Н. Н. Бичан

Основные переводческие трансформации при переводе сложных существительных с первым компонентом числительным

Развитие канона публицистического стиля обусловило интерес к употребляемым в нем лексическим единицам со стороны лингвистов. Обращение к переводу лексики публицистического стиля — особенно актуально в настоящее время, когда профессиональное сотрудничество в сфере массовых коммуникаций становится все более всеобъемлющим. При переводе от переводчика требуются хорошие знания не только языков, но и особенностей функционального стиля исходного текста, а также глубокие знания культурного контекста и ситуации, описанной в исходном тексте, т. е. глубокие экстралингвистические знания, которые помогут переводчику без труда найти адекватный эквивалент. «С другой стороны, применение указанных выше переводческих приемов требует от переводчика «чувства меры», так как злоупотребление разного рода заменами в процессе перевода может привести к смысловому или стилистическому искажению подлинника» [1, с. 12].

Объектом нашего исследования являются сложносоставные существительные немецкого языка с первым компонентом, выраженным именем числительным, и их русскоязычные эквиваленты, полученные методом сплошной выборки из большого немецко-русского словаря, базы параллельных публицистических текстов, заимствованные из газет и журналов, а также онлайн-источников.

Так как реципиенты газетно-журнального текста — это широкие массы населения, то конечной целью переводчика является наиболее точная структурно-семантическая передача лексической единицы исходного языка средствами переводного языка. Посредством трансформаций переводчик может передать такие лексические единицы исходного языка, которые служат для обозначения понятий, отсутствующих в переводном языке и относящихся к культурным элементам, характерным для исходного языка, но не имеющим эквивалентов в переводном языке [2, с. 71—80].

Целью исследования является выделение основных закономерностей перевода сложных существительных немецкого языка с первым компонентом, выраженным именем числительным, употребляемых в публицистическом функциональном стиле.

Для достижения поставленной цели решались *следующие задачи*: выявление и анализ основных переводческих трансформаций, возникающих при переводе сложносоставных существительных с первым компонентом, выраженным именем числительным.

С опорой на результаты, полученные при исследовании сложных существительных немецкого языка с первым компонентом числительным и их русскоязычных аналогов, была составлена следующая классификация переводческих трансформаций:

1. Опущение единицы как таковой: по словам Л. С. Бархударова, при переводе опущению чаще всего подвергаются слова, являющиеся семантически избыточными, то есть выражающие значения, которые могут быть извлечены из текста и без их помощи, напр.: *In Dock 2 schwimmt bereits* «*Disney Dream*», *damit die Maschinen mit* ***Null-Schub-Propeller*** *Probe laufen können*. *— В доке-2 уже спущен на воду* «*Disney Dream*», *для тестирования машины*. При исследовании сложных существительных немецкого языка с первым компонентом числительным, мы не выявили примеров опущения лексических единиц для соответствий-слов, что объясняется, на наш взгляд, их специфической семантикой: научно-техническая лексика выражает значение, которое не может быть извлечено из контекста.

2. Адекватная замена: точное воссоздание как содержания, так и формы единицы оригинала средствами переводного языка, напр.: *Marc Frohn und Mario Rojas Toledo waren von einem Chilenen beauftragt worden*, *ein* ***Einfamilienhaus*** *zu entwerfen*. *— Марк Фрон и Марио Рохас Толедо строили по заказу одного чилийца* ***дом на одну семью***.

3. Грамматическая трансформация:

3.1. Нормативная грамматическая трансформация: изменение грамматической формы лексической единицы исходного текста, которое обусловлено системой переводного языка, т.е. языковой нормой, напр.: *Die breite Mehrheit der Bevölkerung im Osten*, *die den schnellen Beitritt herbeisehnte und auch den* ***Eins-zu-eins-Umtausch*** *der Mark wünschte*, *verlor beinahe über Nacht ihre Existenzsicherheit*, *ihre Jobs*, *musste umlernen und sich einstellen auf komplett neue Lebensverhältnisse*. *— Большинство населения на Востоке*, *мечтавшее о быстром присоединении и* ***об обмене марки по курсу*** «***один к одному***», *почти за ночь потеряло свои источники существования*, *работу*, *должно было переучиваться и переходить на совершенно новые отношения*.

Данный способ трансформации отсутствовал для соответствий-слов: слова-соответствия — это не только сложносоставные эквиваленты в русском языке, но и семантически неделимые лексические единицы, которые выполняют те же нормативно-стилистические функции, что и лексические единицы исходного текста.

3.2. Узуальная грамматическая трансформация: изменение грамматической формы, обусловленное особенностями функционирования лексической единицы в конкретном функциональном стиле, напр.: ***Die Zwei-Grad-Marke*** *wird inzwischen von mehr als 100 Staaten angestrebt*, *bei ihrem Gipfel im italienischen L'Aquila schlossen sich auch die Staats- und Regierungschefs*

der G8-Nationen diesem Ziel an. — Не допустить ***повышения температуры более чем на 2 градуса*** *стало целью более 100 государств, на саммите «Группы восьми» в итальянском городе Аквила к ней присоединились и лидеры этих стран.*

3.3. Контекстуальная грамматическая трансформация: здесь речь идет об изменении грамматической формы, обусловленном благозвучием и предпочтениями переводчика, напр.: *Die Zahl der Mutter- und* ***Zweitsprachler****, die Deutsch regelmäßig sprechen, wird auf 128 Millionen geschätzt, einschließlich Minderheiten und Emigranten. — Количество тех, для кого немецкий является родным (****включая билингв****) и кто регулярно говорит на нем, оценивается в 128 млн. человек, в том числе среди меньшинств и эмигрантов.*

4. Лексико-семантическая трансформация:

4.1. Добавление лексического/морфологического элемента/элементов в словарный эквивалент: добавление формально невыраженных семантических компонентов словосочетания в переводном языке, напр.: *Sie lernen Deutsch oftmals als* ***Zweit- oder Drittsprache****. — Они часто изучают немецкий язык* ***как второй или третий по счету****.*

4.2. Опущение лексического элемента/элементов словарного эквивалента (см. опущение лексической единицы), напр.: *Das hat sich im Verlauf der Schuldenkrise als Problem erwiesen, da der Euro-Raum mit seinen 17 souveränen* ***Einzelstaaten*** *im Unterschied zu den USA und Washington nicht über ein fiskales Rettungszentrum verfügt. — Долговой кризис показал всю проблематичность данной ситуации, поскольку еврозона с ее 17-ю суверенными* ***государствами*** *в отличие от США и Вашингтона не имеет спасательного финансового центра.* При переводе существительного «Einzelstaat» опущен лексический компонент «***Einzel***» — «**отдельный**».

5. Синтаксическая реструктуризация: структурное расхождение между синтаксико-структурной схемой предложений исходного и переводного языков, напр.: *Hier werden Büsten und Skulpturen Ägyptens in dem kalten* ***Dreiklang*** *der Moderne aus Stahl, Glas und Beton präsentiert, was ihre Sinnlichkeit aber eher verstärkt. — Здесь выставлены бюсты и скульптуры Древнего Египта в рамках* ***тройного*** *холодного* ***созвучия*** *современности, состоящего из стали, стекла и бетона, что, однако, скорее еще больше подчеркивает их чувственный характер.*

6. Глубинная трансформация: изменение не только лексической единицы и синтаксической структуры, но и перспективы всего высказывания, т. к. общеупотребительный вариант перевода не передаст необходимую в данном контексте семантико-структурную форму, то задача переводчика при передаче лексической единицы, употребленной в переносном значении, — не столько передача содержания, сколько воссоздание авторского

«образа», напр.: *Eines Tages werden Analysen zum* ***Nulltarif*** *in jeder Apotheke angeboten. — Когда-нибудь эти анализы будут предлагать* ***бесплатно*** *в каждой аптеке*.

7. Описательный перевод: перевод лексической единицы в виде развернутого описания, напр.: *Der* ***Zwei-Meter-Mann*** *Florian Henckel von Donnersmarck reckt im Kodak Theatre in Los Angeles seinen langen Arm mit dem Oscar in die Luft. —* ***Двухметрового роста*** *Флориан Хенкель фон Доннерсмарк в Kodak Theatre в Лос-Анжелесе поднимает вверх своего* «*Оскара*».

8. Окказиональный перевод: такая трансформация, когда в результате того, что ни один из словарей не предлагает нам эквивалент, подходящий в данном контексте, переводчику необходимо подобрать, такую лексическую единицу, которая по своей семантической наполненности наиболее точно может передать исходное значение, напр.: *Inflation erreicht* ***Nullpunkt****. —Уровень инфляции достиг* ***нулевой отметки***.

Таким образом, сложным существительным немецкого языка с первым компонентом числительным могут соответствовать в первую очередь слова и словосочетания, при этом данные единицы могут подвергаться при переводе следующим трансформациям: опущение единицы как таковой; адекватная замена; грамматическая трансформация (нормативная, узуальная, контекстуальная); лексико-семантическая трансформация (добавление или опущение лексического/морфологического элемента/элементов в словарный эквивалент); синтаксическая реструктуризация; глубинная трансформация; описательный перевод; окказиональный перевод. Следует отметить, что распределение исследуемых нами лексических единиц — сложносоставных немецких существительных с первым компонентом числительным и их русскоязычных эквивалентов — по типам переводческих трансформаций носило на данном этапе исследования не статистический, а иллюстративный характер: на основании предложенной классификации мы предприняли попытку заполнить таблицу переводческих трансформаций примерами из экспериментальной базы лексических единиц, полученных методом сплошной выборки из публицистических текстов.

Литература

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). — М., 1975.

2. Брандес М. П. Предпереводческий анализ текста. — М., 2001.

Т. Л. Браім

Цэласны («халістычны») падыход у навучанні як спосаб удасканалення выкладання нямецкай і беларускай моў

У сучасным інфармацыйным грамадстве ўсё больш запатрабаваны новы тып чалавека. Згодна сацыяльнаму заказу гэта павінна быць творчая асоба, якая цэласна ўспрымае свет, здольная актыўна ўплываць на працэсы, што адбываюцца ў сацыяльнай і прафесіянальнай сферах. Іншымі словамі, грамадству патрэбна цэласная асоба. Таму што цэласнасць кожнай асобы прыводзіць да цэласнасці ў грамадстве, дазваляе дасягнуць стану спакою, радасці, прыгажосці і дабра. Усё гэта абумоўлівае змяненне мэтаў і сэнсаў адукацыі. Галоўнай мэтай сучаснай адукацыі становіцца не перадача гатовых ведаў, а развіццё здольнасці мыслення, фарміраванне светапогляду.

Але неабходна адзначыць, што ні адзін з вядомых сёння падыходаў да фарміравання зместу школьнай адукацыі, які прымяняецца адасоблена ад другіх, не ў стане забяспечыць станаўленне цэласнай асобы ў працэсе навучання. Менавіта пагэтаму інтэграцыя і цэласнасць становяцца важнымі характарыстыкамі працэсу навучання ў сучаснай школе.

У апошні час асаблівую папулярнасць набываюць інтэграваныя ўрокі. Інтэграваным урокам называецца такі ўрок, падчас якога абазначаная тэма разглядаецца з розных пунктаў погляду, сродкамі некалькіх прадметаў (курсаў). Асноўная мэта такога ўрока — «фарміраванне цэласнага погляду на свет, разумення сутнастных узаемасувязей з'яў і працэсаў» [5]. На інтэграваных уроках вучні не толькі атрымліваюць глыбокія і рознабаковыя веды, выкарыстоўваючы інфармацыю з розных прадметаў, але і вучацца пераносіць веды з адной галіны ў другую. Гэта ў сваю чаргу стымулюе аналітычную дзейнасць вучняў, фарміруе ўменне аналізаваць і параўноўваць складаныя працэсы і з'явы аб'ектыўнай рэчаіснасці.

Варыянты інтэграваных урокаў разнастайныя. Яны могуць адрознівацца як задзейнічанымі прадметамі і іх колькасцю, так і спосабам арганізацыі ўрока і формай яго правядзення. Сярод варыянтаў, якія распрацоўваюцца на аснове гуманітарных дысцыплін, асобае месца, на нашу думку, займаюць інтэграваныя ўрокі «родная мова і замежная мова».

Асноўная мэта навучання мове (любой: роднай ці замежнай) заключаецца ў фарміраванні камунікатыўнай кампетэнцыі. Акрамя таго, вывучэнне моў садзейнічае развіццю інтэлекту, памяці і ўяўлення — аснове творчага патэнцыялу. Менавіта інтэграваныя ўрокі «родная мова і замежная мова» дапамагаюць найбольш плённа ажыццявіць гэтую мэту. Апрача названых намі задач, інтэграваныя ўрокі роднай і замежнай моў даюць настаўніку больш магчымасцей фарміраваць лінгвістычную кампетэнцыю — стыму-

ляваць у вучняў «цікавасць да сістэматычнага вывучэння роднай мовы, замежных моў і лінгвістыкі як навукі» [6, с. 8]. Яны таксама садзейнічаюць павышэнню прэстыжу роднай мовы ў вачах вучняў. Так, знаёмячыся з замежнай мовай і адзначаючы тыя моўныя з'явы, якія з'яўляюцца агульнымі для роднай і для замежнай моў, вучань бачыць «неізаляванасць развіцця роднай мовы, што значна павышае яе прэстыж» [1, с. 8].

Адным з магчымых варыянтаў інтэграваных ўрокаў «родная мова і замежная мова» з'яўляюцца інтэграваныя ўрокі «нямецкая мова і беларуская мова», якім таксама ўласцівы ўсе вышэй пералічаныя вартасці. Але нягледзячы на актуальнасць інтэграваных ўрокаў «нямецкая мова і беларуская мова», распрацоўваюцца яны не вельмі часта. І гэта здзіўляе, таму што ідэя інтэграцыі ў шэрагу выпадкаў прадугледжана праграмай па нямецкай мове. Праграма па нямецкай мове прадугледжвае некаторае адставанне вывучэння граматыкі нямецкай мовы ад вывучэння граматыкі беларускай мовы, што стварае для настаўнікаў нямецкай мовы магчымасць пры тлумачэнні з'яў, агульных для абедзвюх моў, выкарыстоўваць веды вучняў па роднай (беларускай) мове.

Трэба зазначыць, што распрацоўваць інтэграваныя ўрокі «нямецкая мова і беларуская мова» можна не толькі па тых тэмах, якія ўжо вядомы вучням з курса беларускай мовы. Эфектыўнымі інтэграваныя ўрокі «нямецкая мова і беларуская мова» з'яўляюцца і пры вывучэнні найбольш складаных граматычных тэм. Перш за ўсё гэта датычыцца тых граматычных з'яў, якія не супадаюць у беларускай і нямецкай мовах або маюць некаторыя спецыфічныя рысы. У якасці прыкладаў могуць быць названы наступныя тэмы: «Прамы і адваротны парадак слоў», «Безасабовыя сказы», «Сказы з няпэўна-асабовым займеннікам *man*». Асабліва хацелася б звярнуць увагу на апошнюю тэму «Сказы з няпэўна-асабовым займеннікам *man*».

Як у беларускай, так і ў нямецкай мовах двухсастаўны сказ з дзеяслоўным выказнікам даволі распаўсюджаная з'ява. Аднак ў нямецкай мове гэтыя структурныя рысы з'яўляюцца больш абавязковымі. «Так, двухсастаўнае афармленне сказа ў нямецкай мове абавязковае не толькі ў тых выпадках, калі двухсастаўнасць матывавана зместам сказа, але і тады, калі яна супярэчыць зместу» [4, с. 81]. «Фармальная двухсастаўнасць» нямецкага сказа абумоўлівае афармленне як двухсастаўных не толькі асабовых, але і няпэўна-асабовых сказаў (сказаў з няпэўна-асабовым займеннікам *man*) і прыводзіць да таго, што беларускім дзеяслоўным аднасастаўным сказам у нямецкай мове адпавядаюць двухсастаўныя сказы з фармальным дзейнікам («man»): *У нашай краіне шмат працуюць над праблемамі адукацыі. In unserem Land arbeitet man viel an den Problemen der Bildung.*

Гэта адрозненне паміж нямецкай і беларускай мовамі можа выклікаць нямала цяжкасцей пры пабудове нямецкіх няпэўна-асабовых сказаў бела-

рускімі вучнямі. Абапіраючыся на вопыт роднай мовы, вучні будуць хутчэй за ўсё афармляць няпэўна-асабовыя сказы адпаведна іх зместу, без дзейніка. Пазбегнуць інтэрферэнцыі магчыма. Настаўнік павінен свядома накіроўваць і рэгуляваць уплыў роднай мовы. Толькі так ён можа стаць стымулюючым. Ажыццявіць апошняе можна якраз на інтэграваных уроках нямецкай і беларускай моў. І каб паказаць гэта, мы распрацавалі інтэграваны ўрок па тэме «Сказы з няпэўна-асабовым займеннікам *man*».

Тут трэба зрабіць агаворку. Справа ў тым, што тэма «неазначальна-асабовы займеннік *man*» па нямецкай мове разглядаецца ў 4 класе і ўваходзіць у матэрыял для рэцэптыўнага засваення. Таму тэма праходзіцца, як правіла, павярхоўна. Адсюль, як нам бачыцца, і цяжкасці пры пабудове нямецкіх няпэўна-асабовых сказаў беларускімі вучнямі. Пагэтаму мы лічым, што для эфектыўнасці вывучэння тэмы «неазначальна-асабовы займеннік *man*» (і не толькі гэтай) патрэбна кіравацца прынцыпам пераемнасці або прынцыпам перспектыўнасці ў навучанні. Прынцып пераемнасці прадугледжвае апору на раней вывучанае. Перш за ўсё гэта апора на веды вучняў, атрыманыя імі на ўроках роднай (беларускай) мовы. «Прынцып перспектыўнасці заключаецца ў падрыхтоўцы вучняў да засваення таго матэрыялу, які будзе вывучацца пазней» [2, с. 68]. Калі зыходзіць з прынцыпу пераемнасці, то праграму па нямецкай мове патрэбна змяніць так, каб тэма вывучалася або пазней, чым па беларускай мове, або двойчы: у 4 класе могуць падавацца толькі агульныя звесткі (як гэта зараз і адбываецца), а ўжо ў 8 класе тэма павінна разглядацца больш грунтоўна, з дыферэнцыяцыяй значэнняў займенніка «man». А калі ўсё ж такі пакінуць праграму па нямецкай мове ў тым выглядзе, у якім яна сёння існуе, то настаўнікі па нямецкай мове павінны пры тлумачэнні тэмы, па-першае, паказаць вучням два асноўныя значэнні займенніка «man», па-другое, пазнаёміць вучняў з няпэўна-асабовым і абагульнена-асабовым сказамі, якімі і выражаюцца гэтыя два значэнні ў беларускай мове. Мы лічым другі варыянт магчымым, пагэтаму, распрацоўваючы ўрок, мы зыходзілі з прынцыпу пераемнасці.

Падчас увядзення і тлумачэння граматычнай з’явы «няпэўна-асабовы займеннік *man*» мы вылучаем і паказваем вучням два асноўныя значэнні займенніка «man» (уласна няпэўна-асабовае і абагульнена-асабовае), бо ў беларускай мове гэтыя два значэнні выражаюцца рознымі сказамі — няпэўна-асабовым і абагульнена-асабовым. Другая асаблівасць нашага ўрока заключаецца ў пастаянным выкарыстанні пры тлумачэнні тэмы ведаў вучняў па беларускай мове. Так, адзначаючы, што нямецкаму сказу з «man», які мае ўласна няпэўна-асабовае значэнне, у беларускай мове адпавядае такі від аднасастаўнага сказа, як няпэўна-асабовы, а сказу з «man», які мае абагульненае значэнне, − абагульнена-асабовы сказ, настаўнік просіць вучняў успомніць з курса беларускай мовы, якія сказы называюцца няпэўна-

асабовымі і абагульнена-асабовымі. Акрамя гэтага, вучні спрабуюць самастойна, абапіраючыся на вопыт роднай мовы, перакладаць сказы з няпэўна-асабовым займеннікам «man». Такі метад выкладання граматычнага матэрыялу дазваляе развіць у вучняў здольнасць параўноўваць і супастаўляць моўныя з'явы.

Яшчэ адным станоўчым момантам нашага ўрока з'яўляецца праца з прыказкамі. Прыказкі з'яўляюцца не толькі добрым матэрыялам пры вывучэнні няпэўна-асабовага займенніка «man», але і як здабытак вуснай народнай творчасці яны дазваляюць вучням дакрануцца да культуры краіны вывучаемай мовы і лепш пазнаць культуру роднай краіны. «Яны пераконваюць вучняў у тым, што розным народам могуць быць уласцівы адны і тыя ж думкі і імкненні, служаць іх маральнаму выхаванню» [3]. Акрамя таго, праца з прыказкамі дапамагае развіваць назіральнасць вучняў, моўную і кантэкстуальную здагадку. Нарэшце, «знаёмства з прыказкамі выклікае ў школьнікаў станоўчыя эмоцыі, што істотна ўплывае на матывацыю выкарыстання нямецкай мовы як сродку міжкультурнай камунікацыі» [3].

Хатняе заданне таксама з'яўляецца нетрадыцыйным. Вучні пішуць міні-сачыненне, дзе павіны растлумачыць сэнс прыказкі, якая ім найбольш спадабалася. Такое заданне развівае ў вучняў здольнасць мыслення і творчыя навыкі.

Такім чынам, мы бачым, што распрацаваны намі ўрок цалкам адпавядае патрабаванням сучаснай адукацыі, галоўная мэта якой — фарміраванне цэласнай асобы, якая валодае ведамі, агульнай культурай, уменнямі самастойна мысліць, творча падыходзіць да выканання пастаўленых задач.

Літаратура

1. Выхота В. А. Нямецка-беларускія моўныя паралелі. Мінск, 1999. (Энцыклапедыкс).

2. Методыка выкладання беларускай мовы: вучэб. дапам. для студэнтаў філал. спецыяльнасцей устаноў, якія забяспечваюць атрыманне выш. адукацыі / М. Г. Яленскі [і інш.]; пад рэд. М. Г. Яленскага. — Мінск: Адукацыя і выхаванне, 2007.

3. Лавриненко Л. В. 100 пословиц по немецкому языку // Фестиваль педагогических идей «Открытый урок». 2004—2005 учебный год. — [Электронны рэсурс] Рэжым доступу: http://festival.1september.ru/articles/210256/ — сайт ИД «Первое сентября». — Дата доступу: 15.04.2011.

4. Методика обучения немецкому языку в средней школе / В. А. Бухбиндер, Т. А. Гринюк, М. В. Ерешко и др. — Киев, 1984.

5. Рябова Е. А. Интегрированный урок русского и английского языков и литературы // Фестиваль педагогических идей «Открытый урок». 2003—2004 учебный год. — [Электронны рэсурс] Рэжым доступу: http://festival.1september.ru/articles/104359/ — сайт ИД «Первое сентября». — Дата доступу: 15.04.2011.

6. Шанский Н. М. Иностранные языки на уроках русского языка // Русский язык в школе. — 1997. — № 1. — С. 3—10.

Ван Цзин

Обучение написанию сочинений-рассуждений в процессе преподавания РКИ

В современной дидактике, пожалуй, нет ни одного учебного предмета, который не формировал бы умения анализировать, сравнивать, сопоставлять известные и новые факты, строить связное высказывание, приводить нужные доказательства, делать выводы и обобщения. Не является исключением и умение писать сочинение, предполагающее проявление способности доказательно, логично и образно излагать свои мысли. Данный вид работы особенно актуален для студентов, изучающих русский язык как иностранный.

Общеизвестно, что каждая методика должна соответствовать образовательной системе своей страны. Известный ученый и педагог Т. А. Ладыженская по типологическому характеру изучает методики обучения сочинению в жанрах рассказов, описания и рассуждения. По содержанию методист разделила рассуждение на морально-этические темы и рассуждение литературно-критического характера. На наш взгляд, необходимо обратить внимание на рассуждение свободной тематики.

При проведении тестирования по русскому языку для студентов КНР филологического профиля написание сочинения занимает важное место. В тестах для четвертого уровня предлагаются такие темы: «Незабываемый случай в моей жизни»; «Музыка в нашей жизни»; «Перемены в нашей жизни»; «Моя мечта» и т. д. (требование к написанию: в течение 30 минут надо написать не менее 120 слов). Для тестирования 8-го уровня предлагаются темы: «Реклама: радость и досада»; «Китаец в космосе!»; «Как человечеству пережить 21 век»; «Охрана памятников старины» (требование к написанию: в течение 40 минут необходимо написать не менее 180 слов).

Упорядочивая и анализируя эти темы, мы пришли к выводу, что по объему и требованиям к написанию, эти тексты можно написать в жанре эссе. Эссе — это прозаическое произведение небольшого объема, свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу и заведомо не претендующее на определенную или исчерпывающую трактовку предмета.

Следует обратить внимание, что жанр эссе имеет свободную композицию, но некоторые из перечисленных тем можно написать и доказать по определенной структуре.

Методика обучения сочинению-рассуждению основывается на коммуникативных умениях (вдумываться в тему, раскрывать основную мысль), а также на знании определенных речеведческих понятий (текст, тип речи, смысловое и грамматическое единство и т. д.) Одна из первоочередных задач обучения написанию сочинения — это научить анализировать форму-

лировку темы. Надо помочь студентам понять ее суть, содержание, определить границы темы, сформировать основную мысль сочинения, наметить способы развертывания композиции темы.

В данной статье нам хочется представить свое методическое решение, разделить тематически тексты рассуждения по способу развертывания темы на два вида: односторонние и двусторонние. По классификации темы сочинений «Вода — источник жизни», «Охрана памятников старины», «Как человечеству пережить 21 век» и т.п. мы можем отнести к односторонним способам развертывания темы. В данных заголовках только одно ключевое слово, а все последующие аргументы должны доказать ключевое понятие.

Как показывает практика, сочинение-рассуждение односторонней темы для студентов легче по сравнению с двусторонними темами. Сочинение двусторонней темы имеет два объекта, зачастую надо анализировать с обеих сторон. Когда пишут такое сочинение, студенты часто забывают какую-то из них. Например, тема «Реклама: радость и досада», пишущие часто считают, что у рекламы досадных позиций больше, поэтому в процессе доказательства излагают больше о досаде, пропуская ее радость. Все это, как правило, привод к плохому результату. Нам надо напоминать учащимся, что в теме сказано «и», а не «или», научить обращать внимание на каждое слово. И еще пример, тема «Русский язык и я», это сочинение должно излагать личное отношение к русскому языку, поэтому нельзя только с одной стороны приводить доказательство. При анализе подобных тем учителю надо направить рассуждение в двух направлениях, необходимо научить анализировать каждый вопрос темы.

Кроме тщательного осмысления тематики, необходимо уделить внимание процессу сбора материалов, который является важным шагом к написанию сочинения. Методически целесообразным будет использование образца текста рассуждения, предполагающий анализ его композиционных и речевых особенностей.

Таким образом, работая над сочинением-рассуждением, необходимо активизировать взаимосвязь процессов развития мышления в речи студентов, что является общепризнанным, основополагающим постулатом в области методики.

Литература

1. Ладыженская Т. А. Теория и практика сочинений разных жанров. — М.: Просвещение, 1970.

2. Морозова Н. П. Учимся писать сочинение. — М.: Просвещение, 1987.

3. Николаенко Г. И. Теоретико-методические основы обучения жанрам речи на уроках русского языка в средней школе. — Мн.: НИО, 2001.

4. Пичугов Ю. С. Обучение сочинениям на свободную тему в 7—8 классах. — М.: Просвещение, 1986.

Д. М. Вішнякова

Праблема кінаадаптацыі мастацкага твора

Кінарэжысёры даўно зацікавіліся магчымасцямі, якія давала ім экранізацыя вядомых твораў літаратуры. Аднак кожнае пераўвасабленне рамана ў мастацкі фільм, асабліва, калі літаратурны твор належыць да нацыянальнай класікі, нязменна выклікае палеміку аб слушнасці тых прыёмаў і спосабаў, якія выкарысталі ў працэсе работы сцэнарыст і рэжысёр, і нават аб мэтазгоднасці самой экранізацыі шырокавядомых літаратурных палотнаў.

Пры аналізе ўзаемастасункаў літаратуры і кіно існуе тэорыя падзелу літаратурнага матэрыялу на «фільмовы» і «нефільмовы» [1, с. 152]. Інакш кажучы, літаратурныя творы падзяляюцца на тыя, якія лёгка перанесці на экран і тыя, якія патрабуюць складаных адаптацыйных перапрацовак. Паняцце дакладнасці адаптацыі ад пачатку выйшла на адно з першых месцаў у развагах над праблемай кінаадаптацыі, а некаторыя аўтары трактавалі дакладнасць перадачы зместу, захаванне сюжэта і кампазіцыі першакрыніцы як мэту кінаадаптацыі.

Экранізацыя, незалежна ад таго, ці набліжаецца да літаратурнага арыгіналу ці максімальна ад яго аддаляецца, заўсёды з'яўляецца плёнам рэжысёрскага прачытання тэксту. Аднак экранізацыі носяць на сабе адзнаку яшчэ аднаго прачытання, а менавіта прачытання гледачом. Аднолькава моцна матываваны чытач, які ідзе ў кінатэатр паглядзець экранізацыю любімай ці нядаўна прачытанай кнігі, і глядач, які пасля прагляду новай кінастужкі, зробленай паводле кнігі, ідзе ў бібліятэку або ў кнігарню. Гэты факт з'яўляецца моцным аргументам прыхільнікаў экранізацыі, якія сцвярджаюць, што фільмы звярнулі ўвагу чытачоў на тыя пазіцыі, якія ніколі не былі б так масава чытаныя, каб не іх прадстаўленне на экране.

Стаўленне гледача, які ведае літаратурны першаўзор, да яго кінаадаптацыі — даволі складаная з'ява. У гэтым выпадку ўлічваюцца такія пытанні, як ступень ведання арыгінала, характар яго інтэрпрэтацыі, асабістыя прызвычаенні адрасата і г. д. Інакш будзе глядзець фільм навуковец, які займаецца творчасцю пісьменніка, і чытач, які прачытаў кнігу некалькі год таму.

Аднак, нягледзячы на гэтую розніцу, можна вылучыць пэўныя супольныя ўмовы, якія ўплываюць на спецыфіку ўспрымання адаптаванага твора. Перад усім, важнай тут з'яўляецца як несвядомая, так і свядомая памяць пра змест кнігі. Глядач, які прачытаў кнігу «некалі» і не меў нагоды, каб у думках вярнуцца да яе, можа нават не звяртаць увагі ані на тое, што ўвогуле памятае з кнігі, ані на тое, у якой ступені прагляд фільма асацыіруецца з літаратурным арыгіналам. Ён усведамляе, што мае дачыненне з чымсьці знаёмым, але не больш таго. Па сутнасці ж, гэта свядомая памяць актывізуе механізмы ўспрымання экранізацыі літаратурнага твора. Калі гля-

дач перакананы, што экранізацыя — гэта перад усім фільм, і схільны не надаваць вялікага значэння розніцы паміж кнігай і кінатворам, то фільм-экранізацыя ўспрымаецца і ацэньваецца ім незалежна ад таго, у якой ступені ён адрозніваецца ад літаратурнага арыгінала.

Калі ж фільм свядома ўспрымаецца гледачом як адаптацыя кнігі, то міжвольна актывізуецца механізм параўнання тэксту і кіно. Літаратурны твор з'яўляецца як бы кропкай адліку, таму ўсе адрозненні разглядаюцца толькі з пункту гледжання «ў арыгінале было інакш». Так, сустракаючыся з незразумелымі момантамі ў фільме, якія з'явіліся ў выніку скарачэння кнігі рэжысёрам, глядач змушаны ўзгадваць гэты матэрыял з кнігі, каб не згубіць узаемасувязі падзей. Часта пасля знаёмства з адаптацыяй цяжка прыпомніць фабулу арыгінала, з'яўляюцца сумненні — так было ў фільме, ці ў кнізе. Гэта сведчыць аб тым, што паўстае сінтэзаваны твор, які жыве толькі ў свядомасці гледача і не існуе больш нідзе і які ўжо нельга аднесці толькі да літаратуры або толькі да кінематографа.

Пры разглядзе стасункаў літаратуры і фільма крытыкамі ўжываюцца два тэрміны: экранізацыя і (кіна)адаптацыя. Аналіз найбольш пашыраных дэфініцый, якія знаходзім у працах беларускіх, рускіх і польскіх даследчыкаў, выяўляе пэўную адрознасць гэтых тэрмінаў. Так, у сваім асноўным значэнні «адаптаваць» — значыць 'перарабіць, дастасаваць да новых патрэбаў, да новага ўжывання' [1, с. 153], «кінаадаптацыя (лац. adaptatio — прыстасаванне) — гэта змяненне літаратурнага тэксту, альбо тэатральнага прадстаўлення ці радыёспектаклю з мэтай дастасавання яго да фільма [3]. «Экранізацыя — гэта мастацкая інтэрпрэтацыя літаратурнага твора, якая заключаецца ў перакладзе яго на экранную мову пры дапамозе стварэння разнастайных мастацка-гукавых вобразаў (словы, музыка, шумы ў разнастайным злучэнні з відэашэрагам) [2, с. 10].

Такім чынам, паняцце «адаптацыі» больш шырокае — яно з'яўляецца своеасаблівым «уласнарэжысёрскім» прачытаннем кнігі, сродкам выражэння рэжысёрскіх думак, сугучных з сюжэтам ці матывамі кнігі. Экранізацыя ж павінна максімальна захаваць «аблічча» літаратурнага твора, скарыстоўваючы для гэтага іншыя сродкі, іншую мову. І хаця часцей гэтыя тэрміны ўжываюцца як сінонімы, тым не менш, мы лічым неабходным адрозніваць іх.

Яскравым прыкладам кінаадаптацыі можна назваць пастаноўку фільма паводле твора аднаго з самых папулярных пісьменнікаў сучаснай Польшчы Януша Леона Вішнеўскага. Менавіта яго раман «С@мотнасць у Сеціве» («S@motność w Sieci»), напісаны ў 2001 годзе, на працягу 2001—2003 гадоў быў найбольш папулярнай кнігай у Польшчы [http:// temat. onet. pl/ najpopularniejsze_książki]. Рэйтынг кнігі яшчэ больш павысіўся пасля з'яўлення ў 2003 годзе другога выдання з каментарамі чытачоў і пост-эпіло-

гам — «С@мотнасць у Сеціве. Трыпціх» («S@motność w Sieci. Tryptyk»). Праз два гады аўтар вырашыў змяніць канцэпцыю кнігі і дапісаў больш аптымістычнае заканчэнне. У 2006 годзе па матывах гэтага твора польскім тэлебачаннем быў зняты паўнаметражны фільм, што стала прычынай чарговай хвалі папулярнасці рамана.

На працягу першага месяца пасля прэм'еры адбывалася тры-пяць сеансаў штодзень. Вялікае значэнне для папулярнасці фільма мела вядомасць артыстаў, якія выконвалі галоўныя ролі: Магдалена Целецка (Ева) і Анджэй Хыра (Якуб). Рэжысёр экранізацыі, Вітальд Адамэк быў на той час ужо вядомым у Польшчы творцам фільмаў. Пачынаў ён як аператар дакументальных і фабулярных фільмаў, потым быў сцэнарыстам, а ў 1998 дэбютаваў як рэжысёр фільма «Панядзелак» («Poniedziałek»). Падчас экранізацыі «С@мотнасці ў Сеціве» аўтар рамана, Януш Вішнеўскі, супрацоўнічаў з рэжысёрам фільма Вітольдам як аўтар сцэнару і нават як акцёр, сыграўшы эпізадычную, але вельмі каларытную ролю.

Амаль адразу пасля выхаду фільма на экран пачаліся дыскусіі. Гледачы і крытыкі выказваліся даволі негатыўна. Па дадзеных інтэрнэт-старонкі www.filmweb.pl 86 % карыстальнікаў ацэньваюць фільм як цалкам няўдалы. У водгуках гледачы называюць яго вельмі нудным, нецікавым, незразумелым, задоўгім.

Сам Януш Вішнеўскі наконт фільма выказваецца так: «Гэта ўвогуле дзіўна — пры жыцці пабачыць сваю кнігу на экране. Мне гэты фільм спадабаўся. Гэтая кніга страшна цяжкая да фільмавання, бо з'яўляецца «раманам-шкатулкай»: з адной гісторыі я выцягваю наступную, так як рускую матрошку. Вітольд Адамэк — рэжысёр фільма — не мог зрабіць гэтага на працягу дзвюх гадзін і дзвюх хвілін. Карціны ў фільме цудоўныя і музыка цудоўная, есць настрой» [4].

Адсутнасць пэўных эпізодаў, сцэн пазбавіла фільм дадатковай сэнсавай напоўненасці, якая прысутнічае ў кнізе. Фільм расказвае толькі пра гісторыю адносін Евы і Якуба. Але нават іх стасункі паказаныя вельмі павярхоўна, пачуцці выяўлены малапераканаўча, словамі аднаго з гледачоў «Ева — лядоўня эмоцый, нягледзячы на тое, што нешта там павінна адчуваць, можа якраз такая павінна была быць, але як для мяне, то была бясполая. Увогуле, адносіны людзей паказаныя непрытомна, нічога не адбывалася. Можа, больш адбывалася ў свеце эмоцый, але фільм — гэта фільм, я не хачу пастаянна ўяўляць, я хачу каб мне паказалі» [4]. Глядач фактычна не мае магчымасці зразумець, што адчуваюць галоўныя героі, непасрэдна з прадстаўленых сцэн.

Важную ролю ў фільме (як, дарэчы, і ў кнізе) адыгрывае музыка. Тут кінематограф як від мастацтва мае перавагу перад літаратурай, бо можа музыку не апісаць, а даць магчымасць яе пачуць. Музычны крытык Катажына

Ціхоцка сцвярджае, што «калі на штосьці трэба звярнуць увагу ў фільме Вітольда Адамэка «С@мотнасць у Сеціве», то з упэўненасцю на музыку — настальгічную, смутную, поўную рэфлексіі і адчувальных узрушэнняў» [5]. Дарэчы, у фільме выкарыстаныя творы двух скандынаўскіх джазмэнаў — Кеціла Бьёрнстада і Буге Веселтофта. І гэты выбар быў дасканалы — у дачыненні да музычнага суправаджэння фільма нельга сказаць нічога адмоўнага, бо музыка як найлепш перадае стан самотнасці, якога адчувальна бракуе ў гэтай адаптацыі з пункту гледжання ігры акцёраў і сцэнару ўвогуле.

Да ўсяго, у фільме з'яўляецца чарговая версія заканчэння гісторыі кахання. У фільме прадстаўлены сапраўдны happy end: у апошняй сцэне героі зноў сустракаюцца ў рэальнасці. Такое заканчэнне вельмі эмацыянальна абмяркоўвалася на інтэрнэт-старонках. Водгукі выразна дыяметральныя: адны кажуць, што найлепшае ў кнізе было якраз першапачатковае заканчэнне, а іншыя задаволеныя аптымістычнай развязкай, бо «смутнага ў жыцці і так задужа» [3].

