художнього твору, підйоми та спади напруги, які змінюють один одного, хвилеподібний рух художньої системи. Це хвилеподібний рух, позбавлений нервових ритмів, гармонійно врівноважений, де окремі підйоми та спади напруги об'єднуються спільною хвилею розвитку» [7, с. 181].

Ретроспекції знижують динаміку розгортання подій, уповільнюють їх біг. Ці спогади затримують, напевно, найважливішу подію у житті Богдана – знайомство з Евою. Так, «старі, наче умисне, тягнули час, раз по раз зупиняючись то біля ярмаркового майдану, заснування котрого з точністю потрублених мишами хронік, зафіксувало «стило» вуйчкової пам'яті...» [4, с. 32]. Далі вуйчик із дідом знову зупиняються біля скопуди, яка «виявляється, була кегелькнайпа, де дід, ще парубком, щоразу, перед грою, бився об заклад із садгірськими юзьками на бочку доброго чеського пива і, виграючи, пригощав ним ватагу рогізнянських «січовиків», а потім замовивши музику, разом йшли зваблювати серенадами найкращих садгірських панянок, аж тих міщуків шляк трафляв» [4, с. 33].

Вагоме місце в житті людини посідає пам'ять. Вона – «це тиха присутність любові, тінь якої завжди стоятиме за вашою спиною. Пам'ять – не ламка пелюстка едельвейса, зітлілого межі сторінками щоденника, а відчуття першого дотику німіючого від хвилювання вказівного пальця до живої квітки, до шовкового туманцю шкіри на тонкому зап'ясті дівчинки-дитини, шкіри, пульсуючої соками брунькування. І не важливо, скільки минуло часу – день, рік, десятиріччя, бо все це було з нами вчора. Тому вже тридцять років тупо ниють не сказані вчора слова. Їхню роз'ятреність несемо в собі аж до кінця» [4, с. 6]. Для вуйчика Івана та дідуся пам'ять була чимось дуже важливим. Згадавши минуле Баронського саду, вони вже не можуть утриматись від спогадів: «Цього «чарівного прутика» було досить, щоб розворушити жар їхніх спогадів – єдине, біля чого могли іще зігрітись» [4, с. 21].

Дитиною Богдан «не смуткував за тим, чого не знав, не пам'ятав, не мав. Не знав іще болю втрат і через те не терпів лукаво-співчутливих слів і поглядів. Значно пізніше зрозумів: щоб скласти ціну любові, треба її втратити, ця втрата, як дороге вино – чим довше витримуєш у пам'яті, тим гостріше відчуття смутку, пронизливіше відлуння смаку щастя» [4, с. 45]. Втративши маленьку Еву, він міг берегти її образ, наближений до ідеалу, лише в пам'яті: «Вже й сам не був певен – чи насправді вона існувала в реальному світі, а чи лише в його розмитій стрімкою течією часу уяві – та вірив: кожної миті вона

може явитися йому Другим пришествям опісля того Першого, що було, як введення дівчинки-дитини під високе готичне склепіння букового лісу...» [4, с. 153].

В дитинстві Богдана Ева була тим малим дівчам, «яке шукають на схилі віку, як Атлантиду свого забутого дитинства...» [4, с. 248–249]. Її образ – це символ усього найкращого у його житті, вона – це духовна святиня, якої йому не вистачає в дорослому житті. Спогади про дівчинку були тим вогнищем у душі Богдана, яке могло його зігріти. Образ Еви назавжди закарбувався в пам'яті чоловіка. Саме тому, «як той Шперберівський рабин, який «у своєму білому балахоні поспішав на пагорб виглядати Месію: той не обов'язково мусив з'явитися саме цієї години, але ж не існує миті, в яку він не міг би прийти», Богдан чекав жінку» [4, с. 153]. Під час нічного круїзу на лайнері, ще до зустрічі з дорослою Евою, лише від знайомого з дитинства імені Богданові «у скроню чимраз настирливіше билося, ятрячи пам'ять: Ева, Ева, Ева... Дівчинка?.. Жінка?., з ванільним, тонким запахом цукрових пальчиків?.. і залита слізьми шибка далекого вікна, за якою, сховавшись в густих, темних віях аїру, сивіли скривджені очі озер...» [4, с. 186]. Автор психологізує кожну сцену, показує найтонші порухи почуттів персонажа.

У дорослому житті Богдан згадує знайому з дитинства швидкоплинність часу, коли він зустрічав Еву: «Вперше синдром прискорення часу опанував ним, поставивши перед дилемою: чим ближче зустріч, тим розлука ближче, коли вони з Евою, безпечно закинувши за спину наплічники, на три тижні залишили у консьєржа ключі від його помешкання» [4, с. 228]. При очікуванні від'їзду жінки Богдан відчуває це ще сильніше: «Час прискорював свій біг. Відчув це з особливою гостротою тоді, коли до відходу потяга залишалось ще цілих десять годин, і вони не поспішаючи пішли пішки до центру міста. Скрегіт ранкового трамвая збудив їх од заціпенілого очікування неминучого краю, коли, вирвані з обіймів один одного, вже мали падати поодинці. Страх перед вбивчою силою тяжіння здержував їхні кроки» [4, с. 227].

У минулому людини завжди є щось, що ніколи не зникне з її пам'яті, але що вона прагне виправити. Та це неможливо і про нього залишається лише мріяти. Зображуючи від'їзд Ларочки, С. Майданська зазначає, що «той поспішний потяг ось-ось помчить до безповоротної Москви, і Ларочка примушує себе вірити, що нагострені колесами сталеві леза колії можуть повернути її в минуле, як відмотана магнітна «доріжка» звукозапису, де в будь-якому відтинкові перейденого часу завжди можна зробити бажані корективи» [4, с. 152].

Твір пройнято численними спогадами, ностальгією персонажів за молодістю або дитинством. Так, для Богдана «попри показові шкільні «лінійки» і «патрулі» заборон, усе найкраще залишилося за високим парканом Баронського саду, де між його чавунного пруття завжди прослизали садгірські паливоди із повними пазухами перезрілих черешень. Отут, на животі, під сорочкою, Богдан і досі відчуває теплу й липку живицю дерев, лямпіонами паленіючих вух, підстриженою школярською потилицею він відчуває повні блаватні цеберця сліз, що вилилися на курну стежку, вслід за пропачими урвителями» [4, с. 224–225]. Чоловік стверджує: «Коли думаю про місце, куди б я хотів повертатися, завжди в уяві постають садгірські пагорби і хата, де, моторошна у своїй манливій красі, чаклунка Оксана повертала людям останню надію, вона і нас із малою Евою, як тих не дотоплених мокрих кошенят, витягла з копанки до цієї хати сушитися» [4, с. 301]. Але письменниця розуміє, що спогади неможливо змінити, тому значення має тільки «сьогодні». Таке переконання С. Майданська виражає вустами вуйчика Івана: «Кожна людина Синцю, прийшовши на світ, мусить щось у ньому змінити, щоб ті, які прийдуть пізніше, нічого не змогли впізнати – такою вже є жорстока реальність, вона не терпить втручання минулого, бо сьогоднішній день, навіть якщо його облягли темні дощові хмари, не визнає сонячного, вчорашнього...» [4, с. 23]. Далі у вуста вуйка автор вкладає метафору, що якнайяскравіше підтверджує його думку: «...свіжому ранковому житньому хлібу надають перевагу перед вечірнім, навіть якщо він і був спечений з кращого петльованого борошна – кожній епосі належиться инча пара кольошів...» [4, с. 23].

Третя часова лінія розгортається також у другій частині твору, але опосередковано, через листи та записки Метра. Ця лінія теж є ретроспективною. Вона затримує зустріч Богдана з дорослою Евою, зустріч, яка назавжди змінить життя чоловіка. Листи Метра є засобом уповільнення руху часу персонажів і, таким чином, вони порушують ритм твору. З першого листа ми дізнаємось про дідуся Метра. Переповідаючи біографію Фоми Іларіоновича, *письменниця разом із тим розкриває особливості його часу, темпоральність не лише особистого, а й суспільного життя* [4, с. 167].

У цих листах автор використовує лінійно-хронологічний художній час, збагачуючи оповідь точним датуванням подій та їх детальним описом. Про буденне життя Метра, як і про його рід, знаємо навіть більше, ніж про Богдана. Така документальність записок є ефективним засобом уповільнення розгортання сюжету для читача, а для Богдана, навпаки, це єдиний засіб прискорення перебігу часу. Читаючи листи, Богдан поринає в інший світ, переживає те, що



й Метр, забуває про власні проблеми: «Між порожніми стінами свого помешкання почувався живцем похованим у безвиході. Єдиний рятунок – брунатні аркуші мемуарів Метра, де ніколи не перестануть вирувати пристрасті життя» [4, с. 211].

Але листи не завжди допомагають чоловікові. Дочитавши один з них, Богдан відчуває, як змінюється його особистий часопростір: «Час вислизає з-під його ніг, Богдан не може встояти на ньому в пасивній готовності не запущеного в дію механізму і не в змозі зіскочити з миготливої стрічки абсурдного транспортера буття. Прочитане десь поруч, поза часом, на замацаній стіні Софії лише посилює-тривогу, яка проти волі наростає, виштовхуючись із самого осердя свідомості, настійно освітлюючи ліхтариком останню дорогу до того єдиного слова – Ева, Ева, Ева...» [4, с. 322].

У напружені моменти життя, одним із яких була неочікувана зустріч із жінкою, що могла виявитись дівчинкою, втраченою Богданом у дитинстві, але образ якої завжди зберігав у найпотаємніших закутках своєї пам'яті, він читає записки Метра. Ці листи рятують Богдана під час нестерпного чекання на кохану жінку, але, зустрівши її, він насолоджується щастям і забуває про них. Чоловік прагне відтягнути момент прощання, але розуміє, що «йому не затримати розмаєну, пахку свіжість цього весняного поранку, однак ніяк не міг з цим змиритися /.../ З неблаганної клеписдри збігали останні хвилини і, підкладаючи змертвіле обличчя під легкий бриз Евиної вечірньої сукні, що обвівала кожен застиглий м'яз, поспішав за нею сходами на верхню палубу. Знав: першими променями сонця пестлива хвиля цього шовку, підхопивши, віднесе і кине його на рифи реальності...» [4, с. 195].

Лише після розлуки з Евою Богдан згадує про мемуари дослідника, і перед читачем знову постає історія Метра. Адже Богдана «зі стану гнітючого спустошення завжди виводив соборний спокій Метра. Навіть після його смерті, коли Богдан сторінка за сторінкою заглиблювався в міфотворчу містику листів, щоденників, мемуарних нотаток київського Шлімана, його невидима сила, як руїни середньовічних духових твердинь, вселяла внутрішню рівновагу» [4, с. 160].

Крім хронотопу персонажів, виокремлюють хронотоп автора та хронотоп реципієнта. «Час автора може протікати одночасно з подіями літературного тексту, випереджати їх або відставати від них» [5, с. 195]. Художній час реципієнта – це «час, який пізнається з художніх творів і в якому він сам продовжує творити, розширює час і простір» [2, с. 8]. У романі «Сподіваюся на Тебе» хронотоп автора та хронотоп реципієнта майже співпадають, адже вони спостерігають за

розгортанням подій з однієї реальності, із сучасності. Однак ці хронотопи не завжди співпадають із хронотопом персонажів. Так, час уповільнюється, коли Богдан слухає розповіді про минуле вуйчика та дідуся, так само такі ретроспекції уповільнюють розгортання сюжету, а це, свою чергою, уповільнює перебіг часу для автора та читача. Але інший вплив мають листи Метра: для Богдана вони постають засобом прискорення часу, а для реципієнта та автора виконують ту ж функцію, що й інші ретроспекції.

Отже, композиція роману «Сподіваюся на Тебе» побудована та переплетенні трьох часових ліній, які перериваються численними ретроспекціями. Поєднання різних типів художнього часу, зміна темпоритмів дали можливість авторові глибоко, психологічно вмотивовано відтворити буття персонажів, розкрити не лише їх внутрішній світ, а й образи епох, які їм судилося пережити.

## Література

1. Карабльова, О. Культурологічна мотивація самотності у романі «Землетрус» Софії Майданської / О. Карабльова // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – Т. 7. Мова, література. – С. 150–160.

2. Копистянська, Н. Час / Художній час: До питання про історію поняття і терміна / Н. Копистянська // Вісник Львівського університету: Серія філологічна. – Львів, 2008. – Випуск 44, ч. 1. – С. 219–229.

3. Коркішко, В.О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту / В. О. Коркішко // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. – Бердянськ : БДПУ, 2010. – Випуск XXIII, ч. 1. – С. 388–395.

4. Майданська, С. Сподіваюся на Тебе: Роман / С. Майданська. – К. : Факт, 2008. – 344 с. – (Серія «Ехсертис ехсірієндис»).

5. Переяслова, О.О. До проблеми наукового вивчення хронотопу як категорії лінгвопоетики / О.О. Переяслова // Лінгвістичні дослідження: Збірник наукових праць ХНПУ ім. Г. Сковороди. – Харків : ХНПУ ім. Г. Сковороди, 2012. – Випуск 34. – С. 192–196.

6. Темирболат, А.Б. Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения [Текст]: [Електронний ресурс] / Б. А. Темирболат // Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.) – СПб. : Реноме, 2012 – С. 6–9. – Режим доступу: <http://www.moluch.ru/conf/phil/archive/26/1809/>.

7. Фортунатов, Н.М. Ритм художественной прозы / Н.М. Фортунатов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / [ред. коллегия: Б. Егоров, Б. Мейлах, М. Сапаров]. – Л. : Наука, 1974. – С. 173–186.

*А. В. Канаваленка*

## **Асаблівасці хранатопу рамана Л. Дайнекі «Чалавек з брыльянтавым сэрцам»**

У артыкуле разглядаюцца адметнасці арганізацыі часу і прасторы ў рамане-практопіі Л. Дайнекі «Чалавек з брыльянтавым сэрцам». Аўтар робіць выснову пра адметную, фантастычна-міфалагічную мадыфікацыю пісьменнікам бахцінскага хранатопу «чужы свет у авантурным часе», якому падпарадкаваны іншыя ўзроўні мастацкага твора: персанажна-вобразны, сюжэтны, жанравы.

У асэнсаванні таго ці іншага мастацкага твора важную ролю адыгрывае хранатоп. Згаданая фармальна-змястоўная катэгорыя літаратуры ў многім вызначае адметнасці метаду, стылю пісьменніка; спрыяе адлюстраванню своеасаблівасці яго нацыянальнага мыслення і з'яўляецца неад'емным кампанентам пабудовы індывідуальна-аўтарскай карціны свету. У літаратурна-мастацкім хранатопе, паводле М. Бахціна, які і ўвёў у навуковы ўжытак гэтае паняцце, «мае месца зліццё прасторавых і часавых прыкмет у асэнсаваным і канкрэтным цэлым. Час тут згушчаецца, ушчыльняецца, становіцца па-мастацку бачным; прастора ж інтэнсіфікуецца, уцягваецца ў рух часу, сюжэту, гісторыі» [1, с. 235].

У межах аднаго твора ці ў межах творчасці аднаго аўтара назіраецца мноства хранатопаў і складаных, спецыфічных ўзаемапавязі паміж імі. Хранатопы могуць ўключацца адзін у аднаго, суіснаваць, пераплятацца, мяняцца, супастаўляцца, супрацьпастаўляцца або знаходзіцца ў больш складаных адносінах, дзе заўсёды вылучаецца дамінантны элемент. Акрамя таго, хранатоп мае жанраўтваральную і сюжэтаўтваральную функцыі; іншымі словамі, уздзеінічае на розныя ўзроўні арганізацыі твора. Так, напрыклад, у тэкстах жанру фантастыкі, часапрастора істотна адрозніваецца ад той, што выкарыстоўваюць аўтары, якія працуюць у рэалістычных накірунках.

В. Чыгірынская, даследуючы катэгорыю фантастычнага ў літаратуры, схільная лічыць «фантастыку жанрам і вызначаць яго галоўную жанраўтваральную паэтычную рысу як “немагчымы” хранатоп, які ствараецца трыма асноўнымі метадамі: утопіяй

(немагчымае месца), ухроніяй (немагчымы час) і ўскэвіяй (немагчымая рэч у падкрэслена рэальным хранатопе)» [4]. У якасці прыкладу ўтопіі, якая апісвае мадэль ідэальнага, з пункту гледжання аўтара, грамадства, В. Чыгірынская прыводзіць «Утопію» Т. Мора, з якой і пачынаецца адлік навукова-фантастычнага жанру. Ухронія дапаўняе або замяняе прасторавыя каардынаты часавымі, пераносячы дзеянне ў будучыню, мінулае ці альтэрнатыўны варыянт сучаснасці. Яскравы прыклад тут – уэлсаўская «Машына часу» ці творы К. Саймака, С. Лема, А. Азімава. І, нарэшце, ускэвія падрабязна ўзнаўляе сучасную аўтару ці гістарычную рэчаіснасць і змяшчае ў ёй скэас (немагчымую рэч), пры гэтым «не мае значэння, чалавек ён ці прадмет ці яшчэ нейкая істота, усё роўна, ці з’яўляецца ён прадуктам тэхнічнага прагрэсу ці мае магічную альбо містычную прыроду. Важна, каб яго незвычайнасць адцянялася падкрэсленай рэалістычнасцю хранатопу» [4].

Акрамя гэтага, фантастычным хранатопам дапускаецца скрыўленне, расцяжэнне ці памяншэнне прасторы; паскарэнне альбо запавольванне часу; імгненныя перамяшчэнні персанажа; нечаканае з’яўленне і знікненне міфалагічных стварэнняў, матэрыяльных рэчаў; наяўнасць аб’ектаў са звышнатуральнымі ўласцівасцямі. Фантастычны характар сюжэта абумоўлівае такія прасторава-часавыя характарыстыкі, што ні пры якіх умовах не маглі б існаваць, аднак прадстаўлены яны пры гэтым так, нібы апісаны свет існуе на самай справе. Для фантастычнага тэксту нярэдка характэрная цікавасць да матываў цудоўнага, загадкавага, прыгодніцкага.

У рамане «Чалавек з брыльянтавым сэрцам» Л. Дайнека малюе час, калі «Вялікая Эра Плюралізму ўлічыла памылкі папярэднікаў» [2, с. 9], а «людзі быццам ачомаліся ад эйфарычнага сну, і з яркай выразнасцю ўсе раптам убачылі, што старадаўнім народам гісторыя здавалася не прагрэсам, а рэгрэсам» [2, с. 9]. Пісьменнік апісвае звышіндустрыяльную цывілізацыю, грамадства без заганаў, сцвярджаючы яго неперспектыўнасць і ствараючы такім чынам раман-практопію з адметнай часапрасторай.

Хранатоп, увасоблены Л. Дайнекам, – гэта нейкі ўмоўны свет, што мае шмат здабыткаў тэхнічнага прагрэсу; рэальнасць, напоўненая, па словах Л. Бабенка, «нерэальнымі з навуковага пункту гледжання і пункту гледжання штодзённай свядомасці істотамі і падзеямі» [3, с. 174]. Часавая структура рамана «Чалавек з брыльянтавым сэрцам» распадаецца на шэраг кароткіх адрэзкаў-авантур, дзе рухам сюжэта кіруе выпадак. Так, звыклы ход жыццёвай плыні ў творы раптоўна перарываецца дзейнасцю нечалавечых сілаў, што перашкаджаюць ці, наадварот, дапамагаюць героям: «Гай

Дубровіч не паспеў сканцэнтравачь сваю думку, бо раптам кабіна, у якой ён сядзеў, перавярнулася, і ён завіс на шырокіх пругкіх рамянях галавою ўніз» [2, с. 23]; «Раптам з пісьмовага стала ўзляцела цяжкая ваза, у якую раніцай Дулеб наліў вады і паставіў тры чырвоныя кветкі» [2, с. 50]; «Ён не скончыў фразу, бо проста ў яго перад тварам, на адлегласці працягнутаі рукі, з'явіўся, успыхнуў вельмі яркі малочна-сіні шар велічынёю з баскетбольны мячык» [2, с. 78]; «Раптам з крэслаў, у якіх сядзелі Буслейка і Карл, выскачылі гнуткія моцныя шчупальцы-прысоскі, аплялі рукі і грудзі, ды так, што не паварухнешся» [2, с. 77] і г. д. Гэтай свядомай мастацкай устаноўцы пісьменніка адпавядаюць героі – бескарыслівыя авантурысты, якія знаходзяцца ў поўнай залежнасці ад шэрагу выпадковасцяў.

Трэба заўважыць, аднак, што спецыфічная роля выпадкаў у рамане не адзіная, бо асобныя часткі авантурнага часу змешваюцца з элементамі, звязанымі з экзістэнцыйным быццём асобы, ствараючы новае, асаблівае адзінства. Акрамя нечаканых здарэнняў асноўнае дзеянне прыпыняюць думкі, успаміны ці сны. У такія моманты чытачу можа здавацца, што час вакол дзеючай асобы як быццам бы спыняецца, «замарожваецца», і герой застаецца сам-насам са сваімі развагамі альбо раптоўнай небяспекай. У якасці ілюстрацыі гэтага тэзіса можна прывесці эпізод першага нападу Старой Цывілізацыі на Чорны Хутар. Сям'я Дубровічаў, атрымаўшы папярэджанне ад Вялікага Жаху, на змярканні трымалася разам да таго часу, пакуль вакол Гая не пачалі адбывацца дзіўныя рэчы: «Ва ўсім доме стаяла цішыня. Гай разумеў, што ніхто ўжо не спіць, што ўсе, каб маглі, даўно прыбеглі б сюды, яму на дапамогу, але людзей і робата не пускаюць прамяні з шарыкам і гэтыя жахлівыя стварэнні. Яны ж адабралі ва ўсіх мову» [2, с. 52]. Прыкладна такі ж ход падзей назіраем і падчас палёту Радаслава і Карла, калі апошні пад уздзеяннем плазмаіда страціў прытомнасць на тры гадзіны, пакінуўшы свайго сябра аднаго: «Гакенхольц імгненна абмяк, сутаргі пабеглі па шчоках, твар пасінеў, вочы ледзь не выскачылі з вачніц» [2, с. 79].

Побач з умоўна рэалістычнымі падзеямі для пісьменніка характэрна выкарыстанне асобных міфалагічных матываў. Героі Л. Дайнекі на працягу ўсяго твора церпяць ад нападак і сутычак з незвычайнымі жывёламі і істотамі, якія нібы сышлі са старонак чарадзейных казак: «Нечаканая госця была метры чатыры ў папярэчніку, і Жалезныя Людзі выглядалі на яе фоне маленькімі, кволымі. Залацістае ззянне струменілася ад зоркі. Там, дзе адзін з яе пяці канцоў датыкаўся да пяску або травы, усё ружавела, іскрылася, быццам адразу маладзёючы. Плямы яркага святла, якое, аднак, не рэзала вочы, клаліся на плечы і галовы Жалезным Людзям. Зорка падкочвалася

ўсё бліжэй. «Усё-ткі яна ідзе, – здагадаўся Клён. – Пяць канцоў не што іншае, як пяць яе ног. У думках ён спачатку назваў яе Пяціножкай, але ў назве была нейкая здробненасць, мініяцюрнасць, а зорка мела ўнушальныя памеры, і ён прыдумаў ёй імя – Пяціног» [2, с. 152]. Або: «І вось пры адпаведнай спрыяльнай тэмпературы з хімічных элементаў, якія раствараны ў нечыстотах (а там былі і цынк, і калій, і ртуць, і бром – адным словам, уся табліца Мендзялеева), арганізавалася нейкая жывая маса, арганізавалася Нешта. Яно дужэла, расло, павялічвалася ў аб’ёме, прагна харчавалася нечыстотамі, якія кожную гадзіну спраўна пастаўляў горад. Ужо зачаткі прымітыўных эмоцый пачалі выводзіць з раўнавагі Нешта. У Нешта была страшная зброя – доўгія ўчэпістыя шчупальцы-прысоскі. Чалавек заходзіў у ванную, і там яго знянацку хапалі агідныя слізкія шчупальцы, у якіх праз колькі хвілін ён паміраў» [2, с. 43]. Такім чынам, авантура атрымлівае новае гучанне і залежыць ад таго незвычайнага свету, у якім адбываецца дзеянне.

Не менш цікава арганізавана прастора ў творы. Дзеянне фантастычнага рамана не абмяжоўваецца нейкім адным канкрэтным месцам. Сюжэтная лінія пачынаецца з планеты Зямля, на якой адбываюцца розныя цуды, і на ёй жа заканчваецца, аднак паміж зыходным і заключным пунктам персанажы вандруюць у космасе. Самі героі часцей за ўсё трапляюць у замкнёныя памяшканні ці нейкую адасобленую прастору, у выніку чаго падаецца, што сувязь з навакольным светам страчана. Асабліва востра гэта адчуваецца тады, калі персанаж змешчаны ў такім месцы, дзе адсутнічаюць вокны, шчылінкі альбо дзверы: «Яны (Карл Гакенхольц і Радаслаў Буслейка) сядзелі на крэслах-вяртушках у прасторнай ярка асветленай кабіне без вокнаў. Канструктары і будаўнікі Стрэсографа наўмысна не прарэзалі ў кабіне ніводнай шчылінкі, каб таго, хто заступаў на дзяжурства, не магла адарваць ад выканання службовага абавязку цудоўная навакольная прырода» [2, с. 53].

