

РАЗДЗЕЛ 5 ФАЛЬКЛОРНАЕ – ЛІТАРАТУРНАЕ – МІФАЛАГІЧНАЕ

5.1.УСХОДНЕСЛАВЯНСКІКАНТЭКСТ

Мікола Хмяльніцкі
Таццяна Кабрэжыцкая
Эла Дзюкава

ГІСТОРЫЯСОФСКАЯ РЭФЛЕКСІЯ, ВЫКЛІКАНАЯ БЕЛАРУСКАЯ КАЗКАЙ «КОТ МАКСІМ»

Апошнім часам і славянскі, і еўрапейскі фальклорны матэрыял усё часцей разглядаецца праз шырокі міждысцыплінарны падыход, што прадугледжвае такія блокі даследчыцкіх кірункаў, як этналагічны, моўна-культурны, нацыянальна-ідэнтыфікацыйны, гістарычны, геаграфічны, канфесійны і некаторыя іншыя. Асаблівую ўвагу навукоўцаў прыцягвае так званая «катэгорыя пагранічча», пры даследаваннях якой гісторыкі, этнолагі, літаратуразнаўцы, фалькларысты звяртаюцца да шматлікіх славянскіх кантэкстаў [4]. У тэарэтычным плане пры даследаванні культурных ўзаемадачыненьняў актуалізуецца даўняя ідэя А. Вёсялоўскага пра «сустрэчныя плыні». Акадэмік А. Вёсялоўскі падкрэсліваў абавязковасць вывучэння аналогій паміж традыцыямі культуры, якая ўспрымае, і тых культур, якія здзяйснялі на яе ўплыў. Сёння пры даследаванні іншанацыянальнага кампаненту ў фальклоры нельга не ўлічваць існавання на час узнікнення тэкстаў пэўнай этналагічнай кантактнай зоны, гісторыка-геаграфічнага рэгіёну і інш.

Беларуская казка «Кот Максім» разглядалася навукоўцамі ў жанравых адносінах як чарадзейная. Запісана яна была ў Койданаве на Міншчыне. Варыянты сюжэта сустракаюцца ў запісах беларускіх фалькларыстаў П. Шэйна, Е. Раманава, украінскіх П. Чубінскага, І. Рудчанкі. Поўная назва разгледжанай намі казкі – «Кот Максім – сват, зайцы, ваўкі». Загалолак раскрывае прыпіску казкі ў геаграфічным ключы да славянскіх зямель: побач з катом у загалоўку пазначаны традыцыйныя для ўсходнеславянскіх лясоў насельнікі – зайцы і ваўкі. Як сказана ў адпаведнай кнізе выдання «Беларуская народная творчасць», «беларускія і ўкраінскія варыянты гэтага сюжэтнага тыпу вельмі набліжаюцца да казак аб жывёлах» [2, 482].

Нашу ўвагу прыцягнула прысутнасць у творы ў якасці яшчэ аднаго галоўнага персанажа рэальна існаваўшай гістарычнай асобы – пана Глінскага. Тыповы для жанру казак сюжэтны матыў, які звязвае гэтага героя з царскім

акружэннем, у пэўнай ступені таксама абумоўлены некаторымі гістарычнымі рэаліямі. Звесткі пра род Глінскіх можна знайсці ў гісторыі Вялікага Княства Літоўскага. Даволі разгорнутую інфармацыю пра радавод князеў Глінскіх падаюць украінскія гісторыкі. Цалкам верагодна, што стрыжнявы казачны матыў вырастаў з акалічнасцей жыццёвага лёсу князя Міхайла Глінскага. Род Глінскіх бярэ пачатак ад хана Залатой Арды Мамай. Адзін з прадстаўнікоў татарскага роду асеў у Глінску на Задняпроўі, атрымаўшы мястэчка ў спадчыннае валоданне. «Міхайлу Глінскаму, татарыну па паходжанні, католіку па веравызнанні, русіну паводле кола сувязей, еўрапейцу па спосабу жыцця і адукацыі, пазнейшая гісторыяграфічная традыцыя прыпісвала ролю апошняга збройнага сімвала ў супрацьстаянні ВКЛ і Масковіі» [7, 157]. Аднак на самой справе згаданыя збройныя змаганні на пачатку XVI ст. пераўтварыліся ў сямейную акцыю разгалінаванага роду Глінскіх і звязаных з ім баяраў Кіеўшчыны, Мазыршчыны, Тураўшчыны. Улетку 1508 г. Міхайла Глінскі эмігрыраваў у Маскву, адначасова з ім выехала яшчэ пяцёра Глінскіх, шасцёра прадстаўнікоў іншых княскіх родаў і васемнаццаць баяраў.

Для разумення як лёсу гістарычнай асобы, так і фальклорна-міфалагічнай парадэгмы вобраза казачнага героя варта яшчэ дадаць, што Міхайла Глінскі, які нарадзіўся каля 1470 г., першую палову свайго жыцця правёў у Заходняй Еўропе, атрымліваючы веды ва ўніверсітэтах Іспаніі, Італіі, Нямеччыны. Некаторы час ён, смелы, разумны, ініцыятыўны, быў пры двары аўстрыйскага імператара Максіміліяна I Габсбурга. Аднак вяртанне ў ВКЛ не спрыяла кар’еры маладога князя, і вялікі князь маскоўскі Васілій III запрасіў Глінскага пад сваю руку, абяцаўшы перадаць пад пратэкцыю князя ўсе тэрыторыі, якія Глінскі здабыў у збройных паходах.

Зразумела, казка – найперш прадукт вуснай народнай творчасці. Аднак вучоныя справядліва адзначаюць, што на крышталізацыю вобраза гістарычнага героя ў фальклоры ўплывала акружэнне знакамітай асобы, адукацыя і вопыт людзей, якія маглі быць знаёмыя з культурай розных народаў. Побач з Глінскім безумоўна былі прадстаўнікі не толькі ўсходніх, але і цэнтральных, заходніх рэгіёнаў Еўропы, што, цалкам верагодна, магло пазначыцца на развіцці сюжэта казкі «Кот Максім».

З сусветных літаратурных апрацовак аналагічных сюжэтаў пра ката вядомасць атрымаў знакаміты «Кот у ботах» Шарля Перо. Аднак пад прамым французскага казачніка новы варыянт казкі пра прыгоды ката – «LeChatbotte» – узнік у 1697 г., на некалькі стагоддзяў пазней тых акалічнасцей, якія характарызуюць падзейны час казкі «Кот Максім». Важна падкрэсліць, што міфапаэтычная традыцыя ў казцы, якая выявілася і ў беларускім варыянце, падае ката як дапаможніка, сябра галоўнага героя, яго своеасаблівае другое «я». Яшчэ адзін знакавы момант у характарыстыцы пана, якому служыць кот Максім, гэта мянушка, прыдомак да прозвішча пана: гаспадар ката фігуруе ў казцы як Глінскі-Папялінскі. З сюжэта вядома, што хата Марціна Глінскага-Папялінскага «абярнулася і згінула, засталася адна печ», гаспадар жыве ў печы, «*попел перасыпаў*» [2, 305]. У народнай культуры пасля хаты менавіта печ з’яўляецца галоўным сакральным сімвалам. Такім чынам, мянушку *Папялінскі* варта

разглядаць як знак жыццяздольнасці. Мянуська ўводзіць беларускую казку ў шэраг тыпалагічна падобных гісторый пра Папялушку. Можна прыгадаць тут варыянты з калекцыі запісаў рускага даследчыка А. Афанасьева пра Івана Папялова, які дванаццаць гадоў ляжаў у попеле, а потым, скінуўшы з сябе дванаццаць пудоў попелу, пераўтварыўся ў ката [6].

Асаблівай увагі ў сувязі з гістарычным героем казкі «Кот Максім» заслугоўваюць шматлікія легенды пра Пяста і Попеля – заснавальнікаў Польшчы. Літаратурная апрацоўка гісторыі Пяста і Попеля месціцца ў першай польскай гістарычнай хроніцы Ананіма Гала [1]. Створана была на лацінскай мове, як лічыцца, паміж 1112 і 1115 гадамі, аднак вядомасць атрымала ў спісах XIV ст. Не абміналі сваёй увагай легенду пра Пяста і Попеля і многія іншыя сярэдневяковыя храністы.

Ян Длугаш (1415–1480), вучоны, дыпламат, царкоўны дзеяч, аўтар першай фундаментальнай гісторыі Польшчы, апісваў падзеі, што мелі непасрэднае дачыненне і да ўкраінцаў, і да беларусаў [8]. «Летапісы, альбо Хронікі слаўнага Каралеўства Польскага» Яна Длугаша, якія былі створаны ў 1455 – 1480 гг. і ў якіх мова вялася пра гісторыю не толькі Польшчы, але шырэй – еўрапейскіх і ўсходнеславянскіх народаў, не магла не карыстацца папулярнасцю. Як пішуць беларускія даследчыкі, шмат увагі Длугаш «аддаваў гісторыі ВКЛ, у канцы жыцця вывучыў «рускую» мову, каб чытаць летапісы, у тым ліку беларускія («Летапісец вялікіх князёў літоўскіх»). У яго «Гісторыі» падрабязна апісана знешнепалітычная гісторыя ВКЛ (барацьба з татарамі, крыжакамі, Масковіяй, Польшчай), шмат месца адведзена ўнутрыпалітычнай сітуацыі» [4, т. 1, 592]. Паказальна, што будучы сынам удзельніка Грунвальдскай бітвы 1410 г., Длугаш гістарычна верна асэнсваў значэнне перамогі над Тэўтонскім ордэнам. Вучоны-храніст вельмі высока ацаніў час праўлення Вітаўта (? – 1430), які ў памяць насельнікаў ВКЛ уваходзіў як захавальнік старажытнага гонару, як сімвал закону і справядлівасці. У сувязі з гэтым набывае асаблівы сэнс пададзены Длугашам новы варыянт легенды пра Пяста і Попеля. Пяст кіраваў сваім народам разумна і справядліва, ён забяспечыў людзям парадак, стаў сімвалам сакральнай сувязі чалавека з роднай зямлёю. Попель у інтэрпрэтацыі Длугаша быў жанаты з нямецкай княжною. І менавіта яна, яе характар і прымхі былі прычынай маральнага падзення Попеля, які не трымаўся правілаў продкаў. З Попелем і Папялідамі Длугаш звязваў нацыянальныя катаклізмы, што абумоўлены былі складанымі адносінамі паміж краінамі-суседзямі. Тут міфалагічная традыцыя спалучаецца з выразнай гістарычнай аналогіяй, сучаснымі для Длугаша падзеямі. Можна лічыць, што на першае месца ў новым варыянце легенды, створаным напрыканцы XV ст., выступаюць ужо і нацыянальна-культурны, і ідэалагічны падтэксты.

Іншыя гістарычныя дакументы раскрываюць нам лёс Міхайла Глінскага. Бунтар не знайшоў паразумення з маскоўскім кіраўніком і вырашыў вярнуцца ў ВКЛ, аднак яго намеры былі раскрытыя. Глінскага арыштавалі і кінулі ў турму, дзе ён знаходзіўся больш дзесяці гадоў. Пазіцыі князя ўзмацніліся, калі яго пляменніца стала жонкай Васілія III. Менавіта ў шлюбе Васілія III з Аленай Васільеўнай Глінскай нарадзілася дзіця, якому суджана было ўвайсці ў гісторыю

пад імем Івана Грознага. Пасля смерці Васілія III Глінскі некаторы час з'яўляўся рэгентам пры пляменніцы, аднак скончыў сваё жыццё ў турме: яго звінавацілі ў памкненнях да ўзурпацыі ўлады. Абарвалася жыццё Міхайла Глінскага ў 1534 г.

Вяртаючыся да беларускай казкі «Кот Максім», заўважым, што падобную сюжэтную аснову змяшчае і беларуская казка «Кот і дурань». Праўда, прозвішча Глінскі ў ёй не пазначана: кот раіць свайму падапечнаму мудрую называцца панам Папялінскім, а гэта ізноў адсылае нас да героя папярэдняй казкі. Паводле задумкі казкі «Кот і дурань», такая хітрасць ката прадуманая. Відавочна, пан Папялінскі быў даволі вядомы ў краі, і кот імкнуўся гэтым прыёмам узяць аўтарытэт жаніха-дурня. Зрэшты, у абодвух казак падобная і канцоўка: галоўныя героі перамагаюць Змея і пасяляюцца ў яго палацы, «дзе золата са стрэх капала». Асобнай увагі заслугоўваюць апошнія радкі другой казкі: «Так і стаў дурань панаваць у Змеевым двары. Яно праўда, што разумнейшым ён не зрабіўся...» [2, 312].

Сюжэты названых казак ілюструюць розныя палажэнні пра фальклорныя міграцыйныя працэсы. Міжнацыянальныя сувязі, якія ў іх прачытваюцца, могуць быць вынікам непасрэдных дачыненняў стваральнікаў вуснага эпасу і прадстаўнікоў культурнай эліты, з'яўляцца фактам перадачы, запазычання гістарычнага вопыту, бясконцых кантактаў паміж народамі ў часе і прасторы. Абедзве беларускія казкі пацвярджаюць некаторыя тэарэтычныя палажэнні, выказаныя сучасным рускім даследчыкам В. Лапіным, пра магчымасць выдзялення некаторых узроўняў запазычанняў у народнай культуры. У казках «Кот Максім», «Кот і дурань» прачытваюцца асобныя перагукі з іншанацыянальнымі фальклорнымі тэкстамі, блізкімі па тэматыцы і сістэме вобразаў, на побытавым узроўні. Можна знайсці і запазычаныя «сакралізаваныя» матывы, якія не атрымалі ў новым творы дастатковай трансфармацыі, аднак у выніку пэўных гісторыка-культурных аналогій могуць аб'ектыўна прачытвацца.

Вывучэнне лакальнай нацыянальнай з'явы з улікам асаблівасцей культурнага памежжа на міжрэгіяльных і міждысцыплінарных узроўнях – справа сапраўды шматабяцальная і перспектыўная.

ЛІТАРАТУРА

1. Аноним Галл. Хроника. – М., 1961.
2. Беларуская народная творчасць. Казкі пра жывёл і чарадзейныя казкі / рэд. В. К. Бандарчык. – Мінск, 1971.
3. Вахніна, Л. Категорія фольклорнага пограниччя в слов'янських контекстах / Л. Вахніна, Л. Мушкетик // Слов'янські обрії. Вип. 2. Міжнародний з'їзд славістів (Охрид, республіка Македонія). – Київ, 2008.
4. Вялікае княства Літоўскае: энцыклапед.: у 2 т. / рэдкал.: Г. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2005.
5. Латин, В. Морфология культуры / В. Лапин // Фольклор и народная культура: сб. ст. – СПб., 2003.
6. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. – М., 1985.
7. Яковенко, Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України / Н. Яковенко. – Київ, 2006.
8. Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego. Ks. 1–11. – Warszawa, 1961–85.

КОНЦЕПЦІЯ ТРАГІЧНОГО ГЕРОЯ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

На оригінальності сприйняття та віртуозності трансформації сюжетно-образного матеріалу давньогрецької міфології Лесею Українкою наголошували О. Білецький, А. Гозенпуд, Т. Мейзерська, А. Нямцу, О. Турган та ін. Серед численних новітніх інтерпретацій драматичного доробку письменниці особливий інтерес становить постмодерністичний аналіз, представлений, зокрема, роботами В. Агєєвої [1], О. Забужко [3], Т. Гундорової. Доводячи синтетичність творчого мислення письменниці, її феноменальне вміння актуалізувати різночасові художні дискурси для будь-якого покоління через їхню вдумливу рецепцію та оригінальну трансформацію, зокрема на рівні полісемантичних образів головних героїв творів, вплив античної трагедії як жанру згадується дослідниками лише принагідно.

Мета й актуальність цієї статті полягає в необхідності встановити та проінтерпретувати наслідки впливу агональної (ігрової, змагальної) природи давньогрецької трагедії на створення концепції героя в драмах «Оргія» та «Камінний господар» Лесі Українки. Результати цієї роботи допоможуть поглибити знання про особливості рецептивно-сугестивного зв'язку індивідуально-авторської міфології письменниці з трагедійним дискурсом античності.

Насамперед в «Оргії» Леся Українка вивела агон як основну складову структури античної драмиз формального рівня на рівень ідейно-тематичний. Завдяки цьому увиразнюються, стає більш глобальним вплив агону на поетику художнього твору. Всі учасники оргіастичного простору драми є гравцями, що діють за правилами, визначеними цією субстанцією, одвічною якістю якої, за Й. Гейзінгою, є інтенсивність, одержимість, здатність доводити до нестями. У грі обов'язково є переможці й переможені, але «... передовсім усяка гра є добровільною діяльністю. Гра за наказом – це вже не гра, а, в щонайкращому випадку її силувана імітація... Для дорослої, дієздатної людини гра – це функція, без якої вона цілком може обійтися. Гра є така собі зайвина» [2, 15].

Такою «зайвиною» є насильницька римська оргія для Антея, творчо обдарованої, інтелектуально розвиненої особистості, яка пристала на умови ілюзорного існування, обмеживши простір досі строкатого життя власною оселею та родиною. Однак захистити власну аполлонійську врівноваженість і спокій Антеєві не вдається, оскільки досі лояльна до людського бажання чи небажання гра «стає загальноновизнаною культурною функцією – ритуалом, церемонією, – ... вона пов'язується з поняттям обов'язку, повинності» [2, 15].

Антеї живе ілюзіями про власну перемогу над римським оргіазмом. Розуміючи закони та правила гри, герой власною пасивністю підкреслює небажання грати за правилами римських поневолювачів, але не пропонує своїх правил гри. Відповідно, він порушує світ ілюзії ігрової діяльності, що «... виходить за межі етичної цінності», елемент напруги якої «випробовує гравця з усіх боків: його сміливість, витривалість, винахідливість і zarazом його моральні якості – «чесність», бо ж він, хоч як палко бажає виграти, мусить дотримуватися

правил гри» [2, 18]. Тож, аби бути переможцем або переможеним, треба брати участь у грі. Треба беззастережно приймати її правила, які не співвідносяться з етичними нормами, тому що єдиною винагородою у грі є слава:

Федон

*Хто слави не бажає, той не еллін, -
жадобу сю батьки нам заповіли,
дістали від дідів.*

Антеї

*... Авжеж, Федоне, відколи безславна
сама Еллада – елліни повинні
жадобу слави в серці заглушити [8, 188].*

Виправдовуючи власну пасивність, яка в ігровому континуумі розцінюється як боягузтво, а отже й програш, Антеї обґрунтовує її власним принципом агонального мистецтва, віддаленим від його еллінського суто утилітарного призначення. Антеєва психологічна настанова на поразку набуває трагічного песимізму, якому не співчуває і якого не розуміє ніхто з героїв твору.

Неріса ж готова до участі в оргії через власну виняткову емоціональність. Героїня входить в ігровий простір беззастережно, намагаючись компенсувати провину за комунікативний розрив із чоловіком. Перемога в уявленні Неріси асоціюється з неодмінною ознакою перемоги в оргіастичній ігровій діяльності – славою. У своїх намаганнях прославитися Неріса винятково чесна, адже, об'єктивно оцінюючи талант власного чоловіка, вона вперто намагається довести йому, що він теж заслуговує на славу, зможе подолати власну зневіру:

Неріса

*... Я скажу по правді,
що я щедрішою вдалась від тебе.
І ти ж укритий скарб, а я ж, Антею,
тим не радію, що твоєї ліри
не чує світ широкий, тільки я
та слухачів твоїх мала громадка.
Ні! якби сила, я б тебе сама
поставила на п'єдестал високий,
мов постать Аполлона – кітариста!
І хай би світ сповнявся тих пісень,
що ти б тоді творив на високості! [8, 182].*

Ця тема статуарності казує на справедливості доводів на користь рецепції Лесею Українкою античної традиції, котра, на думку О. Лосева, за основний принцип мала пластичність [4]. Письменниця разом із цим розвиває агональну інтригу на архетипному рівні, використовуючи міфологему каменю чи то статуї. Як зазначає О. Турган, «амбівалентність цього образу, що корінням входить в архетипні уявлення про зв'язок природи й людини, надзвичайно широка. Міфологема каменю функціонує через множинність багатьох інших, значення яких розширюється під впливом елементів світової культури (танець, замок, кохання, влада, етикет, доля, душа, слава та ін.) й істотних рис світовідчуття поета» [7, 6]. У цьому разі міфологема статуї контамінується з

танцем як особливим видом комунікації, що якнайтісніше пов'язаний із давньою обрядовістю, діонісійським культом та оргіазмом зокрема, та всією античною культурою загалом. Разом з тим, міфологема статуї, що пов'язується з іманентною властивістю діонісійської натури Неріси – танцем, через який героїня здатна досягати трансцендентного, самоідентифікуватися, «стягувати» комунікативні внутрішні та зовнішні розриви, має зв'язок із атрибутом перемоги в оргіастичній ігровій діяльності – славою.

Неріса всією своєю постаттю стверджує принцип еллінського існування, виведений Ф. Ніцше, що полягає в страху давнього грека перед наглою смертю, а, звідси, й потребою жити, хоч би в якій іпостасі [5]. Неріса готова до гри поза етичними рамками, здатна сприймати всю ігрову напругу та не порушувати наперед визначених правил, щоб не втратити саму себе й кохання до власного чоловіка:

Неріса
...Я еллінка!
Мені потрібна слава,
як хліб, вода й повітря. Коли ти
мені того постачити не можеш,
без чого я не проживу, то мушу
сама собі здобути, а вмирати
не хочу я, бо я ще молода [8, 195–196].

Ігрова просторовість драми, яка передбачає конфронтацію дійових осіб, зміни знаковості їх характерів і надання ролі супротивників у грі, відповідає агональній структурі художньої дійсності драматичного давньогрецького мистецтва. Найяскравіше риси героя-протагоніста, хоч і страдника, але борця, властиві образу трагічного героя давньогрецької трагедії, проявляються в характері Антея в кульмінації твору. У нападі діонісійського шаленства, зазнавши напередвизначеної поразки, герой долає комунікативний розрив між собою та суспільством, убивши Нерісу та наклавши на себе руки.

На думку О. Турган, «космос в уявленні античної людини – це велика статуя. Вся культура античності в цілому має скульптурний характер. У статуї як космічній осі античності кодувався весь процес тодішнього космогенесу. О. М. Фрейденберг, вказуючи на обмеженість алегоричності античного образу, зазначає: «Так, античний скульптор створює статуї богів або людей і виражає лише конкретні образи. Статуя новітнього часу – це скульптурні метафори, що говорять про ідеї, властивості, характери, виражені в формах, вони дають великі і загальнозначимі смисли» [7, 7].

Так, роль статуї Командора в «Камінному господарі» можна проінтерпретувати як символ консерватизму патріархального суспільства: «Командор і по смерті зостається господарем становища, бо суспільний, життєвий устрій склався за його бажаннями і в його власних інтерсах» [1, 119]. Також знаковість статуї в драмі можна витлумачити, як перемогу лицаря без страху і догани над свавільною людиною, «яка Божій волі й трансцендентно тлумаченій справедливості... протиставляє свою власну волю, своє «Я так хочу!» [3, 413–

414]. За умов аналізу тексту Лесі Українки як інтелектуальної драми обидві ці інтепретації цілком умотивовані.

Дон Жуан конче потрібен усім героям драми, насамперед для того, щоб реалізувати свою роль у грі у щастя. Долорес, яка прагне зректися власного щастя заради щастя іншого і таким чином надати своєму життю вагомому сенсу, досягає бажаного саме за допомогою Дон Жуана. Промовиста відповідь Долорес на його запитання, хто ж сплачує власною душею за порятунок іншої людини:

*Всі жінки,
коли вони кохають. Я щаслива,
що я душею викупляю душу,
не кожна жінка має сеє щастя*[8, 118].

Долорес найближча до Дон Жуана у формах власної присутності в драмі. Той флер загадковості, ледь що не містичності, який огортає його постать, притаманний і образу Долорес. Вона так само віддає перевагу переховуванню, перевдягання. Роль тіні, Іншого в житті Дон Жуана – це результат не самостійного вибору Долорес. Це наслідок її прагнення ідеалізувати Дон Жуана, що просто неможливо, до його одухотворення. При цьому, і Долорес і Дон Жуан однаково оцінюють важливість власної присутності в долях одне одного. Наприклад,

Долорес

*Лиш пам'ятать про вашу душу буду,
а власну душу занедбаю. Піде*

моя душа за вас на вічні муки[8, 118], що можна порівняти з вигуком ураженого самозреченням Долорес Дон Жуана:

Яку я гарну вигартував душу![8, 122].

Командор являє собою один із виявів аполлонійського, результат упокорення пристрасті холодним розумом, волею й обов'язком, які накладено на нього титулом. Його ставлення до Анни не можна назвати холодним у притаманній йому поміркованості. Командорове замилювання її пристрасною іронічною натурою природне та логічне з огляду на специфіку взаємодії аполлонійсько-діонісійського. Власне, агони, в яких беруть участь командор і Анна, найбільш цікаві з усіх, представлених у тексті. Їх грайливий обмін шпильками і іронічними зауваженнями на початку драми аж ніяк несхожий на ідейне протистояння та наполегливий пошук істини в суперечці. Це, радше, демонстрація різного, аполлонійською й діонісійською природою зумовленого ставлення до любовного флірту, взаємин чоловіка та жінки:

Командор

Чого ж було стояти на колінах?

Анна

Кому?

Командор

Та вже ж йому тут перед вами!

Анна

Не навпаки? Ну, то про що розмова?

Командор

І ви могли дозволити...

Анна

...Хто ж дозволу на сії речі просить?

Се, може, та кастільська етикета

наказує звертатися до дами:

«Дозвольте, пані, стати на коліна».

У нас за сее кожна осміяла б.

Командор

Як ви привикли все збувати сміхом! [8, 111].

Діалоги Командора й Анни в Мадриді за своїми формально-змістовими особливостями та функціональним призначенням нагадують агони античної трагедії, що чіткіше накреслюють суперечності між світовідчуттями й світоглядами героїв, тонше їх психологізують. Саме мадридський агон Анни й Командора увиразнює трагічну самотність останнього, що споріднює цей образ із Дон Жуаном. От тільки на відміну від органічного діонісійства Дон Жуана, аполлонійство Командора – результат наполегливої роботи над самим собою під тиском умов і обставин. Боротьба з ними так само споріднює образи Командора та Дон Жуана. Безперечно, методи цієї боротьби в героїв різні, але мета однакова – повна свобода від примусу та тиску з боку суспільства, бути вищим за нього. Програми дій і Командора і Дон Жуана дуже схожі саме за таким результатом:

Командор

...і так мені тоді самотньо стало,

і боротьба здалась мені тяжкою

за той щабель, що має нас поставить

ще вище.

Анна

За який щабель? Таж вище

є тільки трон!

Командор

Так, тільки трон[8, 127]. Це можна порівняти зі словами Дон Жуана про сенс свободи:

...той тільки вільний від громадських пут,

кого громада кине геть від себе,

а я її до того сам примусив[3, 104].

Знаменно, що Командор і Дон Жуан – єдині герої драми, між якими жодного разу не виникає агональне протистояння. А. Нямцу з цього приводу зауважив, що «командорське» начало не є чимось зовнішнім щодо Дон Жуана, воно – в ньому самому. Саме цим і пояснюється ототожнення в фіналі драми Дон Жуана і Командора, яке, зберігаючи традиційне завершення загальновідомої колізії, надає їй принципово оригінального звучання» [6, 32].

Дон Жуанову небайдужість до «командорства» пробудила втілювач кришталевої (за словами Долорес, «жорстокої») мрії про цілковиту свободу в пануванні над іншими – донна Анна. Для втілення в життя власного уявлення про щастя Анні, на відміну від усіх інших героїв драми, непотрібні ні обладунок, ні маска. Їй потрібні або Командор, або Дон Жуан. Це ще одна деталь, яка

споріднює цих героїв. Командор необхідний Анні для здобуття високого соціального статусу, а Дон Жуан – для того, щоб здобути ще вище соціальне становище вже після загибелі командора:

Анна

*Ви ще не знаєте, що значить влада,
що значить мати не одну правицю,
а тисячі озброєних до бою,
що можуть і скріпляти, й руйнувати
всесвітні трони, й навіть – здобувати!*

Дон Жуан

Се горда мрія!

Анна

Так, здобути трон!

Ви мусите у спадок перейняти

і сюю мрію вкупі з командорством! [8, 160].

Роль статуї Командора доречно порівняти з роллю «бога з машини». Саме він за часів найвищої трагедизації образного рівня творів античності (Евріпід) припиняє розвиток гібристичного конфлікту драми – протагоніст, заперечуючи власну аполлонійсько-діонісійську дуальність, гине. Сам текст промовляє на користь цього припущення: «Тим часом із свічада вирізняється постать командора, така, як на пам'ятнику,.. виступає з рами, іде важкою камінною походом просто до Дон Жуана... Командор лівицею становить донну Анну на коліна, а правицю кладе на серце дон Жуанові. Дон Жуан застигає, поражений смертельним остовпінням» [8, 162]. Безперечно, таке накладання трагедійної механіки античності на драму початку ХХ ст. виглядає доволі формальним. Але з урахуванням інтерпретації трагедійного конфлікту «Камінного господаря» з позицій агонального аполлонійсько-діонісійського мистецтва, смерть Командора, його перетворення на статую, загибель Дон Жуана можна розглядати як наслідок однієї причини. Командор і Дон Жуан як виразники аполлонійського й діонісійського, заперечуючи гармонійність їхнього сполучення в людині, мусять програти в трагічному конфлікті між апіорі справедливим життям і їх власним уявленням про його справедливість.