Акрамя такіх істотных адрозненняў паміж сцэнарам і кнігай, існуе даволі шмат больш дробных, якія не так моцна ўплываюць на ўспрыняцце кінатвора, але з'яўляюцца вынікам уласнарэжысёрскага бачання сітуацыі. Так, напрыклад, у кнізе галоўная гераіня не мае імя, а ў фільме яе завуць Ева. Да таго ж, у друкаваным варыянце яна мае «доўгія чорныя валасы» [6, с. 60], а актрыса Магдалена Целецка — бландынка. Недакладнасці назіраюцца ў паказе абставінаў, пры якіх гіне другасная гераіня Наталля — у кнізе акцэнтуецца ўвага на тым, што гераіня ратуе хлопчыка, а ў фільме гэта не паказваецца. Дзяўчына-прастытутка, якая з'ўляецца ў адным з пабочных сюжэтаў кнігі як румынка, у фільме чамусьці пераўтвараецца ў беларуску…

Такія дробныя недакладнасці выклікаюць пачуццё прыкрасці і непаразумення ў гледача, які ідзе «ад тэксту». Але адначасова хачу звярнуць увагу на тое, што адным са сцэнарыстаў з'яўляецца сам аўтар «С@мотнасці ў Сеціве» — Януш Леон Вішнеўскі. Адпаведна, чытачы (гледачы) маюць дачыненне з адаптацыяй кнігі да кіно самім аўтарам. У дадзеным выпадку можна гаварыць пра своеасаблівае адлюстраванне змен светапогляду Януша Вішнеўскага ад песімізму і скепсісу да жыццясцвярджальнага пафасу: першы варыянт рамана мае трагічны фінал з самагубствам галоўнага героя, другі вырыянт дапоўнены пост-эпілогам, з якога чытач даведваецца, што галоўны герой усё ж застаецца жыць, і нарэшце — сцэнар фільма, дзе Ева і Якуб, пераадолеўшы ўсе нягоды, зноў сустракаюцца.

Прафесійныя кінакрытыкі не даюць станоўчай ацэнкі фільму «С@мотнасць у Сеціве», звяртаючы ўвагу на фрагментарнасць, незразумеласць фабулы, невыразных герояў. Тым не менш, дзякуючы папярэдняй вядомасці

кнігі, паводле якой быў створаны, дасканала дабранай музыцы, настрою самотнасці і кахання, фільм быў папулярны ў Польшчы і збіраў цэлыя залы на працягу года.

Такім чынам, можна сцвяржаць, што дадзены фільм з'яўляецца не зусім удалай адаптацыяй рамана. Гэта хутчэй своеасаблівы «відэаканспект» рамана, таму што змест фільма складана зразумець без папярэдняга прачытання кнігі. Дарэчы, на гэта звяртае ўвагу і сам аўтар рамана: «Аднак у фільме мала кнігі. Хтосьці мне сказаў, што Адамэк зрабіў добры фільм, толькі што гэта эцюд на тэму кнігі «С@мотнасць у Сеціве». Гэта адаптацыя, але я ад пачатку ведаў, што так будзе» [4].

Гэтая акалічнасць у чарговы раз пацвярджае той факт, што экранізацыю або кінаадаптацыю літаратурнага твора трэба трактаваць перш за ўсе як самастойны твор, які мае ўласную мастацкую логіку, што праяўляецца і ў фабулярнай канструкцыі, і ў агульнай канцэпцыі ідэі фільма. Стасункі літаратуры і фільма вельмі блізкія, аднак спробы трансфармацыі твора ў межах гэтых відаў мастацтва не заўседы з'яўляюцца паспяховымі.

Літаратура

1. Alicja Helman, Andrzej Pitrus. Podstawy wiedzy o filmie. — Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe, Gdańsk, 2008.

2. Решетникова В. В. Телеэкранизация: ключевые аспекты интерпретации литературных произведений. Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. Москва, 2009.

3. [Электронны рэсурс] // http://pl.wikipedia.org/wiki/Adaptacja_filmowa. — Дата доступу: 14.04.2010.

4. [Электронны рэсурс] // http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3702480,00.html. — Дата доступу: 25.05.2010.

5. [Электронны рэсурс] // http://www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=20917& sekcja=muzyka. — Дата доступу: 09.05.2010.

6. Janusz Leon Wiśniewski. S@motność w Sieci. Tryptyk. — Prószyński i S-ka, Warszawa, 2003.

В. К. Голубева

Компрессивная функция наречий в поэтическом тексте

Художники слова — и прозаики, и поэты — всегда стремились в максимально небольшой объем текстового пространства вместить большее количество смысла. Но уже в способах сжатия пространства текста кроется различие прозы и поэзии. Как считает Т. Ившина, «поэтическое слово… в том числе и наречие, обладает большей сгущенностью смысла, чем прозаическое. Претерпевая те же семантические процессы, обусловленные грамматическими характеристиками, деривационными отношениями, системными языковыми связями, оно испытывает на себе влияние поэтического синтаксиса, звукописи, ритма…» [1, с. 16].

Цель нашего исследования — выявить контекстуальные условия, в которых наречные лексемы выражают синкретичные смыслы и выполняют компрессивную функцию. В качестве объекта исследования мы выбрали тексты В. Тушновой — поэта камерного, негромкого, лиричного. В процессе анализа мы установили, что компрессия наречных лексем наблюдается:

1) при замене наречием неоднословных оборотов, когда одна наречная лексема вбирает целую ситуацию: *крючком* — ‘в форме крючка’, *поземкой* — ‘подобно поземке’, *младенчески* — ‘как младенец’ и т. д.;

2) при использовании наречий-композитов — сложных наречий, аккумулирующих в себе разные признаки: *вежливо-сухо*, *размеренно-ровно*, *взад-вперед*;

3) при синкретическом характере семантики наречных лексем: в тех случаях, когда наречная лексема совмещает в себе значения различных разрядов: *беспрестанно*, *взахлеб*, *наглухо*, *щедро* (значения способа и образа действия и меры); *медленно*, *второпях*, *протяжно*, *проездом* (значения способа и образа действия и времени) и др.;

4) в случае употребления лексем, способных осуществлять анафорическую (отсылочную) функцию: лексемы типа *опять*, *снова*, *вновь* имеют значение ‘повторяемость’;

5) при синтаксическом смещении (А. Ситарский) [2, с. 103], которое проявляется в нарушении соответствия смысловых и грамматических связей слов: *Мы с тобою плыли Волгой*, / *луговой стороной*, / *древесиной пахло* ***волгло***, / *мгла легла пеленой* [3, с. 209]. Лексема переносится в иную синтаксическую позицию. Приведенная конструкция с наречием нормативно строилась бы так: *пахло* ***волглой*** *древесиной*;

6) при контаминации — объединении двух элементарных синтаксических конструкций в одну более сложную: *И все-таки ты* ***радостно*** *и* ***мило*** / *лукавый свой на миг потупишь взгляд*… [3, с. 58]. Элементарные конструкции включают два предиката: *ты потупишь взгляд* и *ты радостная и милая*;

7) при употреблении функциональных омонимов — лексем, которые обнаруживают формальное сходство, но различаются по значению: *Тропа*, *петляя и пыля*, / *сбегает в темный буерак*. / *Там* ***душно*** *пахнет конопля*, / *там комарьем набитый мрак* [3, с. 199]. Адвербиальная лексема одновременно характеризует и состояние природы, и состояние воспринимающего субъекта. Ситуацию можно «развернуть» таким образом: конопля пахнет так, что становится душно от ее запаха;

8) в эллиптических конструкциях: *А дороги-то немощеные*, / *а* ***навстречу*** *все тучи черные*… [3, с. 359]. Для данной конструкции сказуемое оказывается необязательным. Этот пропуск делает возможным детерминирующее обстоятельство, выраженное наречием *навстречу*, так как данный член предложения относится к составу сказуемого.

Обращаясь к наречиям как средству компрессии, В. Тушнова, с одной стороны, достигает сжатия текстового пространства, а с другой — усиливает **художественную выразительность текста**.

С помощью наречных лексем, которые выполняют компрессивную функцию, автор подчеркивает **разносторонний характер признака**, распространяемый на глагольную и именную лексемы. Это наблюдается при синтаксическом смещении и контаминации. В данном случае «семантическая и структурная функции наречия как бы сгущаются, оно приобретает значительно больший семантический объем» [2, с. 103]. Например: *Так легко нам было вместе*, / *так волшебно тень качалась*, / *так* ***светло*** *скользили блики* [3, с. 414] (Синтаксическое смещение). Конструкцию с наречием можно трансформировать таким образом: *так* ***светло*** *скользили блики* → *скользили* ***светлые*** *блики*.

К тому же в данном примере происходит **контекстуальное смысловое расширение наречной лексемы**, создается эффект мерцания смыслов, подчеркивается субъективность мировосприятия лирической героини. В сочетании *скользили светлые блики* (без синтаксического смещения) прилагательное имеет значение ‘излучающие свет’. В случае же *так светло скользили блики* наречие включает значение прилагательного и отражает внутреннее состояние лирической героини от увиденного: она видит *светлые блики* и ей самой *светло* от этой картины. Следовательно, синтаксическое смещение привносит в текст определенный **психологизм**.

Контекстуальное смысловое расширение наречия наблюдается и при синкретическом характере семантики лексемы, позволяющем неоднозначно интерпретировать лирические строки. Авторы сознательно стремятся к такой «повышенной смысловой плотности» [1, с. 6] произведения. У. Эко писал: «Поэтическое качество я определяю как способность текста порождать различие прочтения, не исчерпываясь до дна… Ничто так не радует сочинителя, как новые прочтения, о которых он не думал и которые возникают у читателя» [4, с. 603].

В следующем поэтическом фрагменте *Еду я дорогой длинной… / Незнакомые места. / За плечами сумрак дымный / замыкает ворота <…> /* ***Позади*** *пора неверья, / горя, суеты людской* [3, с. 340] в наречной лексеме позади наблюдается синкретизм значений места и времени. При этом происходит совмещение прямого и переносного смыслов: присутствует образ дороги, и наречие дает пространственную характеристику; однако при указании на условность пути (это пройденные этапы человеческой жизни — пора неверья…) наречие меняет семантическую направленность, указывая на время протекания действия.

Иногда при компрессии смысла в наречной лексеме наблюдается не только смысловое расширение, но и различные **семантические трансформации**, что придает поэтическим строкам выразительность и яркость.

Часто изменения в семантике при компрессии происходят у наречий сравнения и уподобления типа *изумрудно*, *малиново*, *медово*, *пустынно*, *янтарно*, которые способны заменять сравнительные обороты «как изумруд», «как малина», «как мед», «как янтарь» и пр. В таких наречиях акцентируемым оказывается значение близости к сравниваемому предмету / явлению. Сравнительный оборот с *как* подчеркивает идею самого сравнения, т. е. в нем содержится указание на то, что явления совпадают лишь частично. Наречие же как бы размывает границу между естественным, первичным (то, с чем сравнивается) и вторичным (то, что лишь сравнивается), выражает идею предельного соответствия сравниваемому предмету. Интересно, что в стихотворных строках, где встретились рассматриваемые наречия, описываются существа, предметы, явления, в которых В. Тушнова стремится подчеркнуть естественность, живость, близость к природе: *Ну, а море гремит, / и горит* ***изумрудно****, / и меняется каждые четверть часа* [3, с. 164]. Или: *Хочу <…> / Чтобы месяц светил* ***медово*** */ сквозь щели на сеновал…* [3, с. 264].

Как видно, два способа обозначения признака — наречный и описательный — имеют свою специфику. Особенно отчетливо особенность каждого из способов выявляется при столкновении их в одном контексте: *Того, наверно, стою, — / осталось мне одно / кольцо не золотое, / слезами залитое, / как дни мои — темно. / Подарено с любовью, / поругано в тоске… / Ношу его* ***по-вдовьи*** *— / на левой руке* [3, с. 446].

Информативно наречие (*носить*) *по-вдовьи* и соответствующий ему оборот в данном контексте равнозначны (вне контекста значение наречия более узкое по сравнению с описательным оборотом). Однако наречие, расширяя свое типовое значение, активнее проявляет и **экспрессивные возможности**. Так, сочетания *ношу его* ***по-вдовьи*** и *ношу его* ***на левой руке*** характеризуются разной степенью воздействия на читателя. Эмоциональный эффект достигается благодаря тому, что наречие актуализирует сему ‘причина, побуждающая носить кольцо на левой руке’. И несмотря на то

что лирическая героиня не причисляет себя к вдовам, уже от самого сопоставления, заключенного в наречии, веет трагизмом.

Особенно востребованными наречные лексемы, а не описательные обороты оказываются в тех случаях, когда авторская мысль требует **динамики**, а стихотворная строка коротка и энергична. Это отчетливо прослеживается в данном стихотворном фрагменте: *Я ласкала приблудного этого пса*, / *в лес брала с собой*, *хоть на полчаса*. / *Хвост* ***крючком***, / *уши* ***торчком***, — / *шел он рядом со мною* / ***березняком*** <…> / *Разговоры душевные мы вели*, / *как-то раз костер в логу развели* <…> / *Темнота*, *грязища*, *дождь проливной*… / *Говорю*: «*Оставайся*!» / *А он за мной*. / *Хвост* ***крючком***, / *уши* ***торчком***, / *а в горле моем* / *слезы* ***комком***…[3, с. 447].

Наречия, выполняющие компрессивную функцию, появляются тогда, когда ритм стихотворных строк ускоряется. С помощью наречий В. Тушнова выражает идею движения, причем глаголов, обеспечивающих динамику, здесь почти нет (*шел он со мною*). Само движение передается ритмическим варьированием и наречиями, поддерживающими этот энергичный ритм благодаря гомеотелевтону (одинаковому окончанию лексем).

Нередко подчеркнуть динамику, передать резкость, мгновенность действия позволяет и обращение к эллиптическим конструкциям: *Я к дьяволу все светофоры послала б*, / *но только рискну* ***напрямик***, ***напролом***… [3, с. 468]. Наречия *напрямик*, *напролом* подсказывают определенные глаголы, с которыми семантически соотносятся данные наречные лексемы: *прорваться*, *метнуться*, *броситься*, *кинуться* и пр.

Таким образом, компрессивная функция наречий в поэзии В. Тушновой находит различные проявления. Стремясь не только сократить словесное пространство текста, но и максимально обогатить поэтические строки смыслом, поэт использует семантические, словообразовательные, синтаксические возможности наречных лексем. С помощью наречий как средства компрессии В. Тушнова достигает разнообразных художественно-изобразительных эффектов: 1) наречия позволяют представить и охарактеризовать признак с разных сторон; 2) при реализации компрессивной функции наречий усиливаются динамика и психологизм лирического произведения; 3) конденсируется семантическое содержание текста и актуализируются перцептивные и креативные способности читателя.

Литература

1. Ившина Т. П. Реализация эстетических возможностей наречия в художественном тексте. Автореф. дисс. канд. филол. наук. — Ижевск, 2002.

2. Ситарский А. Структура и функционирование наречий в русском языке новейшего времени. — Poznań, 2001.

3. Тушнова В. М. Избранное: Стихотворения и поэмы. — М., 1988.

4. Эко У. Имя розы. — СПб., 1998.

В. К. Горбачева

Стилевые созвучия в творчестве А. Ремизова и В. Ходасевича в эмиграции

О личных взаимоотношениях А. М. Ремизова и В. Ф. Ходасевича в эмиграции можно сказать немногое. Ходасевич бывал в гостях у Ремизова в 20-х гг. в Берлине, продолжали они общаться и после переезда в Париж, но нечасто. В автобиографической прозе эмигрантского периода Ремизов упоминает Ходасевича лишь раз в романе «Учитель музыки». Там герои обсуждают статью Ходасевича, где говорится об одной грамматической ошибке Пушкина: «И ветер воил и летал» вместо «выл и летал». Ремизовские персонажи, напротив, доказывают возможность образования такой формы: «воить — воил» [5, с. 350]. В этом эпизоде, возможно, отразились критические замечания Ходасевича о «нерусском» слоге самого Ремизова.

Что касается Ходасевича, то интересно будет упомянуть об их с Ремизовым столкновении, описанном Н. Н. Берберовой: «Одно время в Париже он [Ремизов] начал описывать свои сны — реальные или фантастические, — где выводил своих знакомых в самых неожиданных положениях <…> Ходасевич однажды сказал ему: “Алексей Михайлович, имейте в виду, что я вам не снюсь”» [1, с. 726].

Однако в творчестве А. М. Ремизова и В. Ф. Ходасевича можно найти сходные образы и мотивы, обусловленные либо взаимным влиянием писателей, либо сходством их миропонимания.

Так, в 1923 г., когда встречи с Ремизовым особенно участились, в одном из стихотворений Ходасевича появляются строки: «Доволен я своей судьбой, / Все явь, мне ничего не снится». В них можно усмотреть скрытую полемику с Ремизовым: и со сновидческим методом его письма, и с навязчивым мотивом «бедовой доли», несчастной судьбы в его произведениях (что позволило Н. Н. Берберовой, жене Ходасевича, обвинять Ремизова в «эксплуатации своих бед» [1, с. 365]). Появляющийся в том же стихотворении образ «молодого бесенка» тоже явно отсылает читателя и к творениям, и к квартире Ремизова.

Мотив сновидений, ставший магистральным в творчестве А. М. Ремизова, В. Ф. Ходасевич в эмигрантской лирике обыгрывает в сходном ключе. Для обоих сон, сновидения связаны с концептом памяти, в первую очередь — памяти о России. Так, в стихотворении «Соррентинские фотографии» есть такие строки: «Воспоминанье прихотливо. / Как сновидение — оно / Как будто вещей правдой живо, / Но так же дико и темно, / И так же, вероятно, лживо…» [7, с. 169]. Ранее в том же стихотворении Ходасевич сравнивает воспоминание с «узловатой оливой», что отсылает нас к «узлам и закрутам памяти» у Ремизова (подзаголовок к книге «Подстриженными глазами»). Выражение «узел памяти» Ремизов употребляет, чтобы показать, как в каждом отдельном образе его книги скручиваются, сплетаются

сразу несколько лейтмотивов произведения. Тот же смысл вкладывается Ходасевичем в образ «узловатой оливы»: «Свои причудливые ветви / Узлами диких соответствий / Нерасторжимо заплетет — / И так живет, и так растет» [7, с. 169].Действительно, само стихотворение описывает воспоминания, возникающие как цепь ассоциаций (по «диким соответствиям»), которые накладываются друг на друга и как бы сплетаются воедино.

Сходство есть и в автобиографических мифах Ремизова и Ходасевича. Так, для Ходасевича важным эпизодом в жизни стало падение из окна в детстве. В небольшом автобиографическом очерке «Младенчество» Ходасевич описывает это происшествие так: «Интересно бывает следить из окна за всем, что делается на дворе. На подоконник в няниной комнате я поставил скамеечку для ног и сижу на ней <…> Я вытягиваю голову, привстаю — и вдруг двор, который был подо мной, стремительно подымается вверх, все перекувыркивается вверх тормашками, потом что-то ударяет меня по голове, на затылок мне сыплется земля, а я сам, глядя в синее небо, сползаю по крыше вниз, ногами вперед» [6, с. 26].Важность этого происшествия для Ходасевича заключается, возможно, в том, что оно повторяет эпизод из поэмы Адама Мицкевича «Пан Тадеуш». Там главный герой, в образе которого легко прочитывается сам Мицкевич, в детстве тоже вываливается из окна и спасает его (как и Ходасевича) немедленное обращение к иконе Божьей Матери. Сходство этих эпизодов было важно для Ходасевича тем, что подчеркивало его связь с польской культурой и литературой (по самоопределению Ходасевич русский, по происхождению — из польских евреев). Падение из окна во взрослой жизни дублировалось падением с балкона на даче Любови Столицы в 1915 г., что Ходасевич также не преминул зафиксировать в своих мемуарах [1, с. 189]. В лирике Ходасевича отголоски этого происшествия можно найти в стихотворениях «Акробат» (1921), «Не матерью, но тульскою крестьянкой…» (1922), а также в стихотворении 1923 г. «Было на улице полутемно…»: «Было на улице полутемно. / Стукнуло где-то под крышей окно. / Свет промелькнул, занавеска взвилась, / Быстрая тень со стены сорвалась — / Счастлив, кто падает вниз головой: / Мир для него хоть на миг — а иной» [7, с. 25].

Мотив самоубийства здесь, возможно, появляется как рефлексия самоубийства друга Ходасевича поэта Муни (С. В. Киссин застрелился в 1916 г.). В целом жизнь души как таковая и творчество в частности в лирике поэта описывается как непрерывная цепь «восхождений и падений»: «Восходя и ниспадая, / Мой дух страдает и живет…» («Вдруг из-за туч озолотило…», 1923). Такое понимание творчества, возможно, уходит своими корнями в теорию Вяч. Иванова, высказанную в статье «О границах искусства» (1913 г.): «В деле создания художественного произведения, — писал Вяч. Иванов, — художник нисходит из сфер, куда он проникает восхождением, как духовный человек; отчего можно сказать, что много есть

восходящих, но мало умеющих нисходить, то есть истинных художников» [3, с. 114]. Мотив падения становится для В. Ф. Ходасевича символом необходимого этапа творчества, некоего пограничного, «предсмертного» состояния, когда поэту открывается Истина и когда он оказывается способен высказать ее в стихах.

Осталось выяснить, почему лирический герой падает «вниз головой». Для Ходасевича, как поэта-символиста, увидеть мир перевернутым недостаточно. Для него важно проникновение в инобытие. Как же оно здесь осуществляется? Ответ: при помощи отражения. Вообще мотив зеркал крайне важен для лирики Ходасевича, причем отражение, как правило, раскрывает истинную суть явлений, являясь более действительным, чем жизнь по эту сторону зеркала. Так, в стихотворении «Март» (1922) в отражениях в лужах люди «обретают» «свой горний лик» [7, с. 147]. Герой стихотворения «Берлинское» (1922) узнает свою отрубленную голову — голову Орфея — в отражении вагонного окна. Ангел на шпиле Петропавловского собора в «Соррентинских фотографиях» описан так: «И отражен кастелламарской / Зеленоватою волной, / Огромный страж России царской / Вниз опрокинут головой. / Так отражался он Невой, / Зловещий, огненный и мрачный…» [7, с. 173]. Таким образом, падая «вниз головой», лирический герой стихотворения как бы опрокидывается в собственное отражение, проникая в инобытие.

В книге А. М. Ремизова «Подстриженными глазами», первые главы которой увидели свет в 1936 г. (т. е. через несколько лет после «Младенчества») есть такой эпизод: «Мое пробуждение вышло из крови, больно. Затеяв какую-то игру, <…> я влез на комод и с комода упал носом на железную игрушечную печку. И с ясностью последних минут приговоренного к казни <…> я увидел на моем белом пикейном платье, а меня еще наряжали, как девочку, по белым рубчикам кровь и из синих окон свинцовую грозовую тучу, белую башенную стену и колокольню Андрониева монастыря» [4, с. 29].

О значении этого эпизода в авторском мифе Ремизова Н. Л. Блищ в книге «Автобиографическая проза А. М. Ремизова» пишет так: «Символический смысл ремизовского “кровавого” посвящения обращен к пробуждению его “виновной совести”» [2, с. 87]. Интересно, что и для Ходасевича подобное происшествие также оказывается связано с наказанием за несовершенное преступление: «Меня наказали за то, что я упал из окна <…> Мне казалось не то ужасно, что именно со мною несправедливы, но что вообще — как можно жить в мире, где делается такое?» [6, с. 26].

Для обоих писателей падение вниз головой становится посвящением в жизнь и творчество. Но если для Ходасевича падение является необходимым условием и доказательством «восхождения» на высоты духа, то для Ремизова это лишь очередное унижение, щелчок по носу, полученный от

судьбы, связанный с его желанием быть, подобно юродивым, ниже всех, самым униженным среди униженных.

Тем не менее, оба они — Ремизов в «Подстриженных глаза», Ходасевич в стихотворении «Было на улице полутемно…» — прибегали, по-видимому, к одному и тому же источнику. Это 12-я карта Великих Арканов Таро, на которой изображался повешенный вниз головой человек — «Повешенный», или «Мессия», или «Жертва духовная». Карта означает «новое видение ситуации», связана с мотивом казни, жертвоприношения (ср. «приговоренный к смерти» в том же эпизоде у Ремизова). Действительно, у обоих писателей падение вниз головой связано с открытием нового зрения. Мотива повешения, впрочем, в приведенных отрывках нет ни у Ходасевича, ни у Ремизова. Впрочем, чуть ранее эпизода с комодом Ремизов называет себя «повешенным без своей веревки» [4, с. 21].

Другая деталь, позволяющая связать фрагмент в «Подстриженных глазах» с картами, — это настойчивое повторение слов «игра», «играет», «игрушечный» в описаниях происшествия: «Теперь я расскажу, как судьба играет. Наперед говорю: не принимайте к худу хотя бы и далеко не легкое, ведь в том-то и «игра», что и долбанет и помилует (наградит)» [4, с. 81]; «затеяв какую-то игру <…> (а вернее, что кто-то взял меня за руку и повел) <…> упал носом на игрушечную печку» [4, с. 29]. Судьба играет героем, при этом «долбанет и помилует» аналогично толкованию карт Сведенборга, принадлежавших матери героя: «ведь как часто «угроза» предвещает вовсе не горе, а благо человеку» [4, с. 24]. Образ гадальных карт в тексте Ремизова связан с мотивом игры и капризной, переменчивой, но «неизбывной» судьбы. То же находим и в рассмотренном эпизоде с падением.

Подводя итоги, можно сказать, что, хотя А. М. Ремизов и В. Ф. Ходасевич не были близкими по стилю или миропониманию художниками сальерианского типа, в их эмигрантском творчестве были сходные мотивы и образы, которые можно объяснить как взаимовлиянием, так и функцией литературы в изгнании — единственно возможной реальности для подлинного художника.

Литература

1. Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография. — М., 2010.
2. Блищ Н. Л. Автобиографическая проза А. М. Ремизова (проблема мифотворчества). — Мн., 2003.
3. Иванов В. И. О границах искусства // Собрание сочинений. Т. 2. — Брюссель, 1974.
4. Ремизов А. М. Подстриженными глазами. — Париж, 1951.
5. Ремизов А. М. Учитель музыки. Каторжная идиллия. — Париж, 1983.
6. Ходасевич В. Ф. Младенчество // Воздушные пути. 1965. № 4.
7. Ходасевич В. Ф. Стихотворения. — Л., 1989.

А. В. Давыдова

Пища древних римлян

0. О пище древних римлян нам известно достаточно много, поскольку ученые еще с XVII в. работали над составлением списка продуктов, появлявшихся у римлян на столах. Рацион, кухня и культура питания римлян складывались и менялись в течение всего периода существования древнеримского государства. И если первоначально различия в питании богатых и бедных практически не бросались в глаза (у тех и других еда была простой и скромной), то к концу республики пища бедных и богатых римлян стала значительно отличаться и по составу, и по сложности приготовления блюд.

1. Исторические источники. Источниками к изучению кухни Древнего Рима являются сельскохозяйственные трактаты, законы о роскоши и ценах, литературные произведения, письма, поваренные книги. Главным источником о рационе бедных римлян для нас является трактат Катона «О земледелии» (II в. до н. э.). Из него мы узнаем, что обычными блюдами для бедняков были густая бобовая каша с оливковым маслом или салом, свежие и сушеные овощи и фрукты, пшеничный хлеб и легкое виноградное вино [3, с. 107].

2. Продукты питания.

2.1. Хлеб. Основой питания бедняка был хлеб. Килограмм с лишним хлеба считался нормой для взрослого работника-раба. Известно несколько сортов хлеба: 1) белый пшеничный хлеб (panis siligneus / candidus) был самым дорогостоящим, 2) черный хлеб пекли из обойной муки и называли «деревенским» (panis rusticus), 3) «лагерный» хлеб легионеров (panis castrensis), больше походивший на сухари, 4) «народный» хлеб (panis plebeius) — для бесплатных раздач бедноте.

2.2. Овощи и фрукты. Не менее важной частью римского рациона были овощи и фрукты. Они непременно были на столе и у крестьянина, и у раба. Их выращивали на маленьких огородиках возле дома. О существовании таких огородиков у крестьян можно узнать, например, из небольшой поэмы, приписываемой Вергилию, «Moretum». Так, ассортимент овощей у Симила, героя «Moretum», таков: лук, чеснок, порей и разные острые травы — щавель, кресс, укроп, дикая горчица, рута, сельдерей, кориандр, тмин. У Катона сеют примерно то же самое: чеснок, порей, кориандр, тмин, укроп, мяту и руту [3, с. 108]. Без приправ, кореньев, пряностей римляне просто не могли обходиться — этим и сегодня отличается средиземноморская кухня. Из овощей, дающих пищу более существенную, бедняки выращивали капусту, свеклу, морковь и тыкву. Капуста была самым популярным овощем в Древнем Риме. Марциал писал в ее честь стихотворные оды, капусту воспевал Вергилий, часто упоминали ее в своих произведе-

ниях Плиний и Катон. Древние римляне выращивали много капусты и свеклы, потому как самым популярным супом у них был борщ. Так что приписывать изобретение борща русским или украинцам было бы несправедливо. Бобовые (бобы, горох, нут, чечевица) употребляли в основном в виде каш и рагу.

Что касается фруктов, то здесь на первом месте стоял инжир. Катон считал его добавкой к хлебу, притом настолько сытной, что как только инжир вызревал, хлебный паек рабам сокращался на целый фунт [3, с. 108]. Известно, что римляне традиционно употребляли в пищу орехи, виноград, яблоки, груши, сливы, черешню. Фрукты употреблялись в свежем виде, законсервированные в меду, сушеные, а также в составе сложных блюд.

2.3. Крупы. Представить кухню римлян без каши невозможно. Жители древней Италии ели в основном густую, круто сваренную кашу из полбы, проса, ячменя или бобовой муки. Эта каша долго оставалась главным блюдом бедняков и солдат, будучи своего рода национальной едой италийцев. Ели кашу с оливковым маслом, с салом или просто с какой-нибудь острой приправой.

2.4. Мясо. Характерной особенностью рациона бедных римлян было почти полное отсутствие на столе мяса: раб видел мясо редко и ел очень мало (чаще всего это был кусочек какой-нибудь жертвы). В небольшом количестве мясо появлялось и на столе у крестьянина.

2.5. Рыба. Рыба и морепродукты, которыми щедро снабжало море, появлялись на столе бедняка гораздо чаще. В меню древних римлян входили следующие виды рыбы: кефаль, камбала, мурена, форель, тунец и другие.

2.6. Молочные продукты. Древние народы любили молочные блюда и сыры. Наиболее широко были распространены козий и овечий сыры и творог. Хотя у Катона в рационе рабов молочные продукты почти не упоминаются, можно полагать, что рабы не были вовсе обделены молоком и сыром. Пить цельное молоко считалось излишеством, вредным для здоровья взрослых, поэтому его всегда разбавляли водой. Молоко также добавляли в выпечку, каши, использовали для приготовления омлета.

2.7. Напитки. Самыми популярными напитками римлян были вода и вино. Вино было неотъемлемой частью повседневных трапез, поэтому в нем не отказывали даже рабам. Разумеется, речь шла о вине низкого качества, изготовленном из виноградных выжимок или из изюма; к тому же выдача вина рабам была строго нормированной. Вино обычно разбавляли водой, неразбавленное вино использовали при изготовлении различных соусов. От эпохи к эпохе и в зависимости от благосостояния дома пристрастия к разным сортам вин менялись. Наиболее прославлены те сорта вин, которые воспел Гораций: фалернское — из фалернских виноградников

в Кампании, массикское из пограничной области Латия и Кампании, цекубское — из местности на берегу Тирренского моря [1, с. 267].

3. Общая характеристика рациона бедняков. Таким образом, можно сделать вывод, что деревенская пища древней Италии богата витаминами и растительными белками, в ней много солей, необходимых для организма. У писателей последующего времени мы встречаем только разрозненные замечания о деревенской пище. Однако можно утверждать, что по своему составу (хлеб, овощи, бобовые, фрукты) она оставалась неизменной. Качество продуктов могло меняться в лучшую или худшую сторону, но это не меняло ни общего вегетарианского характера еды, ни простоты ее приготовления.

4. Особенности меню богатых. В отличие от рациона бедных римлян, рацион богатого слоя населения с течением времени претерпел некоторые изменения. Из произведений Катона, Луцилия и их старшего современника Плавта известно, что во II в. до н. э. пища богатых была достаточно простой и мало чем отличалась от крестьянской: те же овощи, тот же хлеб с чесноком и луком. Но украшением стола все чаще и чаще становится мясо. Если для бедняков овощи и фрукты были основной частью их рациона, то для людей состоятельных они были скорее добавкой к мясным блюдам. Охотнее всего богатые римляне употребляли свиное и козье мясо. Говядину ели только во время жертвоприношений. Высоко ценились также птица и рыба.

5. Кулинарные рецепты. Для характеристики стола богатого человека тех времен очень интересны кулинарные рецепты Катона, который приводит множество способов приготовления парадных блюд — пирогов и печений. Процесс их изготовления несложен и быстр, из чего можно сделать вывод, что раз все это некое дополнительное роскошество настолько просто и скромно, то и основная еда была столь же простой и скромной.

Последний век республики уже иной: исчезает старая простота, которая кажется новому поколению, уже знакомому с роскошью греческого Востока, слишком грубой и безыскусной. Если сравнить перечень продуктов, который есть у Катона и даже у Варрона, с тем ассортиментом, который приведен у Марциала, то разница кажется ошеломляющей.

О римской кухне времен империи нам дают сведения самые разнообразные источники. Одним из наиболее интересных для нас источников является поваренная книга Апиция «Об искусстве приготовления пищи» (I в. н. э.), в которой приводится множество кулинарных рецептов того времени. Чрезмерное употребление заморских пряностей и соединение в одном блюде самых разнообразных и разнородных продуктов — характерная особенность кухни этого периода. Так, многие рецепты Апиция предусматривают одновременное употребление уксуса и меда, в некоторых блюдах мед соседствует с гарумом. Гарум — это популярный в то

время острый рыбный соус, производство которого было распространено в Помпеях. Готовили его следующим образом: мелкую, но дорогую рыбу клали в чан, сильно солили и оставляли стоять на солнце на 2—3 месяца, часто и тщательно перемешивая. Когда весь засол превращался в густую массу, в чан опускали большую корзину частого плетения, в которую постепенно набиралась густая жидкость — это и был гарум. Этот соус стал неизменной приправой ко всем кушаньям, мясным и овощным.

6. Древнеримские пиры. Римская литература весьма щедра на описание роскошных пиров, которые поражают нас и чудовищным изобилием, и прихотливостью пресыщенного вкуса, и грубостью нравов. Самым известным описанием пира в римской литературе I в. является, пожалуй, пир богатого вольноотпущенника Тримальхиона в «Сатириконе» Петрония. Немалое количество образов поваров, похваляющихся своим искусством и перечисляющих различные блюда и приправы, можно найти в римских комедиях, особенно у Плавта (например, повар из комедии «Раб-обманщик»). Все эти описания представляют собой сатиру на возрастающие гастрономические запросы римлян. При императорах чревоугодие состоятельных римлян превысило всякую меру, и литературные памятники сохранили немало картин пиршественного разгула. Например, Светоний описывает императора Вителлия как известного чревоугодника и обжору. Чревоугодниками описаны также Калигула, Гелиобал, Максимин Фракиец.

7. Выводы. Подводя итог краткому обзору рациона и кухни древних римлян, следует отметить, что вопреки сложившемуся мнению считать всех остальных, за исключением бедного населения Рима, чревоугодниками будет ошибочно: во-первых, в маленьких городках Италии жили, безусловно, скромнее, чем в Риме; во-вторых, большинство людей — в том числе людей состоятельных — простую неприхотливую пищу предпочитали всякой другой. Известно, например, что Гораций, давно выбившийся из неизвестности, заказывал обеды из порея, гороха и блинчиков [3, с. 118]. Вот классическое описание обычного обеда людей среднего достатка: салат, порей и соленая рыба с яйцами в качестве закуски, затем капуста, каша из полбяной крупы с колбасками и бобы с красноватым салом, на десерт — изюм, груши и каштаны [3, с. 119]. Как мы видим, этот обед не отличается особыми излишествами и вряд ли его можно назвать «роскошным пиром».

Литература

1. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима. — М., 1988.
2. Сергеенко М. Е. Жизнь Древнего Рима. — СПб., 2000.
3. Словарь античности. Пер. с нем. — М., 1989.

Ю. Э. Егоркина

Критерии отбора лингвострановедческого материала для занятий по РКИ (на примере белорусских праздников)

Использование лингвострановедческой информации в процессе обучения РКИ обеспечивает повышение познавательной активности учащихся, их мотивацию к изучению русского языка, сказывается на формировании коммуникативных навыков, умений инофонов и способствует решению практических, общеобразовательных, развивающих и воспитательных задач обучения. Формирование лингвострановедческой компетенции студента-иностранца, основу которой составляют культурные фоны (историко-культурный, социокультурный, этнокультурный и семиотический), является важным фактором развития вторичного языкового сознания инофона и способствует становлению вторичной языковой личности учащихся, имеющей способности к иноязычному общению на межкультурном уровне и адекватному взаимодействию с представителями других культур. Средством формирования лингвострановедческой компетенции инофона в обучении РКИ являются белорусские праздники. Данная тема интересна в иностранной аудитории, потому что праздники — это часть традиционно-бытовой культуры всех народов, они понятны и близки студентам из разных стран. Изучение белорусских праздников позволяет иностранному учащемуся приобщиться к образу жизни, отдыху, духовным ценностям, культуре, истории, традициям и обычаям белорусского народа, понять его менталитет. Тексты о праздниках содержат этнографические реалии, узуальные формы речи (речевой этикет), лексику с национально-культурным компонентом (далее НКК) семантики, называющую предметы и явления традиционного быта белорусов. Рассмотрение на занятиях именно белорусских праздников, а не русских, обусловлено спецификой преподавания РКИ в РБ: учащиеся обучаются русскому языку в условиях белорусской культурной среды, что, естественно, вызывает у них желание узнать этносоциокультурное наследие Беларуси, приобщиться к ценностям другой, хотя и близкой к русской, национальной культуры. Студентам не интересны и не понятны многие реалии российской жизни, так как они не сталкиваются с ними в быту. В то же время информация о жизни в Беларуси усваивается ими гораздо быстрее. Знакомство с белорусскими праздниками помогает аккультурации студента-иностранца в чужой для него стране и играет большую роль в преодолении учащимися культурного шока.

Для реализации лингвострановедческого подхода в обучении РКИ важно правильно выбрать учебный материал. Поэтому перед нами стоит актуальная задача по выявлению того лингвострановедческого минимума по

теме «Белорусские праздники», который может быть реально освоен иностранными учащимися на занятиях по РКИ. Решение данной проблемы — это определение критериев отбора методического материала, то есть выделение тех белорусских праздников, текстов и лексики по ним, которые имеют наибольшую дидактическую ценность и способность содействовать не только обучению общению на русском языке, но и приобщению к белорусской культуре. Мы выделяем следующие критерии отбора лингвострановедческого материала по теме «Белорусские праздники»:

• *Критерий соответствия учебной программе и учебно-методическому плану по РКИ*. Данный критерий ограничивает отбор материала рамками тематики, представленной в учебной программе вуза. Национальные праздники, традиции и обычаи белорусского народа относятся к социально-культурной сфере тем общения студентов в типовой программе по РКИ. Данная тематика рассматривается на всех этапах обучения; для нее характерна концентричность представления материала: каждый последующий концентр предусматривает расширение материала на базе изученного.

• *Критерий культурологической и страноведческой ценности*. Отбираются те праздники, которые являются значимыми и традиционными для данной страны, ее культуры и истории, которые имеют национально-культурную специфику и способствуют повышению уровня общекультурной и страноведческой образованности учащихся.

• *Критерий социальной значимости*. Обеспечивает отбор тех праздников, которые являются общеизвестными в данной культурной среде, отмечены в календаре как праздничный день или празднуются многими.

• *Критерий учета интересов учащихся* не только по тематике, но и по способу представления содержания.

• *Критерий учета особенностей родной культуры студентов-иностранцев*. Целесообразно в процесс обучения включать явления, показывающие полное или частичное несовпадение страноведческих фонов двух культур. На занятиях следует использовать тексты о тех праздниках, которые не отмечаются в стране студента-иностранца или празднование которых отличается национальными особенностями в белорусской культуре и в культуре инофона (например, сравнить белорусский и китайский Новый год). Это позволит выделить специфичные черты национальных праздников белорусской культуры, а также поможет учащимся избежать культурного шока, связанного с социальными и культурными различиями двух стран (страны пребывания и родной страны инофона).

