



Классика
И
СОВРЕМЕННОСТЬ

Врест 2011

Учреждение образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»
Кафедра теории и истории русской литературы

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник научных трудов молодых ученых-филологов

Брест
БрГУ имени А.С. Пушкина
2011

УДК 82.09(082)
ББК 83

Рецензенты:

профессор кафедры литературы Северо-Восточного государственного университета
доктор филологических наук, профессор

Г.А. Склейнис

доцент кафедры русского языка Белорусского государственного университета кандидат
филологических наук, доцент

Л.Р. Супрун-Белевич

Редакционная коллегия:

заведующая кафедрой общего и русского языкознания учреждения образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»
кандидат филологических наук, доцент

О.Б. Переход

доцент кафедры истории белорусского языка и диалектологии учреждения образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»
кандидат филологических наук, доцент

Н.Р. Якубук

Эксперт по электронным изданиям:

доцент кафедры высшей математики учреждения образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»
кандидат физико-математических наук, доцент

С.А. Марзан

Классика и современность : сборник научных трудов молодых ученых-филологов; под ред. Т. В. Сенькевич. – Брест, 2011. – 333 с.

В сборник вошли статьи молодых ученых-филологов Беларуси, России, Украины, Польши, посвященные проблемам современной науке о литературе, лингвистике.

Адресуется специалистам-литературоведам, лингвистам, философам, учителям-словесникам, студентам-филологам, учащимся средних общеобразовательных учреждений.

УДК 82.09(082)
ББК 83

ISBN 978-985-473-728-7

© УО «Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина», 2011

А. Агапова (Москва, Россия)

ЭЛЕМЕНТЫ СКАЗА В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ П.П. БАЖОВА «ЗЕЛЕНАЯ КОБЫЛКА»

Классик русской и советской литературы Павел Петрович Бажов, автор известных всем с детства таких произведений, как «Малахитовая шкатулка», «Каменный цветок», «Медной горы Хозяйка», «Серебряное копытце» и других, лауреат Государственной (Сталинской) премии 1941 года, также является создателем двух автобиографических повестей о детстве «Зеленая кобылка» и «Дальнее – близкое». Свои собрания сочинений Бажов называет: «Малахитовая шкатулка», «Уральские сказы». Уже самим названием определяется литературная форма произведений. Что же такое сказ в фольклоре и литературоведении? В фольклоре – это, действительно, жанр, в литературе – форма, так как в ней стилизуется фольклорный жанр. Как понимается «сказ» историками литературы? По мнению А.П. Чудакова, сказ – это «особый тип повествования, ориентированный на современную живую, резко отличную от авторской, монологическую речь рассказчика, вышедшего из какой-либо экзотической для читателя среды» [7, 382]. В первой половине XX века сказ нашел применение в качестве термина для обозначения жанра якобы новых рассказов. Впервые это слово появилось, вероятнее всего, по авторскому обозначению своих рассказов П.П. Бажовым. Однако позже ученые установили, что сказ не обозначает даже нового фольклорного явления. С.Н. Азбелев по этому поводу писал: «Некоторые исследователи давно уже утверждали, что новый жанр в фольклоре возник и процветает – это жанр «сказов». Выяснилось, что эти исследователи по существу выдавали желаемое за действительное. «Сказы» оказались преданиями, легендами, сказкам, воспоминаниями, т.е. жанрами, которые существуют уже многие сотни лет. Современные исследователи рабочего фольклора пока не привели данных, которые действительно свидетельствовали бы о возникновении новых жанров» [1, 126]. В русской литературе XX века внимание к сказовой традиции общеизвестно. Интерес к данной форме тотален в 20-е годы. Именно тогда революция дает «слышимое слово» (В. Маяковский) новому герою – человеку из народа, тогда литература выдвигает сказ как одну из главенствующих форм повествования. К ней принадлежат Б. Шергин («Шиш Московский»), С. Писахов («Сказы и Сказки»), В. Белов («Бухтины Вологодские»). В русле данной традиции работал и П.П. Бажов. Являясь собирателем народных сказов, художником, формировавшим сказовую традицию в XX веке, он не мог не привнести сказовую форму и в свои автобиографические повести.

Будучи непревзойденным мастером сказовой формы, писатель создает свои произведения, опираясь на уже хорошо знакомую традицию, и показывает читателям жизнь горнозаводского населения. П.П. Бажов стремится раскрыть внутренний мир своих героев, дать объяснение их словам и поступкам. Обращаясь к прошлому, писатель показывает в своих героях силу русского национального характера, русского духа. Давая определение тому, что же главное в его повести о детстве «Зеленая кобылка», он писал: «В библиографических заметках отмечают «живо, весело, занятно». Вот и все, а о главном никто даже не упоминает. Так и быть, скажу «о чем мечталось, когда писалось». Приключения мальчуганов, помощь революционеру – всё это фабульные крючки и петельки. Главным ставилось другое и совсем не маленькое. Хотелось по-другому показать воспитание ребят в средней рабочей семье, в противовес тому, что у нас нередко изображалось. Да, была темнота, были и нужда и материальная ограниченность, но ребята не слабосильными росли: из них выходили те мастера и подмастерья, которые играючи ворочали шестипудовыми клещами и подбрасывали в валок тяжелые полосы раскаленного железа» [2, 375]. Вся повесть, написанная в 1939 году, пронизана сказовыми элементами. Будучи наследником традиций Серебряного века, автор во многом привнес их и в свои произведения. Символично уже само название повести. Что такое зеленая кобылка? Это кузнечик, который является хорошей наживкой для рыбной ловли. Кобылка – сюжетобразующий компонент повествования, глубоко символический образ. В фольклоре зеленый цвет ассоциируется с водяным, который заманивает нерадивых людей в болото или тянет ко дну на глубине. Именно эта «зеленая» завела ребят на далекий пруд, где они ловили рыбу, несмотря на строгий запрет родителей. Благодаря кобылке ребятам приходится пройти испытание и выйти из него победителями. Один из мальчишек, Кольша, говорит: «Ну-к, заведет нас Зеленая. Вот и завела». В обыденной же речи «кобылка» – строптивая молодая лошадка, которая в укладе русской жизни и помощник, и трудяга, так что само название рождается как «новый жизненный свернутый сюжет» [5]. Заблудившись, дети приходят на болото, где чуть не утонули, но при этом спасли жизнь раненому революционеру. Действительно, в заглавие выносятся далеко неоднозначный образ, диктующий и «путь героя», и сказовую форму всего повествования.

Характерной чертой бажовского стиля является инверсионность строя, которая, как известно, неотъемлемая черта сказа. Напомним, что инверсия – нарушение «естественного» порядка слов. У П.П. Бажова уже в самих названиях некоторых сказов этот прием функционален: «Медной горы Хозяйка», «Старых гор подаренье», «Дорогой земли виток». «Бажов

уже самым заглавием расставляет необходимые смысловые акценты, задает сказовую интонацию и «живописную» доминанту» [6, 45]. Яркие примеры инверсии присутствуют и в «Зеленой кобылке». Например, название одной из глав звучит, как «В лесу под выстрелами». Инверсия присутствует в речи автора и героев, что придает повествованию особый колорит («Так вы, нето, по загородам ступайте»).

Огромную роль на формирование сказовой формы повести оказали пословицы, поговорки, прибаутки и заговоры, которые присутствуют в повествовании. Приведем некоторые из них: «Кобылка, кобылка, дай мне смолки» – обращение к живому существу, своего рода призыв, молитвенное прошение; «Замах большой – добыча малая», «Много узнаешь – дедком станешь» (в данном примере имеет место перефразирование пословицы «Много будешь знать – скоро состаришься»); «У них палка, у нас затылок». Все эти примеры показывают, насколько сильны традиционные для русской жизни духовно-нравственные основы героев повести: старина для них не экзотика, а подлинная память, им дано почти изначально-природное чувство красоты родного слова и природы.

В «Зеленой кобылке» стилизуются некоторые элементы ярмарочного повествования. Вспомним эпизод разговора мальчуганов со стариком, который нес караул. По своей форме и содержанию он напоминает разговор двух шутов в ярмарочный день:

– Дедко, что там случилось? – крикнул Петька. – Свинушка отелилась, – откликнулся старик. – Нет, ты скажи толком. – Толком – с волком, со мной – шутком. – Свадебщик, видно, – догадался Петька и громко закричал: – Ездок – зелена муха. Пимы потерял. – Я потерял, ты подобрал – кто вором стал? – откликнулся старик. – Тьфу ты, стара шишага, не переговоришь такого! – плюнул Петька.

Прием стилизации характерен для сказовой формы повествования, так как сказ по сути сам является стилизацией устной речи: «Сказ есть воссоздание образа, «портрета» устного слова через наиболее выразительные его черты» [3,11]. Итак, говоря о стилизации устной народной речи в своих сказах, сам П.П. Бажов отмечал: «Главная трудность найти подходящее слово. Все-таки ведь обычно говоришь и пишешь на знакомом литературном языке. И переключение на народную речь прошлого нелегко даже и тем, кому эта речь была с детства знакома. Вторая трудность – подыскивание выразительного слова, которое бы, даже будучи совершенно новым для читателя не заставляло бы его лезть в словарь, а укладывалось в сознании как привычное, вполне понятное» [2, 373]. Писатель блестяще справляется с этими задачами. Речь его героев глубоко народна, в ней звучит, действительно, народный дух: «– Не забоймся, тетенька! Не маленькие, поди!»; «Не иголка, главное дело...

Укажут ему дорожку, укажут! Сибирь-то... она на всех, главное дело хватит». Бажову мастерски удастся передать колорит местного общения, показать, что красота народного языка в его простоте.

В повести имеет место и подражание сказочному, былинному, песенному складу. Подтверждением этому является вроде бы простое на первый взгляд, описание леса: «В лесу становилось темно. Трава под ногами потемнела и казалась мертвой. Откуда-то появилось много мелких черных сучьев. Куда ни ступишь – хрустят...» [2, 87]. Данным описанием автор пытается добиться эффекта осознания читателем того страха, который испытывают дети. И мы действительно чувствуем себя соучастниками событий. В этом и заключается высшее мастерство писателя.

Отметим, что повесть удивительного уральского писателя пронизана сказовыми элементами. Они проявляются не только на уровне текста и языка героев, но и благодаря фольклорным образам и мотивам. Общее впечатление о сказе складывается и благодаря описательной стороне и восприятию читателем тех или иных явлений и событий.

Традиция русского сказа, воспринятая Бажовым через фольклор и творческую манеру его предшественников, творческое наследие самого писателя дают основание думать, что «дух народа может быть сохранен и приумножен в бережно собранном и мастерски обработанном настоящим художником Слове» [6, 46].

Литература

1. Азбелев, С.Н. О жанровом составе прозаического фольклора русских рабочих / С.Н. Азбелев // Устная поэзия рабочих России : сб. ст. – М. ; Л., 1965.
2. Бажов, П.П. Соч. : в 3 т. / П.П. Бажов. – М., 1976. – Т. 3.
3. Завгородняя, Г.Ю. Стиль и стилизация в русской классической прозе / Г.Ю. Завгородняя. – М., 2010.
4. Зуева, Т.В. Сказ / Т.В. Зуева // Русский фольклор: Словарь-справочник. – М., 2002.
5. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности / Ю.И. Минералов. – М., 1999.
6. Минералова, И.Г. Бажов П.П. / И.Г. Минералова // Русские детские писатели XX века: Библиографический словарь. – М., 2001.
7. Чудаков, А.П. Сказ / А.П. Чудаков // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.

Д. Анисовец (Гомель, Беларусь)

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ЧЕРТЫ ЛИТЕРАТУРЫ АБСУРДА В XX ВЕКЕ

Абсурд актуализируется в западноевропейской литературе на рубеже XIX–XX веков в авангардных формах искусства. Но наиболее ярко и полно абсурд проявил себя в модернизме. Модернизм – завершающий этап развития искусства эпохи модерна. Эпоха модерна начиналась с веры в прогресс, гармонию, разум, а завершилась разочарованиями и ужасом перед человеком и созданной им культурой. Модернизм крайне пессимистичен, исходит из того, что мир изначально трагичен и абсурден (основной тезис «мир есть абсурд»).

Главным основоположником концепции абсурдизма в прозе XX века считается Франц Кафка. Абсурдность является самой характерной чертой прозы Кафки. В его произведениях абсурд пронизывает все грани бытия. Писатель исследовал такие актуальные для современности темы, как отчуждение, одиночество, несвобода, страх перед жизнью. А в самом центре этого – абсурд. Художественной манере Кафки присущи строгая логика развития мысли и сюжета, аллегоричность и многозначность, сочетание ирреального и реального. А. Камю писал: «Секрет Кафки в этой фундаментальной двусмысленности. Он все время балансирует между естественным и необычным, личным и универсальным, трагическим и повседневным, абсурдом и логикой» [2, 94]. Самое бессмысленное и необъяснимое у Кафки происходит в обыденной обстановке. В его произведениях действуют обычные бродяги, лифтеры, портье отелей, судейские чиновники, коммивояжеры, адвокаты, врачи. Кафка изображает преимущественно реальные, ничем не примечательные вещи, предметы, явления. Абсурд появляется тогда, когда Кафка ставит их в определенную зависимость от элементов нереальных или просто друг от друга – он заключен в ситуациях, в расположении предметов. Нереальное и действительное Кафка скрепляет между собой монотонным авторским рассказом, «объективным» по форме. Суд и чердак – явления вполне обычные. Однако если поместить суд на чердак и сообщить, что служащие этого суда сидят на всех чердаках всех домов, то такой суд станет чем-то абсурдным.

В поэзии первой половины XX века абсурд занимает важное место в творчестве Александра Введенского, наиболее талантливого представителя поэтической школы ОБЭРИУ. Нелогичность жизни, ощущение бессвязности мира и раздробленности времени – основные проблемы его творчества. В результате главной темой творчества Введенского стала

бессмыслица. Введенский считал, что лишь в бессмыслице заключена истинная логика существования мира, что только абсурд передает бессвязность жизни и смерти в постоянно меняющемся пространстве и времени. Модели бессмыслицы создаются Введенским различными способами. Один из них – сочетание категориально различных поэтических элементов типа рукомойники и паства, двухоконная рука, ходи говорю шепотом. Другой – столкновение элементов, несовместимых по смыслу, – молча гаркнул. Характерным для творчества Введенского является употребление словесных рядов, которые переходят в процессе порождения мысли от некоторой первоначальной осмысленности к бессмысленности: «...Я сидел в своей гостиной, / я сидел в своей пустынной, / я сидел в своей картинной, / я сидел в своей старинной, / я сидел в своей недлинной / за столом...» [1]. Первые члены таких рядов являются осмысленными, последующие же – абсурдны. Если в ранних произведениях Введенского бессмыслица ощущается как нарушение привычных семантических и синтаксических связей, то в более поздних она воспринимается как способ фиксации более глубокого и точного смысла, хотя этот смысл и не может быть рационально сформулирован.

В середине XX века был создан «театр абсурда», который в полной мере отразил принципы литературного абсурдизма, разрушил устоявшееся представление о стабильном и рациональном положении вещей. Театр абсурда – общее название для драматургии неоавангарда 1950–70-х годов, создавшей на принципах авангардного театра собственную поэтику абсурда. Главные представители – Эжен Ионеско, Сэмюэл Беккет, Артюр Адамов, Эдвард Олби [3, 303]. Термин «театр абсурда» впервые использован театральным критиком М. Эслином в 1961 году. Первыми создателями абсурдистского направления в театре были Э. Ионеско и С. Беккет. Именно по отношению к их пьесам впервые был употреблен термин «антидрама». Эстетику театра абсурда предугадал еще Л. Шестов в «Апофеозе беспочвенности» (1905). «В драме будущего, – писал он, – обстановка будет совсем иная, чем в современной драме. Прежде всего будет устранена вся сложность перипетии. У героя есть прошлое – воспоминания, но нет настоящего: ни жены, ни невесты, ни друзей, ни дела. Он один и разговаривает только с самим собой или с воображаемыми слушателями. Живет вдали от людей. Так что сцена будет изображать либо необитаемый остров, либо комнату в большом многолюдном городе, где среди миллионов обывателей можно жить так же, как на необитаемом острове. Отступить назад к людям и общественным идеалам герою нельзя. Значит, нужно идти вперед к одиночеству, абсолютному одиночеству» [4].

Действительно, театр абсурда вводит в драму некие «предельные элементы». В них можно увидеть «предельные» человеческие типы – это

калеки, старики, сумасшедшие. В них подчеркивается «предельная ситуация» – например, персонажи находятся в запертой комнате. И этот принцип определенным образом, в том числе и эмоционально, должен был воздействовать на публику. И часто это воздействие рассчитано на то, чтобы вызвать шок, возникающий при осознании полной бессмысленности человеческого существования и бытия как такового.

И Ионеско в антипьесе «Лысая певица» (1950), и Беккет в трагикомедии «В ожидании Годо» (1953) пытались показать, что представляет собой человек в мире абсурда. Общество для Ионеско – сила, убивающая индивидуальность. Он считает главным злом непреодолимое стремление повиноваться, найти для себя какие-то идеи, систему взглядов, которые позволили бы человеку избавиться себя от обязанности думать, вырабатывать собственное отношение к происходящему. Беккет утверждает одиночество как единственный путь оградить себя от участия в царящем на свете безумии. Смерть выступает у него как символ абсурдности бытия. Беккет подходит к абсурду бытия как к абсолютной реальности, как единственной реальной реальности.

Таким образом, абсурд в литературе XX века представляет собой художественную реакцию на кризис сознания и выражается в отрицании и разрушении устоявшихся форм и смыслов. Тенденция к разрушению приводит к появлению новых жанров, в частности, жанра «антидрамы». Абсурдистским произведениям присущ хаотичный, разорванный, алогичный стиль (синтаксическая бессмыслица, оксюморонность), или напротив – сохранение подчеркнуто строгой логичности повествования в сочетании с нереальностью происходящего, как в прозе Ф. Кафки.

Литература

1. Введенский, А.И. Четыре описания [Электронный ресурс] / А.И. Введенский. – Режим доступа: <http://vvedensky.by.ru/poetry/4opis.htm>. – Дата доступа: 24.03.2010.
2. Камю, А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / А. Камю. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с.
3. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 384 с.
4. Шестов, Л. Творчество из ничего [Электронный ресурс] / Л. Шестов. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/shestov/apof1.html>. – Дата доступа: 08.01.2011.

А. Атаев, Р. Рахимов (Брест, Беларусь)

ВТОРИЧНАЯ НОМИНАЦИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ

Профессиональная лексика русского языка представляет собой сложную систему, в структуре которой могут находиться общеупотребительные слова, общенаучные, общетехнические термины, а также термины других термосистем. Техника, как особая область человеческой деятельности, связана с изучением, применением, усовершенствованием способов и орудий производства с весомым фактором развития общества и выполняет в нем самые разные функции и соответственно подразделяется на разные группы: технику транспорта и связи, технику военного дела, технику культуры и быта, медицинскую технику, технику управления, технику процесса обучения, технику научных исследований и др. Каждая из них, в свою очередь, подразделяется на активную и пассивную. Активная техника объединяет орудия производства, машины, аппараты управления, пассивная – объединяет систему производства, производственные помещения, технические снаряжения, системы связи, железнодорожные мосты, каналы, а также технические способы распространения информации. Современная жизнь немыслима без техники. Поэтому технические термины находим во многих науках и почти в каждой практической области, в частности, в авиации, астронавтике, гидрологии, водном транспорте, медицине, космонавтике, на радио и телевидении, а также в разных системах связи. Обычно разделяют узкоотраслевые и широкоотраслевые технические термины. Последние свойственны всем техническим дисциплинам. Контактируя между собой, технические направления могут обмениваться терминами, пополняя таким образом свои терминологические фонды. Термины могут использоваться в готовом виде, не изменяя своих форм, содержания или только частично сохраняя форму и наполняя ее новым содержанием. Такое взаимодействие естественное и обусловленное между смежными техническими дисциплинами, однако наполнение технического словаря [1] общеупотребительными словами и нетехническими терминами вызывает интерес. Словарь техники содержит термины: 1) классических наук, 2) технических наук, 3) нетехнических наук, 4) переосмысленных общеупотребительных слов. В центре нашего внимания находятся термины третьей подгруппы, которые заимствуют названия других, нетехнических термосистем, полностью или частично меняя их содержание. Например, из филологических дисциплин в технику перешло слово *формант*, которое в языкознании имеет значение ‘часть слова, то же, что и аффикс’. В технике эта лексема обозначает ‘акустическую

характеристику звуков речи, которая связана с уровнем частоты звучащего тона и образует тембр звука', то есть значение термина совершенно иное. Например, медицинский термин *бандаж*: обозначает 'медицинский хирургический пояс или повязка для поддержания в нормальном положении некоторых органов или частей тела'. В технике этот термин наполнился уже другим понятийным содержанием, это – 'пластмассовая стяжка, которая натягивается на электронноизлучающую трубку'. Музыкальный термин *октава* – это 'интервал, который охватывает восемь ступеней', а в технике он обозначает 'внесистемную безразмерную единицу частотного интервала, который вдвое изменяет частоту колебаний'. Можно привести ряд других примеров: *зонд, порог, память, магазин, канавка, кожух, свечка* и др. Приведенные примеры свидетельствуют, что лексемы других терминологий, попадая в технику, меняют объект номинации, а соответственно, и свое предыдущее содержание, хотя их функциональные особенности остаются без изменений. Семантическому переосмыслению подвергаются как слова славянского происхождения, так и заимствованные. Нередко толчком для семантического перенесения может стать первичное значение заимствованного слова. Такое сосуществование терминов часто трактуют как межотраслевую омонимию. Кроме того, В.В. Виноградов [2] считал, что семантическое словообразование в формировании омонимов заключается посредством расхождения значений полисемичного слова. Для выяснения функций семантической деривации обозначенного нами термина необходимо рассмотреть семантическую структуру производственного и производящего слова. Под семантической структурой будем понимать совокупность всех значений слова. А под семантической структурой значения единство всех сем, которые составляют это значение. Если под многозначностью понимать наличие взаимосвязи всех значений слова, а под омонимией отсутствие такой связи и если каждое отдельное значение рассматривать как набор элементарных значений, тогда наличие или отсутствие взаимосвязи между другими значениями слова можно интерпретировать как наличие или отсутствие в них общих элементарных значений. Таким образом, рассмотрев ряд таких технических терминов, мы пришли к выводу, что образование вторичной номинации может быть результатом омонимии или полисемии. Однако можно констатировать, что явление вторичной номинации в технике хотя и существует, но не часто и на данном этапе не является активным словообразовательным процессом.

Литература

1. Политехнический словарь. – М., 1989.
2. Виноградов, В. В. Современный русский язык / В. В. Виноградов. – М., 1972.

А. Бараноўскі (Гомель, Беларусь)

СПЕЦЫФІКА РЭАЛІЗАЦЫІ ВІТАЛЬНЫХ МАТЫВАЎ У ВЕРСЭТАХ А. РАЗАНАВА

Версэты А. Разанава ўяўляюць сабой паэтычныя расповеды, блізкія па сваім змесце да прытчаў, з якімі іх яднае перш за ўсё ўвага да архетыповых з’яў жыцця, парабалічнасць і наяўнасць пэўнага сюжэтнага руху. У адрозненне ад іншых арыгінальна-аўтарскіх наватвораў (вершаказаў, квантэм, пункціраў, зномаў), тут аповед нярэдка вядзецца ад першай асобы, дзякуючы чаму паэт набывае магчымасць мадэліраваць паэтычную сітуацыю такім чынам, што рэальнасць і выдумка становяцца непадзельнымі. Версэт у большасці выпадкаў заканчваецца сказам-вынікам, які з’яўляецца своеасаблівым ключом, штуршком для інтэлектуальна-рэфлексійных разваг, але ніколі – адназначнай маральнай высновай: “Мы жывём у свеце, // дзе вечар змяняецца / раніцай, вясна – восенню, / жыццё – смерцю, / дзе час рухаецца ў адзін бок, / дзе адзіная адвечная ўстойлівая апора – / гэта страчванне яе: вырай” [2, 221].

Несумненна, што ў паэзіі А. Разанава прэваліруе вітальны пачатак. Эксперымент у галіне формы мае трывалы падмурак у выглядзе філасофскага зместу – паэт імкнецца адказаць на спрадвечныя пытанні, раскрыць таямніцы быцця. Можна меркаваць, што крыніцай віталістычных поглядаў з’яўляецца незадаволенасць аўтара механістычным тлумачэннем рэальнасці. Сцвярджаючы нятоеснасць рэчаіснасці сукупнасці хімічных, фізічных і механічных з’яў, паэт абсалютызуе якасную своеасаблівасць жыцця, прыцягваючы для яго тлумачэння нематэрыяльныя фактары, у тым ліку вобраз душы.

Відавочна, што аўтарская канцэпцыя жыццесцвярджэння створана пад уплывам усходняй філасофіі: жывое можа страціць свае вітальныя якасці без унутранага стрыжня-душы, і, наадварот, на думку аўтара, мёртвае з цягам часу можа ажыць: “Там, дзе ён пабывае, / Жыццё адраджаецца нават з прысаку, / Нават з жуды” [2, 399] (“Дождж”). Падобная думка гучыць і ў вершы “Пагарджаны прарок”: “Вось мёртвае ажыло. / І вось, жывое змярцвела” [2, 364].

Адной з асаблівасцей мастацкай свядомасці А. Разанава, у тым ліку і віталістычнай канцэпцыі, з’яўляецца хісткасць, няўлоўнасць мяжы, якую праводзіць паэт паміж мінулым і сучаснасцю, паміж мёртвым і жывым: “З левага боку – поле, і з правага – поле, / а проста – мяжа: / на ёй божыя слёзкі, на ёй свінец, / і бацька, панурыўшы галаву, / стаіць на мяжы з касою” [2, с. 244] (“Мяжа”). Няспынны калаўрот падзей, дзе на змену мёртваму прыходзіць жывое, дзе за мінулым крочыць будучае, –

абавязковая ўмова існавання свету ў лірыцы творцы: “Счарнела касільна, / праз скошаную траву прарасла маладая... / ...на небе адразу два месяцы – ветях і маладзік” [2, 244] (“Мяжа”).

У паэзіі А. Разанава, і ў прыватнасці ў працытаваным вершы, усё мае сваю пару, сваю супрацьлегласць: скошаная трава супастаўляецца з маладой, ветях – з маладзіком. Для стварэння пэўнага эмацыянальнага фону паэт карыстаецца не толькі гукавымі сродкамі, але і поўнай адсутнасцю апошніх. Так, бацька, які прыходзіць з таго свету са счарнелай касільнай, не прамаўляе ні слова. Атмасферы засмучанасці спрыяюць і прырода, і штучныя аб’екты (два месяцы, каса, скошаная трава). Як бачым, падкрэсленая ўвага да рэчыўнасці назіраецца ў творчасці паэта не толькі ў жанрах вершаказаў і квантэм, але і ў версэтах. Бо гэты, так бы мовіць, “штучны” свет набывае магчымасць гаварыць не з дапамогай гукаў, а праз адчуванні. Рэчы, што, па словах паэта, “апошняя цела людзей, якое жыве найдаўжэй” [1, 254], ствараюць адметны свет, які гэтаксама, як і чалавечы, існуе па сваіх законах.

Зварот А. Разанава да новай рэальнасці, ці, дакладней, метарэальнасці, па словах Г. Кісліцынай, “гэта прысуд рэчаіснасці” [1, 82]. Такая пазіцыя даследчыцы невыпадковая, бо, працягвае яна, “няма сэнсу дзяліць свет, калі людзі ўсіх краін, нацыянальнасцей, веравызнанняў і палітычных поглядаў стаяць на парозе атамнага няшчасця” [1, 83]. Імкненне А. Разанава да разгадкі спрадвечных таямніц быцця Г. Кісліцына звязвае з эсхаталагічным (г.зн. звязаным з канцом свету) настроем.

Пастаянныя перашкоды на шляху да спазнання таямніц быцця толькі павышаюць цікаўнасць лірычнага героя, і ён вучыцца іх пераадолюваць: “Бачу праз перашкоду. / Думаю праз перашкоду. / Праз перашкоду жыву” [2, 235] (“Перашкода”).

Магчыма, гэта перашкода, як і ў вершах У. Арлова, з’яўляецца своеасаблівым медыумам, “дзвярыма”, за якімі хаваецца тагасветная, неспазнаная рэальнасць, куды лірычны герой хоча патрапіць, але баіцца не вярнуцца: “І стала сонца зямлёй. / І стала зацьменне целам” [2, 235]. Лірычны герой ведае рашэнне праблемы, але пазбавіцца сябе ён пакуль не гатовы: “Мне падабаецца жыць – але адно / толькі жыць не магчыма, / мне падабаецца ведаць, / што людзі мяне разумеюць – аднак, / аднак гэтаму разуменню / пярэчыць неадольная перашкода, / і гэтая перашкода я сам” [2, 343].

Ставіць перад сабой мэту і ісці да яе, абмінаючы бар’еры, набіраючыся вопыту, спазнаючы свет, – вось першазадача лірычнага героя. Але паступова персанаж прыходзіць да разумення абсурднасці такога існавання, ён усведамляе: “...Я – мэта, што тоесна перашкодзе” [2, 231]. Паводле А. Разанава, абмежаванасць чалавечай асобы становіцца асноўнай

прычынай гарманічнага існавання апошняй у навакольнай рэчаіснасці. Вынікае, каб павялічыць “радыус” сваіх магчымасцей і спазнаць свет, трэба страціць мэту, страціць сябе: “І ўсё менш ува мне мяне, і ўсё больш бязмежжа” [2, 230]. Толькі вызваліўшыся ад паўсядзённага цяжару, можна набыць вольнасць. А смерць як пэўная яе альтэрнатыва прадстаўляе значна больш магчымасцяў у параўнанні з дакладна акрэсленымі межамі папярэдняга існавання. Яна ж, з’яўляючыся пачаткам новага жыцця, абяцае лірычнаму герою тое, што ён ужо некалі меў: “Я авалодваю доляй, доўжуся ў заваёвах, / аднак мае новыя дні як найвялікшую мэту / мне адкрываюць, што ўжо мінула, / і як найвялікшую ўзнагароду / мне абяцаюць тое, што я ўжо меў” [2, 347].

Памерці ў гэтым свеце, каб потым нарадзіцца ў яшчэ невядомым, – формула вечнага існавання, у якой выразна адчуваецца захапленне аўтара ўсходняй філасофіяй. Смерць – гэта тое жыццё, якое чалавек змяніў на іншае. Яна ж – адсутнасць жыцця для таго, хто ўяўляе яго на зямлі адзіна магчымым: “Я надаю жыццю сэнс, / і жыццё здзяйсняецца мной і са мною, / паказваючы, / што яно можа, што – не” [2, 347].

Характэрнай рысай віталістычнай канцэпцыі А. Разанава з’яўляецца поліантычнасць мастацкай рэальнасці. Лірычны герой не толькі з’яўляецца сукупнасцю шмалікіх вобразаў, з’яднаных у адзін, а і сам можа выступаць дэміургам, ствараючы новыя арыгінальныя сусветы. Усёмагутнасць чалавека, на думку паэта, звязана з яго крэатыўнымі магчымасцямі, воляй і розумам, сам ён пры гэтым становіцца не проста часткай рэальнасці, а ўяўляе сабой асобны свет: “І мы, здзіўляючыся, разумеем, // Што мы гэтаксама зямля, // У якой схаваныя нейчыя скарбы” [2, 346].

Такім чынам, віталістычная канцэпцыя, пакладзеная ў аснову многіх вершаў, цалкам раскрывае сутнасныя характарыстыкі творчасці А. Разанава. Паэт прадставіў уласную мадэль светабудовы, пашырыўшы межы рэальнага да неспазнавальнага. Лірычны герой верыць, што смерць можна “апярэдзіць”, а жыццё – рэч шматмерная і бясконца.

Літаратура

1 Кісліцына, Г. Алесь Разанаў: Праблема мастацкай свядомасці [Тэкст] / Г. Кісліцына. – Мінск : Беларуская навука, 1997. – 143 с.

2 Разанаў, А. Танец з вужакамі : Выбранае. Лірыка [Тэкст] / А. Разанаў. – Мінск: Маст. літ., 1999. – 462 с.

I. Барычэўская (Брэст, Беларусь)

ХАРАКТАРЫСТЫЧНЫЯ ОНІМЫ Ё РАМАНЕ Г. МАРЧУКА “БЕЗ АНГЕЛАЎ”

Раман Г. Марчука “Без ангелаў” – гэта гісторыя людзей, якія прайшлі праз выпрабаванні вайны, сталінскага тэрору, хрушчоўскай бяхлебiцы. Ствараючы яркую панараму жыцця краiны ў пераломныя, трагiчныя часы, маляючы партрэты герояў эпохі, Г. Марчук выкарыстоўвае выяўленчыя магчымасці антрапанiмiчнай лексiкi. Iмёны марчукоўскiх герояў характарызуюць, ацэньваюць персанажаў, выказваюць аўтарскiя адносіны да аб’ектаў характарыстыкi, дапамагаюць пiсьменнiку намаляваць мастацкiя вобразы. Таму створаныя аўтарам найменнi можна аднесцi да *гаваркiх онiмаў*.

Своеасаблiвым прадказальнiкам лёсу галоўнага персанажа твора з’яўляецца гаваркое прозвiшча **Бяда**. У дзяцiнстве героя выхоўвалi смелым, сумленным i правiльным, iдэйным савецкiм чалавекам: “З юнацтва я шчыра i аддана верыў нашым кiраўнiкам, друкаванае слова выклiкала павагу, поўны давер. Перадавіца “Правды” замянiла мне Бiблiю. Я прымаў усё на веру, не задумваючыся”. Праз усё жыццё герой пранёс сваю бяду – сляпую веру ў камунiстычныя iдэалы. Праявіўшы сябе як мужны салдат у гады Вялiкай Айчыннай вайны, **Бяда** не змог знайсцi сябе ў мiрным жыццi. Да самай смерцi Сяргей верыў у генiй Сталiна. Бяздумнае падпарадкаванне партыйным, iдэалагiчным устаноўкам прыводзiць да таго, што чалавек ачарсцвеў, страцiў здольнасць да шчырых, эмацыянальных адносiнаў да людзей. **Бяду** не любiлi падначаленныя i аднавяскоўцы, таму што адзiным довадам яго праваты ў любой спрэчцы была зброя. Сяргей быў жорсткi ў сям’i. Яго нiколі не хвалявалi пачуццi жонкi i дзяцей. Яго турбаваў толькi асабiсты аўтарытэт. Бяда персанажа, якi заканчвае жыццёвы шлях самагубствам, – жыццё бездухоўнае, без веры ў Бога, без любовi да блiжняга.

Онiмамі, якія акрэслiваюць рысы характару сыноў Сяргея, прадстаўнiкоў пасляваеннага пакалення савецкай моладзi, з’яўляюцца празваннi-мянушкi **Северны** i **Панскi**. Мянiшка **Северны** характарызуе дух моцнага, дужага, прынцыповага, як бацька-салдат, чалавека. Аляксандр, як i Сяргей Бяда, быў упартым чалавекам, якi не ўмеў саступаць нiкому i дараваць абразу. Як i многія прадстаўнiкi савецкага пакалення, Аляксандр **Северны** вырашае чалавечыя праблемы з пазiцый сiлы: ён ледзь не да смерцi збiвае селянiна, якi пакрыўдзiў малодшага брата. Iншыя рысы характару мае **Панскi**. Грыша быў непаслухмяным хлопцам, якi спадцiшка помсцiў крыўдзiцелям: “Усiх зводзiць, усiх падбухторвае спадцiшка на

шкоду”. Як чалавек, што глядзіць на свет з пазіцыі класавай барацьбы, Сяргей Бяда такія якасці сына, як хітрасць, помслівасць, звязвае з прадстаўнікамі былога пануючага класа. Фарміраванне ў Грышы такога характару, на думку бацькі, было абумоўлена тым, што сын у маленстве выхоўваўся ў пані Струнеўскай. **Панскі** яшчэ ў дзяцінстве прывучаецца прыстасоўвацца да абставінаў, нават адыходзячы ад спрадвечных маральных законаў продкаў. Менавіта Грыня быў у ліку тых падлеткаў, якія дапамагалі дарослым здымаць крыжы з царквы.

Паслухмяным вінцікам таталітарнай сістэмы стала **Клаўдзія Шорах**. Семантыка імені **Клаўдзія**, якое паходзіць ад лацінскай лексемы ‘*хістка, няўстойлівая*’ [1, 221], і сэнсавая нагрузка характарыстычнага прозвішча **Шорах** адпавядаюць маральным якасцям персанажа. **Клаўдзія** заўсёды раўнялася на тых людзей, якія займалі высокі пост. Так, працуючы медсястрой у лагера, **Клава** пераймае не толькі паводзіны, але і манеру апранацца галоўнага ўрача **Ракінай**. Гераіня з лёгкасцю мяняе свае погляды на жыццё, на партыю, прыстасоўваючыся да абставінаў. Легкадумная і непастаянная **Клаўдзія** ў асабістым жыцці. Ёй не падабалася спакойнае сямейнае жыццё, бо яна заўсёды хацела быць у цэнтры ўвагі мужчын. Прозвішча гераіні падкрэслівае схільнасць жанчыны дзейнічаць непрыкметна, за спінай. Цішком, нібы нячутны *шорах*, увайшла **Клаўдзія** ў жыццё лепшай сяброўкі Ліды і яе мужа Сяргея Бяды, перавярнуўшы іх лёс. **Клава** не думае пра пачуцці іншых людзей, дбаючы толькі пра сябе. “*Падкалоднай змяй*” называе **Клаўдзію** былая сяброўка. Ахвярай беспрынцыпнай жанчыны становіцца Сяргей, якога **Шорах** хітрасцю і ліслівасцю вымушае пакінуць сям’ю, а пасля здраджвае яму, даводзячы да самагубства.

Стварыць галерэю партрэтаў прадстаўнікоў бюракратычна-камуністычнага рэжыму дапамагаюць Г. Марчуку характарыстычныя празванні **Карась, Ракіна, Гароховы Кароль**..

Гарадскім начальнікам з’яўляецца **Юрый Карась**, былы франтавы сябар Сяргея Бяды. Сутнасць персанажа трапна акрэслена прозвішчам, утвораным шляхам метафарычнага пераносу на базе наймення рыбы: *Хітры і асцярожны Карась адпавядаў свайму прозвішчу. Вадзіў ён мяне [Сяргея Бяду] за нос тыдні тры, усё абяцаючы “подходящее место, руководящий пост”*. *Абяцаў з такім выглядам, што здавалася: яго кругленькія шчокі, маленькі роцік, кірпаты носік – увесь твар, уся фігура спачувалі твайму гору*. Як бачым, пісьменнік удала праводзіць паралель паміж паводзінамі чалавека і рыбы. Заўважым, што гаваркое прозвішча суадносіцца як з унутранай сутнасцю хітрага пранырлівага чыноўніка, так і са знешнасцю героя.

У аснове гаваркога прозвішча лагернага доктара **Ракінай** ляжыць назва жывёлы, што ў народнай свядомасці замацавалася як сімвал злосці. Бязлітасная, бесчалавечная, абьякавая **Ракіна** да пакут хворых людзей: **Ракіна**, як гаспадыня сваёй лаўкі, строга наказвала: “Калоць камфару толькі таму, хто памірае. Сядзячыя, ляжачыя няхай церпяць”. Помслівая гераіня і ў адносінах да калег: дзеля таго, каб заваяваць мужчыну, спадцішка дабіваецца пераводу маладзенькай саперніцы ў суседні лагер.

Прамагаваркім антрапонімам з’яўляецца мянушка **Гарохавы кароль**, якая належыць Зоту Мітрафанавічу Галушку – аднаму з чарговых старшынь сельсавета. Носьбіт мянушкі – чалавек, надзелены ўладай. Праўда, ён нічога не робіць, каб дапамагчы людзям у вырашэнні іх надзённых праблем. Кантэкст раскрывае ўнутраную форму мянушкі: *Зот Мітрафанавіч усім абяцаў дапамогу, абавязкова спасылаючыся на моцную руку зверху. Дзед Адолік ахрысціў яго **Гарохавым каралём**. Блізка да сэрца новы старшыня нічога і ніколі не прымаў. За знешняй увагай і актыўнасцю хавалася звычайная апатыя і бязвер’е да ўсяго, акрамя гарэлкі, якую ён мог піць у любы час сутак. Быў ён дзядзька пацешны. Празванне **Гарохавы кароль** асацыятыўна звязваецца, на нашу думку, з фразеалагізмам *пудзіла гарохавае* – ‘пусты чалавек, варты смеху’ [2, 231]. Вяскоўцы пасмейваліся са старшыні, не ўспрымалі яго ўсур’ёз, лічылі балбатуном, пустасловам, пасмешышчам. Характарыстычнае празванне змяшчае насмешлівую і нават пагардлівую ацэнку героя.*

Важнае месца ў творы займаюць вобразы тых, хто ва ўмовах таталітарнай дзяржавы захаваў лепшыя людскія якасці. У ліку такіх герояў – просты селянін дзед **Адолік**. Імя яго паходзіць з грэцкай мовы і азначае ‘добрая воля’ [1, 133]. На нашу думку, у імені персанажа схаваны сэнс слова **доля** ‘лэс’. У народзе здаўна верылі, што, хоць чалавечая доля прадвызначаецца вышэй, кожны чалавек, жывучы па Божых законах, можа напоўніць сваё жыццё глыбокім сэнсам і праз гэта адчуць сябе шчаслівым. Сэнс жыцця – у адказнасці і любові да таго, хто побач. Дзед **Адолік** жыў па Божых законах, сціпла, без пыхі, умеў і без грошай радавацца кожнаму дню. Гэта чалавек, які любіў працу і з гэтай працы жыў: “сеяў авёс, дзе меў права і дзе не меў, сам касіў, сам малаціў”. **Адолік** дапамагаў усім, хто меў патрэбу ў падтрымцы. Стары чалавек не нажыў зайздроснікаў і ворагаў. Можна лічыць, што дзед **Адолік** – абагульнены вобраз усіх сялян Беларусі, якія жывуць сваёй працай, верачы ў Бога.

Манах **Прокл** носіць рэдкае для савецкага часу імя, што паходзіць ад лацінскага слова ‘далёкі’ [1, 342] Этымалагічнае значэнне імені з’яўляецца своеасаблівай гранню ў характарыстыцы героя. **Прокл** – чалавек, якога не закранулі імклівыя змены ў палітыцы і маралі краіны. Ён быў адным з тых рэдкіх у савецкай дзяржаве людзей, хто застаўся **далёкім** ад гэтых

перамен, аддана верачы ў Бога і не адрокшыся ад гэтай веры нават тады, калі быў знішчаны яго манастыр. **Прокл** насіў у сабе крыніцу мудрасці і чысціні, нікога і ніколі не абражаў, нават калі з яго смяяліся. Менавіта **Прокл** адкрыў Сяргею Бядзе вочы на акаляючы свет, на багатую духоўную гісторыю Беларусі, навучыў зазіраць у глыбіні сваёй душы.

Як бачым, характарыстычныя онімы ў творы Г. Марчука з'яўляюцца эфектыўным і дзейсным сродкам характарыстыкі і ацэнкі персанажаў, а таксама сродкам выражэння ідэі твора-споведзі пакалення, атручанага ідэалогіяй, пакалення без ангелаў.

Літаратура

1. Русские имена в исторических лицах и народных праздниках, пословицах и приметах / сост. Н. И. Решетников. – М. : Наука, 2002. – 464 с.
2. Лепешаў, І. Я. Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы : у 2 т. / І. Я. Лепешаў. – Мінск : БелЭн, 1993. – Т. 2. : М–Я. – 607 с.

Т. Билотас (Гродно, Беларусь)

КОНЦЕПТ «МУЗЫКА» В РОМАНЕ Л. УЛИЦКОЙ «КАЗУС КУКОЦКОГО»

В последние годы интерес многих ученых сместился из области собственно лингвистических исследований в область изучения культуры и ментальности носителей соответствующих языков. Эта перемена, по мнению И.Г. Милославского, вызвана «интеграцией наук о человеке и стремлением видеть лингвистику не просто наукой о кодах, но наукой о речемыслительной деятельности человека» [5, 136].

Как заметил Л.С. Выготский, «мысль можно было бы сравнить с нависшим облаком, которое проливается дождем слова» [3, 313].

Тексты Л. Улицкой – такой «дождь слов». Каждое слово значимо, несет свой смысл, индивидуальное, авторское понимание.

Характер использования языковых средств в художественном произведении определяется главным принципом стилистической организации текста – «субъективацией авторского повествования» [9, 185]. Субъективация авторского повествования должна находить выражение в материале, в его языковых либо композиционных формах. Огромная роль в индивидуализации содержания принадлежит внутренней форме слова [6, 274].

По определению «Словаря иностранных слов», КАЗУС – ‘случай, обычно сложный, запутанный или необычный, смешной’. Как

музыка, звучание могут соединиться с необычностью, запутанностью? В романе Л. Улицкой это возможно. Музыка у нее живая.

В отличие от других когнитивных наук предметом изучения когнитивной лингвистики является все-таки не само знание (познание), а язык как общий механизм приобретения, использования, хранения, передачи и выработки знаний. На первый взгляд, данный предмет не вызывает ощущения новизны, поскольку с середины XIX века лингвистика развивалась под знаменем взаимоотношений языка и мышления.

Когнитивную лингвистику, в отличие от других дисциплин когнитивного цикла, интересуют только те когниции, которые присущи человеку: ментальные механизмы понимания и порождения речи, связанные с представлением языкового знания как особого механизма обработки (переработки) информации [1, 181]. В связи с этим главной задачей когнитивной лингвистики является «системное описание и объяснение механизмов человеческого усвоения языка и принципы структурирования этих механизмов» [4, 17].

Концептуальный анализ, взятый на вооружение когнитивной лингвистикой, позволяет рассмотреть многие культурные ценности и сферы культурного мира, в том числе остававшуюся долгое время без должного внимания со стороны лингвистов среду духовной жизни человека [2, 94].

В романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» концепт «музыка» представлен несколькими группами лексем: музыка, звук, названия музыкальных инструментов и их частей («инструменты»), названия танцев и произведений, характер звучания и манера исполнения, исполнители («музыканты»).

Лексема «МУЗЫКА» встречается 37 раз и употребляется в сочетании с качественными прилагательными (*жалкая музыка, мучительная музыка, живую музыку*), с глаголами (*музыка звучит, увидела музыку, бросила музыку, музыка говорила*), с существительными (*тоска по музыке, страдания по музыке, на берегу музыки*).

Музыку в романе можно сопоставить с самой героиней. Она такая же непредсказуемая и противоречивая. В музыке можно раствориться. Она может расти и заполнять мир. Ей доверяют говорить ее ясным и прозрачным языком, но при этом она не говорит глупостей. Музыку можно увидеть и во сне и наяву. По ней тоскуют и страдают. Она имеет удивительную способность спасать.

Лексема «ЗВУК» употребляется 16 раз в сочетании с существительными (*механические звуки; звук трогательный, ребячий; острые звуки; драматическим и горьким звуком*), глаголами (*раздался звук, пригасил звук, звук включился*).

Звук, как и вся музыка, предстает у Л. Улицкой живым. Он может быть музыкой, словом, голосом, и даже проекцией чего-то неизвестного. ЗВУК изображается безжалостным, острым, драматическим, но в тоже время он трогательный, ребячий, прекрасный. И хотя ЗВУК, в отличие от МУЗЫКИ, нельзя увидеть, он так же может влиять на настроение людей, приносить им радость.

Лексемы с НАЗВАНИЯМИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ и ИХ ЧАСТЕЙ встречаются 54 раза. Они употребляются с глаголами (*дудят в трубы, пел под гитару, выдул из саксофона, выстукивал на барабанах*), с существительными (*вздохи саксофона, звуках саксофона, футляр саксофона*), прилагательными (*выразительный саксофон, деревянный мундштук, металлическую трубу*). Чаще всего встречается лексема САКСОФОН.

Встречается также лексема «ИНСТРУМЕНТ» (8 раз), которая употребляется с глаголами (*взял инструмент*), с прилагательными (*необычными по звучанию инструментами*).

Несмотря на то, что все инструменты предстают перед нами простыми, глупыми, простодушными, аскетичными, они могут быть и торжественными, выразительными. Музыканты относятся к ним с лаской, нежностью, и инструменты отвечают им тем же. Они помогают нам услышать, а иногда даже увидеть эту удивительную, прекрасную и ни с чем несравнимую музыку. Ведь даже саксофон, как нечто живое, может идти отдельной дорогой.

Лексемы с НАЗВАНИЯМИ ТАНЦЕВ и ПРОИЗВЕДЕНИЙ употребляются 11 раз в сочетании с относительными и качественными прилагательными (*сонатному allegro, быстрый фокстрот, медленное танго*), с глаголами (*выходила на каденции, достигало скерцо, выходил на рондо, организовывается симфония*).

Эти лексемы можно представить с двух полярных сторон: они или быстрые или медленные (названия танцев), или плавные или стремительные (произведения). Но какой бы это ни был темп произведения, он всегда веселый и оживленный.

Лексемы со значением 'ХАРАКТЕРА ЗВУЧАНИЯ' и 'МАНЕРЫ ИСПОЛНЕНИЯ' встречаются 36 раз (*пианист наигрывал, джазовым образом, обертона его голоса, пианино брэнчало мелодию, бомканье на пианино, бьют по клавишам*).

Эти лексемы, как и вся музыка, противоположные: можно играть, наигрывать, а можно выстукивать, бомкать и даже бить по клавишам. Но делают музыканты это не от злости или других чувств. А только потому, что музыка, как и все живое, имеет свой характер. Она может и радоваться, и грустить, и злиться.

Звучание музыки очень сложное. Музыка трудная в исполнении и исполняется как в быстром, так и в медленном темпе. Звуки чаще повышаются, чем понижаются.

Лексемы со значением 'ИПОЛНИТЕЛЬ' употребляются 23 раза (*играл пианист, сердцебиение ударника, производили джазисты, саксофонист был лучше всех, гастроли джазового трио, слушать джазовые группы*).

Встречается также лексема «МУЗЫКАНТ» (9 раз) в сочетании с прилагательными (*музыкант талантливый, длинноволосому музыканту, музыкант консерваторский*), глаголами (*музыканты играли, музыкант расчехлил саксофон*), существительными (*музыканты из клуба, упражнением для музыканта*).

Эти лексемы можно подразделить на 2 группы:

- спокойные пианисты, саксофонисты;
- резкие ударники, джазисты.

Музыку в романе исполняют чаще всего не соло, а в группах, ансамблях. Она является чем-то большим, живым и прекрасным, что объединяет людей. Ведь гораздо интереснее исполнять музыку вместе с кем-то. Каждый вносит в исполнение что-то свое, индивидуальное. И вот от этого музыка оживает. И если когда-нибудь музыку бросают, как это сделала главная героиня романа, потом долго об этом жалеют.

Самой многочисленной является группа, включающая названия музыкальных инструментов и их частей.

Как показал материал, лексема со значением музыки встречается в самых разных сочетаниях: с прилагательными (чаще с качественными, но встречается и с относительными); с существительными; с глаголами.

Музыка изображается как живая. Она разговаривает, и ее можно увидеть. Музыка соединяет и объединяет людей.

Музыка на протяжении всего романа предстает в двух ипостасях: если это ЗВУК, то он или страшный, или трогательный; если это ИНСТРУМЕНТЫ, то они или глупые, или торжественные; если это ТАНЦЫ, то это либо быстрый фокстрот, либо медленное танго; сама музыка может не только мучить, но и спасать.

Литература

1. Алефиренко, Н.Ф. Когнитивная лингвистика // А.Ф. Алефиренко // Современные проблемы науки о языке. – М. : Флинта-Наука, 2005. – С.174–198.
2. Арутюнова, Н.Д. Предложение и его смысл. Логико-семантические проблемы / Н.Д. Арутюнова. – М., 1974. – С. 94.
3. Выготский, Л.С. Мышление и речь / Л.С. Выготский. – Л., 1934. – С. 313.
4. Демьянков, В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода / В.З. Демьянков // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4. – С. 17.

5. Милославский, И.Г. Культура речи и русская грамматика / И.Г. Милославский. – М., 2002. – С. 136.
6. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности / Ю.И. Минералов. – М., 1999. – С. 274.
7. Одинцов, В.В. Стилистика текста / В.В. Одинцов. – М., 2007. – С. 185.
8. Улицкая, Л. Казус Кукоцкого / Л. Улицкая. – М. : ЭКСМО, 2008.

Н. Борщевская (Брест, Беларусь)

СИНТЕЗ ПРИНЦИПОВ РЕАЛИЗМА И МОДЕРНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Н. АНДРЕЕВА

Леонид Андреев – один из оригинальных русских писателей начала XX века, чьё творчество до сих пор привлекает внимание читателей и исследователей. Это писатель «серебряного века», искусство и литература которого всегда искали новые возможности выразить всю сложность духовной жизни эпохи. Эпоха движения масс определила принципиальное обновление художественного метода реализма. Революция и религиозно-мистические искания, марксизм и ницшеанство, отрицание традиций и попытка выработать новые эстетические системы – таковы были противоречия времени. Тогда и возникают попытки «синтезировать» то новое, что проявилось в складывающихся модернистских течениях.

Критический реализм, модернизм, мистицизм, экспрессионизм – таковы определения творческого метода Л.Н. Андреева.

Поражение революции кладёт начало новому размежеванию литературных сил. Переломный характер этого времени выразился в направленной борьбе идейных течений. Предпринимаются попытки «синтезировать» общественное и религиозное движение. В творчестве Андреева прослеживается синтез реализма и модернизма как двух литературных течений эпохи. Эстетические и художнические искания Андреева объективно отражали столкновение в его сознании реалистического миропонимания. Рассказы Андреева предреволюционного периода как традиционно-реалистические, так и философско-обобщённого плана строились на бытовом материале. Содержавшаяся в них социальная критика опиралась на утопические иллюзии автора о возможности морального совершенствования общества, на веру в преобразующую силу совести каждого человека, независимо от его общественной принадлежности.

Проблемы, интересующие его и его героев, – «вечные», философские: о смысле бытия, о назначении человека, о борьбе добра и зла, о жизни и смерти, о любви и ненависти. Ему было присуще обострённое ощущение контрастов. Обладая своеобразным

антонимическим восприятием, Андреев считал, что не только современная действительность, исполненная социальных контрастов, глубоко противоречива, но что противоречивость есть некий универсальный закон бытия, его прошлого, настоящего и будущего.

Андреев ставит своей задачей осознать жизнь в столкновении и борьбе острых противоречий. Кричащие диссонансы – объект его анализа. Как писатель XX в., Андреев занят уровнем представлений, характером самосознания и психологии среднего человека определённой среды. Его интересуют проявления широко распространившихся идей, повсеместно бытующих понятий у людей рядовых, чьи имена не попадут в историю народов, культур, искусств. Эта сознательная установка на «среднего» интеллигента, а также на «маленького», «незаметного» человека роднит Андреева с Чеховым, Куприным, Буниным и другими писателями нового столетия, стоящими на общедемократических позициях.

Идеал личности у Андреева и его собственное умонастроение складывалось под воздействием, во-первых, представлений прогрессивной демократической литературы XIX века, во-вторых, процессов активизации народного сознания в эпоху вызревания первой русской революции.

Сила Андреева – в страстном протесте против бездушной системы буржуазных отношений. Мечтая о свободном человеке будущего, Андреев пытался опереться на абстрактные гуманистические идеалы. В развернувшейся революционной борьбе он стремился удержаться на позициях пресловутой «беспартийности», что привело в конечном итоге к глубокому кризису в творчестве. Как художник, Андреев стремился передать широту, многоголосие, размах русской революции. Он мечтал о создании нескольких циклов прозаических и драматических произведений, где бы мог нарисовать общие контуры революции. Но в его творчестве начали проявляться настроения общественного пессимизма, сомнения в перспективности социальной революции.

Таким образом, события начала XX в. повлияли на творчество Л. Андреева.

Творчество Андреева – целостное явление искусства, истории литературы как достояние современной культуры.

Леонид Андреев был яркой личностью, самобытным талантом, он оставил заметный след в русской и мировой литературе. Мастер слова, художник редкой оригинальности, Андреев открыл в литературе свой, новый мир, мир овеванных революционным дыханием мятежных стихий, тревожных мыслей, философских настроений.

Остро реагирующий на переходность, кризисность всех сфер жизни переломной эпохи, Андреев выступил как художник-искатель,

экспериментатор, заражавший самым процессом напряжённых, мучительных поисков всех, кто с ним соприкоснулся.

Горька была судьба Леонида Андреева. Тяжелы его ошибки, заблуждения. Но своей искренней, иступлённой любовью к человеку, бурным протестом против порабощения человеческой личности, своим страстным отрицанием лжи, лицемерия, двоедушия, буржуазной лжецивилизации, своей пламенной верой в счастье русского народа Леонид Андреев – своеобразный и замечательный художник – выстрадал великое счастье – быть русским писателем.

Н. Борщевская (Брест, Беларусь)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА В ДУХОВНО-ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКЕ Ф.И. ТЮТЧЕВА

Ф.И. Тютчев – поэт-мыслитель, один из родоначальников русской философской лирики.

Творческая судьба Тютчева необычна. Это судьба русского романтика, творившего в эпоху торжества реализма, но сохранившего верность традициям романтического искусства.

Жизнь поэта сложилась так, что более двадцати лет он пробыл за границей, встречался с выдающимися людьми эпохи – философами Г. Гейне и Ф. Шеллингом. Его поэзия – это отражение индивидуально-поэтического мировидения, связанная с философским осмыслением действительности. В основе поэзии лежит дуализм бытия, ощущение неизбежности, к которой порой так тяготеет дух человека.

На этой основе можно выделить ключевые слова в духовно-философской лирике Ф.И. Тютчева.

Ключевые слова как семантически важный элемент текста могут оказаться центральными в системе образов того или иного художника слова. Через них раскрывается не только основная идея, но и авторская индивидуальность.

В духовно-философской лирике Ф.И. Тютчева выделяются три основных ключевых слова: Бог, природа, душа.

Ключевое слово «Бог» в лирике Ф. Тютчева дано в разных интерпретациях (*Спаситель, Господь, Иисус Христос, Творец, Царь Небесный*), а также в различных сочетаниях, например, *Бога животворный глас, Божественный огонь, Божий лик, Светозарный Бог, Господь милосердный, Христов алтарь, Божий пламень, Христова служба, Божье поущение, Божья правда* («Наш век», «Наполеон»,

«Недаром милосердным Богом», «Не рассуждай, не хлопочи», «Сижу задумчив и один», «19 февраля 1864г.»):

Живя, умей всё пережить:

Печаль, и радость, и тревогу.

Чего желать? О чём тужить?

День пережит – и слава богу! [1, 168]

Если нет святости, нет и ценности. Потому большое место в лирике поэта отведено библейской лексике: *крестная ноша, Божья благодать, Провидение, грехопаденье, Божья кара, молитва, святой покров, священный залог, кровь Христа.*

Весьма значимо в духовно-философской лирике Ф. Тютчева ключевое слово – *природа*, которую он наделил душой. До боли близки Тютчеву родные просторы, леса, реки. Кажется, нет в природе того, что бы ни рождало чудных поэтических образов.

Природа представлена как «природа-сфинкс», «великая мать», «мать-Земля», «дивный мир». Она оживает в различных сочетаниях: «ещё природа не проснулась», «лишь жизнь природы там слышна», «усталая природа спит», «душой весны природа ожила», «созвучье полное в природе» и др.

Природа-сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней [1, 274]

«Природа – это жизнь, – утверждал Шеллинг. – Мёртвой природы нет. И в неорганической материи бьётся пульс жизни, теплится всеоживляющая Мировая Душа. Природа должна быть понятна, как зримый Дух, а Дух – как незримая природа». Для Тютчева природа – это вечная красота и вечная гармония мира.

Ключевому слову «*душа*» также отведено особое место в лирике Ф. Тютчева. Поэт наделяет душой не только человеческую сущность, но и всё живое на земле. Слово «Душа» соотносится с такими словами, как «духовный», «душевный», «дышать», «дух»: «душой к бессмертному летим», «душа моя – Элизиум теней», «не веял в нём дух чисто голубиный», «не плоть, а дух растлился в наши дни», «и этой духовной чистотою», «пускай в душевной глубине», «дышала на устах молитва» и др.

Душа, душа, спала и ты...
Но что же вдруг тебя волнует,
Твой сон ласкает и целует
И золотит твои мечты?.. [1, 117]

Здесь душа обеспокоена, можно предположить, что в тот момент, когда поэт писал стихотворение («Ещё земли печален вид...»), душу его что-то сильно волновало, тревожило. Может быть, мысли о том, что человек не может жить вечно, он умирает, а душа продолжает существовать. Во многих строках духовно-философской лирики Ф.И. Тютчева звучит призыв к возрождению души человеческой, к возрождению духовных традиций народа. «Сердечное знание Христа» будет спасительным для русского человека, поэтому он призывает к объединению духовных начал народа.

Поэзия Тютчева с потрясающей силой передаёт мятежность человеческой души. Многие строки проникнуты безгранично-трепетной любовью к Создателю и Его творению. Духовно-философская лирика Ф.И. Тютчева – это поэзия мысли, оригинальных образов, разнообразная по тональности, замечательная по ритмам и звучанию.

Литература

1. Тютчев, Ф.И. Стихотворения / Ф.И. Тютчев. – М. : Худож. лит., 1972. – 302 с.

В. Брылев (Витебск, Беларусь)

ТОРГОВЫЕ МАРКИ МЯСНЫХ ПРОДУКТОВ В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

Торговые марки (товарные знаки) традиционно считаются лексической категорией, не включаемой в ономастическое пространство. По своим лексическим характеристикам они похожи на номены, а также на сортовые названия. Теснейшее соединение товарных знаков с предметными признаками товаров – основная черта, не позволяющая причислять их к собственным именам [2, 211]. Однако для некоторых классов товаров характерна номинация с широким использованием онимов, что делает их торговые названия предметом интереса для ономастических исследований. Мясные продукты, безусловно, входят в число таких товаров.

Для данного исследования нами было проанализировано 56 единиц русскоязычных торговых названий мясных продуктов, содержащих онимы, и 58 – англоязычных. Учитывались не только имена собственные в своей основной форме, но и их производные, в частности прилагательные, образованные от топонимов (адъектонимы). В процессе анализа нами было выявлено, что доминирующее место среди имён собственных, используемых в торговых названиях данного класса товаров, занимают топонимы и оттопонимные образования. Это характерно как для

русскоязычных названий (89% топонимов), так и для англоязычных (84%). Антропонимы составляют 11% и 16% соответственно. Другие разряды онимов в названиях данного класса продуктов не представлены.

Высокая доля топонимов в названиях мясных изделий, на наш взгляд, может быть объяснена тем, что некоторые названия являются широко известными и представляют собой определённую гарантию качества (колбаса «Московская», «Cumberland sausage»). Кроме того, топонимы в названиях продуктов питания зачастую указывают на конкретную рецептуру изготовления, тем самым сообщая информацию о товаре (сосиски «Баварские», «Wisconsin Venison»).

Характерной чертой использования топонимов в русскоязычных торговых названиях мясных изделий является гораздо более широкое употребление адъективных по сравнению с английским языком (колбаса «Сновская», буженина «Витебская»). Нераспространённость подобных названий среди англоязычных торговых марок может быть объяснена особенностями английской грамматики. В современном английском языке наблюдается тенденция использования так называемых 'stone wall combinations' (cannon ball, rose garden), в которых одно существительное выступает в качестве определения к другому, выполняя при этом функцию более характерную для прилагательного, вместо словосочетания прилагательное + существительное. А поскольку для торговых названий важна ёмкость и лаконичность, то, как правило, производитель использует именно такую модель именования, например, «Richmond Thick Sausages», «Branston Sausage Rolls» и «Сардельки Подмосковные», «Рулет Придвинский».

Как свидетельствуют данные нашего исследования, антропонимы также имеют определенное распространение в названиях мясных продуктов. Во многих случаях используются собственные имена, обозначающие производителя («Doreen's Black Pudding», «Rileys Traditional Pork Sausages»). Промышленник, подбирающий товарный знак для нового изделия, иногда невольно использует собственное имя (обычно фамилию), поскольку это представляется ему наилучшим выбором, хотя он тоже не знает, почему именно такой выбор наилучший. Бывает, что он поступает так сознательно, ибо, как подсказывают ему существующие исследования и собственный опыт, связь между названием изделий и именем производителя, гарантирующего его качество, такова, что лучше продавать изделие под его собственным именем. Ассоциация фамилии производителя с продуктом может, помимо прочего, указывать также на то, что предприниматель гордится своей продукцией и что завод стал олицетворять собою продолжение самой личности ее основателя [1, 51].

Следует, однако, отметить, что вышеназванная особенность номинации мясных изделий является более характерной для английского языка. В русскоязычных названиях производители обычно не используют своих личных имён, а чаще всего следуют существующим традициям наименования, предполагающим использование адъективных. Антропонимы, представленные среди русскоязычных торговых марок мясных продуктов, являются либо произвольно выбранными («Августин», пельмени «Бабушка Аня»), либо вымышленными, стилизованными под существующие имена собственные («Боярин Мясоедов», «Пельменыч»).

В целом выбор названия для мясных продуктов и в русском, и в английском языках, как правило, определяется существующими традициями номинации. Лишь в некоторых случаях производители используют нестандартные варианты наименований, усиливая, таким образом, рекламную функцию в ущерб информативной, дающей представление о рецептуре изготовления продукта.

Литература

1. Веркман, К. Товарные знаки: создание, психология, восприятие / К. Веркман. – М. : Прогресс, 1986.
2. Суперанская, А.В. Общая теория имени собственного / А.В. Суперанская. – М. : Наука, 1973.

Ванг Син (Брест, Беларусь)

СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ ЛЮБВИ В КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ЦАО СЮЦИНЯ «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ»)

Роман Цао Сюциня «Сон в красном тереме» [1], созданный в XVIII веке, – это классическое произведение китайской литературы. В романе рассказывается о трагической любви юноши и девушки – Баоюя и Дайюй, китайских Ромео и Джульетты. Но если история шекспировских героев в ренессансной Европе XVI века могла бы иметь и счастливый конец, трагическая развязка отнюдь не неизбежна, то для Баоюя и Дайюй в Китае XVIII века трагический конец был предопределен социальными, этическими и семейными установлениями. Борясь за свое чувство, Дайюй погибает, а Баоюй, не имея возможности жениться на любимой девушке, становится монахом и умирает в одиночестве. Как писал сам автор, его любовная история была лишь пустым несбывшимся сном.

В китайском языке этого времени отсутствовали языковые формулы типа «я тебя люблю». Китайские словари показывают, что эквивалент русскому существительному любовь – китайское слово **aiging** – появилось не ранее 20-х годов XX века вместе с переводами европейской литературы и зарождением литературы на современном обиходном языке байхуа. Но это не означает, что понятие любви было чуждо для китайцев и китайской классической культуры. Вербальные выражения компенсировались художественными тропами. Любовь демонстрировалась множеством образов, которые стали идиоматическими выражениями. Счастливая или несчастливая любовь передавалась при помощи слов со значением полноты или разбитости, расчлененности, например, **po jing chong yuan** «разбитое зеркало вновь стало круглым»; **que yue chong yuan** «ущербная луна вновь стала полной»; **chai duan dai** «шпильки разъединены, пояс оборван».

Поэтическими символами неразлучных влюбленных в китайском языке являются **biyi niao** «птицы со спаренными крыльями», **yuanyang** «мандариновые уточки», всегда плавающие парой (аналогично русскому образу пары лебедей), **lian li zhi** «сплетенные вместе деревья».

Существуют и другие идиомы, которые служат символами гармонических отношений между мужем и женой: **gin se zhi hao** «сочетание лютни и гуслей», **luan feng he ming** «самка и самец феникса поют в унисон», **fu chang fu sui** «муж поет, а жена подпевает», **bao tou jie lao** «жить вместе, пока волосы не покроет седина».

Автор романа «Сон в красном тереме» не пожалел красок для описания любви между Баоюем и Дайюй. Однако главный герой произведения никогда не обращается к любимой со словами «я тебя люблю». Исама Дайюй вряд ли могла допустить мысль, которая бы звучала как «я влюблена» или «я люблю Баоюя». Вместо этого они пользуются словом «сердце» – **sin**. Например, в 27 главе романа Баоюй обращается к любимой с такими словами: «Мы с тобой находимся в одиночестве. Я думал, что мы являемся единым (т.е. мы любим друг друга. – В.С.). Но сердце мое напрасно стремится к тебе. Несмотря на мои стремления, ничего не получается» [1,136]. Во сне Дайюй в ответ на ее обвинения в предательстве, в бесчувствии и отсутствии чести Баоюй вырезает свое сердце и показывает его возлюбленной [1,189].

Слово **сердце** в значении «вместилище любви» являлось эвфемистической заменой лексемы **любовь**. Синонимической заменой слову **сердце** в значении «любовь» являлись словосочетания «сердечные дела» и «болезнь сердца».

Называя «**болезнью сердца**» любовь, Дайюй, бабушка Баюя негативно оценивает чувства девушки, считает, что эта болезнь – наказание героини за то, что Дайюй забыла обязанности женщины.

В Старом Китае сыновняя почтительность не допускала, чтобы дети действовали против желания родителей, а женский долг, согласно конфуцианской доктрине, представлялся как *san song si de* «три следования и четыре добродетели»: следование отцу до замужества, мужу – после замужества, а после смерти мужа – старшему сыну. Женскими достоинствами считались добродетель *de*, соответствующая манера говорить *yan*, внешность *gong* и рукоделие *gong*. Браки заключались приказом родителей (*fumu zhi ming*) или соглашением свах (*meiren zhi yan*). Согласно учению Конфуция, в основе отношений между мужчиной и женщиной должно лежать *ijng* «уважение». Поговорка ***xiang jin ru bin*** «*оказывать друг другу такое же почтение, как званым гостям*» демонстрирует как раз такое отношение между супругами, но никак не любовь.

В этом социальном, семейном, этическом контексте любовь Баюя и Дайюй была обречена.

Жизнь людей в Старом Китае была строго регламентирована. Любовь же – чувство стихийное, регламентации не поддающееся, ее не принято было выказывать. Это было очень интимное и целомудренное чувство, поэтому даже обозначение его могло быть в языке только описательным. В языке классической китайской литературы можно найти множество поэтических идиом, метафор, которые описывали это чувство.

Стремление к любви, связывающей мужчину и женщину, является универсальным, оно присуще всем народам. Но благодаря историческим, культурным и иным факторам способы выражения этого чувства, в том числе и на вербальном уровне, у разных народов могут быть различными.

Литература

1. Сао Сюэ-цинъ. Сон в красном тереме / Сюэ-Цинъ Сяо; пер. В.А. Панасюка. – М. : Иностр. лит., 1958. – 567 с.

Н. Ваўранюк (Брэст, Беларусь)

ФРАЗЕАЛАГІЗМЫ Ё ТВОРАХ ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ

У мастацкіх творах, якія вывучаюцца ў пачатковых класах на ўроках літаратурнага чытання, ёсць шмат фразеалагічных адзінак. Тут

сустракаюцца *фразеалагічныя зрашчэнні* – абсалютна непадзельныя ўстойлівыя спалучэнні, агульнае значэнне якіх зусім не залежыць ад значэння тых слоў-кампанентаў, што ўваходзяць у склад фразеалагічнай адзінкі: *гол як сакол* 'вельмі бедны'; *камар носа не падточыць* 'нельга прычапіцца да чаго-небудзь'; *лынды біць* 'гультаяваць, займацца пустымі справамі'; *сабаку з'есці* 'набыць вялікі вопыт, навык у якой-небудзь справе'; *тачыць лясы* 'займацца пустымі размовамі, пустасловіць', *збіць з панталыку* 'выклікаць замяшанне, разгубленасць; забытваць', *даць лататы* 'кідацца наўцёк, імкліва ўцячы', *з'язджаць з глузду* 'вар'яцець, дзейнічаць неразумна, рабіць глупства' і інш. Матывацыю агульнага значэння фразеалагічных зрашчэнняў вызначыць, як бачна з прыкладаў, няпроста, бо ў іх структуры прысутнічаюць словы, якія цяпер не ўжываюцца або ўжываюцца з іншым значэннем.

Намі выяўлены ў мастацкіх творах для дзяцей і *фразеалагічныя адзінствы* – такія ўстойлівыя спалучэнні слоў, у якіх пры наяўнасці агульнага пераноснага значэння яскрава захоўваюцца прыметы семантычнай раздзельнасці слоў-кампанентаў. Трэба зазначыць, што іх значна больш, чым фразеалагічных зрашчэнняў. Напрыклад: *сем пятніц на тыдні* 'хто-небудзь часта і лёгка мяняе свае намеры, рашэнні, настрой', *рабіць з мухі слана* 'беспадстаўна перабольшваць што-небудзь, надаваць чаму-небудзь нязначнаму вялікае значэнне', *узяць у свае рукі* 'падпарадкоўваць каго-небудзь сваёй волі, прымушаць быць паслухмяным, аказваць уплыў на каго-небудзь', *трымаць камень за пазухай* 'затойваць злосць на каго-небудзь, быць гатовым зрабіць што-небудзь дрэннае каму-небудзь', *махнуць рукой* 'перастаць звяртаць увагу на каго-небудзь, што-небудзь, перастаць цікавіцца кім-небудзь, чым-небудзь', *аввесці вакол пальца* 'спрытна, хітра ашукаць, падмануць каго-небудзь' і інш.

Сустракаюцца ў мастацкіх творах, што вывучаюцца ў пачатковых класах, і *фразеалагічныя спалучэнні* – такія ўстойлівыя звароты, у склад якіх уваходзяць словы з прамым і з фразеалагічна звязаным значэннем: *мазоліць вочы* 'дакучаць, назаліць пастаяннай прысутнасцю, наяўнасцю', *пашукаць днём з агнём* 'ніякім чынам, аніяк не знайсці каго-, чаго-небудзь' і інш.

Фразеалагізмы, якія сустракаюцца ў мастацкіх творах для дзяцей, робяць мову гэтых твораў больш сакавітай, жывой і вобразнай, надаюць ёй ярка выражаную нацыянальную асаблівасць і характэрнасць.

Ю. Вашчула (Брэст, Беларусь)

КАЛАРОНІМЫ Ё МОЎНЫМ КАНТЭКСЦЕ: ЛІНГВАКУЛЬТУРАЛАГІЧНЫ ЗМЕСТ

Зялёны колер раслін з’яўляецца для чалавека звычайным эталонам зеляніны. Больш за ўсё ён распаўсюджаны ў жывой прыродзе: расліны ўтрымліваюць у сабе зялёны колер, бо маюць пігмент фотасінэзу – хларафіл.

Зялёны колер выступае адным са значных складнікаў сістэмы колеравай сімволікі традыцыйнай культуры беларусаў. Прататыпныя носьбіты прыкметавага канцэпту “зялёны” – гэта расліннасць і некаторыя хтанічныя жывёлы. Напрыклад, у мастацкім кантэксце ёсць шматлікія параўнанні тыпу зялёны, як жаба; зялёны, як зеляпуха; зялёны, як мурава; зялёны, як рута.

Раней распусканне першай веснавой зеляніны ўспрымалася як падзея, якая адкрывае сезон вегетацыі, як адна з найважнейшых прымет надыходу вясны. Калі лісце на дрэвах з’яўляецца пасля прылёту зязюлі, то, паводле народных прыкмет, гэта прадвясчае бяду. Калі ж зязюля пачынае кукаваць “на зялёны лес” – да ўраджаю злакаў. Матыў “выхаду з-пад зямлі” вызначае некаторыя хтанічныя прыметы зеляніны, яе сувязь з іншасветам, продкамі, персанажамі нячыстай сілы: зялёныя валасы ў лесавіка, русалкі, вадзяніка; зялёнага колеру нячысцік, воднік; вочы зялёнага колеру маюць лесавік, русалка, воднік.

У песенных тэкстах семантычна важным выступае падкрэсліванне зялёнасці дрэва ці яго частак: Закаціся, сонейка, / За зялёнае дрэва; Зялён явар, зялёны! Інфармацыйную перанасычанасць, якая назіраецца пры спалучэнні аб’екта і яго прыметы (“дрэва”+“зялёны”), можна разглядаць як рэалізацыю прынцыпу ўзмацнення сэнсу. І дрэва, і “зялёнасць” паасобку могуць выяўляць тую самую семантыку жыцця, а таксама зменлівасці, пераходнасці, што звязана з сезоннай зменлівасцю. У паэтычных творах зялёны можа асацыявацца са зменлівасцю, з працягласцю ў часе і прасторы: *За гэты тэрмін дрэва / Дзесяць раз убор зялёны зменіць, / Дзесяць пакаленняў салаўіных / Выкалыша на сваіх галінах* (М. Танк “Люцыян Таполя”); *Перш доўга лес на гусях граў зялёных, / Пакуль не выплыў вераснёвы дзень* (М. Танк “Апошняя навальніца”).

Такім чынам, утрымліваючы дзве процілеглыя тэндэнцыі – жыцця і смерці, – зялёны колер функцыянуе як амбівалентны сімвал. Як галоўны тон лета, зялёны – гэта колер поўнай жыццёвых сіл расліннасці, прыроды ў яе зменлівасці, няспеласці, маладосці, які выяўляе актыўнасць, стварэнне, жыццязстойкасць.

О. Вильховая (Брест, Беларусь)

ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ НАГРУЗКА ЭПИТЕТОВ В ПОЭЗИИ Ф.И.ТЮТЧЕВА

Идиостиль каждого писателя своеобразно представляет его языковую личность. Как отмечает Г.О.Винокур, «исследуя язык писателя или отдельного его произведения <...>, мы тем самым вступаем уже на мост, ведущий от языка как чего-то внеличного, общего, надындивидуального к самой личности пишущего». Объектом нашего исследования являются эпитеты в творчестве Ф.И.Тютчева, которые ярко репрезентируют особенности поэтического мышления, особенности индивидуально-авторского видения мира. Нами проанализировано более 150 стихотворений поэта и выявлено 239 эпитетов.

Каждый эпитет отражает неповторимость восприятия мира автором, поэтому обязательно выражает какую-либо оценку и имеет субъективное значение. В отличие от обычного логического определения, которое выделяет данный предмет из многих, эпитет либо выделяет в предмете одно из его свойств, либо, как метафорический эпитет, переносит на него свойство другого предмета. В художественном произведении эпитет выполняют самые различные функции: образно характеризует предмет; создает соответствующее настроение или передает отношение автора к характеризуемому предмету.

При анализе эпитетов наше внимание было сосредоточено на выявлении функциональной нагрузки тютчевских эпитетов, рассмотрены также структурная характеристика эпитетов и их грамматическая принадлежность.

С точки зрения структуры в исследованном нами материале можно выделить группы простых, сложных и составных эпитетов. Простые эпитеты выражены однокорневыми именами прилагательными. Эта группа составляет примерно 72% от общего числа эпитетов (*смелыми перстами, чертог волшебный, кедр одинокий, под пламенным небом, сладкие досуги, алчный взор, холодный блеск, зеленью роскошной, чистый огонь, девственный румянец*). Сложные эпитеты состоят из двух корней (*след огнезвездный, мучительно-старинную загадку, с кротостью небесно-голубиной, челнок многомогущий, вседробящей струей, сладкопевный гений*). Группа сложных эпитетов составляет около 22% от общего числа эпитетов. Составные эпитеты представлены сочетаниями различных частей речи, как самостоятельных, так и служебных. Эта группа составляет всего около 6% (*голос глухо жалобный, как бы живой*). Таким образом, в

исследуемых текстах преобладают эпитеты, выраженные прилагательными или причастиями в роли согласованных определений.

Перейдем к семантической характеристике основных групп эпитетов. Первую группу составляют эпитеты, отражающие различные аспекты чувственного восприятия мира. Среди них можно выделить эпитеты, характеризующие зрительный образ описываемого предмета – цвет, форму: *лучистая река, ворон черный, купол золотой, мраморных аркад, гигантскою пятою, сумрачной тени, свинцовый небосклон* (эта группа эпитетов достаточно большая, она составляет около 65%); обонятельный образ предмета – запахи (составляет примерно 19%): *воздух благовонный, душою ароматной*; тактильный, осязательный образ: *горючей влагою, густой тени, хладных камнях, горячих ног* (около 16%). Преобладают в этой группе зрительные эпитеты.

Вторую группу образуют экспрессивные и эмоционально-оценочные эпитеты. Они характеризуют душевное состояние человека, его чувства, переживания, эмоции, а также оценку, которую дает автор описываемому предмету. Разграничить экспрессивные и эмоционально-оценочные эпитеты не всегда возможно, поэтому мы рассматриваем их как единую группу (*время золотое, скудная природа, легкая мечта, сладкие досуги*). Остальные эпитеты не поддаются столь общей группировке, характеризуя описываемые предметы по тем или иным качествам, присущим им постоянно или временно.

Эпитеты как средство характеристики в художественном тексте могут выполнять две основные функции – конкретизировать описание и усиливать эмоциональный эффект, создаваемый текстом. При этом один эпитет способен решать обе задачи. Проведенный анализ позволил выделить следующие особенности употребления эпитетов автором. Для усиления эмоционального фона Ф.И.Тютчев использует в своих стихотворениях контрастные эпитеты, образующие с определяемыми словами сочетания противоположных по смыслу слов (*сладкий сумрак, миротворная бездна, убийственно любим, сладкий ужас, болезненная надежда*). Эта группа составляет около 6% от общего числа эпитетов.

Особенностью языка Ф.И.Тютчева является обилие сложных слов (*златотканый, миротворная, огнезвездный, многомощный, сладкогласье, сладострастный, животворящий, сладкопевный, гроздоносящий*). Именно длинные слова чаще всего находятся в ключевом положении и несут на себе повышенную эмоциональную, интонационную и смысловую нагрузку. Тютчев часто употребляет имена прилагательные и наречия в сравнительной степени: *нежней, суеверней, слышней (струилось в воздухе слышней)*. Градация признака отмечена и в группе так называемых усилительных эпитетов: *роковая встреча, ужасный приговор,*

неразрешимая тайна, двойною бездной (составляют около 18%). Еще одна функциональная разновидность эпитетов, представленная в стихотворных текстах Ф.И.Тютчева, – тавтологические эпитеты, которые повторяют свойство или признак определяемого слова: *широко раскинувшись, сумрачная тень* (эта группа составляет относительное меньшинство – около 3%).

Итак, проанализировав употребление характерных для поэзии Ф.И.Тютчева эпитетов, мы получили представление об особенностях его образной системы и поэтического мышления, выявили особенности эпитета как лингвоэстетической категории в идиостиле поэта. Эпитеты в стихотворных текстах Ф.И.Тютчева выражают не только внешне воспринимаемую гармонию и красоту мира, но и таинственную глубинную его жизнь. Они заключают в себе особый, собственно «тютчевский» смысл, необычайно богатый тончайшими оттенками значений.

Ю. Волковыцкая (Гродно, Беларусь)

ГРАФОДЕРИВАЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ КОММУНИКАЦИИ

На рубеже XX–XXI веков пополнение лексического фонда русского языка особенно активно происходит за счет иноязычных заимствований, также активизируется процесс образования т.н. *графодериватов* – слов, образованных сочетанием кириллических графем с элементами других знаковых систем. Таким образом, графодериваты имеют не столько текстовую, сколько вербальную природу. Продуктивность графодеривации неизменно возрастает в русском языке, по причине этого возникает необходимость более глубокого и полного изучения графодеривации (в других терминах: графиксации, графико-орфографического способа словообразования, словесно-графической (цифровой) контаминации).

Изучению данного языкового явления посвящены труды таких исследователей, как Т.В. Попова, Ж.А. Хромушина, Л.И. Амири, В.П. Изотов, Е.Е. Анисимова и др.

Визуализация современной письменной коммуникации привлекает особое внимание к графодеривации. Отклонения от канонических норм орфографии не приводят к деструкции смысла, напротив: зачастую использование непривычного элемента коммуникации воспринимается положительно, как проявление креативности и экономии языковых средств. В настоящее время графодериваты встречаются повсеместно: в Интернете, СМИ, СМС-сообщениях, в номинативных элементах, в

научной, деловой лексики. Графодериваты также осваивают новые области распространения: учебная, художественная литература, современные научные технологии и пр.

Графиксация (графодеривация) как новый способ русского словообразования был выделен в качестве самостоятельного способа русской деривации В.П. Изотовым, хотя попытки выделения этого способа словообразования существовали в лингвистике и раньше.

В качестве основных особенностей использования графодериватов в современной коммуникации отметим следующие:

1. Аттракция, т.е. привлечение внимания. Текст-графодериват, отличающийся от стандартных текстов, заставляет обратить на себя внимание, пробежаться по тексту глазами. Необычное, особое оформление, содержащее в себе еще и информативную деталь, оказывает влияние на читателя даже на подсознательном уровне.

2. Возбуждение интереса. Лексическое и семантическое содержание текста должны соответствовать запросам общества, стимулировать любопытство и вызывать интерес.

3. Положительное эмоциональное воздействие. Обычно вызвано ассоциативностью, мотивированностью, каламбурным построением.

4. Запоминание. Текст должен совмещать в себе логичность и относительную простоту запоминания.

В качестве целей графодериватов можно отметить:

1. Выделение таким образом наиболее важной, информативной составляющей.

2. Создание особого имиджа (личности, группы, предприятия и пр.).

3. Экономия языковых средств (например, в Интернет-общении).

Образование графодеривата может создаваться разными средствами – сочетаниями в рамках слова:

1. Совмещение элементов современной и старорусской графики: *БульбаиЪ, Приорбанк;*

2. Элементов языка и цифр: *на100ящий сок, 7я;*

3. Элементов языка и различных символов: *тепло, перв@курсник, БЕ\$ПРЕДЕЛ СКИД60%К;*

4. Разнофункциональных элементов языка (пунктуационные знаки, апостроф): *Строй!материалы, Аз'арт;*

5. Элементов разных языков (в основном сочетание латиницы и кириллицы): *PR-менеджер, наSOSы, ИностРанные языки;*

6. Различных элементов двух и более других слов по конкретному образцу или ассоциации, цвето-, шрифтовыделение: *ЭЛЬДОрадио – наше радио, КредоМЕД – ваш помощник; ОтмеЧИТОСные новости (отменные + Читос (название продукта питания));*

7. Элементов нескольких систем: *Re:Акция, ЖеNские штучки.*

При учете материальных средств создания производных-графодериватов (знаки языка, знаки других кодовых систем, элементы одного или нескольких языков, сегментные и суперсегментные средства графо-орфографического оформления слов) возможно выделение нескольких типов графиксации: монографиксация, полиграфиксация (графогибридизация), типографиксация, графоморфоактуализация, небуквенные способы графиксации, комбинированная графодеривация.

1. **Монографиксация** – создание лексем графическими средствами одного языка: *ЗАЖИГАТЕЛЬНЫЙ тариф, вКЛЮЧАйся в праздник, (бес)порядок;*

2. **Графогибридизация (полиграфиксация)** – создание неолексем при помощи графических средств разных языков: *powerнуть, Riskовый боу, русский PРемонт;*

3. **Графоморфоактуализация** – разбивка строки на особые сегменты, приводящая к актуализации внутренней формы элемента, псевдомотивация: *ВСЕ ПО максимумУМУ, ПЕЙ, жиВИ легКО* (реклама сока «Вико»);

4. **Небуквенные способы графиксации:**

- **кодографиксация** – создание лексем с помощью сегментных средств разных кодовых систем: *€окна, ч@т; на100ящий сок;*

- **колоризация и типографиксация** – цветное, курсивное выделение какой-либо части деривата: *неон^{овые} вывески; А я – чей казначей?*

- **синграфемика** – пунктуационное варьирование с определенной целью: *СТРОЙ!МАТЕРИАЛЫ!;*

5. **Комбинированные графодериваты** – создание неолексем с помощью сочетания средств вышеприведенных разновидностей графодеривации: *PR-компания, Re:акция.*

Некоторые представленные типы графодеривации включают в себя еще и подтипы, так, в рамках кодографиксации можно выделить:

- **нумерографиксацию** (буква + цифра) – замена буквы цифрой, контур которой похож на нее: *пли7ка, сан7ехника.* Цифра может произноситься как заменяемый слог: *На100ящий сок;*

- **инетографиксацию** (буква + интернетовский знак) и смайлографиксацию (буква+ смайлик): *Ч@Т, перв ☺ курсник;*

- **пиктографиксацию** (буква + рисунок) – буква кириллицы заменяется знаком, похожим на нее графически и по произношению: *\$пецины* (специальные цены); *€окна* (европейские окна).

Таким образом, графодериваты в современной письменной коммуникации играют значительную роль, выступают как приемы

привлечения внимания к рекламируемому товару, как приемы создания выразительности речи, расширения возможностей языковых знаков, наиболее полного использования потенциала языка и расширения его возможностей.

Литература

1. Амири, Л.П. Контаминация как разновидность окказионального словообразования в языке рекламы / Л.П. Амири // Языковая система и речевая деятельность: лингвокультурологический и прагматический аспекты. – Ростов н/Д., 2007. – Выпуск 1.
2. Изотов, В.П. Параметры описания системы способов русского словообразования / В.П. Изотов. – Орел, 1998.
3. Попова, Т.В. Графодеривация в русском словообразовании конца XX – начале XXI вв. / Т.В. Попова // Русский язык : исторические судьбы и современность. III Международный конгресс исследователей русского языка: труды и материалы. – М., 2007.

П. Гавришук (Брест, Беларусь)

ТРАКТОВКА ЭПОХИ ИВАНА ГРОЗНОГО В ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ «КНЯЗЬ СЕРЕБРЯНЫЙ» А.К. ТОЛСТОГО

Интерес к истории России – один из основных в жизни и творчестве А.К. Толстого. История предоставляла ему широкие литературные возможности. Углубляясь в творчестве (исторические баллады, поэмы, роман «Князь Серебряный», драматическая трилогия) вглубь веков, он пытался осознать и отобразить нравственное содержание, дух исследуемой эпохи, найти общие закономерности развития русской нации, исследовать причины обнищания русского духа во время правления Ивана Грозного. Углубляясь в прошлое, он анализировал настоящее, отыскивая в нем последствия страшных изломов исторической судьбы России.

Эпохой Ивана Грозного Толстой интересовался с молодых лет и постоянно возвращался к ней в творчестве. И в прозе, и в драме, и в поэзии его интересовала проблема нравственного оскудения характера русского человека под влиянием беспредельной, жестокой и безумной деспотической власти Иоанна. Он не без основания считал, что внешнее величие Московского государства куплено ценой внутреннего унижения народа, и поэтому личность и политика Иоанна были глубоко отвратительны поэту-гуманисту. Толстой в своих произведениях не уставал обличать тиранию и время правления Иоанна Грозного, находя в них истоки современных ему изъянов в русском обществе и в душе, менталитете русского человека.

Изучая историю России и эпоху Ивана Грозного, Алексей Константинович не мог не поразиться и не порадоваться тому, что тирании противостояли личности, которые сохранили в душе предания прежних времен и блюли «религию честного слова» в отличие от большинства людей (особенно царедворцев) XVI века, аристократов, у которых были весьма извращенные представления о чести и совести, которые быстро научились лицемерить, унижаться, выслуживаться перед деспотом-царем. Все же святость слова у отдельных личностей сохранилась и в XVI веке, в эпоху Ивана Грозного, а значит, была надежда на выздоровление общества.

Делом эпохи правления Ивана IV было создание единого крепкого государственного строя, историческая необходимость которого была видна и до нашествия татар. Нашествие – лишь окончательное обличение несостоятельности киевских порядков, но не причина создания централизованного государства во главе с Москвой.

В произведениях, посвященных времени царствования Ивана IV, Толстой ставит проблему происхождения тирании, ее политических и нравственных последствий. Он живо ощущает гнетущую атмосферу всеобщей подавленности, неуверенности перед тиранией, царившую в эпоху Грозного. Он провозглашает несовместимость человеческого достоинства с деспотизмом.

«Князя Серебряного» Толстой задумал и начал писать еще в 40-х годах XIX века, но работа над ним шла с большими перерывами. К началу декабря 1856 года роман был написан полностью, но не удовлетворил Толстого: «Я не дотрогивался до него, – сообщает он жене, – но я его не покинул и очень его люблю. Правда, что надо его переделать и обделать неровности в стиле, и дать характер Серебряному, у которого никакого нет... Нельзя ли было бы сделать его очень наивным... то есть сделать человека очень благородного, не понимающего зла, но который не видит дальше своего носа и который видит только одну вещь за раз и никогда не видит отношения между двумя вещами. Если бы сделать это художественно, можно было бы заинтересовать читателя подобным характером».

И это удалось писателю. Роман получился занимательным, искусно построенным и глубоким по содержанию. Но, что самое главное, он, несмотря на все изъяны, шероховатости и исторические неточности, отражал дух эпохи Иоанна Грозного, раскрывая перед читателем характер Иоанна и других исторических лиц, нравы и обычаи двора XVI века.

Толстой сам определил основную творческую задачу в романе как воссоздание «общего характера эпохи», «духа того века». На фоне этой «физиономии» эпохи, которая, по мнению писателя, формировалась не

социальными, а нравственными факторами, он и стремится раскрыть то, что ему представлялось главной трагедией страшного времени: не казни и жестокости, даже не надругательство над гуманностью, а пассивное молчание одних и подлое раболепство других, что и сделало возможным разгул деспотического произвола царя.

Конечно, Толстой не решил во всем объеме задачу воссоздания жизни городской и деревенской Руси XVI века. Следуя за Карамзиным, он односторонне изобразил Ивана Грозного. Но эта односторонность была вызвана не только социальными симпатиями Толстого, но и противоположной односторонностью, апологетическими оценками и характеристиками историков «государственной» школы, которые затушевывали и оправдывали излишнюю, не вызванную необходимостью жестокость Грозного и то обстоятельство, что народ терпел от него не меньше, чем от бояр.

Не правы те, кто утверждает, что роман «Князь Серебряный» устарел. Своим произведением Толстой говорит, что нужно помнить уроки прошлого и не повторять ошибок Страшного времени.

В. Галавейка (Брэст, Беларусь)

ВОБРАЗЫ ДЗІКАРОСЛЫХ РАСЛІН У ФАЛЬКЛОРНАЙ МАДЭЛІ СВЕТУ БЕЛАРУСАЎ

Сучасны этап даследаванняў міфалагічнай карціны свету славян характарызуецца інтэнсіўнымі пошукамі ў галіне рэканструкцыі міфасемантыкі розных аб'ектаў прыроды, у тым ліку раслін. Без сімвалічнай сістэмы нельга ўявіць існавання традыцыйнай народнай культуры. Своесаблівымі апорнымі пунктамі яе вобразнасці з'яўляюцца архаічныя сімвалы. Таму іх вывучэнне неабходна для ўсебаковага асэнсавання беларускага традыцыйнага фальклору, для пашырэння межаў вывучэння светаразумення беларускага народа. Розныя групы раслін вывучаны неаднолькава. Калі найменні і сімволіка дрэў і кустоў, іх роля ў міфалагічных уяўленнях славян прааналізаваны досыць добра, напрыклад у шэрагу артыкулаў і манаграфіі І.А. Швед “Дэндралагічны код беларускага традыцыйнага фальклору” (2006), то травяністыя расліны – намнога менш.

Значным элементам расліннага кода славянскай традыцыйнай духоўнай культуры з'яўляецца палын. На гэтую расліну ўскладваліся ахоўныя, адгонныя, лекавыя функцыі. Для палыну рэlevantныя спецыфічныя прыкметы – моцны пах і горкі смак, дзякуючы чаму ён у

народных уяўленнях надзяляецца сілай, здольнай адагнаць нячысцікаў. Сустракаецца некалькі “таваркіх” назваў палыну: былънік, блошнік, касталом, чарнобыль, дзерава Божае [1, 360]. Менавіта востры пах гэтай расліны, як адзначае А. Малоха, стаў асновай залічэння яе да раслінаў-абярэгаў [1, 360]. Палын надзяляўся медыятыўнай семантыкай. Па вянках з палыну варажылі на свой лёс. Палын, дзякуючы менавіта свайму рэзкаму паху і горкаму смаку, актыўна семантызаваўся міфалагічным мысленнем, набыў значнае месца ў традыцыйнай культуры як славян, так і іншых народаў. Гэтая расліна адначасова звязана са сферай хтанічнага, дэманічнага і з’яўляецца ахоўным сродкам ад негатыўных праяў “таго” свету, у прыватнасці русалак.

Блізкай па прыкметах да палыну з’яўляецца крапіва – расліна, асноўная прыкмета якой адбілася ў назвах, матываваных значэннем “паліць”, “джаліць”, “калоць”. У народнай культуры выконвае ролю засцярогу і адгоннага сродку, лічыцца д’ябальскай раслінай, якая суадносіцца з іншасветам, але разам з тым надзяляецца сімволікай урадлівасці [4, 643]. Паводле легенды, крапіва з’явілася з праклятых або грэшных людзей ці на месцы іх пагібелі. Апатрапейныя здольнасці гэтай расліны выкарыстоўваліся ў магічных абрадах аховы ад хваробы, псуты і нячыстай сілы [4, 644].

Чартапалох вельмі калючая расліна, якая выкарыстоўвалася ў якасці апатрапея. Дымам чартапалоха абкурвалі напалоханых дзяцей. Абкурваліся і дарослыя, каб засцерагчыся ад розных хваробаў. Дым чартапалоху вельмі горкі, есць вочы і горла. Паскуду выганяе, але і людзям знаходзіцца ў такім марыве цяжка [2, 822]. Калі перавесці на сучасную мову назву гэтай расліны, то атрымаецца “палохае чарцей”, што адпавядае здольнасцям гэтай “траўкі” [3, 235]. Верылі, што чэрці яе баяцца, таму пры ўваходзе ў хату раней заўсёды вешалі чартапалох, каб не ўпусакаць у жыллё нячысцікаў. Саджалі яго і на магілах ведзьмакоў і праклятых людзей, каб перашкодзіць чарцям пацягнуць іх душы ў пекла. Лічыцца, што чартапалох расце ў месцах ліхіх або там, дзе жывуць нядобрыя людзі. Найбольшай сілы чартапалох дасягае, калі распускаецца яго кветка.

Адна з наймацнейшых антыдэманічных траў – святаяннік, або багародзічная трава. Гэтая расліна дапамагае пры дэпрэсіі, стомленасці, першых прыкметах прастудных захворванняў. Вераць, што святаяннік напайняе арганізм сонечнай энергіяй, складзенай у ім. Таму ўжываецца ў настоях або ў ароматычных алеях, гэта значыць, для прамога ўздзеяння на арганізм. Раней настой святаянніка часта замяняў гарбату, і гэты напой быў сродкам ад розных хвароб. У шматлікіх народных паданнях гаворыцца, што святаяннік вырас пад крыжом, на якім раскрыжвалі Хрыста, і атрымаў гаючую моц ад яго крыві [3, 157]. Лічыцца, што

святаанніка баіцца ўся нячыстая сіла. Найбольшую моц гэтая трава набірае да сярэдзіны ліпеня. Раней яе (як і ўсю магічную траву) збіралі на Яна Купалу (7 ліпеня па новым стылі). Сфера ўплыву багародзічнай травы – урадлівасць. Мышцё і купанне ў настоі багародзічнай травы спрыяюць захаванню жаночай прыгажосці. Найбольшай сілай гэтая расліна наліваецца перад поўняй.

Яшчэ адной даволі цікавай раслінай з’яўляецца кроп – траўка, звыклая госця любога агарода. Але мала хто ведае, што яе водар не выносяць ведзьмы. Пах кропу расейвае дзеянне вядзьмарскіх чар, здымае з чалавека марок. Настой з кропу дапамагае выгнаць з арганізма пасланую злым вядзьмарствам псуту. Пры гэтым сам па сабе кроп – слабенькая трава. Ён добра дзейнічае як дапаможны сродак пры ачышчэнні арганізма і жылля, але разлічваць толькі на яго ў абароне ад злых сіл нельга.

Шырока распаўсюджанай антыдэманічнай травой з’яўляецца трава Іван-ды-Мар’я, якая ўжываецца ў настоях. Узнікла яна, паводле беларускага інцэстуальнага міфа, пасля таго, як брат ажаніўся з сястрой і яны ператварыліся ў кветку з сінімі і жоўтымі колерамі [3, 162]. Вераць, што Іван-ды-Мар’я дапамагае чалавеку здабыць шчасце ў жыцці, прыцягвае да яго тое, чаго яму бракуе. Сцішвае нервовую сістэму; пры сталым ужыванні Івана-ды-Мар’і чалавек прыкметна прыгажэе. Але свае сілы гэтая трава захоўвае вельмі нядоўга. Сабраўшы яе блізу дня Яна Купалы (калі яна спее), ёю можна паўнавартасна карыстацца не больш за адзін месяц. У засушаным выглядзе яна з кожным месяцам губляе свае ўласцівасці, якія вылечваюць [3, 166].

Такім чынам, можна гаварыць аб тым, што расліны ў народнай культуры, валодаючы рознымі прыкметамі, могуць мець разнастайную семантыку і выконваць розныя функцыі.

Літаратура

1. Беларуская міфалогія: энцыкл. слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск : Беларусь, 2006. – 599 с.
2. Беларускі фальклор : Энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал.: Г.П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭн, 2006. – Т. 2 : Лабараторыя традыцыйнага мастацтва – Яшчур. – 832 с.
3. Колосова, В.Б. Лексика и символика славянской народной ботаники. Этнолингвистический аспект / В.Б. Колосова. – М. : Индрик, 2009. – 352 с.
4. Славянские древности – Славянские древности : Этнолингвистический словарь : в 5 т. – 2004. – Т. 2.

Н. Гоголюк (Брест, Беларусь)

ПЕРЕДАЧА ЭКСПРЕССИВНОСТИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ С РУССКОГО НА БЕЛОРУССКИЙ ЯЗЫК (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ М. ЦВЕТАЕВОЙ «МОИМ СТИХАМ...»)

Художественный перевод – это самый сложный процесс, даже если он осуществляется между близкородственными языками. Чтобы сделать хороший перевод, недостаточно только знания языка, ибо перевод – это не механическая деятельность. Ещё античные переводчики полагали, что хороший переводчик должен переводить не «букву», а смысл, «очарование» произведения. В этом заключалась большая свобода действий в отношении оригинала. Понятие «свобода» здесь относительно, поскольку главным аспектом остаётся передача основной мысли произведения, и уйти далеко от оригинала в лексическом плане также нельзя. Перевод поэтического текста осуществляется не дословно по фрагментам, смысловым отрезкам – работа проводится над всем текстом произведения. Переводческая работа осложняется также наличием в поэтическом тексте большого количества экспрессивных средств.

Рассмотрим передачу стилистических средств в переводе стихотворения Марины Цветаевой «Моим стихам...», выполненном Валентиной Аколовой.

Стихотворение относится к раннему творчеству Цветаевой, и было написано всего в 20 лет (в Коктебеле в мае 1913 года). Оно стало воистину пророческим, ведь в своё время Марина Цветаева была одним из тех поэтов, которых не понимали и не принимали. Сейчас оно считается программным, хотя при жизни поэтессы так и не было напечатано.

Цветаева определяет своё предназначение, осознаёт себя как поэта и обращается к будущим произведениям:

Моим стихам, написанным так рано...