Цікавым момантам арганізацыі хранатопу можна лічыць наяўнасць у тэксце метамарфозаў, што ў творчасці Л. Дайнекі набываюць новае гучанне і форму. Так, у рамана «Чалавек з брыльянтавым сэрцам» пераўтварэнні – гэта не што іншае, як наўмысна створаная «дзеля таго, каб зламаць жалезную клетку духоўнай адзіноты і несвабоды» [2, с. 23] рэч, прычым галоўная асаблівасць метамарфозы такога тыпу ў тым, што чалавек сам выбірае, калі і ў каго яму пераўтварацца. Людзі накінуліся на прыдуманую доктарам Метэорам Тэорыю і Практыку Пераўтварэнняў як на прыгожую зваблівую цацку ці наркотык. Чалавеку Вялікай Эры Плюралізму ўжо было мала моцна-гучнай музыкі, тытуню і віна, таму пераўтварэнні сталі чарговай забаўкай, якая часам, аднак, дапамагала

людзям трансфармавацца ўнутрана, мяняць некаторыя погляды на рэчы, пераадольваць душэўныя пакуты. Так, Гай Дубровіч пасля чарговага эксперыменту гаворыць: «Вялікі дзякуй вам, доктар. Вы яшчэ не ведаеце самі, што зрабілі. Вы ажывілі мне душу. Вы далі мне новыя вочы, новыя вушы і новае сэрца» [2, с. 199].

У заключэнне заўважым, што хранатоп у фантастычным рамане «Чалавек з брыльянтавым сэрцам» з'яўляецца галоўным арганізуючым цэнтрам асноўных сюжэтных падзей. Яго можна кваліфікаваць як адметную мадыфікацыю бахцінскага хранатопу «чужы свет у авантурным часе». Звычайны чалавек на працягу ўсяго твора сутыкаецца з незвычайным і пераадольвае пэўныя выпрабаванні. Дзякуючы хранатопу сюжэт канкрэтызуецца і набывае ўпарадкаванасць. Міфалагічныя вобразы, уплеченыя ў тэкставую структуру і сістэму аўтарскага мыслення, сведчаць пра арыгінальнасць думак і светапогляду пісьменніка.

## Літаратура

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

2 Дайнека, Л. Чалавек з брыльянтавым сэрцам. / Л. Дайнека. – Мінск: Юнацтва, 1994. – 239 с.

3 Бабенко, Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа / Л. Г. Бабенко. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – 464 с.

4 Чигиринская, О. Фантастика: выбор жанра, выбор хронотопа / О. Чигиринская // Журнал «Самиздат» [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа: [http://zhurnal.lib.ru/c/chigirinskaja\\_o\\_a/chro\\_notop.shtml](http://zhurnal.lib.ru/c/chigirinskaja_o_a/chro_notop.shtml). – Дата доступа: 08.03.2016.

УДК 82-31(476)

*М. У. Канцавая*

## Адлюстраванне рэгіянальнага каларыту ў аповесці Уладзіміра Ліпскага “Адпяванне жывых”

Разглядаюцца асаблівасці ўжывання з мастацкімі задачамі анамастычных адзінак, народных прыкмет, элементаў фальклору,

дыялектызмаў у аповесці “Адпяванне жывых” Уладзіміра Ліпскага. Яны адыгрываюць вызначальную ролю ў адлюстраванні рэгіянальнага каларыту Палесся, перадаючы яго непаўторнасць і самабытнасць. Па-мастацку асэнсаваныя народныя прыкметы, дыялектызмы, онімы кваліфікуюцца як неад’емныя кампаненты мастацкага тэксту, якія з’яўляюцца выразнымі рэгіянальнымі тэкстаўтваральнымі і стылёваўтваральнымі кампанентамі.

Уладзімір Ліпскі нарадзіўся на Палессі ў вёсцы Шоўкавічы Рэчыцкага раёна Гомельскай вобласці. Тут дарагія яму мясціны, самыя добрыя людзі, прыгожая і багатая прырода. Аўтар кніг для дзяцей і дарослых: “Рыгоркавы прыгоды” (1974), “Марынчына казка” (1977), “Клякса-Вакса і Янка з Дзіўнагорска” (1982), “Споведзь Шпундзіка” (1988), “Вясёлая азбука” (1993), “Бацькі і дзеці” (1995), “Пралескі ў небе” (1997), “Я. Праўдзівы аповяд пра твой і мой радавод” (1998), “Антонік-понік” (1998), “Мама. Малітва сына” (1999), “Каралева белых прынцэс” (2001), “Бацька. Пісьмы сына” (2004), “Жыві сёння” (2004), “Прыгоды Нуліка” (2007), “Я тут жыву” (2008), “Свіцязянская русалка” (2009), “Янкаў вянок” (2009), “Мы. Аповесць пра нашы прозвішчы” і іншыя. У праграму 6 класа па беларускай літаратуры ўключаны твор У. Ліпскага “Ад роду – да народу” з кнігі “Я”. Пра творчасць пісьменніка пісалі такія даследчыкі, як І. Буторына, С. Ханеня, М. Яфімава і інш.

Уладзіміра Ліпскага вельмі хвалюе жыццё шоўкаўцаў. Пісьменнік трапна адзначае, што “вуліца – кніга вёскі, хаты – асобныя раздзелы кнігі” [1, с. 156]. Ён часта наведваецца да сваіх аднавяскоўцаў. У пісьменніка баліць сэрца за лёс малой радзімы і яе нешматлікіх жыхароў, бо вёска вымірае. М. Яфімава адзначае: “Створаны праўдзівы летапіс жыцця палескай вёскі Шоўкавічы і яе жыхароў, а ў гэтым летапісе нямала драматычнага, бо не абышоў увагай пісьменнік тых пераломных гістарычных падзей, калі, здавалася, не выжыць ні вёсцы, ні вяскоўцам” [2, с. 35]. Яго хвалюе пытанне: хто і чаму прызнаў Шоўкавічы неперспектыўнымі? Аўтар даводзіць: “Дзе б чалавек ні аказаўся, кім бы ні працаваў, чаго б ні дасягнуў, яго магнітам цягне ў сваю родную мясціну. Тут яго карані. Абарві іх, паруш грыбніцу, і звяне чалавек, дзе б ні быў прапісаны” [1, с. 161]. І сапраўды, ён сваёй творчасцю сцвярджаў, дапаўняў вядомы афарызм Р. Барадуліна “кожны мае свае Ушачы”. У беларускай літаратуры пра сваю малую радзіму пісалі падрабязна М. Улашчык, У. Калеснік, У. Ліпскі, А. Рогалеў, У. Верамейчык, В. Рагойша, М. Мятліцкі, А. Бельскі, А. Карлюкевіч.



Этнаграфізм і аўтабіяграфізм у гэтай аповесці праяўляюцца ў насычэнні мастацкага тэксту разнастайнымі, уласцівымі пэўнаму рэгіёну, асабовымі ўласнымі імёнамі: *Ігнась, Піліп, Хведар, Міхаліна, Лявон, Хрысціна*; мянушкамі: *Братачка, Ядрон, Думка, Цукерка, Капчоны*; тапанімічнымі адзінкамі: *Вузнаж, Баравікі, Задзірэўка, Селішчы*, якія выразна ілюструюць непаўторнасць, адметнасць мясцовасці, падзей, што адлюстраваны ў творы. Такія адзінкі пісьменнік умела ўжывае і тлумачыць таксама ў аповесці “Аўцюкоўцы”.

Жыхары – носьбіты размоўных варыянтаў традыцыйных беларускіх імёнаў: *Ігнась, Хведар, Матрэна, Хвядора, Пятрусь, Адоля, Мікола, Анэта, Цярэшка, Іванка, Дуня, Варка, Марыля, Тодар, Марынька, Шура, Аўгіння, Коля, Праксэда, Яўхрася* і іншыя. Такія імёны ў тэксце падкрэсліваюць асаблівасці іменавання шоўкаўцаў: *Пятрыха пад вялікім сакрэтам падказала, што шоўкавіцкая Аўгіння ведае “божанькава шапанне”* [1, с. 83]. *Гэта ж ікона яго маці, а маёй бабкі Праксэды* [1, с. 82]. *Як спалася, Пятрусь?* [1, с. 22].

Прадстаўнікоў мясцовай інтэлігенцыі называюць у Шоўкавічах імёнамі па бацьку: *Мітрафанавіч, Лявонаўна, Рыгораўна*. “*Траіх чалавек у Шоўкавічах называюць па бацьку: Мітрафанавіча, Лявонаўну, Рыгораўну. Усе настаўнікі*” [1, с. 101]. “*Увесь навучальны год доўжыўся для Лявонаўны адным доўгім днём*” [1, с. 101]. Настаўнікі заўсёды былі на вёсцы самымі паважанымі людзьмі. Такім чынам, ужыванне імя па бацьку, якое пісьменнік паслядоўна выкарыстоўвае без асабовага ўласнага імя, падкрэслена сведчыць пра сацыяльнае становішча вясковага інтэлігента. Як мастацкі прыём такая асаблівасць іменавання прадстаўнікоў інтэлігенцыі засведчана ў “Палескай хроніцы” І. Мележа, дзе настаўнікі і прадстаўнікі ўлады маюць імёны па бацьку: “*Куранёўцы, усё, што тут, та-скаць, ізлажыў наш настаўнік і інцілігент Сцяпан Уласавіч, трэба кожнаму запомніць...*” [3, с. 142]. – *Параіліся з Іванам Анісімавічам, – кіўнуў Міканор на Апейку, – і рашылі пачаць з Зайчыка*” [3, с. 94].

Прыкметаю палескага рэгіяналізму пісьменніка з’яўляецца шырокае ўжыванне ў яго творах андронімаў. У Ліпскі часта называе жанчын не толькі па імені ці прозвішчы, а выкарыстоўвае найменні жонкі, утвораныя ад імя, прозвішча ці мянушкі мужа: *Зайчыха, Каваленчыха, Мікалаіха, Астаніха, Якубіха, Пятрыха, Грышачыха, Алесіха, Козічыха: Новічыха* – жанчына, муж якой меў прозвішча *Новік*, *Кірыліха* – жонка *Кірылы*, *Іваніха* – жонка *Івана* і г. д. Андронімы пераважаюць у сферы вусных зносін вясковых жыхароў, яны ўтвараюцца пры дапамозе фармантаў *-іх- (-ых), -ов- (-ав-), -оў:*

*Іван + -іха → Іваніха, Новік + -іха → Новічыха* і інш. Напрыклад: “*Ідзе па вуліцы Мікалаіха*” [1, с. 61]. “*Баба Якубіха сядзіць на этае Акцябра, прадзе кудзельку*” [1, с. 75]. “*Сядзіць на канапе Іваніха, тут жа кнігі, газеты, акуляры*” [1, с. 118]. Такія адзінкі шырока выкарыстоўваў Якуб Колас у аповесці “Дрыгва”: *Мартынава жонка, Мартынава Ева, Грабарова жонка, Талашыха, Латачыха* і інш. Гэтая традыцыя іменавання, як прасачыла З. Шведава, ідзе са старажытнай беларускай мовы, дзе яны выступалі адным з кампанентаў афіцыйнага імя жанчыны [4].

Разнавіднасцю *андронімаў* з’яўляюцца *гінонімы* – найменні мужа па імені, прозвішчы або мянушцы жонкі: Васіль *Райчын* – муж *Раі*. Ужывае пісьменнік і *матронімам* Васіль *Манін*: “*Васіль Манін – самы цягучы. На трактары ўжо трыццаць пяць гадоў*” [1, с. 147]. Такія адзінкі пераважна ўжываюцца ў вусных зносінах вясковых жыхароў. Выкарыстоўваючы названыя неафіцыйныя іменаванні (гінонімы і матронімы), аўтар, відаць, арыентаваўся на традыцыйна-гутарковую асаблівасць гаворак Палесся. Такія онімы ў яго творах яскрава і выразна перадаюць рэгіянальную адметнасць мовы яго землякоў, характэрную для сялянскага анамастыкону.

Яшчэ адзін спосаб стварэння вясковага каларыту ў яго творчасці – ужыванне мянушак. Землякі пісьменніка, як сведчыць кантэкст, маюць і мянушкі. Напрыклад, пра мянушкі-дражнілкі, якія сустракаюцца ў *Малых і Вялікіх Аўцюках*, падрабязна расказвае ён у сваёй кнізе “*Аўцюкоўцы*”: “*У Аўцюках, Малых і Вялікіх, кожны мае сваю клічку, дражнілку. Па сапраўдным прозвішчы могуць хату не паказаць. А назавеш мянушку, кожны ведае*” [5, с. 82]. У аповесці “*Адпяванне жывых*” ён таксама, прадаўжаючы традыцыі Я. Коласа і Я. Брыля, дае кароткае тлумачэнне паходжання некаторых з іх, падкрэсліваючы імі характэрныя знешнія і ўнутраныя рысы асобы. Так, мянушкай *Слязінка* называе жонка свайго мужа Васіля, таму што ён “*ледзь што – праслязіцца*” [1, с. 146], прымаў усё блізка да сэрца, быў жаласлівы. *Капчоным* пачалі называць чалавека за яго знешнасць, бо ён худы і загарэлы. *Цукеркай* звалі жанчыну-брыгадзіра. Яна вельмі любіла гэтыя ласункі, і рабочыя “*ўсе ёй з зарплаты па кілаграму цукерак куплялі*” [1, с. 149]. Асаблівасці мовы жыхароў Шоўкавічаў перадаюць мянушкі *Братачка, Думка*. Старшыню калгаса празвалі *Думка*, ён часта любіў казаць: “*У мяне ёсць думка*” [1, с. 75]. Пятрусь *Братачка* “*ўсіх “братухамі” заве*” [1, с. 5]. Муж Васіль звяртаецца да жонкі *мой Канаплянічак*, бо яе дзявочае прозвішча *Верабей*.

Аўтар выкарыстоўвае і калектыўныя мянушкі: “такія онімы шырока ўжываліся на Беларусі з даўніх часоў, асабліва ў вёсках, дзе шмат аднастайных афіцыйных прозвішчаў. І ў наш час шырока карыстаюцца “вулічнымі прозвішчамі-мянушкамі”, каб прасцей растлумачыць, пра каго ідзе гаворка” [6, с. 50]. *Лапташамі* называлі членаў вялікай шоўкавіцкай сям’і таму, што вельмі бедна жылі, хадзілі ў лапцях: “Бацька ледзь спраўляўся кожнаму лапці сплесці. На магазінны абутак не хапала рублёў” [1, с. 159]. Такая мянушка характарызуе персанажаў аповесці паводле сацыяльна-побытавага ўкладу жыцця. Сам пісьменнік у сваёй кнізе “Я. Праўдзівы аповед пра твой і мой радавод” тлумачыць паходжанне гэтага сямейнага наймення: “Да нашай сям’і здаўна была праічэплена клічка *Лапташы*. Відаць, таму, што жылі бедна. Бацька плёў лапці ўсім дзецям. І сам не здымаў гэты танны і просты абутак. Лапці з лазовай кары лічыліся будзённымі, для працы. За тыдзень зношваліся дзве пары. А лапці, сплеценыя з кары маладзенькіх ліпак, абуваліся на святах, нават на вечарынкi” [7, с. 240]. Праз апісанне такіх мянушак выразна выяўляецца этнаграфізм яго прозы.

У мове мастацкай літаратуры такія мянушкі з’яўляюцца спецыфічным сродкам для характарыстыкі персанажаў і выконваюць выразную мастацка-эстэтычную функцыю: утвараюцца такія адзінкі ў літаратурных творах на базе агульнавядомых апелятываў і ўказваюць на знешні выгляд персанажа, сацыяльнае паходжанне, звычкі і г. д. Усе мянушкі, ужытыя ў аповесці, можна ўмоўна падзяліць на наступныя семантычныя групы:

а) мянушкі, якія падкрэсліваюць характэрныя знешнія і ўнутраныя рысы асобы, яе схільнасці, звычкі: *Капчоны, Слязінка, Цукерка*;

б) мянушкі, якія характарызуюць літаратурных герояў паводле сацыяльна-побытавага ўкладу жыцця: *Лапташы, Цадзілка, Буржуй*;

в) мянушкі, якія падкрэсліваюць асаблівасці мовы літаратурных герояў: *Братчка, Думка*.

Большасць мянушак у творы мае выразную ступень матывацыі, бо іх апелятывы прама ўказваюць на знешнасць, схільнасці, асаблівасці мовы, сацыяльны-бытавы ўклад жыцця персанажаў. Мянушкі ў творы У. Ліпскага не толькі называюць, але і характарызуюць літаратурных персанажаў, лёгка матывуюцца. Пісьменнік нярэдка дае кароткае тлумачэнне паходжання некаторых з іх.

У. Ліпскі адлюстравваў шматлікія прыкметы, якімі кіраваліся яго аднавяскоўцы. У творы старая Кірыліха ўзгадвае, што на яе вяселле, якое гулялі марознай зімой, прагрымеў гром. Усе тады вырашылі, што

гэта нядобрая прыкмета. У хуткім часе пачалася вайна, з якой так і не вярнуўся яе Кірыла. Напрыклад, каб прадказаць надвор'е. Калі на небе зоркі блішчаць, пераліваюцца, то надвор'е будзе добрае. *“Збегліся хмаркі ў адзін гурт – будзе дождж. Калі нізкія і цёмныя воблакі – к працяглай непагадзі. А некалькі дзён бачны на небе белыя аблачыны – пахаладае”* [1, с. 43]. Было прыкмечана, калі *“на Благавешчанне, 25 сакавіка на старым стылі, сонца свеціць – будзе лета навальнічнае. Калі пахмурна – не будзе восенню добрага свята. Не быць ураджаю, калі салавей заспявае ў голым лесе”* [1, с. 44]. Ведалі шоўкаўцы, калі пачынаць земляробчыя работы, калі араць поле, калі яго засяваць, калі якую культуру сеяць трэба: *“Гром прагрыміць, лес апрацеца ў зеляніну – пара араць”* [1, с. 44]. *“А то возьме мужчына жменю зямлі, мона сцісне ў кулаку і выпусціць. Калі зямля рассыплеца пры падзенні, то яна гатова для ворыва. Едзь у поле”* [1, с. 44]. *“Звеку сеялі авёс тады, калі пачыналі квакаць жабы, калі з'яўляліся чырвоныя казяхі каля каранёў дрэў і на гнілых пнях. Ячмень сеялі, калі цвіла каліна. Лён – перад Сёмухай, на нізкай глебе”* [1, с. 75]. Быў раней у Шоўкавічах звычай пачынаць сеяць жыта 15 жніўня. А першым меў права сеяць той гаспадар, у якога *“зваранае яйка акажацца поўным”* [1, с. 42]. Шоўкаўцы верылі: *“трымайся гэтага правіла – будзеш з поўнымі засекамі збожжжа”* [1, с. 42]. Аўтар прыводзіць адно здарэнне, калі *“за тры дні да сяўбы соцкі і два дзясяцікі прайшліся па вёсцы, сабралі з кожнага двара па яйку”* [1, с. 42]. І вечарам варылі яйкі, якія сабралі па хатах.

Этымалагізацыя анамастычных адзінак у мастацкім тэксце – гэта спецыфічны аўтарскі прыём, уласцівы творчай манеры У. Ліпскага, пры якім адбываецца мэтанакіраванае аднаўленне страчаных лексіка-семантычных і канатацыйных значэнняў у онімах [8, с. 186]. У мастацкай літаратуры некаторыя пісьменнікі, пішучы пра сваю малую радзіму, нярэдка тлумачаць паходжанне айконімаў і іншых тапанімічных адзінак з дапамогай *“наіўнай этымалогіі”* (яшчэ такую этымалогію называюць *“народнай”*, *“ілжывай”*). Асяроддзе, дзе ствараюцца народныя этымалогіі, не карыстаецца распрацаванымі і апрабаванымі метадыкамі аналізу слова (параўнальна-гістарычным, супастаўляльным, марфемным, семантычным і інш.), а найчасцей абмяжоўваецца прыкладамі выпадковага супадзення ў гучанні вядомых у народзе слоў [8, с. 179]. Карыстаецца гэтым мастацкім прыёмам і У. Ліпскі, каменціруючы некаторыя айконімы і мікратапонімы. Так, ён прыводзіць тры версіі паходжання назвы роднай вёскі *Шоўкавічы*: паводле першай, жыў у паселішчы раней Мамэрт – стражнік у панскім лясніцтве: *“насіў той Мамэрт лапці з*

шаўковымі аборами. Дык вось, кажуць, ад тых шыкоўных абораў і пайшла назва вёскі” [1, с. 11]. Яшчэ кажуць, што ў Шоўкавічах добра радзіў лён. “Магчыма, было так: прабіліся нашы льнаробы праз царства туманоў на нейкі рынак, каб абмяняць лён на соль, свечкі, цвікі, а там сустрэўся шчыры гандляр, не стрымаў свайго захаплення: “Ды ў вас жа не лён – шоўк!” І закупіў увесь тавар. А пасля чутка пайшла пра майстроў, пачалі цікавіцца: “Дзе тыя шоўкаўцы?.. Калі зноў прывязуць свой шаўковы лён?..” Вось і нарадзілася назва паселішча – Шоўкавічы” [1, с. 11]. Асноўнай жа і найбольш верагоднай лічыць аўтар версію, што айконім паходзіць ад прозвішча дваранскага роду Шолкаўскіх, з гэтай мэтай ён выкарыстаў архіўныя матэрыялы, якія сведчылі пра існаванне ў Мінскай губерні прадстаўнікоў гэтага роду.

Пісьменнік прыводзіць народнае тлумачэнне камонімаў *Баравікі, Чарнейкі, Задзірэўка, Селішчы, Вузнаж*; мікратапонімаў *Горы, Хаўруснае, Капішча*. Выкарыстанне найўных этымалогій з’яўляецца характэрнай асаблівасцю яго творчасці.

Каменціруючы паходжанне мікратапоніма *Капішча* (так шоўкаўцы называюць рог сенажаці – М. К.) пісьменнік уводзіць у кантэкст элементы навуковага каментарыя, дае тлумачэнне апелятыву *капішча* – “месца, дзе некалі славяне, будучы яшчэ язычнікамі, збіраліся на пакланенне Богу. Яно ўяўляла сабой пляц, грудок зямлі. Пасярод стаяў альбо вялізны валун, альбо драўляны ідал, альбо магутны дуб. Там палілі кастры і маліліся” [1, с. 109].

Гэтак тлумачыць і назву *Вузнаж*, прыводзячы народную этымалогію, паводле якой раней вёска называлася *Вужнаш*, бо казалі: “*Вуж – наш!*” “*Гэта вельмі важна – займець сябрыну з вужамі. Іх ніколі не забівалі і стараліся не палохацца, калі яны пачыналі жыць пад сценамі хаты ці пад печчу. Такая вужовая ласка лічылася добрай прыкметай*” [1, с. 9]. У ёй знайшлі адлюстраванне старажытныя вераванні жыхароў, што вуж можа адпомсціць чалавеку за крыўду, напрыклад, падаіць карову або абярнуць гладышы з малаком. Частымі гасцямі былі вужы ў шоўкавіцкіх хатах. Ч. Пяткевіч у сваёй кнізе “*Рэчыцкае Палессе*” прыводзіў прыклад, калі вужы нават пілі малако з адной міскі з сялянскімі дзецямі [9, с. 314]. Верылі яшчэ людзі і ў тое, што ў вужоў ёсць кароль з залатымі рожкамі на галаве. Калі зняць перад ім шапку, то кароль скіне з галавы залаты ражок. Па-іншаму ж тлумачаць паходжанне гэтага айконіма вучоныя. У аснове назвы ляжыць “*слова узножжа, падножжа ў шырокім сэнсе (падножжа ўзгорка)*” [10, с. 384].

Пісьменнік дае сваё тлумачэнне паходжанню мікратапоніма *Хаўруснае*. Такую назву мае ўрочышча. Там ёсць густая сенажаць:

“*Мо таму і Хаўруснае, што хаўрусам, гуртам ладкавалі некалі прыроднае багацце. Сенажаць заўсёды касілі талакой: мужчыны ланцугом становяцца, махаюць косамі да поту, следам бабы – разбіваюць граблямі пракосы. Тады й грабуць разам, у копы скідваюць*” [1, с. 36]. Пісьменнік ужывае ў тэксце словы-сінонімы *хаўрусам, гуртам, талакой, разам*, якія ажыўляюць семантыку оніма, робяць тэкст эмацыйна ўскладненым.

Жывуць у Шоўкавічах уяўленні аб царкоўных канонах, аўтар перадае гэта праз паказ набожнасці людзей, веру ў Бога, шанаванне іконаў: “*Кажуць, даўней самай дарагой спадчынай была ікона. Гэтай завядзёнкі шоўкаўцы прытрымліваюцца па сённяшні дзень. От закончылася вяселле. Маладыя ад’язджаюць. Садзяцца на воз. Маці з бацькам выходзяць з хаты, нясуць іконы. Тры разы абшнуроўваюць воз. Уручаюць маладым рамку з Ісусам ці Мацяр’ю Божай. Цалуюцца. Плачуць. Развітваюцца*” [1, с. 81]. Вераць шоўкаўцы, што ў нядзелю нельга рабіць, а трэба адпачываць, бо ў гэты дзень Бог адпачываў пасля стварэння свету. Святкуюць Сёмуху “*пасля пасяўной, перад касавіцай*” [1, с. 85]. Пісьменнік падрабязна, як этнограф, падае падрабязнасці падрыхтоўкі да свята: прыбіраюць у хаце, у двары, галінкамі клёну ўпрыгожваюць іконы, прыбіваюць іх над дзвярыма, каля хлявоў. Гаспадыні гатуюць смачныя стравы: “*сухарыкі з сырам, мёдам, варэннем, і калдуны з мясам, і кручонікі з бульбы, наліснікі, кашы, вяндрліну, смажаніну, кісялі вараць з чарніцамі, малінамі, суніцамі*” [1, с. 85–86]. Назвы ежы аўтар ужывае, каб стварыць уражанне пра традыцыйную вёску.