• *Критерий актуальности*. Предполагает отбор тех учебных единиц и ассоциируемых с ними фоновых знаний, которые существуют на современном этапе развития в обыденном сознании жителя страны и которые

дают более полное представление о данной социокультурной среде. При отборе необходимо учитывать принцип актуального историзма.

• *Тематический критерий*. Отбирается наиболее типичный для данной темы лингвострановедческий материал: тексты, реалии, лексика с НКК семантики (названия праздников и их атрибутов, наименование предметов и явлений традиционного быта белорусов и т. д.). Материал оценивается по его образовательной, воспитательной и коммуникативной роли.

• *Критерий учета уровня языковой подготовки студентов*. При отборе лингвострановедческого материала необходимо учитывать уровень владения языком студентами: материал должен быть доступным в языковом и содержательном плане, соответствовать возрастным и психологическим особенностям учащихся. Преподавателю следует принимать во внимание соотношение длины текста и количества вводимой в нем новой информации (безэквивалентной лексики, неизученных синтаксических структур и т. д.), необходимо уметь адаптировать тот или иной материал, минимизировать его в соответствии с уровнем языковой компетенции учащихся и с учетом коммуникативных потребностей инофона.

• *Критерий учета профиля обучения и профессиональной направленности учащихся*. Производится отбор того лингвострановедческого материала, который является существенным для профессиональной сферы студента-иностранца. Более углубленное изучение темы «Белорусские праздники» рекомендуется для гуманитарного профиля обучения, в частности для студентов-филологов. Для последних значимы лингвострановедческие тексты стилистически разножанровые, обладающие художественной, эстетической, смысловой, содержательной ценностью, включающие в себя языковые единицы с разной стилистической окраской.

• *Критерий функциональности и лингвистической прагматики*. Критерий функциональности приобретает доминирующее значение при отборе и разделении языкового материала на два слоя, в зависимости от его функционального значения: один слой нацелен как на продуцирование речи, так и на рецепцию, а другой слой отрабатывается с ориентацией лишь на рецепцию (особенно на начальном этапе). То есть, с одной стороны вводится большой объем знаний о национальной культуре (праздниках, нормах поведения), а с другой — осуществляется активное использование лексических единиц с НКК семантики, знакомство с нормами речевого этикета и способами невербального поведения.

На занятие отбираются типичные для темы «Белорусские праздники» речевые ситуации с разнообразными моделями речевого поведения (способы оформления просьбы в различных ситуациях, например, в магазине при покупке подарка и др.) и типичные коммуникативные интенции

(например, как поздравить в соответствии с нормами речевого этикета своего преподавателя).

• *Критерий наглядности*. Предполагает использование на занятиях большого количества аутентичного и иллюстрированного материала (фотографий, картинок, аутентичных текстов различного стиля, предметов реальной действительности (атрибуты праздника) и т. д.), который приближает студента к естественной социокультурной среде, способствует достоверности приобретаемых знаний, развитию памяти опираясь на различные органы чувств учащегося.

Также данный критерий обеспечивает возможность демонстрации студентам празднования того или иного праздника в данной стране.

В соответствии с выделенными критериями мы отобрали для занятий по РКИ следующие праздники, исходя из целей и задач обучения на уровне УКНПД гуманитарного профиля, а также учитывая психологические особенности учащихся, их мотивы и интересы: 1) религиозные / христианские (Рождество, Пасха); 2) календарные / языческие (зимние — Масленица, Коляды; весенние — Радуница; летние — Купалье, Дожинки; осенние — Деды); 3) общереспубликанские (Новый год, День защитников Отечества, Международный женский день, Праздник труда, День Октябрьской революции); 4) государственные (День Победы, День Независимости РБ); 5) личные (день рождения).

А. Ю. Егорова

Пространство и время в романе Дж. Лондона «Смирительная рубашка»

Среди романов Дж. Лондона «Смирительная рубашка» («The Star Rover», 1914) занимает одно из центральных мест. Особого внимания заслуживают пространственно-временные характеристики, определяющие и специфику образа главного героя. Пространство и время раскрываются автором в различных аспектах: психологическом, философском и историческом. Также они могут быть рассмотрены на уровне композиции и на уровне названия.

У романа существовало несколько вариантов названия, среди которых и «Межзвездный скиталец». Уже в самом заглавии содержится намек на то, что герой — путешественник, а следовательно, речь пойдет о посещении им различных мест Земного шара. Однако следующее наименование романа, «Смирительная рубашка», наталкивает на мысль о сумасшествии. Таким образом, при контаминации названий получается следующее: герой, страдающий психической болезнью, может перемещаться «среди миров». Значит, пространство и время расширены.

В действительности главный герой романа, Даррел Стэндинг, сидит в тюрьме, в одиночном заключении. Иногда его пытают посредством затягивания в смирительную рубашку (одна из разновидностей пыток в США). С одной стороны, при таком положении дел могло случиться, что Стэндинг сошел с ума, т. е. его сознание диссоциировалось. С другой стороны, Даррел вызывал эти состояния путем самогипноза при затягивании в смирительную рубашку: ему были интересны его прошлые жизни, а также это помогало коротать время. Итак, герой странствует по своим прошлым жизням.

Расширение пространства за счет времени является и спецификой тюремного романа. Время и пространство представляют собой причинно-следственную систему, стремящуюся к равновесию. Если времени много, то пространство будет расширяться. Пространства одиночной камеры явно мало для такого масштабного жанра как роман. Поэтому Дж. Лондон уводит своего героя в область трансцендентного. После первого ухода туда Даррел записывает: «Время и пространство в той мере, в какой они были частью моего сознания, вдруг обрели гигантскую протяженность» [3, с. 71].

В «Смирительной рубашке» представлены три модуса времени:

1) прошедшее (воспоминания из прошлой жизни героя);

2) настоящее (Стэндинг сидит в тюрьме, год 1913);

3) будущее (мечта Даррела о будущей жизни, реализующаяся во сне).

В настоящем герой находится в тюрьме в одиночном заключении, время движется медленно. Пространство ограничено размерами камеры.

О будущем Стэндинг лишь мечтает. А вот модус прошлого описан куда разнообразнее. Уходя в область трансценденции-воспоминаний, герой романа воплощается в людей разных эпох:

1. Стэндинг перевоплощается в графа Гильома де Сен-Мора, находящегося в Париже. Время — средневековье.

2. Речь идет об американском мальчике Джесси. Изображается время переселения в Калифорнию группы людей, их столкновение с мормонами и индейцами.

3. Даррел предстает перед читателем в образе египетского отшельника. Действие происходит примерно в III в. н. э.

4. Стэндинг говорит о прошлом, как жизни английского матроса Эдама Стренга (между 1550 и 1650 гг.).

5. На этот раз события разворачиваются на Ближнем Востоке и в римских провинциях. Вследствие того, что одним из действующих лиц был Христос, то можно предположить, что время действия — I в. н. э.

6. Герой вспоминает о том, что он когда-то был американским моряком Даниелем Фоссом, ушедшим в плавание в 1809 году. Корабль Даниеля разбился, и он восемь лет провел на необитаемом острове.

На вышеперечисленных воспоминаниях Стэндинг не останавливается. Очевидно, это только то, что ему удалось или хотелось записать. Все модусы времени и пространство образуют единый пространственно-временной континуум художественного произведения, где главной точкой является точка настоящего. Каждое из описываемых автором событий дано с позиции «сейчас». Это связано с восприятием человека: проживая еще раз какой-либо момент из прошлого, мы говорим «я был», хотя представляем «я сейчас там». А все это «настоящее», т. е. время каждого из прошлых воплощений Даррела, и составляет время главного героя. Стэндинг по этому поводу отмечает: «Ведь я — жизнь, существующая вечно, выкованная бесчисленными веками прошлого, и какого прошлого!» [3, с. 252]. Вследствие своих воспоминаний Даррел замечает, что всем его другим «я» была свойственна одна особенность — «багровая ярость» — желание убивать и уничтожать. Именно «багровая ярость» и обусловила связь Стэндинга с его реинкорнациями. При помощи этих воспоминаний Дж. Лондону удалось охватить различные времена и пространства Земного шара. Они многое дали для понимания жизни Даррелу. Перед казнью он записывает: «Да, все мы, все до одного — все те, кто живет на нашей планете сегодня, — несем в себе неизгладимую историю жизни от самых ее истоков» [3, с. 263].

На уровне композиции романа пространство и время проявляются в форме его построения. Реальное художественное время (время Даррела Стэндинга) прерывается воспоминаниями или сном-мечтой, так Дж. Лон-

дон выстраивает свой роман из фрагментов, которые объединяются образом главного героя.

Тема памяти доминирует в романе, Стэндинг вспоминает не только свои прошлые жизни, но и детство. Слово «память» отсылает нас к психологии. М. И. Еникеев пишет: «Память — интегрированное отражение прошлого взаимодействия человека с действительностью, информационный фонд его жизнедеятельности» [1, с. 303]. Дж. Лондон воплотил идею связанности памяти с опытом человека, пусть даже из прошлых жизней. Вследствие этого автор «Смирительной рубашки» рассматривал деление человека на бессмертный дух и гибнущую форму. По его мнению, у материи нет памяти, она есть лишь у духа. Таким образом, память о человеке была важной для Стэндинга (и для Дж. Лондона). Косвенным образом, писатель оставляет завет своему читателю: помни обо мне. «Дух нельзя уничтожить» [3, с. 189], — говорит Дж. Лондон. Если вспомнить другую цитату, связанную с памятью («память — это дух» [3, с. 227]), то получается, что память нельзя убить, умертвив человека. Жизнь пластична и изменчива, но в какую бы форму ее не облекли, воспоминания не исчезают. Именно в этом видит бессмертие автор. А оно, в свою очередь, является вечным временем.

Одно из свойств памяти — забывание. Его тоже не оставляет в стороне Дж. Лондон. Даррел перечисляет множество стран различных эпох, где он побывал, но не обделяет и читателя этой возможностью, ссылаясь на свойства памяти. Просто, он это помнит, а другие — забыли.

Среди психологических проблем Дж. Лондон затрагивает еще и проблему сна и самогипноза. Самогипноз реализовался на уровне воспоминаний-трансценденции. Для того, чтобы достигнуть состояния «малой смерти», необходима определенная сосредоточенность. Самогипноз здесь является лишь инструментом средства расширения пространства.

Сон, по мнению М. Еникеева, — «периодическое функциональное состояние иррадиации торможения в коре головного мозга, проявляющееся в угнетении осознанной психической активности» [1, с. 415]. Сон связывает реальную действительность с той, которая существует у человека в мозгу, т. е. с его проекцией. Сон — это и то состояние отдыха, без которого никто не может жить, но, вместе с тем, это и то «состояние, в котором пропадает интерес к внешнему миру» [4, с. 606]. Долгое бодрствование вызывает нарушения в психике. Некоторые психологи (например, М. Е. Еникеев) утверждают, что сон связан с отражением будущего.

В романе сон — это художественный прием, с помощью которого достигается расширение пространства. Так, Е. С. Ефимова отмечает: «Использованием приема сна в художественном произведении достигается эффект создания особого “углубленного” пространства в пространстве, становящегося восхождением к миру подлинных сущностей» [2, с. 207]. Исследо-

ватель утверждает и синонимичность сна, мечты и воспоминания. Таким образом, получается, что они являются составляющими двух модусов: прошедшего и будущего. Их тождественность заключается лишь в векторности, направленности, но не более того. В «Смирительной рубашке» сон и воспоминания тоже, в какой-то мере, признаются автором равными. В тюремном романе сон играет особо важную роль. Если герой находится не в «одиночке», то он рассказывает о нем другим, и это становится целым событием. Но Даррелу почти не с кем обсуждать сновидения, значит, они становятся событием только для него. Во сне Стэндинга о ферме запечатлелась его мечта (модус будущего), а также желание самого Дж. Лондона иметь свою ферму. Следовательно, лирический герой жил одновременно в прошлом (воспоминания), настоящем (тюрьма) и будущем (сон-мечта).

Итак, проблема пространства и времени в тюремном романе Дж. Лондона очерчена многоаспектно и разнопланово:

• названия произведения соответствуют изображаемому и содержат в себе пространственно-временной компонент;

• с помощью пространства и времени Дж. Лондону удается добиться фрагментарности произведения, не разрушив романного целого;

• в раскрытии проблемы автор «Смирительной рубашки» использовал различные литературные приемы, связанные с психологией: воспоминания-трансценденции, диссоциативное расстройство, сны;

• все, описываемые в романе события, имеют историческую наполненность: конкретное пространство соотносится с конкретным временем;

• философский момент раскрывается на уровне героя романа. Даррел является философом, рассуждает над темами жизни и смерти, любви, истории, а также пространства и времени.

Литература

1. Еникеев М. И. Психологический энциклопедический словарь. — М., 2010.

2. Ефимова М. Е.. Письменный фольклор и наивная литература.

3. Лондон Дж. Смирительная рубашка. — М., 1992.

4. Новейший психологический словарь / Под ред. В. Б. Шапаря, 2-е изд. — Ростов н/Д, 2006.

Я. У. Захарчанка

Экспрэсіўны сінтаксіс «Мужыцкай праўды» К. Каліноўскага

Сінтаксіс вывучаецца як завяршальны этап знаёмства з мовай, як самы высокі, складаны, шматкампанентны моўны ўзровень. Менавіта на гэтым моўным узроўні акумулююцца і ўсе астатнія (фанетычныя, марфалагічныя, лексічныя) моўныя сродкі. У выніку і складаецца адзінства, якое рэалізуецца на прыкладзе пэўнага тэксту.

Акрамя тэкстастваральных, сінтаксіс валодае экспрэсіўнымі здольнасцямі і дзейнічае на свядомасць таго, хто ўспрымае тэкст, як праз комплекснае наслаенне прыёмаў іншых узроўняў мовы, так і праз выпрацаваныя ўласныя фігуры экспрэсіі.

Паспрабуем прасачыць, якім чынам чынам рэалізуюцца экспрэсіўныя сінтаксічныя рэсурсы ў палітыка-агітацыйным падстылі публіцыстычнага стылю. Такі выбар аб'екта абумоўлены экспрэсіўна-эмацыйнымі ўласцівасцямі дадзенага падстылю, скіраванага на дакладнае аперыраванне магчымасцямі моўнага ўздзеяння.

Факталагічнай базай для даследавання паслужылі тэксты «Мужыцкай праўды» Кастуся Каліноўскага, якія адносяцца да першых узораў публіцыстычных тэкстаў у новай беларускай літаратурнай мове. На іх матэрыяле можна зрабіць аб'ектыўныя высновы і заключэнні аб пачатковых тэндэнцыях у працэсе станаўлення сучаснай беларускай моўна-стылёвай сістэмы.

1. У «Мужыцкай праўдзе» вылучаюцца наступныя стылёвыя адзнакі сінтаксічнага ўзроўня, якія з'яўляюцца апасродкаванымі сродкамі экспрэсіі.

1.1. Выкарыстанне разнастайных, пераважна няўскладненых адасабленнямі сінтаксічных канструкцый, арганічнае спалучэнне простых і складаных сказаў: *Чалавек то такую мае натуру*, *што альбо нічога не ведае і нічога меці не хочэ*, *альбо*, *калі даведаецца*, *то хочэ зразумеці добра і дастаці ўсенька*, *што яму належыць*. *Гэта вялікая праўда*; *Быў то калісь народ наш вольны і багаты*. *Не помняць гэтага нашы бацькі і дзеды*, *но я вычытаў у старых ксёнжках*, *што так калісці бывала*. *Паншчыны тагды ніякай не было*. *І няма чаго таму дзівавацца*, *бо было лесу шмат*, *поля колька хочаш*, *а людзей то мала*, *так нашто ж служыць паншчыну за зямлю*, *калі кожны мог лесу выцерабіць*, *хату сабе паставіць і меці сваё поле*[1]. Простыя аднасастаўныя няпэўна-асабовыя сказы (… *гаварылі*, *талкавалі і пісалі*; *пачалі гаварыць аб свабодзе мужыцкай*. *Мала таго*, *што з мужыка дзяруць на ўсякія падаткі астатню кашулю*…) надаюць тэксту ўніверсальную актуальнасць, падкрэсліваюць дзеянне. Складаназлучаныя сказы са

[1] Цытаты прыводзяцца з кнігі: К. Калиновский. Из печатного и рукописного наследия. — Мн., «Беларусь», 1988.

супрацьпастаўляльнымі злучнікамі *но*, *а* паказваюць кантрастныя сітуацыі: *Гаварылі*, *талкавалі і пісалі многа*, *а нічога не зрабілі*. *Могуць яшчэ напісаці і другі маніфэст*, *яшчэ большы ад гэтага*, *но і з гэтага другога маніфэсту нічога добрага*, *як і з першага*, *не будзе*. З дапамогай складаназалежных сказаў аўтар разважае і аргументуе, паказвае ўласныя высновы: *Ад маскаля і паноў няма чаго спадзявацца*; *бо яны не вольнасці*, *а глуму і здзерства нашага хочуць*. *Праўда абяшчалі то калісь даць нам вольнасць*, *но*, *як нам здаецца на наш мужыцкі розум*, *што хочуць ашукаці*, *бо калі праз шэсць лет нічога не зрабілі*, *то чэраз рок пэўне не зробяць*.

1.2. Актыўнае ўжыванне эмацыйна- і экспрэсіўна-афарбаваных канструкцый (клічных, пабуджальных і пытальных сказаў): *так чорт іх пабяры*! *От гэта так справядлівасць! Бог нам дапаможа!!! Праслужыўшы 25 лет да і торбу ўзяўшы*, *ідзі жабраваці! А калі мы будзем гэтак рабіці з Богам*, *так што ж Бог найвышшы з намі зробіць? Вазьмемся*, *Дзецюкі*, *за рукі і дзяржэмся разам! Для таго чытайце з увагай*, *а як перачытаеце*, *давайце да другой вёскі*. *Так сейце ж*, *Дзецюкі*, *як прыйдзе пара поўнаю рукою — не шкадуйце працы — каб і мужык быў чалавекам вольным*, *як е на цалюскам свеце*. *Так*, *Дзецюкі*, *па дабросці да ладу не дойдзем!*

1.3. Ужыванне простай мовы як істотнага і натуральнага экспрэсіўнага стылістычнага сродку: *Кароль кажэ*: «*Хадзем бараніці*». *Кароль наш і напісаў такое права*: «*Гэтыя*, *што не хочуць ісці бараніці сваёй зямлі*, *няхай абрабляюць поле гэтым*, *што б'юцца за вольнасць і шчасце ўсіх*». *Заспяваем тагды ў адзін голас нашу песнь святую*: «*Свенты Божэ*, *свенты моцны*, *свенты несмяртэльны — змілуйся над намі!*» *Касцюшка то кажэ*: «*Калі мужыкі хочуць ужэ самі бараніці сваю зямлю*, *так няхай жэ не служаць паншчыны да і не плацяць у казну аброку за зямлю*». Можна разглядаць гэта і як прыклад алюзіі — намёка праз блізкае слова ці згадку агульнавядомага факта, гістарычнай падзеі. Яна стварае апору на аўтарытэт, з'яўляецца сродкам парадзіравання, прыводзіць да тэкставай шматзначнасці.

1.4. Наяўнасць інтэртэкстуальнасці, ужыванне прэцэндэнтнага імя ці сітуацыі дазваляе ўвесці змест паведамлення ў агульнагістарычны і культурны кантэкст: *Калі Пранцуз пад Свістаполём заўсім пабіў маскаля*, *то для таго*, *каб маскаль не меў сілы і грошы*, *прыказаў народаві даці вольнасць*, *не браць рэкрутаў і вялікіх падаткаў*. *Два рокі ўжэ таму*, *калі яшчэ ніякіх маніхвэстаў а вольнасці не аб'яўлялі*, *народ у Пецярбургу*, *Маскве і па цэлай Расеі пачаў вельмі крычаці*, *што калі ронд не дасць яму вольнасці*, *то ён цэлай грамадой 19 Фэўраля збунтуецца*, *тагды Цар*, *бачу*, *збаяўся і вялеў Сенатаві з'ехаціся*, *а народаві аб'явіў*, *што ў Посце вольнасць дастане*. *За тое*, *што мы яму 25 лет на войнах служымо без людскай стравы і адзежы*. *Паказываюць*, *што мужыкі каля Варшавы збунтаваліся*, *не далі рэкрута*. *Тагды Цар паняволі мусіў дараваці*.

2. Акрамя таго, у «Мужыцкай Праўдзе» адзначаецца і шырокае прымяненне спецыяльных фігур экспрэсіўнага сінтаксісу.

2.1. Ампліфікацыя аднародных членаў, што забяспечвае вобразнасць маўлення, эмацыйна ўзрушвае чытача: *Мы сягодня ўсе ўжэ ведаем*, *што чалавек вольны*, *гэта калі мае кусок сваёй зямлі*, *за катору ані чыншу*, *і аброку не плаціць*, *ані паншчыны не служыць*, *— калі плаціць малыя падаткі*, *і то не на царскія стайні*, *псярні і курвы*, *а на патрэбу цэлага народу*, *калі не ідзе ў рэкруты чорт ведае гдзе*, *а ідзе бараніці сва*[*й*]*го краю тагды толька*, *калі які непрыяцель надыдзе*, *— калі робіць усенька*, *што спадабае і што не крыўдзіць бліжняга і хвалы боскай*, *— і калі вызнае тую веру*, *якую вызнавалі яго бацькі*, *дзяды і прадзеды*. *Так за тое*, *што чалавек шоў на вайну*, *бараніў сваю бацькаўшчыну*, *то ронд польскі даваў зямлю*, *даваў вольнасць*, *даваў шляхецтва*, *— а Маскаль чы гэтак робіць?*

2.2. Сінтаксічная анафара і іншыя паўторы, якія надаюць тэксту відавочную экспрэсію і выразнасць, затрымліваюць увагу і дазваляюць рэалізаваць досыць доўгі складаны сказ, не парушаючы разумення: *Мала таго*, *што з мужыка дзяруць на ўсякія падаткі астатню кашулю*, *мала таго*, *што ніколі не можаш дабіцца да куска хлеба*, *а ўсё*, *што заробіш*, *аддаці мусіш чорт ведае каму і чорт ведае на што*, *мала таго*, *кажу*, *што жыццё нашае горшэ сабачага — но скажэце*, *мае міленькія*, *чы есць памеж намі хто-лень*, *каб не аплаківаў яшчэ альбо сва*[*й*]*го сына*, *альбо сва*[*й*]*го брата*, *альбо сва*[*й*]*го мужа*, *што Цар забраў яго ў рэкруты да і загнаў чорт ведае гдзе*? Дзякуючы паўтарэнню слоў ці словазлучэнняў на іх фіксуецца ўвага, тым самым узмацняецца іх роля ў тэксце. Паўтор надае звязанасць, падкрэслівае важныя думкі, упарадкаванасць пабудовы выказвання.

2.3. Скразная тэкставая таўталогія. Паўтор слоў-сігналаў (*мы*, *мужык*, *мужыцкі*, *праўда*, *свабода*, *вольнасць*) як сродка ўздзеяння няўхісна падкрэслівае аўтарскую ідэю абуджэння свядомасці сялян: «*Но прыходзіць яму ўжэ канец*, *бо мужык пачуў вольнасць*, *а мужыцкая вольнасць*, *гэта ўсё роўна што шубеніца для ўсіх здзерцаў і глуміцеляў народа! Для таго то Цар спыняе вольнасць мужыцкую і спыняці будзе*, *для таго то*, *калі ў паноў сто раз пытаў*, *якую яны хочуць даці вольнасць мужыкам*, *у мужыкоў і разу не спытаў*, *якой яны хочуць вольнасці*. *Ён знае*, *якая то вольнасць мужыцкая*, *ён ведае*, *што мужык хочэ*, *каб ніхто не смеў драці з нікога*, *— і для таго*, *як мы яго ронду*, *так ён нашай вольнасці баіцца*».

2.4. Антытэза, з дапамогай якой у тэксце экспрэсіўна вылучаюцца сітуацыйная кантрасты: *І не дзіва*, *бо не народ зроблены для ронду*, *а ронд для народу*; *хто ваш прыяцель*, *а хто ваш вораг*; *пісалі многа*, *а нічога не зрабілі*. Антытэза як моцны эмацыйны сродак дазваляе чытачу ці слухачу выбраць тое, что для яго істотна, зразумець, што дрэнна, а што добра.

2.5. Інверсія дапамагае расставіць акцэнты на адпаведных словах, падкрэсліць неабходнае, затрымаць пільную ўвагу чытачоў: *Працуе бацька*

цяжка на дзецеткі свае, гадуе маці сына, ночанькі не спіць, а Цар, сабача яго вера, як гэты воўк, закраўшыся, вяліць лавіці, у дыбы скуці і гнаць ад радні далёка.

2.6. Сінтаксічны паралелізм: *І як чалавек мае галаву на тое, каб думаў, а рукі і ногі, каб зрабіў так, як задумаў, так ронд мае Цара, каб рондзіў, а чыноўнікаў па ўсіх местах і мястэчках, каб рабілі, як Цар захочэ. І як добры слуга глядзіць худобы гаспадарскай і слухае сва[й]го гаспадара, так добры ронд глядзець павінен шчасця людзей*. Праз тэкставыя паралелі спрашчаецца разуменне ідэі, дасягаецца натуральна зразумелая вобразнасць. Паралелізм надае маўленню асаблівую гарманічнасць, стварае ўражанне упадабленння дзвюх ці больш з'яў праз стварэнне аднатыпных выказванняў.

2.7. Рытарычныя фігуры (пытанні, звароткі, воклічы) падтрымліваюць сувязь аўтара з чытачом, забяспечваюць паспяховасць эмацыйнага ўздзеяння-ўзрушання: *Дзецюкі! Так пытаю вас, Дзецюкі, — што ж нам трэба зрабіці? Так, Дзецюкі, па дабросці да ладу не дойдзем! Так пытаю вас, Дзецюкі, — што ж нам трэба зрабіці? Но, скажыце ж, браткі!* Падобна мэце служаць і ланцужкі рытарычных пытанняў: *А ў нас, Дзецюкі, чы гэтак? Чы ў нас е справядлівая наука ў школах, што учыць жыці без крыўды другога? Чы е праўда і справядлівасць у судзе? Чы можа чалавек быць пэўны, што яго ніхто не скрыўдзіць? Чы ронд маскоўскі думае аб людзях, каб яны маглі жыці шчасліва? Самі скажэце?*

Аналіз сінтаксісу «Мужыцкай Праўды» пераконвае, што ўжо на пачатку фарміравання новай беларускай літаратурнай мовы і яе стыляў дзейснасць сінтаксічных сродкаў добра ўсведамлялася тагачаснымі аўтарамі, у прыватнасці К. Каліноўскім. Тэксты газеты створаны паводле законаў публіцыстыкі, выказванні ў іх пабудаваныя ў аптымальна прымальнай форме з дасягненнем максімума ўздзеяння. Выкарыстаныя прыёмы экспрэсіўнага сінтаксісу спрыяюць агульнаму пазітыўнаму ўспрыняццю тэксту, ствараюць падсвядомы адбітак патрэбнай ідэі ў чытача.

На сённяшні дзень задачы і сродкі публіцыстыкі, натуральна, мадыфікаваліся, аб'ектыўна змяніліся згодна з патрэбамі новага часу. На сучасным этапе ўмелыя маніпуляцыі фігурамі экспрэсіўнага сінтаксісу знаходзяцца ўжо на перакрыжаванні лінгвістыкі з паліталогіяй, сацыялогіяй, маркетынгам, журналістыкай, псіхалогіяй, міжкультурнай камунікацыяй. Але каштоўны вопыт пачаткоўцаў можа і павінен быць улічаны, хоць бы на ўзроўні агульных установак. Бо гэты вопыт сведчыць, што веданне сінтаксічных магчымасцей мовы пераводзіць чалавека на такі ўзровень, калі не толькі яго ўласная пэўная думка стварае тэкст, але і сам тэкст стварае канкрэтныя думкі, набывае рысы дакладна вывераной праграмы патрэбнага ўздеяння.

Е. А. Иванович

Особенности грамматической категории вида (на примере итальянских глаголов)

В лингвистике термин «вид» рассматривается двояко: в узком смысле слова, это грамматическая категория глагола, которая указывает на внутреннюю структуру и способ существования ситуации во времени. В таком значении понятие вида используется в отечественной лингвистике применительно к русскому и белорусскому языкам, так как в этих языках существует четкое противопоставление глаголов совершенного и несовершенного вида.

В отечественном языкознании изучение категории вида глагола началось в XIX в., хотя свое отражение эта категория получила уже в грамматиках М. Смотрицкого и Ю. Крижанича. В работах А. Х. Востокова и Н. И. Греча категория вида не была четко отграничена от категории времени. А. Х. Востоков выделил три вида: неокончательный (несовершенный), совершенный и многократный, и, кроме того, восемь форм времени. В дальнейшем учение о двух видах (совершенном и несовершенном) разрабатывалось в трудах Ф. Ф. Фортунатова, Г. К. Ульянова, А. А. Шахматова, А. М. Пешковского, В. В. Виноградова и других ученых. Большое внимание было уделено исследованию системы образования видов и определению грамматико-семантической стороны категории вида. На современном этапе категорию вида в своих трудах рассматривают такие ученые, как А. В. Бондарко, Л. Л. Буланин, Ю. С. Маслов и др. Они определяют вид как грамматическую категорию, обозначающую различия в представлении протекания действия.

В широком смысле термин «вид» обозначает понятийную категорию, которая имеет универсальный характер и теми или иными средствами выражается в самых разных языках мира. В международной терминологии используются также термин «аспект», который выступает синонимом термина «вид» в широком смысле, и понятие «аспектуальности». Аспектуальность в целом можно определить, используя формулировку А. В. Бондарко, как «функционально-семантическую категорию», содержанием которой «является характер протекания действия, а выражением — морфологические, словообразовательные и лексические средства при участии некоторых синтаксических элементов предложения» [2, с. 50].

Если рассматривать категорию вида в широком смысле, она оказывается близка категории способа действия, связанной с тем, какая информация о характере протекания действия содержится в лексическом значении глагола. Эту же категорию глагола можно определить как тип модификации глагольного действия, выраженный определенными словообразовательны-

ми средствами (приставками, суффиксами, комбинацией приставки и суффикса или приставки и постфикса). Сам термин «способ действия» возник как калька с немецкого Aktionsart и долгое время использовался без дифференциации для обозначения как вида, так и других явлений в сфере аспектуальности. В 1908 г. у С. Агрелля этот термин был впервые противопоставлен термину «вид» (Aspekt) [1, с. 36].

Вопрос о соотношении категорий вида и способа действия глагола относится к наиболее спорным в аспектологии. В настоящее время наиболее распространен подход, при котором вид и способ действия рассматриваются как явления разного порядка, хотя и относящиеся к одной и той же понятийной сфере. А именно, вид является грамматической категорией, а способ действия — словообразовательной.

Ю. С. Маслов придерживается похожей точки зрения на проблему соотношения вида и способа действия глагола; он выделяет в аспектуальной системе глагола аспектуальные классы и подклассы, в его классификации «аспектуальные классы представлены такими группами, как глаголы действия и глаголы не-действия или предельные, непредельные и двойственные по признаку предельности / непредельности глаголы. Аспектуальные классы частично накладываются друг на друга (часть непредельных глаголов принадлежит к глаголам состояния) и дробятся на более мелкие подразделения — аспектуальные подклассы или так называемые способы действия» [4, с. 29]. Опираясь на данное разграничение, мы в своей работе рассматриваем частновидовые значения глагола в итальянском языке как выражение категории способа действия.

В нашей работе мы рассматриваем категорию вида в широком смысле, т. е. как понятийную категорию, присутствующую во всех языках, и описываем способы выражения видовых значений в итальянском языке.

В итальянском языкознании категория вида рассматривается не так подробно, как в отечественном, поскольку в итальянском языке, как подчеркивает М. Прада, «категория вида не кодифицирована морфологически, а выбирается говорящим автоматически посредством выбора наклонения и времени» [7, с. 329]. По этой причине категория вида рассматривается только в широком смысле; например, лингвисты И. Бономи, А. Мазини, С. Моргана и М. Пьотти определяют вид как «грамматическую категорию глагола, которая указывает на способ выражения характера протекания действия по отношению к его внутреннему пределу» [6, с. 110].

В отечественном языкознании видовые значения традиционно делятся на общевидовые (совершенный и несовершенный вид) и частновидовые (которые мы рассматриваем как способы действия). Эту же классификацию можно использовать и применительно к итальянскому языку. Видо-

вые значения могут выражаться как грамматическими способами, так и с помощью лексического значения словообразовательных аффиксов.

Выражение общевидовых значений — перфектного и имперфектного — наиболее ярко проявляются в прошедшем временном плане итальянского глагола. Перфектным значением обладают прошедшие времена Passato Remoto (простой перфект), которое обозначает давно прошедшее действие (*La schiavitù in America durò diversi secoli*. — *Рабство в Америке длилось несколько веков*), и Passato Prossimo (сложный перфект), которое обозначает недавно произошедшее действие, результат которого актуален в настоящем (*Maria è andata da Luisa*. — *Мария пошла к Луизе*). Оба перфекта обладают также частным значением суммарности (описывается сумма, последовательность действий): *Ieri sera ho guardato una partita*, *poi ho fatto la doccia e sono andato a letto*. — *Вчера вечером я посмотрел матч*, *потом принял душ и пошел спать*.

Имперфектным значением обладает прошедшее время Imperfetto (имперфект), которое используется для выражения незаконченного действия в прошлом. Внутри общевидового имперфектного значения выделяется несколько частных значений: длительности (прогрессивности), процессуальности, одновременности и итеративности (многократности). Длительное действие, выражаемое Imperfetto, часто выступает фоновым для законченного моментального действия в Passato Prossimo: *Quando è arrivata sua madre*, *Luca dormiva*. — *Когда пришла его мать*, *Лука спал*. Использование Imperfetto может также подчеркивать процесс, протекание какого-либо действия в определенный момент времени в прошлом: *Ieri alle 23,15 guardavo una partita alla televisione*. — *Вчера в 23.15 я смотрел матч по телевизору*. Imperfetto может использоваться при описании нескольких одновременных длительных действий: *Mentre lui guardava la TV*, *sua moglie leggeva un libro e il piccolo dormiva*. — *В то время как он смотрел телевизор*, *его жена читала книгу*, *а малыш спал*. Итеративным значением обладают глаголы, обозначающие действия, совершавшиеся в прошлом часто или по обыкновению, что зачастую подчеркивается использованием дейктических лексических средств: *Da giovane andavo spesso al cinema*. — *В юности я часто ходил в кино*.

Частновидовые значения (способы действия) реализуются чаще всего с помощью словообразовательных аффиксов либо через использование перифрастических конструкций. Среди основных значений можно выделить следующие: определенный этап протекания действия, длительности, итеративности и интенсивности.

Значение определенного этапа протекания действия может выражаться производным глаголом (*dormire — addormentarsi — спать — заснуть*, *засыпать*), использованием фазисных глаголов и перифрастических кон-

струкций. Так, значение действия, которое человек собирается совершить, выражается с помощью конструкций *essere in procinto di + infinitivo*, *essere sul punto di + infinitivo*, *accingersi a + infinitivo*, *essere lì lì per + infinitivo*, *stare per + infinitivo* (*Sto proprio per partire*. — *Я как раз собираюсь уходить*). Значение начала действия выражается фазисными глаголами *cominciare a*, *iniziare a* (*начинать*), значение продолжения действия — глаголами *continuare a*, *seguitare a*, *andare avanti a* (*продолжать*), значение окончания действия — глаголами *smetter*(*la*) *di*, *finir*(*la*) *di*, *piantar*(*la*) *di* (*закончить*, *прекратить*). Значение длительности действия выражается с помощью перифраза *stare + gerundio* (*Stavo dormendo quando è entrato*. — *Я спал*, *когда он вошел*). С помощью словообразовательных аффиксов выражаются значения итеративности (многократности) (*saltare — salterellare — прыгать — подпрыгивать*) и значение интенсивности (*beffare — sbeffeggiare — смеяться — издеваться*).

Несмотря на то, что в итальянском языке не существует видовых глагольных пар, можно проследить противопоставление общевидовых значений (перфекта и имперфекта) в плане прошедшего времени, а также можно выделить частновидовые значения, скрытые в лексическом значении глагола. Эти аспектуальные значения выступают в качестве категориальных компонентов лексического значения глаголов и указывают на способ концептуализации действительности в итальянском языке.

Изучение аспектуальных значений глагола в итальянском языке позволяет наиболее точно передать случаи употребления итальянских глаголов при переводе.

Литература

1. Агрелль С. [О способах действия польского глагола] // Вопросы глагольного вида. М., 1962.

2. Бондарко А. В., Буланин Л. Л. Русский глагол. Л., 1967.

3. Бондарко А. В. Принципы функциональной грамматики и вопросы аспектологии. 2-е изд.— М.: Эдиториал УРСС, 2001.

4. Маслов Ю. С. Избранные труды: Аспектология. Общее языкознание. — М.: Языки славянской культуры, 2004.

5. Якобсон Р. О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972.

6. Bonomi I., Masini A., Morgana S., Piotti M. Elementi di linguistica italiana. — Carocci editore S.p.a., Roma, 2003.

7. Prada M. Scrittura e comunicazione. Guida alla redazione di testi professionali. — Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2003.

О. И. Коваленко

Учебный портфолио как инструмент самоконтроля социокультурных ЗУНов учащихся

Традиционно самоконтроль является составной частью всех видов учебной деятельности и осуществляется на всех этапах ее выполнения. Он включает в себя чувственные, умственные и двигательные компоненты деятельности, позволяющие учащемуся на основе поставленной цели, намеченного плана и усвоенного образца следить за своими действиями, результатами этих действий и сознательно регулировать их.

В методике преподавания РКИ актуальной проблемой является поиск эффективного инструмента самоконтроля социокультурных знаний, умений, навыков (ЗУНов) учащихся (страноведческих, фоновых знаний, знаний о носителях и источниках этнической, национально-культурной информации; о совместимости / несовместимости стереотипов речевого и неречевого поведения на родном и иностранном языках и т. п.). Таким инструментом может стать учебный портфолио.

Мы, вслед за Д. Майером, под «учебным портфолио» понимаем «целенаправленную коллекцию работ учащегося, которая демонстрирует его усилия, достижения, а также прогресс в знаниях и умениях учащегося по сравнению с его предыдущими результатами» [1, с. 32].

Этапы работы над учебным портфолио могут быть следующими:

1) письменная фиксация цели составления портфолио (например, «осознать, что именно и как много я знаю / хотел бы узнать о стране изучаемого языка; каких социокультурных ЗУНов мне не хватает» и т. п.);

2) сбор материалов, из которых будет состоять портфолио;

3) оформление собранных материалов;

4) оценивание собственного портфолио, а также процесса работы над ним (для этого помимо целей обучения должны быть разработаны ясные стандарты и критерии оценивания, в идеальном случае они устанавливаются вместе с учеником);

5) сравнение с образцом, в качестве которого, например, может выступать качественно сделанный другим студентом портфолио;

6) корректировочная работа.

Наш учебный портфолио может состоять из двух частей: 1) языковой части и 2) материальной части.

Языковая часть портфолио представляет собой ответы учащегося на рефлексивные вопросы типа:

1) что я знал о Беларуси до приезда в страну;

2) что нового я узнал о Беларуси (здесь может находиться различного рода страноведческая информация);

3) что я знаю о белорусских праздниках (государственных и негосударственных);

4) что принято делать здесь, но не принято делать дома (здороваться за руку с женщиной, снимать головной убор в помещении и т. п.);

5) что есть в Беларуси, чего нет у нас дома («зубр», «драники» и т. д.);

6) что вызывает (вызывало) мое удивление в Беларуси и белорусах;

7) что мне не нравится в Беларуси, белорусах.