Первые стихи – неожиданные, смелые, вырвавшиеся на свободу. Поэтесса подбирает для них красивые сравнения: *как брызги из фонтана, / Как искры из ракет, маленькие черти*. Но стихи-черти врываются «в святилище, где сон и фимиам». Это как столкновение двух стихий. Мы знаем, что Марина Цветаева при жизни была непризнанным гением. Её стихи-черти ворвались в советскую литературу, в «сонное святилище», где поэтессу с её трагическим мировоззрением просто не поняли. Поэтом с восторгом и обладанием бесценным даром граничит одиночество и непризнанность. Её произведения «*нечитаны*», «*разбросаны в пыли по магазинам / (Где их никто не брал и не берёт!)*»... Обратим внимание, что Цветаева использовала глаголы в формах прошедшего и настоящего

времени – значит, о будущем речь не идёт. Этим штрихом поэтесса подводит нас к выводу. Финальные строки звучат как пророчество: *Моим стихам, как драгоценным винам, / Настанет свой черед.*

Авторский перевод стихотворения был выполнен Валентиной Аколовой. В общем лексическом плане переводчица старалась не отступать от оригинала. Точно переданы авторские сравнения: *[для вершаў] імклівых, нібы пырскі ад фантана, / Ці іскры ад ракет, каштоўныя віны.* У Цветаевой встречаем два причастия, образованных от глаголов со значением стремительного, резкого действия: *сорвавшись* и *ворвавшись* *[стихам]*. Первое переведено прилагательным *імклівы*, которое сходно по значению с причастием; второе же переведено глаголом, который имеет более нейтральную окраску (ср. *ворваться* – *проникнуть* / бел. *пранікнуць*). Существенные отступления от главной мысли произведения мы встречаем в следующих моментах. Сравним: *Моим стихам о юности и смерти...* – *[Для вершаў] напісаных пра май жыцця і страты...*

Май нигде не упоминается самой Цветаевой, хотя стихотворение и было написано в мае. Даты рождения и жизни поэтессы также не связаны с этим месяцем. Возможно, «*маем жыцця*» Аколова называла юность, однако рядом появляется слово *страты*, которое также можно отнести к слову *май*. Как видим, данный вариант перевода представляется в нескольких интерпретациях, что уводит от основной мысли. К тому же, Цветаева использует более сильное и однозначное по стилистике, чем слово *страты*, слово *смерть*.

Важнейшее отступление от главной идеи стихотворения мы встречаем в последней, третьей строфе. Вспомним, как Цветаева использовала времена глаголов, и сравним их с переводом:

*Што пыляцца на складах магазінаў
(Дзе кніг ніхто не возьме і не браў!) –
Для маіх вершаў, як катойных вінаў,
Дзень кошту – не настаў.*

Именно в этих пророческих строках мы и видим главную мысль. В переводе Аколовой глагола в настоящем времени нет вообще, форма будущего времени подчёркивает, что книг не только «*никто не брал и не берёт*», но и «*не возьме*». В финальной строке «*дзень кошту – не настаў*» отсутствует глагол в форме будущего времени – отсутствует мотив пророчества.

Итак, анализируя данный художественный перевод стихотворения, отмечаем, что в плане лексики он довольно удачен, хорошо передана экспрессивность сравнений, однако передача главной мысли произведения некоторым образом пострадала за счёт неудачного использования глагольных времен.

М. Головий (Брест, Беларусь)

ЭПИТЕТЫ И СРАВНЕНИЯ В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ ОВИДИЯ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Публий Овидий Назон – поэт очень легкий и очень трудный. Легкий потому, что речь его изящна и ясна, фразы и стихи текут естественно и непринужденно, а предметы описываются легко и доступно. Первое, что может заметить читатель в стихах поэта, – его душевный мир и жизненный путь. Изящность стиля достигается за счет использования в стихах огромного количества эпитетов и сравнений. Они создают незабываемые образы, делают речь многогранной, насыщенной, яркой, поскольку эпитет – это слово или целое выражение, которое, благодаря своей структуре и особой функции в тексте, приобретает некоторое новое значение или смысловой оттенок, помогает слову (выражению) обрести красочность, насыщенность.

В проанализированных нами «Любовных элегиях» и «Науке любить» можно выделить следующие семантические группы эпитетов и сравнений:

- 1) характеристика тела и его частей;
- 2) проявления любовного чувства;
- 3) абстрактные понятия, касающиеся эмоций и поведения человека;
- 4) характеристика поэтического творчества;
- 5) описание мира природы.

На примерах мы сможем более ясно представить тот мир, который создал поэт. Наибольшее количество эпитетов используется для описания рук: *искуснейшие, храбрые, жадные (судьбы), белоснежные, алые* и т.д. Значительное количество эпитетов используется для описания ног: *нежные, грубые, легкие, твердые, раззолоченные*. Разнообразные определения даются глазам (очам), плечам, губам: *нежные глазки, страстные глазки, янтарные очи, тусклые очи, невинные глазки; мягкие плечи; сухие губы, нежные губы*. Отдельного внимания заслуживают волосы и прическа: *пурпуровый волос, дурные волосы, небрежные волосы, желтые волосы (нив)*. В целом, в «Любовных элегиях» и «Науке любить» автор уделил внимание каждой женской части тела: 4 эпитета – тело, 2 эпитета – щеки, 2 эпитета – плечи, 6 эпитетов – глаза, 5 эпитетов – волосы, 4 эпитета – ноги, 5 эпитетов – руки.

Немаловажную роль в творчестве поэта сыграло и описание любовного чувства: *любовный (огонь, жар); любовь (свободная, прочная, нежная); сладострастный (огонь, забава); сладкие утехи; жаркие (лобзания, объятия); поцелуи (горячие и нежные); сердце (жгучее);*

горячие просьбы; изящные лобзания; нежные мольбы; позорной страсти огонь. Можно заметить преобладание «огненных» метафор (огонь, жар). Именно через эти образы Овидий хотел показать страсть и пылкость любви.

В поэзии Овидия немало места занимают абстрактные понятия, касающиеся эмоций и поведения человека. Описываются как положительные, так и отрицательные эмоции: зло (*зло частных богатств, злой язычок, злобный ветер, злобная звезда, жестокая рука*); нрав (*неукротимая натура, развращенные нравы*); страсть (*любовные сети, любовный напиток, несколько изящных любезностей, страстные глаза*); поступки (*чистые преступления, вероломное предательство, грозная месть*); сон (*сладкий*); молва (*зловредная*). Выясняется, что отрицательных эмоций в проанализированных нами стихах больше, чем положительных (16 против 6). Также автор использует печальные интонации, иллюстрирует негативное отношение к происходящему, например: *ржавая старость, отвратительный смех, предательские сети, жалобный стон.*

Значительную роль в метафорических определениях и сравнениях играют описания явлений и предметов природы, которые могут быть фоном для проявления чувств: море, волны дают возможность поэтической метафоризации эмоций (*зеленое море, мягкие волны, зеленые волны, буйная волна, изумленное море*); ветер (*влажный, легкий*).

Многообразны и сравнения в поэзии Овидия, они все связаны с миром природы: *кидает меня, словно корабль на волнах; перья взъерошьте свои, как волосы; шерсть была белая, как молоко; время идет, как река течет; людям пристально жить в глубоком мире друг с другом, как зверям – приходить в ярость; глаза горят свирепей, чем глаза Горгоны; любовью, как и короной, плохо делиться с другим; он будет гореть медленным огнем, точно сырое сено или точно дерево, недавно срубленное в горном лесу.* Сравнения в стихах Овидия находятся во власти любовной темы, хоть они и из мира природы, тем самым они в тесной связи между собой.

Эпитеты, характеризующие поэтическое творчество писателя, ясно и точно описывают стиль, язык стихотворений: *легкие, печальные, нежные, изящные.*

Таким образом, основным источником эпитетов и сравнений является мир земной, телесный. Может быть, именно поэтому так легко и трудно одновременно найти путь к пониманию поэзии Овидия – такой, на первый взгляд, несложной и доступной. Она не дается сразу – по крайней мере, нужно не раз приступать к ней, чтобы проникнуть в ее глубину.

Н. Голубева (Брест, Беларусь)

ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ А.П. ЧЕХОВА В ПЕРЕВОДЕ К. КРАПИВЫ

Творчество А.П. Чехова оказало плодотворное влияние на развитие прозы малых жанров в мировой литературе. Закономерно, что гуманистическое наследие русского писателя нашло живой отклик и в Беларуси, чему в немалой степени способствовала языковая и культурная близость двух народов. Перевод произведений А.П. Чехова – одна из наиболее показательных форм эффективности русско-белорусского литературного взаимодействия. Начиная с 1930-х годов XX века, рассказы и пьесы русского классика постоянно становились объектом внимания белорусских переводчиков, среди которых следует назвать А. Якимовича, В. Шашалевича, В. Ковалю, Янку Брыля, П. Пестрака, Янку Мавра и др. Самые «переводимые» произведения Чехова – юмористические рассказы, и в этом направлении непревзойденным мастером является К. Крапива.

Каждый из переводчиков выбирал наиболее близкую для себя тему, грань творчества русского новеллиста. Не случайно сатирика К. Крапиву заинтересовал ранний период творчества А.П. Чехова, в котором преобладали в большей степени юмористические рассказы.

Творчество К. Крапивы оставило значительный след в истории белорусской литературы. Никто так ярко и образно не высмеивал, казалось бы, обычные жизненные явления. Острая сатира, ирония и юмор – основные приемы воссоздания жизни в художественном мире писателя.

В творческой манере А.П. Чехова и К. Крапивы есть определенные черты сходства: комическое как тип авторской эмоциональности, лаконизм как доминирующая стилевая черта, внимание к несуразным явлениям обычной жизни. Попробуем проанализировать принципы переводческой манеры К. Крапивы на примере рассказа «Налим», относящегося к раннему этапу творчества А.П. Чехова.

В жанровом отношении этот рассказ, как и большинство подобных произведений Чехова, может быть обозначен как новелла. Основными чертами ее поэтики являются минимум описаний и пояснений, простые и незатейливые заголовки, которые обычно называют место действия, предмет или же действующее лицо.

Так, в анализируемом рассказе все повествование строится вокруг одного события (ловли налима), в которое со временем вовлекаются все новые и новые персонажи. Ситуация, повторяясь многократно, нагнетает

напряжение сюжета, а потом следует резкий спад, который в литературоведении именуется неожиданной развязкой, или пуантом.

Особенностью ранних чеховских произведений является и то, что все его персонажи независимо от социального статуса говорят простым, доступным языком. Автор избегает распространенных описаний, все характеристики краткие, лаконичные. Однако этот лаконизм вовсе не исключает появления ярких образов в повествовании. В рассказе «Налим», занимающем всего четыре с половиной страницы, разворачивается почти «монументальная» картина «битвы» за налима, вовлекающая множество персонажей – от мужиков до барина, каждому из которых автор адресует точную характеристику.

Например, один из главных «охотников за налимом» плотник Герасим получает следующее лаконичное описание: «...высокий, тощий мужик с рыжей курчавой головой и лицом, поросшим волосами», которое само по себе комично, особенно последняя деталь. Или его «товарищ» Любим – мужик с «треугольным лицом с узкими, китайскими глазками».

К. Крапива старался не отступать от канонического повествования, использовал сходные приемы и средства создания образа. Однако в переводном варианте в силу специфики белорусской речи, конечно, есть изменения. Воспроизводя портрет Герасима, переводчик адаптировал синтаксические конструкции оригинала (заменял причастные обороты сложноподчиненными предложениями, что соответствовало грамматическому строю нашей речи), в целом нашел точные лексические замены, хотя с некоторыми из них можно и не соглашаться.

Например, Чехов, используя эпитет «тощий» в описании внешности Герасима, подчеркивал простонародность персонажа. Крапива заменил оригинальное определение нейтральным словом «худы», сохранив семантическое значение, но при этом нивелировал национальный колорит.

Чехов исключительно строго подходил к контекстовому значению слова, что проявилось уже в его ранних рассказах. В приведенной выше портретной характеристике Любима использована деталь «узкие, китайские глазки», в которой уменьшительно-ласкательная форма «глазки» призвана усилить комичность образа, особенно в сочетании с данными эпитетами. В переводе появилась обычная форма «вочы», что, конечно, не исказило смысл оригинальной лексемы, но выражение «вузкія, кітайскія вочы» получило иную стилистическую окраску.

В оригинальном тексте несколько раз повторяется слово «зебры» – т.е. жабры, за которые пытаются ухватить скользкую рыбу. Чехов, первый раз употребив это просторечие, в следующем предложении «пояснил» его читателю:

– Ты за зебры хватай, за *зебры*!

– Не видать *жабров-то...*

В переводе используется два эквивалента этого слова – неправильная форма «зебры» (как в оригинале) и белорусский вариант «шчэлепы». Причем «поясняющий» момент в переводе отсутствует, постоянно употребляется только неправильная форма, а в конце рассказа появляется литературный вариант «шчэлепы», что, на наш взгляд, неоправданно, так как затемняет смысл повествования.

Подобные неточности достаточно редки в переводе К. Крапивы, чаще всего сатирик очень внимателен не только к смысловой, но и к стилистической стороне слова. Об этом красноречиво свидетельствует трансформация оригинальных идиом и афористичных народных выражений – одного из самых трудных аспектов перевода с русского языка.

Например, уговаривая барина о подношении, Герасим расхваливает еще не пойманную рыбу, используя колоритное сравнение: «Здоровенный налим, что твоя купчиха...» В данном случае речь, скорее всего, не идет о супружеской «принадлежности» купчихи, что тонко почувствовал переводчик, заменив притяжательное местоимение «твоя» на неопределенное «тая»: «Здаравенны мянтуз, як тая купчыха...»

В оригинальном тексте часто встречается просторечная лексема «шут», употребляющаяся в некоторых выражениях вместо «черт»: «Скользкий шут, и ухватить не за что», «Кусается, шут!» Это эмоциональная оценка ситуации со стороны мужиков, которым никак не поддается неуловимая рыба. Кроме этого бранного слова, в тексте используются синонимы «черт», «леший», что также является своего рода характерологической чертой речи простого народа, изобретального и по части ненормативной лексики: «Утонешь еще, черт, отвечать за тебя придется!.. <...> Вылазь, ну ты к лешему!»

К. Крапива использовал два варианта замен, потому что «шут» и «леший» – это исконно русские лексемы. Переводчик заменяет слово «шут» на «падла», а «леший» – на «чорт»: «Слізкі, *падла*, і ухапіць няма за што»; «Утопішся яшчэ, чорт <...> Вылазь, ну цябе к чорту!» Показательно, что в переводном тексте несколько снизилась вариативность бранной лексики, которую используют персонажи.

Анализ белорусского «варианта» рассказа «Налим» свидетельствует о том, что чеховская «простота» представляет сложный материал для переводчика.

Литература

1. Чехов, А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т.: Соч. : в 18 т. / А.П. Чехов. – М. : Наука, 1971–1982. – Т. 4. – С. 45–49.

2. Чэхаў, А. Выбраныя творы / А. Чэхаў ; пер. з рус. – Мінск : Маст. літ., 1994. – С. 28–32.

Е. Гольнева (Смоленск, Россия)

ТЕМАТИКА САМИЗДАТОВСКОГО АЛЬМАНАХА «КЭПНОС» (СМОЛЕНСК, 1989 ГОД)

В ноябре 1988 года на встрече смоленских представителей нетрадиционных направлений в искусстве было принято решение о создании творческого объединения. Инициаторами стали музыкант и художник Владислав Макаров, поэты Александр Голубев и Эдуард Кулёмин, прозаик Олег Разумовский. При областном Доме работников просвещения объединение приобрело статус клуба и получило название КЭПНОС. Первоначально объединение замысливалось как Клуб Экспериментальной Поэзии и Нового искусства, но позже создатели отказались от определенной интерпретации названия, поскольку «и не клуб, и не новое искусство, и эксперимент тут ни при чем» [3].

КЭПНОС объединил деятелей различных направлений искусства. В него вошли художники Всеволод Лисинов, Юрий Мельников, Олег Тищенко, музыкант и перформансист Валерий Павлов, поэты Сергей Бегинин, Андрей Муконин и Лидия Балашова.

Летом 1989 года тиражом 6 экземпляров вышел в свет самиздатский альманах «КЭПНОС-1». Это было раритетное издание, обложка которого изготовлена на основе карты Смоленской области и дополнена картинками и карикатурами, вырезанными из газет. Все сделано вручную. Тексты набраны на печатной машинке – каждое стихотворение на отдельном листе. В альманах вошли произведения пяти авторов: Андрея Муконина, Эдуарда Кулёмина, Лидии Балашовой, Олега Разумовского и Александра Голубева (в таком порядке они и расположены в книге). Всего 92 стихотворения. Они и послужили материалом нашего исследования [2].

В.С. Баевский в докторской диссертации «Типология стиха русской лирической поэзии» (1977), выполненной на материале советской поэзии 1950–1960-х годов, предлагает рассматривать отражение основных сторон бытия в словесном творчестве по восьми тематическим сферам: 1) сфера интимной жизни человека; 2) сфера природы; 3) сфера искусства; 4) сфера общественной жизни; 5) сфера патриотического сознания; 6) сфера исторического сознания; 7) сфера философская; 8) сфера поэтически переработанного, пережитого быта [1]. Рассмотрим, как представлены эти тематические сферы в произведениях смоленских авторов.

Лидирующее положение занимает **сфера интимной жизни**. Она передает внутреннее состояние героя, его чувства. Это не столько душевные переживания, связанные с вечными темами «любви-нелюбви»,

сколько проблемы самоосмысления и становления себя как личности – во всем многообразии отношений с другими людьми, культурой, природой, вещным миром, современностью.

У А. Муконина это человек начинающий сходить с ума, ненавидящий окружающую действительность и со страхом относящийся к ней: *<...> Я начинаю сходить с ума – / Всё, конечно словоблудие!* («Покрасили зебру в оранжевый цвет...»), *<...> Я ненавижу людей эпоксидного цвета, / Мне по душе люди в черно-кирпичных очках...* («Я ненавижу»), *<...> Меня гложет страх за настоящее, / Я не уверен в завтрашнем дне, / Ужас вселяет все окружающее, / Все, кто близко подходят ко мне.* («Я боюсь»). Он часто ощущает себя одиноким в этом мире «железа»: *Я выброшен на помойку, / Я больше никому не нужен, / Повсюду скрипят машины, / Вокруг индустриальные лужи* («Жертва прогресса»).

О. Разумовский сдержан в проявлении чувств. Он охотнее описывает внешнюю сторону человеческой жизни – действия и поступки своего весьма активного лирического персонажа: *Я ел морковь и думал про победу...* («Прытки, как улитки»), *Я на базар индейку вез и сала имот хороший* («Ужасы гражданской войны»).

Лидирует тема интимной жизни не сама по себе, а в сочетании с **темой быта**. Авторы привлекает всякого рода «мелочь»: гайки, гвозди, шнурки и т. п. Значительно реже упоминаются предметы интерьера, пища (питье), одежда, транспорт (к нему относится не только общественный транспорт – трамвай, но и военная техника – танк): *Готов я в подбитом танке / Гореть не переставая...* (А. Муконин. «Покрасили зебру в оранжевый цвет...»). Не забыты и атрибуты писательского труда (карандаш, ручка, лист бумаги и т.п.): *На этом листе бумаги / отсутствуют координаты, где мы провели свой вектор* (Э. Кулемин. «После»), *Макнул в чернила ручку / И написал рассказ про унитаз* (О. Разумовский. «Воспоминание»).

Природа у наших авторов, как правило, – прикладной образ, который чаще всего используется в качестве образа сопоставления. Человек по разным признакам уподобляется животному: *И только тогда он проснется / и вззоет лесною кошкой...* (А. Муконин. «На смерть редуктора»), *Держусь за затылок и шмакаю что-то / И ржу, как зарезанный мерин...* (О. Разумовский. «Воспоминание»).

У А. Муконина природа противопоставлена современному «железному» миру, который подавляет все живое: *На зеленый лес наступают железные кусты* («Железный человек»).

И только у Л. Балашовой тема природы раскрывается в полной мере. В ее поэтическом изображении мир природы прекрасен, наполнен

движением и мыслью, здесь переданы ускользающие, еле уловимые оттенки: <...> *Как лист весенний под дождем / расправит душу жизненная сила / ведь достоверней измышлений / цветущей яблони и меда аромат* («Весна»); *Угрюмая высь посыпает снежком / И голые ветки, и хвою. / Пустынно и зябко. / Захвачено все / Великой глухой тишиною* («Ода дятлу»).

Тематическая **сфера искусства** представлена практически всеми его видами: музыка, кино, танцы, скульптура, живопись и литература. Упомянуты имена Пастернака, Рубинштейна, Мандельштама, Бродского, Рейна, Набокова, Рембрандта, Дали и др. Среди них преобладают представители художественной оппозиции, смелые новаторы: *Пастернак, Рубинштейн, Мандельштам, Бродский, / Рейн. Ничего себе так компания.* (А. Голубев. «Чипполино»), *Кто-то читал Набокова на даче, / выбрав наудачу роман про Казнь.* (О. Разумовский. «Прытки, как улитки»), *Воинствующий эстет снял со стен картины Рембрандта, / Повесив на их место четыре картины Дали – / С их помощью он овладевает основами сюрреализма.* (А. Муконин. «Воинствующий эстет»).

Философская сфера в полной мере не раскрывается ни у одного автора. Она, как правило, представлена отдельными философскими понятиями (свобода, судьба, душа, истина, мысль и т. п.): *Если правы вы, – значит есть истина абсолюта / Плюс Ваша настроенность* (А. Голубев. «Тому, кто»), *У нарисованных огней / Прогнозующую душу греешь...* (Л. Балашова. «Художнику»), а так же упоминанием философов: Канта, Фейербаха, Кьеркегора, которые, впрочем, не близки лирическому персонажу: *Я не знаком был с Кантом, / Я не читал Фейербаха...* (А. Муконин. «Наш ответ Чемберлену»).

Сфера исторического сознания включает в себя названия некоторых процессов, происходивших в прошлом (продразверстка, НЭП, застой), имена собственные (Ленин, Павлик Морозов, Черчилль, Чемберлен, Ворошилов, Эйнштейн) и топонимы (Чернобыль): *Не горит же у вас Чернобыль / В заднем месте атомной станцией* (А. Голубев. «Звезда и смерть»), *Дедушки ставят в пример Ворошилова, / Мамы и папы – Эйнштейна замшелого...* (А. Муконин. «Пример»), *Продразверстка и НЭП, хозрасчет и застой / Не меняется смысл от названия...* (А. Голубев. «Чипполино»). Позиция большинства авторов полемична по отношению к советскому периоду российской истории.

Тематические **сферы общественной жизни и патриотического сознания** занимают последние позиции, но это не значит, что они менее важны. Сфера общественной жизни включает названия профессий людей (хирург, конструктор, учёный и т.п.) и общественно-политических организаций (пионеры, комсомольцы, партия и т.п.): <...> *И в ней лежит подруга дорогая, / Что так и не ушла из-под ножа хирурга* <...>

(О. Разумовский. «Смерть любимой или любимая смерть»), *Так окончилась жизнь пионера, / Пионера – всем детям примера <...>* (А. Голубев. «Звезда и смерть»). Иногда авторы создают развернутый образ человека этой профессии: *<...>Надевши очки замшелые / И в точку уставившись бешено / в своей одежде цветной / Конструктор похож на лешего <...> Засунув в портфель бумаги / И полколбасы изгрызенной, / Оять он прилипнет к кульману / Своей яйцевидной лысиной <...>* (А. Муконин. «На смерть редактора»).

Нами выделен только один текст (О. Разумовский. «Воспоминание») включающий сферу патриотического сознания, в нем упоминается малая родина – Смоленск.

Таким образом, в центре внимания авторов альманаха «КЭПНОС», находятся тематические сферы интимной жизни человека, быта, природы и искусства. У них нет монотемных стихотворений. Самые распространенные сочетания тем в пределах одного стихотворения следующие: интимная сфера + быт, интимная сфера + природа, интимная сфера + природа + искусство. Самое распространенное сочетание трех тем в пределах одного текста: интимная сфера + быт + природа. Время политических, экономических и социальных потрясений повернуло поэзию от внешнего мира к внутреннему. На уровне тематики это выразилось в малом количестве стихотворений, содержащих патриотические и общественно-исторические темы. Еще раньше и более решительно этот поворот осуществила литература самиздата. Оппозиция официальной поэзии проявилась в предпочтении более камерных тем. Однако внутри их ощутима оппозиционность по отношению к душевной гармонии, налаженному, уютному быту, общепринятым политическим и культурным авторитетам.

Литература

1. Баевский, В.С. Типология стиха русской лирической поэзии: дис. ... д. филол. наук / В.С. Баевский. – Тарту, 1975. – С. 272.
2. КЭПНОС-1. – Смоленск, 1989.
3. Стерхова, Л. Право на независимость или Плюрализм, да еще смиксованный / Л. Стерхова // Край смоленский. – Смоленск, 1992. – № 2. – С. 19.

Т. Гостило (Брест, Беларусь)

В ПОЛЬШУ ЧЕРЕЗ БЕЛАРУСЬ
(о белорусских страницах эмиграции Д. Мережковского
и З. Гиппиус)

1920 год известен в литературоведении как период эмиграции в судьбе многих русских поэтов XX века, в том числе Д. Мережковского и З. Гиппиус. Во время их эмиграции в Польшу через города нынешней Беларуси они смогли многое для себя открыть, что впоследствии отразилось в их судьбе и творчестве.

Опираясь на дневники и воспоминания З. Гиппиус, попробуем проследить их путь через Беларусь и понять, какое место в их творчестве заняли эти страницы.

З. Гиппиус и Д. Мережковский покинули Россию в 1920 году, пережив два погромных обыска, полную распродажу всех носильных вещей, расстрелы друзей, смерть знакомых от голода. Они переехали – легально, чудо! – польскую границу на ветхих, поломанных санях и с самым скудным багажом.

Вместо паспорта Дмитрий Сергеевич держал в руках одну из своих книг. Официально он уезжал в Варшаву, истощенный и больной, вместе с женою после того, как прочел в Минске цикл лекций о Древнем Египте.

Чтобы понять, почему супружеская пара известных российских интеллектуалов приняла белорусский Минск за Польшу, необходимо хотя бы вкратце воссоздать тогдашнюю геополитическую ситуацию в Центрально-Восточной Европе. Согласно «польскому декрету» 1918 года Беларусь должна была получить независимость. Но этого не произошло: советское правительство «забыло» гарантировать национальное самоопределение Беларуси, не признало провозглашенную 25 марта 1918 года независимую Белорусскую Народную Республику (БНР). В 1919 г. польская армия во главе с Начальником Польской державы Юзефом Пилсудским заняла большую часть Беларуси вместе со столицей БНР Минском. 18 сентября 1919 года Ю. Пилсудский приехал в Минск.

И «Беларусь», и «Минский курьер» на первых порах приветствовали «миссию Пилсудского». Однако не в равной степени и по различным тактическим расчетам.

Газета «Минский курьер» осуждала расстрелы большевиками своих политических противников, выступала против курса Антанты на примирение с большевистским режимом. В редакционных статьях она советовала своим читателям «оставаться русскими», но не забывать о той громадной услуге, которую оказала нам наша западная соседка», под

«крылышком которой «мы сохраним свои национальные черты, сможем достигнуть высокой степени культуры и экономического благосостояния» [1,199]. Уже в первые дни, общаясь с русскими беженцами, наводнявшими Бобруйск, Мережковский узнал, что одним из самых активных русских эмигрантских деятелей, которые пытались разыграть в своих интересах «польскую карту», был Савинков.

Вот что З. Гиппиус пишет в своих воспоминаниях: «Бобруйск – маленький уездный городок был нашим первым польским этапом. Комендант пункта был любезен и предупредителен. Тут, в Бобруйске, в какой-то контрольной станции нас продержали на тюках целый день. Оттуда нас вызволил молодой бобруец Иван Дудырев, незнакомый нам, но знавший нас. Он нас освободил, устроил, потом даже в Минск с нами поехал... Вообще, Бобруйск, после Петербурга, казался нам верхом благоустройства и культурной жизни» [1, 205–206].

Казалось, надежды на провиденциальное «преображение России», почти полностью изжитые в послереволюционные годы, вдруг снова становятся близкой и достигаемой реальностью. Мгновенно создается и «метафизический базис» для новой политической позиции. Польша, бывшая поработенная территория Российской империи, Польша, «младшая дочь» католической Церкви, Польша, единственная из стран Восточной Европы сохранившая идею «славянского мессианизма», дождалась, наконец, своего «исторического часа». Перед ней – «силы Антихриста», поработившие Россию, – она же несет на своих знаменах начертание Креста. По идее Д. Мережковского, Польша должна была, консолидировав вокруг своей армии все антикоммунистические силы Европы (и прежде всего оставшиеся еще в России и оказавшиеся в эмиграции части русской Белой гвардии), осуществить «крестовый поход» на Восток, взять Москву, разгромить вместе с народами России антихристианский тоталитарный режим, а далее... Далее Мережковский не заглядывал, но очевидно, что заря «Царства Третьего Завета», встающая над славянскими государствами, снова грезилась ему в недалеком будущем.

В Минске поэт выступает с циклом лекций, посвященных обличению «антихристианской» сущности большевизма и «миссии» польского народа в мировой борьбе Христа с Антихристом. Лекции имеют успех, однако во время этих первых выступлений Мережковский не мог не заметить настороженной реакции русской части аудитории на откровенное «полонофильство» выступающего. Экспансия Польши на Восток воспринималась большей частью соотечественников Мережковского как обыкновенная агрессия, имеющая целью оккупацию русских территорий, и, разумеется, в качестве таковой особого сочувствия не вызывала. Еще

яснее это проявилось в эмигрантских кругах Варшавы, куда Мережковские и их спутники перебрались 3 марта 1920 года в ожидании Савинкова, начинавшего переговоры с президентом Польши Юзефом Пилсудским. В отличие от большинства русских эмигрантов и Мережковский, и Гиппиус считали, что Россия уже оккупирована. «Власть Советов» воспринималась ими как власть «инородцев», подчинивших себе силой случая собственно русских. Получается истинная картина чужеземного завоевания. Латышские, башкирские и китайские полки (самые надежные) дорисовывают эту картину. Из латышей и монголов составлена личная охрана большевиков: китайцы расстреливают арестованных – захваченных...

Как же оценивали деятельность Мережковских белорусские деятели культуры? В 1920 г. высоко оценил творческие способности З. Гиппиус и Д. Мережковского белорусский критик Алехнович Николай в очерке «Изгнанники». «Россия, – писал автор очерка, – нынче осталась без интеллигенции, без духовных вождей / ... / И те, кто ныне господствует в России, это использовали. Они подменили духовную жизнь народа пролеткультами и коммунистической литературой / ... / Поэты и художники превратились в политических агитаторов. Проповедников и пророков. И пророчат они не напрасно, им сочувствуют / ... / Здесь, в Менске, теперь живут несколько лучших российских людей. Это г.г. Мережковский, Философов, Гиппиус, Злобин, Абрамов, Болеславский. Российский народ любил и ценил их; но они, вероятно, недооценили народ. Здесь, в Менске, они пользуются уважением среди российской молодежи. Их засыпали цветами. Овациям нет конца. И здесь же, не более 50–60 верст отсюда, измученный и обездоленный российский народ проливает кровь свою. Сам не ведая, за что; а лучшие сыновья этого народа, оставив его, проповедают интервенцию...» [1, 200].

Таким образом, 1920 год, когда З. Гиппиус и Д. Мережковский эмигрировали в Польшу через Беларусь, оказал немаловажное значение на их судьбу и творчество.

Литература

1. Гиппиус, З.Д. Мережковский: в изгнаничество – через Минск / З. Гиппиус // Неман. – 1996. – № 4. – С. 199–206.

О. Гудень (Брест, Беларусь)

ЭПИТЕТ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕСКРИПЦИИ В ЯЗЫКЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ НАЧАЛА XX В.: ГЕНЕТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

В свое время А.Н. Веселовский подчеркивал, что история эпитета является своего рода историей поэтического стиля речи и художественного сознания [1, 59]. Хотя становление художественного стиля принято относить к периоду последней трети XVIII – первой трети XIX вв., формирование средств изобразительности, в том числе эпитетов, – процесс, восходящий к началу истории древнерусской литературы и даже к эпосу. К тому же это процесс непрерывный, если учесть замечание М. Брандес о том, что «каждый художественный метод предопределяет тип языкового оформления» [2, 240]. Пополнение арсенала эпитетов происходит постоянно, ибо развитие русской литературы на каждом из последующих периодов вносило свой вклад в обогащение средств и способов художественного изображения действительности.

С целью исследования эволюции эпитета мы обратились к русской прозе начала XX века, в которой нашли оригинальное продолжение и развитие традиции русского реализма. Изучение ряда текстов И. Бунина, В. Вересаева, М. Горького, А. Куприна, А. Серафимовича показывает, что эпитет здесь имеет широкое распространение, потому что художественное творчество этого времени интенсивно развивается не только как социально-историческое, но и как индивидуально-личностное явление.

В рамках статьи ограничимся анализом эпитетов, которые характеризуют *голос* персонажей. Манера говорения, темп и тембр голоса, эмоциональная окраска речи столь же значимы в текстовом представлении личности, как и слова, обеспечивающие портретную характеристику. Согласно текстовым наблюдениям, эпитеты при слове *голос* выступают чаще, чем, например, при словах *глаза*, *лицо*, *взгляд*, *улыбка*, *смех* и т.п.

Рассматривая эпитет как «атрибутивное слово, концептуально эстетически определяющее предмет, формирующее его художественный образ, обладающее эмотивно-оценочной коннотацией, стилистически значимое и отмеченное, стоящее в синтаксической функции определения или обстоятельства» [3, 2], мы выделили при слове *голос* в отобранных для анализа 33 текстах более 40 эпитетов, различающихся в грамматическом и семантическом плане. Большинство из них выражены именем прилагательным в силу категориального значения этой части речи – обозначение признака, свойственного предмету или явлению (*голос меланхолический, назойливый, слащавый, утренний* и др.). Реже представлены эпитеты-причастия

(голос *вибрирующий, журчащий, обрывающийся, срывающийся, тающий*). Эпитеты-наречия единичны: *Голоса звучат безжизненно...* (Куприн); *Сказал голос тяжело и глухо...* (Горький).

Разнообразии значений выявленных художественных определений позволяет отграничить несколько семантических групп.

1) Эпитеты, фиксирующие физические (в основном врождённые) свойства звучащего голоса: *вибрирующий, глубокий, глухой, громовой, гудящий, густой, журчащий, надтреснутый, обрывающийся, отрывистый, простуженный, ровный, тающий, тёплый, тонкий, торопливый, скрипучий, срывающийся, чистый, ясный*. Приведем контексты: *Вдруг раздался надтреснутый голос* (Серафимович); *Голос у него был чуть-чуть вибрирующий...* (Куприн). В этой группе можно отнести и метафорический эпитет *цыплячий* (=тонкий), уподобляющий голос человека голосу птицы: ... *Цыплячьим голосом кто-то поёт* (Серафимович).

2) Эпитеты, характеризующие поведение и характер персонажа: *властный, дикий, железный, меланхолический, медлительный, назойливый, твёрдый, слащавый, увещевающий, упрямый*. Например: *И заговорил первый слащавым голосом...* (Горький); *Будиновский...слегка меланхолическим голосом рассказывал...* (Вересаев).

3) Эпитеты, характеризующие душевные переживания, психическое состояние: *безжизненный, волнующий, испуганно-плачущий, мрачный, отчаянный, покорно-молящий, тяжёлый*. Например: *Кто-то завопил отчаянным голосом...* (Бунин);

4) Эпитеты, обозначающие внешние обстоятельства речи: *невидимый, утренний*. Например: *На дворе кто-то крикнул утренним голосом* (Бунин).

Чтобы выяснить, какие из выявленных эпитетов в художественной прозе XX в. являются новыми, необходима их генетическая типология. К сожалению, в современной теории эпитета такая типология отсутствует. Эпитеты традиционно делят на постоянные, возникшие еще в народном творчестве, общеязыковые, которые, очевидно, тоже являются устоявшейся частью арсенала этих выразительных средств, и вновь появляющиеся, индивидуально-авторские. К тому же, как отмечалось, в развитие эпитета свою лепту вносит каждая эпоха, каждое литературное направление. В итоге генетическая характеристика эпитетов оказывается процессом весьма трудоемким, так как требуется привлечение обширного «фонового» материала из художественных текстов более ранних периодов.

Хотя установлено, что некоторые экспрессивные определения при слове *голос* были известны русским народным сказкам и былинам (*зычный голос, шибкий голос*), но в нашем материале они не представлены. В прозе

XX века эпитеты, выявленные при слове *голос*, можно квалифицировать только как общеязыковые или индивидуально-авторские.

К общеязыковым эпитетам мы относим определения *твёрдый, тонкий, дикий, властный, громовой, густой*, опираясь на данные фоновых текстов (произведения Н. Карамзина, А. Радищева, А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, А. Герцена, И. Гончарова, И. Тургенева). В частности, в тексте Карамзина «Наталья, боярская дочь» читаем: «*При сих словах, произнесённых твёрдым голосом, он встал*». Сравним также: *Комендант... отвечал твёрдым голосом* (Пушкин); *Он ... поравнялся с Оксаною и сказал твердым голосом...* (Гоголь) и др. Эпитет *тонкий* тоже отмечен у Пушкина и Гоголя. Сочетание *громовой голос* появляется в текстах второй половины XIX века: – *В город!* – *воскликнул я громовым голосом* (Гончаров); *Мужчина... спросил его громовым голосом* (Герцен). У Герцена при слове *голос* отмечен и эпитет *густой*: *Слушаю... – отвечал Тит густым голосом*. Общеязыковой характер эпитета *дикий* устанавливается в сравнении с контекстами Гоголя и Радищева.

На фоне общеязыковых художественных определений ярко проявляются индивидуально-авторские эпитеты. Они говорят сами за себя, подчёркивая неповторимый стиль исследуемых мастеров прозы начала XX века. Например: *Покорно-молящим голосом Конкордия Сергеевна возразила...* (Вересаев); *Где-то пели песню мрачным голосом...* (Бунин); *Невидимый голос радостно завыл* (Горький); *Матрос... стонет-поёт тающим голосом...* (Горький); *Он крикнул железным голосом владыки...* (Горький) и др. Так, например, сложный эпитет *испуганно-плачущий голос* в рассказе В.В. Вересаева «В степи» не только характеризует образ странника, но выполняет и экспрессивно-оценочную функцию, которая заключается в эмоциональном воздействии на читателя. Эпитет, характеризующий главного героя, говорит как о бесправии и нищете персонажа, так и о его покорности, обреченности: *Странник... испуганно-плачущим голосом ругался*.

Таким образом, в прозе начала XX века в качестве изобразительных средств не только активно используются общеязыковые эпитеты, но происходит и интенсивное развитие этого тропа, ведущее к появлению свежих, выразительных и ёмких в смысловом отношении художественных определений, к обогащению запаса выразительных и образных средств художественной речи.

Литература

1. Веселовский, А.Н. Из истории эпитета / А.Н. Веселовский // Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – С. 59–75.

2. Брандес, М.П. Стилистика текста. Теоретический курс: учебник / М.П. Брандес. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004. – 416 с.

3. Глушкова, В.Г. Стилистические особенности эпитетов в художественной прозе С.А. Есенина: автореф. дис. канд. филол. наук / В.Г. Глушкова. – Белгород : Изд-во Белгородского государственного университета, 2000. – 25 с.

Е. Гулидова (Брест, Беларусь)

ЦИКЛ «БОГОЯР» Ю. НАГИБИНА: ТЕМАТИКО-ПРОБЛЕМНЫЙ КОМПЛЕКС

«Индивидуальный аспект тематики связан с проявлением духовно-биографического опыта самого автора и может реализовываться и через самопознание (раскрытие сущности собственной личности), и через житнетворчество (сотворение собственной личности)» [5, 113]. Оба этих способа проявления «духовно-биографического опыта» – самопознание и житнетворчество – существенны в художественном мире цикла «Богояр».

В «Дневнике» Ю. Нагибина находим такую запись от 7 июля 1980 г.: «Вчера ночью вернулся из одиннадцатидневной поездки <...> Валаам: прекрасная природа, полуразрушенный монастырь, где есть корпус для особо изуродованных войной – самоваров: безногих, безруких, с обожженными телами. Большинство из них добровольно обрекло себя на изгнание, немногих отказались принять жены. Сейчас их осталось десятка полтора, но пополнение приходит за счет искалеченных на производстве.

Мощное впечатление произвел безногий у причала: рослый, прямоспинный, с чеканным неподвижным лицом. <...> Рядом стояли деревянные утюги, с помощью которых он передвигается, бродила, вывесив розовый грязно-потный язык большая черная собака, иногда она глядела на безногого, будто ожидая приказаний. <...> «С ним связана романтическая история...», – шепнула одна туристка другой <...>» [1, 385]. Впечатления от поездки на Валаам легли в основу сюжета цикла «Богояр».

Однако художественный образ, заключенный в заглавии цикла, шире, чем названный объект. Историко-культурная память читателя ассоциативно включает в заголовочный комплекс еще одну номинацию – Бабий яр. Так называется место в северной части Киева, где в конце сентября 1941 года происходили массовые казни десятков тысяч евреев. В названии «Богояр» соединились две реалии (Валаам и Богояр), сформировав комплекс драматических ассоциаций. Горе, несчастье, муки, обреченность, безысходность, отчужденность, изгнание, борьба, прощение – все эти чувства испытывают персонажи Нагибина.

Цикл «Богояр» включает три произведения: «Терпение», «Бунташный остров», «Другая жизнь». Такая трехчастная структура не является случайной: первый рассказ воссоздает пространственно-временной план настоящего, второй – прошлого, третий – будущего. Подобное нарушение временной последовательности заставляет по-разному увидеть события и героев произведения, глубже осмыслить его тематику.

А. Пискунова пишет: «Пепел войны всегда стучался в нагибинское сердце, для него ее герои так и не станут, думаю, никогда «историей», «ушедшим поколением». <...> Он вечно сравнивает: тех и нынешних, погибших или заплативших за Победу судьбою, с теми, кто живет, с теми, за кого погибли другие» [3, 6]. Однако следует при этом помнить и то, как определял сущность рассказа автор: это произведение «о несчастной и великой любви, о чувстве, что пронесли через всю жизнь два одиноких человека в своих измученных душах» [1, 429].

В цикле «Богояр» два основных понятия – любовь и война – определяют движение сюжета, формируют тематико-проблемное поле. Война и любовь соединила в непрекращающемся поединке бывших друзей Скворцова и Павла.

Рассказ «Терпение» начинается с того, что Скворцовы – муж, жена, дочка и сын – собрались на экскурсию на остров Богояр. Больше всех над поездкой хлопотал Скворцов, надеясь, что совместный отдых объединит семью. Но на острове Анна встречает того, кто был и оставался все эти долгие годы центром ее жизни – Павла, друга мужа. Результат этой встречи оказался трагическим для всех: Анна погибла, Скворцов остался один, разве что сын стал чуть ближе к своему «предку», дочь еще больше отдалилась, потому что винила отца в гибели матери.

К подобному трагическому финалу никто из героев оказался не готов. Ни Скворцов, наделенный безграничным «терпением» выжидать своего часа, создавший для себя «утопию счастья». Ни Анна, которая внешне «стерпелась» с жизненными обстоятельствами, но внутренне оставалась равнодушной ко всему. Ни Павел, которому казалось, что уже не будет больших потрясений, чем выпавшие на его долю.

В первом рассказе «эхо» войны только отдаленно слышится – как трагическая мелодия свершающейся драмы человеческих судеб. Зато во второй части цикла – рассказе «Бунташный остров» – война заявляет о себе страшными картинами нечеловеческих страданий тех, кто завоевал мирную жизнь для народа. Нагибин активно использует натуралистические детали, образы, чтобы усилить остроту рецепции читателя, который и хотел бы, но не может избавиться от поразительной реалистичности создаваемой картины мира.

Третий рассказ цикла – «Другая жизнь» – вновь возвращает читателя к мирному времени. Главные герои произведения – те же, но уже без Анны. Повествование организовано «точкой зрения» Тани, дочери Скворцовых, которая стремится понять тайну своей матери, только после ее смерти осознав, насколько важной была роль Анны в доме, в жизни близких.

Если в первом рассказе цикла конфликт «отцов и детей» находился в состоянии постоянного напряжения, то в третьей части он предельно обостряется и получает разрешение. Оно состоит в «прозрении» Тани относительно родителей и порядка в их доме: «Таня долго не догадывалась о своей зависимости от матери. Впрочем, «зависимость» – неточно. Была какая-то внутренняя связь при полной несхожести характеров, темпераментов, взглядов, отношений к людям и жизни. Таня придумала слово «сращенность» <...>» [2]. Без матери начиналась другая жизнь, в которой дочери предстояло совершать поступки и отвечать за них самостоятельно.

Найдя письма матери, узнав, какие страсти кипели в душе внешне всегда такой хладнокровной, даже равнодушной Анны, Таня настолько глубоко восприняла образы прошлого, что начала утрачивать чувство реальности. Однако «здоровые силы Таниной натуры восстали против этой возни с призраками и противоестественного затворничества...» [2].

Главный вопрос, которым задается героиня: «Боже мой, неужели так бывает в жизни?.. Господи, неужели жизнь все-таки есть?..» [2] решается во второй части рассказа. Таня поехала на остров строить новую жизнь, в которой будет место любви. Она находит свое счастье с Павлом, и время как будто поворачивается вспять, но заканчивается третий рассказ почти такой же сценой, что и первый: «...Павел сидит в своей коляске чуть в стороне. В разговорах не участвует. Когда к нему обращаются, делает вид, что не слышит. Его спокойный, терпеливый взгляд прикован к сходням. Он ждет Анну» [2]. Сравним с финалом первого рассказа: «В положенный час он был на пристани, на обычном месте, у валуна. Прямой, застывший, с неподвижным лицом и серо-стальными глазами, устремленными в далекую пустоту. Он ждал. Ждет до сих пор» [4].

В подобном соотношении финальных сцен рассказов кристаллизуется идея произведения – это мысль о том, как нужны каждой душе надежда и вера.

Литература

1. Нагибин, Ю. Время жить / Ю. Нагибин. – М. : Современник, 1987. – 511 с.
2. Нагибин, Ю. Другая жизнь / Ю. Нагибин // Другая жизнь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://fidel-kastro.ru/nagibin/NagibinLife.htm>

3. Нагибин, Ю.М. Лунный свет: повести и рассказы / Ю.М. Нагибин ; вступ. ст. А. Пискуновой / Ю.М. Нагибин. – Минск : Выш. шк., 1986. – 448 с.
4. Нагибин, Ю. Терпение / Ю. Нагибин // Терпение [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://fidel-kastro.ru/nagibin/NagibinTerpenie.htm>
5. Сулова, Н.В. Новейший литературоведческий словарь-справочник для ученика и учителя / Н.В. Сулова, Т.Н. Усольцева. – Мозырь, 2003.

Н. Гуль (Брэст, Беларусь)

ГЕРМЕНЕЎТЫЧНАЯ ДРАМАТУРГІЯ С. КАВАЛЁВА

Сучасная беларуская драматургія – з’ява цікавая і разнародная. Адным з вядомых і таленавітых драматургаў нашага часу з’яўляецца Сяргей Кавалёў. Напачатку сваёй творчай дзейнасці ён выступаў як паэт, празаік, крытык. Акрамя гэтага ён паспяхова займаецца і навуковай працай, з’яўляецца прафесарам Люблінскага ўніверсітэта М. Складоўскай-Кюры ў Польшчы. Аднак як творца знайшоў сябе Сяргей Кавалёў у драматургіі. Пры гэтым нельга не пагадзіцца з думкай Анатоля Івашчанкі, што п’есы Кавалёва маюць канкрэтныя творы-прататыпы аўтараў XVI–XX стагоддзяў. Пацверджаннем гэтаму служаць п’есы “Трышчан ды Іжота”, “Чатыры гісторыі Саламеі”, “Францішка, або Навука каханья”, “Тарас на Парнасе”. Так, да прыкладу, самы паспяховы ў сцэнічным жыцці твор Кавалёва “Стомлены д’ябал” (1997) грунтуецца на мастацкіх здабытках аж трох знакавых для беларускай драматургіі фігураў: К. Марашэўскага, Я. Купалы і Ф. Аляхновіча. У прадмове да кнігі “Стомлены д’ябал” С. Кавалёў, акрэсліваючы поле сваёй дзейнасці паняццем “герменеўтычная драматургія”, прызнаецца: “Я імкнуўся “перакласці”... творы мінулых стагоддзяў на мову сучаснай драматургіі, актуалізаваць літаратурную спадчыну, арыгінальна інтэрпрэтаваць яе” [1, 37].

Акрамя гэтага, С. Кавалёў праводзіць мяжу паміж паняццямі “інсцэніроўка” і “герменеўтычная п’еса”. Так, ён даводзіць, што ў адрозненне ад аўтара інсцэніроўкі, які “папросту скарачае вершаваны альбо празаічны тэкст і надае яму дыялагічную форму”, аўтар герменеўтычнай п’есы “поўнасьцю свабодны ў канструяванні новага мастацкага свету, дыялог адбываецца не толькі паміж героямі, але і паміж рознымі творами, жанрамі, эпохамі”. Таму падаецца памылковай і беспадстаўнай тэза, што ў адрозненне ад “сапраўднага”, “самадастатковага” аўтара, які дзейнічае акт нараджэння тэксту, рэмейкер займаецца штучным апладненнем [1, 38].

Усе вышэй адзначаныя тэарэтычныя палажэнні С. Кавалёва практычна прасочваюцца ў п’есе “Стомлены д’ябал”. У цэнтры ўвагі

апынуўся звычайны селянін Яська, які вырашае звесці рахункі з жыццём – павесіцца. Ён не задаволены сваім становішчам у зямным жыцці і таму бачыць менавіта такое выйсце з “цяжкога” становішча. У перадсмяротным маналозе Яська ва ўсіх няшчасцях людзей вінаваціць Адама, які паслухаўся Еву і сарваў яблык з дрэва. Яська разважае: “Эх, каб гэта Адам, бацька наш першы, не саграшыў, дык мы б цяпер так не гаравалі. Навошта ён, дурань, паслухаўся Еву і сарваў яблык з праклятага дрэва? Не мог узяць у рукі дрын ды ўсыпаць настырнай бабе як след за яе цікаўнасць?” [2, 5]. Такія развагі галоўнага героя выклікаюць у чытача іранічную ўсмешку. Гісторыя з павешаннем становіцца па-сапраўднаму камічнай, калі Яська прызнаецца Д’яблу, што вешаецца не ў першы раз: “Калі хочаш ведаць, я не першы раз вешаюся. Але не хапае адвагі. Узлезу на зэдлік, накіну пятлю на шыю, пастаю, пакуру. Уяўляю, як на маім паханні будуць галасіць сваякі ды суседзі, як жонка будзе сабе локці кусаць. Усміхнуся, здыму пятлю ды пайду сабе дахаты. Неяк лягчэй на душы робіцца, нібыта нанова на свет нарадзіўся” [2, 5].

Д’ябал жа прадстае перад чытачамі ў незвычайным вобразе: у яго няголены твар, стомлены выгляд, пацёртая вопратка. Ён прызнаецца, што стаміўся, што жадае зноў вярнуцца ў рай і прапаноўвае Яську таксама заслужыць рай. Яська згаджаецца, і з гэтага моманту Д’ябал пачынае яго выпрабоўваць. Самае першае выпрабаванне Яскі, на першы погляд, зусім нескладанае для самога героя. Ён, трапіўшы ў рай, дзе на сталах стаіць смачная ежа і пітво, а вакол спакой і гармонія, усяго толькі не павінен заглядаць у місу, якая стаіць на сталі. Аднак справа карэнным чынам змяняецца, калі ў рай трапляе Паўлінка – жонка Яскі. Яна ўвесь час спакушае мужа заглянуць у місу, і ўрэшце Яська згаджаецца. У выніку ён робіць тое ж, у чым увесь час вінаваціў Адама.

Другім выпрабаваннем для галоўнага героя становіцца дамова з Д’яблам аб тым, што калі Яська за ўвесь дзень ні разу не ўстане з лавы, то абавязкова трапіць у рай. Аднак, як высветлілася, і гэта не па сілах Яську. Спачатку яго “дапякае” сусед, а потым і суседава жонка наводзіць на Яську паклёп, нібыта ён хацеў яе згвалціць. Узрушаны Яська кідаецца да суседкі з кулакамі, зусім забыўшыся на сваё абяцанне не ўставаць з лавы.

Трэцім выпрабаваннем Яскі становіцца маўчанне. Ён, як і ў папярэднім выпадку, слёзна абяцае маўчаць цэлы дзень. Аднак, як толькі з’яўляюцца вайскоўцы, пачынаюць яго біць, абвінавачваць ў чытанні забароненай літаратуры, Яська, зноў забыўшыся на сваю клятву, пачынае крычаць: “Я – Яська! Я не бунтаўшчык! Пусціце мяне, я нічога не зрабіў!” [2, 23].

У выніку за ўсе Яськавы пралікі Д’ябал вядзе яго ў пекла. Па дарозе яны заходзяць у карчму, дзе Д’ябал напіваецца і зачыняецца ў пакоі з

дзвюма распусніцамі, а потым засынае. У гэты момант карчмар падгаворвае Яську забіць Д’ябла і забраць ягоныя грошы. Пасля нядоўгіх ваганняў Яська бярэ ў рукі нож і ідзе на забойства. Аднак карчмар не знаходзіць у пакоі ні грошай, якіх так прагнуў, ні цела забітага. Толькі ціхі і іранічны смех, які чуваць у карчме, гаворыць аб тым, што апошняе і самае галоўнае выпрабаванне герой не прайшоў.

П’еса заканчваецца тым, што Яська зноў стаіць ля сваёй хаты. Перад ім з’яўляецца Д’ябал, які паведамляе, што ён ідзе ў рай, і іранічна тлумачыць гэта тым, што яго душа – гэта душа нявінна забітага. Пасля таго, як ён уваходзіць у рай, дзверы за ім зачыняюцца і з іх ужо не ліецца святло. Яська разумее, што рай ён згубіў назаўсёды, таму што ў сваім жыцці здзейсніў самы страшны ўчынак – забойства. У выніку ён нібы вар’ячце, аднак з’яўляецца Паўлінка, суцяшае яго і забірае дахаты. “І ў самае апошняе імгненне чуваць ціхае рыпенне, дзверы ў сцяне прыадчыняюцца і скрозь шчылінку прасочваецца тонкі праменьчык святла”. Гэты праменьчык у фінальнай сцэне сімвалізуе надзею, веру ў тое, што, магчыма, некалі людзі змогуць пераадолець усе выпрабаванні і спакусы і заслужыць рай.

П’еса Сяргея Кавалёва “Стомлены д’ябал” гучыць як сцверджанне ідэі, што рай і пекла існуюць на зямлі і што абраць залежыць толькі ад самога чалавека, бо ён сам кіруе сваімі ўчынкамі, а значыць і лёсам. І, мабыць, таму Сяргей Кавалёў заканчвае п’есу на аптымістычнай ноце, і таму ў творы з пераканаўчай сілай гучыць вера ў чалавека, у моц яго духу.

Такім чынам, на падставе аналізу нават адной п’есы С. Кавалёва можна смела сцвярджаць, што ён з’яўляецца не толькі добрым знаўцам чалавечай душы, але і выдатным стваральнікам захапляльных “герменеўтычных п’ес”. Як мы пераканаліся, праз казачна-фантастычныя рэмейкавыя сюжэты драматург асэнсоўвае праблемы чалавечага быцця і прымушае чытачоў і глядачоў яго п’ес удумліва спасцігаць існасць чалавека, свету, быцця.

Літаратура

1. Паміж Беларуссю і Польшчай: Драматургія Сяргея Кавалёва : зб. артыкулаў / укл., прадм. Л. Грамыка, І. Лапо; пад рэд. А. Ліюпа, А. Баровец. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – 436 с.
2. Кавалёў, С. Стомлены д’ябал: П’есы / С. Кавалёў. – Мінск, 2004. – 190 с.

Н. Гурьева (Брест, Беларусь)

**АВТОР И ГЕРОЙ В РОМАНЕ «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Сравнивать автора с героем созданного им произведения, с одной стороны, легко, с другой – очень сложно, потому что автор связан со своим героем прямыми, но в то же время и таинственными, необъяснимыми нитями, потому что процесс творчества необъясним. Рассматривать связь автора с героем можно в двух планах: первый – слияние автора с героем; второй – взгляд автора на героя издали, с позиций осуждения его пороков, его высмеивания или же восхищения.

Характер Печорина рано начал беспокоить творческое сознание Лермонтова. Персонаж, названный Печориним, впервые появляется в повести «Княгиня Лиговская» преимущественно в конфликте с молодым чиновником-разночинцем. «Ранний» Печорин не обладает ни превосходством над окружающей средой, ни глубиной, точностью самоанализа, что так свойственно центральному персонажу последнего прозаического произведения Лермонтова. И все же замеченный тип скучающего и мыслящего аристократа, презирующего общество и в то же время тянущегося к нему, продолжал интересовать Лермонтова. В «Герое нашего времени» Лермонтов преодолевает слабости и недостатки предшествующего романа. В отличие от «Княгини Лиговской» здесь все средства художественного отражения сконцентрированы вокруг единого задания: дать «портрет» типичного представителя эпохи. Уже в 1837 году Лермонтову становится ясно, что это один из самых загадочных и самых характерных типов современной действительности. Образ, предназначавшийся сначала для художественного воплощения автобиографической канвы, стал наполняться содержанием, имеющим отношение к самой жгучей проблеме века: человек и его время.

Григорий Александрович Печорин для нас – вполне определенное лицо, узнаваемая индивидуальность, неповторимо яркая и самобытная, но притом какие-то линии его портрета – зыбкие, непостоянные. Портрет героя – не просто его внешность. Лермонтов дает при этом и индивидуально-психологическую характеристику. Портрет строится по определенной схеме: вначале даются внешние признаки, затем – признаки, характеризующие сущность персонажа: «Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными...»

Попробуем найти те общие черты и качества, которые объединяют автора и его героя. Во-первых, Печорин – человек армейский, военный, что было типично для дворянства XIX века. Он офицер, и этим они с Лермонтовым схожи. Во-вторых, он участвовал в дуэли. Дуэль Печорина с Грушницким – характерное для дворянской молодежи явление, для Лермонтова в том числе. В-третьих, он любовник чужой жены. Печорин любит Веру, и она любит его. Такая ситуация была и у самого Лермонтова и некоей Смирновой, чей муж служил в канцелярии Бенкендорфа.

В-четвёртых, Печорин щепетильно относится к вопросам чести, он светский человек, раб светских правил и предрассудков, защищает честь княжны Мэри Лиговской, на которую пало подозрение, что она тайком дарит офицеру интимное ночное свидание. Лермонтов в своих отношениях с Николаем Мартыновым также не избежал вопросов чести, когда с гостиней генеральши Верзилиных был вызван на дуэль за то, что высмеивал перед женщинами Мартынова как «горца с длинным кинжалом».

В-пятых, Печорина можно назвать ярким представителем меланхоликов, разочаровавшихся в жизни, он ничего больше от неё не хочет и не ждёт. Сплин, тоска были модны в то время, и многие юноши надевали на себя маску скучающего, разочарованного. Во многих стихах Лермонтова (например, «Нет, я не Байрон, я другой...») звучит та же тема разочарования и смерти:

Я начал раньше, кончу ране,
Мой ум немного совершит.
В моей душе, как в океане
Надежд разбитых груз лежит.

В-шестых, Печорину присущ демонизм, что также было свойственно многим героям начала XIX века (стихотворение Пушкина «Демон», посвященное Раевскому). Лермонтов тоже погружался в размышления о демоне, создав гениальную поэму «Демон».

Многое объединяет автора и его героя. Отношение Лермонтова к своему герою неоднозначно, не укладывается в рамки эстетических категорий добра и зла. Это отношение пульсирующее, многомерное, как само искусство.

И. Дениченко (Смоленск, Россия)

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ЛИЧНЫХ ИМЕН В ПОЭЗИИ А.Т. ТВАРДОВСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ДОВОЕННЫХ СТИХОТВОРЕНИЙ)

В художественном тексте личные имена составляют ядро ономастического пространства художественного мира поэта. Их анализ позволяет сделать выводы об особенностях индивидуально-авторской картины мира. В контексте произведения они служат одним из средств создания яркого, запоминающегося образа. Имена дополняют в стихотворении то впечатление, которое производит герой на читателя, являются неотъемлемой частью образа, выделяют его из массы, подчеркивают его индивидуальные качества.

Анализ имен собственных позволит понять художественные особенности творчества А.Т. Твардовского (1910–1971), известного поэта, основоположника Смоленской поэтической школы. Именно в лирике 1927–1940 гг. проявилась эволюция поэта, отразилось его мировоззрение. Без анализа этого периода невозможно в полной мере понять поэтический мир его поэм. Об особом значении антропонимов говорит и количественный состав их в лирике этого периода: они составляют 74 % от общего числа.

Рассмотрим подробнее употребление отдельных имен собственных в лирике поэта.

Как представителя Смоленской поэтической школы, Твардовского отличает внимание к человеку труда, простому деревенскому жителю. Сам, человек близкий к деревенской жизни, поэт, как никто, понимал все тяготы трудовой жизни, тяжелую долю крестьянина и с уважением относился к нему. Поэт создает особый тип героя-труженика, человека из народа.

В стихотворении «Ивушка» (1938) Твардовский создает образ простого человека, крестьянина, народного умельца, трудолюбивого, открытого, веселого, жившего только ради людей. Для автора – это жизненный идеал:

Нет, недаром прожил Ива,
И не все курил табак,
Только скромно, не хвастливо
Жил печник и помер так. [1, 134].

Прототипом Ивушки-печника, как отмечает А. Кондратович, явилось реальное лицо. По словам Константина Трифоновича Твардовского, старшего брата поэта, «это был прекрасный печник, большой балагур и

выдумщик. Звали его в деревне ласково – Яковушка» [9,130]. Автор использует две формы имени – Ива и ласкательное Ивушка, сохраняя во второй форме элемент реальной номинации – суффикс -ушк-. Эта форма имени Иван нетрадиционна для русской литературы.

Ива, м. – Ив, Иван, Иов [10, 291].

В другом стихотворении – «Бубашка» (1933) – ИС служит для создания целостного образа. «Бубашка» – это прозвище, которое получил батрак от своего хозяина. Мы видим его трудную, горькую судьбу:

И видит – жизнь тянувший как упряжку,
Под кличкой лошадиною батрак,
Что только сам себя зовет Бубашкой,
А все его уже зовут не так. [1, 69].

Происхождение антропонима не совсем ясно. Исследователь Н.В. Никитина указывает на возможность его образования от глагола «бубнить» с помощью словообразовательного элемента -ашк-. В этом случае подчеркивается характер его носителя. Но в стилистическом отношении глагол имеет негативную окраску – уничижительно-пренебрежительный оттенок, возможно, указывающий на отношение к герою хозяина.

Бубнить, -ню, -нишь, несов. (разг. неодобр.) Говорить быстро и монотонно, неразборчиво.

Либо прозвище образовано от усеченного апеллятива «бубен», имеющий значение «необходимый элемент лошадиной упряжки» [8, 88–89]. В таком значении в прозвище может быть заложено отношение героя к лошадям. Об этой черте характера говорит и сам автор:

Как лошадьми хозяйскими гордился... [1, 68].

Подчеркивается, что кличка у героя «лошадина». Развивая эту мысль, можно высказать еще один вариант образования прозвища: антропоним может мотивироваться еще одним существительным – диалектным словом. В Словаре Смоленских говоров находим словарную статью:

Буба, -ы, и, ж. Ум. к бубка в 1 знач.

1. Бубка, -и, ж. 1. Зерно (ржи, пшеницы и т. д., вишни, малины и проч.), горошина, ягода.
2. Ласковое обращение к человеку [11, 274, 275].

Таким образом, перенос, основанный на виде деятельности, мог быть положен в основу номинации объекта, и имя нарицательное стало собственным.

Стилистическую роль подчеркивает принадлежность такого типа слов к группе существительных стилистической модификации [12, 211]. Прозвище указывает на разговорную ситуацию общения.

Таким образом, оним в стихотворении выполняет эмоционально-стилистическую функцию. Есть в этом прозвище и оттенки уменьшительно-ласкательного значения, через которое просвечивает авторское отношение к образу.

В стихотворении «Полет» (1934) мы встречаемся с другим образом – с простой труженицей Анной Миканоровной. Односельчане и подружки зовут ее Анютой. Сам автор уважительно называет ее по имени-отчеству. Имя героини – народное. В поэме «Дом у дороги» так же зовут главную героиню. Восходит оно к древне-еврейскому имени Hanna (от hen) – грация, миловидность [10, 51]. В отчестве звук [н] заменяется на [м]: Миканоровна. Эта особенность характерна для смоленских говоров – черта, указывающая на место жительства героини.

В стихотворении «Мужичок горбатый» (1934) уменьшительная форма имени служит средством создания сатирического образа. Филипп, -а, м.; разг. Филиппий, -я. Греч. личное имя Phippos. От phippos – любящей коней [10, 222]. Когда Филиппок исправился, осознал свою ошибку, стал работать вместе со всеми, автор использует полную форму имени, подчеркивая его личную значимость в общем деле:

Впереди Филипп идет,
Весь блестит от пота.
Полюбил его народ
За его работу. [1, 83].

Эпический цикл «Про Данилу» стал связующим звеном между поэмами «Страна Муравия» и «Василий Теркин». Ловкий, удалой герой предшествовал своим появлением Васе Теркину, Никите Моргунку, во многом определив их отношение к жизни.

В стихотворении «Еще про Данилу» (1938) читатель узнает историю семьи Данилы, знакомится с его женой Марковной. Поэт упоминает и об их внуке Сереже. Появляется и еще один герой – председатель Власов. Так, с одним и те же антропонимом связываются другие, дополняя содержание образа. Герои с разных сторон характеризуют его.

Важно, что поэт выбрал именно это имя. Оно указывает на происхождение героя. Разговорная форма имени и использование диалога подчеркивают стилистическую функцию антропонима.

Данила, -ы, м. Разг. к Даниил.

Древне-еврейское имя Dāniē – мой судья – бог [10, 93].

В другом стихотворении, в основу которого также лег антропоним, мы видим сцену похорон. Вынося имя Катерина в заглавие, поэт приближает образ к читателю, указывает на его реалистичность. Используется разговорная форма имени Екатерина. Формой Катерина в сравнении с Катей и Катюшей выражается и уважение к героине, ее

трудовой жизни, ее моральной силе и мужеству. Называя героиню Катюшей, поэт выражает любовь к ней и горечь в связи с ее смертью. Три разные формы имени (Катерина, Катюша, Катя) и троекратное «Катерина» в начале и в конце стихотворения подчеркивают тему памяти.

Екатерина, - ы, ж; разг. Катерина, -ы. имя произошло от греч. Katharíos – чистый [10, 15]. Это имя поистине народное: оно имеет и фольклорную традицию, и литературную.

В стихотворении «Мать и дочь» (1938) ИС презентативно оформляют образы в возникшей ситуации идентификации. Не случайно имя и фамилия героини повторяются 6 раз в начале стихотворения, тем самым закрепляясь в памяти читателя. Фамилия «Фролова» довольно распространенная в России. В справочнике «Весь Петербург» (1910) встречается 163 раза [13, 50]. С ней мы встречаемся и в поэме «Страна Муравия». Ее использование – средство типизации образа.

Не мог не затронуть Т.А. Твардовский тему исторических личностей. В стихотворении «Ленин и печник» (1938–1940), эпическом по своему содержанию, вождь показан как человек простой, близкий народу. Его имя становится символом мудрости и справедливости.

Используется как номинация по фамилии – Ленин (5 раз), так и по отчеству – Ильич (3 раза). Такое разговорное обращение приближает образ к читателю. По отчеству в народе обычно величают уважаемых людей.

Особое значение имеют имена собственные, называющие родных поэту людей: мать, деда. В контексте произведений они несут особую эмоциональную нагрузку, придающую интонацию задушевности.

Имя матери Твардовского наряду с формой 1-го лица личного местоимения усиливает автобиографичность стихотворения:

Сам не помню и не знаю
Этой старой песни я.
Ну-ка, слушай, мать родная,
Митрофановна моя. [1, 96]

Отдельно в ономастическом пространстве лирики поэта можно выделить антропонимы, связанные с Загорьем, Малой родиной поэта: Лазарь, Кузьма, Петровна. Память об односельчанах была дорога поэту потому, что они жили в родной деревне, и потому, что многое дал ему их жизненный опыт. Их черты характера, своеобразие личности обобщенно воплотились в образах веселых, мудрых, трудолюбивых крестьян: Ивушка, дед Данила, печник из стихотворения «Ленин и печник» (1938–1940) и др.

Лирика А.Т. Твардовского подчеркнута автобиографична. Личностный характер творчества связан, в том числе, с упоминанием форм собственного имени поэта:

Есть береза вполобхвата,

Та береза на дворе,
Где я вырезал когда-то
Буквы САША на коре... [1, 105].

Но при высоком уровне индивидуализации автор достигает максимального обобщения:

Но во всей отчизне славной
Нет такого уголка,
Нет такой земли, чтоб равно
Мне была не дорога. [1, 105]ю

Таким образом, работа с именами собственными довоенного периода позволила выделить следующие группы:

1. Имена крестьян-тружеников: Ива, Бубашка, Катерина, Данила, Катерина и Наталья Фроловы, Анна Миканоровна, Филипп.
2. Исторические лица: Ленин, Ворошилов.
3. Имена родственников, односельчан, друзей: Митрофановна (мать поэта), дед Гордей, Кузьма, Лазарь, Марковна, Сергей.
4. Автономии: Саня, Саша.

Таким образом, антропонимы, организуя ономастикон лирики поэта, находятся в центре индивидуально-авторской картины мира поэта и позволяют заглянуть в творческую мастерскую поэта.

Литература

1. Твардовский, А.Т. Избр. произведения: в 3 т. /А.Т. Твардовский ; сост. и подгот. текста М. Твардоской; вступ. статья и примеч. А. Туркова А.Т. Твардовский. – М. : Худож. лит., 1990. – Т. 1: Стихотворения. – 495 с.
2. Бондалетов, В.Д. Русская ономастика / В.Д. Бондалетов. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.
3. Карпенко, Ю.А. Имя собственное в художественной литературе / Ю.А. Карпенко // Филологические науки. – 1986. – № 4. – С. 35–39.
4. Королева, И.А. Имена на Смоленщине: история и современность: учеб. пособие / И.А. Королева, И.В. Данилова, А.Н. Соловьев. – Смоленск: СГПУ, 2005. – 196 с.
5. Магазаник, Э.Б. Ономопэтика, или «говорящие имена» в литературе / Э.Б. Магазаник. – Ташкент: Наука, 1978. – 146 с.
6. Македонов, А.В. Творческий путь Твардовского / А.В. Македонов. – М.: Худож. лит., 1981. – 367 с.
7. Михайлов, В.И. Лингвистический анализ ономастической лексики в художественной речи: учеб. пособие / В.И. Михайлов. – Симферополь, СГУ, 1981. – С. 17–18.
8. Никитина, Н.В. Ономастикон поэзии А. Т. Твардовского: дисс. ... канд. филол. наук / Н.В. Никитина. – Смоленск, 2005. – 262 с.
9. Кондратович, А.И. Александр Твардовский: Поэзия и личность / А.И. Кондратович. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Худож. лит., 1985. – 318 с.

10. Петровский, Н.А. Словарь русских личных имен / Н.А. Петровский. – М.: Из-во «Сов. Энциклопедия», 1966. – 384 с.
11. Словарь Смоленских говоров. – Смоленск, 1974. – Вып. 1. – 310 с.
12. Русская грамматика. – М.: Из-во «Наука», 1982. – Т. 1. – 784 с.
13. Унбегаун, Б.О. Русские фамилии / Б.О. Унбегаун; общ. ред. Б.А. Успенского. – 1-е изд. – Лондон, 1972; 2-е изд. – М.: Прогресс, 1989. – 443 с.
14. Фонякова, О.И. Имя собственное в художественном тексте / О.И. Фонякова. – Л.: Изд-во Ленинградского гос. ун-та, 1990. – 103 с.

Н. Джейгало (Брест, Беларусь)

ЗАГЛАВИЕ КАК СРЕДСТВО ОБРАЗНОСТИ В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА

Средством образности, как известно, в контексте зачастую становятся даже самые обыкновенные, так называемые безобразные слова, получающие смысловые приращения разного объема. Авторская субъективность отчетливо проявляется в таком компоненте текста, как *заглавие*. Заглавие всегда образно, так как оно определяет основную идею текста, его эмоциональный строй, специфику языкового выражения идейного содержания.

Чтобы сделать заголовок более выразительным, впечатляющим, привлечь к нему внимание, писатели часто используют экспрессивные изобразительные средства языка. С этой точки зрения представляются интересными заглавия рассказов А.П. Чехова.

Мы попытались выявить образные средства языка, используемые А. П. Чеховым при заглавии рассказов.

1. Тропы в заглавиях рассказов

Чаще в заголовках чеховских рассказов встречаются метафоры и эпитеты, реже – олицетворения.

Например, метафоричен рассказ и его название *«Хамелеон»*. Идея хамелеонства разворачивается в произведении в переносном смысле: хамелеон – беспринципный человек, легко меняющий свои взгляды в зависимости от обстановки. В рассказе главное действующее лицо – полицейский надзиратель Очумелов, который подобно хамелеону меняет свое отношение к щенку в зависимости от того, кому принадлежит щенок. Совершенно очевидно, что рассказ содержит в себе сатирическое обобщение.

Метафоричны и другие заголовки: *«Брожение умов»*, *«Кулачье гнездо»*, *«Человек в футляре»*, *«Живая хронология»*, *«Рыбья любовь»* и т.д.

В рассказе *«Гусиный разговор»* писатель использует прием

олицетворения, где клин диких гусей, улетающих на юг, является пародией на человеческое общество: «Впереди летели старики, гусиные действительные статские советники, позади – их семейства, штаб и канцелярия. Старики, кряхтя, решали текущие вопросы, гусыни говорили о модах, молодые же гусаки, летевшие позади, рассказывали друг другу сальные анекдоты и роптали. Молодым казалось, что старики летят вперед не так быстро, как того требуют законы природы...»

2. Фразеологические единицы и паремии

Для большей выразительности заглавий Чехов нередко обращался к пословицам и поговоркам, иногда приводя их в усеченном виде: «*За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь*», «*Из огня, да в полымя*», «*Шило в мешке*», «*Чужая беда*». Названия последних двух рассказов представляют собой усечение пословиц «*Шила в мешке не утаишь*», «*Чужая беда не учит*» и «*На чужую беду глядя, не казнятся*».

У писателя есть и заглавия-фразеологизмы «*Человек в футляре*» (авторский фразеологизм), «*Длинный язык*», «*Язык до Киева доведет*».

3. Стилистические фигуры в заголовках рассказов

Несмотря на то, что фигуры по своей природе требуют развернутого синтаксического построения, а заглавия чеховских рассказов коротки и в большинстве состоят из одного-двух слов, Чехов активно применяет стилистические фигуры, иногда пользуясь подзаголовком.

Одна из этих фигур – апозиопезис, то есть внезапный обрыв высказывания: «*Свидание хотя и состоялось, но...*» Название заинтересовывает читателя, заставляет обращаться к самому рассказу. Конструкция с прерванной речью для этого произведения ключевая. Она изобразительна не только потому, что передает особенности речи пьяного, но еще и потому, что символически выражает прерванную любовь, несостоявшееся свидание.

Другая фигура рассматриваемой группы – асиндетон, или бессоюзие. Асиндетон использован в заголовке «*Исповедь, или Оля, Женя, Зоя*». Оля, Женя и Зоя – имена трех возлюбленных героя рассказа. Всего этих возлюбленных было у него пятнадцать. Бессоюзная связь призвана подчеркнуть количество и скоротечность увлечений героя. Асиндетон характерен для языка всего рассказа, написанного от лица главного героя.

Заголовки с антитезой отличаются структурным многообразием. Противопоставленные слова могут находиться в сочинительных отношениях: «*Удав и кролик*»; «*Говорить или молчать?*», могут выступать в роли определений при словах, находящихся в подчинительных отношениях («*Густой трактат по жидкому вопросу*» (подзаголовок); «*Краткий ответ на все длинные вопросы*» (подзаголовок)).

Особый случай представляют антитезы в сочетании

с аллитерациями, в них противопоставление усиливается звуковой общностью: «Толстый и тонкий»; «Баран и барышня»; «Речь и ремешок».

В заглавии рассказа «Козел или негодяй?» используется квазилогическая антитеза. В изолированном функционировании заголовков создает комический эффект.

Встречаются заголовки с оксюморонами: «Двое в одном», «Холодная кровь», «Отставной раб». Парадоксальность заголовка заставляет искать разгадки в самом рассказе.

Для усиления экспрессивности и более глубокого раскрытия темы Чехов использует восклицательные предложения: «В Париж!», «Жизнь прекрасна!», «Забыл!», «Не судьба!», «О женщины, женщины!..», «То была она!», «Упразднили!» Риторический вопрос в заглавии поддерживает иллюзию живого общения с читателем: «Что лучше?»; «Кто виноват?»

Таким образом, анализ языкового материала даёт возможность сделать следующие выводы:

1) Чехов мастерски использует в названиях рассказов все богатство лексических, фонетических, синтаксических средств языка.

2) В характере заголовков ярко проявляются основные черты поэтики Чехова: простота, емкость, выразительность и афористичность речи.

I. Дзяйкала (Брэст, Беларусь)

АСАБЛІВАСЦІ ВЫВУЧЭННЯ СІНТАКСІЧНЫХ АДЗІНАК НА ЁРОКАХ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ Ў ПАЧАТКОВЫХ КЛАСАХ

У артыкуле разглядаюцца актуальныя пытанні вывучэння сінтаксічных адзінак на ўроках беларускай мовы ў пачатковых класах. Сам тэрмін сінтаксіс (ад грэч. *syntaxis* – пабудова, парадак) ужываецца ў двух асноўных значэннях: “1) характэрныя для канкрэтных моў сродкі і правілы стварэння моўных адзінак; 2) раздзел граматыкі, які вывучае працэсы ўзнікнення маўлення: спалучэнне і парадак размяшчэння слоў унутры сказа, а таксама такія агульныя ўласцівасці сказа як аўтаномнай адзінкі мовы і выказвання як часткі тэксту” [1]. У сінтаксісе разглядаюцца такія сінтаксічныя паняцці, як слова (словаформа), словазлучэнне, сінтаксічная сувязь, сказ, звышфразнае адзінства, аднародныя члены, адасобленыя члены сказа, мадальнасць, тыпы сказаў і інш.. Галоўным аб’ектам сінтаксічнага вывучэння з’яўляецца працэсы і вынікі называння (намінацыі) сітуацый у мэтах камунікацыі паміж носьбітамі мовы.

Граматычныя (сінтаксічныя) катэгорыі характарызуюцца вельмі высокай ступенню абагульненасці, абстрактнасці. Вучням пачатковых класаў, як вядома, у большай ступені характэрна канкрэтнасць, вобразнасць, нагляднасць. У сувязі з гэтым у школьным навучанні назіраецца супярэчнасць паміж спецыфічнасцю вывучаемых граматычных катэгорый і спецыфічнасцю дзіцячага маўлення. Толькі з засваеннем вучнямі сінтаксічнага ладу беларускай мовы можна гаварыць аб вывучэнні мовы наогул.

Пры вывучэнні сінтаксічнага матэрыялу неабходна вырашыць наступныя задачы: 1) сфарміраваць у вучняў навуковыя ўяўленні пра сінтаксічныя з'явы беларускай літаратурнай мовы; 2) асэнсаванае засваенне вучнямі адпаведных сінтаксічных тэрмінаў і фармулёвак паняццяў (дэфініцый), якія ў пачатковай практыцы называюцца правіламі; 3) вучыць дзяцей асэнсавана выкарыстоўваць атрыманыя сінтаксічныя веды пры выражэнні сваіх думак у выглядзе асобных сказаў (простых і складаных) ці звязных тэкстаў у вуснай і пісьмовай мове; 4) сумяшчаць работу па граматыцы з развіццём мысленных, моўных і маўленчых магчымасцей вучняў; 5) фарміраваць і развіваць у школьнікаў цікавасць да граматычнага ладу, развіваць у іх моўнае адчуванне.

Мэты вывучэння граматыкі ў пачатковай школе:

- вывучэнне асноўных асаблівасцей сінтаксічных адзінак;
- азнаямленне з іх функцыянаваннем у маўленні;
- фарміраванне вучэбна-маўленчых уменняў.

Вывучэнне сінтаксічных адзінак (словаформа, словазлучэнне, сказ, тэкст) заключаецца ў высвятленні функцый гэтых адзінак, іх значэння і будовы, у азнаямленні з іх функцыянаваннем у мове (маўленні). Фарміраванне вучэбна-маўленчых уменняў і навыкаў садзейнічае замацаванню атрыманых лінгвістычных ведаў.

Спынімся на тых сінтаксічных паняццях, якія разглядаюцца ў школьным падручніку 4 класа [2]. Напрыклад, у паўтарэнні да вывучанага ў 3 класе знаходзім такія паняцці, як тэкст, сказ, асноўная думка тэксту [2, 3], тэкст-апавяданне, тэкст-апісанне [2, 4], апавядальныя, пыталыныя, пабуджальныя сказы [2, 5], словаформы (у падручніку яны называюцца словамі), напрыклад, ці, у сябе, стрыечны, брат, сястра, або, ёсць? [2, 6], клічныя сказы [2, 7]. Улічваючы абстрактнасць, адцягненасць дэфініцый, аўтары падаюць яе праз апісальнасць: “Сказы могуць вымаўляцца спакойна, звычайным тонам. Клічныя сказы вымаўляюцца з пачуццём, усхвалявана, вельмі выразна, з павышэннем тону. Гэта заклікі, прывітанні, віншаванні, сказы, што выражаюць моўнае пачуццё [2, 7]; галоўныя члены сказа, дзейнік і выказнік [2, 7], даданыя члены сказа [2, 8], словазлучэнне, галоўнае слова, залежнае слова [2, 9].

У раздзеле “Сказ (“Будова сказа”)” сустракаем такія сінтаксічныя паняцці, як дзейнік і выказнік, галоўныя члены сказа, даданыя члены сказа [2, 26–27], тэкст-апавяданне, тэкст-апісанне [2, 28]. У тэме “Аднародныя члены сказа” вучні знаёмяцца з аднароднымі членамі сказа, якія падаюцца правілам [2, 31]. Сама дэфініцыя разбіваецца на рад асобных правілаў, якія дапамагаюць лепш засвоіць матэрыял: “У якіх сказах: а) два дзейнікі і адзін выказнік; б) тры выказнікі і адзін дзейнік; в) тры даданыя члены сказа, якія адказваюць на адно і тое ж пытанне, адносяцца да аднаго і таго ж слова?” [2, 33]. Асобна ў раздзеле “Сказ” вывучаецца тэма “Словы, якія злучаюць аднародныя члены сказа” і сінтаксічнае паняцце “словы-памочнікі, якія іх злучаюць” [2, 39]. У навуковай літаратуры яны называюцца сінтаксічнымі сродкамі сувязі (злучнікамі), а таксама такія агульныя дэфініцыі, як аднародныя члены і словы, якія іх звязваюць [2, 40], сувязь аднародных членаў [2, 47], дзейнік у спалучэнні з выказнікам [2, 49], апорныя словы і словазлучэнні [2, 50].

Сучасны ўзровень развіцця грамадства патрабуе далейшага ўдасканалення ўсёй сістэмы адукацыі. Вельмі важным звяном у гэтай сістэме з’яўляецца навучанне роднай мове. Сёння праграма па беларускай мове падрыхтавана ў адпаведнасці з Канцэпцыяй моўнай адукацыі Рэспублікі Беларусь, асноўным напрамкам якой у выкладанні беларускай мовы стаў перагляд школьнага лінгвістычнага курса. Цяпер ён разглядаецца ў якасці механізму фарміравання асобы чалавека, яго светаўспрымання і паводзін, а таксама як сродак практычнага авалодання мовай. А гэта азначае, што беларуская мова з’яўляецца не толькі прадметам вывучэння, але і сродкам пазнання, развіцця і выхавання. Праграма арыентуе на неабходнасць фарміраваць у вучняў высокую маўленчую культуру.

На сучасным этапе развіцця метадыкі роднай мовы перадавыя настаўнікі і метадысты аддаюць перавагу функцыянальна-сінтаксічнаму падыходу, кіруючыся тым, што сінтаксісу належыць цэнтральнае месца ў граматычнай сістэме мовы.

Актуальнасць даследавання лінгваметадычных асноў вывучэння сінтаксісу заключаецца ў тым, што ў сучасных праграмах і падручніках па беларускай мове для пачатковых класаў сінтаксічная сістэма прадстаўлена недастаткова. А менавіта, звесткі па сінтаксісе беларускай мовы, засваенне іх вучнямі – гэта тая тэарэтычная база, якая дазваляе вучням свядома будаваць свае выказванні ў вуснай і пісьмовай форме. Як адзначала Р.А. Маскоўкіна, сінтаксіс з’яўляецца фундаментам, на якім развіваецца мысленне вучняў, на якім грунтуецца навучанне дзяцей мове, пунктуацыі; паспяховасць гэтых задач залежыць ад узроўню сінтаксічных ведаў вучняў.

Вывучэнне элементаў сінтаксісу малодшымі школьнікамі ў адпаведнасці з прынцыпамі пераемнасці і навуковасці з’яўляецца адной з

важных задач сучаснай пачатковай школы. Работа па сінтаксісе ў пачатковых класах носіць прапедэўтычны характар і мае вялікае тэарэтычнае і практычнае значэнне. Ад правільнасці вызначэння сінтаксічных паняццяў у лінгвістычных і метадычных адносінах у пачатковых класах у многім залежыць якасць засваення сінтаксісу вучнямі ў старэйшых класах.

На занятках па сінтаксісе вучні вывучаюць законы сувязі слоў, будову словазлучэнняў і сказаў, іх тыпы, законы пабудовы маўлення, засвойваюць нормы літаратурнай мовы і прытрымліваюцца гэтых нормаў у працэсе вусных і пісьмовых зносінаў. Усведамленне мовы як сістэмы і актыўнае авалоданне моўнымі сродкамі ў разнастайных формах з'яўляецца цэнтральнай задачай вывучэння роднай мовы, у прыватнасці сінтаксісу.

Навучанне сінтаксісу роднай мовы складаецца з двух узаемазвязаных бакоў: асэнсавання школьнікамі пад кіраўніцтвам настаўніка сістэмы мовы, лексічных, граматычных і стылістычных сродкаў, з дапамогай якіх фарміруюцца і выражаюцца думкі, і ўдасканалення і актуалізацыі моўных і маўленчых навыкаў: арфаэпічных, арфаграфічных, сінтаксічных, пунктуацыйных, стылістычных і інш.

На сучасным этапе развіцця навукі паўстаюць пытанні аб праблемах навучання сінтаксісу. Навошта вывучаецца сінтаксіс у пачатковых класах? Якая сінтаксічная канцэпцыя пакладзена ў аснову школьнага курса беларускай мовы? Ці адпавядаюць школьныя праграмы і падручнікі сучаснаму развіццю грамадства і навукі? Усе гэтыя пытанні яшчэ не вырашаны і патрабуюць больш поўнага, грунтоўнага асвятлення ў метадычнай літаратуры.

Літаратура

1. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н. Ярцева. – М. : Совр. энциклопедия, 1999. – С. 448.
2. Валынец, Т.М. Беларуская мова: падруч. для 4-га кл. агульнаадукац. устаноў з руск. мовай навучання : у 2 ч. / Т.М. Валынец [і інш.]. – Мінск : Ін-т адукацыі, 2008. – Ч. 1.

І. Дзям'яненка (Брэст, Беларусь)

СРОДКІ КОЛЕРААБАЗНАЧЭННЯ Ў АПАВЯДАННЯХ М. СТРАЛЬЦОВА

Мову М. Стральцова адрознівае багацце лексікі, з дапамогай якой пісьменнік стварае цікавы семантычна, багаты на дакладныя дэталі, гарманічны славесны жывапіс.

У мове мастацкай літаратуры сродкамі колераабзначэння могуць выступаць розныя часціны мовы: назоўнікі (*сарака ...махнецца тугою сваёй чарнатой; тугою беллю; халаднаватая чырвань; халоднае зеляніва; прыцемненая бель; забівала маладую жаўтлявасць; чарната глушэла; імглістая шэрань, кранутае жаўцізнай лісце*), прыметнікі (*жаўтлявы мяккі каптурок; над блакітнай смугой*), дзеясловы (*зачарнееца вёска, у дзеда аж пабялела лысіна; за акном мутнавата шарэла; счарнела ўсё ў пакосах; бялеюць на рачных астраўках валуны*), прыслоўі (*шыза, малінава гарыць неба; блакітна адсвечвае; бледна-зялёна гарэлі светлякі; жоўта свяціліся лампы*). Кожная з іх, выражаючы колер, захоўвае сваю спецыфіку. Так, дзеясловы перадаюць колер у развіцці, як вынік працэсу. Тыповая для стральцоўскай прозы мадэль колераабзначэння – дзеяслоў, утвораны ад асновы прыметніка: *...у горадзе найлепшая вясна, калі ...доўга ружавее ўвечары неба... [1, 9]; ...сінела чыстае і спякотнае неба... [1, 10]; ...чарнела сатлелае голле [1, 24]; Шчокі расчырванеліся... [1, 18].*

Аднак галоўная роля ў апавяданнях М. Стральцова належыць колеравым прыметнікам. Пры гэтым самымі распаўсюджанымі з'яўляюцца прыметнікі, якія абзначваюць спектральныя колеры: чырвоны, зялёны, жоўты, сіні, блакітны: *...будзе рана ўзыходзіць над лесам чырвоны халодны месяц... [1, 4]; ...стаіць на вуліцы сіні туман, а чырвоныя агенчыкі машын ірдзеюць ярка, нібы гронкі калінавых яблык [1, 9]; ...раслі на гарызонце белыя горы [1, 10], ...ля пня валяліся акрочкі кары, рудой і падсохлай [1, 6].* Даволі часта пісьменнік выкарыстоўвае прыметнікі, якія ў сваім складзе маюць суфіксы непаўнаты якасці: *Толькі аднекуль зверху, з шараватага ...неба, плыў суцішаны, мяккі шоргат... [1, 4]; ...там няспынна плавiліся блакітнаватыя льдзінкі... [1, 26]; На фатаграфіі ў іх гарадской кватэры яны абое чарнявыя і маладыя... [1, 54]; ...нізкарослы і мітусліва вёрткі, з грузнай рыжаватай кучаравінай на галаве, ён проста-такі ўвачавідкі святлеў... [1, 39].*

Жывапісная дакладнасць, уласцівая мове пісьменніка, абумоўлівае стварэнне канструкцый, у якіх тлумачыцца прычына ўзнікнення колеравай прыметы: *...на загарэлых руках відны былі белыя драпіны ад сухога шорсткага сена [1, 10].*

Сярод колераабзначэнняў значнае месца займаюць складаныя прыметнікі: *Бруднавата-жоўтым дымам абкружаўся на лініі паравоз [1, 54]; ...мутна-шэрая смуга стаяла над вёскай [1, 81]; Бульба ...гнала на двор бледна-ружовыя кволяы лісточкі [1, 102]; Мы выкіравалі адтуль на праспект, скупа прывіднены жаўтлява-зялёным святлом... [1, 138]; ...так густа ўскідвалася над высокім ілбом тугая закруць цёмна-русых валасоў... [1, 43].* Гэтая разнастайнасць адценняў, а таксама

спалучальнасць складаных прыметнікаў з рознымі назоўнікамі гавораць пра вельмі тонкае пачуццё каларыту ў пісьменніка.

Цікавыя «паўколеравыя» прыметнікі, у якіх звычайна няколеравы кампанент выражае эмацыянальна-ацэннае значэнне: *глянуў ... твар са зморанымі **квола-сінімі** вачамі [1, 104]; ...холодна пералівалася на захадзе... **палахліва-жоўтае**...неба [1, 115]; ...ва ўсім павінна быць каменная маўклівасць зямлі, травы і ...**шурпата-шызага** неба [1, 142], ...з-пад хусткі неяк бездапаможна вытыркваліся **вялавата-ружовыя** вушы [1, 127]; ...зусім спакойная яснасць ляжала на маладым яе, **смужліва-белым** твары [1, 43].* Падобнага тыпу прыметнікі пераводзяць успрыманне колеру ў псіхалагічны план, ствараючы ў чытача пэўны настрой.

М. Стральцоў нярэдка канкрэтызуе колер з дапамогай параўнанняў, якія далучаюцца да асноўнай часткі сказа пры дапамозе злучнікаў **як**, **быццам**, **нібы**: *...ралля ў полі стане **шэрай**, як жураўлінае крыло [1, 7]; ...а раніцай ляжаць снягі, **ружовыя** і чыстыя, як радасць [1, 7]; ...убачыў цэлую плойму **жоўтых**, як кветкі, і прысадзістых лісічак [1, 5]; ...не было навокал ... ні спякотнага неба, **белага**, як выцвілы брызент ... [1, 58].*

Вялікімі магчымасцямі для пашырэння перадачы колеру валодаюць адносныя прыметнікі, якія дапамагаюць аўтару метафарычна выразіць разнастайныя адценні асноўных колераў, дасягнуць дакладнасці жывапісу словам: *І завіляла..., то ўзлазячы на **верасовыя** палянкі, дарога [1, 4]; ...ад таго ўзгорачак выдаваў не то фіялетавым, не то **бэзавым** [1, 6]; Нечакана азвалася сонца, коса сыпнула **ружовыя** мяккія промні на ствалы дрэў... [1, 6]; Яшчэ бліжэй, пасярод баравіны, спадзіна: цэлы статак **серабрыстых** асінак пасецца там... [1, 28].*

Насычанасць апавяданняў М. Стральцова колеравай лексікай, а таксама шматлікія спосабы перадачы колеру словам сведчаць пра вялікае майстэрства, пра багатыя стылістычныя сродкі гэтага пісьменніка.

Літаратура

1. Стральцоў, М. Перад дарогай : апавяданні, аповесці / М. Стральцоў. – Мінск : Юнацтва, 1994. – 269 с.

Н. Доманова (Брест, Беларусь)

ПРОБЛЕМА ВОЗВРАЩЕНИЯ К ИСТОКАМ В «ДРУГОЙ ПРОЗЕ»

Наша жизнь порой похожа на бесконечную гонку. Зачастую у нас нет времени остановиться, задуматься, оценить, насколько верны принятые решения и сделанные выборы. На пути к вершине мы обжигаемся, падаем, но упорно продолжаем карабкаться вверх снова и снова. Остановиться нельзя. Страшно...

Однажды все заканчивается. Цель достигнута. И тут-то мы понимаем, что это уже не та цель, к которой мы шли все это долгое время. Жизнь расставила свои приоритеты, а та, настоящая, так и осталась где-то там позади. Возможно, мы даже пожертвовали ею, прошли мимо. Потеряли, протискиваясь через «узкий лаз», не только цель, но и самих себя... Таковы маканинские герои.

Перестройка 80–90-х многих поставила перед выбором: «протиснуться» или остаться там, за чертой, в прошлом. Герои «Удавшегося рассказа о любви» В. Маканина протиснулись. Каждый по-своему. Вьюжин первым проскочил в «лаз» и занял по ту сторону лучшее место. А Тартасова пришлось протягивать Ларисе. Протягивать с трудом, стиснув зубы и наплевав на все моральные принципы. Утешая себя только «женской жертвенностью».

Мы застаем героев в тот момент, когда все жизненные перипетии остались позади. Они словно застряли в срединном мире между бесконечностью и истоками всего сущего. Этот срединный мир – земля. Писатель подчеркивает пустоту, поселившуюся в душе героев: «Что чувствует женщина, всю жизнь любившая одного-единственного мужчину?.. А ничего. Решительно ничего», «Литература умирает! <...> Что, если не *она* умирает, а *он*? Ну да... И кончается тоже вовсе не *она*. Кончается жизнью он, Тартасов?!»

Каждая мысль, описание, жест или фраза погружают читателя в атмосферу вязкой безысходности до тех пор, пока он сам с облегчением не нырнет вслед за героем в «узкое место».

Что такое это «узкое место», «лаз»? В произведениях Маканина этому образу присуще ирреальное значение. Это тоннель во времени, связывающий прошлое и настоящее. То, благодаря чему герой может снова и снова переживать воспоминания, приятные и не очень.

Но проза Маканина совсем не фантастична. «Лаз» – символ начала и исхода существования, путь героя к своему подсознанию. Это попытка

сбежать от чувства пустоты, поиски своего места в жизни и ответов на извечные вопросы. Попытка разомкнуть ограниченное и угнетающее бытийное существование.

Этот самый лаз условно делит повесть на две части: настоящее и прошлое. В настоящем видно внешнюю оболочку героев, их социальное положение. Их духовный мир тут не раскрывается, они непривлекательны, даже жалки или, наоборот, внушают почтение. Настоящую суть может открыть только «узкое место». Там и жертвенность, и любовь, и ненависть, и предательство. Целый калейдоскоп чувств в одном человеке. И, «возвращаясь» вместе с героем, мы смотрим на него уже другими глазами. Мы видели его подлинное «я», то, о котором он сам совершенно не догадывается. Поэтому он и ныряет в лаз снова и снова в надежде обрести то, что было утрачено среди посредственности и обыденности, – себя.

В начале повествования Тартасов говорит, что их с Ларисой рассказ о любви «мог бы удался». И, на первый взгляд, в той непростой ситуации, в которой находятся оба героя, сложно назвать их рассказ удавшимся. Но все-таки там, в подсознании, в «яме» рассказ удался. Правда, этот, удавшийся, навсегда останется там, потому что нельзя себе позволить «сменить время – на безвременье», жить там, где «сама бесконечность жизни. И все дальнейшее – молчание».

Т. Дубоўская (Віцебск, Беларусь)

ТВОРЧАЯ ІНДЫВІДУАЛЬНАСЦЬ ЗМІЦЕРА ВІШНЁВА: ПАЭТ ЭКСПЕРЫМЕНТУ

Зміцер Вішнёў – неардынарны беларускі паэт, творчасць якога прадстаўляе сучасную постмадэрнісцкую літаратуру еўрапейскага ўзроўню.

Паэзія З. Вішнёва з’яўляецца прыкладам актыўных пошукаў у галіне формы. Як А. Разанаў і А. Вярцінскі, аўтар з’яўляецца прыхільнікам новага ў беларускай літаратуры жанру прозапаэзіі. У гэтым жанры працуе сёння З. Вішнёў.

Творчасць аўтара адметная па сваім змесце: у ёй спалучаюцца самыя нечаканыя вобразы, якія, на першы погляд, з’яўляюцца несумяшчальнымі ці нават абсурднымі. Паэт пераўвасабляецца ў разнастайныя прадметы (лыжку, дрэва, чарапаху) і мысліць імі: *“лыжкай нібыта сонечнай адкруткай / нібыта люстэркавым спрутам / я запаўзаю ў трохлітровы слоік / ем варэнне з сочывам быццам частуюся думкамі / на венах бяжыць*

электрычны сок” [2, 64]. Польская даследчыца Катажына Бартноўская адносіць З. Вішнёва да ліку паэтаў авангардысцкай плыні, што тлумачыцца выкарыстаннем аўтарам незвычайных, экстравагантных, часам шакіруючых мастацкіх сродкаў і форм творчага самавыяўлення: “плоскія шклянныя твары / набягаюць нібыта прывіды / можа сасніў / а магчыма наяве / сэрца нібыта злосны павук / сядзіць у крышталнай павуціне / абліваецца чырвоным сокам / стукае зрэдку на вялікім барабане / падаю” [2, 63–64].

У многіх вершах паэт цалкам паяднаны з прыродай, успрымае сябе яе часткай: *“гляджу на аблокі і разліваю фарбы! / яны плёскаюцца і застыгаюць у танцах! / вецер! / рыпучы вецер! / восеньскі вецер! / ён замест майго пэндзля / а сонца маё вока / ад яго табе не схавалца / ягонья прамяні абазрэюць / альбо будуць калоць голкамі / вецер! / рыпучы вецер! / восеньскі вецер! / з мяне ападае лісце / я – дрэва / я – пачатак / і я заканчэнне” [2, 62]. Дадзены твор – своеасаблівы паэтычны эскіз, які паступова ствараецца фантазіяй жывапісца і асацыятыўным мысленнем паэта: “часам замест сонца ідзе дождж / разліваю фарбы / малюю восеньскіх жырафаў” [2, 62].*

Прырода для З. Вішнёва – крыніца натхнення і разваг: *“я забраўся на гару / сярод дрэваў і вялікага сонца / я раздумваў / пра тых хто мае рацыю / а хто не / хто многа п’е / альбо той хто не / але тут важна / зразумець што сонца на дне” [2, 62]. У дадзеным творы адлюстраваны стан сузірання паэта, які можна суаднесці з усходнім прынцыпам “У-Вэй” (ня-дзеяння). Але нават у “ня-дзеянні” лірычнага героя няма бяздзеяння: ён назірае, разважае: “вяртаюся... / вяртаюся ў родны вясельны Менск / уваходжу ў цёплы кісельны туман / сярод жывых гмахаў / рассыпаюся празрыстымі каменьчыкамі / і зямлёй” [1, 50]. Як бачым, паэт нібы ў размове з сусветам, ён бачыць свой свет, у якім цалкам “раствараецца”.*

Часта ў вершах аўтар разважае над самім сабой, зазірае ў глыбіню сваёй душы і прызнаецца ў пакутах: *“Ты кажаш – вечна п’яны паэт / Я думаю – пакуль жывы чалавек... / І б’ю па струнах і прызнаюся / ў сваіх пакутах / Якія б’юцца галубамі ў акно / У такія хвіліны размаўляць з сусветам / брыдка! / Бо на сэрцы сядзіць маленькая выдра!” [2, 63]. Менавіта паэзія для З. Вішнёва з’яўляецца сродкам “ачышчэння” і супакаення: “вымаўляю словы / выкрыкваю словы / шапчу словы / паўзу са словамі / і калі я ўвесць у брудзе / я выкладаю на стол сваю душу / за грукатам і чорным віном / у кубку плёскаецца цішыня” [2, 63].*

Вершы З. Вішнёва вылучаюцца незвычайнай вобразнасцю і асацыятыўнасцю: *“збіраю вершы / бы тыя пажоўкляя фота / з вандровак / і гэты гербарый трапляе ў альбом / пах восені” [2, 63]; “шкло ў каламутных плямках / праз яго бачу захад сонца / прамяні круціцца*

ваўчком / цені ззату паўзуць увышыню / можа гэта апошні вечар? / такі прыгожы і рамантычны / хочацца ўзяць яго і пакласці ў рамку – / мармуровы більярд” [2, 64]; “словы ўзнікаюць нечакана / падаюць на нас сняжынкамі / падаюць на нас голкамі / а часцей за ўсё кроплямі дажджу / асядаюць на твары срэбрам / рэгулююць такім чынам надвор’е” [1, 50]. У апошнім вершы дзякуючы асцыятыўнаму мысленню паэта сцвярджаецца думка: наколькі словы, сказаныя чалавекам ці ў яго адрас, могуць рэгуляваць стан душы чалавека.

3. Вішнёў, як і А. Разанаў, вялікую ўвагу надае гукавой арганізацыі сваіх паэтычных твораў: *“клоп на балотах выклікае халодны пот / крот ашыляецца сярпом – / у яго сапсаваны рот / спорт паядаецца нібыта гэта салодкі торт / порт разбураецца бо вынайдзены / чарадзеіны грот” [2, 64]. Нанізванне слоў з гукамі [п], [т], [р] стварае сканцэнтравана-напружаны настрой, з дапамогай якога акцэнтуюцца ўвага на кожны створаны аўтарам вобраз.*

Такім чынам, паэзія З. Вішнёва – гэта прыклад эпатажу, неардынарнасці, творчай індывідуальнасці аўтара ў сучаснай беларускай літаратуры.

Літаратура

1. Вішнёў, З. “Кроплі дажджу”: [вершы] / З. Вішнёў // Маладосць. – 2005. – № 12. – С. 50–51.
2. Вішнёў, З. “Малюю восеньскіх жырафаў”: [вершы] / З. Вішнёў // Маладосць. – 2007. – № 1. – С. 62–64.

М. Евдошенко (Мозырь, Беларусь)

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ РОЛЬ ОКСЮМОРОНА В ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ А. БРАВО «ИМЯ ЦЕНЮ – СВЯТЛО»

Важным лексико-семантическим приемом, создающим эффект неожиданности не только в самой заглавии произведения, но и во всей образной структуре психологической повести А. Браво “Імя Ценю – Святло. (Гісторыя адной фабіі)”, является оксюморон.

Оксюморон (оксиморон) (от греческого – *oxymoron* – остроумно-глупое) – один из художественных тропов, сочетание противоположных по смыслу определений, понятий, в результате которого возникает новое смысловое качество [1, 259].