Надзвичайно цікавим для дослідження особливостей сприйняття та засвоєння поезики античної трагедії Лесею Українкою є й прийоми переховування, зникнення, небажання розгадки та пов'язаний з ними прийом упізнавання. Задля більшої ритуалізації смерті протагоніста його життя на сцені мусило увиразнюватися специфічними мортальними символами, первісними античними метафори смерті. Таким локусом загибелі трагічного героя традиційно є місто. В античній трагедії місто, власне як і дім, символізували Всесвіт, у межах якого розгорталася боротьба протагоніста з Долею. Так, наприклад, містом-світом смерті є Фіви в трагедії «Семеро проти Фів», палац Атрідів в «Орестей» Есхіла тощо. Безумовно, в «Камінному господарі» Леся Українка використовує неоромантичний прийом протиставлення знаково різних світів – життєрадісної, світлої, безжурної Севільї і темного, холодного, камінного Мадрида. Та, безперечно, ця традиція реципійована з античної трагедії. Серед інших мортальних символів, запозичених Лесею Українкою з античної трагедії, є

метафори їжі, зображеної в сцені бенкету в палаці Командора по його смерті, а їжа як символ включає в себе інші метафори – жертвопринесення, смерті та воскресіння. В античній трагедії сцени бенкету традиційно увиразнюють есхатологічний сюжет твору, сигналізують про загибель героя. В цілому моральність драми «Камінний господар» потребує окремого дослідження за допомогою універсально-культурного та семіотичного методів.

Отже, концепція трагічного героя у драмах «Орґія» і «Камінний господар» Лесі Українки формується на підставі рецепції прийому агону та основних складових художньої дійсності античної трагедії. Безперечно, поетикальні засоби давньогрецької трагедії письменниця трансформувала згідно з естетикою модернізму, зокрема неоромантизму. Виразна поляризація героїв за принципом аполлонійства-діонісійства, моральна символіка «Камінного господаря», що традиційно надає сюжету яскравої есхатологічності, фінали творів, сконструйовані за законами поезики та сценічної механіки давньогрецької драми – все це сукупно промовляє на користь актуальності для драматичного дискурсу Лесі Українки складових жанрології античної трагедії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева, В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія / В. Агеева. – Київ, 2001.
2. Гейзінга, Й. *Homoludens* / пер. з англ. О. Мокровольського / Й. Гейзінга. – Київ, 1994.
3. Забужко, О. *NotreDamed'Ukraine*: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – Київ, 2007.
4. Лосев, А. Очерки античного символизма и мифологии / А. Лосев. – М., 1993.
5. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Ницше Ф. Так говорил Заратустра; К генеалогии морали, Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм: пер. с нем. – Минск, 1997.
6. Няму, А. Легенда о Дон Жуане в мировой литературе: уч. пос. / А. Няму. – Черновцы, 1998.
7. Турган, О. Міфопоетичні витоки «Камінного господаря» / О. Турган / «Камінний господар» Лесі Українки та феномен середньовіччя. – Рівне, 1998.
8. Українка, Леся. Збір творів: у 12 т. / Леся Українка. Т. 6. – Київ, 1977.

Тацяна Шамякіна

МІФАЛАГІЧНА-ФАЛЬКЛОРНАЯ АСНОВА ВОБРАЗА БЕЛАЙ САРОКІ Ў КНІЗЕ Я. БАРШЧЭЎСКАГА «ШЛЯХЦІЧ ЗАВАЛЬНЯ»

Вяршыняй творчасці аднаго з першых пісьменнікаў-рамантыкаў у беларускай літаратуры – Яна Баршчэўскага – стала яго кніга «Шляхціч Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях», якая выйшла ў Пецярбургу ў 1844 – 46 гг. на польскай мове. Твор адметны ў айчынным прыгожым пісьменстве і сваім зместам, і арыгінальнай структурай. Ён складаецца з чатырнаццаці апавяданняў міфалагічна-фальклорнага характару, змест якіх – апаведыпадаражнікаў у гасцінным домешляхціца Завальні падчас доўгіх зімовых вечароў. Расказы пра розныя фантастычныя здарэнні перамяжоўваюцца псіхалагічнымі замалёўкамі людскіх характараў – перш за ўсё самога шляхціца і яго адукаванага пляменніка.

Уся кніга Я. Баршчэўскага прасякнутая хрысціянскім клопатам пра чалавечую душу – як ёй засцерагчыся ад сіл зла, захаваць сваю чысціню. Апавяданні глыбока павучальныя і ў той жа час займальныя. Тут – ледзь не ўпершыню ў айчыннай літаратуры – сустракаюцца матэрыялы вобразы беларускай міфалогіі, а таксама былічкі і легенды як фальклорныя жанры, але выкарыстоўвае іх аўтар творча, у арыгінальных сюжэтах. Баршчэўскі рамантызуе сваіх персанажаў, паэтызуе родны край – Паўночную Беларусь.

Як у знакамітых арабскіх казках «1001 ночы» ёсць стрыжнёвыя персанажы – Шахаразада, аўтарка казак, і яе зацікаўлены слухачы, так і ў кнізе Я. Баршчэўскага розныя сюжэты цэментуюцца вобразамі ўласна апавядальніка-аўтара, а таксама яго дзядзькі – небагатага беларускага двараніна Завальні. «Шляхціц Завальня – піша даследчыца Л. Тарасюк, – вельмі каларытны мастацкі вобраз. Перад намі паўстае самабытны тып беларускага шляхціца, які ўвасабляе лепшыя рысы нацыянальнага характару: любасць да роднага краю, да Бога, спагаду да бліжняга, руплівасць, працавітасць, сціпласць, дапытлівасць розуму і шляхетнасць» [5, 85].

У першай навеле, якая так і называецца «Шляхціц Завальня», адбываецца знаёмства з персанажам і з месцам дзеяння – паўночным і «дзікім баку Беларусі», наберазе возера Нешчарда, што на Полаччыне. Ужо з першых радкоў аўтар паведамляе: «*Пан Завальня любіў прыроду*» [1, 13]. Простая, нават банальная з пункту гледжання сучаснага чалавека фраза, але на самай справе – надзвычайная заява пісьменніка-рамантыка. Рамантыкі абагаўлялі прыроду і бачылі ў ёй не толькі крыніцу натхнення, выток фантазіі, але і важнейшы выток пазнання. Сапраўды, сам Завальня і мала падарожнічаў, і мала вучыўся. Але меў назіральнае вока і ўмеў разважаць. Сам пра сябе ў адной з навел кнігі ён гаворыць:

«*Я нарадзіўся і вырас у гэтым краі, не падарожнічаў нідзе далёка, аднак досыць пабачыў у жыцці, колькі пераменаў розных памятаю!*» [1, 162] Маюцца на ўвазе не толькі перамены гістарычныя, але і прыродныя. Так, аднойчы ён распавядае родзічам і сябрам пра паўночнае з’яўленне – незвычайную з’яву на тэрыторыі Беларусі.

Завальня меў не толькі гнуткі розум, але і «*прыроджаную душу паэта, і хоць сам не пісаў ні прозай, ні вершам, але кожнае апавяданне пра разбойнікаў, герояў, пра чары і цуды надзвычай яго займала, і кожную ноч ён засынаў, не іначай як слухаючы чарадзейныя гісторыі*» [1, 13]. Аўтар-апавядальнік, пляменнік Завальні, распавядаў яму гісторыі з класічнай міфалогіі Грэцыі і Рыма. Але відаць было, што яны мала грэлі слухача, імёны герояў не запаміналіся, а сюжэты асабліва не захаплялі. І не дзіва: дзеянні антычных міфаў адбываліся ў іншай абстаноўцы, на фоне чужых, незнаёмых Завальні, пейзажаў. А ён жа – сын сваёй зямлі, і яго найперш цікавіла тое, што ёю народжана.

Завальня не вучыўся ў езуіцкай акадэміі, як яго пляменнік, і не валодаў дарам перадаваць свае пачуцці ў словы, але яго пранікнёная і чулая душа актыўна адгукалася на пачутыя расказы. А яны створаны ў асяродку народа разумнага, таленавітага, хоць і прыгнечанага. Сам Я. Баршчэўскі, заўзяты збіральнік народных слоўных скарбаў, у «Нарысе Паўночнае Беларусі», своеасаблівай

прадмове да сваёй кнігі, піша: «Шмат і іншых паданняў у тым краі кружыць сярод простага людз; у многіх з іх згадваюцца гістарычныя выпадкі, іншыя ж – болей плён фантазіі і меланхалічнага духу, які адзначае жыхара гэтых дзікіх і лясістых ваколіц; ад прыроды ён здольны да жвавай думкі, уяўленне яго стварае дзіўныя карціны» [1, 8]. Плён гэтага багатага ўяўлення – апаведы, сабраныя ў «Шляхціцы Завальні».

Маючы ў аснове народныя паданні, старадаўнюю міфалогію беларусаў, кніга адначасова ўнутры сябе глыбока хрысціянская: яна папярэджае пра неабходнасць пастаянна памятаць пра вернасць душы Богу і асцярожнасць у абыходжанні з істотамі, як сёння гавораць, іншых вымярэнняў.

Яны, гэтыя істоты, могуць быць надзвычай прыгожыя і спакуслівыя, пра што апавядае «Белая Сарока» – адно з самых па-мастацку дасканалых і таямнічых апавяданняў з кнігі «Шляхціц Завальня». Вужыны цар, русалкі, ваўкалакі – шырока вядомыя на ўсёй тэрыторыі Беларусі фальклорныя вобразы. Яны часта згадваюцца і дзейнічаюць у творах пісьменнікаў-рамантыкаў – Я. Чачота, А. Міцкевіча, ды і ў самога Я. Баршчэўскага. Але вобраз Белай Сарокі не зафіксаваны даследчыкамі, хоць уласна сарока ў фальклорных творах сустракаецца даволі часта. Напрыклад, у некаторых устойлівых выразях, скажам, пра чуткі, якія «сарока на хвасце прынесла». У рускай казцы «Белая вуціца» менавіта сарока прыносіць жывую ваду для гераіні [4, 164], і значыць, сарокатут – станоўчы персанаж. «Сарока з’яўляецца разносчыцай навін, яе стракатанне абяцае прыбыццё гасцей, змену надвор’я на даждлівае, прадказвае нейкае здарэнне ці нават смерць» [2, 452]. Баршчэўскі выкарыстаў некаторыя вядомыя ў народзе, часцей амбівалентныя, уяўленні пра сароку, але ў той жа час стварыў вобраз арыгінальны, ва ўсім непаўторны і нават загадкавы.

Спачатку апавядальнік у доме Завальні расказвае пра шляхціца Скамароху – «фанабэрлівага і хцівага», у якога ў галаве пастаянна ўзнікалі злыя думкі і памкненні. Адноўчы пад час навалніцы ў яго пакоі з’явілася як бы матэрыялізацыя яго пачуццяў – дзіўнае стварэнне: *«на танюсенькіх нагах, вочы круглыя, дробныя і вострым тварам падобны да птушкі»* [1, 148]. Пачвара, чалавек-птушка, – пасланец Белай Сарокі, пра якую ён гаворыць такімі словамі: *«Белая Сарока мудрасцю свет здзіўляе, яе твар – цуд прыгажосці, постаць высокая, велічная; адзенне з дарагіх дыяментнаў і перлаў, жыве ў палацы, якога ты яшчэ ніколі не бачыў, ёй кланяюцца багатыя паны і мудрыя галовы, духі па яе загадзе здабываць скарбы з зямлі і мора, дзікіх мядзведзяў прывучыла да сябе і тыя, як пакорлівыя сабакі, заўсёды гатовыя ёй служыць. Словам, яна мацнейшая за ўсіх чарнакніжнікаў. Толькі часам убіраецца ў пёры белай птушкі, калі хоча ўбачыць тых, хто спрыяе ёй; і іх узнагароджвае, узбагачае, робіць шчаслівымі»* [1, 148]. Паводле гэтага апісання і далейшых дзеянняў самой Белай Сарокі, якая спакушае паноў на Беларусі багаццем, а галоўнае, сваёй пекнасцю і прыгожымі словамі, некаторыя беларускія даследчыкі (напрыклад, М. Хаўстовіч – ён жа і перакладчык кнігі на беларускую мову) зрабілі выснову, што вобраз гэты – сімвал рускай царыцы Кацярыны II. Сапраўды, ёсць некаторыя падставы так лічыць. Асабліва калі памятаць, што менавіта Кацярына II удзельнічала разам з імператарамі Аўстрыі і Прусіі ў раздзелах Польшчы, чаго польскія інтэлігенты, у

тым ліку, бяспрэчна, Я. Баршчэўскі, дараваць ёй не маглі. Таму ён і вывеў яе ў дэманічным вобразе, хоць і прывабным знешне.

І ўсё ж тэкст не дае падставы трактаваць вобраз Белай Сарокі, толькі зыходзячы з гістарычных рэалій. У тым і таямнічасць, і значнасць, нават злабадзённасць твора Баршчэўскага, што вобраз Белай Сарокі тут – шматслойны. Ды і сам Баршчэўскі, як бы негатыўна не ставіўся да рускай царыцы, не мог ісці на прамы падман, сцвярджаючы, што яна шкодзіла сялянам. Наадварот, да раздзелаў Рэчы Паспалітай беларускія сяляне былі абсалютна бяспраўныя, бо пры легітымна слабым польскім каралі, які не меў фактычнай улады, кожны магнат у сваім маёнтку мог рабіць з прыгоннымі сялянамі што заўгодна. Дакументы сведчаць, што якраз пасля далучэння Беларусі да Расіі сяляне адчулі сябе пад абаронай вышэйшай сілы, пачаўшы слаць Кацярыне шматлікія петыцыі і скаргі. Самому Баршчэўскаму рускія праваслаўныя ўлады ніяк не пашкодзілі вучыцца, прычым у езуіцкай, значыць, каталіцкай, акадэміі, і рабіць кар’еру ў сталіцы імперыі.

Спачатку Белая Сарока, прыляцеўшы да Скамарохі, паўстае ў творы пазітыўна: яна шчыра цікавіцца жыццём краю, і шляхціц цэлую ноч распавядае ёй, *«хто ў ваколіцах як жыве, якую славу мае сярод суседзяў, якія даходы з фальваркаў»* [1, 153]. Сустрэкаючыся ў далейшым са сваімі прыхільнікамі, Белая Сарока нязменна гаворыць пра дабро – добрыя сэрцы, шчырыя жаданні – і проста зачароўвае беларускую шляхту сваёй пекнасцю і розумам. Тым не менш, служкі, жывёлы паблізу яе, сама прырода адчуваюць прысутнасць моцнай дэманічнай сілы. У тым і кашмар невядомай асобы, што яна выступае ў прыгожым абліччы і сцвярджае зусім правільныя рэчы, а адчуць у ёй інфернальную постаць, галоўнае, асэнсаванне сваё адчуванні, шляхціцы Полаччыны не здолелі.

Такім чынам, Белая Сарока – такая з’ява, якую немагчыма разгледзець і зразумець адразу, ды і не кожны зможа – для гэтага спачатку неабходна вызваліцца з-пад улады магутнага псіхалагічна-сугесцыйнага ўздзеяння. Сарока і воран у нашых суседзяў украінцаў – чорныя птушкі, якія належаць да апраметнай. Так, сарока, як лічаць украінцы, створана чортам і служыць яму за каня [3, 337]. У сарок перакідваюцца ведзьмы. Такое ж вераванне характэрна і для беларусаў. У той жа час міфалогія славян сведчыць пра пачцівае стаўленне да сарок і воранаў. Чамусьці менавіта яны згадваюцца ледзь не ў першай, што прамаўляюць дзецям, гульні-забаўцы: «Сарока-варона кашку варыла, дзетак карміла...» Зноў-такі, менавіта сарокі і вораны для выратавання герояў лятаюць за жывой вадой, прытым, што яўна – птушкі смерці. Асабліва звяртае на сябе ўвагу тое, што колер сарокі – чорна-белы, гэта самая яскравая біялагічная яе ўласцівасць. Белая ж сарока – дзіва. Птушкі-альбіносы – увогуле з’ява незвычайная. Намёк у творы на Белую царыцу, як сцвярджаюць беларускія даследчыкі, – не вытрымлівае крытыкі, бо «белымі» называлі рускага цара ці царыцу толькі ў Азіі, і ніяк не маглі называць у блізкай Беларусі зантрапалагічна такім жа насельніцтвам, што і ў Расіі. Наадварот, менавіта наша краіна – Белая. У самім жа слове «сарока» чуецца слова «рок», што значыць «лёс» і лічба «сорок», якая ў еўрапейскім рэгіёне заўсёды мела асаблівае, сакральнае значэнне. Можна меркаваць, што сарока ў старажытнай міфалогіі знаходзілася на мяжы светаў. Яшчэ ў

зараастрыйскай рэлігіі, якая захавала найбольш старажытныя вераванні арыйцаў, сарока – птушка-вястун, сувязная паміж светамі, прычым, разумная і дасціпная (а зараастрызм з усіх рэлігій свету найбольш цэніць дасціпнасць). Такім чынам, у назве, у самім звяртанні пісьменніка да вобраза птушкі з багатым міфалагічным радаводам крыецца яўная загадка.

Белая Сарока ў Баршчэўскага – Цмок вялікай моцы («З поўначы, шугаючы полымем, ляцеў цмок і іскры сыпаліся з яго» [1, 156]) і ў той жа час у істоты, як у кожнай вясковай ведзьмы, прыхільнасць да малака, што для яе збіраюць па ваколіцы злыя духі. Малако – метафара дабрыні, клапацілівасці, спачування, дабрабыту і ўрадлівасці, эліксір жыцця, адраджэння і несмяротнасці. Ва ўсіх нацыянальных культурах – свяшчэнны напой. Выцэджваючы малако, ведзьмы адбіралі ў людзей дабрабыт і надзею на несмяротнасць. Але акрамя знішчэння малака, у тое лета – лета з’яўлення Белай Сарокі – адбываліся ў краі і іншыя незвычайныя з’явы: «тады было шмат заломаў у жыцце, з’явіліся такія порсткія звяркі, што забіць іх было немагчыма, і яны на аборах стрыглі авечак, а мядзведзі, нападаючы ўсюды на пчальнікі, забіралі мёд» [1, 156]. Як стасуюцца анамальныя прыродныя з’явы з усемагутнай рускай уладаркай? Ці патрэбна ёй было дробнае шкодніцтва? Хутчэй можна гаварыць пра нейкія парушэнні ў прыродзе, выкліканыя касмічнымі фактарамі – скажам, з’яўленнем каметы ці падзеннем вялікага метэарыту (той самы «цмок»). Але немагчымасць растлумачыць нязвыклія з’явы і працэсы ў рэчаіснасці прымушаюць мацней працаваць народнуюфантазію і прыводзяць да стварэння такіх незвычайных вобразаў, як Белая Сарока. Дапытлівыя ж людзі, як Завальня і яго сябры, знаходзяць усім такім з’явам вельмі правільнае тлумачэнне, якое б зрабіла гонар сучасным мыслярам: «Мы самі вінаватыя, што д’яблы размножыліся ў нашым краі; прычына ўсяму – глупства шляхты, хцівасць і нязгода паноў» [1, 157]. Пад словам «д’яблы» можна разумець рознае. У сучасных СМІ невыпадкава – зусім у духу міфалагічнага мыслення – у апошні час усё часцей гаворыцца пра «жывую» Зямлю, якая помсціць людзям за іх зло, пасылаючы землятрус, вывяржэнні вулканаў, цунамі і іншыякатаклізмы. Тое ж назіралася і ў пачатку XIX стагоддзя на Полаччыне. Але не выключана і палітычнае тлумачэнне разважанняў разумных беларусаў, бо менавіта «хцівасць і нязгода паноў» і прывялі да дэградацыі некалі магутную дзяржаву – Рэч Паспалітую.

Такім чынам, кніга Я. Баршчэўскага «Шляхціц Завальня» ўздымае перш за ўсё маральна-этычныя праблемы. Але паўстаюць яны ў цікавых і звыклых для простага чалавека міфалагічных вобразах.

ЛІТАРАТУРА

1. Баршчэўскі, Я. Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Ян Баршчэўскі; уклад., пер.з пол.мовы, паслясл., камент. Міколы Хаўстовіча. – Мінск, 2009.
2. Валодзіна, Т. Сарока // Беларуская міфалогія: энцыклапед. слоўн. / С. Сенько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш. – Мінск, 2004.
3. Завадська, В. 100 найвідоміших образів української міфології / В. Завадська [і інш]. – Київ, 2002.
4. Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь: Вып. 1 / И. С. Брилева [и др.]. – М., 2004.

Ксенія Кушнарова

МІФАЛАГІЧНЫЯ ЭЛЕМЕНТЫ Ў СЮЖЭТАХ АПОВЕСЦЕЙ М. АДАМЧЫКА

Міфалагічныя веды народа з'яўляюцца адной з найбольш архаічных частак духоўнай спадчыны, якая вызначае непаўторнае аблічча этнасу. Шматлікія ўяўленні беларусаў аб пабудове мікра- і макракосмасу і адпаведныя абрадавыя дзеянні, скіраваныя на падтрыманне стабільнасці светабудовы, з цягам часу страцілі сваю цэласнасць. Яны захаваліся ў свядомасці нашчадкаў нейкімі фрагментарнымі ведамі аб рытуальных забаронах, перасцярогах, прымеркаваных да пэўных свят, і асобных дзеяннях, пазбаўленых сакральнага сэнсу.

Разнастайныя народныя погляды на касмічны рух часу, а таксама веды пра прадстаўнікоў ніжэйшай міфалогіі, з'яўляючыся часткай культурнай спадчыны народа, трапляюць у мастацкія тэксты, у тым ліку і тыя, жанр якіх не патрабуе наяўнасці падобных элементаў.

У аповесці М. Адамчыка «Каханка Д'ябла, або Карона Вітаўта Вялікага» свабодная плынь авантурна-прыгодніцкага часуперарываецца ўключэннямі элементаў псеўдагістарычных згадак, устаўных навел, сноў, пераказаў чутак пра надзвычайныя падзеі, што адбыліся ў гэтым месцы раней, а таксама момантамі панавання міфалагічнага часу, які ў большасці выпадкаў звязаны з асобай галоўнай гераіні аповесці варажбіткі Магдалены.

Фальклорны час знаходзіцца ў спецыфічных умовах, вылучаючыся на фоне часу сацыяльнага і індывідуальнага існавання чалавека сваёй «сакралізацыяй, сканцэнтраванасцю, абавязковай суаднесенасцю з прыродна-касімічнымі фактарамі» [3, 740]. Найбольш яўна дадзеная катэгорыя праяўляецца ў творы праз здзяйсненне магічных дзеянняў гераіняй, з выкарыстаннем адпаведнай атрыбутыкі (часцей люстэрка і свечак).

Міфалагічныя элементы прысутнічаюць у сюжэце на розных этапах яго развіцця: варажба Магдалены падказвае ёй, што брат знаходзіцца ў іншым свеце, хоць і не дае дакладных ведаў пра месца знаходжання яго цела, а дамова з Кадуком часова прыносіць жанчыне каханне таго, хто ёй падабаецца. Блізкія стасункі з нячыстай сілай абарочваюцца няшчасцем для герояў: Кадуку прыносяць гвалтоўную смерць, гіне з-за адшуканага скарба пісьменнік Юр, варажба Магдалены, з дапамогай якой яна пазбаўляе ворагаў жыцця ў фінале твора, забівае і саму гераіню.

Вельмі распаўсюджаны ў фальклору матыў пошуку зачараваных скарбаў робіцца ў аповесці сюжэтаўтваральным. У творы такім скарбам з'яўляецца карона Вітаўта Вялікага. Гэтая легендарная гістарычная каштоўнасць мае пэўныя магічныя асаблівасці. Выпадковы чалавек не можа завалодаць скарбам: «*Каб яна далася ў рукі, трэба мець на яе правы*», «*яна сама абярэ таго, хто варты яе*» [1, 78]. Каштоўнасць павінна вылежаць пэўны тэрмін у зямлі, пакуль не знікнуць

накладзеныя на яе чары: не знайшоўшы вартага чалавека, «карона зноў на стагоддзі знікне ў зямлі, да наступнага адраджэння» [1, 78]. Ідэя, што скарбы вартуе нячыстая сіла, у творы падмацоўваецца ўзгадваннем Д'ябла, які нібыта выкраў карону ў Вітаўта і зараз уладарыць над ёй.

Пошук зачараванай кароны Вітаўта Вялікага вызначае паводзіны практычна ўсіх персанажаў аповесці, для якіх каштоўнасць з'яўляецца сродкам атрымаць грошы (Царык, Кадук), адрадзіць былую веліч радзімы (Эдвард), ажыццявіць свае інтарэсы (Ліда, Дамінік), адпомсціць забойцам брата (Магда). Нягледзячы на тое, што персанажы твора вельмі актыўна дзейнічаюць, спрабуючы адшукаць скарб, падзеі аповесці вызначаюцца не імі, а міфічнай сілай, якая ахоўвае карону ад людзей.

Міфалагічныя элементы ў творы цесна знітаваны з містычнымі, сярод апошніх звышнатуральныя ўласцівасці некаторых герояў (Магдалены, Кадука), а таксама нестабільнасць прасторава-часавога кантынуума, якую заўважае гераіня, якая *«правалілася ў сон, але на мяжы свядомасці і цемры сну адчула, як захістаўся пакой, і здалося, што катэдж нібыта наварочваецца вакол нябачнай восі і месячнае святло сыходзіць з яе заплушчаных навек»* [1, 59]. Спецыфічны занятак Магдалены, які цесна звязаны з варажбой і нячысцікамі, а праз гэта з міфічным светам, вымагае непазбежнага звароту да міфалогіі.

З іншасветам непасрэдна судачыняецца не толькі галоўная гераіня, але і практычна ўсе, хто дзейнічае ў творы. Сярод іх другарадны персанаж з сімвалічным прозвішчам Кадук. З дэманічным цёзкай яго яднае нечакана хуткая і істотная зменлівасць знешняга вобліку, здольнасць караць грэшных людзей і паўнамоцтва здзяйсняць дамовы ад імя Д'ябла. Іншая дзеючая асоба, пісьменнік Юр, расказвае Магдзе гісторыю выпадковага ўзаемадзячыннення з адной са шматлікіх служак чорта – Марай, якая прыняла воблік сямнаццацігадовай дзяўчыны, пасля змяняла яго на разнастайныя звярыныя абліччы, чалавечы воблік без скуры, а ў выніку абярнулася варонай і паляцела.

Прыгажуня Ліда пераказвае гісторыю сваіх стасункаў з Д'яблам, які з'явіўся да яе на вяселле і ад якога яна цудам уратавалася дзякуючы пільнаму кантрабасісту, які ў час заўважыў капыты ў танцора і падмовіў аркестр зайграць «Святы Божа, Уладар Сусвету». Пасля такога здарэння Ліда засцерагаецца малазнаёмых мужчын апоўначы і апоўдні, на што згаданы Анатоць Юр гаворыць, што Д'яблу *«без розніцы, ноч ці дзень, абы дванаццаць гадзін»* [1, 73]. Гэта заўвага цалкам адпавядае міфапаэтычным уяўленнямі, згодна з якімі, час – неаднародная з'ява паводле сваёй аксіялагічнай значнасці. Найбольш істотныя ў яго ацэнцы межы – дванаццаць гадзін дня і ночы, якія лічацца небяспечнымі ці нават з'яўляюцца «ўвогуле не часам, а мяжой, прапушчальнай для тагасветнага часу (бясчасся), які належыць да вобласці смерці» [4, 450]. Не выпадкова шмат падзей аповесці адбываюцца менавіта ў гэты неспрыяльны для чалавека перыяд.

Зазначым, што пераход да міфалагічнага часу адбываецца знянацку і ненадоўга, але моманты яго панавання адыгрываюць важную ролю ў сюжэце твора. Характэрная для авантурнага хранатопу тэхнічная сувязь прасторы і часу дазваляе свабодна кампанаваць падзеі аповесці. Арганічнае суіснаванне розных форм часу ў творы падмацоўваецца суб'ектыўнасцю ўспрымання рэчаіснасці

гераіняй, для якой не існуе *«розніцы паміж сном і рэальнасцю: і тое, і гэта існуе як успамін»* [1, 58]. У канцы аповесці ўзнаўляецца парушаная намаганнямі скарбашукальнікаў раўнавага, карона зноў знікае на няпэўны тэрмін і усё вяртаецца да пачатковага стану.

Такім чынам, выкарыстання ў творы рэшткі міфапаэтычных уяўленняў выконваюць важную функцыю: яны выступаюць сюжэтаўтваральным матывам, абумоўліваюць некаторыя перыпетыі сюжэту, надаюць падзеям займальнасці. Апеляцыя да міфалогіі стварае спецыфічны каларыт, які засланяе нават экзатычнасць пейзажу, на фоне якога адбываецца дзеянне.

Значна меншая роля адводзіцца міфалагічнай сімволіцы ў аповесці «Забойства на Каляды». Твор арганізаваны згодна з канонамі авантурнага часу, з характэрнай выпадковай адначасовасцю і розначасовасцю падзей. У аснове канфлікту, які з'яўляецца прычынай жорсткага дваінога забойства, ляжыць прынцыповая нязгода студэнтаў у пытаннях адносін да міфалагічнай спадчыны.