Этнаграфізм у аповесці У. Ліпскага прадстаўлены звесткамі пра звычаі, забабоны, норавы людзей. Верылі шоўкаўцы ў існаванне розных міфічных істот. Адна з жанчын узгадвае, як маці ў дзяцінстве раскавала пра Бога зімы Зюзю: “*Ён сівы, з доўгай барадой, з босымі нагамі, у белым кажусе, без шапкі, з жалезнаю булавою*”. *Ходзіць, стукае булавою, дак сцены ў хатах і пачынаюць трашчаць* [1, с. 82]. Зюзя ва ўсходнеславянскай міфалогіі – “міфічная істота, увасабленне холаду, бог зімы. Згодна з павер’ямі, Зюзя ўзнімаў завіруху, мяцеліцу, выклікаў сцюжу, маразы” [11, с. 72]. Верылі мясцовыя жыхары, што ў лясах вакол Шоўкавічаў жывуць лясныя русалкі. У міфалогіі ўсходніх славян русалка – “жанчынападобная істота, увасабленне воднай і лясной стыхіі. Яе звычайна ўяўлялі ў вобразе маладой прыгожай дзяўчыны з доўгімі, распушчанымі зялёнымі валасамі. Асноўнае ўяўленне, звязанае з Русалкай – іх выключная шкоданасць, небяспечнасць уздзеяння на чалавека” [11, с. 135]. “*Малога росту, з доўгімі валасамі – прыгажуні. Іх можна ўбачыць, калі пашаниць, на*

*тонкіх галінах дрэў. Гайдаюцца, залівіста смяюцца. Заманьваюць да сябе маладых хлопцаў. А пасля здзекуюцца з іх” [1, с. 7].* Расказвалі яшчэ ў Шоўкавічах і пра вадзяных русалак, якія могуць утапіць чалавека. Жыхары вёскі непакояцца, бо да іх пачаў хадзіць белы дзядок з могілак. Прыйдзе, пасядзіць, а потым пачынае адпяваць, кліча да сябе на той свет.

Жыхары вёскі прачыналіся рана, баяліся доўга спаць, бо, *“казалі, калі доўга спіш, чорт падкладвае пад коўдру яйкі ад чорнага пеўня. А з іх пасля вылупліваюцца вогненныя змеі. Добра, калі падладзіш той змяі, дык прынясе табе кучу грошай. А калі не – спаліць хату... шоўкаўцы спяшаліся з усіх чорных пеўнікаў, калі яны яшчэ куранятамі ходзяць, зварыць булён і пакарміць ім нямоглых людзей” [1, с. 7].*

Мове жыхароў роднай вёскі пісьменніка ўласціва так званая “трасянка” – форма змешанага маўлення, у якім чаргуюцца беларускія і рускія элементы і структуры. Сам ён гаворыць пра мову сваіх землякоў так: *“У шоўкаўцаў – свая мова. Часцяком карыстаюцца рускімі словамі, з палескім акцэнтам” [1, с. 29].* У мове ёсць русізмы, якія выразна перадаюць некаторыя асаблівасці беларускай фанетычнай сістэмы: *хадзяйства, жызня, хвамілья, надзежда* і інш. Для маўленчай характарыстыкі персанажаў, стварэння рэгіянальнага каларыту ён ужывае разнастайныя дыялектызмы: фанетычныя (*хверма, кухвайка, хвінагент, райвон, хронт, ня буду, пранцуз, ціляграма, акцівіст* і інш.), граматычныя (*няма мясцоў, быў зламаў, ляціма, пайшліма, дой (карову)*), словаўтваральныя (*адтуляка, ёсцека, іе ‘ёсць’, цяперака, канячына, тамака, бытта, жысь, дзялка (дзялянка)*), лексічныя (*худоба*).

Такім чынам, У. Ліпскі ўключаў у мастацкі тэкст анамастычныя адзінкі, разнавіднасці дыялектызмаў, перадаваў народныя прыкметы, этнаграфічныя падрабязнасці, якія адлюстроўваюць рэгіянальны каларыт Палесся, ілюструюць адметнасць, непаўторнасць родных мясцін пісьменніка – вёскі Шоўкавічы. Ён стварыў запамінальныя малюнкi жыцця і побыту жыхароў Усходняга Палесся.

## **Літаратура**

1. Ліпскі, У. Адпяванне жывых: Аповесць пра адну вёску. Дзённік / У. Ліпскі. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 237 с.

2 Яфімава, М. Уладзімір Ліпскі: “Не выжываю, а живу!..”: дапам. для педагогаў, выхавальнікаў, вучняў шк., навучэнцаў вучылішчаў, каледжаў, ліцэяў, студэнтаў ВНУ / М. Яфімава – Мінск: Адукацыя і выхаванне, 2005. – 224 с.

3 Мележ, І. Збор твораў. У 10 т. / І. Мележ / рэдкал. Ю. С. Пшыркоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Т 5. Людзі на балоце: Раман з “Палескай хронікі”. – Мінск: Маст. літ., 1981. – 415 с.

4 Шведава, З. В. Субстантивированные андронимы в старобелорусском языке актов XVI-XVII вв. / З. В. Шведова // Доклады интернет-конференции «Фроловские чтения» [Электронный ресурс]. – Рэжым доступу: <http://old.bsu.edu.ru/Nauka/Conf/Frolov-Reading/Report/asp>. – Дата доступу: 08.12.2009.

5 Ліпскі, У. Аўцюкоўцы: Аповесць пра калінак ды каласкоў, якія гаруюць і жартуюць / У. Ліпскі. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1995. – 223 с.

6 Шур, В. В. Беларускія ўласныя імёны: Беларуская антрапаніміка і тапаніміка: дапам. для настаўнікаў / В. В. Шур. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1998. – 239 с.

7 Ліпскі, У. Я. Праўдзівы аповед пра твой і мой радавод / У. Ліпскі. – Мінск: Беларусь, 1998. – 318 с.

8 Шур, В. В. Онім у мастацкім тэксце: манаграфія / В. В. Шур. – Мінск: Бел. кнігазбор, 2006. – 216 с.

9 Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч; уклад., прадм. У. Васілевіча; пер. з пол. Л. Салавей і У. Васілевіча. – Мінск : “Беларускі кнігазбор”, 2004. – 672 с.

10 Жучкевич, В. А. Краткий топонимический словарь Белоруссии / В. А. Жучкевич. – Минск : Издательство БГУ, 1974. – 448 с.

11 Коваль, У. І. Народныя ўяўленні, павер’і і прыкметы: даведнік па ўсходнеславянскай міфалогіі / У. І. Коваль. – Гомель : Беларускае Агенцтва навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 1995. – 180 с.

УДК 821.161.3-1/3\*Л.Рублеўская:821.161.3-1/3\*В.Бабкова

***Н. В. Канцавая***

## **Гісторыя штодзённасці ў творах Л. Рублеўскай і В. Бабковай**

У апошні час у гуманітарных навуках значна ўзрасла цікавасць да вывучэння гісторыі штодзённасці. У цэнтры ўвагі навукоўцаў апынаецца асоба з яе будзённымі патрэбамі, турботамі і светапоглядам. Вучоныя даследуюць побыт (адзенне, этыкет, стравы, умовы жыцця і інш.), спецыфіку штодзённых адносін, ментальнасць і іншыя аспекты. Такі ракурс дае магчымасць прадставіць гісторыю чалавецтва больш поўна ў параўнанні з ранейшымі часамі. У артыкуле разглядаецца гісторыя беларускай



штодзённасці XVIII стагоддзя, адлюстраваная ў творах мастацкай і навуковай літаратуры.

Творы беларускай літаратуры, якія адлюстроўваюць гістарычнае мінулае, дапамагаюць нам «дакрануцца» да штодзённага жыцця нашых продкаў.

Гісторыя штодзённасці беларускай шляхты пададзена ў творах Л. Рублеўскай, В. Бабковай, Ул. Караткевіча. Да вывучэння гісторыі штодзённасці звяртаюцца даследчыкі А. Мальдзіс, В. Ракіцкі, А. Смалянчук, Н. Сліж.

Чытаючы творы, у якіх апісваецца побыт людзей ранейшага часу, мы самі нібы становімся сведкамі цікавага і незвычайнага асяроддзя тагачаснага жыцця. Асабліва цікава перадаецца ў творах апісанне шляхецкай вопраткі.

Л. Рублеўская ў вядомай трылогіі «Авантуры Пранціша Вырвіча» дазваляе чытачам увачавідкі ўявіць шляхецкую вопратку, дзякуючы скрупулёзным апісанням: «*Князь Геранім быў у сармацкім строі: цёмна-сіні кунтуш з залатымі шнурамі, кармазынавы жупан з дыяментавымі гузамі падперазаны шыкоўным літым пасам, такія ткалі тут жа, на славутай слуцкай персіярні, сабаліная шапка з велізарным дыямантам. Шабля-карабэла пералівалася рубінамі і смарагдамі*» [5, с. 98], «*сіні жупан са срэбным літым поясам, з гузікамі з вензелем Караля Радзівіла*» [5, с. 87], «*незнаёмец у чорным капелюшы з высокай тулляй, абвязанай блакітнай стужкай, у чорным каптане, з-пад якога бачыліся бялюткія карункавыя манжэты і каўнер-жорнаў, спускаўся па лесвіцы*» [5, с. 37].

На старонках кнігі гістарычных эсэ «...І цуды, і страхі» В. Бабковай можна знайсці тую важную і цікавую інфармацыю пра беларускую штодзённасць, якая мала кім вывучалася раней. Письменніца наступным чынам апісвае шляхецкае мужчынскае адзенне: «*Срэбны пазалочаны сыгнет, чорны каўпак, лісой падшыты, саф'янавыя боты, новы шары ермяк са шнурамі і стракою чорнага шоўку, жупіца ласіная, бавоўнаю падшытая, ды ашчэп зварыны лоўчы, для палявання годны*» [1, с. 102], «*унуку ж Ярашу дасталіся дылея лазуровая з вялікімі гузікамі ды макавы жупан*» [1, с. 22].

Даследчык А. Мальдзіс, які адным з першых звярнуўся да вывучэння гісторыі штодзённасці, у эсэ «Як жылі нашы продкі ў XVIII стагоддзі» разгледзеў творы мемуарнай літаратуры, якія раскрываюць перад чытачамі свет культурнага жыцця нашых продкаў, а таксама знаёмяць з грамадскім і сямейным жыццём тагачаснай Беларусі. Аўтар згадвае тыя элементы традыцыйнай

шляхецкай вопраткі, якія сустракаюцца ў творах Л. Рублеўскай і В. Бабковай: жупан і кунтуш. Звернемся непасрэдна да апісання: *«Асноўнымі часткамі «мужчынскага гардэроба» да сярэдзіны XVIII стагоддзя з'яўляліся кунтуш, жупан і штаны («порткі»). Кунтуш – гэта нешта накшталт каптана або світкі, верхняя апратка з характэрнымі «разразнымі рукавамі». У пачатку стагоддзя кунтушы насілі вузкія і доўгія, амаль да зямлі. Часам шарсыяная тканіна «падбівалася» футрам – і тады яны служылі нечым накшталт сённышняга паліто. У 40–50-я гады кунтуш стаў карацейшым (да калена) і лягчэйшым – шылі яго нават з баваўняных і шаўковых тканін. Пад кунтуш звычайна паддзяваўся жупан. На яго ішлі больш лёгкія тканіны – шоўк, паркаль. Даўжынёй ён быў такі ж, як і кунтуш. Зверху кунтушы абавязкова падпяразваліся паясамі»* [2, с. 326–327].

Артыкул Н. Сліж «Штодзённыя патрэбы асобаў шляхецкага саслоўя ў Вялікім Княстве Літоўскім XVI стагоддзя і асаблівасці іх задавальнення» ўтрымлівае ў сабе вялікую колькасць звестак пра штодзённае жыццё насельніцтва Беларусі. Тут таксама ўзгадваюцца некаторыя элементы мужчынскага шляхецкага адзення: футра, каберцы, каяны, кажухі. Цікавай адметнасцю з'яўляецца тое, што неадменным элементам шляхецкага выгляду была зброя: *«Да адзення мужчын дадаваліся сярод іншага зброя і даспехі. У штодзённым жыцці шляхціц звычайна меў з сабой шаблю, а іншыя віды зброі патрэбны былі яму толькі пры вайсковых дзеяннях ці пры нападзе на суседзяў або падарожнікаў»* [6, с. 61].

У рамане Л. Рублеўскай «Авантуры драгуна Пранціша Вырвіча» ўзброены шляхціц апісваецца наступным чынам: *«Русявы чуб зухавата выбіваўся з-пад шапкі, пры левым баку пагрозна паблісквала шабля, а чырвоныя боты нахабна рыпелі і цокалі па каменнай падлозе падкоўкамі»* [4, с. 17].

Дарэчы, у эсэ А. Мальдзіса сустракаецца падрабязнае апісанне згаданага шляхецкага абутку: *«Боты шыліся тады трох колераў: жоўтыя, чырвоныя і чорныя. Халява ў бота была кароткая, закрывала ззаду толькі лытку, спераду ж, даўжэйшым ад задняй часткі канцом, віхлярам званым, – палавіну калена. Прасторная халява, разлічаная так, каб змясціць шырокія нагавіцы портак, складалася нібы з дзвюх палавінак, сшытых па баках. Напятак ў бота быў умацаваны драўляным лубам, засаджаным паміж скурамі, – каб не выкрыўляўся і не моршчыўся; пад напятакам – жалезная падкоўка таўшчынёй у тры пальцы, у паноў беленая або нават сярэбраная, у бедных жа слуг толькі напільнікам крышку выгладжаная»* [2, с. 330].

Л. Рублеўская ў сваёй трылогіі надае асаблівую ўвагу апісанню адзення паненак XVIII стагоддзя: *«Прываблівала пагляд падобнай да вялізнага торта з крэмавымі кветкамі сукенкай-рагоўкай на абручах з кітовага вуса, з наймаднейшай ружова-блакітнай тканіны ў дробныя букецікі, як у фаварыткі французскага караля мадам Пампадур. Сукенка была “лакцёвай” – у ёй нельга апусціць рукі, даводзілася трымаць іх сагнутымі ў локцях, не ў кожныя дзверы ўвойдзеш, а з шоўку, што пайшоў на гэты ўбор, можна было пашыць прынамсі тры сукенкі звычайных памераў»* [5, с. 38–39], *«белая сукенка з шоўку і карункаў, неверагодна тонкі стан, зацягнуты ў гарсэт, высокі парык, упрыгожаны перлінамі, набелены і нарумянены твар, падведзеныя чорным выгінастыя броўкі, мушка на правай шчацэ. Дыяменты ззялі на дасканалай скуры пані гэтак натуральна, як раса на пялёстках белай ружы»* [5, с. 107], *«кабета ў кунтушыку з цёмна-зялёнага шоўку, уздетым на светлую сукню, у парыку, прыкрашаным толькі зялёнай стужкай, і цёмнавокага хлопчыка гадоў пяці ў нямецкім касцюмчыку, страшэнна важнага і сур’ёзнага. Па-праўдзе, кабета ў сціплым, але густоўным уборы магла апрануць радно альбо саёт з залатой парчы, і аднолькава падавалася б казначай каралевай»* [4, с. 18].

Падмацаваць апісанне Л. Рублеўскай можна лёгка з дапамогай наступных слоў даследчыка А. Мальдзіса: *«Дзесьці ў 40–50-я гады традыцыйныя верхнія «накрыціці», юпкі і казакіны былі выцеснены доўгімі, аж да пят, салопамі, шытымі з чорнай кітайкі і падшыванымі футрам або чырвоным атласам. Услед прыйшла чарга кароткіх, да пояса, паўсалопаў, лёгкіх мантылек. Потым стала моднай рагоўка – спадніца з палатна, да якой падшываліся тры абручы з кітовага вуса – адзін у поясе, другі ў каленях, трэці ў палавіне лыткі. Абручы тыя былі не круглыя, як на бочцы, але прыплюшчаныя, падоўжныя – накшталт авальнай ванны. Дамы, што насілі рагоўку, спачатку апраналі спадніцу з тканіны, лёгкую або падшытую – у залежнасці ад пары года; на яе ўздзявалі рагоўку, а на тую ўсцягвалі прасторную сукенку, якая была ў модзе. Насіць рагоўкі дазвалялася толькі шляхціцкам»* [2, с. 336].

Далей А. Мальдзіс дадае, што ў час небяспекі мужчына мог схавацца пад рагоўку жанчыны, і такім чынам баязлівец заставаўся не кранутым ніякімі злодзеямі.

У рамане Л. Рублеўскай «Авантуры Пранціша Вырвіча, шкаляра і шпега» ёсць апісанне жаночага шляхецкага абутку: *«Паланэйка прыладзілася проста ў ваконнай нішы, з-пад шэрага крыса манаскай сукенкі паказвалася яе ножка ў цалкам свецкім, вышытым зялёнымі каменьчыкамі чаравічку на высокім выгнутым абцасіку»* [5, с. 173].

З твораў Л. Рублеўскай мы бачым, што адметным быў і выгляд валасоў шляхцянак: *«Яе цёмныя валасы былі схаваныя пад высокім напудраным парыком, у якім гняздзіліся па-майстэрску выкананыя мініяцюрныя блакітныя птушачкі»* [5, с. 39-40].

Звесткі пра парык і іншыя аздабленні жаночай прычоскі таксама знаходзім у А. Мальдзіса: *«З гадамі ўскладнялася жаночая прычоска. У пачатку XVIII стагоддзя маладыя шляхцяначкі яшчэ насілі косы, пераплеценыя стужкамі і аздабленыя жывымі або шаўковымі кветкамі. Потым дзяўчаты пачалі абкручваць косы вакол галавы, прышпіляць да іх капялюшыкі «велічынёй з напарстак», «розныя птушачкі з шоўку». Замужнія ж кабеты косы абразалі, прыкрывалі валасы каптурыкамі і чэпчыкамі («карнетаі»). З сярэдзіны стагоддзя тое ж самае пачалі рабіць і дзяўчаты. Урэшце, адсутнасць валасоў і неахайнасць прычоскі сталі прыкрываць напудранымі парыкамі ці пышнымі шыньёнамі»* [2, с. 339].

А. Мальдзіс таксама тлумачыць, што ўяўляў сабой шыньён у тыя часы: *«Шыньёны – гэта страшэнна высокія шапкі, з палатна шытыя, ватай або і пакуллем выпханыя; яны рабілі галаву ўдвая вышэй, чым яна была на самой справе. Насадзіўшы тыя шыньёны на верх галавы, прыкрывалі іх навокал, спераду і ззаду, валасамі, гладкам ўверх зачасанымі і прыпудранымі, а калі каму не хапала сваіх валасоў, падбіралі да іх чужыя такога ж колеру, які мелі ад нараджэння самі»* [2, с. 339–340].

Дарэчы, у творы Л. Рублеўскай узгадваецца і тое, што парыкі насілі таксама і мужчыны: *«На Лёдніку быў акуратны парык, сіні камзол, расшыты срэбрам, белыя панчохі, чаравікі»* [4, с. 239], *«зняў камзол, застаўшыся ў белай кашулі і пералівіста-срэбнай камізэльцы, сцягнуў парык, і цёмныя валасы, перавязаныя стужкай, упалі на спіну»* [4, с. 244].

Асаблівасці сялянскай вопраткі ў сучасных аўтараў згадваюцца не так пашырана, як шляхецкай. І ўсё ж у Л. Рублеўскай сустракаюцца апісанні некаторых элементаў сялянскага адзення – камізэлька, кашуля, каптур: *«Дзяўчына, паўнаватая, у акуратным каптурыку»* [5, с. 190], *«замурзаны хлапчыска ў аблезлай камізэльцы з футра ўжо невызначальна якой жывёлы, ускінутай паўзверх падранай кашулі, зашнырыў з шапкай ля мінакоў»* [4, с. 26].

З апісання мы заўважым, што сяляне самі шылі сабе камізэлькі і шапкі з футра. Пра гэта ёсць і ў даследаваннях А. Мальдзіса: *«Усё – і даматканыя сярмягі, і палатняная бялізна, і лыкавыя лапці, і шапкі з футра – рабілася ўласнымі рукамі»* [2, с. 321].

Варта адзначыць цікавую сімволіку жаночага фартуха, пададзеную В. Ракіцкім: *«Фартух – элемент жаночага паяснога адзення, рэч дужа насычана ў сімвалічным плане. Як сведчыць большасць этнаграфічных запісаў, фартух дзяўчаты пачыналі насіць з дасягненнем паўналецця. Ён якраз і паказваў іхнюю гатоўнасць да шлюбу. У першую чаргу праз генітальную аднесенасць сімволіка фартуха змяшчала ідэю жанчыны, ідэю нараджэння – у фартух кідалі чарапкі, каб бесплодныя жанчыны маглі зацяжарыць, фартухом выціралі сурочыных дзетак»* [3, с. 214].

У Л. Рублеўскай сустракаем апісанне застольных страў і напояў шляхты: *«Рубцы з анісам, шалтаносы, юц, бэбах, пячыста, крыпаная грыбамі... Пані Саламея прыпасла і калядныя стравы – бо Нараджэнне Хрыстовае сям'я не змагла сустрэць разам. Пернікі, паліваныя рознакаляровай глазурай, з карыцай ды бергамотам, ды сліжыны з макавым малачком раставалі ў роце... Смачныя былі і вішнёвая налівачка, і прыхаваная бутэлька сапраўднай мальвазіі, віна, якое пілі рымскія цэзары, і ў бочцы з якім кароль Рычард Трэці ўтаніў свайго брата, хаця, хутчэй за ўсё, ачарнілі няшчаснага караля, як і віленскага доктара»* [4, с. 258], *«птахі з выкручанымі крыльцамі і шыямі, фаршыраваныя грыбамі і садавінай, шчупакі, з галавы адвараныя, у сярэдзіне запечаныя, з хваста засмажаныя, парсючкі з прыстаўленымі крыламі»* [5, с. 104].

А. Мальдзіс таксама піша пра некаторыя ўзгаданыя вышэй застольныя стравы: *«На другое ішло мяса – смажанае, печанае, варанае. На стол ставіліся дзве або тры велізарныя місы з пірамідамі, укладзенымі з рознай смажаніны, – іх уносілі двое гайдукоў, бо адзін не ўзняў бы. У нізе той піраміды былі два вялікія кавалкі засмажанай ялавічыны, на іх ляжала адна і другая чвэртка цяляціны, затым – бараніна, потым – індыкі, гусі, каплуны, курчаты, курапаткі, бакасы – чым вышэй, тым меншае птаства. У пост падавалі на стол рыбу, бабровыя хвасты. Не грэбавалі і рознай “брыдотай” – слімакамі, жабамі, чарапахамі, вустрыцамі, курынымі грабянцамі, прыпяканымі над свечкай»* [2, с. 353–354].

У застольныя стравы для паляпшэння смаку абавязкова дабаўлялі разнастайныя прыправы. Пра гэта таксама піша Л. Рублеўская: *«Нагадвала стол, накрыты па старажытным звычай, калі мяса абавязкова падавалася пад чатырма падліўкамі: жоўтай, з шафранам... чырвонай, з вішнямі... і шэрай, з варанай цыбулі»* [4, с. 60].

Пра такія ж асаблівасці харачавання шляхціцаў апавядае і даследчыца Н. Сліж: *«Яны не толькі спажывалі свежае мяса, але і*

ўмелі кансервіраваць яго. Для шляхты былі даступныя соль і разнастайныя прыправы (імбір, перац, шафран, карыца (цынамон), гваздзіка і інш.). Усё гэта куплялася на кірмашах» [6, с. 54].

У Л. Рублеўскай узгадваюцца і такія шляхецкія напоі, як венгерскае, райнвайн, мальвазія, шампанскае віно. Аўтар дадае, што апошняе з іх было ў модзе ў ВКЛ [4, с. 95].

А ў гістарычным эсэ «...І цуды, і страхі» В. Бабковай сустракаюцца такія напоі, як мёд, піва, гарэлка [1, с. 45].

Н. Сліж адзначала, што «ў некаторых маёнтках на сялян у якасці падаткаў нават ускладзіся выраб піва і гарэлкі» [6, с. 57].

Цікавыя звесткі пра безалкагольныя напоі падае В. Ракіцкі: «Папулярным напоем была кава, якая таксама трапіла да нас не без супраціву, але яна гэтак трывала ўвайшла ў наш побыт, што ўспрымалася як нацыянальны напоі. Яшчэ да гарбаты і кавы гэтакім традыцыйным ранішнім напоем было падагрэтае піва з грэнкамі. Як нейкі аналаг гарбаты спажывалі адвары розных зёлак: дзівасілу, ліпавага квету ды іншае. Калі гарбату пачалі завозіць да нас з Англіі і Галандыі, яе таксама пілі вельмі мала, толькі лячыліся – прыкладам, ад галаўнога болю. Былі і такія аптэкары, медыкі, батанікі, якія лічылі, што гарбата вельмі шкодная для здароўя» [3, с. 183–184].

У трылогіі Л. Рублеўскай мы сустракаем апісанне посуду для пітва: «Міхалішыўна зараз жа ўстала і разліла віно на крышталёвых келіхах» [4, с. 176], «пілі з каштоўных крышталёвых кубкаў з залатымі налёткамі ў выглядзе звяроў» [5, с. 102].

Такія ж кубкі апісвае і А. Мальдзіс: «Піла шляхта з самага рознага посуду – куфляў, кубкаў, конавак, шклянак, кілішкаў, келіхаў. Часам яны мелі вычварную форму. Для піва ўжывалісядоўгія шклянныя палкі з вялікай булдавешкай на канцы. Для віна і гарэлкі ўжываліся крышталёвыя і сярэбраныя чаркі, нярэдка ўпрыгожаныя гербамі і манаграмамі ўладальнікаў. Некаторыя з іх пераходзілі – як вялікая каштоўнасць – з пакалення ў пакаленне» [2, с. 344–345].