Как справедливо замечает В.А. Маслова, “каждая языковая единица, используемая автором, является носителем той или иной идеи,

выразителем той или иной функции” [2, 15]. Оксюморон, используя свои функциональные возможности, моделирует художественное пространство повести, выстраивает его сюжетно-композиционную структуру, проникает в отдельные эпизоды поэтического целого, составляет смысловой эпицентр отдельных деталей в рамках образов-персонажей.

Повесть начинается описанием “фэста” в районном Доме культуры. Красочная картинка провинциального праздника быстро сменяется горестным падением ни в чем не повинных участников: *“...дзецям наогул давлялося горш за ўсіх: вылецеўшы ў іскрыстым рытме “Крыжачка” на коўзкую, як лёд, сцэну, яны адразу ж пачалі падаць... Словам, свята, да якога мастацкія калектывы правінцыяльнага Палаца культуры рыхтаваліся ў моцна настроенай атмасферы нервовага зрыву, перанасычанай – аж да немагчымасці дыхаць! – пахам карвалолу, асабліва пасля наездаў сталічных рэжысёраў, што ліхаманкава правілі ўжо зацверджаны сцэнар, – свята гэтае абярнулася “задницею”, у якой усе яны цяпер сядзелі”* [3, 97]. На всем протяжении повести А. Браво в белорусский текст в самые острые моменты повествования включает ёмкое русское слово, которое саркастически еще раз подчеркивает парадокс происходящих событий.

Читатель начинает догадываться о печальном предсказании троянской Кассандры: *“Гэта не дзеці на сцэне – гэта я ўчора ўпала”* [3, 98]. Так в повести появляется мотив одиночества и предрешенности судьбы главной героини, ее жизненного падения, начиная с самого детства. Виктория, имя которой победоносно требовало от нее смелых решений, дерзких выходов, высоко поднятой головы во что бы то ни стало, потерпела провал: *“...каменем ляціць яна ў глухі калодзеж пад сцэнай, у суфлерскі будыначак, у сваё – ці ўжо не сваё – дзяцінства, у агульнае дзяцінства ўсіх нялюбых дзяцей, з цемры якога правальную гульню акцёраў агучвае страх, які паступова ператварае памост для відовішчаў у месца катавання”* [3, 99].

Здесь намечается мотив страха, который идет из детства героини и ломает всю ее жизнь. Он педантично уничтожает Викторю, шаг за шагом выдавливая из нее самодостаточное “я”: *“Страх рабіў падзенне непазбежным”* [3, 99].

Образ жестокой матери, которая всегда была недовольна ее поведением, вызывал в памяти только серые воспоминания, полные горечи и обиды за несложившееся женское счастье, за неудавшуюся карьеру, за все, что не так лежало, не так подавалось, имело не тот цвет, не тот запах. Матери нужна была только причина затеять ссору, унижить Викторю, еще раз подчеркнуть ее ничтожность. Болезнь дочери не останаливала женщину: назначалось свое лечение – пионерский лагерь с душевной

столовой, жаркими душевыми и шумными линейками. Мать даже не думала обращаться к врачу: ведь дочь только притворяется, чтобы не учиться, не покорять великие вершины гениальности. Самое дорогое в жизни каждого человека – мать – стала самым ненавистным существом на свете. Образ ее сохранился на пожелтевшей черно-белой фотографии с перекивленными от злобы лицом: *“...перакрыўлены пагардай і гневам твар, змяінае шыпенне ярка-кумачовых вуснаў: “Каб ты правалілася, праклятая!”* [3, 136].

Материнское лоно во многих мифах – символ рая. Виктория своим больным патологоанатомическим воображением рисует другую картину: она мечтает *“...застацца назаўжды ў маміным живоціку, стварыць сабе ў ім магілу – скамянелы плод-літапедыён”* [3, 137]. Это стремление возникает из потребности защитить себя, приспособиться к окружающей жизни, просто выжить. Настоящий жизненный оксюморон рисует А. Браво: женщина – продолжательница человеческого рода, которой предначертано охранять материнство и детство, жизнь в целом, мечтает о смерти, о прекращении деторождающей функции, она боится родиться заново: *““Вязень дзяцінства” Вікторыя рызыкуе так і не знайсці сваё сапраўднае “я”. Як, зрэшты, і народ, да якога яна належыць”* [3, 138].

Рецепты своего выздоровления героиня пытается найти сама. Виктория начинает жить в состоянии падающей Пизанской башни: она притворяется перед собственным мужем, придумывая аллергию на “запахи других людей”; прикрывается книгой от окружающих, чтобы ехать в лифте в одиночку; планирует весь день провести в магазине или на многолюдном базаре; играет роль успешной бизнес-леди и тем самым скрывает свои многочисленные фобии. Страх приводит за собой ложь: *“А калі няма шчырасці, каханне памірае”* [3, 109].

Чувствуя свою вину перед близкими, героиня старается маскироваться под “мышку-норушку” и даже составляет себе жизненный лозунг: *“Ніхто мне не суддзя”* [3, 122]. Она блуждает во мраке своих страхов и не может выйти. БМС предлагает ей рецепт выздоровления – метод парадокса, который также не срабатывает. В особо трудные минуты приступов к ней подбираются оранжево-черные круги, мрак раступается и появляется свет. Парадоксально, что в минуты страшной болезни свет не несет героине освобождения и выздоровления: *“Чым ад людзей далей, тым спуск круцейшы.*

*Як вышчараны лесвіцы прыступкі!
Мой Цень – ён там, хаваецца унізе,
Я асвятляю да яго дарогу...*

На жаль, кароткае жыццё ў свечкі:

*То гасне, то перамагае цемру,
Пачвараў неабдымны сон трывожыць.
І толькі час адкрывае таямніцу:
Імя другое Ценю ёсць Святло” [3, 151].*

Таким образом, в повести А. Браво “Имя Ценю – Святло” оксюморон выступает как активный стилистический прием, который несет на себе значительную семантическую и эмоциональную нагрузку. Серия авторских оксюморонов (побежденная Виктория, светлый мрак, заключенный детства, могильный утроб, патологоанатомы-акушеры) выстраивает мотивный комплекс произведения, составляет основу его сюжетосложения и ведущего конфликта. Парадоксальным оказывается финал повести: героиня только в последнюю минуту жизни осознает, что всегда боялась тех, кто сам всего боится, она решает жить по-другому, все начать сначала, заново родиться... – и вновь проваливается в небытие.

Литература

1. Словарь литературоведческих терминов / Л.И. Тимофеев [и др.] – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
2. Маслова, В.А. Филологический анализ художественного текста : учеб. пособие / В.А. Маслова. – Минск : Университетское, 2000. – 173 с.
3. Брова, А. Каменданцкі час для ластавак: Аповесці, апавяданні / Алена Брова. – Мінск : Маст. літ., 2004. – 183с.

М. Зайцева (Брест, Беларусь)

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В ПРОЗЕ И. БУНИНА

Книга Книг – Библия – оказала огромное влияние на русскую литературу. Библейские сюжеты и образы органически входили в стили и жанры русской литературной речи. Тысячи и десятки тысяч славяно-русских летописей XI–XVII вв. содержат библейские тексты, частью переведенные в начальный период славянской письменности, частью в последующие столетия. Многие русские писатели использовали в своих произведениях библейские образы, мотивы, метафоры, сравнения. К текстам Священного Писания обращались А. Пушкин, М. Майков, Н. Гоголь, Л. Толстой, Ф. Достоевский, В.Г. Короленко, А. Куприн, М. Алданов, И. Шмелев, В. Ходасевич, Д. Мережковский, И. Бунин, М. Булгаков, М. Веллер и др. Библия была источником многих художественных образов Б. Пастернака, А. Ахматовой. Уподобление жизни свитку в поэзии М. Волошина, несомненно, навеяно одним из многофункциональных образов Каббалы. «Библейские образы – это ведь

только величайшее обобщение фактов, до какого могли додуматься история и философия; «пальмовые ветви и белые одежды» – это только жажда радости и света для миллионов «задавленных существ», – писал В.В. Розанов [2, 403].

И. Бунин обращается к библейским образам и мотивам в цикле рассказов, написанных в 1907–1911 гг. и описывающих его паломничество в Палестину: «Роза Иерихона», «Храм Солнца», «Гробница Рахили», «Иудея», «Шеол», «Геннисарет», «Страна содомская» и др.

Библейский контекст в рассказах чаще всего помечен топонимами (Палестина, Галилея, Ханаан, Иерусалим, Иордан, Иерихон, Кедрон, Вифлеем, Хеврон, Вифания, Моавитские горы, Голгофа и др.) и антропонимами (Рахиль, Давид, Голиаф, Соломон, Авраам, Сарра, Ирод, Илия, Каин, Лемех, Сиф, Иисус, Лазарь, Мария и др.). Отбор имен и топонимов определяется суггестивностью слова, то есть способностью вызывать неназванные представления, ассоциациями замещать пропущенные звенья.

Цитатный материал Библии в рассказах И. Бунина разнообразно представлен: от прямых цитирований до скрытых импровизаций, сопрягающих имена, события, места действия.

Прямыми цитатами являются эпиграфы к рассказам «Иудея» (из Книги пророка Иезекииля) и «Храм солнца» (из Книги пророка Амоса). Так, например, рассказ «Иудея» предваряет цитата из пророчеств Иезекииля: *«И Господь поставил меня среди поля, и оно было полно костей»* [1, 99].

Прямыми цитатами из Библии перемежаются и описания Палестины, например: *«Это именно здесь, в одной из этих котловин «взял посох свой в руку свою Давид и выбрал пять гладких камней из ручья и поразил Голиафа»* [1, 95] и др.

Скрытое цитирование породило ряд приемов подключения к другому тексту, использование слов, реализующих содержание инонациональных контекстов и порождающих новые фрагменты текста по принципу ассоциативности. Так, например, в «Розе Иерихона» дано следующее описание: *«В великом покое вековой тишины и забвения лежали перед нами ее палестины – доли Галилеи, холмы иудейские, соль и жупел Пятиградия. Но была весна, и на всех путях наших весело и мирно цвели все те же анемоны и маки, что цвели и при Рахили, красовались те же лилии полевые и пели те же птицы небесные, блаженной беззаботности которых учила евангельская притча...»* [1, 117]. Устойчивые формулы *лилии полевые* и *птицы небесные* постоянно повторяются в «Песне песней», а упоминание евангельской притчи является отсылкой к гл. 6 Благовествования от Матфея: *«Взгляните на*

птиц небесных: они не сеют, не жнут, не собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их?»

Текст создается автором как мозаика цитатного материала, былых образов и стереотипов. Эта структура, представляющая собой поглощение одного текста другим, композицию хронологически удаленных элементов, образующих новое целое: *«А русло Кедрона? Это дол Иосафата, место грядущего Страшного суда, великая житница Смерти. Нет правоверного иудея и мусульманина, который не полагал бы несказанной радостью быть погребенным в этой юдоли и не верил бы, что и всех лишенных этой радости созовет в нее Господь в день суда своего. Он ведь сказал устами Иоиля: «Я соберу все народы и приведу их в долину Иосафатову»* [1, 111]. Большое число библеизмов сами по себе являются текстами, в которых утраченные коннотации требуют своего растолкования.

В своих описаниях паломничества в Палестину И. Бунин почти не использует гебраизмы, за исключением слова *талес* «покрывало, надеваемое евреями во время молитвы» в рассказе «Храм Солнца: *«Она (гора. – М. З.) вся в полосах снега, идущих сверху вниз, – как талес»* [1, 96]. Но в ряде случаев Бунин воспроизводит синтаксический строй Библии с характерным повтором «и», означающим, что начало событий лежит за рамками изложения и предшествует ему. В «Гробнице Рахили» эта стилизуемая цитатность графически выделена кавычками: *«И умерла, и схоронил Иаков Ее в пути...»* [1, 127].

Стилистические комбинации, построенные на «углублениях» смысла, художественной интерпретации, стремящейся ликвидировать разрыв между прошлым и настоящим, – характерная черта этого цикла рассказов И. Бунина.

Литература

1. Бунин, И. Избранное / И. Бунин. – М. : Худож. лит., 1974. – 348 с.
2. Розанов, В.В. Избранное / В.В. Розанов. – М. : Наука, 1958. – 679 с.

В. Захарцова (Смоленск, Россия)

ОБРАЗ ВРЕМЕНИ В РАССКАЗАХ НАТАЛЬИ ТОЛСТОЙ

Рассказы Наталии Никитичны Толстой стали появляться в журнальной периодике в начале 1990-х годов прошлого века. В 1997 году она стала лауреатом литературной премии имени Сергея Довлатова, учрежденной журналом «Звезда». По словам соредатора «Звезды» А. Арьева, рассказы Н. Толстой оказались «именно тем, что нам нужно печатать после того, как исчез из литературы Сергей Довлатов» [6].

Писательница выпустила три книги рассказов: «Сестры» (1998) и «Двое» (2001) совместно с сестрой Татьяной Толстой и «Одна» (2004). В книгу «Сестры» вошло 19 ее произведений, в книгу «Двое» помимо уже опубликованных в первой книге были включены еще 5. Заключительная книга «Одна» содержит в себе 29 рассказов, 24 из которых уже знакомы читателю по предыдущей книге «Двое». Многие произведения Толстой сначала публиковались в журнале «Звезда». После выхода названных выше книг в «Звезде» появилось еще несколько рассказов Толстой: «За каменной стеной» (№1 за 2005 год), «Невеста», «Письма из Москвы» (№ 1 за 2006 год), «Моя милиция» (№ 1 за 2008 год), «Семинар в Финляндии» (№ 1 за 2009 год) и «В Тунисе» (№ 1 за 2010 год). Эти рассказы в дополнение к тем, что вошли в книгу «Одна» (наиболее полностью на сегодняшний день собранию произведений Н. Толстой), послужили материалом нашего исследования (всего – 35 произведений).

Важная составляющая художественного мира – образ времени. В прозе Натальи Толстой время – едва ли не главное действующее лицо: «Она пишет и о сегодняшнем дне, о сегодняшнем городе (например, о выборах, как они нынче у нас происходят), но больше о вчерашнем» [1, 167].

«Вчерашний день» в рассказах Толстой – это вторая половина XX века. Тексты наполнены точными указаниями и узнаваемыми приметами. Приведем несколько примеров.

В рассказе «Школа» героиня вспоминает свое детство: «Никогда не забуду то утро, когда в класс вошли двадцать шестиклассников, ухмыляясь от стыда, с багровыми ушами. Стены монастыря рухнули – мальчиков посадили за парты с девочками» [4, 81–82]. Несложно определить, о каком времени идет речь; совместное обучение в школе было введено Советом Министров СССР постановлением от 1 июля 1954 г.

В рассказе «Быть как все» героиня говорит о праздниках, которые были в почете в советское время: «Особенно любила Наташа 1 мая. На чистой площади Льва Толстого, озаренной нежарким солнцем, звенела музыка. От майского ветерка покачивался портрет Сталина на кинотеатре “Арс”. Державная радость звенела в душе. Чтобы сделать, чтоб он узнал, как я его люблю?» [4, 77]. Речь идет о конце 1940-х – начале 1950-х годов. Время, когда еще не был развенчан «культ личности» вождя. Эйфория от выигранной войны царила в умах людей, всеобщая любовь к Сталину помогала народу восстанавливать разрушенную страну. И каждый был готов служить своей советской родине.

В рассказе «За каменной стеной» повествуется о судьбе дочери эмигрантов, которая захотела вернуться на историческую Родину: «В советском посольстве Нину Николаевну встретили радушно,

поздравили с правильным решением, поили чаем из самовара, подарили набор открыток с портретами русских писателей.

– Где бы вы хотели жить на родине? Выбирайте место.

Нина, начитавшись советских газет, подписала себе приговор:

– Хотели бы поселиться там, где принесем наибольшую пользу народу. Мой муж – агроном, я – чемпионка Бельгии по гольфу.

Нину с тремя малыми детьми, пожилым мужем и клюшками для гольфа отправили малой скоростью прямо в Восточный Казахстан – там была нехватка агрономов» [2, 104]. В рассказе говорится о Советском Союзе времен «оттепели». После Второй мировой войны престиж СССР на мировой арене повысился, в среде эмигрантов это вызвало рост патриотических настроений. Тем более, что в 1956 году на XX съезде КПСС был развенчан «культ личности» Сталина, произошла либерализация общественно-политической жизни, было объявлено о реабилитации жертв репрессий, эмигрантам и их потомкам стало возможным возвращение в СССР. На примере одной судьбы показана атмосфера времени, когда происходящими переменами в стране обманулись и были обмануты многие.

В рассказе «Моя милиция» героиня воспроизводит такое рассуждение своего собеседника: «А теперь? Смотреть тошно. И еще: все, что в СССР производили, все Сталин народу давал, а не кормил Кубу с Вьетнамом. Нахлебники чернож...» [3, 8]. Имеется в виду хрущевская эпоха, начало «холодной войны» между СССР и США. Стремясь упрочить свою позицию, СССР оказывал помощь Северному Вьетнаму, чтобы противостоять США, которые выступали против распространения социалистических идей в азиатском регионе. С той же целью СССР тесно сотрудничал с Кубой, а Карибский кризис стал выражением противостояния двух держав, претендующих на безоговорочное лидерство. Негодование рассуждающего продиктовано обывательским образом мышления, однако его упреки не лишены справедливости: помогая развивающимся государствам, страна плохо заботилась о своих гражданах, что подтверждает пример из этого же рассказа: «В ту хрущевскую пору сено колхозникам не давали и коровы началидохнуть. Крестьянский сын Борис Иванович накашивал в Ботаническом саду три машины травы...» [3, 8].

Конец 1940-х – начало 1950-х, время детства героини, отражается и в рассказе «Женское движение»: «После войны многие семьи держали домработниц, молодых девушек, сбежавших из колхоза <...>. Один раз я увидела на кухне человека, одетого, как крепостной крестьянин из школьного учебника. Это был отец нашей домработницы» [4, 183–184]. В 1950-е годы из-за бедственного положения деревни сельская молодежь

стремилась в город. Многие хотели поступить в институт, техникум, но не всем удавалось. Состоятельным семьям не запрещалось нанимать няnek и домработниц. Поэтому деревенские девушки за гарантированную плату (а в деревнях заработную плату ввели только к началу 60-х годов) и угол шли в прислугу, лишь бы не возвращаться обратно.

Атмосфера 50-х годов XX века передана в рассказе «За каменной стеной»: «В 50-е годы озера были чистые, улицы пустынные, личные машины только у писателей и академиков, а общественный транспорт не назывался социальным. Насытившаяся человеческим мясом советская власть успокоилась. Успокоились и граждане, думали, что этот рейх – на тысячу лет» [2, 99]. С одной стороны, нет больше очевидных репрессий, ночных арестов, концлагерей. Но слово «рейх» устанавливает «говорящую» связь между СССР и гитлеровской Германией, подчеркивая глубинное родство двух государственных идеологий.

В рассказе «За каменной стеной» героиня говорит, казалось бы, не о жизни всей страны, а о своей семье, но упоминание «пейзажного», на первый взгляд, выражения «льды начали таять» возвращает нас к теме «оттепели»: «Хрущевское десятилетие было лучшим временем жизни нашей семьи. Старшие дети вошли в разум и с увлечением учились разнообразным наукам, папа защитил докторскую и, поскольку льды начали таять, вскочил на льдину и поплыл за границу. Мама, еще молодая, но уже разноапостольная по своим добродетелям, родила еще двух дочек, которые быстро затмили нас, первую тройку, и по способностям, и по жизненной энергии» [2, 106]. В это «оттепельное» время в стране менялось все: внутренняя и внешняя политика, жизнь народа, его сознание. Открылись границы между государствами, многие люди науки уехали за границу, рушились семьи. Рождалось новое поколение, с иными взглядами на жизнь. Изменения в жизни одной семьи достоверно отражают изменения в жизни целого народа.

Упоминание о переменах в университетских программах в рассказе «Коммунистка» («Студент Вова расправил плечи: историю КПСС отменили» [4, 99–100]) также служит показателем в системе временных координат, свидетельствуя о наступлении «перестройки». И вот уже все по-другому. В рассказе «За каменной стеной» говорится о безразличии людей к общественной жизни: «Когда в перестроечные годы по инерции объявляли субботник по уборке двора, из нашего огромного дома выходили двое: дворник и мама» [2, 106]. С наступлением «перестройки» пропали традиции, которые устанавливались годами. Они поддерживались авторитетом советской власти и принуждением. Каждый должен был активно участвовать в общественной жизни. Но теперь настало другое время, никто не заставляет делать ничего для общего блага, и люди

презрели во имя своих интересов какие бы то ни было общественные интересы и деяния, пусть даже очень полезные.

В рассказе «Письма из Москвы» каждое письмо датируется, начиная с 1995 года. Героине пишет ее сестра, рассказывая эпизоды из жизни. Вот один, который передает атмосферу времени: «Недавно пошли мы с дочкой, по наводке, на распродажу индийского секонд-хенда. Любая вещь – пять тысяч» [5, 76]. Ситуация типична для середины 90-х годов. Кризисное время в стране. Остановилось свое производство, но зато хлынули потоком иностранные товары. Причем зачастую не первого сорта. Индийский секонд-хенд – ношенная одежда из страны, ресурсы которой в разы меньше российских. И это востребовано гражданами новой России, потому что другого выхода у них нет. И теперь уже не к фарцовщикам, как в советское время, ходят по наводке, а в секонд-хенд.

Время перестройки и после нее в рассказах Толстой существенно отличается от времени доперестроечного.

Рассказы, действие которых происходит до «перестройки», наполнены соответствующей лексикой, которая возвращает нас к советской действительности: член партии, идеологическая комиссия, африканские борцы за свободу, коммунистка, райком КПСС, члены Политбюро, горком ВКП(б), горисполком, советская власть и т.д. Главной приметой времени здесь является соответствующая ему ситуация несвободы, шаблонного (неосознанного, по привычке, вполне сознательного или вынужденного) мышления и поведения.

В произведениях, которые говорят о перестроечном и постперестроечном временах, тоже есть соответствующая лексика: перестройка, доллары, секонд-хенд, рынок, новые люди, свободная Россия, банкомат, Всемирный Разум, джин-тоник, фирма «Густавберг», шампунь «Гарнье», ванна «джакузи», телевизионная тарелка, мафия и т.д. Из примеров видно, как реалии иностранной жизни входили в быт и жизнь россиян.

Образ времени Наталья Толстая воссоздает, используя соответствующую лексику; называя конкретные даты и имена; воспроизводя типичные ситуации. Показывая четкое различие «до-перестроечной» и «после-перестроечной» жизни, автор, как правило, не дает открытых однозначных оценок, оставляя читателю возможность самому оценить влияние того или иного времени на человека.

Литература

1. Береговская, Э.М. Стиль современного рассказа: Наталья Толстая / Э.М. Береговская // Известия Смоленского государственного университета. – 2010. – № 4 (12). – С. 167–178.
2. Толстая, Н.Н. За каменной стеной / Н.Н. Толстая // Звезда. – 2005. – № 1. – С. 99–107.

3. Толстая, Н.Н. Моя милиция / Н.Н. Толстая // Звезда. – 2008. – № 1. – С. 7–10.
4. Толстая, Н.Н. Одна / Н. Толстая. – М. : Эксмо, 2008. – 320 с.
5. Толстая, Н.Н. Письма из Москвы / Н.Н. Толстая // Звезда. – 2006. – № 1. – С. 76–82.
6. <http://www/svobodanews.ru>.

С. Зданоўская (Брэст, Беларусь)

ЖАНРАВА-СТЫЛЯВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ МАСТАЦКАЙ СПАДЧЫНЫ М. БАГДАНОВІЧА

Лірыка Максіма Багдановіча багатая і разнастайная па сваіх тэмах і вобразах. Грамадская плынь жыцця, захапленне мудрасцю і здольнасцямі народа, еднасць прагрэсіўных культур розных краін, каханне і дружба, характэрнае свету і чалавека – такія шырокі дыяпазон яго паэзіі. У яго творах паказаны вёска і горад, тагачаснае і мінулае Беларусі, раскрываюцца патрыятычныя, інтымныя, прыродаапісальныя, філасофскія, міфалагічныя, фальклорныя матывы. Так, па сваіх жанравых асаблівасцях сярод лірычных твораў у Максіма Багдановіча вылучаюцца вершы філасофскія (пасланне, элегія), велічальныя (прысвячэнне), песенныя (раманс, песня), пануюць і цвёрдыя формы верша: санет, трыялет, тэрцэты, рандо. Але жанр элегіі пры ўсім пры тым пераважае ў творчай спадчыне М. Багдановіча. Гэта перш за ўсё звязана з асабістым лёсам Багдановіча, які адлюстраваны ў лірыцы.

Багдановіч не проста пісаў вершы, ён жыў паэзіяй і верай у яе невычэрпныя магчымасці. Паэтычных формаў, якія перадаюць чыста індывідуальныя перажыванні і пачуцці, народжаныя “прыватнымі” выпадкамі і сітуацыямі асабістага жыцця, у Багдановіча не проста шмат, іх безліч, яны першасныя. “Як прыныцы пісьма, як зыходны пункт дзеяння словам. Багдановіч – першы, па сутнасці, беларускі паэт, які зразумеў значэнне ўласнай біяграфіі як прадмета і творчасці, абгрунтаваў і рэалізаваў на практыцы жанрава-стылявыя асаблівасці сваёй паэзіі індывідуальнай псіхалогіяй асобы, прычым асобы не з сялянскага, а з інтэлігентна-гарадскога асяроддзя” [1, 46].

Элегійныя вершы паэта выяўляюць смутак, журбу, сентыментальны настрой, меланхолію паэта з прычыны грамадскай несправядлівасці, сямейнага няшчасця, асабістага гора. У лёсе Максіма Багдановіча ўсё арганічна пераплецена, перавязана, як каласы перавясла. Гэта і складаныя адносіны з бацькам, недавер да яго, і разыходжанні ў поглядах бацькі і сына адносна адраджэння Беларусі. Сын балюча перажываў і духоўную, а ў апошнія два гады і фізічную аддаленасць бацькі, не разумеў яго досыць

абьякавых адносін да Радзімы, Беларусі. Лёгкая, але ўсё-такі адчувальная крыўда на сына “прабіваецца” і ва ўспамінах Адама Ягоравіча. Можа, гэта нават не крыўда на сына, а хутчэй зайздасць, што Максім больш таленавіты і прызнаны, чым ён сам – фалькларыст, этнограф, нарысіст. Максім разумеў, што бацька не здольны на значныя ўчынкi, а таму шкадаваў яго, лічыў няшчасным чалавекам. Трагічнасць лёсу паэта абумоўлена яшчэ і тым, што ён, які амаль усё свядомае жыццё пражыў у рускім асяроддзі, пісаў і думаў па-беларуску. Да гэтага трэба дадаць смерць яго маці і мачыхі, разам з тым пазбаўленне чуцця “пляча” Радзімы, каханне без узаемнасці, вечнае адчуванне адзіноты, прыгнечанасць хваробай, прадчуванне хуткага надыходу смерці.

Трагічнасць у вершах паэта з кожным яго творам узрастае. Можна ўзгадаць цыкл вершаў “Згукі Бацькаўшчыны”, “Каханне і смерць”, “Старая Беларусь”. Да элегійных твораў Максіма Багдановіча можна аднесці глыбока філасофскую паэму «Страцім-лебедзь», напісаную ў прыфрантавым Мінску. Імпульсам да стварэння паэмы сталіся падзеі Першай сусветнай вайны і гібель мільёнаў людзей, а таксама роздум над уласным трагічным лёсам. Паэт сінтэзаваў у сваім творы біблейскі міф і яго народную інтэрпрэтацыю, напісаў выдатны, прарочы, амаль аўтабіяграфічны твор.

Паэма невялікая па памерах, але шматпроблемная. У ёй заключаецца думка аб паэтызацыі самаахвярных людзей, гатовых на подзвіг дзеля высокіх мэтай. Мастак слова характарызуе Страцім-лебедзя як натуру гордую, моцную, вольналюбную, незалежную, незвычайна дужую, якая спадзяецца на сябе (як у экзістэнцыялістаў) і верыць у свае сілы. Міфалагічная птушка вызначаецца, дарэчы, і знешнім характам. Моц і фізічная дужасць Страцім-лебедзя давала мажлівасць яму самому ўратавацца ў час сусветнага патопу, бо варта было толькі ўзмахнуць крыламі, як усё птаства, што насела на Страцім-лебедзя, зляцела б з яго, і асілак мог бы далей дбаць толькі сам пра сябе. Зрабіць гэта якраз і не дазволіла яго гордасць, яго годнасць. Страцім-лебедзь доўга цярэў, нарэшце папрасіў паратунку, каб адпачыць на хвіліну-другую, каб набрацца новых сіл. І не атрымаў паразумення з боку тых, дзеля каго ахвяраваў жыццём. “Таму гордасць, духоўная моц былі адной з прычын яго гібелі, бо сам горды і годны, моцны і добры, спадзявайся на такую ж мужнасць і самаахвярнасць з боку іншых. Страцім-лебедзю не ўдалося абудзіць гэтыя якасці ў тых, хто на ім ратаваўся” [2, 85].

“Страцім-лебедзь” – адзін з апошніх твораў паэта, напісаных незадоўга да смерці. Максім Багдановіч, працуючы над паэмай, дакладна ведаў, што жыць яму засталася нядоўга, што лёс не адорыць яго шчасцем

цешыцца сваімі дзецьмі, пра што паэт так марыў. “Чытаючы рукапіс Змітраку Бядулю, Максім Багдановіч канцоўку прачытаў:

Ад усіх патомкі ёсць,

Ды няма адных – Максімавых (замест “Страцімавых”).

Гэтым ён выдае свае горкія думкі” [2, 87].

Твор “Страцім-лебедзь” завершаны па сваёй кампазіцыі, эмацыянальна, вельмі сціслы па памеры. У ім выразна выступаюць і філасофскія, і маральна-этычныя элементы, узмоцнены, у параўнанні з фальклорным варыянтам, гераічны пачатак, удасканалена апавядальная форма.

Такім чынам, постаць Максіма Багдановіча з’яўляецца прыкладам для пераймання, узораў стойкасці, мужнасці, непахіснасці натуры. Больш цэнтральнай фігуры, чым Багдановіч, у нас не было і ў пераходны перыяд XX–XXI стагоддзяў. “Па шырыні непасрэдна-творчага асваення нацыянальнай рэчаіснасці ён, можа, і ўступаў, напрыклад, Купалу, але чым замяніць нам тое, што зрабіў Багдановіч як крытык, публіцыст, як тэарэтык, даследчык літаратуры, як эксперыментатар і перакладчык, наогул, як пісьменнік высокай культуры, асветнік у самым высакародным значэнні гэтага слова? Ды нават і зробленае Купалам і Коласам, як паэтамі, не вызначалася б так сёння ў сваіх контурах і межах, каб побач з імі не было Багдановіча з яго здольнасцю адною рысаю пазначыць і назваць тое, што ў іншых разрасталася ў цыклы і паэмы. Багдановіч, як ніхто, умеў “закрываць” адны тэмы і адкрываць другія. Ягоны заўсёдны лаканізм, ягоная здольнасць бачыць з’яву цалкам, у мастацкай і сацыяльнай перспектыве – вялікая заваёва нашай літаратуры і Багдановічаў заповіт ёй” [3, 53].

Хутчэй за ўсё ў тыя часы мелася патрэба ў грамадска і нацыянальна зацікаўленай навуцы. Яшчэ большая патрэба была ў паэтах – непасрэдных выказніках народных думак. Максім Багдановіч мусіў быць і вучоным, і публіцыстам, і крытыкам – і ўсё толькі таму, што ён быў паэтам.

Літаратура

1. Бярозкін, Р. Чалавек напрудвесні: Расказ пра Максіма Багдановіча / Р. Бярозкін; пер. з рус. Ю. М. Канэ. – Мінск : Нар. асвета, 1986. – 176 с.
2. Ляшук, В.Я. Вывучэнне творчасці Максіма Багдановіча ў школе: дапам. для настаўнікаў / В.Я. Ляшук. – Мінск : Аверсэв, 2008. – 255 с.
3. Стральцоў, М. Загадка Багдановіча / М. Стральцоў. – Мінск : Беларусь, 1969. – 57 с.

Н. Иванашко (Гродно, Беларусь)

ДЕРИВАЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ АФФИКСАЦИИ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ СЕМАНТИКИ

Цветовые оттенки в русском языке обычно выражаются именами прилагательными: *голубой, пепельный, лиловый, фисташковый* и др., однако существуют и другие способы их передачи. В середине XVII – начале XIX веков в результате переводов соответствующих французских цветообозначений в русском языке появились сочетания слова *цвет* с именем существительным: *цвет змеиной кожи, цвет слоновой кости, цвет увядшего листа*. Эта структура не знала ограничений, что позволяло передавать самые разнообразные окрасы. В России новые, смешанные оттенки цветов получили, главным образом, в «дамском языке» самые причудливые наименования: *цвет парижской грязи, голубиногорла (блекло-розовый), влюбленной жабы (зеленовато-серый), цвет испуганной мыши (нежно-серый)* и др.

Пополнение группы цветономинаций в современном русском языке осуществляется как путем заимствования элементов из других языков, так и за счет внутренних ресурсов (расщепление значения или семантическая деривация, морфологическое словообразование, свободное синтаксическое комбинирование) [1, 12].

Как было сказано выше, цвет в русском языке чаще всего обозначается именами прилагательными, типовая словообразовательная парадигма которых, как правило, обязательно включает в свой состав три производных, аналогичных по значению и средству выражения: формы субъективной оценки (степени качества), переходные глаголы на *-ить* и на *-еть*, наречия. Другие члены парадигмы полностью могут не совпадать. Некоторые производные совпадают у нескольких производящих: это существительные со значением `отвлеченный признак` (*краснота, чернота; голубизна, желтизна*) и `носитель признака` (*желток, белок; краснуха, белуха, синюха*).

Весьма широк спектр словообразовательных средств в представлении номинации цвета. Рассмотрим деривационный потенциал аффиксации в цветообозначении на примере прилагательных *зеленый, серый, синий и белый*.

	Зеленый	Серый	Синий	Белый
прилагательное	<i>Зеленький зеленоватый</i>	<i>Серенький сероватый</i>	<i>Синенький Синеватый синющий</i>	<i>Беленький Беловатый *белющий</i>

				(потенциальное слово)
Существительное	<i>Зелень</i> <i>Зеленка</i>	<i>серь</i> <i>серизна'</i> <i>серяк</i> <i>серуха</i> <i>се'рка</i> <i>серя'тина</i> <i>серость</i>	<i>Синь</i> <i>Синяк</i> <i>синюха</i> <i>Синева</i> <i>Синюшка</i>	<i>Бель</i> <i>Белизна</i> <i>Беляк</i> <i>Белила</i> <i>Белок</i> <i>Белуха</i> <i>Белянка</i> <i>Белье</i> (мотивированное слово)
Глагол	<i>Зеленеть</i> <i>зеленить</i>	<i>Сереть</i>	<i>Синеть</i> <i>Синить</i>	<i>Белеть</i> <i>Белить</i>
наречие	<i>Зелено</i> <i>Иззелена</i>	<i>Серо</i> <i>Иссера(-</i> <i>серебристый)</i>	<i>Сине</i> <i>Иссиня(-</i> <i>черный)</i>	<i>Бело</i>

Очевидно, что потенциал аффиксации в образовании номинаций цвета весьма богат. Существительные со значением цвета образуются от прилагательных посредством суффиксов *-от-*, *-ева-*, *-изн-*, *-Ø* - и *-ость-* и имеют значение отвлеченного признака. Суффиксы *-як(ак)-*, *-к-*, *-ух(юх)-*, *-ушк-* участвуют при образовании существительных со значением `носитель признака`. Наречия как названия признака признака образуются при помощи суффикса *-о-* и префикса *из-*. Более того, аффиксация дает возможность передать степень проявления признака: слабая степень *-оват(ават)-* и сильная степень *-уц(юц)-*.

У отдельных номинаций цвета некоторые из производных значений могут не быть выражены с помощью аффиксов, свойственных для данной группы слов, однако они имеют иные средства выражения. Так, например, в русском языке нет таких номинаций, как **зеленота* или **зеленева*. В значении `зеленый цвет, зеленая краска, нечто зеленое` употребляется существительное *зелень*. Кроме этого, помимо суффиксации, значение цвета может передаваться посредством следующих аналитических моделей: становиться *каким*, делать *каким*. Следует отметить, что глаголы на *-ить* и на *-еть* соотносятся с деривационным сочетанием таких моделей. Например, *становиться зеленым – зеленеть*, *делать белым – белить*. Это важно, так как существуют определенные семантические ограничения на образование глаголов с данным значением. «Глаголы на *-ить* мотивируются такими прилагательными, которые обозначают признак, непосредственно присущий предмету» [2, 311].

В современном русском языке образование названия цвета происходит от названия предмета, обладающего этим цветом, посредством суффиксации и возможной в подобных случаях семантической деривации. В сущности, так образовано очень большое количество слов: *земляника – земляничный, кирпич – кирпичный, болото – болотный*. Здесь весьма продуктивным является суффикс *-н-*. Однако у этих слов есть важное свойство: они столь давно и столь часто употребляются в языке, что их этимология порой часто забывается (вряд ли кто сейчас связывает *коричневый цвет с цветом корицы*). Об освоенности этих слов языком говорит и сама форма их использования (преимущественно в виде прилагательного – *васильковый, салатный*, хотя вполне возможны и сочетания типа *цвета василька, цвета салата*).

Необходимо отметить также, что в языке есть как весьма специфичные, менее востребованные оттенки цвета, так и соответствующие им обозначения, которые в силу своей малой употребительности далеко не всегда имеют форму прилагательного (скорее можно встретить словосочетания *цвета мха, цвета незабудки*, чем прилагательные в данном значении: *миштый, незабудковый*). С другой стороны, в разговорной речи деривационное слово цвет нередко подвергается сокращению, своеобразной редукции. К примеру, вполне регулярной в подобных случаях является семантическая деривация (*аджика, коньяк, шоколад*).

Таким образом, в некоторых случаях можно констатировать три различных способа представления семантики цвета. Ср.: *лимонный – цвета лимона – лимон*. Существенно, однако, что в зависимости от целей коммуникации преимущество употребления получит одна из них. Кроме этого, важно принимать во внимание то обстоятельство, что далеко не во всех случаях будут отмечаться полные номинативные ряды. Ср.: *миштый – цвета мха – Ø; фиолетовый – Ø – Ø*.

Таким образом, на фоне различных способов номинации деривационный потенциал аффиксации достаточно высок, даже с учетом того, что существует большое количество новых номинаций цвета. Отдельного рассмотрения заслуживает исследование взаимодействия синтетических и аналитических деривационных средств представления данной семантики, учитывая, что в русской культуре цвет играет очень важную роль, а цветономинации представляют собой лингвокультурологические феномены.

Литература

1. Анищенко, Е.В. Активные модели словообразования среди цветообозначения / Е.В. Анищенко // Словообразование и номинативная деривация в

славянских языках: мат-лы 7-ой междунар. науч. конф., Гродно, 14–15 апреля 2000 г. – Гродно, 2000. – С. 11–13.

2. Никитевич, А.В. Русский глагол в составе номинативных рядов: Монография / А.В. Никитевич. – Гродно: ГрГУ, 2004. – 347 с.

Т. Иваницкая (Гомель, Беларусь)

АКТУАЛЬНОСТЬ ОБРАЗА ВОЛКА ДЛЯ ЛИТЕРАТУРЫ: АРХЕТИП ИЛИ УСТОЙЧИВАЯ МЕТАФОРА?

Роль животных в религиозных верованиях народов Земли была удивительно разнообразной. В обликах животного некогда представлялось божество. Животное считалось спутником и помощником бога. Животные выступали покровителями людей, помогали им в промысле. В мифах многих народов животные дают людям огонь, разные блага, учат обычаям и обрядам. Факты почитания священных животных, которых нельзя уничтожать и обижать, хорошо известны (смерть кошки у египтян оплакивалась больше, чем смерть сына). Наконец, в облике животного представлялась и душа человека.

В рамках данной статьи сделана попытка проследить образ волка в литературе (как классической, так и современной), провести культурно-исторические параллели, в результате чего мы надеемся доказать, что частотность обращения к данной теме неслучайна и не зависит от национальной принадлежности.

Волк – дикое хищное животное, вечный враг для человека (особенно для сельских жителей), однако данный зооним очень часто встречается в пословицах, поговорках и фразеологизмах. Вспомним некоторые из них: *волка ноги кормят; с волками жить – по-волчьи выть; голоден, как волк; к волку в пасть лезть; хоть волком вой; как волка ни корми, всё в лес смотрит; волком смотреть; волчьи ягоды; волчий паспорт или билет* и т.д. Всеми этими выражениями мы постоянно пользуемся, то есть неосознанно «примеряем» на себя характеристики этого животного. Как тут не вспомнить известное латинское выражение *homo homīni lupus est* (человек человеку волк). Что привлекает людей в таком кровожадном хищнике, как волк?

В мировой литературе «волчья» тема представлена широко и на уровне заглавных комплексов, и на уровне содержания. В зарубежной литературе пользуются популярностью такие произведения, как «Морской волк» и «Сын волка» Джека Лондона, стихотворение А. Виньи «Смерть волка», роман Г. Гессе «Степной волк». Белорусская литература тоже может похвастаться выдающимися произведениями с похожими

заглавиями – «След ваўкалака» Л. Дайнеко, повести В. Быкова «Ваўчыная яма», «Воўчая зграя», современный роман К. Цвирки «Воўчая выспа», лагерная проза С. Гроховского «3 воўчым білетам». В классической русской литературе найдём произведения: «Машины и волки» Б. Пильняка, «Волки» В. Шукшина. В русской литературе на современном этапе появились следующие книги: «Волчья хватка» С.Т. Алексеева, «Волкодав» М. Семёновой, «Священная книга оборотня» В. Пелевина, «Волки купаются в Волге» Е. Маркова, М. Пейвера. «Сердце волка». У А. Бушкова есть целый цикл детективных романов с «волчьими» названиями: «Волчья стая», «На то и волки», «Волк насторожился», «Волк прыгнул».

Классическими уже стали пьеса А.Н. Островского «Волки и овцы», стихотворение С.А. Есенина «Волчья гибель» и песня В. Высоцкого «Охота на волков». Кроме этого, в романе Ч. Айтматова «Плаха» волки являются одними из главных персонажей. Сюда же можно отнести и известный роман Р. Киплинга «Маугли». Данный ряд можно продолжать ещё долго, так как во многих произведениях персонажи носят «волчьи» клички (Волчонок, Волчиха), сравнивается жизнь человека и волка и т.п.

Кроме того, нужно обратить внимание на разнообразие литературных жанров, в которых присутствует образ волка. Выше были перечислены произведения всех трёх родов литературы (эпос, лирика и драма): роман, повесть; стихотворение, песня; драма. Волк также является одним из популярных у писателей героем сказок и басен. Всем известны русские народные сказки «Испуганные медведь и волки», «Волк и коза», «Сказка об Иване-царевиче, жар-птице и о сером волке». У М.Е. Салтыкова-Щедрина есть сказка «Бедный волк» (волк как один из персонажей предстаёт в сказке «Самоотверженный заяц»). В сборнике «Классическая басня» было найдено 40 басен, героем которых является волк.

Как видим, стереотипы мышления находят своё отражение в литературе. Традиционная метафора человек – волк («с волками жить – по-волчьи выть») постепенно трансформируется в литературе разных народов. Если для басен волк – это довольно ожидаемый персонаж, наделяемый нелестными характеристиками (глупость, жестокость, хищничество), то в современном искусстве (литература, музыка, кино) – это уникальный собирательный образ как женщины, так и мужчины, как жестокого боевика, так и справедливого человека, готового бороться за свою свободу и т.п.

В романе Г. Гессе «Степной волк» главный герой страдает от раздвоения личности (собственно, от ликантропии), однако «ему было решительно всё равно, что именно пробудило в нём волка: колдовство ли, побои или его собственная фантазия. Что бы ни думали об этом другие и

что бы он сам об этом ни думал, всё это не имело для него никакого значения, потому что вытравить волка из него не могло» [1, 42–43]. Такая мистическая на первый взгляд болезнь имеет вполне разумное объяснение: «Гарри обнаруживает в себе «человека», то есть мир мыслей, чувств, культуры, укрощённой и утончённой природы, но рядом он обнаруживает ещё и «волка», то есть тёмный мир инстинктов, дикости, жестокости, неутончённой, грубой природы» [1, 53–54]. Фраза **«тёмный мир инстинктов, дикости, жестокости, неутончённой, грубой природы»** является ключевой в данной цитате. В человеке всегда есть две стороны – белая и чёрная, плюс и минус, достоинства и недостатки, и, потакая своим природным инстинктам и первобытной агрессии, человек становится животным.

Надо сказать, что такие представления о волке подтверждаются его традиционной символикой: «Свирепость, коварство, жадность, жестокость, зло. Христианский символизм овец как прихожан Церкви сделал хищного волка символом дьявола и ереси. Китайская традиция связывает волка с прожорливостью и развратом. В скандинавской мифе символом хаоса был гигантский волк Фенрир, который проглатывает Солнце при конце света» [2, 46–47]. С другой стороны, волк имеет и вполне положительную символику: храбрость, победу, заботу о пропитании. Волк стал триумфальным символом познания через опыт и эмблемой воинов [2]. Как видим, символика волка и представления о нём противоречивы. Именно поэтому нужно быть предельно внимательным в рассмотрении любого образа, чтобы не стать заложником одной идеи.

Для славян волк – это ещё и животное, связанное с инициацией, т.е. только после того, как ты станешь волком (вера в оборотничество), приобретёшь его силу, ты можешь считать себя зрелым, состоявшимся человеком. Фактор присутствия первобытной памяти человечества несомненен: исчез сам обряд инициации, остались в прошлом тотемизм и тесная связь с природой, а древние представления о волке живы в сознании современного человека. Поэтому термин «архетип» наиболее уместен в данном случае, а употребление такой метафоры в тексте ещё раз подчёркивает стереотипность сознания человека и бессознательную связь с коллективной памятью.

Таким образом, правомерно говорить о формировании архетипа волка в пространстве не только литературы, но и современных видов искусства. Актуальность данного образа для искусства связана, на наш взгляд, прежде всего с психологическими проблемами нынешнего общества (ужесточением нравов, стремлением жить по «волчьим» законам и т.д.).

Літаратура

1. Гессе, Г. Степной волк [Текст] / Г. Гессе. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2004. – 605 с.
2. Тресиддер, Дж. Словарь символов [Текст] / Дж. Тресиддер. – М. : ФАИР-Пресс, 1999. – 448 с.

М. Казлавец (Брэст, Беларусь)

ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНАСЦЬ У ПРОЗЕ В. БЫКАВА КАНЦА XX – ПАЧАТКУ XXI СТАГОДДЗЯЎ

Сярод беларускіх пісьменнікаў, якія прыйшлі ў літаратуру ў другой палове XX ст., шырокую, сусветную вядомасць атрымаў Васіль Быкаў. Ён стаў упоравень з нашымі класікамі – Янкам Купалам, Якубам Коласам, М. Багдановічам, М. Гарэцкім... Іх традыцыі ён удала працягваў і ўзбагачаў у новых гістарычных умовах. Пісьменнік быў надзелены магутным талентам і бескампраміснай сумленнасцю, якую “не разбіць, не спыніць, не стрымаць”, як і “старадаўнюю Літоўскую “Пагоню” паводле паэтычнай формулы М. Багдановіча.

У асобе Васіля Быкава мы маем “свайго” беларускага Дастаеўскага, з яго глыбінным пранікненнем у “павуцінне” чалавечай псіхалогіі, Талстога, якога ўсё жыццё цікавіла адвечная праблема бацькоў і дзяцей, Кафку, з яго ўлюбёнасцю ў паказ драматычных, безнадзейных сітуацый, калі чалавек трапляе ў пастку абставін, і нават Крылова, з яго мудрымі байкамі...

Нельга не адзначыць той факт, што сам В. Быкаў прыйшоў у беларускую літаратуру пасля Вялікай Айчыннай вайны. “Маё пакаленне – гэта пакаленне няшчасных людзей. Яно не мела шчасця ў мінулым і, напэўна, не будзе яго мець у бліжэйшай будучыні. Гэта пакаленне вартых жалю людзей. Людзей, якія абдзелены Богам у значнай ступені – самімі сабою,” – вось што гаворыць мастак, чалавек, які жыў ісцінамі вайны, прадстаўнік таго пакалення, што было народжана ў 20-я гг. і амаль цалкам забіта ў 1941–1945гг. [1, 264].

Якія ж праблемы хвалявалі аўтара ў апошнія дзесяцігоддзі? У творчай скарбонцы пісьменніка знаходзім і творы пра катастрофу Чарнобыля, і пра каханне на перадавой пазіцыі фронту, і пра здраду, і пра праблему пакрыўленай свядомасці... Аўтар умела раскрыў тэму злачынства і пакарання, смела гаварыў пра тое, што старанна замоўчвалася ў таталітарнай дзяржаве. Гэта і здзекі (па-сучаснаму – “дзедаўшчына”) у арміі (“Ваўчыная яма”), і валюнтарызм, самаўладдзе камандавання на фронце (“Пакахай мяне, салдацік”)... Пісьменнік з болей гаварыў пра тое, як атмасфера ўсеагульнай падазронасці разбурала даверлівасць ва ўзаемаадносінах, перамагала светлае пачуццё кахання, і што гэтая

“звышпільнасць” стала прычынай нічым не апраўданых ахвяр на Вялікай вайне (“Зенітчыца”)... Славутае грыбаедаўскае “Гора ад розуму” чуецца і ў творы В. Быкава “Ваўчыная яма”: “Во даў Бог чалавеку розум – на ўласную згубу”.

У апавяданні “Жоўты пясочак” мастак слова паказвае чытачам непрадказальнасць чалавечага лёсу ў жахлівыя часы сталінскіх рэпрэсій, калі ў краіне панавала жорсткая сістэма таталітарызму, дзе ўсё знаходзілася пад пільным кантролем з боку органаў улады. У грамадстве канстытуцыйныя правы і свабоды існавалі не для аховы інтарэсаў грамадзян, яны працавалі супроць іх, самі па сабе, для формы. Суд – гэта “дзесяць хвілін чыткі загадзя падрыхтаваных папераў, з якіх яшчэ да прыгавору ўсё становіцца зразумела” [2, 516]. “Літаратуразнаўцы з наганам у руках” (яскравы прыклад – Лукаш Бэндэ) аналізавалі паэзію інтэлігента Фелікса Грома, шукаючы там крамолу. Пасля чаго “пясняр пралетарыяту” думаў, “які д’ябал падбіў яго да паэзіі, тым больш – беларускай.”

З твора мы бачым, што “сшыць” справу маглі за пяць хвілін “крамольнай” размовы, за атрыманы на пошце пакуначак з дзіцячымі сукенкамі, белымі панчошкамі і пакецікам цукерак... І заставалася толькі чакаць, калі пастукаюць у дзверы, выведуць праз гэтыя дзверы з адной толькі думкаю, што яны, сумленныя, законапаслухмяныя НКУСнікі, вядуць з завязанымі запясцямі ворага народа.

Праз думкі і выказванні герояў мы можам пачуць голас самога В. Быкава.

Партыя, якая ніколі не памыляецца, якая нікога не забудзе, але і не ўспомніць, вельмі дбайна шукала лазутчыкаў у сваіх “акопах”, яна ж абірае антыгуманныя метады па выяўленні нібытаворагаў, якіх можна караць без доказаў.

Машына, на якой везлі смяротнікаў, становіцца сімвалічным вобразам-універсаліяй, якім характарызуецца воблік СССР – дзяржавы, якая вінаваціла сваіх людзей невядома ў чым і выпісвала ім пуцёўкі на той свет. Потым у яе “скончылася паліва”, гэта значыць яе ідэі страцілі сваю актуальнасць, аджылі сябе, але ж “сумленныя” абаронцы гэтых ідэй імкнуцца ў што б ні стала рэалізаваць іх: “Усе стаялі моўчкі, быццам расчараваныя або ашуканыя чымсьці. Сапраўды, гэтак стараліся, столькі патрацілі высілкаў, і ўсё марна. І зноў прыйдзеца пачынаць спачатку” [2, 528] – алегарычна гаворыць пісьменнік пра пабудову сацыялізму і пра тое, як потым усё было перакрэслена ходам гістарычных падзей – крахам камуністычных ідэалаў, адноснай дэмакратызацыяй жыцця, пра становішча, у якім апынуўся ўвесь народ пасля развалу таталітарнага сталінскага рэжыму.

Асноўная думка твора – уплыў таталітарнай сістэмы на асобу, руйнаванне асобы ў чалавеку палітычным ладам, укараненне ў свядомасць людзей ісцін, навязаных уладай, і замацаванне за гэтымі ісцінамі статусу адзіна правільных. У апавяданні творца разгортвае перад намі карціны непрадказальнасці лёсу чалавека, калі сфабрыкаваць судовую справу маглі на кожнага, акрамя хіба толькі галоўнага ката краіны, названага В. Мандэльштамам “грозным горцам”, крэда якога было: “Няма чалавека – няма праблемы.”

У апошнія гады В. Быкаў звярнуўся да жанра прыпавесці. Створаныя ў іх алегарычныя, іншасказальныя карціны і сітуацыі з’яўляюцца сродкам выяўлення маральных і філасофскіх поглядаў пісьменніка і раскрываюць супярэчлівасць, абсурднасць свету сучаснай рэчаіснасці. Тут няма так званай канцоўкі, бо аўтар заклапочаны, “каб думалі разам з аўтарам. Каб зразумець рупіліся. Чытач мае зрабіць абагул, і выказ, павучаючы сябе самога”, – слухна сцвярджае Р. Барадулін [3, 330].

У прыпавесці “Кошка і мышка” пісьменнік на прыкладзе маленькай мышкі-аптымісткі гаворыць нам пра тое, што нельга быць вельмі наіўнымі і даверлівымі, што празмерная цікавасць вядзе да гібелі, што вораг заўсёды нападзена і можа скарыстаць зручны момант, каб нанесці смяротны ўдар у самы нечаканы час.

“Усё ж несправядліва ўладкаваны свет, калі адны істоты дужыя і нахабныя, а іншыя слабыя і палахлівыя. Слабым і палахлівым жывецца кепска, і, мусіць, таму яны дбаюць пра справядлівасць, дабрыню і спагаду,” – каменціруе пісьменнік паводзіны мышкі [4, 12].

Майстэрскае выбудоўванне архітэктуры сваіх твораў, актуальнасць праблем, узятых у іх, пранікненне ў глыбіні псіхалогіі чалавечай, прытчавая полісемантычнасць і прадбачлівасць пісьменніцкага зроку, горкая праўдзівасць аповеду, праўдзівай якой ужо нічога не можа быць, – вось творчы партрэт пісьменніка-апостала В. Быкава.

Літаратура

1. На крыжах: выступленні, артыкулы, інтэрв’ю. – Мінск, 1992. – 264 с.
2. Бугаёў, Дз. Праўда Васіля Быкава / Дз. Бугаёў // Роднае слова. – № 1. – 2004. – С. 13–16.
3. Барадулін, Р. Калі рукаюцца душы... Паэзія з прозай / Р. Барадулін, В. Быкаў. – Мінск : Кніга, 2003. – 344 с.
4. Пахаджане / Васіль Быкаў. – Мінск : І.П. Логінаў, 2008. – 176 с.

А. Каранеўская (Баранавічы, Беларусь)

НАЦЫЯНАЛЬНАЕ І САЦЫЯЛЬНАЕ Ё ЗАГАЛОЎКАХ БЕЛАРУСКАГА АПАВЯДАННЯ 20-х гг. ХХ СТАГОДДЗЯ

У беларускай прозе першай трэці ХХ стагоддзя ё цэлым, і ё апавяданні 20-х гадоў у прыватнасці, «увасобіўся філасофска-эстэтычны роздум пісьменнікаў пра чалавека ўвогуле і пра чалавека-беларуса ва ўмовах змены сацыяльнай і гісторыка-культурнай парадыгм» [2, 6]. Менавіта «апавяданне “ловіць” вельмі глыбокія, характэрныя выпадкі і падзеі, такія... у якіх сканцэнтраваны, сабраны, як у фокусе, супярэчнасці жыцця чалавека, яго надзвычай важныя памкненні, погляды на жыццё і соцыум» [1, 18].

«Высокі пафас выкрывання жыцця, яго неўладкаванасці, непрыстасаванасці для шырокіх слаёў насельніцтва» [3, 32] спалучаецца з высокай духоўнасцю і філасафічнасцю ё выглядзе ўласных ідэй і канцэпцый пісьменнікаў. І гэта абумовіла шырокі дыяпазон пошукаў не толькі праз вырашэнне маральных, філасофскіх праблем, але і сацыяльных вызначэнняў беларускага характару, душы беларускага чалавека. Менавіта на шляху гэтых пошукаў і нарадзіліся многія сапраўды народныя тыпы беларуса, вобразы глыбокага народнага зместу.

Сацыяльнае жыццё 20-х гадоў ХХ стагоддзя са сваімі супярэчнасцямі і неадназначнасцю абумовіла розныя падыходы да адлюстравання чалавека ё літаратуры, што адбілася і на такім элеменце мастацкай формы, як заглавак. Загалоўкі прагназуюць галоўную тэму: чалавек і яго асэнсаванне жыцця, лёсу, побыту, быццёнасці, грамадскіх, дзяржаўных, маральна-этычных адносін у плыні часу. Так, аўтары нярэдка выкарыстоўваюць у якасці назвы імя галоўнага героя («Іллюк-даследчык» Л. Калюгі; «Максім Трапкач» А. Бабарэкі; «Змітрок з Загоранкі» Ю. Лявоннага і інш.); акрэсліваюць занятак персанажаў ці іх афіцыйны сацыяльны статус («Бондар» З. Бядулі; «Пракурор» Я. Коласа; «Пастушкі» М. Нікановіча; «Дрывасекі» І. Піліпава; «Стрэлачнік» У. Галубка і інш.); указваюць на сваяцкія і роднасныя адносіны герояў («Тахвілін швагер» Л. Калюгі; «Дзед Піліп» В. Каваля; «Сваяк» А. Цапрынскай, «Дзве сястры» М. Гарэцкага; «Маці» М. Запольскага і інш.); паказваюць і суседскія ўзаемаадносіны паміж «людзьмі-суседзямі» («Ну й людзі! Ну й суседзі!» К. Крапівы, «Гутаркі суседзяў» Я. Пазняка; «Суседзі» М. Хведаровіча і інш.); прысвечаны апісанню вобразаў паноў і панства («Пан Дроб у гатэлі» В. Бруевіча, «Панскі дух» З. Бядулі, «Барысаўскі пан-Цялей» У. Галубка,

«Пан Дмуха» К. Сваяка і інш); раскрываюць тыпы ворагаў, як «новых людзей» – «параджэнне часу» («Ворагі» М. Зарэцкага, Б. Мікуліча).

Беларускія пісьменнікі ў пэўнай ступені адлюстравалі складаны, неадзначны характар грамадзянскай вайны і рэвалюцыі. «Кожны чалавек, асвойваючыся ў новай, экстраардынарнай жыццёвай сітуацыі, прымярае яе да свайго характару, свайго псіхатыпу» [2, 140]. Таму беларускія пісьменнікі, уцягненыя адначасова ў працэс перажывання і мастацкага асэнсавання такіх кардынальных грамадскіх падзей, стварылі пераканаўчыя ў сваім агульначалавечым, нацыянальным і асабовым абліччы вобразы салдат-чырвонаармейцаў («Чырвонаармеец Панкел Ліпа» Ц. Гартнага), дэзерціраў-уцекачоў («Уцякач» П. Галавача, «Бегунец» Ц. Гартнага, «Дэзерцір» Я. Нёманскага, «Дэзерцір» І. Барашкі), выгнаннікаў-бежанцаў («Уцекачы» М. Гарэцкага).

Нярэдка загалюўкі шматлікіх твораў адлюстроўваюць сацыяльнае становішча чалавека ці яго маральна-псіхалагічны, душэўны стан: «Гаротная» Ядвігіна Ш. і «Гаротнік» Л. Родзевіча, «Лішняя» Цёткі, «Грэшная Чарнушка» М. Гарэцкага, «Адмучаныя» Л. Родзевіча, «Чужынец» С. Хурсіка, «Адшчапенец» Я. Коласа. Гэтыя творы аб'ядноўваюцца праз паказ агульнага вобраза, тыпа – «лішняга чалавека», «чужынца». У рускай літаратуры такі вобраз яскрава выявіўся ў рамане Ф. Дастаеўскага «Злачынства і пакаранне», «Герой нашага часу» М. Лермантава, «Гора ад розуму» А. Грыбаедава.

Таксама ў загалюўках мастацкіх твораў нярэдка выкарыстоўваюцца эпітэты-прыдаткі (азначэнні-назоўнікі), якія могуць характарызаваць носьбіта імені паводле:

а) роду занятку: «Шлёмка-пернічнік» Р. Мурашкі, «Сымонка-інжынер» Ц. Гартнага; «Паўлючок-кравец» С. Сямашкі, «Беня-балагол» М. Лынькова;

б) выяўлення характару, звычак: «Савось-распуснік» Я. Коласа;

в) адносін аўтара літаратурных персанажаў да носьбіта імені: «Ілюк-даследчык», «Трахім – штучны чалавек», «Лук'ян – капераціўскі сабака» Л. Калюгі;

г) сацыяльнага становішча ці фізічнага стану: «Таклюся-сухотніца» К. Лейкі і інш.

Такім чынам, супярэчлівая рэчаіснасць 20-х гг. ХХ стагоддзя абумовіла розныя падыходы да адлюстравання чалавека ў жанры апавядання, што адбілася і на такім элеменце яго мастацкай формы, як заглавак. Яны выконваюць функцыю падмурка складанай мастацкай будовы і выяўляюць асноўныя філасофскія, культуралагічныя і мастацкія параметры твораў: прагназуюць іх жанравую адметнасць, асноўныя тэмы і

матывы, ідэйны змест, канцэптуалізацыю вобраза героя, асаблівасці аўтарскага светабачання, агульны настрой, мастацкія вартасці.

Беларускія пісьменнікі змаглі ўлавіць карэнныя праблемы сацыяльнага жыцця ў самых простых і звычайных праявах штодзённасці і рэалізаваць сваю творчую зацікаўленасць у тонкім і вывераным аналізе характараў і сітуацый, які пачынаецца з узважанага выбару назвы твора.

Літаратура

1. Барысенка, В.В. Беларуская савецкая проза. Аповяданне і нарыс / В.В. Барысенка, П.К. Дзюбайла. – Мінск : Навука і тэхніка, 1971. – 328 с.
2. Белая, А.І. Чалавек у плыні часу : Мастацкая канцэпцыя асобы і тыпалогія характараў у беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя [Тэкст] : манаграфія / А.І. Белая. – Баранавічы : РВА БарДУ, 2009. – 408 с.
3. Гаранін, Л.Я. Нацыянальная ідэя ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя / Л.Я. Гаранін. – Мінск : Беларуская навука, 1996. – 176 с.

С. Карпович (Брест, Беларусь)

СПЕЦИФИКА ЯЗЫКОВОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА В РЕАЛИСТИЧЕСКИХ И РОМАНТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ А.М. ГОРЬКОГО

Для большинства современных читателей А.М. Горький – знаковая фигура советской эпохи, с концом которой интерес к «великому пролетарскому писателю» в России утратился. Однако это несправедливо и необъективно, потому что слава пришла к Горькому с первых его шагов на литературном поприще: с 1896 по 1904 гг. критическая литература о нем составила более 1860 названий. Его талант признали В. Короленко, Л. Толстой, А. Блок и мн. др. Секрет исключительного успеха молодого писателя современники объясняли новаторским характером его творчества, его особой концепцией изображения личности. Его персонажи предстают не как статичные фигуры, а как сложные, многообразные характеры. Интересен был и сам Горький, проявляющийся на страницах своих произведений как незаурядный писатель с особым мировидением и талантом.

Разносторонность личности Горького нашла в его раннем творчестве многообразное проявление. Не случайно в произведениях первого десятилетия Горький предстал в двух ипостасях – как писатель-романтик и как писатель-реалист. При этом, на наш взгляд, даже самые контрастные по сюжетам и полярные по авторскому мироощущению тексты романтических (например, «Макар Чудра») и реалистических (например, «Фома Гордеев») произведений писателя объединяет глубокий интерес к личности, к

человеку и смыслу его существования. В этом убеждает сопоставление языкового воплощения образа персонажа в названных текстах.

В тексте рассказа «Макар Чудра» представление образа заглавного персонажа дано лаконично, но выразительно, с использованием лексических средств и автологической, и металогической художественной дескрипции, подчеркивающих силу и крепость старого цыгана: он «*в красивой, сильной позе*», «*похож на старый дуб, обожженный молнией, но все еще мощный, крепкий и гордый своей силой*»; «*могуче вытянувшись на земле, умолк*». Пейзаж тоже служит изображению внешней силы героя (для романтизма пейзаж неотделим от представления личности): Чудре нипочем «*холодные волны ветра*», которые «*безжалостно бьют его грудь*»; он не защищается от «*резких ударов ветра*». В соответствии с установками романтизма раскрывается и внутренний мир Макара в его речи. Здесь явно выступает неприятие реального мира, звучит презрение к людям, занятым обычной работой на земле: «*смешные они*», «*сбились в кучу и давят друг друга*»; «*человек ... нашет, силы свои источит, сгниет*»; «*умирает дураком*»; «*он всю жизнь раб*». С другой стороны, герой декларирует свои представления о ценностях: «*ширь степная*»; «*говор морской волны веселит ... сердце*»; «*Так нужно жить: иди, иди, – и все тут*». Однако в этих речах обнаруживается и слабость Чудры: из своего богатого жизненного опыта этот сильный человек сделал «убогий» вывод: «*Бегай от дум про жизнь, чтоб не разлюбить ее*».

Столь же противоречив и многообразен в языковом выражении образ Лойко Зобара. Лойко – «*молодой*», «*кудальный малый*». Удадь его и дерзость передаётся экспрессивно окрашенными глаголами, яркими гиперболами (украдет коня, «*хоть полк солдат поставь сторожить*», станет «*гарцевать*» на нем; ему не страшен сам «*сатана со всей свитой*»: «*он ... чертям подарил бы по пинку в рыл*»). Поэтизм *очи*, сравнения и метафоры («*очи, как ясные звезды горят, а улыбка – целое солнце...*») подчеркивают, как это свойственно романтикам, что Лойко красив и телом и душою, он горд и могуч: «*точно его ковали из одного куска железа вместе с конем...*». От игры Лойко на скрипке каждое сердце и «*вздрогнет*», и «*замрет*», потому что в ней звучат и «*печальные сказки*», и «*громом гремит вольная, живая песня*». Вполне реалистично писатель передает сильное смятение героя, вызванное в его душе любовью к своенравной Радде: «*зубами скрипит*», очами «*сверкает*», «*вспыхнул*», «*охнул*», «*пал на землю, рыдая и смеясь*» (экспрессивные глаголы); «*зашатался, как сломанное ветром дерево*», уже не поет, а «*плачет его скрипка*»; «*очи темнее бездны смотрят, весь черный, как земля*» (сравнения и метафоры).

Как исключительная личность, особыми средствами изображена и Радда. Характеризуя ее красоту, Горький использует выражение «*о ней ...*

словами и не скажешь ничего», в смысловом плане сродни сказочному «Ни в сказке сказать, ни пером описать», а также синестетический словесный образ, совмещающий зрительные и слуховые представления: «*ее красоту можно бы на скрипке сыграть*». Под стать красоте и непомерная гордость героини, обозначенная в тексте метафорами *орлица* (так думает о себе Радда), *сатана* (так называет ее Чудра), *королева гордая, горячий конь* (с ним соотносит Радду Лойко в сцене сватовства: «*Горячему коню – стальные удила!*»). Конфликт героев писатель изображает в речах Чудры индифферентно («*два камня друг на друга катятся*»), используя в одном контексте контрастные в эмотивном плане образы: «*хорошие, удалые люди*» – «*зверями смотрят друг на друга*». Герои – личности сильные, но трагические, ибо они, поставив свободу выше любви, заплатили за это жизнью.

Как видим, в рассказе «Макар Чудра» Горький использует не только яркие тропы и слова высокой духовности (*судьба, свобода, жизнь, душа, дух, красота*) как дань романтизму, но в чем-то приближается к реалистической манере, используя средства речи народной (*сумно посмотрел, не загинешь, обабил, замаяла, полонит, девка*), даже стилистически сниженной (*дурак, ковырять = копать, рыла*), а также фольклорные языковые образы (*играл с девушками, как кричит с утками; голубка = ласковая, милая девушка и др.*).

Текст реалистического романа «Фома Гордеев» представляет характеры, тщательнее продуманные писателем и выраженные в языке более детально, ёмко, благодаря разным ракурсам восприятия и использованию богатого арсенала выразительных средств. Характеризуя Фому в юношеском возрасте, Горький просто констатирует: «*было в нем что-то детское, наивное*». Молодой Фома, еще не испорченный властью, тонко чувствует пейзаж: «*юная красота весенней природы, радостно освещенной лучами солнца*», волнует душу героя «*добродушно*» и «*приятно*». Ощутив себя хозяином, Фома меняется, и автор показывает это благодаря экспрессивной лексике: «*как волк, оскалил зубы, зрачки у него расширились, и он заорал...*». Формирующийся характер нового Фомы автор определяет и с помощью ёмких оценочных метафор и сравнений, вложенных в уста других персонажей: «*хорошей породы щенок, с первой охоты – добрый пёс...*». «*Сразу определился, будто власти и строгости ковшом хлебнул*». Влюбленный Фома изображен Горьким под стать романтическому герою: «*страсть сделала его владыкой души и тела женщины, он жадно пил огненную сладость этой власти, и она ... напоила его сердце молодой гордостью*». Фома тоже трагичен, он стал блудным сыном в своей среде, потому что его мятущаяся душа не примирилась с уготованной ему участью «хозяина жизни».

Специфику реалистического воплощения образа персонажа в этом тексте можно проиллюстрировать и другими примерами. Так, Софья Медынская, любовница Игната Гордеева, в авторской речи представлена с множеством конкретных изобразительных деталей: *«маленькая женщина с пышными белокурыми волосами»*; *«на бледном лице ее резко выделялись темные глаза, тонкие брови и пухлые, красные губы»*. Для передачи восприятия Фомы, очарованного ею, автор использует тропы: *«волнистые золотые волосы ... точно светились на темном фоне»*; *«она была похожа и на цветок, и на икону»*. Истинная же сущность природы этой женщины ёмко выражена в устах Якова Маякина метафорой *щука*.

Даже фрагментарные наблюдения над текстами романтического и реалистического плана показывают в изображении персонажей определенное сходство, а в творческой манере Горького синтез романтического и реалистического. О ком бы ни писал Горький, в центре его событий – личность. Выбирая все самое важное и существенное, опуская случайное, он показывал личности противоречивые, создавал многомерные образы, которые являют собой сложный синтез и единство разностороннего жизненного материала, нашедшего в творчестве писателя свое глубокое объективное изображение, отражают творческие поиски Горького-художника. В результате, как свидетельствует анализ языковых средств создания образов персонажей, в ранних текстах писателя уже обнаруживается свойство истинной прозы – языковое многообразие, обусловившее впоследствии уникальность горьковского стиля.

Е. Коваленко (Витебск, Беларусь)

ДИСКУРСИВНЫЙ ПОДХОД К ТЕКСТУ

В начале XXI века в антропоцентрическом подходе к лингвистике всё чаще и чаще начинает употребляться термин «дискурс» (в переводе с французского языка – discours – «речь»). Так как до сих пор не существует единого подхода к его определению, за словом закрепилось несколько значений: изначальное «речь», а также новое «текст». О многозначности данного термина может говорить и тот факт, что до сих пор не существует единого варианта постановки ударения в слове, хотя вариант ударения на первый слог встречается чаще.

Наибольшее распространение в отечественной лингвистике получили идеи, высказанные французом Э. Бевенистом, который разграничивал план повествования и план дискурса. В его понимании дискурс – «эмпирический объект, с которым сталкивается лингвист, когда

открывает следы субъекта акта высказывания, формальные элементы, указывающий на присвоение языка говорящим субъектом» [3, 124].

По мнению Р. Барта, дискурс – «любой конечный отрезок речи, представляющий собой некоторое единство с точки зрения содержания, передаваемый с вторичными коммуникативными целями и имеющий соответствующую этим целям организацию, причём связанный иными культурными факторами, нежели те, которые относятся собственно к языку» [2, 17].

Наиболее полно и детально исследовал проблему дискурса М.Фуко. Главным стремлением его теории дискурса было желание понять, как функционирует язык. Как результат возникла теория бессубъектного дискурса, не зависящего от пользователей языка. Язык изучался на уровне материальной телесности, т.е. зафиксированное в письменном виде, реально произнесённое высказывание. Мы можем говорить о том, что у сторонников этой точки зрения (М. Фуко, А. Греймас, Ж. Деррид) всегда есть чёткое осознание, какой или чей дискурс является объектом исследования со всеми его отличительными языковыми чертами, спецификой тематики, способа рассуждения и т.д.

Одним из направлений изучения дискурса является его изучение с точки зрения отношения к субъекту. Исходя из этого П. Серию приводит 8 различных определений термина дискурс:

- 1) эквивалент понятия «речь», т.е. любое конкретное высказывание;
- 2) единица, по размерам превосходящая фразу, высказывание в глобальном смысле;
- 3) воздействие высказывания на его получателя с учётом ситуации высказывания;
- 4) беседа как основной тип высказывания;
- 5) речь с позиции говорящего в противоположность повествованию;
- 6) употребление единиц языка, их речевая актуализация;
- 7) система ограничений, которые накладываются на неограниченное число высказываний в силу определённой социальной или идеологической позиции;
- 8) теоретический конструкт, предназначенный для исследований условий производства текста [3, 26].

В отечественной лингвистике, наиболее часто встречаемым подходом понимания дискурса является его соотнесение с текстом, рассматриваемым в совокупности с экстралингвистическими факторами. Тем не менее мы можем с уверенностью утверждать, что между текстом и дискурсом существует значительная разница, т.е. эти понятия не являются

идентичными. Также справедливо утверждение, что дискурс не является сугубо лингвистическим термином, он является частью всех гуманитарных дисциплин. В формировании концепции дискурса принимали участие представители различных наук – лингвист Жан Дюбуа, историк Режи́н Робен, философ Мишель Фуко и другие. Сейчас над этой проблемой работают социологи, психологи, специалисты по искусственному интеллекту. Своеобразным отражением междисциплинарного характера дискурса является одно из его определений, предложенное А.Н. Барановым и Д.О. Добровольским – «термин социологии, семиотики и политологии; общение, рассматриваемое как реализация определённых дискурсивных практик»[1, 48]

Несмотря на различие точек зрения по теории дискурса, можно проследить схожие мысли у большинства исследователей:

- текст и дискурс разные явления;
- исключительная роль в дискурсе принадлежит личности;
- дискурс является междисциплинарным термином, который связан с культурными, психологическими и другими факторами;
- неотделимыми элементами дискурса являются мимика и жесты.

Языковые и неязыковые факторы пересекаются в едином семантическом пространстве дискурса, так как его семантика формируется взаимодействием нескольких факторов: языковыми значениями и социокультурными смыслами. Причём значительная часть и языковых и социокультурных смыслов не представлена явно в плане выражения.

Таким образом, можно с полной уверенностью утверждать, что дискурс – это новый конституент облика языка нашего времени.

Литература

1. Баранов, А.Н. Англо-русский словарь по лингвистике и семиотике / А.Н. Баранов, Д.О. Добровольский. – М., 2002. – 288 с.
2. Барт, Р. Основы семиологии / Р. Барт. – М., 1975. – 216 с.
3. Серио, П. Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса / П. Серио. – М., 1999. – 415 с.

А. Корнеев (Петрозаводск, Россия)

ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗА ВОЛАНДА В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Роман «Мастер и Маргарита» – вершинное произведение М.А. Булгакова, над которым он работал с 1928 года до конца жизни. Опала, в которую попал автор, еретическое для современной идеологии

содержание произведения не оставляли писателю никакой надежды на возможность его публикации. К читателю роман пришел спустя десятилетия, в период оттепели, и с этого момента стал «вечным событием» русской и мировой литературы.

Цель нашей статьи – исследование художественно-философской природы образа Воланда как одного из ключевых героев романа. Этот фантастический по своей художественной данности и силе воздействия на читателя образ привлекает внимание и литературных критиков, и философов, и богословов, и простых читателей, что вполне объяснимо. Воланд в романе – это Сатана (хотя это имя не упоминается в романе), в этом сходятся все исследователи. Насколько булгаковский сатана отличается от канонического, библейского, а главное, для чего Булгаков его так изменяет или, правильнее будет сказать, интерпретирует, это мы и пытались установить. В ходе анализа опорными стали работы Е. Яблокова, Б. Соколова, Немцова, Г. Лесскис, дьякона А. Кураева.

Разумеется, это неполный список изученных нами авторов, но их точки зрения показались нам наиболее яркими, во многом противоположными друг другу.

Б.В. Соколов в «Булгаковской энциклопедии» пишет, что Воланд у Булгакова наделен божественными качествами в прямом смысле (так он объясняет треугольник на визитке и портсигаре Воланда) [7, 156–168]. Это знак того, считает исследователь, что Воланд в романе возведен в ранг спасителя человечества. По Соколову, он приходит в художественный мир романа, чтобы воссоединить Мастера и Маргариту и построить новый храм литературы.

Мы не считаем, что делать из Воланда второго Христа – это верное решение. Воланд не приходит в мир ради воссоединения Маргариты и Мастера, и уж тем более не собирается создавать что-то для людей по той простой причине, что людей он не любит.

Мысль о том, что сам Господь Бог разделит ведомства между Воландом и Иешуа, разделяет и Г.А. Лесскис [4, 315–316]. Он хоть и не столь категорично обожествляет Воланда, как Соколов, но доказывает, что зла он не совершает и сюжет романа подтверждает и реализует парадокс эпитафии.

Воланд действительно не творит зла, но и добра тоже, что и говорит о его небожественности.

Нам представляется важным тезис В.И. Немцова [5, 103–141], который рассматривает центральных героев романа с философской, гносеологической позиции, о том, что в художественном мире романа «Иешуа – истина, Воланд знает истину, а Мастер ее угадывает».

В.И. Немцов настаивает на том, что и добро, и зло люди приносят в мир сами, это не предопределено свыше.

Пожалуй, самыми интересными являются оппонирующие друг другу исследования Яблокова [8, 182–260] и Кураева [2]. Яблоков придерживается позиции дуализма, указывает на «неполноценность Сатаны» у Булгакова как воплощение абсолютного зла: его относительную справедливость и причастность истине, тогда как по христианскому учению «Сатана есть ложь и отец лжи». Яблоков настаивает на том, что Воланд – абсолютная истина (того же мнения придерживается Вахитова). Он вне добра и зла. Исследователь отмечает три момента, в которых появляется Воланд, хотя доказателен только один – разговор Воланда с Берлиозом и Бездомным.

Исследование Кураева задано христианской идеологией. Очевидные отклонения писателя от евангелической традиции в образной системе романа он объясняет логикой развития сюжета и повествовательной структуры, по которым роман Мастера – от Воланда, а Иешуа – это человек, а не Иисус.

Мы же считаем, что кощунства в романе нет, потому что поставить задачу описать Христа, отменив Библию, – это было бы кощунством. А Булгакову было интересно и важно поставить человека с фактически христианской философией в экстремальные обстоятельства Страстей Божечеловека. Даже в Евангелие есть момент, когда отчетливо видна невыносимая тяжесть участи человеческой, страдания и смерти, для Христа – «да минует меня чаша сия». Тем важнее для писателя выявить и показать истинную – и в этом смысле «божественную» – человечность героя-человека – философа Иешуа, оставшегося верным добру и любви.

Если в образе Иешуа подчеркнута человеческое содержание, то у Воланда Булгаков акцентирует его фантастическую сущность, начиная с портретных описаний. Это фантастическая персонификация и синтез тех противоречий, вопросов, страхов и проблем, которые неизбежно возникают у каждого верующего и неверующего человека. Анализ «слова», «дела» и «роли» Воланда в романе позволяет сделать вывод о том, что у данного героя нет Божественной власти, более того, он неполноценен не только как «заменитель» Бога, но даже как Сатана, и определить Воланда как Сатану, «обезьяной Бога» – тоже было бы неверно. В нем нет, но его трогает милосердие, его коробит предательство, инфернальный герой по ходу сюжета несет в себе меньше зла и оказывается честнее и благороднее многих персонажей-людей: поэтов, редакторов, управдомов и т.д. Таким образом, выбор между добром и злом остается за человеком.

Проанализировав сюжетогенный образ Воланда, мы пришли к выводу о том, что принцип дуализма является стержнем образа. Есть

теория, что явление и падение Сатаны входило в Божий промысел, чтобы у человека был выбор между пороком и добродетелью, чтобы его вера была не задана, а выстрадана. Но как выбирать, если не из чего?

В романе есть персонаж, который смог сделать выбор и обрести Бога. Это Иван Бездомный. Он, несмотря на провокацию Воланда, на безумное время, в котором он жил, обрел истинное имя, назначение, веру.

Литература

1. Вахитова, Т.М. Проблема власти в романе «Мастер и Маргарита» / Т.М. Вахитова. – СПб., 1994. – С. 381
2. Кураев, А. Традиция. Догмат. Обряд / А. Кураев. – М. – Клин, 1995. – С. 416.
3. Кушлина, О. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» / О. Кушлина. – М., 1988. – С. 491.
4. Лесскис, Г.А. Триптих М. Булгакова о русской революции / Г.А. Лесскис. – М., 1999. – С. 432.
5. Немцов, В.И. Михаил Булгаков: становление романиста / В.И. Немцов. – Саратов, 1991. – С. 163.
6. Соколов, Б.В. Комментарии к роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Б.В. Соколов. – М., 2007. – С. 429.
7. Энциклопедия литературного героя / под ред. С.В. Стоторенского. – М., 199. – С. 496.
8. Яблоков, Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е.А. Яблоков. – М., 2001. – С. 424.

А. Коршун (Віцебск, Беларусь)

“БЛАКАДНАЯ КНІГА” А. АДАМОВІЧА І Д. ГРАЊІНА: ЖАНРАВА-СТЫЛЁВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ТВОРА

Творчасць Алеся Адамовіча з’яўляецца яркім прыкладам бескампраміснага, праўдзівага адлюстравання не толькі ваенных падзей, але і XX стагоддзя ўвогуле. Пра гэта сведчыць панарамнае прадстаўленне лёсу савецкага народа ў пераломны перыяд. Дакументалізм, тэматычная заостранасць, трагізм – адметныя рысы ваеннай прозы пісьменніка. “Блакадная кніга” (1982), напісаная ў сааўтарстве з Даніілам Граніным, з’яўляецца яркім прыкладам твора, які ўвабраў у сябе ўсе вышэй пералічаныя характарыстыкі.

“Блакадная кніга” – гэта кніга пра трагічныя дні ленынградскай блакады. Праца мае своеасаблівую складаную структуру: дзве асноўныя часткі, якія складаюцца з невялікіх раздзелаў (15 і 30 адпаведна). Шырока выкарыстоўваюцца наглядныя сродкі: фотаздымкі ленынградцаў, выявы будынкаў на момант блакады, афішы, аб’явы, урыўкі з дзённікавых

запісаў, лістоў, малюнкi дзяцей, якія дапамагаюць больш поўна ўявіць апісаныя падзеі.

У першай частцы аўтары адзначаюць, што пра блакаду Ленінграда створаны нарысы, аповесці, раманы (“Балтыйскае неба” М. Чукоўскага, “У асадзе” В. Кетлінскай, кнігі В. Бергольц, М. Ціханова, У. Вішнеўскага, А. Фадзеева і іншыя), у якіх адлюстраваны ваенны час, зыходзячы з вопыту саміх аўтараў. А. Адамовіча і Д. Граніна цікавіла перш за ўсё перажытае. Як адзначаюць аўтары: “Мы хацелі запісаць, зразумець, захаваць усё тое, што было перажыта, адчута сэрцамі, спазнана душами людзей, не ўвогуле людзей, а канкрэтных людзей з імёнамі і адрасамі, старых і маладых, моцных і слабых, каго ратавалі і тых, хто ратаваў...” [1, 9]. Прыклады апавядальнікаў: Вераніка Аляксандраўна Апахавы і яе дачка Лора Міхайлаўна, Аляксей Дзмітрыевіч Бяззубаў, Іван Андрэевіч Караткоў, Зоя Аляксееўна Берніковіч, Аляксандра Міхайлаўна Арсеньева і інш. Кожны з іх з’яўляецца носьбітам пэўнай рэальнай гісторыі.

Другая частка крыху адрозніваецца ад першай. Тут таксама змешчаны дзённікі блакаднікаў, але “іх трое, галоўных герояў другой часткі нашай кнігі. Яны ніколі не бачыліся, не ведалі адзін пра аднаго. Два мужчыны і адна жанчына. Першы – Георгій Аляксеевіч Князеў, гісторык, другі – пятнаццацігадовы хлопчык Юра Рабінкін і трэцяя – Лідзія Георгіеўна Ахапкіна.

Для першай часткі “Блакаднай кнігі” мы запісвалі, збіралі цяперашнія расказы людзей, якія перажылі ленінградскую блакаду, для другой выкарысталі перш за ўсё дзённікі таго часу. У час блакады дзённікі вялі многія...” [1, 255].

Так дзённік *Георгія Аляксеевіча Князева* – гэта штодзённы запіс убачанага, як адзначае сам акадэмік, “на маім малым радыусе” (маецца на ўвазе дом і вуліца, бо ногі ў Князева былі напаяпаралізаваныя, таму перамяшчаўся ён на калясцы). Запіскі Георгія Аляксеевіча былі прысвечаны аднаму пытанню: куды ідзе чалавек, чалавецтва? Апавядальнік яшчэ не ведае, які лёс чакае горад і яго жыхароў, але разважае мудра і пераканана: “...Бадай што, нават не сярод гэтага зборышча “вялікіх”, а проста ў шэрагу смуродных паганцаў, як Каін, Ірад, Юда, месца Гітлера. Агіднае імя ва ўсім свеце...” [1, 271].

Георгій Аляксеевіч Князеў здагадваўся, што ленінградцы пішуць пра тое, што адбываецца з горадам. І магчыма, у некага радыус шырэйшы, не замкнёны на доме, на працы, на невялікім адрэзку набярэжнай Нявы. Таму за “вузкасць” сваіх запісаў Князеў каецца, апраўдваецца, звяртаючыся да магчымага іх чытача, да “далёкага сябра”. І, дзе можа, пашырае свой радыус, уводзячы паведамленні з газет, кніг. Але добра бачна, што

значэнне і сіла яго запісаў якраз у замацаванні за пэўным месцам, якое заўсёды назіраецца.

Дзённік пятнаццацігадовага хлопчука *Юры Рабінкіна* пачынаецца кароткай аўтабіяграфіяй, з якой мы даведваемся, што гэта разумны, не па гадах сталы хлопчык, які адразу выклікае сімпатыю. Жыве Юра з маці, сястрычкай Ірай і цёткай. Калі хлопчык даведваецца пра пачатак вайны, то разумее, што яго лёс яна таксама закране, таму патрэбна дапамогаць чым толькі зможа (працуе ў Палацы піянераў на будаўніцтве бамбасховішча). Але пагаршаецца здароўе, заўсёды не хапае харчавання, жыхары горада пакутуюць ад розных хвароб (у тым ліку ад дыстрафіі). Юра ўжо нават не можа хадзіць, але застаецца пры розуме, таму і здзіўляюць сваёй глыбінёй урыўкі з яго дзённіка:

“Што такое чалавек і чалавечае жыццё? Сапраўды, што? “Жыццё – капейка”, – кажа старая прымаўка. Колькі чалавек жыло да нас і колькі іх павінна было памерці... Але добра памерці, калі адчуваеш і ведаеш, што ты дасягнуў усяго, пра што марыў у маленстве, у юнацтве; добра памерці, ведаючы, што засталіся паслядоўнікі ў тваіх навуковых альбо літаратурных прац, але ж як цяжка... На што спадзяецца цяпер Гітлер? На стварэнне сваёй імперыі, сама задума якой будзе праклятая чалавецтвам будучых дзён. І вось з-за нейкай кучкі авантурнікаў гінуць мільёны і мільёны людзей! Людзей!.. Людзей!!!” [1, 364].

Хлопчык адчувае, што яго жыццёвы шлях хутка скончыцца, таму філасофскія развагі на старонках дзённіка сустракаюцца часта. Дзённік – гэта адзінае, што дапамагае не звар’яецца. Але гісторыя Юры Рабінкіна трагічная: выехаць з блакаднага Ленінграда ён не змог, маці забірае толькі малую дачку.

І трэці персанаж гэтай часткі – *Лідзія Георгіеўна Ахапкіна*. Нататкі Лідзіі Георгіеўны адрозніваюцца ад Юрыных і князеўскіх, бо гэта не дзённік, а запісы, якія зроблены крыху пазней.

“Пачала я іх якраз у дзень перамогі. Усе веселяцца, а на мяне нахлынула, і я села пісаць. Спецыяльна мужу і сыну пісала – муж ваяваў за “кальцом”, а сын нічога не памятае. І я паклялася, што напішу толькі праўду. Толькі праўду! За месяц усё запісала. А тады, у блакаду, мне не да таго было, зусім не да таго было, зусім не да таго...” [1, 267]. Запісы Л.Г. Ахапкінай не маюць дат, але зразумела, што гэты чалавек зрабіў усё дзеля таго, каб яе дзеці засталіся жывымі.

Узгадваючы пра Лідзію Ахапкіну, аўтары міжволі супастаўляюць яе з Юрам Рабінкіным і Г.А. Князевым. “Калі вызначыць галоўнае, што адбывалася ў кожным з іх, дык, напэўна, гэта будзе: праца сумлення – у Юры Рабінкіна, праца розуму, духу – у Георгія Аляксеевіча Князева і праца любові – у Лідзіі Ахапкінай. Гэта, канешне, спрашчэнне, у ім шмат

чаго губляецца, але менавіта гэтыя тры пачаткі перш за ўсё прадстаўлены ў іх дзённіках, запісах. Так атрымалася, што гэтыя тры героі ўвасобілі тры вырашальныя апоры чалавечага быцця” [1, 486].

Менавіта таму “Блакадную кнігу” можна назваць філасофскім творам, бо гэта пераасэнсаванне погляду на жыццё, ператворанае на аснове ўласных перажыванняў. У “Блакаднай кнізе” звычайныя людзі спасцігаюць з дапамогай інтэлекту сэнс падзей вайны, ставяцца да ўласнага існавання разумна, ацэньваюць складаныя сітуацыі.

Акрамя таго, аўтарамі ствараўся, па сутнасці, незнаёмы літаратурны жанр (што, безумоўна, з’яўляецца наватарствам у літаратурнай дзейнасці), які Алесь Адамовіч называў кнігай-араторыяй, сімфоніяй, хорам, а даследчыкі – жанрам “магнітафоннай літаратуры”. “У новага жанру, – пісаў празаік, – тая перавага, што яму дадзена здабываць глыбінныя пласты, залежы псіхалогіі, праўды народнага жыцця адкрытым спосабам. Само жыццё сучаснае, якое геалагічна зрушылася, выбухнула небывалымі катаклізмамі, калі верхнія пласты сарваныя і агаліліся нетры, падрыхтавала і нарадзіла гэты спосаб, гэты жанр літаратуры” [2, 12].

Дакументалізм, рэалістычнасць падзей, дакладнасць, вастрыня ўзнятых праблем – дамінантныя рысы дадзенага твора і стылю пісьменніка.

Але праца над “Блакаднай кнігай” пакінула спрэчныя пытанні для саміх аўтараў. Іх ацэнка наступная: “...Мы завяршылі сваю доўгую працу з дзіўным пачуццём, усё з тым самым неадступным пытаннем: навошта, дзеля чаго ажывілі мы гэтых даўно знікшых людзей, іх даўнія пакуты і боль? Мы шмат разоў адказвалі сабе на гэтае пытанне і да канца ўсё-такі не ведалі адказу, але ў адным мы пераканаліся: гэта неабходна было зрабіць. Усё гэта было, і людзі, што жывуць, павінны пра гэта ведаць” [1, 522].

Такім чынам, паслядоўна прааналізаваўшы структурную арганізацыю і асноўныя падзеі ў “Блакаднай кнізе”, можна зрабіць вывад, што А. Адамовіч і Д. Гранін не толькі ўдала спалучаюць дакументальную, мастацкую і публіцыстычную літаратуру, але і з’яўляюцца выдатнымі аналітыкамі, якія бачаць у забыцці мінулага пагрозу для будучыні.

Літаратура

1. Адамовіч, А. Блакадная кніга / А. Адамовіч, Д. Гранін; пер. з рус. М. Дубянецкі. – Мінск : Мастацкая літ., 1985. – 524 с.
2. Тычына, М. Называць усё сваімі імёнамі: Пра А. Адамовіча / М. Тычына // Роднае слова. – 2002. – № 10. – С. 12–14.

Р. Костюшко (Луцк, Украина)

ПРОБЛЕМЫ МЕЖСЛАВЯНСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА: ИВАН ФРАНКО И АННА АХМАТОВА

Статья посвящена актуальной проблеме, которая сейчас широко рассматривается лингвистами: вопросы перевода соприкасаются с тематикой сопоставительных исследований, основоположником которых является В. Гумбольдт. Центральный тезис его концепции: язык – это проявление духа народа. В каждом языке, по В. Гумбольдту, заложено свое мировоззрение, и поэтому изучение иностранного языка можно уподобить приобретению новой точки зрения, новой позиции в обычном мировосприятии [2, 71–81]. В этом духовном своеобразии ученый находит основу для определения языковых системных несходств, в первую очередь важных для контрастивистики.

Переводоведческие работы помогают глубже войти в творческую лабораторию художника, осмыслить принципы его словоупотребления.

Цель статьи заключается в том, чтобы рассмотреть наиболее важные лексико-стилистические соответствия в текстах поэзии И. Франко и их русскоязычных переводов, выполненных А. Ахматовой.

По мнению Л.В. Бублейник, часто создание адекватного перевода ограничивается сложностью передачи не столько собственно мыслительных, смысловых, логических компонентов, сколько тех элементов, что входят в число коннотативных наслоений, обусловленных действием многих объективных и субъективных факторов, к которым принадлежат специфические культурно-исторические обстоятельства, приводящие к образованию своеобразного ассоциативного ореола слова в его разнообразных парадигматических соединениях и отражающие особенности психологического склада носителей языка, их быта, обычаев и т.п. [2, 10].

Материалом для исследования являются стихотворения И. Франко «Не знаю, що мене до тебе тягне» и «Раз зійшлися ми случайно» и их переводы, принадлежащие А. Ахматовой [5]. В них реализуются особенности лексических систем – основы языковой картины мира. Поскольку украинский и русский языки входят в группу близкородственных, это обеспечивает лексическое сходство оригинала и перевода, позволяет воссоздать с большой точностью стилистическую окраску стихотворений И. Франко. Иллюстрацией может служить сравнение таких фрагментов:

<p><i>Себе я чую сильним і свободним, Мов той, що вирвався з тюрми на світ; Таким веселим, щирим і – лагідним, Яким я був за давніх, давніх літ.</i></p>	<p><i>Себя я вижу сильным и свободным, Как будто из тюрьмы я вышел в сад. Таким веселым, ясным, благородным, Каким бывал я много лет назад.</i></p>
--	---

<i>А мені ти на прощанні І руки не подала.</i>	<i>Только ты мне на прощанье И руки не подала.</i>
<i>І безсилий за тобою Шлю в погоню погляд свій.</i>	<i>И бессильный и несмелый Взгляд мой крался за тобой.</i>
<i>Весь мій рай був тут – отсе! Два-три слова, щирі, милі...</i>	<i>Рай скрывался мой тогда: Два-три слова, но согреты...</i>
<i>...Се блідая, горем п'яна, Безнадійная любов.</i>	<i>...Это пьяная тоскою, Безнадежная любовь.</i>

А. Ахматова сохраняет и метафорическую структуру оригинала:

<i>Та прецінь аж у гріб мені – Се знаю – лице твоє прийдеться донести.</i>	<i>Но до могилы – я наверное знаю – Мне образ твой придется донести.</i>
---	---

Адекватность перевода достигнута несмотря на некоторую синонимическую асимметрию в номинации центрального образа метафоры: украинская лексема *лице* имеет более конкретное значение, чем ее русский контекстуальный эквивалент *образ*. Русское соответствие не представлено Словарем синонимов русского языка в ряду, доминантой которого является *лицо* [4, 510], потому что отличается более широким значением – 'внешний вид, облик' [3, 559]. Перед внутренним взором лирического героя в стихотворении И. Франко возникает живое лицо его возлюбленной, в то время как в строчках А. Ахматовой создается впечатление возвышенного, идеального ее облика.

Стремясь передать поэтическое звучание оригинала, А. Ахматова выбирает из синонимических рядов тот компонент, который отличается высокими эмоциональными созначениями. Именно так характеризуется *юный*, возвышенная окраска которого, возможно, вызвана семами, представляющими основное значение 'молодой' более интенсивно:

<i>Весни і цвітів, – молода любов З обійм виходить гробових, студених.</i>	<i>И юная любовная тоска Сама идет ко мне из недр студених.</i>
---	--

Однако словесный образ в части своего состава в переводе смягчается. *Обійми гробові, студені* – у И. Франко этот почти апокалиптический образ вызывает ощущение смертельного холода; тем ярче представлен его контраст с олицетворением *молода любов*. А. Ахматова же уходит от мотива *гроба*, заменяя его более нейтральным *студеные недра*. Такое же смягчение наблюдается и в переводе франковской строчки *Щось щемить в душі, мов рана*: пропускается

«жестокое», «физически осязаемое» сравнение, заменяясь неопределенно-вопросительным *Что в душе щемит такое?*

Иногда, напротив, экспрессивность оригинала усиливается благодаря конденсации структуры текста. Так, две стихотворные строки у И. Франко сжимаются в переводе до одной, разделяющейся на две части, центрами которых становятся языковые устойчивые антонимы. Синтаксический параллелизм, подчеркнутый повторами, образует выразительную антитезу:

<i>В житті, мабуть, ніщо нас не сполучить, Роздільно нам прийдеться і вмирати.</i>	<i>И порознь жить, и порознь умирать.</i>
--	---

К трудностям перевода относится передача лексики, имеющей диалектную окраску. Основой поэтического языка И. Франко является язык Галичины, региональная, западная ветвь литературного украинского языка. Поэтому достаточно часты в его стихах регионализмы как морфологические, так и фонетические, не имеющие соответствий в русском литературном языке, в котором парадигматические системные отношения сформировались иначе. Яркими примерами регионализмов в текстах И. Франко могут служить такие единицы, как *попри, гляджу, здаєсь, видаю, прецінь, гріб, на все, країни, здіблюються; піль* (*Давно забута згадка піль зелених*), переводные эквиваленты к которым вынужденно пропускаются.

Таким образом, А. Ахматова в своих переводах ушла от поисков буквальных лексических соответствий, обеспечив тем самым решение своей основной задачи – донести до русскоязычного читателя впечатление иной поэтической культуры и в то же время сделать лирику украинского поэта органической частью культуры русского народа. Ее переводы естественностью звучания ничем не отличаются от оригинальной русской поэзии, что возможно лишь тогда, когда авторы и оригинала, и его перевода равновелики степени своего таланта.

Литература

1. Бублейник, Л.В. Проблематика художнього перекладу [навч. посібник] / Л.В Бублейник. – Луцьк: Волинська мистецька агенція “Терен”, 2009. – 64 с.
2. Гумбольдт, В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода / В. Гумбольдт // Хрестоматия по истории языкознания XIX–XX веков ; сост. В. А. Звегинцев. – М. : Учпедгиз, 1956. – С. 68–86.
3. Словарь русского языка: в 4 т. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Русский язык, 1983. – Т. II – 736 с.
4. Словарь синонимов русского языка: в 2 т.– Л. : Наука (Ленингр. отд-ние), 1970. – Т. I. – 680 с.

5. http://ocls.kyivlibs.org.ua/ahmatova/perekladi_2/ahmatova_ukr_rus. Стихотворения И. Франко и переводы А. Ахматовой цитируются по этому источнику.

Т. Краўцова (Брэст, Беларусь)

УЛАСНЫЯ ІМЁНЫ Ў КАНТЭКСЦЕ РАМАНА ЗІНАІДЫ ДУДЗЮК “ВЕЛЯСІТЫ”

Прадметам мастацкага аналізу ў гістарычным прыгодніцкім рамане Зінаіды Дудзюк “Велясіты” стала адна з невядомых старонак даўняй славянскай гісторыі. Пісьменніца ўзнаўляе падзеі IX-X стагоддзяў н.э. – процістаянне старажытнай славянскай дзяржавы Велясіціі Візантыйскай імперыі. Аўтарка не толькі малюе драматычныя падзеі і постаці мінулага. Яна тонка перадае асаблівасці светаадчування і мыслення старажытных славян. Вырашэнню гэтай мастацкай задачы спрыяе ўмелае выкарыстанне вобразна-выяўленчых магчымасцяў уласных імёнаў, якія з’яўляюцца каштоўным помнікам матэрыяльнай і духоўнай культуры чалавецтва.

Свет мастацкага твора антрапацэнтрычны, таму галоўнае месца ў анамастычнай прасторы тэксту займаюць імёны людзей – *антрапонімы*. Значную частку антрапанімікону рамана складаюць імёны рэальных гістарычных асобаў – валадароў тагачасных дзяржаў свету: славянскіх князёў *Вакаміра, Драгавіта*, імператара Вялікай Рымскай імперыі *Карла*, болгарскага хана *Крума*, візантыйскіх базілеўсаў *Канстанціна, Льва, Нікіфара*, базілісы *Ірыны*, папы *Льва III*, каліфа *Гаруна-аль-Рашыда* і інш.

У творы З. Дудзюк выкарыстаны прыём актуалізацыі ўнутранай формы імені рэальнай гістарычнай асобы. Князь Велясіціі мае імя *Вакамір*. Кантэкст рамана напаяўняе гэтае найменне глыбінным сэнсам. Празванне валадара велясітаў утрымлівае інфармацыю пра даўняе вандроўкі славянскіх плямёнаў па Еўропе і Азіі. Сын князя наведваў мёртвы горад у далёкай пустыні, дзе яму расказалі пра тое, што “*ў такім горадзе была пабудавана вежа, на якой прымацаваны вялізны празрысты крыштал, праз які чараўнікі разглядалі зорнае неба і чыталі боскія тайны лёсаў. Гэты крыштал называўся вокам свету [міру]. Мір на славянскіх мовах азначае не толькі згону, адсутнасць вайны, але і свет. Выходзіць, што і продкі славян ведалі пра гэта цудоўнае вока*”. Згодна з традыцыяй таго часу асабовыя імёны палітычных дзеячаў ужываліся ў некалькіх фармальных разнавіднасцях. Так, рамеі [візантыйцы] называлі князя *Акамірам*: “*магчыма, першыя тры літары ім нагадваюць слова “аква” – вада*”. У творы З. Дудзюк адлюстравана даўняе традыцыя выкарыстання побач з асабовымі імёнамі сусветных валадароў іх

празванняў-мянушак. Так, базілеўса Візантыі *Канстанціна*, які вельмі любіў коней, называлі *Кабыльнікам*.

Імёны палітычных і рэлігійных дзеячаў, як адзначае В. Шур, выкарыстоўваюцца як *сродак сацыяльнай тыпізацыі*. “Яны дазваляюць надаць падзеям і фактам, што адлюстроўваюцца ў творы, рысы праўдападобнасці, мастацкай пераканальнасці” [1, 25].

Імёны персанажаў, створаных уяўленнем аўтаркі, адлюстроўваюць мадэлі іменавання, якія існавалі ў тагачаснай славянскай дзяржаве. Онiмы ў старажытным грамадстве былі сацыяльна інфарматыўнымі. Так, героі, якія з’яўляюцца прадстаўнікамі вышэйшых саслоўяў, маюць імёны-кампазіты: князь *Міладух*, княгіня *Міраслава*, ведун *Святаслаў*, ратнік *Шумібор*. У такіх імёнах адлюстравана найстаражытнейшая традыцыя *імяслаўя*. Празванні ўтрымлівалі пажаданне чалавеку стаць вялікім, магутным, моцным, слаўным валадаром або святаром. Імёны прадстаўнікоў ніжэйшых саслоўяў уяўляюць сабой празванні-мянушкі, якія адлюстроўваюць знешнасць (*Агнян, Злаціца, Лілея*), характар чалавека (*Радуня, Весяліна, Гарызд, Храбр*), абставіны нараджэння (*Обрыч* быў народжаны ад *обра* – прадстаўніка цюркскага племені – славянскай жанчынай), адносіны да дзіцяці ў сям’і (*Любім*). Апатрапеічнае (ахоўнае) імя *Неўдах* (Нешчаслівы) павінна было адпужаць духі няўдачы ад чалавека.