Вялікае месца ў сюжэце аповесці адводзіцца выпадковасцям, згодна з якімі адбываюцца пэўныя падзеі. Так, алебарда робіцца прыладай забойства з прычыны таго, што аказваецца ў патрэбным месцы ў пэўны час, бо яе бярэ з сабой *«невядома на што, неяк аўтаматычна»* [1, 227] Казімір Кушаль, які будзе наступнай ахвярай. У другім выпадку забойца *«дзеінічае не разважаючы, імгненна з'яўляецца думка выкарыстаць выпадковую сустрэчу»* [1, 251], што таксама на пэўны час блытае следства. Такая вялікая ўвага да ролі выпадку з'яўляецца адной з прыкмет авантурнага часу. Нават час здзяйснення злачынства не выбіраецца свядома, а з'яўляецца вынікам празмерна жорсткай рэакцыі на чужыя перакананні.

Нягледзячы на тое, што ў аповесці падрабязна выкладаюцца погляды на міфалогію і яе ролю ў аднаўленні нацыянальнай свядомасці беларусаў, святочная атрыбутыка ў тэксце з'яўляецца толькі дэкарацыяй, на фоне якой разгортваецца дэтэктыўная гісторыя. Удзельнікі трагедыі пераапрацоўваюць калядныя строі, але свята не адзначаецца з прычыны смерці аднаго з удзельнікаў. Алебарда, якая з'яўляецца часткай рытуальнага ўбрання, служыць зброяй для здзяйснення злачынства. Само забойства адбываецца на Каляды, што адзначаецца і ў назве твора.

Такім чынам, высакароднае жаданне студэнтаў адрадіць нацыянальныя традыцыі, пра што яны так дбаюць, уяўляецца толькі гульнёй, бо іх дзеянні выконваюцца механічна і пазбаўлены абавязковай для любога народнага абрада сакралізацыі.

Нягледзячы на тое, што міфалагічная карціна свету не прыстасоўваецца да сучасных рэалій жыцця ў непарушным выглядзе, рэшткі яе працягваюць сваё існаванне, займаючы пэўнае месца ва ўнутраным свеце сучаснікаў, пра што сведчыць не толькі абавязковае выкананне пэўных рытуалаў і святочных правіл у паўсядзённым жыцці, але таксама ўжыванне міфалагічных элементаў на розных узроўнях мастацкіх тэкстаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Адамчык, М. В. Карона / М. В. Адамчык. – Мінск, 2008.
2. Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т. Т. 1: Акапэла – Куця / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2005.

3. Беларускі фальклор: энцыклапед.: у 2 т. Т. 2: Лабараторыя традыцыйнага мастацтва – «Яшчур»/ рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2006.

4. Славянские древности: этнолингв. словарь: в 5-ти томах / под ред. Н. И. Толстого. Т. 1: А–Г. – М., 1995.

Лілія Леська

«АД ВЕЧАРА ДА БУРЫ»: УЗМАЦНЕННЕ РАМАНТЫЧНАГА ПАЧАТКУ Ў ТВОРАХ ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА

«Вечар» – своеасаблівая мастацкая форма, пачаткі якой заўважаюцца, у прыватнасці, у Бібліі. Яна шырока выкарыстоўвалася ў антычнай літаратуры і перажыла адраджэнне ў перадрамантычную і рамантычную эпохі. У сярэдзіне 30-х гадоў XIX стагоддзя «вечары» былі пашыраны ў рускай літаратуры. Мы мяркуем, што кніга А. Пагарэльскага «Двайнік, або мае вечары ў Маларосіі» вызначыла як для рускай літаратуры, так і для беларускай адпаведную форму мастацкага твора. Амаль услед за ёю з’яўляюцца «Пярэстыя казкі» У. Адоеўскага, які рыхтуе да выдання і другі свой зборнік – «Рускія ночы», затым з’яўляюцца «Вечары на хутары каля Дзіканькі» М. Гогаля (1830–1837), «Вечары на Хапры» М. Жукавай (1837). У беларускай літаратуры форма вечароў і вечарніц праявілася крыху пазней, у 40-я гады ў творчасці Яна Баршчэўскага, і ў 50-я гады – у В. Дуніна-Марцінкевіча.

У мастацкім свеце Яна Баршчэўскага вылучаюцца «вечары прыслухоўвання да галасоў падарожных», «вечары праслухоўвання міфаў і казак», «вечары сузірання буры», якая то блісне навальніцай, то зацягне шэрым змрокам, або зменіцца незвычайнай «яснасцю на небе».

Задача нашага артыкула – даследаваць сімвалічнае напаўненне «вечара» ў творчасці пісьменніка. Вечары ў пераважнай большасці апавяданняў са зборніка «Шляхціц Завальня...» адыгрываюць ролю пераходаў ад фантастычнага плана да рэальнага, ад сучаснасці да будучыні, як гэта назіраецца ў апавяданні «Жабер-трава», ад звычайнага паўсядзённага жыцця да святочных вечароў, прыкладам якіх сталі вечар перад Новым годам і святы вечар напярэдадні Куцці. На Куццю Завальня запрашае да сябе гасцей. *«Паказалася першая зорка на небе. Пасярод пакоя паставілі доўгі стол, заслалі яго сенам і накрылі белым абрусам. На стол падалі поспую ежу з мёдам і найлепшую рыбу. Завальня ламаў аплатку з панам Марагоўскім, а пасля па чарзе – з кожным гасцем. Апавядаў, як колісь князь Агінскі, добры і ласкавы пан, запрашаў да сябе на гэты вечар усіх суседзяў, не звважаючы, ці ён бедны, ці багаты, абы толькі шляхціц і прыстойны чалавек...»* [1, 197]. Святочны вечар таямніча ўсіх збліжае, нараджае ў адносінах роўнасць і ніхто не здзіўляецца такой урачыстасці і гармоніі, павышанай прыязнасці паміж людзьмі. У будзённых вечары, калі заканчвалася праца, да шляхціца Завальні наведваюцца падарожныя, якія і апавядаюць дзіўныя гісторыі. У рэальны свет жыцця Завальні і яго гасцей «уваходзіць» фантастычнае. Дзеянне ў фантастычных аповедах найчасцей адбываецца ў вечары. Так, у апавяданні «Стогадовы стары і чорны гасць» апавядальнік прыгадвае, як дзед Гараська «ў святы, або ў вечары, калі вернуцца з поля аратыя ... апавядаў, як раней жылі нашыя продкі ...» [1,

256]. Дзед Гараська ідэалізаваў мінулыя часы і «колісьняе» жыццё, а вечары, калі вёў рэй стогадовы стары, сталі ідылічнымі, так як і апошні вечар з жыцця Гараські. Сапраўднае шчасце, свой «асаблівы вечар» перажывае стогадовы стары. Дзед Гараська ў поўнай гармоніі са сваёй душой і цэлым светам, развітаўшыся з блізкімі, памірае. *«Ужо вечар. Сонца схавалася за лесам. Гараська, закончыўшы малітву, глянуў у вакно: на небе свяцілася вячэрняя зорка. Ён нейкі час сачыў за ёю...»* [1, 262]. Дзед згадаў, што ў маладыя гады любіў глядзець на вячэрнюю зорку, шукаў у смутку надзеі і ўцехі. Гараська ўсё сваё жыццёшчыра верыў у Бога, і ў апошнія хвіліны герой Баршчэўскага прадбачыць, што пасля смерці трапіць у рай: *«Ужо ноч, зоркі свецяцца на небе, – сказаўшы гэта, Гараська лёг у труну...»* [1, 262]. Наканаваны вечар старога чалавека плаўна перайшоў у райскую ноч з зоркамі на небе.

Вечары ў апавяданнях «Зухаватыя ўчынкі», «Вужовая карона», «Вогненныя духі», «Жабер-трава» пераходзяць у ноч, але такія пераходы нясуць героям не дабро, а зло. Васіль («Зухаватыя ўчынкі») вечарам і пад пакровам ночы імкнецца атрымаць багацці. Лоўчы Сямён («Вужовая карона»), пачынаючы з вечара і аж да самай ночы, рухаецца па Ласінай гары дзеля набыцця вужовай кароны. Шмат вечароў змянілася чорнымі ночамі і ў жыцці Альберта («Вогненныя духі»). Хутка ляцеў першы вечар, *«зязюля сумна кукавала з адчыненых дзверцаў»* [1, 183], быццам папярэджвала Альберта пра той боль, які атрымае малады чалавек ад Мальвіны. Каханая патлумачыла Альберту, што для яе галоўнае не чысціня чалавечых пачуццяў, а багацце. Вечар стаў вымярэннем чалавечай вартасці. Альберт расчараваўся ў каханні, звярнуўся да нячысцікаў, і *«калі на захадзе тухла сонца і пачало вечарэць, ён убачыў між дрэў вялікі палац...»*, убачыў гадзюку і атрымаў чароўны пенязь, што прынёс Альберту багацце [1, 183]. Чарнакніжнік Альберт не знайшоў сапраўднай радасці ў багацці, стаміўся бавіць доўгія тлумныя вечары і ў хуткім часе памёр. *«У вечаровым сутонні вокны былі нібыта завешаныя чорным мошастам, доўга не гарэў у шыбах агеньчык свечкі. Знайшлі яго труп; сканаў, седзячы ў крэсле»* [1, 194]. Альберт звязаўся з нячысцікамі і падчас вечароў і шматлікіх начных пагулянак адчуваў штучную асалоду, якая не давала поўнага задавальнення. Адзіным чаканнем вечара жыў і Марка-ваўкалак з апавядання «Ваўкалак» Герой успамінае: *«Сонца схавалася за лясы і горы; узлескі ўжо накрыў вечаровы змрок ... Бягу я на тую лугавіну. Убачыў тую траву з дробненькімі блакітнымі кветачкамі; як толькі сарваў і праглынуў, адразу ж прымаю чалавечае аблічча ...»* [1, 132]. Вячэрнія пераўвасабленні, або, як каза чараўніца Аксіня, *«штовечар скокі і севы»*, шкодныя для зачараваных, яны аддаляюць герояў Яна Баршчэўскага ад вырашэння галоўнай задачы – вяртання чалавечага аблічча. Вечары ў чараўніцы Аксіні – гэта вечары штучнай веселасці і несапраўднага шчасця зачараваных людзей, якія жывуць на мяжы рэальнасці і ірэальнасці, часу і пазачасавасці. Цыган Шылка з апавядання «Жабер-трава» ведае таямніцу пераходу ў новае часовае вымярэнне, ён раскажаў Адольфу міф пра жабер-траву, адкрыў таямніцу пераходу. Адольф выканаў парады Шылкі, ён знайшоў прытулак Фарона, сарваў лісцік жабер-травы і прыклаў да скроні, а затым спасціг сваю прышласць. Адольф агледзеў «перамены» будучыні: *«Дзе была вёска – цяпер пустка, дзве толькі засталіся старыя грушы, якія нядаўна*

бачыў у садзе. Тут жа, ля яго, некалі каласілася буйное жыта – цяпер тая ніва пакрыта дзікаю травою ...» [1, 241]. Герой Баршчэўскага цэлы дзень падарожнічаў у будучым. А калі прыйшоў вечар, «змардаваны дзённым падарожжам, Адольф прылёг на пагорку і, паклаўшы галаву на камень, заснуў ...» [1, 243]. Пасля вячэрняга сну Адольф вярнуўся «да свайго часу».

Форма вечароў у мастацкім свеце Яна Баршчэўскага дае магчымасць перайсці ад фантастычнага свету да рэальнага, спрыяе набыванню асалоды і гармоніі, перажыванню эмацыйных усплескаў і душэўных бур. Пакутны дух-герой аднайменнага апавядання Яна Баршчэўскага не знаходзіць суцэльнасці нават у цудоўны вечар, бо на яго душы ляжыць неспакой, «ён бачыў дзікіх пачвараў, якія рвалі кабеты і дзяцей...». Дух перакідваецца ў розныя абліччы, ён не можа вытрымаць душэўнага надлому, душэўнай буры. А неспакойны Васіль з апавядання «Зухаватыя ўчынкi» сам ўсчынае буру. Ён імкнецца вылучыцца з аднастайнага калектыву, шэрая заспакоенасць і размеранае жыццё вёскіне задавальняе героя. І вось ён вітаецца за руку з віхорам – стыхійнай прайвай буры. Той жа самы віхор сарваў дах з карчмы ў апавяданні «Радзімы знак на вуснах». «Лютая бура завывала за сцяною, задрыжэла ўся будова» [1, 162]. Сяляне лічылі, што буру ўзняў нячысцік, выказваючы незадавальненне паводзінамі Праксэды, якая быццам бы пакінула бязбожнае жыццё і стала праведнаю. Умее наслацца Буру і пасланец Белай Сарокі (апавяданне «Белая Сарока»). «Скамароха сядзеў дома адзін і думаў, якім чынам можна павялічыць свае багацці. Ва ўнісон яго думкам на зямлю апусціўся шэры змрок. Нечакана над яго жытлом навеслі хмары, зашумеў за сцяною вецер і лінуў дождж...» [1, 205]. Скамароха напачатку спрабаваў вырвацца з гэтай буры асабістых думак і жаданняў, нават пачаў клікаць сабаку і слуг, але, як адказаў містычны пасланец, яго ніхто не пачуе, бо надыходзіць бура. Яна пачынаецца паступова, шэрым змрокам, які «ўцягвае» ў дрэнныя справы пана Скамароху. «Змрочная бура» перашкаджае Скамароху зразумець сапраўдную сутнасць падзей. Пра яе гаворыць пану трэці лёкай. Ён прыгадаў, як «снілася бура. Яна зрывала дахі з дамоў, а вецер нёс нейкага шатана і скінуў яго перад самым ганкам...» [1, 208]. Скамароха наватне захацеў слухаць апавед лёкай. Ён знаходзіцца ў «шэрым змроку няведання». Буру перажываюць героі з адметным светабачаннем, да іх адносяцца не толькі алегарычныя персанажы Яна Баршчэўскага, але і рэальны герой Янка. Казачныя вечары ў сядзібе Завальні не задавальняюць маладога чалавека, ён імкнецца ў вандроўку. Магчыма, паэтычная натура Янкі патрабавала, незаўважна для самага героя, бясстрашных спатканняў з бураю, таму ён і пакінуў утульную і надзейную сядзібу Завальні, а сам накіраваўся ў вандроўку пазнання свету і свайго месца ў ім. У той час, калі Янкаўтаймоўвае буру падарожжам, пошукам новых уражанняў і творчых набывкаў, Завальня застаецца асёлым жыхаром, ён любіць паўтараць: «Маё жытло – гэта порт на беразе мора; мушу кожную буру такім чынам ратаваць ад няшчасця падарожных» [1, 176]. Бура набліжаецца ўсё бліжэй да жытла Завальні, клапатлівы гаспадар раіць падарожным з апавядання «Чараўнік ад прыроды і кот Варгін» заўтра рана не выбірацца ў дарогу, сёння не спяшацца класіся спаць, а яшчэ расказаць гісторыі. Такая парада падабаецца пану Марагоўскаму, які напярэдадні папрасіўся на начлег да Завальні, бо «ў такую

завіруху шляхеці дом – адзіны прытулак. І гэтыя таксама (зірнуўшы на падарожных) схаваліся ад буры і, пэўна, баюць пану казкі» [1, 125]. Казкі і міфы для падарожных, для шляхціца Завальні, пана Марагоўскага і арганістага Андрэя – выратаванне ад буры, а для Янкі сама бура – аснова творчасці.

Такім чынам, вобраз *буры* ў творах Яна Баршчэўскага мае прамое і сімвалічнае значэнне. *Бура* – праява прыродных з’яў, рэзкая змена добрага надвор’я, праліўны дождж, вецер, як гэта адбылося падчас рабінавае ночы. *Бура* – алегрычны вобраз грамадскіх зрухаў тыпу рэвалюцыі або перавароту. Буру можа сімвалізаваць душэўны стан, напрыклад, Пакутнага Духа (ён бачыў злачынствы, здзекі мацнейшых гэтага свету над слабымі, ён не змог стрымаць гэтае відовішча і пачаў пераўтварацца). *Буру* перажывае і сам аўтар. Паслухаўшы вялікую колькасць фантастычных гісторый, ён духоўна ўзрушыўся і накіраваўся ў далёкае падарожжа, вынікам якога стануць новыя ўражанні і новыя паэтычныя творы. Буру ў творах Яна Баршчэўскага на некаторы час супыняе дарога, Плачка-радзіма (зборнік «Шляхціц Завальня...»), а выклікае таямнічы драўляны Дзядок (аповесць «Драўляны Дзядок і кабета Інсекта») і Музыка (паэма «Жыццё Сіраты»). У зборніку «Шляхціц Завальня...» пра прычыны нараджэння Буры ў завуалёванай форме гаворыць Сын Буры. Гэта ў агульным сэнсе сацыяльны супярэчнасці. Аўтар дае зразумець, што сярод іх – непавага да міфалагічнай даўніны, народных таямніц, якую праявіў пан Хапацкі. Аднак і імкненне да творчага росту, якое перажывае Янка, таму ён і накіроўваецца ў доўгую вандроўку знаёмства і пазнання свету.

«Вечар–смуток–пакуты–дарога–бура–песня» – гэта адзіны комплекс мастацкага свету Яна Баршчэўскага, які сведчыць аб узмацненні рамантычнага пачатку ў творчасці пісьменніка.

ЛІТАРАТУРА

1. Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі / уклад., прадмова і каментарыі М. Хаўстовіча. – Мінск, 1998.

Ганна Мятліцкая

НАТУРФІЛОСОФСКАЯ СТЫХІЯ ПАВЕТРА Ў ПАЭЗІІ ЯЎГЕНІЯ ЯНІШЧЫЦ

Стыхія Паве́тра ў філасофіі суадносіцца з душой, комплексам чалавечых эмоцый і пачуццяў, які вызначае ўспрыняцце навакольнага свету, яго прадметаў і з’яў. У адным з твораў Я. Янішчыц і піша, што «душа падобна высям» [6, 27].

У міфалогіі Неба – абсалютнае ўвасабленне верху, разумеецца як мужчынскі пачатак, супрацьпастаўлены Зямлі як увасабленню жаночага пачатку. Дарэчы, лірычная гераіня так і гаворыць каханаму: «Я поле. Вы – нябёсы» [7, 95]. Слова *неба* ў індаеўрапейскіх мовах першапачаткова мела значэнне «каменны купал», яно таксама суадносіцца са значэннямі «цёмната, воблака», «высокі» [2, 136]. Вецер – найбольш дынамічнае ўвасабленне Паве́тра, галоўны пасрэднік паміж Небам і Зямлёй. А. Разанаў абыгрывае значэнне слова *вечер* у беларускай, рускай, польскай, палабскай,

ніжнелужыцкай, славенскай, славацкай і чэшскай мовах. На яго думку, «беларускі вецер сланяецца па свеце, пераціраючы пацяруху і цярэбячы вецце дрэў», а «рускі ветер нясе ўсім *привет*» [3, 177]. Даследчык М. Макоўскі лічыць, што семантыка слова *вечер* можа суадносіцца з назвамі драпежных птушак (арол, сокал, грыф), са значэннямі «гара, узвышша» і «цёмны, сляпы» [2, 50–51].

Ізраільскі міфалаг Арызэль Галан у працы «Міф і сімвал», прысвечанай рэканструяванню неалітычнай сістэмы багоў, прыйшоў да высновы аб наяўнасці ў Еўропе і Пярэдняй Азіі Вялікай Багіні Неба і Вялікага Бога Апраметнай, якія паміж сабою былі ў шлюбных стасунках. Багіня Неба – Маці-Прародзіца і ў той жа час злая, жорсткая, крыважэрная. Рэшткі такога яе ўспрымання засталіся ў вобразе індыйскай Калі-Дургі або грэчаскай Медузы Гаргоны. Каб уласціць багіню, ёй прыносілі ахвяры, даволі часта – дзяцей, ішлі на самагубства, разрывалі на часткі жывёл і найбольш паважаных людзей... Але багіня, відаць, не была мэтанакіравана злою, а проста не адрознівала дабро і ліха, як, напрыклад, жывёлы або «сляпыя» стыхіі прыроды [паводле: 4, 235–236]. Пазней Вялікія Багі Неба і Зямлі аддзяліліся, сталі асобнымі міфалагічнымі персанажамі. Вобраз Вялікай Багіні Неба, магчыма, стаў вытокам амбівалентнасці стыхіі Павебра, якая можа рэалізавацца ў міфалагемах як з пазітыўным, так і з негатыўным значэннямі.

Неба – прыволле, сімвал вечнасці, недасяжнасці, мудрасці і таемнасці сусвету. У творчасці Я. Янішчыц «*даль светлая сіняя*» [10, 49], неба – адкрытае, на ім «*зоркі днеюць у вышыні*» [11, 5] або «*высокае хмарнае неба*» [11, 36], «*набалелая вышынь*» [8, 34]. Паэтэсу захапляюць вышыня [8, 35], далячынь, лёгкая смуга, сінія ключы неба [8, 10]. Найбольш арыгінальны вобраз «*келіха роднага неба*», што сімвалізуе сувязь з радзімай людзей, у якіх «*да чужога не звыкліся вочы*» [9, 98]. Яна прызнаецца, што яе «*душа падобна высям*» [6, 27].

Звычайна неба перадае настрой, пераменлівы душэўны стан лірычнай гераіні:

То з выраем

Кружляю ў паднябессі,

То, нібы ліст, злятаю на траву [6, 54].

Анамарфоз – пераход стыхіі Вады ў стыхію Павебра: «*Халоднае, дажджом размыта неба*» [9, 128]. Вобраз сімвалізуе адзіноту, адчай. Неба, якое адплывае [10, 19], сведчыць пра недасяжнасць, нязбытнасць дзявочых мар, разлуку з каханым. Радзей бывае стан душэўнага спакою, калі «*ні воблачка. Ні вецярка*», а разам з гэтым «*ні жалю. Ні нуды*» [9, 182].

Неба адлюстроўваюць вочы. Вобраз «*неба вачэй*» [7, 157] у вершы «Гэта любоў!» перадае глыбіню, чысціню, прыгажосць пачуццяў. «*Дрыготкія ў вачах адбіткі неба*» [8, 86], адбіткі душы, унутранага стану каханага чалавека, які тонка адчувае жанчына. І смерць таксама ўспрымаецца лірычнай гераіняй праз вочы і неба. У вершы «Памяці Міколы Сурначова» гаворыцца пра смерць маладога паэта на вайне, калі «*гасне неба ў вачах*» [10, 34]. Вочы ж самога неба – «ясныя», імі яно глядзіцца ў раку [6, 30].

Наогул, вочы – не проста дэталі, а мастацкі вобраз у творчасці Я. Янішчыц, галоўны вобраз у цыкле вершаў «Прызнанне вачамі» [7, 91 – 97]. Вочы – «*святла біятокі*» [7, 91], якімі не падманеш [7, 96], іх «*законы могуць быць пачуты толькі*

ёю, жанчынай, якая кахае» [1, 43]. Праз вочы адбываецца паяднанне, і не толькі з каханым, але і з усім Сусветам:

...Пагавары са мной, Зямля, вачамі.

І ты, Сусвет, вачамі гавары [7, 97].

«Прырода неба ў цэлым – гэта невычарпальная іерафанія [уяўленне аб свяшчэнным. – Г.М.]» [5, 52]. Таму ўсё, што здараецца ў атмасферы, з’яўляецца часткай іерафаніі. Туман – увасабленне непразрыстасці паветра. Звычайна, туман – фон падзей, душэўных роздумаў лірычнай гераіні: «*Ні вяселіцца, ні хмеліцца, – // Як туман над полем сцэлецца*» [9, 47]. Лірычная гераіня разумее абарончую ролю туману: «*Ты крылом мяне накрый // Тумановым*» [11, 118], – звяртаецца яна да каханага. А таксама туман – алегорыя жыцця, незразумелага і невядомага, неакрэсленай будучыні:

Яшчэ душы маёй раздольна,

Нібы дарозе палявой.

Туманы белыя павольна

Над галавой плывуць маёй...

Ах, што там,

Што там за туманам –

Дарога? Бездарож? Спакой?.. [6, 12].

Прыцягваюць увагу паэтэсы і вобразы аблок:

Схоплена вечна імгненнае ішчасце:

Дзіўнае воблака ў небе плыве [7, 92].

Аблокі – гэта не толькі прыгажосць, дасканаласць, здольная здзівіць і зачараваць, але і імкненне пабачыць свет [6, 13], адасобленасць і «несплывучасць» [11, 98]. Вобраз аблачынкі асацыятыўна суадносіцца з вобразам «вясёлай дзяўчынкі» [11, 92], у якім лёгка згадваецца сама паэтэса, яе светлае юнацтва і дзяцінства:

Не воблака, а проста аблачынка

Загадкава плыве над галавой...

Як добра ёй журыцца беспрычынна!

Да твару ёй і лета, і зіма...

Ўсміхнуся я:

яшчэ бяжыць дзяўчынка

Па кладцы той, якой даўно няма [11, 99].

Вобраз ветру сустракаецца вельмі часта ў творах класікаў беларускай літаратуры найперш таму, што ён дазваляе найбольш дакладна перадаваць пачуцці, выкліканыя прыродай, бо вецер – яе душа, яе дыханне. Прычым гэты складаны вобраз выступае ў кожнага творцы ў розных абліччах, адрозных не толькі знешне, але і ўнутрана (формай і семантыкай).

Вобраз ветру ў творчасці Яўгеніі Янішчыц суправаджаецца эпітэтамі «мяккі» [7, 161], «лёгкі» [10, 49], «несціханы» [7, 159], «блакітны і зялёны» [7, 92], «крыжавы» (маецца на ўвазе, звязаны з вайной) [7, 146]. Ёсць адмоўнае ўспрыняцце ветру, пустога і непатрэбнага, халоднага. Напрыклад, у вершы «Без ветру!» паэтэса гаворыць сваёй матулі:

...Пад сіверам калею, пад вятрамі,

Але жыву без ветру – як і ты [7, 192].

Але часцей вецер станоўчы, здольны развеець журбу [10, 48]. Асабліва дарагі паэтэсе вецер радзімы:

Радзімы вецер!

Ён з усіх вятроў

Мне як натхненне,

Як шчаслівы подых [6, 10].

Стыхія Паве́тра ў творчасці Я. Янішчыц рэалізуецца найперш праз вобразы неба, вышыні, ветру. Усе атмасферныя з’явы не проста з’яўляюцца фонам падзей, а найперш дапамагаюць перадаваць пачуцці і думкі, адлюстроўваюць змены душэўнага стану і настрою лірычнай гераіні. З гэтым таксама звязаны анамарфоз стыхій Паве́тра і Вады. Амбівалентная стыхія Паве́тра ў цэлым успрымаецца паэтэсай станоўча, таму што напайняе святлом жыццё («*Хоць лютые люта люты – // Неба ясніцца вакол*» [10, 9]).

Яўгенія Янішчыц разумеє спалучанасць чалавечай душы, яе лепшых якасцей менавіта з стыхіяй паве́тра. Пры гэтым вочы выступаюць як пасрэднік паміж унутраным і знешнім светам. Адсюль вынікаюць захапленне прыгажосцю, веліччу, чысцінёй, адчуванне мудрасці бязмежнага загадкавага Паве́тра.

ЛІТАРАТУРА

1. *Калядка, С.* «Любоў мая, ты песня і маркота...»: Лірыка Яўгеніі Янішчыц / С. Калядка // Роднае слова. 1998. № 4.
2. *Маковский, М. М.* Удивительный мир слов и значений: Иллюзии и парадоксы в лексике и семантике / М. М. Маковский. – М., 1989.
3. *Разанаў, А.* Рэчаіснасць / А. Разанаў. – Менск, 1998.
4. *Шамякіна, Т. І.* Міфалогія Беларусі (нарысы) / Т. І. Шамякіна. – Мінск, 2000.
5. *Элиаде, М.* Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения / М. Элиаде / пер. с англ. – М., 1999.
6. *Янішчыц, Я.* Дзень вечаровы: Лірыка / Я. Янішчыц. – Мінск, 1974.
7. *Янішчыц, Я.* Каліна зімы: Кн. лірыкі / Я. Янішчыц. – Мінск, 1987.
8. *Янішчыц, Я.* На беразе пляча: Лірыка / Я. Янішчыц. – Мінск, 1980.
9. *Янішчыц, Я.* Пара любові і жалю: Кн. лірыкі / Я. Янішчыц. – Мінск, 1983.
10. *Янішчыц, Я.* Снежныя грамніцы / Я. Янішчыц. – Мінск, 1970.
11. *Янішчыц, Я.* Ясельда: Лірыка / Я. Янішчыц. – Мінск, 1978.

Маргарыта Прохар

МАСТАЦКАЕ ПЕРААСЭНСАВАННЕ ХРЫСЦІЯНСКАЙ І ФАЛЬКЛОРНАЙ ВОБРАЗНАСЦІ Ў ТВОРАХ ПРА ЧАРНОБЫЛЬ: І. ШАМЯКІН, В. КАЗЬКО, В. КАРАМАЗАЎ, УЛ. ЯВАРЫЎСКІ

Зварот да міфалогіі і фальклору ў «вясковай» прозе абумоўлены самімі рэаліямі і героямі з народа, які будаваў сваю жыццёвую прастору на аснове пэўных вераванняў, пашырае кола вобразна-выяўленчых сродкаў для пісьменніка.