Материальная часть включает различного рода аутентичные материалы, под которыми нами понимаются «подлинные литературные, фольклорные, изобразительные, музыкальные произведения, предметы реальной действительности и их иллюстративные изображения» [2, с. 13]. В состав материальной части портфолио могут входить:

• картотека текстов о различных фактах белорусской культуры;

• видеотека художественных и документальных фильмов о Беларуси, видеороликов, музыкальных видеоклипов;

• фонотека русскоязычных и белорусскоязычных песен;

• описания внеаудиторных мероприятий (литературно-музыкальных вечеров, круглых столов, тематических лекций-бесед по вопросам белорусской культуры, экскурсий, походов на концерты, выставки, в театры, музеи и т. д.), в которых участвовал студент;

• аудио- и видеозаписи выступлений учащегося на различных мероприятиях;

• фото (в том числе и авторские) с изображениями деятелей белорусской культуры, народных музыкальных инструментов, национальных костюмов, исторических памятников, репродукции понравившихся картин белорусских художников и т. д.; фото понравившихся мест, фото с экскурсий, выступлений на мероприятиях, с праздников;

• билеты на концерты, в музеи, концертные программки, концертные и театральные афиши и т. п.;

• кулинарные рецепты любимых белорусских блюд;

• географическая карта РБ, на которой могут быть отмечены места, где побывал учащийся и др.

Приведенные выше пункты далеко не исчерпывают состав учебного портфолио. Автор может хранить в портфолио все, что считает свидетельством собственных усилий в изучении материала, прогресса или достижений в данной области. Каждый артефакт, помещенный в портфолио, должен сопровождаться кратким рефлексивным комментарием ученика (что у него получилось / не получилось, какие выводы можно сделать; могут присутствовать специальные отметки на полях: например, «самая интересная экскурсия», «мой любимый фильм о Беларуси», «моя любимая песня»,

«мой любимый белорусский праздник» и т. д.) и датироваться, чтобы можно было проследить динамику учебного прогресса.

Окончательный вариант оформления портфолио может включать в себя следующие структурные компоненты:

• титульный лист;

• автобиографические сведения (обязательно нужно указать родную страну и родной язык автора портфолио);

• сопроводительное письмо автора с кратким описанием портфолио, определением его цели и предназначения;

• аннотированное содержание (оглавление) с перечислением основных элементов портфолио;

• самоанализ и прогноз на будущее.

Внешне учебное портфолио может быть оформлено в виде специальной папки, картотеки, коробки для хранения материалов и т. п. Единственное требование — удобство в хранении.

Как видим, учебный портфолио позволяет учащемуся:

1) осознать цель учебно-познавательной деятельности и ознакомиться с конечным результатом деятельности и способами его получения;

2) оценить процесс работы и конечный результат работы;

3) сравнить ход работы и достигнутый результат с образцом;

4) выявить и проанализировать допущенные ошибки, причины их появления;

5) произвести корректировку работы на основе данных самооценки, внести усовершенствования.

Кроме того, учебный портфолио:

1) поддерживает высокую учебную мотивацию студентов, так как процесс достижения цели становится наглядным, кроме того, происходит смещение акцента с того, что учащийся не знает и не умеет, на то, что он знает и умеет по данной теме и данному предмету;

2) поощряет активность и самостоятельность учеников, расширяет возможности обучения и самообучения. Ученик становится субъектом учебной деятельности;

3) содействует индивидуализации образования (составление портфолио — это творческий процесс), определяет количественные и качественные индивидуальные достижения;

4) формирует умение учиться — ставить цели, планировать и организовывать собственную учебную деятельность;

5) развивает самокритичность, умение работать над ошибками, реалистичность в оценке своих способностей.

Следовательно, учебный портфолио не только может стать эффективным средством самоконтроля социокультурных ЗУНов иностранных учащихся, но и помочь решить ряд других не менее важных задач.

Литература

1. Баранов С. П. Педагогика. — М.: Просвещение, 1987.

2. Кричевская К. С. Прагматические материалы, знакомящие учеников с культурой и средой обитания жителей страны изучаемого языка / К. С. Кричевская // Иностранные языки в школе. — 1996. — № 1. — С. 15—19.

3. Пейн С. Дж. Учебное портфолио — новая форма контроля и оценки достижений учащихся // Директор школы. — 2000. — № 1. — С. 65—67.

4. Технология развития критического мышления через чтение и письмо. Дебаты. Портфолио / Компетентностно-ориентированный подход к образованию: образовательные технологии. — Вып. 2. — Самара, 2002.

В. У. Кунцэвіч

ВЫКАРЫСТАННЕ КАЗКІ ЯК СРОДКУ ПСІХАТЭРАПЕЎТЫЧНАГА ЎЗДЗЕЯННЯ

Шмат казак ёсць на свеце! З крыніц народнай творчасці дайшлі да нас на першы погляд простыя, а на самой справе — павучальныя гісторыі пра хітруна Мікіту, чароўнага Жорава, смелага і адважнага Івана Світанніка і вынаходлівую разумную дачку, пра многіх іншых персанажаў беларускіх казак. Васіль Вітка ў казцы «Казкі і краскі» піша: «З чаго пачынаецца сонечны дзень? Вядома, што з новае казкі…» Нельга не пагадзіцца з ім. Жывуць жа казкі доўга-доўга. І няма, напэўна, на зямлі чалавека, які б іх не любіў. У кожнага з нас была ці ёсць да гэтага часу свая любімая казачная гісторыя. На жаль, з узростам, мы часта гаворым з пагардай: «Ну, гэта ўжо казкі!» або «Кіньце мне казкі расказваць».

А дарэмна! Менавіта тое, чаго на свеце не бывае, вельмі дапамагае нам у жыцці. Аб выхаваўчай функцыі казкі ведае, напэўна, кожны. Нават дзецям вядома выказванне: «Сказка — ложь, да в ней намёк, добрым молодцам урок» (А. С. Пушкін). Аднак казку можна выкарыстоўваць і ў тэрапеўтычных мэтах, вырашаючы многія псіхалагічныя праблемы, прычым як у дарослых, так і ў дзяцей. Новы метад атрымаў назву «казкатэрапія».

Казкатэрапія як метад псіхатэрапіі знаёмы чалавецтву тысячу гадоў, а як напрамак сучаснай псіхатэрапіі ўзнік зусім нядаўна.

Калі паспрабаваць знайсці ў інфармацыйных вытоках азначэнне казкатэрапіі, то ўзнікнуць пэўныя цяжкасці. Гэта будзе звязана з тым, што ў розных кантэкстах гэты тэрмін выкарыстоўваюць па-свойму. Казкатэрапію выкарыстоўваюць у выхаванні, у навучанні, падчас трэнінгаў, як інструмент псіхатэрапіі.

1. Казкатэрапія як інструмент перадачы вопыту з «вуснаў у вусны». Гэта спосаб перадачы індывідууму неабходных маральных норм і правілаў. Гэта інфармацыя закладзена ў фальклорных казках, былінах, прытчах.

2. Казкатэрапія як інструмент развіцця. У працэсе слухання, прыдумвання і абмеркавання казкі ў дзіцяці развіваюцца неабходныя для эфектыўнага існавання фантазія, творчасць. Ён засвойвае асноўныя механізмы пошуку і прыняцця рашэнняў. Гэтыя ж механізмы працуюць і ў дарослых.

3. Казкатэрапія як псіхатэрапія**.** Работа з казкай накіравана непасрэдна на лячэнне і дапамогу кліенту**.** Казкатэрапеўт стварае ўмовы**,** у якіх кліент**,** працуючы з казкай **(**чытаючы**,** прыдумваючы**,** разыгрываючы**)** знаходзіць рашэнні сваіх жыццёвых цяжкасцей і праблем**.** Магчымы як групавыя**,** так і індывідуальныя формы работы**.**

Афіцыйнай датай заснавання Інстытута казкатэрапіі лічыцца 1998 год. Аднак з’яўленне інстытута прадказвалі яшчэ Браты Стругацкія ў аповесці «Панядзелак пачынаецца ў суботу». У 1982 г. на экраны выйшаў любімы

многімі фільм «Чародеи», дзеянне якога праходзіла ў НУІНП (Навуковым універсальным інстытуце незвычайных прапаноў). У 1998 г. ініцыятыўная група першых казкатэрапеўтаў вырашыла — неабходна зрабіць акт «сацыяльнай інтэграцыі». Так з'явіўся Інстытут казкатэрапіі. Ён уяўляе сабой навукова-практычны і даследчы цэнтр, дзе распрацоўваецца метадалогія комплекснай работы з казкай. Рэктар Інстытута — Т. Д. Зінкевіч-Еўсцігнеева, доктар псіхалогіі, казкатэрапеўт, аўтар псіхолага-педагагічнай тэхналогіі «Комплексная Казкатэрапія», выкладчык Інстытута спецыяльнай педагогікі і псіхалогіі.

Казкі спрыяюць фарміраванню асобы, з іх дапамогай можна штосьці скарэктаваць нават у сталым узросце. Нездарма ў першую чаргу казкатэрапеўт папросіць дзіця і яго бацькоў скласці сваю ці расказаць народную казку, якая іх асабліва хвалюе. Па ёй ён паставіць дыягназ і складзе план, як працаваць у далейшым. Дарослы, які ўсвядоміў цяжкія, балючыя моманты сцэнарыя ў выбраных казках, можа змяніць сваё ўласнае жыццё. Дзіцяці ж неабходна дапамагчы справіцца з яго праблемай. Казка не толькі дыягназуе праблему, але і лечыць. Бацькі часта здзіўляюцца, чаму іх «чада» ўвесь час просіць, каб яму чыталі адну і тую ж казку. Ён яе ўжо на памяць ведае, але ўсё роўна зноў і зноў вяртаецца да адной і той жа гісторыі. А справа ў тым, што казка нясе ўжо некаторы медытатыўны сэнс і надае дзіцяці веру ў заўтрашні дзень — у гэтым жыцці ўсё ідзе, як трэба. І казка фарміруе ў дзіцяці на ўсё жыццё асновы паводзін і зносін, перасцерагаючы яго ад усяго, што ў далейшым можа сапсаваць яго адносіны з акаляючым светам. Нездарма ў казках заўсёды асуджаецца непамерная ганарлівасць, глупства, няўмельства наладжваць з іншымі людзьмі гарманічныя адносіны. Казка вучыць: будзеш дрэнным — застанешся са сваімі бедамі сам-насам, а ў харошага чалавека ў цяжкую хвіліну заўсёды знойдуцца сябры, якія гатовы яму дапамагчы.

Увогуле, казкі шчодра дзеляцца з дзіцем надзеяй і аптымізмам. Якія б цяжкасці ні стаялі перед казачнымі героямі, яны іх абавязкова пераадолеюць. З дзяцінства казкі натхняюць у нашай душы веру, што зло будзе пакарана, а дабро пераможа. Казка ўмее палохаць і вучыць дзіця асцярожнасці, гэта цудоўны інструмент яго адаптацыі да ўсіх цяжкіх жыццёвых сітуацый. Інструмент тым каштоўней, што ўсе казачныя прыёмы адпрацаваны стагоддзямі і праверaны не на адным пакаленні.

Казкатэрапія перажывае сапраўдны «бум» папулярнасці: з'яўляюцца шматлікія артыкулы ў газетах і часопісах. Сямейныя тэле- і радыёканалы ўключаюць у свае перадачы сюжэты аб значэннях казак у развіцці дзіцяці. Большасць спецыялістаў сістэмы адукацыі (ці гэта настаўнік інфарматыкі, англійскай мовы, ці педагог-псіхолаг) старанна выкарыстоўваюць у сваёй рабоце метафарычную мову казкі. І калі настаўнік геаграфіі пачынае курс гісторыі старажытнага свету, пераапрануты ў старажытнага чалавека, ра-

зыгрывае сцэну яго жыцця, выходзячы са звычайнай класнай кладоўкі-пячоры, то можна не сумнявацца — поспех яго прадмета на працягу года забяспечаны.

Займальную здольнасць жанру казкі, відаць, можна лічыць эталоннай: невыпадкова ў навучальным працэсе з мэтай актывізацыі ўвагі і цікавасці школьнікаў да вывучаемага праграмнага матэрыялу нярэдка інфармацыя набывае форму казачнага тэксту. А вось на ўроках фізічнай культуры казкатэрапія толькі пачынае прыжывацца, дзякуючы творчаму падыходу некаторых настаўнікаў. Цяжка не заўважыць плюсы такога спалучэння: заняткі дазваляюць актывізаваць рухальную, інтэлектуальную і маўленчую дзейнасць вучняў адначасова, у лёгкай гульнёвай форме дзеці далучаюцца да традыцый беларускай культуры, замацоўваюць і ўдасканальваюць рухальныя ўменні і навыкі. На занятках фізкультуры вучні атрымліваюць пазітыўны эмацыянальны настрой, развіваюць пластыку. Для ўмацавання здароўя дзяцей паспяхова выкарыстоўваюцца нетрадыцыйныя прафілактычныя і аздараўленчыя метады (абліванне вадой, дыхальная гімнастыка, казачная аэробіка). Усе гэтыя мерапрыемствы, а асабліва казкатэрапія, прыносяць плён, умацоўваюць дзіцячае здароўе.

Сучасныя псіхолагі дастаткова ўпэўнена гавораць пра казкапрафілактыку псіхалагічных перажыванняў і стрэсавага стану. Асабліва актуальнай у гэтым плане стала работа Б. Бетэльгейма «Карысць і значэнне чарадзейнай казкі», у якой вядомым псіхіятарам і псіхааналітыкам абагульнены вопыт псіхатерапеўтычнага ўздзеяння на дзяцей і нават тых, якія мелі глыбокія парушэнні паводзін і зносін. На думку Б. Бетэльгейма, гэтае ўздзеянне перш за ўсё звязана са здольнасцю казкі дапамагчы дзіцяці знайсці сэнс жыцця. Аптымізм казкі, перспектыва, якая адкрываецца, каб выступіць «у ролі чарадзея», даюць дзіцяці магчымасць паверыць у сябе, у сваю будучыню, дзе ён зможа праявіць сябе найлепшым чынам.

Такім чынам, мы яшчэ раз пераканаліся, што той, хто чытае казкі, вучыцца вялікай мудрасці, цеплыні і дабрыні, чуласці і смеласці, чалавечай спагадлівасці, узаемавыручцы і многаму-многаму іншаму, з чым мы сустракаемся ў жыцці і без чаго не можам абысціся. Казкі адыгрываюць вялікую ролю ў фарміраванні індывіда як асобы, і ў гэтым аспекце беларускі фальклор патрабуе далейшага, больш дэталёвага і паглыбленага даследавання. Уладзімір Караткевіч гаварыў: «Казка — ад нашай зямлі і ад яе людзей. Яна — чароўны сон і яна — думка чалавека». Нельга не пагадзіцца з гэтымі словамі. У казках сапраўды сабраны жыццёвы вопыт і мудрасць не аднаго пакалення.

Літаратура

1. Зинкевич-Евстегнеева Т. Д. Развивающая сказкотерапия. — СПб., 2006.
2. Зинкевич-Евстегнеева Т. Д. Практикум по сказкотерапии. — СПб., 2002.
3. Соколов Д. Сказки и сказкотерапия. — М., 1996.

Ю. Г. Курилов

Специфика реализации символа «вода» в поэтическом сборнике Стефана Георге «Год души»

Стефан Георге — прижизненный классик, который вновь вывел немецкую поэзию на общеевропейский уровень и стал вместе со Стефаном Малларме не только ведущим поэтом-символистом, но и одним из главных теоретиков искусства того времени. Эстетические взгляды Георге сформировались под влиянием основателей символизма — парижских символистов: искусство не должно служить нуждам общества, необходимо творить по принципу «l'art pour l'art» — «искусство для искусства». Законы поэзии Георге находят свое практическое воплощение в его лирике, которая отличается обилием символов, особой тематикой, отказом от прописных букв и пунктуации.

Поэтический сборник «Год души» («Jahr der Seele»; 1898) стал ярким проявлением символизма на немецкой почве. Символы в этом сборнике образуют парадигму и, вступая в различные системы и подсистемы, превращаются в неиссякаемый источник символизации поэтического пространства. «Как в лесах символов, мы и бродим в этом храме» [1, с. 26], — в унисон звучит голос Шарля Бодлера.

Анализ сборника «Год души» позволил нам выделить символ «вода», который включает в себя другие концептуально важные символы. В первую очередь следует отметить символ «река». Реки во все времена символизировали течение времени, изменчивость потока явлений, необратимость и вечное движение. «Поэзия рек» ярко представлена в немецкой лирике, прежде всего у столь близкого С. Георге Фридриха Гёльдерлина.

Nach kurzer trennung schritten wir zusammen
Am alten flusse mit den neuen leiden.

После короткой разлуки мы вместе идем
У старой реки со страданием новым[1].

[4, с. 142]

Река в этом примере является связующим звеном между прошлым и настоящим, но повторения событий не происходит. Стефан Георге преподносит нам интерпретацию мысли Гераклита: «Нельзя дважды войти в одну и ту же реку». Мгновение уносит в вечность частичку реальности, и мы уже не в силах вернуться назад. Река непрерывно разрушает прошлое и созидает настоящее; она, становясь для нас воплощением времени, всегда являлась амбивалентным символом, который соответствует созиданию и разрушению, движению и забвению, преграде и мосту.

[1] Здесь и далее перевод наш. — *Ю. К.*

В сборнике поэт концентрирует свое внимание на темной стороне символа «река». Символ «ein schwarzer fluss» (черная река) [4, с. 141] — показательный пример, так как в нашей памяти всплывает образ мрачного Стикса, воды которого черны согласно греческим мифам. Мы видим, что в этом образе высвечивается еще одна грань символа: река выступает в виде преграды, разделяющей мир живых и мертвых.

Соединение движения и статичности характерно для поэзии Стефана Георге, и река является блестящим воплощением этой черты лирики немецкого поэта: «langsame stunden überm fluss» (медленные часы над рекой) [4, с. 135]. Здесь, как мы видим, течение совмещается с замедлением времени, создавая тем самым ощущение ирреальности происходящего. Статичность «втягивает» в себя движение и «погружает» действительность в летаргический сон: «am eisigklaren tief-entschlafnen flusse» (у ледяной прозрачной в глубоком сне реки) [4, с. 135].

Важным также является символ «озеро». Поверхность озера имеет значение зеркала, которое позволяет видеть не только свое отражение, но и отблески костров иной реальности. Данное место выступает в качестве моста, соединяющего две сферы, и места встреч с таинственной незнакомкой. Поэт-ясновидец улавливает в своих озарениях знаки и подчеркивает таинственность озера: «das geräusch der ungeheuer see» (шум необычайного озера) [4, с. 140]. Озеро символизирует идею «уровней», продвижение по которым выражает стремление лирического героя установить связь между глубинным и поверхностным, внешним и внутренним, а также указывает на страх перед неизведанным.

Несмотря на различные негативные ассоциации, вода остается для поэта символом жизни, духовной и творческой силы: «am mauerbrunnen wasser schöpfen» («в фонтане воду черпать») [4, с. 142]. Фонтан выступает в качестве безграничного источника вдохновения для поэта: «wir suchten ihnen reinen wasserquell» (мы искали для них [цветов] источник чистой воды) [4, с. 143].

Umkreisen wir den stillen teich
In den die wasserwege münden.

Обойдем же тихий пруд
В который воды держат путь.
[4, с. 128]

В этих строках мы видим, что лирический герой обходит тихую заводь вместе с незнакомкой, постепенно приближается к источнику, но не стремится прикоснуться к тайне, наслаждаясь постоянным приближением к ней. Стремление найти исток, в котором рождается тайна, помогает нам понять тот факт, что возвращение на родину неразрывно связано с водой:

«Ich fahre heim auf reichem kahne» (Плыву домой на богатом челне) [4, с. 145]. Мартин Хайдеггер в анализе стихотворения Фридриха Гёльдерлина «Возвращение на родину» писал: «Возвращение на Родину есть возврат в близость к источнику» [2, с. 45]. В стихотворении «Возвращение» Стефана Георге мы находим ту же мысль, так как и здесь путь домой ассоциируется с дорогой к самому себе, с обретением давно утраченного. Но путешествие было необходимым, и поэт сознательно покинул свой дом, «ибо не дома находится дух, у исхода, не у истока» [2, с. 193]. Поэт покинул свой исток для того, чтобы вернуться к своей самости с новым знанием, безмерно обогащенным, и прилагательное «reich» (богатый) указывает на это новое состояние.

Die alten ufer und gebäude
Die alten glocken neu mir sind.

Старые берега и дома
Старые колокола для меня новые.

[4, с. 141]

Прошлое преображается после возвращения домой. Но мы знаем, что никаких внешних изменений не произошло, и преображение мира является следствием внутреннего изменения самого поэта. Душа мира отождествляется с душой человека.

Begrüssen dich die wellenfrauen
Die ufer und der erste stern.

Приветствуют тебя морские девы
Берег и первая звезда.

[4, с. 141]

Весь мир изменяется благодаря «приветствию» поэта, улавливающему в ритме своей души дыхание природы. Именно в этом стирании границ видим мы ядро символизма, поэтому можно согласиться с Эллисом, который находил самое прекрасное определение символизма в словах Фридриха Ницше: «Читай лишь свою жизнь и из нее понимай иероглифы жизни в целом» [цит. по: 3, с. 24].

Мы не можем не вспомнить еще один важный символ, относящийся к символу «вода» — лебедь.

Und von der insel moosgekrönter steine
Verliess der schwan das spiel des wasserfalls
Und legte in die kinderhand die feine
Die schmeichelnde den schlanken hals.

И от острова коронованных мхом камней
Покинул лебедь игру водопада
И положил в тонкую ласковую
Руку ребенка изящную шею.

[4, с. 129]

Образ лебедя (тема, идущая от Горация) предстает перед нами в двух ипостасях: в качестве символа абсолютной чистоты и как символ самого поэта. Стефан Малларме в «Прежней увертюре» сравнивает Иродиаду с лебедем: она погружена в самосозерцание, как лебедь, который прячет голову под крыло. Так и у Георге лебедь символизирует человека, замкнувшегося в себе, который в прекрасном порыве к чистоте разрывает оковы повседневности и уходит в другой, им же созданный, мир. Он абстрагируется от «водопада», раздражающего своей механичностью, и стремится успокоиться, отдохнуть на «тонких детских руках», постепенно погружаясь все глубже и глубже в море самосозерцания.

Символ «вода» является для поэта символом жизни, духовной и творческой силы, неисчерпаемым источником вдохновения и наслаждения. Вода воспринимается лирическим героем в качестве средства, способного приобщить человека к истоку. В свой состав данный символ включает следующие составляющие: река (воплощает идею синтеза и перехода), озеро (является прекрасной иллюстрацией идеи уровней, концептуально важной для структурированного мира символизма) и лебедь (символ чистоты, самоисследования и символ самого поэта).

Литература

1. Бодлер Ш. Цветы Зла. — М.: Эксмо, 2007.
2. Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина. — СПб.: Академический проект, 2003.
3. Эллис. Русские символисты. — Томск: Водолей, 1996.
4. George S. Das Jahr der Seele. — Berlin: Georg Bondi, 1920.

К. В. Макарэвіч

Выкладанне нямецкамоўнай літаратуры ў кантэксце беларускай у сярэдняй школе

Адным з галоўных прынцыпаў літаратурнай адукацыі ў сярэдняй школе з'яўляецца вывучэнне беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнай. Сёння беларуская літаратура вывучаецца ва ўзаемасувязі з рознымі літаратурамі свету, у тым ліку з нямецкамоўнай (сюды мы адносім літаратуру Германіі, Швейцарыі, Аўстрыі).

Нямецкамоўная літаратура з'яўляецца адной з самых значных літаратур свету. Дзякуючы нямецкамоўнай літаратуры, мы маем вялікую колькасць знакамітых паэтаў і пісьменнікаў (сярод іх: вялікі нямецкі класік Ёган Вольфганг Гётэ, чый «Фаўст» з'яўляецца шэдэўрам сусветнай літаратуры, Генрых Гейнэ, Фрыдрых Шылер, Стэфан Цвэйг, Райнер Марыя Рыльке, Генрых Бёль і многія іншыя), яшчэ больш твораў, напісаных гэтымі аўтарамі, прычым многія з іх перакладзены на розныя мовы свету (Беларусь у гэтым сэнсе не з'яўляецца выключэннем). На нямецкай мове створаны сапраўдныя мастацкія шэдэўры, з якімі неабходна пазнаёміцца вучням.

Аб прызнанні творчасці нямецкамоўных аўтараў можа сведчыць і той факт, што неаднаразова выхадцы з Германіі, Аўстрыі, Швейцарыі ў розныя гады станавіліся лаўрэатамі Нобелеўскай прэміі па літаратуры, а таксама і іншых прэмій (сярод такіх пісьменнікаў — Томас Ман, Герхарт Гаўптман, Герман Гесэ, Генрых Бёль і іншыя).

Магчымасці выкарыстання іншанацыянальнага літаратурнага матэрыялу ў курсе беларускай літаратуры надзвычай шырокія. Так, у настаўніка ёсць магчымасць паказаць вучням, як у розныя гістарычныя эпохі ў беларускай і іншых літаратурах узнікалі прынцыпова падобныя і разам з тым своеасаблівыя літаратурныя з'явы.

Вывучэнне роднай літаратуры ў кантэксце сусветнай і, у асабістасці, нямецкамоўнай літаратуры, ставіць яшчэ і такую звышзадачу — дапамагчы ўсвядоміць вучням ідэю роўнасці беларускай літаратуры з іншымі літаратурамі. Сам факт супастаўлення беларускіх аўтараў са знакамітымі, сусветна вядомымі пісьменнікамі з іншых краін абавязвае па-іншаму глядзець на сваю літаратуру, гісторыю, культуру. Каштоўнасць і арыгінальнасць узаемазвязанага вывучэння айчыннай літаратуры з замежнай — у яго нетрадыцыйным падыходзе, у дасягненні больш высокага ўзроўню літаратурнай адукацыі.

Вучням сярэдняй школы № 4 горада Мінска мы прапанавалі прыняць удзел у эксперыментальным даследаванні па літаратуры. Вучні ва ўзросце шаснаццаці-сямнаццаці гадоў (11 класы, рускамоўныя, у якасці замежнай вывучаецца англійская мова) павінны былі адказаць на пытанні рознага ха-

рактару: адносна методыкі выкладання літаратуры, пазнавальныя, а таксама пытанні, якія б дазволілі высветліць рэальны ўзровень ведаў вучняў па беларускай і замежнай літаратурах.

Згодна з Вучэбнай праграмай па беларускай літаратуры, у сярэдняй школе на вывучэнне літаратуры ў адзінаццатым класе адводзіцца ў першым паўгоддзі 1 гадзіна, у другім — 2. У сувязі з гэтым, вучням было прапанавана наступнае пытанне: «*Ці дастаткова*, *на іх погляд*, *гэтай колькасці гадзін для вывучэння беларускай літаратуры?*». У выніку мы вызначылі, што 73% вучняў лічаць, што дадзенай колькасці гадзін дастаткова; 17% адзначаюць, что дастаткова, але хацелася б больш; 7% лічаць, што неабходна меньшая колькасць гадзін; 3% могуць ўвогуле не вывучаць літаратуру.

Адначасова мы вызначылі, *якой літаратуры вучні аддаюць перавагу — рускай ці беларускай*. Амаль адназначна (90%) вучні выказаліся за рускую літаратуру і толькі 3% — за беларускую; 7% вучняў аднолькава ставяцца як да рускай, так і да беларускай літаратуры.

Далей вучням неабходна было адказаць на пытанні *адносна методыкі выкладання літаратуры*. Згодна з вынікамі доследу, 77% вучняў адзначаюць той факт, што на іх уроках беларускай літаратуры вывучаецца творчасць як беларускіх, так і замежных аўтараў (на думку 70% усіх вучняў, так і павінна быць). 30% вучняў лічаць, што правільны шлях вывучэння беларускай літаратуры — вывучэнне творчасці толькі беларускіх аўтараў.

Для нас важным было таксама вызначыць, *што для вучняў з'яўляецца больш цікавым пры вывучэнні пэўнага твора*. У выніку, мы атрымалі наступную паслядоўнасць: сюжэт твора (30%), праблемы, узнятыя ў творы (23%), стыль аўтара (20%), характарыстыка асобных герояў (17%), аўтабіяграфічныя рысы твора (10%). Варта адзначыць каментарый аднаго з удзельнікаў доследу: «Што цікава, а што 'не' залежыць ад таго, што мы чытаем. Усё залежыць ад аўтара. У кожнага сваё. У кожнага свой стыль і свая мова».

Наступнае пытанне датычылася *ведання вучнямі замежных аўтараў*. На жаль, 27% вучняў не змаглі адказаць на дадзенае пытанне. Усяго вучні назвалі 42 імёны пісьменнікаў з розных краін свету (большасць з іх — амерыканцы). Сярод іх больш галасоў атрымалі Уільям Шэкспір, Эрнест Хемінгуэй, Джон Рональд Руэл Толкін, Агата Крысці, Оскар Уальд, Джаан Роўлінг, Джэк Лондан, Стывен Кінг, Паўла Каэльа, Аляксандр Дзюма, Генрых Бёль, Астрыд Ліндгрэн, Марк Твэн.

Адказалі вучні і на пытанне «*Якіх замежных аўтараў*, *якія творы замежнай літаратуры яны вывучалі ў школе* (*на ўроках як рускай*, *так і беларускай літаратуры*)?». У дадзеным спісе — Эрнест Хемінгуэй («Стары і мора»), Генрых Бёль («Дом без гаспадара»), Уільям Шэкспір, Антуан дэ

Сент-Экзюперы, браты Грым. 40% вучняў не змаглі справіцца з дадзеным пытаннем.

У выніку праведзенага доследу, мы змаглі высветліць, што 80% вучняў чытаюць *кнігі*, *апрача тых*, *што прадугледжаны школьнай праграмай*; але не ўсе вучні змаглі адказаць на пытанне «*Якую кнігу яны прачыталі апошняй?*». Сярод адказаў — імёны замежных і, у асноўным, рускіх аўтараў. Папулярнымі сярод вучняў з'яўляюцца кнігі Паўла Каэльа «11 хвілін» і «Гары Потэр» Джааны Роўлінг.

На наш погляд, карыснай з'яўляецца інфармацыя наконт *твораў айчынных аўтараў*, *якія найбольш падабаюцца вучням* — менавіта на іх можна будзе арыентавацца пры распрацоўцы інтэграваных урокаў па вывучэнні беларускай і нямецкамоўнай літаратуры. Большасць вучняў (33%) адзначыла творчасць Васіля Быкава, Івана Шамякіна (17%), Івана Навуменкі (10%), Яўгеніі Янішчыц (10%).

Наступнае пытанне, якое мы прапанавалі вучням, гучала: «*Што можа даць вам вывучэнне беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнай* (*у асабістасці*, *у спалучэнні з нямецкамоўнай літаратурай*)?». Сярод варыянтаў адказу: магчымасць пашырыць свае веды (50%), ніякай карысці (17%), павялічыцца статус беларускай літаратуры (як адзначалі вучні, «узрасце іх пачуццё патрыятызму») (7%). 20% вучняў не змаглі адказаць на дадзенае пытанне.

«*Калі на ўроках беларускай літаратуры вывучаць творы замежных аўтараў*, *то*» — вучні выбіраюць наступныя варыянты адказу: падрабязна і ў кантэксце той літаратуры, да якой належыць дадзены твор (33%); толькі аглядава (30%); на аснове параўнання замежнай і беларускай літаратуры з пошукам агульных і адметных рыс (27%).

У дадатак, мы вызначылі, што для 60% школьнікаў *цікавым было б звярнуцца непасрэдна да арыгіналаў тэкстаў замежных аўтараў* (не ў беларускіх перакладах). Але ў дадзеным выпадку неабходна ўлічваць замежную мову, якая вывучаецца ў школе.

«*Што асацыіруецца ў вас з Германіяй?*» — такім было наступнае пытанне да вучняў. Фашызм, Гітлер, вайна, падзенне сцяны ў Берліне, Рамштайн, машыны БМВ… і ніводнага імя пісьменніка ці паэта, назвы твора. Для параўнання, падобнае пытанне мы сфармулявалі ў дачыненні слова Беларусь. Першыя асацыяцыі вучняў: В. Быкаў, І. Шамякін, Я. Колас, бульба, азёры, бусел… У выпадку з Германіяй, на першым плане — негатыўныя стэрэатыпныя паняцці. У сувязі з гэтым, мы лічым, што неабходна паглыбіць веды вучняў наконт гісторыі, культуры іншых краін.

Ведаюць вучні *лаўрэатаў Нобелеўскай прэміі па літаратуры*: Генрыха Бёля (37%), Барыса Пастэрнака (10%), Эрнеста Хемінгуэя (3%). Але роўна ў паловы вучняў (50%) такое пытанне выклікала цяжкасці.

У выніку даследавання, мы прыйшлі да наступных высноў:

• неабходна паглыбіць веды вучняў па замежнай літаратуры, у аспекце вызначанай праблемы — па нямецкамоўнай літаратуры;

• вывучэнне нямецкамоўнай літаратуры пашырыць веды вучняў адносна іншых краін свету, дапаможа пераадолець стэрэатыпнасць мыслення;

• параўнальны аналіз нямецкамоўнай літаратуры з беларускай дапаможа ўсвядоміць вучням ідэю роўнасці беларускай літаратуры з іншымі літаратурамі, а таксама і яе асабістую адметнасць (мы адзначалі той факт, што многія вучні аддаюць перавагу вывучэнню рускай, а не беларускай літаратуры).

Мы заўважылі шматлікія памылкі вучняў пры напісанні імен знакамітых замежных аўтараў (напрыклад, «Шэкс Спір», «Бёльн», «Хемен-Гуэй»). Магчымая прычына — адсутнасць нагляднасці на ўроках беларускай літаратуры, а таксама і той факт, што многія творы не вывучаюцца ў школе.

Канстатуючы эксперымент, які мы правялі ў выпускных класах, у будучым дапаможа нам пры стварэнні сістэмы работы па вывучэнні беларускай літаратуры ў кантэксце нямецкамоўнай літаратуры. Лічым надзвычай важным, каб у Праграме па беларускай літаратуры для агульнаадукацыйнай сярэдняй школы асаблівая ўвага была звернута на вывучэнне беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнай.

Літаратура

1. Вучэбная праграма для агульнаадукацыйных устаноў з беларускай і рускай мовамі навучання: Беларуская літаратура: V—XI класы. — Мн.: НІА, 2010.

2. Вывучэнне беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнай. — Мн.: НІА, 1994.

Д. А. Міськевіч

Феномен творчага ўздзеяння В. Шукшына на З. Косціча

Пасля прачытання ці прагляду п’есы Зорана Косціча «Пут за Цариград» («Шлях у Царград») у літаратурна абазнанага чытача воляй-няволяй узнікаюць паралелі і асацыяцыі з творамі Васіля Шукшына. А калі быць дакладным, то з яго аповесцю «До третьих петухов», напісанай ў 1975 г.

Сам сербскі пісьменнік у сваіх інтэрв’ю адзначае, што пры напісанні п’есы для мінскага Тэатра беларускай драматургіі звяртаўся да шукшынскага тэкста, чэрпаў у ім сваё натхненне (ды і, увогуле, З. Косціч падкрэслівае вялікі ўплыў рускай літаратурнай традыцыі на сваю творчасць).

Крытык Г. Старасценка ў рускім літаратурным журнале «Молоко» ў нататцы «И будем идти вперед» заўважае, што п’еса З. Косціча ўяўляе сабой «переложение “До третьих петухов” В. Шукшина. Только если у Шукшина Ивана-дурака посылают за справкой, о том, что он умный, то у Костича получился яркий политический памфлет-перефраз ситуации на Балканах и вообще в новом мире, где человека хотят лишить национальной самоидентификации» [3].

Паспрабуем высветліць ступень пранікнення тэкста В. Шукшына ў п’есу «Шлях у Царград». Звернем увагу на запазычанні, паралелі і алюзіі.

Мы лічым, што З. Косціч запазычыў у рускага пісьменніка «шкілет» твора (сюжэтную аснову), на які нанізаў свае ідэі. Мяркуйце самі:

В. Шукшын збірае *літаратурных* персанажаў (Ілья Мурамец, Атаман, Бедная Ліза, Акакій Акакіевіч, Ленскі, Іван-дурань і інш.) у бібліятэцы, дзе паміж імі адбываецца размова, пад час якой імі прымаецца агульнае рашэнне адправіць Івана-дурня па выратавальную даведку да Мудраца аб тым, што Іван — разумны. Герой выпраўляецца ў падарожжа і праходзіць праз тры выпрабаванні:

1) сустрэча з Бабай-Ягой і яе дачкой, каханкам дачкі — трохгаловым Змеем-Гарынычам;

2) сустрэча з чэрцямі, якія спалілі рускі праваслаўны храм;

3) уласна канцылярыя Мудраца, у якой пануе суцэльны бюракратызм.

У З. Косціча на прасторы музея васковых фігур, што насамрэч існуе ў Косава, збіраюцца *літаратурна-гістарычныя* персанажы славянскай гісторыі (Стах Горскі, Муцімір, Шчэпан Малы, Зевана Трэпольская, Кланімір, Пугачоў). Перад імі пагроза быць перапраўленымі ў печцы, таму яны выпраўляюць беларуса Стаха Горскага ў падарожжа па выратавальную даведку да Усяведнага. Беларус таксама праходзіць праз выпрабаванні:

1) сустрэча з нарка-царыцай і яе маладой дачкой Тарай, ейным трохгаловым каханкам у разнакаляровых масках;

2) сустрэча з псеўдарок-музыкамі, якія больш нагадваюць чэрцяў і ніш-чаць праваслаўны храм;

3) фінальная сустрэча з Усяведным у яго офісе.

Абодва творы заканчваюцца вяртаннем галоўных герояў дадому перад тым, як запяюць трэція пеўні. Прычым вяртаюцца героі ні з чым (г. зн. без даведкі).

Трэба адзначыць, што да такога сюжэтнага падабенства паміж тэкстамі дадаецца выключнае падабенства ў пабудове дыялогаў. Многія фразы з размоў герояў у п'есе Косціча з'яўляюцца алюзіямі на тэкст Шукшына.

Такім чынам, навідавоку запазычанне сербскім пісьменнікам вобразаў і сюжэтаў у рускага класіка. Але трэба сказаць, што іх інтэрпрытацыя істотна адрозніваецца. Гэта, ў першую чаргу, абумоўлена спецыфічнай праблематыкай.

В. Шукшын, абапіраючыся на *фальклорна-літаратурныя* традыцыі і вобразы, спалучаючы рэальныя і ўмоўныя формы адлюстравання быцця, піша твор ў новым жанры аповесці-казкі, які вылучаецца вострым сацыяльна-маральным зместам. Прычым дасягаецца гэта пры дапамозе сарказму, гратэску, канкрэтнасці бытавых назіранняў.

Асноўныя тэмы, якія закранаюцца, — гэта маральнасць сучаснага аўтару чалавека, тэма духоўнасці і ўнутранай дасканаласці (эпізод са спаленнем храма). Акрамя ўсяго іншага, В. Шукшын «падсвечвае» савецкую рэчаіснасць і выкрывае суцэльны бюракратызм, усеагульную дурасць і фармалізм. У абранні галоўным героем фальклорнага персанажа Івана-дурня бачны зварот да нацыянальнага характара, простага, дасціпнага і вынаходлівага. Такім чынам Шукшын звяртаецца да літаратурнай палемікі тых часоў наконт вясковай тэматыкі, ідэй почвеніцтва і народнасці ў літаратуры (гэта бачна і ў размовах, што вядуць літаратурыя персанажы класічных твораў розных часоў, седзячы на бібліятэчных палічках).