Для міфалагічнай свядомасці характэрна атаясамліванне імені і прыроды яго носьбіта. Нашы продкі верылі ў *крэатыўную* (стваральную) сутнасць іменавання. Імя, на думку старажытнага чалавека, адыгрывала *дэзідэратыўную (пажадальную)* ролю, накрэсліваючы пэўныя ўласцівасці індывіда і прадвызначаючы яго жыццёвы шлях. Так, адна з галоўных гераінь твора носіць імя *Радуня (Радасць)*, якое адпавядае знешняй і ўнутранай сутнасці прыгажуні, што падарыла князю Вяляславу радасць першага кахання, пайшла з ім у палон, ратавала словам і лекамі параненага Драгаміра. Празванні *Весяліна* таксама трапна акрэслівае характар дзяўчыны: *Імя Аманавай сястры, пэўна, далі нездарма. Была яна сапраўды неўтаймаваная весялуха, увесь час ці нешта спявала, ці прытупвала, ці смялася без дай прычыны*”. Стваральная сутнасць іменавання праяўлялася ў традыцыі надання дзіцяці імені бога. Такое імя, на думку нашых продкаў, забяспечвала падтрымку, дапамогу боства і будучую шчаслівую долю. Так, князь *Веляслаў* быў названы ў гонар *Вялеса*. У цяжкія хвіліны жыцця *Веляслаў* просіць падтрымкі і спрыяння ад пакаравіцеля шляхоў і падарожных, магутнага чараўніка Вялеса.

Імёны ў старажытным грамадстве былі паказчыкамі роднасці і сваяцтва. Згодна са звычаем *суіменавання* прадстаўнікі адной сям’і мелі імёны, якія ўтрымлівалі агульны структурны кампанент. Так, каваль, які

стаў князем велясітаў, носіць імя **Радаслаў**, ягоны брат названы **Радамірам**, а дачка мае імя **Радуня**.

Вера ў *стваральную* прыроду называння знаходзіць адлюстраванне ў звычаі набываць новае імя пры пераходзе ў іншы ўзроставы, сацыяльны статус, ва ўпэўненасці ў пераўтварэнні чалавека, які набывае новае празванне. Сын князя **Веляслаў** трапляе ў палон і праходзіць цяжкія выпрабаванні, каб вярнуць найдаражэйшую каштоўнасць – **волю**. Набываючы яе, юнак бярэ новае імя: “*Самая галоўная рэч на гэтым свеце – воля. Толькі з ёю ты належыш сам сабе, а без яе чалавек ператвараецца ў жывёлу, з якою можна зрабіць што заўгодна. Заві мяне проста Воля. Я – гэта Воля. Калі няма Волі, няма і мяне*”. Вандруючы па мусульманскіх краінах разам з сябрам і паплечнікам Мусой, славянскі князь атрымлівае імя **Хасан Сакр (Прыгожы Сокал)**. Сакалібамі (сокалам) мусульмане называлі славян, а азначэнне ў саставе імені перадае знешнюю і ўнутраную прыгажосць маладога чалавека.

Асаблівасці светаадчування старажытных славян перадаюцца праз ужыванне *тэонімаў* – найменняў бостваў. Нашы продкі верылі, што навакольны свет напоўнены багамі і духамі, імкнуліся мірна суіснаваць з боствамі, пастаянна звярталіся да іх. Адным з галоўных багоў, якому пакланяліся велясіты, быў гаспадар Дзікай прыроды, уладар непазнанага, магутны **Вялес**. Імя яго носіць племя і стольны горад княства (**Волас**). Князі велясітаў (напрыклад, **Веляслаў**) называюцца імёнамі, у склад якіх уваходзіць найменне бога. У час навальніцы людзі звярталіся да **Перуна** з мальбой нікога не забіваць. А дзяўчаты прасілі дапамогі ва ўладкаванні асабістага жыцця ў **Лады-заступніцы**, апякункі шлюбаў. У замовах Радуні гучыць назва **Алатыр-камень** – святы камень, бацька ўсіх камянёў, пасярэднік паміж Богам і чалавекам. Прыгадваецца і востраў **Буян**, які знаходзіцца ў цэнтры свету і надзяляецца цудоўнай сілай. Муса ўзносіць малітвы **Алаху**, а жыхары Візантыі пакланяюцца **Ісусу Хрысту**. Праўда, базіліса Ірына (хазарка Багдагуль па нараджэнні) “*сам-насам пакланялася магутным язычніцкім багам і толькі ад іх чакала яна дапамогі. Асабліва часта звярталася да ўсемагутнага бога неба Тэнгры*”.

Бачанне свету чалавекам IX-X стагоддзяў перадаецца праз выкарыстанне найменняў культавых збудаванняў: хрысціянскіх храмаў (**храм Святой Сафіі**) і язычніцкіх свяцілішчаў (**храм бога Святавіта**).

Каларыт мінуўшчыны перадаецца таксама дзякуючы ўжыванню ў рамане ўстарэлых геаграфічных назваў (**Канстанцінопаль (Стамбул), Салунь (Салонікі), Пена (Піна), Волас, Велясіція, Вялікая Рымская імперыя, Візантыя**).

Такім чынам, найважнейшым сродкам стварэння атмасферы даўніны ў рамане Зінаіды Дудзюк “Велясіты” з’яўляецца сукупнасць уласных імёнаў розных разрадаў.

Літаратура

1. Шур, В. Онiмы ў творах Якуба Коласа : Паказчыкі і актуалізатары дадатковых адценняў значэння / В. Шур // Роднае слова. – 2006. – №. 6. – С. 23–26.

П. Кукашук (Брест, Беларусь)

СПЕЦИФИКА ТЕМАТИКИ, ПЕРСОНАЖНОЙ СИСТЕМЫ В РАССКАЗАХ МАРИНЫ ВИШНЕВЕЦКОЙ

Оценивая современную женскую прозу, литературоведы связывают именно с ней надежды на появление «новой физиологии, новой онтологии» (О. Дарк), на нахождение особого эстетического способа отражения калейдоскопически меняющейся действительности. На самом деле, «мужской» и «женский» миры в литературе – разные, что выразительно демонстрирует тематико-проблемный спектр рассказов М. Вишневецкой, тяготеющих к притчевости и в то же время к обостренно лирической интонации.

А. Архангельский пишет: «Вишневецкая обманчиво вписывает своих героев в бытовую рамку, окружает их нагромождением обыденных деталей, а на самом деле подталкивает к грани, к краю. Если она рассказывает о любви, то исключительно трагической, если пишет об эмиграции, то непременно бедственной, если заводит речь об ошибке героя, стало быть, поправить эту ошибку нельзя» [1]. Марина Вишневецкая в свою очередь в интервью газете «Культура» отмечает: «Я не думаю, что страдание и боль – главное в моих текстах. Неумение человека быть счастливым, неумение и неготовность сделать счастливым другого – да. Это одна из очень важных для меня тем, а в жизни, я бы даже сказала, загадок» [2]. Попытаемся осмыслить мнение критика, авторские аргументы в контексте короткой прозы писательницы.

Прежде всего отметим, что повествование в малых повествовательных жанрах писательницы балансирует на грани жесткого реализма (подчас натурализма) и фантастики, а сфера конфликтов простирается между «нормой» и отступлением от нее на самых разных уровнях – от бытового до онтологического.

Так, в рассказе «Начало» мама главного героя – Альберта Ивановича Голенца, изготовителя народных инструментов – по непонятным причинам начинает уменьшаться. Сначала Альберт Иванович этого не замечает: он

увлечен новым заказом. И только когда мать становится ростом чуть больше метра, начинает сознавать трагизм происходящего. А мама все уменьшается, пока не достигает размеров таракана. Альберт Иванович носит ее в коробочке и постоянно боится раздавить. Причем, чем меньше становится мама, тем больше места она занимает в жизни сына. Наконец она получает все внимание и заботу, которую раньше Альберт Иванович ей не давал – сначала из-за любовных перипетий в отношениях с Таисией, потом по причине увлечения народными инструментами. В финале рассказа Альберт Иванович решает, что его мама поселилась у него в голове, и теперь всю свою жизнь посвящает ей, принимая обет молчания.

Характерно, что, повествуя о печальном исходе человеческих отношений, Вишневецкая называет произведение оптимистично. Фантастическая фабула обнаруживает в подтексте совершенно реалистичную жизненную основу – это преступная, хотя такая привычная легкомысленность взрослых детей, которая приводит к утратам самых близких людей. «Был человек, и – нет человека... В маленьком тире, которым мы единым махом, а жизнь не сразу – миг за мигом – вычеркивает собственные имена. При нашем злостном попустительстве!» [3]. И все-таки рассказ называется «Начало», а значит, есть выход, каким бы фантастическим он ни казался. Заканчивается произведение словами: «Впереди – сколько хватает глаз – густела тьма. А он был только при начале долгого, нескончаемого пути» [3].

Рассказ с необычным названием «Воробьиные утра» представляет собой изобилующий физиологическими подробностями монолог привокзальной проститутки. Времяпрепровождение пьяной беременной бомжихи Тоси вызывает у читателя отвращение: ее сентиментально-плаксивые воспоминания фальшивы, порывы – уродливы, надежды – банальны. Она находится на окраине жизни, на том самом «краю», «границе», к которой, по словам А. Архангельского, Вишневецкая подталкивает своих героев. Но в то же время человеческое начало в персонаже еще вполне ощутимо: Тося навещает своих детей в детдоме, пытается заработать для них, думает о еще не родившемся ребенке. И пусть ее надежды призрачны и несбыточны, грязь, грех и боль не поглотили ее душу. Все несчастье судьбы Тоси заключено не в образе ее жизни, а лишь в том, что она не в силах дать счастье, теплоту и любовь своим детям. Именно это, на наш взгляд, утверждает автор, повествуя о судьбе героини.

В рассказе «Своими словами» Марина Вишневецкая предлагает необычную версию второй и третьей глав библейской книги «Бытие» – о пребывании Адама в раю, сотворении женщины, грехопадении, проклятье, изгнании, «передоверив» повествование первому человеку на земле.

Главный герой неотступно следует за Богом. Он с восхищением глядит на Его творения, каждый день с удовольствием разговаривает с Ним. Но потом появилась Она, а с Нею сомнения в любви Бога и – как следствие – грехопадение и изгнание.

Финал рассказа пророчит изгнанным из Рая новую жизнь: «... мы играли друг с другом, как это делают звери и птицы. И она от этого кричала: «Боже мой! Как сильно ты меня любишь! Люби еще, еще сильнее!» И мне снова стало казаться, что она не другая, а та же самая женщина, из-за которой все и произошло. И когда она заснула, я долго ее разглядывал, но так и не смог ничего понять. И это мне понравилось. И я подумал, что это и есть Его проклятье и что будет оно всегда. И забыть его можно на одно недолгое мгновение» [4]. Герои обречены на боль и тоску, на память об утерянном рае и на поиск своих слов в новой жизни. Но также они «обречены» и на любовь, и на радость, и на счастье быть родителями.

Этот рассказ имеет программный характер: пересказывая «своими словами» библейскую историю о грехопадении, герой Вишневецкой пытается разобраться не только в причинах несчастий обычного человека, но и в бытийных законах и ценностях. В обычной жизни «присутствие рая» не осознается человеком, он забывает о том, что рожден быть счастливым, однако подсознательно тоскует об утраченной гармонии, стремится достичь ее, и даже тогда, когда это оказывается невозможным, мечтает о ней и поэтому все-таки живет.

В названных произведениях Вишневецкая как будто опровергает хрестоматийно известный афоризм «Человек рожден для счастья...», но в то же время она утверждает идею приятия человеком счастья как изначально присущего ему состояния.

Специфику повествованию в рассказах придают и персонажи Вишневецкой – впечатлительные, восприимчивые натуры. Альберт Голенец из рассказа «Начало» в конце концов сходит с ума от мучающего его чувства вины перед матерью. Тося – героиня рассказа «Воробьиные утра» – слишком обостренно видит окружающий ее мир, отсюда и все ее разочарования и неудачи. В произведении «Своими словами» повествование вообще организовано «точкой зрения» первого человека, который, естественно, чутко, остро, внимательно наблюдает недавно созданный мир.

Многие критики отмечают своеобразную полифонию как специфическую особенность персонажной сферы Вишневецкой. Отличительной чертой прозы писательницы является то, что автор умеет необыкновенно тесно слиться с образом героя, как будто проникает в душу своих персонажей, читает их сокровенные мысли.

Стилистика рассказов мотивирована «точкой зрения» персонажа. Например, повествование в рассказе «Воробьиные утра» изобилует ненормативной лексикой, что соответствует образу главной героини. В произведении «Начало» часты профессионализмы, отражающие специфику профессии и мышления главных героев. Во всех рассказах Вишневецкой чувствуется постоянное присутствие автора, его причастность ко всему, что происходит. Художественное повествование в них подчинено обостренно индивидуальному взгляду писательницы на жизнь, поиску ею тех основ бытия, которые позволяют человеку оставаться «homo adevvatus» (М. Вишневецкая), т.е. человеком нормальным, понимающим, где, как и для чего он живет.

Литература

1. Архангельский, А. Женский вопрос и мужской ответ: литературное счастье Марины Вишневецкой / А. Архангельский // Официальный сайт Марины Вишневецкой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.marvish.ru/index.php?id=7&name=essays#essay-2>
2. На прошедшее десятилетие лучше всего взглянуть из 2010 года: интервью с Мариной Вишневецкой А. Мартовицкой // Новая литературная карта России [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.litkarta.ru/dossier/na-proshedsheedesiatiletie-luchshe-vsego-vzgljanu/>
3. Вишневецкая, М. Начало / М. Вишневецкая // Официальный сайт Марины Вишневецкой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.marvish.ru/index.php?id=2&name=beginning>
4. Вишневецкая, М. Своими словами / М. Вишневецкая // Официальный сайт Марины Вишневецкой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.marvish.ru/index.php?id=2&name=paradise>

А. Лавицкий (Витебск, Беларусь)

НОВОСТНОЙ ДИСКУРС ВИТЕБСКИХ СМИ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Сегодня качество информационных технологий и их использования все в большей степени определяют характер жизни общества. Деятельность средств массовой коммуникации оказывает исключительно большое влияние на социально-психологический и нравственный облик каждого из членов этого общества, потому что всякая новая информация, поступающая по каналам СМИ, соответствующим образом стереотипизирована и несет в себе многократно повторяемые политические, экономические, социальные, культурные ориентации и ценностные установки, которые закрепляются в сознании людей. Именно

поэтому вопрос развития и функционирование языка СМИ интересует сегодня многих ученых.

Активно работают в этом русле, прежде всего, лингвисты, рассматривая публицистику как особый вид дискурса. Их разработки позволяют перейти на совершенно новый уровень изучения публицистического текста. Появляются новые направления дискурсивных учений, такие как новостной, читательский дискурс, дискурс рекламы СМИ и др.

В своей работе мы кратко остановимся именно на новостном дискурсе, и конкретно на особенностях современного новостного сообщения. Долгие годы лингвистическая наука рассматривала в качестве приоритетной особенности функции новостей в СМИ их информативность. Современный дискурс-анализ позволяет выделить целый ряд «скрытых» свойств таких сообщений. Например, скрытая реклама, агитация, эффект «скрытого» воздействия и др. Основой для анализа данных явлений стали крупнейшие периодические газетные издания Витебской области – «Народное слово», «Витьбичи», «Витебский рабочий».

Прежде всего, необходимо уточнить, что новостной дискурс мы рассматриваем не просто как одну из составных частей интегрированного медиа-дискурса. Новости, будучи источником «первичной» оперативной информации, заключают в себе в концентрированной форме функции, характерные для всего дискурса масс-медиа. Именно в новостях реализуется такой системообразующий признак СМИ, как медиативность, т.е. воздействие на человека через отражение действительности.

Так называемые «скрытые» явления информационных сообщений позволяют проследить социально-политический заказ общества, динамику его развития. Так, например, современные информационные сообщения в «чистом виде» характеризуются, как правило, таким явлением, как **«документирование авторитетом»**. Документирование авторитетом осуществляется чаще всего при сообщении сведений, имеющих потенциально высокую познавательную ценность и личностную значимость для основной массы читателей. Это могут быть новые данные и факты из различных областей жизнедеятельности: науки, здравоохранения, политики, культуры, спорта. Композиционная структура таких сообщений включает в себя, как правило, ссылку на довольно компетентный источник.

Рассмотрим для примера информационное сообщение с заголовком *Трудовой семестр круглый год* (Витьбичи, № 3 (2931) от 11.01.2001).

В материале речь идет о работе центра занятости студенческой молодежи, созданного в Витебске по поручению руководителя областного

исполнительного комитета. Работа центра позволяет студентам трудоустроиться не только летом, но и в течение всего календарного года. В статье начальник отдела содействия трудоустройству кратко сообщает основные возможности подработки студентов в данный момент.

Данная заметка напечатана в колонке с официальной информацией. У читателя после прочтения сообщения не может появиться никаких сомнений в достоверности написанного, тем более что в материале официальным лицом приводятся конкретные примеры работы центра.

Еще одной особенностью современного новостного сообщения является **пиар-продвижение**, которое позволяет решать вопросы формирования общественного мнения. Продвижение может заключаться в создании имиджа политиков, общественных деятелей, работников и руководителей предприятий, учреждений, в скрытой рекламе торговых марок, товаров и услуг, в лоббировании (или контрлоббировании) проектов, идей и т.д.

Человек года ВГУ (Витебский рабочий, № 6 (22120) от 18.01.2011).

В статье сообщается о подведении итогов конкурса «Человек года», «Кафедра года» в Витебском государственном университете имени П.М. Машерова. Наряду с сообщением о победителях конкурса, опубликована информация о достижениях и успехах университета в прошедшем году. При этом основной упор делается на эффективность деятельности и перспективы развития вуза.

В информационном сообщении, отобранном нами в качестве примера, прослеживается прагматическая направленность на формирование позитивного отношения к учреждению образования, т.е. новостная информация несет следующую функцию – становится средством пиар-продвижения.

Параметру формирования общественного мнения подчинено и такое явление как **аргументации** (контраргументации). Ее отличительной особенностью от пиар-продвижения является наличие в сообщении нескольких точек зрения.

Спрос на топливо высокий (Народное слово, № 6 (2934) от 18.01.2011).

Информационное сообщение посвящено проблемам обеспеченности жителей одного из районов области топливом на зиму. Первоначально проблема обозначена жителями данного района, но местные власти в лице председателя сельисполкома и начальника районного представительства «Облтопа» отрицают проблему, апеллируя конкретными фактами и цифрами. Автор материала, явно придерживаясь позиции официальных лиц, также ярко описывает возможности местных властей обеспечить

топливом жителей района, приводит примеры развития топливной сферы, хотя и пытается сохранить видимость беспристрастности.

Аргументация переключается с явлением **подмены ответственности**. Формально журналист оказывается «над событием», маскируя оценку средствами использования «чужого текста», пересказываемого автором.

Деньги зрителям возвращают (Народное слово, № 3 (2931) от 11.01.2011).

В материале, со ссылкой на заместителя председателя облисполкома, сообщается о том, что из-за «низкого художественного уровня и не соответствия заявленной программе» прекращены гастроли одного Российского цирка. А после многочисленных жалоб населения дирекция Ледового дворца, в котором проходили представления, начала выплату денег за билеты зрителям. Из сообщения, на первый взгляд отвечающего всем «канонам» объективности, четко видно, что автор точно не проверил факт начала возврата денег зрителям, но ссылается на авторитетного представителя руководства области, а также сообщения руководства Ледового дворца о том, что деньги будут возвращены.

Привлечение внимания к развлекательной сфере – еще одна особенность современных информационных материалов. Такие сообщения обычно появляются в рубриках «Культура» или «Светская хроника», но иногда могут быть опубликованы даже в передовице газеты.

Лидские блины в Витебске (Витьбичи, № 4 (3010) от 13.01.2011).

В материале рассказывается об открытии в центре города нового кафе известной белорусской компании. Читатель в статье может узнать, где находится кафе, чем отличается от других подобных заведений.

Подобные сообщения редко встречаются в чистом виде, часто они содержат в себе определенную долю рекламности. Приведенное сообщение, с одной стороны, «скрыто» рекламирует новое заведение, с другой – позволяет читателю сориентироваться в вопросе организации своего досуга.

Таким образом, основываясь на современном дискурс-анализе даже в информационных сообщениях газет можно выделить различные функции, которые позволяют отразить реальную действительность с разных сторон. Использование подобных «замаскированных» целей и функций, как показывают приведенные нами выше примеры, позволяет сделать рядовые информационные сообщения интересными читателю, повысить рейтинг периодического издания.

Е. Ларионова (Минск, Беларусь)

ВЫРАЖЕНИЕ КАТЕГОРИИ ОПРЕДЕЛЕННОСТИ / НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ» И ЕЕ ПЕРЕВОДАХ НА АНГЛИЙСКИЙ И ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫКИ

В лингвистике существует ряд исследований семантики и средств выражения определенности/неопределенности (О/НО). Большинство из них опирается на материал языков, обладающих артиклями, но в последнее время появилось значительное число работ, посвященных семантике и средствам выражения О/НО в так называемых «безартиклевых» языках, в частности и в русском языке.

Как отмечает А.В. Бондарко, «поля определенности/неопределенности в «артиклевых» и «безартиклевых» языках существенно отличаются по своей структуре, поэтому «один из важных аспектов анализа в дальнейшей перспективе развития теории функциональной грамматики – сопоставительный» [3, 241].

Для того чтобы выявить различия в выражении категории О/НО в «артиклевых» (английский) и «безартиклевых» (русский и польский) языках нами была проанализирована пьеса А. П. Чехова «Три сестры» и ее переводы на польский (Natalia Gałczyńska) и английский языки (Gerard Ledger). Переводы очень интересны, обращает на себя внимание некоторое стилистическое различие. Сравните: *Чебутыкин. Черта с два! Тузенбах. Конечно, вздор* (русск.). *Czebutykin. Figa z makiem! Tuzenbach. Co za brednie!* (польск.), *Czebutykin. It's absolutely not true. Tuzenbach. Of course, it's nonsense* (англ.).

Как правило, наблюдается достаточно четкая корреляция между определенным и неопределенным в исследуемых переводах: «*какой-нибудь пустой вздор*» - «*some empty waffle*». Местоимениям *какой-то*, *один* соответствует в английском переводе неопределенный артикль *a*: «*какой-то ненужный придаток*» – «*a sort of unnecessary addition*»; «*Сейчас приходит одна дама*» – «*Just now a woman came to the Office*».

В своей работе мы хотели бы проанализировать особенности реализации категории О/НО в переводах на польский и английский языки. Так, обращает на себя внимание следующий контекст: «*Отец у меня православный...*» – «*My father was Russian orthodox...*» В данном случае наблюдается связь категории О/НО и категории посессивности. В английском переводе имеет место большая определенность.

Как отмечала Анна Вежбицкая [1, 11], в переводах, как правило, наблюдаются случаи опущения неопределенных местоимений и местоименных наречий: «Александра Игнатьевича называли **когда-то** влюбленным майором» – «*They used to call Alexander Ignatyevich the love-sick major*»; «Когда вы говорите со мной так, то я **почему-то** смеюсь, хотя мне страшно» – «*When you say such things to me, I have to laugh, although it's rather frightening*».

Слова с опустошенной семантикой в переводах опускаются: «Да... вещь...» – «*Yes... of course...*» Интересно, что и в польском переводе происходит аналогичная замена: «*Tak... rzeczywiście...*»

Местоимению *этом* соответствует определенный артикль *the*: «Ничего во мне нет хорошего, кроме **этой** любви к вам» – «*There is nothing of any worth in me, except **the** love I have for you*».

Иногда наблюдается разрушение корреляции: в оригинале местоимение *этом*, а в английском переводе неопределенный артикль *a*. «...**этом** человек старается прежде всего быть общественным» – «*...this is **a man** who strives above all to be sociable*»; «И вот **этом** ножичек...» – «*And here's **a** little penknife...*»

Указательному местоимению может соответствовать отсутствие артикля в английском переводе: «Давайте помечтаем... например, **о** **той** жизни, какая будет после нас, лет через двести-триста» – «*Well, let's dream... let's dream for example about **life** in the future, what it will be like after us, in two or three hundred years time*».

В польском переводе также наблюдаются различия: «Помню, когда отца несли, то играла музыка, на кладбище стреляли» – «*Pamiętam, kiedy ojca nieśli, grała orkiestra, potem **te** salwy na cmentarzu*». Неопределенно-личной форме глагола соответствует форма существительного с указательным местоимением.

«Остановка за бедной Машей» – «*Najgorzej z tą biedną Maszą*»; «Не люблю я Протопопова» – «*Nie lubię tego Protopowa*». В польском переводе наблюдается появление указательного местоимения, что обуславливает большую определенность.

В польском переводе также наблюдаются случаи опущения неопределенных местоимений: «*Więc Irina budzi się o siódmej i przynajmniej do dziewiątej leży i **rozmyśla***» – «Теперь Ирина просыпается в семь и по крайней мере до девяти лежит и **о чем-то думает**». Однако обращает на себя внимание, что в переводе также выступают новые местоимения: «Ушел с торжественной физиономией, очевидно, принесет вам сейчас подарок» – «*Wyszedł z uroczystą miną, pewnie zaraz przyniesie pani **jakiś** prezent*». «Милые, полковник незнакомый» – «*Kochani, **jakiś** pułkownik!*».

«Одинокому становится грустно на душе» – «*Samotnemu człowiekowi jakoś smutno robi się na sercu*».

В качестве средства выражения определённости на типологическом фоне славянских языков И.И. Ревзин рассматривает согласование («правило Потевни» в старославянском и современном русском) [2, 86]. Ревзин указывает на связь согласования по числу и определённости. Правило Потевни, согласно которому в счётных конструкциях форма мн. ч. глагола отражает значение определённости, а форма ед. ч. – значение неопределённости, демонстрирует взаимодействие безличности и определённости, а также О/НО и категории числа. Так, в русском тексте мы имеем: «*было три сестры*», а в польском – «*były trzy siostry*». Таким образом, в первом случае наблюдается значение неопределённости, а во втором – определённости.

Как известно, в английском языке категория О/НО является грамматической, в польском и русском языках данная категория выражена имплицитно. Тем не менее, на основании проведенного анализа следует отметить, что в пьесе средства выражения исследуемой категории разнообразны и выражаются на фонетическом, лексическом, морфологическом и синтаксическом уровнях. При этом не всегда наблюдается четкая корреляция между определенным или неопределённым артиклем в английском языке и средствами выражения определённости и неопределённости соответственно в польском и русском языках.

Литература

1. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М. : Рус. слов., 1997. – 411 с.
2. Ревзин, И.И. Метод моделирования и типология славянских языков : монография / И.И. Ревзин. – М. : Наука, 1967. – 209 с.
3. Теория функциональной грамматики / Рос. АН, Ин-т лингвист. исслед. – СПб. : Наука, 1992. – 304 с.
4. <http://chehov.niv.ru/chehov/text/tri-sestry.htm>. – Дата доступа : 15.11.2010.
5. <http://www.oxquarry.co.uk/>. – Дата доступа : 15.11.2010.
6. <http://docs6.chomikuj.pl/7706376,0,0,Antoni-Czechow----trzy--siostry.pdf>. – Дата доступа : 15.11.2010.

І. Лаўрыновіч (Брэст, Беларусь)

УКЛАД СВЯТЛАНЫ АЛЕКСІЕВІЧ У РАСПРАЦОЎКУ ДАКУМЕНТАЛЬНА-МАСТАЦКАГА ЖАНРУ

У літаратуры другой паловы XX стагоддзя трывала праявіў сябе дакументальна-мастацкі жанр. Яшчэ на пачатку стагоддзя пачынальнікам

жанру стаў М. Гарэцкі. Яго запіскі “На імперыялістычнай вайне” займаюць ганаровае месца не толькі ў творчасці пісьменніка, але і ва ўсёй беларускай літаратуры, бо знаходзяцца ля вытокаў мастацкай дакументалістыкі ў нацыянальнай прозе.

З другой паловы XX стагоддзя ідзе асабліва актыўнае ўзаемадзеянне дакумента і іншых літаратурных жанраў, прычым найбольш для яго падыходзяць эпічныя. Дакумент вельмі арганічна ўваходзіць у структуру апавядання, аповесці або рамана. Да дакументальна-мастацкага жанру адносяцца дакументалістыка і мемуарная літаратура, у сваю чаргу кожная з іх мае свае формы: дзённік, аўтабіяграфія, успаміны і г.д. Папулярнасць дакументальна-мастацкай прозы тлумачыцца павышанай увагай да мінулага. Існуе вялікая мемуарная літаратура пра Вялікую Айчынную вайну. У аснову ваеннай дакументалістыкі было пакладзена пачуццё абавязку перад тымі, хто загінуў, не дажыў да перамогі. Народная памяць пра вайну стала той крыніцай, адкуль чэрпалі матэрыялы А. Адамовіч для такіх твораў, як “Хатынская аповесць”, “Карнікі”, а таксама А. Адамовіч, Я. Брыль, У. Калеснік для сваёй кнігі “Я з вогненнай вёскі” і інш.

Даволі плённа і прадукцыйна ў гэтым жанры працуе пісьменніца С. Алексіевіч. У кнізе “У вайны не жаночае аблічча” (адзначана прэміяй Ленінскага камсамола, літаратурнымі прэміямі імя М. Астроўскага і імя К. Федзіна) паказаны пакалечаныя лёсы жанчын на вайне, кніга “Апошнія сведкі” раскрывае традыцыйную для нашай літаратуры тэму вайна і дзеці. У сваю першую кнігу пісьменніца ўключыла амаль дзвесце споведзяў жанчын-франтавічак, партызанак, падпольшчыц. Мы чуем галасы жанчын, якія, прайшоўшы ўсе выпрабаванні жорсткага часу, засталіся жанчынамі. Але жанчына не была б жанчынай: нават ва ўмовах вайны ёй хацелася быць прыгожай, хоць нечым адрознівацца ад мужчыны.

Прадмову да кнігі напісаў А. Адамовіч – адзін з пачынальнікаў жанру дакументальнай прозы ў другой палове XX стагоддзя. Ён разважае пра тое, што можна даць жанру, да якога адносяцца кніга С. Алексіевіч “У вайны не жаночае аблічча”, шмат назваў, але “загадзя нельга сказаць, што выйдзе з гэтых запісаў. Усё вырашае дакладна выбраны кірунак работы, і галоўнае – сур’ёзнасць намераў, цяпенне і здольнасць жыць з чужымі жыццямі [1, 5]. Эпіграфам да кнігі С. Алексіевіч сталі словы А. Адамовіча:

У вайны не жаночае аблічча.

Але нішто на гэтай вайне не запомнілася мацней, выразней, страшней і прыгажэй, чым абліччы нашых мацярок [1, 7].

Як бачым, А. Адамовіч спаўна прычыніўся да першай дакументальна-мастацкай кнігі пісьменніцы, ягоныя словы былі вынесены нават у назву.

Падчас працы над кнігай С. Алексіевіч адольвалі сумненні: “ці маю я права пісаць у гэтай кнізе “я адчуваю”, “я пакутую”. Што мае пачуцці, мае пакуты побач з іхнімі пачуццямі і пакутамі? Ці будзе каму-небудзь цікавы дзённік маіх пачуццяў, сумненняў і пошукаў? Не адзін раз мне было страшна, балюча. Не, не буду гаварыць няпраўду – гэты шлях не быў мне пад сілу. Колькі разоў я хацела забыць тое, што чула. Хацела і ўжо не магла” [1, 11]. Прызнанні пісьменніцы сведчаць пра тое, як цяжка даецца мастаку праца ў гэтым жанры.

Кніга С. Алексіевіч аб жанчынах, якія змагаліся на вайне разам з мужчынамі. Мужчына, ён мог вытрымаць. Ён усё-такі мужчына. А вось як жанчына магла – невядома. Пісьменніцы спатрэбілася сапраўднае майстэрства, мабыць, талент псіхолага, каб разгаварыць гэтых жанчын. Сярод аўтарскіх разважанняў звяртае на сябе ўвагу наступнае: “Усё, што мы ведаем пра жанчыну, лепш за ўсё ўкладаецца ў слова “міласэрнасць”. Ёсць і іншыя словы – “сястра”, “жонка”, “сяброўка” і самае высокае “маці”. Жанчына дае жыццё, жанчына аберагае жыццё, жанчына і жыццё – сінонімы. На вайне жанчыне прыйшлося стаць салдатам. Яна не толькі ратавала, перавязвала параненых, але і страляла, бамбіла, падрывала масты, хадзіла ў разведку. Жанчына забівала. Яна забівала ворага, які нечакана прыйшоў на яе зямлю. “Не женская это доля – убивать”, – скажа адна з удзельніц вайны. Другая распішацца на сценах “рэйхстага”: “Я, Софья Кунцевич, пришла в Берлин, чтобы убить войну”. Але гэта была страшная і агідная рэальнасць вайны. Жанчыне прыйшлося ўзяць у рукі вінтоўку замест таго, каб выхоўваць дзяцей, займацца мірнай справай” [1, 8].

У гэтым пісьменніца бачыць антычалавечую сутнасць вайны, якая руйнуе гармонію чалавечага жыцця. Жанчына, якой Богам наканавана нараджаць, павінна была забіваць і забіваць не проста ворагаў, а нечых дзяцей.

Тыя гісторыі, якія расказваюць самі жанчыны, як правіла, не маюць завершанасці. Гэта хутчэй асобны эпизод, душэўны стан, захаваны ў памяці той або іншай апавядальніцы. Гісторыя адной з гераінь можа перарывацца іншай гісторыяй, а потым нечакана з’яўляецца голас аўтара. На нашу думку, гэтым прыёмам С. Алексіевіч хацела паказаць, што яе цікавіць менавіта ўсё перажытае ўдзельніцамі вайны, незалежна ад таго, якая ў каго была ваенная спецыяльнасць, яе цікавіць, як гэта ўсё захавалася ў іх сэрцах.

У вайны сапраўды не жаночае аблічча. І таму жанчынам на фронце было намнога цяжэй, чым мужчынам. Пастаянныя зносіны са смерцю накладвалі цяжкі адбітак на псіхалогію жанчыны: “Пришла я с фронта седая. Двадцать один год, а я уже беленькая. У меня ранение было, контузия, я плохо слышала...” [1, 12]. Кніга С. Алексіевіч змяшчае значную колькасць такіх яркіх, даставерных дэталей, рэалій, падрабязнасцей, якія зберагла жаночая памяць, па вызначэнні пісьменніцы, “цяжкая памяць”. Гэта адзін з нешматлікіх дакументальных твораў, дзе аб Вялікай Айчыннай вайне захаваны выключна жаночыя сведчанні.

С. Алексіевіч аддала гэтай працы частку сваёй душы, свайго сэрца. Перажывала разам са сваімі гераінямі кожную гісторыю. Праца настолькі знясіліла пісьменніцу, што яна дала сабе слова больш не звяртацца да дакументальнага жанру. Аднак, калі пачала сустракацца з ахвярамі афганскай вайны, мастакоўскі абавязак прымусяў забыць пра абяцанні, і беларуская літаратура ўзбагацілася сусветнавадымымі “Цынкавымі хлопчыкамі”. Хто можа больш праўдзіва расказаць пра вайну, чым яе ўдзельнікі? Гэта літаратура факта.

Літаратура:

1. Алексіевіч, С. У вайны не жаночае аблічча: Дакументальная аповесць / С. Алексіевіч; пер. з рус. М. Гіля; уст. сл. А. Адамовіча. – Мінск : Маст. літ., 1991. – 272 с.

А. Лебедевич (Гродно, Беларусь)

ТЕКСТЫ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОЭЗИИ И. ИРТЕНЬЕВА

Игорь Иртеньев – современный российский поэт. Родился в 1947 г. в Москве. Публикуется с 1979 года. Выпустил сборники «Вертикальный срез», «Попытка к тексту», «Повестка дня», «Империя добра» и другие. Широкой публике известен как участник теле- и радиопроектов разных лет: «Итого», «Бесплатный сыр», «Плавленный сырок» [5].

Поэзия И. Иртеньева отражает характерные черты постмодернистской культуры и воплощает их благодаря игровой стилистике, иронии и интертекстуальности. Широко используя прием цитации, Иртеньев приходит к порождению в своих стихах новой модели мира путем пересоздания уже существующего литературного и языкового материала; любое формальное поэтическое средство служит для него инструментом познания современной реальности. Тем не менее автор не воссоздает чужой стиль, чтобы оттолкнуться от него, а создает свой собственный, оригинальный и не похожий ни на чей [6].

Примечательной чертой поэзии Иртеньева является то, что автор вступает в интертекстуальный диалог с большим количеством литературных «собеседников»: Пушкин и Лермонтов, Блок и Маяковский, Есенин и Пастернак, Асадов и Михалков. Часто встречаются прецедентные единицы, извлеченные из текстов русского и, в особенности, советского фольклора. Опираясь на материал массовой советской культуры, Иртеньев как истинный постмодернист подвергает его полной деконструкции, переосмысливает в пародийной манере и дает свою, иронически сниженную интерпретацию советских мифологем. Таким образом, Иртеньев достигает эффекта деидеологизации, раскрывая агрессивную роль советской системы в манипулировании общественным сознанием. Для рассмотренных ниже примеров из поэтических текстов И. Иртеньева характерно насмешливо-скептическое изображение не только советской эпохи, но и ироническое осмысление общественно-политической ситуации новейшего времени, что характеризует автора как противника какой бы то ни было официальной идеологии.

Важно отметить, что, подвергая деконструкции советские идеологемы, И. Иртеньев использует в качестве объекта интертекстуального пародирования разнообразные элементы текстов советской культуры. Это может быть непосредственно поэтическая форма – цитата классика советской литературы; политический лозунг, рожденный в эпоху социализма; культурное клише, возникшее в советское время. Так, например, стихотворение Иртеньева «Коммерсант» сегодня не просто газета...» является пародийным отражением широко известных «Стихов о советском паспорте» В. Маяковского. Особенно четко цитата слышится в заключительных иртеньевских строфах: *«Шагай же вперед, generation P, / Как завещал великий Пелевин, / Дружбу свою с газетой крепи, / Читай „Коммерсант“ без унынья и лени. / Хочу, чтоб ты из широких штанин, / Из рук отцов приняв эстафету, / Не шприц доставал бы, не кокаин, / А газету. Причем, не любую – но эту!»* [2].

Безусловно, в тексте Иртеньева угадывается пафос Маяковского, который однако воспринимается как иронически сниженный. Используя стилистику поэта, творчество которого большей частью было посвящено прославлению идеалов социализма (одним из символов которого и является советский паспорт), Иртеньев демонстрирует современному читателю, что идеалы эти не выдержали испытания временем, следовательно, были изначально ложными и фальшивыми. На смену классу, который «удачу держал за грудь», пришло новое поколение – «generation P», «кинутое властью» и получившее «по пальцам – молотом» – только такая человеческая формация, у которой девальвированы все ценности, и могла вырасти на обломках Советской империи.

Суть полемического цитирования заключается в том, что, вступив в интертекстуальный диалог именно с классиком советской литературы, Иртеньев на небольшом текстовом пространстве сумел выразить свое резко отрицательное отношение к советскому наследию с помощью смехового снижения ранее незыблемых ценностей, используя стилистику и пафос В. Маяковского.

Интертекстуальное цитирование Иртеньевым не только поэтической формы, но и знакового для определенного времени политического лозунга, демонстрирует способность интертекстуальной стратегии служить многогранному осмыслению чужого текста: *«Сильно вы себя поистаскали, / Честно вам скажу, как Правдуроб. / Представляю, скольких вы ласкали, / Сколько рук вы знали, сколько губ. / Позабыв о личной гигиене, / Где не довелось вам побывать. / Многим вы садились на колени, / Из кровати прыгая в кровать. / Ваши егозливые натуры / Помани лишь только калачом. / Помани лишь только калачом. / С кем теперь вы, мастера культуры, / Как, кому, а главное – почему?»* [2].

И. Иртеньев впервые озвучил указанный поэтический текст в радиопроекте «Бесплатный сыр» в 2003 году. Являясь политически ориентированной, передача отражала наиболее важные события в общественной жизни. За неделю до выхода программы российская «Независимая газета» опубликовала список деятелей культуры и шоу-бизнеса, которые вступили в ряды членов современных политических партий. Публикация вызвала широкий резонанс, и стихотворение Иртеньева также явилось откликом на обсуждаемое всеми событие.

Если мы оставим без внимания цитаты в тексте, то увидим, что стихотворение само по себе выражает авторскую точку зрения и его отношение к произошедшему. Но детальный анализ интертекстуального пласта позволяет выявить более глубокий культурно-исторический контекст.

Строка – «с кем теперь вы, мастера культуры...» – является прецедентной единицей, извлеченной из статьи-памфлета М. Горького «С кем вы, мастера культуры? Ответ американским корреспондентам». В 1932 году советская газета «Правда» опубликовала статью Горького, в которой автор открыто заявлял, что буржуазия враждебна культуре. Обличительный пафос направлен на современную интеллигенцию, которая, по мнению Горького, продает свои идеалы и убеждения за удобства капиталистической жизни: «...работа интеллигенции всегда сводилась – главным образом – к делу украшения бытия буржуазии, к делу утешения богатых в пошлых горестях их жизни», – гневно писал Горький [1].

Таким образом, становится понятным, какое созвучие с содержанием статьи, написанной семьдесят лет назад, уловил Иртеньев. Однако и в данном заимствовании современному человеку должна слышаться ирония. Дело в том, что в 1917 году в обиход входит новое понятие «пролетарская культура». Пролеткульт в то время отвечал целям и задачам новой власти. Работать в этой структуре было выгодно и почетно, поскольку правящая партия нуждалась в сторонниках из среды интеллигенции и поощряла подобное участие всевозможными льготами и привилегиями.

Горький же, отстаивая свои позиции, писал о том, что только рабочий, взяв в свои руки власть, сможет открыть возможности для культурного творчества масс, то есть, обличая продажность интеллигенции буржуазии, он, по сути, призывал к укреплению культуры пролетариата, следовательно, идейно вдохновлял на сделку с правящей властью.

Поэтому, возвращаясь к Иртеньеву, мы можем сделать вывод о том, что, выбирая для заимствования в своем стихотворении именно эту цитату, автор недвусмысленно намекал на продажность и конформизм современных деятелей культуры. А проведенный ретроспективный анализ позволяет увидеть двойную иронию, которая раскрывается в контексте политической обстановки того времени, когда был создан цитируемый текст.

Помимо этого стихотворение имеет еще один интертекстуальный пласт. Размер, рифмовка, стилистическое оформление, а также наличие цитат отсылают нас к стихотворению С. Есенина «Ты меня не любишь, не жалеешь...» Стилизация под есенинский текст служит ироническим фоном, который подчеркивает парадоксальность сравнения. Неверность и непостоянство возлюбленной лирического героя Есенина совмещается в читательском сознании с теми же нравственными категориями, которые однако сопоставляются уже не с любовными переживаниями, а характеризуют сферу общественно-политических отношений. Тем самым комический эффект достигается именно за счет этой парадоксальной ассоциации: неверность женщины – неверность деятелей культуры.

Еще один пример полемики Иртеньева с идеалами прошедшей эпохи – стихотворение «В России жить не каждый может...», имеющее в своей основе пародию на культурное клише советского общества: *«В России жить не каждый может, / Законов всех она сильней, / Но каждый день, что мною прожит, / Был прожит мной и прожит в ней. / Она дана мне как награда, / За что не знаю, но дана, / И мне другой такой не надо, / Поскольку есть уже одна»* [3, 227].

В данном случае обыгрывается цитата из «Песни о Родине» классиков соцреалистического искусства – В. Лебедева-Кумача и

И. Дунаевского: *«Широка страна моя родная, / Много в ней лесов, полей и рек! / Я другой такой страны не знаю, / Где так вольно дышит человек»* [4].

«Песня о Родине» была знаковой для своей эпохи: ее знала и пела вся страна, ее мелодия использовалась в качестве позывных Всесоюзного радио – это был неформальный гимн, декларирующий процветание и благополучие советского народа. Таким образом, можно сказать, что Иртеньев цитирует не просто отдельные слова, мотив, поэтическую конструкцию, а имеет в виду всю советскую мифологию, воплощением которой и является «Песня о Родине». Только спустя многие десятилетия, рассматривая текст ретроспективно, мы понимаем, что за этим мифом стояли миллионы человеческих жизней и поломанных судеб.

Полемическая ситуация заключается в том, что лирический герой Иртеньева будто вступает в конфликт с героем «Песни...» Осознавая всю трагичную ошибочность, скрытую в бравурных стихах, герой Иртеньева, тем не менее, ничего не может сделать с тем, что он остается человеком этой страны с ее сложным прошлым и не менее сложным настоящим. И ироническая рефлексия становится единственно возможным способом примирения его с реальностью.

Таким образом, обращаясь в своей поэзии к текстам советской культуры, И. Иртеньев воспроизводит идеологические сдвиги, которые происходят в общественном сознании. В данном случае цитата, взятая из текста советской культуры, представляет собой не просто словесное извлечение, а является знаком текста благодаря тому, что за ней закреплена большая контекстуальная информация, а реминисцентное содержание принадлежит не к самой цитате как элементу текста, а всему источнику и его истории в целом. Из-за такого масштабного разрыва между планом выражения и планом содержания цитаты из текстов советской культуры в интерпретации И. Иртеньева приобретают знаковый характер и моделируют определенную культурно-историческую ситуацию.

Литература

1. Горький, М. «С кем, вы «мастера культуры?» (ответ американским корреспондентам)» / М. Горький [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.maximgorkiy.narod.ru> – Дата доступа : 21.08.2009.
2. Иртеньев, И. Сборник стихотворений / И. Иртеньев // [Электронный ресурс]. – 2000. – Режим доступа : <http://www.official-author-site.ru> – Дата доступа : 10.07.2007.
3. Иртеньев, И. Стихотворения / И. Иртеньев // Стихи не для нервных. Шаги Командоров. – М. : Эксмо, 2005. – С. 197–252.
4. Лебедев-Кумач, В. Стихотворения / В. Лебедев-Кумач // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://sovietart.narod.ru> – Дата доступа : 15.10.2008.

5. Писатели России [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [www. booksite. ru](http://www.booksite.ru) – Дата доступа : 11.07.2008.

6. Скворцов, А. Языковая и литературная игра как ведущий элемент стиля (на материале творчества А. Левина и В. Строчкова) / А. Скворцова // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [www. levin .linet. ru](http://www.levin.linet.ru) – Дата доступа : 15.12.2008.

И. Лейко (Витебск, Беларусь)

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ СОВРЕМЕННОГО СТАРШЕКЛАСНИКА

Каждый человек реализуется как личность в результате общения с людьми, в социуме. Язык создается личностью и обществом, а «личность и этнос воспроизводятся языком» [2, 101]. Речевое общение является одним из видов общения, поэтому мы можем на основании анализа языковых данных говорить о языковой личности.

Говорящая личность, вступая в коммуникативный процесс, обладает определенными языковыми характеристиками, или языковыми чертами личности, которая реализует свое вербальное поведение определенным способом, «в виде определенных речевых дискурсов» [4, 83].

Личность изучается в психологии с помощью экспериментальных данных в совокупности с языком. Введение понятия личности в лингвистику подтверждает, что язык принадлежит личности, осознающей свое место в мире, свою роль в практической деятельности и вербальном общении.

Изучение личности позволяет выявить относительно постоянные личностные характеристики. Выделяют внешние и внутренние факторы, определяющие развитие языковой личности. Изучением языковой личности занимались Ю.Н. Караулов, В.И. Карасик, С.Г. Воркачев и др.

Под языковой личностью Ю.Н. Караулов понимает «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), которые различаются а) степенью структурно-языковой сложности, б) глубиной и точностью отражения действительности, в) определенной целевой направленностью». [3, 5]. Языковая личность занимает некоторое социальное положение в обществе, где играет определенные социальные роли.

К внешним факторам, определяющим развитие языковой личности, относится состояние общества. Известно, что социальные изменения влекут за собой изменение языковой сферы. Семья, круг общения, школа, средства массовой информации, массовая культура также влияют на формирование языковой личности.

В зависимости от сочетания этих факторов выделяют типические языковые личности, одной из которых является современный старшеклассник. Изучением языковой личности старшеклассника занималась Н.В. Аниськина. Языковая личность старшеклассника находится в процессе активного формирования, прежде всего это касается развития речевой и языковой рефлексии и формирования языковой картины мира.

Изучение личности современного старшеклассника имеет свои сложности, которые в первую очередь связаны с тем, что в школе обучают современным нормам русского литературного языка, но в то же время старшеклассник реализуется как носитель определенного сленга, школьного жаргона. Он может состоять в одном из неформальных объединений, а также испытывать на себе влияние средств массовой информации, влияние иноязычной культуры. Он является погруженным в сложную, неоднозначную языковую ситуацию.

Любой молодой человек, осваивая свой родной язык, пропускает его через себя, через свои эмоции, осознавая существующие в нем связи, делая мир понятным для себя.

Личное представление о красоте языка одного молодого человека распространяется на его окружение, что объясняется и тенденциями моды. Развитие выразительности речи старшеклассника определяется самоиронией, творческим, оптимистичным подходом. Старшеклассники используют все доступные средства: искажение словесного образа, языковую игру, очень популярное в последнее время заимствование, близость слов, основанную на звучании, метафору, проникновение компьютерного жаргона, словообразовательные изменения (*the bred of siv cable, лажка, завал, слить, свалить, смыть, кликнуть, чувак, ляп, опоздун* и т.д.). Иногда даже образуют новые фразеологические обороты (*обниматься с белым другом*). Изменение языковой личности старшеклассника происходит в совокупности с формированием виртуальной картины мира, в том числе и языковой, на которую в значительной степени влияет виртуальная жизнь в пространстве Интернета.

Молодежная речь – это прежде всего устная речь, в которой важен взгляд говорящего, его интонация, отношение, которые могут снимать напряжение, создавать ситуации иронии, «подтрунивания». Записанное часто теряет специфику прозвучавшей фразы.

Речь молодежи не представляет собой закрытую и устойчивую систему, она является открытой для любых изменений и нововведений. Главное в речи – эмоция и чувство. В каждом слове, неожиданном

сочетании совмещается смысл и отношение к высказанному, дается оценка, усиливаются возможности экспрессии.

Школьники сталкиваются с проблемой выбора адекватных языковых средств в зависимости от ситуации общения, от собеседника. Не всегда это делается успешно, как показывает наблюдение. Старшеклассники используют в речи элементы разных стилей, что говорит о формировании этого навыка выбора средств. Использование бранной и табуированной лексики являются показателем неумения или нежелания воспользоваться коммуникативной свободой. Безграмотная, не этикетная речь часто служит поводом прекращения коммуникации.

О степени развития языковой личности свидетельствует развитая языковая и речевая рефлексия. Само понятие рефлексии разработано в психологии; по отношению к языку рефлексия заключается в осознанном использовании каких-либо языковых средств. О способности к рефлексии свидетельствует формирование языкового мышления, т.к. для ее становления важна «система оценок языковых и речевых явлений, которые и определяют выбор слова, синтаксической конструкции, жанра и стиля речи» [1, 4]. Речевая рефлексия – размышление над речью своей и чужой. Она проявляется в характерных вопросах, сомнениях, оценках: «Как лучше сказать?»; «А разве можно так сказать?»; «Так не говорят».

Таким образом, в становлении языковой личности старшеклассника играет огромную роль культура, социум. Новое в развитии общества непременно находит отражение в языке старшеклассника. Современный старшеклассник использует общепринятые нормы языка, систему языка и собственный стиль речи, что дает ему основания чувствовать себя полноценной языковой личностью.

Литература

1. Аниськина, Н.В. Языковая личность современного старшеклассника: дис. ... канд. филол. наук / Н.В. Аниськина. – Ярославль, 2001.
2. Дик, П.Ф. Культурология: учеб. пособие для вузов / П.Ф. Дик, Н.Ф. Дик. – Ростов н/Д.: Феникс, 2006. – 386 с.
3. Караулов, Ю.Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения / Ю.Н. Караулов. – М., 1989. – С. 3–8.
4. Романов, А.А. Оценка как способ фиксации конфликтности речевого поведения политика / А.А. Романов // Политический дискурс в России – 4 : материалы рабочего совещания. – М., 2000. – С. 83–89.

М. Лепешко (Брест, Беларусь)

МАРИНА ЦВЕТАЕВА В МОСКВЕ. ПУТЬ К ГИБЕЛИ

Город – одно из очень ярких воплощений культуры, ее изменений, взлетов, падений. С давних пор существовали паломничества. Сначала люди шли к местам священным и святым, потом – к центрам, в которых происходили важные события, вызвавшие глубокие духовные переживания или даже оказавшие влияние на ход истории.

Пастернак писал:

*О город! О сборник задач без ответов,
О ширь без решения и шифр без ключа!*

Архитектура, художественный облик города, следы его прошлого и, конечно же, судьбы тех, кто жил в городе, дают возможность лучше понять и ощутить историю, определить отношение к ней каждого человека с пробудившимся в нем самосознанием.

Марина Цветаева родилась в Москве и прожила в ней большую часть своей жизни. Она помнила Москву, ее прошлое и настоящее. Теперь Москва помнит Цветаеву.

Марина Цветаева родилась и двадцать лет (до замужества) прожила в доме № 8 в Трехпрудном переулке. Еще в 1919 году она пророчески писала о будущем:

*Со мной в руке – почти что горстка пыли
– Мои стихи! – я вижу: на ветру
Ты ищешь дом, где родилась я – или
В котором я умру.*

«...Трехпрудный переулочек, где стоял наш дом, но это был целый мир, вроде имения (НоГ), и целый психический мир – не меньше, а м[ожет] б[ыть] и больше дома Ростовых, ибо дом Ростовых плюс еще сто лет...»

М. Цветаева. Из письма к А.А. Тесковой от 20 января 1936.

С середины лета 1914 года, когда война только началась и, казалось, что она скоро закончится, Марина Цветаева, счастливая, с мужем и маленькой дочерью Ариадной стала жить в Борисоглебском переулке – в доме № 6, квартире № 3.

В этом доме созданы стихи, пьесы из цикла «Романтика», поэмы, дневники. В дом приходили друзья и знакомые Марины Цветаевой и ее мужа. Бывали здесь Бальмонт, Эренбург, Мандельштам, Тихон Чурилин, Евгений Ланн, Никодим Плущер-Сарна, поэтесса С. Парнок, князь С. Волконский, П. Антокольский, студийцы из студии Вахтангова и многие другие люди, о каждом из которых можно написать целые статьи и книги, многие из них приобрели широкую известность.

Из этой квартиры Цветаева с дочерью в 1922 году уехала за границу, когда выяснилось, что после разгрома Белой армии ее муж Сергей Яковлевич Эфрон оказался в Европе.

В 1922 году, когда Цветаева уже была за границей, Мандельштам в статье «Литературная Москва» назвал стихи Цветаевой «исторически фальшивыми», «лженародными и лжемосковскими». Трудно сейчас сказать, был ли он обижен Цветаевой, какие именно ее стихи он имел в виду, знал ли он тогда стихи, вошедшие в сборник «Лебединый стан»? Ведь было время, когда Мандельштам принимал Октябрьскую революцию и называл себя «вольным другом большевиков». Может быть, он так отнесся к стихам Цветаевой из-за того, что ему важен «шум времени» и враждебно все личное, а ценно надличное, – архитектура, музыка, классическая литература... И все это выражается у него гораздо сдержаннее, по-петербургски. Цветаевой же почти всегда и во всем важно то, что романтически взволнованно чувствует она сама.

Говоря о Марине Цветаевой в Москве, нельзя миновать ее московской встречи с Вячеславом Ивановым, который жил на Зубовском бульваре и у которого она бывала. В сборнике В. Иванова «Свет вечерний» есть стихотворение «Исповедь земле», опубликованное в день Рождества 25 декабря 1915 года в газете «Русское слово». При встрече В. Иванов передал это стихотворение Цветаевой.

15 мая 1922 года Цветаева с десятилетней дочерью Ариадной приехала в Берлин. Несмотря на то, что Берлин был тогда для русских писателей в изгнании своеобразным центром, 1 августа того же года Цветаева уехала оттуда в Чехию.

Все эти годы она не просто вспоминала родную страну, но никогда ее не забывала. Она любила Пастернака, писала о нем, о Маяковском, Есенине, о русской художнице Наталии Гончаровой, жившей когда-то в Трехпрудном переулке, восхищалась стихотворением Михаила Светлова «Гренада», дружила с философом Львом Шестовым, поддерживала хорошие отношения с Ходасевичем; в письмах к своему чешскому другу Анне Тесковой часто сравнивала Прагу с Москвой. За границей написаны и мемуарная проза Цветаевой, стихотворения, посвященные России.

Возвращаться же в Россию Цветаева не хотела.

Есть мнение, что вернуться в СССР Цветаевой пришлось из-за мужа, который, изменив своим прежним убеждениям, стал сотрудничать с НКВД. Если бы Марина Цветаева знала, что в 1937 году ее сестра была арестована, возможно, она и не отважилась бы ехать в СССР.

Семья жила под Москвой на даче в Болшеве. Улица называлась «Новый быт». Дом № 4/23.

22 июня 1941 года на улице Цветаева узнала, что началась война. 12 июля Цветаева с сыном уехала к Меркурьевой на станцию Пески в село

Черкизово. Вернулася в Москву 24 июля. Металась, не знала, на что решиться: эвакуироваться или нет. Боялась за сына, боялась ехать без друзей. В Елабугу Цветаева с сыном приехала 21 августа 1941 года. Через 10 дней – 31 августа она повесилась.

Хоронили Марину Цветаеву 2 сентября 1941 года. Никто из пришедших тогда на кладбище не запомнил не только места погребения, но даже того, в какой стороне кладбища находится могила.

I. Лесік (Брэст, Беларусь)

ХРЫСЦІЯНСКІЯ МАТЫВЫ Ё ПАЭЗІІ Р. БАРАДУЛІНА НА СУЧАСНЫМ ЭТАПЕ

Вядома, што кожны мастак у сваім жыцці праходзіць пэўную эвалюцыю. З вопытам прыходзіць больш глыбокае разуменне з’яў, падзей, якія, безумоўна, пакідаюць свой адбітак на творчасці. Мастацтва – гэта тая прастора, дзе жыве сам творца, дзе побач з ім існуюць яго перажыванні, надзеі, мары, бачанне ім свету. Усё разам гэта складае мастацкі светапогляд чалавека, які залежыць ад бачання і ўспрымання жыцця. Звычайна глыбокія перамены адбываюцца ў чалавеку, калі ў жыцці гэтаму садзейнічаюць нейкія важныя падзеі.

Адной з такіх падзей можа стаць сустрэча з Богам. Несумненна, што калі чалавек у сваёй душы сустракаецца з Ім, то ён ужо не можа застацца такім, якім быў дагэтуль. Такое спатканне для чалавека самае шчаслівае, бо тады жыццё атрымлівае свой паўнаўтварны сэнс, тады бачыцца ў звычайным незвычайнае, тады глыбей і вастрэй разумееш, што ўсё ў тваім жыцці падпарадкоўваецца Яму і даецца ад Яго.

Так сталася і з выдатным творцам нашай беларускай літаратуры – Рыгорам Іванавічам Барадзіным. Сведчаннем яго пераходу да хрысціянскага светаразумення з’яўляецца зборнік “Евангелле ад мамы” (1995). У гэтай кнізе стрыжнем вершаў становяцца тэмы і матывы біблейскіх кніг. Настрой, які ствараюць творы, – філасофскі, роздумны, меланхалічны. Таму вершы няпростыя для ўспрымання, над імі трэба думаць. Аўтар тут паўстае як хрысціянскі філосаф, прапаведнік агульначалавечай маралі. Яго лірыку з упэўненасцю можна аднесці да духоўнай. Сапраўды, вяртанне да Бога, пераасэнсаванне каштоўнасцей чалавечага жыцця паэтам змянілі яго самога і адпаведна не маглі не паўплываць на творчасць. Некаторыя яго вершы сваім павучальным дыдактызмам нават нагадваюць пропаведзі.

У апошнія дзесяцігоддзі найбольшая ўвага паэта скіравана да жанру малітвы, якая ў Р. Барадзіна вылучаецца асабліва шчырай інтанацыяй,

адкрытасцю, даверлівасцю, удзячнасцю за ўсё тое, што дае Гасподзь. Ужо ў гэтым зборніку назіраецца яскравы адыход аўтара ад савецкіх паганскіх традыцый і прыход да разумення хрысціянскіх асноў жыцця, адчування Бога як стваральніка ўсяго існага.

Кнігай духоўнай паэзіі можна назваць зборнік вершаў Рыгора Барадуліна “Ксты” (2006). У ім сабраны творы, аб’яднаныя філасофскім роздумам чалавека веруючага аб вечных пытаннях. Паэт дзеліцца сваімі поглядамі на жыццё, імкнецца спасцігнуць таямніцы ўнутранага свету чалавека, сэнс яго існавання, а над усім гэтым стаіць шчырая паэтава вера ў Бога. Аўтар імкнецца наблізіцца да Усявышняга. Кніга “Ксты” – гэта кніга-малітва, кніга-роздум, кніга-споведзь, кніга-пакаянне. Гэта гімн Богу і Маме. Варта адзначыць, што гэты зборнік быў намінаваны на Нобелеўскую прэмію, быў увогуле названы ўзорам духоўнай паэзіі, якой у беларускай літаратуры мінулага стагоддзя няшмат. У гэтай кнізе паэт працягвае працаваць над жанрам малітвы, ёсць у яго і перакладзеныя на беларускую мову вершаваныя малітвы (“Ойча наш, што ў нябёсах...”, “Багародзіца, Вечнадзева Марыя...”, “Веру ў адзінага Бога Айца...” і іншыя). Але гэта не зусім пераклады – хутчэй перастварэнні, адаптацыі малітваў “пад сябе”, свае патрэбы, з даданнем сваіх думак і памкненняў. Таму гэта перш за ўсё вершы, і толькі потым – з хрысціянскімі матывамі. Цікавымі з’яўляюцца “Псалмы Давідавы”, якія паэт таксама інтэрпрытуе па-свойму. Узяўшы за аснову розныя радочки з Псалтыра, Барадулін дае прастору для асабістых перажыванняў, выкліканых гэтымі Псалмамі.

Стварае Р. Барадулін і балады. Адзін з раздзелаў кнігі так і называецца: “Дванаццаць біблейскіх баладаў”. У аснову пакладзены сюжэты з Бібліі.

Так былое язычніцкае светаўспрыманне эвалюцыянавала ў сапраўдную хрысціянскую веру, якая напоўніла вершы творцы перапаўняючым пачуццём любові да Бога, разуменнем Яго як сапраўднай Ісціны.

Назіраючы за творчасцю Рыгора Іванавіча Барадуліна, з упэўненасцю можна гаварыць пра яго значны ўклад у беларускую літаратуру, а менавіта ў развіццё філасофска-рэлігійнага кірунку ў сучаснай беларускай паэзіі. Паэт узбагаціў нашу літаратуру новым падыходам да жанру малітвы, псалмоў. Ён прадстае перад намі як хрысціянскі філосаф, прапаведнік агульначалавечай маралі.

Шматгадовая нястомная праца Рыгора Іванавіча, шматграннасць яго таленту – сапраўдны гонар нацыянальнай літаратуры.

О. Ломовская (Брест, Беларусь)

МЕТАФОРА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ИДИОСТИЛИЯ КАЗИМЕЖА ПШЕРВЫ-ТЕТМАЙЕРА

Казимеж Пшерва-Тетмайер – один из видных представителей польского модернистского движения Молодая Польша (Młoda Polska). С. Пшебышевский, возглавлявший это течение, опубликовал в 1899 г. в журнале «*Życie*» («Жизнь») манифест «*Confiteor*», в котором объявил, что «*Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy*» [2] («Искусство не имеет никакой цели, оно цель самого себя, оно абсолют, потому что является отражением абсолюта – души»). В стремлении передать нематериальную, неуловимую жизнь души поэты часто прибегали к метафоре.

Мы исследуем роль метафоры в идиостиле К. Пшервы-Тетмайера. В нашей статье мы будем использовать собственную классификацию метафор по образам и признакам сравнения. Под образом мы понимаем предмет, с которым сравнивают (например, в метафоре *золото волос* образ сравнения – *золото*). Признак сравнения – общий признак предметов, позволяющий их уподобить друг другу (в метафоре *золото волос* это цвет). Метафоры мы делим на *антропоморфные* (образ сравнения – человек и его свойства), *зооморфные* (образ сравнения – животное, птица, пресмыкающееся), *антропо-зооморфные* (образ сравнения – как животное, так и человек), природные (образ сравнения – природные явления, объекты, материалы), бытовые (образ сравнения – предметы быта), абстрактные (образ сравнения не связан с каким-либо конкретным признаком) и культовые (образ сравнения принадлежит к сфере религии).

Практически половину метафор у К. Пшервы-Тетмайера составляют антропоморфные (38 примеров, 46 % от общего количества метафор). Они в исследуемых текстах связаны со следующими свойствами человека: состояние, настроение (*chmury biegly śpiewające* «тучи бежали поющие», *w senną noc* «в сонную ночь», *nie szal tych nocy* «не безумство тех ночей»), внешние признаки (*blada róża* «бледная роза», *mech osiwiały* «мох поседевший»), способности, возможности (*przy tobie, modrookiej* «при тебе, мудроокой»), черты характера (*melancholijne jezioro* «меланхоличное озеро»), название частей тела (*zbiegłem do stóp skalistej wysepce* «я сбегал к стопам скалистого островка»), возраст (*z starych nut* «из старых нот»), характеристика по поведению (*Pani mej duszy* «Госпожа моей души» <о девушке>).

Почти в два раза меньше абстрактных и природных метафор (19 и 15 примеров соответственно). В абстрактных метафоричность не связана с

каким-то конкретным образом и базируется, как правило, на синестезии, поэтому группы абстрактных метафор связаны с видами ощущений: визуальные (*w odmęt jesiennych, wietrznych burz* «в бездну осенних, ветреных бурь», *bezmiar żalu* «необъятность тоски»), аудиальные (*ciche rumieńce* «тихий румянец», *we wiatry zadzwoniona błusku* «в ветре зазвеневшем блеске»), тактильные (*forma krucha* «хрупкая форма»), обонятельные (*w wonną noc* «в душистую ночь»).

Природные метафоры можно разбить на следующие группы: природные явления, стихии (*w snach moich z lawy i płomienia* «в снах моих из лавы и пламени», *fale uczuć* «волны чувств»), металлы (*przy tobie, srebrzystogłosej* «при тебе, сереброголосой», *mgły srebrne* «туманы серебряные»), полудрагоценные камни (*woda szafirowo-szklanna* «вода сапфирово-стеклянная», *z kryształowej wody* «из кристальной воды»), другие вещества (*złote pajęczyny* «золотая паутина»), растения (*w ogrodzie swej dyszy* «в саду своей души»).

Примеры антропо-зооморфных, зооморфных, культовых и бытовых метафор единичны (5, 2, 2, 1 пример соответственно): *martwa głusza* «мертвая глушь», *martwota pustych mórz* «омертвление пустых морей», *skal głuchych* «скалы глухих»; *chmur rój* «туч рой», *od ryku wściekłych burz* «от рыка бешеных бурь»; *święcona miłości godzina* «священный час любви»; *grajże mi ty niewidzialna gęśli powietrzna* «играйте мне, невидимые гусли воздушные» <о мелодии ветра>.

Метафоры К. Прзерва-Тетмайера использует достаточно часто. Интересны примеры сложных по составу метафор (*przy tobie, modrookiej i srebrzystogłosej, woda szafirowo-szklanna*). Его творчество является «odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach» [2] («воссозданием жизни души во всех ее проявлениях»). На уровне метафор это проявилось в обильном использовании антропоморфных и абстрактных метафор.

Литература

1 Przerwa-Tetmajer, Kazimierz. Wiersze [Электронный ресурс] / Kazimierz Przerwa-Tetmajer. – Режим доступа : <http://przerwa-tetmajer.klp.pl/>. – Дата доступа : 03.02.2011.

2 Przybyszewski, Stanisław. Confiteor / Stanisław Przybyszewski // Projekt badawczo-naukowy. Biblioteka literatury polskiej w internecie [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://literat.ug.edu.pl/stachp/001.htm>. – Дата доступа : 12.02.2011.

В. Лыбка (Брэст, Беларусь)

ТВОРЫ ЗОСЬКІ ВЕРАС У ПАЧАТКОВАЙ ШКОЛЕ

Зоська Верас (сапр. Людвіка Антонаўна Сівіцкая, па мужы Войцік, 30.09.1892–8.10.1991) – беларуская дзіцячая пісьменніца, публіцыст, мемуарыст, выдавец, грамадска-культурная дзяячка. Вядомай на Беларусі стала пасля публікацыі ў 1967 годзе на старонках газеты “Літаратура і мастацтва” сваіх выдатных успамінаў пра Максіма Багдановіча, хоць на ніве беларускага нацыянальнага адраджэння шчыравала з пачатку ХХ стагоддзя, праводзячы шырокую культурна-асветную работу [1]. Адаючы належную ролю адукацыі і выхаванню, Зоська Верас шмат клапацілася пра дзяцей. Працуючы ў Мінскім адзеле Беларускага таварыства дапамогі пацярпелым ад вайны, разам з іншымі ўдзельнікамі нацыянальна-культурнага руху арганізавала ў Мінску прытулак для дзяцей-сірот і была яго загадчыцай; пазней, ужо ў Вільні, заснавала і выдавала на беларускай мове дзіцячыя ілюстраваныя часопісы “Заранка” (1927–1931) і “Пралескі” (у 1934–1935 гг.), на старонках якіх друкавала і свае вершы і апавяданні для дзяцей; перакладала для дзяцей з украінскай і рускай моў. У 1985 годзе выйшла адзіная мастацкая кніга пісьменніцы “Каласкі”, якую яна таксама прысвяціла дзецям [2]. Кнігу склалі вершаваныя і праязічныя творы, напісаныя на пачатку ХХ ст., у 20-я і 30-я гады. Сучасныя малодшыя школьнікі таксама маюць магчымасць далучыцца да творчай спадчыны Зоські Верас. Згодна з праграмай, на ўроках літаратурнага чытання ў 2-м і 3-м класах вывучаюцца вершы “Сонца свеціць...”, “Чароўны край” і праязічныя творы розных жанравых формаў “Чараўніца”, “Птушыная елка”, “Прышла вясна”, “Амяла”.

Верш “Чароўны край” – паэтычнае падарожжа ў навакольны свет, арганізаванае мамай для маленькага сына з мэтай пазнання багацця і красы роднай прыроды. Створаныя ў пачатку верша з дапамогай моўных сродкаў (пяшчотны зварот, словы з памяншальна-ласкальнымі суфіксамі, эмацыянальная лексіка са станоўчай ацэнкай) натуральныя ў зносінах маці і дзіцяці шчырасць, даверлівасць, эмацыянальная знітанасць, імкненне зацікавіць настройваюць дзіцячую душу на ўспрыманне незвычайнай прыгажосці і гармоніі. Перад хлопчыкам адна за адной паўстаюць разнастайныя карціны беларускай прыроды. Пададзеныя ярка, наглядна-вобразна, з выкарыстаннем казачных элементаў, яны не могуць не зачараваць маленькую даверлівую душу. Прапанаванае пад канец верша пытанне-заданне “*Чаго яны [вербы] плачуць? Ты сэрцам згадай...*” і разлічанае на тое, каб пачуць водгук дзіцяці на ўбачанае.

Тэматычна і эмацыянальна блізкі дзецям прасякнуты радасна-бадзёрым настроем верш “Сонца свеціць...”. У марозны іскрыста-сонечны

дзень так цудоўна з'ехаць на саначках з гары! “...гараць вочкі, // сэрца б'ецца”, – так метафарычна акрэслівае З. Верас добра знаёмае дзецям, не раз перажытае імі пачуццё.

Да разумення супярэчлівасці жыццёвых з'яў рыхтуе З. Верас юнага чытача ў казцы “Чараўніца”, прысвечанай штогодняй госці з далёкай поўначы Зіме. Зіма паўстае ў любімым дзецьмі вобразе Чараўніцы, праўда, “хоць прыгожай, ды бязлітаснай”. Ідэйнаму зместу казкі адпавядае яе моўная арганізацыя. Насычанасць мовы эпітэтамі і метафарами, інверсійны парадак галоўных членаў сказа ствараюць лірычную ўсхваляванасць, а паралельныя сінтаксічныя канструкцыі, інверсія азначэнняў надаюць казцы эпічную няспешнасць, што прымушае заўважаць кожнае слова і ўдумвацца ў яго.

У апавяданні “Птушыная елка” пісьменніца расказвае пра дзіцячую дапамогу птушкам у галодна-халодную для іх зімовую пару. Неназойліва, праз здольнасць хлопчыкаў суперажываць, праяўленую імі ініцыятыву, апісанне паводзін безабаронных птушак і эмацыянальную перадачу іх “унутранага” стану, сцвярджаецца думка аб неабходнасці дзейснай любові да ўсяго жывога на зямлі. Глыбокі філасофскі падтэкст мае апавяданне “Прышла вясна”. Бацька, як чалавек з жыццёвым вопытам, спрабуе давесці свайму малому сыну ідэю абавязковага, запраграмаванага прыродай аднаўлення жыцця.

З цікавасцю чытаецца вучнямі пазнавальны артыкул “Амяля”, прысвечаны апісанню дзіўнай расліны амялы. З. Верас не толькі знаёміць дзяцей з незвычайным месцам росту гэтай расліны, яе знешнім выглядам, спосабам жыцця, асаблівасцямі размнажэння, але і расказвае пра неадзначнае стаўленне да яе з боку людзей. Расліна-паразіт, яна прыносіць і карысць людзям.

Распавядаючы, такім чынам, пра звычайныя на першы погляд рэчы – адметныя праявы беларускай прыроды, працоўную дзейнасць дарослых і заняткі дзяцей у розныя поры года, – З. Верас адкрывае юным чытачам шматстайнасць і характэрнае навакольнага свету, гарманічную ўладкаванасць прыроды, далучае іх да элементарнай філасофіі жыцця, спрыяе сацыялізацыі маленькага чалавека, выяўляючы пры гэтым талент і пісьменніка, і педагога, які тонка разумее дзіцячую душу, яе памкненні і жаданні. Высокамастацкія творы гуманістычнай накіраванасці развіваюць у сучаснага малодшага школьніка назіральнасць, эстэтычныя пачуцці, вучаць спазнаваць радасць ад тварэння добра.

Літаратура

1. Беларускія пісьменнікі : біябіяграфічны слоўнік: у 6 т. – Мінск : БелЭн, 1993. – Т. 2. – С. 9–11.
2. Верас, З. Каласкі : вершы, апавяданні / З. Верас. – Мінск : Юнацтва, 1985. – 64 с.

Ю. Лындова (Брест, Беларусь)

РАССКАЗЫ О.А. ЖДАНА: ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЯ

Сегодня возрастает интерес к такому уникальному явлению в современном литературном процессе, как русскоязычная литература Беларуси. Олег Алексеевич Ждан (Пушкин) принадлежит к русскоязычным писателям. Его произведения включены в программу по русской литературе для общеобразовательных школ с русским и белорусским языками обучения Республики Беларусь.

Пристальное внимание к жизни обыкновенных людей, к их будням и праздникам, чаяниям и стремлениям дали необходимый материал, запас жизненных впечатлений для повестей и рассказов Ждана, опубликованных в различных журналах и в первом сборнике «Во время прощания». Вторая книга писателя – «В гостях и дома» в данной статье является основным источником нашего исследования. Его содержание составляют рассказы «Европа – Азия», «Окна чужого дома», «Семейный альбом», «Путешествие», «Мамтя Томтя», «Заботы».

В вышеуказанных произведениях писатель показал повседневную жизнь двух поколений 70-х годов: представители молодого поколения послевоенного времени и поколение, опаленное пламенем партизанской борьбы белорусского народа против немецко-фашистских захватчиков. В каждом из рассказов встречаются два поколения, чаще «матери и дети», которые живут в одно время, но воспринимают жизнь по-разному.

В прозе писателя условно выделим несколько женских типов: оптимистка, пессимистка, мечтательница, «подпольный» человек.

Так, в «Окнах чужого дома» рассказчик описывает жизнь двух беженок – Юльки и Клавы, отставших от потока в первый год войны. У обеих дети 6–7 лет, мужья ушли на войну... Вдвоем влачили нищенское существование во время оккупации.

Беженки различны по характеру, из-за чего между ними возникали частые конфликты, которые быстро угасали. Юлька – оптимистка, крепка телосложением, способна выполнить тяжелую мужскую работу, что обеспечивало небольшой заработок, «работала на них» [1, 126] (немецких офицеров. – Ю.Л.) посудницей в столовой. Клава – противоположность первой, всегда полна зависти за проворство «курвы немецкой» (так в ярости называла она Юльку. – Ю.Л.).

Автор представил два типа женщин, поставленных в одинаковые условия, показал их судьбы на протяжении десяти послевоенных лет. Героини перенимают друг от друга некоторые черты. Юлька, обладающая жизненной энергией, борющаяся за существование, несмотря на суровую

действительность, старается с юмором и улыбкой отвечать на колкости в свой адрес. Но самое главное – она не позволяет себе упасть на дно, стать на скользкий путь «падшей» женщины. Но в конечном итоге ее энтузиазм гаснет: «Нет, Юлька, сказала себе насмешливо. – Посмешила ты людей в свое времечко. Теперь годы не те» [1, 141]. Клава – ворчунья, слаба, непредприимчива, в конце рассказа продолжает брошенное подругой дело: строительство печи и перестройку дома.

К типу мечтательницы принадлежит главная героиня рассказа «Мамтя Томтя». Это молодая девушка, для которой двадцать семь лет – «это, пожалуй, слишком для незамужней женщины» [1, 203]. Томтя однолюбка, но ее избранник не спешит с предложением, а, может, и вовсе не собирается предлагать замужество.

Две другие сестры – Клава и Галя похожи своей легкомысленностью. У Клавы есть дочь и муж, который сидит за драку: «Сперва поплакала, письма писала... а потом как-то пришла веселая... Но через месяц кавалер ее сделал крутой поворот» [1, 204]. Галя «работает в магазине, на виду, каждый день свидания, какие-то жуки с пейсами дерутся из-за нее, как коты» [1, 205].

В произведениях Ждана наличествуют и традиционные для русской литературы типы: «маленький» и «подпольный» человек. Тип «маленького» человека дан в «Мамте Томте»: отец, глава семейства, который «был и не был» [1, 208]. После войны устроился на работу, попался несколько раз на краже, сидел, вернулся домой стариком... «задерживались кто где – стыдились... а потом исчез, как никогда не было» [1, 209].

В этом же рассказе представлен и тип «подпольного» человека. Это Циля, верная подруга главной героини, одноклассница, но очень закоплексованная. Циля «умница, добрая, но некрасивая – страх один. Обратится кто-нибудь, а она молчит... а если обернется, то со страхом, почти с ужасом» [1, 218].

Образная система в рассказах художника слова сведена к нескольким характеристикам. Это практически безмолвный образ матери-примирительницы. В рассказах «Европа – Азия», «Семейный альбом», «Мамтя Томтя» это образ второго плана. Но в «Семейном альбоме», например, о главной героине – получателе писем – становится известно только благодаря пишущим к ней. Читателю открываются разные ее ипостаси: любящая мать, свекровь, заботливая сестра, соседка. Главная героиня объединяет вокруг себя родных, укрепляя семейные узы.

Таким образом, типология героя в рассказах О. Ждана довольно разнообразна. Чувствуется влияние среды, окружающей обстановки на сознание и поведение героев молодого поколения 70-х: кто-то стремится

идти в ногу со временем – строить коммунизм, вкладывать свои силы в общее дело, другие пассивно укоренились на одном месте и занимаются накопительством. Все типы, образы, среди которых преимущественно женские, реалистичны, каждый персонаж показан в контексте времени, в различных обстоятельствах.

Литература

1. Ждан, О.А. В гостях и дома / О.А. Ждан. – М. : Сов. писатель, 1977.

Т. Ляшук (Брэст, Беларусь)

КАНЦЭПТ КАМЕНЬ: ЛІНГВАКУЛЬТУРАЛАГІЧНЫ ЗМЕСТ

У сучаснай мове слова камень мае наступныя значэнні: ‘цвёрдая горная парода ў выглядзе суцэльнай масы або асобных кавалкаў’; ‘асобны кавалак такой пароды’; ‘цвёрдыя саляныя і іншыя ўтварэнні ў некаторых унутраных органах’. У старабеларускай мовы гэтае слова мела значэнні: ‘камень’; ‘каштоўны камень’; ‘скала, гара’; перан. ‘аснова, апора, цвярдзіння’, а таксама ўжывалася як назва надмагільнай пліты і як назва хваробы.

Трэба адзначыць, што ў старажытнасці слова камень выступала як адзінка масы сыпкіх рэчываў і штучных тавараў. У сістэме меры ВКЛ – 1 камень = 40 фунтам = 14, 996 кг.

У народнай свядомасці камень мае і сімвальнае значэнне. Уяўленне аб зямлі змянялася на працягу многіх стагоддзяў. У свядомасці старажытных славянаў зямля – жывая з’ява, травы і лес – яе валасы, скалы і камяні – яе косці, рэкі і мора – яе кроў, а суша – цела. Таму народныя ўяўленні аб магічных здольнасцях камянёў заснаваныя на спецыфіцы ягоных фізічных якасцяў (важкасць, цвёрдасць) і разнастайнасці формаў (гладкі, шурпаты, маленькі, вялікі ды інш.). Апошняя акалічнасць ляжыць у аснове меркаванняў аб здольнасці каменя расці. Паводле легенды, у міфалагічныя часы, калі Бог (Божая Маці) хадзіў па зямлі, камяні вырасталі памерамі з хату, але пасля таго, як Бог збіў нагу аб камяні і пракляў іх, яны перасталі расці ці «растуць, але памалу». Магчыма, на падставе гэтага з’явіўся фразеалагізм *камень спатыкнення* ‘значная перашкода, з якой сутыкаецца хто-небудзь у якой-небудзь справе’.

У беларускіх замовах камень выступаў як сімвалічны цэнтр сусвету, «падмурак» Сусветнага дрэва. Прыгадаем тут фразеалагізмы *як за каменнай сцяной* ‘пад надзейнай аховай каго-небудзь, спакойна’, *як на каменную сцяну* ‘поўнасьцю, цалкам спадзявацца на каго-небудзь’.

Гладкасць каменю ў адрозненне ад яго цвёрдасці, як правіла, трактавалася негатыўна. Важкасць каменю асацыіруецца з цяжкасцямі ў

жышці: убачыць камень у сне – да цяжкага жыцця. Магчыма таму з’явіліся наступныя народныя выслоўі: *насіць камень за пазухай* ‘затойваць злосць, быць гатовым зрабіць што-небудзь дрэннае каму-небудзь’; *камень на сэрцы* ‘хто-небудзь адчувае душэўны цяжар’; *як камень з плеч зваліўся* ‘хто-небудзь адчуў палёжку, пазбавіўся ад клопатаў, перажыванняў’. З другога боку, важкасць каменю (як антытэзы бязважкасці, пустаце) мела пазітыўнае значэнне. Каб павялічыць надоі ад сваіх *кароў* за кошт суседскіх, трэба было з суседскага гарода скрасці *дзеваць* камянёў і выкіпяціць імі збанок з-пад малака.

А. Максімчык (Брэст, Беларусь)

ПРАБЛЕМАТЫКА І АДМЕТНАСЦЬ ЖАНРАВАЙ ФОРМЫ РАМАНА “НЕРУШ” В. КАЗЬКО

Проза В. Казько вызначаецца тэматычнай і жанравай разнастайнасцю. Стылю пісьменніка характэрна пэўнае адзінства, якое выяўляецца ў заглыбленай філасафічнасці і драматызме твораў, майстэрскім выкарыстаннем метаду псіхалагічнага аналізу і сімволіка-алегарычнай умоўнасці.

У рамане “Неруш” (напісаны ў 1981 годзе) прэзаік адлюстраваная тыя жахлівыя пераўтварэнні прыроды, што адбыліся пасля правядзення меліярацыі, якія В. Казько ўбачыў на свае вочы, калі быў на Палессі. Пачынаўся твор як кінафільм, што атрымаў назву “Паводка” (зняты рэжысёрам В. Чацверыковым). Але вялікая колькасць праўды, якая засталася па-за кадрам, прымусіла В. Казько сесці за раман, бо гэта дазваляла сказаць больш, сказаць, што адбылося не толькі знішчэнне прыроды, а і беларуса, беларускасці. “Прыродзе, акрамя чалавека, ніхто і нішто не супярэчыць” – такая думка выпявае ў свядомасці цэнтральнага персанажа Мацвея Роўды. Княжбор, які здаваўся раем зямным, можа абярнуцца і пеклам, калі антаганізм паміж чалавекам і прыродай пераўзыдзе пакладзеныя яму межы. Так і здараецца ў творы, калі ў выніку варварскай меліярацыі вёску знішчае паводка.

Раман “Неруш” В. Казько – яшчэ адзін прыклад пісьменніка з моцна развітым пачуццём свайго месца на роднай зямлі. Не толькі месца нараджэння і першых гадоў дзяцінства, але і месца прыцягнення да роднай зямлі. Для беларускага аўтара галоўным аб’ектам з’яўляюцца тыя, хто прымае рашэнне пра змяненне прыроды. Віктар Казько б’е трывогу ў сувязі з тым, што непрадуманае ўмяшанне чалавека ў жыццё прыроды прыводзіць да драматычных наступстваў. Ён прымушае чытачоў

задумацца, ці мае права чалавек умешвацца ў працэсы прыроды. На думку пісьменніка, усякае пераўтварэнне прыроды павінна грунтавацца на навуковым разуменні біялагічных законаў. “Неруш” мае ў сабе элементы светаадчування трывогі за будучыню Палесся, прадчуванне катастрофы. У рамане катастрофа прадбачыцца ў будучыні.

Непрадуманае ўмяшэнне чалавека ў прыродныя працэсы прывяло да таго, што ў многіх месцах Палесся амаль цалкам знік лес. Так, у Княжборы, дзе адбываюцца падзеі, апісаныя ў рамане “Неруш”, за адну вясну і за адно лета знікла ўсё: высеклі дубы, прапалі і грыбы. У бяdotным становішчы апынуліся звыры і птушкі. Палескія буслы вымушаны былі пакінуць свае родныя месцы.

У рамане “Неруш”, дзе ўсё жывое і далучана да свету чалавека, ёсць міфалагічныя вобразы Вадзянога быка, Жалезнага чалавека, Галоскі-Галасніцы. Менавіта яны ўваходзяць у той неруш, які складае аснову жыцця Палесся. І таму няма нічога дзіўнага, што за парушэнне нерушу Мацвея Роўду судзіць Жалезны чалавек.

Шэраг важных пытанняў паставіла жыццё перад гэтым героем: як накарміць хлебам аднавяскоўцаў, дзе ўзяць зямлі, каб вырасціць яго. Карэнны паляшук пачынае змагацца з балотам толькі з высакародных імкненняў: хоча палепшыць жыццё землякоў, вырваць іх з-пад улады балот, даць ім больш добрай, урадлівай зямлі. Усе яго клопаты і хваляванні былі аб гэтым. Такое рашэнне здаецца пазіцыяй па-сапраўднаму высакароднай і неабходнай. Герой быў перакананы, што служыць найвышэйшай праўдзе, найвышэйшай мэце – накарміць людзей, даць ім хлеб. Аднак менавіта ў гэтым і хаваецца самападман, бо нельга лічыць найвышэйшай мэтай тое, што з’яўляецца толькі сродкам яе дасягнення. А сапраўдная мэта – гэта выхаванне чалавека, творцы і гаспадара.

Такім чынам, раман “Неруш” з яго прыўзнятым фальклорна-рамантычным стылем, незвычайнымі алегорыямі, выключнай адухаўлёнасцю вобразна-прыроднага свету дае чытачу, не зважаючы ні на што, адчуванне гарманічнасці, дасканаласці і разумнасці свету, прыроды, жыцця. Тут усё збалансавана, моцна звязана, узаемапераплецена. І тая ж адвечная твань, багна, балота, аказваецца, можа быць не толькі нечым варожым, небяспечным для чалавека, але і вельмі патрэбным яму. Княжборцы ў многім захавалі лепшыя ўласцівыя палешуку з часоў мінулага якасці. Тут і паляшучкая дыпламатычнасць, і хітраватасць коласаўскіх дзядоў і бабуль, тут і выключная працавітасць, прывязанасць да сваіх каранёў, як у герояў І. Мележа, тут і абсалютнае, да самазабыцця, растварэнне ў свеце навакольнага, прыроднага жыцця.

Раман завяршаецца ўражлівым апісаннем катастрофы – чорнай пылавай буры, якой адпомсціла Палессю за гвалт над сабой.

Д. Мальцава (Гомель, Беларусь)

АРГАНІЗАЦЫЯ ПРАСТОРЫ Ў ГАРАДСКІМ ПАЭТЫЧНЫМ ТЭКСЦЕ А. ГЛОБУСА, Л. ДРАНЬКО-МАЙСЮКА, Л. РУБЛЕЎСКОЙ

Распаўсюджаная ў сучаснай беларускай лірыцы з’ява так званая гарадскога тэксту звязана памкненнем стварыць спецыфічную ўрбаністычную прастору, насычаную адмысловымі вобразамі і топасамі, якія і робяць гэтую прастору лакальнай, замкнёнай. Як слушна зазначыў В. Акудовіч, “...для ранейшага беларускага пісьменства літаратура пра горад – гэта спроба засвоіць лад гарадскога побыту і мыслення праз моўныя сродкі і этычны кодэкс вясковай культуры. А насамрэч гарадская літаратура – гэта такі тып вобразнасці, які сфарміраваны рэаліямі гарадскога існавання і вывераны сістэмай уласных эстэтычных і этычных каардынатаў” [1, 254]. Менавіта гэтым і цікавы гарадскі пейзаж: адлюстроўваючы ментальную карціну свету, ён дэманструе і культуралагічныя прыярытэты аўтара.

Вектар-накірунак гэтай прасторы ў лірычным вершы звычайна вызначаюць як вертыкальны, што вынікае з наяўнасці канфлікту ідэальнага з рэальным, прыроды з антрапагенным ландшафтам, дзейснага з пасіўным. Вельмі неадназначныя ўяўленні пра катэгорыі “прыгожае” і “агіднае” ў гарадскім тэксце, што выяўляецца ў традыцыйным супастаўленні горада акаляючаму свету, як у прасторы, так і ў часе. Пры гэтым кожны з сучасных аўтараў арыгінальна ацэньвае ўрбаністычную прастору, кіруючыся сваімі эстэтычнымі, этычнымі, культурнымі прыярытэтамі. Зыходзячы з гэтага, вобразы, каларыстыка, арганізацыя прасторы ў беларускіх гарадскіх паэтычных тэкстаў істотна адрозніваюцца.

Так, у зборніку “Парк” А. Глобуса гарадская прастора ўяўляецца цалкам прыдатнай для нармальнага жыцця чалавека. Лініі горада, па словах аўтара, – “перспектыўныя лініі” (“На прыпынку”). І хоць усё навокал патанае ў шэрані, “жыццё мікрараёнаў забыталася ў бітумнай смале” [2, 22] (“Горад”), будынкi пахнуць глеем, паэт выяўляе гэта як адзнаку часу. Лірычны герой А. Глобуса арганічна пачуваецца заціснутым сярод велічных гмахаў у вірлівым жыцці.

Насуперак распаўсюджанаму ў вершах такога характару хранатопу прастора ў гарадскім паэтычным тэксце А. Глобуса ў першую чаргу размяшчаецца гарызантальна. Горад пераплятаюць шматлікія лініі – лініі праспектаў, трамвайныя рэльсы, – ён уяўляецца паэту “асфальтаваным морам” (“Вяртанне”). У згаданых лірычных тэкстах гарызанталь абазначае не толькі прасторавае разгортванне, але і характарызуе спосаб узаемаадносін чалавека з рэальнасцю, адсутнасць псіхалагічных

канфліктаў лірычнага героя з горадам як сацыяльнай з’явай. Суб’ект пачуваецца натуральна і ўтульна ва ўрбаністычнай прасторы і не хавае свайго захаплення горадам:

Мне падабаецца: мікрараён –
Жалезны дух у канструктыўным целе,
Дзіцячы пляц і школьны стадыён...

Мне падабаюцца шурпатыя панелі [2, 88].

Цікавым падаецца і каларыстыка, выкарыстаная А. Глобусам у стварэнні ўрбаністычнай прасторы, і тыя вобразы, што ён стварае. Найперш маюцца на ўвазе метабалы, заснаваныя на сумяшчэнні жывога і нежывога, прыроды і навукі: “неба магазінна-пластмасаванавае”, “самалётна-дзюралева-сіняе” [2, 78] (“Новае неба”), “паралонавыя аблогі” [2, 79] (“Шпацыр”), “крыклівыя гмахі” [2, 85] (“Гарадскі вецер”). Фарбы таксама вельмі экспрэсіўныя, вагаюцца ад шэрага і чорнага да ўльтрамарыну, ружовага, вогненнага, глянцавага, густа-вішнёвага.

Лірыцы Л. Дранько-Майсюка ўласціва іншая спецыфічная форма адлюстравання ўрбаністычнай прасторы. Гарадскія пейзажы ў творчасці паэта часцей другарадныя, звязаныя з тэмай кахання. Калі ў А. Глобуса горад “тэхнагенна-рэальны”, то ў Л. Дранько-Майсюка – “ідэлічна-ідэальны”. Прастора яго вершаў напоўненая ціхім смуткам, “одумам астральным” [3, 47]. Горад ва ўяўленні лірычнага героя набывае амаль пастаральныя прыкметы, магчыма, таму, што родны паэту Давыд-Гарадок патанае ў кветках, вобразы якіх неаднаразова сустракаюцца ў творах, і звязваецца з культам каханай жанчыны. Падобнае ўспрыманне паэт пераносіць і на сталічныя рэаліі.

Прастора ва ўрбаністычным тэксце Л. Дранько-Майсюка характарызуецца лакальнасцю, можа абмяжоўвацца толькі адной вуліцай (“Нам да Марыі Магдалены па Старавіленскай ісці”, “Пра вуліцу Уманскага хто б ведаў...” і інш.). Вуліцы могуць набываць і “ідэальныя назвы”, якія асветлены святлом кахання (“На вуліцы першага пацалунку...”). Гарадская прастора лірыкі Л. Дранько-Майсюка нагадвае амаль біблейскі Эдэм, дзе ў засені садоў можна знайсці прахалоду, а наўкол буяюць кветкі.

Каларыстыка і вобразы, што выкарыстаны паэтам пры стварэнні гарадской прасторы, кардынальна адрозніваюцца ад згаданых намі ў А. Глобуса. У Л. Дранько-Майсюка – ціхая, кветкавая гама без напружання і дысгарманічнай экспрэсіі.

Ва ўрбаністычнай паэзіі Л. Рублеўскай моцная гістарычная плынь, выразна выяўлены матыў памяці. Паэтка ўспрымае горад як цэнтр захавання духоўнасці, нацыянальнай традыцыі і культуры. Сілай фантазіі аўтаркі панэльныя сцены “хрушчовак” ператвараюцца ў сцены каменнага

замка, зямля пад якімі захоўвае ў сабе старажытныя таямніцы, назапашаныя мільёнамі гадоў.

Часта горад у паэткі паўстае шэрым, бязрадасным, напоўненым асабістымі людскімі трагедыямі, да якіх іншыя застаюцца глухімі. Чалавек тут можа разлічваць толькі на свае сілы:

Быццам неба асенняе, шэры.
Тут за сценамі шэрых дамоў,
За кулісамі вечных трагедый
Адлятаюць самотныя зноў,
І нічога не чуюць суседзі [5, 39].

(“Гэта – горад карынфскіх калон...”)

У гэтым сэнсе выразнымі дэталямі ва ўрбаністычных вершах Л. Рублеўскай паўстае і гарадская сметніца, і крамы магазінаў, за якімі – улада брудных грошаў, і пляшкі, напоўненыя “жывой” вадой, якую разліваюць за пэўную плату ў барах і рэстаранах. Назіраючы за бяспамяцтвам, “царствам нематы”, якія пануюць у сучасным грамадстве, паэтка вяртаецца да тэмы мінулага, узнаўляючы вобразы замкаў і вежаў. У гэтым і адметнасць арганізацыі прасторы ў гарадскім паэтычным тэксце Л. Рублеўскай.

Такім чынам, адлюстраванне прасторы ў сучаснай ўрбаністычнай лірыцы вагаецца ад надзвычай “рэальнага”, выпісанага ў экспрэсіўных фарбах і з дапамогай вобразаў-метабал, заснаваных на спалучэнні тэхнічнага і біялагічнага, горада ў вершах А. Глобуса да “ідэальнага”, амаль пастаральнага, горада ў лірыцы Л. Дранько-Майсюка, а таксама сімвала захавання памяці – “места” ў гістарычным антуражы Л. Рублеўскай. Усе згадагыя аўтары даводзяць, што горад – натуральны асяродак чалавечага існавання, тым самым пацвярджаючы думку, што гэта проста вялікі шанец для айчыннай культуры, што цяпер беларускамоўныя паэты нараджаюцца сярод вертыкаляў горада.

Літаратура

1. Акудовіч, В. Разбурыць Парыж [Тэкст] / В. Акудовіч. – Мінск : Логвінаў, 2004. – 298 с.
2. Глобус, А. Парк [Тэкст] / А. Глобус. – Мінск : Маст. літ., 1988. – 94 с.
3. Дранько-Майсюк, Л. Акропаль [Тэкст] / Л. Дранько-Майсюк. – Мінск : Маст. літ., 1994. – 190 с.
4. Рублеўская, Л. Крокі па старых лесвіцах [Тэкст] / Л. Рублеўская. – Мінск, Выдавецтва ЦК КП Беларусі, 1990. – 48 с.
5. Рублеўская, Л. Балаган [Тэкст] / Л. Рублеўская. – Полацк-Менск, 2000. – 56 с.

Ю. Маляр (Брест, Беларусь)

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ (на примере Германии)

Ситуация с русским языком в Германии, несмотря на постоянное сокращение численности изучающих его в последние 10–12 лет, остается достаточно благоприятной.

По оценочным данным, русским языком в той или иной степени владеют около 6 млн. человек, в т.ч. более 3 млн. – выходцы из республик бывшего СССР. Русскоязычная диаспора в Германии уступает по численности лишь местной турецкой и значительно превосходит русскую диаспору в таких странах, как США (1,3 млн.) и Израиль (1,1 млн.). Общее же число лиц, говорящих в Германии на русском языке, превосходит население таких государств, как Дания, Норвегия, Финляндия, Хорватия, Словения или Словакия. Большинство коренного населения ФРГ, знающего русский язык, – граждане бывшей ГДР, где обучение русскому являлось обязательным с 5-го класса средней школы и было широко распространено в вузах. Вместе с тем именно за счет восточных земель ФРГ происходит сокращение общего числа изучающих русский язык, тогда как число изучающих русский в западных землях остается достаточно стабильным. Какая-либо официальная статистика на этот счет отсутствует.

По общему числу изучающих (200–210 тыс. человек) русский язык занимает в Германии третье место после английского и французского, опережая испанский. Динамика численности изучающих русский в средних учебных заведениях (школах и гимназиях) имеет ярко выраженную тенденцию к снижению: если в 1995 году его изучали свыше 400 тыс. школьников, то в 2000 году – 180 тыс., а по предварительным данным за 2002 год – 168 тыс.

Число студентов-филологов за этот же период сократилось с 15 до 10 тыс. (всего в Германии насчитывается свыше 30 вузов, где русский язык изучают в рамках дисциплин «Славистика» и «Славянская филология»). Вместе с тем за последние 3 года прослеживается достаточно устойчивая тенденция к увеличению численности изучающих русский язык на нефилологических факультетах – юридических, экономических, медицинских, естественнонаучных в качестве второго или третьего иностранного языка (таких студентов насчитывается свыше 10 тыс.). Стабильным остается число изучающих русский на различного рода курсах и в «народных вузах» (вечерняя форма обучения для взрослых) – порядка 3 тыс. человек.

Распространению русского языка в Германии способствовало проведение во всех федеральных землях ФРГ и субъектах Российской Федерации в конце 2001– начале 2002 годов первой в истории двусторонних отношений совместной олимпиады по русскому и немецкому языкам среди студентов и школьников. Её финал состоялся 11–18 мая 2002 года в Москве и Берлине в рамках российско-германского молодежного форума «Вместе в XXI век». Участники форума и финала олимпиады (по 140 человек от каждой стороны) были приняты высшими руководителями России и Германии, а сама олимпиада проходила под личным патронатом супруг Президента Российской Федерации Л.А. Путиной и Канцлера ФРГ Д. Шрёдер-Кёпф. Проведение форума и олимпиады дало возможность филологам России и Германии обменяться опытом работы, способствовало обогащению культур двух стран, стимулировало появление новых интересных проектов в области пропаганды и изучения русского и немецкого языков в Германии и России. Кроме того, 15 ноября в Марбурге состоялось празднование 40-летия со дня основания Немецкой ассоциации преподавателей русского языка и литературы (НАПРЯЛ, в прошлом – Федеральная ассоциация преподавателей и друзей русского языка), в котором приняла участие Л.А. Путина во главе представительной делегации из России.

Эта ассоциация является ведущим в Германии объединением преподавателей русского языка, насчитывающим до 1400 членов по всей Германии. Заметную роль в продвижении русского языка и русской культуры играют активно работающие в Германии общественные организации, объединяющие в своих рядах как российских соотечественников, так и немцев, не обязательно владеющих русским языком (Германское общество им. А.С. Пушкина (Бонн), Германское общество им. Ф.М. Достоевского (Баден-Баден), Общество им. И.С. Тургенева (Баден-Баден), Общество им. П.И. Чайковского (Франкфурт-на-Майне), Международное общество «Екатерина Великая» (Цербст), Общество им. Марии Павловны (Веймар), Берлинское общество друзей народов России, Центр русской культуры «Мир» (Мюнхен) и др.).

В вузовской системе русский язык преподается главным образом в рамках дисциплины «Славянская филология» или «Славистика», предметом которой является научное и практическое изучение языков славянских народов, их литератур и культур с учетом исторических и страноведческих аспектов. Студенты-слависты по традиции изучают от двух до трех славянских языков (с различной степенью интенсивности). При этом русский, как правило, считается первым языком, особенно если главный предмет – восточнославянская филология, которой занимается большинство студентов (у полонистов это, соответственно, польский, у

богемистов – чешский и т.д., но и они обыкновенно берут русский язык как второй). Так как многие студенты-слависты или русисты и теперь ещё поступают в университет с небольшим или даже с нулевым знанием языка, они в течение одного, а в некоторых институтах славистики – двух семестров проходят подготовительные курсы русского языка (т. наз. Propädeutika), рассчитанные на 16 часов занятий в неделю, что составляет в общей сложности до 448 часов по истечении двух семестров.

В общеобразовательных школах Германии русский язык изучается как обязательный предмет (в частности, в большинстве Вальдорфских школ, где этот предмет охватывает всю начальную ступень обучения), как обязательный предмет по выбору или как факультативный предмет. «Ассоциация преподавателей русского языка в Германии» проводит активную деятельность для того, чтобы повышать в школах интерес к русскому языку. В этом она получает поддержку других общественных сил. Следует отметить, что массовая эмиграция из стран СНГ в Германию в 1990-е гг. привела к распространению среди некоторых эмигрантов этой волны особого подъязыка и субкультуры.

Ребенок, пришедший в русскую школу, является носителем как минимум двух языков. Наряду с миром, описываемым родным языком, для него существует другой мир, в котором и о котором он говорит на другом языке. И этот другой мир и другой язык ребенок зачастую знает гораздо лучше, чем мир и язык своих родителей.