«Першабытныя формулы», г. зн. «архетыпы», пастаянна сустракаюцца ў творах класікаў, і, больш таго, існуе агульная тэндэнцыя да вяртання гэтых формул», – сцвярджае даследчык Н. Фрай [4, 16]. Трэба адзначыць, што

міфакрытыкі шмат зрабілі для даследавання «генезісу і тыпалагічных аспектаў» [3, 78] літаратуры, аднак адметным і маладаследаваным застаўся міфалагічны беларуска-ўкраінскі складнік твораў пра Чарнобыль. Як вядома, для пісьменнікаў міфалогія і фальклор з'яўляюцца невычэрпнай крыніцай спазнання духоўнага жыцця народа, «адным з важнейшых сродкаў узбагачэння асабістай мастацкай творчасці элементамі народнай культуры, жанрава-стылявымі формамі» [1, 14].

Эсхаталагічнасць чарнобыльскай сітуацыі прымусіла аўтараў пераглядзець звыклія міфалагічныя і фальклорна-хрысціянскія вобразы і іх устойлівыя дадатныя сэнсы.

Адметна перададзена ператварэнне міфалагічных і фальклорна-хрысціянскіх вобразаў у аповесці В. Карамазава «Краем Белага шляху», якая стала трагедычным працягам яго рамана «Пушча». Падзеі ў творы разгортваюцца ў час святкавання хрысціянскіх Пакравоў. Аднак гэта не фон і не дэкарацыя, а своеасаблівае напамінанне аб духоўнасці ў кантрасце разбуральнага часу і эпохі, адлюстраванне крызісу быцця. Кантрасным да святых Пакравоў з'яўляецца апісанне асаджэння радыцыйнага бруду на Магілёўшчыну: *«У першыя дні мая восемдзесят шостага года, (...) ноччу, пад раніцу, пачуліся выбухі, нібы над галоўкамі рваліся снарады ці ракеты. Пайшоў дождж, у вокны забарабаниў град, лёд з неба насыпаўся буйны, як боб. А раніцай прыгрэла сонейка, і па вёсцы заблішчэлісіня, з зялёнымі ды ружовымі беражскамі лужыны. Дзеці высыпалі на вуліцы голенькія, лезлі ў каляровыя лужыны і рагаталі, шчаслівыя. І толькі пазней вёска дачулася, што за шчасце разлілося ў яе пад вокнамі. Ліло з хмар, якія плылі з Чарнобыля на Маскву»* [2, 382].

Хрысціянскія Пакровы – невыпадковы мастацкі сімвал у творы. Выкарыстоўваючы хрысціянскую і фальклорную сімвалічнасць, В. Карамазаў пастаў мастацку пераасэнсоўвае сімвалічныя вобразы Аброка і Белага шляху. У яго кнізе міфалагічнае ўспрыняцце спрадвечных вобразаў спалучаецца з наданнем ім містычнага каларыту прадвеснікаў бяды, эсхаталагічнага кірунку. І таму галоўны герой Валетаў настойліва шукае выйсця, хоць міфічнага, містычнага, падобнага да веры на збавенне, бо без веры і надзеі працяг жыцця немагчымы. Такім выйсцем для яго з'яўляецца Крыж-Аброк. Гэты мастацкі вобраз – адзін з вызначальных у творы. Аброк процістаіць эсхаталагічнаму пачатку, *«вартуе вёску ад усіх, хто ў вёсцы, не распускае па свеце, са свету вяртае. Людзі яму прысягаюць у вернасці. Гэтак спрадвек. Людзі забыліся на Аброк. Яны яму здрадзілі. І растрэліся вёскі»* [2, 71] Мастацкі вобраз Крыжа-Аброка – сімвал надзеі на продкаў, уратавання ад Чарнобыля. Ён увасабляе традыцыйнае разуменне добра, спрадвечнага і роднага, таму В. Карамазаў нездарма вяртае да яго сваіх герояў.

Забыццё на Аброчны крыж – пачатак разбурэння ў грамадстве, руйнавання прыроды, панавання смерці. Аброкам пазначаны наступствы Чарнобыля духоўнага і Чарнобыля матэрыяльнага, зямнога. Яркі сімвалізм аповесці працягвае і вобраз «Белага шляху» – гэта своеасаблівая далейшая распрацоўка і пашырэнне пісьменнікам вобраза «Аброчнага крыжа». Белы шлях – сімвал нябеснага, а з паняццем неба ў хрысціянскай традыцыі асацыіруецца чалавечая душа, духоўнасць народа ў цэлым. *«Валетаву здалася, што Белы шлях – гэта крыж, і не ляжаў ён, а стаяў над зямлёю»* [2, 126].

Паэтыка Віктара Казько мае падкрэслена міфалагічны, фальклорны характар, што надае яго «чарнобыльскім» творам абвостраную трагедыйнасць і, як і ў В. Карамазава, служыць сродкам выражэння эсхаталагічных матываў. Аповесць «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел» вызначаецца семантычнай інверсіяй добра вядомых носьбітаў станоўчых сэнсаў і асацыяцый. Так, напрыклад, сонца, зямля, буслы трансфармуюцца з нацыянальна светлых вобразаў-сімвалаў фальклорнай паэтыкі ў адзначаныя чарнобыльскай мутацыяй эсхаталагічныя знакі бяды. І гэты семантычны пераварот найбольш яскрава перадае трагедыйнасць паслячарнобыльскага існавання.

Міфалагічныя і фальклорна-хрысціянскія вобразы у рамане І. Шамякіна «Злая зорка» набываюць глабальны характар праз суаднясенне з родам, сям'ёй. Письменнік закранае балючую тэму выратавання дзяцей, нашага будучага пакалення, беларускага генафонду, ад вынікаў чарнобыльскай катастрофы. Дзіця і анёл – дзве чыстыя, бязгрэшныя душы, і таму найбольш страшна, калі яны бязвінна пакутуюць. І. Шамякін трапна скарыстоўвае такое параўнанне для абвостранага ўспрыняцця трагедыі – цяпер ужо праз свядомасць дзяцей: *«Пасярод стаялі дзве шахтныя стойкі – падпіралі столь, - абвешаныя, як і калідоры, адзеннем, пераважна дзіцячым. Але не гэта ўразіла наведвальнікаў. Паміж стойкамі на вузлах сядзела мадонна з дзіцём на руках, паўтарагадовым хлопчыкам – анёлам, толькі што без крылаў. З бакоў да мамы туліліся яшчэ трыя малых, дзве дзяўчынкі і хлопчык»* [5, 145].

Многія вобразы, як і выяўленчыя сродкі іх стварэння, набываюць у І. Шамякіна іншыя акцэнтны, нібы муціруюць, падобна ўсёй паслячарнобыльскай рэальнасці. Так, напрыклад, вобразу сонца надаецца трагедыйна семантыка: *«Сорамна яму было, што пакідае людзей, таму чырванее... Але не ласкава-сарамлівым, як некалі, здалося яно, а злавесным, што вялікі пажар. А яшчэ чамусьці здалося, што сонца адарвалася ад неба, а зямля не прымае яго, і яно павісла. І гэтак будзе вісець. І не здолеўшы, страціўшы сілу»* [5, 188]; *«сідзілася сонца. Завалаквалася нейкай імжой і ад гэтага рабілася жоўтым»* [5, 185].

У рамане ўкраінскага пісьменніка Ул. Яварыўскага «Марыя з палыном у канцы стагоддзя» найбольш акцэнтавана ў сваёй трагічнай сутнасці пададзены ключавы вобраз «Марыі з палыном», праз які перадаюцца душэўныя перажыванні роду, сям'і. Марыя Міровіч нядаўна пахавала мужа, а праз колькі дзён Чарнобыль забраў у яе і двух сыноў. У вобразе гэтай жанчыны сканцэнтравана ідэя нязгаснага і неперадаемага болю – за зямлю, дзяцей, род. Яна – нібы адроджаны аўтарам біблейскі вобраз святой Марыі-пакутніцы, нібы знак-сімвал болю і пакут. Вобраз Марыі паўстае ў вачах яе дзяцей і ўнукаў як талісман роду і сваёй зямлі Яна п-свойму ўспрымае трагедыю на станцыі. Яе клопат – не за сябе. Яе клопат – за род: сваіх дзяцей і ўнукаў. Нездарма ў апісанне адчайнага роздуму Марыі, пошукаў выйсця аўтар уключае біблейскі вобраз свечкі: *«Марыя сідзіць за сталом перад запаленаю свечкаю, тварам да адчыненых дзвярэй. У падоле спадніцы, між каленямі, дрэмле крацяня, з якім ужо звывалася і якога не брыдзіцца, пагладжвае яго рукою, невідуча ўтаропіўшыся вачыма ў агеньчык свечкі»* [6, 151].

У вызначаных творах адчувальна пераасэнсаванне фальклорных і хрысціянскіх міфалагем, новае вобразнае напаўненне. Гэтае пераасэнсаванне

дапамагае пісьменнікам па-новаму, найбольш востра паказаць паслячарнобыльскую рэчаіснасць, наступствы бяды, разбурэнне трывалага народнага быту і духоўнага ўкладу. Новае вобразнае напаўненне біблейскіх цытат (пра Зорку Палын, трубны глас трэцяга анёла, інш.), узбуджэнне асацыятыўнага поля Маці Божая – Марыя, семантычныя акцэнты Пакравоў, Аброчнага крыжа, Белага Шляху, вобразаў свечкі, царквы, храма, д’ябла, апраметнай, змена фальклорных канатацый, традыцыйна ўласцівых зямлі, сонцу, небу, поўні, прыродным стыхіям (агню, ветру, вадзе, дажджу, туману, інш.), абумоўлены, на наш погляд, тэматыкай і праблематыкай твораў беларускіх і ўкраінскага пісьменнікаў. Яны вельмі выразна засведчылі тыпалагічную агульнасць іх стылявых пошукаў, тэндэнцыю да выкарыстання ўмоўных форм выразнасці, спалучэння гістарычнага з быццёва-міфалагічным.

ЛІТАРАТУРА

1. Джанумов, С. Традиции песенного и афористического фольклора в творчестве А. С. Пушкина / С. Джанумов. – М., 1998.
2. Карамзаў, В. Аброчны крыж / В. Карамзаў. – Мінск, 1994.
3. Козлов, А. Структурализм и мифологическое литературоведение США: проблемы взаимосвязи и интерпретации / А. Козлов // Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки: литературно-критические статьи. – М., 1981.
4. Фрай, Н. Анатомия критики / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: литературно-критические статьи. – М., 1987.
5. Шамякін, І. Злая зорка / І. Шамякін // І. Шамякін: збор твораў у 8 т. Т. 6. – Мінск, 2005.
6. Яварыўскі, Ул. Марыя з палыном у канцы стагоддзя Ул. Яварыўскі. – Мінск, 1991.

Алеся Шамякіна

ПРЫРОДА ЯК СВЕДКА МІНУЎШЧЫНЫ ВАЧАМІ ЛАБАНОВІЧА (НА МАТЭРЫЯЛЕ ТРЫЛОГІІ Я. КОЛАСА «НА РОСТАНЯХ»)

Трылогія Я. Коласа «На ростанях» – твор з незвычайна вялікім ахопам жыццёвых з’яў [4, 220]. Сцвярджаючы гэта, крытыка звычайна мела на ўвазе перш за ўсё паказ прадстаўнікоў усіх сацыяльных колаў тагачаснага (пачатак XX стагоддзя) беларускага грамадства і сацыяльна-гістарычныя змены ў ім. Пад гэтай шырынёй ахопу мелася на ўвазе таксама і прырода, але ёй адводзілася амаль службовая роля. Між тым прырода ў трылогіі паўстае не з меншай паўнатай, раскрываючы сваю прыгажосць, «салодкую паэзію» (Л. М. Талстой) у самых разнастайных паўсядзённых праявах. «Ачалавечаны» ўсе поры года – вясна, лета, восень, зіма (і ўсе не адзін раз) і гадзіны сутак, амаль усе геаграфічныя часткі Беларусі (перш за ўсё Палессе, Случчына, Наднямонне), асноўныя прыродныя аб’екты – лес, поле, рака ў розных іх станах, самыя разнастайныя ландшафты, «акультураны» гарадскі пейзаж – усё знаходзіць сваё месца на старонках трылогіі, адыгрываючы ролю зусім не службовую, а часта вызначальную ў агульнай канцэпцыі твора.

Адным з галоўных аспектаў у трылогіі з’яўляецца культура памяці, авалоданне героем культурнымі набыткамі нацыі. Ужо з першых старонак рамана намячаецца імкненне Лабановіча «бліжэй стаць да народа», сур’ёзна ўрасці ў

глебу самабытнай народнай культуры, з якой ён быў звязаны самымі кроўнымі, роднаснымі сувязямі, перш за ўсё сваім сялянскім паходжаннем і маленствам, якое правёў на ўлонні прыроды.

Цікавасць Лабановіча да вусна-паэтычнай народнай творчасці была ў многім цікавасцю да язычніцкай культурнай спадчыны, так моцна звязанай з навакольнай прыродай. Але прырода захоўвае і помнікі гісторыі. У апошні час у мастацтвазнаўстве і літаратуразнаўстве ўсталёўваецца, на наш погляд, плённая традыцыя разглядаць час, адноўлены ў літаратуры і архітэктуры, паралельна і тыпалагічна, а таксама абавязкова ў сувязі з навакольным асяроддзем, з чаго выводзяцца важныя стылявыя заканамернасці [2, 3]. Напрыклад, храмы Старажытнай Русі (у Чарнігаве, Уладзіміры, Кіеве) шмат могуць растлумачыць у тым пачуцці прыроды, якое паказана так самабытна ў «Слове аб палку Ігаравым». І ў гэтым трылогіі знаходзіць месца «абгістарычаны» час – час з апазнавальнымі знакамі падзей, вельмі арганічна ўключанымі ў аповед. Адзін з такіх помнікаў народнай памяці – Яшукова гара, паданне пра якую расказвае дзядзька Раман Лабановічу падчас ад'езду таго з Цельшына. Курган – гэта як бы «мадэль далягляду». Акадэмік Б. А. Рыбакоў піша: «Авалоданне прасторай адбілася ў ідэі далягляду, выяўленнем якога стаў курган. Курган – гэта мадэль бачнага свету, акрэсленага колам далягляду» [5, 233–234]. Вядома, дадзенае меркаванне мелася на ўвазе Я. Коласам, і ўсё ж паказальна, што курган з'явіўся менавіта ў пачатку другой кнігі, у якой Лабановіч выходзіць на шырокія прасторы грамадскай дзейнасці.

Некалі і на беразе Нёмана, у раёне Мікуціч, быў курган, «*магіла забітых на вайне са шведамі салдатаў*» [1, 612]. У высокім рачным беразе знаходзілі чалавечыя чарапы і косці. Са шведамі звязана таксама і гісторыя грэблі, на асушэнне якой Лабановічу так і не ўдалося падняць сялян: «*Колісь тут быў мост. Мост гэты быў знішчаны ў часе Шведскага Палення. Жыве яшчэ ў памяці людзей вайна са шведамі. Нават імя сваё мае ў вуснах народа – Шведскае Паленне. Вось і спалілі тады шведы мост. Вялікія бойкі адбываліся тут <...> Такая легенда звязвалася з грэбляю і з даўнейшым мастом, што быў на месцы яе*» [1, 252–253].

«Дзіўнае ўражанне аказваў» на Лабановіча і манастыр XVI ст. недалёка ад Пінска, «будзячы ў памяці падзеі гістарычнага мінулага, змаганне двух веравызнанняў, з якіх ніводнае не зрабіла людзей шчаслівымі» [1, 360]. Вельмі суровы і пануры на выгляд манастыр здаваўся непадкупным вартавым аджыўшых рэлігійных традыцый мінулых стагоддзяў. У каменнях манастыра быццам матэрыялізавалася шматвяковая гісторыя краю, вось чаму гэты сімвал гістарычных драм на фоне прастораў Пінскага Палесся і рабіў такое моцнае ўражанне: «*Яго парталы наважна разгортваюцца на фоне ружова-яснага неба, і нельга не заглядзецца на яго*» [1, 360]. І не выпадкова гмах манастыра не толькі будзіў памяць пра мінулае, але і дзіўным чынам нітаваўся з думкамі пра будучае, дзе ён стане сведкам «новага змагання за новы парадак жыцця, дзе на першым плане будуць рэальныя інтарэсы людзей» [1, 360].

Мінулае і іншымі спосабамі ўключана ў агульную сюжэтную структуру твора. Так, даволі часта прыгадваюцца героямі гады вучобы, сябры па семінарыі, прыводзяцца расказаныя рознымі персанажамі, у тым ліку і самім Лабановічам,

выпадкі з жыцця. Турсевіч апавядае Лабановічу пра кантралёра на чыгунцы і пра лісу, забітую ў капліцы, а Лабановіч у гарачым выказванні пра нацыянальную годнасць беларусаў для пацвярджэння сваіх слоў прыводзіць расказ пра знаёмага настаўніка, які не прызнаў пры гасцях сваю маці-сялянку. Ён расказвае землякам розныя цікавыя эпізоды з жыцця сельшчынскіх сялян, Ядвісі і Габрыньцы, паданне пра стварэнне Богам Палесса, у астрозе – прыпавесць-казку і г. д. Старожка Мар’я расказвае гісторыю Ядвісінай маці, а семінарскі сябра Алешка – пра свайго продка-драгуна. Шмат апавяданняў-былічак, прычым абавязкова звязаных з прыродай, прыводзіцца ў главах, у якіх гаворыцца пра зняволенне Лабановіча ў астрозе. Да мінулага адносяцца песні, якія даюцца ў тэксце, нават прыказкі і афарызмы, а таксама часта ўзгадваемыя героямі цытаты з кніг розных аўтараў (Біблія, Пушкін, Гоголь, Крылоў, Ніцшэ, Тургенеў, Дастаеўскі, Талстой, Ібсен і інш.), аўтарскае апавяданне пра сельшчынскіх дзядоў і г. д. Зрэшты, аўтар не ў сілах утрымацца ад прамога умяшання ў тэкст, што ўносіць яшчэ адзін цікавы момант у часавыя адносіны твора: *«Колісь, яшчэ ў дні юнацтва, мяне зачароўвалі прасторы зямлі з іх шматлікімі гаманкімі дарогамі, шырокімі і вузкімі, роўнымі і крывымі, наабапал якіх сям-там вынікалі купчастыя ліпы, стромкія таполі або старыя кучаравыя хвоі. Мяне вабілі неакрэсленыя далечы, маўклівыя і мудрыя ў сваёй задумлёнасці... Нічога цікавейшага на свеце не было тады для мяне, як прыўзняць заслону сіначы і зазірнуць за яе рубяжы. Там, думалася, я знайду ўсе адказы на пытанні, пазнаю таямніцы жыцця... З таго часу шмат прайшло гадоў. Многа дарог перамералі мае ногі... Новыя прасторныя дарогі расчыніліся перад нашымі народамі. І не гасне нястомнае жаданне зірнуць за заслону заўтрашніх дзён»* [1, 541–542].

Уся трылогія, асабліва трэцяя яе частка, накіравана ў будучае. Тут Я. Колас паўстае паслядоўнікам цудоўных традыцый рускай класічнай літаратуры, і як у М. Гоголя «птушка-тройка», як у А. Блока «стэпавая кабыліца», так і ў беларускага класіка сімвалам імкнення ў будучае з’явіўся вобраз дарогі.

Жыццё ў трылогіі паўстае як вечны, няспынны рух наперад. У руху не толькі героі, але і прырода. Калі ў першай кнізе лясы падкрэслена глухія і маўклівыя, то, як быццам па кантрасту, наступныя пейзажы больш светлыя, больш вясёлыя. У трэцяй кнізе пашыраюцца не толькі рамкі месца дзеяння, прасторы зямлі становяцца ўсё больш адкрытымі і неабсяжнымі, ландшафты асветлены сонцам і як быццам празрыстыя, а апісанні прыродных працэсаў заўсёды дынамічныя: пейзажы часта змяняюцца, і сама прырода паўстае часцей за ўсё ў бурных сваіх праявах (бура зімой, навальніца летам) або ў пераходных станах, калі адна пара года змяняе другую. Пейзажныя замалёўкі непасрэдна звязаны са стварэннем пэўнай гістарычнай атмасферы, з прадчуваннем будучых грамадскіх змен. Бываюць перыяды, калі мы яўна чуем рух часу, яго крутыя павароты. Але бываюць гады, калі час як бы маўчыць. Аднак і гэта маўчанне часу, гэту музыку паўзы, музыку пераходнага перыяду Я. Коласу ўдалося ўлавіць.

ЛІТАРАТУРА

1. Колас, Якуб. Збор твораў у 14 тамах / Якуб Колас. Т. 9. – Мінск, 1975.
2. Лихачев, Д. С. Поэзия садов / Д. С. Лихачев. – Л., 1982.
3. Лихачев, Д. С. Земля родная / Д. С. Лихачев. – Л., 1983.

4. Навуменка, І. Я. Якуб Колас. Духоўны воблік героя / І. Я. Навуменка. – Мінск, 1981.
5. Рыбаков, Б. Язычество древних славян / Б. Рыбаков. – М., 1981.

Вольга Палукошка

РЭЦЭПЦЫЯ ФАЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРАЎ У БЕЛАРУСКАЙ РУСКАМОЎНАЙ РАМАНІСТЫЦЫ ДРУГОЙ ПАЛОВЫ XX СТАГОДДЗЯ

Праблема мастацкай рэцэпцыі заўсёды была адной з асноўных у літаратуразнаўстве. Розныя яе аспекты (пераклад, літаратурныя ўплывы і сувязі, наследаванні, крытычныя інтэрпрэтацыі і водгукі) даследаваліся даўно, але сам тэрмін толькі ў другой палове XX ст. увайшоў у актыўны навуковы ўжытак. Тэарэтыкі рэцэптыўнай эстэтыкі (нямецкія вучоныя Ханс Роберт Яус і Вольфганг Ізер), абапіраючыся на філасофію герменеўтыкі, разглядалі літаратуру як дыялог паміж творам і чытачом-інтэрпрэтатарам, а гісторыю літаратуры – як гісторыю чытацкага ўспрымання. Уводзячы ў кола даследавання такія катэгорыі, як «чытач» і «грамадства», прадстаўнікі рэцэптыўнай эстэтыкі (Х. Лінк, У. Бут, С. Чэтмэн і інш.) вывучалі мастацтва ў яго залежнасці ад гістарычнага і культурнага кантэксту. А са з'яўленнем тэорыі інтэртэкстуальнасці дыяпазон механізмаў «упісвання» культурных з'яў у мастацкі тэкст значна пашырыўся: ад традыцыйных «уплываў» да постмадэрнісцкай «цытатнай свядомасці». У ракурсе ўсіх гэтых ідэй ужо сам аўтар паўстае не толькі і не столькі як стваральнік-дэміург (той, хто ўздзейнічае), а як чытач-успрымальнік. Аднак гэтае «ўспрыманне» не азначае абсалютнага капіравання, абсалютнай тоеснасці з першакрыніцай, а выступае як складаны працэс спасціжэння, аналізу і ацэнкі.

Мастацкая рэцэпцыя, такім чынам, – гэта «запазычванне пісьменнікам ідэй, матываў, вобразаў, сюжэтаў з твораў іншых пісьменнікаў ці літаратур з іх далейшым творчым асэнсаваннем (трансфармацыяй)» [5, 592]. Гэта заўсёды творчы акт той асобы, якая яе адчувае, крэатыўнае пераасэнсаванне пэўнага зместу, адначасовае яго ўзнаўленне і «перастварэнне». Фальклор у дадзеным сэнсе заўсёды быў тым універсальным эксперыментальным матэрыялам, які дапамагаў не толькі знайсці новыя тэмы, ідэі, вобразы, сродкі мастацкай выразнасці, але і пашырыць усталяваную жанравую парадыгму. У XX стагоддзі інавацыйная функцыя фальклору (фальклор як крыніца наватарства) зноў актуалізавалася. «Пасалонь» А. Рэмізава (1906), «Голем» Г. Майрынка (1915), зборнік «Кантэ хонда» Ф. Г. Лоркі (1921), «Тры ракі» У. Ванчуры (1936), «Тысяча крылатых жораваў» Я. Кавабата (1951), творы лацінаамерыканскіх «магічных рэалістаў» (А. Карпенцэра, М. Астурыаса, Г. Маркеса), афра-амерыканскай пісьменніцы Т. Маррысон, В. Распуціна, А. Кіма – гэта толькі нязначная частка твораў, якія ў той ці іншай форме звярнуліся да народнай культуры. Не сталі выключэннем і беларускія пісьменнікі (В. Казько, А. Казлоў, А. Глобус і інш.). Даволі цікавыя прыклады творчага пераасэнсавання фальклорных твораў можна назіраць і ў беларускай рускамоўнай раманістыцы другой паловы XX стагоддзя.

У раманах рускамоўных аўтараў фальклор выступае ў розных функцыянальных іпастасях: 1) *ілюстрацыйнай ці дэкаратыўнай* (у форме прамой цытаты, апісання пэўных звычаяў і абрадаў); 2) у якасці *фальклорных запазычанняў* (паэтычны фалькларызм – фальклор як крыніца вобразнасці і своеасаблівай паэтыкі); 3) як *сродак жанравай мадыфікацыі*.

Фальклорны матэрыял беларускія рускамоўныя пісьменнікі даволі часта ўводзяць у апавядальную канву з мэтай стварэння пэўнага антуражу. У першую чаргу гэта тычыцца гістарычных раманаў, сярод якіх неабходна згадаць раманы Э. Скобелева «Мирослав, князь Дреговичский: Дума о минувшем» (1979), І. Мялы «Принада» (1982) і «Овсяный бунт» (1986). Так, у рамане Э. Скобелева можна сустрэць і апісанні некаторых народных свят, і імёны язычніцкіх багоў, разнастайныя былічкі і чуткі: *«Был слух, прилетело чудо-юдо о семи хвостех и семи головах и пожирало ненасытно малых детей; был еще (слух), что пал с неба Перунов огонь и дотла сжёг кыявку, селище; метили бози в Киев, вертеп беззакония, да пожалели, отсрочив погибель; тамо и сямо вещало зверьё человечими голосами, предрекая кровопролития и мор»* [9, 138]. Большасць з падобных тэкстаў-«цытат» з’яўляецца толькі містыфікацыяй, як, між іншым, і сам твор, стылізаваны пад старажытны рукапіс, стваральнікам якога выступае пераследуемы летапісец-язычнік. Прыведзеныя аўтарам фальклорныя творы, ці іх імітацыя, прызначаны не проста перадаць каларыт эпохі, а праз падрабязны паказ светапоглядных уяўленняў язычнікаў выявіць таксама складанасць і драматычнасць падзей канца X стагоддзя.

На другім узроўні рэалізацыі фальклорнай рэцэпцыі ў рускамоўнай літаратуры назіраецца, у першую чаргу, творчае пераасэнсаванне фальклорнага стылю, а разам з тым і вобразнасці. Тут ужо можна гаварыць пра пэўныя матыўныя, вобразныя, функцыянальныя запазычанні [10], стылізацыю ці парадзіраванне фальклорных твораў у літаратуры.

Так, напрыклад, І. Мяла ў рамане «Принада», арыентуючыся на фальклорныя традыцыі і, найперш, на традыцыі народнай смехавай культуры, паралельна з прамой цытацыяй і фальклорнай стылізацыяй уводзіць у твор і адпаведных персанажаў (каханая Несцеркі – вядзьмарка Аўдоцця), звяртаецца да своеасаблівага хронасінтэзу, сумяшчэння эпічнага часу з фальклорным. Так атрымоўваецца, што Аўдоцця жыве ўжо не адно стагоддзе і некалі даўно яна была каханкай самага Уладзіміра Манамаха, які, *«чтобы увидеться с нею, за один день успевал доскакать на коне из Чернигова до Киева»* [7, 271].

Функцыямі казачнага дарыльшчыка надзяляе аднаго са сваіх персанажаў у рамане «Забереги» (1978 г. – першая публікацыя, 1981 г. – асобнае выданне) А. Савелічаў. *«Не жулик, но и не праведник, не злодей, но и не святоша, не дурак, но и не умник, не вещун, но и не кощун...»* [8, 400], – гэты дзівакаваты *«старичок-муховичок»* дапамагае Айно з прадуктамі, купляе форму ў Максіміліяна Міхайлавіча і аддае яе назад, збірае грошы на новы танк для арміі. Напрыканцы ж твора яго, *«последнего из Торговатых»* [8, 406], як ворага народа арыштоўваюць – і ён знікае назаўсёды. Знікаюць назаўжды, аднак ужо на полі бою, ізбішынцы Кузьма Ражын, Спірыдон Спірын і муж вясковай настаўніцы Альбіны Адамаўны,

рэпрэсiраваны да вайны за прыпеўку пра раённае кіраўніцтва. У нечым яны нагадваюць былінных герояў ці казачных асілкаў.