А вось якія сервізы незвычайнай прыгажосці апісвае ў сваім рамане Л. Рублеўская: «Срэбныя сервізы – складаныя канструкцыі з талерак на вытанчаных маленькіх калонах, упрыгожаныя выявамі антычных багоў, прыпадабняліся славу таму рогу казы Амалфеі» [5, с. 104].

Звесткі пра срэбныя сервізы на сталах ў шляхты мы сустрэнем і ў даследаваннях А. Мальдзіса: «Шляхта ела пераважна з металічных талерак – алавяных, сярэбраных, пазалочаных, а ў Радзівілаў нават залатых» [2, с. 341].

Можна зрабіць выснову, што творы беларускай літаратуры дазваляюць нам адчуць сябе ў асяроддзі тагачаснага штодзённага побыту, а таксама пранікнуць у жыццё людзей таго часу, узнавіць яго каларыт і атмасферу.

### **Літаратура**

1. Бабкова, В. У. ...І цуды, і страхі. Эсэ па гісторыі штодзённасці Вялікага Княства Літоўскага XVI–XVII стагоддзяў / В. У. Бабкова. – Мінск: І. П. Логвінаў, 2010. – 152 с.
2. Мальдзіс, А. В. Культура матэрыяльная / А. В. Мальдзіс // Як жылі нашы продкі ў XVIII стагоддзі. – Мінск : Лімарыус, 2002. – 384 с.
3. Ракіцкі, В. Беларуская Атлянтыда: рэаліі і міфы эўрапейскай нацыі / П. Ракіцкі. – Прага : Радыё Свабода, 2006. – 504 с.
4. Рублеўская, Л. І. Авантуры драгуна Пранціша Вырвіча. Раман прыгодніцкі і фантасмагарычны / Л. І. Рублеўская. – Мінск : Звязда, 2014. – 318 с.
5. Рублеўская, Л. І. Авантуры Пранціша Вырвіча, шкаляра і шпега. Раман прыгодніцкі і фантасмагарычны / Л. І. Рублеўская. – Мінск : Звязда, 2012. – 271 с.
6. Сліж Н. Гісторыя беларускай штодзённасці / Н. Сліж // Arche. – 2003. – № 3. – С. 53–65.

УДК 821.161.3'06 – 1 – 055.2: 11

***М. І. Кірушкіна***

## **Метафізічны змест сучаснай жаночай паэзіі Усходняга Палесся**

У дадзеным артыкуле разглядаецца праблема метафізічнага пачатку філасофскіх паэтычных тэкстаў сучасных паэтак Гомельшчыны. Іх вершы маюць сваю спецыфіку: умоўна-метафарычнае даследаванне быцця і яго “рэалій”, прэзентацыя асабістай духоўнай сферы праз свабоду і імкненне асобы да лагічнай завершанасці ў сваім існаванні складаюць праблемна-зместавы план творчасці. Паэзія характарызуецца спалучэннем лагічнасці і ірацыянальнасці пры аналізе пэўных катэгорый метафізічнага зместу.

У кантэксце аналізу культурна-творчых і аналітычных адметнасцей сучаснай мастацкай літаратуры важнае значэнне

надаецца пытанням аб ролі жанчыны (аўтара) як “іншай” з мэтай тыпалагічна-характэрнага асэнсавання яе светапогляду, вылучэння новых канцэптаў і сімвалаў жаночай “сутнасці”, рэпрэзентацыі суб’ектыўнага свету лірычных герайнь адносна культуралагічнага, філасофскага, псіхалагічнага і метафізічнага аспектаў.

У сучасным дыскурсе паняцце “жаночая літаратура” мае наступнае асаблівае ідэйна-эстэтычнае значэнне. А менавіта, гэта мастацкія творы, у якіх аўтары даследуюць “пытанні аб жаночай суб’ектыўнасці і яе спецыфіцы ў адрозненні ад мужчынскай, пытанні аб асаблівасцях жаночай мовы і мыслення, аб асаблівасцях жаночага вопыту і жаночай сексуальнасці, жаночых стратэгіях рэпрэзентацыі” [1, с. 135].

Г. Кісліцына [2] слухна заўважае, што ў Беларусі да сярэдзіны 90-х, па сутнасці, адсутнічалі ўласныя працы па “жаночаму пытанню”, як гэта было, напрыклад, у суседзяў-расейцаў, а распрацоўкі новай галіны гістарычнага пазнання пачаліся ўжо на базе “ўкаранённых на Захадзе гендарных даследаванняў, якія развіліся як асобныя дысцыпліны ўнутры фемінісцкай думкі, змясціўшы акцэнт з даследавання жанчын на даследаванні структур улады.

Сёння плённа аналізуецца сучасная жаночая творчасць, а менавіта, асаблівасці самапрэзентацыі жанчын-творцаў у літаратуры. Аўтаркі арыентуюцца на мастацкае даследаванне суб’ектыўных паняццяў, высокіх духоўных каштоўнасцей, пасродкам чаго ў кантэксце творчасці мужчын дазваляюць сабе абсалютызаваць не толькі жаночую інтуіцыю, але і паказаць быццё жанчыны. На думку С. дэ Бавуар, “праблема жаночай рэпрэзентацыі і самапрэзентацыі рэалізуецца ў філасофскую праблему жаночага аўтарства і тэксту. У сучаснай культурнай сітуацыі канцэптуалізацыя жаночага знаходзіць адлюстраванне ў паэтычных тэкстах” [цыт. па: 1].

Сучасная беларуская жаночая паэзія прадстаўляе мноства псіхалагічна-мастацкіх тыпаў у рэпрэзентацыі жаночай суб’ектыўнасці ў розных філасофскіх катэгорыях: каханні, быцці, жыцці, смерці і інш. Сучасныя паэткі фарміруюць уласныя законы выяўлення асабістай жаночай сутнасці, якія падпарадкоўваюцца не толькі класічным тэндэнцыям развіцця мастацтва і культуры ўвогуле, але і звяртаюць увагу на спецыфіку этнаграфічнага рэгіёна.

Свае адметнасці маюць вершаваныя тэксты паэтак Гомельшчыны. Жаночая паэзія Усходняга Палесся прадстаўлена вершатворчасцю Т. Мельчанка, Н. Шкляравай, Г. Новік, Л. Раманавай, Н. Кудасавай і інш. Эстэтызм іх паэтычнай творчасці падпарадкаваны суб’ектыўнаму даследаванню анталагічнай сутнасці



свету, а таксама выяўленню духоўна-псіхалагічных, філасофскіх і рэлігійных паняццяў, адносна якіх у вершах паэтак рэалізуецца складанасць жаночага жыцця згодна з культурна-этнаграфічным кантэкстам.

Сучасная жаночая паэзія Гомельшчыны характарызуецца пэўнымі адметнасцямі:

- сінкрэтызмам рацыянальнага, інтэлектуальнага і эмацыянальнага зместу вершаў;
- універсальным характарам лірычных тэкстаў у асэнсаванні быцця як метафіласофскага паняцця;
- складанай камбінацыяй характарыстак пры даследаванні катэгорыі свабоды.

Л. Энтані пры даследаванні тэорыі фемінізму ў межах аналітычнай філасофіі прыводзіць наступныя аргументы наконт існавання “філасофіі жанчын”: “На працягу стагоддзяў важнай перавагай мужчын перад жанчынамі лічылася няздольнасць жанчын думаць лагічна, прымаць рашэнні і абгрунтоўваць свой пункт гледжання. Арыстоцель лічыў, што жанчына здольная, як і мужчына, прымаць рашэнні, але гэта здольнасць акірон, гэта значыць пазбаўлена ўлады. У прыватнасці, таму, што жанчына няздольна лагічна абгрунтаваць сваё рашэнне. Сёння асабліва ўвага аналітычнай філасофіі да лагічнай аргументацыі дазваляе прадстаўніцам аналітычнага фемінізму абвергнуць вышэй прыведзены стэрэатып” [цыт. па: 3]. Таму ў вершах сучасных жанчыны-творцы даследуюць такую свядомасць, якая мае трансцэндэнтальную прыроду.

Дамінантнай асаблівасцю вершатворчасці гомельскіх паэтак з’яўляецца метафізічны пачатак лірычных тэкстаў, які выяўляецца праз мастацкае даследаванне філасофскіх катэгорый і асабісты інтэлектуальны пошук. “Жаночая філасофія” Усходняга Палесся – гэта пэўная светапоглядная карціна свету, дзе перавага надаецца асэнсаванню рэчаіснасці праз разумовы бок жыцця з улікам асабістых эмоцый аўтара.

Галоўнай інтэлектуальна-філасофскай катэгорыяй у іх паэзіі з’яўляецца “быццё”. Дадзеная катэгорыя набывае новае значэнне ў вершатворчасці Л. Раманавай. Светабачанне паэткі грунтуецца на ідэі сцвярджэння анталагічнай еднасці паміж унутраным светам асобы і макракосмасам:

“Чалавечая душа ад пачатку свайго існавання так і не атрымала адказу на пытанне: белае святло – што ж гэта такое?

– Белае святло – гэта нашае жыццё, – адказала Жанчына” [4, с. 10].

Ларыса Раманова – спачатку як жанчына, а потым ужо як паэтка аналізуе логіку быцця, сутнасць і патрэбы душы чалавека. У вершах

паэтка даследуе загадку жыцця, асвятляе пытанні вечнага руху, вывучае сябе і свет. Л. Раманава схільна да філасофска-вобразнай трактоўкі рэчаіснасці. Ідэя творчасці – знайсці сэнс свайму існаванню. Жыццё, паводле паэткі, – гэта “неадбудаваны горад”, дзе “самая вялікая моц // у прыгажосці // у якой няма канца // якая ёсць паміж намі” [4, с. 8]. Эстэтычны культ прыгожага ў вершах вызначае спецыфіку духоўнай атмасферы асобы ў сістэме іншых каштоўнасцей. Душа – субстанцыя, у якой закладзены неабмежаваны патэнцыял. Яна таксама накіравана на развіццё і таму яе знаходжанне ў целе можа быць неабавязковым: “Месьцяца души ў часовых прытулках – // у шкарлупінках дзён, у думках начных” [4, с. 20].

Згодна мастацкай тэорыі Л. Раманавай існаванне души звязана з быццём, паколькі гэта таксама форма свядомасці асобы. Паэтка ўвасабляе думку, што цэнтрам быцця ёсць Бог:

Госпадзе  
з-пад зямлі  
над зямлёй  
пяшчота  
безь ліку бяз меры  
ўсё болей і болей  
болем  
Госпадзе  
будзь са мной” [4, с. 56].

Тэндэнцыя звароту да Усявышняга і да формы паэтычнай малітвы ператвараецца ў вершатэксце ў дзейсны сродак мастацкай выразнасці. Змястоўнасць, эмацыянальнасць вершаваных радкоў апелюе да адзінства ўласнай самаарганізацыі і ўмоўнага лірычнага сюжэта.

Зварот аўтаркі да трансцэндэнтнага заўважны, бо “мроіцца тое, // што немагчыма // сустрэць на зямлі” [4, с. 18]. Рэалізаваная ў вершах анірычная форма рэальнасці (сну) дазваляе лірычнай гераіне дакрануцца да боскіх істот і адначасова зразумець марнасць прывіднага шчасця:

Анёлы, аднак, праз сон заходзяць, бывае.  
Штось дзівоснае творыцца ў сьне.  
А на сьвітаныні – усё зьнікае:  
Рай рассыпаецца ў цьмяным акне [4, с. 18].

Толькі ў сне лірычная гераіня перадае свае перажыванні, у выніку чаго паэткай паказваюцца імгненні і жаданні души чалавека, яе эмацыяна-ўзрушаны стан.

Паэтка імкнецца акрэсліць быццё чалавека і яго месца ў сусвеце. Л. Раманава прыйшла да высновы, што ў свеце ўсё ўзаемазвязана: усе

жывыя істоты нясуць у сабе часцінку боскай душы.

Як птушка, што ня мае крылаў,  
як рыба без плаўнікоў,  
як вада, што зь зямлі застылай  
прарываецца зноў і зноў,

я цяку, і плыву, і падаю,  
у падзеньні намацваю дно  
Да апошняга сабраць адно цэлае  
мне не дадзена ўсё адно... [4, с. 26].

Лірычная гераіня бачыць частку сябе ў рыбах і птушках. Дадзеныя вобразы ўдакладняюць гарманічную сувязь чалавека са светам прыроды, і ў гэтым выпадку жыццю надаецца працэсуальнае значэнне. Відавочная апеляцыя да першабытнага пантэізму. Аўтар свядома стварае карціну, дзе прыродныя элементы адухаўляюцца. У працэсе разгортвання асацыяцый падкрэсліваецца і значэнне вады – крыніцы самога жыцця. А рух жыцця патрабуе ўсведамлення яго сэнсу. Пры гэтым Л. Раманава адзначае, што “у людзей жа іншы лёс // нарадзіцца каб не ведаць // хто цябе сюды прынёс” [4, с. 21]. Пошук сутнасці свайго існавання, яго зместу праяўляецца ў вечным светапазнанні рэчаіснасці.

У творчым фокусе паэткі існуюць і амбівалентныя значэнні аднаго і таго ж паняцця. Насупраць рацыяналізму быццё разглядаецца як “унутраная рэальнасць” асобы:

і гэты свет  
як боль народзін  
сябе пазбыцца  
нідзе  
ні ў чым не паўтарыцца

здавалася б падобныя нарцысы  
ці руні парасткі ў полі  
але ж падобныя  
не болей

мінулы час не дакарай  
твой Вырай  
не мой Рай

вяртаецца з Выраю птушка Рух  
туды дзе творыць чалавечы Дух [5, с. 155].

Экзістэнцыяльныя адчуванні лірычнай гераіні ў пошуку сэнсу жыцця перадаюцца праз прызму індывідуальнага ў разуменні “сябе”, што з’яўляецца формай асабістага “Я”. Паэтка імкнецца да вызначэння дасканаласці ў гэтым свеце, таму свядома адмаўляе “падобнасць” рэчаў – “нарцысаў” і “парастак руні”, “Выраю” і “Раю”. Такая светапоглядная канцэпцыя засяроджвае ўвагу на асабістых прынцыпах і эмоцыях, паколькі рацыянальнае асэнсаванне рэчаіснасці з’яўляецца складаным пытаннем.

У падобнай сітуацыі чалавек сутыкаецца з ірацыянальнасцю свету, але пры гэтым адчувае, што імкнецца да шчасця і гармоніі. Згодна з думкамі тэарэтыка лагічнай філасофіі Л. Вітгенштэйна, “Я” – гэта структурнае адзінства свету. <...> Паколькі свет ёсць мой свет, то метафізічны суб’ект стварае межы гэтага свету. Лагічная структура ўсіх адзінкавых светаў адзіная, і таму мой погляд на свет супадае з поглядам трансцэндэнтальнага суб’екта на свет, і абодва гэтыя погляды падпарадкоўваюцца логіцы. Свет універсальны (аб’ектыўны) супадае са светам суб’ектыўным” [цыт. па: 3].

Паэзія Л. Раманавай ўвасабляе гарманічны пачатак: паэтка стварае сваё бачанне свету з аналітычным вылучэннем істотнага (душы) і рэпрэзентацыяй раўнапраўнага “дыялогу” паміж асобай і акаляючым светам.

Разважае пра сутнасць свайго існавання ў свеце і Н. Кудасава. Паэтка робіць выключна анталагічныя вынікі:

Вечнасць?  
Спрэчна.  
Хутчэй,  
пустэча  
для таго,  
хто нічым  
ці нечым  
назвае  
адзіны шлях [6, с. 12].

Самасвядомасць лірычнай гераіні падпарадкоўваецца крытычным развагам наконт існавання вечнасці. Жыццёвы шлях асобы атаясамліваецца з “нічым” або “нечым”. Такое ўспрыняцце рэчаіснасці звязана не толькі з характарыстыкай прасторавага хранатопа, але і з рэфлексіяй суб’екта.

Творчая канцэпцыя Н. Кудасавай звернута да пошуку ўласнай гармоніі, якая залежыць ад матэрыяльнага свету:

Прыціснутыя цітламі будняў,  
Незаўважна губляем гукі,

Якія робяць нас  
Сапраўднымі словамі [6, с. 19].

Супастаўляльная пазіцыя “Я” – “рэчаіснасць” сінанімічная спалучэнню “гукі” – “словы”. Лірычная гераіня разважае аб мяжы паміж пэўнымі паняццямі нашага існавання ў макракосмасе, якая парушаецца праз лагічнасць быцця. У такой сітуацыі, залежнай ад метафізічнай структуры свету, эмоцыі і пачуцці, або гукі, матэрыялізуецца, а душа персаніфікуецца ў словы. Ідэйна-эстэтычны досвед, логіка разваг і жыццёвых перакананняў паэткі скандэнсавана ў такой мадэлі быцця, дзе прыватнае замест агульнага адыходзіць на іншы план.

У пошуку шляхоў дасканаласці, а таксама нечага ідэальнага і адначасова канкрэтнага важнае значэнне надаецца філасофскім праблемам, разгляд якіх разам з аб’ектыўным адлюстраваннем рэчаіснасці немагчымы без даследавання прыватнага жыцця асобы, засяроджанасці на яе ўнутраным свеце. У вершатэкстах сучасных паэтак Усходняга Палесся метафізічная прастора душы лірычных гераінь, мікракосм аўтара ўвасабляюцца праз катэгорыю “свабода”. Свабода – гэта вялікая каштоўнасць, якая валодае магчымасцю пазбягаць сітуацый з унутранымі і знешнімі абмежаваннямі. Залежнасць ад абставінаў і канцэнтрацыя на паўсядзённых праблемах нашага жыцця часта вымагае ад асобы дынамічнага руху. Мастацкая рэалізацыя катэгорыі “свабода” ў гінатэксце мае сваю спецыфіку: аналіз метафізічнага зместу твора немагчымы без разгляду псіхалагічна-эмацыйных складнікаў “жаночай прыроды”.

Рэальнасць псіхалагічнага перажывання лірычнай гераіні паказана ў вершы Г. Новік “Перакананні”, дзе пошук сябе спалучаецца з вечным жыццёвым рухам:

Страх,  
спапялёны дазвання,  
блуканне з клубком арыядніных нітак  
па ўсіх скрыжаваннях.  
Кожны паўстане з нябыту,  
хто вечнасць спасцігнуць у стане –  
адхланне. Каханне і  
пэравыданне  
самога сябе, абпалёнага  
верай,  
цнатлівасцю хрусткай паперы,  
што стала скрыжалямі <...> [7, с. 11].

У вершы адчуваецца незадаволенасць лірычнай гераіняй сваім жыццём, таму пазбаўленне дысгарманічнасці – лагічнае рашэнне. Імкненне да асабістай свабоды і змяненне ўласных стэрэатыпаў складаюць цэнтралізаваную сістэму каштоўнасцей для жанчыны. Такі шлях вызначаецца праз прыярытэты, што падпарадкоўваюцца асабістым законам існавання. У выніку лірычную гераіню чакаюць “Свабода!!! // І перакананні” [7, с. 11], а характэрная рэфлексія пацвярджае яе патэнцыяльныя правы як жанчыны на незалежнае існаванне ў сусвеце. Таму можна сцвярджаць, што свабода ў вершы Г. Новік мае трансцэндэнтальны характар. Але метафарычная вобразнасць (“цнатлівасць хрусткай паперы, што стала скрыжалямі”), моцны філасофскі пачатак, сімвалічная афарбаванасць слоў (“арыядніна ніць”) сведчаць усё ж такі пра пазітыўнае мысленне паэтки.

Такім чынам, жаночая паэзія Гомельшчыны характарызуецца як стрыманасцю ў выяўленні эмоцый, аналітыка-сінтэзуючымі развагамі, філасафічнасцю, так і засяроджанасцю на ўнутраным свеце суб’екта. Сістэма пэўных мастацкіх вартасцей разгледжаных катэгорый (“быццё” і “свабода”) засяроджана на стварэнні такой ідэйна-паэтычнай мадэлі тэкстаў, у якой усе асноўныя кампаненты падпарадкаваны адной мэце – магчымай канкрэтызацыі інтымна-духоўных пачуццяў асобы.

## Літаратура

- 1 Жеребкина, И. Прочти моё желание... Постмодернизм, психоанализ, феминизм / И. Жеребкина. – М.: Идея-Пресс, 2000. – 256 с.
- 2 Кісліцына, Г. Гендарныя праблемы ў сучаснай беларускай літаратуры / Г. Кісліцына // Весці НАН Беларусі. – 2005. – № 2. – С. 84 – 89.
- 3 Блохина, Н. Метафизика в аналитической философии : очерки истории : монография / Н. Блохина. – Рязань : Ряз-ий государственный университет имени С.А. Есенина, 2011. – 500 с.
- 4 Раманава, Л. Птушкі і рыбы : Паэзія / Л. Раманава. – Мінск : Беларускі кнігазбор, 2004. – 92 с.
- 5 Раманава, Л. Час прыходзіць / Л. Раманава // Дзеяслоў. – 2011. – № 2. – С. 154–157.
- 6 Кудасава, Н. Лісьце маіх рук : паэзія / Наста Кудасава. – Мінск : Логвінаў, 2006. – 76 с.
- 7 Новік, Г. Шампанскае з бэзу... / Г. Новік // Верасень. – 2013. – № 2. – С. 7–15.

*М. С. Ком*

## **Онімы-алюзіі біблейскага паходжання ў паэзіі У. Караткевіча (на прыкладзе верша “Вуліцы”)**

Артыкул прысвечаны даследаванню онімаў-алюзій біблейскага паходжання ў паэтчным тэксце У. Караткевіча. Аналізуецца значэнне перакладаў Бібліі на беларускую мову і іх ужыванне ў мастацкім тэксце. Даецца лінгвістычнае апісанне біблейскіх анамастычных алюзій з верша У. Караткевіча “Вуліцы”.

Біблія на сучасным этапе развіцця навуковай думкі ўжо не ўспрымаецца як архаічны рэлігійны ці гістарычны артэфакт. Наадварот, кніга кніг на дадзены момант з’яўляецца самай распаўсюджанай у свеце, бо яе найбольш за іншыя творы літаратуры перакладаюць, выдаюць і чытаюць. Спробы перакладу біблейскіх кніг на беларускую мову рабіліся не адзін раз з часоў Францыска Скарыны (XVI ст.). На сённяшні дзень існуе 3 пераклады поўнай Бібліі і 7 перакладаў усяго Новага Запавету, не лічачы перакладаў паасобных біблейскіх кніг [1, с. 11]. У шэрагу перакладчыкаў стаяць такія знакамітыя імёны, як Васіль Цяпінскі (XVI ст.) і М. Смятрыцкі (XVII ст.). На працягу наступных стагоддзяў да перакладу Бібліі ці яе частак на беларускую мову звярталіся І. Бобіч, В. Гадлеўскі, П. Татарыновіч, У. Чарняўскі, А. Клышка, Я. Пятроўскі, М. Міцкевіч, Л. Дзекуць-Малей і А. Луцкевіч ды інш. Сярод аўтараў апошніх перакладаў варта назваць В. Сёмуху (2002 г.) і А. Бокуна (2016 г.).

Уздзеянне Бібліі на станаўленне і развіццё сучаснай культуры і цывілізацыі немагчыма пераацаніць. Пра моцны ўплыў біблейскіх вобразаў і сюжэтаў на літаратуру як сусветную, так і нацыянальную, сведчаць шматлікія выпадкі звароту майстраў мастацкага слова да Святога Пісання. У беларускай літаратуры біблейскія сюжэты неаднаразова клаліся ў аснову паэтычных твораў М. Танка, У. Караткевіча, Р. Барадуліна, А. Разанава. Сярод іх твораў нярэдка сустракаюцца бібліянімы, што алюзійна адносяць чытача да біблейскага тэксту.

Такія тэксты ўсё часцей уводзяцца ў мастацкі інтэртэкст, ствараюць асацыятыўныя рады, трансфармуюцца ў кантэкст новага літаратурнага твора, які адсылае чытача да кнігі кніг. Яе вобразы і матывы часта сустракаюцца ў мастацкай літаратуры алюзійна, імпліцытна.

Пад алюзіяй у нашым даследаванні разумеецца стылістычны прыём, што ўяўляе сабой непрамое ўказанне на біблейскі тэкст. У сваю чаргу онім-алюзія біблейскага паходжання – гэта семантычна складаны знак, што адначасова належыць і дадзенаму мастацкаму тэксту, і біблейскаму першатэксту. Кажучы пра біблейскі тэкст, мы маем на ўвазе 66 разнажанравых кніг, якія адносяцца да Старога і Новага Завету, без уліку апокрыфаў і рэлігійных легенд. Выкарыстанне біблейскіх алюзіяў пераносіць нас у сферу сімвалічнага, дазваляе шырэй зразумець кантэкст твора.

Алюзійнае выкарыстанне онімаў у тэкстаўтварэнні, актыўнае ўздзеянне іх на ўяўленне, эмоцыі, падсвядомасць чытача пры дапамозе самых розных анамастычных, тэматычных, вобразных, гукавых асацыяцый, як сведчаць абагульненні даследчыкаў, уяўляе сабой спецыфічны тып мастацкай семантыкі слова, які ў наш час набывае павышаную ўвагу і паглыбленае вывучэнне.

У якасці алюзіійных элементаў найчасцей выкарыстоўваюцца:

1) онімы літаратурных персанажаў з папярэдніх твораў пісьменніка ці іншых пісьменнікаў;

2) ключавыя словы, у тым ліку і онімы, калі яны ў новым (вертыкальным) кантэксце выконваюць такую ж тэкстаўтваральную функцыю;

3) цытаты (даслоўныя і трансфармаваныя) з папярэдняга тэксту і інш.;

4) словы-сімвалы [2, с. 116].