Што ж у З. Косціча? Абпіраючыся на *літаратурна-гістарычную* традыцыю і персанажы, ён стварае п'есу-ідэю. Праблематыка, у прынцыпе, падобная— тэмы ўсеагульнай бездухоўнасці і маральнага разлажэння, грамадскай разбэшчаннасці таксама гучаць, але яны «падсвечваюць» ужо іншую рэчаіснасць — канец XX — пачатак XXI ст. З'яўляюцца наркагандляры, якія на працягу ўсей п'есы толькі і робяць, што факаюцца, прычым не толькі яны (у прыёмнай Усяведнага адбываецца тое ж самае). Уздымаецца тэма сэксуальнай разбэшчаннасці, няхай і мімаходзь. Праблематыка значна пашырана З. Косцічам. Усе праблемы ён разглядае ў агульнаславянскім і нават агульнасусветным маштабе. Ключавыя тэмы яго твора — фальсіфікацыя гісторыі, палітыка Еўразвяза і сусветнай супольнасці ў дачыненні да так званых «малых» дзяржаў і нацый. Лейтматывам між радкоў гучаць пы-

танні: «Ці маюць славянскія народы права на самаідэнтыфікацыю? Якім шляхам ім ісці? У якім кірунку развівацца? Чаму іх гісторыю хочуць выкрасліць са свядомасцей народаў ці перастварыць на новы лад?» З. Косціч шукае адказы і апасродкавана выражае сваю пазіцыю. Па Косцічу, выратаванне ў аб'яднанні славянскага свету і ў духоўным самаўдасканаленні. Духоўнасць і вера выратуюць нас.

У п'есу ўведзены разгорнутыя філасофскія развагі і маналогі герояў. Акрамя таго, апавядальны пласт насычаны гістарычнай факталогіяй. З. Косціч па-свойму ўзнаўляе гістарычныя падзеі XVIII ст.

Трэба дадаць, што чытаючы З. Косціча, воляй-няволяй узгадваеш трагедыю сербскага народа, калі ў Косава знішчаліся, рабаваліся і гарэлі праваслаўныя храмы. Боль усяго сербскага народа знайшла адлюстраванне ў п'есе.

Агульнанацыянальнае і палітычнае ў З. Косціча максімальна абвострана, даведзена да мяжы, ва ўмоўных, часам нават фантастычных сюжэтах без складанасцей пазнаецца наша рэальнасць. З. Косціч у праблематыцы ідзе далей і глыбей за Шукшына.

Трэба падкрэсліць, што сатырычная аповесць В. Шукшына літаральна прасякнута гумарам, іранічнасцю, што дасягаецца пры выкарыстанні прыёмаў гратэску, іроніі, сатыры. Найбольш камічны персанаж — Іван-дурань. Але гумар у В. Шукшына выключна рускі. У п'есе З. Косціча адчуваецца ўплыў балканскай гумарыстычнай манеры пісьма. Твор характарызуецца асаблівай карнавальнасцю (як у фільмах Э. Кустурыцы). Мабыць, у іх на Балканах паветра такое і па-іншаму не пішацца? У п'есу ўведзены элементы пераапранання і нават спевы (праўда, беларускія народныя). Адчуваюцца і сербскі каларыт, і беларускі таксама (бо п'еса была створана спецыяльна для беларускай сцэны).

Высновы.

Уздзеянне В. Шукшына на З. Косціча відавочнае. Найперш на ўзроўні сюжэта і праблематыкі. У прыёмах узнаўлення і «перастварэння» рэчаіснасці таксама, але мастацкая ўмоўнасць у З. Косціча выводзіцца на больш глыбокі ўзровень абагульнення.

Узнікае заканамернае пытанне: чаму сербскі пісьменнік звярнуўся да твора рускага класіка, пры гэтым так смела запазычыў некаторыя элементы?

Магчыма, каб падкрэсліць ідэю блізкасці славянскіх менталітэтаў, якую ён абараняе; магчыма, твор В. Шукшына проста аказаўся вельмі прыдатным матэрыялам для творчай інтэрпрэтацыі і роздуму; магчыма, мастацкае светабачанне В. Шукшына як пісьменніка і творцы найбольш блізкае сербскаму драматургу; магчыма, што-небудзь іншае і сярод прапанаваных варыянтаў няма адказу.

У любым выпадку, дзякуючы пераасэнсаванню аповесці В. Шукшына і такому «творчаму ўдзеянню» мы маем цудоўную глыбокую п’есу «Шлях у Царград», што радуе беларускага гледача на сцэне РТБД да гэтага часу.

Літаратура

1. Апухтина В. Проза В. Шукшина. — М., 1986.
2. Горн В. Ф. Концепция личности в прозе В. М. Шукшина/ Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. — М., 1977.
3. [Электронны рэсурс] // http://www.hrono.ru/text/2006/star1106.html.

О. Е. Мытник

Специфика хронотопа в драматургии Н. Садур

Драматургия Нины Садур занимает в современном литературном процессе особое место. Самобытные, неоднозначные и многогранные пьесы драматурга, с одной стороны, обладают особой притягательной силой как для зрителей/читателей, так и для театральных режиссеров, с другой же стороны, указанные характеристики дают почву для самых разнообразных толкований. Драматурга часто относят к авангарду (М. И. Громова), постмодернизму (Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий), русскому абсурдизму (Б. С. Бугров, И. А. Канунникова), магическому реализму (Е. В. Старченко). Сама Н. Садур, вопреки неоднозначным суждениям о ее таланте, счи тает себя самым консервативным писателем России. Действительно, театр Н. Садур опирается, в первую очередь, на гоголевскую традицию в русской литературе, что проявляется в сочетании мистического и реального, символического и бытового, лирического и гротескного. Кроме того, в пьесах Н. Садур прослеживается влияние чеховской драматургии, а также русской символистской драмы (Ф. Сологуба, Л. Андреева). Несмотря на отчетливо выраженный экспериментальный характер, ее драматические произведения следуют моделям классической драмы.

Наиболее активно Н. Садур наследует систему времени и места классической драмы. Стремление уехать, невозможность обрести самого себя находит место и в ее пьесах, где нет даже смерти, так как мир вывернулся наизнанку, из него нет выхода. Ее пьесам свойственно «заколдованное место и невластное над ним время», где борются мир настоящий и мнимый [4, с. 198].

Необходимо подчеркнуть, что особенности художественного времени и пространства в пьесах Н. Садур пока не становилась объектом специального исследования. Между тем, именно хронотоп большинства пьес Н. Садур определяет своеобразие их драматургической поэтики.

Хронотоп пьес Н. Садур можно условно разделить на мифологический и реалистический. В основе первого типа лежат языческие, фольклорные представления о сотворении мира, происхождении людей и животных, взаимосвязи космоса и хаоса, борьбы добрых и злых, демонических сил.

Формирование космоса предполагало отделение неба от земли, выделение суши из первичного океана, появление трехчастной структуры мира, состоящей из неба, земли и преисподней. Такую же структуру мы встречаем в драматургии Н. Садур. Но художественный мир, состоящий из неба, земли и преисподней, представляет собой «опрокинутую вертикаль», что становится лейтмотивом драматических произведений автора [3, с. 20]. «Перевернутый мир» — небо, бесконечное пространство, сквозь которое

на землю проникает яд хаоса. Преисподняя — неизвестный таинственный мир, заключенный в недрах земли и нередко спасающий героев. Земля — живое существо, наделенное антропоморфными чертами (например, Земля «всасывает» героев пьесы «Морокоб»).

Создается впечатление, что в мироздании Н. Садур важнее всего для человека, добрее всего к человеку не небо, а земля. Причудливая тема «перевернутого мира» пунктиром проходит через творчество Н. Садур и патетически звучит в пьесе «Занебесный мальчик». Небо в нем вызывает отчаяние: «Там мрак, мрак и пустота бесконечности, и никто на нас не смотрит, кроме адского беззвучия…» [2, с. 485]. Теплые токи жизни идут из глубины земли, «…из центра Земли, из точки ее сердца, из сердечных недр магмы, из мамы нашего мира поднимается тепло жизни и идет до самого синего неба. Мы оледенели бы, если б не Земля… Земля наконец со стоном раскрылась, впуская нас в горячие родимые недра, и мы стали опускаться к самому сердцу ее… И Земля сомкнулась над нами, укрыла нас навсегда от смерти и гибели» [2, с. 486]. Здесь образ Земли тесно связан с образом Матери.

Такое «наоборотное» восприятие мира для образной системы Н. Садур очень важно. Недаром ее первая пьеса «Чудная баба» имеет подзаголовок «Поле». Поле, земля, рытвины — все это значимые детали для драматурга.

С Землей тесно связан образ ямы («Чудная баба», «Морокоб»), символизирующий границу между миром реальным и потусторонним, между жизнью и смертью. Вместе с тем яма у Н. Садур — это и место спасения героев. Одновременно образ ямы, дыры связан с космосом, небом. Сквозь дыры просачивается в гармонию мироздания мрак («Занебесный мальчик»), их своими телами закрывают герои, или сами персонажи являют собой дыру, высасывающую жизненную энергию из людей (например, человек-оборотень Егор из пьесы «Заря взойдет», Ирма из пьесы «Нос», Феликс в «Занебесном мальчике»). Осмысливая ситуацию «порога», края, герои касаются главных бытийных проблем.

Бездна присутствует в пьесах Н. Садур не только в мире, в земном устройстве, но и сами герои порой оказываются Бездной. Они вдруг обнаруживают тонкую экзистенциальную грань, отделяющую их от мира, приходят к «порогу» и пытаются доказать подлинность собственного бытия. При этом время героями не замечается, само чувство их жизни вневременно. Однако времена года отмечены автором, так как оказывают влияние на мысли, чувства и поступки персонажей. Так, зима в пьесах Н. Садур несет не только холод, но и «обмерзлость» (пьесы «Ехай», «Замерзли», «Лунные волки»), лето способствует накалу страстей, самой жизни, ее противопоставлению смерти («Панночка», «Морокоб», «Красный парадиз»), осень связана с усталостью, нервозностью («Чудная баба»), весна «размораживает» чувства (последнее действие «Любовных людей», «Нос»).

Для второго типа хронотопа — реалистического — характерен интерес к бытийно-бытовым аспектам жизни. Отсюда тяготение к жанру особой социально-бытовой драмы (мелодрамы) с детективно-мистическими элементами. Основной конфликт всех пьес состоит в том, что герои сталкиваются с нарушением миропорядка и одновременно обычного, удобного хода событий, не понимают истинных причин этого, но на подсознательном уровне ощущают, что нарушения являются признаком самого миропорядка.

Важную роль в мировоззрении героев Н. Садур играет образ Дома. На протяжении многих веков Дом олицетворял в искусстве порядок, гармонию, оплот семейного счастья и уюта. Но в XX веке образ Дома коренным образом меняется, отражая, тем самым, изменения в обществе. «Дом приобретает черты трагического и утрачивает значение Дома-крепости» [1, с. 232]. Так, в пьесах Н. Садур дом и квартира представляют собой пространство, не заполненное личными вещами героев; жизнь персонажей сопровождает шум, они покидают свои дома («Занебесный мальчик», «Заря взойдет»). Все это указывает на то, что дом, как и его обитатели, переживает психологические потрясения. Дом, неустойчивый, шумный, с исчезающими или умирающими героями, становится Антидомом — местом, где нельзя жить.

Помимо замкнутых, ограниченных домов, квартир в пьесах Н. Садур возникают и безграничные пространства. Так, в пьесе «Уличенная ласточка» на уровне пространственно-временной организации рисуется двунаправленный образ пространства, и замкнутого, и разомкнутого одновременно. Действие пьесы разворачивается в двух квартирах, но эти два пространства обладают совершенно различной, даже противоположной природой. С одной стороны, это обычная городская квартира, которая у персонажей пьесы ассоциируется с клеткой, забитой вещами. С другой — это квартира в высотном доме, которая уподобляется клетке птицы, — она словно между небом и землей. Соположение двух пространственных плоскостей создает эффект «мистериальности», заложенной в основу пространственного образа. «Мистериальность» в пьесе воплощается в этой двойственности: бытовое пространство одновременно наполнено ожиданием, какой-то космической пустотой. При этом два начала объединяются не простым соположением или переплетением бытового и фантасмагорического, а их одномоментным существованием в пределах одного и того же хронотопического образа.

Жизнь многих персонажей протекает и вне стен дома (пьесы с размытыми пространственными границами — первая часть «Чудной бабы», «Ехай» и др.). Однако принадлежность конкретному дому крайне важна для героев Н. Садур, так как дает надежду на счастье и гармонию в жизни.

Проявлением чеховской традиции является образ сада (пьесы «Нос», «Морокоб»), который выступает в качестве идеального микромира, модели вселенной, настоящего дома, о котором мечтают герои.

«Направленное пространство» представлено образом дороги. Он рождает мотив странничества и мотив бездомности (пьесы «Ехай», «Уличенная ласточка», «Чудная баба», «Заря взойдет», «Нос», «Замерзли», «Занебесный мальчик», «Панночка», «Любовные люди» и др.), а также бесконечного поиска себя в мире, то есть приобретает метафорическое значение жизненного пути героя.

Образ дороги в пьесах Н. Садур имеет двойственную природу. Дорога уводит героев из дома, приводит на их место «пришельцев», несущих надежду или разочарование, и вновь возвращает всех на прежние места. Вырваться, убежать из пространства материального герои не могут. Только пространство духовное способно дать долгожданную гармонию и свободу.

Подводя итог, можно сказать, что «перевернутость» понятий «зло — добро», «верх — низ», «свет — тьма», «божий мир — хаос» заключена у Н. Садур в том, что эти антиномии не разграничиваются, не находятся на разных смысловых полюсах, а взаимодополняются и всегда перекликаются. Мир представлен в ее пьесах как единое нерасчленимое целое. Реалистичные сюжеты мистифицируются, бытовые ситуации обрастают экзистенциальными мотивами. Мир в пьесах Н. Садур — понятие объективное, космическое, внешнее по отношению к внутреннему миру персонажей.

Литература

1. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX—XXI века. — М., 2006.

2. Садур Н. Н. Обморок: кн. пьес.— Вологда, 1999.

3. Старченко Е. В. Пьесы Н. В. Коляды и Н. Н. Садур в контексте драматургии 1980—90-х годов: Дис. … канд. филол. наук. — М., 2005.

4. Цунский И. В. Заколдованное пространство // Современная драматургия. — 1997. — №1. — С. 196—203.

М. В. Ненашева

Языковые средства реализации убеждения в судебном дискурсе (на материале немецкого языка)

Каждый тип коммуникативной стратегии или тактики обладает характерными признаками на каждом языковом уровне: семантическом, лексическом, лексико-грамматическом, синтаксическом и прагматическом. За основу нами была взята классификация О. С. Иссерс [1, с. 130—136].

Примерами семантических индикаторов убеждения в судебном дискурсе являются участники коммуникации (судья (адвокат, прокурор), истец, ответчик), отношения между ними. Также к семантическим индикаторам относится когнитивная база участников общения. Так, например: знание свидетеля о том, что истец ранее употреблял наркотики, убедила судью в его виновности и даче заведомо ложных показаний:

R e c h t s a n w a l t: Welcher Grund ihrer Trennung mit Herrn Bäumler?

F r a u G r i t t: Alles hat mit seiner Doktorarbeit begonnen. Er fühlte sich durch jede Kleinigkeit belästigt. Auch durch Musik von Paul. Er ist aber DJ. Früher hatte aber Herr Bäumler auch Drogen eingenommen. Ich kann nicht verstehen, warum er so heftig auf die Drogen reagiert hat. Er hat auch schon mal im Krankenhaus für eine Woche gewesen.

R i c h t e r: Und wo könnte er diese Drogen finden?

F r a u G r i t t: Jetzt ist es eingefallen, dass er seine Drogen im Kühlschrank gelagert hat. Etwas könnte von damals geblieben sein.

А д в о к а т: Какие причины вашего расставания с господином Боймлером?

Г о с п о ж а Г р и т т: Все началось с его диссертации. Каждая мелочь его обременяла. И музыка Пауля также. Но он DJ. Раньше господин Боймлер также принимал наркотики. Я не могу понять, почему он так сильно отреагировал на наркотики. Он также находился в больнице в течение недели.

С у д ь я: И где он мог бы найти эти наркотики?

Г о с п о ж а Г р и т т: Только что мне пришло в голову, что он хранил свои наркотики в холодильнике. Кое-что могло бы остаться с тех пор.

К семантическим индикаторам также относятся имплицитные компоненты высказывания. Например, в одном из заседаний суда подсудимый на вопрос прокурора «*Also*, *haben Sie sexuellen Verkehr mit der Tochter?*» — «*Итак*, *у вас были сексуальные отношения с дочерью истца?*» отвечает: «*Ha*, *bitte*. *Ich weigere mich auf diese Frage zu antworten*. *Das ist nicht für mich Beleidigung*, *sondern für Katrin*». — «*Ха*, *извините*. *Я отказываюсь отвечать на этот вопрос*. *Это оскорбляет не меня*, *а Катрин*». Господин Зито подразумевает под этим ответ «Нет». Это единственный пример имплицитного высказывания в анализируемых нами трех заседаниях суда, так как судебный дискурс подразумевает под собой четкие и честные ответы на заданные вопросы.

Примерами лексических индикаторов убеждения в большинстве дискурсов являются, в первую очередь, перформативные глаголы, но в судебном дискурсе они отсутствуют в силу того, что он отличается своей клишированностью и ритуализированностью, наличием четких схем построения диалога: судья (адвокат, прокурор) задает вопрос, а подсудимые отвечают. Им не следует употреблять перформативные глаголы, например, «я доказываю», «я убеждаю», «я свидетельствую», так как ответ на вопрос подразумевает под собой правдивое высказывание.

Также к лексическим индикаторам относятся:

• экспрессивная лексика, междометия: ***Dieser Typ*** *belästigte mich auch seit ich da eingezogen bin. — Этот тип обременял меня с тех пор, как я туда переехал*; ***Ja***, ***natürlich****! — Да, конечно!*; *Sie verstehen sich gut…* ***ha****… wenn ich schon höre… — Они понимают друг друга хорошо… ха… когда я слышу…*; ***Schweren Herzens***, ***ha****! — Тяжелым сердцем, ха!*;

• стилистически и эмоционально окрашенные слова, метафоры: *Ja*, ***da ich dieses Theater beenden wollte***, *bin ich zurückgegangen. — Да, так как я хотел закончить этот спектакль, я отступил*; *Katrin und ich haben* ***unseren Geist vereinigt***, ***nicht unseren Körper****. — Катрин и я соединили наши души, а не наши тела*; ***An den mache ich nicht die Finger schmutzig****. — Об этого я не буду марать руки*;

• частицы, колебания, повторы: ***Nein***, ***nein***. *Das ist Absurdität. — Нет, нет. Это абсурд*; *Das ist* ***doch*** *klar, dass Sie* ***mit meiner Tochter*** *ins Bett wollen,* ***meiner*** *unschuldiger* ***Tochter****. — Это же понятно, что он хотел в постель с моей дочерью, моей невинной дочерью.*

Таким образом, можно сказать, что лексические средства выражения убеждения, такие как экспрессивные слова, стилистически и эмоционально окрашенная лексика, метафоры, междометия, частицы и повторы, обладают большим экспрессивным потенциалом и тем самым придают высказываниям более убедительную силу. Употребление данных слов обусловлено личными характеристиками говорящих, их характером и темпераментом. Наличие достаточно большого количества эмоционально и стилистически окрашенной лексики подтверждает то, что экспрессия как сильное воздействие на чувства и умы слушающего является неотъемлемой частью убеждения даже в институциональном дискурсе.

Примерами лексико-грамматических и синтаксических показателей убеждения в судебном дискурсе являются модели аффективного и эмоционального синтаксиса, перестановка слов, обрывки фраз: *Sie verstehen sich gut… ha… wenn ich schon höre, wie sein Buch heißt* «*Pro Sex und Sexualität*»*, oder so was, Poesie. — Они понимают друг друга хорошо… ха… когда я слышу, как называется его книга* «*Секс и сексуальность*»*, или что-то такое, поэзия*; *Ja… Wenn sie immer dabei ist, ist es klar. Das war ein anderes Verhältnis. Essen, Kleidung… Das war alles. — Да… Когда она всегда рядом, это понятно. Это было другое отношение. Еда, Одежда… Это все было.*

Вопросительные предложения, используемые как косвенные речевые акты, обладают убедительной силой в связи с их эмоциональной окрашенностью. Они способствуют привлечению внимания слушателей, побуждению и призыву сопереживать, мыслить и находить правильный ответ: *Du hast jetzt deine eigene Familie*, *dein eigenes Kind*, ***vielleicht brauchst du nur billigen Babysitter***? *— У тебя есть теперь своя собственная семья*, *свой собственный ребенок*, ***может тебе нужна только дешевая нянька***?

В речах подсудимых и истцов можно также заметить краткие синтаксические структуры. Примеры таких лексико-грамматических моделей и синтаксических конструкций: *Das könnte nur er gewesen sein*. *— Это мог быть только он*; *Aber ich hatte Lust dazu! — Но я хотела этого!*; *Ha*, *das ist ja Witz! — Ха*, *вот это шутка*!

Если говорить о распространенности и краткости предложений, то можно заметить, что краткие предложения звучат уверенно, категорично, легко запоминаются и сильнее воздействуют на слушающего, судью или присяжных. В то же время, распространение и расширение предложения также имеет место; оно достигается разными средствами, в том числе обособлением, перечислением, нанизыванием простых предложений в рамках сложного: *Und da wurde mir richtig schwarz vor den Augen*, *schwindlig*, *übel*, *und wie gesagt*, *das könnten nur Drogen gewesen sein*. *— И тогда у меня по-настоящему потемнело перед глазами*, *закружилась голова*, *стало плохо*, *и как я уже сказал*, *это могли быть только наркотики*; *Ich habe ein Bier bei ihm getrunken*, *und um 21 Uhr bin ich zum Schulfeier abgehauen*, *ja*, *und habe mich schon ziemlich besoffen*. *— Я выпила одно пиво у него*, *и в 21.00 убежала на школьный праздник*, *да*, *и я была уже довольно пьяна*.

К грамматическим средствам выражения убеждения относятся также модальные глаголы и модальные слова, выражающие уверенность разной степени: *Nein*, ***kann*** *nicht sein*. *— Нет*, *не может быть*; *Ja*, ***natürlich***, *wenn Sie Gäste haben*, *bitten Sie auch was zu trinken an*. *— Да*, *конечно*, *когда у вас гости*, *вы тоже предлагаете что-нибудь выпить*; ***Selbstverständlich***. *Für Katrin's Alter ist Sex ein's der wichtigsten Themen überhaupt*. *— Разумеется*, *для возраста Катрин секс — это одна из важнейших тем вообще*.

Если рассматривать наши заседания суда по прагматическим показателям, то для выявления индикаторов убеждения необходимо провести анализ диалогов между участниками заседания.

В анализируемых в данной работе заседаниях суда мена коммуникативных ролей происходит либо после малой паузы или без нее, либо с перебиванием. В связи с тем, что заседания суда представляют собой судебный дискурс как разновидность институционального дискурса, то мена коммуникативных ролей должна происходить только с малой паузой или без нее. Это связано с жанром коммуникативной ситуации и отношениями между коммуникантами: судья (адвокат, прокурор) задает вопрос, ответчик, истец или свидетель отвечает на него.

Однако в заседаниях присутствует мена коммуникативных ролей с перебиванием, что связано с эмоциональным состоянием говорящих. Так, например, во втором заседании суда можно заметить следующую мену реплик:

R i c h t e r: Haben Sie ihr Alkohol verabreichet?

H e r r S i t o: Verabreichet ist nicht das richtige Wort. Ich habe Katrin etwas zu trinken gegeben…

F r a u K a s u m k e: Betrunken wollten Sie mein Kind machen. Und danach sie verführen.

H e r r S i t o: Ich habe Katrin ein einziges Bier gegeben.

С у д ь я: Вы ее напоили?

Г о с п о д и н З и т о: Напоить — это неправильное слово. Я дал Катрин немного выпить…

Г о с п о ж а К а з у м к е: Напоить вы хотели моего ребенка. А затем ее соблазнить.

Г о с п о д и н З и т о: Я дал Катрин одно единственное пиво.

В данной ситуации мы видим, что истец перебивает ответчика, когда тот отвечает на вопрос судьи. Перебивание осуществляется под влиянием сильных эмоций истца, личной антипатии, граничащей с ненавистью.

Реализация убеждения в судебном дискурсе осуществляется на прагматическом уровне наличием последовательной аргументации. Ответчик с помощью аргументов доказывает свою невиновность, истец пытается убедить судью в правильности своего решения или мнения:

R i c h t e r: Frau Kruse, wie soll das Leben bei Ihnen aussehen? Mit dem kleinen Kind und Lars?

F r a u K r u s e: Also, wir haben in Dortmund eine große Wohnung. Dort würde er sein eigenes Zimmer bekommen. Außerdem bin ich den ganzen Tag zu Hause. Und ich glaube, Lars wird schnell in Dortmund einleben, und er wird schnell auch meinen Freund verstehen.

С у д ь я: Госпожа Крузе, как будет выглядеть жизнь? С маленьким ребенком и Ларсом?

Г о с п о ж а К р у з е: Итак, у нас в Дортмунде есть большая квартира. Там у него будет своя собственная комната. Кроме того, я целый день дома. И я думаю, Ларс быстро привыкнет к Дортмунду, и он также быстро найдет общий язык с моим другом.

Таким образом, наиболее частыми индикаторами такой коммуникативной цели, как убеждение, являются лексические средства, они составляют 49%, и лексико-грамматические средства, они составляют 40%.

Количество прагматических (8%) и семантических (3%) показателей невелико, что связано со сложностью и субъективностью их определения. При анализе судебных заседаний мы владеем не всей информацией о говорящих и об их когнитивной базе, в результате чего требуется более углубленный анализ диалога.

Литература

1. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. — 3 изд., стер. — М.: Едиториал УРСС, 2003.

В. М. Палойка

Рэцэпцыя біблейскіх сімвалаў у творчасці Кірылы Тураўскага

Літаратура з даўніх часоў асвоіла ўсё багацце і разнастайнасць біблейскай сімволікі, разгляд якой дапамагае выявіць багаты паэтычны светапогляд нашых далёкіх продкаў, стаць на крок бліжэй да духоўных скарбаў старажытнасці. Матэрыялам для даследавання асаблівасцей рэцэпцыі біблейскіх сімвалаў у творчасці Кірылы Тураўскага паслужылі «*Притча о человечстей души и о телеси…*» [2], «*Слово по Пасце…*», «*Слово о сънятии тела Христова…*» [3] і «*Слово на Сбор святых отець 300 и 18…*» [4]. У эстэтычнай сістэме каштоўнасцей згаданых твораў яскравымі з'яўляюцца біблейскія сімвалы эдэмскага дрэва, ільва, змея, жазла, ракі, хлеба і віна.

У хрысціянскай іканаграфіі **дрэва** — сімвал падоранага Богам жыцця; і гадавая цыклічнасць, якую яно праходзіць, паказвае на жыццё, смерць і ўваскрэсенне, у той час як бясплоднае ці адмерлае дрэва, наадварот, сведчыць пра грэх. Высокае майстэрства слыннага Кірылы Тураўскага выявілася ў дасканалым уменні выкарыстоўваць сімвалы з мэтай даць гіпербалізаваную характарыстыку таму ці іншаму вобразу. У «Слове на Сабор», узвялічваючы ў пахвале святых айцоў Нікейскага сабора, пісьменнік называе іх «*благоплодьными* ***древесами***» [4, с. 348]. У дадзеным выпадку дрэва сімвалізуе вечнае жыццё, бессмяротнасць, адданае служэнне Богу.

Складаным сімвалам з'яўляецца Дрэва пазнання дабра і зла ў «Прытчы пра душу і цела» і ў «Слове аб зняцці цела Хрыстова». У прытчы Тураўлянін тлумачыць біблейскі сімвал такім чынам: «***Древо бо разумения добра и зла*** *— есть разумны грех и волное богоугодья делатель*» [2, с. 343]. Свяціцель вылучае дрэва «*породное*», плады якога сімвалізуюць смерць духоўную, адыход ад запаведзяў Божых, і дрэва «*животное*», якое ўвасабляе «*смиреномудрие*, *ему же корень исповеданье*» [2, с. 344]. З драўніны райскага Дрэва пазнання пазней быў змайстраваны Крыж для Хрыста, які стаў Дрэвам жыцця. Цікавую паралель-антытэзу паміж гэтымі сімваламі — дрэвам Адама і крыжом Хрыста — Кірыла Тураўскі прыводзіць ў «Слове аб зняцці цела Хрыстова»: «***Адам*** *простер руце къ* ***дрѣву възбраньному***, *смертьное утърже ядро*, *и быв раб греху съниде от едема въ ад*: ***Христос*** *же*, *на* ***кресте*** *руце простер*, *осужения греховнаго и от смерти человекы свободи*» [3, с. 423].

Звыклая для нас біблейская сімволіка, звязаная з крыжом, асацыіруецца з прыладай для пакарання Хрыста, інструментам экстрымальнай жорсткасці, які, нягледзячы ні на што, пасля Уваскрэсення Ісуса стаў сімвалам вечнага жыцця. У эпоху ранняга хрысціянства з прычыны асабліва ганебнага роду гэтага пакарання (які можна параўнаць толькі з павешаннем) у Еўропе

крыж прымаўся спачатку нерашуча, з ваганнямі і значна пазней быў прыняты як сімвал трыумфальнай перамогі жыцця над смерцю, дабра над злом.

Вобраз **ільва** ў Бібліі з'яўляецца амбівалентным. Згодна з тлумачэннем Іераніма, сімвалізуе евангеліста Марка: апошні абвясціў пра царскую годнасць Хрыста. Леў з'яўляецца яшчэ эмблемай самаго Сына Божага і надзяляецца схільнасцю да сузірання, пустэльніцтва, адзіноты. У той жа час гэты вобраз выступае ў якасці злосных сіл і разбурэння. У рэлігійна-панегірычнай літаратуры, пачынаючы з XII ст., параўнанне з ільвом выкарыстоўваецца для адлюстравання злосці ворага царквы. Сімволіка ільва, шырокая і шматаспектная, ахоплівае сусветны літаратурны кантэкст. Усходняя, старазапаветная, хрысціянская і заходнееўрапейская сімволіка ільва мае агульныя карані. Часцей у Бібліі пры параўнанні з ільвом выкарыстоўваецца двайны сэнс (леў — моцны драпежнік і леў — сімвал царства). Імя льва можа выражаць не толькі канкрэтную пагрозу ад варожага царства, але і ўвогуле небяспеку і жах, а таксама цёмныя д'ябальскія сілы і грахі [5, с. 133—134]. Так, біблейскі Данііл у ільвіным ірве — не проста чалавек, кінуты на разарванне драпежнікам, але і праведнасць пасярод зла грахоўнага свету. У Псалтыры, а затым і ў Новым Запавеце, леў у сімвалічным значэнні ўвасабляе распусту, ганьбу і самаго д'ябла (Пс. 21:22; 1 Пятра 5:6).

Вобраз ільва ў «Слове на Сабор…» Тураўляніна ў пэўнай ступені ўнікальны: з усёй вядомай нашчадкам творчай спадчыны Кірылы Тураўскага ён сустракаецца толькі ў гэтай пропаведзі і сімвалізуе цёмныя сілы і хаос. Выкарыстоўваючы параўнанне акаяннага Арыя з ільвом «*злохытрьемь неукротимо рикая*» [4, с. 345], тураўскі прапаведнік імкнуўся нешматслоўна і ёмка стварыць вобраз раз'юшанага чалавека-богаадступніка, які, па ўяўленнях шчырага хрысціяніна, вядзе звярыны лад жыцця. Леў — сімвал вайны, увасабленне антыхрыста. У Псалтыры перамога над князем цемры інтэрпрэціравалася як перамога над ільвом і драконам. Названы вобраз увасабляе не толькі жорсткасць і ўсёпаглынальную лютасць, але і смерць, гэта прадстаўнік усіх вялікіх і жахлівых сілаў прыроды, злосны спусташальнік.

Сімволіка **змея** звязана з таямніцамі зямлі, вады, цемры і замагільнага свету — адзінокі, стрыманы, скрытны, часта ядавіты, ён імкліва перамяшчаецца без ног, здольны амалоджвацца, скідваючы скуру, і глытаць жывёл у некалькі разоў большых за сябе. Форма цела змея, як і іншыя яго характарыстыкі, спараджала ў свядомасці старажытных людзей мноства аналогій: з хвалямі і ўзгорыстай мясцовасцю, раўніннымі рэкамі, вінаграднай лазой і каранямі дрэў, вясёлкай і маланкамі і г. д. У выніку вобраз змея стаў адным з самых пашыраных ва ўсіх культурах сімвалаў. Хрысціянская традыцыя часцей выкарыстоўвае гэты вобраз для абазначэння ворага Бога, што звязана з біблейскім сюжэтам спакушэння Евы змеем і першароднага граху (Быц. 3:1). Ева прапанавала Адаму забаронены плод — сімвал блюзнерскай

спробы здабыць Боскую ўладу. Таму змей стаў увасобленым грахом, спакусай і падманам. Медны змей у Бібліі, які вылечваў укушаных змеямі, адлюстроўвае амбівалентнасць сімволікі змея, звязанай, з аднаго боку, з урадлівасцю і абнаўленнем, а з другога — з разбурэннем і злом. У хрысціянстве — гэта сам д'ябал у хтанічнай іпастасі. У «Слове на Сабор…» згаданы сімвал выкарыстоўваецца для вызначэння-характарыстыкі адступніка Арыя і яго «ваяводы» — сатаны: «*обратися в преисподьняя рая с прельстивъшимь его* ***змиемь***», «*прельстный* ***змью***» [4, с. 368]. Змей алегарычна ўвасабляе ворага Бога, спакушальніка і ўдзельніка грэхападзення. У пропаведзі ён сімвалізуе цёмную сілу зла, разбурэнне, хітрасць і падступства, зло, якое чалавек на працягу ўсяго жыцця павінен пераадольваць у сабе.

Арганічна ўплецены ў мастацкую тканіну твораў тураўскага Златавуста біблейскі сімвал **жазла**: «*в ограду горняго Иерусалима* ***жьзломь*** *вашего учения допровадисте*» [4, с. 371]. З жазлом звязваецца ўяўленне пра сілу, уладу і магутнасць. Яго правобразам з'яўляецца посах пастуха, так як на архаічнай стадыі гісторыі ў жывёлаводчых культурах патрыярхальныя правадыры былі адначасова і пастырамі, і ўладарамі. Жазло ўвасабляе аўтарытэт, высокую пасаду, вось свету. Посах-жазло ў якасці прылады кіравання авечым статкам меў старагабрэйскі пастух. Увечары ён прыводзіў статак у загарадзь пры дапамозе свайго посаха, пад які авечка пралазіла, лічыў жывёл, каб пераканацца ў тым, што ніводная з іх не згубілася. Жазло стала сімвалам духоўнай улады. Старажытныя хрысціянскія выявы Ісуса адлюстроўваюць Яго ў выглядзе Добрага Пастыра з жазлом у руцэ. Гэтак жа адлюстроўваюцца і апосталы Пётр і Павел. Як знак пераемнасці духоўнай улады іх жазло перайшло да епіскапа і стала сімвалічным увасабленнем яго як пастыра духоўнага статка, што рупіцца пра цэласць і шматплоднасць апошняга.

«***Рекы*** *разумьнаго рая*» сімвалічна ўвасабляюць чатыры Евангеллі [3, с. 371]. Згодна са старажытнай традыцыяй, існавала чатыры ракі: Пізон, Гіхон, Тыгр і Яфрат. Лічылася, што гэтыя рэкі з'яўляюцца чатырма райскімі рэкамі, што сцякаюць з адной скалы. Яны і былі выкарыстаны ў якасці сімвалаў чатырох Евангелляў, якія сыходзяць ад Хрыста. У хрысціянскую эпоху рэкі раю сімвалізавалі басейны для хрышчэння, а вадохрышчы параўноўваліся з водамі ракі Іардан, у якой Ісус прыняў хрост ад Іаана Хрысціцеля. Рака — адзін з самых ёмкіх і шматзначных паэтычных сімвалаў. Яна асэнсоўваецца як плынь часу, вечнасць, забыццё. Рака звязана з ідэямі лёсу, смерці, боязі перад невядомым. Вобраз ракі структуруецца праз пэўны сімвалічны рад: вада — крыніца — рака, які валодаў у старажытнай літаратуры наборам абстрактных паняццяў: «прамудрасць» — «боскасць» — «жыццё вечнае». Вада — увасабленне хуткаплыннага часу і хрышчэння, таму адзін са шматлікіх сімвалаў Хрыста — ручэй. Гэта той самы выток, які цячэ ад Дрэва Жыцця ў раі, жывая вада. Гэты вобраз сімвалізуе абнаў-

ленне і ачышчэнне, сімвалізуе глыбіннае несвядомае, яго таямніцы і неспазнавальнасць.

Добра вядомы і распаўсюджаны біблейскі сімвал **хлеба і віна** (Кроў і Цела Ісуса Хрыста) сімвалізуе веру хрысціяніна ў Бога-чалавека: «*Божий иерей Мьлхиседек и* ***хлебы с виномь*** *изнесе*…», «*а Сын Божий*, *за он* ***хлеб и вино***, *Свое честьное Тело и святую Кръв тем предъложи в бесконьчный живот всем верным*» [4, с. 434]. Сімволіка віна амбівалентна. З аднаго боку, віно, асабліва чырвонае, сімвалізуе кроў і ахвярапрынашэнне; з другога боку, яно дорыць радасць і Боскі экстаз і тым самым прыпадабняе чалавека да вечна маладога і блажэннага Бога. У якасці асацыяцыі з крывёю віно выступае як вадкасць, якая нясе жыццё. Пазней гэтыя ўяўленні знайшлі сваё адлюстраванне ў хрысціянскім вучэнні: «*гэта Кроў Мая новага запавету*, *за многіх праліваная дзеля даравання грахоў*» [1, с. 1216]. На гэтым вобразе была заснавана таямніца еўхарыстыі, гэта значыць прычашчэння верніка да Хрыста праз смакаванне хлеба і віна. У Новым Запавеце згадваецца сюжэт пра памнажэнне ежы ў дванаццаці кашах з рыбай і дванаццаці — з хлебам. Бясспрэчна, што чалавек жыве не хлебам адзіным, не толькі матэрыяльным дабрабытам, таму і «хлеб жыцця» еўхарыстыі становіцца духоўнай ежай разам з віном. У катакомбах ранніх хрысціян на сценах можна было ўбачыць малюнкі з рыбай, якая трымае на спіне кош з хлебам і збаном чырвонага віна — гэта Хрыстос, што нясе прычасце вернікам. Хлеб спрадвечна быў сімвалам дастатку, багацця, матэрыяльнага і духоўнага дабрабыту. Гэта самы сакральны для хрысціяніна від ежы. Хлеб — гэта не толькі цела Хрыста, але і дар Божы, і адначасова жывая існасць, якая можа адчуваць.

Такім чынам, сімвал сведчыць аб невычэрпнай крыніцы духоўнага і мудрага ў Бібліі. Ён «звязаны з памяццю культуры і цэлы шэраг сімвалічных вобразаў пранізвае па вертыкалі ўсю гісторыю чалавецтва» [6, с. 123]. А мастацкае выкарыстанне Кірылам Тураўскім біблейскай сімволікі адлюстроўвае асаблівасці філігранай работы слыннага прапаведніка над словам.

Літаратура

1. Біблія / Пер. В. Сёмуха. — Duncanville (USA), 2002.

2. Еремин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского // Труды отдела древнерусской литературы. — М.-Л., 1956. — Т. XII. — С. 340—361.