Продумывая программу обучения, учитель должен принимать во внимание и характерные, обусловленные двуязычием, ошибки, допускаемые детьми, и доминирование другого языка, и недостаточное знание и понимание русского контекста. Учителю приходится сталкиваться с речевыми ошибками, неизвестными его коллеге в России. Ему нужно не только искоренять макаронический стиль, но и помочь ребенку мысленно разграничить словарный состав одного и другого языков. Глагольное управление, которому в русских школах уделяется лишь опосредованное внимание, становится полноправной темой. Лексическая и грамматическая сочетаемость – одна из важнейших тем в школах диаспоры, в то время как в школах России и Беларуси ей отведены немногие часы в рамках работы над стилистикой. Представление о синтаксическом строе также предстоит формировать на совсем иной основе: отмежевать русский синтаксис от синтаксиса языка окружения, постоянно приводя сопоставительные примеры. Пунктуация, ахиллесова пята многих школьников, в условиях двуязычия сбивает детей диаспоры с толку гораздо чаще, чем их сверстников в метрополии, особенно в случаях, когда при схожих конструкциях требуется постановка разных знаков. Все это требует специально разработанных программ. Единой программы

преподавания и изучения русского языка ни в среднем, ни в высшем образовании Германии не существует. Тем не менее, уровень квалификации преподавателей оценивается как удовлетворительный, так как среди преподавателей в Германии есть большое количество носителей русского языка. В 2005/06 учебном году в Германии русскому языку учились 119,1 тысяч учеников общеобразовательных школ. Несмотря на то, что количество учащихся русского языка в школах по сравнению с 2004/05 учебным годом уменьшилось на 9,9 %, русский язык остается на пятом месте после английского, французского, латинского и испанского языков. Кроме того, в некоторых учебных заведениях преподавание русского языка ведётся в кружках как внеурочное обучение. Специфической задачей является преподавание русского языка для русскоязычных учеников-билингвов, проживающих в Германии.

В 2006/2007 учебном году русский язык изучали в школах около 135 тысяч человек, в учреждениях среднего профессионального образования около 7 тысяч. В вузах русский в 2005/2006 учебном году изучали около 10 тыс. студентов в 30 вузах как специальность, ещё примерно 10 тыс. человек – просто как иностранный язык. Кроме того, на различного рода курсах и в «народных вузах» (вечерняя форма обучения для взрослых) русский язык изучают ещё несколько тысяч человек. По количеству изучающих иностранные языки в академической системе Германии русский делит третье-четвертое место с испанским языком после английского и французского. В Германии иностранным языком номер один остается английский. Его изучают около 80% школьников. В качестве второго иностранного они, как правило, предпочитают французский или испанский. Недостаточный интерес к русскому лингвисты объясняют реакцией на социализм – вскоре после падения Берлинской стены многие восточные немцы поспешили отказаться от русского, который во времена ГДР входил в обязательную школьную программу.

С уверенностью можно констатировать, что притягательность русского языка в наше время существенно повышается, и можно назвать много причин, почему важно учиться русскому языку. Самая важная – для хорошего специалиста знание русского языка может открыть новые перспективы для профессии, улучшить шансы на рабочем рынке. Благодаря знанию русского языка возможен доступ к лучшему пониманию богатой культуры и жизни русского, а также некоторых других народов.

А. Минакова (Москва, Россия)

МИНИАТЮРА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ И ЕЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ АНАЛОГИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В.В. РОЗАНОВА)

Жанр миниатюры, а именно книжной миниатюры, появился еще в Древнем Египте («Книга мертвых»), большую ценность представляют позднеантичные миниатюры IV–V вв. («Ватиканский Вергилий», «Римский Вергилий» и др.). Последние оказали сильное влияние на историю развития византийских миниатюр, а те, в свою очередь, стали базой для появления миниатюр раннехристианских. К этому времени определены основные черты данного жанра: **небольшие размеры, тонкость художественного приема, важная роль деталей.** Исследователи средневекового искусства отмечают одну из самых важных функций миниатюры: передача из поколения в поколение реалий современной автору (переписчик, резчик, скульптор) действительности. Эту же тенденцию мы сможем заметить и в русской литературной миниатюре, объекте данного исследования. Уже в VI веке отмечена способность миниатюр выступать в качестве строительного материала для принципиально нового произведения.

История развития миниатюры в русской культуре начинается с XI века, когда за основу брались византийские образцы («Остромирово Евангелие»), часто они целиком заимствовались из греческих рукописей. Позднее появляются непосредственные рисунки на полях книг; в конце XV века создаются миниатюры светской тематики (напр., «Лицевой летописный свод»). XVII век отмечен преобладанием исторических сюжетов, а также обилием аллегорических образов. С этого времени особого внимания заслуживают лубочные и портретные миниатюры.

Появление в России портретной миниатюры связывают с именем Петра I, которого, по словам исследователей, привлекли **тонкость исполнения, схожесть с оригиналом,** чистота и прозрачность красок. Важно отметить, что, когда миниатюры стали писать на кости для экономии средств, законченный вид она приобретала только после того, как вставлялась в металлическую **рамку.** Миниатюры носили в виде брошей, вставляли в браслеты и кольца, они украшали стены домов. Таким образом, можно отметить и **прикладной характер** данного жанра.

Лубки получили не меньшее распространение, по причине повышенного спроса миниатюра в этой области развивалась большими темпами. Так, лубочные **листы** отличаются тематическим богатством: выделяют духовно-религиозные, философские, исторические, сказочные, потешные и другие лубки. Лубочные миниатюры важны для нашего

исследования в связи с тем, что именно в них тесно и даже неотделимо сосуществуют **текст и изображение**. Причем из-за нередких случаев упрощенной техники изображения, текст приобретает все большее значение.

Некоторые исследователи полагают, что одним из первых русских писателей, начавших работать в рамках литературной миниатюры, стал И.С. Тургенев. В литературе остаются те же самые принципы создания произведения, что и в живописи. Читаем в Краткой литературной энциклопедии определение миниатюры как таковой: «Миниатюра – маленькое по объему, но композиционно и содержательно завершенное произведение, обычно заключающее в себе мысль (образ) широкого обобщения или яркой характерности.

Синтетическая природа литературной миниатюры, сочетающая в себе и лирическое, и эпическое, способствует образованию внутри жанра различных типов произведений: рассказ-сценка (И. Ф. Горбунов «Почтовая станция»), стихотворение в прозе (И. С. Тургенева «Чернорабочий и белоручка»), анекдот» [2].

В конце XIX – начале XX веков наблюдается стремительное развитие данного жанра. Авторы шли по пути разрушения канонов, поиска новых форм, в том числе и жанровых. Миниатюра отвечала требованиям Серебряного века: малый объем, детализация, главенствующая роль символа. В рамках этого жанра работали многие: И. Анненский, М. Горький, И.А. Бунин, А.И. Куприн. Но особое внимание в данной работе мы уделим миниатюрам В.В. Розанова.

Писатель, наделяя свои произведения основными признаками миниатюры, создает свое, новое, то, что не пишется специально, а вырывается подобно крику души. Это яркие, подчас яростные возгласы в ответ на происходящее вокруг него:

Почему я издал «Уедин»?

Нужно.

Там были и побочные цели (главная и ясная – соединение с «другом»). Но и еще сверх этого, слепое, неодолимое

НУЖНО.

Точно потянуло чем-то, когда я почти автоматически начал нумеровать листочки и отправил в типографию [3].

Это рассуждение автора находим в «Опавших листьях. Коробе первом». Во втором коробе читаем: «Самое существенное – просто действительность. (за уборкою книг и в мысли, почему я издал «Уед.»)» [3].

Автор решил говорить о том, о чем мало кто открыто мог и желал говорить: о правде потаенных мыслей. В.В. Розанов пишет так, как почти никто не писал: максимально прямо, без прикрас, порой «оскорбительно прямолинейно». Но и подробностей житейских, разного рода «милых

сердцу мелочей» мы у него не найдем, однако и этому находим объяснение: *«Ах, добрый читатель, я уже давно пишу «без читателя», - просто потому, что нравится... Как «без читателя» и издаю... <...> С читателем гораздо скучнее, чем одному. Он разинет рот и ждет, что ты ему положишь? В таком случае он имеет вид осла перед тем, как ему зарезать... Зрелище не из прекрасных...»* [3].

Конечно, это эпатаж. С первых страниц своего «Уединенного» автор говорит о том, что ему все равно, будут ли его читать. Значит ли это, что он и в самом деле пишет для себя? Можем предположить, что в данном случае мы имеем дело, по крайней мере **с имитацией, стилизацией намерения**. Отсутствие развернутого повествования как раз объясняется тем, что, подобно дневниковым записям, достаточно написать лишь пару слов, чтобы по прошествии времени восстановить в памяти запечатленные события. А, может быть, отзываясь на общие проблемы общества, автор предполагал, что его поймет каждый, кого беспокоит судьба Отечества и его культуры. Эпатируя устоявшимся вкусом на первых страницах своего произведения, писатель как раз привлекает всеобщее внимание...

В.В. Розанов создает особую разновидность миниатюр – **«листья»-«листы»**. Тут мы имеем дело с характерной для Серебряного века символической двуплановостью: *«Шумит ветер в полночь и несет листья... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полумысли, почувства... <...> С давнего времени мне эти «нечаянные восклицания» почему-то нравились. Собственно, они текут в нас непрерывно, но их не успеваешь (нет бумаги под рукой) заносить, – и они умирают. Потом ни за что не припомнишь. Однако кое-что я успевал заносить на бумагу. Записанное все накапливалось. И вот я решил эти опавшие листья собрать»* [3].

Листья – это мимолетные мысли (Ср. у И. Анненского в «Кипарисовом ларце» – «мысли-иглы» [1]), те, что быстро улечиваются, но, быть может, именно в этом малом и есть правда. А люди замечают лишь большое, масштабное, закрывая глаза на мелочи. Автор не просто собирает эти самые листья. Создается впечатление, что они кружатся над нашими головами, из-за чего возникает «шум». Таким образом, мы уже обратили внимание на то, что миниатюрам В. Розанова свойственна **импрессионистичность**. Циклы миниатюр «Опавшие листья» и роман мимолетностей «Уединенное» не могут оставить равнодушным читателя: проблемы семьи и религии, власти и литературы, мечты и реальности. Как уже отмечалось, автор не идет по пути развернутого повествования. Его краткость не простая лаконичность, практически всегда в его миниатюрах наличествует не недосказанность, фрагментарность, но именно они функционируют как прием, побуждающий читателя к мысленному диалогу с автором. Более того, это не фрагментарность, характерная для эскиза или этюда. Незаконченность, штрихи, повторимся, – черты импрессионизма:

отказ от сюжета и изображение мгновения нацелены на сиюминутный читательский отклик. Фрагментарность, так часто как прием использовавшаяся в Серебряном веке, стала отражением зыбкости всего сущего в мире, почти призрачности наших дум и дел. При этом понятно, что не только каждый цикл, но и каждая миниатюра в отдельности – это вполне самостоятельное произведение, имеющее свою композицию, свой набор средств выразительности, свою идею. Большинство «листочков»-«листьев» представляют собой законченный текст, обладают цельностью и модальностью. Рассмотрим с точки зрения законченности текста наиболее короткие миниатюры, которые представляют особый интерес: *«Несу литературу как гроб мой, несу литературу как печаль мою, несу литературу как отращение мое»* [3].

Здесь можем заметить характерную для религиозных текстов, в частности, Евангельских, градацию. Композиция схожа с молитвенной. Это изначально делает лишним вопрос о наличии обязательных признаков текста. Структура и интонация миниатюры в данном случае играют главенствующую роль. Вообще прием троекратного повтора, отсылающий нас к церковным текстам и к текстам святоотеческим, весьма частотен у В.В. Розанова.

Есть еще примеры, в которых мы можем усмотреть стилизацию и пародирование библейского слога: *«Созидайте дух, созидайте дух, созидайте дух! Смотрите, он весь рассыпался...»* [3]; *«Мертвая страна, мертвая страна, мертвая страна. Все недвижимо, и никакая мысль не прививается»* [3].

Последняя миниатюра отсылает нас к устным жанрам, а именно плачу. Здесь троекратный повтор имеет другое значение. «Мертвая страна» произносится три раза с разной эмоциональной окраской. Если произнесение в первый раз можно считать эмоционально-лирической завязкой, то последующие наделяются все большим эмоциональным напряжением. Таким образом, третий раз произнесенное «мертвая страна» наиболее ярко окрашено и может являться кульминацией текста. Последнее предложение является развязкой – создается ощущение безысходности и неотвратимости бедствий. Важную роль играет мелодичность миниатюры.

Есть миниатюры, имеющие *структуру загадок*, но при этом и они наделены авторскими размышлениями с явным ироническим компонентом: *«Вечно мечтают, и всегда одна мысль: – как бы уклониться от работы. (русские)»* [3].

Есть афористические тексты. Собственно, уже в самом определении афоризма заключена способность афоризмов быть самостоятельным

жанром: «Любовь есть боль. Кто не болит (о другом), тот и не любит (другого)» [3].

В данном случае мы имеем дело с парафразирование Евангельской идеи любви-жертвы.

В.В. Розанов щедр на средства выразительности, которые являются одним из самых главных средств привлечения внимания читателей. Автор использует цитирование, сравнения, риторические вопросы, аллегории, метафоры и многие другие.

Отдельные миниатюры В.В. Розанов объединил в роман «Уединенное» (1912); в «Короба опавших листьев» (ч. 1–2, 1913–1915) он собрал оставшие «листья»-«листья». Миниатюра, ее внутренняя форма и внутренняя форма целого соединены незримыми нитями, создают новое лирико-эпическое пространство жизни самого писателя и его Мира.

Литература

1. Беловолова, Т.Н., Минералова, И.Г. «Учительство» стареющего поэта в книге Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» / Т.Н. Беловолова, И.Г. Минералова. – М., 2004.
2. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. – М., 1962–1978.
3. Розанов, В.В. Миниатюры / В.В. Розанов. – М., 2004.

Г. Минералов (Москва, Россия)

ЛОМОНОСОВ – АВТОР ВОЛЬНЫХ ПЕРЕВОДОВ ЛАФОНТЕНА

Предстоящий 300-летний юбилей М.В. Ломоносова, который отмечается широко во всем мире, дает возможность вновь обратиться и к многочисленным его заслугам перед Отечеством и к его открытиям в науке, технологиях и искусствах. И если большая часть этих открытий признана и развита, то, например, о его переводах с французского говорили лишь вскользь, хотя они заслуживают отдельного серьезного филологического осмысления. Ответив на вопрос, почему так произошло, мы сможем поставить *адекватные* задачи своей скромной работы.

Во-первых, переводы М.В. Ломоносова вообще немногочисленны, в том числе и переводы с французского. При этом надо иметь в виду, что, всецело принадлежа русской культуре, Ломоносов и изучался исследователями русской литературы. Обратить внимание на переводы всегда означает «сравнить с оригиналом», с подлинником. Со своей стороны стоит отметить, что чтение французского оригинала представляет для современного человека определенную трудность, поскольку французский язык XVII в. отличается от того, который мы изучаем сегодня. Еще одна

причина умолчания опытов М.В. Ломоносова в переводе жанра басни лежит в историко-культурной плоскости. Так, И.А. Крылов, пересказавший и переложивший (с едва ли не исчерпывающей полнотой) лучшие басни, созданные Лафонтеном, можно сказать, «затмил» Ломоносова-баснописца.

Мы остановимся на стихотворных переводах, сделанных Ломоносовым из Лафонтена. Их всего четыре: «Жениться хорошо, да много и досады...», «Послушайте, прошу, что старому случилось...», «Мышь некогда, любя святыню...», «Лишь только дневный шум замолк...»; соответственно у Лафонтена: «La Femme pouye» – «Утонувшая жена», «Le Meunier, son Fils et l'Vne» – «Мельник, его сын и осел», «Le rat qui s'est retire du mond» – «Крыса, отрешившаяся от мира», «Le Loup devenu Berger» – «Волк, ставший пастухом». Так, в «Крысе, отрешившейся от мира» Ломоносов берет только 4 строки вступления для перевода, справедливо полагая, что для русского читателя тема «исчерпана», так что по-русски она звучит весьма лаконично:

Мышь некогда, любя святыню,
Оставила прелестной мир,
Ушла в глубокую пустыню,
Засевшись вся в галланской сыр.

(правописание собр. соч.)
(1761 – март 1762)

Переводческому опыту переложения этого лафонтеновского произведения Ломоносовым предшествовал сумароковский – «Отрекшаяся мира Мышь» (1759). А.П. Сумароков почти вдвое сократил количество строк в басне (у него их 20, тогда как в оригинале – 35). Отказ Ломоносова от пространной жанровой зарисовки, строящейся на диалоге «затворника» с ходатаями, дает ему возможность не привязывать афористический *притчевый* смысл, развитый в речевом строе басни, к исторически узнаваемой общественной ситуации, а «конденсировать» в 4 строках человеческие пороки, которые не могут не быть порицаемы. Эти пороки – лицемерие и чревоугодие.

Сравнение с оригиналом Лафонтена его басни «Мельник, его сын и осел» дает возможность отметить, что и на сей раз Ломоносов не переводит басню целиком (она состоит из 26 строк вступления, 54 строк комических зарисовок, 4 строк морали, всего – 84 строки), а перелагает на русский язык только ее часть – его *притча* содержит 18 строк. Так, Ломоносов невольно стал «посредником» для С.Я. Маршака, написавшего, по его собственному определению, *восточную сказку* «Мельник, мальчик и осел».

Из названных вольных переводов едва ли не самой выразительной оказывается басня «Жениться хорошо, но много и досады...» Предваряя

сравнительный анализ, напомним, что жанр басни для переводчика имеет свою специфику, поскольку, как правило, это стихотворное сюжетное произведение, с одной стороны, с другой – это сатирическое произведение. При этом способы создания сатирического содержания на языке оригинала и на языке перевода различны.

Ломоносов М.В. (1711–1795)	Жан де Лафонтен (1621–1695)
«Жениться хорошо, но много и досады»	«La Femme pouye» – «Утонувшая жена»
16 строк	33 строки
Ритмически и графически вся басня выглядит единой, переход от вступления к сюжетной части не обозначен, кроме как семантически	Вступление отличается от сюжетной части по ритму и графически
Стиль Ломоносова относительно лаконичный, но при этом более живой	Характерный размеренный стиль

Жанр басни требует афористических выводов. В оригинале и переводе они оформлены по-разному. Лафонтен, соблюдая традиционные правила построения басни, завершает ее моралью:

Quant a l’humeur contredisante,
 Je ne sais s’il avait raison ;
 Mais que cette humeur soit, ou non,
 Le dйfaut du sexe et sa pente,
 Quiconque avec elle naotra
 Sans faute avec elle mourra,
 Et jusqu’au bout contredira,
 Et, s’il peut, encor par-dela.

Ломоносов не сохраняет мораль при переводе, завершая басню с аллюзией, по существу же сюжет оказывается сам по себе ироничен:

Но он ответственал: «Я, братец, признаваюсь,
 Что век она жила со мною вопреки:
 То истинно теперь о том не сомневаюсь,
 Что, потонув, она плыла протимв реки».

При этом следует отметить, что опубликованная в середине XVIII века (язык ее кажется нам сегодня несколько архаичным: «Жениться хорошо, да *много и досады*. / Я слова не скажу про женские наряды: / Кто мил, на том всегда приятен и *убор*; / Хоть правда, что при том и *кошелёк неспор*»), – по сути басня Ломоносова не утратила своей художественной свежести и социально-нравственной актуальности: «Всего несноснее противные советы, / Упрямые слова и спорные ответы». При этом стоит отметить, что для переводчика важно сохранить должный уровень архаичности языка автора при переводе для достижения большей эквивалентности.

С точки зрения переводчика, при чтении переложений Лафонтена на русский язык, в том числе и Ломоносовым, встает вопрос об их адекватности. Со всей ответственностью можно утверждать, что Ломоносов заботится о сохранении *образа идеи* (А.А. Потебня) первоисточника, отступая от языковой точности.

Все приведенные нами особенности работы Ломоносова с французским источником убеждают, что переводы у Ломоносова удались, несмотря на их «вольность».

Более того, для современного переводчика они являются хорошим примером «успешного» вольного перевода. При несомненном внимании М.В. Ломоносова к стилю классика французской литературы (уже выбор произведений для переложения говорит сам за себя), он не становится «копиистом» Лафонтена, пересоздавая его басню уже на русской почве.

Литература

1. La Fontaine. Fables. Librairie Гийна́rale Franґaise, 2002.
2. Ломоносов, М.В. Собрание сочинений / М.В. Ломоносов // Lib.Ru / Классика http://az.lib.ru/l/lomonosow_m_w/; <http://feb-web.ru>.
3. Басня // Квятковский, А.П. Поэтический словарь / науч. ред. И. Роднянская. – М. : Сов. энцикл., 1966.
4. Сумароков, А.П. Отрекшаяся мира Мышь / А.П. Сумароков // Поэзия Александра Петровича Сумарокова. <http://ru.wikisource.org/wiki>
5. Комиссаров, В.Н. Общая теория перевода: учеб. пособие / В.Н. Комиссаров. – М. : ЧеРо, 2000.
6. Маршак, С.Я. Мельник, мальчик и осел / С.Я. Маршак // Библиотека поэзии marshak.ouc.ru.

М. Михалюк (Брест, Беларусь)

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ

Во многих произведениях Гоголь показывает жизнь простого народа, их нравы, предания, песни и сказки Украины, в которых он видел источник поэзии.

В повести «Страшная месть» писатель обращается к устному слову и осуществляет это через воссоздание образа условно-обобщенного жанра устного народного творчества. Воссоздание народности заключалось в этнографической точности восприятия быта и нравов, поэтому Гоголь обращается к народной песне, видя в фольклоре ключ к раскрытию национального характера. Благодаря тщательному изучению устного и печатного фольклора писатель показал поэтическую душу народа, его стремление творить добро. Новаторство Гоголя заключается в том, что

«быль» и «сказка» оказываются неотличимы. Особое настроение придаёт повести предисловие, с которого она начинается, что ориентирует читателя на легенду, предание, сказку и быль. Предисловие настраивает читателя на восприятие необычных историй, и это подчёркивает следование Гоголя сказочной традиции. Сказка – составляющая часть жизни, она врывается в личную судьбу любого человека, как ворвалась в жизнь Данилы и Катерины, таким образом нарушив их мирный уклад жизни.

В повести есть предыстория развивающихся событий. Это – эпилог – песня бандуриста, легендарная сказка о двух братьях Петре и Иване, и всё повествование является своеобразным зеркальным продолжением: «...Жило два казака: Иван да Петро. Жили они так, как брат с братом». «Гляди, Иван, всё, что ни добудешь, – всё пополам: когда кому веселье – веселье и другому; когда кому горе – горе и обоим. И вправду, всё, что ни доставали, делили пополам».

В «Страшной мести» фантастика дана без иронии, с трагическими оттенками. Высшие силы открыто вмешиваются в сюжет повести. Колдун – это получеловек (чудовище), появление которого обусловлено верой человека в сверхъестественную силу, в существование ведьм, леших, русалок. Он врывается в жизнь Данилы и Катерины и меняет их судьбу. Фольклорная фантастика усиливается картинами сна Катерины, где она узнаёт, что её отец и есть колдун.

Гоголевский романтизм своеобразен, т.к. отражает личное восприятие действительности. Гоголь смотрит на изображаемое им из глубины своего сердца. Отсюда его поразительные строки о Днепре: «Днепр серебрился, как волчья шерсть среди ночи».

В «Страшной мести» писатель приводит и к традиции мифа о родовой вине. Однако финал родовой драмы разыгрывается уже в иное историческое время. Данило успокаивает свою жену: «Я теперь тебя знаю и не брошу ни за что. Грехи лежат на отце твоём, принимая на себя и на своего сына родовое проклятие».

Фольклорные традиции проявляются и в причитаниях Катерины, когда погибает её муж: «Муж мой, ты ли лежишь тут, закрывши очи? Встань мой ненаглядный сокол, протяни руку свою! Приподымись! Погляди хоть раз на твою Катерину, вымолви хоть одно словечко. Но ты молчишь, мой ясный пан! Сердце твоё не бьётся!»

Мифологическая, сказочная основы помогают Гоголю увидеть философскую перспективу современной ему действительности. Именно благодаря фольклорному знанию, писатель передал колорит того времени, помог читателю понять и полюбить традиции украинского народа.

Ю. Михасюк (Брест, Беларусь)

ПРОБЛЕМЫ ВРЕМЕНИ И МЕСТА В ФИЛОСОФСКОМ РОМАНЕ Ю. ТРИФОНОВА «ВРЕМЯ И МЕСТО»

В своем творчестве Ю. Трифонов честно и правдиво отражает те эпохи и исторические факты, которые предопределили судьбу его поколения. Писатель обращается к революции и гражданской войне, сталинскому террору 1930-х годов; военной Москве 1941 г.; 1940–1950-м годам, в атмосфере которых прошла его молодость; современности – 1960–1970-м годам.

Последний роман «Время и место» вбирает в себя все эти временные пласты: «Я давно уже хотел написать книгу, которая состояла бы из отдельных произведений: новелл, коротких рассказов, эссе и т.д. Но это должен быть не сборник, а единое целое. Скорее всего, роман. У меня было даже обозначение для такого рода книги: «пунктир»... Каждая глава романа «Время и место» – новелла, которая может существовать отдельно, автономно, но одновременно все главы связаны друг с другом. Они соединены не только образами романа, но и временной цепочкой» [1].

Трифонов отказался от жесткой сюжетной конструкции, разрушил единство действия, перешел к новым принципам повествования.

Писатель определил «Время и место» как «роман сознания» или, точнее, «роман самосознания». Воспоминания, отрывки давно прошедших событий, так называемая работа памяти определяют свободную, ассоциативную композицию романа. Время действия в нем – четыре десятилетия, рассеянные в тринадцати точках (главах), а место действия – различные точки Москвы. «Человек несет в себе, осознанно и неосознанно, все, что он пережил, или все, что ему пришлось пережить, – замечал писатель. – Он не может стряхнуть с себя груз прошлого. Он сидит в нем. Поэтому я стараюсь, изображая человека, вытащить все его внутренние слои, все слои, которые в нем уже перемешались, слились каким-то образом в единое целое».

В романе Трифонова время изображается как стихия, поэтизируется автором. Все поэтические сравнения, тропы, связанные с образом времени, передаются Трифоновым через природу. Время движется, как облако, течет, как река. В самом начале романа, в первой главе «Пляжи тридцатых годов» возникает образ времени-облака, стоящего над Москвой, облака, соединяющего прошлое и настоящее: «Оно не испарилось, не исчезло в синеве до сих пор; по-прежнему в августе белая гора возвышается над старым деревенским аэродромом, над многоэтажными домами, над

излучиной реки, одетой в гранит, чуть заметно под напором западного ветра передвигаясь к востоку, к центру Москвы».

Время – явление природное, а значит оно объективно сильнее людей, мощнее. Время в образе реки, движущейся воды проходит через весь роман. Время бытовое и время историческое сложно переплелись как в жизни отдельного человека, так и в общей судьбе. Роковые минуты жизни человека совпадают с роковыми историческими мгновениями. Время проецируется на сознание человека, на жизнь его семьи. «Перепутаны крови, перепутаны времена», – думает Антипов. Так и жизнь, и смерть человека неразрывно связаны с теми условиями, которые продиктованы временем: «Было ощущение, что все летит куда-то. И виною не только отсутствие доктора, несчастный случай, бог знает что, но и грозный шум за окнами, тысячеголосый рокот: там что-то дыбилося, корчилося, сползало куда-то, как ледник, обнажая камни, голую почву».

Антипов – писатель, и в романе, который он пишет, есть символический образ реки, побеждающей смерть: «Смерть реки. Маленькая речушка стала препятствием, все более чахла, мельчала, и вот наконец ее убрали в трубу, сверху насыпали земли и разбили сквер. Речушки нет. Она исчезла навсегда... Но подлинно наступила ее смерть. Ведь во мраке, в трубе, еще булькает и сочится вода, и, значит, смерти нет».

Рассказ Антипова отвергли в редакции, нет денег, с ребенком будет жить еще тяжелее. Судьба еще не родившегося ребенка оказывается непосредственно связанной с историческими переменами в жизни народа: «Еще несколько минут, и все будет готово, готово окончательно, навечно, на все времена. Подготовка к нечеловеческой пытке любимого существа, к кромсанию плоти, к убиванию жизни. И это должно пасть ножом гильотины лишь оттого, что в редакции одного журнала отвергли рукопись в восемнадцать страниц. Нет, не рукопись отвергли, отвергли судьбу, надежду, отвергли отчаянный выкрик в глубину вселенной». Так увязываются в бытовом плане время и место событий человеческой жизни.

В главе «Конец зимы...» Юрий Трифонов дает еще два видения времени. Одно из них авторское, повествовательное, показано через пейзаж марта 1953 года: «На бульваре плешинами белел снег, деревья темнели сиво, голо, и по черному асфальту, по трамвайному пути и по середине бульвара бежали к Трубной площади люди... Зима кончилась, воздух был ледяной. И ледяной ветер гнал людей к Трубной». Дождь, озноб, ледяной холод передают историческое и одновременно конкретно-физическое состояние людей: Антипова «ледяная стынь пробила до дрожи»; «люди, которые будут жить через сто лет, никогда не поймут нашей душевной дрожи в тот ледяной март»; Таня «дрожала от озноба».

Другое видение времени дано глазами старухи Веретенниковой, единственной из большой семьи, обитавшей в квартире, где живут сейчас Антиповы. Вся жизнь Веретенниковой – картины истории, в ней, как в памятнике, застыли, сконцентрировались эпохи, времена, застыла сама история. Веретенникова будто прикреплена к дому, к «месту». Люди движутся вниз, старуха неподвижно сидит на балкончике. Эта неподвижность старухи резко контрастирует с динамикой жизни. Время не стоит на месте, оно живет, переламывается, налетает, как ветер.

Память человека сосредоточена преимущественно на болевых точках жизни, этот принцип – в основе композиции романа. Время испытывает Антипова по-разному, но это ситуации нравственного выбора, от которого зависят судьбы других людей. Потому испытание всякий раз носит характер решающего, значимого. Так, работая на оборонном заводе, Антипов не поддается давлению сверху – мог бы пострадать Терентьич; на судебном процессе, где Антипов выступает в качестве литературного эксперта, он находит в себе силы для справедливого отзыва, несмотря на то, что это отрицательно сказывается на судьбе его книги; Антипов ведет себя так же достойно, будучи посредником во взаимоотношениях Киянова и Тетерина.

Трифонов прослеживает судьбу человека на протяжении всей его жизни: от детских впечатлений до итогов, и даже не предварительных. «Время и место» – своего рода житие, жизнеописание, но отдельные вехи жизненного пути Антипова даны дискретно. И тем не менее, от главы к главе Антипов растет, умнеет, мудреет, стареет; проходит через все опущенные человеку фазы жизни: любовь, женитьбу, рождение детей, болезни и т.д. Композиция романа представлена новеллами, которые можно воспринимать каждую отдельно, они завершены, у каждой есть финал, каждая представляет собой отдельную историю, а все вместе, соединяясь в единство романа, они освещаются по-новому, смыслы их просвечивают друг через друга.

Время протекает сквозь частную жизнь, разламывая ее. Люди с трудом преодолевают эти разломы: мать Антипова и сестра Люда, Киянов и Тетерин, Антипов и Таня. В финале романа все образы, судьбы и истории сливаются в судьбу целого поколения: «Москва окружает нас, как лес. Мы пересекли его. Все остальное не имеет значения».

Категории «пространство» и «время» являются ведущими в романе Трифонова. Композиция романа «Время и место» объединяет эти категории в понятие хронотоп, определяя специфику жанра «роман-пунктир». К тому же, данные категории позволяют проследить эволюцию, становление и развитие личности главного героя, выявить наиболее общие черты целого поколения.

Литература

1. Иванова, Н.Б. Проза Юрия Трифонова / Н.Б. Иванова. – М. : Сов. писатель, 1984.

Ю. Невмывако (Гродно, Беларусь)

К ВОПРОСУ ОБ УНИКАЛЬНЫХ МОРФЕМАХ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ

В современном русском языке выделяется довольно обширная группа слов, в которых вычленяются уникальные элементы, то есть такие части, которые ни в одном другом слове больше не встречаются (*втих-аря*, *дет-вор(а)*, *чу-мазый*). Данные единичные образования получили статус уникальных морфем (унификсов) и впервые нашли своё теоретическое обоснование в работах Е.А. Земской [1].

Вопрос о наличии уникальных морфем в русском языке является дискуссионным и сводится прежде всего к проблеме определения морфемного статуса унификсов. Данное обстоятельство конкретизируется следующими положениями: 1) принципы выделения унификсов и их типология; 2) как трактуется системное свойство уникальности морфемы в структурно-семантическом и функциональном аспектах; 3) в чём состоит словообразовательная специфика унификсов; 4) членимость и производность слов с уникальными морфемами; 5) каково соотношение синхронического и диахронического подходов при анализе единичных образований и т.д.

Попытаемся раскрыть некоторые из поставленных выше вопросов.

Обращаясь к типологии уникальных морфем, лингвисты традиционно выделяют лишь уникальные аффиксы, которые относительно положения к корневой морфеме дифференцируются на префиксы (*ра-дуга*, *му-сор*, *ши-ворот*, *пали-садник*, *ба-хвалиться*, *спо-хватиться*, *ал-химия*) и суффиксы (*дур-алей*, *маск-арад*, *юн-иор*, *муж-лан*, *котл-ован*, *дуб-рав(а)*). Л.В. Рацибурская указывает также и на уникальные части корневого характера: *колч-е-ног-ий* (мотивирующее – *нога*), ср.: *хром-о-ног-ий*; *лоп-о-ух-ий* (мотивирующее – *ухо*), ср.: *больш-е-рот-ый*, *бел-о-брыс-ый* (мотивирующее – *белый*), ср.: *черн-о-бров-ый* [2]. Стоит отметить, что суффиксы в большинстве своём носят обязательный и регулярный характер в структуре русского слова, поэтому можно говорить об ограниченной группе уникальных префиксов по сравнению с суффиксами, которые постоянно пополняются, в том числе и за счёт заимствований (*универс-иад-а*, *клиент-ур-а*).

Уникальные морфемы выделяются лингвистами как единичные

образования определённой формы и семантики. Определяющим критерием уникальности морфемы является отсутствие у неё формальных аналогов [3], а также отсутствие такого принципиального признака морфемы, как повторяемость. Но, как правило, уникальные аффиксы имеют синонимы среди регулярных, неуникальных. Ср.: суффиксы со значением признака, близкого тому, который назван мотивирующим прилагательным, в прилагательных *горд-елив(ый)* и *сух-оват(ый)*, *бел-оват(ый)*, префикс со значением предшествования тому, что названо мотивирующим существительным, в существительных *ал-химия* и *до-история*, *пред-история*.

Некоторые исследователи дифференцируют уникальные по форме и уникальные по содержанию морфемы. М.Н. Янценецкая предложила разграничить формальную и семантическую уникальность аффиксов. Так, к абсолютно уникальным по форме суффиксам относятся суффиксы в словах *стеклярус*, *почтамт*, *пастух* ввиду отсутствия у них формальных аналогов [6, 59]. Как единичные по семантике аффиксы М.Н. Янценецкая квалифицирует суффиксы в словах *начало* (-л- отвлечённая семантика), *страшилище* (-лиц- субъект действия), *светильня* (-льн- средство действия) [6].

Слова с уникальными аффиксами по-разному оцениваются лингвистами с позиции их производности. Одни учёные факт наличия уникальных частей в слове считают показателем производности (А.Н. Тихонов), другие же слова с единичными образованиями относят к классу непроизводных (Е.А. Земская). Несмотря на данные разногласия, мы солидарны с мнением Л. В. Рацибурской о том, что слова с уникальными аффиксами являются производными [3, 42]. Они обладают основными характеристиками производных слов: имеют производящую основу, которой семантически мотивируются, а также являются более сложными по структуре: *тихоня* – разг. ‘тихий, смирный человек’, *индус* – ‘последователь индуизма’, *мусор* – ‘отбросы, сор’. Непроизводными в данном отношении следует считать лишь слова с несопоставимыми остаточными выделяемыми корнями типа *малина*, *буженина* и др.

Проблема выделения уникальных частей слова и их квалификации тесным образом связана с вопросом их происхождения и состояния в предшествующую эпоху. Морфемный состав языка как известного рода система подвержен различным изменениям в ходе исторического развития. Так, результатом переразложения является единичный суффикс *-елин* в слове *властелин* [5], которое было заимствовано из старославянского языка, где оно образовалось с помощью суффикса *-инь* от *властель*, производного посредством суффикса *-тель* от *власти* ‘владеть’. Поскольку на современном этапе развития языка слово *властелин* мотивируется

словом *власть*, выделяется один, а не два суффикса, как в диахроническом аспекте.

Уникальные морфемы нередко наделяют характеристиками нерегулярности и непродуктивности. Однако данными свойствами обладает аффиксальная морфема *-арь*, служащая для образования существительных со значением действующего лица (*пис-арь*, *лек-арь*). Вряд ли ее можно считать уникальной.

Вопрос о том, можно ли вообще считать уникальные морфемы нерегулярными, также остаётся открытым. В этой связи методологически обоснованным является признание трёх классов единиц: 1) регулярные морфемы, соотносящиеся с продуктивными словообразовательными типами; 2) нерегулярные, имеющие место в нескольких словах, напр. *-бищ* (*клад-бищ(е)*, *стой-бищ(е)*, *леж-бищ(е)*), *на-* (*на-водок*, *на-сынок*), *-овь* (*люб-овь*, *свекр-овь*); 3) уникальные, встречающиеся только в одном производном (*ба-хвалиться*, *ра-дуга*, *пен-тюх*, *зл-ыдень*). В ряде случаев возникают частные проблемы, например, к показателю какой степени членимости отнести суффикс *-овь*, который многие исследователи характеризуют как уникальный по форме и значению (*любовь* 'отвлечённое действие по глаголу *любить*')? Ведь известно, что данный суффикс встречается и в ряде слов с иной семантикой (напр., *свекровь*).

Таким образом, можно сделать некоторые выводы и о признаках слов с уникальными образованиями: 1) такие слова являются производными, поскольку они образованы от других слов при помощи формантов; 2) уникальные морфемы следует считать словообразовательными формантами, т. к. они выполняют прежде всего деривационную функцию; 3) как правило, слова с уникальными морфемами моносемантичны (но бывают исключения, напр. *козёл*); 4) слова с единичными частями сохраняют связь с лексическим значением производящего слова; 5) типология слов с уникальными морфемами должна содержать хотя бы три группы: уникальные по форме, по семантике, уникальные по форме и семантике.

Литература

1. Земская, Е.А. Современный русский язык. Словообразование: учеб. пособие / Е.А. Земская. – М., 1973. – 273 с.
2. Рацибурская, Л.В. Словарь уникальных морфем современного русского языка: учеб. пособие / Л.В. Рацибурская. – М., 2009. – 160 с.
3. Рацибурская, Л.В. Уникальные морфемы в современном русском языке: учеб. пособие / Л.В. Рацибурская. – М., 1998. – 166 с.
4. Тихонов, А.Н. Словообразовательный словарь русского языка: в 2 т. / А.Н. Тихонов. – М., 1985.
5. Шанский, Н.М., Краткий этимологический словарь русского языка / Н.М. Шанский [и др.]; под ред. С.Г. Бархударова. – М., 1975. – 543 с.

6. Янценецкая, М.Н. Семантический вопросы теории словообразования / М.Н. Янценецкая. – Томск, 1979. – 272 с.

В. Октысюк (Брест, Беларусь)

ТВОРЧЕСТВО ОЛЕГА РАИНА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ

Детская школьная литература, как и всякая другая, пытается освоить новую реальность, а значит, неизбежно обращается к новым темам и ищет новые художественные средства для отображения меняющейся действительности. Но в то же время современная литература для детей продолжает развиваться в том направлении, которое оформлялось на протяжении всего XX века, а современные детские писатели опираются на достижения своих предшественников. И по-прежнему самые популярные жанры подростковой литературы – школьные рассказы и повести.

Школьная повесть, как представляется, более внимательна к предметам современности, в ней подробнее, чем в рассказе, описаны время и место действия, в ней больше второстепенных персонажей – типических представителей своего времени. Часто главной темой повести становятся взаимоотношения детей и взрослых, так же, как и в рассказе, автор сосредоточен на детской психологии и на особенностях восприятия ребенком взрослых людей и их мира. С другой стороны, повесть рассказывает юному читателю не только о нем самом, но и о том мире, в котором он живет, учит его строить отношения со сверстниками и взрослыми.

Формы присутствия педагогического компонента в тексте могут быть самыми разными, как и соотношение последнего с общей эстетикой произведения. Гармоничное сочетание эстетики и назидания становится залогом успеха произведения. Перевес же в сторону дидактики нередко способствует скорому забвению.

Современная школьная повесть – это повесть для детей и о детях, поэтому она охватывает особый круг тем, отличных от тем прозы для взрослых. В зависимости от того, как меняется окружающая действительность, меняются и темы детской прозы. Как уже не раз отмечалось, главным открытием литературы XX века стало изображение внутренней жизни ребенка во всей ее сложности и полноте. На протяжении всего столетия утверждалось представление о ребенке как о полноценной самостоятельной личности, мыслящей, чувствующей, оценивающей окружающий мир. Для современных авторов такое понимание личности маленького человека становится точкой отсчета и не

требует доказательств, поэтому психологизм становится уже не новаторской, а неотъемлемой чертой детской литературы. Дидактическое начало при этом расслаблено, разговор с читателем идет на равных.

Однако в наше время детская литература не только сохраняет традиции XX века, но и приобретает такие черты, которые были совсем несвойственны произведениям для детей в прошлом столетии. Современная школьная литература живо откликнулась на те перемены, которые сейчас переживает общество, и в произведения для детей быстро вошли реалии сегодняшней действительности. Как правило, это приметы взрослой жизни, с которой современный ребенок знаком не понаслышке. Так, детская литература отражает характерную черту нашего времени – стирание четкой грани между детским и взрослым миром и быстрое взросление маленького человека.

Сейчас вряд ли можно говорить о наиболее типичных героях современной школьной литературы, однако стоит отметить, что сама роль литературного героя в наше время меняется. Поскольку дидактическое начало ослаблено, персонажи детских произведений окончательно перестают восприниматься как образцы для подражания, а потому часто не поддаются однозначной оценке и привычному делению на положительных и отрицательных. Система образов произведений для детей отражает усложняющуюся реальность, а потому и сама становится все более сложной.

Андрей Олегович Щупов, молодой писатель из Оренбурга, публикует произведения для детей под псевдонимом Олег Раин. В 2008 году за книгу «Слева от солнца» получил национальную детскую литературную премию «Заветная мечта». «Слева от солнца» – это захватывающая, ироничная, умная и добрая книга о 14-летнем хакере Генке, который по собственной вине и воле случая попадает из небольшого города в неперспективную деревню.

Все начинается с того, что хакера Генку, личность по-своему легендарную, берет «за жабры» некая компания, которую в свое время он имел неосторожность «пощекотать». К нему домой является участковый с неизвестным человеком в «штатском», как выясняется, «представителем оной компании», тот изымает у него с компьютера жесткий диск и отключает Интернет. Ситуация складывается довольно опасная, и после безуспешных попыток найти защиту у влиятельных людей Генка, вняв совету старого участкового, решает на некоторое время «лечь на дно»: отправляется к бабке и деду в глухую деревеньку Соболевку. Там нет не то что Интернета, но даже простого электричества, зато живут симпатичные люди, с которыми у Генки завязываются теплые отношения. Мысль не новая: чем дальше от города, тем лучше люди. Когда первый шок от

контраста между городом и забытой всеми деревней прошел, Генка начал приглядываться к окружающим, особенно к детям. Оказывается, в деревне когда-то отдыхал детский дом, и несколько малышей остались в Соболевке навсегда. За ними присматривала Варя, симпатичная девушка, но со своей жизненной драмой.

В детстве ее укусила собака и поранила ногу, с тех пор Варя хромает. Она живет с бабушкой, поэтому денег на дорогостоящую операцию у них нет. Да и у других деревенских детей нет не только игрушек, но и самого необходимого. И Генка развивает бешеную деятельность. Оказывается, Генка – благородный хакер, и у него есть виртуальные деньги и даже своя фирма и свой счет в банке. Через Интернет он заказал детям много полезных вещей, представ перед ними в роли современного Деда Мороза. Но этим он не ограничился. Он задумал установить ветряной двигатель и пустить в деревню ток. В этой сложной многоходовой комбинации ему помогает Валера, ветеран афганской войны. Валера суров, немногословен, работает шофером. Но в истории с Генкой он выполняет роль супермена, помогает во всем подросткам, и лампочки в заброшенных деревенских хатах зажглись. Но апофеоз добрых Генкиных дел – это финансирование операции Варе. На нее Генка пожертвовал все свои деньги. Все добрые дела сделаны, деньги закончились, Генка может снова вернуться в город.

В аннотации к книге сказано, что это повесть о приключениях хакера Генки. Но тема, на наш взгляд, определена неточно. Может быть, помимо воли автора мысль о власти денег играет в произведении немаловажную роль. Вложенные в деревню деньги преобразили ее, изменили судьбу заброшенных детей и стариков. Современное словечко «хакер» автору понадобилось только для того, чтоб объяснить, откуда у подростка большие деньги.

Вместе с новыми реалиями и новыми героями в литературу для детей входит и новый язык. Стилистическое своеобразие современной школьной литературы заключается в размывании границ между литературным и разговорным языком, вернее, в активном использовании в литературном произведении особенностей разговорной речи. Меняется прежде всего лексика: с новыми понятиями приходят и новые слова. Обращенные к разному возрасту произведения современных авторов по-разному решают проблему языкового отбора материала.

Конечно, в повести «Слева от солнца» автор не обходится без подросткового жаргона, но его герои говорят просто, никаких языковых излишеств в их речи нет. Скорее, есть несколько языковых знаков, которые являются приметам времени: *электрошокер, сотовый телефон, джип*. Несколько выражений позволяют автору указать на возраст героев:

«мы с этим бакланом побазарим», «не дрейфь, шнурок, прорвемся», «все в кайф».

Разговор, начатый в книге «Слева от солнца», автор продолжает в новом романе «Отроки до потопа», который удостоен премии имени П. Бажова в 2010 году. Новое произведение Олега Раина критики называют современным «романом воспитания», так как он о взрослении героя-подростка, о том, как школьник Сергей Чохов проходит науку жизни.

Трудно анализировать произведения, отмеченные множеством наград. Они привлекают современных подростков занимательным сюжетом, молодежным жаргоном. Герои Олега Раина говорят просто, как, например, одноклассник или старший брат подростка. Они не поучают, не осуждают, наоборот, с помощью шутки могут разрешить сложную ситуацию. Подобные произведения заставляют подростков задуматься, помогают сформировать систему ценностей.

Литература

1. Раин, О. Слева от солнца / Олег Раин. – Екатеринбург : Сократ, 2008.
2. Раин, О. Отроки до потопа / Олег Раин. – Екатеринбург : Сократ, 2009.

О. Омелянец (Брест, Беларусь)

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ТЕМАТИКО-ПРОБЛЕМНОМ ПОЛЕ МАЛОЙ ПРОЗЫ Ю. ТРИФОНОВА

К жанру рассказа Ю. Трифонов обращался в течение всей творческой жизни, осмысливая в «малой» прозе разнообразные темы и проблемы.

Рассказ «Был летний полдень» (1966) ряд исследователей (Э. Бабаев, В. Оскоцкий, Т. Рыбальченко) считают программным в художественной биографии писателя. Основанием для данной точки зрения являются изменения в персонажной системе. Героиня рассказа Ольга Робертовна позиционирована автором не столько как хранительница памяти о революционном прошлом, сколько как носительница нравственных принципов, воспитанных в ней этим прошлым. Ее этика вступает в конфликт с нравственными нормами и поведенческими клише, господствующими в современной ей жизни. На семьдесят четвертом году жизни Ольга Робертовна решила съездить на родину, которую она покинула еще в начале века, в 1906 году. Ее воспринимают как ритуальную фигуру: встречают пионеры с цветами, организуют посещение музея, выступления в библиотеке, на киностудии... – словом, соблюдается

традиционный для советского времени «обряд» чествования Героя. Ольгу Робертовну удручает то, что все дорогое и памятное ей обесценивается. Оценивая «новое» время и «новых» людей, пожилая женщина заключает: «Люди нелепо, мелко живут», как будто перефразируя финальную гоголевскую ремарку из «Повести о том, как поссорились...»

Испытание бытом с самого начала заявлено Трифоновым как глобальная проблема, решение которой автор возлагает на своего персонажа, часто пасующего перед «мелочами жизни». В этом отношении писатель XX века продолжает традиции А.П. Чехова, сумевшего на страницах многочисленных коротких рассказов показать, как быстро и незаметно утрачивает человек нравственные ориентиры, погружаясь в тяготы быта. Программный характер названного рассказа Трифонова во многом обуславливается, таким образом, и своеобразным интертекстуальным полем, в котором осмысливаются традиции и формируются новые тенденции.

Как и многие советские писатели, Ю. Трифонов часто отправлялся в дальние поездки и странствия в поисках «жизненного материала». Из творческих командировок и заграничных экскурсий писатель привозил рассказы, часто с экзотическими сюжетами, в жанровом отношении напоминающие очерки. Однако на рубеже 1968–1969 годов он пришел к мысли, что ездить больше никуда не нужно. В рассказе «Путешествие» (1969) писатель в иронической форме воссоздает перипетии творческого кризиса, в котором угадываются автобиографические мотивы.

Повествование ведется от первого лица. Герой рассказа – литератор, собирающийся в поисках «темы» в творческую командировку, конечно, куда-нибудь подальше от утомившей Москвы. Но, когда персонаж попытался преодолеть стереотипный подход к поиску «материала», всматриваясь в окружающую привычную жизнь и людей, ему открылась простая истина, которая, однако, дается не всякому: никакие перемещения в пространстве не заменят главного из всех видов путешествий – «в глубь» человеческой души. Так в названном рассказе Трифонов сформулировал основополагающий принцип творчества – стремление проникнуть в сущность обычных явлений, обнаружить в привычном, типичном исключительный по эстетической содержательности потенциал. Характерно, что это новое качество трифоновской прозы зарождалось в тех рассказах, которые по жизненной «фактуре» выглядели несколько экзотическими – «Кепка с большим козырьком», «Маки».

Например, рассказ «Кепка с большим козырьком» (1966) повествует о превратностях судьбы, когда намерения человека и случай оказываются противопоставлены. Парикмахер Арташез жил вместе со своей женой и двумя сыновьями в городе С. Герой поставил перед собой цель – переехать

вместе с семьей в Кисловодск, и делает все, чтобы достичь этого. У него нет друзей, только один приятель; он не тратит ни время, ни деньги впустую: он «знает, зачем живет». В жизнь такого обстоятельного человека однажды врывается Случай: Арташез становится жертвой бандита как раз в день отъезда в Кисловодск. Казалось, счастье как реализованная жизненная цель было у него в руках, но «случай» в один миг все изменил.

Финальный пейзаж в рассказе переводит повествование на уровень, в котором ощутимо влияние притчи. Летящее на большой высоте «едва различимое облачко, такое прозрачное и маленькое, что на нем почти не удерживался розовый рефлекс заходящего солнца», которое «быстро, как кусок сахара в кипятке, на глазах таяло» [1, 374] – это символический образ, вобравший в себя впечатления героя-рассказчика, пытающегося понять случившееся с Арташезом.

Еще более символичными по содержанию являются рассказы «Песочные часы» (1959) и «Игры в сумерках» (1968), по жанру напоминающие притчу. Заглавия произведений актуализируют тематику не бытового, а бытийного плана. Толчком к развитию темы времени в рассказе «Песочные часы» становится увиденная повествователем старинная могила, в которой, по легенде, «похоронен один из полководцев Омара», возможного преемника Абу Бекра, причисленного к лику мусульманских святых. Из рассказа экскаваторщика повествователь с коллегой узнают, «что в могиле похоронен некий Кизылча-Баба, что значит по-туркменски «Красненький дедушка», а кто он, откуда и почему красненький – шут его ведает» [1, 375].

Легендарное (мусульманская святыня, старинная могила) и подчеркнуто бытовое восприятие («шут его ведает») одного и того же явления становится источником движения сюжета. Причем «легендарное – бытовое» не единственная антитеза в повествовании. Так, на месте поселка когда-то был заброшенный чабанский колодец. Спустя годы возник вполне современный населенный пункт с привычной «инфраструктурой»: электростанция, новый механизированный колодец, столовая, магазин, клуб с библиотекой и т.д. Контраст между формой (благоустроенный поселок) и содержанием (святыня, разрушенные камни) удручает повествователя, в сознании которого рождается пространственно-временной образ песочных часов.

Повествователю так ничего и не удалось узнать о старинной могиле. «Сторож святой могилы, тощий длиннолицый старик» – тот, кто, по сути, является хранителем истории, священного знания, озабочен земными делами: он хлопчет о пенсии, о справке, которую ему должен выдать колхоз. Эта новая антитеза побуждает повествователя задуматься над тем,

что такое Время, как оно влияет на жизнь человека. Рассказ и завершается размышлением-констатацией повествователя на эту тему: «Шуршит и льется песок в песочных часах вечности, и мы не замечаем этого, как не замечали, например, вращения земли. Но иногда бег времени становится поразительно ощутимым, и вдруг мы слышим его, как нашу кровь, стучащую в висках» [1, 377].

Трифонова-художника привлекает сложность, «нерасчлененность» жизни. Именно с такой точки зрения автор решает еще одну «вечную» тему – тему любви. Рассказы «О любви», «Вера и Зойка» обращены к интуиции читателя, побуждают его за бытовой фабулой искать тайные смыслы.

В короткой прозе Ю. Трифонова соединяются поэзия и проза, рождая своеобразные тематические оксюмороны, подчеркивающие сложность привычных явлений. Таков, например, рассказ «Голубиная гибель» (1968), в котором противостояние возвышенно-идеального и пошло-прозаического начал образуют напряженную динамику повествования, создают многомерный образ «непростоты» жизни.

В целом тематико-проблемное поле новеллистики писателя тяготеет, как справедливо отмечали критики, к универсально-бытийному способу художественного моделирования. При этом в традиционных темах автор находил новые повороты, заставлял почувствовать острую актуальность, казалось бы, всем знакомых понятий.

В рассказах Ю. Трифонова обозначил ряд нравственно-философских проблем и символических образов: проблемы нравственных исканий личности, человека и времени, неудавшейся жизни, мотив исторического безвременья, притчево-символические образы времени («песочные часы», «игры в сумерках», «маки»). Выделенные нами художественные тенденции в тематике, а также поэтике рассказов впоследствии стали «знаками» индивидуально-стилевого контекста прозы Ю. Трифонова.

Литература

1. Трифонов, Ю.В. Старик: роман, повести, рассказы / Ю.В. Трифонов. – М. : Дрофа, 2003. – 432 с.

Е. Онищук (Брест, Беларусь)

ИМЕНА РОДСТВА В ПОЭЗИИ А. АХМАТОВОЙ

Система терминов родства – результат длительного развития человеческой культуры и языка в целом и каждой национальной культуры

и языка в частности – представляет собой определенную систему, отражающую социальную структуру общества.

Русская терминология родственных отношений – это выражение русской ментальности и русского языкового образа внутреннего мира русского человека. Система терминов родства изначально оказывается своеобразным отображением социальной структуры, и в этом качестве она представляет собой ту строго организованную систему элементов, каждый из которых соотношен с определенной социальной позицией.

На ранних этапах развития общества социальная иерархия возникла из отношений между людьми в их общем отношении к миру (отец старше сына, мать ближе жены, брат вернее друга). Эти отношения расширялись по разным направлениям: по линии кровных и свойственных связей, по возрастному, владельческому принципу и т. п. Усложнение отношений между людьми создавало предпосылки для расширения системы терминов родства. Однако в последнее время происходит стабилизация лексико-семантических групп, а также некоторое ограничение числа терминов родства и их функционирования. Эта группа лексики оказалась замкнутой и количественно ограниченной потому, что в новое время уже не пополнялась какими-либо новообразованиями (заимствования типа папа, кузина и т. п. немногочисленны, а главное – представляют собой всего лишь параллели к уже имеющимся в русском языке наименованиям).

Таким образом, имена родства представляют собой одну из интересных для изучения лексических микросистем. Целью нашего научного исследования является изучение имён родства в поэзии А. Ахматовой.

Иллюстративный материал извлечён из поэтических текстов Анны Ахматовой. Выбранный ракурс рассмотрения предполагает анализ имён родства в автобиографическом аспекте.

Ахматова Анна Андреевна – русская поэтесса, писатель, литературовед, литературный критик, переводчик. Жизнь и творчество Анны Ахматовой отражает рост ее самопонимания и самопознания. Если бы на какой-то миг она потеряла способность превращать сырье своей жизни в поэтическую биографию, то оказалась бы сломленной хаотичностью и трагедийностью происшедшего с ней. Творчество Ахматовой как крупнейшее явление культуры XX в. получило мировое признание.

Нами проанализировано семь сборников А. Ахматовой: «Вечер», «Чётки», «Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini», «Тростник», «Седьмая книга». Методом сплошной выборки в поэтических текстах А. Ахматовой обнаружено 19 имён родства.

В стихотворениях А. Ахматовой выделяются следующие имена родства:

1. Кровное родство по прямой линии: брат, сестра, отец, мать, дочь, сын, дети, бабушка, дедушка, внук, внучка.

Знаю: брата я ненавидела («Помолись о нищей, о потерянной...»), / *И назови лесного зверя братом* («Земной отрадой сердца не томи...»);

Как сестру молодую звала («Слух чудовищный бродит по городу...»), / *Уже красуется на книжной полке твоя благополучная сестра* («Сожжённая тетрадь»);

Да хранит святой Егорий твоего отца («Колыбельная»), / *Отцу сказал: «Почто меня оставил!»* («Распятие»);

На ходу целовала мать («Важно с девочками простились...»), / *И ту же песню мать поёт* («Я не была здесь лет семьсот...»);

И стонет Лаванова младшая дочь («Рахиль»), / *А царская дочка глядит на певца* («Мелхола»);

Ни сына страшные глаза – Окаменелое страданье («Уже безумие крылом...»), / *Младший сын был ростом с пальчик* («Колыбельная»);

Я пойду дорогой недалней, посмотреть, как играют дети («Как соломинкой пьёшь мою душу»), / *Не любил, когда плачут дети* («Он любил...»);

Читаю в ней элегии и стансы, написанные бабушке моей («Обман»), / *Целует бабушке в гостиную руку и губы мне на лестнице крутой* («Течёт река неспешно по долине...»);

Мурка серый, не мурлычь, дедушка услышит («Мурка, не ходи, там сыч...»), / *Отцы и деды непонятны* («Первая»);

И внук отвернётся в тоске («В сороковом году»);

И вздохнула: «Ах, года! Вот и внучка молода» («Сказка о чёрном кольце»), / *В тени елизаветинских боскетов гуляют пушкинских красавиц внучки* («В Царскосельском парке»).

2. Кровное родство не по прямой линии: дядя, тётя: *И добрых тётъ, и страшных дядь, и даже приятелей среди камешков речных* («О десятых годах»).

3. Родство через брак: муж, жена: *Мне муж – палач, а дом его – тюрьма* («Третий зачатьевский»), / *Это муж мой, и я, и друзья мои встречаем новый год* («Новогодняя баллада»); *Идёт домой неверная жена* («Ночью»), / *Стыдись, и творческой печали не у земной жены моли* («Как мог ты, сильный и свободный...»).

4. Условное родство: жених, невеста, вдова, мачеха: *Ведь так любезны женихи* («Я не любви твоей прошу»), / *Там впервые предстал мне жених* («Был блаженной моей колыбелью»); *Поверь, что я твоей невесте ревнивых писем не пишу* («Я не любви твоей прошу...»), / *Из-за*

плеча твоей невесты глянут мои полузакрытые глаза («Пусть голоса органа снова грянут...»); *Девушки, женщины, вдовы* («Музе»), / *Заплаканная осень, как вдова в одеждах чёрных, всё сердца туманит* («Заплаканная осень, как вдова»); *Я стихам не матерью – мачехой была* («Застольная»).

Самыми употребительными в поэтических текстах А. Ахматовой являются такие имена родства как сестра (употребляется 13 раз), брат (употребляется 12 раз), мать (11 раз), сын (11 раз), жена (9 раз), муж (7 раз). Остальные имена родства употребляются по 1–2 раза.

В стихотворениях А. Ахматовой редко употребляются имена родства с уменьшительно-ласкательным значением: доченька, братики, детоньки, вдовушки: *В траурных маках, с бессонной совой...доченька* («Нох»); *Внуки, братики, сыновья* («Победителям»); *Питерские сироты, детоньки мои!* («Щели в саду вырыты»); *И приводят румяные вдовушки на кладбище мальчиков и девочек* («А Смоленская ныне именинница...»).

Редко употребляются разговорные слова для обозначения имён родства: мама, дочка: *Будешь, милый, к маме в гости прибегать* («Буду тихо на погосте...»); *А царская дочка глядит на певца* («Мелхола»).

Что касается происхождения имён родства, то они делятся на индоевропейские, общеславянские, восточнославянские.

1. Индоевропейские (мать, брат, дочь, сестра, сын, жена);
2. Общеславянские (дед, внук, жених, вдова, невеста);
3. Восточнославянские (дядя, тётя).

Таким образом, изучение имён родства в поэзии А. Ахматовой позволят раскрыть биографическую составляющую её творчества. Описание и анализ терминов родства раскрывают некоторые установки поэта. Разноаспектное исследование ахматовского поэтического текста может способствовать более глубокому постижению личностной и языковой индивидуальности А. Ахматовой. Термины родства встречаются в текстах А. Ахматовой достаточно часто. У поэтессы была большая семья, поэтому А. Ахматова не могла не упомянуть о своих родственниках в своём творчестве.

О. Остапчук (Мозырь, Беларусь)

ЖЕНСКИЕ КЛАССИЧЕСКИЕ ТИПЫ В АСПЕКТЕ ЭТИКО-ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX ВЕКА

Библия как свод этико-христианских заповедей, её влияние на формирование нравственности нации всегда притягивало внимание многих русских писателей. Не случайно творчество большинства русских классиков исследовалось именно с этих позиций. Но наибольший интерес, на наш взгляд, могут представлять произведения тех авторов, которые сами были глубоко верующими людьми, хорошо знали Священное Писание, поэтому художественные произведения, созданные ими, выкристаллизовали тот духовный опыт, который прошли сами их создатели и воплотили его в художественной структуре своих творений – мотивах и темах, сюжетах, конфликтах, образах.

Женские типы русской классической литературы в системе эстетических идей писателей не могут быть раскрыты без проникновения в художественную форму драмы А.Н. Островского «Гроза», повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», романа Л.Н. Толстого «Воскресение». Данная типология как выражение идей самих авторов включает такие оттенки мыслей их создателей, которые нельзя уловить путём выявления прямо высказанных писательских суждений.

Зачастую библейское мироучение выступает у религиозного писателя в качестве первоосновы идеи, является прежде всего отправной точкой в размышлениях героев и писателей и одновременно – высшим нравственным критерием в этих духовных поисках. Так, для художника мир Библии – отнюдь не мир какой-либо из древних мифологий, но мир вполне реальный, являющийся ощутимой частью собственной жизни.

И в художественных произведениях А.Н. Островского и Н.С. Лескова библейское составляет особый план характеров и сюжетов, вплетается в систему отношений героев, которые могут быть частично спроецированы на всемирно известные библейские типы. Писатели же в силу своей творческой направленности ориентируются на христианскую мифологию, используя в творениях элементы христианской мифопоэтики, интерпретируя библейские мифы и притчи. Помимо прямых соотнесений, в произведениях явно присутствуют библейские мотивы, реминисценции. «Библейский» пласт обнаруживается и на уровне речевой организации, писатели активно используют библейские архетипы (универсально распространённые сюжеты и мотивы).

Основное внимание с точки зрения этико-христианских позиций писатели-романисты уделяли душевному устройству человека, которое мыслилось в контексте учения о грехопадении. В этой связи выделялось три типа душевного строя.

Первый – естественный: в человеке правильно соотносятся тело и душа, в нём очень развита религиозная потребность и способность верить. Он осознаёт добро и зло, пользу и вред, красоту и безобразие и делает правильный выбор между ними.

Второй тип душевного устройства – страстное расположение души, т.е. развитие страстей, которое приводит к изменению, нарушению душевной сферы. Такое состояние – результат грехопадения человека.

Третий тип – «устремлённость к Богу». Начало этого процесса проявляется в обнаружении и осознании собственной греховности. Человек понимает, что в этом единственно возможный путь спасения и воскресения, т.е. преодоление своих страстей.

Данная классификация может быть спроецирована на судьбы двух женщин (Катерина Кабанова и Катерина Измайлова), ставших объектом изображения для лучших авторов XIX века. Близки героини Островского и Лескова ещё и тем, что носят одинаковое имя – Катерина, которая в их судьбе, видимо, стало определённой знаковой системой, просчитавшей их рождение и дальнейшую судьбу.

Н.Н. Старыгина, одна из исследовательниц литературы XIX века, в свете этико-христианских традиций предлагает свою типологическую классификацию женских образов. Она выделяет женщин «обыкновенных», сфера жизнедеятельности которых – семья, любовь, дети. Основными способами создания образов являются описание внешности и поступков героинь с использованием христианской символики, авторские характеристики, высказывания героев, элементы психологического анализа. Всё это приводит к удивительной гармонии, результатом которой становится «спокойно-ровный» образ героини, просвещённой Божьей благодатью.

Им противостоят «страстные» женщины, которые попадают под власть мирских обольщений (современные идеи, карьера или же любовь-страсть). Они не задумываются о духовной сути человека, а интересуются внешними явлениями жизни людей.

Избранные критерии классификации женских образов (естественный и противоестественный, или страстный), дают основание уточнить сложившуюся в литературоведении типологию женских образов (активный/пассивный типы).

Таким образом, христианский миф и библейский контекст в целом активно участвуют в формировании и определении идейного замысла и

художественной структуры произведений А.Н. Островского и Н.С. Лескова. Основные постулаты этико-христианской традиции (нравственность, душевное устройство, понятие греха и т.д.) позволили русским писателям второй половины XIX века создать глобальные женские классические типы, которые обнаружили «редкую духовную силу, энергичные движения души» в самые тяжкие для них моменты жизни, помогли им противостоять самым строгим канонам и условностям на пути к своему счастью – будь то религиозные установки, правила света или «Домостроя». Христианский идеал нравственности – идеал совершенной любви – подталкивал героинь к очищению, духовному возрождению, а кто не смог его принять – к гибели (Катерина Измайлова). Именно в этом проникновении всемирно-известных христианских образов, сюжетов и мотивов в глубины литературных творений, в их творческое осмысление и трансформацию в духе современности и будущности человечества мы видим характерную особенность русских писателей XIX века в решении общечеловеческих вопросов и проблем.

Литература

1. Островский, А.Н. Гроза. Бесприданница: Пьесы / А.Н. Островский. – Л. : Детская литература, 1982. – 176 с.
2. Лесков, Н.С. Повести и рассказы / Н.С. Лесков. – Гомель : Сож, 1998. – 351 с.

В. Паднюк (Брест, Беларусь)

ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ СО СТРУКТУРОЙ СРАВНЕНИЯ В РУССКОМ И БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКАХ

В статье рассматриваются адъективные фразеологические номинации со структурой сравнения, служащие средством характеристики человека в русском и белорусском языках. Адъективный компонент в таких номинациях называет основание сравнения и может быть как формально выраженным, так и гипотетическим (предполагаемым): *ср. силен как лев* или *как заяц, как кукла*. Обязательным компонентом данных фразеологизмов является объект сравнения – определенный образ, благодаря которому фразеологизмы отличаются особой экспрессивностью. Формально сравнение выражается с помощью сравнительного союза *как (точно, словно, что)*; прилагательного в форме сравнительной степени: *быстрее ветра, белее белого*; частицы *хоть*: *хоть к ране прикладывай*. Наиболее обобщенным семантическим признаком адъективных фразеологизмов служит понятие качества. Адъективные

фразеологизмы со структурой сравнения выражают проявление какого-либо признака в крайней (высшей) степени: ср. *беден как церковная мышь* – высшая степень проявления бедности, *глуп как сивый мерин* – высшая степень проявления глупости, *красив как Аполлон* – проявление красоты в высшей степени. В метаязыке для описания данного значения используются маркеры “очень”, ”совершенно”, “предельно”, “совсем”, “страшно”, “до крайности”.

В языке имеется большое количество устойчивых сравнительных конструкций для характеристики человека. В них запечатлены самые яркие проявления национального характера, особенности поведения и привычки человека. В группе сравнений, характеризующих человека, можно выделить ряд подгрупп в зависимости от основания сравнения (черта внешности, характера, физиологическая особенность, интеллектуальный уровень, социальный статус и т.д.). Рассмотрим некоторые из них:

1) фразеологические номинации, определяющие отличительную особенность личности/ черту характера человека

В русском языке: *упрямый как осёл, хитрый как лиса, преданный как собака, труслив как заяц, живуч/ блудлив как кошка, боек как черепаха (о вялом, неэнергичном человеке), упрямый /хитрый как хохол, кроткий / добрый как ангел* и др. В данных фразеологизмах в качестве объекта сравнения обычно выступает животное, которое в сознании носителя языка имеет устойчивую связь с каким-либо характерным признаком: ср. *упрямый – осёл, хитрый – лиса, преданный – собака, трусливый – заяц, живучий – кошка*. Эти же стереотипные признаки отражены и в народных сказках, в баснях. Фразеологизм *боек как черепаха* основан на оксюморе и отражает ироничное (неодобрительное) отношение русских к таким качествам, как нерасторопность, медлительность.

В белорусском языке наиболее часто встречаются устойчивые выражения, характеризующие покорность, мягкость, покладистость человека: *хоць вяроўкі ві, хоць да раны прыкладзі, хоць да вуха кладзі*. Если обратиться к историческому прошлому белорусов, которые очень долгое время были под гнётом сильных держав (Польши и Российской империи), можно предположить, что данная черта столетиями формировалась в белорусском менталитете.

2) фразеологические номинации, подчеркивающие особенности внешности человека

В обоих языках большое внимание уделено эталону красоты. Так в русском языке фразеологизмы: *красив как Бог, красив как Аполлон, стройный как кедр ливанский, свеж как огурчик* – дают описание мужской красоты, а фразеологизмы: *как богиня, как картинка, как лебедка белая,*

как кукла, как Венера, как мадонна, румяная как ягодка – эталон женской красоты. В качестве объекта сравнения выступает положительно каннотированный образ: флористический (*кедр, огурец, яблоко, ягодка*), теологический (*Аполлон, мадонна, богиня*), фаунистический (*лебедка*) либо рукотворный (*картинка, кукла*), являющийся в языковом сознании славян эталоном красоты и здоровья.

Белорусский язык также изобилует фразеологизмами со значением описания внешности, но в нём нет такого чёткого деления по гендерному признаку, как в русском языке (только *як лялька* – эталон женской красоты). Остальные устойчивые выражения употребляются в отношении лиц обоих полов: *хоць ікону пішы, хоць вады напіся, як на падбор, як макаў цвет*. Характеризуют лиц обоих полов и конструкции, которые указывают и на некоторые изъяны во внешнем облике: *рабы як чорт гарох малаціў, хоць хрэн дзяры (рабы), хоць у дамавіну кладзі, як з крыжса зняты*. В русском языке это фразеологизмы *страшный как чёрт, краше в гроб кладут, лысый как колено / как сатана, дурён как смертный грех* и др.

3) фразеологизмы, указывающие на некоторые физиологические особенности человека (рост, вес и др.)

В словарях русского языка зафиксированы следующие фразеологизмы: *здоров / силён как бык, худой / маленький как котёнок, жирный / толстый как барсук / как свинья, крепок как дуб, тощий как скелет, сильный как трактор, хрупкий как фарфор (об изящном, утончённом человеке, чаще о девушке)*. В белорусском языке фразеологизмов с подобным значением встречается не так много: *з каломенскую вярсту, кату на пятау, хоць ты сабак вешай*. И в русском, и в белорусском языках встречаются устойчивые конструкции *старый как мир – стары як свет* и *глухой как пень – глухі як пень*.

Устойчивых сравнительных конструкций, характеризующих человека, в обоих языках насчитывается более 80 единиц. Этническая ментальность отражается в языке на всех уровнях, прежде всего на уровне лексики и фразеологии. Сопоставительное исследование лексико-фразеологического поля компаративных фразеологизмов русского и белорусского языков позволило сделать интересные наблюдения относительно национально-культурной специфики видения языковой и неязыковой реальности русских и белорусов.

М. Панкратова (Мозырь, Беларусь)

«КАТЕРИНА – КТО ОНА?»: ЭТИКО-ХРИСТИАНСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

Духовно-нравственное воспитание школьников давно относят к числу традиционных педагогических проблем. Недаром Ян Амос Коменский, стоящий у истоков современной дидактики, считал, что каждое поколение решает её по-своему, исходя из определенного круга вопросов.

Сегодня образование в Республике Беларусь носит светский характер. Однако содержание воспитания подрастающего поколения, на наш взгляд, не может ограничиваться только этим фактором, так как во все времена взаимоотношения людей регулировались общечеловеческими христианскими ценностями добра, любви, справедливости и прощения. Существует авторитетное мнение культурологов и философов, что каждый человек, желает он того или нет, несёт в себе, в силу определенной духовной наследственности, печать *homo religios*.

Современные программы по литературе включают в себя множество произведений, изучение которых требует осмысления таких понятий, как «религия», «вера», «духовность» и т.д. Нетрадиционный аспект исследования – с позиции этико-христианской морали – позволяет по-новому подойти к освоению романа Л.Н. Толстого «Воскресение», одного из величайших творений писателя.

Урок-исследование «Катерина – кто она? этико-христианские традиции в творчестве Л.Н. Толстого» поможет учащимся разобраться с такими важными для них понятиями, как семья, любовь, нравственность, позволит не только понять их толкование с точки зрения Библии, но и сравнить их интерпретацию в творчестве других русских писателей XIX века.

Начать урок можно со слов Л.Н. Толстого о сущности жизни: «Время согласия, прощения и любви, которое должно заменить время раздора, войн, казней, ненависти, не может не наступить потому, что люди знают, что ненависть губительна как для души, так и для тела». К истории воскрешения греховной души Катюши Масловой обращается писатель в романе «Воскресение», показывая, как героиня становится на путь очищения и всепрощения, как любовь к ближним возрождает испепелённую в страданиях и грехах женскую душу.

Катюша Маслова родилась в грехе от проезжего цыгана, мать – незамужняя дворовая женщина – не заботилась о ребёнке, и лишь стараниями хозяйек девочка выжила. Вырастили из неё полугорничную,

полувоспитанницу. Героиня Толстого полюбила незаметно для себя. Любовь к ней пришла, потому что уже подошло время. Нужно заметить, что свои чувства к Нехлюдову Катюша Маслова сохранила на всю жизнь. Историю ее любви можно разделить на две половины: до нравственного падения и при попытках Дмитрия Ивановича спасти женщину. Именно во второй раз любовь явилась для Катюши спасением от греха.

«Что же такое любовь?» – первый вопрос, предложенный школьникам для обсуждения. Ответ на вопрос поможет учащимся понять чувства героини, её поступки. Обсуждение можно подытожить следующим отрывком из Библии: «Любовь долго терпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносит, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всему надеется, всё переносит. Любовь никогда не перестает». Как утверждает Л.Н. Толстой, Царство Божие внутри нас, надо лишь желание следовать ему, жить в нём. Поэтому Катюшу Маслову спасла её собственная любовь, не страсть или преклонение перед любимым человеком.

Падение Катюши началось после соблазнения Нехлюдовым, но даже и после этого она не была ещё погибшей женщиной, хотела честно трудиться для себя и будущего ребенка. Стыдясь тётушек Нехлюдова и наговорив им грубостей, Катюша ушла, пытаясь жить самостоятельно, поступила на работу. Однако жизненные обстоятельства медленно опускали её на «дно жизни». Катюша перестала верить в добро, *«убедилась, что никто не верит в это и что все, что говорят про Бога и добро, всё это делают только для того, чтобы обманывать людей...»* [1, 139]. Под влиянием условий жизни на «дне» у неё вырабатывается своя жизненная «философия», свой кодекс правил, которым она неизменно следует. Состояние отверженного человека становится для неё привычным и в немалой степени привлекательным. *«Весь мир представлялся ей собранием обуреваемых похотью людей, со всех сторон стороживших её и всеми возможными средствами – обманом, насильем, куплей, хитростью – старающихся овладеть ею»*. Здесь Л.Н. Толстой показывает жизнь без веры, самые страшные пороки и грехи людей, их безнравственность и аморальность. Можно ли жить так? Мир не может быть таким, что-то должно регулировать поведение людей.

На втором этапе урока необходимо обсудить следующие вопросы:

1. Чем является Библия для религиозного человека?
2. Что такое заповедь? Сколько их? Нужны ли они?
3. Как вы понимаете смысл эпиграфа к роману «Воскресение»?
4. Почему грешила Катерина?
5. Какие нормы христианской морали нарушила героиня?

б. Можно ли, по вашему мнению, оправдать грехи Катюши Масловой?

Возрождение Катюши происходит не столько через восприятие гибельности зла, сколько через осознание возможности добра. Зло придавило её, принизило в ней человека. Восстановление веры, когда-то жившей в душе Катюши, веры в то, что в мире – среди всего прочего – существуют отношения, построенные не на корысти и обмане, постоянно выпрямляет её, открывает в ней человеческие чувства, собственное «Я». Началось медленное и мучительное возрождение героини. Она срывалась, но всё же упорно шла на главную дорогу, *«перестала пить, курить, оставила кокетство и поступила в больницу служанкой»* [1, 322].

Нельзя сказать, что Катюша Маслова была слишком религиозной. В романе мы не встретим ни одного упоминания о молитвах Катюши. Однако обратившись к её отрочеству, ещё до соблазнения, мы видим, как в период Пасхи Катюша находится в церкви, она не молится, но облик ее свидетельствует об искренней вере, особенно *«сияющие восторгом глаза», «сосредоточенно радостное лицо»* [1, 59]. Казалось, её привлекала внешняя сторона религии, но в душе её происходило то таинство, о чём Толстой говорит, детализируя внешний облик героини. И потом – важный эпизод: она поцеловалась с нищим *«с красной, зажившей болячкой вместо носа», «не выразая ни малейшего отвращения, так же радостно сияя глазами»* [1, 60]. Это поступок истинного христианина, для которого не важно, какой человек, а главное всего то, что он брат по вере.

И вот второй эпизод богослужения в церкви, теперь уже для заключённых, среди которых была и героиня: Катюша *«испытывала во время служения смешанное чувство благоговения и скуки... крестилась и кланялась, только тогда, когда все это делали»* [1, 146–147]. Почему такая разительная перемена? Вероятно, попав на «дно жизни», героиня Толстого потеряла ту наивность, простоту, с которыми раньше приходила в храм. Она не могла понять, почему Бог допустил с ней такое, не шла против него, но и не верила с той полнотой, которая бы её сразу же очистила. Тем не менее на её судьбе изначально стояла печать воскресения, не зря ведь старые барышни называли её *«спасённой»*.

В конце романа перед читателем встаёт главный вопрос: *«Произошло ли воскресение Катюши Масловой или нет?»* Каждый ответит на этот вопрос по-разному.

Таким образом, Л.Н. Толстой на примере судеб героев романа показал, что любовь человека должна быть благородной, не приносящей никому зла. Он должен искать пути из сложных ситуаций, и в этом ему должно помочь самосовершенствование. Человеку не следует устремляться к земному, нужно тянуться к небесному, возвышенному.

Сегодня методике преподавания литературы не следует игнорировать глубокую историческую связь образования и религии, огромное наследие христианской культуры и её роль в духовном развитии и воспитании. Главное предназначение уроков литературы состоит в духовном наставничестве подрастающего поколения, в раскрытии подлинно человеческих способностей и качеств, в приобщении к высшим духовно-нравственным ценностям, которые нашли полное отражение в произведениях русской литературы.

Христианская этико-эстетическая традиция создала духовный контекст, в котором развивалась русская литература. Следует учитывать этот факт, анализируя классические образцы XIX века.

Литература

1. Толстой, Л.Н. Собр. соч. : в 22 т. – М. : Худож. лит., 1978. – Т. 13. – 494 с.

С. Папко (Мінск, Беларусь)

МАСТАЦКАЕ АСЭНСАВАННЕ ВОБРАЗА ЕЎФРАСІННІ ПОЛАЦКАЙ У СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Маральная безадказнасць, няшчырыя і карыслівыя адносіны паміж людзьмі, бясконцыя раздоры настолькі распаўсюдзіліся ў сучасным грамадстве, што часам надзея на выратаванне зусім гасне. Менавіта таму сёння перад намі паўстае складаная задача адраджэння духоўнага жыцця нашага народа. Дзеля гэтага ўсім проста неабходна агульнае яднанне ў пошуках шляхоў выратавання чалавецтва. У якасці годнага прыклада перад намі павінны паўставаць вобразы шматлікіх царкоўных Падзвіжнікаў і Святых, сярод якіх пачэснае месца займае Патронка зямлі беларускай – Еўфрасіння Полацкая, бо “яна ва ўсім, – як пісаў І. Саверчанка, – імкнецца быць падобнай на Сына Божага Ісуса Хрыста. Думкі яе светлыя, пачуцці стрыманыя, розум разважлівы, сэрца яе перапоўнена любоўю да чалавека” [4, 25]. Па гэтай прычыне падаецца актуальным звярнуцца да аналізу твораў сучаснай беларускай літаратуры, аўтары якіх звяртаюцца да вобраза вядомай Асветніцы з Полацка.

Асоба Еўфрасінні Полацкай прыцягвала ўвагу многіх вядомых даследчыкаў. Такія выбітныя літаратуразнаўцы як У. Арлоў, А. Мельнікаў, І. Саверчанка ў сваіх даследаваннях дасканала прааналізавалі ўсе этапы жыцця Святой, вынайшлі некаторыя раней невядомыя факты яе дзейнасці, выказалі і абгрунтавалі гіпотэзы наконт спрэчнага пытання асобы аўтара старажытнага помніка агіяграфічнай літаратуры. Да таго ж І. Саверчанка зрабіў падрабязны літаратуразнаўчы аналіз тэксту “Жыцця Еўфрасінні

Полацкай”, які займае пачэснае месца ў шэрагу мастацкіх твораў беларускай літаратуры. Найбольш вядомыя пыклады звароту да вобраза Еўфрасінні ў сучаснай беларускай літаратуры разгледзіла І. Воюш. В. Шынкарэнка на прыкладзе вядомай аповесці В. Іпатавай “Прадыслава” прадэманстравала асаблівасці гістарычнага жанра ў беларускай літаратуры, у той час як С. Тарасава паспрабавала высветліць прычыны неадназначнага стаўлення навукоўцаў да згаданага твора.

С. Тарасава адзначала: “Асоба святой Еўфрасінні Полацкай заўсёды трымала ў сабе незвычайную прыцягальнасць, неспазнаную загадкавасць” [5, 9]. Падаецца, гэтая думка ў пэўнай ступені дапамагае зразумець, чаму на працягу шматлікіх стагоддзяў да сённяшняга дня не перастаюць узнікаць мастацкія творы, прысвечаныя гэтай выбітнай постаці беларускай гісторыі. Кожны з аўтараў стварае свой, адметны ад іншых, вобраз, вылучаючы ў ім найбольш важныя, на яго думку, рысы, выкарыстоўваючы разнастайныя сродкі мастацкай выразнасці, адлюстроўвае невычэрпны духоўны свет нябеснай заступніцы нашай Бацькаўшчыны.

Сёння існуе даволі шмат мастацкіх твораў, якія распавядаюць пра жыццё, дзейнасць Асветніцы, акрэсліваюць яе месца ў беларускай гісторыі і культуры. У 1998 годзе пабачыла свет асобная “Кніга Прадславы”, пад вокладкай якой былі сабраны найбольш вядомыя і цікавыя з іх, сярод якіх раман Т. Бондар “Спакуса”, аповесць В. Іпатавай “Прадыслава”, апавяданне С. Тарасава “Фрэскі”, вершы Л. Тарасюк, А. Звонака, Д. Бічэль-Загнетавай, Л. Рублеўскай, Р. Барадуліна. А. Асіпенка належыць вялікі раман “Святыя грэшнікі”, а ў 2002 годзе з’явіўся твор В. Коўтун “Пакліканыя” з цікавым жанравым вызначэннем раман-жыццё.

Неабходна адзначыць, што многія пісьменнікі і паэты, пачыналі сваю працу па стварэнні вобраза Святой са знаёмства з “Жыццём Еўфрасінні Полацкай”, якое з’яўляецца адзіным і найбольш грунтоўным сведчаннем яе слаўтай дзейнасці. Вобраз, створаны жыццяпісцам, можа, на першы погляд, падацца ідэалізаваным, але гэтая, так званая ідэалізацыя невыпадковая, пра што вельмі трапна казаў А. Мельнікаў: “Ідэалізацыя святога мае ў аснове сваёй, па-першае, спробу адлюстравання міру такім, якім ён створаны Стваральнікам, а не якім ён бачыцца грэшнаму чалавеку, а, па-другое – выкананне заповедзі апостала Паўла пераймаць Богу або падзвіжнікам набожнасці, якія самі пераймаючы Госпаду, змаглі выратавацца і далі прыклад набожнага жыцця і скону” [3, 15].

Пэўную спробу пазбавіць вобраз ідэалізаванасці ўжо ў XX ст. зрабіла В. Іпатава ў сваёй аповесці “Прадыслава”, якая была апублікавана ў час ваяўнічага атэізму ў 1971 годзе, чым выклікала пэўны рэзананс. На аснове помніка старажытнай літаратуры пісьменніца стварыла новае “Жыццё”, у цэнтры якога не Святая Еўфрасіння, а Еўфрасіння-жанчына. Па-першае,

вобраз галоўнай гераіні пазбаўлены стэрэатыпаў, характэрных для агіяграфічнага жанру, а па-другое, ён пэўным чынам мадэрнізаваны, больш адпавядае сучаснаму ўспрыманню рэчаіснасці. Важнай заслугой В. Іпатавай з'яўляецца тое, што яна здолела сінтэзаваць гістарычную дакладнасць і мастацкую выдумку, паказаць высокадухоўную асобу Святой і ў той жа час раскрыць перад чытачом інтымны свет жанчыны, якая ахвяравала сваім перакананнем усе маладыя сілы, прыгажосць і плён вялікага розуму. У аповесці захоўваецца гістарычная паслядоўнасць ў выкладзе падзей, што дазваляе не толькі дакладна перадаць вядомыя нам з агіяграфічнай першакрыніцы факты з жыцця Ефрасінні Полацкай, але і дае магчымасць прасачыць за сталеннем гераіні, фарміраваннем асноўных рыс яе характару. Уважлівы чытач, безумоўна, заўважае, што перад ім прадстае ў першую чаргу вобраз Асветніцы і Патрыёткі, закалапочанай будучыняй краю і свайго народа, а ўжо пасля вобраз Хрысціянкі, адданай служэнню Богу.

Падаецца, што гэтая акалічнасць можа тлумачыцца дзвюма прычынамі. З аднаго боку, час выдання твора, калі цалкам забаранялася дзейнасць царквы і надрукаваць твор рэлігійнага характару было немагчыма, з другога – спроба пісьменніцы зірнуць на Святую як на жанчыну, з яе думкамі і перакананнямі, адчуваннямі і перажываннямі. Арыгінальнасць аповесці заключаецца і ў тым, што аўтарка дапускае ў лёсе гераіні прысутнасць пачуцця закаханасці: “Але самае нязвыклае, ад чаго кружылася галава, было тое, што ёй было невыказна добра і трывожна з гэтым русавалосым хлопцам у лапцях” [1, 119]. Яно, з аднаго боку, узвялічвае вобраз жанчыны, з другога – ставіць Святую на адну прыступку са звычайным грэшным чалавекам.

Некалькі слоў трэба сказаць і пра вобразы, з якімі непарыўна звязаны лёс галоўнай гераіні. Яны не толькі адцяняюць вобраз Прадыславы, таму што менавіта на іх фоне выяўляецца яе высакароднасць і патрабавальнасць да сябе і астатніх, але і дазваляюць дакладна прадэманстраваць асаблівасці часу, у які нарадзілася і жыла Еўфрасіння. Вялікую ролю адыгрываюць вымысленыя вобразы. Праз змяненне стаўлення да гэтых герояў В. Іпатава дэманструе духоўнае ўзвышэнне Прадыславы: “Усіх нас Бог зрабіў роўнымі, мама. І смерд, і князь – усе стаяць на Страшным Судзе аднолькава, нікому няма перавагі” [1, 131].

Шматлікія мастацкія сродкі, выкарыстаныя дзеля стварэння вобраза, сярод якіх унутраныя маналогі, дыялогі, псіхалагічныя дэталі, апісанне знешняй прыгажосці, якая аказваецца неадзеленай ад прыгажосці духоўнай, скіраваны на тое, каб яшчэ раз падкрэсліць высакароднасць галоўнай гераіні, праца якой была няспынная, руплівая і шматгранная, а жыццё насычана ахвярамі дзеля выратавання людзей. І таму ў гэтых сваіх

працах яна павінна шанавацца намі як правадырка і нябесная заступніца, бо падобныя падзвігі паказваюць шлях да нашага духоўнага і культурнага адраджэння.

Літаратура

1. Бацькаўшчына: Зборнік гістарычнай літаратуры: Кніга Прадславы. – Мінск, 1997.
2. Воюш, І. “Я – вясна непаўторная!..” Вобраз Еўфрасінні Полацкай у беларускай літаратуры / І. Воюш // Роднае слова. – 2001. – № 1. – С. 32–35.
3. Мельников, А.А. Путь непечален. Исторические свидетельства о святости Белой Руси / А.А. Мельников. – Минск : Бел прав. Церковь Моск. Патриархата, 1992.
4. Саверчанка, І. Феномен старабеларускага пісьменства / І. Саверчанка // Роднае слова. – 2001. – № 1. – С. 24–31.
5. Тарасава, С.М. Вобраз святой Еўфрасінні ў творах беларускіх аўтараў: “Жыццё Еўфрасінні Полацкай” і аповесць “Прадыслава” Вольгі Іпатавай” / С.М. Тарасава // Гродно : Гродненские епархиальные ведомости. – 2009. – № 4.

Г. Пархац (Брэст, Беларусь)

ТЭМА ГІСТАРЫЧНАГА МІНУЛАГА Ў АЎТАБІЯГРАФІЧНАЙ АПОВЕСЦІ У. КАРАТКЕВІЧА «У СНЯГАХ ДРАМАЕ ВЯСНА»

У. Караткевіч прыйшоў у беларускую літаратуру ў сяр. 50-х гг. ХХ ст. Ён адразу адчуў духоўныя запатрабаванні часу: хто мы, адкуль, дзе нашы карані? Асаблівая заслуга пісьменніка перад беларускай літаратурай у стварэнні высакакаснай гістарычнай прозы. Сваімі творамі ён абудзіў у грамадскасці цікавасць і любоў да гісторыі Беларусі, паказаў, што ў беларускага народа была ў мінулым свая гераічная і трагічная гісторыя.

Аповесць «У снягах драмае вясна», напісаная пасля ХХ з’езда КПСС, вызначаецца смелым роздумам аўтара аб падзеях, што мелі месца ў краіне ў пач. 50-х гг. Для У. Караткевіча тэма аповесці была сваёй, не прыдуманай, узятай з рэальнага жыцця. Ён пісаў пра тое, што ведаў і чаго пакуль не ведала беларуская літаратура.

Аповесць у многім аўтабіяграфічная, бо закранае факты з жыцця самога пісьменніка: «Карацей кажучы, пачалося гэта ў канцы лютага тысяча дзевяцьсот пяцьдзсят другога года ў вялікім горадзе, дзе былі помнікі і прыгожыя будынкi, дзе быў нават універсітэт, існавала гарластая і хударлявая, дасціпная і яхідная парода людзей, якіх завуць студэнтамі». Як вядома, менавіта ў гэты час У. Караткевіч вучыўся на філалагічным факультэце Кіеўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Т.Р. Шаўчэнкі. У характары галоўнага героя Уладзіслава Берасневіча нямала ад самога

аўтара. Як і У. Караткевічу, які нарадзіўся 26 лістапада 1930 года, У. Берасневічу (заўважым сугучнасць у імёнах і прозвішчах) у 1952 годзе было 22 гады. Як і сам пісьменнік, галоўны герой тады яшчэ не ведаў, што з яго атрымаецца – вучоны («Шахматаў») ці паэт («Пятрарка»).

Вельмі важна ўнутранае, духоўнае падабенства Уладзіслава Берасневіча і яго «прататыпа». Іх аб'ядноўвае ўсебаковая адоранасць, маральны максімалізм. У. Берасневіч – багатая, цэльная, творчая натура. Ён піша вершы, разбіраецца ў класічнай музыцы, у айчынным і замежным жывапісе, ведае народныя песні і танцы, легенды і звычаі. Як і Караткевіч, Берасневіч здольны суперажываць, разумець іншага чалавека, моцна кахаць. Уладзіслаў, пакахаўшы Алёнку, не знаходзіць сабе месца: «Шчасце лілося ракою – бывае ж так на белым свеце! Шчасцем было насіць яе партфель, шчасцем было чакаць яе пасля лекцый».

Вясна ў снягах яшчэ толькі драмала, яна была на падыходзе. Таму аповесць і прыцягвае ўвагу найперш тым, што ў ёй праўдзіва схоплены момант першага абуджэння людзей пасля доўгага сну грамадства. Адзін з першых, хто працівіцца гэтаму сну і застою, Уладзіслаў. Начытаны, эрудыраваны, ён даўно ўжо не можа задавальняцца ведамі, якія атрымлівае на лекцыях. Адсюль жаданне пазнаёміцца з тым, што забаронена, ён задумваецца аб лёсе беларускай мовы: «...самасвядомасці гэтай у нас – ой як не хапае. Не ведаем ні мовы, ні гісторыі, ні фальклору... А патрэбна, каб усе народы зрабілі ўсё, што магчыма, каб праз паўтары тысячы гадоў людзі ўспаміналі: «Вось былі калісьці беларусы. Многа зрабілі, чэрці, для сусветнай культуры, не менш, ніж французы альбо рускія ці італьянцы».

У аповесці «У снягах драмае вясна» настойліва праводзіцца думка аб жывой павязі пакаленняў. У. Берасневіч ганарыцца, што яго продкі актыўна ўдзельнічалі ў рэвалюцыйна-вызваленчай барацьбе. Уладзіслаў – чалавек дзейсны, сацыяльна актыўны. Ён паважае «другія народы», ведае іх культурныя здабыткі, адданы сваёй Айчыне. «І вы ведаеце мяне, я не зрабіў ніводнага ўчынку, які можна было б назваць варожым. Калі я люблю сваю радзіму – гэта яшчэ не нацыяналізм».

Драматычны сход, на якім прагучалі гэтыя словы, з'яўляецца ў аповесці кульмінацыяй дзеяння. Ён істотна паўплываў на лёс галоўнага героя: давалося пакінуць універсітэт, адмовіцца ад аспірантуры. Берасневіч працуе настаўнікам. На доўгі час адцуралася ад яго нават Алёнка, натура тонкая і ўражлівая.

Берасневіч, як і Караткевіч, пратэставаў супраць дагматызму сталінскай «зімы», выступаў за веснавое абнаўленне грамадства, за перабудову. Таму завяршэнне твора аптымістычнае, пісьменнік верыў у лепшыя змены ў жыцці грамадства. Праз чатыры гады Уладзіслаў і Алёнка выпадкова сустракаюцца, абодва нямала перажылі за гэты час. «Не

затопіць, не знішчыць нішто сапраўднага кахання. Якая цёплая зіма, якая бадзёрасць у грудзях! Колькі светлага абяцаюць снягі! ...Коні беглі шпарка! Рукі былі моцнымі, грудзі вольна дыхалі. І ўсё-ўсё жыццё яшчэ было ў будучым. У снягах драмала вясна».

У. Караткевіч паказаў свайго героя, захопленнага «самым вялікім чалавекам на зямлі» – Сталіным. Патрэбны быў значны прамежак часу, кааб людзі правільна разабраліся не толькі ў іншых, але і ў саміх сабе.

Так, аповесць «У снягах драмае вясна» – павучальная гісторыя адной маладосці, у якой праглядваецца лёс цэлага пакалення, што выступіла тады за адзінства слова і справы, за шырокую галаснасць, супраць «забароненых» тэм і твораў (напр., Берасневіч абараняе «рэакцыянера» Дастаеўскага).

У аповесці, такім чынам, ёсць глыбокае разуменне пераемнасці пакаленняў, разумення таго, што трэба зберагаць і памнажаць нашу гістарычную спадчыну, захоўваць і ахоўваць помнікі архітэктуры і даўнія паданні, памяць пра важныя падзеі і вялікіх людзей. І гэтым, сваім гістарычным мысленнем, я лічу, Уладзіслаў Берасневіч блізкі і нам. І ў гэтым – пазнавальнае і выхаваўчае значэнне аповесці, яе актуальнасць, яна нас вучыць аптымізму.

На думку крытыка Адама Мальдзіса, аповесць «У снягах драмае вясна» ўяўляецца маладым і свежым парасткам, з якога вырасла ўся проза У. Караткевіча. І яркая вобразнасць, і непаўторная, насычаная новаўтварэннямі лексіка. Якраз у гэтай аповесці пісьменнік упершыню выказаў сваё мастацкае крэда, творчае «я».

Літаратура

1. Караткевіч, У. У снягах драмае вясна: Аповесць / У. Караткевіч. – Мінск : Юнацтва, 1989. – 172 с.

Н. Пракапук (Брэст, Беларусь)

МОЎНА-ВЫЯЎЛЕНЧЫЯ СРОДКІ ТВОРАЎ АБ ПРЫРОДЗЕ Ў ПАДРУЧНІКАХ ПА ЛІТАРАТУРНЫМ ЧЫТАННІ

У падручніках па літаратурным чытанні прысутнічае многа мастацкіх твораў, прысвечаных роднай прыродзе. І гэта не выпадкова. Такія творы садзейнічаюць пазнанню аб'ектыўнага свету, развіваюць лагічнае мысленне, назіральнасць, эстэтычныя пачуцці, фарміруюць элементарныя веды пра моўна-выяўленчыя сродкі мастацкай выразнасці. Як паказаў праведзены намі аналіз, прапанаваныя малодшым школьнікам творы аб прыродзе багатыя на параўнанні, метафары, эпітэты, перыфразы. Спынімся на параўнанні як адным з самых ужывальных тропай, які ў

тэкстах розных аўтараў і розных жанраў (верш, пейзажная замалёўка, апавяданне, казка) набывае вялікія выяўленчыя магчымасці, выступае важным сродкам стварэння вобразнасці.

Параўнанне прадугледжвае, як вядома, супастаўленне двух прадметаў, з'яў ці паняццяў, у выніку якога сутнасць аднаго з іх вытлумачваецца праз сутнасць другога. У сувязі з гэтым у структуры параўнання абавязковыя два элементы: тое, што параўноўваецца, і тое, з чым параўноўваецца. Другі элемент уводзіцца пры дапамозе параўнальных злучнікаў як, бы, як бы, нібы, нібыта, быццам, як быццам, што або бяззлучнікавым спосабам: *Мароз трашчыць, снягі мяце, Снягір, як макаў цвет, цвіце* (М. Хведаровіч), *Стажок – бы вялікая снежная шапка; На бялюткім снезе... чырвоныя кропелькі. Нібы мамыны пацеркі* (Ф. Рамашка), *Кожная ягадка – нібыта чароўная кропля...* (У. Ягоўдзік), *На рабінах быццам кралі. Гэта – ягады-каралі* (А. Дзеружынскі), *Усё лета рыжым полымем гойсала яна [вавёрка] з дрэва на дрэва* (А. Васілевіч), *[Спелыя ягады амялы] выглядаюць як маленькія, велічынёй з дробны гарох, белыя кулькі* (З. Верас), *купіны сядзяць, падобныя на мяккія падушкі* (У. Ягоўдзік) і інш. У прааналізаваных творах самым распаўсюджаным спосабам рэалізацыі параўнання з'яўляецца вобразны параўнальны зварот са злучнікам як: *За акном, як срэбра, скрозь бялее снег* (Я. Журба), *Ствол яго [дрэва] уверсе раздвойваўся, як рагатка* (М. Корзун), *Сумёты, як горы, выраслі* (К. Каліна), *Я іду лясною сцежкай, як па мяккім дыване* (С. Новік-Пяюн) і інш. Менавіта такія злучнікавыя параўнанні лёгка бачацца і разумеюцца малодшымі школьнікамі, таму што наглядна дэманструюць поўны (параўн. метафару) механізм параўнання. Адзначаны вышэй зварот па структуры часцей аднаслоўны, чым развіты.

Функцыянальнае прызначэнне параўнання ў тым, што гэты яркі моўна-выяўленчы сродак дапамагае пісьменнікам наглядна, па-мастацку дакладна, жывапісна адлюстроўваць прадметы і з'явы навакольнага свету. Выяўленыя намі параўнальныя звароты вобразна характарызуюць

– прадметы: *стаіць... белая-бялютка бярозка, нібы тая дзяўчынка ў белай сукеначцы* (К. Каліна), *Як мары, белыя бярозы Пад сінявой начной стаяць* (М. Багдановіч), *Як здані, белыя бярозы да болю журацца ў прастор* (П. Трус), *сыпаліся з вачэй, як гарох, слёзы* (У. Ляўданскі) і інш.;

– прымету прадмета: *у мяккім, як вата, снезе; [снег] быў мяккі і сыпучы, як мука; [лісцікі] гладкія, як шкло* (М. Корзун), *[сняжынка] і кругленькая, і мякенькая, быццам клубочак* (Я. Пархута), *І лён, зусім, як неба, сіні* (Г. Бураўкін), *дзюбка тонкая, як шыльца* (Р. Ігнаценка), *Адзін бок [яблыка] быў бледна-жоўты, нібы залаты; на тоненькіх, быццам драцяных, галінках* (М. Корзун) і інш.;

– працэс дзеяння: *Сняжыначкі, пушыначкі, Як матылькі, ляцелі, Як красачкі-пралесачкі, Над хаткамі блішчэлі* (З. Бядуля), *[халодныя, мёрзлыя ягады] звіняць, як крышталікі* (Р. Ігнаценка), *як цымбалы, зазвінелі льдзінкі* (В. Кастручын), *Густая высокая трава, як мора, калышацца на ветры* (Я. Колас), *[вожык] зморшчыўся, быццам горкую пілюлю праглынуў* (Я. Галубовіч), *Журавель нібы пад музыку пачаў перабіраць нагамі – быццам танцаваў* (І. Навуменка) і інш.;

– радзей стан і прымету дзеяння: *[зімой у лесе] Сокат птушак замёр, Як бы поўнач была* (Я. Купала), *Снег сыпаў спачатку павольна, нібы з нейкім роздумам* (М. Лынькоў).

У параўнанні выяўляецца таксама і пэўнае эмацыянальнае стаўленне аўтара да створаных ім вобразаў, як, напрыклад, любаванне ручайком, спачуванне зімоваму лесу і захапленне спрытнасцю вавёрачкі ў наступных кантэкстах:

<i>Звоніць, скача, як дзіцятка,</i>	<i>[зімовы] Лес, як дзед убогі</i>
<i>Гэты жэўжык-ручаёк,</i>	<i>З доўгімі вусамі,</i>
<i>На яго, бы тая матка,</i>	<i>Апусціў галіны</i>
<i>Сонца кідае свой зрок.</i>	<i>І стаіць журботна.</i>
(Я. Колас)	(Я. Колас)

Вавёрачка ўзяла шышку, і тая, як круцёлка, замільгала ў яе лапках (В. Гурскі).

Такім чынам, у творах аб роднай прыродзе, што вывучаюцца ў пачатковых класах, з дапамогай параўнання ствараецца трапная, эмацыянальная і запамінальная для малодшых школьнікаў характарыстыка з’яў і ўласцівасцей прыроднага наваколля і выяўляецца аўтарская пазіцыя ў адносінах да створаных вобразаў і ўражанняў.