Анамастычныя алюзіі ў новаствораным тэксце могуць набываць дадатковыя канатацыі, захоўваючы пры гэтым сваё першаснае значэнне. Так, онім *Адам* у біблейскім тэксце называе першага чалавека, створанага Богам. Разам з тым, біблейскі алюзіійны онім, ужыты ў сучасным мастацкім тэксце, нярэдка набывае метафарычнае значэнне. У славянскіх і германскіх мовах уласны назоўнік *Адам* асацыіруецца з чымсьці старажытным, вельмі даўнім. Гэта яскрава дэманструе беларускамоўны фразеалагізм *ад Адама* са значэннямі: 1) з даўніх часоў; 2) здалёк, не адразу прыступаючы да сутнасці справы. Онімы-алюзіі нярэдка падвяргаюцца аказіянальнай семантычнай мадыфікацыі. Так, у вершы У.Караткевіча “І сніў Адам” онім *Адам* нясе ў сабе абагульнены вобраз мужчыны, мужа, які так моцна кахае сваю жонку Еву, што паддаецца на яе ўгаворы паспрабаваць забаронены плод [3, с. 80].

Паэзіі Уладзіміра Караткевіча ўласцівы пранікнёны лірызм, эпічнасць, рытміка-інтанацыйная разнастайнасць, філасафічнасць, драматызм і жыццесцвярджальнае гучанне [4, с. 57–58]. У сваіх



паэтычных творах майстар слова часта звяртаецца да алюзіі як літаратурна-стылістычнага прыёму ўвогуле, даволі шырока выкарыстоўваючы ў прыватнасці і біблейскую анамастычную алюзію. Разгледзім некаторыя прыклады ўжывання онімаў-алюзіяў на біблейскія сюжэты ў вершы У.Караткевіча “Вуліцы” [5, с. 49].

Лірычны герой названага паэтычнага твора праходзіць жыццёвымі сцяжынамі, даючы вуліцам метафарычныя назвы (*Першай Радасці, Абдуванчыкаў, Звону з-за Весняй Дубровы, Яйка Качынага, Душ Сагрэтых, Клятага Карліка, Сусветнага Ката і г.д.*), што адносяць чытача да таго ці іншага гістарычнага адрэзку часу і перыяду яго жыцця. Сярод іх асаблівы каларыт маюць алюзіійныя онімы, звязаныя з біблейскімі пісаннямі (*вуліцы Ірада, Святых Фарысеяў, плошчы Лобная, Анны з Кайяфай*). Узгадваючы падзеі сусветных войнаў, што пакінулі крывавае след у сэрцах і душах усіх беларусаў, паэт выкарыстоўвае алюзіійны онім-сімвал *Ірад: Ты ў вайну стала вуліцай Ірада, / Тупіком немаўлятак забітых* [5, с. 49].

У беларускай мове слова *ірад* мае значэнне “*мучыцель, кат (па імені жорсткага цара Іудзеі Ірада)*.” [6, с. 557]. Гэты онім адсылае чытача да гісторыі з Евангелля паводле Мацвея, звязанай з масавым забойствам немаўлят па загадзе Іудзейскага цара Ірада пасля нараджэння Ісуса Хрыста: “*Тады Ірад, убачыўшы, што мудрацы ашукалі яго, разгневаўся надта і паслаў пазабіваць усіх дзетак у Віфлееме і ва ўсіх межах яго, ад двух гадоў і ніжэй, паводле часу, які выведаў у мудрацоў. Тады збылося сказанае праз прарока Ерамію, які кажа: "Голас у Раце чуцен, плач, і галашэньне, і лямант вялікі; Рахіль плача па дзецях сваіх і ня хоча суцешыцца; бо іх няма"* (Евангелле паводле Мацвея 2,6–8) [7, с. 1176]. Сапраўды, у ваеннае ліхалецце самымі неабароненымі ва ўсе часы заставаліся жанчыны і дзеці. Асабліва рэалістычна і пранікнёна пра сапраўдных ірадаў другой сусветнай вайны распавядае Я. Маўр у кнізе дзіцячых успамінаў “Ніколі не забудзем”. Праз анамастычную алюзію *Ірад* У.Караткевіч падкрэслівае ў вершы драматызм і безвыходнасць, што прыносіць вайна, забойства і здзек са слабейшага.

Апошнія строфы паэтычнага твора вобразна апісваюць канец жыццёвага шляху лірычнага героя, калі яго цела павязуць для пахавання на могілках. Прычым загінуў ён несправядліва, але гераічна, ахвяруючы сабой дзеля іншых: *Павязуць, каб і попел рассяць, / На вячанне з драўлянай жырафай / Па вулцы Святых Фарысеяў, / Па плошчы Анны з Кайяфай* [5, с. 49].

Алюзіійныя назвы *Святых Фарысеяў, Анны з Кайяфай, Лобнай Плошчы* яскрава перадаюць нам біблейскі сюжэт, звязаны з

няправедным судом над Хрыстом, які быў учынены з непасрэдным удзелам вышэйшай іудзейскай рэлігійнай рады, да якой належала рэлігійна-палітычная партыя фарысеяў, што абараняла інтарэсы заможных і вызначалася фанатызмам і крывадушшам. Да яе адносіліся і першасвятары Анна з Кайяфай: “*Тады воіны і тысячнік і служкі Юдэйскія ўзялі Ісуса, і зьвязалі Яго, і завялі Яго спачатку да Анны; бо ён быў цесцем Каяфы, які быў на той год першасвятаром: гэта быў Каяфа, які даў параду Юдэям, што лепш аднаму чалавеку памерці за народ. [...] Анна паслаў Яго зьвязанага да першасвятара Каяфы*”. (Евангелле паводле Яна 18,12–13+24) [7, с. 1330].

Метафара “*драўляная жырафа*” нясе ў сабе вобраз прылады пакарання (драўляныя крыж або шыбеніца), што па форме напамінаюць доўгою шыю жырафы. Замест апісання самага пакарання паэт выкарыстоўвае яшчэ адзін онім-алюзію – *Лобная плошча*, якім у Бібліі названа Галгофа (са старажытнае ўр. “*чэрап*”), дзе панёс крыжовыя пакуты Хрыстос: “*І, нясучы крыж Свой, Ён выйшаў на месца, называнае Лобным, па-Габрэйску Галгофа; там укрыжавалі Яго і з Ім двух іншых, па адзін і па другі бок, а пасярэдзіне Ісуса*”. (Евангелле паводле Яна 19,17–18) [7, с. 1332]. Пазней назва *лобнае месца* стала гістарызмам і абазначала ўзвышэнне, на якім адбываліся пакаранні смерцю, і з якога ў Расіі ў старажытнасці аб’яўляліся царскія ўказы. Такое месца захавалася да нашых дзён у Маскве на Краснай плошчы. Тут былі пакараны многія дзяржаўныя злачынцы. Аднак фінал верша “*Вуліцы*” мае прыўзнята гераічны настрой, бо жыццёвая дарога лірычнага героя з моманту самаахвярнай смерці на *Лобнай плошчы* ўяўляе сабой бясконцы *Тракт Неўміручасці*. Жыццё пражыта недарма, і подзвіг яго застанецца ў памяці наступных пакаленняў.

Такім чынам, для дакладнай ідэнтыфікацыі і разумення алюзійнага кантэксту немагчыма абысціся без добрага валодання міжтэкставай кампетэнцыяй. Гэта дасягаецца праз захаванне ў памяці фрагментаў з раней прачытаных твораў і іх параўнання з патэнцыйна алюзійнымі элементамі новастворанага тэксту. Пры гэтым “*эфектыўнасць супастаўлення ўсіх рэлевантных, у тым ліку і экстралінгвістычных значэнняў, залежыць ад агульнай і літаратурна-лінгвістычнай эрудыцыі чытача, ад яго ўмення знайсці і інтэрпрэтаваць патрэбную інфармацыю*”. Пры адсутнасці пазнавання “*другога голасу*” алюзійнасць можа аказацца незразумелай або зразумелай толькі часткова, павярхоўна [8, с.64–72].

## Літаратура

1. Новы Запавет. Кніга Прыповесьцяў. Са старажытнагрэцкай і старажытнагебрайскай на беларускую мову нанова перакладзеныя. / пер. А. Бокун – Мінск : “Пазітыў-цэнтр”, 2016. – 511 с.
2. Шур, В.В. Уласнае імя ў мастацкім тэксе: манаграфія / В.В. Шур. – Мазыр : УА МДПУ імя І.П. Шамякіна, 2010. – 207 с.
3. Караткевіч, У. С. На Беларусі Бог жыве...: вершы, паэмы / Уладзімір Караткевіч; уклад. В. Шніпа. – Мінск : Маст. літ., 2008. – 254 с.
4. Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. Т. 8: Канто – Кулі / рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мінск : Беларуская энцыклапедыя, 1999. – 576 с.
5. Караткевіч, У.С. Быў. Ёсць. Буду: Кніга паэзіі / прадм. Р. Барадуліна. – Мінск : Маст. літ., 1997. – 157 с., [8] л. іл.
6. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы, Тэкст, у 5 т., Акадэмія навук БССР, Інстытут мовазнаўства імя Якуба Коласа ; [пад агульнай рэд. акадэміка АН БССР К.К. Атраховіча ; рэдкалегія : А. Я. Баханькоў, П.М. Гапановіч (рэд. тома), М.П. Лобан, М. Р. Суднік], Т. 3, Л - П Мінск: Галоўная рэдакцыя Беларускай савецкай энцыклапедыі, 1979. - 672 с.
7. Біблія. Кнігі Сьвятога Пісаньня Старога і Новага Запавету кананічныя ў беларускім перакладзе. / пер. В. Сёмуха. – Duncanville, USA: World Wide Printing, 2002. – 1535 с.
8. Карлова, М. А. Літаратурная пародія как интертекст / М.А. Карлова, В.В. Кузьмич // Весн. Мазыр. дзярж. пед. ун-та. – 2003. – № 8. – С. 64–72.

УДК 821.161.2 – 3.09 + 821.162.1 – 3.09

### *І. В. Кропивко*

## **Несміхові формы втілення ідеї карнавальної культури в постмодерністському тексті (на матеріалі оповідань Ю. Покальчука «Едіп народився в Дрогобичі» та Я.Л. Вишневського «Аритмія»)**

Проаналізовано прийоми карнавалізації художнього світу в оповіданнях Ю. Покальчука «Едіп народився в Дрогобичі» та Я.Л. Вишневського «Аритмія», що не пов'язані зі сміховою домінантою. Зокрема такі, як створення світу, альтернативного

панівному, заснованому на стереотипних нормах моралі й поведінки, та світоглядне оновлення персонажів через статеві стосунки, що репрезентують матеріально-тілесний оновлюючий низ.

Тексти М. Бахтіна в сучасній європейській культурі отримали значний резонанс. Польська дослідниця Агнешка Карпович зауважує стійкий інтерес науковців до його праць по сьогодні, називаючи його предтечею постструктуралізму й ініціатором неофіційної культури. Водночас зауважує демократичність його теорії, порівнює її із дзеркалом, у яке дивляться представники фемінізму, прагматизму, постколоніалізму, критичної етики, філософії діалогу й живляться його ідеями. Однією з них є теорія роману як демократичного жанру, що втілює принцип багатоголосся й протистоїть цим високій поезії, що репрезентує один погляд. Витоки сучасного роману М. Бахтін убачає в європейській карнавальній культурі й пов'язує з культурою сміху як виразом антитоталітарного (антиофіційного) світогляду. Також А. Карпович наголошує на тому, що бахтінська теорія прози швидко зросла до рангу альтернативної щодо офіційної університетської поетики [6, с. 203, 204, 207, 209].

Постмодерністи, які вважають методологічною основою своїх творів постструктуралістську теорію тексту, не могли оминати суголосні їм ідеї М. Бахтіна стосовно смислової амбівалентності прозового художнього тексту. Остання, на думку вченого, найповніше представлена в текстах Ф. Рабле, базованих на традиціях карнавальної культури. Її теорію М. Бахтін виклав у праці «Франсуа Рабле й народна культура середньовіччя й Ренесансу» [1]. Основними рисами сміхової карнавальної культури називає прийом перевертання офіційного світогляду (зображення світу навиворіт) та принцип гротескного реалізму. Письменники-постмодерністи, які дотримуються засад іронічного письма, уповні використовують засоби й прийоми, виділені дослідником у текстах Рабле, зокрема Ю. Винничук у романі «Мальва Ланда» [2] та М. Гретковська у «Метафізичному кабаре» [4].

У багатьох творах сучасні автори звертаються до створення смислової амбівалентності через зниження усталених цінностей та поєднання сакрального верху з матеріально-тілесним низом, але відмовляються від принципу гротескного реалізму як основи сміхової чи іронічної доміанти. У такий спосіб у несміхових літературних формах піддаються сумніву ідеологічні, поведінкові чи моральні стереотипи панівної культури. Прикладом таких текстів вважаємо оповідання Юрка Покальчука «Едіп народився в Дрогобичі» [5] та Януша Леона Вишневського «Аритмія» [3].

Юрко Покальчук у новелі «Едіп народився в Дрогобичі» відмовляється від ідеї сюжетного протиставлення двох карнавальних світів – ідеологічно-офіційного та оновлювально-тілесного, залишаючи їх на інтенційному рівні. Ідеологічно-офіційний світ редукований до системи стереотипів, якими керуються персонажі новели і які (стереотипи) впливають на долі останніх. Оновлювально-тілесний світ визначає сюжетний рух новели. Поверхневу лінію сюжету становить епатажна художня реалізація фрейдівського едипового комплексу. Ситуація сексуального потягу хлопчика до матері інтерпретується альтернативно – з позиції матері Йоланти, а наслідки ситуації – з позиції її сина Едика.

Іронічний аспект інтерпретації цього тексту визначається відношенням назви до самого тексту. Поза назвою в центрі уваги читача опиняється еротизована історія зваблення сина матір'ю та його відчуження від родини. Назва акцентує читача на усвідомленні таких смислових аспектів: а) класичні сюжети світової історії повторюються на національному ґрунті; б) ключем до інтерпретації тексту є принципи фрейдівського психоаналізу; в) текст потребує не лише серйозного, але й іронічного прочитання. Останній момент є досить важливим, оскільки іронічна інтонація відчутна лише в назві. Надалі текст оповитий нарочитим флером серйозності. Однак еротизована проза апріорі не вважається серйозною літературою, тоді як текст Ю. Покальчука містить зауваги, із яких можна діагностувати клінічну картину стану українського постколоніального суспільства перших років незалежності.

Звернення до тілесного низу репрезентоване в двох аспектах. По-перше, це проходження персонажами сексуальної ініціації, котра виявляє їх перехід від одного стану усвідомлення власної реальності до іншого. По-друге, тілесним низом стосовно соціальної ієрархії можна вважати теми інцесту й алкоголізму, що виключені із соціальних норм, але дозволяють виявити недоліки соціуму.

Сюжетним центром твору є ситуація зваблення матір'ю сина. Подія відбувається уночі, коли Йоланта перебуває в стані напівсну-напівмарення й пригадує єдиний епізод із власного життя, коли відчувала себе щасливою. Він стосувався порушення суспільного табу – статевого акту з неповнолітнім хлопцем (чотирнадцяти років) Сергієм Лещенко. Вона була ненабагато старша за нього – піонервожатою в таборі, яка закінчила другий курс педагогічного інституту. Сергій – стереотипне втілення мужності («чорноокий, з приємною посмішкою, стрижений під нуль, Сергій Лещенко був душею загону. Найкращий футболіст, чудово складений, ніби

виточений з металу, коли роздягнений, він викликав у всіх приятель» [5, с. 479]) й підліткової психіки (легковажний і шибайголова). Проти поєднання таких якостей не змогла встояти Йоланта – дівчина з села, за вихованням орієнтована на слідування соціальним стереотипам поведінки. Усвідомлення необхідності терміново вийти заміж спонукало її до мезальянсу: «...Вона вже у повних двадцять років починала думати про одруження з неспокоєм, характерним для провінційних дівчат її віку. Вже час!» [5, с. 485]. Вибір претендента на нареченого також зумовлений стереотипом: виходити заміж треба за успішного чоловіка. У її очах двокімнатна умебльована квартира з телефоном була втіленням успіху. Тому перешкодою активній дівчині не стали ні поважний вік обранця (майже сорок років), ні інтерес до студенток, ні потяг до алкоголю (завдяки двом останнім пунктам вона його й звабила), ні сумнівні сексуальні здібності (фактично перший сексуальний досвід з ним – це згвалтування з її боку). Стосунки із Сергієм Лещенко були її ініціативою не лише в щасті, а й в усвідомленні власної відмінності від позбавлених тілесної природи стереотипів: «Пригода з юним Сергійком у піонерському таборі налякала її зокрема й тим, що вона себе такою не знала. Ніколи не гадала, що спроможна на такі вибухи, на такий шал. Та ще із таким хлопчиком [5, с. 485]. Сергій виявився тим Іншим, що став для неї ідентифікаційним дзеркалом. Однак ця пригода не допомогла Йоланті звільнитися від влади стереотипів, признавши своє емоційно-тілесне ество як рівноправну частину своєї раціональної сутності. Прихована від самої себе сексуальність згодом призвела до подружніх зрад та дворічних статевих стосунків із власним сином.

Лаврін Степанович, чоловік Йоланти, так само звир'яв своє життя з нормами моралі. Тільки для його дружини ціннісною домінантою було сімейне щастя, а його заपुरкою – норми побутової народної моралі. Для Лавріна ж – то норми ідеологічного пристосування для здійснення кар'єри й досягнення успіху на соціальній драбині («...Лаврін Степанович любив випити, і коли перепивав, то плакав і бив себе в груди зі словами: «Я – той чоловік, що плює на свій народ». Але тверезий відстоював лінію партії і єдність радянських народів з таким завзяттям, що начальство все йому завжди прощало [5, с. 484]). Обидва погодилися на компроміс із власною мораллю, що призвело до існування в родинному пеклі: «Йоланта не раз думала, що якби хоч на мить до одруження побачила вона своє подружнє життя, то воліла б назавжди лишитися в дівках, але заміж не виходити [5, с. 483].

Їхня родина – приклад взаємного відчуження близьких людей і відсутності порозуміння між ними або ж створення його ілюзії.

Орієнтація на стереотип мужності не дозволила Йоланті пробачити чоловікові слабкість його характеру («Лаврін, одружившись, однак, пити не кинув. Щось його страшенно мучило, але врешті Йоланті набридли його п'яні звірвання у своїх гріхах. Все вона вже знала про нього, і жити з Лавріном ставало їй чимдалі важче» [5, с. 487]). Стосунки з сином жінка вибудовувала таким чином, щоб створити ілюзію родинного щастя. Вона замінила йому друзів і втікала вночі до його ліжка від п'яного чоловіка. Йоланту й сина мучили два різні страхи, її – знання, що колись доведеться втратити сина, віддавши його іншій жінці, а Едика – незнання світу дорослих людей, переважно статевих стосунків. Він, пройшовши сексуальну ініціацію з матір'ю на п'ятнадцятому році життя, залишався під її впливом ще два роки, продовжуючи бути дитиною із сексуальним досвідом. Його погляд на формування свого життя так само визначався стереотипами. Під їх дією він почав шукати статевих стосунків із дівчатами його віку, котрі, однак, не принесли йому задоволення.

Життя родини Тебчуків зумовлене не лише соціальними поведінковими стереотипами, але й стереотипами, виробленими впродовж власного життя. Зокрема Лаврін приходив додому пізно й п'яним, що зробило з нього алкоголіка, непридатного до лікування, а Йоланта егоїстично прагнула поновити стосунки з сином, не допускаючи його втрати. Її цілком влаштовував ерзац родинного щастя з сином у невлаштованому побуті (бідували з того часу, як чоловік позбавився роботи через алкоголізм). Переваги домашнього спокою й зручної приємності переконували Едика зробити вибір на користь повернення до матері. Тілесні відчуття, емоції та їхнє осмислення привели хлопця до усвідомлення порожнечі власного існування в навколишній дійсності, сповненій абсурду: «Але пощо зупиняйтесь, пощо все, все нічого не варте, абсурд, порожнеча, безвість. Є відчуття, ось воно, тримай його» [5, с. 499]. Усе в цьому житті повторювалося, як і в сексі: «Це теж вже було, все вже було, але зараз так було найкраще, і саме так, а не інакше. І він увійшов у неї так» [5, с. 499].

Кульмінацією новели стало усвідомлення Едиком безсенсовості власного існування, коли з сонного белькотіння п'яної матері він зрозумів, що вона використовувала його як сексуальний об'єкт, як і іншого хлопця з піонерського табору. Так зруйнувалася остання його ілюзія – віра в матір і її ідеали, її правду. Перед хлопцем стояв вибір – прийняти новий стан речей чи шукати власний шлях. Ситуація, у якій він опинився, уявилась йому в образі прірви, котру він не здатен подолати. Емоційно хлопець помер, падаючи в прірву зневіри,

збайдужівши до всього й до себе. Едик тікає з дому, перетворюючись на бездомного мандрівника, позбавленого ілюзій. Ця втеча, що є символічною смертю, дає надії на його оновлення в майбутньому, віднайдення власного сенсу існування, а не колективного, виродженого в стереотипи поведінки.

Януш Леон Вишневський, на відміну від Юрка Покальчука, виносить на задній план соціальні доміанти й психоаналітичну специфіку розкриття персонажів. І якщо Ю. Покальчука звинувачували в порнографізмі, то текст Я.Л. Вишневського є прикладом метафоризованої еротичної літератури.

Приєм карнавально-амбівалентного ціннісного колеса в оповіданні «Аритмія» використано двома способами. По-перше, текст складається з уривків двох монологів жінки. Один із них – розкриття реципієнту сутності операції на серці – процедури абляції легеневої вени. Цю частину можна було б сприйняти як стилізацію під медичний документ, зважаючи на численну медичну термінологію та специфіку побудови фраз, якби не окремі зауваження, що належать безпосередньо свідомості персонажа (наприклад: «Этой температуры достаточно, чтобы вызвать микроповреждения в стенке легочной вены и скоагулировать – как они это называют – ее ткань, или, проще говоря, сделать шрамы, которые должны препятствовать распространению патологических импульсов, вызывающих аритмию сердца» [3, с. 10]). Уривки цього монологу перемежуються з монологом-сповіддю опоетизованих стосунків героїні з її коханим. Створюється своєрідний стилістичний і смисловий мікс, який ускладнює реципієнту цілісне сприйняття тексту й викликає очікування на поєднання їх спільним смислом. Місце дотику двох нарацій становить концепційний і смисловий пуант, де читач дізнається про «його» хворобу серця. По-друге, нараційне «колесо» доповнюється амбівалентністю образів життя (кохання як пік емоційного й тілесного переживання свята життя) й смерті, завдяки чому відбувається оновлення поняття кохання, що пройшло переродження через потрапляння в контекст смерті.

Образ кохання не виходить за межі тілесного осмислення й водночас сакралізується. Сакральне й приземлене об'єднані колесом життя, невіддільні одне від одного. Сцени кохання виписані піднесеною поетичною мовою в музичних термінах. Але найбільше виявлений амбівалентний принцип святості тілесного в епізоді, що представникові здорового глузду й стереотипного світосприйняття може здатися святотатством, – у сцені в нічному костелі, де гра



коханого на скрипці доводить закоханих до екстазу: «Зазвучала музика. Это было нечто большее, чем прикосновение. Значительно более проникновенное. Я ощущала физическое возбуждение. С каждым тактом все более явственно. Вдруг я почувствовала теплую влагу между бедрами. В темном зале холодного пустого костела. // Прежде чем кончил он, я кончила три раза» [3, с. 18].

Крім того, обом монологам властива деталізація, тільки медичний монолог, який розкриває логічний аспект свідомості героїні, позначений підкреслено прагматичним підходом до теми (структура катетера, його номер, важливість номера для бухгалтерського обліку, тонкощі процедури абляції, можливі небезпеки тощо), тоді як монолог кохання відтворює історію почуття в датах і подробицях, але без дотримання хронікального принципу (емоції, тілесні відчуття, знакові епізоди). Фрагменти обох монологів поєднуються переважно за асоціативним принципом, утворюючи ланцюг нарації. Зокрема перший медичний фрагмент завершується фразою: «Катетер вводят в бедренную вену справа в паху» [3, с. 6], а перший почуттєвий фрагмент розпочинається так: «У него была вздутая бедренная вена справа в паху. Я это отлично знаю, потому что целовала это место много раз» [3, с. 6]. Зміна емоційної тональності є ключовим моментом для розрізнення фрагментів і створює своєрідний музичний ритм тексту. Наприкінці тексту обидві тональності – врівноважено-логічна та емоційно-елегійна – влітаються в завершальний акорд-звинувачення у вбивстві лікаря, що здійснював операцію. У цьому акорді відбувається конфлікт двох життєвих правд: раціонально-логічної (об'єктивна правда лікаря, для якого смерть пацієнта лише статистика, тим паче якщо пацієнт переніс уже багато схожих операцій – по одній майже кожні півтора місяці впродовж останнього року) та тілесно-почуттєвої (суб'єктивна правда жінки, котра втратила коханого, а з ним і сенс життя).