Такія асацыяцыі выклікае не столькі колькасць персанажаў, колькі адпаведны стыль аповеду. Часам ён набывае пэўную метафарычнасць і ўмоўнасць, набліжаючыся пры гэтым да народных былін і гераічных балад, дзе, па сцвярджэнні Л. Салавей, «падзеі ... (смерць на полі бою, рэкі крыві, ручаі слёз) падаюцца ў роздумным, эпічна спакойным ключы, але яны заўсёды прапускаюцца праз бачанне і адчуванне пакінутай мірнай сям'і, блізкіх людзей» [1, 126]. Ваенная рэчаіснасць у рамане, сапраўды, перадаецца пераважна праз успрыманне жанчыны. Як і ў баладзе, у рамане амаль адсутнічаюць падрабязныя апісанні ваенных рэалій. Увага канцэнтруецца не на гераічных учынках ваяроў, а на трагізме падзей, які падкрэсліваецца асобнымі дэталямі (напрыклад, ваенны хірург, «*кровищей заляпанный*» [8, 153], здаецца Домне мясніком). У асобных моманты раман набывае алегарычнае гучанне і прымае форму казачнага аповеду шляхам алюзій, прыёмаў персаніфікацыі і адухаўлення (тэлефон, з якім «*не потолкуешь по-людски*» і якога «*люто боялись*» [8, 56]; пёс Балабон і маці-ваўчыца, якія, хоць і не размаўляюць, але думаюць і адчуваюць, як людзі) ці нават прыпавесці. У дадзеным выпадку традыцыйныя для «вясковай прозы» («Развітанне з Мацёрай» В. Распуціна, «Вавёрка» А. Кіма, «Паляванне на Апошняга Жураўля» А. Жука, «Неруш» і «Хроніка дзетдомаўскага сада» В. Казько) прыёмы антрапамарфізму і адухаўлення, як трапна заўважыў беларускі літаратуразнаўца П. Васючэнка, дазваляюць «праз падключэнне «звярынай» мудрасці, з элементамі інтуіцыі, інстынкту, даследаваць цьмяныя праявы светабудовы, дайсці да патаемных вытокаў існавання чалавека ў прасторы-часе» [3, 744].

Рысы народнага эпасу прысутнічаюць і ў гістарычных раманах Э. Скобелева і С. Зайцава, дзе фальклор выступае не толькі як аснова своеасаблівай вобразнасці і паэтыкі, але і як сродак жанравай мадыфікацыі. Напрыклад, аўтарскае вызначэнне ўжо згаданага рамана Э. Скобелева «Мирослав, князь Дреговичский: Дума о минувшем» можа суадносіцца адначасова з двума рознымі жанрамі і рознымі традыцыямі – літаратурнай і фальклорнай. З аднаго боку, жанравая намінацыя думы атаясамліваецца з літаратурнымі ўспамінамі, а з другога – адсылае да эпічнай традыцыі ўкраінскага фальклору і тым самым прапаноўвае чарговы ключ для інтэрпрэтацыі рамана.

У рамане-быліне «Побежда – оглянись» (1986) С. Зайцава паэтыкастваральная і мадыфікацыйная функцыі фальклору цесна звязаныя паміж сабою – адна з'яўляецца фактарам і перадумовай другой. Да таго ж, фальклор у рамане яшчэ і крыніца інфармацыі. Апісваючы ў сваім творы прамінулае (далетапісныя часы), пісьменнік звычайна вымушаны абавірацца на асобныя навуковыя рэканструкцыі археалагічных знаходак і, у большай ступені, на ненавуковыя крыніцы: мову і вусную народную творчасць. Дзеянне рамана С. Зайцава «Побежда – оглянись» адбываецца на беларускіх землях IV ст. н. э. Звестак пра далетапіснае мінулае ўсходніх славян захавалася вельмі мала. Напрыклад, аўтары навукова-папулярнай кнігі «Беларусь далетапісная» І. Масляніцына і М. Багадзяж сярод сваіх асноўных крыніц называюць кнігі Герадота, асобных арабскіх падарожнікаў, «Гетыку» гоцкага гісторыка

VI стагоддзя Іярдана, «Магілёўскую хроніку», «Віцебскі летапіс», «Вялесаву кнігу» (сапраўднасць якой яшчэ аспрэчваецца некаторымі навукоўцамі), а таксама народны эпас: германскую «Сагу аб Тыдрыку Бернскім» і рускія быліны [6]. На Беларусі вядомы толькі адзіны запіс твора гэтага жанру («Пра Ілліу Мурамца, вызваліцеля Себежа»), зроблены на беларуска-рускім памежжы. Аднак асобныя быліны змяшчаюць звесткі пра беларускія землі і беларускіх князёў. Праўда, аўтарская мадыфікацыя рамана, відаць, можа тлумачыцца не столькі жаданнем «ліквідаваць прабелы» беларускай народнай эпічнай традыцыі, нават не спасылкай на асноўныя крыніцы інфармацыі (тым больш, што ў беларускім эпасе пераважаюць не вершаваныя, а празайчныя творы. Подзвігі ж некаторых былінных герояў, пэўныя гістарычныя звесткі складаюць змест іншых жанраў: багатырскіх казак, гістарычных і тапанімічных легенд). Падобнае жанравызначэнне, як ужо адзначалася вышэй, з'яўляецца пэўным тлумачэннем і абгрунтаваннем своеасаблівай паэтыкі твора, дзе рэальнымі падаюцца не толькі палітычныя інтрыгі і бітвы з іншымі плямёнамі, але і бітвы з пачварамі і магічнымі ператварэнні. Так, пісьменнік даволі падрабязна спыняецца як на апісанні бітвы Таця з пачварным Агнявержцам, так і на апісанні знешняга выгляду апошняга: *«Трижды звал Огневержца Тать, трижды голос его хороводил с эхом, трижды рушился болотный покой. И лишь на третий клич появилось чудище. Содрогнулся Тать, увидев его, но не отступил.*

Чёрно-зелено было туловище Огнянина. Между острыми шипами его застряли клочки водорослей и комья трясиного ила. Из пасти между длинными зубами прорывался розоватый пар. Чёрные когти стучали на ходу друг о друга. И от тяжёлой поступи ощутимо вздрагивала земля, вода рябилась в омуты, качались кочки» [4, 182]. Разам з тым маштабы тагачасных ваенных падзей С. Зайцаў перадае праз алегарычнае апісанне крумкача і ваўка, адвечных сімвалаў вайны, смерці і іншасвету ў еўрапейскай народнай традыцыі: *«Про Ворона сказали, что он разучился летать и оглушел. В нём осталось умение лишь для того, чтобы медленно проковылять по земле от трупа к трупу. Волчьи загрибки бугрились складками сала, животы оплыли жиром. И до отупения доводила хищников сытая леность. Разляжется такой на пыльной дороге и дремлет. А человека услышав, только в сторону отползёт. Не найдёт сил, чтобы ногами подпереть тяжёлое брюхо. Вот кому раздолье!»* [4, 173] Такое блізкае суседства рэальнага з казачным і містычным з'яўляецца характэрным для народнага эпасу. Генеалагічнай рысай быліны фалькларысты называюць паралельна з гістарычнай рэальнасцю «наяўнасць густога пласта фантастыкі, міфалагічных рэмінісцэнцый, слядоў магіі і анімізму» [2, 24], што так ці інакш адлюстравана і ў рамане «Побеждая – оглянись».

Прааналізаваўшы, такім чынам, шэраг твораў, мы можам сказаць, што беларускія рускамоўныя пісьменнікі актыўна звяртаюцца да вуснай народнай творчасці. Часта гэтая рэцэпцыя носіць рэпрадуктыўны характар, што асабліва актуальна для гістарычнай раманістыкі. Паралельна творча пераасэнсаваны фальклор выступае крыніцай мастацкіх вобразаў, сюжэтных калізій, паэтыкі твораў, што, у сваю чаргу, стварае спрыяльную глебу для новых жанравых утварэнняў.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі фальклор: энцыклапед.: у 2 т. Т. 1: Акапэла – Куцця / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2005.
2. Восточнославянский фольклор: Слов. науч. и нар. терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 1993.
3. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. Т. 4. Кн. 1. 1966–1985 / навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – 2-е выд. – Мінск, 2004.
4. Зайцев, С. Побежда – оглянись: Роман-былина / С. Зайцев. – Минск, 1986.
5. Літаратурознавчы словнік-довіднік / под ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів. – Київ, 1997.
6. Масляніцына, І. А. Беларусь далетапісная: гістарычныя нарысы / І. А. Масляніцына, М. Багадзяж. – Мінск, 2010.
7. Мяло, И. Принада: Роман / И. Мяло. – Минск, 1982.
8. Савеличев, А. Забереги: Роман / А. Савеличев. – Минск, 1981.
9. Скобелев, Э. Мирослав, князь Дреговичский: Дума о минувшем / Э. Скобелев. – Минск, 1979.
10. Трыкова, О. Ю. Сказка, быличка, страшилка в отечественной прозе последней трети XX века: учебное пособие / О. Ю. Трыкова. – Ярославль, 2000.

Юлия Сединина-Барковская

ОБРАЗЫ КЕНТАВРОВ И ИХ ФУНКЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. ГРОМЫКО, Г. Л. ОЛДИ, А. ВАЛЕНТИНОВА)

Использование различных пластов древней мифологии, и в первую очередь мифологии античной, при разработке собственной знаковой системы, как нами неоднократно отмечалось ранее, давно стало отличительной чертой современной фантастической литературы. Особенно продуктивным в данном отношении является введение авторами в систему персонажей представителей мифических существ, с которыми все мы хорошо знакомы с детства, причем наибольший интерес, пожалуй, представляют существа, имеющие как тератоморфный, так и миксантропический облик: Минотавр, Химера, гарпии, кентавры, сатиры и т. п. В первую очередь подобные персонажи востребованы жанром т. н. «чистой фэнтези» с такими характерными для него атрибутами, как средневековый антураж и безраздельное господство магии. Избранная авторами концепция дает возможность в полной мере представить вниманию читателя весь спектр удивительных существ, созданных народной и авторской фантазией. К указанному жанру можно отнести так называемый «белорусский цикл» нашей соотечественницы и, более того, выпускницы нашего университета Ольги Громыко, молодого, но уже признанного как критикой, так и читателями автора, в высшей мере удачно, на наш взгляд, сочетающего в своих произведениях глубокую идейную наполненность, мастерски выстроенный сюжет и замечательное чувство юмора. В данном жанре не так давно попробовали свои силы признанные мастера современной фантастики, обладатели титула «Лучший писатель-фантаст Европы-2006», харьковские авторы Д. Громов и О. Ладыженский (псевдоним – Г. Л. Олди), цикл которых мы условно назвали «реттийским» – по вымышленному

государству, в котором разворачивается действие. Как О. Громыко, так и Г. Л. Олди обогащают систему миропостроения, традиционную для классических произведений жанра фэнтези, элементами различных мифологических систем.

Одним из наиболее выразительных и предоставляющих обширное поле для различного рода аллюзий и толкований является такой известный практически любому человеку мифологический персонаж, как кентавр. О. Громыко использует этот образ в рассказе «Один к двум» цикла «Белорские хроники», а Д. Громов и О. Ладыженский – в романе «Шмагия». Следует отметить, что Олди и ранее разрабатывали его в «постэсхатологической» дилогии «Нам здесь жить», написанной в соавторстве с А. Валентиновым и описывающей события ближайшего будущего. Герои романа поставлены в условия измененной реальности – в силу некоторых обстоятельств привычная большинству из нас реалистическая картина мира сменилась в Городе (данным названием авторы определяют место действия романа) картиной мифологической, утраченной человечеством незапамятное количество веков назад, причем в этническую структуру Города были включены и такие яркие представители античной мифологии, как кентавры. Нам показалось интересным сравнить трансформацию образа в произведениях разных авторов и сопоставить особенности, обусловленные жанровыми различиями, в творчестве коллектива соавторов.

Обязательного рассмотрения требует вопрос номенклатуры персонажей. Наименование данных миксантропических существ в древнегреческой мифологии – кентавры (κένταυροι). Традиционная этимология названия трактуется как «охотники на быков» (от κέντεῖν и ταῦρος) или «всадники, погонщики (лошадей)» (от κέντορες (ἵπλων)) [9, 313]. В рассказе О. Громыко традиционная номинация «кентавры» используется наряду с приведенным автором самоназванием – «табунники», наглядно иллюстрирующим систему взаимоотношений между кентаврами, причем писатель с отличающим ее произведения чувством юмора предлагает собственное объяснение как происхождения термина, так и нелюбви к нему со стороны миксантропических существ: *«Трий поморщился. Он терпеть не мог этого дурацкого слова, которым люди называли его расу – видите ли, чтобы с обычными лошадьми не путать. Все бы ничего, но словечко было созвучно одному из табунниковых ругательств (видимо, именно его услышал от местных жителей первый ступивший на Шаккару человек)»* [6, 62].

В романе Г. Л. Олди «Шмагия» в качестве канонизированного названия используется форма «китоврас», закрепившаяся в древнерусских книжных легендах и как имя нарицательное фигурирующая в рукописных текстах с XIV в. [10, 287]. Авторы указывают, что данное название используют граждане Реттии, а не «косноязычные варвары, именующие честных китоврасов "центаврами"» [16, 248]. Следует отметить, что элементы древнегреческого языка вообще фигурируют в данном цикле как принадлежность мертвых языков дочеловеческого мифологического субстрата, например гарпий. Данное высказывание мы встречаем в главе «Мемуары китовраса Григория Иннолиура ...». Хотя повествование ведется от третьего лица, авторы успешно имитируют незатейливую, но в то же время живую и эмоционально окрашенную речь простоватого, доброго и чрезвычайно преданного кентавра Грини.

В диалогии Г. Л. Олди и А. Валентинова сохраняется традиционная номинация кентавров, однако наряду с ней бытуют и разговорные формы – «кенты» (крайне удачное и органичное, на наш взгляд, сокращение, приобретающее особое изящество в форме женского рода – кентесса), а также «колесатые» – но это форма дружеского обращения, используемая только для «своих». В то же время в романе встречается славянизированная номинация «китоврас», но уже как уничижительно-оскорбительная, акцентирующая внимание на чудовищной ипостаси кентавров, вступающей в противоречие с нормативностью официальной религии. Недаром на митинги, требующие изгнания кентавров из Города и сопровождающиеся, в лучших традициях подобных действий во все времена истории цивилизации, сожжением чучела кентавра, добропорядочные граждане вооружаются огромными иконами: *«Кажется, Святой Власий. Странное дело: в памятках, издающихся здешней епархией, епископ Севастийский определен к надзору за скотом. За крупным рогатым. Но в городе все считают, что именно он защищает от кентавров. Есть даже сборник молитв Власию «супротив буйства кентаврийского»; по-моему, его уже забросили в Интернет...»* [14, 225]. Впрочем, следует отметить, что сами принципы жизни в Городе, особеннов их бытовом, обыденном плане, зачастую гораздо ближе к древним магическим ритуалам, чем к истинно духовным религиозным представлениям, что вызывает протест наиболее передовой части духовенства. Подобная тотальная рациональность в значительной мере превосходит архаический бытовой прагматизм (достаточно вспомнить хотя бы комплекты одноразовых иконок, с помощью которых можно устранить незначительные бытовые и технические проблемы, или кухонные плиты с обязательными конфорками-«алтарками»). В свою очередь античные мифологические образы и персоналии вполне органично группируются исключительно вокруг «положительных» героев романа, носителей, хотя и далеко не всегда однозначных, именно духовного начала. На остальных персонажах атмосфера этой уникальной эстетики практически не распространяется.

Происхождение кентавров также имеет ряд отличий. Древние кентавры ведут свой род от оскорбителя богов Иксиона и облака, которому Зевс придал облик Геры (Пиндар «Пифийские оды» II, 33 – 89). В рассказе О. Громыко и романе Г. Л. Олди «Шмагия» кентавры представляют собой племена древнего и, возможно, даже дочеловеческого происхождения, локализованные на окраинах государства. Указанная версия вполне согласуется с мнением виднейшего исследователя древнегреческой мифологии Р. Грейвса, полагающего, что в образе кентавров нашли воплощение примитивные племена горцев доэллинического субстрата, населявшие Северную Грецию [5, 274]. В то же время профессор Виргинского университета Д. Г. Уайт в своей работе «Мифы о человекособаке» полагает, что подобные миксантропические существа в мифах и легендах населяют «задворки» обитаемого мира, которые в современной цивилизации принято называть «странами третьего мира». Их облик и дикость нравов призваны подчеркнуть более низкую ступень культурного развития, а недостаточная цивилизованность служит оправданием их завоевания и подчинения более «цивилизованными» этносами [17, 4 – 5].

Происхождение кентов так и остается загадкой: *«До сих пор умники яйцеголовые в затылках стетоскопами чешут: откуда взялись кенты, да еще сразу после Большой Игрушечной?! Город знают, как всю жизнь здесь прожили, говорят без акцента, старожилы по имени-отчеству и вообще... Собирались исследовать, за сдачу анализов чуть ли не денежные премии сулили – потом обломались. Пришлось теоретическими версиями пробавляться: визуальный сдвиг восприятия, мутация рокеров, а также лиц цыганской национальности, адаптация «группы риска» в связи с катастрофой, метаболизм крышей поехал...»* [14, 50].

В древнегреческой мифологии кентавры представляют собой миксантропические существа, совмещающие черты человека и коня. Их традиционный визуальный образ сохраняется только в рассказе О. Громыко. В романе Г. Л. Олди «Шмагия» китоврас Гриня получает особенность, отличающую его как от традиционных мифических кентавров, так и от своих соплеменников, – рога. Хотя данная черта Грини воспринимается большинством окружающих как неестественная и уродливая, она, полагаем, имеет под собой мифологическое обоснование. В древнегреческой мифологии миксантропическими свойствами обладают также силены, воплощавшие стихийные силы природы и часто фигурировавшие в произведениях искусства ионийского происхождения. Силены изображались с лошадиным хвостом и копытами. Как божества плодородия, они входили в свиту Диониса наряду с сатирами, своим видом напоминая козлов [12, 18]. Частое отождествление сатиров и силенов могло привести к появлению у последних такой черты внешности, как рога (например, в римской мраморной копии статуи Силена с младенцем Дионисом, выполненной с греческого оригинала скульптора Лисиппа (вторая половина IV в. до н. э.), хранящейся в Лувре).

Миксантропический облик кентов несколько отличается от классической модели (вместо лошадиной половины присутствует мотоцикл), однако характер, на первый взгляд, полностью соответствует мифологическому. В античной мифологии кентавры наделены животной страстью к вину и женщинам и постоянно враждуют со своими соседями – лапифами, используя в качестве оружия камни и вырванные с корнями деревья (Гомер «Одиссея» XXI, 295 – 304; Овидий «Метаморфозы» XXII, 210 – 535; Аполлодор «Мифологическая библиотека» II, V, 4; Эпитома I, 21). У Гомера кентавры вообще называются θῆρες – «животные» («Илиада» I, 268; II, 743). В романе кентавры также отличаются буйным нравом и невожатностью: *«...там, где собираются кенты в количестве, большем, чем двое (пожалуй, и одного-то много!), порядка быть не может по определению. Так уж эти двухколесные оболтусы устроены. То гонки затеют, да такие, что светофоры вслед мигают от обалдения, а дорожники из ГАИ валидол спиртом запивают; то старушек по вечерам пугают; то между собой передерутся, а драка у кентов – дело долгое и совершенно невыносимое, даже если со стороны смотреть»* [14, 45]. Однако в данном случае подобное поведение представляется нам любопытной смесью нонконформизма (сюда же можно отнести джинсовые попоны и татуировки) и воплощения суровой природной мощи. Вот только природа уже давно не дикая, а «преображенная

человеческим разумом» – отсюда, на наш взгляд, и трансформация облика кентавров. Интересной деталью романа является способность кентавров выполнять функцию связующего звена между Городом и Вывороткой – миром живых и мертвых (в той или иной степени), что также согласуется с древней, хтонической, сущностью этого мифологического образа. И своим обликом, и неприятием общепринятых норм поведения, и загадочными способностями кентавры просто не могут не вызывать у обывателя острого приступа ксенофобии. В этом причина волны слухов о непотребствах кентов, сплетен – в общем-то, новых мифов, забавным образом переплетающихся с мифами классическими: то кенты разнесли винный магазин (поединок Геракла с кентаврами, привлеченными запахом вина, которым тот угощался), то всем табуном изнасиловали до смерти случайную прохожую (попытка похитить невесту и других женщин на свадьбе лапифа Перифоя). Мифологические буйства закончились для кентавров весьма печально – они были частично перебиты Тесеем и Гераклом, частично изгнаны из родных мест. Не этого ли результата добиваются на митингах «законопослушные» граждане Города и те, кто стоит за их спинами?

В качестве воплощения стихийных сил природы кентавры в древнегреческой мифологии также являются носителями стихийной сексуальности, причем достаточно агрессивного характера. Яркими красками рисует попытку кентавров похитить невесту и других женщин на свадьбе лапифа Перифоя Овидий:

*...твое, о кентавр из свирепых свирепейший, Эврит,
Сердце вино разожгло и краса молодой новобрачной,
В нем опьянения власть сладострастьем удвоена плотским!
Сразу нарушился пир, столы опрокинуты. Силой
Вот уже буйный схватил молодую за волосы Эврит,
Гипподамию влачит, другие – которых желали
Или могли захватить; казалось, то – город плененный.
Криками женскими дом оглашаем.*

(«Метаморфозы» XII, 219-226. Перевод С. Шервинского) [13, 260].

Довольно скептически настроенная, О. Громыко ставит указанный аспект характеристики кентавров под сомнение и от имени кентавра Трия, обиженного на замечание спасенной им племянницы короля Лессы: «...сейчас же весна. – Людка смутилась и покраснела. – А они такие... такие... в общем, порядочной девушке вроде меня с ними лучше не встречаться!» предполагает, что подобную глупость «только ... девушки придумать и могли, которым ихняя порядочность в одном месте жмет!» [6, 62].

Добрейший китоврас Гриня в романе Г. Л. Олди «Шмагия» вообще скорее выступает в качестве жертвы, а не сексуального агрессора, в постоянных поисках заработка устроившись вышибалой в заведение «Бабильонская Блудница»: «Доступные Сестры вскоре положили глаз на рогатого. Усталость и наплыв клиентов не были им помехой. В свободное время то одна, то другая зачастили к Грине. Поначалу он смущался и робел, однако всякий раз уступал пылкому натиску. Дальше вошел во вкус. Исхудал, спал с лица; шерсть перестала лосниться, свалявшись колтуном. «Долго не выдержу, – вздохнул бедняга. – Эти и

мертвого поднимут, и живого уложат...» На следующее утро он потихоньку накидал копытами из города» [16, 252].

В пределах собственного племени любовная страсть и вовсе становится первопричиной всех бед и злоключений как для Трия, так и для Грини. Следует отметить, что в изображении женских особей кентавров в этих произведениях авторы удивительно единодушны и акцентируют внимание читателей в первую очередь на животной стороне поведения героинь, отмечавшейся уже в произведениях античных авторов, в частности в «Георгиках» Вергилия:

... неистовей всех ярятся кобылы.

*Пыл тот сама в них Венера влила, когда челюстями
Тех понтийских квадриг было сжевано Главково тело.
Властно их гонит любовь за Гаргар и за Асканий
Гулкий; избегают они вскачь на гору, переплывают
Реки, едва лишь огонь разогреет их жадные недра, –
Больше весной, ибо жар о весне возвращается в кости.
(III, 266-272. Перевод С. Шервинского) [2, 111].*

Животная чувственность сочетается у названных героинь с изрядной долей чисто человеческого эгоизма и коварства. Эти качества толкают Кнарру в рассказе О. Громыко на оговор практически соблазненного ею Трия. Еще более жестокой и циничной предстает перед нами чалая красавица из романа Г. Л. Олди, первая любовь незадачливого Грини, «втюрившегося» в избранницу «по самые кончики рогов» [16, 250]. Иллюзия взаимной любви заставляет юного кентавра потерять голову от счастья, и тем страшнее становится удар жестокого прозрения: «Низвержение с небес в бездны преисподней – страшная штука. Он к любимой – всем сердцем, всей душой. А она... Ее, оказывается, интересовала отнюдь не его душа... Живая игрушка, милый уродец, с которым можно крутнуть хвостом налево, а потом отогнать, как муху-надоеду. Вот и вся любовь» [16, 250 – 251].

Община китоврасов в «Шмагии» носит название «*табор*» и действительно напоминает свободой нравов и вольностью жизненного уклада традиционно изображаемых в русской литературе цыган. В свою очередь Чалая выступает в функции клишированного образа роковой красавицы-цыганки. В изображение поселения кентавров О. Громыко привносит также черты иерархического устройства табуна лошадей (недаром даже самоназвание кентавров в ее рассказе – «*табунники*», а персонажи именуются «*жеребцами*» и «*кобылицами*»). В связи с этим особенно интересным нам кажется использование древней символики лошадиной масти. Традиция наделения лошадей определенными чертами и свойствами в соответствии с их мастью была заложена еще в античности и находит свое отражение, в частности, в поэме Вергилия «Георгики». Вероломную кокетку Кнарру О. Громыко окрашивает в белую масть: «... *кобылица была прекрасна, как горная вершина под зимним солнцем: такая же белоснежная, манящая, холодная и недоступная*» [6, 54]. Искренний, добрый и верный Трий получает от писателя гнедую масть. Однако данная окраска выполняет не просто эстетическую функцию. Еще Вергилий отмечал:

Всех благородней

Серая масть иль гнедая; никто не отдаст предпочтенья

Белой иль сивой.

(III, 81-83.Перевод С. Шервинского) [2, 106].

Еще более развернутое отражение данной европейской традиции мы находим в труде великого маршалка литовского, К. М. Дорогостайского «Гиппика» (XVII в.), первом в Речи Посполитой пособии по коневодству, где автор заимствует у Гиппократ и Галена учение об основных жидкостях организма, объясняя таким образом наличие различных мастей и соответствующих им особенностей лошадей. В соответствии с трактатом, белая масть обладает большой внешней привлекательностью, однако существенными пороками: «...зусім белы [конь] з чыстай флегматычнай вадкасцю – бывае на дзіва прывабны і ... мае прыгожую масць... Паколькі флегматычная вадкасць халодная, яна не можа быць ні добрай, ні трывалай; ... бо без прыроднай цеплыні не бывае нічога трывалага» [7, 28]. В свою очередь, автор традиционно отдает предпочтение гнедой масти как средоточию положительных качеств: «Гэтая масць ... павінна лічыцца найлепшаю. Бо паколькі крывяная вадкасць найлепшая з усіх, то і коні, падпарадкаваныя гэтай субстанцыіі гэтай масці, бываюць па характары вясёлыя, дужыя, мужныя, цягавітыя і лёгка пераносяць раны і ўсякія празмерныя працы, да таго ж вельмі смелыя і здатныя да навукі, а чаму навучацца, [тое] доўга памятаюць, аднак залішняга пакарання не церпяць» [7, 26]. Именно эти качества демонстрирует читателю по воле сумасшедшего мага отделенный от своей конской половины Трий, но уже именно как качества человеческие, помогающие герою не только спасти от разбойников племянницу короля Лессу и раскрыть заговор коварного канцлера, но и обрести свою истинную любовь.

Разительно отличается от рассмотренных выше «женских» образов Папочка, аристократичная, покоряющая своим шармом кентесса из дилогии Г. Л. Олди и А. Валентинова. Возможно, в данном образе нашли отражение черты Гилономы из «Метаморфоз» Овидия, преданной супруги кентавра Киллара, отважно сражавшейся в Кентавромахии плечом к плечу с любимым и покончившей с собой после его смерти:

Никакая меж полуживотных

Женщина краше ее не жила в надгорных дубравах.

(XXII, 405-406.Перевод С.Шервинского) [13, 265].

Авторы отнюдь не стремятся идеализировать или примитивизировать свою героиню. На фоне подчеркнуто «неформальных» кентов Папочка производит впечатление или «декадентки», или Марлен Дитрих на двух колесах, причем авторы (от лица одного из главных героев дилогии – писателя Олега Залесского) не только акцентируют внимание читателя «на лице ее, длинном лице развратной святой, украдкой спустившейся с полотен Эль Греко нюхнуть марафету» [14, 130], но и детально, в какой-то почти «женской» манере описывают экстравагантный облик кентессы. Однако стоит нависнуть опасности над друзьями, включая человеческих, и утонченная, рафинированная «декадентка» очертя голову бросается на выручку, не щадя собственной жизни.

Также следует отметить, что наиболее яркий представитель племени кентов в дилогии, удивительно притягательный, мудрый какой-то древней, извечной

мудростью Фол имеет своего «реального» мифологического прототипа-предшественника. В древнегреческой мифологии кентавр Фол, сын Селена и нимфы Мелии-«ясеновой», наряду с легендарным Хироном является воплощением мудрости и благожелательности. В то же время в XII песни «Ада» он охарактеризован Данте как кентавр «с душой грозовой» («Божественная комедия». «Ад» XII, 72. Перевод М. Лозинского.). Данная характеристика как нельзя более соответствует рассматриваемому персонажу, отличающемуся поистине мифологическим «кентаврийским» темпераментом. В мифе Фол является другом Геракла и случайно гибнет, оцарапавшись стрелой, смоченной в яде Лернейской гидры (Аполлодор «Мифологическая библиотека» II, 5, 4). Возможно, его судьба отчасти явилась предвозвестником гибели Фола в одной из последних глав романа – но в романе кентавр осознанно делает выбор между жизнью и смертью, загораживая от убийц своего друга Алика, незадачливого, во многом смешного бога новой мифологической реальности. В то же время Фола скорее следует считать собирательным образом, унаследовавшим и черты легендарного Хирона – одного из древнейших кентавров, сына Кроноса и океаниды Филиры, обучившего врачеванию самого Асклепия. Гомер называет Хирона «справедливейший всех из кентавров» («Илиада» XI, 832. Перевод Н. Гнедича). В древнегреческой мифологии именно этот кентавр выступает в роли воспитателя таких великих героев, как Диоскуры, Тесей, Ясон, Ахилл. Он обучил их музыке, врачеванию, гимнастике и прорицанию, а также «добрый внушил ... нрав» (Овидий «Фасты» V, 410. Перевод Ф. Петровского). В дилогии Фол также выступает в качестве не только друга, но и учителя Олега Залесского, объясняя писателю его место в новой реальности, причем именно он устраивает встречу Алика с Минькой – Минотавром, его духовно-материальным детищем и первым подтверждением способностей в качестве демиурга.