3. Еремин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского // Труды отдела древнерусской литературы. — М.-Л., 1957. — Т. XIII. — С. 409—426.

4. Еремин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского // Труды отдела древнерусской литературы. — М.-Л., 1958. — Т. XV. — С. 331—348.

5. Лихачева О. П. Лев — лютый зверь // Труды отдела древнерусской литературы. — СПб., 1993. — Т. 48. — С. 127—137.

6. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиотика — история. — Москва, 1999.

Н. С. Пахомчык

Некаторыя аспекты паэтыкі прозы М. Зарэцкага ў святле эвалюцыі гуманістычнага ідэала

Спроба «камбінацыі» ідэй рэвалюцыі і гуманістычнага ідэала — адна з вызначальных прыкмет прозы М. Зарэцкага. Напачатку свайго творчага шляху, пачынаючы з ранніх апавяданняў, Зарэцкі шчыра спрабуе «ажывіць» рэвалюцыйную дагматыку і стварыць паўнакроўныя мастацкія вобразы. Пры гэтым Зарэцкі часта ідзе ўслед за маладнякоўскай паэтыкай, і найбольш яркай праявай гэтага наследавання з'яўляецца выкарыстанне **рытмізаванай прозы** ў т. зв. «праграмных» месцах, дзе «швы» паміж рэвалюцыйным і гуманістычным ідэаламі ў творы разыходзіліся вельмі далёка адзін ад аднаго і даводзілася карыстацца дапаможнымі сродкамі, скіраванымі на **эмацыянальнае ўздзеянне** на чытача.

Гэтая асаблівасць творчага стылю была адзначана яшчэ М. Гарэцкім ў артыкуле «Аб творчасці Міхася Зарэцкага» («Звязда», 1927, 13 лістапада), дзе стыль пісьменніка характарызаваўся наступным чынам: «Што да стылю ў Міхася Зарэцкага, дык, безумоўна, пяро тут вельмі бойкае. Але, ізноў-жа, пакуль аўтар не паганяе за таннай бліскучасьцю стылю, у яго тады, хоць і няма асаблівай мастацкай бліскучасьці, але затое ўсё ў парадку. Аднак-жа, і ў справе стылю ён не заўсёды можа ўтрымацца: часам ён кідае звычайны, просты, рэалістычны, а таму і добры стыль і пачынае пісаць падкрэсьлена разьмеранымі сказамі, абрыўкамі сказаў, рознымі наўцамінкамі і таннымі слоўнымі фокусамі, кшталтам таго, што «кветка пажоўклая», а не «пажоўклая кветка» [1, с. 3]. Ацэнка Гарэцкага падсумоўвалася выразам «блішчыць, ды ня золата».

Рытмізаваная проза — дакладна не вызначанае паняцце, якое выкарыстоўваецца ў розных значэннях. Вольф Шмід, напрыклад, называе арнаментальнай прозай «вынік накладання на тэкст аповяду «моўнага мыслення» паэзіі, што выяўляецца ў такіх прыёмах, як парадыгматызацыя, утварэнне тэматычных і фармальных эквівалентнасцей, рытмізацыі і г.д». [7, с. 248]. Прычыны такога перанясення сродкаў лірыкі ў прозу мала даследаваны. У выпадку з Зарэцкім можна праканстатаваць, што да рытмізаванай прозы ён звяртаецца ў найбольш праграмных, пафасных момантах. Так, напрыклад, Зарэцкі абмалёўвае вобраз Цішкі Бабыля:

«**І** сяляне пайшлі. Іх павёў **чалавек**… **І** гэты **чалавек** быў Цішка Бабыль…

Адкуль толькі бралася **столькі** жыцця, **столькі** моцы духоўнай у гэтага маленькага чалавечка! Самога яго просто не пазнаць было: зусім змяніўся… Вочы блішчаць, галава ўгару ўзнята, на твары гэткае шчасце, здаволенне… Зірнуць на яго, дык можна падумаць, што гэтаму чалавеку дужа пашанцавала ў жыцці…

І пачалі будаваць сваё жыццё…

І нязграбна ў іх выхадзіла сперш гэта работа…

Рамана-багацея заарыштавалі… А ўсё Цішка…

— Братцы! — кажа. — Дакуль будзем цярпець? Гэта ж злодзей. Кравапіўца! Ён жа абакраў нас! Яго багацце — гэта ж пот **наш**, кроў **наша**! **Даволі**!.. **Даволі** ўжо яму мучыць нас! Час прыйшоў!» [3, с. 25—26].

Па гэтых жа законах пабудавана і шырокавядомае «апраўданне» забойства ў «Адной партыі ў шашкі»:

«Тады не было меры мужычай моцы жалезнай, не было меры й гневу народнаму, бурнаму…» [3, с. 164].

Ігнараванне законаў прозы скіравана на запуск іншых, не ўласцівых ёй механізмаў. Цікавымі ў гэтых адносінах будуць разважанні Шміда: «для рэалістычнай прозы і яе навукова-эмпірычнай мадэлі рэчаіснасці характэрна перавага фікцыянальна-наратыўнага прынцыпу з устаноўкай на падзейнасць, міметычную верагоднасць адлюстроўваемага свету, псіхалагічнае праўдападабенства знешніх і ментальных дзеянняў. Мадэрнісцкая ж проза схільная да абагульняючых прынцыпаў, канстытутыўных у паэзіі. Калі ў эпоху рэалізму законы наратыўнай… прозы распаўсюджваюцца на ўсе жанры, у тым ліку і на ненаратыўную паэзію, то ў эпоху мадэрнізму, наадварот, канстытутыўныя прынцыпы паэзіі распаўсюджваюцца на наратыўную прозу» [7, с. 251]. І прынцыпова важнай для нас будзе заўвага Шміда наконт заканамернасці ўзнікнення гэтай «празаічна-паэтычнай» з’явы: «арнаментальная проза — гэта не падпарадкаваны гістарычнай фіксацыі вынік уздзеяння паэтычных пачаткаў на наратыўна-празаічны тэкст. У прынцыпе, сімптомы паэтычнай апрацоўкі наратыўных тэкстаў можна знайсці ва ўсе перыяды гісторыі літаратуры, але гэтая з’ява заўважна ўзмацняецца ў тыя эпохі, калі пераважае паэтычны пачатак і палягаючае ў яго аснову **міфічнае мысленне**» [7, с. 251].

«Сцежкі-дарожкі» таксама засведчылі аўтарскае разуменне «механізма запуску» т. зв. «моўнага мыслення» паэзіі ў плыні празаічнага аповяду. Так, апісваючы выступленне рабочага на сходзе, аўтар спачатку зазначае: «*Рабочы гаварыў непрыгожа*» [4, с. 79], і такая «непрыгажосць» выступлення заключалася ў тым, што «*ў прамове яго зусім* ***мала было святочных слоў аб рэвалюцыі***. *Ён*, *пэўна*, *і мала іх ведаў*. *Чамусьці ён стаў гаварыць аб вайне*, *аб дарагоўлі*, *аб голадзе*. *Гэта ўсіх нібы пакарожыла*. *Быў нейкі захованы дысананс паміж гэтай прамовай і агульным настроем у залі*. *Таму халодна чакалі ўсе канца*, *не перапынялі прамоўцу*, *як раней*, *нецярпліва-бурнымі воплескамі*. *І Лясніцкі заўважыў*, *што рабочы нібы дзівіцца такому прыёму*, *нібы пачынае хістацца тая грубая шчырая ўпэўненасць*, *з якой ён пачаў гаварыць*. *Нечакана для самога Лясніцкага шавальнуўся ўнутры яго прамень спачування да гэтага простага нязграбнага чалавека*, *а разам з тым з’явілася злосць на ўсіх*, *што так холадна сустракаюць яго* ***шчы-***

рыя, ***хоць***, ***мо і непрыгожыя словы***. *Лясніцкі наўмысля нарыхтаваўся як мага мацней пляскаць у ладкі*, *як кончыць ён гаварыць*.

Аднак апошнія словы рабочага — ***завучаныя рэвалюцыйныя лозунгі***, *выкрыкнутыя сіпатым зморaным голасам*, *узварушылі крыху народ*. *Праводзілі прамоўцу*, *як і ранейшых*, *дружнымі воплескамі*, *шалёным крыкам і грукатам ног*» [4, с. 79—80].

Сапраўды, каб узварушыць масу патрэбныя сродкі, якія б патрабавалі ад яе не аналізу інфармацыі, а сродкі, якія б вымагалі ад яе ў першую чаргу эмацыянальнага водгуку, што не будзе патрабаваць значных інтэлектуальных высілкаў.

Так, напрыклад, Лясніцкі «назаўсёды запомніць гэтыя словы Матруніна»:

«**Народ** вякамі стагнаў пад прыгнётам. **Народ** прагна чакаў вызвалення… **Цяпер ён** яго атрымаў. **Цяпер ён другога** чакае, **другога** ад нас патрабуе… **Ён** цёмны, **ён хоча** свету, **хоча** навукі. **Ідзіце** ўсе, **вучыце** народ, **аддавайце** яму **свае** веды, **свае** сілы… Помніце, што людзі паміралі за тое, каб вы — цяперашнія гаспадары жыцця — **убачылі** волю, **убачылі** такую высокую радасць. Працуйце ж, каб працягнуць з гонарам справу бацькоў…» [4, с. 91].

Безумоўна, на маладога героя большае ўздзеянне аказваюць менавіта *прамовы*, а словы таго ж рабочага «*аб вайне*, *аб дарагоўлі*, *аб голадзе*», якія падаюцца дзіўнымі і недарэчнымі.

Рытмізаваная проза — з’ява неадназначная. Бясспрэчна толькі тое, што гэта з’ява — дзіця свайго пераломнага часу. Штосьці падобнае ў літаратуры ўзнікне і падчас Вялікай Айчыннай. Вось што піша пра тую літаратурную сітуацыю Уцехін: «У першыя гады вайны і для пісьменніка, і для чытача важнай была не матывіроўка тых ці іншых паводзінаў героя, не даследаванне яго характару, а ўслаўленне яго подзвіга, маральная і палітычная ацэнка… падзей. І тыя “хадавыя” вобразы, якія мы сёння расцэньваем як “літаратурныя штампы”, абагуленасць характарыстак, эмацыянальная прыўзнятасць стылю, што паслужыла некаторым крытыкам асновай для папрокаў пісьменнікаў у дэкларатыўнасці і г. д., на той час бясспрэчна валодалі мастацкай выразнасцю для чытача» [6, с. 90].

Аднак любое эмацыйнае ўзрушэнне павінна саступіць месца цвярозаму аналізу рэчаіснасці.

І ў рамане «Вязьмо» пасля апісання «поступу» рэвалюцыі з выкарыстаннем усё той жа рытмізаванай прозы («*І вось* ***разгойдвалася*** *ды* ***разгойдвалася*** *жыццёвае мора*, *бушавала новаю бурай*, *гудзела новымі вятрамі — жорсткімі і жыватворнымі…*» і г. д.) падаецца наступная аўтарская заўвага: «*Гэта — агульны*, *троху напышаны*, *але ў грунце правільны вобраз той пары*, *што апісваецца ў нашым апавяданні*» [2, с. 65]. Заўважаецца іронія аўтара з нагоды ўласных «агульных» і «напышаных» слоў: відавочна, Зарэцкі вельмі добра ўсведамляў, што спалучэнне рэвалюцый-

нага і гуманістычнага ідэала без штучных «швоў» у выглядзе рытмізаванай прозы — невырашальная задача.

Паказальна, што дзеля сцвярджэння справядлівасці рэвалюцыйных пераўтварэнняў у дадзеным выпадку Зарэцкі вымушаны звярнуцца менавіта да магчымасцей рытмізаванай прозы, бо ідэйны ўзровень твора ў цэлым кажа пра іншае: Зарэцкі ў сваім рамане «…паставіў пад сумненне неабходнасць суцэльнай калектывізацыі. І зрабіў гэта не ў эмацыянальнай форме, а сюжэтна» [5, с. 247].

Такім чынам, вывучэнне творчай спадчыны Міхася Зарэцкага ў святле менавіта эвалюцыі гуманістычнага ідэала стаецца надзвычай перспектыўным накірункам, бо ў такім выпадку мы не ігнаруем адну з важнейшых дамінантных рыс творчасці гэтага пісьменніка — эвалюцыі яго светаўспрыняцця і, адпаведна, творчай канцэпцыі.

Літаратура

1. Гарэцкі М. Аб творчасці Міхася Зарэцкага // Звязда. — 1927. — 13 ліст. — С. 3.
2. Зарэцкі М. Вязьмо. — Мінск: Маст. літ., 2006.
3. Зарэцкі М. Збор твораў: у 4 т.— Мінск: Маст. літ., 1989—1992. — Т. 1. — 1989.
4. Зарэцкі М. Збор твораў: у 4 т. — Мінск: Маст. літ., 1989—1992. — Т.2. — 1990.
5. Мушынскі М. І. Праўдзівая гісторыя жыцця і творчасці Міхася Зарэцкага. — Мінск: Бел. навука, 2005.
6. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982.
7. Шмид В. Нарратология. — М: Языки славянской культуры (А. Кошелев), 2008.

В. У. Праконіна

Функцыянальна-стылістычная характарыстыка фразеалагізмаў з кампанентамі-назоўнікамі «*душа*», «*сэрца*» ў беларускай і рускай мовах

Беларускія і рускія фразеалагічныя адзінкі з кампанентамі-назоўнікамі «*душа*», «*сэрца*» маюць дадатковыя стылістычныя адценні, што абумоўлівае разнастайнасць выконваемых імі функцый.

Як адзначае расійскі лінгвіст У. І. Максімаў, «у стылістычным выкарыстанні фразеалагізмаў можна адзначыць два аспекты: для чаго яны ўжываюцца і як ужываюцца» [7, с. 236]. Звернем увагу на асаблівасці выкарыстання беларускіх і рускіх фразеалагічных адзінак з кампанентамі-назоўнікамі «*душа*», «*сэрца*» і паспрабуем выявіць адрозненні ў іх функцыянаванні, калі яны існуюць.

Ва ўмовах беларуска-рускага двухмоўя супастаўляльная характарыстыка беларускіх і рускіх фразеалагізмаў падаецца актуальнай.

Для параўнання вышэйзгаданых адзінак быў выкарыстаны матэрыял беларускіх («Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы» І. Я. Лепешава) і рускіх («Русский фразеологический словарь» пад рэд. А. І. Малаткова, «Фразеологический словарь современного русского литературного языка» пад рэд. А. М. Ціханава, «Фразеологический словарь русского литературного языка» пад рэд. А. І. Фёдарава) лексікаграфічных крыніц, у якіх адпаведна было вызначана 200 і 160 фразеалагізмаў з кампанентамі-назоўнікамі «*душа*», «*сэрца*».

Стылістычныя функцыі, якія выконваюць фразеалагізмы, вельмі разнастайныя. І. Я. Лепешаў сцвярджае, што «адны з іх — »прыродныя», унутрана ўласцівыя самім фразеалагізмам, другія — індывідуальна-аўтарскія, выконваюцца па волі аўтара. Першыя можна назваць функцыямі ўзуальнага характару, другія — функцыямі аказіянальнага характару» [4, с. 209]. Так, да ўзуальных належыць намінатыўная функцыя, функцыя вобразнага выказвання, эмацыянальная функцыя і інш. Функцыі аказіянальнага характару пададзены наступным чынам: функцыя стварэння гумару і сатыры, функцыя маўленчай характарыстыкі персанажа, функцыя стварэння градацыі і інш.

Для таго, каб ахарактарызаваць беларускія і рускія фразеалагізмы з функцыянальна-стылістычнага боку, варта звярнуць увагу на паняцце канатацыі, што дазволіць выявіць спецыфіку дадзеных устойлівых адзінак. «Канатацыя — дадатковыя семантычныя або стылістычныя адценні, якія накладаюцца на асноўнае значэнне слова і служаць для выражэння эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкі…» [6, с. 151].

Кампаненты-назоўнікі «*душа*», «*сэрца*» ўплываюць на фарміраванне спецыфічнай семантыкі беларускіх і рускіх фразеалагічных адзінак: яны

маюць найперш негатыўныя канатацыі, што дапамагаюць ім перадаць цяжкі маральны стан чалавека. К. Э. Ізард у працы «Психология эмоций» звяртаецца да апісання «базавых эмоцый», да якіх ён адносіць цікавасць, радасць, здзіўленне, смутак, гнеў, агіду, пагарду і страх [1, с. 63—64]. Відавочным з'яўляецца той факт, што назваў негатыўных базавых эмоцый больш, чым станоўчых, а таму для апісання гэтых пачуццяў задзейнічана большая частка і беларускіх, і рускіх фразеалагізмаў. З кампанентнага складу фразеалагічных адзінак вынікае, што дадзеныя ўстойлівыя выразы рэалізуюць у поўным аб'ёме функцыю вобразнага выказвання, а таксама ацэначную, эмацыянальную і экспрэсіўную функцыі.

Звернемся да больш падрабязнага апісання некаторых стылістычных функцый узуальнага характару. Беларускія і рускія фразеалагізмы з кампанентамі-назоўнікамі «*душа*», «*сэрца*» надаюць мове вобразнасць, квяцістасць, а пры дапамозе ўласцівых ім канатацый перадаюцца пэўныя звесткі пра навакольны свет. Такім чынам, фразеалагічныя адзінкі рэалізуюць ***функцыю вобразнага выказвання***. Да такіх фразеалагізмаў найперш адносяцца: бел. *сэрца ёкнула* — рус. *сердце ёкнуло* (*ёкает*), бел. *кошкі душу* (*сэрца*) *скрабуць* — рус. *кошки скребут на душе*, бел. *крывіць* (*пакрывіць*) *душой* — рус. *кривить душой* і інш.

Ацэначная функцыя фразеалагізмаў праяўляецца ў іх здольнасці паказваць стаўленне да тых ці іншых з'яў, сітуацый, падзей. Так, напрыклад, значэнне «адабрэння» мае фразеалагізм бел. *вялікае сэрца* — рус. *большое сердце*: *Іван Сямёнавіч Андруш*, *я*, *здаецца*, *нешта пачынаю разумець*… *У вас вялікае сэрца*, *Іван Сямёнавіч* (В. Палтаран). *Чувствовались в нём ум*, *острая память и большое*, *хорошее сердце* (Б. Полевой).

«*Душа*», «*сэрца*» як назоўнікі псіхаэмацыянальнага стану перш за ўсё раскрываюць нам пачуцці, перажыванні чалавека. Таму адна з самых істотных функцый, што выконваюць беларускія і рускія фразеалагізмы, у склад якіх уваходзяць дадзеныя кампаненты, — ***эмацыянальная***.

Фразеалагізмы бел. *ледзяніць сэрца* (*душу*) — рус. *леденить сердце*, бел. *цягнуць за душу* — рус. *тянуть за душу*, бел. *душа* (*сэрца*) *крывёй абліваецца* — рус. *сердце кровью обливается* выражаюць пачуццё трывогі, небяспекі.

Некаторыя фразеалагізмы могуць перадаваць як адмоўныя, так і станоўчыя эмоцыі. Напрыклад, фразеалагізмы бел. *сэрца замірае* (*замірала*) (адпаведнага фразеалагізма ў прааналізаваных рускіх лексікаграфічных крыніцах не назіраецца), бел. *сэрца ёкнула* — рус. *сердце ёкнуло* (*ёкает*) могуць выражаць як пачуццё жаху, неакрэсленасці, так і прадчуванне шчасця: [*Андрэй*] *насцярожыўся*, *чуйна прыслухаўся*, *адчуваючы міжволі*, *як замірае сэрца*, *ледзянее кроў* (В. Блакіт). *Прыгожы і статны ён быў хлопец*. *У Раечкі першай ёкнула сэрца*, *калі яна ўбачыла яго* (М. Лобан). *Аркадий Иванович был невыносимый человек*: *всегда подмигивал*, *не говорил никог-*

да прямо, *а так*, *что сердце ёкало* (А. Толстой). У першым сказе фразеалагізм *замірае сэрца* перадае жах, небяспеку; беларускі фразеалагізм *ёкнула сэрца* выражае шчасце, прыемнае хваляванне, а яго рускі адпаведнік *сердце ёкало* — трывогу.

З эмацыянальнай цесна звязана ***экспрэсіўная функцыя***. Як правіла, дадзеная функцыя характэрна для тых фразем, якім уласціва вобразнасць, эмацыянальнасць, ацэначнасць. Так, І. Я. Лепешаў прыводзіць у якасці прыкладу экспрэсіўнай функцыі ўстойлівых адзінак фразеалагізм бел. «*душа ў душу*» [4, с. 212], які мае значэнне ‘вельмі дружна, у поўнай згодзе (жыць, пражыць, зажыць)’. Яго рускі адпаведнік *душа в душу* (‘в полном согласии, дружно (жить, прожить и т. п.)’) утрымлівае ў сваёй структуры ўзмацняльную сему «вельмі». Да фразем з семай «вельмі» адносяцца таксама: бел. (*усё*) *да душы* (*да сэрца*) — рус. *до души*, бел. *не чуць душы* — рус. *не чаять души*, бел. *усімі фібрамі* (*сіламі*) *душы* — рус. *всеми фибрами* (*силами*) *души*.

Функцыі ***аказіянальнага характару*** рэалізуюцца толькі ў пэўным кантэксце і найлепш праяўляюцца ў мове мастацкай літаратуры. Звернемся да апісання некаторых функцый аказіянальнага характару.

Многія фразеалагізмы ствараюць у мастацкай літаратуры камічны эфект, рэалізуючы тым самым ***функцыю гумару і сатыры***. Фразеалагізм бел. *чарнільная душа* — рус. *чернильная душа* (‘канцылярскі чыноўнік, бяздушны фармаліст, бюракрат’) перадаюць адценне сарказму: *Вы іх яшчэ не ведаеце*!.. *Вось пажывяце ў нас*, *таксама паспытаеце гора*!.. *Як ёсць чарнільныя душы*! (І. Аношкін). *Кроме председателя*, *его терзали вопросами все*, *кому было не лень*: *обвинитель*, *защитники*, *даже лопоухий секретарь суда — и тот минут десять гонял его*. *И что нужно было чернильной душе*? *Писал бы себе протокол*. (Н. Брыкин).

Беларускі фразеалагізм *скідаць* (*скінуць*) *з сэрца камень* (*цяжар*), што не мае адпаведніка ў прааналізаваных рускамоўных лексікаграфічных крыніцах, рэалізуе ***функцыю стварэння ўзыходнай градацыі***, калі наступнае выказванне ўдакладняе папярэдняе, робіць яго больш зразумелым, у наступным сказе: *Бывае*, *трэба слова сказаць*, *памагчы камень з сэрца скінуць* (М. Лужанін). Адпаведную функцыю выконвае і рускі фразеалагізм *выворачивать душу* (*наизнанку*): *Взгляд её*, *холодно пытливый*, *проникал в глубь меня*, *выворачивал мою душу* (Л. Андреев).

Да функцый фразеалагічных выразаў, што рэалізуюцца толькі ў вершаваным маўленні, належыць ***функцыя стварэння абсалютна дакладнай рыфмы***. Так, напрыклад, прыгадаем радкі М. Ю. Лермантава: «*Предвидя вечную разлуку*, *Боюсь я сердцу волю дать*; *Боюсь предательскому звуку Мечту напрасную вверять*». Ва ўрыўку з верша фразеалагізм рус. *сердцу волю дать* рыфмуецца з радком *Мечту напрасную вверять*.

Майстрам рыфмоўкі фразеалагізмаў у беларускай літаратуры з'яўляецца Кандрат Крапіва: «*Быў адзін галавацяп*, *запісаць як больш хаця б*, *лозунг кінуў ён такі*: "*Ці калгас*, *ці Салаўкі*". *І пайшлі*, *прасіцца сталі ўсе з мястэчка да душы*: "*Дзядзя*, *мілы*, *запішы!*"».

Нягледзячы на тое, што пры параўнанні фразеалагічных адзінак з кампанентамі-назоўнікамі «*душа*», «*сэрца*» ў беларускай і рускай мовах выяўляюцца адрозненні ў іх значэнні і канатацыйнай характарыстыцы (гл. працы С. М. Прохаравай), супастаўляльны аналіз паказаў, што дадзеныя ўстойлівыя адзінкі паводле сваіх стылістычных функцый не адрозніваюцца.

Такім чынам, фразеалагізмы з кампанентамі-назоўнікамі «*душа*», «*сэрца*» выконваюць як узуальныя, так і аказіянальныя функцыі. Дадзеныя фразеалагічныя адзінкі ўжываюцца найперш для перадачы маральнага стану чалавека, для выражэння эмоцый, а канатацыі, што за імі замацаваліся, дазваляюць фраземам выконваць эмацыянальную, экспрэсіўную і ацэначную функцыі ў гутарковым і мастацкім стылях. Беларускія і рускія фразеалагічныя адзінкі з кампанентамі-назоўнікамі «*душа*», «*сэрца*» ўжываюцца ў асноўным з мэтай стварэння вобразнасці, перадачы пачуццяў або ацэнкі той ці іншай сітуацыі.

Літаратура

1. Изард К. Э. Психология эмоций. — СПб.: Питер, 2006.

2. Лепешаў І. Я. Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы: у 2 т. — Т. 1. А—Л. — Мінск: Беларус. энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2008.

3. Лепешаў І. Я. Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы: у 2 т. — Т. 2. М—Я. — Мінск: Беларус. Энцыклапедыя імя П. Броўкі, 2008.

4. Лепешаў І. Я. Фразеалогія сучаснай беларускай мовы: вучэб. дапам. для філал. фак. ВНУ. — Мінск: Выш. шк., 1998.

5. Прохарава С. М. Выбраныя працы. — Мінск: Права і эканоміка, 2009.

6. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. Пособие для учителей. Изд. 2-е, испр. и доп. — М., «Просвещение», 1976.

7. Стилистика и литературное редактирование / Под ред. В. И. Максимова. — М.: Гардарики, 2007.

8. Фразеологический словарь русского литературного языка / Сост. А. И. Федоров. — М.: АСТ, 2000.

9. Фразеологический словарь русского языка: Свыше 4 000 словарных статей / Сост. Л. А. Войнова, В. П. Жуков, А. И. Молотков, А. И. Федоров; Под ред. А. И. Молоткова. — М.: Русский язык, 1978.

10. Фразеологический словарь современного русского литературного языка / Под ред. проф. А. М. Тихонова / Сост. А. М. Тихонов, А. Г. Ломов, А. В. Королькова. Справочное издание: в 2 т. — Т. 1. — М.: Флинта: Наука, 2004.

11. Фразеологический словарь современного русского литературного языка / Под ред. проф. А. М. Тихонова / Сост. А. М. Тихонов, А. Г. Ломов, А. В. Королькова. Справочное издание: в 2 т. — Т. 2. — М.: Флинта: Наука, 2004.

М. А. Пушкіна

Паэтыка метатэатра ў п'есе В. Гамбровіча «Івона, прынцэса Бургундская»

Тэатр як спосаб пазнання і перажывання свету, як матыў і кірунак мыслення прысутнічае ва ўсім, што напісаў Вітальд Гамбровіч (Witold Gombrowicz, 1904—1969), адзін з найбольш выбітных польскіх пісьменнікаў перыяду міжваеннага дваццацігоддзя (1918—1939). Закранутыя ў яго празаічных, драматычных і дзённікавых творах спецыфічныя пытанні формы і канфармізму дазваляюць казаць пра тое, што тэатральнасцю прасякнутая не толькі яго творчасць, але і сам спосаб зносінаў з навакольным светам.

Мэта даследавання — выявіць і апісаць метатэатральны кампанент паэтыкі В. Гамбровіча ў п'есе «Івона, прынцэса Бургундская» («Iwona, księżniczka Burgunda», 1933) і аўтарскага каментара да яе. Прадмет даследавання — мастацкая мадэль п'есы, выяўленая ў канцэпцыі герояў, асаблівасцях размеркавання і ўзаемадзеяння персанажаў, тэксталагічных алюзіях.

П'еса была напісаная ў 1933 г. аднак вядомая стала толькі дзякуючы мноству пазнейшых пастановак на тэатральных сцэнах па ўсёй Еўропе. Паводле Д. Петрэка [4, с. 63], менавіта метатэатральны характар п'ес В. Гамбровіча дазваляе ўпісваць яго драматургічную творчасць у самыя разнастайныя інтэрпрэтацыйныя канцэпцыі, што ў сваю чаргу спрыяе сцэнічным пастаноўкам.

Тэрмін «метатэатр» (грэч. мета- — 'паміж, пасля, праз') прадстаўляе разважанне пра тэатральнае мастацтва, умантаванае ў тэатральны / драматычны твор. Метатэатр аб'ядноўвае ўсе выпадкі, калі ў тэатральным творы, п'есе ці спектаклі рэпрэзентуюцца ідэі пераўтварэння жыцця ў тэатр, а глядач / чытач бачыць не толькі зместавы бок спектакля / тэксту, але і працэс яго стварэння. Паводле Л. Абеля, які ў 1963 г. і прапанаваў гэты тэрмін, метатэатр — «тэатр, праблематыка якога скіраваная да самога тэатра і які, адпаведна, гаворыць сам пра сябе, прадстаўляе самога сябе» (цыт. паводле [2, с. 176]). З'яўленне гэтага тэрміна адлюстравала якасныя змены, што адбыліся ў развіцці адвечнай — з часоў Арыстафана і Плаўта — тэмы драматургіі: «тэатра ў тэатры». Старадаўні прыём набыў рысы метаду, што дазволіла выявіць саму прыроду тэатра, надаць ёй рысы зместу драматургічнага тэксту і сцэнічнага прадстаўлення.

Формы метатэатра могуць быць разнастайнымі: сюжэтная лінія, рэпліка персанажа, рэжысёрскі лейтматыў, вобраз тэатра, сцэнаграфічнае рашэнне. Самая яскравая форма метатэатра — «тэатр у тэатры», прыём, які тым ці іншым чынам адкрывае працэс абмеркавання і пастаноўкі спектакля. Метатэатр вяртае нас да традыцыі рэнесансавай і барочнай метафорыкі, да імкнення згусціць прысутную ў навакольным свеце ілюзію. Яшчэ гамлетаўская «пастка» досыць рашуча сцвердзіла, што вытокі праўды ляжаць у ілюзорным свеце. Метадалагічна варта размежаваць «метатэатр дыскурсу»

(паўстае з рэплік і дыялогаў персанажаў) і «метатэатр прадстаўлення» (заснаваны на сцэнічных алюзіях і непасрэдна тэатральных традыцыях).

Паводле А. В. Сакаловай [3, с. 3], ідэя метатэатра цалкам адпавядае рамкам мадэрнісцкай ідэі тэатралізацыі, якая нарадзілася на пачатку XX ст. падчас выпрацоўкі асноў новай тэатральнасці і новай сцэнічнай мовы, а таксама актуалізацыі гульнявых канцэпцый у філасофіі і мастацтве.

Акурат на часы пільнай увагі да ідэй тэатралізацыі прыпадае пачатак літаратурнай дзейнасці В. Гамбровіча. «Івона» з'яўляецца плёнам яго роздуму над пытаннямі формы, па сутнасці, «метаформай» [4, с. 87]. Ужо самой назвай п'еса прапануе непрыхаваны метатэатральны дыскурс. Галоўны герой п'есы, прынц Філіп, сутыкаецца са скаснелым і застылым станам грамадства пры каралеўскім двары, вызваліцца ад рэгламенту якога яму не стае сілы. Выбранае Гамбровічам асяроддзе — строга іерархізаваны і даўно ўпарадкаваны згодна з усемагчымымі кодэксамі паводзін і маралі каралеўскі двор на ўзор шэкспіраўскіх трагедый — падкрэслівае цырыманіяльны і амаль рытуальны лад жыцця гэтага грамадства. Спіс дзейных асоб і іх суразмяшчэнне выразна адсылаюць да «Гамлета» У. Шэкспіра, на шэкспіраўскую традыцыю ж указваюць у тэксце і цытаты, пададзеныя праз аўтара з рознай ступенню дакладнасці і парадыйнасці. Парадыйнай алюзіяй на трэцюю сцэну першага акта «Макбета», дзе гучыць праройства трох вядзьмарак, можна лічыць зачытаны на пачатку п'есы гараскоп прынца Філіпа: «Будь здрав, Макбет, будь здрав, король в грядущем!» у Шэкспіра і «Гадзіны ад 7-й да 9-й вечара прынясуць магутную экспанісію жыццёвых сіл, узбагачэнне індывідуальнасці, падкажуць дасканалыя, але разыкоўныя ідэі» у Гамбровіча. Д. Петрэк піша таксама пра моцную сувязь п'есы з псіхалагічна-рэалістычным тэатрам мяжы стагоддзяў: схаваныя адсылкі да традыцый Ібсэна часоў натуралізму: любоўныя трохкутнікі, біялагічная дэтэрмінацыя, распад сям'і [4, с. 88]. Тое, як Гамбровіч звяртаецца да пытанняў заняпаду сям'і, адсылае чытача да мяшчанскіх драм канца XIX ст.

Уся асоба каралевы Малгажаты выключна тэатралізаваная, што вынікае як з яе статусу, так і з яе вершаў, металітаратурнага элемента п'есы. Рэцытацыя вершаў у яе выкананні, гратэскавая і вычварна экспрэсіўная, адсылае да маналогу галоўнай гераіні «Баладыны» Ю. Славацкага, трагедыі, якая, у свайго чаргу, мае моцны шэкспіраўскі падмурак.

У згаданых вышэй прыкладах алюзійнасці тэатральнасць рэпрэзентаваная як на ўзроўні зместу (метатэатр дыскурсу), так і на ўзроўні формы (метатэатр прадстаўлення).

Паказаныя як марыянеткі пэўнай замацаванай раз і назаўсёды формы, героі аб'ядноўваюцца аўтарам ў пары: цёткі Івоны — класічны прыклад камедыйных персанажаў (амаль у традыцыях камедыі дэль артэ), сябры прынца — світа, новыя Разэнкранц і Гільдэнстэрн. Пра парнасць сведчыць і цэлая сістэма двайнікоў у п'есе: Філіп-Івона (прадвешчанае гараскопам «памнажэнне асобы» прынца), Іза-Івона (агульна прынятая сэксапіль-

насць — яе адсутнасць), Інакенці-Філіп (стаўленне да Івоны), Камергер-Кірыл (статус пры двары і ў сяброўстве). Да гульні аўтара з тэатральнымі канвенцыямі можна залічыць таксама ўжыванне прыёму падвойнага падслухоўвання.

У асобных сцэнах п’есы ўмоўнасць дзеяння паказваецца і зусім адкрыта, героі выразна адчуваюць сваю тэатральную сутнасць: «Тут нехта глядзіць. <…> Не, гэта нехта бачыць — нехта ўсё гэта бачыць» (фактычна суб’ектыўная аўтарэфлексія персанажаў як герояў метатэатру) [1, с. 82].

На розных узроўнях твору выяўляюцца разнастайныя драматычныя і тэатральныя канвенцыі. Сам В. Гамбровіч у каментары да п’есы выказаў пажаданне пра «сонны і нерэальны характар» фінальнага балю. Рытуальнасць і тэатралізаванасць апошняй сцэны («З бляскам, панове, з шыкам, з элегантнасцю, з добрымі манерамі і вытанчанасцю!» [1, с. 83]) дазваляюць казаць пра выкарыстанне прыёму «тэатра ў тэатры». В. Гамбровіч стылістычна падкрэслівае метатэатральнасць дзеяння праз выкарыстанне кніжнай лексікі, датычных мізансцэн рэмарак, а таксама вышэйзгаданага каментара да тэксту п’есы: «П’еса не павінна гацца занадта сур’ёзна». Метатэатр В. Гамбровіча яднае ў сабе і дыскурсіўную (тэкставыя рэміністцэнцыі) і прадстаўленчую (адсылкі да пэўных форм) канцэпцыі.

Такім чынам, паэтыка метатэатра ў «Івоне» В. Гамбровіча праяўляецца:

1) на дыскурсіўным узроўні праз рэцэпцыю і пераўвасабленне ў тэксце класічных драматычных твораў польскай (творчасць Фр. Багамольца, Ю. Славацкага, Г. Запольскай) і сусветнай літаратуры (спадчына У. Шэкспіра, Г. Ібсэна, традыцыі камедыі дэль артэ);

2) праз маскава-ралявую канцэпцыю персанажаў;

3) з дапамогай метатэатральных утварэнняў на структурным і сюжэтным узроўні;

4) на ўзроўні прадстаўлення праз выкарыстанне шырокага кола рэжысёрскіх заўваг і эфектаў.

Надаўшы «Івоне» метатэатральны характар, В. Гамбровіч спаслаўся адначасова і на польскую літаратурна-тэатральную традыцыю, і на сусветную. Для В. Гамбровіча метатэатр мае агульныя рысы з прынцыпамі быцця і светаўладкавання, яго ўласнымі пошукамі ў галіне формы. Пераасэнсаванне паняцця «тэатральнасці» ў яго драматургіі адкрые новыя інтэрпрэтацыйныя магчымасці як чытачам, так і гледачам, крытыкам і рэжысёрам.

Літаратура

1. Гамбровіч В. Івона, прынцэса Бургундская / Вар’ят і манашка: Польская драматургія XX стагоддзя: зборнік / укл. С. Кавалёва. — Мн.: Логвінаў, 2006.

2. Пави П. Словарь театра. — М.: Прогресс, 1991.

3. Соколова Е. В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.09. — Санкт-Петербург, 2009.

4. Pietrek, D. Szlachcica polskiego pojedynki cieniów: recepcja dramatow Witolda Gombrowicza w niemieckim obszarze jezykowym. — Wrocław: ATUT, 2006.

С. В. Рогач

Лексічныя адзінкі са значэннем здзіўлення ў перакладах Евангелля на польскую і беларускую мовы

Здзіўленне можна назваць адной з самых складаных эмоцый чалавека. Яе вербалізацыя і навуковае апісанне выклікае мноства цяжкасцяў у сувязі з шэрагам прычын: непрацягласцю ў часе, раптоўнасцю ўзнікнення і знікнення, а таксама яе двухбаковым характарам (здзіўленне можа ўспрымацца як пазітыўная эмоцыя, звязаная з перажываннем радасці і цікавасці, і як негатыўнае пачуццё, якое выклікае страх і сорам) [6, с. 190—195]. Агульным месцам у даследаванні паняццяў, якія служаць для называння эмоцый (у тым ліку паняццяў, якія называюць здзіўленне), з'яўляецца немагчымасць або праблемнасць іх тлумачэння, звязаная перадусім з размытасцю межаў значэння большасці назваў эмоцый, а таксама несупадзенне значэння дадзеных лексічных адзінак у розных мовах свету.

У сувязі з гэтым **мэта** нашага даследавання — на матэрыяле двух перакладаў Евангелля (беларускага перакладу В. Сёмухі і польскай Бібліі Тысячагоддзя) супаставіць прапанаваныя перакладчыкамі адпаведнікі да слоў са значэннем *здзіўленне* / *здзіўляцца* і выявіць, якія фактары абумовілі выбар перакладчыкамі таго ці іншага адпаведніка. Дзеля дасягнення дадзенай мэты мы паспрабуем параўнаць некаторыя адзінкі арыгінальнага тэксту і эквіваленты, прапанаваныя беларускім і польскім перакладчыкамі і прааналізаваць кантэксты іх ужывання.

У евангельскіх тэкстах, напісаных на грэчаскім кайнэ ў I ст. н. э., сустракаецца некалькі лексічных адзінак са значэннем «здзіўляцца, адчуваць здзіўленне»: гэта ў асноўным дзеясловы і аддзеяслоўныя назоўнікі. Паспрабуем прааналізаваць перадачу кожнага з іх.

1. ἐκπλήσσομαι — 'моцна здзіўляцца, быць вельмі здзіўленым, узрушаным' [5].