Змагання здорового глузду й тілесної правди завершується кінцем історії кохання й водночас залишається відкритим, оскільки це дві різні площини життя. Персонажі репрезентують модель поведінки, що має власну систему цінностей, відмінну від суспільної моральної ієрархії. Вони живуть кожен власною ілюзією й у світі свого кохання. Найбільше відмінність персонажів від світу логіки здорового глузду виявляється в сцені їх першої зустрічі в трамваї. У передранковий час (символічне народження нового дня й надії на оновлення в житті) героїня перебувала під дією наркотичного засобу. У порожньому

вагоні знаходився лише один пасажир – зі шрамом на щоці. Їй здалося, що шрам наповнюється кров'ю й розходить, і вона почала витирати йому уявлювану кров. Пасажир поступився дівчині місцем, а коли трамвай різко загальмував і вона впала навколішки, підняв її, а потім на таксі відвіз додому. Його не вразив стан дівчини, а лише те, що вона витирала йому шрам, як це колись робила його нині покійна матуся. Зустріч сповнених власних ілюзій талановитого музиканта й студентки в брудному вагоні нічного трамвая навряд чи видасться романтичною й такою, що приведе до кохання, людині, яка послуговується в житті здоровим глуздом. Але щастя, як і кохання, є суб'єктивним і не залежить від логіки раціонального, а лише від несвідомого.

Персонажі оповідання виступають ніби карнавальні блазні, що діють проти всіх норм, заперечуючи здоровий глузд і стереотипні істини, утворюючи власний своєрідний варіант карнавального світу навиворіт, утілення якого в тексті Я.Л. Вишневського цілком позбавлене сміхового моменту. У такий спосіб Я.Л. Вишневський здійснює рекреацію поняття кохання, звільняючи його від тисків смислу й логіки. Карнавальне світовідчуття амбівалентне в тому, що народження вже в собі передбачає смерть, а смерть включає в себе й народження. В «Аритмії» представлені всі етапи «життя» кохання (від зародження почуття до тілесної смерті одного з коханців), яке стало ініціацією персонажів у набутті сенсу життя. Автор ніби сюжетно розкриває тезу М. Бахтіна про те, що блаженство душі глибоко занурене в тіло, в самий низ його [1, с. 419].

Отже, художній світ оповідань Ю. Покальчука «Едіп народився в Дрогобичі» та Я.Л. Вишневського «Аритмія» апелює до сучасної раціоналістично спрямованої культури, де домінують логіка й здоровий глузд, система усталених цінностей, що з часом перетворилася на стереотипи соціальної поведінки, котрі фактично замінили приписи офіційної культури. Персонажі оповідань виконують роль карнавального блазня, руйнуючи стереотипність сприйняття дійсності, речей, понять через позбавлення їх звичного контексту. Оновленою, відродженою через тілесність дійсністю є світ почуттів – первинно чистий, не зіпсований культурними приписами. Персонажі Ю. Покальчука не завжди здатні відділити свої (очищені від стереотипів) почуття від бажання оновлення й сприйняти себе оновлених. Натомість персонажі Я.Л. Вишневського вже створили власний ілюзорний світ, відділивши його від

світу, яким керує здоровий глузд. В обох випадках здатність персонажів до оновленого сприйняття дійсності пов'язана з проходженням ініціації статевими стосунками, що репрезентують матеріально-тілесний оновлюючий низ.

## Література

1. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
  2. Винничук, Ю. Мальва Ланда / Юрій Винничук. – К.: Спадщина, 2012. – 464 с.
  3. Вишневский, Я.Л. Аритмия // Я.Л. Вишневський. Постель: рассказы / пер. с пол. Ю. Чайникова. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 224 с.: ил. – С. 3–28.
  4. Гретковська, М. Метафізичне Кабаре / Мануела Гретковська / пер. з пол. А.С. Павлишина; худож.-оформлювач І.В. Осипов. – Харків: Фоліо, 2005. – 127 с.
  5. Покальчук, Ю. Кама Сутра: Повісті й оповідання / Юрко Покальчук. – Харків: Фоліо, 2008. – 799 с.
- Karpowicz Agnieszka. Cztery portrety z papierosem i kotem w tle. O lustrzanych odbiciach Michała Bachtina // Kultura współczesna. – 2010. – № 2. – S. 201 – 209. / Режим доступу: <http://kulturawspolczesna.pl/readpdf/925/Cztery%20portrety%20z%20papierosem%20i%20kotem%20w%20tle.%20O%20lustrzanych%20odbiciach%20Michai%20C5%82a%20Bachtina>

УДК 821.161.3-31\*В. Казько:94(476“1986”)

## *Т. І. Парфененка*

### **Чарнобыль у аповесці Віктара Казько “Выратуй і памілуй нас, чорны бусел”**

У артыкуле разглядаецца аповесць Віктара Казько “Выратуй і памілуй нас, чорны бусел”, якая тэматычна далучаецца да шэрагу твораў прэзаіка, згрунтаваных на палескім матэрыяле. Акцэнтаецца ўвага на асаблівасцях перадачы беларускага постчарнобыльскага жыцця.

Аповесць “Выратуй і памілуй нас, чорны бусел” тэматычна прымыкае да шэрагу твораў прэзаіка, угрунтаваных на палескім

матэрыяле. Хаця час дзеяння твора – пасля Чарнобыля, аповесць не выглядае спробай маштабнага мастакоўскага спасціжэння агульнабеларускай трагедыі. Аўтар проста не ставіў такой звышзадачы, хаця “знакі бяды”, згубны подых нябачнай радыяцыйнай смерці абумоўліваюць асаблівую атмасферу аповесці, надзвычай гнятлівую, на мяжы з безнадзейнасцю.

Як адзначае А. Андрэева, “Віктар Казько валодае ўнікальным талентам стварэння глыбокіх, шматгранных, аб’ёмных характараў і малюнкаў, за вокладкай ягоных кніг хаваецца не муляж ці павярхоўны накід жыцця, а рэальнасць, якая пражываецца імгненне за імгненнем, крок за крокам. Аўтар выносіць на паверхню тое надзённае, што схавана ў глыбінях свядомасці пад замкамі сораму і ўяўнай маральнасці, і ў кандэнсаваным выглядзе выстаўляе перад вачамі аўдыторыі, часам змрочна і брыдка, непрадказальна рэалістычна, з элементамі натуралізму” [1, с. 11].

Чарнобыльская трагедыя зрабілася самай галоўнай ідэйна-тэматычнай лініяй сучаснай літаратуры, гэта шмат у чым вызначальная сэнсаўтваральная з’ява ў сучаснай мастацкай свядомасці. Навуковая і крытычная думка імкнецца паглыблена асэнсаваць феномен Чарнобыля ў літаратуры. Чарнобыльская катастрофа спарадзіла разбурэнне традыцыйнага ўкладу жыцця, хаос, абсурд, яна перасягнула межы чалавечай свядомасці, разумовага і ўнутранага досведу, і як рэакцыя – зварот пісьменнікаў да ўмоўна-мастацкага ўвасаблення рэчаіснасці, прыёмаў містыфікацыі, фантазмагорыі, абсурду, гратэску. Ва ўсёй трагедыйнай сімвалічнасці паказаны сцэны ў Чарнобыльскай зоне ў аповесці Віктара Казько “Выратуй і памілуй нас, чорны бусел”.

У “чарнобыльскім” творы аўтар раскрыў усю глыбіню, трагічнасць новай балючай рэчаіснасці – рэчаіснасці атручанай прыроды і адпаведна знішчэння маральнай асновы душы героя-вяскоўца.

Паэтыка твора Віктара Казько – яркая, метафарычна акрэсленая, багатая на мастацкія дэталі. Напрыклад, вось як перадае пісьменнік адчуванне Чарнобыля ў людзях праз вобраз Дарожкіна: “Твар, як адуванчык, у бялёсым вясеннім пуху. А скрозь гэты пух – дзіцячае лаптаўчына рабацінне, вожыкавая стракатасць і кудзелькавыя валасы вожыкам... Вожык у лютучым адуванчыкавым пуху. Чарнобыльскі няголены вожык” [2, с. 255].

Адна з яркіх асаблівасцей твора “Выратуй і памілуй нас, чорны бусел” – паўтор-напамін: “Ішла чацвёртая пасяўная ад чарнобыльскай вясны” [2, с. 259] – пастаянны рэфрэн твора. Тут праглядаецца яшчэ адна асаблівасць: Віктар Казько не піша непасрэдна пра падзеі аварыі, не шукае сведкаў; яго мэта – паказаць сапраўднае жыццё пасля

Чарнобыля, і для гэтага пісьменнік абірае тых, хто найбольш пацярпеў: прасты народ. “У творах пра Айчынную вайну не трэба было пісаць, што ідзе вайна, гэта было зразумела па жорсткіх баях, узрывах і страляніне. А Чарнобыль – нябачная, але не меншая бяда” [3, с. 196]. Гэта стоены і замаскіраваны за быццам бы нязменным ходам прыроды і дзеяннямі людзей вораг. І таму паўтор-рэфрэн, які праходзіць праз увесь твор, – вяртанне-папярэджанне. Аднак толькі гэтым яго функцыя ў творы не заканчваецца. Фраза “Ішла чацвёртая пасяўная ад чарнобыльскай вясны” – своеасаблівы скрыты аксюмаран: пасяўная і чарнобыльская вясна, і нават вясна і азначэнне “чарнобыльская”: “Ішоў чацвёрты год ад Чарнобыля. Убіралася ў сілу чацвёртая чарнобыльская вясна” [2, с. 323]; “Чацвёртае лета ад Чарнобыля” [2, с. 365].

Адзін з асноўных сродкаў вобразнасці трагічных, драматычных тэкстаў – сімвалы. Яны ўспрымаюцца ў В. Казько як знак нечаканай трывогі і выяўленне бяды, што з нябачнай ператвараецца ў адчувальную пагрозу наваколлю і людзям. І адзін з яе першых сімвалаў новай, постчарнобыльскай рэальнасці – мутанты: пацукі, сабакі-ваўкі. Чарнобыльскія ваўкі – “пакінутыя чалавекам, здзічэлыя і параднёныя з ваўкамі чарнобыльскія сабакі з зоны. Страшныя ў сваёй неўтаймаванай мутантнай лютасці... І атамныя, пазначаныя радыем ваўкі чарнобыльскага прыплоду пайшлі па зямлі, змятаючы ўсё жывое на сваім шляху” [2, с. 276]. Людзі вераць, што з’явіліся чарнобыльскія ваўкі і палююць на іх дзяцей. І гэта прыкмета таго, што людзі дайшлі да такога адчаю, што гатовы верыць у самае неверагоднае. Аўтар аповесці “Выратуй і памілуй нас, чорны бусел” настолькі ярка і жудасна апісаў з’яўленне дзікіх сабак, што становіцца зразумелым: дасталася ад Чарнобыля і жывёлам: “У трэцюю паслячарнобыльскую зіму яны нібыта самім Люцыферам выпушчаныя з-пад чацвёртага рэактара невядома куды... спружынай прашылі гэты лес, пакінулі пасля сябе не адзін шкілет хатняй жывёліны і дзікага звера” [2, с. 276]. Пісьменнік пасля такога ад імя ўсяго беларускага народа пасылае праклёны таму дню, калі здарылася аварыя: “І чарнобыльскія сабакі цяпер, няхай яны будуць праклятыя, няхай будуць праклятыя ўсе тыя вучоныя, што сатварылі Чарнобыль, цешацца іх дзеткамі, разносяць па лесе іх белыя косці” [2, с. 277]. Гэты сімвал яскрава перадае мяжу адчаю. Віктар Казько пазначае: “Яны ўжо звыкліся са сваёй асуджанасцю, дайшлі да краю жыцця, калі галоўнае – пражыць бы толькі сёння” [2, с. 274].

Жыхары калгаса “Верны шлях” упэўнены: іх род вымірае, яны апошнія ў вёсках, і Чарнобыль – гэта не самае страшнае, што здарылася з імі: “Ёсць знак, быў знак: усё іх калена павінна знікнуць з

зямлі. І Чарнобыль толькі першы ім званок. Пакуль яшчэ кветачкі. Але будуць, будуць наперадзе і ягадкі” [2, с. 274]. Героі аповесці настолькі прывыклі быць забытымі ўсім светам, што прымаюць рэальнасць такой, якая яна ёсць, і плывуць туды, куды іх нясе цячэнне пад назвай жыццё: “Жыве дрэва, а чалавек, што пасадзіў яго, даглядзеў, выгадаваў, – прах, пыл на касмічным чарнобыльскім ветры” [2, с. 275].

Вельмі востра перажываюць калгаснікі за сваю родную зямлю, на якую абрушыліся тоны атруты, хваляванне за яе не пакідае думкі галоўных герояў ні на хвіліну: “Забілі зямлю на дзесяцігоддзі наперад. Забілі на карысць, у імя шчаслівага сёння і светлага заўтра, дасягнулі ўраджаю буракоў да тысячы цэнтнераў з гектара... Згвалцілі зямлю. І праз тое гвалтаванне пайшлі ўгору, узначалілі вобласць” [2, с. 290]. Віктар Казько, як і Іван Шамякін, бачыць прычыну выбуху на Чарнобыльскай атамнай электрастанцыі перш за ўсё ў тым, што ўлада ў краіне не тая, кожны цягне на сябе коўдру і намагаецца ад усяго адхапіць лепшы кавалак: “Вакол Чарнобылю столькі ж, як і вакол вайны, дзяржаўнай хлусні, лапшы. І такі ж напрацаваны за гады сацыялізму стэрэатып мыслення, паводзінаў і дзеянняў. А праўдзівей, бяздзяння” [25, с. 220]. Пісьменнік іранічна разважае пра тое, наколькі “лепшай” стала краіна пасля аварыі, хто і што ад яе атрымаў. І атрымліваецца не вельмі прыгожая сітуацыя: ахвярамі сталі толькі простыя людзі.

Адзінае духоўнае выратаванне ад гэтых пакутаў бачаць жыхары толькі ад Бога, і імя гэтаму ратаванню – смерць. Памрэш – пазбавішся ад усяго. “Гасподзь Бог, кажуць, пасля Чарнобыля палюбіў Беларусь і беларусаў. І яны павінны першымі пакінуць гэты свет” [2, с. 312]. У дадзеным кантэксце Беларусь – Ісус Хрыстос: яна павінна аддаць сваё жыццё за грахі чалавецтва. А перадумовы ўжо існуюць: “Чарнобыль не проста аслабіў тутэйшага чалавека, ён забіў яго. Усе яны тут ужо нябожчыкі ці кандыдаты ў нябожчыкі...” [2, с. 317].

Жыццё дзеліцца на дачарнобыльскае і паслячарнобыльскае. І гэтак жа ў аповесці “Выратуй і памілуй нас, чорны бусел”. Умоўна можна падзяліць час на да высялення і пасля. Момант, калі чалавек прымушаюць пакінуць сваю хату, не забываецца ніколі. І нават калі ты пасля ўсё роўна вернешся, ты не вернешся ранейшым. Усё зменіцца: “Вярнуліся не людзі – нелюдзі, фантомы перабудовы, атамныя мутанты... Плачуць уначы пад цыганскім сонцам – поўняй, калі аруць і сеюць жыта на сваіх радыеактыўных сотках” [2, с. 318]. Але чалавек такая істота, якая прывыкае да ўсяго, патрэбен толькі час; так і жыхары калгаса “Верны шлях”, якім балюча за сваю зямлю: “Цячэ ў сусекі Радзімы радыеактыўнае жыта, грыміць па бункерах

радыеактыўная бульба” [2, с. 319]. Жыццё ідзе далей, нават калі і кульгае на адной назе, а таму ўсе ядуць і п’юць “мірны атам”.

Вельмі ярка ахарактарызаваў пісьменнік сітуацыю пасля Чарнобыля адным сказам: “Дзед каля мёртвай яблыні з нежывымі яблыкамі аберагаў ад мёртвых неспажыўных гусей таксама мёртвае атрутнае жыта, старая варыла варэнне з тых мёртвых яблык, – палескія Адам і Ева часоў перабудовы і галоснасці” [2, с. 322]. Віктар Казько адзначыў, што такімі ж, як гэтыя старыя, з’яўляюцца ўсе людзі з зоны: яны дажываюць сваё жыццё і займаюцца справамі, непатрэбнымі нават і ім самім. Атрымліваецца, што людзі ціха чакаюць, калі прыйдзе час ім перасяліцца з хат на могілкі.

Уражвае і аптымізм жыхароў “Верны шлях” у адносінах да сітуацыі ў краіне і ў вёсцы. Яны ўспрымаюць Чарнобыль як тое, што прайшло, хоць і ведаюць, што ўплыў застаўся. Людзі выбіраюць паміж неабходным і бяспечным першае, і тут у бой ідзе вельмі цікавая логіка: “Калі радыеактыўным сенам дазволена карміць жывёлу, то чаму нельга ездзіць на радыеактыўнай машыне. Чым больш радыеактыўная, тым больш актыўная. Радый знікне, актыўнасць застанецца” [2, с. 322]. Самазаспакаенне – прыкмета амаль усіх герояў аповесці “Выратуй і памілуй нас, чорны бусел”. Чарнобыль для іх – з’ява звычайная, як, напрыклад, паснедаць ці павітацца са знаёмым: “Вось табе, усім вам кінулі зверху цацку. Вы самі – як лялькі, не бачыце яе, а гуляеце з ёю, носіцеся, як дурань з пісанай торбай” [2, с. 400]. Гэта заўвага дзядка-абаронцы павінна была нібыта дапамагчы зразумець сваё становішча, па-новаму паглядзець на праблему. Але прайшло ўжо цэлых чатыры гады, і ніхто змяняць нічога не збіраўся. Самазаспакаенне дапамагло.

З вялікай горыччу Віктар Казько падбірае жудаснае апісанне да Беларусі: “Ветры тут дзьмуць беларускія, радыеактыўныя, іншых няма” [2, с. 370]. Чарнобыль – гэта лёс нашай краіны, які ніколі яе не пакіне, а будзе як уласнік з’ядаць да тых часоў, пакуль не праглыне апошняю частачку. І вельмі балюча пісьменніку за сваю Радзіму, але будучыня непазбежная.

У аповесці ўзгадваецца і так званая зорка Палын, якая ўпала на беларускую зямлю і атруціла яе. “Палын – расліна з характэрным пахам і горкая на смак, што і абумовіла яе сімваліку ў народнай традыцыі. Праз свае рэальныя якасці палын набыў рысы расліны варожай і чужой” [4, с. 360]. Гэты сімвал выкарыстоўваюць усе пісьменнікі, якія пішуць пра Чарнобыль, што не можа не звярнуць на сябе ўвагу. І гэта не проста: горкая доля ўпала на нашу зямлю, горыч атруціла ўсе вадаёмы, лясы, палі і ўвогуле зямлю, а таксама і жывых істот. А зорка таму, што з’явілася ніадкуль, і не відаць уздзеяння

вокам. “Вось як кранулі чалавека, дык і выхапілася адтуль зорка Палын, атруціла нашы воды і зямлю” [2, с. 376]. Як і Іван Шамякін, Віктар Казько ўзяў гэты сімвал з Апакаліпсіса.

Вельмі сімвалічны ў аповесці момант апісання вясковага помніка загінуўшым у час Вялікай Айчыннай вайны. Па-першае, нездарма на ім ёсць імя Лазара Кагановіча. Галоўны герой загінуў у фінале твора, толькі як ахвяра ўжо іншай вайны, па розныя бакі якой стаяць простыя людзі і ўлада. Па-другое, Віктар Казько патлумачыў сам, чаму звяртае ўвагу на помнік: “Помнік узвышаўся на беразе шырокай, бягучай міма яго сваімі радыеактыўнымі водамі ракі. І быў ён, здаецца, помнікам не толькі тым, хто згарэў на вайне, але і ўсім ацалелым, што, ціхмяна, пазначаныя мірным атамам, дажывалі свой век пад слізгаценне атамнай вады” [2, с. 337]. Такім чынам, помнік – гэта пасланне ў будучыню і свайго роду папярэджанне нашчадкам.

## Літаратура

1 Андрэева, А. Існаванне на “памежжы” ў творчасці Віктара Казько / А. Андрэева // Роднае слова. – 2015. – № 4. – С. 11–13.

2 Казько, В. Судны дзень: Аповесці, аповяданні / В. Казько. – Мінск : Маст. літ., 1998. – 478 с. – (Залатая серыя. Проза XX стагоддзя).

3 Прохар, М. Экалогі душы і экалогія прыроды / М. Прохар // Польша. – 2007. – № 4. – С. 194–209.

4 Беларуская міфалогія: Энцыклапед. слоўн. / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-ое выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.  
УДК 821.161.2 Матіос – 94.09

УДК 821.161.2–1.09(477.82):81’255.4

*С. В. Чуй*

## **Поезія В. Слапчука в перекладах В. Бича: проблема версифікацыйной эквівалентности**

У статті узагальнено теоретичні підходи до проблеми художнього перекладу, зокрема, поетичних творів. Проаналізовано переклади віршів В. Слапчука російською мовою, розміщені у збірці «Дзвін із червоною зіркою». Увагу акцентовано на відтворенні у перекладах версифікаційних ознак оригіналу, а саме: метру і розміру, характеру римування, строфічної будови. Простежено відмінності між оригіналом та перекладом на змістовому рівні.



Василь Дмитрович Слапчук – волинський поет, прозаїк, літературний критик, лауреат Національної премії України імені Т. Г. Шевченка. Хоча це ім'я порівняно нове в літературі, творчість митця вже стала помітним явищем у літературному процесі кінця ХХ – початку ХХІ ст. За двадцять років творчості він подарував світові дванадцять поетичних книг.

В. Слапчук – один із тих авторів, які дуже швидко стали відомими за межами України. Його твори уже перекладені російською, польською мовами. Відтак, актуальною є проблема дослідження перекладів віршованих текстів поета.

Мета статті – дослідити особливості російськомовних перекладів поезій В. Слапчука з погляду версифікаційної еквівалентності.

Поетичний твір – не лише змістова, ідейно-образна сутність, важливими у ньому є фонічні особливості, ритм, інтонаційне членування. Це вносить у переклад певні труднощі. Як влучно зауважила Н. Павленко, специфічність віршованого твору полягає у неможливості простого семантичного, тим більше буквального, перекладу, і навіть спроби перекласти вірш прозою цього не змінюють, бо при такому підході не зберігаються найважливіші ознаки вірша, його фонетичні та ритмічні особливості, тобто вірш перестає бути віршем і перетворюється в якісно новий текст [7, с. 123].

Аналізуючи різні концепції перекладу, В. Коптілов пропонує виходити з протиставлення окремих елементів тексту на різних мовних рівнях – фонетичному, ритмічному, лексичному, морфологічному, синтаксичному [4, с. 260].

Цікаві думки висловлює А. Науменко. Він характеризує перекладача як обов'язковий компонент тріади «оригінал – перекладач – результат» і відводить йому головну роль у перекладному процесі. Вчений виділяє три складові індивідуального стилю перекладача: 1) його етнографічну, історичну, соціальну, етнічну приналежність; 2) уподобання до прийомів перекладу; 3) спосіб розуміння, тлумачення оригіналу. «Руйнуючої діяльності» цих складових, зауважує дослідник, під час перекладу неможливо уникнути [6, с. 31].

О. Івасюк звертає увагу на відтворення ритмомелодики віршованого тексту як засіб досягнення адекватності перекладу. На думку науковця, «... рівень адекватності можна вважати задовільним, якщо перекладач зумів відтворити найхарактерніші ритми і мелодії

першотвору». Важливо також «зберегти ту гармонію змісту й форми, на котрій наголошував сам автор» [3, с. 95].

В. Демецька пропонує замість опозиції «еквівалентний переклад – адекватний переклад» опозицію «репродуктивний переклад – адаптивний переклад». Репродуктивний переклад зорієнтовано на відтворення лінгвокультурного коду аудиторії відправника. Адаптивний переклад – це тип перекладу з домінантною установкою на мовні та культурні стереотипи реципієнта» [2, с. 37].

Американський теоретик перекладу Ю. А. Найда розрізняє формальну і динамічну еквівалентність. При дотриманні формальної еквівалентності перекладач намагається відтворити форму і зміст оригіналу якомога точніше і якомога буквальніше. У випадку динамічної еквівалентності метою перекладу є не стільки співпадання тексту перекладу і оригіналу, скільки «перенесення» перекладу у контекст власної культури читача. [5, с. 9–10].

Досліджуючи проблему еквівалентності перекладу, В. Виноградов підкреслює, що «мета перекладу полягає не в пристосуванні тексту до чийогось сприйняття, а в збереженні змісту, функцій, стильових, стилістичних, комунікативних і художніх цінностей оригіналу» [1, с. 20].

Як бачимо, поняття адекватності й еквівалентності перекладу набули у працях перекладознавців неоднозначного потрактування. Ретельно вивчаючи різні перекладацькі студії, О. Шевцова підсумовує: «Одні вважають їх синонімами, інші – взаємно поглинаючими, а треті – взаємовиключними поняттями» [11, с. 444]. У дослідженні *еквівалентність* розуміємо як відповідність тексту перекладу текстові оригіналу на формальному та семантичному рівнях. *Адекватним* вважаємо переклад, у якому досягнута комунікативна мета, закладена у тексті оригіналу, тобто адекватний переклад викликає в іншомовного реципієнта таку реакцію (здійснює такий самий ідейно-емоційний вплив), яка відповідає інтенції автора оригінального тексту.

Переклади поезій В. Слапчука, вміщені у збірці «Дзвін із червоною зіркою», орієнтовані на російськомовного читача. У цьому сенсі важливою є не тільки спорідненість мов, а й близькість менталітету їх носіїв. Не можна у цьому контексті не згадати російського перекладознавця А. Паршина, який стверджував, що мовна своєрідність будь-якого тексту, орієнтованість його змісту на певний мовний колектив, що має властиві тільки для нього «фонові» знання і культурно-історичні особливості, не може бути з усією повнотою відтворена іншою мовою [8]. У випадку українсько-

російських міжлітературних взаємин потенційні реципієнти володіють певною сумою «фонові» інформації. Інакше кажучи, національний елемент не здійснює суттєвого впливу на вибір перекладачем мовних одиниць, а отже, практично не впливає на еквівалентність перекладу.