Н. Приступа (Минск, Беларусь)

К ВОПРОСУ О СТАТУСЕ КАТЕГОРИИ МОДАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКЕ

Конец XX века в лингвистике ознаменовался увеличением интереса к языку не как к знаковой, а как к антропоцентрической системе, целью изучения которой является речемыслительная деятельность человека. В связи с этим появилось множество различных направлений в науке, таких, как когнитивная лингвистика, лингвокультурология, психолингвистика, этнопсихолингвистика, межкультурная коммуникация и др. Все перечисленные выше лингвистические направления ставят одну задачу – выявить те ментально-психологические процессы, результатом

которых и является речь человека. Эти ментальные процессы соприкасаются с категорией модальности.

На каждом новом этапе развития лингвистики вопросы, связанные с определением категории модальности, не теряют своей актуальности и характеризуются многоаспектностью изучения. Однако многие ученые указывают на то, что категория модальности относится к наиболее сложным и интересным проблемам современной лингвистики. Природа модальности, многоаспектность плана содержания, сложность средств выражения – все это представляет интерес для исследователей. В настоящее время отсутствует единое понимание языковой категории модальности.

В нашей работе мы придерживаемся следующего определения модальности: «Модальность (лат. *modus* «способ») – функционально-семантическая категория, раскрывающая различные виды отношений содержания высказывания к объективной действительности или выражающая отношение говорящего к высказыванию» [1, 250].

Понятие «модальность» содержит в себе многие факторы, поскольку оно используется для обозначения различных явлений, неоднородных по смысловому объему, грамматическим свойствам и по степени оформленности на разных уровнях языковой структуры. Вопрос о границах этой категории решается исследователями по-разному. В подтверждение считаем возможным остановиться на следующих точках зрения. В.В. Виноградов считает модальность «...языковой универсалией, которая принадлежит к числу основных категорий языка, в разных формах обнаруживающихся в разных системах. В языках европейской системы она охватывает всю ткань речи» [2, 57].

Р.Г. Гатина рассматривает модальность как «один из феноменов, которые наряду с бесспорностью своего существования в языке постоянно ускользают от более или менее четкого определения» [3, 4]. Само понятие модальности охватывает широкий ареал явлений, служащих объектом изучения не только в различных отраслях лингвистики, но и в других науках, в первую очередь, философии и логике.

Как отмечает Е.В. Милосердова, «...на разных этапах развития лингвистики понятие модальности то сужалось до понятия наклонения, то расширялось, сливаясь фактически с категорией оценки и выражением экспрессивно-эмоционального отношения говорящего к сообщаемому» [4, 5].

Значимость роли категории модальности в формировании высказывания послужила толчком для ее активного изучения как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике, а сложность и

многоаспектность ее содержательной природы способствовали появлению самых разных точек зрения относительно семантического объема данной категории. В зависимости от степени широты трактовки модальности различают два подхода.

Согласно первому, узкому, подходу, языковая модальность понимается как прямая аналогия модальности суждения; будучи семантической категорией, она «реализуется во всем составе предложения и не накладывает каких-либо особых признаков на структуру предложения» [5, 100]. Этой точки зрения придерживаются Г.В. Колшанский, В.З. Панфилов, Г.А. Золотова. Она не имеет широкого распространения, так как сводит языковую модальность к логической модальности суждения, ограничивая ее выделяемыми формальной логике значениями возможности, необходимости и действительности.

Согласно второму, широкому, подходу (идущему от Ш. Балли, В.В. Виноградова, И.Р. Гальперина), в содержательный объем модальности включаются значения реальности / нереальности, утверждения / отрицания, достоверности, вероятности, необходимости, возможности, желательности, а также значения побуждения, волеизъявления и эмотивности.

В.В. Виноградов считает модальность существенным конструктивным признаком предложения и потому присущим каждому предложению: «Так как предложение, отражая действительность в ее практическом общественном сознании, естественно, выражает отнесенность (отношение) содержания речи к действительности, то с предложением, с разнообразием его типов тесно связана категория модальности. Каждое предложение включает в себя как существенный конструктивный признак модальное значение, т.е. содержит в себе указание на отношение к действительности» [2, 55].

Начиная с работ А.М. Пешковского, во многих исследованиях развивается положение о комплексном характере категории модальности, которая выражает отношение субъекта речи к связи, устанавливаемой им между содержанием высказывания и действительностью, т.е. «отношение к отношению» [6, 321].

Первым, кто обратил внимание на модальную составляющую высказывания, был Ш. Балли. В любом модальном высказывании он выделял два коммуникативно значимых компонента: диктум и модальность (пропозиция и модус), определив диктум (пропозиция) как общее содержание всех высказываний, а модальность (модус) как их модальную рамку. По Ш. Балли, модальность – это «языковая форма выражения интеллектуальной или эмоциональной оценки некоего волеизъявления, которые высказывает мыслящий субъект по поводу какого-либо восприятия или представления своего разума» [7, 302].

В.Г. Адмони в работе «Введение в синтаксис современного немецкого языка» говорит о том, что предложение, являющееся выражением любого акта мысли, «не только отражает объективную действительность, но содержит и определенное отношение к этим отраженным в нем объективным связям» [8, 195].

И.Р. Гальперин также считает, что «отношение говорящего (пишущего) к действительности, постулируемое как основной признак модальности, в той или иной мере характерно для всякого высказывания». При этом автор называет модальность «самой сущностью коммуникативного процесса» [9, 113], так как отношение говорящего (пишущего) к действительности, выражающееся различными средствами – формально грамматическими, лексическими, фразеологическими, синтаксическими, интонационными, композиционными, стилистическими, – оказывается категорией, присущей языку в действии, то есть в речи.

Как правило, лингвисты, занимающиеся изучением модальности и ее реализационным потенциалом в текстопостроении (Ш. Балли, И.Р. Гальперин, В. Дресслер и др.), предлагают расширить общее понятие модальности, включая в ее пределы эмоционально-оценочные значения как ее субъективный аспект.

Категория модальности является универсальной категорией, присущей всем языкам, так как каждое высказывание содержит в себе, по меньшей мере, указание на отношение к действительности. В лингвистической литературе принято рассматривать категорию модальности как двухаспектную категорию, так как любое предложение не только отражает объективно существующую внеязыковую реальность, но при этом содержит субъективную оценку говорящим отображаемого события. И каждый язык обладает целой системой конвенциональных языковых средств для передачи всех типичных модальных оценок высказывания.

Литература

1. Большой лингвистический словарь / В.Д. Стариченок. – Ростов н/Д : Феникс, 2008. – 811[1]с. – (Словари).
2. Виноградов, В.В. Исследования по русской грамматике / В.В. Виноградов ; предисл. Н. Шведовой. – М. : Наука, 1975. – 559 с.
3. Гатина, Р.Г. Модальность возможности и невозможности и средства ее выражения: автореф. ... дис. канд. филол. наук / Р.Г. Гатина. – Уфа, 2007. – 24 с.
4. Милосердова, Е.В. Прагматические особенности модальности простого предложения в современном немецком языке: автореф. ... дис. канд. наук / Е.В. Милосердова. – Л., 1991. – 36 с.
5. Колшанский, Г.В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке / Г.В. Колшанский. – М. : Наука, 1975. – 232 с.

6. Пешковский, А.М. Русский синтаксис в научном освещении / А.М. Пешковский. – 8-е изд., доп. – М. : Яз. славян. культуры (А. Кошелев), 2001. – XXIII, 509 [1] с.

7. Балли, Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Ш. Балли. – М. : Из-во ин. лит., 1955. – 416 с.

8. Адмони, В.Г. Введение в синтаксис современного немецкого языка / В.Г. Адмони. – М. : Наука, 1955. – 392 с.

9. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М. : КомКнига, 2007. – 137, [2] с.

Н. Приступа (Минск, Беларусь)

О ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ИЗУЧЕНИЮ МОДАЛЬНОСТИ

В настоящее время в лингвистике прослеживается тенденция совершенствования традиционных принципов анализа языка и речи. Системно-структурный и функциональный подходы становятся всё более антропоцентрическими, особую значимость приобретают коммуникативно-прагматические лингвистические исследования, расширяющие свои границы. В связи с этим следует отметить, что интерес лингвистов направлен на изучение функционально-прагматического аспекта категорий интенциональных, призванных непосредственным образом воздействовать на адресата, каковой является категория модальности в своем текстовом воплощении.

В Полном словаре лингвистических терминов «модальность» (от ср. – лат. *modalis* – модальный, лат. *modus* «мера, способ») определяется как «функционально-семантическая и прагматическая категория, выражающая позицию говорящего относительно разных компонентов речевой коммуникации посредством особой организации высказывания и текста» [1, 258]. Модальность является языковой универсалией, принадлежит к числу основных категорий естественного языка, «в разных формах обнаруживающихся в языках разных систем. В языках европейской системы она охватывает всю ткань речи» [2, 57]. Термин «модальность» используется для обозначения «широкого круга явлений, неоднородных по смысловому объему, грамматическим свойствам и по степени оформленности на разных уровнях языковой структуры» [3, 321].

Существуют различные подходы к определению категории модальности и ее границ. В зависимости от того, какие модальные значения включаются в категорию модальности и какими средствами эти значения передаются, модальность определяют как грамматическую [Ломтев:1972], синтаксическую [Алисова: 1971; Балли: 1955; Гак: 1978; Золотова: 1962],

лексико-грамматическую категорию [Виноградов: 1950], совокупность грамматических категорий предложения [Сорди:1988], семантическую, понятийную категорию [Колшанский: 1961; Palmer: 1986], коммуникативную [Пете: 1970], коммуникативно-грамматическую [Адмони: 1964], коммуникативно-синтаксическую [Петров: 1982], коммуникативно-семантическую категорию [Донскова: 1982], логико-грамматическую категорию [Панфилов: 1977] и др.

Весьма плодотворной для исследования лингвистической модальности оказалась теория функциональной грамматики, успешно разрабатываемая в последние десятилетия голландским ученым С. Диком, чешскими лингвистами Э. Бенешевой, П. Адамец, Р. Мразеком, Й. Светликом, коллективом ленинградских ученых, возглавляемым А.В. Бондарко. Функциональные аспекты грамматики получили освещение в трудах Н.С. Аксакова, А.А. Потевни, И.А. Бодуэна де Куртене, А.А. Шахматова, А.М. Пешковского, важную роль сыграли работы Ф. Брюно, С. Есперсена и др.

В силу многоаспектности изучаемой категории, она рассматривается в работе как «субъективно-объективное, семантико-прагматическое, функционально-семантическое единство» [4, 6]. Это неизбежно выводит исследователя на уровень высказывания и текста, где проявляется коммуникативная сущность категории.

С позиций функционально-семантического подхода модальность описывается как интегрированное сочетание разноуровневых языковых средств, служащих для выражения отношения высказывания к действительности с точки зрения его реальности / ирреальности, говорящего к связи между объектом действительности и его признаком, действием, состоянием, а также «степени познания или желательности этой связи с позиции говорящего» [4, 5].

Модальность не является единой монолитной категорией. Функционально-семантическое поле модальности – объединение более частных функционально-семантических единств, которые находятся во взаимосвязи и взаимодействии различной степени сложности.

Модальность как целостная объективно-субъективная категория с точки зрения функционально-семантического подхода представляет собой особое смысловое пространство, характеризующееся следующими понятиями: действительность / недействительность на одном уровне, потенциальность / волеизъявление / эпистемическая модальность – на другом, возможность / необходимость / желательность – на следующем, каждый из которых по-своему квалифицирует описываемое положение дел в системе знаний, мнений, желаний и возможностей субъекта речи, т.е. в системе интенциональных состояний говорящего.

Литература

1. Полный словарь лингвистических терминов / Т.В. Матвеева. – Ростов н/Д. : Феникс, 2010. – 562, [1] с.
2. Виноградов, В.В. Исследования по русской грамматике / В.В. Виноградов ; предисл. Н. Шведовой. – М. : Наука, 1975. – 559 с.
3. Лингвистический энциклопедический словарь / В.Н. Ярцева. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
4. Абдусаламова, М.М. Модальность предположения в аварском языке в сопоставлении с германскими языками / М.М. Абдусаламова. – Махачкала, 2006. – 22 с.

Д. Просяник (Магадан, Россия)

ФОРМЫ И ФУНКЦИИ АЛЛЮЗИЙ НА РОМАН «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В РОМАНЕ Б. АКУНИНА «Ф.М.»

«Ф.М.» по особенностям композиции является романом-матрёшкой (сюжетом в сюжете). В повествовании перемежаются 2 сюжета: истории Николаса Фандорина и Порфирия Петровича, которые, хоть и прямо не совпадают, но позволяют провести совершенно понятную аналогию: следователь – детектив.

Такая композиция дает нам возможность для выделения даже не двойного, а тройного ряда основных соотношений:

- 1) сюжет «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского – сюжет «Теорийки» Б. Акунина,
- 2) сюжет «Преступления и наказания» – сюжет про приключения Фандорина,
- 3) приключения Порфирия Петровича – приключения Николаса Фандорина.

Такие соотношения возникают за счет большого числа заимствований и указаний, прямых или косвенных, на произведения мировой литературы и, в первую очередь, на роман «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, что характерно для произведения постмодернизма.

Цель нашей статьи – показать формы и функции аллюзий на «Преступление и наказание» в тексте «Ф.М.».

Аллюзия – это отсылка к широко известному высказыванию, конкретному факту литературной, исторической, общественно-политической жизни, к тому или иному тексту.

И явная, и скрытая аллюзия в «Ф.М.» проявляются в определенных и целенаправленных заимствованиях и намеках:

1) Акунин дает прямые аллюзии на интерьер (например, он буквально цитирует описание комнаты старухи-процентщицы), описание местности;

2) к прямой аллюзии относятся внешностные и качественные характеристики персонажей, их поведение;

3) к скрытой аллюзии относится попытка стилизации под Достоевского;

4) к скрытой аллюзии относится заимствование мотивов, в частности, мотива двойничества;

5) скрытой аллюзией являются некоторые сюжетные ходы.

Буквально в самом начале романа Акунина мы встречаемся с первой аллюзией, «пространственно-временной» – описанием одного с «Преступлением и наказанием» времени действия и введение действующего героя:

1) «Какого-то июля (конкретные числа Рулет в последнее время догонял смутно) выполз он из своей съемной хаты в Саввинском переулке совсем мертвый. Весь в тряске, рожа синяя – краше в закрытом гробу хоронят. Время было за после обеда... Выполз, значит, и пошел себе в сторону Краснолужского моста... Песня еще из окна орала: «Тополинный пух, жара, июль». И точно – жарко было, реально жарко. Но Рулет пока жары не чувствовал, у него с отходняка, наоборот, зуб на зуб не попадал. Шел, от яркого болели глаза, жмурился. Чисто Дракула, которого не по делу разбудили. Было ему паршиво. Совсем труба. Еле дошаркал до соседней улицы, как ее, блин. Забыл. Он в последнее время всё больше вещей забывал. То есть, если постараться, наверно вспомнил бы. Но на фига?»

2) «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту... На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу, – всё это разом неприятно потрясло и без того уже расстроенные нервы юноши».

Как видим, и время событий, и погодные условия, и медленная скорость передвижения героев, и места жительства, и направление героев, и даже состояния героев тоже совпадают. Это очень заметное указание на «Преступление и наказание». Более того, здесь появляется первое соприкосновение героев Достоевского и Акунина: Родион Романович Раскольников – Рульников Рулет Рудольфович. Оба бывшие студенты, бросили учебу, их имена, отчества и фамилии начинаются на одну и ту же

букву, равно как и их прозвища (Рулет, Родька), у обоих есть живая мать, которая присылает им деньги, оба в болезненном состоянии, оба замышляют и совершают преступление (Раскольников совершает двойное убийство и кражу, Рулет ворует папку и «убивает» добрую часть личности Филиппа Борисовича Морозова).

Такое совпадение не случайно. Акунин сам признается, что «интересно было столкнуть очень сильный, заразительный стиль Достоевского с современной речью. С разными её пластами – от аляповато-глянцевого... до наркоманского жаргона» [5].

В отличие от Рулета Раскольников – герой-идеолог. Эта специфика романа Достоевского проявится и у Акунина. Только будет иное соотношение персонажей: истинным убийцей-идеологом, правда, не главным персонажем, оказывается Свидригайлов со своей «теорией».

Акунин обманывает ожидание читателя, ведь убийцей вместо ожидаемого Раскольникова становится другой герой. Назовем, кстати, еще элементы приема обманутых ожиданий:

1) Меняется главный герой. Теперь им становится Порфирий Петрович.

2) Лизавета остается жива.

3) Меняется и угол зрения. У Достоевского события показаны глазами Раскольникова, у Акунина – глазами разных персонажей: Порфирия Петровича, Фандорина, Разумихина, Заметова.

4) Меняются и «двойнические» отношения между героями.

Так Свидригайлов фактически утрачивает сильную мистическую связь с Раскольниковым Акунина, становится идеологом-практиком, право имеющим уничтожить десяток-другой бацилл. Раскольников же становится только теоретиком. Они оба причисляют себя к «право имеющим», но идеи их разнятся. Идея Раскольникова не реализуется на практике, тогда как Свидригайлов активно пытается возвести себя, как он выражается, «в плюс» или «в ноль». «Цель оправдывает средство» – вот общий постулат их теорий.

Читатель постоянно ищет героев-двойников, которыми буквально «кишит» роман. Так, у Свидригайлова Акунина есть свой «двойник» в тексте основной линии романа – Сергей Аркадьевич Сивуха. Не случайно его Морозов отмечает в книге рядом со Свидригайловым. Сивуха тоже имеет свою теорию: «Я по духу фри-масон, по психологии. Я... тоже ценю только две вещи: свободу и созидание... Есть у меня какая-то особенная миссия, которую я обязательно должен исполнить. И всякому, кто окажется на моем пути, не поздоровится... В Библии Бог – Отец, а у меня Бог – Сын».

В теории Сивухи тоже подразумевается деление людей на «тварей дрожащих» и «право имеющих». Поэтому он – идеологический двойник Свидригайлова (у Акунина) и Раскольников. Сивуха-младший тоже своего рода «двойник» Свидригайлова, правда, по формальному показателю – он убийца. Свидригайлов Акунина – «сладоэротик», а это сближает его с героем другого произведения Ф.М. Достоевского – «Братья Карамазовы» – Федором Павловичем Карамазовым.

Автор признается: «Мне интереснее всего персонажи, которые самого Достоевского занимали во вторую и третью очередь. Не люблю Раскольникова, зеваю от Сони Мармеладовой, а вот следователь Порфирий Петрович мне безумно интересен. Достоевский про него мало сообщил, хочется больше, и Порфирий у меня главный герой. Очень интригует Свидригайлов, вкуснейший персонаж Разумихин – этакий совсем недостоевскианский солнечный персонаж, русский американец» [5].

Порфирий Петрович становится главным героем «Теорийки», скорее всего благодаря специфике жанра детектива и связанным с этим интересом автора. В основной сюжетной линии ему, конечно же, соответствует Николас Фандорин.

В описании Порфирия Петровича Акунин практически цитирует Достоевского: «...Росту пониже среднего, полноватый и даже с брюшком, без усов и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове, как-то особенно выпукло закругленной на затылке. Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвета больного, темно-желтого, но довольно бодрое и даже насмешливое. Оно выглядело бы, пожалуй, даже и добродушным, если бы не выражение глаз, с каким-то жидким водянистым блеском, прикрытых почти белыми, моргающими, точно подмигивая кому, ресницами. Взгляд этих глаз как-то странно не гармонировал со всею фигурой, имевшею в себе даже что-то бабье». Тогда как у Достоевского: «Порфирий Петрович был... росту пониже среднего, полный и даже с брюшком, выбритый, без усов и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове, как-то особенно выпукло закругленной на затылке. Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвета больного, темно-желтого, но довольно бодрое и даже насмешливое. Оно было бы даже и добродушное, если бы не мешало выражение глаз, с каким-то жидким водянистым блеском, прикрытых почти белыми, моргающими, точно подмигивая кому, ресницами. Взгляд этих глаз как-то странно не гармонировал со всею фигурой, имевшею в себе даже что-то бабье...»

Акунин почти не изменяет Порфирия Петровича. И это усиливает связь с «Преступлением и наказанием». Приключения Порфирия Петровича в качестве главного героя усиливают авантюрное начало.

По всей видимости, героев, которые его не интересуют («...зеваю от Сони Мармеладовой...»), Акунин волен оставлять практически неизменными: «Соня оказалась худенькой, но довольно хорошенькой блондинкой, с замечательными голубыми глазами и остреньким треугольным личиком, по детскому выражению которого ей едва ли можно было дать и шестнадцати лет». У Достоевского все несколько иначе: «Соня была *малого роста, лет восемнадцати, худенькая, но довольно хорошенькая блондинка, с замечательными голубыми глазами...*»

Практически так же Акунин описывает и Сашу Морозову: «*Худенькая, светлые волосы до плеч, такие же светлые ресницы и брови – не красится, у нынешних шестнадцатилеток это редкость. Голубые глаза смотрели... ясно и доверчиво...*»

Акунин сознательно изменяет образ Сони Мармеладовой, в его романе она походит на монахиню. Здесь мы обнаруживаем еще одни «двойнические» отношения: Соня Мармеладова – Саша Морозова. И вправду, их объединяют кротость, жертвенность, стремление помочь ближним, «продажа» себя ради этой помощи.

Порой автор прямо апеллирует к «Преступлению и наказанию»: «Элеонора Ивановна Моргунова жила в массивном сталинском доме замысловатой конфигурации, который со стороны Тверской смотрелся весьма импозантно и даже величественно, но со двора выглядел трущоба трущобой: маленькие слепые подъезды, ободранные стены, уродливые гаражи-ракушки... Домофон не работал, на лестнице пахло плесенью и картофельными очистками. Если бы не железная решетка лифта, прямо дом Раскольников, да и только». Подобная апелляция помогает автору в описании места и косвенно указывает на связи героев. Если скупая и жадная Моргунова живет в доме, как у Раскольникова, то непосредственная связь её со старухой-процентщицей очевидна. С Моргуновой связано также авторское «наказание» – к ней в гости приходит её двойник, называющий себя ее же именем. А это уже аллюзия на «Двойника» Достоевского.

Таким образом, мы пришли к следующим выводам:

1) известный роман Б. Акунина «Ф.М.» содержит большое количество явных и скрытых аллюзий на «Преступление и наказание» Достоевского. Конечно, магистральные аллюзии приходятся на «Преступление и наказание», но встречаются и аллюзии на другие произведения Достоевского («Двойник», «Бесы», «Идиот», «Братья Карамазовы»).

2) роман рассчитан на подготовленного читателя, знакомого с «Преступлением и наказанием» Достоевского. Борис Акунин сознательно вводит в текст аллюзии на «Преступление и наказание», делает это в соответствии с установкой – заинтриговать читателя.

3) на протяжении всего повествования мы постоянно угадываем сходство героев как внутри романа, так и в сопоставлении с героями «Преступления и наказания». И сходство это проявляется как явно, так и опосредованно.

4) автор стремится популяризовать свой роман, делает его доступным широкому кругу читателей. Акунин усиливает авантюрное начало в романе, ориентирует его на массового читателя. Более того, в попытке популяризовать свой роман Акунин идет ногами Достоевского. В своей монографии «Творческие принципы Ф.М. Достоевского» Р.Г. Назиров говорит о том, что писатель использует черты детективного жанра, чтобы заинтересовать, привлечь читателя: «Как принудить русского читателя, уже избалованного гениями и привыкшего к блеску их стиля, вникнуть в идеологию романа?.. надо сделать самую трудность увлекательной» [6]. Использованием большого числа аллюзий Б. Акунин, по нашему мнению, добивается узнаваемости художественного текста «Преступления и наказания» и неподдельного заинтригованного интереса у читателя. Подливает масла в огонь читательского интереса и собственно жанр детектива, преисполненный загадок и непонятностей, предложение самостоятельно разгадать загадку и найти перстень Порфирия Петровича. Характерен для автора и прием обманутых ожиданий.

5) кроме того, Акунин пытается пробудить интерес публики к чтению Достоевского, популяризовать его идеи. Автор постоянно играет с читателем, подзадоривая его интерес всевозможными загадками. Он дает своеобразную рекламу «Преступлению и наказанию» и даже предлагает читателю продолжить чтение за пределами «Ф.М.», приводя в конце своего произведения начало великого романа Ф.М. Достоевского и, таким образом, выводя повествование на «гипертекстовый» уровень, то есть за пределы одного произведения, что также характерно для литературы постмодернизма.

Литература

1. Достоевский, Ф.М. Преступление и наказание / Ф.М. Достоевский. – Хабаровск, 1981.
2. Акунин, Б. Ф.М. : Роман : в 2 т. / Б. Акунин. – М. : Олма-пресс, 2006.
3. Достоевский, Ф.М. Братья Карамазовы / Ф.М. Достоевский. – М., 1985.
4. Склейнис, Г.А. «Двойничество» в аспекте системности художественного творчества Ф.М. Достоевского / Г.А. Склейнис. – Магадан, 2002.
5. Парфенов, Л. Борис Акунин: «Больше всего люблю играть» / Л. Парфенов // Русский Newsweek [Электронный ресурс] – электрон. дан. – Режим доступа : <http://www.runewsweek.ru/culture/7439/>, свободный. – Загл. с экрана.
6. Назиров, Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского / Р.Г. Назиров. – М., 1982. – С. 152.

В. Рачинская (Брест, Беларусь)

ОБРАЗ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ПОЧВЫ В ПОВЕСТЯХ О ПАКЕ Р. КИПЛИНГА

Британская сказочная традиция представляет собой богатую сокровищницу фольклорных образов, народного юмора, необыкновенных приключений, волшебных событий. Она берет начало в кельтской мифологии и вместе с тем связана многочисленными нитями родства с европейским фольклором, особенно его скандинавской и германской ветвью. За время своего существования британские сказки стали носителями национального самосознания, своеобразным обобщением британского духа и образа мысли. Поэтическое восприятие мира, особенности языка, нравственные идеалы многих поколений английских писателей и поэтов формировались образным, лиричным, беспечно-веселым и благородным в своей простоте британским фольклором. Одной из особенностей поэтики английской детской литературы является отражение в ней образа историко-культурной почвы своей страны, благодаря чему читатель-ребенок с раннего детства погружается в мир национального литературного самосознания. Эта тенденция особенно выпукло прослеживается в английской литературной сказке, основанной на разнообразном и колоритном художественном материале фольклора Великобритании. Многие талантливые художники слова обращались к национальным образам в поисках точного, единственно верного воплощения образа родной земли. Фольклорными образами британской истории пронизаны произведения таких известных писателей, как У. Шекспир и В. Скотт. Мотивы и образы британского фольклора являются неотъемлемыми элементами сказочных произведений Л. Кэрролла, О. Уайльда, А. Милна, П. Трэверс и многих других авторов, пишущих для детей.

Как и другие представители неоромантизма в английской литературе конца XIX – начала XX веков, Р. Киплинг глубоко интересовался неповторимыми чертами английской нации, ее своеобразными, первоосновными признаками национального характера, особенностями духа и культуры, а также своеобразием и самоценностью различных исторических эпох. Его произведения для детей, по выражению Л.И. Скуратовской, характеризуются «уникальным сплавом подчеркнутой «детскости» и проблемно-художественной о взросленности» [3,13]. В сборнике двух собраний сказочных повествований Р. Киплинга, которые вышли на русском языке под общим названием «Сказки Старой Англии», наиболее наглядно и целостно отражен историзм авторского мышления.

Действия в них охватывают период английской истории, начиная с завоевания Англии римлянами и заканчивая правлением Тюдоров [1, 454]. В основу повестей положены реальные исторические события. Любовь писателя к своей родине проявляется в образах народа и истории, в скрупулезном воссоздании ее историко-культурных реалий.

К истории родной страны Р. Киплинг обратился будучи уже известным писателем. После долгих скитаний по миру автор решил поселиться в Англии, в графстве Сассекс. Приобретение дома в Англии сыграло значительную роль в дальнейшем творческом развитии писателя, потому что неожиданно для самого себя он открыл собственно английскую жизнь [2, 6]. Место, где поселился Р. Киплинг, находилось на перекрестке исторических событий. Автор находил артефакты и предметы далекого прошлого в окрестностях своего дома. Эти находки впоследствии были отражены в его исторических повестях. Многие ученые и литературоведы связывают поселение Киплинга в Сассексе и появление двух сборников исторических повестей – «Пак с холмов Пука» («Puck of Pook's Hill», 1906) и «Награды и феи» («Rewards and Fairies», 1910) – с наступлением в его творчестве нового этапа – этапа обретения «корней». Автор продолжает размышлять над судьбой и исторической реальностью английской империи. Однако он перестает быть выразителем имперской системы ценностей викторианской Британии. Его Англия теперь – это волшебная страна, прошлое, настоящее и будущее которой пронизано обычаями, древними преданиями и фольклором.

Действие повестей о Паке начинается на берегу реки, где играют и весело проводят время главные герои Дэн и Уна. Эти персонажи были прототипами собственных детей Р. Киплинга – Джона и Элси. Дети случайно вызывают дух Пака, древнейшего существа в Англии. Он рассказывает им о волшебных духах, некогда населявших эти края, повествует о легендах и реальных исторических событиях, свидетелем которых он был. Исторические сюжеты в повестях тесно переплетаются с английской мифологией. Истории Пака изобилуют историческими фактами, событиями, персонажами. Так, например, в рассказе «Хэл по рисовальному делу» («Hal o' the Draft») упоминается таверна «Колокол», которая существует до нынешнего дня. В рассказе «Старики из Певенси» («Old Men at Revensey») символом исторической связи прошлого и настоящего служит бетонная орудийная башня, сооруженная в годы первой мировой войны в каменных стенах римского бастиона. Народные обычаи и традиции также описаны автором. Рассказ «Димчерское переселение» («Dymchurch Flit») начинается с описания ритуала сбора хмеля, традиционного занятия англичан в XVI веке. Упоминаются писателем и некоторые ключевые события британской истории: битва при

Гастингсе в 1066 году, подписание Великой хартии вольностей в 1215 году. Многообразие географических названий, реальных исторических событий, личностей, предметов быта, ритуалов и обычаев создает правдивую картину прошлого Британии. В то же время Киплинг акцентирует внимание читателя на вымышленных персонажах, нереальных событиях и волшебных свойствах и превращениях. Таким образом, складывается единый и целостный исторический процесс, который характеризует центральный образ повестей – Англию, самобытную, многогранную, волшебную и повседневную одновременно, но родную и понятную каждому англичанину.

Как и во многих других произведениях детской художественной английской литературы конца XIX века, проблемы и темы повестей о Паке имеют историко-философскую окраску. Киплинг прибегает к символизации сил родной природы и истории с помощью традиционных и мифопоэтических образов. Так, например, постоянное упоминание Паком образов Дуба, Ясеня и Терновника делает их символами крепости, верности и несгибаемости Британии. Автор поднимает эτικο-философские вопросы свободы, счастья, смысла жизни, воли, историсофские понятия родины, национальной почвы как общей историко-культурной традиции английского народа. Мир фантазий Дэна и Уны остается ярким, динамичным и занимательным, сохраняя свою непринужденно-сказочную юмористическую тональность. Но отношение автора и персонажей к миру, трактовка «детского» и «взрослого» в повестях и их проблематика все больше приближают произведения к жанру нравственно-философской притчи.

Сказочные повести Р. Киплинга – это особые сказки. Они представляют собой уникальное, самобытное явление в английской литературе, с помощью которого был воссоздан манящий волшебный мир английской истории. Специфика художественного историзма повестей о Паке дает возможность относить их в равной мере к детской и «взрослой» литературе.

Литература

1. Слайт, Б. Сассекс Киплинга / Б. Слайт // Книга Джунглей. Стихотворения и баллады / Р. Киплинг. – М. : «Олимп» ; ООО «Издательство АСТ», 2001. – С. 452–459.
2. Слобожан, А. «Сказки Старой Англии» Редьярда Киплинга / А. Слобожан // Сказки Старой Англии : сб. / Р. Киплинг; пер. с англ. – СПб. : МП РИЦ «Культинформ-пресс», 1992. – С. 5–10.
3. Скуратовская, Л.И. Основные жанры детской литературы в историко-литературном процессе Англии XIX – начала XX века : автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.01.05 / Л.И. Скуратовская ; Днепропетровск. гос. ун-т. – М., 1992. – 34 с.

О. Рогалевич (Луцьк, Україна)

КАТАСТРОФІЗМ С. І. ВІТКЕВИЧА (НА ПРИКЛАДІ ДРАМИ “SZEWCY”)

Мотив катастрофізму в польській літературі, який виник ще у творчості І. Красіцького, набуває свого розквіту в 20–30-х рр. ХХ ст. (Є. Загорський, Ч. Мілош, Ю. Чехович, Є. Чешинський) і продовжує розвиватися в поезії воєнного покоління (К. Бачинський, Т. Борвський, Т. Гайци, Т. Ружевич та ін.).

У 30-х рр. одним з найвидатніших його представників є Станіслав Ігнацій Віткевич (Віткацій, 24.02.1885–18.09.1939), катастрофізм котрого, як і в літературі в цілому, був тісно пов'язаний з історією, зокрема з кризою 1928–1932 рр., виникненням та приходом до влади фашизму, загрозою світової війни тощо:

“Kona ona ludzkość pod gniotem cielska gnijącego, złośliwego nowotwora kapitału, na którym, nikiej putryfakcyjne owe bąble, faszystowskie rządy powstają i pękają, puszczając smrodliwe gazy zagnilej w sobie, w sosie własnym, bezosobowej ciżby ludzkiej” [6].

Т. Ружевич назвав Віткація «szaleńcem awangardowym» [4, 161]. Цю оцінку великого польського поета треба мати на увазі при аналізі драми Віткевича «Szewcy».

Спираючись на Ингардена, слід зауважити, що драма «Szewcy» має дворівневу структуру, яка і розкриває катастрофічне уявлення світу Віткевичем. Перший рівень – це фабула: шевці шиють, в'язниця, страта. Другий рівень – текст поділяється на такі частини, як ремарки, діалоги і дії.

Ремарки є невід'ємною частиною тексту, крім того, вони складають вертикаль тексту (їх можна прочитати без діалогів).

Зміст драми можна зрозуміти, встановивши відношення вертикальні і горизонтальні (діалоги).

У працях про С. Віткевича літературознавці – Ян Блонський [1], К. Пузина [3], Я. Деглер [2] – не дуже звертали увагу на приведені вище факти, тому метою статі є аналіз ремарок драми «Szewcy» через поетику твору і з'ясування їхньої ролі в розкритті ідеї катастрофізму.

Катастрофізм у драмі «Szewcy» виражений візуальними та вербальними засобами. Візуальний ряд представлено *ремарками-картинами*, вербальний – безпосередньо в діях (Акт 1, 2, 3).

Обидва ряди у тісній взаємодії виконують різні смислові функції. Візуальний ряд, зокрема перша ремарка, виражає планетарну абсурдну сутність життя – через композицію, реалії дійсності, символіку кольору.

У постановці драми в театрі ремарки С. Віткевича є вказівками до організації смислотворчих мізансцен, котрі виконують таку ж саму роль у розкритті змісту, як і дії, що відбуваються в актах.

Перша ремарка – це символічна картина, що написана словами:

Scena przedstawia warsztat szewski (może być dowolnie fantastycznie urządzony) na niewielkiej przestrzeni półkolistej. Na lewo trójkąt wypełniony kotarą wiśniowego koloru. W środku trójkąt ściany szarej z okrągłym okienkiem. Na prawo pień wyschłego pokręconego drzewa - między nim a ścianą trójkąt nieba. Dalej na prawo daleki krajobraz z miasteczkami na płaszczynie. Warsztat umieszczony jest wysoko ponad doliną w głębi, jakby na górach wysokich był postawiony. Sajetan w środku, dwaj Czeladnicy po bokach, I na lewo, II na prawo, pracują przy warsztacie. Z daleka dochodzi huk samochodów czy czort wie czego zresztą i ryki syren fabrycznych [6]

Сцена являє собою шевську майстерню (може бути довільно споряджена) на невеликому півколоподібному просторі. Зліва трикутник, заповнений порт'єрою вишневого кольору. Посередині трикутник сірої стіни з округлим віконцем. Справа пеньок сухого корявого дерева – між ним і стіною трикутник неба. Далі справа далекий краєвид з містечками на рівнині. Майстерня розміщена високо понад долиною, в глибі, немовби поставлена на високих горах. Саєтан посередині, два Помічники по боках, I зліва, II справа, працюють за верстатом. Здалека доходить шум автомобілів чи біс знає чого зрештою, а також рики фабричних сирен.

[Переклад наш. – О.Р.]

У тексті драми «Szewcy» перша ремарка – це та його частина, яку за концентрацією змістів умовно можна прирівняти до «симфонічної увертюри», тому що в ній стисло відзначено всі мотиви твору і зображено життя тих, на кому воно тримається. Простір, представлений тут, безмежний.

Важливо, що намальована словами картина не містить у цьому просторі ні палаців, ні замків, ні фешенебельних будинків тощо, а лише самі хатки, верстат стоїть на горах, тобто вона охоплює весь світ. Верстат – це символ праці та існування тих, хто працює; але робочі бачать лише маленький трикутник неба, а життя їх безбарвне та сіре.

Загрозливий червоний колір – символ крові, яка може ось-ось пролитися. Він викликає відчуття тривоги, неспокою.

Перша ремарка містить також звуковий ряд, який передає шуми працюючого міста: «шум автомобілів чи біс знає чого, зрештою рику фабричних сирен». Символічними також є вигуки шевців «Неј! Неј!», які, з одного боку, ніби підганяють, підштовхують їх до рішучих дій; з другого – розкривають велику енергію протесту, накопичену в цих людях.

Перша ремарка другого Акту – символ несвободи. Це стає зрозуміло відразу, так як показано в'язницю. Несвободу уособлює також поділ сцени

на дві частини – порожню кімнату та добре обладнану шевську майстерню. Шевці, для яких верстат і майстерня символізують свободу, перебувають саме у порожній кімнаті. Про обмеження у свободі говорять і назви персонажів, згадані у ремарці – «prokurator» і «Strażnik». Не випадково в цій ремарці зникає навіть маленький *шматок неба*, про який ішлося в першій ремарці. Загалом друга ремарка створює гнітюче враження – намальована картина ніби примушує реципієнта подумки перенестися у в'язницю і відчувати душевний стан дійових осіб драми.

У ремарці третього *Акту* показано абсурдні речі. Сцена така сама, як у першому *Акті*, але тут немає *віконечка*, його відсутність – це символ безнадійності. На сцені не залишилося нічого, окрім пенька, на якому горять сигнальні вогні. На підлозі – дорогий килим, головні дійові особи вдягнуті у халати та піжами, а прокурор Скурви прикований ланцюгом до пня. Ця картина є не лише підсумком попередніх двох актів, в яких часом відбувалися незрозумілі події, а й загалом підсумком світосприйняття автора, котрий сповідав катастрофізм.

Отже, проаналізувавши основні ремарки драми С. Віткевича «Szewcy», доходимо висновку, що вони відіграють важливу роль у тексті твору. Вони є однією із частин дворівневої будови тексту, ключем до розуміння актів, які ідуть після них, та до тексту загалом.

Кожна з ремарок – це ніби яскрава картина словами. Докладність, з якою автор описує пейзаж на сцені, гра кольорів і відтінків – все це створює надзвичайно реалістичну картину при читанні та дають змогу якомога краще декорувати сцену при постановці драми в театрі.

Ремарки у драмі С. Віткевича «Szewcy» – невід'ємна частина твору, без якої неможливо було б досягнути повноти зображення реальності, яке виражає глибину трагізму існування людини в абсурдному світі.

Література

1. Błoński, Jan. Witkacy / J. Błoński. – Kraków, 2000. – 391s.
2. Degler, J. Witkacy w teatrze międzywojennym / J. Degler. – Warszawa, 1973. – 230 s.
3. Puzyna, K. Witkacy / K. Puzyna – Warszawa, 1999. – 250 s.
4. Różewicz i Zofia i Jerzy Nowosielscy. – Kraków, Wyd-wo Literackie, 2009. – 495 s.
5. <http://literat.ug.edu.pl/szewcy/index.htm>, podstawa tekstu – Stanisław Ignacy Witkiewicz. Dramaty. – Warszawa, 1972. – T.2. – S. 509–592.
6. <http://slovar.lib.ru/dictionary/dvumernost.htm>

А. Рубис (Брест, Беларусь)

ЭЛЕМЕНТЫ ГОТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Готическая эстетика возникла в середине XVIII века в Англии как реакция на рационализм и эмпиризм века Просвещения. Выдающийся знаток готики М. Саммерс в книге «Потусторонний омнибус» выделяет следующие черты литературы готики: потусторонние силы и посещение со злой целью, явление призрака и странная болезнь, загробные появления, живые мертвецы, возвращение из могилы, исполнение клятвы, неупокоенная душа, загадочное предначертание. Также нужно отметить ряд классических образов-символов, характерных для готики: замок, стон, великан, окровавленный кинжал, свеча, кости, черепа, загадочные голоса и шорохи, ведьма, приведение, древняя книга и пр. Общей для всех произведений готической литературы является философия фатализма. Как ни борются герои с роком, им ни за что не избежать того, что должно произойти.

Через увлечение готикой прошли почти все представители и следующего, романтического поколения, вступившего в литературу в начале XIX столетия. Достаточно назвать имена С.Т. Колриджа, П. и М. Шелли, Д.Г. Байрона, В. Скотта, Ш. Нодье, Э.Т.А. Гофмана и Э. По.

В Россию готическая волна начинает проникать к 1790-м годам, когда в Европе достигает своего апогея. Так, в поисках вдохновения в фольклоре А. Пушкин обращается к мотивам «ужасного» в своем сборнике «Из песен западных славян». «Марко Якубович» – это история о семье, давшей приют случайному прохожему-вурдалаку, который в итоге испил кровь их сына. Не лишены фантастичности и другие произведения классика, например «Пиковая дама». Проникновение готики в русскую культуру активно происходило и через переводные баллады В. Жуковского, например его «Лесной царь» (в оригинале – баллада Гете «Ольховый король»).

Родоначальником русской готики считается декабрист А. Бестужев-Марлинский, опубликовавший несколько подражаний Байрону и Уолполу. В своих фантастических повестях он использует фольклорные фабулы, народную сказку, крестьянские поверья. В его повестях реальные картины переплетаются с фантастическими, которые, в конечном счете, получают реальное объяснение. В страшном мертвце узнают его брата, похожего на него «волос в волос, голос в голос» («Кровь за кровь»), а встречи с колдунами, оборотнями, кладбищенские ужасы оборачиваются сном уставшего офицера («Страшное гаданье»). Фантастические ситуации,

через которые проводит своих персонажей Бестужев, часто служат для героев нравственным испытанием [1,132]. И, конечно, что есть пример литературы страха, как не гоголевский «Вий». Пусть там нет средневековых замков и викторианских усадеб, зато вполне готического ужаса в избытке.

Необходимо отметить, что особенная эстетика и поэтика русской готической литературы складывается именно в предромантических произведениях Н. Карамзина. Открывает «Остров Борнгольм» рассказ повествователя о себе и событиях прошлого, воспоминания о которых составляют сюжет повести. Меланхолия, печаль, уход из мира «холодной зимы» в ограниченное пространство «тихого кабинета» объясняются ужаснувшей героя тайной, скрывающей причину проклятия борнгольмским старцем любовников. Загадочность углубляется при каждой встрече с участниками преступления (гревзендским незнакомцем, узницей борнгольмского замка, стариком) и, наконец, раскрытая повествователю тайна остаётся недоступной читателю. Остаётся только догадываться, что суть преступления – в губительной страсти, противоречащей законам, осмысляемой и как «дар природы», и как преступление против добродетели. Несообщаемое читателю содержание преступления является намеренным художественным приёмом Карамзина. Неизвестность того, что же совершили герои против добродетели, сообщает повести мысль о безграничности черноты души человека. Классические символы готики красной линией проходят через все произведение: «пиитический образ смерти», таинственный незнакомец, «большое готическое здание, окруженное рвом с водою», наступление ночи, «слабый луч месяца», «ожидание чего-то чрезвычайного», «страшные сновидения», «молодая бледная женщина в черном платье» и пр.

Таким образом, русский готический роман XIX века сочетает, как правило, развитие действия в необычной обстановке (покинутые замки, кладбища, зловещие пейзажи) с реалистичностью деталей быта, описаний, что еще более усиливает остроту, напряжение повествования, оттеняет его кошмарность. Зачастую страх перед потусторонним уступает место страху перед темными глубинами души человека. Сюжеты русского готического романа – захватывающее чтение, выводящее на поверхность темные страхи человека, впечатляющее поворотами фабулы, изображением кошмаров и чудес, зыбкостью границ между реальным и фантастическим.

Одной из основных особенностей построения русской фантастической повести становится наличие экспозиции или концовки, где герои обсуждают вопрос о возможности сверхъестественного события в современной жизни. Определяются две точки зрения – признание и

отрицание такой возможности, причем ни одна из них не является безусловной. Таким образом, само сверхъестественное не является для русских авторов некоей данностью, но берется под сомнение.

Литература

1. Левкович, Я.Л. Русская фантастическая проза эпохи романтизма / Я.Л. Левкович. – Спб., 1990.

М. Рудич (Брест, Беларусь)

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ СКАЗОВЫХ ФОРМ В ТВОРЧЕСТВЕ В.М. ШУКШИНА И В.И. БЕЛОВА

Литературоведческое изучение сказовых форм повествования по существу началось лишь в XX веке, хотя уже в XIX столетии сказ достиг значительного развития в творчестве А.С. Пушкина («Повести Белкина»), Н.В. Гоголя, Н.С. Лескова. Теоретический интерес к нему формируется в 20-е годы, когда появился новый герой – человек из народа, когда литературная практика (произведения М. Шолохова, И. Бабея, М. Зощенко, Л. Леонова и других) выдвинула сказ как одну из ведущих форм повествования.

Для В. Шукшина сказ является средством передачи «живых голосов людей». Писателю важно подчеркнуть неповторимость, оригинальность этих голосов. Поэтому слово героя В.М. Шукшина предельно характерологично, объектно, монолог героя – монолог сказового типа. Однако собственно сказа, сказовой новеллы в прозе Василия Шукшина нет, сказ представлен в его творчестве не в жанровой его ипостаси, а в качестве одного из типов повествования. Часто в пределах одного произведения сказ, будучи ведущей формой повествования, соплагается с диалогом, несобственно-прямой речью, несобственно-авторским и объективированным повествованием. В качестве примера можно привести рассказ «Миль пардон, мадам!», где яркое, театрализованное сказовое повествование от лица героя-рассказчика, образуя сюжетно-композиционную основу рассказа, соседствует с идущей от автора предысторией героя, внесказовым диалогом Броньки с женой, авторитетным авторским словом. Сказ органически свойствен художественной системе В.М. Шукшина с ее зрелищностью, театрализацией повествования, игровым характером слова. Зачастую герой В. Шукшина – талантливый лицедей, актер. Его реплики ориентированы на построение определенного образа, что можно считать задачей эстетической. Рассказ Броньки Пупкова («Миль пардон, мадам!») –

актерское действие, спектакль, где герой является и исполнителем, и режиссером. В процессе «эстетического» вранья Бронька перевоплощается в самого себя же, но в другой жизненной роли, искренне переживает иную судьбу. В игровом, театрализованном сказе Шукшина большое значение приобретают параязыковые факторы: мимика, жест, интонация. Бронька кричит, держит руку как если бы он стрелял, ...голос его то рвется, то неприятно, мучительно взвизгивает. Он говорит неровно, часто останавливается, рвет себя на полуслове.

В.М. Шукшин считал, что народный рассказчик – это и драматург, и актер, а вернее, целый театр в одном лице. Манерой исполнения, речестыловым поведением рассказчик сродни рассказчику-исполнителю в фольклоре. В сказе от лица героя-рассказчика слово героя отдалено от авторского. Однако такого рода сказ у В.М. Шукшина встречается редко. Более типичен для его творчества сказ от лица рассказчика, близкого автору. Рассказчик будто вводит читателей в хорошо знакомый ему мир, он не отделяет себя от изображаемой среды, он – ее часть. Эффект рассказывания поддерживается специфически сказовыми сигналами, в частности зачинного типа «Дело было так», полуриторическими вопросами к условной аудитории: «Воровал ли он? Как вам сказать?» («Выбираю деревню на жительство») [1, 110]. При этом основной признак сказа – разделение автора и носителя речи, установка на передачу чужой речи через чужое слово – становится у В.М. Шукшина факультативным. Атмосферу сказа Василий Шукшин часто создает с помощью форм несобственно-прямой и несобственно-авторской речи, развившихся на основе сказа. Они составляют основу повествования в рассказах «Алеша Бесконвойный», «Крепкий мужик» и многих других. Взаимодействие слова автора и слова персонажа расширяет кругозор героя; размышления Алеши Бесконвойного о жизни и смерти углубляются авторским словом: «Нет, жить, конечно, имеет смысл. Другое дело, что мы не всегда умеем» [1, 58]. Сказовые элементы весьма продуктивны в прозе писателя: его рассказы, построенные в эпистолярной форме, представляют собой, по существу, записанный сказовый монолог. Таким образом, для прозы Василия Макаровича Шукшина характерны не чистый сказ в его структурной жанровой целостности, а сказ как один из типов повествования и отпочковавшиеся от него формы несобственно-прямой и несобственно-авторской речи, воссоздающие атмосферу сказа. Это позволяет говорить о сказе В.М. Шукшина как о стилевом явлении.

В творчестве В. Белова сказ как тип повествования становится формообразующим началом. Сказ мотивирован композиционно, путем введения «демократического» (термин В.В. Виноградова) рассказчика. Сказ В.И. Белова, как и В.М. Шукшина, выполняет характерологическую

функцию, имея своей целью воссоздание облика рассказчика. В.И. Белов стремится показать одаренную, творческую натуру как выразителя общенациональных традиций культуры. Обращение к этим традициям для писателя не случайно. В «Ладе», очерках о народной эстетике, «стихия народной жизни», по словам автора, постигается одновременно научным и художественным методами. «Лад» – «образное исследование» крестьянского быта и культуры в их исторической перспективе. В собственно художественных произведениях интерес писателя к традициям народной культуры выразился в бережном внимании к слову героев, которое наиболее полно и выразительно может быть представлено именно в сказе. Рассказчик, опирающийся на народно-поэтическую и разговорно-бытовую манеру, представляет собой голос массы, общий голос. Сращенность голоса повествователя с голосом народа – характернейшая черта сказа В.И. Белова. Рассказы «Просветление», «Рыбацкая байка», от начала до конца выдержаны как сказ; авторское обрамление здесь невелико, автор часто выступает как слушатель. В речи рассказчика воплощается повествовательная фабула (все перипетии «Рыбацкой байки», например, описаны в сказовой форме), а сюжет, будучи сказовым, состоит не столько в изложении событий, сколько в отступлениях рассказчика. Таким образом, в творчестве Василия Ивановича Белова сказ выступает как литературный жанр. Эта жанровая определенность сказа обусловлена и его близостью к сказу фольклорному. Для писателя характерны сознательное следование фольклорным образцам, установка на «цитатность» как принцип. У В. Белова это идет от интереса к «народной жизни в ее идеальном, всеобъемлющем смысле», к ее «ладу» и норме. В. Шукшин гораздо реже использует фольклорные тексты. Будучи близок народному искусству на уровне принципов мышления, он безошибочно точно ощущает народную этическую и эстетическую норму, и в «чудике», «дурачке», «странном человеке», внешне как будто от этой нормы отклоняющемся, на самом деле «наиболее выразительным образом живет... время, правда этого времени». Пользуясь терминами Ф. де Соссюра, можно сказать, что эстетика В.М. Шукшина ориентирована на фольклор как на «язык», В.И. Белова – как на «речь». Влияние фольклорной поэтики проявляется у В. Белова на всех уровнях сказа: сюжетно-композиционном, образном, стилевом, языковом. Кроме того, что сказ бытует в прозе В. Белова в жанровой его ипостаси, он часто входит фрагментом в более обширный текст как часть целого, являясь важнейшим структурно-содержательным элементом лучших эпических произведений Василия Белова.

Таким образом, сказ как жанровая и стилевая конструкция оказался в прозе 60–70-х годов довольно продуктивным явлением: благодаря ему

открылись новые возможности художественного освоения действительности, родились новые повествовательные формы в творчестве В. Шукшина и В. Белова.

Литература

1. Шукшин, В. До третьих петухов: рассказы / В. Шукшин. – Минск : Юнацтва, 1993. – С. 58–66, 110–113.

В. Сакса (Петрозаводск, Россия)

МЕТАФОРА В ПОВЕСТИ «КОТЛОВАН» А. ПЛАТОНОВА (ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА НА ШВЕДСКИЙ ЯЗЫК)

Традиция изучения творчества А. Платонова, продолжающаяся уже более четырех десятков лет, сделала своеобразным постулатом идею о том, что ключом к пониманию платоновского текста (и шире – творчества) является детальный анализ языка. Эффективность языкового подхода подтверждается работами М. Дмитриховской, Д. Колесовой, Т. Радбиля и др.

Своеобразие платоновского языка – предмет обсуждения еще при жизни писателя. В своих рецензиях современные писателю критики заявляли о непонимании «странного» языка платоновской прозы. А.М. Горький в письме к А. Платонову 18 сентября 1929 года констатирует: «Человек вы талантливый, это бесспорно, бесспорно и то, что вы обладаете очень своеобразным языком» [1, 44].

К специфическим чертам платоновского языка относят использование разностилевой лексики, расширение валентности слова, эллипсис, компрессию, свернутую предикативность, плеоназм и инверсионный порядок слов, а также метафору, которая становится для Андрея Платонова тропом идеологическим, мировоззренческим. Метафора у А. Платонова вбирает в себя онтологическую проблематику и отражает революционную российскую действительность XX века.

Актуальность исследования художественного языка А. Платонова определяется неисчерпаемой смысловой глубиной слова в его произведениях. Тексты А. Платонова – своеобразный шифр, стяжение многих смыслов, наслаивающихся друг на друга. Ученые единодушно отмечают богатые интерпретационные возможности произведений одного из крупнейших писателей XX века.

Повесть «Котлован» (1929–1930) – одно из вершинных произведений писателя. Произведение поражает единством «формы» (языка и стиля) и «содержания», единством, необычным для прозы, и, как представляется,

достижимым только в поэзии – в её вершинных проявлениях» [2, 402]. Платонов доказал, что язык не ограничен своей структурой, лексическим запасом. Писатель оживлял установившуюся ткань языка, создавал новые слова, существующим придавал новые значения. Весь его язык построен, по меткому замечанию М. Шимонюк, «на ломке синтаксической нормы» [3, 221]. Этим объясняется сложность перевода произведений А. Платонова на другие языки. Переводчик не всегда в состоянии воспроизвести все тонкости текста оригинала, и это тем более интересно, потому что у каждого переводчика свое субъективное восприятие Платонова.

Употребление метафоры в «Котловане» ощущается как естественное и законное. Метафора органически связана с поэтическим видением мира А. Платоновым. Многие языковые и семантические сдвиги осуществляются в повести на основе этого тропа. Отличительными качествами метафоры прозаика являются уникальность и непредсказуемость. Метафорическая новизна «Котлована», вбирающая в себя революционные чаяния творения Нового Мира, относится к самой сути повести «Котлован». При этом метафоры А. Платонова неотторжимы от контекстов культуры, национальной и мировой.

Повесть А. Платонова переведена на многие языки мира: польский, английский, китайский. Проблемам перевода произведений А. Платонова посвящены исследования Р. Чандлера, Э. Маркштайн, диссертация С. А. Пикалевой «Особенности перевода метафор у А. Платонова».

На шведский язык «Котлован» переведен в 2006 году переводчицей, критиком и журналистом из Гётеборга Kajsa Oberg Lindsten. По нашим наблюдениям, при переводе метафор в большинстве случаев переводчик стремится сохранить их дословно, передать максимально близко к оригиналу их семантику и структуру. Однако при переводе сложных метафор Lindsten прибегает к таким приёмам перевода, как изменение синтаксической конструкции, опущение, перефразирование.

В качестве примера можно рассмотреть массовую детскую сцену в начале повести – марш пионерок. Главный герой произведения Воцев после увольнения с завода, пребывая в состоянии трагически удвоенного поиска работы, места в жизни и смысла жизни, встречает пионерок. Воцев, как и многие другие герои повести «Котлован», связывает надежду обрести истину с детством. В описании детей революции подчеркивается их радостная устремленность в будущее и «скудость» тел. Босые ноги девочек-пионерок были покрыты «пухом юности». «Пух юности» – это бинарная метафора (метафора-сравнение), объединяющая в генетивное сочетание имена сопоставляемых объектов. Оба основных типа однозначных слов способны к метафоризации значения. Благодаря дескриптивности и диффузности значения слов словосочетание получает метафорические смыслы: физическая

юность, незрелость, незащищенность девочек актуализирует в сознании взрослых героев драму жизни, где неизбежны страдание и смерть. При переводе этой метафоры на шведский язык «ungdomligt fjun» (молодой, юношеский пух) переводчик использовал метафорический эпитет, ставя определение перед определяемым словом. Таким образом, при переводе теряется оттенок определения возраста (сравним в русском языке: юный – 12–18 лет, молодой – до 30 лет). Семантическая разность этих двух прилагательных в данном контексте важна, т.к. А. Платонов противопоставлял юность пионерок, ассоциирующуюся с жизнью и надеждой на будущее, условиям «социальной войны», в которых они родились.

Повествующий о начале революционного переустройства мира – эпохе «великого перелома» – «Котлован» полон метафор смерти. Смерть девочки Насти на котловане сюжетно реализует тревогу автора о будущем народа и социализма. Этот метафорический смысл «Котлована» в целом сохранен и адекватно передан в первом переводе повести А. Платонова на шведский язык, выполненном Kajsa Oberg Lindsten.

Решающим фактором успеха перевода является способность переводчика понять истинную мысль автора. Если это ему удастся, то он может точно и красиво выразить её, воспользовавшись конструкциями, характерными для его языка [4, 81–82].

Литература

1. История неудавшейся публикации романа Чевенгур в переписке М. Горького и А. Платонова // Платонов А.П. Чевенгур. – М., 1991.
2. Левин, Ю.И. Избр. труды: Поэтика. Семиотика. От синтаксиса к смыслу и далее / Ю.И. Левин. – М., 1998.
3. Шимонюк, М. О языке Платонова / М. Шимонюк. – М., 1970.
4. Пикалева, С.А. Взаимодействие метафоры и метонимии (на материале повести «Котлован» А. Платонова и её англоязычного перевода) / С.А. Пикалева. – Новгород, 2004.

А. Самсонова (Москва, Россия)

СИНТЕЗ ЖАНРОВ ВО «ФРЕГАТЕ «ПАЛЛАДА» И.А. ГОНЧАРОВА

Жанровая природа произведения И.А. Гончарова «Фрегат Паллада» остаётся по сей день не до конца изученной.

Продолжая богатые традиции литературы о путешествиях, «Фрегат «Паллада» вместе с тем выделяется среди произведений подобного рода,

что не раз отмечалось в критике. Произведение выходит за рамки многих жанровых определений, и как следствие – в понятия традиционных «путевых очерков», «путевых заметок», «очерков путешествия» вносились дополнения, с помощью которых совершались попытки раскрыть всю неповторимость, самобытность книги.

Фрегат «Паллада» – это книга очерков, обладающая идейно-художественной цельностью, создаваемой единой авторской концепцией, проходящей через всё произведение. Замысел писателя состоял в том, чтобы отразить «развивающуюся картину мира», насколько бы ни была глобальна эта идея. В основе лежит философия «русского космизма» и идея «живого космоса», при разговоре о которых имя писателя «каким-то невежественным образом забывают» [1]. Таким образом, целью И.А. Гончарова было не просто рассказать о своих впечатлениях, сообщить определенную информацию о быте, нравах, обычаях, произведениях искусства разных стран, но представить цельную картину мира и через её призму показать проблему сущности и становления человека в отношениях с обществом как отражение универсальных законов жизни.

Соответственно, авторская задача определила всё то разнообразие жанровых форм произведения. Чтобы воссоздать картину мировой жизни, писатель использовал не только различные жанры, но также и стилизации жанровых особенностей [2].

В.А. Недзвецкий пишет о наличии элементов «сентиментального и научного путешествия, .., русского и мирового сказочно-волшебного эпоса (особенно в главах «Русские в Японии»), наконец, античных сказаний и повествований (легенда об аргонавтах, «Одиссея» Гомера)» [3].

В первой и отчасти третьей главе – «Русские в Японии» Гончаров обращается к жанру сказки. Уже с первых строк Япония сопоставляется путешественником со сказочной страной: «9-го августа, при той же ясной, но, к сожалению, чересчур жаркой погоде, завидели мы тридцатое государство». А самым ярким элементом сказочного восприятия японской жизни является описание появления японцев на палубе русского фрегата: «Вот идут по трапу и ступают на палубу, один за другим, и старые и молодые японцы, и об одной и о двух шпагах, в черных и серых кофтах, с **особенно** тщательно причесанными затылками, с **особенно** чисто выбритыми лбами и бородой, словом **молодец к молодцу**: длиннолицые и круглолицые, самые смуглые, и изжелта, и посветлее, подслеповатые и с выпученными глазами, то донельзя гладкие, то до невозможности рябые. А что за **челюсти**, что за **зубы**! И все это **лезло**, лезло на палубу... **Да будет ли конец?**» [4; 3, 34]. Здесь и неторопливая манера повествования, характерная для сказочного эпоса, и узнаваемое «молодец к молодцу». Но

И.А. Гончаров заканчивает отрывок риторическим вопросом, а патетическую градацию фразы венчает просторечием. Предельная степень раздражения, а отнюдь не восторг, который в стилизации сказки был бы естественным завершением, указывает на явную иронию. Таким образом, перед нами не просто стилизация, а ироническая стилизация особенностей такого жанра, как сказка.

Не раз автор сравнивает себя и своих спутников с аргонавтами, отправляющимися на поиски золотого руна, а перед главами, посвященными путешествию по Сибири, уподобляет путешественников, пристально глядящих на берега родины, Улиссу, возвращающемуся в родную Итаку. Современная И.А. Гончарову критика в «Предисловии от издателя» 1858 года называет «Фрегат «Паллада» «скромной одиссеей» [5].

Многие учёные относят «Фрегат «Паллада» к жанру **путевого очерка** [6]. Но в произведении можно выделить несколько больше разновидностей очерка, например, таких, как публицистические («Русские миссионеры»); очерки -пейзажи, называемые также лирико-философскими («Море и небо»); этнографические и историко-географические, ориентированные на научное изложение («Капская колония»); очерки-портреты («Мистер Бен»); собственно путевые очерки («Верховая езда»). Такой синтез предоставляет автору возможность сочетания разных принципов изображения действительности.

Произведение И.А. Гончарова также относят и к жанру **литературного путешествия**, противопоставляя **учёному путешествию** XVIII–XIX веков (С. Крашенинникова, И. Крузенштерна, Ю. Лисянского и др.), ориентированных по характеру на решение научно-исследовательских задач. В литературном путешествии Гончарова взаимодействуют научные и художественные формы восприятия и познания мира, реалистические и романтические начала. Также этот жанр отличается ярко выраженным отношением автора к изображаемому. Замысел автора учёного путешествия ограничен эмпирическими задачами учёного, а жанр литературного путешествия, «синтетический», по своей природе, располагает к снятию границ между искусством и неискусством, к взаимодействию объективного и субъективного начал, как считает Е.Г. Проценко-Яхеева [7].

Важным объединяющим началом, проходящим через все повествование, является **форма письма**. В начале книги И.А. Гончаров создает целый образ письма: это «заветный предмет, который проходит через тысячи рук, по железным и другим дорогам, по океанам, из полушария в полушарие, и находит неминуемо того, к кому послано, если только он жив, и так же неминуемо возвращается, откуда послано, если он

умер или сам воротился туда же» [4, 2, 9]. На протяжении произведения не однажды И.А. Гончаров обращается к тем друзьям, к которым первоначально адресовались письма.

Исследователи «Фрегата «Паллада» не раз отмечали, что писатель создал свою книгу путешествий, объединив **письма, дневниковые записи, заметки в журнале** [8], которые гармонично дополняли друг друга. Дневниковые заметки органично проникают в письмо, становясь его частью. Глав, построенных по принципу письма немного: I, II, III, VII. Часто обращение к друзьям и упоминание о письме возникает в тексте довольно неожиданно, например, в конце главы «На мысе Доброй Надежды» после длинного очерка истории Капской колонии появляется фраза: «Не помню, писал ли я вам...» Начатые не как письмо, главы могут заканчиваться в форме письма, и наоборот. Это означает, что автору важна была **стилизация эпистолярного жанра**, сообщающая всему повествованию «адресность», «черты мысленной беседы», как это часто свойственно **поэтическим** произведениям.

Писателю было важно представить не отдельные фрагменты, а все произведение как одно большое письмо. И.А. Гончаров дорожил эпистолярной формой как жанром, который предоставляет художнику большую свободу, позволяет избавиться от всего, что «задерживает и охлаждает резвое течение мысли и воображение», и считал поэтому его наиболее подходящим для изложения путевых наблюдений. Об этом он писал И.И. Лъховскому: «Даже не худо, если б Вы воображали нас постоянно перед собою. Abandon, полная свобода – вот что будут читать и поглощать» [9].

Постичь поэзию в очерках И.А. Гончарова – какая соблазнительная для филолога-исследователя мысль!

«Поэзия дальних странствий исчезает не по дням, а по часам. Мы, может быть, последние путешественники в смысле аргонатов: на нас ещё по возвращении взглянут с участием и с завистью» [10].

Литература

1. Минералова, И.Г. И.А. Гончаров – писатель и русский «Аргонат». "Круглый стол" в Литературном институте им. А.М. Горького/ И.Г. Минералова // Московский литератор. – 2009. – № 21. – С. 233–237.
2. Мокеева, И.Н. Жанровое своеобразие «Фрегата «Паллада» И.А. Гончарова / И.Н. Мокеева // Гончаров И.А.: материалы юбилейной гончаровской конф. 1987 года. – Ульяновск: Симбирская книга, 1992.
3. Недзвецкий, В.А. Гончаров / В.А. Недзвецкий // История всемирной литературы. – М., 1991. – Т. 7. – С. 50–56.
4. Гончаров, И.А. «Фрегат «Паллада» / И.А. Гончаров // Собр. соч. : в 6 т. – М., 1959. – Т. 2. Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках. Первая цифра – номер тома, вторая – страница.

5. Добролюбов, Н.А. «Фрегат «Паллада». Очерки путешествия И. Гончарова: в 2 т. / Н.А. Добролюбов // Современник. – 1858. – № 6; Отд. 6. – С. 197
6. Недзвецкий, В.А. «Фрегат "Паллада" И. А. Гончарова: загадка жанра / В.А. Недзвецкий // Изв. АН. Сер. лит. и яз. – М., 1993. – Т. 52. – № 2. – С. 43–55.
7. Проценко-Яхеева, Е.Г. Традиции русской художественной прозы в жанре "путешествий" 40-х годов XIX в. Из истории русской и зарубежной литературы / Е.Г. Проценко-Яхеева. – Чебоксары, 1995. – С. 18–31.
8. Державин, Н.С. «Фрегат «Паллада» А.Гончарова / Н.С. Державин. – П.Г., 1923.
9. Гончаров, И.А. Письмо к И.И. Лъховскому от 2/14 апреля 1859 г.
10. «И.А. Гончаров – писатель и русский «Аргонавт». "Круглый стол" в Литературном институте им. А.М. Горького // Московский литератор. – 2009. – № 21. – С. 233–237.

Т. Семисюк (Луцьк, Україна)

АРХАЇЗМИ ТА ІСТОРИЗМИ У ПОЕМІ А. МІЦКЕВИЧА «ПАН ТАДЕУШ»

Лексика вважається наймінливішою частиною мови, оскільки саме вона здійснює «зв'язок часів», у ній можна виявити інформацію про колишню матеріальну і духовну культуру суспільства – нещодавню, давню чи навіть застарілу. Залежно від причин, згідно з якими слова відносять до застарілих, виділяють два їх види: історизми і архаїзми. Слова, що витісняються з ужитку, не зникають безслідно: вони зберігаються в літературі минулого та необхідні для відтворення колориту епохи в історичних романах і картинах.

Матеріалом для структурних лінгвістичних досліджень було обрано мову поеми А. Міцкевича «Пан Тадеуш», у якій зображено події кінця XVIII – початку XIX ст. Метою роботи є аналіз архаїзмів та історизмів у поемі. У розгляді слів використано матеріали електронних словників [7].

Зазначимо, що аналіз лексичного матеріалу провадиться з позицій сучасного читача, рецепція якого відрізняється від рецепції сучасника А. Міцкевича.

Підкреслимо увагу лінгвістів до проблеми хронологічно маркованої лексики [1, 3]. З функціонального погляду архаїчну лексику проаналізовано М. Шанським [2]. У польській лінгвістиці треба назвати праці, авторами яких є Д. Койро, З. Сташевська [4], Г. Курковська, С. Скорупка [5]. Проте поза увагою мовознавців залишилася проблема подальшої розробки питань, пов'язаних з процесом архаїзації лексики, створенням тематичної та структурно-семантичної класифікації застарілих слів.

У мові міцкевичівської поеми виділено лексико-семантичну групу, члени якої називають живих істот, людину за певними ознаками, її фізичний чи емоційний стан; слова, що позначають процеси мовлення, інші дії; слова із значенням посад, звань, належності героїв до певного стану; слова, що означають побутові поняття; військову лексику.

До першої групи слів належать переважно іменники, прикметники, прислівники: *chędogi, chwytny, cudzy, uczciwość, światło, blachy, trzypiotalstwo, czysty, kwapionie, plugastwo, sumnienie, honorowie, łącznie, żmudny*. Їх відносно небагато. Серед них є архаїзми фонетичні: *chwytny, sumnienie, honorowie* – вони відрізняються від сучасних слів однією або двома фонемами (*chwatny, sumienie, honorowo*).

До власне лексичних архаїзмів належать слова, котрі були витіснені інокореневими утвореннями.

Відзначаючи функціональну спільність приведених слів, можна стверджувати, що вони є емоційними, створюють високу експресію, поетичність мовлення.

У поемі зустрічаємо лексику (іменники та дієслова), що називають процеси мовлення, а також дії людей та тварин: *jachać, pozzreć, objaśniać, przepuszczać, konstituować, ruszyć, opisać się, zagaić, forytować, próbować, świecić baki, dzierzgać, zawdzięczyć, musić siebie*.

У цій групі до фонетичних архаїзмів відносимо такі слова, як *jachać, pozzreć, zrucić*. Лексико-словотворчими архаїзмами є такі одиниці, що відрізняються від сучасних відповідників суфіксальними або префіксальними елементами, а саме: *przepuszczać, promowować, zawdzięczyć* (*spuszczać, promować, odwdzięczyć się*). Архаїзми *objaśniać, opisać się, ruszyć, próbować, przepisać, roztrychać się*, належать до семантичних, – вони є застарілими значеннями сучасних слів, які пережили переосмислення: *dodawać świetności, zobowiązać się na piśmie, wypłoszyć zwierzę z legowiska, dowodzić, przewyższyć, rozpraszać się*. Фразеологічних архаїзмів представлено порівняно мало: *świecić baki* (*pochlebiać*), *musić siebie* (*zmuszać się*). Решта архаїзмів групи (*zagaić, forytować, dzierzgać, rozpierać się, imać*) є власне лексичними.

Треба звернути увагу на групу застарілих слів, куди входять назви зниклих посад, звань, соціальних прошарків: *jegier, klecha, sprawnik* і т.п. Їхнє формування викликано позамовними чинниками: соціальними перетвореннями в суспільстві, розвитком виробництва, оновленням зброї, предметів побуту тощо. Ці слова називають характерні для того часу звання та посади, які нині змінили значення або ж узагалі зникли з ужитку. До них належать назви церковних посад, назви людей, що працюють у господарстві, є ремісниками або служать при дворі: *ochmistrzyni* (*kobieta zarządzająca w dworach gospodarstwem domowym*); *kwestiarz* (*zakonnik*

jeżdżący po kweście, zbierający datki na swój klasztor); **dworski** (*dworzanin*); **ciury** (*niższa służba*); **dozorca** (*opiekun*); **mogilnik** (*cmentarz*) тощо. До них синонімів у сучасній мові не існує.

У цій групі представлено слова, що позначають предмети тогочасного побуту: меблі, частини помешкання, дрібне начиння: **alkowa** (*pokoik sypialny*); **reflektarz** (*wielka jadalnia klasztorna*); **smycz** (*rzemień, na którym prowadzono charty na polowanie*); **scheda** (*odziedziczona część majątku*); **użątek** (*plon zżęty*); **kufa** (*beczka*). До деяких із них можна дібрати синоніми: **marucha** – *niedźwiedź*, **kanak** – *naszyjnik*, **manila** – *bransoleta*. Решта слів групи потребують з погляду сучасності тлумачення своєї семантики та сфери ужитку.

Численною у досліджуваному творі є військова лексика. Пояснюється її великий обсяг темою поеми – дія у «Пані Тадеуші» відбувається під час воєн із іншими державами (1811–1812 рр.). До військових історизмів належать **klejnot** (*herb, znak*); **furażowanie** (*zdobywanie żywności*); **króćca** (*krótka broń palna*); **gifes** (*poprzeczka u szabli dzieląca rękojeść od ostrza*); **fizylier** (*strzelec*); **wiara** (*prości żołnierze*). Серед них є запозичення з німецької та французької мов: **gifes**, **furażowanie**, **fizyliery**, що теж пояснюється екстралінгвістичними чинниками.

Подібна лексика може бути сприйнята сучасними читачами як показники (маркери) літературної традиції далекої від них епохи.

Таким чином, у «Пані Тадеуші» А. Міцкевича виділено п'ять лексико-семантичних груп архаїзмів та історизмів. Найчастіше у творі вживаються історизми. Серед архаїзмів чисельно виділяються власне лексичні, набагато менше вживаються архаїзми фонетичні та фразеологічні.

Отже, виділивши та класифікувавши застарілу лексику в поемі А. Міцкевича «Пан Тадеуш», доходимо висновку, що вона органічно входить у мовну тканину його епічного твору. Вона у сприйнятті сучасного реципієнта бере участь у створенні реалістичного стильового малюнку, доносячи мовленнєві барви минулої епохи. Архаїзми і історизми осмислюються різнопланово: вони звучать емоційно, підіймаючись до високої експресії. Іноді, навпаки, ці лексичні засоби виражають авторську іронію. Крім того, вони можуть бути показниками (маркерами) літературної традиції епохи, коли творив великий польський поет. Водночас ця лексика характеризує індивідуальний стиль (ідіостиль) А. Міцкевича.

Перспективою подальших досліджень проблеми є аналіз мови поеми «Пан Тадеуш» А. Міцкевича в контексті всієї його творчості, в тому числі публіцистику і епістолярій.

Література

1. Фомина, М.И. Современный язык. Лексикология / М.И. Фомина. – М., 1978. – 364 с.
2. Шанский, Н.М. Лексикология современного русского языка / Н.М. Шанский. – М., 1972. – 296 с.
3. Шмелёв, Д.Н. Современный язык / Д.Н. Шмелёв. – М., 1977. – 126 с.
4. Kojro, D. O wyrazach „dawnych” i „przestarzałych” w „Słowniku języka polskiego” [pod red. W. Doroszewskiego] / D. Kojro, Z. Staszewska – Lublin, 1968. – S. 18–19.
5. Kurkowska, H. Stylistyka polska : zarys. / H. Kurkowska, S. Skorupka. – Warszawa, 2001. – S. 66–71.
6. Mickiewicz, A. Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem / A. Mickiewicz. – Warszawa, 1965. – 473 s.
7. Интернет ресурси: <http://www.archaizmy.e-rekreacja.net/>

Е. Сердюкова (Могилев, Беларусь)

ПРОБЛЕМА САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В ПОЭЗИИ КОНСТАНТИНА МИХЕЕВА

Русскоязычная литература Беларуси – это сложный и неоднозначный культурный феномен, научное изучение которого только начинается. Одним из наиболее ярких представителей этой литературы является Константин Михеев, чья поэзия заслуживает глубокого литературоведческого анализа.

В своем творчестве Константин Михеев предпринял попытку осветить современность сквозь призму культуры, именно поэтому на первый план у поэта, по словам И. Скоропановой, «выходит культурфилософская и культуристорическая проблематика» [2, 5].

В данной статье ограничимся анализом лишь культурфилософской проблематики поэзии Константина Михеева.

С культурфилософской точки зрения Михеев в своих произведениях осмысливает проблемы самоопределения личности. Так, в стихотворении «Январские стансы» поэт задается риторическими вопросами «Кто же мы?»:

*В тихом затоне дремлющие старики?
Слезы на Божьей ладоне?
В ангельских дланях клинки?* [1, 109]

Лирический герой К. Михеева предстает пессимистичным, обделенным радостью и счастьем человеком. Он смирился со сложившимися обстоятельствами, и лишь чувства одиночества и неприкаянности царят в его разуме:

*Ах, нищета избытка вкупе с обильем тщеты.
Мы никого не любили, кроме своей пустоты.
...Всюду пришлились мы некстати, всюду не ко двору. [1, 109].*

Поэт утверждает, что пустоту эту не стоит воспринимать отрицательно. «Пустота – сигнал излома, исторического катаклизма» [2, 8]. Именно в таких обстоятельствах человек вправе сам выбрать себе нишу, как говорится, сделать себя. Герой стихотворений Михеева оказался в непростой, казалось бы, ситуации, однако она дает ему возможности для духовного и интеллектуального развития как личности.

Вопросы самоопределения так или иначе поднимаются во многих других лирических произведениях поэта (к примеру, «Осень в провинции», «Расскажи что-нибудь – только не обо мне...» и др.).

Герой стихотворения «Осень в провинции» прилагает огромные усилия для того, чтобы не потерять себя и свое собственное «я» в провинции, которую поэт называет так: «...место, местечко, предместье» [1, 105].

Само название произведения предугадывает мрачную, унылую атмосферу, изображенную поэтом: «Осень. Унылая брань / Грузовиков на проселк». [1, 105].

С пессимизмом относится К. Михеев к «механической бессмысленности существования огромного большинства» [2, 5], что осложняет самоопределение и самоосознание человека в обществе, в окружающем мире.

Таким образом, лирика поэта насквозь пропитана мрачным, трагическим восприятием жизни и, в частности, современности. Однако существует некий противовес изображенной картине мира в художественном пространстве Константина Михеева. Им выступает неутомимая сила поэтического слова, поэтической интерпретации жизни. Творческая энергия Михеева призывает к изменению жизни, к преобразованию человеческого самосознания.

Поэзия Константина Михеева многогранна и неповторима. Поэт дает свою трактовку вечным темам. Лирический герой ищет себя, пытается занять свое «место под солнцем». Мир, изображенный в стихотворениях поэта, мрачный, пессимистичный, но надежда есть. Она – в силе поэзии. Каждая строчка, написанная поэтом, скрывает множество смыслов и реминисценций. В этой сложности интерпретаций лирики К. Михеева хочется видеть символ непотерянности, неутраченности культуры, активное противостояние её угасанию и упадку:

*В постылом пепле старческих увечий
еще вершится таинство стиха,
и падают на мраморные плечи*

туманы, поцелуи и меха.

*В безгласом и прекрасном увяданье
нам завершить столетье суждено.
В гранитных чашах вещей Муз рыданье,
невучее айдееское вино*

*уже застыло, гордо холодея...
Мы движемся к закату налегке:
Мгновенье – и покажется Психея
снежинкой на моем воротнике. [3, 83]*

Исследования в области современной русскоязычной литературы Беларуси – процесс далекий от завершения. Однако радует тот факт, что освоение этого культурного пласта уже началось.

Литература

1. Современная русская поэзия Беларуси. Антология / сост. А.Ю. Аврутин. – Минск : УП «Технопринт», 2003. – 200 с.
2. Материалы творческих встреч с писателями. Вып. 2 / запись, подгот. текста, сост. И.С. Скоропанова – Минск : Голіяфы, 2010. – 234 с.
3. Михеев, К.Н. Стихи Мнемозине / К.Н. Михеева // Избр. стихотворения / К.Н. Михеев. – М. : ООО «Новое знание», 2002. – 269 с.

О. Сердюкова (Брест, Беларусь)

РОЛЬ ТЕАТРА В СУДЬБЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. ЧЕХОВА

Пьесы Чехова в XIX в. занимают первую строчку в постановочном репертуаре многих театров не только России, но и мира. Чеховских спектаклей становится все больше с каждым днем. В нашей стране новые постановки его пьес появились не только на прославленных академических сценах, но и в областных и даже в небольших районных театрах. Имя Чехова-драматурга неразрывно связано с Московским Художественным театром, который первым дал подлинную сценическую жизнь его пьесам. Правда, и до возникновения Художественного театра пьесы Чехова ставились на сценах Москвы, Петербурга и провинции. За исполнение ролей в них брались талантливейшие русские актеры.

«Бывают минуты, когда я положительно падаю духом. Для кого и для чего я пишу? Для публики? Но я её не вижу и в нее верю меньше, чем в домового. Нужен я этой публике или не нужен, понять я не могу». Это сказано Чеховым в 1888 году, когда он был уже известным писателем, но

еще не стал знаменитым драматургом. Чехов испытывал потребность встретиться наконец с этой загадочной публикой лицом к лицу, понять, «для кого он пишет».

Классик писал пьесы с трудом, мучительно. Для него важнее мысленная речь героев («и он думал», «и ему казалось», «и он вспоминал, и воспоминания переходили в мечты»), чем произносимая, но условия драматической формы исключали это, не допускали описаний природы, которые занимали огромное место в его повестях и рассказах. Нельзя было и сосредоточиться на одном эпизоде, что с таким блеском удавалось Чехову в коротких рассказах,

В драматургии Чехова принято актуализировать лиризм, который перешёл из чеховской прозы. В пьесах автор передает раздумья, воспоминания и мечты своих героев не тем языком, каким они говорят, а неким сплавом их мысленной речи с авторским языком. Это естественно, потому что в действительности люди никогда не думают оформленными предложениями, их мысли расплываются. Автор от себя дает им оформление, сохраняя поэтическую интонацию раздумья. В пьесах нет места авторской речи, все произносится вслух самими героями. Когда Раневская говорит: «О, сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...», – это скорее ее внутреннее переживание, чем прямая речь в присутствии слуг и Симеонова-Пищика, пришедшего занять денег.

Чехов всегда предостерегал от слез и стенаний: «Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т.е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикующей, а грацией». Он не одобрял излишние бытовые подробности, возражал против стука колес проходящего поезда, криков коростелей и лягушек, хлопанья по комарам. Его стилистика была чиста – ничего лишнего. Он любил выразительные детали, но подходил к ним избирательно и того же ждал от спектаклей.

Даже самые близкие по духу Чехову таланты Художественного театра не могли избежать некоторой односторонности в интерпретации его пьес. Но они сделали самое главное – дали жизнь его драматургии. Та минута редкого триумфа, когда уже после первого акта «Чайки» (за два года перед тем провалившейся в Александринском театре) зрительный зал сначала будто замер, а потом единодушно взорвался громом аплодисментов, и актеры, потрясенные, забывшие от волнения, как нужно раскланиваться, снова и снова выходили на вызовы, и публика громко требовала послать автору поздравительную телеграмму, искупала все. Она стала рубежом и в истории театра, и в истории чеховского наследия. Его судьбу решила сцена. Теперь Чехов мог наконец почувствовать, для кого он работает, убедиться, что работает не впустую – у него была аудитория.

Отсюда понятно, почему он писал пьесы, хотя не так уж любил театр и не был в драматургии таким уверенным мастером, как в прозе. Спектакли прокладывали путь к сердцам, – и тогда, когда впервые ставились, и в последующие десятилетия. Постановки его пьес принесли ему славу и на родине, и за рубежом.

Театр будто завладел творчеством Чехова и во многом определил его судьбу. Это обстоятельство кроме очевидных плюсов, имело и свои минусы. И.А. Бунин в воспоминаниях о Чехове писал: «Настоящая слава пришла к нему только с постановкой его пьес в Художественном театре. И, должно быть, это было для него не менее обидно, чем то, что только после «Мужиков» заговорили о нем: ведь и пьесы его – не лучшее из написанного им, а кроме того, это ведь значило, что внимание к нему привлек театр, то, что тысячу раз повторялось его имя на афишах, что запоминались: «двадцать два несчастья», «глубокоуважаемый шкаф», «человека забыли»...» Бунин предполагал, что Чехову могли быть обидны успехи на сцене. Но эти предположения ни на чем не основаны. Однако Бунин хорошо знал и глубоко понимал творчество Чехова и был прав, досадуя на то, что шумный успех его пьес заслонял его прозу, хотя она-то и определяла силу, масштаб и новаторство чеховского искусства.

Благодаря театру, образы героев были зримыми и слышимыми, обращаясь к аудитории прямо, а не посредством написанного на белой бумаге текста, вызывая сиюминутный отклик. В то же время театр многое упрощал и ограничивал.

Однажды Александр Блок написал в письме матери: «...Вечером я возвратился совершенно потрясенный с "Трех сестер", последний акт идет при истерических криках. Когда Тузенбах уходит на дуэль, наверху происходит истерика. Когда раздается выстрел, человек десять сразу вскрикивают плаксиво, мерзко и искренно от страшного напряжения, как только и можно, в сущности, вскрикивать в России. Когда Андрей и Чебутыкин плачут, – многие плачут, и я – почти».

Самой совершенной постановкой чеховских пьес в Художественном театре является пьеса «Три сестры», ею был доволен и сам автор, он находил, что пьеса идет «великолепно, с блеском»; однако первые спектакли принимались более спокойно. Желал Чехов такого эффекта, какой описывает Блок, – с истериками и криками? По всей вероятности, нет, хотя театр в данном случае, возможно, был более чуток к болевым точкам аудитории, лучше понимал, в чем она нуждается, чем сам автор. Особенно в напряженные, нервные, ломающиеся годы между первой русской революцией и мировой войной. Театр откликался на настроения публики, потрясал сердца, но Чехов представлял автором более нервическим и надрывным, каким он не был.

В 1967 году А.В. Эфрос поставил «Три сестры». Стилистика изменилась, а истерическая взвинченность еще больше усилилась. Если шестьдесят лет назад такая интерпретация была оправдана настроениями аудитории, то теперь она только компрометировала Чехова перед аудиторией современной. В зрительном зале не возникало таких реакций, какие описывает Блок, потому что пришла другая публика. Она не хотела слез, да слез и не заслуживали растерянные, довольно жалкие «интеллигенты», которыми сделал режиссер чеховских героев, отказав им в подлинном человеческом достоинстве.

За Чеховым закреплялась репутация писателя, посвятившего свое творчество интеллигенции эпохи «безвременья». «Чеховский интеллигент» – это крылатое выражение стало устойчивым штампом. Интеллигент в пенсне, меланхолический, нерешительный, вяло мечтательный, не знающий, что ему делать со своей жизнью, – примерно такой, каким изображен сам Чехов на портрете Бразза. Чехов об этом портрете говорил, что у него там такое выражение, словно он нанюхался хрену. «...Это плохой, это ужасный портрет <...> если я стал пессимистом и пишу мрачные рассказы, то виноват в этом портрет мой».

Но разве только интеллигенты фигурируют в сочинениях Чехова в качестве главных лиц? Если говорить о драматургии, то это, действительно, так. Пьесы предназначались для театра, основную и лучшую часть посетителей Художественного театра составляла интеллигентная публика. Чехов говорил ей о ней самой, о ее жизни, ее проблемах и поисках. Она не видела себя в пьесах Островского из купеческого быта, в «Горькой судьбине» Писемского, во «Власти тьмы» Толстого, а чеховский театр был ее театром, к своей радости или к своему стыду она узнавала в нем себя, свое отражение. Мир чеховских пьес значителен, но все-таки это лишь часть поистине огромного мира, вместившегося в его произведения.

Не нужно понимать сказанное как попытку принизить значение чеховской драматургии. Речь идет только об установлении верных пропорций в оценке наследия Чехова. О его пьесах и их постановках написаны исследования, высказано много глубокого и справедливого. Но несправедливо, если при этом обходят молчанием его прозаические произведения, в сотни раз более многочисленные и по отношению к драматургии первичные.

Т. Сидорук (Луцьк, Україна)

ВІРШ ВІСЛАВИ ШИМБОРСЬКОЇ “СТО РОСІЕСН”: ХУДОЖНЬО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ЗМІСТ І ПОЕТИКА

Творчість польської поетеси ХХ століття, лауреата Нобелівської премії В. Шимборської всебічно досліджується літературознавством. Серед праць, в котрих розглядається поетика вірша В. Шимборської “Sto rosiech” [1], привертає увагу стаття М. Хазе (M. Haze) “Sto rosiech – analiza i interpretacja”, де авторка, аналізуючи анафори, розкриває сутність людини в зображенні поетеси, яка протиставляє *негації ліричному суб’єктові*. На відміну від М. Хазе, К. Бенько (K. Beńko), розглядаючи мову та будову вірша, у статті “Sto rosiech: podmiot liryczny jako przedmiot badania psychologiczno-fizjologicznego” зосереджує свою увагу на художньо-філософському змісті поезії “Sto rosiech” та на особистості ліричного героя. Важливим аспектом цієї статті стає континуація і переформування поезії В. Шимборської з творами польських письменників, зокрема Я. Кохановського, К.П. Тетмаєра, С. Лема, Т. Ружевича, С. Баранчака, М. Бялошевського та ін. Значний внесок у дослідження поезії В. Шимборської зробив А. Саванець, котрий у монографії «Поезія у перекладі»: «українська» Шимборська» [4] аналізує україномовні переклади віршів польської поетеси. Дослідник простежує ті мутації, що зазнала індивідуальна поетика і стиль В. Шимборської у тлумаченнях перекладачів. Не залишається поза увагою А. Саванця й інтерпретація критиків. Так, у розділі «„Коректура”» на макрорівні: втручання у представлений світ» автор порушує проблему ідентичності перекладу вірша “Sto rosiech” В. Шимборської, здійсненого Д. Павличком та С. Йовенко, підкреслюючи невідповідності поетики оригіналу і перекладачів. Л. Оляндер, аналізуючи переклади, автором яких є Д. Павличко, відзначила високу якість україномовного тексту [2]. Проте поза увагою літературознавців все ще залишається багато художніх шляхів, за допомогою яких В. Шимборська здійснює свій задум.

Мета статі полягає в тому, щоб через поетику дослідити прийоми, котрими В. Шимборська виражає свою концепцію людини.

У вірші «Sto rosiech» В. Шимборської проходить головний мотив – роздуми про дивність людського роду у Всесвіті та його роль в історії від палеоліту і до сучасної цивілізації. Еволюцію *Життя* в поезії зображено, починаючи від найпростіших його форм на Землі.

Своїєї мети у створенні образу *człowieka* («людини») В. Шимборська досягає, граючи величинами безконечними (*galaktyka, wieczność*) і надзвичайно малими, такими, як частини людського тіла: *oczy, uszy, nos*.

Великі величини представлено через хронотоп. Безпосереднє його визначення здійснюється назвами космічного простору – *galaktyka* – і безмежного часу – *wieczność*.

Обмежені можливості людини виражено через метонімічні образи: «*oczami* tylko widzi, *uszami* tylko słyszy».

В. Шимборська окремо виділяє *rozum* людини, який характеризує діалектично. З одного боку, він усе пізнає: «*Rozróżnił sen od jawy*», «...*domyślił się, że on to on*», «...*wystrzygał ręką z pletwy rodem / krzesiwo i rakietę*; з другого боку – все руйнує: «*rozumem gani rozum*».

В. Шимборська описує людину («*człowieka*») з декількох площин: біологічної (очі – «*oczy*», вуха – «*uszy*», ніс – «*nos*»), еволюційної («*wystrugał ręką z pletwy rodem*» – «вистругав цілим родом з плавника»), історичної («*od krzesiwa po rakietę*» – «кресало і ракета») та культурної (з'являються категорії розуму і мови («*rozumem gani rozum*» – «розумом ганьбить він розум», «*rekordem jego mowy*» – «рекордом його мови»).

Авторка перебуває на певній відстані від ліричного суб'єкта. Дистанцію, яка існує між автором вірша і його головним героєм, виражено особовими займенниками: *go*, *on*, *mi*. А. Саванець говорить про неоднозначність ставлення В. Шимборської до людини у поезії «*Sto rosiech*»: «По-перше, ставлення до людини є зверхнім, на що вказує вигук «*Patrzcie go*»; крім того, ряд тверджень про досягнення людини спрямований на те, щоб осмішити людську істоту, принизити її, показати недолугість її натури. З іншого боку, людина є життєздатною («*żywotny*») і рухливою («*ruchliwy*»). Ми не можемо погодитися з автором, коли він говорить про пониження людини, оскільки така характеристика розходиться з тією частиною тексту, де В. Шимборська порівнює людину з кришталем: «*Jak na marnego wyrodka kryształu* – / *dość poważnie zdziwiony*».

Незвичне використання ряду слів «*marnego wyrodka kryształu*» («марному виродкові кришталю») щодо окреслення людини дозволяє говорити про іронію авторки. У такий спосіб В. Шимборська показує мізерність людської особистості у цілій галактиці, проте поетеса вражена розумом особистості, яка здатна осягнути всі космічні величини. Можемо стверджувати, що, попри іронічне ставлення авторки, простежується її захоплення людською особистістю як витвором природи.

Одним із основних прийомів, за допомогою якого В. Шимборська виражає глузливо-критичне ставлення до людини, є неодноразове використання сталого виразу «*Sto rosiech*». Згідно з фразеологічним словником [6], це словосполучення вживається тоді, коли маємо справу з кимось або чимось веселим, потішним, що постійно дає привід для симпатичних жартів. «Польсько-український словник» пропонує до цього звороту фамільярний еквівалент *кумедія*, натомість «Великий польсько-

російський словник» Д. Гессена та Р. Стипули [3] наводить такі експресивні відповідники цього виразу в російській мові: «умора, животики надорвать можно».

Отже, досліджуючи прийоми, якими В. Шимборська виразила свою концепцію людини у поезії «Sto rosiech», можемо виділити такі: гра величезними та малими величинами для зображення місця людини у просторі та безмежному часі; обмеження можливостей людини через застосування опису частин людського тіла; діалектичне зображення розуму людини; дистанція між автором поезії і ліричним героєм.

У ході дослідження ми звернули увагу на працю А. Саванця, який зазначив, що В. Шимборська у вірші «Sto rosiech» принижує особистість людини. Порівняння сутності особистості із кришталем дозволило нам вступити у полеміку із дослідником та стверджувати, що польська поетеса здивована можливостями людини, яка своїм розумом осягає такі великі величини, як космос і галактика, хоча займає мізерну його частину.

Поезія В. Шимборської «Sto rosiech» – це не тільки іронічне зображення людського життя від найдавніших часів до сьогодення, а й філософське осмислення можливостей людини («człowieka») у цілому Всесвіті.

Література

1. 50 польських поетів: Антологія польської поезії / пер., передм. та довід. про авт. Д. Павличка. – К. : Видавництво Соломії Павличко. Основи, 2001. – 583 с.
2. Оляндер, Л.К. Антологія «50 польських поетів» у перекладі Д. Павличка: художня концептуальність і поетика / Л.К. Оляндер // Studia metodologiczna: наук. зб. Тернопільського нац. університету ім. В. Гнатюка. – Тернопіль: Ред.-вид. відд. ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. – Вип. 30. – С. 36–39
3. Гессен, Д. Большой польско-русский словарь / Д. Гессен, Р. Стипула. – М. – Варшава : Изд-во «Сов. энциклопедия», Варшава : Ведза повшехна, 1967. – 1344 с.
4. Саванець, А. Поезія у перекладі : «українська» Шимборська : монографія / А. Саванець. – Люблін – Житомир : Полісся, 2006. – 366 с.
5. Українсько-польський – Польсько-український словник / укл. М. Юрковський, В. Назарук. – К : Видавництво «Школа», 2003. – 932 с.
6. Wielki słownik frazeologiczny [Ułoż. Piotr Müldner-Nieckowski] / Krakowskie Wydawnictwo Naukowe Spółka Jawna, 2001. – 1893 s.

Ю. Скидан (Брест, Беларусь)

КОМПОЗИЦИЯ СЮЖЕТА РАССКАЗОВ СБОРНИКА «РАЗБИВАТЕЛЬ СЕРДЕЦ» М. ВЕЛЛЕРА

Эмоциональный, громкоголосый, категоричный, Михаил Веллер – харизматичная личность в современной русской литературе и культуре.

Его творчество балансирует на грани литературы «массовой» и «серьезной»: Веллер – автор произведений «легких жанров» («Легенды неевского проспекта»), серьезной научной прозы («Все о жизни»), хорошей беллетристики (сборники новеллистики). При этом, замечает критик П. Басинский, Веллер узнаваем во всем, что бы ни написал.

«Разбиватель сердец» – второй сборник рассказов писателя, вышедший в 1988 году. В произведениях актуализирована пестрая тематика – от бытовых до онтологических аспектов. Автор владеет талантом рассказывать о серьезных вещах в ироничном стиле. Короткую прозу этого прозаика отличает оригинальная поэтика, стиль, сюжетостроение, система композиционных средств и приемов.

Сюжет в рассказах Веллера необычайно динамичен, в нем редко присутствуют лирические отступления, внимание акцентируется, как правило, на интриге. Героев обычно от двух до четырех, и каждому из них отведена определенная сюжетно-композиционная роль. В структуре сюжетов практически всегда отсутствует экспозиция, завязка чрезвычайно лаконична, решающая роль в раскрытии интриги принадлежит развязке, как правило, неожиданной.

Рассказ – любимый жанр М. Веллера. Еще со студенческих лет его интересовал вопрос об истории, специфике этой повествовательной формы. Тема дипломной работы будущего писателя была посвящена типам композиции современного русского советского рассказа. Впоследствии Веллер написал литературоведческое исследование «Технология рассказа», представляющее собой руководство по написанию рассказа.

Среди выделенных в «Технологии рассказа» одиннадцати типов композиции в рассказах писателя наиболее часто используется «Остросюжетная композиция». Суть ее в том, что самый важный момент в развитии события приходится на финальную часть повествования. Вариантом подобной структуры может выступать противоборство двух персонажей, которое разрешается в самом конце. Попробуем осмыслить своеобразие композиции сюжета на примере рассказа «Разбиватель сердец», давшего название сборнику, посвященному, как отмечено в аннотации к сборнику, «извечным проблемам любви». Произведение состоит из семи частей, каждая из них имеет вполне автономный характер. Такова уже первая главка, состоящая из диалога попутчиков, едущих в одном вагоне:

- А я говорю – полюбит она тебя как милая, никуда не денется.
- Не верю я в это... Нет во мне чего-то того, что нравится женщинам.
- Характера в тебе нет. <...>

– Ладно. Буду тобой руководить. От тебя ничего не потребуется – только беспрекословно и точно выполнять мои указания. И ни шагу в сторону – хоть сдохни! Понял?

Летний пейзаж летел за окном вагона. Два холостяка ехали в отпуск на юг [1]. Процитированный фрагмент имеет целостный, законченный характер, он достаточно полно воспроизводит типичный жизненный факт, активизируя читательское домысливание.

В структуре названного произведения эта главка выполняет функцию завязки. Отметим ее диалогический характер, потому что подобная завязка типична для веллеровских рассказов, она изначально задает динамичный «старт» повествованию. Более того, некоторые произведения писателя полностью состоят из явных или косвенных диалогов («Мимоходом», «Цитаты»). Пристрастие к диалоговому построению можно считать стилевым признаком короткой прозы Веллера.

Вторая часть рассказа «Разбиватель сердец» является, по сути, аргументацией послышки «полюбит она тебя»: в ней содержатся практические рекомендации (всего их двадцать три) старшего мужчины младшему, например: «<...> 21. Не торопи события. 22. Разумеется, выжми все из внешности, одежды, речи. 23. Перечитывай постоянно: Стендаль, «Красное и черное», «О любви». Лермонтов, «Герой нашего времени» <...>» [1]. Рекомендации, как завоевать женщину, с исчерпывающей полнотой характеризуют их автора: это циник, разочаровавшийся в любви. В 3-й главке он подводит под свои тезисы некое подобие философской основы. Рассуждения о жизненной несправедливости «...Почему так часто любят полнейших ничтожеств, предпочитая их людям замечательным, красивым, достойным и любящим вдобавок?..» [1] завершаются выводом, который был добыт героем опытным путем – через пробы и ошибки.

Дальнейшее повествование, по логике читателя, должно подтвердить (либо опровергнуть) жизненную философию персонажа. Однако данное читательское ожидание разрушает «логика» автора-повествователя. В композиции сюжета намечается временной «обрыв», который «замещен» лирической миниатюрой, подобной стихотворению в прозе, потому и назвать ее хочется по первой строчке – «О, юг!.. О, Черное море!..» В отличие от предшествующих частей она не наполнена действием, что, однако, не делает повествование в этой части затянутым.

Лирическая миниатюра выполняет еще одну композиционную функцию в сюжете рассказа: она создает «умолчание», за которым – одна за другой – следуют мини-истории, противоположные по смыслу. Первая история – об ученике, который тщательно следовал рекомендациям «учителя» и получил желаемое – стал «повелителем» женщин, даже

внешне изменился: «Бедный заморыш стал буквально выше ростом, загар благообразит его, и вообще появилась в нем не то чтобы уверенность, но некое раздражающее нахальство и самомнение...» [1]. Но заканчивает историю о преображении «заморыша» неожиданная ремарка, исходящая от его «умного и опытного друга», который «задыхался от презрения и ненависти к нему». Подобные пуанты – типичное явление в структуре веллеровских рассказов, они создают острую перипейность сюжета, не дают читателю расслабляться.

Следующая главка – это драматический рассказ «учителя» о том, как он нарушил свои же правила и получил свой «миллион терзаний». Но его повествование о страданиях исполнено светлого, возвышающего душу чувства: «Как я был счастлив, что люблю <...>» [1]. Очередной раз наступив на «те же грабли», герой все же не хочет возвращаться к «правилам», потому что в душе его произошла перемена. Он осознает убожество своей прежней философии, об этом свидетельствует его вопрос, имеющий риторическую природу: «Неужели же невозможно, чтобы – оба, сильно, друг друга, без борьбы, без тактики, без уловок – открыто, счастливо?...» [1]. После этого следует еще одна, завершающая мини-история. Оба приятеля встречаются через несколько лет, и уже младший задается подобным вопросом: «... скажи, что же: это неизбежно? не бывает, чтобы – вместе?» [1]. Снова следуют размышления старшего о том, что же такое любовь, напоминающие выработку новой системы рекомендаций. Через отточие, которое указывает на временной «пробел», повествование заканчивает финальная сцена, снова переворачивающая читательское стереотипное ожидание.

Как видим, сюжетостроение в рассказе подчинено принципу кумуляции: повторяемость ситуаций с изменением какой-либо подробности формирует асимметричный тип композиции, за счет чего происходит постоянное возвращение к исходному событию. Противоречие между «ожидаемым» и «явленным» формирует остродинамичное повествование. Подобная структура характерна для большинства коротких произведений этого писателя.

Литература

1. Веллер, М. Разбиватель сердец / М. Веллер // Lib.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib.ru/WELLER/razbiwatel.txt>

М. Стемпка (Люблин, Польша)

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» ПО ПЕТРУ ДУМАЛЕ: СВОЕОБРАЗИЕ ПРОЧТЕНИЯ РОМАНА Ф. ДОСТОЕВСКОГО

500 страниц знаменитого шедевра Ф. Достоевского вместить в тридцатиминутную анимацию представляется нонсенсом. Анимация подчиняется собственным правилам, чтобы понять её идею, необходимо сосредоточить внимание на деталях и нюансах. Это и является центральным в творческой лаборатории Петра Думалы. Представленное в его мультипликационном фильме «Преступление и наказание» (2000 год) изложение сути истории жизни Сони Мармеладовой, раскрытие страданий Родиона Раскольникова, отбор мотивов с целью выявления основной идеи романа восхищают и в то же время вызывают сомнения.