Как видим, авторы единодушно отказываются от изображения кентавров только как воплощения дикости, жестокости и необузданности, взамен акцентируя внимание читателя на исконной мудрости персонажей, искренности и глубинной гармонии с природой, тех качествах, которых так не хватает современному, возможно, чрезмерно рациональному человеку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аполлодор. Мифологическая библиотека. – Л., 1972.
2. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. – М., 1979.
3. Гомер. Илиада. – М., 1993.
4. Гомер. Одиссея. – М., 1993.
5. Грейвс, Р. Мифы древней Греции. / Р. Грейвс. – М., 1992.
6. Громыко, О. Белорские хроники. / О. Громыко. – М., 2008.
7. Дарагастайскі, К. М. Гіпіка, альбо Кніга пра коней. / К. М. Дарагастайскі. – Мінск, 2007.
8. Лосев, А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. / А. Ф. Лосев – М., 1957.
9. Любкер, Ф. Реальный словарь классических древностей. в 3-х т. / Ф. Любкер. Том I. – М., 2001.
10. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М., 1990.
11. Мифы народов мира. энцикл. в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М., 1992.
12. Нильссон, М. Греческая народная религия. / М. Нильссон. – СПб., 1998.
13. Овидий. Собрание сочинений. в 2-х т. Том II. – СПб., 1994.

14. Олди, Г. Л. Нам здесь жить. Книга первая. Армагеддон был вчера. / Г. Л. Олди, А. Валентинов. – М., 1999.
15. Олди, Г. Л. Нам здесь жить. Книга вторая. Кровь пьют руками. / Г. Л. Олди, А. Валентинов. – М., 1999.
16. Олди, Г. Л. Шмагия. / Г. Л. Олди. – М., 2004.
17. White, D. G. Myths of the dog-man. / D. G. White. – Chicago, 1991.

Татьяна Усольцева

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ БИБЛЕЙСКОЙ МИФОЛОГЕМЫ В ПРОЗЕ Н. С. ЛЕСКОВА

Н. С. Лесков, неоднозначно относившийся к религии, неоднократно подчеркивал, что вера в Бога нужна русскому человеку в качестве некой основы, базы его нравственных представлений. Писатель зачастую цитировал библейский текст, обращался к ветхозаветным и новозаветным образам и мифологемам. Он вряд ли стремился таким образом подчеркнуть энциклопедизм своих знаний, скорее желал привлечь внимание читателя, продемонстрировать неоднозначность своего восприятия того или иного события, поступка, произошедшего как в реальном окружающем его мире, так и в мире художественном. Очевидно, что Лесков, будучи внуком священника и сыном человека, окончившего Духовную семинарию, прекрасно ориентировался не только в Ветхом и Новом Завете, но и духовной литературе в целом. При этом Лесков постоянно подчеркивал, что православие русского народа скорее эмоциональное, чувственное, нежели рациональное, определенное знанием, логикой и разумом. Истинную веру ему еще только предстоит обрести.

Лесков неоднократно писал о том, что любой человек на Руси, прочитавший Библию до конца, – это не просто странный, а даже скорее сумасшедший человек: *«На Руси все православные знают, что кто библию прочитал и «до Христа дочитался», с того резонных поступков строго спрашивать нельзя; но зато такие люди что юродивые, – они чудесят, а никому не вредны, и их не боятся»* [1, т. VI, 222] («Однодум»); *« – Это, – говорит, вы Библии начитались, а вы Библии-то не читайте. Это англичанам идет: они недоверки и кривотолки. Библия опасна – это мирская книга. Человек с аскетическим основанием должен ее избегать»* [1, т. VIII, 482] («Фигура»); *«И другие тоже пробовали отговаривать тетю, «чтобы не сошла с ума, прочтав библию»; но она была «неимоверная»: она таки прочтала всю библию и, разумеется, как следует, – сошла с ума и начала делать несообразности»* [1, т. IX, 288] («Юдоль»). Люди, стремящиеся жить, соблюдая евангельские заповеди, предстают в произведениях Н. С. Лескова как праведники.

Н. С. Лесков неоднократно обращался к Ветхому Завету, в частности к книге Иова. Ветхий Завет привлекает писателя, вероятно, потому, что в нем описан человек, еще не знавший Бога, только предчувствовавший встречу с ним. Для писателя очевидно, что его современники, живущие уже более 18 веков после крещения Руси, еще так и не встретились с Богом, не увидели свет истины,

исходящий от него, поэтому те вопросы, которые подняты в книге Иова, так значимы, остры и жизненно необходимы.

Впервые Лесков процитирует книгу Иова в очерке «Леди Макбет Мценского уезда». Он упоминает знаменательные *«советы жены библейского Иова: «Прокляни день своего рождения и умри»* [1, т. I, 140]. Это своеобразный призыв отказаться от Бога, безропотно принять смерть, не пытаясь противостоять обстоятельствам. Однако Иов, лишившийся всего, что он имел на земле, пораженный проказой, бросает вызов Создателю и получает от Него ответ: Бог призывает Иова покаяться. Е. Новицкий, анализируя данный эпизод из книги Иова, справедливо отмечает: «Богу нужно не чтобы мы повинились, а чтобы мы приняли исцеление и были спасены» [3]. Ответ Бога Иову свидетельствует и о том, что Он готов отвечать человеку, вступать с ним в диалог ради того, чтобы каждый мог не просто раскаяться в содеянном, но и преобразиться, приблизиться к истинному предназначению, о котором пока людям не дано знать.

В очерке «Леди Макбет Мценского уезда» Катерина Львовна умерла до своей физической смерти (*«...окаменела и с деревянным спокойствием собралась выходить на перекличку», «шла совсем уж неживым человеком»* [1, т. I, 139–140]). Для того чтобы вернуться к жизни, ей необходимо было отречься от своей нечеловеческой страсти, а на это у Измайловой не было ни душевных сил, ни веры, которые требуются для духовного возрождения. Да и истинной любви она не ведала, ей была знакома только животная страсть. Поэтому Катерина Львовна выбирает смерть физическую, но это не смирение, а очередной вызов судьбе: Измайлова бросается в воду, захватив с собой новую возлюбленную Сергея Сонетку, и тонет, набросившись на нее, *«как сильная щука на мягкоперую плотцу»* [1, т. I, 142].

Цитата из книги Иова в данном контексте еще раз подчеркивает, что в массе своей русскому человеку абсолютно неизвестна истина, понятная каждому верующему человеку: «Бог есть любовь». Эта истина, которая, с одной стороны, требует от верующего человека смирения, а с другой – неимоверных усилий для того, чтобы научиться любить и тем самым приблизиться к пониманию замысла Создателя.

Одним из эпиграфов к повести «Зимний день» Лесков также поставит цитату из книги Иова: *«Днем они сретают тьму и в полдень ходят ощупью, как ночью»* [Иов, 5:14]. Второй эпиграф взят писателем из В. Даля: *«У Спаса бьют, у Николы звонят, у Егорья часы говорят»*. Именно сочетание двух эпиграфов способствуют возникновению ряда ассоциаций, порождает новые смыслы произведения, точно отражает настроение самого автора, разочаровавшегося в современной действительности. В умах людей бродят множество идей, кажется, что они чувствуют их, живут ими, а на поверку оказывается, что ни положения христианской философии, ни новые толстовские мысли не стали частью мировоззрения человека. Он продолжает блуждать во тьме, не ведая ответов на самые важные жизненные вопросы.

В повести Н. С. Лескова «Однодум» квартальный Рыжов свои представления о мире и человеке почерпнул из Библии, в частности из книги Исайи. Исайя описывает преображение обычного человека в пророка. К этому сюжету литераторы обращались неоднократно, например, знакомый всем «Пророк» А. С. Пушкина в своей основе имеет именно этот эпизод из Библии.

А. П. Лопухин отмечает: «Что касается духовного облика пророка, то этот облик поражает нас своим величием. Исаия вполне убежден, что его призвал на его высокое служение Сам Господь (гл. 6) и, в силу этого сознания, везде обнаруживает самое преданное послушание воле Божией и безусловное доверие к Сущему. Поэтому он свободен от всяких влияний человеческого страха и интересы людей всегда ставит ниже, чем требования вечной правды Божией» [2].

И хотя Рыжов, *«по его словам, «дышал любовью и дерзновением»* [1, т. VI, 215], а его действия направлены на служение городу и горожанам, в поведении квартального больше ощущается *«дерзновения»*, нежели *«любви»*. Квартальный навел порядок в городе в соответствии с законом *«в поте лица твоего ешь хлеб твой»*, и по тому закону выходило, что всякие лишние *«приставники»* – бремя ненужное, которое надо отставить и приставить к какому бы то ни было другому настоящему делу, – *«потному»* [1, т. VI, 219]. Пророк Исаия же, напротив, народ сравнивает с виноградниками, уход за которыми требует сил, терпения и любви. А вот любовь-то к людям у Рыжова более чем своеобразная – с кулаками. Он пользуется ими всякий раз, как только не внемлют его слову. Рыжов не только мог *«патриархально»* побить свою *«бабу»*, но и своей рукой склонить губернатора, входящего в церковь, *«в полный поклон»* [1, т. VI, 237].

Квартальный Рыжов не просто читает Библию, он пытается осмысливать события, исходя из собственного понимания Писания. Однако его трактовки происходящего более чем прямолинейны, ему не хватает смирения, терпения и любви, он человек, честно исполняющий свой долг, преданный делу, но вера его представляется какой-то схематичной, ходульной, лишенной глубины, жизни и высшего смысла.

В рапсодии «Юдоль» Лесков попытался представить именно живую веру, творящую добро и постигающую любовь, при этом писатель отошел от традиционных православных представлений в трактовке библейского мифа. В произведении Лесков обратится к мифу об Иуде, которого назвал *«несчастливым»* человеком, поведал о том, *«что он любил свою родину, любил отеческий обряд и испытывал страх, что все это может погибнуть при перемене понятий, и он сделал ужасное дело, «предав кровь неповинную»* [1, т. IX, 288, 307]. Иуда предстает не просто предателем, любящим деньги, в которого вселился Сатана (традиционная евангельская трактовка), не тем необходимым звеном, которое должно было появиться для того, чтобы Христос умер и восстал из мертвых, чтобы все узнали о его победе над смертью, а именно человеком, способным любить и принесшим себя в жертву ради любви к людям.

В рапсодии «Юдоль» писатель неоднократно вводит образ Вифлеемской звезды, символизирующей не только свет истинной веры, не только возможность обретения пути, который приведет к этой истинной вере, но то, что она, видимая всем, на самом деле оказывается непостижимо далекой от осязаемого человеком мира. Такой далекой, как истинная вера. Все слышали о ней, все знают о ней, ее принципы так просты, но почему-то люди, веками полагавшие, что они воистину православные, передававшие свою веру от отца к сыну, так и не смогли ее по-настоящему обрести. Или удержать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лесков, Н. С. Собр. соч. в 11 т. / Н. С. Лесков. – М., 1956–1958.
2. Лопухин, А. П. Толковая Библия. Книга пророка Исаии / А. П. Лопухин [Электронный ресурс] // Режим доступа : <http://klikovo.ru/db/msg/702>. – Дата доступа : 14. 12. 2010.
3. Новицкий, Е. Иов / Е. Новицкий [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.sobranie.org/archives/0/18.shtml>. – Дата доступа: 14. 12. 2010.

Диана Ермакова

ОБРАЗЫ МАТЕРИНСТВА В СОВРЕМЕННОЙ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ: РЕТРАНСЛЯЦИЯ АРХАИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И НОВЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ

Одним из оснований анализа женской поэзии – основанием безусловно специфическим – может выступать тема материнства. Мужчина способен создать образ матери, тогда как образ материнства – никогда. Это та точка, которая разделяет и никогда не примирит мужчину и женщину. Основой устойчивости образа материнства является его возникновение еще в архаических представлениях и ретрансляция через культурную или культурно-религиозную идеализацию в новые литературные традиции в неизменном виде.

К. Юнгом был выделен архетип Великой Матери, воплощающий собой единый обобщенный образ материнства. Важно отметить, что речь шла о любви к детям вообще, а не к своим детям. Хоть Юнг утверждал, что архетип Великой Матери берет начало от реального образа матери, Прародительницы жизни, на самом деле он никоим образом не соотносился с реальной матерью и в большей степени был связан с детородной функцией, символизируя зарождение жизни. К образу Великой Матери К. Юнг относил все женские архетипы: прародительницы-воды, юной зари, кормилицы-земли... Нужно сказать, что в славянской фольклорной традиции основой жизни выступала не женщина, а земля: «*На хорошей земле дитя посади, и то вырастет*», «*Земелька – мать наша: и кормит, и поит, и одевает нас*» [8, 253]. Данные пословицы представляют собой наглядный пример отношения к материнству. Согласно архаическим представлениям, детородная функция – это физиология, и ничего более. Способность родить ребенка воспринималась как нечто само собой разумеющееся. Р. М. Ковалева связывает такую концепцию с патриархальным сознанием, имеющим место и в современном обществе, а это значит, что и по сей день такое отношение к женщине существует, и вполне закономерно, что оно транслируется в поэтических текстах:

*Давным-давно я видела документальный фильм
об одном странном человеке из породы
так называемых «деклассированных элементов»..
<...> среди прочего он произнес задумчиво:
Что женщины?
Второстепенные люди жизни... [12, 67].*

Ретрансляция образов материнства современной поэзией происходит, конечно, не непосредственно, а через некоторые этапы, с включением различных влияний. А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Ахмадулина, Р. Казакова – каждая из поэтесс по-своему интерпретировала тему материнства. Современная поэзия учла традицию, созданную ими, и, если говорить об эстетике и стиле, привнесла много нового. Рассмотрим основные векторы, по которым происходит развитие темы.

В координатах «материнство – творчество» существуют две точки зрения. С одной стороны, **материнство противопоставлено творчеству** [17, 62], т. е. рассматривается как то, что мешает творчеству, с другой стороны, **материнство воспринимается как творческое начало**, как то, что способствует написанию стихов, предусматривая сравнение с самыми различными и непредсказуемыми реалиями жизни как в положительном, так и отрицательных ракурсах.

Материнство как противопоставление творчеству предусматривает трудное совмещение поэтессы и матери в одном лице, борьбу двух важнейших ценностей между собой. Душа матери мечется между ребенком и творчеством, осознает свою вину перед ребенком, но вместе с тем не может не творить. В связи с выбором между творчеством и материнством М. Шопова выделяет такую формулу, как «дурная мать», нередко встречающуюся в стихотворениях А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Ахмадулиной. Исследовательница приводит такие строки трех поэтесс:

*Сти, мой тихий, сти, мой мальчик,
Я дурная мать* (А. Ахматова «Колыбельная»).

*Невмочь мне, говорю,
Быть тем, что есть, и возжаком семейства,
вобравшего зверье и детвору* (Б. Ахмадулина, «Я вас люблю, красавицы столетий»).

*Дурная мать! – Моя дурная слава
Растет и расцветаетс каждым днем.*

То на тирушку заведет лукавый,

То первенца забуду за пером (М. Цветаева «Памяти Беранже»; [17]).

В современной поэзии формула «дурная мать» присутствует, однако не имеет столь ярко выраженный характер. Скорее поэтесса пишет о жизни в целом, противопоставляя не только материнство и творчество, но и материнство и жизнь.

Иду по канату.

Для равновесия –

двое детей на руках (Вера Павлова; [17]).

Имеет смысл подробнее остановиться на второй, более распространенной точке зрения: **материнство как творческое начало**. Женщина осознает, что именно она являет собой основу жизни, знает себе цену (чего не наблюдалось в фольклорных текстах). Традицию составляют многочисленные стихотворения Ахматовой и Цветаевой, посвященные их детям. В данном случае мать не просто пишет с любовью о своих детях, о неразрывной связи ребенка с матерью («он поймет // потому что он маленький» [9]), но также использует образы материнства для сопоставления с кем-либо/с чем-либо. Как правило, женщина переносит любовь к ребенку на мужчину, что ярче всего представлено в творчестве Марины

Цветаевой: «...как мальчика, баюкай на груди...» [16, 30] Любовь воспринимается М. Цветаевой как «боль, знакомая, как глазам – ладонь // Как губам – //Имя собственного ребенка» [16, 279]. Понятие любви у М. Цветаевой совместимо с понятием материнства. М. Шагинян назвала это чувство «любовным материнством» [13, 92].

В большей степени данная точка зрения предусматривает проецирование образов материнства на процесс творчества и на все, что есть вокруг. Дети и материнство воспринимаются как высшее счастье, **радость**. И не зря. Ю. С. Степанов видит этимологическую близость у слов **радость, родить, ради** [13, 163].

Так любят только дети (Анна Ахматова; [1]).

Я говорю сейчас словами теми,

что только раз рождаются в душе (Анна Ахматова; [2]).

Образ творчества как рождения распространен и сейчас:

<...>Стенки сосуда рушатся, чувствуя натиск Слова [3].

В современных текстах дети и материнство также весьма часто символизируют радость, позитивные эмоции:

<...>у меня есть чувство,

что я буду рождаться снова и снова [12].

Мы дождемся, дозовемся, мы родимся.

Мы назовемся дваждырожденными [4].

Кроме явно выраженной темы материнства, в современной поэзии часто смыслы и образы даны имплицитно:

<...>взрослые пропадают в капусте

взрослых уносит аист

иногда они сами убегают из дому

взрослых не выбирают [5, 108].

Образы материнства, окрашенные трагизмом, ближе современным поэтессам. В текстах часто встречается образ «вынашивания» в себе чувств, сопоставимых с вынашиванием ребенка. При этом сталкиваются самые противоположные начала: жизнь и война, жизнь и беда, жизнь и смерть. Вынашивание смерти изначально противоречиво, так как вынашивание предусматривает рождение, жизнь:

<...>я, кажется, не потяну

столько смертей носить,

вынашивая одну. [15]

Я родился внутри войны

от объевшихся белены

матери и отца.

ты родился внутри беды

от объевшихся лебеды[4].

Образы материнства в современной женской поэзии отличаются от «ахматовско-цветаевской» традиции физиологичностью:

<...>Жнец. И швец,

И на фаллотиевой, нежной,

Порой физиологичность – патологическая или шокирующая, воплощающая собой чистую негативность. И. Жеребкина писала о том, что «физиологизм» женской литературы 1990-х гг. стал ответом на долгий запрет советских времен [6]. Но поскольку период протестного характера женской литературы подошел к концу, а тема еще не исчерпана, стоит обратиться к поиску более долговременных оснований, способных объяснить происхождение жестоких и откровенных образов, а также само тяготение к ним поэтесс. И здесь архаика кажется более влиятельной, чем «оттепель» первых постсоветских лет.

По словам писательницы М. Арбатовой, тема ввода матери в зону критики в нашей культуре пока табуирована [14]. Мы вынуждены не согласиться. В рамках нашей темы можно ввести такой термин, как **негативное материнство**. И здесь образы материнства оказываются связанными с темой аборт, проституции, тяжелой женской доли, физического увядания женщины и подобными, – теми, которые представляют обратную сторону «здорового и красивого» материнства.

*<...> соберу-ка я трех пацанчиков
один племян, сестренки моей алкоголический сынок
другой – соседская девочка, по случаю мальчиком стала
а третий – муженька мово второе чадо
от евоновой подстилки, рыжей доярки [5, 53].
добежать до базы, выжить – выбыть
выбрать в жены женичину с мастопатией
как у мамы и как у матери мамы
бронированные сиськи, автоматическое письмо [5, 108].
Использованный презерватив
на ветке березы
в лютый мороз.
Генофонд [15].
Вернувшись в Москву,
она сказала:
теперь я знаю,
кто я есть в глазах Запада:
беременная лесбиянка,
которая спит с мужчинами
за деньги» [12, 9 – 10].*

Ярким примером негативного материнства является стихотворение Е. Костылевой, где отражены симптомы «маминой депрессии»:

*страх смерти,
ангедония,
отсутствие полового влечения,
потеря аппетита,
обожествление фигуры психоаналитика [10].*

Это тенденция, но вне ее рамок, тоже есть женская поэзия, которая продолжает линию позитива и идеализации, создавая «радостные» образы материнства. И все же они остаются в ведении традиционалистской поэзии, очень далекой от новейших

течений и совершенно не ориентированной на какой бы то ни было новаторский поиск. Ярким примером здесь выступает поэзия Инны Кабыш. Ее строки

*<...>Я есть мы,
Ибо мать с младенцем
Суть одно... [7] – вводят тему материнства с религиозным мотивом.
Ни власть, ни молодость, ни сила:
И лишь с младенцем у груди
я день и ночь в слезах просила:
«Мгновение, не проходи!..» [7].*

Мотив вечного материнства, связанный с архетипом Великой Матери и Девы в одном лице, встречающихся у Юнга.

Современная женская поэзия преподносит индивидуализированный образ матери и индивидуализированный образ материнства, которые могут встречаться в одном стихотворении. Например, в стихотворении Елены Костылевой «Пустое место» вырисовывается образ матери:

*Пустое место вместо тебя...
–Пустое, будет...
Вот мамин голос
шепчет-увещает,
как на старой пластинке,
под которую засыпала,
шумовой фон.
Мамочка, тщетно...
Мамочка, тщетно
тщетно / тщетно/ [11].*

И здесь же дан образ материнства:

*Нет занятий более тщетных:
Уборка снега, лечение людей, рождение младенцев.
<...>Пыль на стеклах.
Младенец родился – руки мои холодные,
Не потешать.
Доктор, доктор [11].*

К современной женской поэзии применим такой термин, как **реальная мать**, т. к. образ матери и материнства конкретизируется, просматривается личность матери, ее внутренний мир, чего не было в фольклорной традиции. Это явление вполне закономерно: меняется культура, проходят литературные эпохи – меняются традиции, а следовательно, появляются и новые вариации образов материнства. Но вместе с тем архаичное понимание женщины-матери остается. Остается и идущая с древнейших времен **недооцененность** материнства, ведь высший смысл жизни женщины – дать новую жизнь – в свете феминистских теорий понимается как упрощенно-биологическое предназначение женщины, как редукция ее социальных ролей. Свидетельством непреходящей ценности материнства являются голоса современной женской поэзии. Голоса, передающие или подразумевающие все, что уже было сказано, и создающие новую традицию. Выделенное нами негативное материнство ни в коей мере не снижает образа. Это

полноправная часть современной культурной традиции. Образы материнства различны и в то же время устойчивы, и основой длительной инвариантности является сама жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ахматова, А.* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/verses/verses/148.htm>.
2. *Ахматова, А.* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.stihi-rus.ru/1/Ahmatova/17.htm>.
3. *Барскова, П.* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.russianlife.nl/barskova.htm>.
4. *Боярских, Е.* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://sumin.moy.su/publ/27-1-0-54>.
5. *Вишневская, Я., ВОЗДУХ / Я. Вишневская, Г. Лоран // Журнал поэзии.* – 2006. – № 4.
6. *Жеребкина, И.* Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует / И. Жеребкина. – М., 2006.
7. *Кабыш, И.* Зелёная лампа. Литературный дискуссионный клуб. Женские голоса в современной поэзии. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.herzenlib.ru/greenlamp/detail.php?ID=957>.
8. *Кавалёва, Р.* Фальклорны калейдаскоп / Р. Каволёва. – Минск, 2009.
9. *Казакова, Р.* Кругозор. Журнал. 1983. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.krugozor-kolobok.ru/83/03/83_03_13html/.
10. *Костылева, Е.* Вавилон: Вестник молодой литературы. Вып. 7 (23). – М.: АРГО-РИСК, 2000. – 220 с., С. 58 – 62. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/metatext/vavilon7/kostyleva.html>.
11. *Костылева, Е.* Вавилон: Вестник молодой литературы. Вып. 6 (22). – М.: АРГО-РИСК, 1999. с. 47 – 48. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/metatext/vavilon6/popova.html>.
12. *Маланова, М.* Просторечие: книга стихов / М. Маланова. – М.; Тверь, 2006.
13. *Маслова, В. А.* Поэт и культура. Концептосфера Марины Цветаевой / В. А. Маслова. – М., 2004.
14. *Материалы творческих встреч с писателями.* – Минск, 2006.
15. *Павлова, В.* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.novayagazeta.ru/data/2007/color10/10.html>.
16. *Цветаева, М.* Стихотворения. Поэмы / М. Цветаева. – М., 1991.
17. *Шопова, М.* Творчество, любовь, материнство в русской женской поэзии XX века (А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Ахмадулина) / М. Шопова // Преображение (Русский феминистский журнал). – 1997. – № 5.

Вольга Шынкарэнка

ПЕСЕННЫ СКЛАД ЛІРЫКІ М. БАШЛАКОВА

Пра душэўную пранікнёнасць (а, як перакананы сам творца, «толькі шчырая душа можа нараджаць сапраўдную паэзію» [2, 36–37]) і выключную спеўнасць лірыкі М. Башлакова пераканаўча сведчыць той факт, што больш за сто пяцьдзсят яго вершаў перакладзены на мову музыкі прафесійнымі і самадзейнымі кампазітарамі, у тым ліку І. Банецкім, В. Бурмістравай, А. Вараб'евым, В. Воінскай, Дз. Пятровічам, П. Русавым, Т. Цуканавай, М. Яцковым і інш. У спектаклі «Дагарэла свечачка» па п'есе А. Петрашкевіча ўпершыню прагучалі песні, напісаныя М. Марозавай. Гэта – «Сівы жораў», «Каліначка», «Лілея на цёмнай вадзе». Вялікі музычна-песенны цыкл на тэксты

беларускага паэта складзены ўкраінскім кампазітарам М. Збарацкім. Таленавітаму беларускаму аўтару Г. Ермачэнкаву, які, на жаль, заўчасна пайшоў з жыцця, удалося стварыць надзвычай пранізлівыя па танальнасці кантаты «Радзіма надзей і трывог» у трох частках і «Дні мае залатыя» ў сямі частках. Асаблівую вядомасць набылі такія творы паэта-песенніка, як «Белыя гусі», «Восеньскі птах», «Галубіца», «Дзяўчынка з вядзерцам духмяных суніц», «Леснікова хата», «Лісток асенні», «Мой дзень», «Музыка дажджу», «Музыка нязваная», «На Палессі», «Пракрычала сойка»; «Світальная івалга», «***Толькі дзень пачынаецца», «Час вячэрні», «Чорны рыбак» і інш.

Кожная з пералічаных песень вылучаецца непаўторнай і гарманічна адпаведнай зместу інтанацыяй. Якраз гэтую асаблівасць лірыкі паэта прызнае найпершай боскай адзнакай сапраўднага таленту пісьменнік Ю. Фатнеў. «Міхась рана засвоіў: без адзінай, дакладна знойдзенай інтанацыі няма верша. Няма інтанацыі – не выратуюць ашаламляльныя вобразы, метафары, параўнанні. Інтанацыя злучае словы ў тугую, як цеціва лука, напружаную мелодыю больш надзейна, чым любая думка. Без музычнай адоранасці няма паэта. У свядомасці нічога не затрымліваецца. Словы рассыпаюцца, як жменя пяску. Інтанацыя – гэта тая сцяжынка, па якой чытач уваходзіць у душу паэта. Сапраўднаму паэту інтанацыю падказвае Бог. Сапраўдны паэт заўсёды ідзе ад Бога, ад прыроды, а не ад улады. Ён сам мае ўладу, дадзеную яму Богам» [3, 12].

Адным з актыўных складнікаў музычнага характару многіх твораў М. Башлакова выступае прыём стылізацыі ці ўключэнне ў іх мастацкую тканіну ўрыўкаў з народных песень, прыпевак, перадача характэрных асаблівасцей іх гучання, узнаўленне танцавальных мелодый (паэма «Лілея на цёмнай вадзе», вершы «Зорык», «Возера Белае», «Касцёр на дальняй старане», «Чардаш», «Цыганка», «Пані Марыся» і інш.). Але асабліва здзіўляе ўменне пісьменніка чуць музыку ў любой прыроднай з'яве, краявідзе, асобным малюнку ці агульнай карціне светабудовы ў іх статуі і руху, цішыні і шматгалоссі. Тут варта ўзгадаць такія творы М. Башлакова, як «Вячэрні бор», «Перад дажджом», «Заасеніла», «Музыка», «Пачуецца музыка», «Музыка нязваная», «Спынюся, паслухаю», «Рэха дальніх гадоў», «Лістапад». Дзякуючы адзначанай вышэй выключнай здольнасці, пісьменніку часта ўдаецца дэталёва занатаваць пераход адной пары года ў другую, зафіксаваць, як, да прыкладу, у «Музыцы вясны», памежны стан таго натхнёнага, узнёслага ўзрушання, калі ўсё ў прыродзе (і раўчкі, і паводка, і ясны небасхіл, і сонечныя промні, і ўвесь зладжаны і багата інструментаваны птушыны аркестр, дзе кожнаму голасу, дзякуючы задуме Вышэйшага Творцы і музычнаму слыху і таленту ўяўлення лірычнага суб'екта, удаецца прадставаць самабытным і пазнавальным) падпарадкавана адзінаму працэсу – сімфанічнаму жыццесцвярджальнаму абуджэнню ад зімовага сну.

*І песня жаўруковая
Трымціць
Струной напятаю
Між небам і палеткамі.
І трубы жураўліныя,*

Гусей цымбалы звонкія
 Свісцёлкі,
 Флейты,
 Дудачкі
 Аўсянак
 І малінавак,
 Гармонікі шпачыныя,
 Вугольнікі грачыныя,
 Трашчоткі сарачыныя,
 Бакасаў бубны гулкія,
 Басэтли перапёлчыны
 І каняў скрыпкі-скрыпачкі –
 Усёў хор
 Зліваецца,
 Звініць,
 Пераклікаецца
 Ліецца,
 Сонца славячы...
 Ідзе, ідзеўзрушанне... [1, 220–221].