Книга побачила світ у 2009 році і вмістила вірші зі збірок різних років, переважно на воєнну тематику. Такий вибір не випадковий, адже В. Слапчука поетом зробила війна. Тема війни – одна з наскрізних у творчості митця. В одному інтерв'ю В. Слапчук зізнався: «... є теми, з якими вже мав справу і які не бажають від тебе відчепитися, супроводжують, забігають наперед, дожидаючись у зручному місці. Деякі теми доводиться носити із собою, як щось особисте, – для мене це афганська тема» [10, с. 133].

Проаналізуємо вірш «А на війні як на війні...»:

А на війні як на війні,  
Війна війною.  
Якщо не вбили восени,  
Уб'ють весною.

А на войне как на войне:  
Убьют – не спросят.  
Коль не погиб ты по весне,  
Настигнет осень.

Якщо не зрадила зима,  
То зрадить літо.  
Нема солдатів, нема  
Куди подітись.

И если не предаст зима,  
Изменит лето...  
Война войной – ни свет ни тьма,  
И спасу нету.

Зумієш вижити – живи  
і дякуй Богу.  
Стріляє коник із трави,  
Здійняв тривогу.

А если выжить повезет,  
Пой гимны Богу...  
Кузнечик – словно пулемет –  
Забил тревогу.

Виходить військо з трав густих,  
Ущент розбите.  
Прости нас, Господи, прости  
Живих і вбитих.

Выходим мы из трав густых,  
Не щип хлебавши...  
Помилуй, Господи, живых,  
Помилуй павших.

Як бачимо, у перекладі В. Бича збережена повна відповідність версифікаційних ознак: розмір (Я42), схема римування (аВаВ), строфічна будова (чотири катрени). Незначні відмінності в ритмічному малюнку, зумовлені різним розташуванням пірихіїв, спостерігаємо у третьому рядку першого катрена і першому та

третьому рядках другого катрена. Значніші відхилення фіксуємо на синтаксичному рівні: порушений єдинопочаток третього рядка першої строфи і першого рядка другої (*якщо*), натомість у перекладі анафоричні два останні рядки вірша (*помилуй*), а також рядки 5, 8 (*и*) і 1, 9 (*а*). Цікаво, що вислів «війна війною» перекладач переносить з першої строфи у другу (так звана перекладацька компенсація). Звісно, ефект від нагромадження лексеми «війна» на початку вірша втрачається. Є ще дві суттєві зміни на лексичному рівні. У вірші В. Слапчука проводиться образна паралель «природа (коники) – людина», і в кінці стає незрозумілим, яке військо виходить із трав – коників чи людей. У перекладі цей рядок звучить цілком однозначно: *Выходим мы из трав густых*. В. Бич вжив фразеологізм там, де він відсутній в оригіналі. Так, другий рядок останнього катрена – варіація на тему питомо російських фразеологізмів (*уйти не солоно хлебавши; лаптем щи хлебать*). Помітне дещо вільне поводження перекладача із розділовими знаками: тричі вжито три крапки (в оригіналі – відсутні), більше смислове навантаження на тире (в окремих місцях його можна було замінити комами).

Розглянемо вірш «Під чорним небом – чорний ліс...»:

Під чорним небом – чорний ліс,  
І чорний ворон  
У дзьобі чорному приніс  
Чорнюще горе.

Под черным небом – черный лес,  
И черный ворон  
Принес в когтях своих с небес  
Несчастий ворох.

Приніс дочасну сивину  
І ранні зморшки,  
Приніс гіркою полину  
Усім потрошки.

Принес до срока седину,  
Морщин дорожки,  
Полыни горечь лиш одну  
Всем понемножку.

Усім потрошки, а комусь –  
немоты  
Сама гіркота.  
Оголосив мовчання муз.  
Заткнув їм рота.

Кому-то ж – крик до  
И крышку гроба.  
Заткнул он вещим музам рты –  
Молчали чтобы.

Упала звістка нам до чаш,  
Мов кусень сиру.  
Той чорний ворон – голуб наш,  
Наш голуб миру.

Упала весть на донце чаш  
Объедком сыра.  
Тот ворон – это голубь наш,  
Наш голубь мира.

Під чорним небом – чорний ліс.

А там за лісом  
Летить з гори Чумацький Віз  
Воз  
В стіну завіси.

И в черном небе – вспышки  
гроз...

Ну, а за лесом  
Летит с горы Чумацкий  
В стену завесы.

У перекладі досить точно відображені головні формальні ознаки оригіналу, а саме: 1) поєднання чотиристопного і двостопного ямба, при цьому 75 % рядків за своїм метричним малюнком тотожні оригінальним; 2) традиційна строфіка: вірш складається із п'яти катренів; 3) перехресне римування: у першому і третьому рядках кожної строфи рими чоловічі, у другому і четвертому – жіночі. Поезія привертає увагу яскравою асоціативною образністю. Лише у першій строфі епітет «чорний» повторюється п'ять разів. Такий початок вірша створює гнітючу атмосферу, навіює передчуття чогось страшного, загрозливого. В перекладацькій версії це враження дещо послаблене. Загалом чорний колір в оригіналі з'являється вісім разів, тоді як у перекладі – тільки чотири рази. Натомість у третій строфі перекладу маємо «додатковий» зловісний символ – кришку труни – образний відповідник якого відсутній у вихідному тексті. Особливе значення для підсилення емоційного впливу на читачів має звукова організація вірша: негативні звукові образи викликають асонанс (*o*) й алітерації (*ч, р, н, с*). Примітно, що переклад зберігає фонічну структуру оригіналу. Майстерність В. Слапчука-поета виявилася у побудові складних міжстрофічних взаємозв'язків у вірші. Так, епанастрофа на межі другої і третьої строф підкреслює тісний зв'язок між ними, плавність розвитку поетичної думки, анафори забезпечують злиття змістового матеріалу в єдине смислове ціле. В. Бичеві не вдалося репродукувати усі композиційні прийоми.

У згаданій вище праці Ю. А. Найда зауважував, що оскільки не існує двох ідентичних мов ні за значеннями, які виражають ті чи інші символи, ні за правилами організації цих символів у реченні, цілком точний переклад є неможливим. Переклад може виявитися дуже близьким до оригіналу, але ідентичності в деталях бути не може [5, с. 4]. У випадку перекладу поезій відтворити і зміст, і форму, не завжди вдається – зазвичай доводиться жертвувати останнім. Яскравий приклад цьому – поезія із невеличкого циклу «Час „Ч”»:

Час хліба, кулі час.

Время хлеба, пули час.

Як треба – будем їсти.  
Видлбуємо родзинки (кулі) з тіста,  
(пули) из теста  
На друге й третє – «чарс».

Нам всем нужно есть ведь.  
Выковыриваем изюминки  
На второе и третье – «чарс».

Час для життя і час для смерті,  
Взаємо їх залежність...  
І чобота слід на конверті  
Із вічності у безвість.  
Туди нам і дорога,  
А форма одягу – білизна.  
Нам заступила світ і Бога  
Спідниця п'яної Вітчизни.

Время жизни и время смерти –  
Они взаимно любезны...  
Следы сапог на конверте  
Из вечности – в бездну.  
Туда нам всем и дорога.  
В исподнем приходим на тризну.  
Нам заслонила и мир, и Бога  
Юбчонка пьяной Отчизны.

Ямбічні ритми оригіналу замінені поліметричною конструкцією, в якій домінують дольникові рядки з класичними вставками хорєя, ямба та амфібрахія. Строфічна форма (три катрени) та спосіб римування (охопне за схемою аВВа у першій строфі та перехресне за схемою АВАВ у двох наступних) не зазнали трансформацій. На змістовому рівні переклад максимально наближений до оригіналу. Час «Ч» – загальноприйнятий у військовій справі термін, який позначає час початку військової операції. В. Слапчук наповнює поняття новим змістом: це і час хліба, і час кулі, час життя і час смерті.

Загалом ознаки творчого підходу перекладача знаходимо у багатьох поезіях, насамперед, коли неможливою є актуалізація певного сенсу в тому ж місці, що й в оригіналі. Наприклад, у вірші «Немов колона – ночі й дні...» образ бурі з'являється в другому катрені і пов'язується зі злою долею, тоді як у перекладі згадка про бурю виникає у першому катрені (*Пыль следом – бури вал...*), а образ злої долі набуває інших характеристик. Подібні перекладацькі прийоми компенсації змісту характерні для віршів «Конав верблюду, на ноги п'явся...», «А світло сонця – в очі прямо», «Так буде. Повторюю фразу одну...».

Іноді прагнення перекладача зберегти ритмічну природу тексту зумовлює появу додаткових аспектів змісту. Так, у перекладі вірша «Кигиче ніч, година пізня...» з'являється звертання «брат», яке, втім, близьке оригіналові і стилістично, і змістовно. Ритмічно виправданими є використання церковнослов'янізму «юдоль» («Когда в песках Афганистана...»), заміна вигуку «– Мовчати!» військовою командою «– Отставить!» («Стоял под осень на посту...»), збереження

українських варіантів «мова» («Мне надоело все. И все...»), «хата» («Устал уж аист крыльями махать...»). Натомість в інших перекладених віршах спостерігаються певні змістові втрати. Так, авторське звертання «*Моя Вкраїно і Волинь!*» в однойменному вірші фіксує не тільки ідею малої батьківщини, але й відчуття себе часткою не Радянського Союзу, що було властиве для тих років, а саме України. Перекладач пропонує версію «*Земля моя, моя Вольнь!*», яка дещо збіднює ідею оригіналу. У вірші «Яничар» викликає сумнів заміна «паляниці» на «лаваш», а «квітки» на «розу», її не можна пояснити вимогами відтворення ритмічного малюнку, оскільки твір верлібровий і певні ритмічні відхилення були б цілком виправдані.

Частими є порушення авторської пунктуації. Порівняємо: *Напевно, мій народ осліп і Неужто мой народ ослеп?; Вчасно звестись, вчасно впасти і Встать рывком... Упасть умело...; Згубив хтось свого штик-ножа, / Хтось кляв чужого президента і Штык-нож свой кто-то потерял... / Друг клял чужого президента...; Прощай. Бувай здоровий і Что ж, любви тебе, здоровья!* Пояснити їх можна лише суб'єктивним перекладацьким сприйняттям.

В цілому ж переклади В. Бича засвідчують прагнення до точного відтворення особливостей ритмічної будови, звукопису та строфіки віршів, збереження їх прагматичного потенціалу, хоча в окремих творах помітний свідомий відхід перекладача від оригіналу.

Тотожний переклад, навіть із таких близьких мов, практично неможливий, оскільки спроби точно передати фонічні, лексичні і синтаксичні особливості оригіналу можуть призвести до втрати важливих змістових нюансів. Не зважаючи на це В. Бичеві вдалося відтворити у перекладах основні формальні характеристики творів і донести до читачів автентичне авторське «я» В. Слапчука.

## Література

1. Виноградов, В. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В. Виноградов. – М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
2. Демецька, В. Еквівалентність і адекватність відтворення прагматичних текстів у перекладі / В. Демецька // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство) : у 2 ч. / Кіровоградський держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2012. – Вип. 104 (1). – С. 35–39.
3. Івасюк, О. Відтворення ритмічних і мелодійних домінант як засіб досягнення адекватності перекладу віршованого тексту / О. Івасюк // Іноземна філологія. – Л. : Світ, 1990. – Вип. 98. – С. 93–97.

4. Коптилов, В. И вширь, и вглубь... / В. Коптилов // Мастерство перевода. – М. : Советский писатель, 1973. – Вып. 9. – С. 257–261.
5. Найда, Ю. А. К науке переводить / Ю. А. Найда // Лингвистические аспекты теории перевода (хрестоматия) / [сост. С. Т. Золян, К. Ш. Абрамян]. – Ереван : Лингва, 2007. – С. 4–31.
6. Науменко, А. Складові індивідуального стилю перекладача як чинник, руйнуючий оригінал / А. Науменко // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство) : у 5 ч. / Кіровоградський держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. – Кіровоград, 2010. – Вип. 89 (1). – С. 25–31.
7. Павленко, Н. Збереження поетичного потенціалу епітетів при перекладних трансформаціях / Н. Павленко // Вісник Житомирського педагогічного університету. – 2004. – № 16. – С. 123–125.
8. Паршин, А. Теория и практика перевода / А. Паршин. – СПб : СГУ, 1999. – 202 с.
9. Слапчук, В. Дзвін із червоною зіркою / В. Слапчук / [перекл. рос. мовою В. Бич]. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2009. – 196 с.
10. Слапчук, В. Між шляхом воїна і Дао : есеї, інтерв'ю / В. Слапчук. – Луцьк : ВМА «Терен», 2011. – 308 с.
11. Шевцова, О. Співвідношення перекладознавчих феноменів «адекватність» та «еквівалентність» / О. Шевцова // Мовні і концептуальні картини світу / КНУ ім. Т. Шевченка. – Київ, 2012. – Вип. 42. – Ч. 2. – С. 443–450.

УДК 004.413:821.161.2

*Т. М. Шарова, С. В. Шаров*

## **Особливості використання електронного засобу навчального призначення “Тарасовими стежками”**

У статті розглядаються особливості використання електронного засобу навчального призначення «Тарасовими стежками» у навчальному процесі загальноосвітньої середньої школи. Акцентується увага на наявності в програмному засобі різноманітних рубрик, за допомогою яких можна краще ознайомитися із творчістю Великого Кобзаря.



Сучасна система освіти України зазнає значних змін, що зумовлено виходом держави на європейський та світовий простір, глибинними процесами інформатизації. Зазначені чинники репрезентують ґрунтовну трансформацію навчального процесу за рахунок інтеграції інформаційно-комунікаційних технологій у навчальний процес з метою його інтенсифікації.

Питання впровадження новітніх технологій на сучасному етапі розвитку науки та суспільства є досить актуальним. Внаслідок появи нових засобів і форм навчання, зокрема дистанційного навчання, з'являється більш нове поняття, “інноваційне навчання”, що стає опозицією до традиційної, класно-урочної системи з її унормованими формами, методами та засобами навчальної роботи. Фактично, розглядаючи питання використання програмно-педагогічних засобів, зокрема електронних підручників, ми розглядаємо процес інформатизації всієї освіти – впровадження в традиційну практику нових технологій з метою ефективного підвищення результативності освітнього процесу в школах України.

Вплив електронних навчальних засобів полягає у забезпеченні дослідницького характеру освітнього процесу, активній навчально-пізнавальній діяльності, нововведень, що позначилися на розвитку суб'єкт-суб'єктних взаємовідносин між вчителем та учнем з використанням допоміжних засобів сучасної комунікації. Серед науковців, методистів аспект інформатизації у філології навчання досліджували Д. Чернилецький, С. Андрєєв, І. Богданова, О. Спіріна, І. Роберт, Є. Полат, А. Осіна, С. Сєдих тощо.

Важливе значення електронного засобу навчального призначення (ЕЗНП) полягає в забезпеченні інформаційної грамотності, оскільки діти вчать бачити по-різному один і той же об'єкт, опановують навичками щодо структурування навчального матеріалу та виокремлення в ньому головного та побічного. Такі ресурси є вкрай потрібними, адже у наш час дуже багато вільного інформаційного простору, однак не все є виправданим та доцільним у вжитку. У таких умовах важливе завдання вчителя – навчити учня орієнтуватися в електронному просторі знань, своєчасно звільнитися від непотрібного та творчо, критично інтерпретувати різноформатну продукцію, що реалізується в електронному вигляді [3, с. 10].

Як показала педагогічна практика та власний досвід, електронний підручник доцільно розроблювати до кожного предмета окремо з урахуванням його специфіки. Розробки до курсу української літератури є вмотивованими, оскільки література – це мистецтво

слова, огляд якого досить складний та передбачає залучення знань з живопису, історії, музики, теорії та історії літератури, культурології тощо. Окрім цього, активному вжитку підлягає різне наочне забезпечення – ілюстрації, фото письменників, без яких не можна обійтися (бо через них вчитель досягає своєї мети – доносить інформацію про літературне явище, про письменника тощо), відеоматеріал. Фактично, урок літератури – це явище, що повинне мати прикладний характер. Не можна розповідати про митців абстрактно; доцільно пов'язувати увесь матеріал в одну єдність, яка впливатиме на розум, пам'ять та емоційно-почуттєву сферу за рахунок унаочнення думок учителя.

Електронний підручник дозволяє делегувати інформацію до учнів, забезпечуючи активну самостійну роботу. Учень має змогу у тих же формах навчальної діяльності продовжувати вивчення матеріалу без постійної допомоги вчителя, розвиваючи вміння самостійного аналізу та синтезу навчального матеріалу [2, с. 51].

Сучасний учитель-словесник – це дослідник, який працює над своєю інтелектуальною компетентністю, культуромовною приналежністю, вміє обирати тільки цінну інформацію і вчить цьому сучасних учнів. Однак, щоб репрезентувати світ літератури та познайомити з нею учнів на належному, сучасному рівні – це завдання складне і довготривале. Однак, це можна зробити за рахунок обґрунтованого поділу інформації на блоки з використанням різних підходів до сприйняття: зорового, слухового, зорово-слухового тощо. Тільки з урахуванням системного та поступового осмислення матеріалу в різних форматах можливо сформувати літературну, обізнану особистість. Для досягнення цієї мети доцільно використовувати електронні навчальні засоби, оскільки їх мета полягає у викладі головного у легкій формі, так, щоб було цікаво й доступно для осмислення з урахуванням усіх педагогічних вимог та потреб на сучасному етапі навчальної діяльності учнів.

ЕЗНП «Тарасовими стежками» виконаний за вимогами Держстандарту в галузі освіти, а також рекомендований Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України як електронний засіб навчального призначення для вищих навчальних закладів. Однак, він може бути легко впроваджений у шкільний навчальний процес під час вивчення та ознайомлення з творчою спадщиною Тараса Шевченка. Перевагою такого електронного засобу є можливість самостійного розвитку за навчальною програмою, де учень поступово вчиться бути самостійним, виконувати теоретичні,

практичні завдання, набуває вмінь з правильного опрацювання художніх текстів.

Окрім того, електронний підручник підлягає форматуванню згідно комплексних вимог з боку методичних, психологічних, педагогічних, комп'ютерних та дидактичних принципів. Вказані вище характеристики засвідчують приналежний статус підручника «Тарасовими стежками» до розряду навчального засобу, що здатен підвищити навчальний рівень слухачів.

У межах історії української літератури електронний підручник забезпечує, поруч з обов'язковими навчальними завданнями, такі специфічні спрямування:

- інтенсифікацію роботи за рахунок поєднання всіх можливих засобів в одному, превалювання естетичного погляду над «сухим» викладом матеріалу;

- може використовуватись під час групового, індивідуального, колективного вивчення матеріалу, що характерне для опрацювання художніх текстів;

- забезпечує творчу активну роботу;

- формує активну, компетентну особистість;

- оптимізує позитивне налаштування на роботу за рахунок креативного бачення змісту уроку;

- формує інформаційну компетенцію учнів.

Аналізуючи особливості впливу ЕЗНП «Тарасовими стежками» на процес вивчення теоретичного матеріалу з історії української літератури у школі, що охоплює лише певний літературний етап, визначаємо його приналежність до електронного підручника, який структурно підпорядковується провідним принципам побудови такого засобу. Доцільно зауважити, що у підручнику дотримано принцип квантування у викладі курсу Шевченківського періоду, оскільки обраний літературний етап розбивається на розділи, мінімальні за об'ємом, замкнуті та вичерпні за своїм змістом. Серед них чітко розмежовані такі розділи – біографія, поезія, проза, епістолярій, відео, аудіо, малярство Тараса Шевченка. Таким чином, логічно нівелюється хаотичне нагромадження знань, все набуває ознак структурованості, вичерпності інформативного забезпечення.

У електронній розробці «Тарасовими стежками» повністю витримано принцип повноти. Він реалізований таким чином, що кожен розділ вміщує теоретичне ядро – інформативну базу найважливішої інформації з курсу та другорядну для більш ґрунтовного ознайомлення з діяльністю Т. Шевченка. Так, наприклад,

учень має змогу засвоїти основну інформацію – прочитати біографію, твори, що визначені Державним стандартом та вміщені у підручнику. Як допоміжний компонент при формуванні поглядів про митця та його діяльність, слугуватиме епістолярій, збірка картин письменника, додаткові тексти, що можуть бути рекомендовані вчителем для позакласного прочитання чи прослуховування.

Доцільно підкреслити принцип керованості (за С. Буртовим), що полягає в тотальній керованості навчального процесу з боку не тільки вчителя, а й учня. Адже останній свідомо працює з джерелом знань, опрацьовує матеріал, переходить від одного вікна до іншого і, таким чином, закріплює матеріал, розширює свій світогляд щодо позначеної теми електронного ресурсу [1]. У електронній розробці «Тарасовими стежками» цей принцип реалізований також, що забезпечує ефективну роботу учня з навчальним матеріалом. Поруч з принципом керованості можна визначити принцип адаптації, який полягає в розкритті певної інформації з позиції адаптації до потреб конкретного користувача під час навчання. Це дозволяє варіювати складність матеріалу, що вивчається, а також забезпечує загальну доступність матеріалу [1, с. 12]. Такий принцип у межах використання електронного навчального засобу «Тарасовими стежками» засвідчується в тому, що матеріал сконденсований в правильній, логічній послідовності. Виклад матеріалу досить легкий для учня, оскільки підручник не перевантажений схемами, а вміщує досить спрощену, однак ефективну для навчання систему пошуку інформації. Тобто повністю адаптований для дитячого користування і одночасно забезпечує медіаосвіту як для старших, так і для молодших учнів.

Огляд підручника дозволяє говорити про наявність таких важливих показників з точки зору якості та ефективності навчального процесу:

- економія часу;
- глибина розкриття матеріалу, його чітка систематизація;
- простота використання підручника «Тарасовими стежками»;
- відсутність помилок, вміщення соціально вмотивованого матеріалу за вимогами навчальної програми;
- адаптованість до дитини-користувача;
- лаконічність, академічний стиль викладу;
- оптимальне інформативне забезпечення;
- обґрунтованість естетичного оформлення підручника з точки зору медико-ергономічних принципів;
- мобільність, сучасність.

Загалом, електронний підручник «Тарасовими стежками» має таке форматування, що дозволяє назвати його єдиним електронним комплексом, що вміщує певну інформацію – це показник не перевантаженості змістового наповнення та відсутності непотрібної інформації, а тому повністю реалізує мету свого курсу, дозволяє формувати та накопичувати знання дітям, зосереджується повністю на основній ідеї курсу, надає нового ефекту текстовому матеріалу, забезпечує всебічний розвиток особистості. Перевагою такого підручника виступає надзвичайна місткість інформації у різних формах: відеофайли, аудіофайли, тексти, зображення тощо. Усе має дидактичне спрямування та забезпечує інтегральний характер всієї інформації. Одночасно, все вміщене в електронному підручнику може стати опорним конспектом для учня, формує нерозривний зв'язок: учень – навчальний засіб – учитель.

Ресурс «Тарасовими стежками» забезпечує послідовну роботу учня над поданим матеріалом з урахуванням ланцюгової послідовності, адже спочатку пропонує ознайомитись з біографією, далі з поезією та прозою, епістолярієм митця, ще далі презентує відео, аудіо записи та збірку картин митця (фотогалерея); таким чином учень рухається від головного до додаткових джерел. Відбувається комбінація різних методик роботи – «слухаємо», «читаємо», «спостерігаємо за деталями» – це відбувається на кожному етапі роботи з електронним засобом у будь-якому вікні. Одночасно, учні краще запам'ятовують матеріал, вчаться поєднувати різні методи роботи та порівнювати, робити висновки на основі побаченого та прочитаного, а тому таке навчання стає більш потужним, ефективнішим, набуває ознак модерністичного бачення навчання як тривалого процесу; спрацьовує підхід різнопланового бачення матеріалу. Надалі набуті вміння допоможуть учням швидше запам'ятовувати різні факти з курсу української літератури, навчать поєднувати різні знання з різних дисциплін і бачити одне явище під кутом зору різних підходів у навчальній роботі.

У працях С. Буртового знаходимо думку про вагоме значення міжпредметних зв'язків на уроках української літератури та інших дисциплін, які також необхідні так само, як поєднання зорового, слухового та текстового матеріалу. Дослідник говорить про можливість подавати матеріал з літератури на основі історичних фактів, тобто вже створюється зв'язок з історією України. Також доцільно поєднувати знання з музики, географії, культурології тощо, але не відходити від літературної суті [1]. Така викладацька

особливість повністю врахована в електронному підручнику «Тарасовими стежками».

З урахуванням того, що творча спадщина Т. Шевченка досить велика, поділ на розділи в електронному підручнику «Тарасовими стежками» є вмотивованим та доцільним. Але вбачаємо потребу наголошувати на приналежності всього вміщеного у підручнику до одного єдиного блоку інформації, що сприймається як великий завершений текст, який складається з низки елементів із чіткими смисловими відношеннями та забезпечує цілісність викладу матеріалу. Кожне вікно є окремим сектором знань, що не може функціонувати окремо від інших інформативних розділів електронного ресурсу; адже присутні логічні зв'язки між ними, за рахунок яких інформативне поле має розширений характер. Враховуючи перспективність вказаних вище особливостей електронних ресурсів, їх змістовий виклад, зауважуємо на ефективності підручника «Тарасовими стежками», оскільки наявні міжпредметні зв'язки та різноформатне забезпечення, а саме: аудіо, відео записи, фотогалерея тощо. Ми уникаємо реалізації на уроках «сухої» дидактичності; натомість пропонуємо робити навчальний процес цікавим, творчим, з максимально об'ємним полем знань, що сприятиме активній позиції учня на уроці та в умовах самостійної роботи; правильному використанню новітніх ресурсів навчання. Крім того, у програмного засобі навчальний матеріал забезпечений звуковим супроводом, що перетворює роботу користувача на творчу інтелектуальну працю, дозволяючи знімати психологічне напруження на підсвідомому рівні під час роботи суб'єктів навчального процесу.