«Преступление и наказание» – это один из двух мультфильмов Думалы по Достоевскому (ранее, в 1985 году, им была поставлена «Кроткая» [1]). Думала применил в нем оригинальную технику резаного рисунка [2, 10]. Восхищающий своей формой фильм был высоко оценен зрителями, получил более пятидесяти призов на разных фестивалях [3]. Однако международный успех мультипликатора Думалы объясняется не только техническими новациями в фильме, для него одинаково важны форма, идея, но главное – человек.

Раскольников в фильме Думалы планирует жестокое убийство во благо человечества и, как думает, ради себя. Он стремится стать сверхчеловеком, уверен в том, что принадлежит к группе «имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово». Эта идея выдвигается на первый план и на страницах романа, и в мультипликационном кадре. Раскольников совершает сначала задуманное убийство Алёны Ивановны, а затем, случайно, убивает Лизавету. А дальше – лишь безумие. В этом безумии ему сопутствуют праведная Соня и наблюдающее за всем происходящим «око провидения» Свидригайлова.

В «Преступлении и наказании» у Думалы такая же густая атмосфера, как у Достоевского. В фильме наряду с насыщенными деталями кадрами выступают несложные, символические по своему характеру картины. Иногда кадр становится чистой формой, игрой анимации. Именно они, казалось бы, на первый взгляд лишние, конструируют свойственную прозе Ф. Достоевского эмоциональную насыщенность и обречённость.

Действие в мультипликации, как и в романе, начинается со слов «в начале июля, в чрезвычайно жаркое время...» [4, 31]. Не зная роман Достоевского, невозможно понять сущность предлагаемого Думалой в фильме. Уловить суть замысла Думалы, прочитав роман, также будет

недостаточно. Анимационный фильм Думалы и роман Достоевского – не тождественные творения. Фильм не является простым пересказом или изложением знаменитого шедевра. Автор «Свободы ноги» значительно смещает центр фабулы. Это фильм «по мотивам романа», а не его экранизация [3]. Значит, в результате творческих поисков Думала вскрывает особые ракурсы психологизма Достоевского.

Картины между вступительными титрами представляют главные компоненты фильма. Среди них «время», представленное в форме часов со стрелками, «шаги», подчёркиваемые музыкой Януша Хайдуна, природа (в первую очередь назойливая муха), а также степенный, бородатый Свидригайлов. Небезынтересно, что среди них нет главного романного Раскольников. Он до появления названия фильма остаётся лишь очерченным.

Вторая группа – это фигуры, непосредственно взятые из Достоевского. В фильме появляются Соня и две старухи – процентщица и Лизавета. Важную функцию выполняет маленький Родион. В фильме, несмотря на то, что в романе он появляется лишь в ужасном сне в качестве свидетеля убийства лошади, ему придаётся особая значимость. Фильм Думалы – это во многом его видение мира, видение мира мальчиком, пораженным его красотой и дикостью [5, 54–56].

Фон действий – Петербург, «Венеция севера» изображается, как гнильё. Здесь на глазах зрителя идёт процесс разложения тканей.

Необыкновенный, гнойный графический дизайн – творение самого режиссёра. Его мультипликационные движущиеся офорты [5, 54–56] и цветные гравюры на дереве идеально гармонируют с атмосферой города. Петербург то вторгается в кадр гнилыми листьями, то просвечивается малиновой окраской – кровью с раны. Светло-яркий белый цвет проникает сквозь чёрный, сиену, умбру. Эти цвета овладели как кадром, так и глазами героев.

Из фабулы романа Достоевского Думала использует самые значимые символы и мотивы. В анимации Думалы любой предмет или картина имеет своё значение, и любая конверсия становится потенциально возможной [6, 103]. Кадры отделяются и объединяются по-другому.

Сопоставление фильма и романа создает впечатление динамического хаоса. Но всё-таки этот хаос контролируется как замыслом автора, так и идеей сценария. Фильм Думалы то расходится, то совпадает с точкой зрения великого Достоевского. Линии действий пересекаются и путаются, как паутина, создают стройный и продуманный лабиринт. Думала ведёт зрителя по нему по-своему. Изменяя мир «Преступления и наказания», он стремится расширить диапазон понимания человеческого поведения.

Фабульный слой фильма, хотя он разделён на три части (страдания Раскольникова перед убийством, убийство и страдания после убийства), представляет одно целое. До преступления Родион видит вокруг смерть, он измучен соотношениями клаустрофобии с собственным Я. Все его видения вызывают ассоциации с шизофренией: из предметов капает кровь, вокруг тёмно-алый цвет, повсюду наблюдающие и хищные глаза, от которых он не в состоянии скрыться.

Любое лицо становится сценой необыкновенного спектакля, любая картина фильма получает чрезвычайную семантическую и эмоциональную наполненность. Окутанный туманом лунный серп принуждает Родиона к исполнению грешного намерения [7, 183], ласковые глаза Сони временно успокаивают мысли молодого мужчины, а процентщица будто ожидает смертельного гостя. Решение уже принято, он ждёт лишь подходящего момента.

Встреча Сони и Раскольникова в фильме Думалы предшествует преступлению. Она – параллель для сцены исповеди в романе Достоевского. Её суть – выбрать красное яблоко или белую шаль.

В фильме дан шанс, чтобы изменить намерение. Однако в равной мере и тень, и шанс исчезают в тумане. Яблоко упало с подоконника так, как обух топора упал на «Винуватую» и «Невинную». Свидригайлов видит и знает всё. Он знает о преступлении до того, как оно совершится. Туман пожирает спящего Родиона так, как пожирает его жажда отречься от ужасной мечты. Мотивы фокусируются. Топор оказывается в руках – поворота назад уже нет...

Алёна Ивановна в мультфильме Думалы не вошь, а колдунья. В её облике экспонируется звериное: курносое лицо со сверлящим, птичьим взглядом, меховая накидка накидана на плечи. На кухне, стоя у котла, одного из самых известных атрибутов ведьмы, она, ожидая кого-то, смотрит на циферблат часов. В этот момент лишь чёткий отзвук шагов отделяет намерение от совершившегося.

К обратному отсчёту подключается протекающий кран. Процентщица сама наполняет стакан красной жидкостью. Уже непонятно, борщ это или везде видится кровь. Родион оставляет у старухи серебряные часы. Время исполнения подошло. И кровь брызнула, как из сокрушенного стакана [4, 96]. Своеобразный «наезд» камеры на часы увеличивает эффект перегруженности временем, ведь деталь имеет для Думалы огромное значение. Всё произошло реально. Ещё Лизавета – и всё кончено. Под град ударов сыплются яблоки из плетёной корзины. Это момент, в котором исполнилось предсказанное в детстве Раскольникову – увиденное им при убийстве лошади. Тот, как библейский «конь бледный» [8], персонифицирует смерть. И Родион сбежал, как ребёнок. Потом он таким

же ребёнком сидел лицом к лицу с Соней, которая, чтобы простить, не нуждалась ни в каких объяснениях. Может, мост был бы выходом из лабиринта мыслей и событий, если Раскольников решился бы пройти по нему? Но он этого не сделал. С испуганным от собственного решения лицом, позаимствованным частично от Эль Греко, а частично от Эдварда Мунка, он лишь исчезает в тумане [2, 1].

Практически во всех кадрах фильма Думалы присутствует Свидригайлов. Он то является доминирующим, то оказывается где-то в стороне. То его грязные мысли воняют падалью, то к нему слетаются мухи [5, 54–56], вездесущие и назойливые. И, несмотря на разницу, выбор Раскольникова оказывается тождественным выбору Свидригайлова. В момент, когда ему необходимо решить, будет ли он такой же тварью, убьёт или нет, он входит в тот же тёмный переулок, в котором стоит его *альтер эго* [9, 107]. Когда Свидригайлов сосредоточивает на себе внимание зрителя, оказывается, что именно он решает всё. Коротко и решительно Свидригайлов подводит итоги своей жизни, убивая себя. Перед глазами зрителя – труп Свидригайлова, который ещё при жизни выглядел искаженным процессом разложения.

Камня на камне не оставили критики и зрители, оценивая Думалу. Его упрекали в том, что не вместился в уже архетипического Достоевского [9, 111], в банальности, в чрезвычайной метафоризации. Однако, кажется, он даже не хотел «вмещаться», не хотел «фамильярничать», он реализовал своё видение Достоевского и человека [9, 104]. Думала вскрыл то, что хотел вскрыть: самые ужасные черты человеческого характера [9, 103].

Литература

1. [Piotr Dumała](http://www.filmweb.pl/person/Piotr_Duma). Режим доступа : [http://www.filmweb.pl/person/Piotr Duma](http://www.filmweb.pl/person/Piotr_Duma) (20.02.2011).
2. Bielas, K. Byłem Raskolnikowem / K. Bielas // Gazeta Wyborcza. – 2002. – № 38.
3. Wójcik, J. Mozolne wydrapywanie światów / J. Wójcik // Rzeczpospolita. – 2002. – № 2547. – С. XI.
4. Достоевский, Ф. Преступление и наказание / Ф. Достоевский. – М., 1966.
5. Dobrowolski, J. Mag Dumała / J. Dobrowolski // Kino. – 2002. – № 6. – С. 54–56.
6. Giżycki, M. Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym / M. Giżycki. – Warszawa, 2000. – С. 103.
7. Kopaliński, W. Słownik symboli / W. Kopaliński. – Warszawa, 1990. – С. 183.
8. Откровение Иоанна Богослова // Библия. – М., 1999. – С. 1275.
9. M. Pawłowska-Tomaszek, Dochodzenie do Dostojewskiego / M. Pawłowska-Tomaszek // Kwartalnik filmowy. – 1997–1998. – № 19–20.

Н. Стригина (Могилев, Беларусь)

**«ПУШКИНСКИЙ МИФ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Т. ТОЛСТОЙ
(ПО РАССКАЗУ «СЮЖЕТ»)**

Пушкинский миф давно существует в русской культуре. Он подразумевает прежде всего многоаспектное толкование фигуры поэта и его биографии, выделение знаковых вех в его судьбе. Пушкин объявляется носителем определенных начал – свободы, гражданственности, отзывчивости. И его образ, и все с ним связанное сакрализуется, приобретает высший смысл.

Миф о Пушкине начал формироваться еще его современниками – лицеистами. Восторг Г. Державина мгновенно пробудил жадный интерес к юному Александру Пушкину со стороны Константина Батюшкова, Николая Карамзина, Василия Жуковского, что привело к всеобщему признанию юного поэта. В его стихах они уловили ту самую природную гениальность, которая и станет главной причиной мифотворчества фигуры Пушкина. Тут же возникает представление о Пушкине-Сверчке, легкомысленном и несерьезном человеке, который запросто может «забросить» свои таланты ради сомнительных удовольствий. Вся последующая судьба Пушкина в восприятии современников надолго оказалась внутри этой схемы «двух Пушкиных».

Следующим фактором формирования пушкинского мифа стала смерть поэта. Мифопостроения во многом оказываются воздаянием за недожитое.

Не только пушкинисты нашего времени, но еще его современники, нередко задумывались над вопросами, настолько ли высоко ценился бы талант Пушкина, если бы он умер естественной смертью, и как могла бы сложиться судьба поэта, если бы не роковой выстрел Дантеса.

В.А. Жуковский в письме к А.Х. Бенкердорфу (февраль – март 1837 года) писал: «Если бы Пушкин умер после горячки, даже после долговременной болезни или после быстрого удара, о нем бы пожалели; общее чувство национальной потери выразилось бы в разговорах, каких-нибудь статьях, стихами или прозой; в обществе поговорили бы о нем да и замолчали...» [2, 286].

В рассказе «Сюжет» Т. Толстая придерживается той же точки зрения, что и В.А. Жуковский. В произведении писательницы А.С. Пушкин остается жив, но он уже – никому не нужен и забыт. На закате своей жизни он уже не «солнце русской поэзии». «Денег нет. Дети – балбесы... «Пушкин исписался», – щебечут дамы, старея и оплывая...» [1, 322–323], – пишет Т. Толстая. Ее герой подводит итог своей жизни, задавая вопрос самому себе: «Жизнь

прошла... Давно ли писал «Выстрел»?.. Давно ли «Метель»?.. «Гробовщик»?.. Кто это помнит теперь, кто читает старика?» [1, 325].

В тексте «Сюжета» соединяются герои двух самых важных русских мифов XX века – герой мифа культурного – Пушкин и герой мифа идеологического – Ленин. Писатель играет с этими мифами. Толстая решительно изменяет историю: Дантес умирает, Пушкин остается жив. Поэт выздоравливает, доживает до преклонных лет. Т. Толстая рисует портрет пожилого Пушкина, который нередко волновал многих литераторов: «старый, уже старчески неопрятный, со слезящимися глазами, с трясущейся головой, маленький и кривоногий, белый, как вата, припадающий на клюку...» [1, 324], «...друг милый в обрезанных валенках, с хворостиной в руке, гоняется за козой...» [1, 322].

Пушкин пускается в путь – на Волгу, чтобы закончить историю Пугачева. Там он и умирает – от удара ледышки по голове: «Ба-бах! Скверный мальчишка со всего размаху всаживает снежок-ледышку в старческий затылок. Какая боль!... [1, 325]. И Пушкин, вскипая в последний, предсмертный раз, развернувшись в ударе, бьет, лупит клюкой – наотмашь, по маленькой рыжеватой головке негодяя, по нагловатым глазенкам, по оттопыренным ушам – по чему попало. Вот тебе, вот тебе!» [1, 326].

Постепенно выясняется, что второй Дантес, маленький негодяй – не кто иной, как Ленин, растущий в глуши Симбирска.

В рассказе Толстой история делает крен: Ленин отождествляется с Дантесом, смерть Пушкина осталась такой же, то есть принципиально в истории России ничего не изменилось.

Таким образом, современные писатели, обращаясь к «пушкинскому мифу», по-своему интерпретируют фигуру Пушкина. В рассказе Т. Толстой мы видим попытку вернуть Пушкина (продлить его жизнь). Но эта попытка оказывается безуспешной. Его жизнь не меняет самой истории о Пушкине.

Литература

1. Толстая, Т.Н. Ночь / Т. Толстая – М. : Эксмо, 2010. – 416 с.
2. Щеголев, П.Е. Дуэль и смерть Пушкина // П.Е. Щеголев – М. : «Книга», 1987. – 432 с.

Г. Суліма (Брэст, Беларусь)

“ЖЫЦЬ... ЯК ЧАЗЕНІЯ”: ПРАБЛЕМА СЭНСУ ЖЫЦЦЯ Ў АПОВЕСЦІ У. КАРАТКЕВІЧА “ЧАЗЕНІЯ”

Сярод асноўных функцый літаратуры – прадбачанне будучыні і папярэджанне чалавецтва аб катастрофах. Аповесць “Чазенія”

У. Караткевіча была напісана ў 1967 годзе, калі ўжо адбылася страшная трагедыя ў Хірасіме, але наперадзе быў Чарнобыль...

Праблема ўзаемаадносін чалавека і навакольнага свету цікавіла філосафаў і мастакоў са старажытных часоў. Чалавек прыходзіць у гэты свет, адчувае яго ўздзеянне і сам уздзейнічае, пераўтвараючы свет. Чалавек, “дзіцё прыроды”, стварае “другую прыроду”, якая паступова выціскае яго з натуральнага асяроддзя, “падпарадкоўвае” сабе, набывае пэўную самастойнасць. Адсюль – экалагічныя катастрофы.

Чазенія – алегарычная назва, сімвал прызначэння чалавека, апраўданне яго самаахвярнага пачатку існавання на зямлі. Пісьменнік уздымае ў творы праблему прызначэння чалавека і будучыні чалавецтва. Галоўны герой У. Караткевіча Севярын Будрыс знаходзіцца ў стане глыбокага філасофскага пошуку – у пошуку сябе, свайго прызначэння і апраўдання свайго быцця.

Зразумець адну з самых лірычных аповесцяў У. Караткевіча, асэнсаваць прачытанае дапамагае назва – своеасаблівы сэнсава-філасофскі код. Чазенія – “дзіўнае дрэва... пальмавай стройнасці, з пышным султанам драбністых галін... Цяжка і мала жыве яно... “ [3, 474]. Далёкаўсходняе дрэва чазенія першым з’яўляецца нават на скамянелай лаве – там, дзе нішто не можа расці. Прабываючы сваімі каранямі цвёрды грунт, яно дае магчымасць для жыцця іншым раслінам, хоць само і гіне. “Расце, разбурае лаву, невядома адкуль смокча сокі, угнойвае лісцямі мёртвую глебу. А пасля, калі ўгноіць яе сабой, гіне і на тое месца прыходзяць дрэвы іншых парод” [2, 190]. Гэта абагульняльны філасофскі вобраз-сімвал, як піша У. Караткевіч “жаласніца аб слабых і аб моцных, аб усіх жывых, аб тых, хто прыйдзе за ёю на гэтую зямлю, калі яна, споўніўшы ўсё на свеце, упадзе на ёю ж створаны бераг”. У аповесці гэта дрэва выступае шматзначным сімвалам адданасці абранай справе, навуцы, смеласці пошукаў вучоных, што пракладваюць шляхі ў будучыню. У творы У. Караткевіча гэта і ўвасабленне ідэі ахвярнасці жыцця кожнага чалавека – дзеля наступных пакаленняў, дзеля будучыні. Кожны з нас прыйшоў у гэты свет, каб сваім жыццём і стваральнай дзейнасцю прадоўжыць жыццё дзеля будучых пакаленняў.

У аснове аповесці сутыкненне жыцця натуральнага (тайга, чазенія, жанчына) і жыцця сучаснага – навуковага, рацыяналістычнага і ў многім разбуральнага, спажывецкага. Апошняе можа здасца недарэчным у адносінах да героя аповесці Севярына Будрыса.

Аповесць “Чазенія” пачынаецца сном Севярына. Гэта сон-прадчуванне, сон-трывога. “Зямля трапіла ў рой чорных зор, і паўсталі над ёй апакалептычныя коннікі, імя якім – Смерць”. Галоўны герой – вучоны-атамшчык – можа ўявіць сабе магчымасць катастрофы. Будрыс –

прадстаўнік вучонай эліты, якая ўсё больш і больш заваёўвае прыроду, а значыць – падпарадкоўвае свет. Герой адчувае вялікія сілы і магчымасці сучаснай навукі і рацыяналістычнага чалавека, які ўяўляе сябе ўладаром усяго. І раптам герой губляе спакой, яго мучаць страшэнныя прывіды атамнага выбуху. Яго не пакідаюць пачуццё трывогі, прадчуванне нечага страшнага. У. Караткевіч паказвае стомленасць, разгубленасць героя, яго адзіноту ў гэтым цудоўным, але страшным свеце. Справа ягонага жыцця – свет вялікай навукі – вядзе да катстроф, да чалавечых ахвяр. Герой выразна разумее разбуральныя магчымасці сучаснай ядзернай навукі, якой ён займаецца. Будрыс “заблытаўся, бы ў лесе, у каменных дамах, у машынах, у лічбах”, – піша У. Караткевіч. Да таго ж яго мары і жаданні ніяк не супадалі з практычнымі вынікамі, якія давала яго навукі. Яшчэ зусім юнаком Севярын уліўся ў інтэлектуальны свет. Пачалася адданая праца, бяссонныя ночы, калі ёсць толькі лямпа, папера і лічбы, лічбы... Але ж у сэрцы жыло і зусім іншае.

Севярын Будрыс, як піша У. Караткевіч, марыў “аб вышэйшай справядлівасці, аб незвычайных жанчынах, аб праўдзе, простаі, як вялікі верш, аб нейкіх нязнаных джунглях, лясах, стэпах, што пахнуць, як сады, аб нязменнай чалавечнасці, аб шчасці” [3, 419–533]. Але з часам яму, вучонаму-атамшчыку, неадступна сніцца адзін і той жа сон – атамны грыб. І гэта не проста сон, а тое, што можа стаць жахлівай рэальнасцю. Навошта навукі, якая вынаходзіць смерць і разбурэнні? Думкі вярэдзяць душу героя, не даюць спакою, гоняць з горада да прыроды, да натуральнага жыцця. Герой У. Караткевіча пакідае горад, навуковую лабараторыю, едзе на Далёкі Усход, каб пабыць сам-насам з прыродай і адпачыць. Там, у першабытнай прыродзе, ён спадзяецца знайсці і знаходзіць душэўную раўнавагу, унутранае заспакаенне, сустракае і вялікае сапраўднае каханне – Гражыну. У. Караткевіч праз вобраз Гражыны выказвае важнае меркаванне: менавіта жыццё ў адзінстве з прыродай, жыццё натуральнае дае магчымасць выявіць чалавеку свае патэнцыяльныя магчымасці, закладзеныя ў ім Усявышнім, раскрыць іх поўна, глыбока. І Севярын Будрыс пачынае адчуваць паўнату, шчасце жыцця, яго натуральнасць у каханні, ва ўзаемаадносінах з жанчынай.

Караткевіч па-майстэрску, пераканаўча стварае вобраз свайго героя – героя новага часу, эпохі навукова-тэхнічнага прагрэсу. У душы героя з маладосці жыло нешта вельмі значнае і важнае, але нявылітае, нявыказанае, не аддадзенае людзям – адчуванне зямной прыгажосці. У. Караткевіч піша, што былі ў Севярына “вочы, якія прагнулі бачыць усё на зямлі, ногі, якія жадаюць абшару, сэрца, якое хоча чагосьці незвычайнага”. Жыла мара аб іншых берагах. Але не спраўдзілася гэтая

мара, і Севярын апынуўся ў коле машын, лічбаў, каменных дамоў – і ўсё гэта задушыла яго прыгожую мару.

З гадамі працы, як піша У. Караткевіч, нешта разладзілася ў складанай машыне арганізма Севярына. На змену захапленню магчымасцямі навукі прыйшло глыбокае расчараванне, страшныя сны і адчуванне непатрэбнасці.

Севярын едзе ва Уладзівасток, ва ўсурыйскі запаведнік, адпачыць розумам і сэрцам – далей ад смерці сябра, далей ад сваіх сумненняў, думак.

Трэба было зноў знайсці сябе, патрэбны былі сілы для таго, каб працягваць жыць. Дзе чалавеку знайсці такія сілы?...

Севярын і Гражына выпадкова апынуліся побач на Амурскім заліве. І выпадковай сустрэчы мужчыны і жанчыны наканавана было перарасці ў нешта вельмі значнае.

Мужчына, жанчына і некранутыя нетры. Гражына Арсайла – неаддзельная ад прыроды, як думае пра яе Севярын, – яна не прымала ўмяшанне чалавека ў свет прыроды, у гэтую жывую крыніцу, адкуль чалавек чэрпае ўсё. Але якія адносіны чалавецтва да гэтай крыніцы? – пачынае задумвацца герой У. Караткевіча [1, 52].

У філасофска-ідэйным плане ў аповесці Караткевіча адбываецца сутыкненне жыцця натуральнага і навукова-тэхналагічнага. Батанік Гражына Арсайла не сумняваецца, што трэба захаваць і памножыць жыццёвы патэнцыял зямлі. Фізік Севярын Будрыс, якога Гражына называе “эксперыментатарам над жывым”, – за поўнае выкарыстанне пазнаных сіл прыроды для яшчэ большага тэхнічнага прагрэсу чалавецтва. Ідэйным зместам аповесці аўтар сцвярджае, што гуманістычныя адносіны павінны быць вызначальнымі не толькі ў кантактах паміж людзьмі, але і ў іх адносінах да жывой прыроды, той флоры і фаўны, што акружае ўсіх нас. Пра гэта слухна напісаў С. Андрэюк: “У. Караткевіч імкнецца маральна-этычныя, экалагічныя праблемы вырашаць не проста на аснове асабістых узаемаадносін персанажаў, але, галоўным чынам, праз іх адносіны да вострых праблем часу. Для Гражыны справа Севярына была страшнай. Яна любіла зямлю і бачыла ў ёй прыгажосць і сапраўдную вышыню. Яна была і занадта чулай жанчынай і разумела, што Севярын на самой справе зусім безабаронны перад светам, што ён адчувае прыроду, “бачыць” яе сэрцам” [1, 52].

Каханне да Гражыны ўратавала Севярына ад цемры. Герой спасціг, што шлях да бессмяротнасці – у каханні, у працягу жыцця.

У. Караткевіч паказвае, што ў каханні, у натуральным жыцці, у самых цесных дачыненнях з прыродаю Будрыс знаходзіць заспакаенне. Першабытная прырода на нейкі момант запаланіла яго, падпарадкавала сябе. Але Будрыс – чалавек, які адчуў сілу ўлады над прыродаю, чалавек

сацыяльна абумоўлены. Колішняе жыццё зноў цягне да сабе, хоць ён усведамляе, што яго праца нясе разбурэнне. Але ён перарабіць нічога не можа, ён усё ж вяртаецца назад у горад. Праўда, Севярын ужо прыйшоў да ўсведамлення: неабходна жыць, як людзі, што цяжка здабываюць свой лясны хлеб, але не згубілі дабрыні, у іх хапае дабрыні на ўсіх.

Жыць... як чазенія. Хоць і нядоўга, але жыць, жыць дзеля іншых, а не адбіраць у людзей магчымасць жыцця. Несумненна, што гэтае перакананне і жаданне дапамогуць герою знайсці выйсце з часовай жыццёвай безвыходнасці. Сюжэтная незавершанасць канфлікту паказвае мастацкі такт пісьменніка, адчуванне жыццёвай праўды, складанасць грамадска-духоўнай атмасферы ў век навукі і тэхнікі.

Складаны духоўны канфлікт знайшоў рэальнае, натуральнае рамантычнае ўвасабленне ў гэтым творы. Рэальнае тут такое яркае, такое незвычайнае, што ўяўляецца рамантычным, выключным. Характары герояў маляюцца яркімі фарбамі, акрэсліваюцца выразнымі штрыхамі, вырысоўваюцца адразу вельмі яскрава, мяккія паўтоны амаль не ўжываюцца. Адсюль вострыя, рэзкія канфлікты, “аголенае” сутыкненне палярных сіл. Умовы, мясцовы каларыт усходне-ўсурыйскай тайгі ў шырокім разуменні слова таксама выключныя і рамантычныя. Героі У. Караткевіча шукаюць гармоніі ў тыпова рамантычных сферах – у каханні і ў прыродзе. Яны натуры мэтанакіраваныя, душэўна адкрытыя, шчырыя, неспакойныя, сумленныя, інтэлектуальна і духоўна багатыя. У “Чазеніі” аўтар здолеў раскрыць не толькі моцную прагу сваіх герояў да дасканаласці, але таксама змог паказаць веліч і красу кахання і прыроды. Фларыян Няўважны, польскі пісьменнік і сябра У. Караткевіча, слухна пісаў: “Чазенія” – гэта паэма ў прозе пра сілу жыцця, трываласць дружбы, пра сілу кахання і спачування, магутнасць добра, чалавечнасці і праўды, што выяўлена не толькі ў вобразах галоўных герояў, іх сяброў, але таксама і ў з’явах прыроды, якая выступае тут, хто ведае, ці не галоўным героем і паказчыкам прагрэсу”.

Літаратура

1. Качаноўская, В. Звычайная рэальнасць / В. Качаноўская // Першацвет. – 2000. – № 1. – С. 52.
2. Андраюк, С. На рамантычнай хвалі / С. Андраюк // А жыццё вышэй за ўсё. – Мінск, 1992 – С. 185–192.
3. Караткевіч, У. Зб. твораў : у 8 т. / У. Караткевіч; пад рэд. Быкава. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1988. – Т. 3 : Раман. Аповесці – 543 с.

О. Глучкевич (Луцк, Украина)

БАЙРОНО-УКРАИНСКИЕ ПЕРЕВОДЫ ЛЕСИ УКРАИНКИ

Интерес Леси Украинки к «Каину» нельзя считать случайным, поскольку именно проблемы, освещаемые Байроном в своем произведении (реальность Бога, граница между добром и злом, желание жить и др.), были близки и понятны писательнице. По мнению М. Сулятицкого, из объемного общекультурного развития гуманистической мысли Лесе Украинке наиболее импонировали именно библейские мотивы, где реализуется широкая сюжетно-образная, идейно-эстетическая палитра художественного мира писателя. Библейская проблематика, особенно раннехристианские мотивы, охватывает почти половину всего наследия писательницы («Вавилонский полон», «На руинах», «В дома работы, в стране неволи») [5, 5].

Леся Украинка в своем переводе пытается достичь наибольшей адекватности. Она дословно переводит фразы Адама: «отцу всего мира», «создал лучшие творения», «чтобы их любить», «Слава!» Некоторые отклонения от первоисточника: «Let me love thee and them ...» (Дословно: дай мне любить Тебя и их) – «Дай силу все любить». Леся Украинка в переводах использует обобщение в обращении к Богу: любим *тебя и их* она переводит все охваченным *все (любим все)*.

Перевод отрывка о жизни и добре.

Оригинал:

*The snake spoke truth; it was the Tree of Knowledge;
It was the Tree of Life: knowledge is good,
And Life is good; and how can both be evil?* [6]

Дословно:

*(Змій сказав правду: це було древо Пізнання;
Це було дерево Життя. Знання це є добро,
Життя – добро. І як обидва можуть бути злом?).*

Леся Украинка сделала точный перевод отрывка из «Каина», содержащий философские размышления автора о Добре, Злости, Жизни.

Перевод Леси на украинский:

*Змій правду мовив: тії дерева
Були в раю. Коли життя добро візьметься
Й знання добро, то звідки зло береться?* [7, 283]

Некоторая трансформация текста (перифрастическая замена дерева Жизнь на дерево) может быть вызвана требованиями версификации, учитывая одинаковое количество слогов англо-украинских коррелятов.

Леся Украинка звучит органично для украинского читателя, сохраняя одновременно отзвук другой культуры. Поэтесса для перевода подбирает произведения Байрона, мотивы которых были созвучны народу, его стремлениям к добру и справедливости.

Интересны и переводы лирических произведений Байрона, в частности его стихотворения «When I dream that you love me...» («Когда снится мне, что ты любишь меня...»), датированного ориентировочно 1897–1898 годами, когда писательница переводила «Каина» Джорджа Байрона [6; 2, 353]. Как отмечает В. Гуменюк, в стихотворении «драматизм, что является отличительным признаком творчества поэтессы, приобретает особую утонченность» [4, 16].

Оригинал:

*When I dream that you love me, you'll surely forgive;
Extend not your anger to sleep;
For in visions alone your affection can live, –
I rise, and it leaves me to weep.*

Дословно:

*Коли мені сниться, що ти мене любиш, неодмінно пробач;
Не поширюй свій гнів на мій сон;
Тільки в мріях одних може жити кохання, –
Я підіймаюсь, і мені залишається тільки ридати.*

Перевод:

*Коли сниться мені, що ти любиш мене,
Ти на сон мій не гнівайся, любя, –
Тільки в мріях я маю те щастя ясне,
Кожний ранок – оплакана згуба [283].*

Столкновение, ощущение оригинального и реального вызывает драматические переживания, мастерски переданные Лесей Украинкой без буквального копирования. Так, последнее предложение она делает его более динамичным, заменяя его именной моделью, с эллипсисом нулевой связи. Такая структура придает особую энергичность и четкость стихотворному ритму.

Остро стоит осознание неволи – «Каждое утро – оплаканная погибель!» В. Гумбольдт выразил центральный тезис своей концепции – язык является проявлением духа народа – видел именно в духовной своеобразии основу для языковых, системных разногласий [3, 71–81].

Оригинал:

*Then, Morpheus! Envelop my faculties fast,
Shed o'er me your languor benign...*

Дословно:

(Потім, сон, забери моє вміння скоріше,

Дай мені благодійної втоми...)

Перевод Леси Украинки:

*Любий сон! Забери собі силу мою,
А мені дай безсилля розкішне... [283].*

Трансформации в переводной версии достаточно существенны. Так, Леся Украинка опускает мифологизм Морфей (олицетворение сна), так как это название, естественное для английской нации в начале века, звучало бы искусственно в восприятии украинского читателя позднего времени, будучи удаленным от народного языка.

Асимметрия сопровождается совершенствованием структуры драматического противопоставления: сила – бессилие, отображает присущую идиостилю Леси Украинки контрастность словесных образов.

На наш взгляд, сложность перевода с иностранного языка содержится в полисемии перевода. В переводах Леси Украинки крымского периода соблюдено осмысление художественного произведения иностранного писателя, но иногда ее поэтический образ несколько отличается именно своеобразием ее видения произведения.

Как подчеркивал В.Г. Белинский, «надо, чтобы внутренняя жизнь переводимого выражения соответствовала внутренней жизни оригинального» [2, 429]. Для украинской писательницы важное – значит не соблюдение деталей, а воссоздание духа оригинала, его художественной ценности. Переводческое наследие Леси Украинки крымского периода небольшое по объему, но его художественная ценность чрезвычайно велика. По словам Николая Сулятицкого, «важное значение в появлении обращений одной культурной традиции к особенностям другой играет сходство в социальном, национальном, психологическом контексте, что побуждает к активным поискам того или иного общественно-культурного формирования подобных себе сюжетно-образных элементов в других культурогенных образованиях» [5, 4]. Существенным в этом плане является утверждение литературного критика М. Бахтина, который отмечал, что «чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже ...» [1, 507–508].

Важная особенность переводов Леси Украинки – богатство, многообразие и народность языка, национальная направленность в толковании оригинального произведения.

Литература

1. Бахтин, М. Литературно-критические статьи / М. Бахтин. – М., 1986. – 550 с.
2. Белинский, В.Г. Полн. собр. соч. / В.Г. Белинский. – М. : Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 2. – 450 с.

3. Гумбольдт — Гумбольдт В. О различия строения человеческих языков и его влияние на духовное развитие человеческого рода // Хрестоматия по истории языкознания XIX–XX веков / сост. В. А. Звенигцев. — М. : 1956. — С. 68–86.

4. Гуменюк, В. Путь к «одержимой»: творческое становление Леси Украинки-драматурга: монография / В. Гуменюк. — Симферополь : Таврия, 2002 — 232 с.

5. Сулятицкий, М. Особенности трансформации общекультурной традиции в драматических поэмах Леси Украинки / М.А. Сулятицкий // Дивослово. — 2000. — № 11. — С. 4–6.

6. <http://www.photoaspects.com/chesil/byron/hours6.html>.

7. Украинка, Леся. Собр. произведений: в 12 т. / Леся Украинка. — К. : Наукова думка, 1975. — Т. 2. — 450 с. Здесь и далее цитируем по этому изданию.

А. Трапачка (Брэст, Беларусь)

ПРЫКАЗКІ ЯК КРЫНІЦА НАРОДНАЙ МУДРАСЦІ

Разам з багатай песеннай культурай і высокаразвітым казачным эпасам да выдатных тварэнняў паэтычнага генію беларускага народа належаць яго прыказкі і прымаўкі. Беларусы, як і многія іншыя народы, з даўнейшых часоў праяўлялі выключную любоў да дасціпнага і вобразнага слова. Жывой жа мовай народа з’яўляецца дыялектная, у якой так многа разважлівых, паэтычных і вельмі трапных прыказак і прымавак. За кошт іх беларусы падмацоўваюць свае думкі і меркаванні, робяць вуснае маўленне трапным і самабытным.

У сучаснай славістыцы прыказкі разглядаюцца як шырокі жанр народнай творчасці. Даследчыкамі вылучаюцца разнастайныя тэматычныя групы згаданых устойлівых адзінак. Прааналізаваўшы мову паўднёва-ўсходняй часткі Іванаўшчыны, мы прыйшлі да высновы, што ў дыялектнай мове згаданага рэгіёна назіраюцца прыказкі разнастайнай тэматыкі. Намі вылучаны наступныя групы названых моўных адзінак Іванаўшчыны: 1) Сацыяльная няроўнасць і несправядлівасць (“Бідному ўсюды бідно”, “Одны пырують, а другы горують”, “Над сыротою і Біг з калытою”, “Богатому і чорт золоту сыплэ”); 2) Рэлігія (“На Бога надійся, а сам ны плошай”, “Бог то Бог, но і сам ны будь плох”, “Біг дав, Біг взяв”, “За тырпенне Біг дае спасенне”); 3) Сяброўства, вернасць (“Ворон ворону гоко ны выймэ”, “З кім пывыдэшыся, од того і набырэшыся”); 4) Праца, працавітасць, умельства, спрактыкаванасць, кемлівасць (“Кількі робыш, стылькі і зробіш”, “Хто рано встает, тому Біг дае”, “Гочы бояцца, руки робляць”, “Наробыла Луця, шо ны поісць і цюця”); 5) Аптымізм, вытрымка (“Будым мы, будуть і грошы”); 6) Сям’я і радня, выхаванне ў сям’і (“З вылыкого пырыбору выбырыш хвору”, “Малэнькі діткы – мылэнькі бідкы,

вылыкі діткі – вылыкі бідкі”, “Еблыко од еблыні ныдылёко падае”, “Танцы ны робота, а ны ўміеш – соромота”); 7) Мова, слова (“Правда гочы колэ”); 8) Розум і навука (“Ліпш з розумным загубыты, чым з дурным найті”); 9) Сутнасць чалавека (“Горбатого могыла выправыць”, “Сыла е – ума ны трэба”, “Быз поры і грыб ны ростэ”, “З малэі хмары вылыкі дождж”); 10) Народныя назіранні за прыродай (“Прышоў Мыкола – заткнуў сінокос наўкола”, “Прыйшла Варвара – кусок ночы одорвала і до дня прыточыла”); 11) Дбайнасць, беражлівасць (“Дэ прыбыток, там і вбыток”, “Дэ посіш густо, то ны будэ пусто”, “Копейка рубэль бырыжэ”).

Вядомы даследчык беларускай вусна-паэтычнай творчасці М.Я. Грынблат падзяляе прыказкі і прымаўкі паводле свайго зместу на прыказкі і прымаўкі гаспадарчага і бытавога характару [1, 142–144]. Такі падзел можна лічыць мэтазгодным, таму што гаспадарка і дом – гэты асноўныя сферы жыццядзейнасці чалавека.

Прыказкі і прымаўкі гаспадарчага характару звязаны з працоўнай дзейнасцю народа, асабліва з яго адвечным заняткам – сельскай гаспадаркай і рознымі промысламі і рамёствамі. Названыя ўстойлівыя адзінкі захавалі працоўны вопыт беларусаў і служаць сродкам перадачы яго з пакалення ў пакаленне. У Іванаўскім раёне быў шырока распаўсюджаны промысел ткацтва, з ім і звязаны шэраг прыказак нашага народа: “Яка пража, так і полотно ляжэ”, “Лычна нытка – полотно завыда”, “Довга нытка – лыныва дівка”, “Дэ кросна, там і бабам млосно”, “На готовым вырстаты і жеба можэ плескаты”. Што датычыць сельскай гаспадаркі, то, аналізуючы прыказкі і прымаўкі гэтай тэматыкі, можна адзначыць, што ў народа склалася пэўная, свая агранамія, выпрацаваная стагоддзямі і пацверджаная станоўчымі вынікамі: “Клады гный густо – ны будэ в коморы пусто”, “Быз поры няма і травы”, “Дай полю гною – дасць тобі хліба вволю”. Амаль на кожнае свята ў селяніна была свая прымаўка, звязаная з гаспадаркай. Існаваў так званы сялянскі земляробчы календар: “Прыйшов Борыс – за соху бырысь”, “Прыйшов Мыкола – заткнуў сінокос наўкола”, “До Юр’я трэба, коб сіно было і ў дурня”, “Прыйшла Покрова – зарыкала корова”, “До Мыколы ны сій грэчкы ныколы”, “Ілля наробыць гнылля”, “Осынъ – на дэнь погод восем”. Неад’емнай часткай сельскагаспадарчага календара былі назіранні чалавека за прыродай, якія пазней ператварыліся ў прыказкі-прыкметы: “На Іллю до обіда літо, а посла обіда – госынъ”, “Спас – полытілы буськы од нас”, “Прыйшла Варвара – ніч украла”.

Прыказкі і прымаўкі гаспадарчага характару вучаць працавітасці, дбайнасці, услаўляюць працу як аснову сялянскага дабрабыту, існавання чалавека: “Хто дбае, той і мае”, “У ныўмілого рукы ны боляць”, “Чужымы

рукамы добрэ жар загібаты”, “Хто ў пятніцу спывае, той у няділю плачэ”, “Под лыжачій камынь вода ны потычэ”.

Прыказкі і прымаўкі бытавога характару ахопліваюць шырокае кола тэм, звязаных з матэрыяльным і хатнім дабрабытам, шлюбам і сямейнымі адносінамі, стаўленнем да жанчын і дзяцей, сяброўствам і інш.: “Нагучы дурного молытыся, то він і лоба поб’е”, “Кому шо, а голодній кумі хліб наўмі”, “Якая птушка – такая і пісня”, “Була б шыя, а хамут найдэцца”.

Як бачым, прыказкі перадаюць жыццёвую народную мудрасць, назапашаную вякамі. Яны не толькі ствараюць магчымасць коратка і дакладна выказаць свае думкі, але і вучаць чалавека жыць, не робячы памылак.

Літаратура

1. Грынблат, М.Я. Прыказкі і прымаўкі / М.Я. Грынблат // Беларуская народная вусна-паэтычная творчасць. – Мінск : Навука і тэхніка, 1967. – С. 142–148.

Е. Убоженко (Гомель, Беларусь)

«БЕЛАЗАР» – РУССКО-БЕЛОРУССКИЙ И БЕЛОРУССКО-РУССКИЙ ЭЛЕКТРОННЫЙ СЛОВАРЬ-ПЕРЕВОДЧИК

В настоящее время в сети Интернет, а также на различных информационных носителях представлен большой выбор электронных языковых словарей-переводчиков: «Polyglossum», «Lingvo», «Multilex», «Контекст», «ProMT», «Сократ», «Мультитран», «Alphabyte» и др. Однако ни одна из перечисленных программ машинного перевода и по сегодняшний день не владеет белорусским языком. В 2007 году эту проблему удалось решить создателю электронного словаря-переводчика «Белазар» Олегу Азаровскому.

Осуществление перевода компьютером – сложная, однако интересная научная задача. Ее основная проблема состоит в том, что естественные языки плохо поддаются формализации, отсюда и невысокое качество получаемого с помощью систем машинного перевода текста.

Лари Чайлд при описании видов машинного перевода выделяет автоматический перевод, автоматизированный машинный перевод при участии человека и перевод, осуществляемый человеком с использованием компьютера.

Полностью автоматизированный машинный перевод как вид машинного перевода, подразумевается большинством людей, когда они говорят о машинном переводе. Суть данной операции состоит в следующем: в компьютер вводится текст на определенном языке и

подвергается обработке, после чего компьютер выводит данный текст на другом языке.

Автоматизированный машинный перевод при участии человека на сегодняшний день вполне осуществим. Говоря о машинном переводе при участии человека, обычно подразумевают редактирование текстов как до, так и после их обработки компьютером. Специалисты в области перевода изменяют тексты таким образом, чтобы они были понятны машинам. После того как компьютер выполнил перевод, специалисты повторно редактируют так называемый «грубый» машинный перевод, преобразуя вариант текста на выходе в правильный. Также существуют системы машинного перевода, требующие постоянного присутствия специалиста-переводчика, оказывающего содействие при переводе комплексных конструкций.

При переводе, осуществляемом человеком с использованием компьютера, специалист ставится в центр процесса перевода, в то время как программа компьютера является инструментом, делающим процесс перевода более эффективным, а перевод более точным. В данном случае имеются в виду обычные электронные словари, которые обеспечивают перевод искомого слова, возлагая на человека ответственность за выбор нужного варианта и смысл переведенного текста. Подобные словари значительно облегчают процесс перевода, однако в то же время требуют от пользователя определенного знания языка и значительных затрат времени на осуществление перевода. Тем не менее при этом сам процесс перевода значительно ускоряется и облегчается.

«Белазар» – это программа машинного перевода текстов с русского языка на белорусский и обратно. Существует не только в виде программы, но и как онлайн-версия (www.belsoft.tut.by). «Белазар» автоматизирует процесс перевода в указанных направлениях, предоставляя пользователю готовый черновой вариант перевода, подсказывает варианты перевода любого слова, подсвечивает непереведенные слова и слова с возможными орфографическими ошибками. Существует множество версий «Белазара». На сегодняшний день самой новой является версия 6.1.

Автор-создатель программы «Белазар» Олег Азаровский выделяет следующие возможности «Белазара»:

1. Двусторонний перевод (русско-белорусский и белорусско-русский).
2. Хранение словарных статей в виде словоформ.
3. Возможность перевода коротких выражений (не более пяти слов).
4. Интеллектуальная корректировка перевода.
5. Аккуратность и точность обработки текстов.
6. Автоматическое переключение раскладок клавиатуры.

7. Орфографический контроль белорусского текста.
8. Скорость работы (наличие «горячих кнопок»).
9. Орфографический анализ.
10. Поддержка латиницы [1].

Рассмотрим данные возможности «Белазара» на конкретных примерах.

Русский текст	Перевод с помощью программы «Белазар»	Правильный перевод	Причина допущения ошибки
Послышался хлопок Пшеничная мука Белки яиц	Пачулася бавоўна Пшанічная пакута Ваверкі яек	Пачуўся воплеск Пшанічная мука Бялкі яек	Наличие омографов в русском языке: хлопок – бел. «бавоўна» и «воплеск»; мука – бел. «пакута» и «мука»; белки – бел. «ваверкі» и «бялкі».
Стекло по капле Домой окно	Шкло па кроплі Дадому акно	Сцякло па кроплі Дамый акно	Наличие омоформ в русском языке: стекло – бел. «шкло» и «сцякло»; домой – бел. «дадому» и «дамый».
Путешествие вокруг света Букет цветов	Вандраванне вакол святла Букет колерау	Вандраванне вакол свету Букет кветак	Наличие многозначных слов в русском языке: «свет» – 1) лучистая энергия; 2) Земля, Вселенная; «цвет» – 1) окраска, световой тон; 2) растение.

Таким образом, наиболее типичными причинами ошибок, допускаемых программой «Белазар» при переводе, являются следующие: 1) наличие омографов в русском и белорусском языках; 2) наличие омоформ в русском и белорусском языках; 3) многозначность слов.

Литература

1. Азаровский, О. Что такое «Белазар»? / О. Азаровский // Белорусские лингвистические компьютерные программы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://belsoft.tut.by/belazar>. – Дата доступа : 23.12.2010.

А. Угляніца (Брэст, Беларусь)

**МЕТОДЫКА І ТЭХНАЛОГІЯ ПРАЦЫ ПА ВЫВУЧЭННІ
ГРАМАТЫЧНЫХ КАТЭГОРЫЙ І ФОРМАЎ ПРЫМЕТНІКА
Ў ПАЧАТКОВЫХ КЛАСАХ**

У школьным курсе прадмета “Беларуская мова” ў пачатковых класах цэнтральнае месца займае граматыка (марфалогія), так як вывучэнне часцін мовы дазваляе асэнсаваць і засвоіць асноўныя марфалагічныя значэнні і формы, авалодаць нормамі беларускай літаратурнай мовы, узбагаціць слоўнікавы запас вучняў, удасканаліць камунікатыўныя ўменні і навыкі. Ад’ектыў, як вядома, уваходзіць у сістэму знамянальных, паўназначных часцін мовы. Прыметнік – лексіка-семантычны клас прэдыкатыўных слоў, якія абазначаюць непрацэсуальную прымету (уласцівасць) прадмета, факта ці іншай прыметы, абазначанага іменем.

А зараз спынімся на найбольш важных, актуальных пытаннях методыкі вывучэння прыметніка ў трэцім і чацвёртым класах. Вывучэнне прыметніка ў трэцім і чацвёртым (паўтарэнне) класах мэтазгодна арганізаваць у такой паслядоўнасці:

- 1) прыметнік як часціна мовы (паўтарэнне);
- 2) змяненне прыметнікаў па ліках, родах і склонах;
- 3) скланенне прыметнікаў мужчынскага і ніякага роду;
- 4) скланенне прыметнікаў жаночага роду;
- 5) скланенне прыметнікаў у множным ліку.

У трэцім класе, як відаць, галоўнае месца адводзіцца скланенню прыметнікаў і засваенню правапісу скланавых канчаткаў, значная ўвага павінна ўдзяляцца і такім пытанням, як словаўтварэнне прыметнікаў, іх лексічнае значэнне і роля ў мове. Пры знаёмстве з прыметнікам як часцінай мовы вучні даведваюцца, што граматычна прыметнік залежыць ад назоўніка, да якога ён адносіцца. Сродкам выражэння граматычнай сувязі прыметніка з назоўнікам з’ўляецца канчатак. Ставячы ад назоўніка да прыметніка пытанні які? якая? якое? якія?, вучні пераконваюцца ў тым, што і пытанне і сам прыметнік змяняюцца ў залежнасці ад роду і ліку назоўніка. Каб дзеці ўбачылі гэта, лепш за ўсё ўзяць адзін які-небудзь прыметнік і дапасаваць яго да назоўнікаў рознага роду: вясёлы (хлопчык), вясёлае (дзіця), вясёлая (дзяўчынка).

Нэпасрэдным паказчыкам граматычнай залежнасці прыметніка ад назоўніка з’ўляецца канчатак -ы, -і (мужчынскі род), -ая, -яя (жаночы род), -ое, -ае, -яе (ніякі род). Варта падкрэсліць, што прыметнік змяняецца па родах, у той час як назоўнік мае пастаянны род.

У арфаграфічных адносінах вельмі важна, каб вучні бачылі адпаведнасць паміж пытаннем, на якое адказвае прыметнік, і канчаткам прыметніка. Залежнасць прыметніка ад назоўніка вучні адчуваюць таксама пры вызначэнні ліку прыметнікаў. Параўноўваючы канчаткі прыметнікаў у адзіночным ліку з іх канчаткамі ў множным, дзеці заўважаюць, што паміж лікам назоўніка і лікам прыметніка ёсць непасрэдная сувязь: у якім ліку стаіць назоўнік, у тым ліку ўжываецца і прыметнік.

Н. скл. адз. л. сонечны дзень	Н. скл. мн.л. сонечныя дні
Р. скл. адз. л. сонечнага дня	Р. скл. мн. л. сонечных дзён
Д. скл. адз. л. сонечнаму дню	Д. скл. мн. л. сонечнымі днямі
В. скл. адз. л. сонечны дзень	В. скл. мн. л. сонечныя дні
Т. скл. адз.л. сонечным днём	Т.скл. мн.л. сонечнымі днямі
М. Скл. адз.л. (у) сонечным дні	М. скл. мн.л. (у) сонечных днях

Важна падкрэсліць, што ў адзіночным ліку прыметнікі адказваюць на розныя пытанні. Побач з гэтым трэба звярнуць увагу на канчаткі прыметнікаў множнага ліку -ыя (-ія), -ых (-іх), -ымі (-імі), -ыя (-ія), -амі (-ямі), -ах (-ях).

Паўтарыўшы залежнасць роду і ліку прыметнікаў ад роду і ліку назоўнікаў, настаўнік на адным з практыкаванняў (пажадана на звязным тэксце) прапануе класу вызначыць склоны назоўніка і паставіць адпаведныя пытанні да прыметніка: сад (Н. скл.) які? малады, саду (Р.скл.) якога? маладога, саду (Д.скл.) якому? маладому, сад (В. скл.) які? малады, садам (Т. скл.) якім? маладым, у садзе (М. скл) якім? маладым. Вучні выпішуць у парадку склонаў назоўнік і прыметнік і падкрэсяць або аддзеляць рыскай канчатак прыметніка. Усведамленне граматычнай сувязі, якая існуе паміж прыметнікам і назоўнікам, будзе асновай для фарміравання ў школьнікаў навыку ў напісанні склонавых канчаткаў прыметнікаў.

Скланенне прыметнікаў мужчынскага і ніякага роду. Вывучэнне скланення прыметнікаў у трэцім класе абапіраецца на веды, набытыя вучнямі раней. З другога класа дзеці ведаюць родавыя канчаткі прыметнікаў у назоўным склоне адзіночнага ліку. Ва ўскосным склонах, за выключэннем вінавальнага, прыметнікі мужчынскага і ніякага роду маюць аднолькавыя канчаткі, таму скланенне прыметнікаў вывучаецца разам.

Склон прыметніка, таксама як яго род і лік, залежыць ад назоўніка. Перш чым вызначыць, у якім склоне стаіць прыметнік, трэба знайсці ў сказе назоўнік, з якім ён звязаны, назваць склон назоўніка і вызначыць такім чынам склон прыметніка. Вялікую практычную дапамогу ў гэтым аказвае ўменне ставіць пытанне ад паяснёнага назоўніка да залежнага прыметніка. Пастаноўка пытання дапаможа толькі пры ўмове, калі вучань знойдзе, ад якога слова залежыць прыметнік, і правільна выдзеліць

словазлучэнне: лес (які?) густ-ы, саснов-ы, асенн-і; лесу (якога?) густ-ога, саснов-ага, асенн-яга; лесу (якому?) густ-ому, саснов-аму, асенн-яму; лесам (якім?) густ-ым, саснов-ым, асенн-ім; у лесе (якім?) густ-ым, саснов-ым, асенн-ім. Як відаць з прыкладаў, ёсць пэўная адпаведнасць паміж канчаткам пытальнага слова і канчаткам прыметніка. У пытальным слове канчатак заўсёды націскны, а ў прыметніках пераважаюць ненаціскныя канчаткі. Пераход галоснага о ў а вучні ўжо ведаюць, таму напісанне ненаціскных канчаткаў пасля цвёрдых і зацвярдзелых зычных звычайна не выклікае цяжкасцей. Што да мяккіх зычных, то пасля іх у родным склоне прыметнікаў мужчынскага і ніякага роду пішацца канчатак -яга, у давальным -яму. Гэтыя канчаткі вучні павінны запомніць і пісаць іх пасля мяккіх зычных па аналогіі з ненаціскнымі канчаткамі -ага, -аму.

Вывучэнне тэмы мэтазгодна арганізаваць у такой паслядоўнасці: спачатку пазнаёміць дзяцей са скланеннем прыметнікаў мужчынскага і ніякага роду ўвогуле, потым спыніцца на канчатках назоўнага і вінавальнага склонаў і паўтарыць адрозненне сінтаксічных функцый абодвух склонаў, пасля чаго паслядоўна разгледзець правапіс канчаткаў прыметнікаў у родным, давальным, творным і месным склонах.

Вучням можна прапанаваць табліцу са словазлучэннямі: назоўнік+прыметнік (м.р.) і назоўнік+прыметнік (н.р.)

Мужчынскі род	Ніякі род
Н. скл. буйны, спелы, жытні (колас)	Н. скл. буйное, спелае, жытняе (калоссе)
Р. скл. буйнога, спелага, жытняга (коласа)	Р. скл. буйнога, спелага, жытняга (калосся)
Д. скл. буйному, спеламу, жытняму (коласу)	Д.скл. буйному, спеламу, жытняму (калоссю)
В. скл. буйны, спелы, жытні (колас)	В. скл. буйное, спелае, жытняе (калоссе)
Т. скл. буйным, спелым, жытнім (коласам)	Т.скл. буйным, спелым, жытнім (калоссем)
М. скл. (у) буйным, спелым, жытнім (коласе)	М.скл. (у) буйным, спелым, жытнім (калоссі)

Вучні пазнаёмяцца з пытаннямі, якія ставяцца ад назоўніка да прыметніка ва ўскосных склонах, і змяненнем прыметнікаў па склонах.

Адразу ж настаўнік павінен звярнуць ўвагу на тое, што прыметнікі, якія адносяцца да назоўнікаў мужчынскага роду, ва ўсіх склонах, за выключэннем назоўнага і вінавальнага, маюць такія ж самыя канчаткі, як і прыметнік, якія адносяцца да назоўніка ніякага роду. Каб яшчэ раз пераканацца ў гэтым, вучні, карыстаючыся табліцай, пісьмова праскланяюць некалькі прыметнікаў з назоўнікамі мужчынскага і ніякага роду (дубовы стол і дубовае карэнне, асенні дзень і асенняе поле).

Адрозненне назоўнага склона прыметнікаў ад вінавальнага высвятляецца ў выніку сінтаксічнага разбору сказаў тыпу: Цвіце на полі

сіні лён. Дзяўчаты спяваюць песню пра сіні лён. Разбор па членах сказа (чацвёрты клас) прадугледжвае ў гэтым выпадку дзве мэты:

– паказаць, што прыметнікі мужчынскага роду ў назоўным і вінавальным склонах могуць мець аднолькавыя канчаткі (тое ж самае можна сказаць і аб прыметніках ніякага роду);

– замацаваць навык у адрозненні вінавальнага склону назоўнікаў ад назоўнага. Вучні знаходзяць у сказах назоўнік, да якога адносіцца прыметнік, высвятляюць сінтаксічную ролю назоўніка (дзеянік гэта ці даданы член сказа), вызначаюць яго склон і называюць, нарэшце, склон прыметніка.

Вывучэнне роднага склону і правапісу яго канчаткаў пачнецца з назірання. Тэкст: Са старога бэзу зляцеў верабейка. Ад зімовага холоду ён схваўся пад страху і чакае цёплага надвор'я. Птушцы няма чаго есці. Дзеці шкадуюць шэрага вераб'я. Алесь зрабіў кармушку і носіць туды корм. Хлопчык хоча, каб верабейка дачакаўся вясенняга сонца.

Пры чытанні тэксту вучні знойдуць прыметнікі і вызначаць іх род і склон. Выпісаўшы прыметнікі і назоўнікі, якія стаяць у родным склоне (са старога бэзу, ад зімовага холоду, цёплага надвор'я, шэрага вераб'я, вясенняга сонца), вучні аддзеляць рыскай канчаткі прыметнікаў. У выніку назірання будзе ўстаноўлена, што прыметнікі мужчынскага і ніякага роду ў родным склоне маюць канчаткі -ага, -яга. На гэтых прыкладах можна высветліць, калі трэба пісаць у канчатку о, калі а (гэта залежыць ад націску), і паказаць вучням, што літара я ў ненаціскным канчатку -яга абазначае мяккасць папярэдняга зычнага.

Аналагічным чынам дзеці знаёмяцца і з канчаткамі прыметнікаў у давальным склоне. Для замацавання вываду і выпрацоўкі ўмення правільна пісаць канчаткі прыметнікаў прапануецца шэраг заданняў.

– дапісаць прапушчаныя канчаткі і абазначыць склон прыметнікаў;

– падабраць да назоўнікаў патрэбныя словы, папярэдне паставіўшы іх ў родным склоне: промні (летняе сонца, асенняе сонца, зімовае сонца) – промні летняга сонца, асенняга сонца, зімовага сонца;

– змяніць прыметнікі, што ў дужках, як патрабуе сэнс: з (цёмнае) неба, (холодны) бляску, (ясны) сонейку;

– скласці сказы са словазлучэннямі назоўнік+прыметнік у Н.скл., каб назоўнікі з прыметнікамі ўжываліся ў родным (або давальным) склоне (дарагі падарунак, родны край, сіні лён, дубовае карэнне, жытняе поле, спелае жыта).

Творны і месны склоны прыметнікаў мужчынскага і ніякага роду вывучаюцца паралельна, бо ў беларускай мове яны маюць аднолькавыя канчаткі: -ым, -ім. Для азнаямлення трэцякласнікаў з гэтымі канчаткамі можна выкарыстаць тэкст: Не соладка живецца зайцам з надыходам зімы.

Яны шукаюць ежу і ў лясным гушчары, і на жытнім полі. Зімнім вечарам зайцы заглядваюць у вёскі, каб паласавацца духмянным сенам. Днём заяц шукае сабе прытулку на мяккім снезе пад кустом ядлоўцу або ў густым зарасніку.

Пасля назірання і вызначэння вучнямі роду і склону прыметнікаў настаўнік зробіць падагульненне:

– на якія пытанні адказваюць прыметнікі мужчынскага і ніякага роду ў творным і месным склонах?;

– якія канчаткі маюць такія прыметнікі ў творным і месным склонах?;

– калі пішацца канчатак -ім, а калі -ым (пасля цвёрдых і зацвярдзелых зычных пішацца -ым, а пасля мяккіх зычных і [г],[к],[х] -ім).

На замацаванне правапісу канчаткаў разгледжаных склонаў можна прапанаваць такія заданні, як дапісванне прапушчаных канчаткаў, ужыванне прыметнікаў, што даюцца ў пачатковай форме, у патрэбным склоне і інш. Пры выпрацоўцы правільнага напісання канчаткаў прыметнікаў трэба часцей практыкаваць папераджальныя і тлумачальныя дыктоўкі, пісьмо па памяці, а таксама творчыя працы.

Такім чынам, пры вывучэнні прыметніка ў пачатковых класах асаблівая ўвага павінна засяроджвацца на ўменні выдзяляць словазлучэнне назоўнік+прыметнік, ставіць пытанні ад назоўніка да прыметніка, аналізаваць формы прыметніка па форме адпаведнага назоўніка, на засваенне родавых і склонавых канчаткаў і ліку прыметніка.

В. Феоктисова (Брест, Беларусь)

ЖАНР ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭДИТ НЕСБИТ

Поскольку любому писателю в той или иной степени многое диктует эпоха, на детские произведения английской писательницы Эдит Несбит оказало влияние литературное течение неоромантизма, господствовавшего на рубеже XIX–XX веков. Модное словечко «неоромантизм» впервые появилось в берлинской артистической среде. Слово не было термином, так как обозначало скорее не конкретные стилистические признаки, а некий «дух времени», переход от старого к новому, передовому. В Германии на развитие этого направления сильно повлияли идеи Ф. Ницше и их трактовки. Но в Великобритании этим словом, применительно к литературе, обозначалось совсем иное. Неоромантика здесь – это модификация английского авантюрного романа в произведениях У. Коллинза, Г.Р. Хаггарда, Р.Л. Стивенсона, А. Конан-Дойля. Позднее эта

трактовка закрепились, и неоромантизм стал считаться чем-то типично британским. Ее существенным признаком выступает экзотичность темы: Индия, Южная Африка, арабский Восток. Непременным атрибутом темы является также детективность сюжета. Примерами служат «Остров сокровищ» Р.Л. Стивенсона, «Копи царя Соломона» Р. Хаггарда, «Лунный камень» У. Коллинза и рассказы о Шерлоке Холмсе А. Конан-Дойля.

В одном ряду с такими известными именами стоит и имя Э. Несбит, экстравагантной яркой женщины и выдающейся личности, которая внесла важный вклад в становление и развитие жанра литературной сказки. При этом следует отметить, что ее жизнь была далеко не похожей на сказку. Она была младшей из четырех детей Дж. К. Несбита, который умер в 1862 году, когда дочери было всего три года. После его смерти семейству Несбит приходилось в течение долгого времени вести кочевой образ жизни. Эдит часто меняла школы, но ни одна из них не оставила у нее приятных воспоминаний (наверно, поэтому действие ее книг обычно происходит летом, во время каникул, когда нет необходимости ходить в ненавистную школу).

У Несбит рано обнаружилось поэтическое дарование, которое отмечал такой тонкий ценитель всего изящного, как Оскар Уайльд, и, начиная свою литературную карьеру, она искренне надеялась, что будет писать стихи. Но поэзия оказалась не слишком прибыльным делом. Из-за болезни мужа и рождения первого ребенка начинающей писательнице пришлось забыть о высоком искусстве и начать зарабатывать деньги не только писательской деятельностью. Жизненные невзгоды не сломили молодую хрупкую женщину, чуть более двадцати лет от роду. Она бралась за любую работу, вплоть до раскрашивания пасхальных или рождественских открыток. Свидетельством силы ее характера было также откровенное пренебрежение условностями викторианского общества: она коротко стриглась, экстравагантно одевалась, шокировала окружающих ездой на велосипеде и демонстративно курила трубку, что для женщины считалось тогда верхом неприличия.

Первые романы, которые Несбит писала в соавторстве с мужем и публиковала под псевдонимом Фабиан Блэнд, не принесли желаемого успеха. Затем последовали сборники ее «страшных» готических рассказов, которые также остались незамеченными критиками, хотя впоследствии их будут включать в различные антологии, посвященные истории жанра. Почти двадцать лет неустанного труда как автора стихов, рассказов и романов для взрослых, критических статей, эссе, путевых заметок не сделали Несбит известной писательницей. Все, что она создала почти в каждом жанре, было не более чем литературной поденщиной [2, 372].

Известность пришла к писательнице неожиданно, когда ей было 40 лет, и положила ей начало публикация книги «Искатели сокровищ» (1899), открывшей цикл о семействе Бастейблов. Э. Несбит и до этого писала рассказы и стихи для детей. Подобно Чарльзу и Мэри Лэм, стоявшим у истоков популярного детского жанра пересказов из высокой литературы прошлого, она опубликовала пересказы шекспировских произведений для юных читателей. Однако именно веселая и смешная повесть о самых обыкновенных нормальных детях, вечно влезающих во всякие истории, неистощимых по части придумывания игр и буквально притягивающих на свою голову разнообразные приключения, сделала писательницу незамедлительно успешной. В «Искателях сокровищ» сказано: «Не будь детские писатели такими занудами, книжки получались бы намного лучше».

Одновременно с «Искателями сокровищ» Несбит выпустила в свет «Книгу Драконов» (1899) – сборник остроумных волшебных сказок, выворачивающих наизнанку расхожие сказочные сюжеты и ситуации, затем еще один – «Девять невероятных сказок для детей» (1901). Когда появилась сказочная повесть «Пятеро детей и Оно» (1902, в рус. пер. – «Чудозавр») и следом – ее продолжения («Феникс и ковер», 1904; «История амулета», 1905), популярность писательницы стала просто оглушительной [1, 326].

Среди большого количества ее книг, не все из которых пережили свое время, особой популярностью, пользовались также повесть «Дети железной дороги» (1906), сказочно-фантастический роман «Заколдованный замок» (1906–1907), романы о путешествиях во времени «Дом Ардена» (1908) и «Удача Хардинга» (1909), связанные общими героями. В писательском багаже есть и романы-фэнтези, один из них – «Дремлющая» (1911). Писательница приписывала успех своих произведений для детей тому, что ей удалось сохранить в точности детские воспоминания, о чем она не раз просила в своих детских наивных молитвах. Это помогло ей избежать скучного морализаторства и внести особую поэтику «озорства» в детские книги. Так, например, комедийное смешение волшебных желаний детей в сказочной повести «Пятеро детей и Оно» с повседневными событиями жизни английского семейства установило определенную сюжетную «формулу» для последующих подражателей.

Сказки и повести для детей Э. Несбит переиздаются сейчас в Англии практически ежегодно в сериях классической литературы наряду с «Приключениями Оливера Твиста» Ч. Диккенса и «Книгами Джунглей» Р. Киплинга. В историческом становлении основных художественных форм детской классики Великобритании произведения Несбит сыграли

важную роль, поскольку писательница способствовала появлению нового жанра литературной сказки, в котором чудеса и удивительные приключения запросто соседствуют с самыми привычными и обыденными вещами. Сказкам Несбит, как и лучшим произведениям английской детской литературы, присущи легкое чувство юмора и изящество стиля. Принцип фантазирования, закрепившийся в детской литературе благодаря Л. Кэрроллу и Э. Лиру, получил специфическое продолжение в сказочных повестях писательницы. Древние чудеса волшебных сказок сочетаются с элементами научной фантастики и детектива, с разными проявлениями комического и даже лингвистическими играми. Но, пожалуй, одной из самых заметных особенностей литературных сказок Э. Несбит является то, что в отличие от приключенческих романов периода неоромантизма, отправлявших своих героев в дальние экзотические страны, ее произведения показывают реальность приключения как способа жить среди всего повседневного и правдоподобного.

Литература

1. Писатели нашего детства. 100 имен. Биографический словарь: в 3 ч. – М. : Либерия, 1999. – Ч. 2. – 432 с.
2. Carpenter, H. The Oxford Companion to Children's Literature / H. Carpenter. – M. Prichard. – Oxford University Press, 1999. – 588 p.

Т. Фоминых (Гомель, Беларусь)

МИФОНИМЫ-ФЕМИННОТИВЫ В ИСТОРИКО-СЕМАСИОЛОГИЧЕСКОМ, ЭТНОКУЛЬТУРНОМ И ФУНКЦИОНАЛЬНОМ АСПЕКТАХ

Язык как зеркало народной культуры, психологии и философии, во многих случаях как единственный источник истории народа и его духа давно воспринимался таковым и использовался культурологами, мифологами в их разысканиях. Отношения между культурой и языком могут рассматриваться как отношения целого и его части. Язык может быть воспринят как компонент или орудие культуры, в особенности когда речь идет о литературном языке или языке фольклора. Однако язык в то же время и автономен по отношению к культуре в целом, и его можно рассматривать отдельно от культуры или в сравнении с ней как с равнозначным и равноправным феноменом [5, 15].

По референтной соотнесенности все наименования лиц женского пола можно разделить на реальные и нереальные (мифические) лица.

В данной статье речь пойдет о мифических наименованиях лиц женского пола. Рассмотрим некоторые из них:

Обдериха – ‘по древним русским поверьям, злой женский дух, обитатель бани’. Выглядит как лохматая страшная старуха, иногда голая. Слово происходит от наименования лихорадки по симптоматическим показателям: *обдериха* ← *обдирать, задирать*. Поверья об *обдерихе* были сходны с представлениями о баннике. Провинившегося человека она может запарить до смерти, удушить угаром или содрать с человека кожу. Про человека, вышедшего из бани с поцарапанной или разодранной спиной, говорили, что его “обдериха драла” [2]: *Я моюсь, а обдериха из-под полка и вышла!; Умная девка смекнула, что это банна обдериха, заверещала... да в чем мать родила – на улицу* (Б.В. Шергин. У Архангельского города).

Однако с течением времени, в связи с разрушением русской деревни в ее устойчивом понимании и как одним из следствий – выходом из обихода бань – лексема *обдериха* становится менее употребительной. Но для привлечения внимания и возрождения интереса к поверьям и обычаям прошлого в современных средствах массовой информации можно встретить подобные утверждения: *Но, поверьте, в любой московской бане свой банник или обдериха есть...* (Я. Васина. Идите в Баню! // Труд-7, 2002).

Мара (*маруха, мора*) – наименование ряда мифологических персонажей, различных по своему генезису, признакам и функциям. *Мара* – ‘призрак, наваждение’ [1, 520]. Этимология слова *мара* проблематична. Согласно одной гипотезе **mara* – аблаутная форма к **mora*, восходящему к праслав. **morь* ‘смерть’; согласно другой, слова с корнем **mor-* родственны глаголам **manili*, **mamiti* ‘обманывать, колдовать’. Наиболее близка к общему значению ‘призрак, привидение’ семантика лексемы *мара* в украинском языке, где она обозначает слабо персонифицированное существо, которое невидимой пеленой покрывает людям глаза, затемняет рассудок, чтобы сбить с пути. Отсюда украинское выражение *Блудит, як якась мара* и русское *Мара водит кого-то* – о необычном поведении кого-либо. С течением времени значение слова изменяется и в современных контекстах употребляется в значениях ‘тоска’, ‘грусть’, ‘дурное настроение’ и прочих значениях с негативной коннотацией [4, 178]: *Страшно жить без самовара: Жизнь пустая беспредельна, Мир колышется бесцельно, На душе тоска и мара* (Б.А. Садовской. «Страшно жить без самовара...»).

Кикимора – ‘в народных поверьях злой дух в образе крохотной безобразной старушки, досаждающей хозяевам, причиняющей вред домашним животным и птицам’ [1, 427]. Название персонажа состоит из

двух компонентов. Этимология первого компонента *кик-* связывается, согласно одной точке зрения, с глаголом **kukati* ‘кричать’, согласно другой – с существительным **kyka* ‘хохол, чепец’. Более обоснованной представляется связь этого компонента с балто-славянским корнем *kik / kuk / kук* с общим значением горбатости (русское *кука* ‘леший, живущий в бане’, литовское *kaikas* ‘домовой»). Вторая часть слова – корень **mor-* восходит к праславянскому **morъ* ‘смерть’ [3, 494]: *На узких извозчичьих санках я весь сжался, как кикимора, ветер пронизывает меня насквозь... паршивая лошаденка плетется еле-еле...* (А. Чехов. В Москве). С течением времени у лексемы *кикимора* развивается переносное значение. В современном русском языке *кикимора* – ‘женщина, имеющая смешной нелепый вид’ [1, 427]: *Выйдет какая-нибудь немецкая кикимора, оденет на себя банты да фанты и сидит идолом* (Д.Н. Мамин-Сибиряк. Черты из жизни Пепко), а также ‘нелюдимый, неприятный человек’ [1, 427]: – *Пошли в лавку. Кикимора ты болотная! Какого хрена пьяный болтаешься по дворам?* (В. Шукшин. Микроскоп).

Русалка – ‘живущее в воде существо в образе обнажённой женщины с длинными распущенными волосами и рыбьим хвостом’ [1, 1134]. Происходит слово от древнерусского языческого названия праздника весны *русалия*. Слово было заимствовано посредством европейских языков из латинского (*rosalia* – ‘праздник роз’) [6, 624], который совпадал во времени празднования с русской Троицей. Таким образом, *русалки* – существа, активность которых наблюдается на *русальной* (следующей после Троицы) неделе. Считается, что в это время русалки выходят из воды и могут защекотать до смерти или увлечь за собой в воду. С течением времени номинация *русалка* стала нарицательным именем, обозначающим красивых девушек с длинными волосами. Так, например: *Я поднял глаза: на крыше хаты моей стояла девушка в полосатом платье с распущенными косами, настоящая русалка* (М. Лермонтов. Герой нашего времени); *Пока мы так сидели, размышляя... откуда-то из темноты вышла в бикини русалка с распущенными по плечам смолистыми волосами и молча уставилась на нас* (Б. Левин. Инородное тело).

Архаичным обществам свойственны символические системы классификации явлений внешнего мира, которые сводятся к «далеко идущему бинаризму, считающемуся одной из основных черт всей славянской картины мира». Общая картина мира характеризовалась двоичными оппозициями, связанными с описанием структуры пространства, временными координатами и др.: *правый-левый, добро-зло, мужской-женский, прямой-кривой*. Реконструируя содержание компонентов этих оппозиций, нельзя не заметить, что первые члены бинарных противопоставлений связывались в сознании человека с представлением о положительном (о добре, счастье и т.д.), тогда

как вторые компоненты соотносились с антитетическим представлением (о зле, несчастье и т.д.) [7, 8–9]. Именно отсюда представление о женщине как о чем-то злом, кривом, левом, темном.

Таким образом, как показало наше исследование, большинство женских номинаций сферы духовной народной культуры являются негативно окрашенными. Деятельность всех рассмотренных персонажей так или иначе является вредоносной для человека. Подобные представления о мифологических женских существах связаны с общим представлением славян о женщине вообще.

Литература

1. Большой толковый словарь русского языка / ред. С.А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2000. – 1536 с.
2. Народно-просветительский журнал «Скепсис» [Электронный ресурс] / Режим доступа : http://scepsis.ru/library/id_1808.html. – Дата доступа : 19.01.2011
3. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. – Т. 2. : Д-К. – М. : Междунар. отношения, 1995. – 687 с.
4. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н.И. Толстого. – Т. 3. : К-П. – М. : Междунар. отношения, 1995. – 693 с.
5. Толстой, Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике [Электронный ресурс] / Н.И. Толстой. – Режим доступа : <http://www.philology.ru/linguistics1/tolstoy-95.htm>. – Дата доступа : 18.01.2011.
6. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка: в 5 т. / М. Фасмер. – М. : Прогресс, 1967. – Т. 3. – 827 с.
7. Холявко, Е.И. Женские номинации, мотивированные этнокультурными представлениями о кривизне / Е.И. Холявко. – Гомель, 2002. – 121 с.

Хан Эмилия (Москва, Россия)

ОБРАЗ СИРОТСТВА В ПРОЗЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 40–50-Х ГОДОВ XX ВЕКА (В. КАТАЕВ, В. ПАНОВА, В. БОГОМОЛОВ)

В мировой литературе о детях неоднократно затрагивалась тема сиротства. Достаточно вспомнить произведения Чарльза Диккенса «Приключения Оливера Твиста» (1839), Джеймса Гринвуда «Маленький оборвыш» (1866), Гектора Мало «Без семьи» (1878), рождественские рассказы Ганса Христиана Андерсена «Девочка со спичками» (1845), Федора Достоевского «Мальчик у Христа на елке» (1876) и многие другие произведения. В своей статье мы обратимся к произведениям советской литературы, имеющей свои особые черты, в которых отражается эпоха, и рассмотрим на материале повестей Валентина Катаева «Сын полка» (1944), Веры Пановой «Сережа» (1955), Владимира Богомолова «Иван» (1957),

как воплощается образ сиротства в художественном строе названных произведений.

Обратимся к уровню внутренней композиции произведений. В повести Веры Пановой «Сережа» описывается жизнь пятилетнего мальчика Сережи. У него есть мама, родной отец погиб на войне, и Сережа видел его только на фотокарточке. Но позже в жизни Сережи появляется отчим, который становится для мальчика самым близким, родным, а главное, – понимающим его человеком. Сережа растет в полноценной семье, родители переживают за него, заботятся о его здоровье, покупают игрушки (глава «Купили велосипед» [1, 393]), общаются с ним (глава «Неприкаянность» [1, 455]). Но однажды чувство одиночества, ненужности, покинутости, именно «сиротства» посещает и Сережу. Отчима Коростелева переводят на работу в далекий город Холмогоры, а Сережа как раз в это время разболелся, и мама не хочет брать его с собой, боясь, что не сможет уделять ребенку достаточно внимания в первые месяцы, пока семья будет обустраиваться на новом месте. Сережа воспринимает такое решение матери как предательство и впервые узнает, что такое душевное одиночество, родственное чувству сиротства: «Не надо заставлять. Он согласен, он готов, он жаждет переносить с ними трудности. Что им, то пусть и ему. При всей убедительности этого голоса Сережа не мог избавиться от мысли, что они оставляют его не потому, что он там расхворается, а потому, что он, нездоровый, будет им обузой. А сердце его понимало уже, что ничто любимое не может быть обузой. И сомнение в их любви все острее проникало в это сердце, созревшее для понимания» [1, 459]. Система персонажей в повести Веры Пановой строится вокруг главного героя, маленького мальчика Сережи, все герои так или иначе влияют на становление внутреннего мира ребенка, участвуют в событиях, открывающих новые черты в образе Сережи. Но самое главное то, что у Сережи есть семья, есть папа, мама, это самые близкие люди, которые любят его просто потому, что он их сын, и будут любить его всегда, каким бы он ни был.

В повестях В. Катаева «Сын полка» (1944) и В. Богомолова «Иван» (1957) рассказывается о двенадцатилетних мальчиках, родителей которых убили фашисты в начале Великой Отечественной войны. Оба мальчика, Ваня и Иван, не захотели остаться в тылу, а посчитали, что их долг – «фрица убить», и стали – один воспитанником, «сыном полка», другой – разведчиком и тоже «сыном» для совершенно чужих ему людей. Особенностью построения системы персонажей в этих произведениях является то, что главные герои, мальчики, действительно остались сиротами, у них нет семьи, как у Сережи. У Вани Солнцева, героя В. Катаева, «отец погиб на фронте в первые дни войны. Мать не хотела отдавать корову. Мать убили. Бабка и маленькая сестренка померли с

голоду» [2, 226]. Не менее трагична история героя В. Богомолова Ивана Буслова или Бондарева, как числился он в документах разведчиков: «...маленький Бондарев из Гомеля, но перед войной жил с родителями на заставе где-то в Прибалтике. Его отец, пограничник, погиб в первый же день войны. Сестренка полутора лет была убита на руках у мальчика во время отступления» (3, 35). Оба мальчика побывали в плену у фашистов, в концентрационных лагерях, но сумели избежать смерти. Артиллеристы, разведчики, офицеры, которые приютили подростков, становятся для них настоящей семьей. Закаленные в бою мужчины, отчаянные, храбрые, жестокие и беспощадные к врагу, проявляют почти материнскую заботу по отношению к мальчикам, на долю которых выпало совсем не детское горе. Вот как рассуждает в своем внутреннем монологе герой-рассказчик Гальцев, для которого Иван стал особенно близким человеком, несмотря на их непродолжительное знакомство: «Накрыв его двумя одеялами, я тщательно подоткнул их со всех сторон, как это делала когда-то для меня моя *мать...*» [3, 14]; «(Иван) смотрит на меня приветливо и обращается ко мне, как и к Холину и Катасонову, на «ты». И у меня к этому белоголовому мальчишке необычайно теплое чувство» [3, 31]; «Я никогда не испытывал особой любви к детям, но этот мальчишка – хотя я встречался с ним всего лишь два раза – был мне так близок и дорог, что я не мог без щемящего сердце волнения думать о нем» [3, 57].

Не менее трогательно и тепло относятся к «сыну полка» Ване Солнцеву и герои повести Катаева, они любят его храбростью, упорством, его озорным боевым характером, его чистой детской открытой душой; солдаты всегда готовы накормить Ванюшу, ласково называют его «пастушком»; «не щадя продуктов», «ухаживают» за найденными для пошива обмундирования маленькому солдату сапожником и портным: «И Биденко весело улыбался этим своим приятным мыслям. По правде сказать, ему не хотелось отвозить мальчика в тыл. Уж очень ему нравился этот синеглазый, заросший русыми волосами, худенький, вежливый и вместе с тем гордый, а временами даже и злой парнишка, настоящий «пастушок». Ваня вызывал в душе у Биденко очень нежное, почти отцовское чувство. Были в нем и жалость, и гордость, и страх за его судьбу»; «Особенно же ему полубился Ваня после того, как он на полном ходу выпрыгнул из машины. «Смелый, чертенок! Ничего не боится. Настоящий солдат, – думал Биденко. – Жалко, очень жалко его отвозить. Да ничего не поделаешь. Приказано» [2, 246, 247]. Бойцы становятся для мальчиков настоящей семьей, и дети уже не чувствуют себя одиноко, так как у них появляется новая семья: «Три года жил Ваня, как бродячая собака, без дома, без семьи. Он боялся людей и все время испытывал голод и постоянный ужас. Наконец он нашел добрых, хороших людей, которые

его спасли, обогрели, накормили, полюбили. И в этот самый миг, когда, казалось, все стало так замечательно, когда он наконец попал в родную семью – трах! – и всего этого нет. Все это рассеялось, как туман» [2, 239]; «Первые дни мальчик очень скучал по своим друзьям-разведчикам. Сначала ему показалось, что он лишился родной семьи. Но скоро он увидел, что новая его семья ничем не хуже старой. Эта семья сразу приняла его как родного» [2, 313].

В повестях В. Катаева и В. Богомолова Ванюшку и Ивана хотят усыновить офицеры, в душе которых мальчики пробудили более глубокие чувства, чем те, которые испытывали все остальные бойцы, «весело» любя мальчиков. Ванюшку Солнцева они считали скорее «не сыном, а младшим братишкой, озорным и забавным пареньком, внесшим так много разнообразия в их суровую боевую жизнь» [2, 306]. Но и в повести «Сережа» В. Пановой настоящим другом, истинно родным близким человеком, глубоко понимающим душу ребенка, становится приемный отец. Общим для этих произведений является мотив усыновления, выступающий как объединяющее, возрождающее, жизнестроительное начало, дающее силы для дальнейшей жизни обоим одиноким людям, и взрослому, и ребенку. Каждый из них (наяву или лишь в мыслях, не успев совершить задуманное, как капитан Енакиев в повести «Сын полка» или подполковник Грязнов в повести «Иван») таким образом обретает счастье понимать, что ты сын, отец, что ты любим, что больше ты не сирота. Появляется чувство ответственности и гордости за того, кто тебе дорог: «Никогда еще Ваня не видел своего капитана таким быстрым, оживленным, молодым. Он всегда им гордился, как солдат гордится своим командиром. Но сейчас к этой солдатской гордости примешивалась другая гордость – гордость сына за своего отца» [2, 347].

Сиротство трагично по своей сути, тем более, когда сиротами становятся дети, жертвы беспощадной разрушительной силы войны. Трагичное и трагическое в анализируемых произведениях несет в себе черты катарсиса, духовного очищения, возвышения. Доминантно-катарсисное значение имеют эпизоды встречи мальчиков и приютивших их бойцов после долгой разлуки и переживаний друг за друга. В повести «Сережа» максимальное лирическое напряжение достигается в финале произведения, когда Коростелев, повинувшись лишь зову сердца, в последний момент решает взять Сережу с собой в Холмогоры: – Стой! – отчаянно крикнул Коростелев и забарабанил Тимохину. – Сергей! А ну! Живо! Собирайся! Поедешь! [1, 468].

В повести В. Катаева катарсисное значение имеет эпизод, в котором мальчик находит после боя своего названного отца капитана Енакиева убитым: «И вдруг в душе у Вани будто что-то повернулось и открылось.

Он бросился к Биденко, обхватил руками его бедра, прижался лицом к его жесткой шинели, от которой пахло пожаром, и слезы сами собой полились из его глаз» [2, 355].

Своеобразие рассматриваемых повестей проявляется в способах характеристики главных героев. Герои повестей В. Катаева и В. Богомолова носят одно и то же русское имя Иван, но формы этого имени в произведениях различны. Может быть, потому, что Ваня Солнцев – суворовец, мальчишка, наследник воинской славы и доблести Отечества, ему его защищать в будущем. Иван же в итоге оказывается трагически взрослым ребенком, принявшим мученическую смерть «за Родину и за други своя», потому в памяти оставшихся в живых взрослых он именно Иван – достойный сын своего Отечества, хрупкий и ранимый, останется в памяти потомков монументом.

Герой повести Веры Пановой Сережа испытывает лишь иллюзию сиротства, так как, являясь сиротой по своему социальному статусу (родной отец Сережи погиб на войне), он вовсе не чувствует себя сиротой в жизни в отличие от Ивана Буслова и Вани Солнцева, которые пережили чувство кровного сиротства, оставшись один на один с жизнью, с войной. Сережа окружен всеобщей заботой и вниманием, и лишь на короткое время в его душе рождается ощущение сиротства, но и этого испытания становится достаточно для того, чтобы закалить характер мальчика, сделать его сильнее, взрослее и мужественнее: «Сережа стоял в сторонке под снегом. Он изо всех сил помнил про свое обещание и только изредка всхлипывал длинными, безотрадными, почти беззвучными всхлипами. И одна-единственная слеза просочилась на его ресницы и заблестала в свете фонаря – слеза трудная, уже не младенческая, а мальчишеская, горькая, едкая и гордая слеза...» [1, 467]. Испытания, выпавшие на долю Ивана Буслова и Вани Солнцева, конечно, более серьезные, чем те, что довелось пережить Сереже, также заставили мальчиков быстро повзрослеть, стать мужественными воинами, способными совершить подвиг, делать то, что «и взрослым редко удается» [3, 35], и быть достойными защитниками своей Родины. Размышляя о повестях, вошедших в золотой фонд отечественной литературы, необходимо отметить их жизнестроительный пафос. Известный в мировой литературе образ сироты, изображаемый, как правило, с состраданием, в этих произведениях воспринял отношение русских классиков к постижению и претворению детского сиротства, и в трагическом положении ребенка смог прозреть подлинные смыслы патриотизма.

Литература

1. Панова. В.Ф. Кружилиха. Повести и рассказы / В.Ф. Панова. – Л. : Сов. писатель, 1973.

2. Катаев, В.П. Собр. соч. : в 10 т. / В.П. Катаев. – М., 1984. – Т. 3.
3. Богомолов, В.О. Сердца моего боль / В.О. Богомолов. – М., 1985.
4. Скорино, Л.И. Предисловие / Л.И. Скорино // Собр. соч. : в 9 т. / В. Катаев. – М., 1968. – Т. 1: Рассказы и сказки.
5. Минералова, И.Г. Валентин Катаев / И.Г. Минералова // Русские детские писатели XX века. – М. : Флинта-Наука, 1997.

Х. Ханмырадов (Брест, Беларусь)

ОБРАЗ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В «МОАБИТСКОЙ ТЕТРАДИ» МУСЫ ДЖАЛИЛЯ

791 день Муса Джалиль провёл в фашистских тюрьмах. Тяжело раненный, оглушённый взрывом, он попал в плен к гитлеровцам. Ни на день, ни на час М. Джалиль не прекратил борьбы. Он боролся силой слова, записывая в свой самодельный блокнот строки, полные мужества и оптимизма.

Пускай мои минуты сочтены,
Пусть ждёт меня палач и вырыта могила, –
Я ко всему готов. Но мне ещё нужны
Бумага белая и чёрные чернила!

(«Случается порой»)

Стихи из этих блокнотов получили известность среди читателей под общим названием «Моабитские тетради» [1]. Часть стихов переслал в Союз писателей бельгийский патриот Андре Тиммерманс, который сидел в одной камере с татарским поэтом. 60 стихотворений передал друзьям поэта бывший военнопленный Н. Терегулов. В тюрьме М. Джалиль организовал подпольную организацию, которой удалось сорвать гитлеровские планы по организации национальных легионов. Фашистам удалось напасть на след подпольной группы. М. Джалиль и его товарищи были арестованы. Поэта допрашивали, ему сломали руку, отбили почки, тело исполосовали электрическим шнуром. Но Мусса Джалиль не сдался.

Юмористические миниатюры занимают значительное место в «Моабитской тетради»:

Ты зачем вздыхала, как влюблённая,
Если и не думаешь гулять?
Рыбой кормишь ты зачем солёною,
Если мне воды не хочешь дать.

(«Солёная рыба»)

Поэт мечтал о победе. Он чувствовал, что не доживёт до мирных дней. Может быть, по этой причине в поэтических произведениях «После войны», «Уходи горе», «Раны», «Цветы», «Строитель», «Помощь весне» и др. М. Джалиль пишет о войне в прошедшем времени. В стихотворении «Цветы» он говорит о том, что совсем недавно эти чистые луга «нога в немецком сапоге топтала», но «через слёзы, пепел, кровь» «земля оделась вновь / В цветы и просветлела ликом».

М. Джалиль с уважением относился к Германии, ибо она подарила миру Баха, Гейне, Бетховена и Гёте, Шиллера, Маркса. Поэт стремился понять, как в такой великой стране могли появиться на свет те, кто поднял руку на человека: «Это сюда меня под конвоем / Пригнал фашист и назвал рабом?!» Пока в стране господствует фашизм поэту, стыдно произносить само слово «Германия». Не потому ли своё стихотворение он называет «В стране Алман» (Алман – Германия (по-арабски))? Лирический герой его стихотворения верит в торжество разума. Отсюда образ солнца как символ культуры – «Солнцем Германию осветите! / Солнцу откройте в Германию путь!»

В понимании поэта фашизм и смерть – слова-синонимы. Несмотря на то, что в ряде стихотворений смерть торжествует, поэт утверждает: недолго ещё фашистам пьянеть от пролитой крови. В стихотворении «Варварство» всё живое сопереживает измученным невинным матерям и их детям. К сожалению, разбушевавшаяся природа не в состоянии остановить палачей. Земля, напоённая стонами и рыданиями людей, посылает проклятие палачам «за детскую кровь / И за кровь матерей!»

Фашист в поэзии М. Джалиля выступает то в образе проклятого клопа, то бесноватого слепого тирана («Каменный мешок»), то в образе фантастического чудовища («Волшебный клубок»), то охранника рабства, подручного смерти, пугающего урода («Тюремный страж»); фашистская Германия – в образе злого, пьяного от крови мельника («Каменный мешок»), мрачного подземного царства, где правит людоед («Волшебный клубок»), а камера – в образе каменного мешка («Мечта»).

В «Моабитской тетради» мало стихов с описанием тюремной камеры, унижений, которым подвергались узники. Судьба военнопленного выразительно описана в стихотворении «Раб». Пленника гонят ударами бича, он сгибается под грузом, навьюченным на него. Позор плена не даёт ему покоя:

Разве в скрюченном этом бедняге
Сходство с воином в чём-нибудь есть?
У него ни души, ни отваги.
Он во власти хозяина весь.

В центре внимания «Моабитской тетради» – духовный мир поэта. Тоска и отчаяние охватывают его за судьбу дочери Чулпан, ведь за неё он готов отдать жизнь. М. Джалиль обращается к ветрам, просит их передать весточку любимой дочери:

Я так по ней, по звёздочке, скучаю!
 Да как же не соскучиться по ней –
 Её глаза смеются, излучая
 Любовь и свет. И на душе теплей.

Тяжёлый ком подкатывается к горлу, когда он думает о жене. Поэту тяжело на чужбине, в разлуке с родным краем. Но тяжелее, безусловно, оттого, узнают ли на Родине правду о его поведении в тюрьме, не будут ли думать о нём как о предателе. В стихотворении «Не верь!» поэт писал:

Скажут: «Изменник он! Родину предал», –
 Не верь, дорогая! Слово такое
 Не скажут друзья, если любят меня.

Не удивительно, что многие стихи написаны в форме лирического послания к дочери, любимой, друзьям, народу, родной земле, Родине («Прости, Родина!», «Другу», «К Двине» и др.).

В «Моабитской тетради» талант поэта проявился ослепительно-яркой вспышкой. Он добился афористического звучания практически каждой строки: «Быть героем – нет выше удела! / Быть рабом – нет позора черней!» («Раб»); «Жизнь моя – как песня прозвучала. / Смерть моя – как песня прозвучи!» («Песни мои»).

В своём творчестве поэт опирается на традиции татарского фольклора. Советский воин выступает у него джигитом на горячем коне («Сила джигита»), вместо автомата у которого меч («Путь джигита»). Рубашка, сшитая любимой женщиной, оживляет убитого мужа, возвращает его к жизни («Рубашка»). Поэт тонко чувствует особенности музыкальной фразы. Неудивительно, что многие стихи, написанные в Моабитской тюрьме, переложены на музыку и звучат с эстрады, бытуют в народе. Особое место среди стихов занимают песни, баллады («Соловей и родник»).

В «Моабитской тетради» лирическое не исключает публицистического, героического – трагического. Сила поэта М. Джалиля не в том, что он не боялся смерти, так не бывает, поэт ежедневно ощущал нависший над его головой топор палача, но сила Мусы Джалиля, безусловно, в том, что он умел достойно преодолевать страх смерти.

Литература

1. Джалиль, М. Красная ромашка. Избранное / М. Джалиль. – Казань, Татар. книжн. изд-во, 1984. – 542 с.

Л. Хвистек (Брест, Беларусь)

ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА «ХОЖДЕНИЕ» В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XII–XV ВЕКОВ

«Хождениями», или «хожениями», в древнерусской литературе назывались произведения, в которых описывались путешествия-паломничества в Палестину, Византию, страны Востока. Жанр «хождений» в своем своеобразном корпусе сопровождался, как правило, историко-филологическим комментарием и указателями имён, географических названий; придавалось большое значение выявлению исторических реалий, выделялись и легендарные элементы. Хождения получили суммарную классификацию по трём группам: собственно паломничества на пути к святыням Востока, сказочные путешествия и светские хождения.

Главной целью путешественников было поклонение христианским святыням в Вифлееме, Иерусалиме, Константинополе и в других восточнохристианских центрах. Хождения совершались как официальными представителями русской церкви, так и по собственной инициативе или обету паломников (их называли «каликами переходжими»). Они жаждали увидеть место рождения Иисуса Христа, описанные в Евангелиях холмы, сады, здания, колодцы и т.д., пройти «крестный путь» Христа до Голгофы, посетить храм Гроба Господня. Подобные хождения совершались на протяжении всего средневековья; некоторые из путников сочетали благочестивые цели с торговыми и дипломатическими интересами.

Такие путешественники стали называться «паломниками» от слова «пальма». Побывавший в Палестине, приносил с собой пальмовую ветвь; паломников называли также каликами – от греческого названия обуви – калига, надеваемой путником. Эти путешествия-паломничества содействовали расширению и укреплению международных связей Киевской Руси, способствовали выработке национального самосознания. Однако светская власть постаралась наложить на паломничество свое вето, когда оно стало приобретать массовый характер, нанося тем самым серьёзный ущерб княжеской экономике. Постепенно запрет распространился с мирян на монахов, которым предписывалось «не ногами искать спасения и бога», а неукоснительным исполнением своих обязанностей и обетов у себя дома. Несколько позднее, начиная с XII века, церковные власти стали бороться с массовым паломничеством. Новгородский епископ Нифонт указал даже на вред паломничества, объясняя его стремлением людей празднично жить, кормясь милостыней: «порозну ходяче ясти и пити».

Известно более семидесяти произведений, написанных в жанре «хождения», они составляли заметную часть в круге чтения Древней Руси. Среди «хождений» известны так называемые «путники» – краткие указатели маршрутов, содержавшие только перечень пунктов, через которые пролегал путь паломника из Руси в Святую землю. Но чаще всего хождения содержали не только описание маршрута, но и сведения географического и этнографического характера, а самое главное – личные впечатления паломников от увиденного (описания соборов, их росписи и утвари, богослужения и т.д.) и пересказ сюжетов Священного писания или апокрифических легенд, соотносимых с посещенными паломником достопримечательностями.

Древнейшим памятником и образцом нового жанра «путешествий» в древнерусской литературе является «Хождение Даниила». Это интересное произведение появилось одновременно с «Повестью временных лет» в начале XII века. О самом Данииле мы знаем мало. Своё путешествие он совершил в начале XII века: по некоторым историческим фактам, им упоминаемым, можно считать, что он находился в Палестине в 1106–1108 годах. По пути в Палестину Даниил посетил Константинополь, Эфес, остров Кипр.

Анализ текста «Хождения» даёт основание признать его автора постриженником Киево-Печерского монастыря, связи которого со Святополком известны. По-видимому, король Балдуин, оставшись после первого крестового похода с явно недостаточными силами в Иерусалимском королевстве, был заинтересован в политической, а может быть, и материальной поддержке со стороны древнерусского государства. Даниил мог иметь поручение вести от имени Святополка соответствующие переговоры. О секретной миссии Даниила могли подозревать и «сарацинские старейшины», оказавшие ему не меньшее внимание, чем король Балдуин.

Язык «Хождения» простой, ясный, близкий к летописям, а не к церковной литературе XII века. Он предельно лаконичен. Даже палестинский пейзаж в «Хождении» изображается с деловой точки зрения: «грозно и безводно есть то и сухо», «дебрь камена и страшна», «лес велик и част» и так далее. Даниил придавал своему «Хождению» не только познавательное, но и нравственное, воспитательное значение.

Сведения о жизни новгородского архиепископа, к сожалению, не дошли до нас. В Новгородской I летописи под 1211 г. сообщается, что Добрыня Ядрейкович в 1200 году поехал в Константинополь, привез из Царьграда (Константинополя) христианские святыни, затем был пострижен в монахи в Хутыньском монастыре и стал архиепископом новгородским. В 1219 г. его сменил изгнанный прежде архиепископ

Митрофан, а Добрыня Ядрейкович стал епископом в Перемышле. В 1225–1228 годах Добрыня Ядрейкович снова архиепископ новгородский, но вскоре по болезни удалился в Хутынский монастырь, где и умер.

Н.К. Гудзий утверждает, что Добрыня Ядрейкович побывал в Константинополе как раз накануне захвата его крестоносцами в 1204 году, то есть до того страшного опустошения, которому подвергли столицу Византии латинские рыцари [2, 230]. Поэтому сведения, находящиеся в «Хождении в Царьград» Добрыни Ядрейковича, являются важнейшим источником по топографии Царьграда начала XIII века.

Книга Добрыни Ядрейковича свидетельствует о большом интересе русских средневековых читателей к центру восточного христианства и о постоянных культурных и политических связях древнерусского государства с Византией.

Выдающимся произведением конца XV века является «Хождение за три моря» тверского купца Афанасия Никитина – памятник, стоящий особняком в древнерусской литературе. Своими внешними чертами этот памятник отчасти напоминал «хождения» по «святым землям», существовавшие уже с XII века, или описание путешествий на церковные соборы. Но путешествие Никитина было не паломничеством в христианскую землю, а поездкой по торговым делам в Индию и не могло рассматриваться как благочестивое дело.

«Хождение за три моря» Никитина было совершенно неофициальным памятником; оно было, благодаря этому, лишено традиционных черт, характерных для церковной или официальной литературы. С «хождениями» и «паломниками» предшествующих веков его связывали только немногие особенности: перечисления географических пунктов с указаниями расстояний между ними, указание на богатство той или иной страны.

В.П. Адрианова-Перец справедливо отмечает, что обилие автобиографического элемента в «Хождении» Афанасия Никитина – в виде рассказов о событиях его жизни в пути и в форме лирических эпизодов – выделяет эти путевые записки из всей литературы путешествий русского средневековья. В то же время именно эта особенность связывает Никитина с новыми течениями в биографических жанрах русской литературы XV века. Интерес к внутреннему миру героя, анализ его душевных переживаний врывается именно в XV веке в традиционную форму «жития» и исторического рассказа, личность самого автора вопреки традициям прошлого проявляется перед читателями главным образом в виде лирических отступлений, нравоучительных сентенций и оценок изображаемых фактов. Рамки чисто эпического повествования раздвигаются, давая место выражению эмоций и размышлений героя и автора. Афанасий Никитин предстаёт перед нами писателем своего

времени, когда он и эпическую ткань путевых записок расцвечивает и оживляет рассказами о своих впечатлениях, настроениях, обращениями к читателям-современникам с нравоучительными предостережениями, сравнительными оценками своего, родного и чужого [1, 94].

Всё это делает книгу Афанасия Никитина одним из самых замечательных памятников русской средневековой литературы. Нельзя не согласиться с её оценкой, данной академиком И. Срезневским, ещё 100 лет тому назад писавшим: «Записки Никитина о странствиях по Персии и Индии в 1466–1472 годах – памятник в своём роде и для своего времени... в такой же мере единственный и важный, как «Слово о полку Игореве».

Литература

1. Адрианова-Перетц, В.П. Древнерусская литература и фольклор / В.П. Адрианова-Перетц // ФЭБ Русская литература и фольклор [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/todrl/t07/t07-005.htm>. – Дата доступа : 03.09.2010.

2. Гудзий, Н.К. История древней русской литературы / Н.К. Гудзий. – М., 1966. – С. 118.

Б. Хумиев (Брест, Беларусь)

КОНЦЕПТ «ЧЕЛОВЕК» В ПОЭЗИИ Э. МЕЖЕЛАЙТИСА

Э. Межелайтис с уважением относился к человеку, считал, что «человеку вовсе не надо, чтобы его отрицали. Человека надо утверждать» [1, 392]. Именно в этом литовский писатель видел важнейшую задачу деятелей искусства. В автобиографии Э. Межелайтис писал: «И если некогда наступит день, когда я помогу кому-нибудь стать человеком, тогда полагаю я сам получу право на это звание, а ничего другого я и не желаю» [1, 398].

Цикл стихов «Человек» [2] – это, безусловно, гимн обновлению жизни и, конечно, человеку, который совершает это обновление на Земле и совершенствуется сам. Одновременно книга пронизана тревогой за судьбу человека в эпоху грандиозных открытий, покорения Вселенной. Первоначально цикл стихов был написан на русском языке, потом переведён на литовский. Складывается впечатление, что стихи, за которые в 1962 году писатель получил Ленинскую премию, написаны по социальному заказу. Несмотря на это, книга не оставляет читателя равнодушным. Думается потому, что она наполнена философскими раздумьями, которые так необходимы каждому из нас.

В стихотворении «Человек» Э. Межелайтис воссоздаёт обобщённый философско-символический образ человека. Человек, с точки зрения поэта,

– самое загадочное и совершенное творение природы: «Я был создан землёю с тоски». Человек, по Э. Межелайтису, не просто мудрый созидатель, это художник. При помощи удачно подобранного слова *ваяние* поэт указывает, что его лирический герой пересотворил Землю по законам красоты: «Все творения, произведения, / Изваяния рук моих». В представлении поэта отождествляются Солнце, движущее жизнь нашего мира, сердце, в котором сосредоточена человеческая жизнь, и Земля: «Я – как мост меж землёю и солнцем, / И по мне / Солнце сходит на землю, / А земля поднимается к солнцу». Таким образом, все три понятия становятся для Э. Межелайтиса символами мощи, дерзания, а человек предстаёт перед читателем творцом-новатором.

Очарование последующих стихов «Руки», «Сердце», «Глаза», «Голос», «Волосы», «Губы», «Шаги» состоит в том, что это верные прозрачные зеркала, в которых непосредственно отражены мысли, деяния, переживания «прекрасного, мудрого, твёрдого, мускулистого, плечистого» человека. Дарование Э. Межелайтиса порою загорается самыми яркими неожиданными образами. Например, его лирический герой поседел не от бремени тяжко прожитых лет, а «от светлого счастья, что в сердце беду одолело» («Волосы»).