Выключны прыродны лірызм, тонкае ўспрыманне акаляючага свету і неадступнае жаданне спасцігнуць яго таямніцы нараджае ў душы паэта прагу «Узняцца ўвысь...», «Спяваць, спяваць да самага цямна» [1, 224]. Яго заповітная мара – хоць у якой ступені наблізіцца ва ўласнай творчасці да дасканаласці гучання галасоў насельнікаў птушынага царства, напісаць творы, блізкія да песень івалгі («***У сонечных росах...»), сініцы («Доні-донь»), сокала («***Узляцець бы высока...», «Сокал аклікнуў»), вольнага жаўрука («***Пахне хлебам жытнёвае полё», «Музыка»), жураўліных гоману («Я слухаю сосен шум»), журбы («Лістапад»), плачу («Сівы жораў»), кування зязюлі («***Зязюля праяціць...», «***Вясна, як восень, мокрая, сырая...»), ускліку гусей («Гусі ўсклікнулі», «Дні мае залатыя», «Ты ляці, шэра гусь», «Дождж асенні»), невядомага вечаровага птаха («***Даўнішнія сляды», «Шэрая птушка»), чаплі («***А над Дняпром усклікне чапля шэрая...») і кнігаўкі («Слёзы кнігаўкі»), крыку перапёлкі («***У жытнёвых палях...») і сойкі («Пракрычала сойкі»), рыпу драча ці роздуму і кружання буслоў («***Пясчаны бераг ля Нароўлі», «***Прахалодай дыхне...»).

Пры гэтым узмацненню абранага матыву, напеўнасці музычнай інтанацыі шмат у чым спрыяе ўмелае выкарыстанне М. Башлаковым розных відаў паўтораў, якія ў кожным канкрэтным выпадку выконваюць адпаведную функцыю. Досыць часта сустракаецца ў паэтычных тэкстах аўтара анафара: «Ах, гэта музыка чароўная, // Ах, гэта песня для душы...» [1, 193]; «Там маё сумаванне, // Там з маленствам спатканне, // Там на сцяжках блукае // Рэха даўніх гадоў» [1, 200]. Тое ж можна сказаць пра аднакаранёвыя паўторы, паўторы частак або аднолькавых ці блізкіх па гучанні слоў («Ліпляны», «Журба», «***У Чачэрску ля Чачоры...»; «***А над Кракавам дожджык крапае»). У некаторых выпадках паўтор дзеясловаў, звязаных з характарыстыкай стану адчаю, распачы, што

перажываецца лірычным героем, не толькі вытлумачвае іх семантыку, але і надае выказванню асаблівую экспрэсіўнасць. Як, да прыкладу, у вершы «Адбалела душа, адбалела»: *«Так ён плача, так горка ён плача, // Што душа ад спалоху дрыжыць...»* [1, 205]. У асобных прыродаапісальных і часта персаніфікаваных замалёўках анафара спалучаецца з іншымі відамі паўтораў як у межах асобнага катрэна, так і ў структуры ўсяго верша, раскрываючы аўтара як сапраўднага леса-, неба- і водапаклонніка, што аднолькава плённа валодае майстэрствам гукавой эўфоніі, жывапісу, багатымі прыёмамі інтанацыйна-сінтаксічнай арганізацыі тэксту («Заркапад», «Вячэрні бор», «Зялёная восень», «Спынюся, паслухаю»).

На розных відах радковых паўтораў заснаваны вершы М. Башлакова «Дарогі Палесся», «Музыка», «***3 лістападамі», «Яніна». Кальцавую кампазіцыю маюць такія творы аўтара, як «Пракрычала сойка», «Шапчу тваё імя». У аснове некаторых яго вершаў ляжыць скразны эпаналепсічны паўтор, дзе ідэнтычныя або блізкія па гучанні радкі ці іх часткі папярэджаюць і ўзмацняюць сваё лексічнае і эмацыянальнае значэнне праз варыятыўнасць гучання, пэўны дадатковы кампанент («А ландышы цвітуць», «Дні мае залатыя»).

Калі гаварыць пра апошні з названых і прысвечаных Ю. Фатневу твораў, то варта падкрэсліць, што выключную важнасць для лірычнага героя складаюць не наогул пражытыя дні («дні мае»), а час, найперш звязаны са светаадкрыццём, маладой неспатоленасцю, дарагімі сэрцу мясцінамі, сустрэчамі і лепшымі з усіх зведаных пачуццямі. Кажучы метафарычна, размова ідзе пра тыя «дні ... залатыя», якімі кожны чалавек асабліва даражыць і ўсяляк імкнецца ратаваць ад абразлівага быту ці нябыцця. І парцэлятыўна аформлены праз трэці ўсечаны радок паўтор-рэха з ранейшым азначэннем перажытага ў фінальным акордзе яшчэ больш падкрэслівае аўтарскую думку пра яго выключную значнасць і адначасовую нястрымную імклівасць: «Дні мае, // Дні мае залатыя... // Залатыя... » [1, 187].

Цікавую эпістрафічную будову мае напісаны пяцірадкоўямі верш М. Башлакова «Не знікай з небасхілу майго». Паўтор першага і апошняга радкоў не толькі надае своеасаблівую кампазіцыйную завершанасць кожнай з пяці квінціл твора, але і істотна паглыбляе яго інтымнае гучанне, што падкрэсліваецца перададзенай праз шматкроп'е стрыманай недамоўленасцю і разам з тым выключнай рэдкай шчырасцю ціхіх прызнанняў лірычнага героя, а напрыканцы – яшчэ адной просьбай-заклінаннем не знікаць у адрас сваёй грэшнай і святой, мілай і любай спадарожніцы жыцця.

Як вынікае, М. Башлакоў эфектыўна выкарыстоўвае ў творчасці самыя разнастайныя лексічна-кампазіцыйныя і інтанацыйна-сінтаксічныя прыёмы, стылістычныя і рытарычныя фігуры. Якраз свабоднае валоданне багатымі паэтычнымі сродкамі забяспечвае сэнсавую выразнасць і эmfатычную напружанасць лірыкі аўтара, а ўсёй вобразна-мастацкай і моўнай сістэме яго твораў надае тую неабходную песенную гнуткасць і шырокую амплітуду эмацыянальна-экспрэсіўнага выяўлення, што дазваляе беспамылкова вызначыць: «Паэзія альбо ёсць, альбо яе няма...» [2, 46]. У адносінах да напісанага самім М. Башлаковым прыведзенае выказванне, безумоўна, можа разглядацца толькі ў сцвярдзальным ключы.

ЛІТАРАТУРА

1. Башлакоў, М. Пяро зязюлі падніму: Паэма і вершы / прадм. В. Карамазава / М. Башлакоў. – Мінск, 2001.
2. Башлакоў, М. З. Шчыміць душа аб незваротным: Штрыхі да аўтапартрэта / М. З. Башлакоў // 3 росных сцяжын: аўтабіяграфіі пісьменнікаў Беларусі / уклад. Мікола Мінзер. – Мінск, 2009.
3. Фатнеў, Ю. Лёс паэта як лёс Айчыны / Ю. Фатнеў // ЛіМ. – 2001. 4 мая.

Ала Петрушкевіч

ВОДГУКІ ПЕСНІ І ЗАМОВЫ Ё ПАЭЗІІ ДАНУТЫ БІЧЭЛЬ

Даследчыкі паэзіі Дануты Бічэль заўсёды звярталі ўвагу на сувязь яе паэзіі з фальклорам, бо гэта не нейкая засвоеная праява знешняга свету, а праяўленне арганічнай, натуральнай злітнасці асабістага духоўнага жыцця з народным светаўспрыманням. Таму фальклорнасць яе творчасці – гэта не столькі, як слухна адзначала літаратуразнаўца Тамара Чабан, «засваенне народна-песенных прыёмаў паэтыкі, колькі зварот да глыбінных каштоўнасцей народнага светаўспрымання, суаднясенне духоўнага вобразу сучаснай лірычнай гераіні з фальклорна-абагульненым вобразам жанчыны, традыцыйнай жаночай долі, народнай маралі» [4, 26].

Амаль усе фальклорныя жанры знайшлі адлюстраванне ў творчасці Дануты Бічэль. Калі ж гаварыць пра асабліва значны ўплыў нейкага аднаго жанру, то, відавочна, на пачатку гэта была песня. Фальклорныя матывы жаночай долі, шчасця і няшчасця, росцяў і сустрэчаў выразна прагучалі ў творчасці паэткі. Многія вершы з яе ранніх зборнікаў вызначаюцца напеўнасцю, плаўнасцю гучання: «Песня лесу», «Сягоння слоў прыгожых не кажы...», «Заблудзіўся маладзік сп'янелы...», «Сэрца дзявочае», «Стома і песня». Вобраз дзяўчыны-працаўніцы з верша «Сэрца дзявочае», што падказаў назву першаму зборніку паэткі «Дзявочае сэрца» (дарэчы, такую ж назву меў раздзел кнігі Ларысы Геніюш «Ад родных ніў»), нагадвае жніў з народных жніўных песень:

*Цэлы дзянёк, да працы дасужаю,
жыта вязала, сена зграбала.
Ногі самлелі, рукі знядужалі,
а сэрцу нястомнаму мала.
У Нёмане змыла стому-нягодніцу,
з лесу прынесла грыбоў у прыполе.
Змрок, нібы злодзей, паўзе за ваколіцу...
Сэрца сціскаецца – болей... [2, 13].*

У аснове калыханак, створаных Данутай Бічэль, – біяграфічныя моманты. Сустрэкаем праявы адкрытага біяграфізму, калі называецца імя дачушкі. Вялікую ўвагу надае паэтка інструментальнасці верша, часта выкарыстоўвае сугучнасць суседніх слоў, што стварае цэласны гукавы малюнак: «Сні, мая зараначка, // да зары» [1, 13].

Але не толькі меладычная напеўнасць вызначае творы паэткі, блізкія да народнай песні. Многія з іх характарызуюцца імклівым рытмам, ім уласціва інтанацыя вясёлай частушкі: «Змаўчай», «Народнае», «Натура» і інш. Менавіта ў

гэтых вершах найбольш ярка праяўляюцца такія рысы характару лірычнай гераіні, як маладая задзірыстасць, няўрымслівасць, уменне хараша, ад душы пасмяяцца:

Салаўём на вушка паяў:

– Будзь мая...

Ажаніўся – загудзеў,

як настырны авадзень.

Ні на танцы-выскалянцы,

ні ў кіно,

ні ўсмешкі-перабежкі

праз акно... [2, 27].

Гібкасць і разнастайнасць інтанацыйнага ладу твора абумоўлены зменамі рытму пачуцця, знаходзяцца ў поўнай залежнасці ад настрою гераіні. Яе «крыўда», «нараканні» на каханага падсвечваюцца лагоднай хітрынкай, па-дзіцячы гарэзлівай і вельмі шчырай. Але асабліва кранальнай абаяльнасцю прываблівае ўменне даць магчымасць іншым пасмяяцца з сябе. Непаслядоўнасць «пазіцыі» маладой жанчыны, выказаная так адкрыта, непасрэдна, што выклікае шчырую ўсмешку чытача:

А начыста галаву адурыву.

Як па мне –

з кім ахвота, гавары...

Сам падсеў да прыгажунь?

Як папругу, язычок расперажу [2, 28].

Слушна пісала пра гэту рысу паэзіі Дануты Бічэль літаратуразнаўца Любоў Тарасюк: «Сам смех паэтэсы – гэта не смех сатырыка, аналітыка, які ўсё разбурае і расчляняе. Гэта смех як свята душы, як разняволенне, як стваральная сіла. Так смяецца народ, у якога за любымі метамарфозамі не губляецца адзінства і яснасць яго погляду на свет» [3, 50].

Даследуючы ўплыў фальклору на беларускую жаночую лірыку, Тамара Чабан вылучыла два шляхі яго засваення: знутры, калі народная творчасць цалкам, арганічна ўліваецца ў мастацкі свет творцы як вобразная сістэма, што найбольш поўна выявілася ў творчасці Дануты Бічэль, і звонку, калі фальклорная традыцыя ўспрымаецца апасродкавана. У такіх выпадках нават пры даволі глыбокім пранікненні ў фальклорны вобраз узнікае адчуванне «пераапраанання» ў чужую вопратку. Вобраз лірычнай гераіні і вобразы-персанажы асобных твораў відавочна размяжоўваюцца.

Між песенных твораў паэткі вылучаецца яе «Полька», якую кампазітар М. Пятрэнка паклаў на музыку. У вершы выразна адчуваецца наслідаванне вядомай Купалавай «Вечарынцы». Тыя ж тэма, героі, інтанацыйны лад, пэўнае падабенства некаторых радкоў: «Вечарынка у калгасе» – «У калгасе сёння сеята», «А гармонік грае, грае» – «Гарманіст жа налягае».

Пазней у лірыцы паэткі з'яўляюцца творы з адзнакамі іншых фальклорных жанраў. Цікавасць да даўніны выклікала да жыцця вершы, у аснову якіх пакладзены народныя легенды: «Сіні камень», «Нямнішча», «Празарокі». Усе гэтыя вершы маюць адзнакі паэтычнага почырку Дануты Бічэль: няроўнасць гучання, чаму адпавядае неаднолькавая працягласць паэтычнага радка, адыход ад

пэўнага памеру. Падзейны пласт перадаецца толькі праз асобныя штрыхі, пазначаны рэаліямі знешняга свету:

*Сын лесніка
дзяўчыну сустрэў
каля просекі.
Быў на дзяўчыне
капітанік з паркаліку просценькі.
Першая жменя суніц,
гаворка вачэй.
Слухаюць двое –
зязюля кувае званчэй... [2, 196–197].*

Бытавыя акалічнасці, напоўненыя лірызмам, ажыўляюць вобразы з далёкай даўніны.

Часта ў лірыцы Дануты Бічэль гучаць водгукі аднаго з самых старажытных жанраў фальклору – замовы, у аснову якой, як вядома, пакладзены анімістычныя, магічныя вераванні нашых продкаў, найперш вера ў магічную сілу слова. Шукаючы паратунку ад знямогі, лірычная гераіня верша, які так і называецца – «Замова», прыходзіць да пэўнасці, што яе душэўныя раны здольна залячыць слова, якое яна ставіць у адзін рад з каштоўнасцямі самага блізкага радства:

*Як адужаць, знішчыць
у самой сабе знямогу?
Каб нікога не паклікаць
на дапамогу...
Толькі шчырую сястрыцу –
толькі мову [2, 128].*

Але часцей матыў заклінання, варажбы падсвечваецца лёгкім гумарам, асабліва гэта мае дачыненне да інтымнай лірыкі: «Ты за вёрсты хаваешся назнарок...», «Не прывязаны, не прыкуты...», «Клопат», «Сны пра цябе», «Прывыкай», «Рэцэпт» і інш.

Часам гераіня кліча на дапамогу ў сваёй варажбе прыродныя сілы, як у вершы «Ты за вёрсты хаваешся назнарок...», упэўненая, што ёй «*усе ластаўкі верна служаць*» і «*маладзік над балотам двухрогі*», і «*паўночны вецер*». Асабліваю ж надзею ўскладае на пільнасць спрадвечнай варажбіткі – зязюлі:

*А як раптам сама другая
на сядзібу да вас прыбязыць,
дык зязюля з роднага гаю
падцікуеяе намяжы [2, 12].*

Арыентацыя на жанр замовы падразумявае прамаўленне слова без сведкаў, яго ніхто не павінен чуць, таму дае магчымасць выявіць самыя патаемныя жаданні кабеты, якой так патрэбны цеплыня, пяшчота: «*Не карай мяне падарункамі, // а карай мяне пацалункамі. // Не карай падазрэннямі хворымі, // а ласкавымі прыгаворамі...*». А яегераіня зусім не імкнецца ўтойваць сакрэты варажбы. Так, у вершы «Рэцэпт» яна шчодро дзеліцца сродкам для прысушкі. Для таго, каб прыручыць «нахабнага латрыгу», у яе арсенале ёсць надзейны, выпрабаваны часам рэцэпт:

Ёсць сродак прабабуль:
 скруціўшы фігу, кradком
 паміж фальбонак андарака,
 пачаставаць у думках:
 – Небарака! Гарляк твой
 луджаны глыне і фігу...
 А ў голас:
 – І мядку паеице крыху! [2, 346].

Маналог лірычнай гераіні выпісаны дакладна, з выкарыстаннем яркіх рэалістычных дэталей. Адчуваецца старанні адбор лексічнага матэрыялу: сціслы, лаканічны радок разам з тым насычаны словамі з ацэначна-эмацыянальным значэннем. Жанчына ў сваіх парадах дасягае сапраўднага артыстызму. Усё гэта, безумоўна, не можа не выклікаць усмешку чытача. Самае смешнае ў тым, што гэты «сакрэт» прамаўляецца на поўным сур'ёзе, з упэўненасцю ў ягонай дзейнасці.

У вершах замоўнага складу Данута Бічэль часам ужывае семантычна трансфармаваныя праклёны:

*Да цябе праз ясені, праз клёны
 вышлю зорным вечарам
 праклёны,
 каб тваё немаладое цела ля
 маёй падушкі маладзела.
 Каб твае натруджаныя ногі
 толькі ведаліўмой бок дарогі... [2, 285].*

Зразумела, што слова, якое нясе асноўную сэнсавую нагрузку (таму і выдзелена ў асобны радок), – «праклёны» – надзелена не сваім першапачатковым, адмоўным сэнсам. Бо клянучь таго, да каго няма прыхільнасці. Тут жа відавочны толькі станоўчыя пачуцці: спачуванне («натруджаныя»), глыбокая пяшчота, каханне.

«Сваімі прадметна-вобразнымі і асацыятыўнымі адзнакамі кленічы, – як пісаў даследчык беларускага фальклору М. А. Янкоўскі, – даюць магчымасць слухачу зразумець характар, выявіць розум, у пэўнай ступені нават тэмперамент персанажа» [5, 148]. Безумоўна, гэтую ж функцыю выконваюць праклёны і ў лірычнай паэзіі.

У творчасці Дануты Бічэль «у пераўтвораным выглядзе праступаюць усе жанры і віды фальклору» [4, 68]. Фальклорнасць яе паэзіі – гэта выява яе чалавечага (яе асобы) і паэтычнага (яе лірычнай гераіні) характару, узгадаванага на беларускай зямлі.

ЛІТАРАТУРА

1. Бічэль-Загнетава, Д. Даўняе сонца: Лірыка / Д. Бічэль-Загнетава. – Мінск, 1987.
2. Бічэль-Загнетава, Д. Нёман ідзе: Вершы / Д. Бічэль-Загнетава. – Мінск, 1964.
3. Тарасюк, Л. К. Вернасць вытокаў: Фальклорныя традыцыі ў сучаснай беларускай паэзіі / Л. К. Тарасюк. – Мінск, 1985.
4. Чабан, Т. Творчасць беларускіх паэтэс у святле фальклорных традыцый / Т. Чабан // Чабан Т., Гарадніцкі Я. Беларуская сучасная паэзія і вальклор. – Мінск, 1988.
5. Янкоўскі, М. А. паэтыка беларускай народнай прозы / М. А. Янкоўскі. – Мінск, 1983.

5.2.3 АМЕЖНЫКАНТЭКСТ

Елена Борисеева

ОБРАЗ АГАСФЕРА В РОМАНАХ РОМЕНА ГАРИ «ПЛЯСКА ЧИНГИЗ-ХАИМА» И СТЕФАНА ГЕЙМА «АГАСФЕР»

В поисках ответов на насущные вопросы современности литература обращается к известным сюжетам и образам. Причем каждая эпоха испытывает особый интерес к тем «вечным» историям, которые соотносятся с ее мировосприятием, ее философско-эстетическими запросами. Образ Агасфера – один из самых востребованных в художественном творчестве авторов разных стран и эпох от Гете до Г. Аполлинера. Новое прочтение этого образа дает литература второй половины XX века: так или иначе различные его вариации представлены в новелле «Бессмертный» аргентинца Хорхе Луиса Борхеса, романах «Смерть Агасфера» шведа Пера Лагерквиста, «Сто лет одиночества» колумбийца Габриэля Гарсиа Маркеса, «Пляска Чингиз-Хаима» француза Ромена Гари, «Агасфер» немца Стефана Гейма.

Сама возможность множества интерпретаций Агасфера заложена в мотиве его «вечных странствий», что придает этому образу незавершенность, двойственность, открытость. Агасфер, или Вечный жид, согласно распространенным в эпоху позднего средневековья легендам, осужден на скитания до Второго пришествия за то, что отказал Христу в отдыхе, когда тот остановился перед его домом, совершая свой крестный путь. С. С. Аверинцев отмечал, что структурную основу легенды составляет принцип двойного парадокса: здесь «темное и светлое дважды меняются местами: бессмертие, желанная цель человеческих усилий в данном случае оборачивается проклятием, а проклятие – милостью, «шансом искупления» [1, 34]. Сущностными характеристиками образа Агасфера становятся противоположные начала, исключающие всякую определенность: он оказывается проклятым врагом Христа (не случайно в коллективном сознании его появление расценивается как дурной знак) и вечным свидетелем библейской истории (тем самым оказываясь своеобразным символом надежды на спасение). В романах «Пляска Чингиз-Хаима» Ромена Гари (1967) и «Агасфер» Стефана Гейма (1981) «перекодирование» известного сюжета становится поводом к размышлению о природе человека, о проблеме вины и ответственности в условиях трагической истории XX века.

Роман «Пляска Чингиз-Хаима» Ромена Гари представляет историю Вечного жиды XX века, рассказ о Еврее, ставшем жертвой фашистских концлагерей, газовых камер и крематориев и обреченном ежечасно будить в немецком

сознании чувство вины за содеянное зло. Трагическая тема Холокоста получает у Романа Гари неожиданное решение: в сознании добросовестного исполнителя смертных приговоров, бывшего эсэсовца Шатца поселяется диббук, дух одной из его жертв, еврея Хаима, *«демон, который овладевает вами, поселяется в вас и управляет вами, как хочет»* [2, 123]. Главный герой «Пляски Чингиз-Хаима» комик Хаим разыгрывает представление с шутками и остротами в подсознании своего единственного зрителя Шатца: *«К легенде о Вечном жиде я добавил неожиданное продолжение: о Жиде имманентном, вездесущем, невыявленном, ассимилировавшемся, перемешавшемся с каждым атомом немецкого воздуха и немецкой земли»* [2, 14]. В образе Хаима «мерцают» коды Агасфера и Христа, «Тени» Андерсена и «Петера Шлемиля» Шамиссо, «просвечивают» образы Бабеля и Шолом-Алейхема.

В романе С. Гейма основной проблемой оказывается исследование человеческой природы в целом, переосмысление гуманистической концепции, что обусловлено отказом от схематизации и идеализации человека. Образ Агасфера становится звеном, соединяющим фрагментарное повествование, представленное тремя сюжетными линиями. Основу первой сюжетной линии составляет рассказ о создании мира и человека, где история человечества рассматривается в плане космическом – от первых до последних дней творения. С. Гейм создает собственную интерпретацию и библейской истории, и легенды о Вечном жиде: ангелы Агасфер и Люцифер наказаны за отказ повиноваться человеку, ибо они не видят в нем образ и подобие Божье. Агасфер же появляется на крестном пути Христа с Огненным мечом, спрятанным за пазухой, желая спасти его и убеждая, что своей смертью он ничего не изменит в природе человека. Вторая сюжетная линия рассказывает о жизни младшего современника и сподвижника Мартина Лютера немецкого проповедника фон Эйцена. Третья представляет собой переписку Директора института научного атеизма в Берлине (ГДР) и таинственного профессора Еврейского университета в Иерусалиме Лейхтентрагера (в романе это один из обликов Люцифера, в котором угадываются ревнитель установленного порядка и вечный искушитель человека, гетевский Мефистофель и булгаковский Воланд). Основным предметом этой переписки оказывается дискуссия о подлинности существования Вечного жида. Тема же Холокоста, ставшая магистральным мотивом в «Пляске Чингиз-Хаима», возникает у Гейма лишь в эпистолярной части романа как очередной довод в пользу несостоятельности традиционного гуманизма: убеждая своего оппонента в реальности Агасфера, профессор Лейхтентрагер (он же Люцифер) пишет о нем как инициаторе восстания в Варшавском гетто. Далее автор письма объясняет, почему так долго не было активного сопротивления среди населения гетто: евреи до последнего не верили, что человек способен на такую жестокость по отношению к себе подобным.

С. Гейм вскрывает фальшивость любых догм, показывая несоответствие между идеалами и их осуществлением в реальности на примере лютеровского учения и социализма. Для образа Агасфера в романе Гейма характерны установка на множественность истины, свободу мышления, отказ от тоталитаризма абсолютной истины: *«Где Дух Господень, там свобода, ибо Господь все решает*

Сам и не уступает права другому; если же правда, что ч-к создан по образу и подобию Божьему, кто посмеет втискивать дух человеческий в выхолощенные доктрины» [3, 337]. Агасфер С. Гейма становится воплощением неуспокоенности, неудовлетворенности наличным бытием, эпистемологической неуверенности. Он отказывается принимать этот мир как данность и верит в его способность к изменению: установленный порядок вещей, и космический, и социальный, должен подвергаться сомнению (при этом Агасфер не претендует на авторитетность собственного суждения – это лишь его версия, его вариант истины). Таким образом, характеристики, определяющие этот образ у С. Гейма, корреспондируют с основными принципами постмодернистского мировосприятия. Агасфер в одноименном романе фокусирует в себе многие известные мотивы: библейские (Первотворение и история Христа), мотив бунта против Высшего порядка («Потерянный рай» Милтона), фаустовский сюжет, мотив вины и искупления. В этом образе прочитываются аллюзии на Каина и Прометея. Агасфер появляется, когда у героев романа возникает желание снять с себя ответственность, оправдаться, не видеть человека за выхолощенными идеями.

И Р. Гари, и С. Гейм говорят о персональной ответственности личности за происходящее в мире, о невозможности быть «над схваткой». Развивая тезис «бесчеловечность – часть человеческого», Р. Гари рассматривает фашизм как проявление деструктивных сил, которые скрыты в человеке независимо от его национальной принадлежности. А любая попытка пастора Эйцена в романе Гейма оправдаться принуждающей силой обстоятельств заведомо признается несостоятельной: оказавшись лживым пастырем человеческих душ, он теряет свою бессмертную душу, даже не заключив сделки с дьяволом (в качестве последнего аргумента Эйцен ссылается на то, что он ничего не подписывал). Именно стремление человека оправдать самые страшные преступления оказывается причиной вечного странствия расстрелянного еврейского комика Хаима из «Пляски Чингиз-Хаима»: *«...Я предпочитаю быть убитым без каких-либо причин, без всяких извинительных обоснований, это меня не так возмущает. Но чуть только ссылаются на доктрину, идеологию, великую цель, немедленно появляюсь я с желтой звездой...» [2, 114].* Согласно концепции Р. Гари, в каждом человеке сосуществуют жертва и палач. Эта мысль реализуется в имени Чингиз-Хаима (прозвище рассказчика Чингиз традиционно ассоциируется с жестокостью палача) и, наконец, в самом феномене сосуществования Хаима и Шатца, палача и жертвы. Р. Гари говорит о персональной ответственности каждого за совершенное злодеяние, он не дает человеку возможности укрыться ни за политическими теориями, ни за «коллективным бессознательным» Юнга: *«Думаю, никто из нас не смог бы выдержать собственного взгляда, не опустив глаз» [2, 89].*

Для романов Р. Гари и С. Гейма характерно свободное совмещение факта и вымысла. Карнавально-гротескный характер повествования в романе «Пляска Чингиз-Хаима» обнажает условность происходящего, где реальное переплетается с фантастическим: *«...Шатц вдруг видит себя замкнутым в подлинном музее ужасов. Реальность искажена кощунственными лапами, словно ею завладел*

некий омерзительный Шагал. Хасид из Витебского гетто с физиономией Чингиз-Хаима, рассеявшийся на полицейских досье, наигрывает на скрипочке, а в это время корова самого гнусного вида летает над официальным портретом президента Любке» [2, 135].

Включая в тексты романов вымышленные факты и давая точные отсылки к их источникам, Р. Гари и С. Гейм мистифицируют реальность. Так, в «Пляске Чингиз-Хаима» герой-рассказчик отсылает к источнику используемой им цитаты: «...“невозможно доверять врачу-еврею и позволять ему непосредственно лечить немецких женщин после того, что произошло с евреями”. Недавно я вырезал эту цитатку из иллюстрированного приложения к “Санди Таймс” от 16 октября 1966 года...» [2, 26]. Тайнственное исчезновение директора Института научного атеизма в Берлине представлено в «исключительно документальной главе» в виде свидетельских показаний сослуживцев, праздновавших вместе с шефом Новый год и обнаруживших после его пропажи дыру в стене, рапорта военных, наблюдавших полет трех неустановленных лиц в полночь, докладов полицейских, ведущих расследование. Причем все это сопровождается указанием места и времени произошедшего, точной датировкой самих псевдодокументов. Цели, преследуемые в данном случае авторами, отнюдь не совпадают с задачами, которые ставили перед собой создатели классического романа при использовании приемов верификации: если для Д. Дефо и Дж. Свифта важно представить читателю свидетельства достоверности описываемых ими событий, то Р. Гари и С. Гейм сознательно соединяют реальные факты и художественный вымысел, а точность ссылок при этом лишь подчеркивает условный характер романного мира. Так, сообщая о расстреле группы евреев, Хаим называет адрес единственного человека, оставшегося чудом в живых, причем для рассказчика это уточнение является доказательством реальности происходившего: «Кажется, один из нас выжил <...>; это Альберт Кац, проживающий в Кракове на улице Брацкей, дом 3; он может засвидетельствовать, потому что мне не поверят: посмертные свидетельства вечно воспринимаются с подозрением» [2, 39]. Следует иметь в виду, что рассказчиком здесь является Хаим – дух расстрелянного еврея. На наш взгляд, свободное совмещение факта и фикции, желание удостоверить вымысел, дать точную ссылку на несуществующее следует рассматривать как проявление власти автора над художественным универсумом, который является плодом его воображения. Выражение «литература факта» в интерпретации Р. Гари становится алогизмом: «Как только вы вводите воображение в то, что существует, вы можете говорить только о воображении... Совмещение реальности и воображения не может ссылаться ни на какую другую подлинность, кроме подлинности произведения» [4, 133].