Робота з електронним засобом навчального призначення «Тарасовими стежками» не вимагає особливої інформаційної підготовки. Крім того, розроблений достеменно сценарій спрощеної роботи з ним учнів репрезентує виклад матеріалу, що наближений до наукових відкриттів, оскільки вміщено не тільки розповсюджена, а й досить рідкісна інформація, розроблена сучасними науковцями та збережена у вигляді відеозаписів, текстів. Це дозволяє говорити про новизну та актуальність даного електронного носія навчальної інформації.

З огляду на можливості електронного засобу «Тарасовими стежками» доцільно відзначити наступне:

– наявність лінійної концепції в побудові матеріалу, тобто матеріал висвітлюється поступово, відбувається почергове його опанування;

– у вікнах програмного засобу присутня лінійка прокрутки та функціональні кнопки, яка дозволяє повторити будь-який матеріал з будь-якого місця;

– кожен розділ текстового характеру доповнюється відео та аудіо записами;

– у кожному вікні наявний перелік вміщених творів, що дозволяє одразу віднайти потрібний тест чи запис;

– ускладнені записи, факти роз'яснюються додатковими авторськими записами, що дозволяють швидко розтлумачити факт, явище чи незрозуміле поняття;

– враховуються вікові особливості учнів;

– матеріал висвітлений за концепцією самостійного критичного мислення з елементами творчого обрамлення;

– інформаційне забезпечення кожного вікна (блоку) висвітлює матеріал дозовано, без перенасичення текстом, що дозволяє учням опрацювати лише важливе в усталений час без високих психофізичних та часових затрат.

Вказані компоненти дають змогу стверджувати про можливість обґрунтованої роботи учнів з електронним засобом «Тарасовими стежками». Крім того, був наявний контроль над процесом роботи електронного засобу, що запобіг появі неточностей та труднощів у навчальній діяльності слухачів. Саме тому він може бути використаний для висвітлення матеріалу на уроках української літератури в школах.

Електронний підручник навчального призначення з курсу «Шевченківський період» може використовуватися у таких випадках:

– практичне опрацювання: здобуття додаткової інформації, опрацювання текстів, документів, підготування реферативних робіт, перегляд документальних фільмів тощо;

– при викладанні теоретичного матеріалу: демонстрація аудіо та відео записів, колективне чи рольове прочитання текстів;

– при самостійному вивченні: можливий необмежений перегляд інформації у будь-який час.

Отже електронний засіб «Тарасовими стежками» доцільно використовувати в навчальному процесу вчителями-словесниками, оскільки в цілому наявне інформаційне забезпечення академічного рівня реалізує розвивально-виховний вплив – стимулюється пізнавальний інтерес, формується активність учня; реалізується процес глибокого опанування та закріплення матеріалу. Упродовж всієї роботи з програмним засобом учень здатен координувати свої

дії, бути самостійним в роботі та поступово переймати знання без нагляду вчителя. Загальна концепція викладу змісту полягає в забезпеченні простої комунікації, використанні матеріалу в лаконічних, спрощених формах в логічній послідовності із мультимедійною підтримкою.

Електронний засіб навчального призначення «Тарасовими стежками» – це зафіксована систематизована база навчальної інформації, за допомогою якої можна продемонструвати, пояснити явища та процеси Шевченківського періоду в доступних формах роботи. Підручник доцільно впроваджувати в широкий педагогічний обіг, адже він не суперечить нормам та вимогам, а повністю підпорядкований навчальному процесу з врахуванням усіх вікових, психологічних особливостей слухачів та особливих вимог даної дисципліни.

### **Література**

1. Буртовий, С. В. Електронні засоби навчання – від теорії до практики. Методичний посібник / С.В. Буртовий. – Кіровоград: КЗ «КОІППО імені Василя Сухомлинського», 2014. – 48 с.

2. Жуковська, Н.М. Мультимедійні технології на допомогу вчителю літератури / Н.М. Жуковська // Комп'ютер у школі та сім'ї. – № 2. – 2004. – С. 51–55.

3. Кукленко, О. Медіатекст на уроках літератури / О. Кукленко // Українська література в сучасній школі. – №1. – 2003. – С.10–11.

УДК 821.161.2–3.09

***К. І. Шахова***

## **Спогад як компонент внутрішньої архітекtonіки «Записок каторжанина» Євгена Іваничука**

У статті розглядається спогад як один із основних елементів внутрішньої архітекtonіки жанру записок у «Записках каторжанина» Є. Іваничука. Проаналізовано своєрідність індивідуально-авторської модифікації жанру записок у синтезі з повістю. Твір репрезентує



глибоко особисте осмислення теми репресій із залученням автобіографічного фактажу, апелюванням до пам'яті, наявністю двох іпостасей наратора й подвійної перспективи бачення пережитого.

Записки – своєрідний жанр української художньої прози, історія формування якого складає не одне століття, починаючи від «Записок студента» (1841) Є. Гребінки й «Записок причетника» (1869–1870) Марка Вовчка до сучасних «Записок українського самашедшого» (2010) Л. Костенко, «Записок на зап'ястях» (2010) Л. Воронюк, «Записок дилетанта» (2014) А. Лопати тощо. У ХХ столітті жанру притаманне балансування між документалізмом і художністю, яке визначається авторською інтенцією письма («Записки полоненого» О. Кобця, «Записки каторжанина» Є. Іваничука, «Записки солдата» І. Багмута). В основу творення художнього світу більшості записок цього періоду покладені свідчення, спогади, особисті враження письменників. Відтак у записках автобіографізм є жанровою домінантою, факт – інформативною складовою змісту, спогад – асоціативною об'єднуючою ланкою внутрішньої архітекtonіки, що виразно простежується в «Записах каторжанина» Є. Іваничука.

Євген Іваничук – рідний брат українського романіста Романа Іваничука, багаторічний в'язень радянських таборів, письменник і громадський діяч. Його творчість має особливу художню цінність у контексті історико-літературного процесу ХХ століття завдяки осмисленню теми жорстокого й трагічного протистояння людини сталінській тоталітарно-репресивній системі. У її основу покладено власний життєвий досвід митця: у сімнадцять вступив до лав воїнів УПА, не пройшло й півроку, як його заарештували й засудили на п'ятнадцять років каторжних робіт у найвіддаленіших, неосвоєних просторах Радянського Союзу. У «Записах каторжанина» оповідач зазначає: «Неможливо навіть пробувати описати жахи, які панували в таборах того часу. Це не під силу нікому, і здається мені, що минуть віки, а на цій ділянці людського горя, як і тепер, існуватимуть білі плями, цілі білі пустелі» [1, с. 53].

Досвід пережитого – вражаюча й правдива основа творчої реалізації Є. Іваничука як письменника. У записках поєднано документальне й художнє зображення дійсності, як необхідна умова життєвої достовірності. Зрештою, як влучно зауважує Н. Бічуя: «Ми маємо в українській літературі не надто багато книг, убраних у

художні шати, де йдеться про політичну каторгу, набагато більше існує мемуарів, щоденників» [1, с. 7].

Книга автора з асоціативно-метафоричною назвою «Холодне небо Півночі» вийшла друком у 2010 році у львівському видавництві «Піраміда» і включила такі твори, як «Записки каторжанина», «Перші кроки», «Ямба-то» (грунтуються на спогадах і репрезентують мнемотичний дискурс), а також документальні хроніки «Кривавий серпень 1953» і «Яблунівські криниці». Їхня актуальність зумовлена тим, що «проблема реконструкції історії як побудови пам'яті в нашому суспільстві стоїть дуже гостро» [3, с. 17].

Проза письменника, за винятком кількох фахових досліджень, досі лишається поза увагою критики. Зокрема «Записки каторжанина» є об'єктом дослідження Г. Маслюченко («Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття» [4]), яка акцентує на жанровій неоднорідності твору, образі головного героя і проблемно-тематичних площинах. «Записки каторжанина» вона називає поєднанням автобіографічної повісті-свідчення (перша частина – «Крок вліво, крок вправо») і власне мемуарів (друга частина – «Кроки до себе») [4, с. 67].

На думку О. Стадніченко, «Записки каторжанина» репрезентують мозаїку з суб'єктивним поглядом «на історію репресій 1940-х рр. в Україні й Союзі загалом, про гулагівський „анклав”, про табірне життя українських політв'язнів та його моральні уроки» [6, с. 186].

У статті ми зосередимо увагу на дослідженні спогаду як домінанти внутрішньої архітекtonіки «Записок каторжанина» Є. Іваничука, проаналізуємо специфіку індивідуально-авторської модифікації жанру записок.

Розкрити тему репресій у «Записках каторжанина» письменнику вдалося завдяки жанровій своєрідності твору, визначеній, на наш погляд, поєднанням у тексті формально-змістових ознак записок із повістю. З одного боку, оповідь побудована як достовірна історія з життя автора – багаторічного політв'язня. З іншого – не вдаючись до художньої вигадки й перебільшень, письменник подав модель світу як велетенського концтабору репресивної державної системи СРСР, спрямованої на жорстоке й методичне винищення незгідних і непідвладних їй людей. Уточнюючи в підзаголовку жанр «Записок каторжанина» – повість-спогад – Є. Іванчук акцентує на прерогативі художнього мислення над документальним.

Композиційно твір поділено на дві умовно цілісні й завершені частини з семантично місткими заголовками, що концентрують ідейний зміст оповіді. У частині «Крок вліво, крок вправо» показано внутрішній злам людини, яка потрапила в чужу й незнану досі атмосферу радянських тюрем і таборів. Характерний початок повісті – звуковий подразник – репліка-крик чергового в'язниці: «Приймайте новенького!» [1, с. 11], – після якої головного героя різким ударом закидають у тюремну камеру. Свідомість наратора в лаконічних штрихах фіксує деталі оточуючого простору: нюхові («В обличчя вдарила хвиля нагрітого, вологого повітря і міцного запаху немитого людського тіла» [1, с. 11]); зорові («Вгорі, під стелею, у маленькій ніші, закритій грубою залізною арматурою, світлячком блимала маленька лампочка, що не в силі була освітити всю кімнату, а тому тут панувала важка, димчата напівтемрява» [1, с. 11]); тактильні («Бетонна підлога цього приміщення майже суцільно була встелена людьми, які лежали покотом у різних позах, і тільки глибоке дихання свідчило про те, що то не мерці, а живі люди» [1, с. 11]). Такий спосіб «входження» реципієнта в текст дає можливість швидко реконструювати ситуацію.

Від зображення тюремної камери автор переходить до відтворення внутрішнього стану юного Євгена: «У першу хвилину мене огорнув тваринний страх» [1, с. 11]. До хлопця наближалася «гола потвора» [1, с. 11], тіло якої було вкрите татуюваннями (написами, гаслами, порнографічними сценами) – це був «вожак зграї» [1, с. 12] в'язнів цієї камери, який мав влаштувати новачку «посвяту» в арештанти. Головного героя охоплює психологічне й фізичне напруження («тіло моє, як було це вже не раз протягом трьох днів, почало холонуту і дерев'яніти в очікуванні побоїв та знущань» [1, с. 12]) – спогад про розправу над арештантами винищувальних загонів «стрєбків»: «І ось такі зграї скажених псів із людськими обличчями випускали на кожную новопривезену групу заарештованих» [1, с. 12].

Побиття, брутальна тюремна лайка, принизливе стояння з відром води на «параші», втрата свідомості й прихід до тями на брудній бетонній підлозі – перша й найболючіша згадка наратора про перебування у в'язниці: «Цієї миті дуже, як ніколи більше потім, я хотів померти» [1, с. 13]. Оповідач розуміє невідворотність подальших випробувань долі, необхідність пристосовуватися до екстремальних умов життя, пізнати глибину людського «дна»,

зрештою, загартуватися й виробити в собі інстинкт виживання. Автор «свідомо відмовляється від будь-яких згадок про дитинство або “до табірну” реальність, щоб передати стан зека, у якого було забране не лише зовнішнє, а й внутрішнє життя» [4, с. 68]. «Та й що було згадувати, коли свідоме життя почалося і минає в тюрмах» [1, с. 91], – зазначає оповідач.

Сюжет першої частини повісті складається з найважливіших спогадів наратора, у яких «„невигадана історія” особистого життя виникає з глибин пам’яті, зливається з різнорідних епізодів у потік оповіді <...> Автор згадує й відбирає необхідне йому, komponує факти й персонажів, щоб вербально оформити спогад, внести емоційно-оцінні смисли, показати свою ідентичність часу, етносу й культурі» [5, с. 107]. Асоціативний ланцюг спогадів у частині «Крок вліво, крок вправо» включає: перший допит зі звичними для того часу реаліями (уночі, за сфабрикованими звинуваченнями, зі спробою провокації); суд і винесення вироку – п’ятнадцять років каторжних робіт; спогад про пересильну тюрму у Львові, де «„купці” – представники різних табірних систем, „лагів”, відбирають для себе робочу силу» [1, с. 19]; етап до Воркути – «міста, яке тільки народжувалося і стало пізніше символом неволі, горя, жорстокості і свавілля» [1, с. 20]. У кожному слові Є. Іваничук передає загострення й мобілізацію фізичних і духовних резервів головного героя, щоб не втратити людське обличчя серед безликого натовпу каторжан.

Зона Воркутлагу – наступний етап поневірянь Євгена, ще лютіші й абсурдніші умови існування, без ім’я і прізвища, під каторжанським номером КТР Ю-469: «Я не мав права вижити. І такі, як я, у більшості випадків не виживали, адже світ, у якому я опинився, світ боротьби за виживання в будь-який спосіб, не знав жалю, а я не був здатний до тієї боротьби, не підготовлений до неї ні фізично, ні морально, бо був дуже молодим і найважливіше – безвільним „доходягою”» [1, с. 28]. Герой неодноразово говорить про значення випадкових збігів обставин у його долі, сукупність яких, усупереч логіці, допомогла продовжувати боротьбу за життя.

Каторжанське тавро залишило глибокий слід у свідомості оповідача, на що вказують символічні образи межі, зони, кроку: «Здавалося, уся земля, весь світ поділений теж на зони, і життя існує тільки за такими дротами із загнутими гострими колючками» [1, с. 67]. Єдиний і непорушний у дотриманні для всіх в’язнів закон табору – крок вліво, крок вправо вважається втечею, конвой

застосовує зброю без попередження. Здобувши згодом право проживати поза зоною, наратор згадує: «Дивно було ступити той перший крок уліво чи вправо, за який ще вчора так легко можна було поплатитися життям» [1, с. 106]. Довгі роки після амністії, перебуваючи на волі, Євген відчував непереборний страх перед репресивною системою, який навіював необхідність крайньої обережності у вчинках і показної покори перед владою: «Відтепер я мав іти крок у крок з усіма іншими <...> я мусив стежити за кожним своїм кроком, словом і рухом і... боятися. Постійно боятися. Бо ж головне гасло епохи – „крок вліво, крок вправо карається смертю” – залишалось в силі» [1, с. 115].

У другій частині «Записок каторжанина» – «Кроки до себе» – ідеться про фізичну й моральну реабілітацію, повернення колишнього в'язня до нормального життя, складність психологічного стану: «Я стояв, немов на нейтральній смузі між двома формами життя, – тюремною і вільною, за хвилину-дві мусив зробити той перший крок уперед, щоб назавжди відійти від кошмарного буття, яке ще десятки років мене переслідуватиме в снах – не раз пробуджуся я в холодному поту і з радістю усвідомлю, що це тільки звичайний сон» [1, с. 114]. «Кроки до себе» – переважно спогади про освоєння нового фаху на волі, захоплення мисливством і рибальством, закоханість у незвичайну красу природи тундри. Лише зрідка їх переривають тривожні ретроспекції з каторжанського минулого, або реалії «адаптованого» до нових політичних умов репресивного апарату: створення секретних відділів та управлінь, доноси, вербування, цькування. Головний герой ретельно спостерігав за змінами влади, але щоразу доходив невтішного висновку: «Девіз „крок вліво, крок вправо карається смертю”» [1, с. 163] був невід'ємною ознакою «прогнилої» радянської державної системи.

Оформлення книги «Холодне небо Півночі» (на обкладинці – світлина вояка УПА та його дівчини), жанри опублікованих творів (спогади, хроніки), глибоко особистий тон вступної статті-діалогу Н. Бічуї й Р. Іваничука про автора налаштовують реципієнта на серйозне, вдумливе прочитання нефікційних свідчень про історичні події ХХ століття. М. Коцюбинська небезпідставно зауважує, що в художній документалістиці <...> осердя жанру – то своєрідний тандем пам'яті та історії. Пам'ять жива, вона є вічним теперішнім, тримається за щось дуже конкретне – образи людей, речей, жести, настрої; історія тяжіє до абстракцій, до віднайдення взаємозв'язків і

взаємозумовленостей між людьми, речами, подіями» [3, с. 70]. У художніх творах із документальною основою читача «вабить оте потужне випромінення особистості як автора, так і його персонажів» [3, с. 42].

Пам'ять, на думку Л. Кавун, «дозволяє у тісному взаємозв'язку досліджувати різні аспекти світобачення, творчого процесу й художнього світу того чи іншого письменника, що уможлиблюється завдяки багатоманітності цього феномена» [2, с. 73]. Дослідниця акцентує, що пам'ять може бути предметом художнього зображення, категорією поетики, змістоутворюючою категорією окремого твору чи художнього світу митця або ж його світогляду [2 **Ошибка! Источник ссылки не найден.**]. Але якщо функція пам'яті полягає в накопичуванні інформації, то спогад, вважає Л. Ньюбіна, вибирає «<...> найбільш значимі події, визначає комбінацію глобальних і локальних фактів, універсальних та індивідуальних знань, об'єднує минуле й теперішнє <...> У результаті такої селективної роботи створюється мозаїчний сюжет власної долі» [5, с. 109].

«Записки каторжанина» – це своєрідна компенсація письменником пережитих фізичних і моральних критичних відчуттів у сталінських таборах смерті: біль, тваринний страх, голод, хвороби, повільне вмирання тіла, існування якого день у день підтримувалося тільки силою духу й прагненням вижити, не зважаючи ні на що. Є. Іваничук усвідомив потребу залишити свідчення про себе й тих людей, із якими доля його зіштовхнула в жахливому антисвіті реалій ГУЛАГу. По-перше, зображуючи трагічні спогади у творі, автор ніби звільнився від тягаря думок про минуле, «йому навіть не шкода було пережитого» [1, с. 10]. По-друге, письменник відчуває відповідальність перед наступними поколіннями, прагне застерегти від потенційних повторів історії, які «змогли б знову повернути країну у вир репресій і крові» [1, с. 186].

Брат Є. Іваничука, відомий і визнаний письменник Р. Іваничук, згадує: «Я знав, що він пише, він розповідав мені про свої записки, але ж ховався з ними, адже був усе ще там, на Півночі <...> Для Євгена стало б загибеллю, якби хоч хто рядок прочитав тієї правди про воркутинський концтабір...» [1, с. 5]. Жанрова своєрідність «Записок каторжанина» визначена історією їх написання: по завершенню твору Є. Іваничук віддав рукопис брату, правки й зауваги якого торкнулися композиції. Після доопрацювання тексту «із тих записок вилуцилася туга цілісність, вибудувалася повість <...> Євген

оволодів матеріалом, підкорив його, розкрив психологію і філософію каторжанина – політичного в'язня; з фіксації болю і страждань народилася література» [1, с. 6].

Особливістю «Записок каторжанина» є активне залучення спогаду як важливого компонента внутрішньої архітектоніки твору. На текстовому рівні це виявляється у використанні фраз і вставних речень, наприклад: «навічно запам'ятався мені» [1, с. 21]; «Запам'ятався мені один досить оригінальний і якоюсь мірою анекдотичний випадок» [1, с. 40]; «Пам'ятаю такий випадок...» [1, с. 72]; «Не можу не згадати у своїх тюремних спогадах» [1, с. 73]; «І напливають спогади... спогади...» [1, с. 111]; «Пам'ятаю...» [1, с. 111].

У тексті повісті письменник не вдається до означення написаного як записок, але декілька разів називає твір спогадами («<...> сукупність асоціативно-ретроспективних згадок про знайому людину чи певні події з власного життя. На відміну від мемуаристів та автобіографів, автори спогадів не ставлять собі на меті цілісне відтворення образу відомого знайомого чи зображених подій, йдеться лише про фрагментарні уривчасті спомини» [7]). Але в «Записках каторжанина» Є. Іваничук не лише апелює до пам'яті, він прагне багатогранно розкрити внутрішній світ каторжанина, умови його існування, залучаючи свій досвід і знання історичного контексту, опрацьованих додаткових джерел, художніх творів (зокрема, О. Солженіцина, О. Турянського), а також посилання, інколи й цитування, документів [1, с. 180–181]. Оповідь про події чергується з інформативними вставками, із яких читач дізнається про тюремні камери й відповідну поведінку арештантів у кожній із них, про складну будову вугільної шахти, ділянки вентиляції, на якій працював головний герой, про різні служби охорони в'язнів, опис каторжанського табору, співіснування в ньому «каст» кримінального світу тощо. На окрему увагу заслуговують художньо довершені описи суворой природи Півночі Росії.

Наратор у «Записках каторжанина» усвідомлює свою причетність до історії і подає реципієнту власний, суб'єктивний, цілісно вивершений варіант її сприйняття, що є однією з жанрових ознак записок. Історичне тло твору – зображення зародження, розбудови й руйнації табірної системи ГУЛАГу, що відбувалося на очах головного героя. Ретроспективність «Записок каторжанина» визначає неоднорідність, уривчастість, фрагментарність і мозаїчність

структури записів. Оповідь часто переривається авторськими роздумами й ліричними відступами, оцінними судженнями, які, здебільшого, належать зрілому оповідачу: «Сьогодні, оглядаючись на своє тодішнє життя – на роки моєї життєвої катастрофи – із сорокарічної віддалі, я впевнено можу сказати: мені таки щастило. Бо і в найгіршому нещасті перепадало трішечки, якщо його можна так назвати, щастя, бо на цій дорозі мені завжди зустрічалися добрі люди, бо я все ж таки вижив у світі сваволі злобових, боярових, бегматових і багатьох інших тиранів із каторжанськими латками на чолі» [1, с. 28]. Мотиви людяності й любові до життя є наскрізними у творі, утверджують духовну силу і стоїцизм головного героя.

Отже, жанрова своєрідність «Записок каторжанина» зумовлена синтезом ознак записок із повістю. Твір репрезентує глибоко особисте осмислення теми репресій із залученням автобіографічного матеріалу як життєво достовірної основи зображеного. Особливістю авторської модифікації записок Є. Іваничука є ретроспективність, апелювання до пам'яті, тому у внутрішній архітектоніці художнього тексту важлива роль спогаду. Дві іпостасі наратора (юний Євген і зрілий автор-оповідач) детермінують подвійну перспективу бачення пережитого. Сюжет «Записок каторжанина» – це своєрідне нанизування асоціативно пов'язаних спогадів, яке доповнюється роздумами й ліричними відступами, емоційно-оцінними судженнями, насиченими інформативними вставками. Превалювання художнього мислення над документальним відчувається в майстерному відтворенні письменником моделі радянського репресивно-тоталітарного світоустрою й трагедії існування людини в ньому. «Записки каторжанина» Є. Іваничука – це водночас повість-застереження, вагомий літературно-мистецький набуток національного й загальнолюдського значення.

## Література

1. Іваничук, Є. Записки каторжанина / Є. Іваничук // Іваничук Євген. Холодне небо Півночі. – Львів: ЛА «Піраміда», 2010. – С. 11–186.
2. Кавун, Л. Вертикальний контекст: категорія пам'яті літературної творчості / Лідія Кавун // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. присвячується 75-річчю д-ра філол. наук, проф. М. К. Наєнка. – Донецьк: ДонНУ, 2013. – Вип. 20 / [редкол.: В. А. Просалова (відп. ред.) та ін]. – С. 70–77.
3. Коцюбинська, М. Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної



української літератури / Михайлина Коцюбинська. – Київ: Видав. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 70 с.

4. Маслюченко, Г. О. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття: дис. ...канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Г.О. Маслюченко // Дніпропетровськ, 2004. – 212 с.

5. Ньюбина, Л. М. Человек вспоминающий / Л. М. Ньюбина // Человек. – 2010. – № 2. – С. 107–114.

6. Стадніченко, О. О. «Холодне небо Півночі» Євгена Іваничука: автобіографічно-мемуарний дискурс / О. О. Стадніченко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Філологічні науки. – Луганськ: ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2013. – Вип. 22. – С. 185 – 193.

7. Черкашина, Т. Ю. Формування жанрів спогадової літератури / Т. Ю. Черкашина // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки. – Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2013. – Вип. 4 – 11. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://litzbirnyk.com.ua/vipusk-4-11-2013>.

Навуковае выданне

**Чарнобылем не зарасце:  
традыцыі матэрыяльнай  
і духоўнай культуры  
Усходняга Палесся**

У дзвюх частках

Частка 2

Адказныя за выпуск:

*А. А. Лашкевіч,  
К. В. Лёгенькая*

Падпісана да друку 18.05.2016. Фармат 60x84 1/16.  
Папера афсетная. Рызаграфія. Ум. др. арк. 14,2.  
Ул.-выд. арк. 15,5. Тыраж 25 экз. Заказ 362.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:  
установа адукацыі  
“Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт  
імя Францыска Скарыны”

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вырабніка,  
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 1/87 ад 18.11.2013.  
Спецыяльны дазвол (ліцэнзія) № 02330 / 450 ад 18.12.2013.  
Вул. Савецкая, 104, 246019, Гомель