1.1. І сталася, калі Ісус прамовіў гэтыя словы, **дзівавалі** людзі з вучэньня Яго. — Gdy Jezus dokończył tych mów, tłumy **zdumiewały** się Jego nauką (Мацьвей 7:28).

1.2. Пачуўшы гэта, вучні Ягоныя вельмі **зьдзівіліся** і сказалі: дык хто ж можа ўратавацца? — Gdy uczniowie to usłyszeli, **przerazili się** bardzo i pytali: Któż więc może się zbawić? (Мацьвей 19:25).

1.3. І **вельмі-вельмі зьдзіўляліся** і казалі: усё добра робіць: і глухіх робіць чуткімі і нямых — гаваркімі. — I **pełni zdumienia** mówili: Dobrze uczynił wszystko. Nawet głuchym słuch przywraca i niemym mowę (Марк 7:37).

1.4. І ўсе **зьдзіўляліся** зь велічы Божай. — A wszyscy **osłupieli ze zdumienia** nad wielkością Boga (Лукаш 9:43).

У палове выпадкаў Васіль Сёмуха перакладае грэчаскі дзеяслоў *ἐκπλήσσομαι* як *здзіўляцца*, які функцыянуе ў беларускай мове як дастаткова нейтральны і не перадае значэння інтэнсіўнасці эмоцыі, закладзенай у адзінцы арыгіналу. У адным толькі выпадку беларускі перакладчык уво-

дзіць «інтэнсіфікатар» *вельмі-вельмі* (1.3). Спроба замяніць лексему *здзіўляцца* сінонімам прасочваецца ў першым прыкладзе.

У польскім перакладзе у трох пададзеных вышэй прыкладах слова *ἐκπλήσσομαι* перакладаецца як *zdumiewać się* / *być pełnym zdumienia* / *osłupieć ze zdumienia* («Zdumiewać się — przyjąć coś ze zdumieniem». «Zdumienie — wielkie zdziwienie» [2]). У двух апошніх прыкладах дзеяслоў *zdumiewać się*, які сам па сабе абазначае высокую ступень выражэння эмоцыі, дадаткова «ўзмацняецца»: канструкцыяй *być pełnym czegoś*, а таксама ўжываннем у складзе фраземы *osłupieć ze zdumienia*. Відавочна, у дадзеным выпадку на выбар перакладчыцкага адпаведніка паўплываў кантэкст: канструкцыі са значэннем большай інтэнсіўнасці выкарыстоўваюцца ў тых выпадках, калі гаворка ідзе пра здзіўленне з цудаў, якія здзейсніў Хрыстос або здзіўленне з велічы Бога.

Уплыў кантэксту можна заўважыць і ў прыкладзе 1.2, дзе ў якасці эквіваленту да *ἐκπλήσσομαι* ўжываецца дзеяслоў *przerazić się* («Przerazić się — bardzo się przestraszyć»; «Przerażenie — uczucie nagłego i silnego lęku» [2]). Такое рашэнне, на наш погляд, можа быць абумоўленае сітуацыяй, якая апісваецца ў дадзеным фрагменце Евангелля: вучні, паводле польскага перакладу, не столькі здзівіліся з таго, што сказаў Хрыстос, колькі спалохаліся таго, што дарога ў Царства Божае можа быць празмерна складанай.

2. **ἐξίστημι** — ‘дзіваваццa, здзіўляцца, захапляцца, быць у захапленні, не даваць рады пачуццям’ [5].

2.1. І **зьдзіўляўся** ўвесь люд і казаў: ці ня гэта Хрыстос, Сын Давідаў? — A wszystkie tłumy **pełne były podziwu** i mówiły: Czyż nie jest to Syn Dawida? (Мацьвей 12:23).

2.2. Той адразу ўстаў і, узяўшы пасьцель, выйшаў перад усімі, так што ўсе **дзіву даваліся** і славілі Бога, кажучы: ніколі нічога такога мы ня бачылі. — On wstał, wziął zaraz swoje łoże i wyszedł na oczach wszystkich. **Zdumieli się** wszyscy i wielbili Boga mówiąc: Jeszcze nigdy nie widzieliśmy czegoś podobnego (Марк 2:12).

2.3. І дзяўчына адразу ўстала і пачала хадзіць, бо была гадоў дванаццаці. І **вялікаму дзіву даліся**. — Dziewczynka natychmiast wstała i chodziła, miała bowiem dwanaście lat. I **osłupieli wprost ze zdumienia** (Марк 5:42).

Польскі перакладчык, таксама як і ў папярэднім выпадку, аддае перавагу дзеяслову *zdumiewać się*, толькі ў адным выпадку (2.1) замяняючы яго выразам *pełne były podziwu* — «былі поўныя захаплення» («Podziw — zdumienie, połączone z uznaniem, zachwytem» [2]).

В. Сёмуха, побач з нейтральным *здзіўляцца*, выкарыстоўвае фразеалагічны зварот *даваць дзіву* (2.2, 2.3), які перадае не толькі значэнне высокай інтэнсіўнасці праявы эмоцыі, але таксама абазначае пачуццё, якое складана кантраляваць.

3. **φοβέομαι** — 1) ‘баяцца, палохацца’; 2) ‘пазбягаць, баяцца’; 3) ‘шанаваць, адчуваць трымценне (перад Богам), паважаць’ [5].

І той устаў, узяў пасьцель сваю, і пайшоў дахаты. А людзі, убачыўшы гэта, **дзіву даліся** і праславілі Бога, Які даў такую ўладу людзям. — On wstał i poszedł do domu.

A tłumy **ogarnął lęk** na ten widok, i wielbiły Boga, który takiej mocy udzielił ludziom (Мацьвей 9:8).

4. θάμβος — ‘здзіўленне, моцнае здзіўленне, страх’ [5].

І **напала на ўсіх жудасьць**, і разважалі паміж сабою; што гэта азначае, што Ён з уладаю і сілаю загадвае нячыстым духам, і яны выходзяць? — **Wprawiło to wszystkich w zdumienie** i mówili między sobą: Cóż to za słowo? Z władzą i mocą rozkazuje nawet duchom nieczystym, i wychodzą (Лукаш 4:36).

5. ἔκστασις — ‘моцнае здзіўленне, узрушэнне’ [5].

І **жах агарнуў усіх**, і славілі Бога; і, поўныя страху, казалі: дзівосныя дзеі бачылі мы сёньня. — Wtedy **zdumienie ogarnęło wszystkich**; wielbili Boga i pełni bojaźni mówili: przedziwne rzeczy widzieliśmy dzisiaj (Лукаш 5:26).

Трэці, чацвёрты і пяты пункты ілюструюць дзве супрацьлеглыя тэндэнцыі: у пункце 3 В. Сёмуха перадае слова *φοβέομαι* (‘баяцца, трымцець перад Богам’) словамі *даваццa дзіву*, у пункце 7 — наадварот інтэрпрэтуе пачуццё здзіўлення і ўзрушэння як пачуццё жаху.

Замена «жаху» на «здзіўленне» адбываецца і ў польскім перакладзе ў пункце 4. Такая «блытаніна» можа сведчыць пра глыбокую сувязь паміж дадзенымі эмоцыямі, якую інтуітыўна адчулі перакладчыкі (і, якая, між тым, пацвярджаецца дадзенымі псіхолагаў).

Высновы.

Праведзены аналіз перакладаў слоў са значэннем «здзіўлення» засведчыў, што нават пры перакладзе сакральных тэкстаў (які павінен, паводле чаканняў чытача, вылучацца дакаднасцю і амаль літаральнасцю) у пераважнай большасці выпадкаў выбар адпаведніка прадвызначае кантэкст, уласная інтэрпрэтацыя перакладчыка (якая ў многіх выпадках вызначаецца непаслядоўнасцю, а таксама адсутнасць або наяўнасць у пэўнай мове дастатковай колькасці сінонімаў (так, напрыклад, В. Сёмуха, не маючы ў распараджэнні такой вялікай колькасці сінонімаў, як польскі перакладчык, вымушаны карыстацца «інтэнсіфікатарамі» для выражэння больш высокай ступені здзіўлення: *вельмі-вельмі здзівіліся*, *вялікаму дзіву даліся*). Вынікі дадзенай працы, на наш погляд, маглі б паслужыць базай для даследвання адлюстравання моўнай карціны свету ў перакладах, а таксама ролі кантэксту ў інтэрпрэтацыі сэнсу выказвання.

Літаратура

1. Biblia Tysiąclecia. — Poznań, 2003.

2. Słownik języka polskiego / Red. E. Sobol. T. 1—2. — Warszawa, 2006.

3. Байкоў М., Некрашэвіч С. Беларуска-расійскі слоўнік. — Мінск, 1993.

4. Біблія. Кнігі Сьвятога Пісаньня Старога і Новага Запавету ў беларускім перакладзе. — Duncanville, 2002.

5. Греческо-русский словарь Нового Завета: Пер. «Краткого греческо-английского словаря Нового Завета» Б. М. Ньюмана. — М., 1997.

6. Изард К. Э. Психология эмоций. — Санкт-Петербург, 2000.

7. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы / Рэд. М. Р. Судніка. — Мн., 2002.

Н. А. Рымарчук

Композиционно-стилевые особенности повести Г. Паузеванг «Облако»

Гудрун Паузеванг (род. 3 марта 1928 г.) можно по праву назвать значительной немецкой писательницей, творчество которой адресовано современной молодежи, писательницей, незамедлительно откликнувшейся на трагедию в Чернобыле. Уже в 1987 году появляется ее книга «Облако», произведение, повествующее о четырнадцатилетней девочке по имени Яна-Берта, в жизнь которой внезапно врывается вымышленная катастрофа, якобы произошедшая на одном из немецких атомных реакторов в начале 90-х. На страницах повести нам приходится наблюдать, как главная героиня тщетно пытается спасти себя и своего брата от радиоактивного облака, заболевает лучевой болезнью, теряет практически всех близких родственников, постепенно выздоравливает, внутренне взрослеет и начинает принимать активное участие в экологических демонстрациях, помогает пострадавшим от последствий ядерной трагедии. За повесть «Облако» Г. Паузеванг была удостоена как минимум четырех наград — это Немецкая премия за лучшее научно-фантастическое произведение (1988), Премия за лучшее немецкое произведение для молодежи (1988), Премия Курда Ласвица (1988) и Премия Эдуарда Бернхарда (2009).

Обратимся к композиционно-стилевым особенностям этого произведения. Повесть состоит из шестнадцати глав. Изложение событий осуществляется от третьего лица. Это авторское повествование. Однако очень часто в канву произведения вплетается несобственно прямая речь. Мы полагаем, что именно такая форма изложения позволяет автору более четко, выразительно и последовательно передавать мысли и переживания главной героини, а читатель в данном случае получает возможность глубоко прочувствовать страшнейшие обстоятельства, пережить атомную катастрофу, побывать на месте жертвы.

Г. Паузеванг по-своему делает попытки исследования психики человека, переживающего трагедию. Безусловно, в повести «Облако» в этом смысле мы имеем дело с психологизмом. Подчеркнем, что особое внимание автор уделяет психологическому приему *умолчания*. Так, например, в эпизоде, где рассказывается о посещении министром госпиталя для пострадавших, много внимания намеренно уделяется описанию резких и странных действий Яны-Берты, при этом ничего не говорится о переживаниях героини. Посредством поведения выражена крайняя форма ее личного и одновременно авторского возмущения неспособностью современного человека открыто выражать свое мнение.

Что касается композиции повести, то ее можно условно разделить на две части. В первой мы узнаем, как маленькая, слабая девочка тщетно пы-

тается спастись от атомной угрозы, внезапно нависшей над ее маленьким городком, а затем о мужественной борьбе героини с лучевой болезнью. Во второй части перед нами уже сильная, повзрослевшая, целеустремленная, социально ангажированная личность. Здесь Яна-Берта стремится поведать всю правду о случившейся трагедии, она принимает активное участие в организации экологических форумов, собраний и митингов, обретает новых друзей и единомышленников, а однажды и вовсе решается отправиться в разрушенный город ее детства, чтобы поведать обо всем скептически настроенным дедушке и бабушке. Неслучайно то, что именно тринадцатая глава, открывающая вторую часть произведения, единственная носит название «Да здравствует жизнь!», наполненное оптимистическим по своей сути подтекстом.

Важную роль в повествовании играют, с нашей точки зрения, пейзажные описания. В повести «Облако» они неразрывно связаны с элементом трагического. Это обычно яркие, буквально полыхающие картины, пропитанные чувством глубокого лиризма и одновременно апокалептического экстаза. Отметим, что некоторые детали пейзажа в повести Г. Паузеванг зачастую выступают в качестве приемов косвенного психологизма. Например, по дороге в родной Шлитц Яна-Берта делает паузу: несколько минут она лежит на открытом воздухе среди благоухающей природы. Таким образом, мы наблюдаем, как ярко-желтые подсолнухи будто бы говорят девочке, что разочарования, страдания не длятся бесконечно, что счастье возможно, если ты молод и полон идей по конструктивному изменению этого мира. Можно сказать, это в полной мере соответствует внутреннему ожиданию и мироощущению героини в тот момент.

Как отмечают исследователи творчества Г. Паузеванг Карл-Хайнц Климмер, Вернер Боненгель и Клаус Зэехафер, стиль «Облака» предельно прозрачен, непритязателен. Произведение написано простым, понятным языком, оно практически лишено громоздких синтаксических конструкций, развернутых метафор и сложных речевых оборотов. Эта особенность повести неслучайна, если учесть, что она написана для школьников-подростков. В одном из своих интервью Г. Паузеванг говорит о том, что, возлагая большие надежды на молодежь, в руках которой будущее, она стремилась сделать свое произведение понятным для юных читателей, чтобы пробудить в них интерес к вопросу использования атомной энергии, показать им всю серьезность этой проблемы.

При всей простоте манеры письма автору «Облака» удается создать атмосферу предельной напряженности, передать состояние потерянности главной героини в мире человеческого безразличия и вездесущего хаоса. Это происходит благодаря частому использованию стилистической фигуры, которая называется *климакс* — один из видов градации, то есть цепь членов

с постепенно нарастающим значением. Показательно то, что сцены, в которых описывается путь ребят на вокзал, наполнены также гиперболическими метафорами и сравнениями — стилистическими фигурами явного и намеренного преувеличения, призванными в данном случае усилить катастрофичность и безысходность описываемых ситуаций. Например, суетливое и одновременно беспомощное поведение метущихся в разные стороны людей городка Нидераула писательница сравнивает со встревоженным муравейником («wie im aufgescheuchten Ameisenhaufen» [1, с. 47]); стремительное, крушащее все на своем пути движение машин на улице Шлитцерлендер автор называет «тракторным темпом» («Traktortempo» [1, с. 43]), ведь оно поистине напоминает неуклюжее перемещение тракторов; гудение авто протестующих граждан, неустанно требующих освободить проезд, писательница характеризует как «концерт сирен» («Hupkonzert» [1, с. 51]).

Следует также обратить внимание на то, что в своей повести Г. Паузеванг использует так называемые элементы экспериментальной визуальной прозы. Ее книга пестрит примечаниями, вставками, набранными разным шрифтом, графическими изображениями. Благодаря выделению отдельных фрагментов художественного целого, Г. Паузеванг удается заострить особое внимание на отдельных аспектах проблематики повести, заставить читателя остановиться и порассуждать над выделенными фрагментами, среди которых есть и стихотворения, представляющие собой пунктиры авторской мысли, своеобразную оценку ситуации, комментарий происходящему, заостренный вывод. Их можно сравнить с зонгами — стихами, куплетами песен на злободневные темы, которые так часто использовал в своих пьесах знаменитый немецкий драматург и основатель эпического театра Бертольд Брехт.

Особый интерес представляет собой то, что «Облако» наполнено целым рядом образов-символов, требующих подробного рассмотрения с точки зрения их смыслообразующей роли в сюжетной ткани этого произведения. В первую очередь, в этом отношении наше внимание привлек образ дома, который в повести Г. Паузеванг занимает центральное место. Автор неоднократно говорит о том, что атомная авария раз и навсегда изменила жизнь как самой Яны-Берты, так и многих других людей, которым пришлось потерять своих близких, а вместе с ними уют и тепло родного дома, возвращение в который каждый совершает, рискуя и своим собственным здоровьем.

Система персонажей повести выстроена на антитезе «активисты» — сама Яна-Берта, ее родители, тетя Альмут и дядя Райнхард, бабушка Йо и пассивные наблюдатели, противники реформ — это тетя Хельга, дедушка и бабушка по линии отца. Подчеркнем, что мать и отец Яны-Берты, ее бабушка Йо являлись в свое время ярыми поборниками внимательного отношения к максимально безопасному использованию атомной энергии,

они принимали участие в различных акциях протеста, митингах, демонстрациях и собраниях после нашумевшей трагедии в Чернобыле. Напротив, бабушка Берта, дедушка Ганс-Георг и тетя Хельга не считают важным открыто выражать свое мнения, быть социально активными людьми. Однако автор «Облака» сосредоточивает внимание не только на их общественных взглядах своих героев, но и на их психике, внешности. Необыкновенным теплом и внутренней гармонией дышат строки с описаниями того, как выглядят и ведут себя родители Яны-Берты. Таким образом, персонажи, выступающие за правду и справедливость, становятся симпатичны читателю, притягательность их внешнего облика, искренность чувств и поведения призваны положительно воздействовать на него. И наоборот некоторая поведенческая пассивность, внутреннее безразличие и мысли лишь о собственном благополучии и спокойствии, проиллюстрированные с помощью некоторых бытовых фактов, внешних атрибутов персонажа, вызывают у человека, читающего повесть «Облако», чувство некоторой антипатии и сарказма.

В повести заметно активное использование повествовательного приема возвращения к прошлому. Так, жизнь Яны-Берты после катастрофы постоянно сопоставляется с фрагментами ее жизни до случившегося. Подчеркнем, что мысли главной героини в момент трагедии обрывисты и хаотичны, в них она резко переносится из одних пространственных координат в другие. При этом настоящее в сознании девочки постоянно смешивается с прошлым и потенциально возможным будущим.

Обращаясь к жанровым особенностям повести «Облако», необходимо еще раз подчеркнуть поразительное сходство этого произведения с драматической поэмой, документальной прозой, хроникой и, в особенности, антиутопией. В «Облаке» неоднократно ставится под сомнение понимание современным техногенным обществом идей социального прогресса, демократии, свободы и личной инициативы; осуждается потребительское отношение к природе и человеку, культ техники.

Литература

1. Pausewang G. Die Wolke. — Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH, 1997.

Т. М. Саўчук

Вобраз Соф'і Слуцкай у інтэрпрэтацыі Ю. Крашэўскага і У. Сыракомлі

«З таго часу, як Той, Хто сам ёсць Жыццё і Прычына Жыцця, быў далучаны да мёртвых, мы ўжо не называем мёртвымі тых, хто заснуў у надзеі на ўваскрэсенне і з верай у яго, — мы іх ужо не называем мёртвымі. Ды і як мёртвае цела можа здзяйсняць цуды?» ([3, с. 56]. Пераклад наш — *Т. С.*). Мы іх ужо не называем мёртвымі, мы называем іх святымі. Першага мая святкавалася 426-годдзе з Дня нараджэння адной з 14 беларускіх святых — Соф'і Слуцкай, якая была кананізавана ў 1984 годзе. Святая Соф'я з'яўляецца ахоўніцай цяжарных жанчын, нованароджаных і сірот, добрасумленных шлюбаў; яна вылечвае галаўны боль, ратуе ад пажараў і голаду, дапамагае ў судовых справах супраць уладаў, клапоціцца пра мірны лад жыцця, а таксама апякуецца неспадзяванай радасцю.

Соф'я Алелькавіч нарадзілася 1 мая 1585 г. ў сям'і, вякамі адданай праваслаўю. Князёўна ў маленстве засталася сіратой (у большасці крыніц сцвярджаецца, што маці Соф'і Барбара з Кішкаў памерла на некалькі месяцаў раней за мужа ў 1586 г., аднак ёсць і іншыя звесткі, што Барбара выйшла замуж за Андрэя Сапегу [4, с. 77] і, магчыма, праз гэта была пазбаўлена правоў на дачку) і адначасова стала самай багатай нявестай усёй Рэчы Паспалітай. 18 кастрычніка 1594 г. апякун Соф'і Юры Хадкевіч заключыў дамову з Крыштафам Радзівілам: паабяцаў руку Соф'і разам са Слуцкім і Капыльскім княствамі, сямю замкамі і трыццаццю двума фальваркамі сыну гетмана Янушу Радзівілу (пацвердзіў дамову і наступны апякун — Геранім Хадкевіч). Добраахвотнаму ажыццяўленню пагаднення перашкодзіла судовая справа за мястэчка Копысь, якое Радзівілы пад заклад аддалі Хадкевічам і збіраліся адабраць назад, не вяртаючы заклад (па іншай версіі, мястэчка Копыль, якое павінна было адысці да жонкі Аляксандра Хадкевіча пасля смерці яе першага мужа, роднага дзядзькі Соф'і, які змяніў спрадвечную праваслаўную веру Алелькавічаў на каталіцтва, за што, па запавеце бацькі, быў пазбаўлены спадчыны). У адказ на несправядлівыя, на іх думку, напады Радзівілаў Хадкевічы таксама пачалі судовую справу, абвяргаючы магчымасць шлюбу паміж Соф'яй і Янушам як паміж блізкімі родзічамі (бацька Соф'і Юрый Алелькавіч і Януш Радзівіл былі роднымі братамі па маці, Кацярына Астрожская пасля смерці Юрыя Алелькавіча, дзеда Соф'і, выйшла замуж за Крыштафа Радзівіла). Але гэты іск не быў сур'ёзна ўспрыняты, бо вядома, што ў тыя часы пры неабходнасці роднасныя адносіны абыходзіліся і такія шлюбы дазваляліся. Эканамічныя спрэчкі паміж магнатамі ўскладняліся і тагачаснай рэлігійная сітуацыяй: Радзівілы ўзначальвалі партыю рэфарматараў, якая выступала ў апазіцыі да като-

лікаў (у тым ліку да Хадкевічаў і да караля Жыгімонта Трэцяга), лагер рэфарматараў быў больш шматлікі, але каталікаў падтрымліваў кароль і надзвычай бурную дзейнасць вялі езуіты. Магнаты не здолелі самастойна вырашыць мірам усе свае спрэчкі: адны і другія лічылі сябе абражанымі і рыхтаваліся абараняць свой гонар з дапамогай зброі. Тагачасную сталіцу параўноўвалі з Трояй, апісанай у «Іліядзе» падчас вайны за прыгажуню Алену: «А калі стаў набліжацца час да прызначанага тэрміну, то Вільня, падобна Троі, што ваявала некалі за Алену, убачыла вялізную колькасць войска і гармат, гатовых да бою» [1, с. 213]. Каб прадухіліць грамадзянскую вайну, кароль адправіў у Вільню 4 сенатараў, але гістарычная сітуацыя была не такая, каб прадстаўнікі ўлады маглі нешта забараніць Радзівілам, паслы толькі заклікалі і ўгаворвалі. Вайна павінна была пачацца 6 лютага (у дзень, на які планавалася вяселле), з раніцы ў Радзівілаў сабраўся ваенны савет, але наступаць ім было зусім не зручна; шкадуючы горад і Радзіму ці баючыся паразы, Радзівілы вайны не пачалі. 8 чэрвеня справа была вырашана на пасяджэнні трыбунала, Радзівілы перапынілі ўсе эканамічныя цяжбы супраць Хадкевічаў, а 1 кастрычніка Соф'я Алелькавіч была выдадзена замуж за Януша Радзівіла, з дазволу Папы Рымскага яна захавала праваслаўную веру для сябе і для сваіх дзяцей (так лічыцца ў беларускай традыцыі, у польскай прынятае меркаванне аб каталіцкім веравызнанні Соф'і). Соф'я Радзівіл усю сябе і ўвесь свой час прысвячала веры; муж пастаянна знаходзіўся ў раз'ездах, а яна вышывала золатам царкоўныя рызы, здзяйсняла паломніцтвы, маральна падтрымлівала духавенства і простых жыхароў Слуцка, выдаткоўвала вялікія сумы на ўтрыманне храмаў. Памерла князёўна ў 1612 г., нараджаючы дзіця, якое не пражыло дольш за маці.

У апошнія гады былі выдадзены пераклады двух польскамоўных твораў XIX ст., прысвечаных лёсу Соф'і Алелькавіч: гістарычная драма У. Сыракомлі «Магнаты і сірата (Зоф'я князёўна Слуцкая)» (пераклад І. Багдановіч) і гістарычная аповесць Ю. Крашэўскага «Апошняя са слуцкіх князёў» (пераклад М. Кенькі). У абодвух творах увасобленыя галоўным чынам драматычныя падзеі напярэдадні шлюбу Соф'і.

У. Сыракомля захаваў для нашчадкаў рамантызаваны вобраз князёўны, у аснову раскрыцця якога паклаў вырашэнне асноўнага класіцыстычнага канфлікту — канфлікту пачуцця і абавязку перад Радзімай. Сюжэтная лінія кахання Соф'і і Караля Хадкевіча — літаратурная вольнасць, якую выкарыстаў Сыракомля, права на якую мае кожны мастак слова. Калі б твор цалкам адпавядаў гістарычнай праўдзе, князёўна павінна была б выбіраць паміж спакоем Радзімы і правам на асабістую свабоду, на самастойнае вырашэнне свайго лёсу. Але ж У. Сыракомля меў на мэце не столькі раскрыць чытачам праўду жыцця, паказаць усеўладдзе і ўседазволенасць маг-

натаў, колькі гераізаваць вобраз князёўны, паказаць трагедыйнасць яе лёсу і самаахвярнасць. Таму Соф'я ў творы далёка не тая цацка ў руках магнатаў, якой хутчэй за ўсё была ў жыцці, таму яна змагаецца за сваё каханне. Каханне, пачуццё — гэта ж самае галоўнае для героя-рамантыка, самае цяжкае выпрабаванне паклаў аўтар на плечы сваёй гераіні, каб адлюстраваць яе пакуты і ўзвысіць яе. Меркаванне Уладзіміра Мархеля, што «менавіта стаўленнем да Радзімы, яе ўспрыманнем і лучнасцю з ёю і традыцыямі яе насельнікаў правяраецца чалавечая сутнасць герояў Сыракомлевых народных гавэндаў» [6, с. 14], слушнае і справядлівае і ў дачыненні да разглядаемай гістарычнай драмы. Радзівілы гатовыя былі спапяліць родную Вільню дзеля матэрыяльнага набытку, Хадкевічы — каб адстаяць гонар свайго роду, ім супрацьстаяў кароль і паслы Сената, але не настолькі яны жадалі міру, каб здолець яго дасягнуць; і адна толькі юная князёўна настолькі любіла родны край, каб ратуючы яго, не зважаць на страты, якія давядзецца панесці ўзамен. Соф'я ў драме змагаецца за зямное пачуццё, таму не можа быць паказанай настолькі набліжанай да нябеснага, наколькі была на самой справе. Аўтар не акцэнтуе адданасць гераіні Богу, але, калі прасачыць псіхалогію яе паводзінаў, можна зрабіць выснову, што толькі вера магла быць вытокам яе духоўнай моцы, упэўненасці, самаахвярнасці. Вера жыла ўнутры князёўны, у той час як каханне ззяла звонку. Да таго ж, у сяр. XIX ст., калі пісаўся твор, рэлігійнае пытанне стаяла зусім не так, як пры жыцці праваслаўнай святой: беларускія землі знаходзіліся пад уладай праваслаўнай Расійскай імперыі, уніяты ўжо былі вернутыя ў праваслаўе, праваслаўная вера не мела патрэбы ў абароне, яе прадстаўнікоў не прыгняталі, таму ўсхваляць князёўну Соф'ю як адзіную ахоўніцу праваслаўя было б неактуальна. Каб захаваць у стагоддзях абраны вобраз, Уладзіслаў Сыракомля белетрызаваў жыццёвы шлях князёўны, надаў яму любоўную інтрыгу: гераіня павінна выбраць паміж узаемным каханнем і спакоем роднага краю. Такі сюжэт сапраўды павінен цікавіць чытачоў ва ўсе часы і напамінаць пра суайчыннiцу, якую не варта забываць.

Твор Ю. Крашэўскага, у параўнанні з драмай У. Сыракомлі, адрозніваецца большай рэалістычнасцю, хоць і ў ім можна знайсці значную колькасць адступленняў ад гістарычнай праўды. Дамінантай мастацкага вобразу пакутніцы, створанага аўтарам, з'яўляецца адзінота Соф'і, гіпербалізаваная ў аповесці. Асабліва пры апісанні апошніх дзён і смерці гераіні: Соф'я была дзейснай ахоўніцай праваслаўя, жыццё яе было напоўненае сэнсам. Напэўна, паміралa яна з пачуццём выкананага абавязку, бо шмат пакінула пасля сябе на зямлі, а не адна, нікому не патрэбная, усімі пакінутая, у развагах пра божае небласлaвенне, праз якое яна ўсё жыццё пакутвала, як у творы. Але ж, па мастацкай канцэпцыі твора, самотная смерць Соф'і — доказ, што яе жаніх, Януш Радзівіл, яе ніколі не кахаў. Ю. Крашэўскі выкрывае карыслівасць магнатаў, якія клапоцяцца толькі пра бага-

тыя пасагі, іх безуважнасць да людскіх пачуццяў. Рэлігійнасць Соф'і і ў гэтым творы носіць супярэчлівы характар. З аднаго боку, князёўна праводзіць цэлыя дні ў малітвах, адданая сваёй бацькоўскай рэлігіі. А з другога, — неяк недарэчна вылучаюцца яе словы Янушу Радзівілу: «Пазнаюць цябе, і тады, ты толькі падумай, князь, што будуць гаварыць пра цябе, пра мяне, як толькі ўбачаць цябе тут. Тады быць мне самай разняшчаснай, бо мяне запруць у манастыры…» [2, с. 232]. Умоўнасць веры праяўляецца і ў тым, што свой няшчасны лёс Соф'я тлумачыць Божым небласлаўленнем, і ў яе цалкам песімістычным поглядзе на жыццё, што не суадносна з глыбокай хрысціянскай верай. Як жа ўспрымаць такую інтэрпрэтацыю вобразу князёўны з пункту погляду гістарызму? У няшчаснага лёсу Соф'і Ю. Крашэўскага было дзве прычыны: небласлаўленне Божае (бо яна выйшла замуж за іншаверца, што царква дазваляе, але не бласлаўляе) і магнацкія міжусобіцы, апісанню якіх прысвечана значная частка твора — і ў гэтых прычынах перасцярога аўтара сучаснікам. У 1839 г. была скасавана унія, уніятаў гвалтоўна пераводзілі ў праваслаўе, зноў пачалася рэлігійная дыскрымінацыя, а Ю. Крашэўскі заклікае да талерантнасці! Соф'я і яе лёс — мастацкая праекцыя на Рэч Паспалітую, загубленую міжусобнымі войнамі і звадамі; пасля трох падзелаў вялася барацьба за аднаўленне РП, паўстанне 1830—1831 гг. скончылася няўдачай з-за ўнутраных супярэчнасцяў у яго арганізацыі, няздольнасці ўсіх кіруючых колаў прыйсці да адзінай агульнай мэты, а Ю. Крашэўскі заклікае да яднання!

«Памяць пра <…> людзей губляецца ў кругаверці гістарычных наслаенняў, і толькі зрэдку ўдзячны нашчадак ажыўляе далёкае: з-пад кісці мастака, пяра пісьменніка, паэта, гісторыка ўзнікаюць постаці, якія сваім благавесцем будучага вяртаюць нас у свет вечнаснага» [5, с. 155—156]. У. Сыракомля і Ю. Крашэўскі сваімі творамі захавалі для нашчадкаў вобраз Соф'і Слуцкай, а І. Багдановіч і М. Кенька перакладамі вярнулі гэты вобраз на родную беларускую глебу, вярнулі, каб больш не губляць і далей разгадваць таямніцы мінуўшчыны.

Літаратура

1. Бутвиловскій І. Эпизод из виленской хроники начала XVII века // Вестник западной России. — Вильна, 1869. Кн. XI. — С. 208—220.

2. Крашэўскі Ю. Кароль у Нясвіжы. 1784 // Апошняя са слуцкіх князёў: гістарычныя аповесці / пераклад з польскай мовы, [прадмова і каментарыі] Міхася Кенькі. — Мінск: Мастацкая літаратура, 2009. — С. 135—333.

3. Минчук А. Праведная София, княгиня Слуцкая // Минские епархиальные ведомости. — 1997. — № 2. — С. 56—60.

4. Нарбут А. Н. Генеалогия Белоруссии. — Вып. 2: 16—18 вв., 1994.

5. Кароткі У. Дзве Соф'і і Януш… // Маладосць. — 1990. — № 7. — С. 155—158.

6. Мархель У. Ад балады да гавэнды // Роднае слова. — 1998. — № 9. — С. 10—17.

И. А. Середа

Парадигма «молодость — старость» в книге В. Маканина «Испуг»

Владимир Маканин признан одним из ведущих русских писателей наших дней. Его перу принадлежит около тридцати книг прозы. В 2006 г. выходит книга В. Маканина «Испуг», в которой представлены произведения из цикла «Высокая-высокая луна» (2004), а также несколько новых рассказов («Нимфа», «Старость, пятая кнопка» и др.). Сквозная линия в книге — любовные приключения «придурковатого дедка», «поселкового чудака», «старикана»-»лунатика» Петра Петровича Алабина. Объекты его любви — молодые женщины: медсестра Раечка («Неадекватен»), подруга Лидуся («В утробе», «Мои воровские ночи»), дачницы Нина и Жанна («Мордобой») и наркоманка Даша («Белый дом без политики», «Старики и Белый дом»). «Испуг» — образ многоуровневый: это состояние перед сексуальной близостью и во время нее; это и явно не обозначенное, но намеченное самоощущение героя на протяжении всей книги: «страх бессилия, одиночества, болезни, смерти», «страх старости как бытийного состояния» [1, с. 381].

К феномену старости В. Маканин обращается не впервые, но в отличие от предшествующих произведений («Голоса», «Отставший»), в «Испуге» автор рассматривает данный феномен пристально, с разных сторон. Здесь он сходится со старостью вплотную (видимо, не без влияния собственного возраста), хотя и опосредует по своему обыкновению житейскую проблематику сложной системой отражений и преломлений. В частности, затрагивает тему стариковской эротической активности. Пенсионер Алабин в каждой истории непременно любит какую-нибудь женщину, но он не просто молча испытывает любовное чувство, он активно идет на сближение и зачастую все-таки соблазняет своих избранниц. Причем, упивается герой, как правило, роскошью именно юной женской плоти. Перед нами трансформированный, отчасти комедийный образ современного героя-любовника — донжуанствующего «одувана», «малаховского Казановы».

Старость и эротика — вещи, как правило, несовместимые. Но Петр Петрович — это то самое исключение. Он семидесятилетний старик, но выбирает тридцатилетних женщин. Значит, не чувствует себя старым, к тому же в моменты близости явно преуспевает, что уже необычно. Здесь уместно вспомнить слова Пикассо о том, что возраст мужчины равен возрасту его любовницы. Внучатый племянник Олежка смеется над Петровичем: «Вы еще держитесь, но вот-вот… Слышите, дядя, — вот-вот. В этом правда жизни. Вот-вот изо всех живых дыр начнет сыпаться песок…» [2, с. 73]. А в ответ получает: «Мой песок посыплется, когда я уже буду в земле сырой. А пока жив — буду любить» [2, с. 73]. Для Алабина его похождения — не просто средство удовлетворить «сладострастье», но и «экзи-

стенциальный» адреналин, способ сохранить мужское и человеческое достоинство, удержать самооценку на должном уровне. Сексуальный опыт помогает герою противостоять обстоятельствам и возрасту, позволяет чувствовать себя живым, а любовь спасает его (пусть и на время) от старости и смерти. Днем он заурядная личность, а ночью, когда восходит луна, преображается, ощущает себя молодым и энергичным. Если у Боккаччо в «Декамероне» силой, способной преодолеть кризисность мира, становятся молодые люди, то у В. Маканина носителем силы, способной противостоять деградации, упадку и смерти, как это ни парадоксально, оказывается старик. Он едва ли не единственный в «Испуге», кто еще помнит о законах природы и гуманизме. А страстное лунопоклонничество, презрение к возрасту и законам времени выводят Петровича из круга обыкновенных людей и превращают в персонаж мифологический.

Пусть Алабину не тридцать, но он одинок и жаждет женского внимания. К тому же маканинский герой — человек старой закалки, и в его душе еще живы и романтика, и те идеалы, которые традиционно определяли отношения между мужчиной и женщиной. «У меня даже есть свой стариковский плюс. Я сначала влюбляюсь, а потом с ней сплю. (Что делает далеко не каждый нынешний молодой-неженатый.)» [2, с. 365], — говорит Петр Петрович. Следует отметить, что в современном мире произошло не только раскрепощение, но и опошление личности. В первую очередь это касается молодого поколения, формирующаяся психика которого менее устойчива к внешнему воздействию. Посредством СМИ людям навязываются идеалы общества потребления, так что оказываются забытыми моральные принципы, высокие устремления и духовные блага. Это проявляется и в том, что у многих молодых людей сегодня потребительское отношение к любви, оборачивающееся промискуитетом и убиением настоящего любовного чувства. Наблюдается девальвация любви, и она больше не входит в число святых и овеянных романтикой ценностей. Хотя таковой она все же остается для людей старшего поколения (коим является Алабин) и их воспитанников.

В отличие от большинства молодых мужчин, которые утратили совесть и чувство ответственности, «лунный дед» бесследно не исчезает после первой встречи или ночи, он постоянен. Навещает он Лидочку («Мои воровские ночи»), когда знает, что она одна, что ее старый дачник уже уехал, а нового (богатого и молодого) она еще не подыскала. И главное, что у них доверительные отношения, и для нее он проверенный человек, «многолетний и верный, и необременительный друг» [2, с. 215]. Не уступает старик многим молодым людям и в физическом отношении, а некоторых превосходит. Так, будущая подружка Вика («Боржоми»), к которой он впервые ночью забирается в спальню, в темноте не отличает его любовь от любви своего молодого жениха.

В. Маканин изменяет парадигму «молодость — старость», лишая молодых людей таких традиционных характеристик, как сила, энергия, романтика, эротизм, и наделяя ими пожилого человека, во всяком случае, это относится к персонажам-мужчинам. Молодое поколение предстает психологически более травмированным и менее устойчивым к жизненным обстоятельствам, преждевременно состарившимся. Так, племянник Алабина — Олежка («В утробе»), вернувшийся из горячей точки, не может найти себе применения в мирной жизни. И отношения с женщинами у него не складываются. Первое свидание с дачницей Лариской оказалось неудачным, второе стало еще более провальным. Для нее он «инопланетянин», «полный ноль». В рассказе «Танки проехали» Олег знакомится с девушкой Машей, которая ведет его к себе домой в надежде на близость. Но и в этот раз ничего не происходит. А Петровичу обидно за «своего пацана». Ведь сам он еще во всеоружии, хотя и старик, а парень молодой, но покалеченный войной до такой степени, что его больше не возбуждают женщины. Алабин говорит: «… Олежка захвачен целым слоем таких же. Эти вялые молодые мужики деградируют целой прослойкой по своим законам» [2, с. 100].

Союзники в жизненных радостях Алабина — чаще всего молодые женщины. Униженные, обделенные любовью, нищие и полуголодные, или сытые, при состоятельных мужьях или любовниках, но превращенные в дорогие игрушки — они, как и старики, являются жертвами маскулинистской цивилизации, созданной мужчинами и для мужчин. Молодые и красивые, они из-за недостатка внимания и любви со стороны ровесников, неудовлетворенности и неустроенности личной жизни вынуждены вступать в интимную связь со стариком Петровичем, который оказывается едва ли не единственным достойным партнером во всей книге.