Глубокое волнение вызывают у нас глаза лирического героя, которые, как подбитые птицы, трепещут. Когда загрустят, замутятся эти глаза, чуткий и внимательный человек заметит в них смятение и ужас одиночества. Э. Межелайтис показал, какой властью над временем обладают глаза, способные вместить первый проблеск зарождающегося чувства: «То печалются, то сияют, / Да ещё и других пленяют / Эти два глаза».

Почти нет сомнения, что облик человека определяют его губы. В ряде собранных сравнений Э. Межелайтис пытается охарактеризовать различные грани душевного состояния своего героя: «губы – красною лентой, / словно флаг, что разодран в бою»; «приоткрытые губы / Подобны гнезду»; «губы – радужной аркой / На безоблачном небе лица»; «словно маки, сливаются, / И огнём занимается мак, / Губы в губы вливаются».

Перед нами проходит галерея типов людей, которые соразмеряют свои поступки со стойкими убеждениями, с жизненными планами, мастера своего дела. Внимательный человек сможет прочитать биографию кого-либо по его рукам, ибо они, хоть «и песчинки – в горе», и «малые капли – в большом океане», но «сопричастны любому деянию»:

На золото падает нынче цена –
плохие теперь для него времена,
но спросу всё более на золотые,

на руки

тяжёлые, словно литые.

Вместить в каждый миг всю полноту бытия – вот жизненная цель Человека по Э. Межелайтису («Мгновения»). Лирический герой поэта – романтик. В нём сильна жажда изведать ничем не ограничиваемую жизнь. Вот почему мечта его чаще обращается к стихиям, к ветру, к громовым раскатам, к скалам, к валам океана:

Каждый вздох
подчиняю заветам:
выполняю свой долг –
пребывать человеком.

Отсюда и жизненный принцип Человека: «Шаг отживший, превращайся в сфинкса, / А живым – огонь ещё не скрылся!» («Шаги»).

В его стихах есть много непосредственной наблюдательности, свежих образов, настоящее проникновение в женскую психологию. В стихотворении «Женщина (четыре портрета)» Э. Межелайтис воссоздаёт образ той, которая заставляет мужчин слагать молитвы, петь гимны, вдохновила Ренуара, Рафаэля, Дюрера на создание прекрасных полотен:

И ты
действительно такая,
и наяву такая ж, как во сне.
Одна и та же в разном.
Что ни день – другая.
Вся – красота, вся – разум.
Высокая, неземная,
грешница, святая.

И ты –

только такая –
необходима мне.

Человек в представлении Э. Межелайтиса – борец, защитник земли, людей. Необоримой силой его наделила мать-земля: «Обретаю я в себе Антея, / Нас теперь, земля, не одолеть!»

Кто-то сказал, что настоящий поэт начинается там, где кончается человек. Для Э. Межелайтиса эта мысль звучала абсурдно. В автобиографии он писал: «Мне хочется, чтобы поэт слился с Человеком и растворился в Человеке» [1, 398]. Позиция литовского писателя поэтически выражена в стихотворениях «Лира», которым открывается сборник, и «Частица матери-земли». Простор полевой, свежие росы, луговые цветы, яблоко, что «среди листвы / нам напоминает слепок с

солнца», ржаной хлеб, песня восторгов и страданий жаворонка раннего – всё это источник вдохновения для поэтической натуры:

Сосна и стебель ржи.
 Чащоба труб и руки,
 И жаворонок, льющийся звеня...
 Сливаются во мне
 Ликующие звуки
 Мелодии...
 Есть лира у меня!

Литература

1. Советские писатели. Автобиографии: в 4 т. / Составители Б. Брайнина, А. Дмитриева. – М. : Худож. лит., 1972. – Т. 4. – 719 с.
2. Межелайтис, Э.В. Человек. / Э. Межелайтис. – М. : Худож. лит., 1963. – 124 с.

О. Чабурко (Брест, Беларусь)

ОБРАЗ СОВРЕМЕННОГО В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ В.Г. КОРОЛЕНКО «ИСТОРИЯ МОЕГО СОВРЕМЕННОГО»

Образ главного героя – это, несомненно, важное звено в анализе произведения. Это тем более важно, если герой получает определение «современник». Современник – это широкое понятие, объединяющее в себе черты личности в синтезе с существующей тогда современностью. С.И. Ожегов в широко известном словаре поместил следующее определение: «Современник – человек, живущий в одно время с кем-нибудь/чем-нибудь».

В «Истории» образ современника достаточно сложен, интересен с позиции становления и развития его взглядов. В первом томе показан маленький ребенок с наивными детскими представлениями, простотой и стремлением узнать как можно больше. Обычно дети мало что помнят о младенчества и раннем детстве, в памяти запечатлеваются лишь самые яркие и колоритные события. И наш маленький герой достаточно ярко запомнил пожар. Умиляют нелепые, с точки зрения взрослых, но такие важные для маленьких особенности детского мышления. Например, чтобы перебороть страх перед неведомым злом – «вором», который вроде и человек, но вместе с тем представляется «и не совсем человеком, а человекообразным таинственным существом», нужно выйти на крыльцо с палкой и побить воображаемого вора. Были у героя и первые чувства обиды и разочарования (ожог и холод от купания): «Я кидался к природе с

доверием незнания, она отвечала стихийным бесстрашием, которое мне казалось сознательно враждебным» [1, 9].

Первые встречи с неизбежной смертью, с наказанием плетью провинившегося, представления о «том свете», знакомство с фольклором (от няни и пани Будзиньской), красота природы («...поразило величие сияющего небесного свода» [1, 40]), «купленный мальчик» Уляницкого и жестокое отношение к нему хозяина, слухи о реформе и приезд Дешерта (дальнего родственника), религиозность отца – все это, несомненно, трансформировалось в сознании героя и наложило свой след на формирование его натуры, характера.

Затем была учеба в пансионах, где герой впервые узнает о различных религиях, о притеснении людей на основании разных взглядов. Главному герою в подростковый период не чуждо было стремление поиска истины и смысла жизни, он задумывается и переосмысливает основные понятия своей веры, выбирает то, что ему ближе, и отвергает чужое, инородное.

Во втором томе перед читателем – повзрослевший молодой человек с романтическими представлениями о мире. Важное место отводится учебе в Петровской академии, заведении, отразившем в уставе новейшие веяния того времени: никаких вступительных испытаний или аттестатов не требовалось, переходных испытаний тоже, только окончательные – для желающих получить диплом: «Дипломы не дают знания, а истинное знание найдет себе применение и без диплома» [1, 369]. Но все это не выдержало испытания временем. Либеральный устав был основан на вере в «настоящего студента». И герой верил, что идеального студента нет.

Тогда же в студенческой среде был поднят вопрос о том, может ли цель оправдывать средства. Например, для общего дела нужно украсть некоторую сумму денег. Никто об этом не узнает. Взяли бы Вы? Основная масса сказала «да». Но героя волновал один ответ: «Да, вижу: надо бы взять... Но лично про себя скажу: не смог бы. Рука бы не поднялась» [1, 384]. Он размышляет над этим, делая собственные выводы: «Да, русские руки часто слишком уж легко подымались и теперь подымаются на многое, на что бы не следовало» [1, 384]. Этот ответ сыграет позже решающую роль в некоторых колебаниях современника. Подобные рассуждения характеризуют героя как достаточно зрелого человека, обладающего гибким мышлением, способным к анализу и логической оценке происходящего. Ну и, конечно, он не мог не принять участия в волнениях, начавшихся в Петровской академии. Волнения были связаны с вмешательствами во внутреннюю жизнь студентов, которые «были уверены, что сами сумеют не допустить безобразий в своей среде» [1, 389]. Заявление, подписанное большинством, повлекло за собой репрессии. Современник был арестован и выслан. Он все-таки испытывал чувство

моральной победы: «правительство» в лице Ливена унизило до хитрости и лукавого обмана» [1, 398]. Первое место ссылки – Березовские Починки, где герой очутился «лицом к лицу с этим нетронутым, неискаженным и чистым мужицким миром» [1, 508].

Третий и четвертый тома повествуют об окончательном взрослении современника. Это период ссылок в разные места. Взгляд на народ меняется от «розового тумана» к реальному представлению. Герой говорит, что оказался на самом дне народной действительности, но «нашел там только подлиповцев» [1, 547].

Идеи жестокого террора современник отрицает. Он анализирует катастрофу 1 марта, деградацию царя, начавшего так прогрессивно и окончившего так низко и плачевно, знакомится с разнообразными типами революционеров, с различными мировоззрениями, понятиями и отношением к религии, изучает правительственный аппарат, рассуждает над судебными процессами того времени (процесс 193-х, «грибной» процесс, нечаевский и др.), постигает их причины. Из этого периода жизни Короленко вынес много сюжетов, некоторые из которых воплотились в художественных произведениях, нашел много прототипов своих героев («Марусина заимка», «Государевы ямщики», «Сон Макара» и др.).

Герой В. Короленко умеет находить и анализировать собственные ошибки, уважает искреннюю веру, даже если сам так не верит, не умеет лицемерить, способен высказать собственное мнение, даже если оно противоречит уже сложившемуся, умеет сказать правду, даже если это ему вредит.

Литература

1. Короленко, В.Г. История моего современника / В.Г. Короленко. – М. : Худож. лит., 1965.

Ю. Чепонас (Витебск, Беларусь)

ПРОБЛЕМА ЯЗЫКОВОГО КОДА В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ЛИНГВИСТИКЕ

В наше время актуален семиотический подход к этнолингвокультуре. В культуру, рассматриваемую как знаковый феномен, входит система образов, выполняющих семиотическую функцию в коммуникации. Эта система подразделяется на подсистемы, которые получили название культурных кодов.

Понятие кода сейчас активно используется в теории языка. Фердинанд де Соссюр рассматривал язык как универсальную знаковую систему. Знак

представляет собой некое целое, являющееся результатом ассоциации означающего и означаемого. Означающее и означаемое неотделимы друг от друга как две стороны бумажного листа (мысль – его лицевая сторона, а звук – оборотная). Кроме того, язык носит коллективный характер и коммуникативен по своей природе. Отсюда и представление о коде как совокупности правил, обеспечивающих функционирование речевой деятельности естественного языка или любой знаковой системы. То есть можно говорить о том, что в основе всякого коммуникативного акта лежит код.

Означаемое – это не вещь (означаемое «собака» – это не та собака, которую изучает зоология) и означающее – это не ряд звучаний, составляющих имя (звукоряд «собака», изучаемый фонетикой и регистрируемый с помощью электромагнитной ленты). Означающее – это образ этого звукоряда, в то время как означаемое – это образ вещи, рождающийся в уме и соотносящийся с другими такими же образами (например, дерево, tree, baum и т. д.).

С точки зрения Ф. де Соссюра, связь означающего и означаемого произвольна, но, навязанная языком, который является кодом, она не может быть изменена по усмотрению говорящего.

Типичный пример, приводимый Соссюром, – игра в шахматы. Система взаимосвязей, устанавливающихся между фигурами, меняется с каждым ходом. Всякое вмешательство в систему меняет значение всех остальных фигур, которые перестают быть шахматами.

Система определяет речь, навязывая говорящему комбинаторные правила, которые он обязан соблюдать.

Код, когда мы имеем дело с языком, устанавливается и крепнет в процессе общения, являясь результатом общепринятых навыков говорения. В тот миг, когда код устанавливается, каждый говорящий начинает соотносить одни и те же значки с одними и теми же понятиями, комбинируя их по определенным правилам.

Бывает, что код вводится искусственно и становится обязательным для той или иной группы (азбука Морзе), и в этом случае код используется осознанно. В то время как другие коды, и среди них язык, используются говорящими неосознанно. Они не ощущают своей зависимости от навязанной им системы правил.

В пределах одного кода значение слова зависит от того, есть ли в языке другие слова со сходным или отличным значением. В итальянском языке слово "снег" нагружено разными значениями (*белый снег, рыхлый снег, падающий, укрывающий землю, талый снег*), между тем у некоторых групп эскимосов разные значения слова "снег" закреплены за разными существительными. Итак, перед нами система отношений значений, в

которой значение каждого слова устанавливается путем распределения смысловой нагрузки между всеми словами.

В тот миг, когда устанавливается факт наличия кода, значение уже не есть психологическая или социологическая данность: это факт культуры, который описывается с помощью системы отношений, устанавливаемой кодом.

Код – это модель, являющаяся результатом ряда условных упрощений, производимых ради того, чтобы обеспечить возможность передачи тех или иных сообщений [3].

Код устанавливается тогда, когда участник коммуникации имеет в распоряжении набор известных символов, из которых он осуществляет выбор, комбинируя их согласно известным правилам. Формируется нечто вроде основы будущего кода, представляемого в виде двух осей, парадигматической и синтагматической. Парадигматическая ось представляет собой репертуар символов и правил их сочетаний, это ось выбора, синтагматическая ось – это ось комбинации символов.

Возникает вопрос, волен ли человек в своих речах, свободен ли он сам от кода. Сам факт того, что "наши мысли" являются нам в словах, наводит на мысль, что и источник сообщения также подвластен коду. Механизм языка заставляет говорить одно, а не другое. Получается, что подлинным источником и хранилищем потенциальной информации следует считать сам код. Код рассматривается как система вероятностей, но он оказывается равновероятным по отношению к небесконечному ряду выстраиваемых на его основе сообщений.

Приведем примеры. Если англичане говорят "run like a deer" (бежать как олень), не имеет значения, есть ли в природе такое животное или нет, похож ли способ передвижения человека на бег оленя, но зато важен смысл, вкладываемый в эту идиому обществом (бежать как угорелый, очень быстро).

Реальное существование референта-оленя столь же мало интересует семиотику, сколь мало интересуется человека, употребляющего выражение "shadow boxing" (бой с тенью), а занимается ли он боксом на самом деле.

Ситуация влияет на смысловую нагрузку идиомы. Например, когда говорят "ball game" (положение, дело; дословно "игра в мяч") или "play ball" (сотрудничать; дословно "играть в мяч"), важно знать, употребили ли фразу в деловой беседе или на уроке физкультуры. Контекст ориентирует в выборе соответствующего лексикода, реальное положение вещей заставляет предпочесть тот или иной код. Но обстоятельства не всегда совпадают с предполагаемым референтом, сам характер ситуации общения может определять выбор. Итак, обстоятельства определяют выбор кода и, следовательно:

1. Ситуация меняет смысл сообщения (красный флажок на пляже и красный флаг на площади – вещи разные).

2. Ситуация меняет функцию сообщения (запретительный знак на шоссе более настоятелен, чем тот же знак на дорожках в местах парковки).

3. Ситуация меняет информативную нагрузку сообщения (череп и кости на флаконе значат не вполне то, что тот же знак на униформе).

Таким образом, степень творческой свободы оказывается ограничена, и большая часть того, что связывают с индивидуальным самовыражением, может быть продуктом сложных социальных конвенций, которые устанавливают набор комбинаций, способных породить индивидуальные вариации и нарушающих ожидания, связанные с функционированием основного кода.

Литература

1. Маслова, В.А. Homo lingualis в культуре / В.А. Маслова. – М. : Гносис, 2007. – 319 с.
2. Мечковская, Н.Б. Социальная лингвистика : Пособие для студентов гуманитарных вузов и учащихся лицеев / Н.Б. Мечковская. – 2-е изд., испр. – М. : Аспект Пресс, 2000. – 207 с.
3. Эко, У. «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» / У. Эко. — Петрополис, 1998. – 432 с.

А. Чупик (Брест, Беларусь)

«ИДИОТ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И «ЗАМОК» Ф. КАФКИ: ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

Творчество Ф.М. Достоевского по сей день представляет собой источник поисков и новых приемов мастерства, таит в себе множество обещаний. В современной литературной критике ему пытаются противопоставить творчество австрийского писателя Франца Кафки. Однако между произведениями этих двух великих авторов существует совершенно явная, очевидная связь. Если рассматривать литературу как непрерывную эстафету, то, вероятнее всего, Кафка получил заветную палочку именно из рук Достоевского, а не от кого-либо другого. Между Россией и Кафкой установились особо теплые отношения. А. Ахматова однажды сказала: «Кафка писал обо мне и для меня» [5]. Примечательно, что сам Кафка всегда чувствовал свою близость России, и это позволяло ему видеть страну, в которой он не был, но мечтал побывать. «Достоевский отмечал особый метод кафкианского мышления, которое насквозь пронизано чувствами. «Всё, даже самое неопределённое, –

считал Достоевский, вчитываясь в произведения молодого автора, – воспринимается как мысль». Недаром авторское участие в судьбе «маленького человека» в произведениях Кафки сродни Достоевскому» [5]. Жизнь обоих писателей пришлась на эпоху, когда в умах восторжествовала идея смерти Бога и в дверь истории постучались «восстания масс», мировые войны, революции и тоталитарные режимы.

Современные литературоведы разделяют роман на два вида: на роман психологический и на роман положений. К первому типу относят романы Достоевского, ко второму – романы Кафки. Но в жизни, как и в литературе, романы, подобные творениям Достоевского, становятся редкими. Гренье констатирует: «Дух нашего времени склоняется в пользу романов типа романов Кафки... Сейчас мы имеем дело с безжизненным обитателем целой эпохи, пророком, провозвестником которой и был Кафка» [4]. Необходимо отметить, что этот кризис порожден самим положением и состоянием современного человека, раздавленного механической, машинной цивилизацией.

Сравнивая роман Ф.М. Достоевского «Идиот» и роман Кафки «Замок», необходимо отметить общие черты в расстановке главных героев.

В первом произведении князь Мышкин (он же – идиот, как неоднократно именуют его герои романа) приезжает, по сути, из ниоткуда (из швейцарской психлечебницы) и несёт в себе идеал нравственности (подобным идеалом является Иисус). Из писем Достоевского известно, что замыслом «Идиота» было «изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете... Прекрасное есть лишь идеал... на свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос» [2].

Перед героем Достоевского лежат прямые и широкие дороги, ведущие к другим людям, дороги любви, а перед иными, менее счастливыми, чем он, простираются лишь извилистые, грязные, скользкие тропинки.

Мышкин отвечает на призыв другого человека, он понимает его. «Герой знает, что сам представляет всего лишь соединение различных элементов, взятых из одного и того же «склада»» [4], что все другие таят в себе, подобно ему, свои собственные возможности и собственные желания, поэтому он и судит о действиях других так же, как он судит о своих собственных, судит, так сказать, изнутри, но никто и никогда не может иметь полного обзора поведения другого человека; потому и проявляется то тревожное любопытство, с которым Мышкин непрерывно прощупывает душу другого, стремится проникнуть в нее; отсюда и поразительные пророчества, предчувствия, ясность ума, сверхъестественный дар проницательности.

Герой Достоевского постоянно испытывает потребность контакта, связи с другим человеком, потребность в успокаивающей, но невозможной близости, это преследует его, как помутнение рассудка, всякую минуту побуждает любыми способами проложить путь к другому человеку, пробиться к нему, проникнуть в его душу, заставить его избавиться от своей скрытности, а также заставляет и его самого открывать другим тайники своего сердца, доверять самые сокровенные мысли. «Смирение Мышкина, его покорность – всего лишь робкий, иносказательный призыв, способ показаться доступным, открытым, предлагающим себя другому, отдающимся на суд другого, полагающимся на его понимание и благородство» [4].

Можно предположить, что Мышкин послан с некоей дополнительной и, может быть, более важной для романа ролью. Такая роль – составить пару своей Тени – Рогожину. Оба они – миллионеры, для обоих деньги – ничто, так как не нажиты они собственным трудом, оба влюблены в Настасью Филипповну, оба предлагают ей руку и сердце, оба и одновременно прибывают «на торги». В этом смысле они составляют как будто одно целое. Достоевский ведёт читателя к пониманию того, что у человека две души, божественная и животная, и они находятся в постоянном диалоге друг с другом. Князь Мышкин – носитель божественной души, Рогожин – животной.

«В «Идиоте» мужское начало пассивно располагается на втором плане, так как нравственный выбор за Настасьей Филипповной. Для неё «цивилизованный» путь связан с выбором божественного начала в Мышкине и «нецивилизованный» – с животным началом в Рогожине. К чему может привести фатальная ошибка в этом выборе, описано жутко» [6]. В настоящее время история повторяется, и Настасья Филипповна, олицетворяющая современный мир, снова должна выбирать.

«Замок» Кафки также является в высшей степени актуальным в наши дни, если рассматривать его как роман об эмиграции: «Те, кто прошли или проходят эмиграцию, могут вдохновляться и верой К. в истину за стенами некоего замка, и упорством, с которым он бьётся, чтобы попасть в этот замок» [6].

Иначе говоря, «Замок» – роман о нравственном поведении для личности, ответственной за судьбу идущих за ней, поиске пути для того, чтобы построить свою собственную жизнь и сохранить себя и свою душу.

В «Замке» (как и в «Идиоте») некий «чужак», К., приезжает в некую деревню как будто из ниоткуда. Герой терпит все то же страстное, мучительное, тревожное желание «установить связь с другим», которое характерно и для героя Достоевского. Для К., как и для Мышкина, всё окружающее «устроено нелепо»: оба они бродят словно в тумане там, где

для других нет видимых препятствий, оба нравственно правильны, и на обоих смотрят как на носителей странных представлений, из-за которых они ставят всех и себя в неудобные положения и постоянно попадают впросак.

Известно, что К. назначен землемером замка, поэтому он и приезжает в деревню. Но между деревней и замком нет сообщения. На протяжении всего произведения К. упорно ищет свою дорогу, изыскивая все новые способы проникнуть в замок, хитрит, ищет окольные пути. Свои попытки он совершает без раздражения и отчаяния. К. прокладывает путь к должности, которую ему доверили, опираясь на свою веру. Каждая глава – это очередная неудача, но также начало новой попытки. В размахе этого упорства – весь трагизм произведения. Когда К. звонит в замок, он различает неясные голоса, смех, далекие призывы. Этого достаточно, чтобы насытить его надежду. К. надеется добиться того, чтобы быть принятым в замок. Так как он не может попасть туда самостоятельно, то стремится, став жителем деревни, перестав быть чужим в ней, заслужить эту милость. Все, к чему он стремится, – это работа, жилье, нормальная и здоровая человеческая жизнь. У него уже не хватает сил следовать своему безумию. К. хочет быть рассудительным и избавиться от странного проклятия, которое делает его чужим в деревне. В этом отношении показателен случай с Фридой. Он выбирает ее любовницей только потому, что в прошлом она знала одного из служащих замка. Он находит в ней нечто, что его превосходит, но в то же время осознает, что в ней есть что-то, делающее ее недостойной замка.

«Герой Кафки полифоничен, он в постоянном внутреннем диалоге, он по определению активен в своих исканиях. Видя в К. эмигранта, замечаем, что он личность творческая, активная, не отчаивающаяся, ищущая пути попасть в Замок, и, если Замок – «материализованная истина», символ истины, то понятно, что попасть туда в течение одной жизни – почти недостижимая цель, можно только приблизиться» [6].

С этой точки зрения история К. не может быть дописана до конца, как нельзя дойти до конца в поиске истины, поэтому роман в принципе не может быть закончен и его реальная незаконченность воспринимается как литературный приём. Здесь детали повседневной жизни берут верх, однако главным в этом романе являются странствия души в поисках спасения. Этот перенос проблемы в действие, совпадение общего и единичного можно сразу узнать по тончайшим приемам, свойственным любому великому творцу.

Литература

1. Достоевский, Ф.М. Идиот / Ф.М. Достоевский. – М. : ЭКСМО, 2006.

2. Зеньковский, В.В. Проблема красоты в мирозерцании Достоевского. Русские мыслители и Европа / В.В. Зеньковский. – М., 2005.
3. Кафка, Ф. Замок / Ф. Кафка. – СПб. : Азбука, 2005.
4. Саррот, Н. Тропизмы; Эра подозрения: [новеллы-миниатюры : сборник из 4 литературовед. эссе] : пер. с фр. / Натали Саррот ; вступ. ст. А. Таганов. – М. : Полинформ-Талбури, 2000.
5. Синеок, Анжелика. Кафка в нашей жизни / Анжелика Синеок. – Режим доступа : http://www.literatracz.ru/1870-1904_germ/kafka/sineok2.shtml
6. «Идиот» В.М. Достоевского и «Замок» Ф. Кафки: взгляд предвзятого читателя». – Режим доступа : http://zhurnal.lib.ru/k/kuleskij_r/kafka-dostoevskydoc.shtml

Е. Шилкова (Брест, Беларусь)

МЕТАФОРЫ ПЕРЦЕПЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА Г.Г. МАРКЕСА «ЛЮБОВЬ ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ» И ПОВЕСТИ А. КУПРИНА «ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ»

Категория запаха, звука, вкуса, тактильных ощущений рассматривается нами как перцептивная категория (в определенной ситуации художественного текста получающая статус метафоры). Несмотря на периферийный характер перцепции, их обозначения в тексте выступают в качестве полифункционального средства познания и восприятия действительности. Пути, по которым мы получаем, храним и кодируем информацию в своем мозге, – это ощущения (кинестетика), образы (визуальная система), набор знаний (рациональная система), более редкие ощущения запаха и вкуса.

В произведениях национально глубоко самобытных писателей – колумбийца Г.Г. Маркеса и русского писателя А. Куприна, – к тому же далеко отстоящих во времени, ярко и пронзительно прозвучала тема всепобеждающей любви. Нам показалось интересным и возможным проанализировать метафоры перцепции в романе Г.Г. Маркеса «Любовь во время чумы» и повести А. Куприна «Гранатовый браслет».

«Я хотел рассказать о любви, – отмечает Маркес, – которую люди могут хранить всю свою долгую жизнь, поразмышлять над тем, что же такое любовь для сберёгших её старых людей». Важно отметить, что все сцены в данном романе содержат в себе многочисленные детали сенсорного, именно телесного восприятия, образы перцепции зачастую превалируют над аналитическим и синтетическим началом. Это делает художественный мир романа особенно материальным, максимально наполненным кинестетическими, аудиальными, визуальными, ольфакторными образами. Вот, к примеру, описание выезда в доме доктора Урбино, где встречаются по преимуществу зрительные образы:

«Единственным экипажем на конной тяге была коляска доктора Урбино, и она выделялась: лакированный откидной верх ее всегда сверкал, обода на колесах и подковы у рысака были бронзовыми, а колеса и оглобли выкрашены в красный цвет и отделаны позолотой». Есть также фрагменты, в большей степени апеллирующие к ринологическому восприятию: *«Это был запах человеческих ферментов. Вдова Насарет, которая не очень-то стеснялась, выразилась на этот счет грубо: «От нас уже воняет курятником». А вот с Америкой Викуньей приходилось осторожничать, от нее пахло пеленками, это будило в нем родительские инстинкты, и он боялся, что она не вынесет его запаха, запаха похотливой старости».* Через аудиальный канал представлена информация в следующей сцене: *«Обедал он дома, затем следовала десятиминутная сиеста: сидя на террасе, он сквозь сон слушал пение служанок в тени манговых деревьев, крики торговцев на улице, шипение масла на сковородах и треск моторов в бухте».*

Повесть А. Куприна с точки зрения перцептивных образов наполнена скорее не прямыми деталями восприятия, а опозитизированными метафорами перцепции. Описания природы предвосхищают события, помогают понять внутренний мир героев. События происходят осенью, что ассоциируется с расставанием, умиранием всего живого. А. Куприн передает состояние природы с помощью метафор (*«тяжело лежал густой туман»*), сравнений (*«мелкий, как водяная пыль, дождик»*), эпитетов (*«ласковый соленый ветерок»*). Природа также помогает определить характер героев. Вера и Анна обладают уникальным зрением и восприятием всего прекрасного. Она увидела, что в «лунном свете есть какой-то розовый оттенок». О тонком восприятии героинь говорят и метафоры, используемые в разговоре: *«А мухоморы! Точно из красного атласа и вышиты бисером».* Автор наделил героинь также прекрасным обонянием: *«только белая акация пахла... да и та конфетами»*, а Анна сделала открытие, что морская вода пахнет резедой. Тема неотвратимости гибели главного героя также передана через символику света: в момент получения браслета Вера Николаевна видит красные камни в нем и с тревогой думает, что они похожи на кровь. Трансформация души главной героини случается в момент, когда Вера слышит бетховенскую «Аппассионату», чувствует, словно с ней объясняется подаривший гранатовый браслет.

Таким образом, характерной чертой творческой манеры колумбийского писателя Г.Г. Маркеса становится использование эстетики «магического реализма» с точной, «реалистической» детализацией в описаниях, воспроизведение «магии повседневного», чуда полнокровной жизни человеческой плоти, описанием чудесного слияния «верха» и «низа», телесного и духовного, низменного и возвышенного. Автор не

жалеет ярких красок для описания немощей состарившихся тел. Опавшие плечи, вислые груди, вставные челюсти, клизмы, запах разложения. Только после шестидесяти главные герои романа обретают счастье, потому что «старое неумное сердце колотится с такой же силой и безудержной резвостью, как у подростка». Роман – о победе над страхом старости, о примирении с несовершенством своей плоти.

Гораздо более опозитизированной и рафинированной предстает творческая манера русского писателя-реалиста А. Куприна в повести «Гранатовый браслет». Куприн рассматривает любовь как глубокое нравственно-психологическое чувство. Устами генерала Аносова писатель формулирует концепцию настоящего чувства любви. Это чувство не должно быть ни легкомысленным, ни примитивным, ни тем более основываться на выгоде и корысти: «Любовь должна быть трагедией. Величайшей тайной в мире! Никакие жизненные удобства, расчеты и компромиссы не должны ее касаться».

I. Шкамплетава (Брэст, Беларусь)

ЛІРЫКА ЯЗЭПА ПУШЧЫ ПАЧАТКУ 20-Х ГАДОЎ XX СТ. У КАНТЭКСЦЕ ТАГАЧАСНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Літаратура пачатку 20-х гадоў XX стагоддзя развівалася ў надзвычай разнастайных і складаных грамадска-палітычных умовах. Гэта і ўтварэнне СССР, акупацыя краіны немцамі і палякамі, падзел Беларусі на Усходнюю і Заходнюю, ваенны камунізм і НЭП, палітыка беларусізацыі. Паколькі літаратура з'яўляецца выразніцай грамадскага жыцця, то натуральна, што ў паэзіі 20-х гадоў адлюстроўвалася паўната сацыяльнага, ідэйна-палітычнага, грамадска-эстэтычнага жыцця Беларусі. У гэты час працягвалі працаваць пісьменнікі старэйшага пакалення, чья творчасць узрасла ў рэчышчы нашаніўскай літаратуры – Я. Купала, Я. Колас, Зм. Бядуля, але прыйшлі і маладыя таленты – Я. Пушча, М. Чарот, У. Дубоўка, У. Жылка і іншыя. Маладое пакаленне ў сваіх творах вятала рэвалюцыйныя пераўтварэнні свету, новую рэчаіснасць. Таму ў беларускай паэзіі 20-х гадоў пераважалі бадзёрыя матывы, і толькі зрэдку ў мастацкую творчасць пранікалі матывы няпэўнасці, хісткасці грамадскага жыцця. Паказальна тое, што развіццё паэзіі адбывалася ў двух напрамках, асноўных ідэйна-мастацкіх плынях: традыцыйнай і авангардысцкай. У традыцыйнай паэзіі, якую развівалі Я. Купала, Я. Колас і іншыя, пераважалі нацыянальна-адрэджэнскія матывы, а вось авангардысцкая паэзія аддавала перавагу пралетарска-рэвалюцыйнай тэматыцы. Кожная з

гэтых плыняў па-свойму ўяўляла будучыню Беларусі, апявала беларускую гісторыю, то сыходзячыся ў думках, то палемізуючы паміж сабой. Авангардысцкая паэзія адлюстроўвала афіцыйную ідэалогію партыйнага кіраўніцтва, а традыцыйная арыентавалася на нашаніўскія традыцыі.

Важнай падзеяй у гісторыі беларускай літаратуры пачатку 20-х гадоў было стварэнне літаратурнага аб'яднання “Маладняк”. Сваёй мэтай маладнякоўцы лічылі культурна-асветніцкую прапаганду і літаратурна-творчую працу, услаўлялі новы лад жыцця і шукалі для гэтага новыя вобразы, жанры. Праз некаторы час у асяроддзі маладнякоўцаў адбыўся раскол па прычыне таго, што такія пісьменнікі, як У. Дубоўка, Я. Пушча, К. Крапіва, А. Бабарэка лічылі, што літаратура не павінна быць абслугоўваючай сферай, што літаратура – гэта найперш мастацтва, у якім павінна прысутнічаць краса, гармонія, эстэтыка. У выніку у 1926 годзе было ўтворана літаратурнае аб'яднанне “Узвышша”.

Гэтыя палітычныя, сацыяльныя і грамадска-культурныя ўмовы паўплывалі на творчасць многіх пісьменнікаў. Не быў выключэннем і Я. Пушча, таму мэтазгодна звярнуцца да творчасці мастака гэтага перыяду і прасачыць, як гэтыя ўмовы адбіліся на яго паэзіі.

Першым зборнікам Я. Пушчы быў зборнік “Раніца рыкае”, які выйшаў у 1925 годзе. У цэнтры паэзіі маладога творцы было жыццё беларускай вёскі, ён апяваў Радзіму, родную хату. Зборнік прасякнуты ўзнёслым, аптымістычным настроем, у ім гучыць вера ў светлую будучыню. Як мяркуе З.П. Мельнікава, з адкрытым сэрцам паэт і лірычны герой ішлі насустрач жыццю. М.І. Мішчанчук [3, 550] таксама адзначае, што ў ранніх вершах Я. Пушчы на поўны голас гучыць сацыяльная вера, што будучыня здзейсніць вялікія спадзяванні народных мас, і сваю думку даследчык пацвярджае наступнымі радкамі паэта:

Не спознімся, станем на вахту ўчасе.

Радзімы і Сонца народ дачакаўся!

«Радзіма і сонца», 1922 г. [4, 16]

Або:

Рэчанька не спіць, светлая бяжыць.

Смута не імжыць, і ахвота жыць.

«Рэчанька не спіць», 1922 г. [4, 17]

Звярталі даследчыкі ўвагу і на тое, што з часам у вершах Пушчы з'яўляецца філасофская напоўненасць вобразаў, дасканалы гучыць рыфма, ужываюцца метафары, паглыбляецца сэнс вершаў. Прыкладам з'яўляецца верш “Я раніцы кланяўся ў пояс” 1924 года, які адносіцца да ліку аўтабіяграфічных твораў:

Апрануты латаным зрэб'ем

У хаце сялянскай я вырас.

[4, 30].

Гэтыя радкі невыпадкова ўжыты ў першай і паўтораны ў апошняй страфе. Тым самым паэт хоча звярнуць увагу менавіта на словы, якія нясуць найбольшую сэнсавую напоўненасць. Творца хоча паказаць, што ён не грэбуе сялянскім паходжаннем, а ў нейкай ступені нават ганарыцца.

Прыведзены вобраз-дэталі у вершы з'яўляецца галоўным, а ўжо на яго нанізваюцца іншыя вобразы-рэаліі сялянскага жыцця: “Сахою я гонейкі песціў”; “Падпаскам, ганяючы быдла, Я раніцы кланяўся ў пояс”; “І ветры мяне калыхалі ў ядранажытняй пасцелі”. Менавіта такія рэаліі, трапныя мастацкія дэталі сведчаць пра сталасць мыслення маладога Пушчы, пра яго вучобу ў класікаў беларускай літаратуры Я. Купалы і Я. Коласа.

У некаторых вершах мастака адчуваецца ўплыў народнай паэзіі, заўважаецца блізкасць з народнымі песнямі:

То не зарава ўсплывае ўгору,
А яснае сонейка з-за бору, бору.
Гэй, яснае сонейка
З-за бору, бору.

“Песня сонцу”, 1923 г. [4, 23]

Чытаючы гэты верш, хочацца яго праспяваць, а не прачытаць. Гэтая песеннасць, музычнасць дасягаецца, дзякуючы выкарыстанню сінтаксічных паўтораў: яснае сонейка, з-за бору, крынічнай вадзіцай і г.д.

Мае рацыю даследчык В. Максімовіч, калі піша, што ранняя творчасць паэта вылучаецца стракатасцю вобразаў-дэталей, і прыводзіць такія прыклады: “плаксівую смугу памялом змяло”, “падшыванец-вечер лапоча песняй у лістве”, “сонца ў кожным завулку бліскучыя блытае лейцы”, “пушча за гмахам-гарою, быццам раць тая, рвецца к бою” і інш [3, 244]. Гэтыя словазлучэнні-метафары, на наш погляд, выяўляюць адметнасць паэтычнага стылю пісьменніка, яго асаблівасці ўспрымання жыцця, хаця паэт не заглыбляецца ў вобразы, а больш захапляецца стварэннем арыгінальных вобразаў.

Не магло не трапіць у поле зроку літаратуразнаўцаў пытанне ўплыву на раннюю творчасць Я. Пушчы захаплення расейскім імажынізмам, ясенінскай вобразатворчасцю. Уласцівая імажынізму фетышызацыя вобразаў-дэталей, стварэнне вобраза дзеля вобраза працуюць не на карысць эстэтычнай вартасці першага зборніка ў цэлым. Ёсць надуманыя трыпы: “дню новаму ў рот песняю рынем” з верша “Усміхаецца раніца”, “галавы ж раскудлачаны кудзер карагодзіць блакітам вясну” з верша “Васількова-зялёнаю ночкай...”. Гэтыя трыпы, як сцвярджае М.І. Мішчанчук, народжаныя прэтэнзіяй на арыгінальнасць. Але, калі ў С. Ясеніна падобныя вобразы і пейзажы натуральныя ў кантэксце мастацкага

мыслення, служаць для выяўлення лірычнага характару, то ў Я. Пушчы, на думку даследчыка, індывідуалізаваны лірычны характар нават не праглядаецца [3, 72].

Вершы “Раніца”, “Песня сонцу” на першы погляд чыста пейзажныя замалёўкі. Аднак пры ўсёй выразнасці, закончанасці створаных у іх малюнкаў, пры ўсёй адухоўленасці, якая дасягаецца высокай ступенню метафарычнасці, галоўнае ў гэтых творах – гарманічны, некалькі ўрачысты аўтарскі настрой, выкліканы тым, што, нарэшце, сонца асвяціла неабсяжныя зямныя прасторы, акрыліла хлебароба, натхніла яго на працу. Менавіта ў пейзажных вершах ускладняецца лірычнае пачуццё, адбываецца сплаў прыватнага і агульнага, канкрэтнага і абстрактнага, якога так неставала паэзіі 20-х гадоў.

Такім чынам, ужо на самым пачатку дарогі паэт адмаўляе прыземленае, натуралістычнае мастацтва. Дух пратэсту супроць традыцыйнага пісьма апаноўваў Я. Пушчу, штурхаў на пошукі новай літаратурнай вобразнасці, на выяўленне дадатковых магчымасцей слова. Падобную асаблівасць яго індывідуальных пошукаў заўважыў яшчэ адзін з першых літаратуразнаўцаў М. Гарэцкі. У многіх вершах адчуваецца эксперыментатарства, імкненне дабівацца філіграннай адточанасці і слова, і рытмікі, і гукавой арганізацыі верша. Ранняя лірыка Я. Пушчы цікавая найперш гэтым эксперыментальным пошукам магчымасці новых слоўна-выяўленчых сродкаў. Аднак гэты пошук не выходзіць далёка за межы знаёмых у паэзіі з’яў і прадметаў. Першы зборнік у многім вучнёўскі, эксперыментальны і сведчыць пра тое, як самамэтны фармальны эксперымент можа не толькі станоўча, але і адмоўна адбівацца на паэзіі ў цэлым.

Такім чынам, на творчасць Я. Пушчы пачатку 20-х гадоў аказалі ўплыў і палітычная, і сацыяльная атмасфера таго часу, дзейнасць “Маладняка”, а пасля і “Узвышша”, пісьменнікі старэйшага пакалення, творчасць С. Ясеніна, фальклор, але гэта не перашкодзіла выпрацаваць мастаку свой паэтычны стыль, творчую індывідуальнасць, замацаваць свае сацыяльныя і гуманістычныя погляды.

Літаратура

1. Максімовіч, В. Таямніцы лірычнага вобраза / В. Максімовіч // Полымя. – 2009. – № 4. – С. 243–258.

2. Мішчанчук, М. “Не спознімся, станем на вахту ў часе. Радзімы і сонца народ дачакаўся!” Лірыка Я. Пушчы / М. Мішчанчук // Беларуская савецкая паэзія 20-х гг. / М. Мішчанчук. – Мінск, 1988. – С. 69–81.

3. Мішчанчук, М. Язэп Пушча / М. Мішчанчук // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – 2-е выд. – Мінск : Беларус. навука, 2001–2002. – Т. 2. – 2002. – С. 550–575.

4. Пушча, Я. Збор твораў : у 2 т. / Я. Пушча. – Мінск : Мастац. літ., 1993. – 382 с.

А. Шпак (Брест, Беларусь)

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СБОРНИКА НОВЕЛЛ И.А. БУНИНА

Специфика поэтической картины И.А. Бунина во многом объясняется его непростым определением себя во времени и пространстве. Писателю довелось пережить глобальные социальные потрясения XX века – революцию, эмиграцию, войну; ощутить необратимость событий, прочувствовать бессилие человека в водовороте истории, познать горечь утрат. Все это обострило и без того «повышенное чувство жизни» [2,](О.В. Сливицкая), свойственное творческой личности Бунина. Проза позднего периода писателя – пример редкого индивидуально-авторского обращения с художественными категориями пространства и времени. Уникальный подход Бунина к фиксации мгновенного и едва уловимого, его стремление найти самый короткий путь от мига к вечности во многом определяют пространственно-временную пульсацию его текстов, усиливают ритмичность их структурной организации.

Сборник «Темные аллеи» (1937–1953) по праву признается одним из вершинных творений русского зарубежья. Все сорок текстов, включенные в состав бунинской книги, образуют бесконечное число разнообразных ритмических взаимосвязей и сопряжений. Разговор о ритмичности «Темных аллей» как о важнейшей структурной черте бунинской книги давно стал своего рода общим местом. Многие исследователи находят нужным отметить экстремальную ритмичность его прозы, но, как правило, лишь констатируют основные свойства, не останавливаясь подробно на их анализе. Так передает свое впечатление от поздних рассказов Бунина Ю.В. Мальцев: «...каждый из них написан своим особым ритмом. Но не только каждый рассказ, а даже каждый эпизод и каждый абзац. Смена ритмов точно соответствует смене чувств, более того, сам ритмический рисунок и музыка фраз выражают эти чувства» [2, 330].

Среди основных сюжетно-композиционных особенностей бунинских новелл можно выделить следующие:

1. «Темные аллеи» – текст виртуозно структурированный, достигающий в своей организации поэтической плотности стиха. В нем конденсируются характерные для бунинской поэтики приемы ритмико-композиционного построения, специфика которых во многом определяется лиризмом бунинской прозы.

2. Классически правильные новеллы становятся «стержневыми» в структуре бунинской книги, придавая выразительную остроту и напряженность ее композиционному ритму.

3. Ритм находится в прямой зависимости от жанра: в архитектурном строении новелл композиционный ритм играет более значимую структурную роль, нежели в повестях или романах.

4. В поздних новеллах Бунина возможно выделение «блочного» и «сегментного» типов ритмико-композиционной организации.

5. В сложном контрапункте финальной части произведения особое место отводится концовке. Одновременно являясь составной частью и сюжета, и композиции, концовка становится «ударным» элементом в первую очередь композиционного ритма.

6. Неожиданные концовки «Темных аллей» обладают сильным возвратным действием; становятся отправной точкой для ретроспективного осмысления композиционного ритма новелл.

Новеллы, включенные в книгу «Темные аллеи», в большинстве своем обладают четко прочерченным заостренным сюжетом, но и в них ритмическая составляющая композиции невероятно сильна. Из этих наблюдений логически следует вывод о том, что любая композиция (и сюжетного и «бессюжетного» произведения) возникает по закону ритма, именно ритм, а не сюжет является первоосновой и «необходимым структурным стержнем» художественного произведения.

Ведущим композиционным началом в бунинской новелле является не сюжет, а лейтмотив. Так во многих повестях и рассказах Бунин обращается к «вечным» темам. Первые из них у Ивана Алексеевича – любовь и смерть. В истинной любви, по Бунину, есть что-то общее с вечной природой. И прекрасно только то чувство любви, которое естественно, не ложно, не выдуманно.

В архитектурном строении новеллы ритм играет более значимую роль, нежели в экстенсивной форме романа. Проанализировав итоговые части текстов, мы обнаружили, что среди них встречаются как новеллистические, так и романские окончания. Причем весьма часты случаи, когда интенсивное повествование заключается концовкой романного типа («Пароход "Саратов"», «Чистый понедельник») и, наоборот, когда повествование, тяготеющее к экстенсивности, заключается стремительной новеллистической концовкой («Зойка и Валерия», «Натали», «Кавказ»).

Таким образом, Бунин при завершении своих произведений руководствовался не столько законами жанра, сколько ощущением ритмической целостности вещи, а жанр текстов, традиционно именуемых

«новеллами», точнее было бы обозначать как экстенсивные новеллы или интенсивные романы.

Литература

1. Мальцев, Ю. И. Бунин / Ю. Мальцев. – М., 1994.
2. Сливацкая, О.В. Сюжетное и описательное в новеллистике И.А. Бунина / О.В. Сливацкая // Русская литература. – 1999. – № 1.

В. Шубич (Брест, Беларусь)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА АННЫ АХМАТОВОЙ (НА ПРИМЕРЕ СБОРНИКА «ВЕЧЕР»)

Поэзия Ахматовой – это синтез нежной женственности и доходящей до героизма мужественности, тонкого чувства и глубокой мысли, эмоциональной выразительности и редкой для лирики изобразительности, краткости и исключительной смысловой емкости, предельной словесной точности и недоговоренности.

Уже в ранних стихах Анны Ахматовой можно увидеть все, чем жила поэтесса. Ее внутренний мир был удивительно богат. В нем находилось место всему: любви, восхищению красотой окружающего мира и удивительной мудрости, свойственной поэтессе.

Ранняя лирика Ахматовой – лирика грустного упоения конечным, преходящим, даже минутным, мгновенным. Стихи, вошедшие в первый сборник под названием «Вечер», создавались между 1909 и 1912 годами. Они выражают и исследуют ее собственную внутреннюю жизнь. Трагедии, с которыми Ахматова сталкивается, являются результатом ее собственного характера, а не вызванными силами истории трагедиями личности.

Название первого сборника «Вечер» ассоциативно связано с концом жизни перед вечной «ночью». На первый взгляд, название мало подходит для первой книги, так как вечер – это время суток, наступающее в конце дня, перед ночью. Вечер – символ завершенности, конца. А в 1909–1912 годы Ахматова только начинает свой творческий путь.

Почему в начале творческого пути она дает заглавие своей первой книге, символичное завершенности, концу?

Одно из центральных мест в этот период творчества поэтессы занимает религия. И если обратиться к канонам православного церковного богослужения, то можно увидеть, что служение Богу в храме начинается именно вечером. Поэтому в контексте анализа данной книги символ «вечер» следует понимать как начало, точку отсчета всего творческого пути А. Ахматовой.

Ассоциативно заглавие «Вечер» также связано с концом жизни перед «вечной ночью». Но для поэта физическая смерть – ничто по сравнению с вечной жизнью, которая для нее символизирует встречу с Всевышним. Для земной жизни, для людей Ахматова будет жива память о себе, завоеванной благодаря творчеству. Если проследить за творчеством поэтессы данного периода, можно заметить, что символ смерти присутствует достаточно часто.

В первом из трех стихотворений, составляющих цикл «В Царском Селе», душа лирической героини *«тосковала, / Задыхаясь в предсмертном бреду»*, во втором она обращалась к упавшей статуе, своему *«мраморному двойнику»*: *«Холодный, белый, подожди, / Я тоже мраморною стану»*. Прямо или косвенно о смерти говорится и в других стихотворениях. Когда героиню бросает любимый человек, это наводит на мысль о гибели: *«Высоко в небе облачко серело, / Как белчья расстеленная шкурка. / Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело / Растает в мае, хрупкая Снегурка!»*

Стихотворение, начинающееся этой строфой, написано весной 1911 года. Но весна здесь не вызывает представления о возрождении жизни, наоборот:

«В пушистой муфте руки холодели» – не потому, что погода холодная.

«О, как вернуть вас, быстрые недели / Его любви, воздушной и минутной!» – счет идет на недели и даже минуты.

«Снегурке» отпущен лишь краткий срок, одна зима: *«Пускай умру с последней белой вьюгой. / О нем гадала я в канун Крещенья. / Я в январе была его подругой»* – такова связь пейзажной детали со словами возлюбленного.

Большинство стихотворений «Вечера» непосредственно выражает сознание современной женщины из хорошего общества, с глубоким, утонченным внутренним миром, независимой, свободной в своем поведении, но свободной без вызова нормам и внешним приличиям. В «Песне последней встречи» (1911) речь идет не просто о встрече, а о том, о чем публично не рассказывают, тем более женщины. Встреча – это явствует из концовки – была интимной. Героиня уходит от человека, ставшего, как она поняла, к ней равнодушным. В стихотворении о «Снегурке» у нее холодели руки. Здесь *«так беспомощно грудь холодела»*. Женщина держится, пытается не выдать своего состояния, хотя, скорее всего, ее никто не видит: *«Но шаги мои были легки»*. А может быть, так констатируется контраст между нормальным физическим состоянием молодой женщины и ее душевным состоянием.

Другая точная деталь показывает, что и идти героине не так уж легко, но это опять-таки ее ощущение: *«Показалось, что много ступеней, /*

А я знала – их только три!» Ей в одиночестве остается разговаривать только с ветром, мимолетным, обреченным на скорую «смерть», чем он ей и «мил».

Любовная тема, безусловно, доминирует и в «Вечере», и в последующих книгах молодой Ахматовой. Это чувство у нее никогда не предстает спокойным.

Чувство любви, само по себе уникальное, получает у поэтессы дополнительную остроту и необычность, проявляясь в предельном кризисном выражении – взлета или падения, первой пробуждающей встречи или совершившегося разрыва, смертельной опасности или смертельной тоски. Поэт все время стремится занять позицию, которая бы позволяла предельно раскрыть чувство, до конца обострить коллизию, найти последнюю правду. Вот почему у Ахматовой появляются стихи, будто произнесенные даже из-за смертной черты. Но никаких загробных, мистических тайн они не несут. Любовь у нее почти всегда драматична, часто трагична.

Уже в самых первых стихах Ахматовой живет не только любовь любовников. Она часто переходит в другую, любовь-жалость, или даже ей противопоставляется, или даже ею вытесняется: *«О нет, я не тебя любила, / Палима сладостным огнем, / Так объясни, какая сила / В печальном имени твоём»*. Вот это сочувствие, сопереживание, сострадание в любви-жалости делает многие стихи Ахматовой подлинно народными, эпическими.

Мотив жертвенности также присутствует в книге Ахматовой «Вечер». Он связан с творчеством как высшим поэтическим служением Богу. В жертву творчеству лирическая героиня Ахматовой приносит порой свою любовь, семейное счастье, дом и многое другое, что может быть дорогим женщине:

*Муза-сестра заглянула в лицо,
Взгляд ее ясен и ярок.
И отняла золотое кольцо,
Первый весенний подарок.*

*Муза! ты видишь, как счастливы все –
Девушки, женичины, вдовы...
Лучше погибну на колесе,
Только не эти оковы.*

(«Музе», 1911).

Муза, отняв у героини «золотое кольцо» – символ любовных и семейных уз – лишает ее счастья женщины, матери, жены. Но лирическая героиня готова принести все эти блага в жертву творчеству, готова к проклятиям окружающих ее за то, что она живет не как все, что ее

стремления направлены гораздо дальше, нежели те, что носят в сознании другие женщины.

Стихи книги «Вечер» представляют героиню как парадокс. Она охвачена стремлением к близости, с одной стороны, и к тихой обособленности – с другой. Героиня загнана между двумя ее несовместимыми «я» и падает жертвой тревоги, страха и отчаяния:

*Между кленов шепот осенний
Попросил: «Со мною умри!
Я обманут моей унылой,
Переменчивой, злой судьбой».
Я ответила: «Милый, милый!
И я тоже. Умру с тобой...»*

(«Песня последней встречи», 1911).

Биография молодой Ахматовой имеет много общего с образом, созданным в стихах. Оба болезненно колеблются между желанием быть близким с другими и желанием оставаться независимой и одинокой. Они изолированы и ищут способ преодолеть эту изоляцию, находя, что близость может быть невыносимой. Их жизни кажутся бесполезными, и смерть приветствует их.

Черта многообразия, хаотичности мира ранней Ахматовой проявляется и в наличии различных художественных ипостасей автора. Героинь в "Вечере" много (канатная плясунья, русалка, крестьянка), в их образах, бесспорно, проявляется ахматовский:

*Меня покинул в новолунье
Мой друг любимый. Ну так что ж!
Шутил: «Канатная плясунья!
Как ты до мая доживешь?»*

*Ему ответила, как брату,
Я, не ревнуя, не ропща,
Но не заменят мне утрату
Четыре новые плаща.*

(«Меня покинул в новолунье», 1911).

Или:

*Над засохшей повиликою
Мягко плавает пчела;
У пруда русалку кликаю,
А русалка умерла. ...*

*Замечаю все как новое.
Влажно пахнут тополя.*

*Я молчу. Молчу готовая
Снова стать тобой, земля.
(«Я пришла сюда, безделица», 1911).*

Стихи Ахматовой удивительны, они просты и безыскусны, на первый взгляд. Но если вдуматься, то открывается их истинный смысл, и читатель понимает, что оказывается перед бездной чувств, эмоций, мыслей. Анна Ахматова сумела выразить в стихах все глубинные устремления человеческой души, все оттенки чувств и эмоций. И каждый, кто читает ее бессмертные произведения, удивляется, насколько близко и понятно ему все, о чем говорила поэтесса.

Литература

1. Ахматова, А.А. Соч. : в 2 т. / Анна Ахматова / [Сост., подгот. текста и примеч. М.М. Кралин; вступ. ст. Н. Скотова]. – Т. 1. – М. : Правда, 1990.

А. Шукайлова (Гомель, Беларусь)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СЛОВ-СИМВОЛОВ ЗАЯЦ И ВОЛК В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ (на материале Национального корпуса русского языка)

В.В. Виноградов писал: «Смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением. Буквальное значение слова здесь обрывает новыми, иными смыслами (так же, как и значение описываемого эмпирического факта вырастает до степени типического обобщения)» [1]. Символом могут быть предметы, животные, природные явления, различные признаки предметов, недосказанные действия, полупрозрачные намеки, личностное восприятие деталей окружающего мира.

В прозаических и поэтических текстах обнаружено употребление слов *заяц* и *волк* как в прямом значении, так и в качестве слов-символов. Символическое начало всегда присутствует и при создании запоминающихся литературных характеров-образов, и при мифотворчестве. Символика зоонимов *заяц* и *волк* довольно разнообразна.

В переносном значении зоолексема *заяц* применяется для того, чтобы охарактеризовать трусливого человека. Данная символика широко представлена в художественных текстах: – *Необъяснимее было то, что, уже спрыгнув в командирский ровик, он почти гневно кричал по телефону, чтобы расчеты не маячили перед танками пристрелочными манекенами, после чего говорил Никитину, что теперь убил в себе зайца,* – и внешне

был спокоен до исхода боя. (Юрий Бондарев. *Берег* (1975)). – *Но у него была душа зайца, а сердце хорька.* (Б.Л. Горбатов. *Письма товарищу* (1941–1944)).

Образ трусливого зайца наиболее популярен в современном сознании. С этим мотивом связан и *заяц* как безбилетный пассажир или дезертир: – *Но в этот раз, «в виду перемены министерства» двоим удалось проскочить зайцами.* (Г.А. Гершуни. Из недавнего прошлого (1908)). – *Ему даже пришло было в голову самому как-нибудь подбиться к чиновникам, забежать вперед зайцем...* (Ф.М. Достоевский. *Двойник* (1846)). – *Он возился с прожектором и даже не взглянул на Олега, видно, привык, что к нему подсаживают зайцев.* (Юрий Дружников. *Виза в позавчера* (1968–1997))

Архетипические основы многих слов-символов связаны с таким глубинным свойством памяти, как сакрализация, характеризующим бесписьменные культуры. Архетипические представления формировались тысячелетиями на основе обрядов, ритуалов и мифов, их сопровождающих. Заяц в русской культуре осмысливается как плодовитое животное, наделяемое в народных представлениях эротической (фаллической) символикой и демоническими свойствами. Сверхплодовитость и готовность к спариванию делают зайца символом похотливости: – *Зачем вы смотрите на меня, как влюбленный заяц?* (Е.Л. Шварц. *Тень* (1940)). – *Он, как заяц, прокрадется через задний вал – и к ней...* (И.А. Бунин. *Личарда* (1913)).

Вместе с тем заяц тесно связан с нечистой силой. Представлением о нем как существе опасном и «нечистом» объясняется примета о том, что заяц, перебежавший дорогу или встреченный на пути, сулит путнику несчастье: – *А вот если заяц дорогу перебежал или, скажем, черная кошка – никуда не денешься.* (И.Ф. Стаднюк. *Максим Перепелица* (1956)). – *Суеверия в нем не замечалось; он издевался над приметами, глазом и прочей «нескладницей», однако не любил, когда заяц ему перебежал дорогу – и встреча с попом была ему не совсем приятна.* (И.С. Тургенев. *Отрывки из воспоминаний своих и чужих* (1881)).

Кроме того, в художественных текстах заяц является символом «маленького», слабого и тщедушного человека: – *Пудерман, маленький и тощий, за 15 лет выдвинувшийся из биржевых зайцев в финансовые тузы, задал другой ехидный вопрос.* (В.А. Обручев. *Тепловая шахта* (1920)). – *Потому что Вы лев, отдающий львиную долю: жизнь – всем другим, зайцам и лисам.* (М.И. Цветаева. *Октябрь в вагоне* (1917)). Для традиционной славянской культуры данная символика не является типичной. Таким образом, символ «приобретает способность к постоянному смысловому углублению и обогащению» [2].

Традиционно в русской культуре волк имеет двойственную символику: с одной стороны, олицетворяет свирепость и опасность, с другой – храбрость, победу, заботу о пропитании. Традиционная символика представлена в художественных текстах: свирепость – *Кришнаиты, как волки, бросились вперед, размахивая ножами.* (Андрей Белянин. Свирепый ландграф (1999)); враждебность – *А жить здесь – не больно весело – мужики глядят волками и бабы тоже...* (Максим Горький. Солдаты (1906–1908)). – *Возьмите парижскую толпу, Дарья Дмитриевна, – она весела, она добродушна, пенится радостью... А у нас – каждый смотрит волком. Вон идут двое рабочих.* (А.Н. Толстой. Хождение по мукам / Книга вторая. Восемнадцатый год (1928)). – *Конечно, он и теперь смотрел волком, косил на сторону и как будто кого-то съест собирался.* (Ф.М. Достоевский. Двойник (1846)). Как видим, символика враждебности частотно выражается в устойчивых оборотах типа *смотреть волком, глядеть волком; отвага – А еще революционер. Лезешь в волки, а хвост собачий.* «Авось и ты-то из тех же квасов», – с усмешкой подумал Дениска, не поднимая головы. (И.А. Бунин. Деревня (1909–1910)).

В прозаических текстах можно встретить использование зоонима волк в качестве традиционного ругательства уголовников: – *Так ему и надо! У, волк позорный! Такой шухер на дело навел, чуть всю малину не замели.* (Андрей Белянин. Свирепый ландграф (1999)). – *Не пощадили они, волки, ни старого, ни малого!* (И.А. Бунин. Третьи петухи (1916)). – *Ах ты, волк тебя режь, как ты меня зарезал!* (Н.С. Лесков. Железная воля (1876)). В данных случаях зоолексема волк символизирует предателя, человека совершившего запредельную подлость.

Волк является символом опытного, повидавшего виды человека: – *Но где мне было состязаться с другим матерым волком, опасным и беспощадным снайпером!* (Виктор Пелевин. Жизнь насекомых (1993)). – *Да ты, видно, старый волк, побывал в наших капканах.* (А.С. Пушкин. Капитанская дочка (1836)). В данных контекстах волк как символ получает отрицательную оценку. Но если данная зоолексема встречается в таких сочетаниях, как речной волк или морской волк, негативная коннотация исчезает: – *Иметь ум ученого и тренированное тело морского волка.* (А.Р. Беляев. Чудесное око (1935)). – *И капитан, старый речной волк, зарыдал, как дитя.* (Илья Ильф, Евгений Петров. Двенадцать стульев (1927)). – *Эти осколки отражали самые различные лица: и черное, как сажа, лоснящееся лицо негра, и узкие глаза желтолицего китайца, и изъеденное солью и ветрами лицо старого морского волка, и ярко-красное лицо индейца с затейливыми украшениями в ушах.* (А.Р. Беляев. Остров погибших кораблей (1926)).

Таким образом, слова-символы *заяц* и *волк* уводят за пределы реальности, являя собой как архетипические представления, сформировавшиеся еще в древности, так и образы, отражающие реалии современного сознания.

Литература

1. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М., 1959. – С. 167–258.
2. Арутюнова, Н.Д. Семиотические концепты / Н.Д. Арутюнова // Язык и мир человека. – М., 1998. – С. 339.
3. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ruscorpora.ru> – Дата доступа : 08.02.2011.

Т. Шурхай (Брест, Беларусь)

ТЕМА ПОСЛЕВОЕННОЙ И СОВРЕМЕННОЙ СУДЬБЫ ФРОНТОВИКОВ В ТВОРЧЕСТВЕ В. АСТАФЬЕВА

Военная проза. Как много замечательных имен: В. Быков, К. Воробьев, К. Симонов, В. Некрасов, В. Гроссман! И каждый сказал свое слово в теме войны, неповторимое, звучное, смелое, подсказанное личным опытом, знанием подлинных обстоятельств фронтовой жизни. Среди этих имен – имя Виктора Петровича Астафьева, писателя, сумевшего соединить современную тематику с русской литературной традицией.

Военная тема всегда была значима для русской литературы, она помогала понять природу человека, выявить силы добра, могущие противостоять злу. Примеры классических образцов произведений русской литературы о войне убеждают, что рассказ о ней – это воплощение не только героики сражений, но и «вечных» проблем, которые в мирные времена скрыты житейской повседневностью.

Тема войны не умолкает на протяжении всего творчества Виктора Астафьева, для которого, по собственному его признанию, тема народного подвига, является святой: «Тема войны для меня – святая тема, и хочется, чтобы писалось трепетно, с болью и святым уважением к тем людям, с которыми я воевал и которых приходилось мне хоронить вдоль долгих дорог войны».

Великая Отечественная война коснулась не только жизни людей воевавших, но и самым прямым образом отразилась на жизни всей страны, каждого человека, круто и драматично повернув устоявшееся бытие. «Буря пронеслась над землей», – скажет один из героев В. Астафьева. Потому-то, наверное, герои Виктора Астафьева, как и он сам, пережившие войну, будут нести в себе душевный опыт и печать войны, мерить свою жизнь

меркой великого и трагического времени. И постоянно мучительно спрашивать себя: «За что судьба даровала мне счастье жизни? Достоин ли я его?»

Собственно астафьевское видение войны определялось её переживанием как явления глубоко противоестественного, противоречащего человеческой природе и потому разрушительно воздействующего на душу воюющего вне зависимости от того, обороняется он или нападает.

Каждый из героев Астафьева рано или поздно должен сделать выбор между жизнью и смертью, окопной грязью и штабной роскошью, между любовью и ненавистью, добром и злом. Этот выбор особенно сложен на войне, где от твоего решения зависит не только твоя, но и чужая жизни.

Астафьев стремится передать хрупкость человеческой жизни в катастрофическом мире, небеспредельность способностей личности духовно сопротивляться распаду и гибели. Одиночество и усталость, по Астафьеву, – и есть те чувства, которые по преимуществу испытывает воюющий человек. Кроме того, у Астафьева война всегда апокалиптична по своему воздействию на человеческую душу, она возвращает человека к первобытной жестокости, превращает его в животное. Он писал о войне как о тяжелом и опасном труде народа, показывая, каких усилий и жертв стоит каждый день. Писал с суровой беспощадностью и откровенностью человека, видевшего войну как она есть.

Писатель подчёркивал, что его будет особенно интересовать фронтовой быт, который до того в военной прозе изображался мимоходом. Однако человек на войне работает и живет, полагал Астафьев, для которого было важно передать не только общее, но и частное. Он не приукрашивал войну, ярко и образно показал ее суровый лик. Он признавался, что ему хотелось запечатлеть весь ужас войны, внушив к ней отвращение. Отсюда обилие натуралистических деталей, передающих звуки, запахи, цвета войны, которым нет места в нормальной жизни. Отсюда же и пристрастие автора к изображению страданий человеческого тела, которое грызут вши, которое терпит голод, холод, боль (в этом смысле телесные страдания будто «замещают» страдания уже «выпростанной» души): «Хоть и принадлежит он, солдат, кому-то и кто-то распоряжается его жизнью, но тело-то его с ним, оно ушибается, чешется, страдает. Душу выпростали, подчинили, оглушили, осквернили, так и тело избавили бы от забот и хлопот о нем».

Отсюда же постоянно воспроизводимое художником зрелище обезображенных, разложившихся в воде и изъеденных крысами, воронами мёртвых тел. Эта высочайшая, никак не дозированная степень «физиологизма», не встречавшаяся ранее в военной прозе, помогает автору

явить безобразный лик войны: «В перемешанной глине и в снегу валялись убитые кони, люди, оружие, колеса, банки, кружки, фотокарточки, книжки, обрывки газет, листовок, противогазы, очки, шлемы, каски, ...иконы с русскими угодниками, подушки...», – вспоминает один из его героев.

В. Астафьев ставит своей главной задачей показать антигуманную сущность войны, ломающей и коверкающей судьбы, не щадящей самые светлые и чистые человеческие чувства, уничтожающей саму жизнь. Автор последовательно подводит к основной мысли о противоестественной природе войны, заставляющей людей убивать друг друга. Он в своих произведениях постоянно будет фиксировать внимание на безжалостной быстротечности времени, непрочности счастья человеческого в огне и грохоте войны, которая навечно разлучает любящие сердца и забирает последнюю надежду на счастье. Немаловажную роль в его творчестве играет проблема нравственного выбора человека, оказывающегося в экстремальной ситуации, когда полностью может раскрыться его характер.

Можно увидеть и другую сторону войны: не только страх, боль, горе, отчаяние, голод, панику, предательство и зависть, но и любовь, робкую надежду. Герои В. Астафьева узнают силу людской доброты, отзывчивости, участия, он отмечает то особенно развитое чувство товарищества, дружбы, взаимопомощи и выручки. Беззаветная храбрость и воля к победе, гуманность и упорство, неутомимый поиск истины и преданность друзьям – все это изображается с подробным знанием будничной героики, с проникновением в самую суть внутренней жизни воюющих людей. Честь, совесть, человеческое достоинство, верность своему долгу – именно эти проблемы затрагиваются писателем.

Война, по мысли Астафьева, время жестоких испытаний, время, в котором все подвергается сомнению, время, в котором трудно провести грань между отвагой и безумием, добром и злом, жизнью и смертью.

Послевоенная жизнь, связанная с разрухой, и одновременно надеждой на лучшее, огромное количество людей, потерявших семьи и не имевших жилья, безработица и безразличие властей – вот о чем говорит писатель в своих произведениях. Он дает читателю понять, что общество должно быть искренне заинтересовано в каждом человеке и оказывать реальную, действенную помощь, особенно в такое непростое время.

Все, что происходит с героями в этом неустроенном мире, наполняет душу Астафьева состраданием и горечью. Он ярко рисует безрадостную картину послевоенного быта, отмечая, что простые люди остаются отзывчивыми, порядочными и искренними.

Таким образом, развитие прозы о Великой Отечественной войне со всей очевидностью показывает, что в кругу основных ее проблем главной как в военное, так и в послевоенное время. Особенно заметно это в

творчестве Виктора Петровича Астафьева, который внес своими произведениями вклад в разработку темы «человек на войне», своеобразно показав народный патриотизм, героический характер, разносторонне отобразив проблему памяти о войне. На примере его творчества можно проследить важные тенденции в развитии военной темы в конце XX – начале XXI веков, драматизм в изображении событий войны и человеческих судеб.

I. Шчэрба (Брэст, Беларусь)

МЯНУШКІ ЯК ВЕРБАЛЬНЫЯ СРОДКІ ВЫРАЖЭННЯ ЭМОЦЫЙ У ГАВОРКАХ ПРУЖАНШЧЫНЫ

У антрапаніміі слова “мянушка” ўжываецца са значэннем “неафіцыйнае найменне чалавека, дадзенае па яго знешніх ці ўнутраных асаблівасцях, паводзінах, характары заняткаў, пасадзе, прозвішчы”. З антрапанімічных адзінак мянушка самая старажытная. Да прыняцця хрысціянства большая частка імён уяўляла сабой намінацыі, утвораныя на базе апелятыўнай лексікі тыпу *Дуб, Заяц, Мядзведзь, Мароз*. Такія найменні выконвалі характарыстычную і пажадальную функцыі.

Сучасныя мянушкі выкарыстоўваюцца па дзвюх прычынах. Першай з іх выступае недастатковая колькасць афіцыйных асабовых назваў у параўнанні з патрэбамі камунікантаў. Мова не мае ў сваім звароце столькі асабовых імён, каб імі можна было без паўтораў назваць усіх членаў грамадскага калектыву. Асабліва выразна гэта выяўляецца ў вясковым асяроддзі. Здараецца, што жыхары цэлых вёсак носяць аднолькавыя прозвішчы. Напрыклад, у вёсцы Шчарбы Пружанскага раёна амаль усе жыхары носяць прозвішча *Шчэрба*. Так, дзякуючы мянушцы, адбываецца размяжоўванне асобаў.

Другая прычына выкарыстання мянушак – імкненне да выражэння азначных адносінаў да пэўнай асобы. Усе мянушкі – гэта эмацыйна-экспрэсіўныя намінацыі. Само іх узнікненне тлумачыцца патрэбай назваць асобу па яркай характарыстычнай прыкмеце. Напрыклад, *Чырвонец* – мужчына з чырвоным тварам, *Лунаты* – мужчына з вялікімі, круглымі вачыма, *Слівы* – браты, якія вельмі падобныя паміж сабой.

Амаль кожнай мянушцы ўласціва вобразнасць. Яна дапамагае ўявіць абазначаную з’яву на аснове другіх з’яў рэчаіснасці, у канкрэтна выражаным супастаўленні з імі. Вобразнасць праяўляецца ў мянушцы за кошт яркай унутранай формы.

У аснове ўзнікнення мянушак ляжала пэўная рэальная прыкмета. Сёння яна ў адных словах адчувальная, а ў другіх – нематывавая: пар. *Махорка* – жанчына вострая на язык, *Шакал* – хуткі на ногі чалавек, падобны па рухах на жывёлу шакала, *Марэда* – неахайная жанчына, *Тупко* – непаседлівы чалавек і інш.

Адной з яркіх уласцівасцей мянушак з’яўляецца эмацыйнасць, якая цесна звязана з катэгорыямі экспрэсіўнасці і ацэначнасці. Зместам эмацыйнасці з’яўляецца пазітыўнае ці негатыўнае пачуццё, якое выяўляе суб’ект да абазначанага аб’екта, своеасаблівая эмацыйная рэакцыя чалавека. Найчасцей мянушкі як бы прагназуюць праяўленне такіх зніжаных эмоцый, канкрэтызаваных эмацыйным тонам кантэксту, як іронія, жарт, абурэнне, пагарда.

Згаданыя моўныя адзінкі маюць на мэце вербальнае выражэнне эмацыянальных адносін моўцы да прадмета маўлення. Так, мянушкі *Красівая* (ганарлівая жанчына), *Кнурык* (блудлівы мужчына), *Дзярун* (неспакойны чалавек) адлюстроўваюць адмоўнае стаўленне да аб’ектаў. Яны не толькі называюць людзей, але і выступаюць носбітамі адмоўных эмоцый, якія гэтыя людзі выклікалі ў аднавяскоўцаў. Эмацыйнасць жа як істотная рыса згаданых слоў грунтуецца на іх ўнутранай форме. Заўважаецца, што спектр адмоўных эмоцый у мянушках больш разнастайны, чым станоўчых.

Мянушкі выяўляюць яркія прыкметы эмацыйнасці, якія надаюць ёй амаль універсальны характар. За кошт эмацыйнасці яны валодаюць асаблівай выразнасцю. Названыя моўныя адзінкі характарызуюць асобу, адлюстроўваючы светабачанне суб’екта, яго вобразна-асацыятыўныя ўяўленні і перажыванні, адносіны.

Мянушкі, занатаваныя намі ў вёсцы Роўбіцк Пружанскага раёна, вылучаюцца не толькі экспрэсіяй і эмоцыямі, але і разнастайнай семантыкай. Усе ацэначныя намінацыі скласіфікаваны па розных прыкметах наступным чынам:

1. Па росце і целаскладзе: а) высокага росту і худога целаскладу: *Буслікі, Ёлачкі*; б) маленькага росту: *Цвятчак, Дзядок*; в) худы: *Жырны, Худая*.

2. Па рысах твару: а) з вялікімі, круглымі вачыма: *Лупаты*; б) са спецыфічнай формай носу (часцей вялікага): *Насыткава, Харошанькі, Сакера*; в) вельмі падобныя паміж сабой: *Слівы*; г) з прыплюснутай формай твару: *Патэльня*; д) з чырвоным тварам: *Чырвонец*.

3. Па памерах і форме галавы: *Квадрат*.

4. Па форме цела: *Лапаціны* (так быў празваны род, характэрная рыса якога – шырокія тазабедраныя косці).

5. Па рысах характару: а) востры на язык: *Махорка, Швайка*; б) хітры, лянiвы: *Сачовачка*; в) нехайны: *Марэда, Сундра*; г) галасiсты: *Галайчык*; д) блудлiвы: *Кнурык*; е) непаседлiвы: *Тупко*; ё) хуткі: *Шакал*; ж) неспакойны: *Дзярун*; з) палахлiвы: *Громiкаў*; і) недаверлiвы: *Фама*; к) ганарлiвая: *Красiвая*.

6. Па колеры валасоў: *Белы, Рыжы*.

7. Па фізічных асаблiвасцях, паталагічных адхіленнях: *Брычка, Касы, Паламаны, Сасік, Смашны, Шакайліха, Шнэйда, Хлюпа*.

8. Па сацыяльным статусе: а) бедны: *Драялы*; б) багаты: *Царыкаў*.

9. Па характары заняткаў чалавека ў вольны час: а) той, хто часта рэжа свіней: *Рызыкава* (варта заўважыць, што мянушка была дадзена жонцы ад роду занятку мужа); б) карцёжнік: *Туз*; в) музыкант: *Тумка, Шапэн*; г) спявак: *Чашнічок*; д) аматар гульняў: *Бэрык*.

10. Прафесіянальныя здольнасці чалавека: а) рамонт абутку: *Чабаток*; б) пашыў вопраткі: *Шаюк*; в) прадавец: *Следзік* (прашчур носьбіта мянушкі займаўся продажам селядцоў); г) уладар магазіна: *Лавачнік*. У гэту групу таксама можна ўключыць мянушку *Патфэбалева*. Яна называе род, адзін з прадстаўнікоў якога быў патфэбалем (пасада пры Польшчы).

11. Па героях мультыплікацыйных фільмаў: *Кашир* (ад Каспер).

12. Па ранейшым месцы жыхарства. Носьбіты такіх мянушак – жанчыны, якія пасля замужжа пераехалі ў вёску з іншых мясцін: *Баркоўка* (родам з вёскі Боркі), *Схаполка* (з вёскі Сухопаль), *Дубінава* (з вёскі Дубіны).

13. Мянушкі, утвораныя ад асабовых імёнаў, прозвішчаў: а) ад прозвішчаў: *Баранчык* (ад Баран), *Гаўрык* (ад Гаўра), *Кюня* (ад Янюк), *Мазаліха* (ад Мазоль), *Мартын* (ад Мартысевіч), *Попік* (ад Папко); б) мужчынскія мянушкі, утвораныя ад асабовых імёнаў мужчын: *Вася* (ад Вася), *Грышманоў* (ад Грыша), *Кастэнік, Кастэка* (ад Косця), *Мішонка, Мэхма* (ад Міша), *Пэнта, Пэтрык* (ад Пеця), *Сашуль, Шурэня* (ад Саша), *Янакавы* (ад Іван). Этымалогія такіх мянушак, як *Батэль, Ванцікі, Габраліха, Гоевы, Зундаль, Казусь, Кеша, Салёнкі*, засталася намi не раскрытай.

Такім чынам, мянушкі з'яўляюцца яркімі моўнымі адзінкамі. Іх унутраная форма прадвызначае выразны эмацыйны план. На нашу думку, генетычна амаль кожнай мянушцы характэрна ўказанне на тую ці іншую эмоцыю. Калі мянушка выступае матываванай, то і яе эмацыйны пачатак з'яўляецца адчувальным. Са стратай матывацыі эмацыянальны план мянушкі таксама губляецца. Выкарыстоўваючыся ў якасці агульнаўжывальных на тэрыторыі аднаго або некалькіх населеных пунктаў, мянушка з цягам часу становіцца ўсё менш эмацыйна пазначанай.

А. Яковчук (Брест, Беларусь)

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РАССКАЗА «ЖИЛА-БЫЛА СЕМУЖКА» Ф.А. АБРАМОВА

В одном из последних интервью Ф.А. Абрамов с сожалением сказал: «Половина моей жизни отдана повестям и рассказам, которые писались и в одно время с романами, и уже после них. Но критики нередко смотрят на них как на нечто второстепенное» [1, 156]. На самом деле, литературоведы, как правило, объектом исследования выбирают знаменитую тетралогию как репрезентативный абрамовский текст. Между тем малая проза представляет собой значительную часть творчества этого прозаика. В ней сложно взаимодействуют разнообразные жанрово-стилевые традиции, одна из которых – сказочно-фольклорная. Именно эта традиция обусловила своеобразие рассказа «Жила-была семужка», о чем свидетельствует уже заголовочно-финальный комплекс.

При первой публикации в журнале «Звезда» (1962, № 4) рассказ имел подзаголовок «Северная быль», затем жанровые рубрики менялись: «Северная сказка», «История одной жизни». Авторские номинации «быль», «сказка», «история» весьма специфично актуализируют поэтику «звучащего искусства слова». Так, «быль» и «сказка» составляют оксюморонное сочетание с точки зрения фольклорной системы, поскольку этими понятиями разграничиваются сказочная и несказочная проза. Номинация «история» не имеет строгой фольклорной мотивации, но очевиден ее подчеркнутый эпический характер, который обусловил особый стиль повествования в данном произведении. Попытаемся определить функциональность фольклорных приемов в авторском тексте, поскольку перед нами если и сказка, то сказка особая – литературная.

«Жила-была...» – это традиционный сказочный зачин, т.н. начальная формула. Уменьшительно-ласкательное имя главной героини – часто встречающийся в сказках прием (например, лисичка, петушок, колобок и т.д.). Как видим, внешние «атрибуты» жанра соблюдены, более того, угадывается и фольклорно-сказочный «прототип» – животный эпос.

Основная тема рассказа – история жизни, полной надежд, стремлений, чаяний, ошибок и их преодоления, семужки Красавки. Образ этой героини антропоморфичен, как и образы животных в фольклорных сказках. При этом Красавка предельно индивидуализирована автором. Ее характер меняется под воздействием обстоятельств и влиянием других персонажей, встречающихся ей на протяжении жизни. Сначала она добра, наивна и любознательна. Красавка молода, и ей присущи стремления и максимализм юности, поступки семужки напоминают поведение любой юной девушки: «Красавка лишилась сна и покоя. Она постоянно

прислушивалась ко всем звукам и всплескам, выплывала на плес и часто, хотя и украдкой, смотрелась в блестящие камешки – очень уж ей хотелось быть посOLIDнее да покрасивее» [2]. Рыбка мечтает о красивой, яркой чешуе, сильном теле, чтобы не бояться щук, и о легендарном, кажущемся ей сказочном море. Она доверчиво подплывает к большой незнакомой рыбе, уверенная, что дальнейшее родство оберегает ее от нападения и служит залогом начала дружбы. Жизнь в тихой заводи Быстринке дает возможность вести столь беззаботную жизнь.

Сказкам о животных, как правило, свойственна несложная композиция: они обычно одномотивны, действие характеризуется нарастающим напряжением, но основывается на повторении ситуации с изменением какой-либо тематической подробности. Центральным мотивом, структурирующим повествование в рассказе Абрамова, является мотив путешествия, характерный и для животного эпоса. От спокойно-неспешной жизни в Быстринке Красавка, впечатленная величественной красотой Семги, зачарованная рассказами о Море, отправляется в далекое трудное путешествие.

Образ моря играет в повествовании важную идейно-эстетическую роль. Путь к морю далеко не так легок и захватывающ, как прежде казалось героине. Измученная, покинутая своей проводницей, она все же из последних сил рвется к долгожданному месту. Каково же ее разочарование при виде реального моря и жизни семг: «Темно, мрачно. Наверху качаются громадные белые льдины... И это море, море, о котором она так мечтала! Нет, не таким она представляла себе море...» [2].

Когда судьба бросает Красавку в жестокий, полный опасностей мир, ее ценности и поведение меняются, подчиняясь суровому закону «выживает сильнейший». Автор специально акцентирует момент ее духовного изменения, указывая на трансформацию поведения: «Красавка, не помня себя, бросилась на рыбку... А потом она заглатывала эту рыбку и плакала. Плакала оттого, что она оказалась такой же хищницей, как все остальные семги. Но теперь она знала, что не умрет» [2]. Жизнь в море меняет Красавку, она становится ненасытной и беспощадной. Теперь когда-то кроткая семужка руководствуется принципом «Море – это вот что: либо ты съешь, либо тебя съедят. Море любит сильных» [2].

В структуре абрамовского рассказа, в раскрытии характера главной героини ключевую роль играет вставной элемент – легендарное предание о Великом Лохе. (Такой способ структурирования, допускающий соединение разных сюжетов в одном повествовании, как правило, не характерен для фольклорной сказки о животных).

В художественном повествовании легендарный Лох позиционируется как генеалогический герой. Именно его пример

вдохновляет семг каждый год совершать смертельно опасный путь на родину, где они должны завершить свой жизненный цикл. Рассказ о великом Лохе вдохновляет Семужку, она надеется, что ее красота и сила не останутся незамеченными героем, поэтому отвергает других претендентов на брачные игры.

В фольклорной сказке мир животных воспринимается как иносказательное изображение человеческого. И в рассказе Ф. Абрамова жители реки и моря составляют общество, которому присущи схожие с человеческим потребности и проблемы. Однако в целом эти миры противопоставлены, на что недвусмысленно указывает финал произведения. Аллегоричность художественного мира абрамовского рассказа имеет скрытую конфликтность, которая завершается неожиданным трагическим исходом. Пребывая в неясном томлении, подчиняясь зову инстинктов, заложенных в ней поколениями, отринув гордыню, тщеславие, проникаясь высшей жизненной целью – продолжением рода, Красавка на пике своей красоты – физической и духовной – погибает от рук человека.

Финальный фрагмент по стилю, динамике, этическому и эстетическому наполнению остро контрастен предшествующему повествованию. Это неожиданная развязка, которая противопоставила понятия «жизнь и смерть», выступающие как центральные категории концептуального поля произведения. Оба эти понятия подчинены природному порядку, дающему и отнимающему жизнь. Но является ли человек продолжателем этой закономерной цепи? Имеет ли он право уничтожить сильную рыбу, готовую принести в мир новую жизнь? Автор не дает прямого ответа, обрывает повествование неожиданно, побуждая каждого читателя к рефлексии.

Особенности поэтики фольклорной сказки о животных: специфический состав действующих лиц, антропоморфизм, жизненная основа конфликтов, облегченная композиция, суженный набор изобразительно-выразительных средств, широкое использование глагольных форм в повествовании и создании образов персонажей, доминирование диалога, малоэпизодность, динамичность действия, кумулятивность – практически все реализованы в структуре названного рассказа Ф. Абрамова, но в индивидуально-авторской интерпретации.

Литература:

1. Зайцев, В.А. История русской литературы второй половины XX века: учебник / В.А. Зайцев, А.П. Герасименко. – М. : Высш. шк., 2004. – 455 с.
2. Абрамов, Ф.А. Жила-была семужка / Ф.А. Абрамов // Электронная библиотека [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://bookz.ru/authors/abramov-fedor/jila-bil_835.html

В. Янусік (Беларусь, Брэст)

МІКРАТАПОНІМЫ ПАБУЖЖА, МАТЫВАВАННЯ НАЗВАМІ ЎЗВЫШАНЫХ МЕСЦАЎ

Назвы малых гаграфічных аб'ектаў – мікратапонімы – не зафіксаваны на картах, а таму вядомыя невялікай колькасці людзей. Але іх значна больш, чым, напрыклад, айконімаў, і яны нясуць багатую інфармацыю пра жывёльны і раслінны свет краю, гісторыю яго засялення, пра гаспадарчую дзейнасць нашых продкаў.

Пад Пабужжам разумеецца тэрыторыя, якая ўключае Брэсцкі, Жабінкаўскі, Камянецкі, Кобрынскі, Маларыцкі раёны Брэсцкай вобласці. Мікратапанімія Пабужжа адлюстроўвае розныя праявы жыцця насельніцтва данай мясцовасці, яго заняткі, вызначае асаблівасці рэльефу тэрыторыі, тыпаў паселішчаў, што функцыянавалі ў пэўныя храналагічныя перыяды, указвае на ранейшых уладальнікаў былых маёнткаў, хутароў і г.д.

Утваральнымі асновамі для мікратапонімаў, утвораных ад назваў рэльефу, паслужылі словы, якія абазначаюць назвы ўзвышшаў, узвышаных месцаў, балот, нізкіх месцаў, нізін, раўнін, ям, упадзін, якасці і ўласцівасці глебы. Такія найменні складаюць 24,5% ад усіх адапелятыўных мікратапонімаў.

Вялікая група мікратапонімаў утворана ад апелятываў, якія абазначаюць узвышшы і узвышаныя месцы: *барабан, бугор, бугрына, вал, верх (вэрх), востраў (оспгров, вістрово, вустров), выршок, высна, гара (гора, гура), гарбаха, горка (гурка), горб, горінэ места, града (гряда), градка (грядка, грядочка), груд, грудок, грэбень, кемпа, курган (кірган), куна, купына, нагорак (нагурок), нагурочак, сконэць, строма (стромэц), узгорак (згорак, взгірок).*

узгорак ‘узвышша, узгорак’: *Велікі ўзгорак* узв. (Велікарыта Мал.), *Дыдок згорак* п. (Хоцінава Кам.), *Згурак* узв. (Агароднікі Кам.), *Кувалів згірок* узв. (Страдзечы Брэсц.), *Узгоркэ* часткал. (Дзівін Кобр.);

груд ‘узгорак, высокае месца’: *Бэрозавы груд* узв. (Дамачава Брэсц.), *Білыі груд* (Падлесе Брэоц.), *Вылыкі грудкі* луг (Знаменка Брэсц.), *Высокій грудок* с. (Церабунь Брэсц.), *Груд* луг (Верхалесе Кобр.), *Грудкы* п. (Дзямідаўшчына Кобр.), *Груда* п. (Крыўляны Жаб.), *Грудовое сіно* луг, с. (Макавішчы Кам.), *Грудыця* п. (Гарэлкі Жаб.);

гора (гара, гура) ‘узвышша, узгорак, што ўзнімаецца над мясцовасцю’: *Белугуры* г. (Вялічкавічы Кам.), *Вакулына гора* ўзв. (Чэрск Брэсц.), *Боровыська гара* г. (Бародзічы Кобр.), *Бабыцька гура* ўзв. (Ліпна Кам.), *Возле горы* п., луг (Падлесе Радв. Брэсц.), *Волчья гора* ўзв.

(Забалоцце Мал.), *Воронова гора* ўзв. (Навасады Брэсц.), *Грабовська гора м.* (Камянюкі Кам.), *Грэчэскі горы* ўзв. (Орхава Брэсц.);

верх (*вэрх, ввэрх*) ‘сенажаць на высокім месцы’: *Болото вэрх* с. (Рагозна Жаб.), *Ввэрх* с. (Брадзяцін Мал), *Вырхі* с. (Расна Кам.), *Вырхово* м. (Падлессе Брэсц.), *Вырхы* частка л. (Замшаны Мал), *Выршкі* п. (Ліпна Кам.);

курган ‘узвышша ці старажытнае месца пахавання’: *Кірган* л. (Чэрск Брэсц.), *Кірган* узв. (Катэра Кам), *Кірганы* ўр. (Алешкавічы Кам.), *Курган* узг. (Ленінскі Жаб), *Курганы* п. (М. Шчытнікі Брэсц.);

востраў (*астравыіу вустров, острувок*) ‘узвышша, узгорак’: *Астравы* л. (Дзівін Кобр.), *Вылыкій востраў* в-ў на б. (Высокае Мал.), *Вістрово* п. (Хаціслаў Мал.), *Высокій острувок* с. (Вялічкавічы Кобр.), *Острувок* в-ў на б. (Навалессе Мал.), *Островськэ* с. (Мелянькова Кобр.), *Островына* с. (Добрае Кобр.), *Остроўкы* п. (Федзькавічы Жаб.), *Острувок* узв. (Камароўка Брэсц.).

У адзінкавых выпадках у якасці ўтваральных асноў мікратапонімаў гэтага рэгіёну выкарыстоўваюцца такія назвы рыльефу, як: **грэбень** ‘прадаўгаватае ўзвышша, грыўка’: *За грэбнем* п. (Вялічкавічы Кобр.); **барабан** ‘сенажаць на высокім месцы’: *Барабан* с. (Церабунь Брэсц.); **горб, гарбата** ‘круглы ўзгорак у выглядзе гарба’: *Горб* узв. (Каленкавічы Кам.), *Гарбата* гарыст. мясц. (Хаціслаў Мал.); **бугрына** ‘ўзгорак’: *Бугрына* ўзг. (Камянюкі Кам.); **вал** ‘узвышанае месца’: *Вал* узв. (Мухавец Брэсц.); **кемна** ‘пясчаны востраў’: *Кемна* V луг (Тумін Кам.), п. (Казловічы Брэсц.); **скопэць** ‘узвышша’: *Скопэць* л. ЧУНУ чкі Кам.), *Скопцы* л. (Камянюкі Кам.), *Скопці* ўзв. (Радасць Кам.); **строма** ‘ўзвышша, града’: *Строма* ўзв. (Орля Брэсц.), *Стромэц* с. (Вужыкі Кам.).

Як відаць з прыкладаў, гэта назвы ўрочышчаў, што знаходзяцца на ўзвышаным месцы або на ўзгорку. Такім чынам, усе гэтыя мікратапонімы маюць канкрэтную прывязку да тапаграфічнай прыкметы аб’екта, заключаюць у сабе яго рэальную характарыстыку.

Мікратапонімаў, утвораных ад апелятываў, што абазначаюць роўныя месцы, якія нічым не адрозніваюцца ад акаляючага асяроддзя, мала. У якасці іх лексічных асноў выступаюць апелятывы *галэ, галя, гладка* ‘голае месца, чыстае, не парослае лесам’, *рувнына, ровно* ‘роўнае месца’: *Галэ* м. (Шчэглікі Жаб.), *Гатэ полэ* п. (Дубіца Брэсц.), *Рувнына* уч. з. (Прылукі Брэсц.), *Ровно* б. (Ратайчыцы Кам.).

Літаратура

1. Беларуская анамастыка: зб. артыкулаў / НАН Беларусі, Інстытут мовазнаўства імя Я. Коласа; рэд. В. П. Лемцюгова. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 173 с.

2. Беларуская анамастыка: зб. артыкулаў / НАН Беларусі, Інстытут мовазнаўства імя Я. Коласа; рэд. М. В. Бірыла, В. П. Лемцюгова. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – 447 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Агапова А. Элементы сказа в автобиографической повести П.П. Бажова «Зеленая кобылка».....	3
Анисовец Д. Жанрово-стилевые черты литературы абсурда в XX веке.....	7
Атаев А., Рахимов Р. Вторичная номинация профессиональной лексики.....	10
Бараноўскі А. Спецыфіка рэалізацыі вітальных матываў у версэтах А. Разанава.....	12
Барычэўская І. Характарыстычныя онімы ў рамане Г. Марчука «Без ангелаў».....	15
Билотас Т. Концепт «музыка» в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого».....	18
Борщевская Н. Синтез принципов реализма и модернизма в творчестве Л.Н. Андреева.....	22
Борщевская Н. Ключевые слова в духовно-философской лирике Ф.И. Тютчева.....	24
Брылев В. Торговые марки мясных продуктов в русском и английском языках.....	26
Ванг Син. Семантическое поле любви в китайском языке (на материале романа Цао Сюэциня «Сон в красном тереме»).....	28
Ваўранюк Н. Фразеалагізмы ў творах дзяцей.....	30
Вашчула Ю. Каларонімы ў моўным кантэксте: лінгвакультуралагічны змест.....	32
Вильховая О. Функционально-семантическая нагрузка эпитетов в поэзии Ф.И. Тютчева.....	33
Волковыцкая Ю. Графодеривация в современной русской коммуникации.....	35
Гавришук П. Трактовка эпохи Ивана Грозного в историческом романе «Князь Серебряный» А.К. Толстого.....	38
Галавейка В. Вобразы дзікарослых раслін у фальклорнай мадэлі свету беларусаў.....	40
Гоголюк Н. Передача экспрессивности при переводе с русского на белорусский язык (на материале стихотворения М. Цветаевой «Моим стихам...».).....	43
Головий М. Эпитеты и сравнения в любовной лирике Овидия как средство создания художественного образа.....	45
Голубева Н. Юмористические рассказы А.П. Чехова в переводе К. Крапивы.....	47
Гольнева Е. Тематика самиздатовского альманаха «КЭПНОС» (Смоленск, 1989 год).....	50

Гостило Т. В Польшу через Беларусь (о белорусских страницах эмиграции Д. Мережковского и З. Гиппиус).....	54
Гудень О. Эпитет как средство художественной дескрипции в языке русской прозы начала XX в.: генетическая характеристика.....	57
Гулидова Е. Цикл «Богояр» Ю. Нагибина: тематико-проблемный комплекс.....	60
Гуль Н. Герменеўтычная драматургія С. Кавалёва.....	63
Гурьева Н. Автор и герой в романе «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова.....	66
Дениченко И. Функциональный аспект личных имен в поэзии А.Т. Твардовского (на материале довоенных стихотворений).....	68
Джейгало Н. Заглавие как средство образности в рассказах А.П. Чехова.....	73
Дзьяйка І. Асаблівасці вывучэння сінтаксічных адзінак на ўроках беларускай мовы ў пачатковых класах.....	75
Дзям’яненка І. Сродкі колераабзначэння ў апавяданнях М. Стральцова.....	78
Доманова Н. Проблема возвращения к истокам в «другой прозе».....	81
Дубоўская Т. Творчая індывідуальнасць Зміцера Вішнёва: паэт эксперыменту.....	82
Евдошенко М. Функциональная роль оксюморона в психологической повести А. Браво «Имя ценю – свято».....	84
Зайцева М. Библейские мотивы и образы в прозе И. Бунина.....	87
Захарцова В. Образ времени в рассказах Натальи Толстой.....	89
Зданоўская С. Жанрава-стылявыя асаблівасці мастацкай спадчыны М. Багдановіча.....	94
Иванашко Н. Деривационный потенциал аффиксации в представлении семантики.....	97
Иваницкая Т. Актуальность образа волка для литературы: архетип или устойчивая метафора?.....	100
Казлавец М. Гісторыя і сучаснасць у прозе В. Быкава канца XX – пачатку XXI стагоддзяў.....	103
Каранеўская А. Нацыянальнае і сацыяльнае ў загалоўках беларускага апавядання 20-х гадоў XX стагоддзя.....	106
Карпович С. Специфика языкового воплощения образа персонажа в реалистических и романтических текстах А.М. Горького.....	108
Коваленко Е. Дискурсивный подход к тексту.....	111
Корнеенко А. Проблема интерпретации образа Воланда в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».....	113
Коршун А. «Блакадная кніга» А. Адамовіча і Д. Граніна: жанрава-стылёвыя асаблівасці твора.....	116

Костюшко Р. Проблемы межславянского поэтического перевода: Иван Франко и Анна Ахматова.....	120
Краўцова Т. Уласныя імёны ў кантэксте рамана Зінаіды Дудзюк «Велясіты».....	123
Кукашук П. Специфика тематики, персонажной системы в рассказах Марины Вишневецкой.....	126
Лавицкий А. Новостной дискурс витебских СМИ: функциональные особенности.....	129
Ларионова Е. Выражение категории определенности / неопределенности в пьесе А.П. Чехова «Три сестры» и ее переводах на английский и польский языки.....	133
Лаўрыновіч І. Уклад Святланы Алексіевіч у распрацоўку дакументальна-мастацкага жанру.....	135
Лебедевич А. Тексты советской культуры в поэзии И. Иртеньева.....	138
Лейко И. Некоторые аспекты языковой личности современного старшеклассника.....	143
Лепешко М. Марина Цветаева в Москве. Путь к гибели.....	146
Лесік І. Хрысціянскія матывы ў паэзіі Р. Барадуліна на сучасным этапе.....	148
Ломовская О. Метафора как средство создания идиостиля Казимежа Пшерва-Тетмайера.....	150
Лыбка В. Творы Зоські Верас у пачатковай школе.....	152
Лындова Ю. Рассказы О.А. Ждана: типология героя.....	154
Ляшук Т. Канцэпт <i>камень</i> : лінгвакультуралагічны змест.....	156
Максімчык А. Праблематыка і адметнасць жанравай формы рамана “Неруш” В. Казько.....	157
Мальцава Д. Арганізацыя прасторы ў гарадскім паэтычным тэксте А. Глобуса, Л. Данько- Майсюка, Л. Рублеўскай.....	159
Маляр Ю. Особенности преподавания русской словесности (на примере Германии).....	162
Минакова А. Миниатюра в русской культуре и ее литературные аналогии (на примере творчества В.В. Розанова).....	166
Минералов Г. Ломоносов – автор вольных переводов Лафонтена.....	170
Михалюк М. Фольклорные традиции в творчестве Н.В. Гоголя.....	173
Михасюк Ю. Проблемы времени и места в философском романе Ю. Трифонова «Время и место».....	175
Невмывако Ю. К вопросу об уникальных морфемах в современном русском языке.....	178
Октысюк В. Творчество Олега Раина в контексте современной литературы для подростков.....	181
Омельянец О. Традиции и новаторство в тематико-проблемном поле	

малой прозы Ю. Трифонова.....	184
Онищук Е. Имена родства в поэзии А. Ахматовой.....	187
Остапчук О. Женские классические типы в аспекте этико-христианской традиции в творчестве русских писателей XIX века.....	191
Паднюк В. Фразеологизмы со структурой сравнения в русском и белорусском языках.....	193
Панкратова М. «Катерина – кто она?»: этико-христианские традиции в творчестве Л.Н. Толстого.....	196
Папко С. Мастацкае асэнсаванне вобраза Еўфрасінні Полацкай у сучаснай беларускай літаратуры.....	199
Пархац Г. Тэма гістарычнага мінулага ў аўтабіяграфічнай аповесці У. Караткевіча «У снягах драмае вясна».....	202
Пракапук Н. Моўна-выяўленчыя сродкі твораў аб прыродзе ў падручніках па літаратурным чытанні.....	204
Пристапа Н. К вопросу о статусе категории модальности в современной лингвистике.....	206
Пристапа Н. О функционально-семантическом подходе к изучению модальности.....	210
Просяник Д. Формы и функции аллюзий на роман «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского в романе Б. Акунина «Ф.М.».....	212
Рачинская В. Образ историко-культурной почвы в повестях о Паке Р. Киплинга.....	218
Рогалевич О. Катастрофізм С.І. Віткевіча (на прикладі драмы «Szewcy»).....	221
Рубис А. Элементы готической эстетики в русской литературе XIX века... ..	224
Рудич М. Особенности поэтики сказовых форм в творчестве В.М. Шукшина и В.И. Белова.....	226
Сакса В. Метафора в повести «Котлован» А. Платонова (особенности перевода на шведский язык).....	229
Самсонова А. Синтез жанров во «Фрегате «Паллада» И.А. Гончарова.....	231
Семисюк Т. Архаїзми та історизми у поемі А. Міцкевіча «Пан Тадеуш».....	235
Сердюкова Е. Проблема самоидентификации в поэзии Константина Михеева.....	238
Сердюкова О. Роль театра в судьбе произведений А. Чехова.....	240
Сидорук Т. Вірш Віславы Шымборскай “Sto rosiech”: художньо-філософський зміст і поетика.....	244
Скидан Ю. Композиция сюжета рассказов сборника «Разбиватель сердец» М. Веллера.....	246
Стемпка М. «Преступление и наказание» по Петру Думале: о своеобразии прочтения романа Ф. Достоевского.....	250

Стригина Н. «Пушкинский миф» в интерпретации Т. Толстой (по рассказу «Сюжет»).....	254
Суліма Г. “Жыць... як чазенія”: праблема сэнсу жыцця ў аповесці У. Караткевіча “Чазенія”.....	255
Тлучкевич О. Байроно-украинские переводы Леси Украинки.....	260
Трапачка А. Прыказкі як крыніца народнай мудрасці.....	263
Убоженко Е. «Белазар» – русско-белорусский и белорусско-русский электронный словарь-переводчик.....	265
Угляніца А. Методыка і тэхналогія працы па вывучэнні граматычных катэгорый і формаў прыметніка ў пачатковых класах.....	268
Феоктистова В. Жанр литературной сказки в творчестве Эдит Несбит.....	272
Фоминых Т. Мифонимы-феминнотивы в историко-семасиологическом, этнокультурном и функциональном аспектах.....	275
Хан Эмилия. Образ сиротства в прозе русских писателей 40–50-х годов XX века (В. Катаев, В. Панова, В. Богомолов).....	278
Ханмырадов Х. Образ лирического героя в «Моабитской тетради» Мусы Джалиля.....	283
Хвистек Л. Эволюция жанра «хождение» в древнерусской литературе XII–XV веков.....	285
Хумиев Б. Концепт «человек» в поэзии Э. Межелайтиса.....	289
Чабурко О. Образ современника в автобиографической повести В.Г. Короленко «История моего современника».....	292
Чепонас Ю. Проблема языкового кода в теоретической лингвистике.....	294
Чупик А. «Идиот» Ф.М. Достоевского и «Замок» Ф. Кафки: проблема героя в контексте эпохи.....	297
Шилкова Е. Метафоры перцепции в художественном пространстве романа Г.Г. Маркеса «Любовь во время чумы» и повести А. Куприна «Гранатовый браслет».....	301
Шкамплетава І. Лірыка Язэпа Пушчы пачатку 20-х гадоў XX ст. у кантэксте тагачаснай літаратуры.....	303
Шпак А. Сюжетно-композиционные особенности сборника новелл И.А. Бунина.....	307
Шубич В. Художественные особенности раннего творчества Анны Ахматовой (на примере Сборника «Вечер»).....	309
Шукайлова А. Использование слов-символов заяц и волк в художественных текстах (на материале Национального корпуса русского языка).....	313
Шурхай Т. Тема послевоенной и современной судьбы фронтовиков в творчестве В. Астафьева.....	316

Шчэрба І. Мянускі як вербальныя сродкі выражэння эмоцый у гаворках Пружаншчыны.....	319
Яковчук А. Жанрово-стилевое своеобразие рассказа «Жила-была семужка» Ф.А. Абрамова.....	322
Янусік В. Мікратапонімы Пабужжа, матываваныя назвамі ўзвышаных месцаў.....	325

Научное издание

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник научных трудов молодых ученых-филологов
Ответственный за выпуск Т.В. Сенькевич
Компьютерная верстка А.Д. Строк
Компьютерный дизайн обложки А.О. Сенькевич

Издательство:

Издатель учреждение образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина».
ЛИ № 02330/277 от 08.04.2009.
224016, Брест, ул. Мицкевича, 28.
Заказ № 393.
тел. 8(0162)21-63-92
[www.brsu.by/ page/filologiya](http://www.brsu.by/page/filologiya)
Рег. № 19 от 15.07.2011

ISBN 978-985-473-728-7