Центральной в смысловом отношении можно считать повесть «Белый дом без политики». Алабин вновь влюбляется, на этот раз в юную Дашу, из-за которой и оказывается октябрьским днем 1993 г. в здании Думы в момент обстрела (девушке необходима доза наркотиков). Кульминацией служит сцена ночной близости Петровича с Дашей, когда он не просто воплощает свою мечту, но и сексуальной своей активностью спасает Дашу от наркотической ломки. После эротического торжества герой голый поднимается на крышу Белого дома, где молится (впервые в жизни) о прекращении кровавой бойни и братоубийства. Именно эта «сатирическая» пляска голого Алабина на крыше воспринимается как знак капитуляции защитников парламента и тем самым ставит точку в бойне. В данном случае Эрос, воплощением которого и становится семидесятилетний Петр Петрович, вопреки всему побеждает Танатос.

Финальным в книге «Испуг» стоит рассказ «Старики и Белый дом». Приключения Алабина и Даши в парламентском здании излагаются здесь кратко, с акцентированием внимания на других моментах. Осмысливая

происходящие события, герой переводит все это в символический план и рисует в своем воображении картинку смены власти. «Вроде как здесь страдает молодая и красивая новая Россия, переламывая в себе (ломка!) вековую наркозависимость. От тоталитаризма, разумеется. Ух и ломка. Ох и кино. А рядом с девицей старый хрыч… Но тоже со смыслом… Старый я — это собственной персоной старая Россия, которая не против молодой. Совсем даже не против. Но и помочь ей ничем не может …» [2, с. 405]. Петрович находится здесь, в гуще событий, и видит, что никакая новая Россия не рождается, это просыпается новая власть.

Алабин, помимо прочего, отстаивает и свое право на «место под солнцем». Молодое поколение, представителями которого являются Даша и Олег, считает, что старик должен занять свой угол и не высовываться, а в идеальном варианте — поскорее освобождать жизненное пространство, по праву принадлежащее молодым. «Это удивительно, как она и мой племяш Олежка одинаково ерничали. Друг друга не зная… Одинаково мыслили. Одинаково отталкивали старого дядьку. (Заодно с его мужским естеством. Подчеркнуто заодно. Мой член уже мешал им жить. Занимал место.) Не сговариваясь, хотели меня задвинуть. Выталкивали меня куда подальше… На отмель. На обочину. В мусор. В никуда. В ночь» [2, с. 347], — рассуждает Алабин.

Автор «Испуга» переворачивает в своей книге парадигму «молодость — старость». Традиционно молодость воспринималась как символ будущего, надежд и перемен, у В. Маканина этого нет. Писатель с горечью констатирует тот факт, что люди, только вступающие в жизнь, воспринимают и усваивают псевдоценности, а этот путь ведет к деградации. И свои надежды он связывает не с молодостью, а с мудростью и зрелостью, акцентируя внимание на том, что зачастую старые люди морально превосходят молодежь, и у них есть чему поучиться. В. Маканин ратует за содружество поколений и за то, чтобы стариков не отбрасывали на обочину жизни. Он, хотя и в косвенном плане, выступает против того же, что и Э. Лимонов в романе «316, пункт “В”», а именно — против дискриминации по возрастному признаку. Такая позиция, по мнению писателей, антигуманна, является нарушением прав личности. И если человек вышел на пенсию — это вовсе не значит, что он свою жизнь прожил сполна и на нем можно поставить крест. Важно утвердить в обществе реальное равноправие поколений, дабы никто не чувствовал себя неполноценным. И тогда старые люди, подобно маканинскому герою, найдут силы удержаться в потоке живой жизни, чтобы именно жить, а не существовать.

Литература

1. Амусин М. Ф. Алхимия повседневности: очерк творчества Владимира Маканина. — М., 2010.

2. Маканин В. Испуг. — М., 2006.

Г. П. Сіроткіна

ПРА *ГОСЦЯ* І *ГАСЦІННАСЦЬ*: ПА ДАНЫХ БЕЛАРУСКАЙ ПАРЭМІЯЛОГІІ

Адной з дамінантных рыс беларускага нацыянальна-культурнага менталітэту традыцыйна лічылася гасціннасць. Больш поўна яна эксплікуецца найперш у парэміялагічных адзінках, бо яны яскрава перадаюць светаўспрыманне народа.

Лексічная адзінка *госць* зафіксавана ва ўсіх славянскіх мовах, некаторых рамана-германскіх і мовах іншых сем'яў. Аднак, готскае *gasts* мае значэнне 'чужы, чужаземец', лацінскае *hostis* — 'чужы, госць, чужаземец, вораг' [8, с. 103]. Сема 'нядобры, вораг', зафіксаваная ў іншых нацыянальных мовах, у беларускай лексеме ўзнікае толькі ў фразеалагічным кантэксце, ды і то імпліцытна: *Нядобрыя госці — аставілі мёртвых ды косці* або *Не сабраць касцей пасля гасцей*. У тлумачальным слоўніку беларускай мовы семантыка лексемы *госць* падаецца наступным чынам: 1. Чалавек, запрошаны сваімі блізкімі ці знаёмымі на якую-небудзь урачыстасць, частаванне. 2. Чалавек, які наведаў каго-небудзь выпадкам ці з пэўнай мэтай. 3. Асоба, афіцыйна запрошаная на якое-небудзь паседжанне, канферэнцыю, урачыстасць. 4. (гіст.) Іншаземны купец [7, с. 123].

У міфалогіі рэалія *госць* у большай ступені мае адмоўную канатацыю: часцей за ўсё ў беларускай традыцыі *госцем* называюць памерлага [1, с. 72]. У фальклорных творах госць знаходзіцца на сумежжы некалькіх сусветаў. Гасцінец, які ён прыносіць з сабою, і ёсць сувяззю бінарных апазіцый «свой — чужы», «той свет — гэты». Так, парэмія *Госць мілы, і хлеба шкода*, акрамя свайго звыклага значэння, мае яшчэ і іншы сэнс: так кажуць пра мерцвяка, з якім не трэба марудзіць. Сувязь госця з іншасветам пацвярджаецца і народным соннікам: гасцей бачыць у сне — мярцвяк будзе ў двары [1, с. 72]. Гэта гаворыць пра тое, што стаўленне ў беларусаў да госця было насцярожаным, бо невядома, хто ён, таму лепш было не гнявіць госця.

Цікавасць для даследчыка будуць мець таксама прыкметы, звязаныя з аналізуемай сферай жыцця. Беларус адзначаў для сябе своеасаблівыя знакі, якія папярэджвалі гаспадара пра мажлівы прыход госця: *Кошка мыецца — гасцей кажыць*; *Кот мурлыча — гасцей кліча*; *У гаршку вада калышацца — госці будуць*; *З рук што падае — госць спяшыць*; *Нос свярбіць — гасціны чуе*. Усё гэта паказвае на тое, што традыцыі гасцявання займалі ўстойлівае месца ў нацыянальнай свядомасці беларускага народа.

Самым частым госцем у беларуса з'яўляецца сусед. Стаўленне да яго часцей утрымлівае адмоўную канатацыю, што звязана з надакучлівасцю, часам нахабствам вышэйназванага: *Пусці суседа ў хату, то сам выбірайся з хаты*; *Хто мае суседку ў хату пусціць, то няхай лепей борану на том*

месцы паставіць. Але ж суседзі ў цяжкія часы дапамагалі адзін аднаму, дзяліліся апошнім, таму бачым і іншую ідыёму: *Бліжняга суседа пасадзі ўпярод усіх*.

Згодна з традыцыйнымі народнымі ўяўленнямі, беларус заўсёды быў рады гасцям, прасіў аб іх Бога і нават суадносіў з Усявышнім: *Пайшлі*, *Бог*, *гасцей часцей*; *Госць у дом — Бог у дом*; *Дзе госць*, *там і Бог ёсць*. Акрамя таго, сам прыём гасцей далучаў гаспадара да сферы сакральнага: *Пашлі*, *Бог*, *гасцей — і хазяін будзе святей*.

Нягледзячы на ступень матэрыяльнай забяспечанасці, прыняць госця трэба было як мага лепш: *Чым багата*, *тым і рада*, *а што маю*, *тым прымаю*; *Хоць я не багат*, *а з гасцей рад*; *Хата гасцямі багата*. Сквапнасць жа, негаспадарлівасць заўсёды асуджаліся: *Хата багата*, *а гасцей малавата*. Увогуле, адносіны госць — гаспадар вызначаліся вялікай павагай адзін да аднаго: *Госцю трэба дараваць*, *а гаспадару прамаўчаць*.

Першае, што павінен быў зрабіць ветлівы гаспадар, — запрасіць прысесці, а пасля прапанаваць пачастунак: *Сядзь*, *дарожай не заплаціш*; *Сядзьма на калодзе*, *пагаворым аб пагодзе*; *Госць*, *не дзьміся*, *еж*, *што ў місе*. Выраз *Садзіся*, *госцем будзеш* падкрэслівае гатоўнасць гаспадара прыняць любога чалавека, які завітаў у хату, як госця. Тым больш гаспадар разумеў: *Госць лавы не праседзіць*.

Згодна з уяўленнямі беларусаў, госця трэба пачаставаць, бо *Госць пазірае не на столь*, *а на стол*, а *Баль не баль*, *калі не частуюць*. Такая ўстаноўка зафіксавана ў вялікай колькасці афарыстычных адзінак, напрыклад: *Няхай ён будзе пастол*, *а ты яго цясні за стол* або *Трэба гасцей паклікаць*, *дык трэба ім і пасыпаць*. Прычым пачастунак павінен быць своечасовым: *Услед госця не ўпадчываеш*. І частаванне заўсёды стараліся зрабіць найлепшае — *Калі баль*, *так баль*, *на тры місы жур*; *Любага госця вясной частуюць мядком*, *а восенню малачком*; *Для гасцей праж*, *баба*, *яечка*, *хоць распяражыся*; *Госць на парог — гаспадыня за пірог*.

Вялікая частка беларускіх устойлівых выразаў адзначае сціпласць беларускага госця, які адчувае сябе няёмка: *Не прынуківаючы*, *сам госць не дагадаецца*; *І госць рад*, *калі гаспадар дасць прыклад*; *Гаспадыня — за талерачку*, *гаспадар — за гарэлачку*, *а госць — у гасцях*. Праз сваю сціпласць беларус мог застацца ў гасцях галодным, таму пасля наведвання каго-небудзь адказваў: *Усяго было досць*, *анно прыгону не было*; *То не банкет*, *калі прынукі нет*. Зафіксавана таксама ва ўстойлівых моўных адзінках бездапаможнасць госця: *Госць — нявольнік*, *што даюць — мусіш есць*. Цікавасць уяўляюць парэміі, пабудаваныя на процілегласці, аксюмаране, што падкрэсліваюць быццам бы няёмкае становішча чалавека ў гасцях праз празмерную ўвагу да яго гаспадароў: *Госць — нявольнік*: *няма рэдзькі*, *то мёд есь*; *Госць як нявольнік*: *ляжыць*, *хоць і ў пярыну паложаць*.

Часам парэміялагічныя адзінкі фіксуюць празмерную гасціннасць беларуса: *Так у госці звалі, аж рукавы адарвалі*. Але ж агульнавядома: *Госць на парог — радасць у хату*. Таму гаспадары намагаліся аддаць яму найбольш увагі: *Дома то дома, але не забудзь, што госць у доме*. Уся сям'я павінна была адкласці справы і прымаць чалавека, які завітаў у хату: *За чужым і сваіх не відна*; *Проша, госцікі, а вы, дзеткі, нуце*; *Саўка ў кут, калі госць тут*.

Яшчэ існавала ў «беларуса залатое правіла»: ніколі не адмаўляць у начлезе падарожнаму, даваць яму прытулак: *Прымі падарожнага — сам будзеш у дарозе*. *За пастой грошы не бяруць*, бо ўсе ведаюць, што *начлега з сабою не носяць*, а спадзявацца трэба толькі на людзей: *Дзе ноч абнімець, там і заначуеш, няўгож людзі — татары*; *У людзей ноч начаваць — не век векаваць*; *Дзе начаваць, там не дняваць*.

Наш народ вызначаецца сваёй гасціннасцю, гатоўнасцю прыняць і пачаставаць нават ворага (*Непрыяцелю трэба даць хлеба і солі*), але ж і рахманым беларусам часта надакучалі *не ў час, не ў раз госці*. Называлі іх парознаму: *нязваны* (*Нязваны госць горш ваўка*); *няпрошаны* (*Няпрошанага госця за парог выводзяць*); *лішні* (*Госці за стол, а лішні хоць і пад стол*); *нялюбы* (*Нялюбаму госцю лыжкі няма*); *нямілы* (*Не міл госць, не міл і гасцінец*); *не ў пору госць* (*Госць не ў пору — горш ворага*); *госць, які сам прыходзіць* (*Хто сам прыходзіць, таго не надта просіць*). Адмоўна беларус таксама ставіцца і да апошняга госця, які спазняецца: *Хто спераду — таму мёду чэрап, хто ззаду — жабу*; *Хто позна прыязжае, той косці агрызае*. Нямала клопату надаваў гаспадарам няўчасны госць: *Быў квас — не было вас, засталіся квасіны — вас чэрці ўзнасілі*; *Быў кус, да гасця не было, прыйшоў госць — куса няма*. Таму госцю абавязкова трэба было выбраць правільны дзень для візіту: *Добрыя госці, ды ў сераду завіталі*; *І любаму госцю пятніца бывае*.

У беларускім моўным фондзе існуе вялікая колькасць парэмій, якія падкрэсліваюць незадаволенасць гаспадара прыходам гасцей: *Ліхая сіла гасцей узнасіла*; *Госць на двор, і бяда на двор*; *Госць госця ненавідзіць, а гаспадар абодвух*. Падкрэсліваецца, што сітуацыя гасцявання дадае гаспадару клопату: *Які госць, а ўсё суяты досць*; *Без гасцей нам прасцей*. Частка парэміялагічных адзінак дадзенага семантычнага поля рэпрэзентуе гаспадара, які запрашае гасцей, а сам сыходзіць: *Прыхадзі ў госці, кума, калі мяне дома няма*; *Мы да варот, а ён цераз плот*; *Гасцей назваў, а сам да суседа ўцёк*. Доўга трымаць у сябе гасцей беларусу надакучвае: *Госць першы дзень — золата, другі дзень — срэбра, трэці — медзь і дамоў едзь* або *Рыба і госць на трэці дзень псуюцца*. Такія свае паводзіны ён тлумачыць вельмі проста: *Любы госць здалёк харош*.

Часам гаспадар парушаў правілы гасціннасці, апраўдваўся: *На прошанага госця многа трэба*. Ёсць у беларускай парэміялогіі і такія адзінкі, якія

паказваюць сквапнасць, хцівасць беларуса: *Пачаставаў халоднаю вадою ды ў стол барадою*; *Прыйшоў госць ды на голую косць*; *За вачамі пірагі з блінамі*, *а як мы прышлі*, *то і куска хлеба не нашлі*; *Проша на голую банкету*; *Вечарынку задумаў*, *а вочы за пазуху сунуў*. І, у рэшце рэшт, для госця ўсё атрымлівалася так: *Прыехаў піраваць*, *а прыйшлося гараваць*. У беларускай мове вылучаецца цэлы комплекс устойлівых моўных выразаў, пабудаваных на алагізме, жарце, што высмейваюць хітрасць і хцівасць гаспадара: *І госць міл*, *і хлеба жаль* або *Дарагія госцікі*, *ды нечым прымаць*; *Рад гасцям*, *ды хлеба ні на гам*.

Калі ў госця заставаліся негатыўныя згадкі пра бяседу, ён мог сказаць так: *Якое там гасцяванне*, *калі не прагналі і смагу*; *Спасіба за клёцкі*, *поліўка ў зубы навязла*; *Палажылі Саўку на голую лаўку* (пра негасцінных гаспадароў). Нас зацікавілі таксама парэміі, у якіх паказана гасціннасць і падступствы гаспадароў адначасова: *Перш чарку*, *а потым па карку*; *І кормюць*, *і поюць*, *і сцяблом вока поруць*. Гэтак жа зафіксавана ў ідыёмах спроба гаспадароў хутчэй адправіць госця: *Будзь здароў*, *будзь здароў*, *да і з лаўкі далоў*; *Не выганяюць*, *але проша вон*.

Ва ўстойлівых моўных адзінках паказаны таксама і такія гаспадары, што жывуць па прыказцы *Чужымі пірагамі добра гасцей частаваць* і прымаюць гасцей дзеля таго толькі, каб ім прынеслі пачастунак: *Прынясі*, *што маеш*, *а там*, *як знаеш*; *Пры мілым госцю і гаспадар пажывіцца*; *У госці ідзіце і сваё нясіце*. Пра такіх госць звычайна скажа: *Гасцяваць бы гасцяваў*, *ды хлеба з сабою не браў*.

Часам парэміі адлюстроўваюць і бессаромных гасцей, якія імкнуцца пажывіцца — *заехаць на час на папас*: *Не таго шкада*, *што з'еў*, *а таго*, *што астаецца*; *Горла*, *як прорва*, *праглынець*, *што ў рот пападзець*. Пра такіх звычайна кажуць: *Бясстыднага госця півам не выгнаць*. Яны жывуць па прынцыпе *Сёння тут*, *а заўтра ў другі кут*; *Спасіба гэтаму дому*, *пойдзем к другому*; *У вас пасядзелі*, *а ў нас пад'елі*. Але ж колькі б нахабства ў госця ні было, з *адным брухам на два абеды не паспееш*.

Парэміі рэпрэзентуюць і тое, што госці часам самі разумеюць, які клопат яны прыносяць гаспадару: *Дзякуй за хлеб*, *за бліны*, *каб у вас болі людзі не былі* або *Мы праз людзей вечарок сядзім*, *а людзі праз нас усю ноч не спяць*.

Вялікі пласт парэмій складаюць адзінкі, якія даюць парады госцю, як правільна паводзіць сябе. Так, трэба быць рахманым і не «лезці на ражон», хоць і не адмаўляцца ад прапанаванага: *Дзе ядуць*, *туды ідзі*, *а дзе дзяруцца*, *адтуль ухадзі*. Трэба выбіраць час, калі наведванне будзе дарэчным: *У вялікім посце не хадзі ў госці*, *бо нечым частаваць*. Нельга адразу напрошвацца на пачастунак: *Не пастаяўшы ля парога*, *не сядзеш за сталом*. Трэба прыносіць з сабой што-небудзь, але памятаць: *Гасцінца назад не бяруць*. З павагай госць мусіць паставіцца да гасціннасці гаспадара: *Чужога*

абеда не лянісь дажыдаць. Пачынаць есці неабходна так: *У гасцінах за яду астатні прымайся*, *а першы пераставай*. Пачастунак забаронена забіраць з сабою: *Калі цябе частуюць*, *еш*, *хоць трэсні*, *але ў кішэню не кладзі*. Варта быць удзячным, але не празмерна ліслівым: *Калі да цябе не п'юць*, *не кажы дзякуй* або *Не кажы дзякуй*, *калі цябе не частуюць*. Не трэба дакучаць гаспадарам: *Дзе любяць*, *не ўчашчай*, *дзе не любяць*, *не бывай*. Зрэшты, варта прытрымлівацца галоўнага правіла — *Будзьце*, *як дома*, *але не забывайце*, *што ў гасцях*.

Што датычыць асновы прынцыпа гасціннасці, то, на наш погляд, у беларусаў ён будуецца на справядлівасці (*Любіў гасцяваць*, *любі і прымаць*) і паважлівым стаўленні да агульных маральных каштоўнасцей (*Дзякуй таму*, *хто хлебам корміць*, *а больш таму*, *хто хлеб-соль помніць*). Нам падаецца, казаць пра бездакорную альтруістычную гасціннасць беларуса будзе немэтазгодным, што і даказала вышэй праведзенае даследаванне. Справа ў тым, што ў беларускай нацыі вельмі развітая такая рыса, як кансерватызм, гэта значыць, беларус не асабліва жадаў парушаць устойлівасць свайго быцця, што зафіксавана ў парэміях, напрыклад: *Гаспадыні лягчэй робіцца*, *як госці адвітаюцца*; *Госцю двойчы рады*: *калі ён прыязджае і калі ён ад'язджае*; *Не так рады прыходу*, *як адыходу*; *Чым госць радчэйшы*, *тым ён мілейшы*. Урэшце гаспадар робіць выснову: *Госцю гадзі*, *ды й сябе глядзі*. Тое ж самае датычыць і госця, які не супраць наведацца да каго-небудзь, але гэта зусім не абавязкова: *У вас добра*, *і ў нас не худа*; *У гасцях добра*, *але дома лепш*.

Літаратура

1. Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік / Пад рэд. С. Санько, Т. Валодзінай, У. Васілевіч і інш. — Мн., 2004.

2. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склад. Ф. М. Янкоўскі — Мн., 1992 і 2004.

3. Касько У. К. Палескі дзівасіл. — Мн., 2005.

4. Лепешаў І. Я., Якалцэвіч М. Я. Слоўнік беларускіх прыказак. — Мн., 2002.

5. Прыказкі і прымаўкі ў дзвюх кнігах / Пад рэд. В. К. Бандарчыка, М. Я. Грынблата, К. П. Кабашнікава, А. С. Фядосіка, В. І. Ялтава. — Мн., 1976.

6. Струкава С. М. Слоўнік архаізмаў і гістарызмаў. — Мн., 2007.

7. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы ў пяці тамах. — Мн., 1987.

9. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы. — Мн., 1985.

Е. М. Точилина

Типология героев в драматургии Е. Поповой и А. Галина 1970 — первой половины 1980-х годов

В творчестве Е. Поповой и представителей «новой волны» русской драматургии (А. Галин, Л. Петрушевская, Л. Разумовская, В. Арро, В. Славкин и др.) нашли художественное воплощение устойчивые социально-психологические типы — «*герой-неудачник*», «*герой-рационалист*», «*герой-потребитель*», — по-разному раскрытые драматургами.

Пьесы Е. Поповой и А. Галина уже исследовались в отечественном литературоведении[1], однако в сравнительно-типологическом аспекте не нашли отражения в научных работах. Цель данной статьи — восполнить этот пробел.

В системе персонажей указанных драматургов явно доминирует «*герой-неудачник*» [1, с. 155], глобально не удовлетворенный собственной жизнью, существующий в ситуации «промежутка» (личного, социального и экзистенциального), генетически восходящий к типу «уставшего интел лигента» [4, с. 105], внедренного в творческую практику А. Вампиловым. Его основные параметры таковы: «срединный возраст» (30—40 лет); бытовая и личная неустроенность, социальная нереализованность; потеря нравственно-духовного ориентира; сомнение в своих силах; бездействие; утрата психологической цельности; душевный дискомфорт, обусловленный антиномией идеала и действительности; неосознанный порыв к «другой жизни» (Ю. Трифонов).

В поиске философского ключа к постижению современника Е. Попову и А. Галина сближает антропологический скептицизм, разрушение гуманистического мифа о прекрасном, гармоничном человеке. «*Герой-неудачник*» слаб, нерешителен, эгоцентричен, капитулирует перед неблагоприятными обстоятельствами, за что жестоко наказывается самой жизнью: ему не суждено реализовать свой личностный потенциал. Важно отметить и то, что Е. Попова и А. Галин увидели в несостоятельности героя не столько результат социально-исторических процессов, сколько дисгармоничное мироощущение, глубоко укорененное в природе человека. Их герои тщетно пытаются обосновать собственное бытие в мире, утра-

[1] Гончарова-Грабовская С. Я. Пространственно-временной континуум в драматургии Е. Поповой // Сучасная беларуская літаратура і працэсы славянскага культурнацывілізацыйнага ўзаемадзеяння: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 28 мая, 2008 г. — Мінск: БДУ, 2008; Гончарова-Грабовская С. Я. Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX—XXI вв.: Тенденции развития // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. — 2008. — Вып. 5.; Отдельные пьесы А. Галина исследованы в работе: Отургашева Н. В. Концепция личности в современной советской драматургии дисс. … канд. филол. наук: 10.01.02. — Томск, 1985.

тившем гармоничную целостность, «погружаются в космос подробностей быта, в стихию житейских мелочей, словно создают тот смысл, сотворяют ту причину, ради чего следовало бы жить» [3, с. 90].

Е. Попова обращается к «*неудачнику*» раньше, чем А. Галин. Главный герой ее первой пьесы «Дом на берегу моря» (1973) художник Дима Рязанов крайне непрактичен, пренебрегает материальными благами, напряженно ищет смысл жизни. Его успешная творческая реализация воспринимается как случайное стечение благоприятных обстоятельств, а не результат личной активности. Неустроена и судьба жены Рязанова Симки, которая, подобно «*героям-неудачникам*», мужественно переживает бытовой дискомфорт и одиночество. Возможную траекторию ее жизненного пути раскрывает образ Серафимы («Скорые поезда»), возлюбленной нищего художника, потерпевшей личное и творческое фиаско.

В пьесе «Объявление в вечерней газете» (1978) тип «*героя-неудачника*» становится центральным. Его разные грани воплощают Никитин, погруженный в быт, нацеленная на поиск себя Ольга и Ильин, обнаруживший несостоятельность во всех аспектах: бытовом, личном и социальном.

Художественное исследование этого типа продолжено в пьесе «Скорые поезда» (1979), где он реализуется в образах Серафимы и Альки. Внешность и характер Альки — физическая хрупкость, беззащитность, искренность, душевная чуткость, отсутствие деловой хватки — контрастируют с прагматичностью и жестокостью сводного брата Сергея.

Если в более ранних пьесах «*герой-неудачник*» в системе персонажей не занимал центрального места, то в драме «Златая чаша» (1979) он стал доминирующим. Драматург раскрывает его в условиях повседневного быта, маркированного крайней неустроенностью, гнетущим одиночеством, подсознательным ощущением напрасно прожитой жизни, спасение от которых герои ищут в любви (Грета), дружеском участии (Майя), восстановлении справедливости (Митрофанова). Наиболее глубоко и интересно душевные противоречия «*героя-неудачника*» Петра Корицына раскрыты в драме «Жизнь Корицына» (1981—1982). Тема напряженного поиска самоидентификации обусловила кольцевую структуру пьесы, включающую различные отрезки его жизненного пути: иллюзорное мировосприятие в юности, растерянность и разочарование в зрелые годы, завершившееся погружением в мизерный быт.

В творчестве А. Галина художественное исследование «*героя—неудачника*» намечено в пьесе «Крыша» (напечатанной в 1986 году), один из персонажей которой, философствующий, погруженный в рефлексию юноша по прозвищу Могильщик, типологически схож с Рязановым («Дом на берегу моря» Е. Поповой). В отличие от героя Е. Поповой, его судьба трагична, о чем сообщает финальная ремарка: Могильщик кончает жизнь самоубийством, оказавшись не в силах справиться с бременем жизни.

Если в ранней драматургии («Летят перелетные птицы» (1976), «Ретро» (1980)) «*героями-неудачниками*» выступали пенсионеры, вытесненные на периферию общественного бытия в силу объективных причин, то в пьесе «Восточная трибуна» (1980) социальная нереализованность свойственна уже молодым людям (Коняеву, Мадлен, Самохваловой, Семенихиной). В написанной двумя годами позже драме «Звезды на утреннем небе» этот тип А. Галин находит в особой социальной среде — на «дне» общества («падшие женщины» Лора, Анна, обитатель сумасшедшего дома Александр). В «теневых» пластах социума раскрываются «*герои-неудачники*» и в пьесе «Тамада» (ресторанные музыканты Симон, Ирина Минелли).

Как видим, русскому и белорусскому драматургам удалось показать различные грани «*героев-неудачников*»: одним присущи раздвоенность, социальный скептицизм, мучительная рефлексия, углубленный самоанализ (Петру Корицыну в пьесе «Жизнь Корицына» Е. Поповой, Вадиму Коняеву в «Восточной трибуне» А. Галина), другим — черты «взрослых детей» [2, с. 92]: доверчивость, инфантильность, жажда счастья, понимаемого как единение с людьми, затрудненная самоидентификация (Альке в драме «Скорые поезда», Ольге в трагикомедии «Объявление в вечерней газете» Е. Поповой, Александру в пьесе «Звезды на утреннем небе» А. Галина).

В системе персонажей пьес Е. Поповой и А. Галина «*герою-неудачнику*» часто противостоит «*герой-рационалист*», воплощающий тип «целерационального» социального действия (М. Вебер), которое связано с сознательной постановкой практически значимой цели и расчетливым подбором необходимых и достаточных для ее достижения средств. Он воспринимает жизнь без иллюзий, крайне работоспособен, самоуверен, обладает деловыми качествами, аккуратен и предприимчив, что позволяет достичь материальной обеспеченности и престижного социального статуса. «*Герой-рационалист*» генетически восходит к типу «делового человека» [4, с. 34], реализованного в «производственной пьесе» начала 1970-х годов (И. Дворецкий, И. Шатров, Д. Валеев и др.). Эти драматурги из всего многообразия связей личности с миром выдвинули одно — Человек и Дело, утвердив «социальную» модель героя. Основу его самоопределения составляли социальные параметры: «Общественное выступает для индивида как способ его собственного бытия, способ его жизнедеятельности» [3, с. 4]. От «делового человека» «*герой-рационалист*» унаследовал искреннее желание и способности работать, социальную активность, пунктуальность, ответственное отношении к делу. При этом наблюдаются и существенные отличия: «рационалист» ставит свои личные интересы выше общественных, не ориентирован на социально-нравственные представления, присущие «деловому человеку». Изображение «*героя-рационалиста*» усложняется рас-

крытием его психологизма, что проявляется в его дисгармонии с миром и духовном дискомфорте.

В драматургии Е. Поповой этот тип представлен шире, чем у А. Галина. Он приобретает особую функциональную нагрузку, выступая как антипод «*героя-неудачника*» (Новицкий в пьесе «Дом на берегу моря», Гаврилов-старший в «Площади Победы», Владимир в трагикомедии «Объявление в вечерней газете», Селезнев в драме «Скорые поезда», Виктор в пьесе «Златая чаша»). Наиболее ярко он представлен в драме «Тихая обитель» (Прохоров).

В отличие от Е. Поповой, в творчестве русского драматурга «*герой-рационалист*» встречается реже и чаще всего носит фрагментарный характер («Летят перелетные птицы»). Особый вариант его художественной реализации воплощен в образах эмансипированных героинь, стоически переживающих жизненные неурядицы, уверенно утвердившихся на социальной арене, однако по-женски неустроенных: Ольга Николаевна и Нэла («Тихая обитель», «Жизнь Корицына» Е. Поповой), Мила Кленышева и Людмила («Ретро», «Восточная трибуна» А. Галина).

Особый тип представляет «*герой-потребитель*», сближающийся с «рационалистом» практичностью, отказом от иллюзорного мировосприятия. Вместе с тем, творческое отношение к делу, стремление к саморазвитию, характерные для «рационалиста», подменяются у него потребностями в развлечениях и бытовом комфорте, чрезмерным интересом к материальной стороне бытия, нравственным релятивизмом и конформизмом, вещизмом, отчуждением от культуры. Усредненный и стандартизированный, он воспринимается как специфический феномен позднесоветского социума, «массовый человек» общества потребления (Х. Ортега-и-Гассет, Д. Рисмен, Г. Маркузе, М. Фуко и др.).

«*Герой-потребитель*» более органичен для творчества А. Галина, однако он представлен и в пьесах Е. Поповой: Бычковский («Объявление в вечерней газете»), Эльвира («Тихая обитель»), Жорик («Златая чаша»). В драматургии А. Галина этот тип появляется уже в первой комедии «Стена» (1975), воплощается в образе предприимчивого конферансье Пузина. К скрупулезному художественному анализу его характера русский драматург обратится в последующих пьесах. В «Ретро» (1980) — это Леонид, в «Восточная трибуне» (1980) — Потехин, в «Тамаде» — Волобуев, Барсуков.

Итак, творчески развивая эстетические принципы «производственной пьесы», опираясь на художественные открытия «театра А. Вампилова», Е. Попова и А. Галин вывели на сцену различные социально-психологические типы («*герой-неудачник*», «*герой-рационалист*», «*герой-потребитель*»), по-разному раскрыв их особенности. Драматургам удалось отразить время и адекватных ему героев, показать смену ценностных ориентиров и моральных норм.

Литература

1. Гончарова-Грабовская С. Я. Герой «переходной эпохи» в русской драматургии XX в. // Язык и социум: материалы VIII Междунар. науч. конф., Минск, 5—6 декабря: в 2-х ч. — Мн., 2008. — Ч. 1. — С. 155—159.

2. Вербицкая Г. Я. Отечественная драматургия 70-х — 90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.01. — М.: 2008.

3. Кон И. С. Личность как субъект общественных отношений. — М., 1966.

4. Отургашева Н. В. Концепция личности в современной советской драматургии: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.02. — Томск, 1985.

Аўтары

Бічан Наталля Мікалаеўна — студэнтка 5-га курса (навуковы кіраўнік — ст. выкл. Лойка В. А.).

Браім Таццяна Леанідаўна — студэнтка 4-га курса (навуковы кіраўнік — дац. Саматыя І. М.).

Ван Цзін — магістрантка (навуковы кіраўнік — дац. Шантаровіч С. А.).

Вішнякова Дар'я Мікалаеўна — студэнтка 5-га курса (навуковы кіраўнік — дац. Навойчык П. І.).

Гарбачова Вікторыя Канстанцінаўна — студэнтка 4-га курса (навуковы кіраўнік — дац. Блішч Н. Л.).

Голубева Вікторыя Канстанцінаўна — студэнтка 4-га курса (навуковы кіраўнік — праф. Валынец Т. М.).

Давыдава Анастасія Уладзіміраўна — студэнтка 2-га курса (навуковы кіраўнік — дац. Зарэмба В. С.).

Захарчанка Яўгенія Уладзіміраўна — студэнтка 4-га курса (навуковы кіраўнік — дац. Гапоненка І. А.).

Іванавіч Кацярына Анатольеўна — студэнтка 4-га курса (навуковы кіраўнік — ст. выкл. Мельнікава Л. С.).

Каваленка Вольга Іванаўна — магістрантка (навуковы кіраўнік — ст. выкл. Мацюнова А. А.).

Кунцэвіч Вольга Уладзіміраўна — студэнтка 5-га курса (навуковы кіраўнік — дац. Праскаловіч В. У.).

Курылаў Юрый Генадзьевіч — аспірант (навуковы кіраўнік — дац. Сініла Г. В.).

Макарэвіч Кацярына Васільеўна — студэнтка 4-га курса (навуковы кіраўнік — дац. Рашэтнікава Н. Б.).

Міськевіч Дар'я Аляксандраўна — студэнтка 5-га курса (навуковы кіраўнік — праф. Чарота І. А.).

Мытнік Вольга Яўгеньеўна — студэнтка 4-га курса (навуковы кіраўнік — праф. Ганчарова-Грабоўская С. Я.).

Нянашава Марыя Вячаславаўна — студэнтка 5-га курса (навуковы кіраўнік — дац. Катоўская С. С.).

Палойка Вераніка Міхайлаўна — магістрантка (навуковы кіраўнік — дац. Казакова Т. П.).

Пахомчык Наталля Сцяпанаўна — магістрантка (навуковы кіраўнік — дац. Навуменка П. І.).

Праконіна Вера Уладзіміраўна — студэнтка 5-га курса (навуковы кіраўнік — дац. Якуба С. М.).

Пушкіна Марыя Аляксандраўна — студэнтка 5-га курса (навуковы кіраўнік — дац. Бутырчык Г. М.).

Рогач Святлана Валер'еўна — студэнтка 5-га курса (навуковы кіраўнік — праф. Кожынава А. А.).

Рымарчук Надзея Аляксандраўна — магістрантка (навуковы кіраўнік — праф. Лявонава Е. А.).

Саўчук Таццяна Мікалаеўна — студэнтка 4-га курса (навуковы кіраўнік — дац. Багдановіч І. Э.).

Серада Ірына Аляксандраўна — студэнтка 5-га курса (навуковы кіраўнік — праф. Скарапанава І. С.).

Сіроткіна Ганна Пятроўна — студэнтка 2-га курса (навуковы кіраўнік — дац. Садоўская А. Л.).

Тачыліна Алена Міхайлаўна — аспірантка (навуковы кіраўнік — праф. Ганчарова-Грабоўская С. Я.).

Ягорава Ганна Юр'еўна — студэнтка 5-га курса (навуковы кіраўнік — дац. Бутырчык Г. М.).

Ягоркіна Юлія Эрыкаўна — студэнтка 5-га курса (навуковы кіраўнік — ст. выкл. Мацюнова А. А.).

Змест

Бичан Н. Н. Основные переводческие трансформации при переводе сложных существительных с первым компонентом числительным 3
Браім Т. Л. Цэласны («халістычны») падыход у навучанні як спосаб удасканалення выкладання нямецкай і беларускай моў 7
Ван Цзин. Обучение написанию сочинений-рассуждений в процессе преподавания РКИ 11
Вішнякова Д. М. Праблема кінаадаптацыі мастацкага твора..... 13
Голубева В. К. Компрессивная функция наречий в поэтическом тексте..... 18
Горбачева В. К. Стилевые созвучия в творчестве А. Ремизова и В. Ходасевича в эмиграции..... 22
Давыдова А. В. Пища древних римлян..... 26
Егоркина Ю. Э. Критерии отбора лингвострановедческого материала для занятий по РКИ (на примере белорусских праздников)..... 30
Егорова А. Ю. Пространство и время в романе Дж. Лондона «Смирительная рубашка» 34
Захарчанка Я. У. Экспрэсіўны сінтаксіс «Мужыцкай праўды» К. Каліноўскага..... 38
Иванович Е. А. Особенности грамматической категории вида (на примере итальянских глаголов)..... 42
Коваленко О. И. Учебный портфолио как инструмент самоконтроля социокультурных ЗУНов учащихся..... 46
Кунцэвіч В. У. Выкарыстанне казкі як сродку псіхатэрапеўтычнага ўздзеяння..... 50
Курилов Ю. Г. Специфика реализации символа «вода» в поэтическом сборнике Стефана Георге «Год души»..... 53
Макарэвіч К. В. Выкладанне нямецкамоўнай літаратуры ў кантэксце беларускай у сярэдняй школе 57
Міськевіч Д. А. Феномен творчага ўздзеяння В. Шукшына на З. Косціча..... 61
Мытник О. Е. Специфика хронотопа в драматургии Н. Садур 65
Ненашева М. В. Языковые средства реализации убеждения в судебном дискурсе (на материале немецкого языка)..... 69
Палойка В. М. Рэцэпцыя біблейскіх сімвалаў у творчасці Кірылы Тураўскага..... 73
Пахомчык Н. С. Некаторыя аспекты паэтыкі прозы М. Зарэцкага ў святле эвалюцыі гуманістычнага ідэала..... 77
Праконіна В. У. Функцыянальна-стылістычная характарыстыка фразеалагізмаў з кампанентамі-назоўнікамі «*душа*», «*сэрца*» ў беларускай і рускай мовах 81
Пушкіна М. А. Паэтыка метатэатра ў п’есе В. Гамбровіча «Івона, прынцэса Бургундская» 85

Рогач С. В. Лексічныя адзінкі са значэннем здзіўлення ў перакладах Евангелля на польскую і беларускую мовы 88
Рымарчук Н. А. Композиционно-стилевые особенности повести Г. Паузеванг «Облако» 91
Саўчук Т. М. Вобраз Соф'і Слуцкай у інтэрпрэтацыі Ю. Крашэўскага і У. Сыракомлі 95
Середа И. А. Парадигма «молодость — старость» в книге В. Маканина «Испуг» 99
Сіроткіна Г. П. Пра *госця* і *гасціннасць*: па даных беларускай парэміялогіі 103
Точилина Е. М. Типология героев в драматургии Е. Поповой и А. Галина 1970 — первой половины 1980-х годов 108
Аўтары 113