И Р. Гари, и С. Гейм активно экспериментируют с нарративами. Следует отметить, что наиболее характерным для современной литературы способом деконструкции «вечных» сюжетов и образов становится повествование от первого лица (романы М. Турнье «Пятница, или Тихоокеанский Лимб», Л. Малерба «Итака навсегда», Э.-Э. Шмитта «Евангелие от Пилата» и «Улисс из Багдада»).

К своеобразному использованию формы «Я-повествование» Р. Гари приходит в романе «Пляска Чингиз-Хаима». Поскольку героем-

рассказчиком является Хаим, дух которого существует в подсознании Шатца, то вполне логично, что последний иногда вступает в повествование, предъявляя свои претензии на «авторские права»: «...на секунду я отстранился, он меня отстранил, прошу прощения, позвольте, Хаим, это я здесь... да нет, Шатцхен, нет, говорю вам... Хаим, хозяин здесь я...» [2, 152]. Авторство в «Пляске Чингиз-Хаима» оказывается поставленным под сомнение («Я фыркнул, но засмеялся Шатц: “Хи-хи-хи!”» [2, 133]), что постмодернисты определяют как «рассеивание», «расчленение» авторского «я».

Но у Р. Гари, в отличие от постмодернистского децентрирования, безусловным создателем романного пространства, организующим центром художественного универсума в той же «Пляске Чингиз-Хаима» все же остается автор: «...Хаим всего лишь шестерка, мелкий подручный, подлинным преступником является этот автор, который как раз сейчас топчет в своем сознании немецкого диббука Шатца...» [2, 115].

В романе С. Гейма все три сюжетные линии представляют различные нарративные стратегии: первая часть оформлена как повествование от имени Агасфера, падшего ангела, вторая часть организована безличным повествователем, последняя часть являет собой эпистолярную форму. Таким образом, фрагментарность повествования на уровне сюжета усиливается варьированием нарративных голосов. Тем самым преодолевается однозначность повествования.

Итак, в представленных произведениях образ Агасфера переосмысливается в соответствии с авторской концепцией. Для романов характерно активное использование приемов постмодернистской эстетики: фрагментарность и вариативность повествования, эстетика гибридных форм (прежде всего, синтез жанровых кодов: от притчи до детектива), различного рода мистификации, гиперцитация. Тем не менее в обоих случаях имеет место реализация определенной авторской позиции, что не вписывается в «чистую игру» постмодернизма. «Пляска Чингиз-Хаима» Гари и «Агасфер» Гейма – это литература эпохи постмодерна, поскольку в них отражены особенности ее мировосприятия, но не постмодернистская литература.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев, С. С. Агасфер / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира: энцикл. В 2 т. Т. 1. – М., 2003.
2. Гари, Р. Пляска Чингиз-Хаима / Р. Гари. – СПб., 2003.
3. Гейм, С. Агасфер / С. Гейм. – СПб., 2000.
4. Gary, R. Pour Sganarelle. Recherché d'un personnage et d'un roman / R. Gary. – Paris, 2003.

Наталья Ламеко

АПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ ГЕОРГА ГЕЙМА

Среди представителей модернистского искусства экспрессионистов отличает серьезный подход к проблемам духовности, кризиса цивилизации,

утраты жизненных ориентиров и смысла существования. Переломный характер эпохи, в которую развивалось данное художественное направление, предчувствие кардинальных исторических перемен, надвигающейся войны сказалось на общей атмосфере произведений – трагической, отражающей смятение и одиночество личности во враждебном ей мире. Неудивительно, что одной из центральных в творчестве экспрессионистов становится тема апокалипсиса, понимаемого не только как грядущая кара, но и состояние современности. Амбивалентность мировосприятия, характерную для этого направления в искусстве, в сконденсированной форме отражает название крупнейшего литературного памятника экспрессионизма – поэтической антологии «Сумерки человечества. Симфония молодой поэзии» („Menschheitsdämmerung. Symphonie jünger Dichtung“). На суггестивном уровне название отсылает к пророчеству о Рагнарёке (гибели богов и мира), известному из германоскандинавской мифологии, а также содержит двойную семантику сумерек – как предзакатного, так и рассветного часа. Издатель Курт Пинтус подчёркивал, что в данном случае речь идёт о гибели и возрождении, поскольку Человек тонет в закате, чтобы встретить рассвет иного времени. Поэтому апокалипсис можно воспринимать не только как неизбежное зло, но и необходимое очищение, позволяющее избавиться от пороков прошлого и воскреснуть для новой жизни.

Немецкий писатель Георг Гейм – один из выдающихся авторов, в творчестве которого апокалиптическая тема обретает глобальный масштаб и осмысление. Визионерский характер стихотворений, царящая в них мрачная, зловещая атмосфера упадка и оцепенения, позже с поразительной точностью нашедшая реальное воплощение в исторических событиях, ранняя трагическая гибель поэта, «предсказавшего собственную смерть», закрепили за Геймом статус одного из пророков экспрессионизма. Посмертной славе писателя во многом поспособствовало включение его стихов в вышеупомянутую антологию, первый раздел которой «Крушение и крик» („Sturz und Schrei“) целиком посвящён гибели и смерти во всевозможных её проявлениях. Хрестоматийное произведение „Umbravita“ («Тень жизни») воспроизводит состояние всеобщего страха, коллективного психоза, характерного для общества на переломных этапах истории:

*Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen
Und sehen auf die großen Himmelszeichen,
Wo die Kometen mit den Feuernasen
Um die gezackten Türme drohend schleichen*[1, 162].
‘Люди высыпали на улицы,
Люди смотрят на небесные знамения:
Там кометы с огненными клювами
И грозящие зубчатые башни’ [1, 163].
(перевод с немецкого М. Гаспарова)

Очевидно, речь идёт о предчувствии масштабной катастрофы, которая объединяет людей, в мирное время осуждённых нести бремя одиночества и непонимания, прочными узами общей трагедии; перед лицом неминуемой гибели сближаются все. На уровне художественного языка эта особенность передаётся

обилием существительных во множественном числе (*Menschen, Sternedeuter, Zauberer, Selbstmörder, Tiere, Meere, Schiffe, Bäume, Schatten* – ‘люди’, ‘звездочёты’, ‘колдуны’, ‘самоубийцы’, ‘животные’, ‘моря’, ‘корабли’, ‘деревья’, ‘тени’). Поэт включает в пространство триумфирующей смерти не только живых существ, но и объекты природного мира, подчёркивая вселенский характер беды.

Чтобы отразить ритм агонизирующей жизни, Гейм виртуозно использует поэтику контрастов. С одной стороны, он передаёт лихорадочный пульс угасающего человечества (*«Und die Bettenträgen // Das Wälzen und das Jammern vieler Siechen, // Und welcher Herren mit den Totenschragen»* [1, 162], ‘На постелях – корчи и жалобы хворых, // А иные – вскачь верхом на гробах’ [1, 163]), с другой, – показывает тотальное оцепенение, статичное состояние гибнущего мира (*«Die Meere aber stocken. In den Wogen // Die Schiffe hängen modern und verdrossen»* [1, 164], ‘Всеморязастыли. В волнах // Корабли повисли и медленно // Выгнивают’ [1, 165]). Практически каждый образ подтверждает идею взаимопроникновения жизни и смерти: живые отмечены печатью тлена, а мёртвые охвачены невыносимыми муками. Квинтэссенцией является видение толпы самоубийц, ищущих утраченную сущность и жаждущих умереть снова, осознав тщетность стремления преодолеть прах собственного бытия.

Амбивалентно представлена и судьба мира: при кажущейся обречённости, тем не менее, в последней строфе читается мысль о возможном возрождении:

*Schatten sind viele. Trübe und verborgen.
Und Träume, die an stummen Türen schleifen,
Und der erwacht, bedrückt von andern Morgen,
Muß schweren Schlaf von grauen Lidern streifen* [1, 164].
‘Тени, тени. Смутные, потаенные.
Сновидения у глухих дверей.
Кто проснется страдать под новым утром,
Долго будет стряхивать тяжкий сон с серых век’ [1, 165].

Но надежда на будущее воскресение омрачена пониманием неотвратимости новых катастроф. Можно говорить о наличии в произведении циклической концепции истории, предполагающей повторение уже свершившегося на новом этапе. Время превращается в череду монотонных, повторяющихся бедствий, застывает и практически уничтожается, поскольку, по Гейму, эволюции не существует.

Н. Павлова подмечает, что «автор далёк от свойственного натурализму сочувствия «бедным людям». Гейм видел глубже, обобщённой, крупнее, видел не только страдания человека, но и всего искалеченного рода людского. Он прозревал смерть и там, где она ежедневно совершает свою работу, – среди живых» [3, 145–146]. В этом смысле он близок таким модернистам, как Т. С. Элиот, развивавшим тему «мертвецов при жизни» и осмыслявшим кризис духовности в современном обществе. Конец света становится возможным потому, что люди утратили способность сострадания, сопереживания, изжили себя в моральной апатии. Гейм неоднократно обращается к описанию жестокости, казалось бы, напрямую не связанной с апокалиптической тематикой, но

знаменующей первую и необходимую стадию на пути к гибели мира – смерть души. В стихотворениях «Слепой» („DerBlinde”) и «Дерево» („DerBaum”), разных по сюжету, присутствуют схожие мотивы – измывательства над душой и надругательства над телом. Изгнанный людьми слепой, мёртвыми глазами тщетно ищущий небо, и повешенный жнецами неизвестный, об это самое небо бьющийся «ржавым колокольным языком», – оба жертвы бессердечности, превращающей человека в носителя зла и разрушения.

От показа единичных проявлений насилия автор идёт к обобщениям, прослеживает закономерное развитие тенденции, приводящей человечество к массовому уничтожению. Гейм предчувствует возможность близких социальных потрясений, поскольку «мир так лениво елеен, так грязен, как клейкая политура на старой мебели» [1, 17]. Естественно, в подобной ситуации перемены не могут носить оптимистического характера. В стихотворении «Война» („DerKrieg”) автор создаёт грандиозную картину всеобщей гибели и разрушения. Поэт использует приём персонификации, уподобляя войну исполинскому мифологическому существу, восставшему от долгого сна и жаждущему мирового пожара: «*In der Dämmerung steht er, groß und unerkannt, // Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand*» [1, 166] ('Высится в сумерках, безвестна и велика, // И стискивает месяц чёрная её рука' [1, 167]), «*Und es schallet, wenn das schwarze Haupt erschwenkt, // Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt*» [1, 166] ('Она пускается в пляс, её обычай таков. // Гремят на её ожерелье тысячи черепов' [1, 167]). Люди лишены силы воли, призыв Войны «*Ihr Krieger alle, auf und an*» ('За дело, бойцы, пора!') будто вынуждает их совершать убийства в угоду inferнальному чудовищу. Атмосфера страха и отчаяния нагнетается от строфы к строфе, образы агонии (потоки крови, дикие вопли, пылающие вулканы) чередуются с образами смерти (бесчисленные трупы, руины, рваные облака, мёртвая тьма), сплетаются в единое апокалиптическое полотно, на котором человечество кажется жертвой неконтролируемой стихии. Однако в последней строфе появляется образ Гоморры, отсылающий к библейскому сюжету о порочных городах, навлекших на себя Божью кару. Гибель её под потоками смолы и пламени – не что иное, как наказание за грехи. Поэт, не морализирующий и напрямую не указывающий причины катастрофы, в финале стихотворения всё же делает прозрачный намёк на истоки проблемы, которые следует искать в людской бездуховности.

Образ войны в произведении можно трактовать не только в прямом смысле, но и как символ универсального зла. Подобный приём позже использует Альбер Камю в романе «Чума», где смертельная болезнь ставит общество в экстремальную ситуацию, уничтожает тысячи жизней, а потом внезапно исчезает, никем не побеждённая. В обоих произведениях очевидна мысль, что зло дремлет в душе человека и в любой момент может выйти из-под контроля. Торжество смерти у Гейма и эпидемия болезни у Камю – это не столько абсурдная случайность, сколько закономерный результат развития цивилизации.

Но справедливости ради стоит отметить, что отношение к войне у экспрессионистов было неоднозначным и до 1914 года многие молодые люди видели в ней возможность освобождения от бремени прошлого. В искусстве

экспрессионизма одним из ключевых мотивов был конфликт поколений; неудивительно, что в атмосфере ожесточённого противостояния «старой» и «молодой» аксиологических систем война начинает восприниматься как выход из кризисной ситуации. В дневнике Гейм говорил о бесплодном оптимизме, об ощущении удущья от «банальной» эпохи, с юношеским нигилизмом надеялся хоть и на несправедливые, но кардинальные перемены [4, 136]. Погибший в начале 1912 года поэт не застал самой войны и не увидел, как настроения беллицизма быстро сменились мятежным пацифизмом, порождённым пониманием бесчеловечности массового братоубийства. Гадать о возможных переменах во взглядах Гейма, доживи автор до войны, – дело неблагодарное. Однако чувство сострадания к невинно убиенным и безвременно умершим в таких стихотворениях, как «Спящий в лесу» („DerSchläferimWalde“), «Склеп» („Gruft“), «И ты мертва?» („Bistdununtot?“), «Смерть влюблённых» („DerTodderLiebenden“), позволяет увидеть, что отношение автора к смерти не сугубо созерцательное. У формально далёкого от активистской «О – Человек – патетики» („О – Mensch – Dichtung“) писателя на уровне художественной детали, настроения, символа заметен этический подтекст, общий для экспрессионистской философии человеколюбия. В её контексте даже смерть Гейма символична: он погиб, пытаясь спасти тонувшего друга, поэта Эрнста Бальке.

Для автора характерно осмысление феномена смерти не только на концептуально-философском, но и на уровне поэтики. Большое значение в стихотворении обретает символика цвета: для передачи упадка и гибели Гейм отдаёт предпочтение контрасту чёрного и красного. Он либо напрямую называет цвет: *dasschwarzeHaupt* ('чёрная голова'), *schwarzerGassenWaffenschall* ('звук орудий на чёрных улицах'), *schwarze Welt* ('чёрный мир'), *einroterHund* ('красный пёс'), *tausendroteZipfelmützen* ('тысяча красных колпаков'), либо использует слова, ассоциирующиеся с определённым оттенком: *dieDämmerung* ('сумерки'), *dasBlut* ('кровь'), *dieFlamme* ('пламя'), *dasFeuer* ('огонь'), *dasPech* ('смола'), *derBrand* ('пожар'), *dieFakel* ('факел'). Для усиления визуального колористического эффекта Гейм использует цветовые эпитеты, традиционно соотносящиеся с горением, полыханием: *der blaue Flammenschwall* ('синий поток пламени'), *gelberRauch* ('жёлтый дым'). Похожая цветовая палитра была у художников-экспрессионистов, рисующих сцены массовых волнений, конца света или бурлящей жизни мегаполиса. Выразительные примеры – полотна «Апокалиптический город» и «Горящий город» Людвига Майднера, «Мегаполис», «Самоубийство» и «Посвящение Оскару Панице» Георга Гроса, «Война» Отто Дикса. У Гейма, воплотившего все эти темы в лирике, цветовая метафора – один из более употребляемых тропов, наряду с австрийцем Георгом Траклем он привносит в экспрессионистскую поэзию особую живописность.

Лирика Гейма – пример художественного универсализма, автор стремится охватить в строках всё бытие. Н. Пестова говорит о космическом размахе творчества писателя, акцентирует в его стиле ставшие для экспрессионизма каноническими «разорванные поэтическим переносом (Enjambement) строки, ярость и безудержность барокко, ужасающие видения и чудовищные предвидения, таинственные, призрачные образы, размытые или полностью

разрушенные композиционные формы наряду с сонетом, олицетворение вешного мира и овеществление человека (*Vermenschlichung und Verdinglichung*), пафос и гротеск» [2, 33]. Кроме упомянутых исследовательницей приёмов Гейм использует специфический экспрессионистский хронотоп, в котором пространство и время предельно расширяются, выступают символом и точки/мгновения, и бесконечности/вечности, а также особый тип пейзажа, который можно назвать апокалиптическим.

Яркий пример – в стихотворении «Наступит час, и грянет великий мор» [1, 388] („*Auf einmal aber kommt ein großes Sterben*“ [1, 389]). Уподобление лесов морям („*Die Wälder rauschen wie ein Feuermeer*“, ‘Леса зашумят, как огненные моря’), показ взаимопроникновения стихий воздуха и пламени свидетельствуют о стремлении увидеть неразрывность природы, гармоничной даже в смерти и упадке. Если в „*Umbravita*“ ощущалась характерная для геймовского универсума статичность, то в данном случае время показано в движении – от поздней осени к зиме, ассоциирующейся с концом света. Мастер урбанистического пейзажа, Гейм акцентирует обречённость больших городов („*und Städte // Die hohl wie Gräber auseinander fallen*“ [1, 388], ‘Города // Из городов, как гробики из гробиков’ [1, 389]), в их описании частотным является мотив пустоты. Такие детали, как „*leere Brücken*“ (‘пустые мосты’), „*weite Öden*“ (‘просторные пустоши’) отражают не только физическое, но и духовное состояние. Однако поэт не щадит не только цивилизацию, но и природу, показывая мёртвым то, что в классическом искусстве обычно символизирует тепло и расцвет: „*Die Bienen fallen in den dünnen Röcken // Im Rauhreif tot aus den verblassten Lüften*“ [1, 390] (‘Пчёлы в тонких одежках // Осыпаются мёртвые из бесцветного // Воздуха’ [1, 391]), „*Die Blümen hängen auf den braunen Stielen // An einem Morgen plötzlich leervon Düften*“ [1, 390] (‘Цветы повисли в бурых стеблях // Утром, когда вдруг не стало аромата’ [1, 391]). На фоне всеобщей гибели странно выглядят фигурки беспомощных, бесприютных людей: их хрупкие тела – во власти ветра и холода, но в них всё ещё теплится жизнь:

*Die Menschen aber, die vergessen werden,
Hat Winter weit zerstreut in kahler Fläche
Und bläst sie flüchtig über dunkle Erden* [1, 390].

‘И только люди, которых не запомнят,
Зимой разметаны по голым равнинам,
И им дует в спину по всей земле’ [1, 391].

Гейм вновь строит повествование по принципу контраста: жизнь человека – лишь временное существование, облечённая в телесную оболочку пустота, за которой следует ничто, небытие. Люди будут забыты – и потому, что лишены памяти, подлинного родства, и потому, что опустеет, исчезнет сама земля. Лейтмотивными доминантами стихотворения, достигающими кульминации в последней строфе, становятся образы праха, пыли („*Staub*“), ржавчины („*rostig*“). «Иссохшие губы колодца» („*der Brunnentrockene Lippen*“) – образ-символ иссякшего источника, загубленной жизни и невозможности возрождения.

Произведение можно отнести к визионерской лирике. Показ судьбы человечества, наличие героев, созерцающих картины тлена, эпичность – неотъемлемые признаки жанра. Гейм, тяготеющий к использованию глаголов в

настоящем времени, в данном случае обращается к историческому будущему (немецкая грамматика позволяет подобное). Тексту присуща кинематографичность, характерная для экспрессионистских симультанных стихов: сцены соединены по принципу монтажа, автор чередует крупные планы („*diebrauneStiele*“, ‘коричневые стебли’) и панорамы („*derwinterlicheHafen*“, ‘зимняя пристань’; „*diedunkleErde*“, ‘зимняя земля’), особое внимание уделяет световым эффектам („*schiefenRegensmattenFinsternissen*“, ‘темноты косых дождей’; „*dielichteStille*“, ‘светлое безмолвие’).

Визионерский, пророческий тон характерен для лирики автора в целом. В единственном прижизненном сборнике «Вечный день» („*DerewigeTag*“) и посмертно изданных друзьями Гейма «Тени жизни» („*Umbra vitae*“) и «Небесной трагедии» („*DerHimmelTrauerspiel*“) описывается гибнущий мир без границ, вселенная смерти и боли. Таково художественное воплощение трагических конфликтов, социальных болезней и неразрешимых противоречий современной поэту эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гейм, Г. Небесная трагедия / Г. Гейм. – СПб., 2005.
2. Пестова, Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести / Н. В. Пестова. – Екатеринбург, 2002.
3. Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. – М., 2008.
4. Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte: in 6 Bd. Band IV / hrsg. von Christa Berg. – München, 1991.

Ева Леонова

ОБРАЗ ПИЛАТА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ БЕЛОРУССКОГО И АВСТРИЙСКОГО ПРОЗАИКОВ (РОМАН В. ИВАНОВА-СМОЛЕНСКОГО «ПОСЛЕДНЕЕ ИСКУШЕНИЕ ДЬЯВОЛА, ИЛИ МАРГАРИТА И МАСТЕР» И НОВЕЛЛА А. ЛЕРНЕТ-ХОЛЕНИЯ «ПИЛАТ»)

Мифология привлекала внимание писателей на всех этапах развития мирового искусства слова. XX столетие не стало исключением; наоборот, художественная рецепция мифологических сюжетов и образов стала одной из константных слагаемых творчества очень многих писателей разных стран. Причин тому немало: и потребность людей века сменяющихся друг друга катастроф и кризисов в более или менее прочной нравственно-философской опоре, каковой справедливо видится духовное наследие – живое воплощение связи времен и поколений; и собственно эстетические мотивы, поиски художественных решений новых проблем посредством освоения духовной, культурно-литературной традиции.

Особенно притягательными для писателей были и остаются библейские предания и основанные на них литературные произведения. Обращаясь к библейскому материалу, новые авторы стремятся придать своим историям обобщенно-символический, предупредительно-прогностический смысл, пытаются помочь современникам сопоставить личный духовный опыт с общечеловеческим, с праопытом.

Роман белорусского русскоязычного прозаика Валерия Иванова-Смоленского (р. 1948) «Последнее искушение дьявола, или Маргарита и Мастер» (2007) представляет собой интерпретацию знаменитого романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», оставшегося, как известно, незавершенным и впервые опубликованного лишь в 1966–1967 гг., спустя 26 лет после смерти писателя. По признанию В. Иванова-Смоленского, его книга выросла из желания проникнуть в тайну замысла великого предшественника и, в связи с этим, «построить несколько иную версию изложения евангельских списков» [2, 5]. То, что именно евангельская линия булгаковского произведения увлекла нашего современника, – неудивительно, поскольку, по мнению большинства исследователей, как раз она является самой впечатляющей частью незаконченного, во многом неотшлифованного, но гениального романа М. Булгакова. Об этом, в частности, писал о. Иоанн Шаховской в своем предисловии к первому русскому изданию книги в Париже (1967). Высоко оценивая эпiku ее «московских» страниц, он тем не менее замечает: эта книга – «не только обличение бесчеловечия обывательского. В центре ее встает очистительная гроза над Голгофой, входящая на ее страницы внутренней повестью о Римском Прокураторе Иудеи, Понтии Пилате» [5, 253].

В. Иванов-Смоленский тоже считает, что, хоть замысел М. Булгакова доподлинно неизвестен, «главными героями романа были не Мастер и Маргарита» [2, 5]. По сути, не являются они главными и у него, хотя их имена – с переменной мест – фигурируют даже в подзаголовке книги. Объемнее всех других – именно образы Пилата и Христа, они в новой книге – персонажи ключевые, смыслообразующие, и их «прочтение» белорусским писателем, думается, более значимо, нежели иные содержащиеся в романе линии.

В свете темы особенно интересен для нас в книге В. Иванова-Смоленского образ Пилата. Уместно, однако, начать с краткого экскурса в историю Пилата, ставшего печально знаменитым новозаветным персонажем. Понтии, согласно ряду источников, были известным самнитским родом, на протяжении долгого времени поставлявшим Риму «всадников» – воинов и чиновников. Всадником в шестом поколении, полководцем был и Понтий Пилат (лат. Pontius Pilatus). Существует много версий происхождения дополнительного имени рода Понтиев – Пилат. Согласно одной из них, это слово означает «человек в шапке», или «человек в колпаке», поскольку «пилеус» – это головной убор, шапка или войлочный колпак. Пишут, что когда продавали раба, пилеус насаживали на пику; если же раба освобождали, пилеус надевали ему на голову. Фригийские колпаки, которые будут носить участники Великой французской революции, – это все те же пилеусы. Согласно другой версии, предок Понтия Пилата во втором поколении за проявленную в битвах храбрость был награжден пилумом – почетным дротиком (или метательным копьём), отсюда якобы и имя – Пилат.

Предположительно, Понтий Пилат, как и полагалось полководцу, прошел все ступени командной карьеры: сперва возглавлял когорту, затем легион, пока, наконец, во главе одной из армий не был послан защищать границы империи от германских и галльских племен. Здесь он одержал ряд блестящих побед, но вместо ожидаемого поощрения был практически сослан императором Тиберием в

качестве прокуратора в провинцию, о существовании которой до этого даже не подозревал. Глубоко обиженный и разочарованный, он, тем не менее, противиться не стал и отбыл по назначению. Отраженные в Евангелиях события происходят в Иудее на пятом году деятельности Пилата. Во времена распятия Христа прокуратор был в возрасте между тридцатью и сорока годами. По должности он подчинялся наместнику Сирии Виттелию-старшему. Различны версии дальнейшей судьбы легата. По одной, в наказание за преступление против Сына Божьего он был подвергнут Господом страшным испытаниям. По другой, был отправлен в отставку Виттелием из-за неслыханной жестокости, с которой он вскоре после распятия Христа подавил восстание самаритян. Намереваясь оправдаться, Пилат якобы направился в Рим, но Тиберий к тому времени ушел из жизни, а его преемник Калигула даже слушать не пожелал провинившегося. После этого Пилата то ли сослали в Галлию, то ли он поселился в небольшом имении на Сицилии, где писал философские трактаты, то ли вообще покончил самоубийством; достоверных сведений на сей счет нет. В любом случае, вскоре после распятия Христа Пилат исчезает из истории. Но – не из памяти человеческой, в которой он навечно останется лицом, запятнавшим себя соучастием в величайшем злодеянии, отдавшим Христа на истязания и смерть, хотя и признававшим его невиновность.

К образу Пилата мировая литературная традиция обращалась многократно; помимо античных трактатов, апокрифов, это произведения Д. Штрауса, Э. Ренана, А. Франса, Д. Лондона, К. Чапека, Р. Грейвза, Н. Мейлера, Э. Шмитта, А. Лернет-Холениа и др. И, разумеется, М. Булгакова, сквозь призму знаменитого романа которого смотрит на библейские события белорусский писатель В. Иванов-Смоленский.

Следует подчеркнуть главное: в его трактовке Пилат гораздо менее двойствен, чем в «Мастере и Маргарите». В новой версии прокуратор тоже умен и проницателен, но все его помыслы сводятся к желанному возвращению в Рим, которое стало бы реваншем за дряхлеющее пятый год пребывание в глуши. Здешний народ и его первосвященников он ненавидит, их обычаи и уклад жизни презирает. С целью посеять серьезные потрясения, для устранения которых потребовались бы дополнительные войска императора Тиберия, солдаты по наущению Пилата оскверняют храмы, оскорбляют чувства верующих; ответные волнения прокуратор подавляет жестоко и беспощадно, отдавая приказы об уничтожении сотен и тысяч людей, – в расчете на еще более масштабный и повсеместный мятеж.

Стоицизм плененного и обреченного на смерть Иисуса и у него вызывает уважение, тем не менее утвердить приговор Синедриона на римский вид казни он отказывается не столько из стремления сохранить ему жизнь («Его нисколько не тревожила судьба стоящего перед ним человека» – [2, 118]) и даже не столько из желания самому «умыть руки» («Не я пролью кровь его, но сами иудеи» – [2, 120]), сколько в явной надежде на то, что теперь, когда начнутся массовые столкновения между стражниками Синедриона и приверженцами Христа, он дождется присылки новых легионов, зальет кровью вверенную ему территорию и

осуществит триумфальное возвращение в Рим; более того, сам сможет при благоприятных для него обстоятельствах претендовать на императорство.

Если в римском прокураторе М. Булгакова, по справедливому замечанию о. Иоанна Шаховского, «удивительно ярко видна основная трагедия человечества: его полудобро» [5, 254], то в отношении Пилата «нового» даже о «полудобре» говорить, в сущности, не приходится. Здесь зло однозначно, лицемерно и безальтернативно. Никакой метафизической тревоги о своей посмертной судьбе и бессмертной репутации прокуратор не испытывает, проблема нравственного выбора его совершенно не волнует, в то время как адекватное восприятие образа булгаковского Пилата (как, впрочем, и собственно евангельского) без учета этой проблемы немыслимо.

В чем же причина подобного смещения акцентов в новой интерпретации Пилата? Думается, в том, что здесь у него несколько иное, скажем так, идейное предназначение: продемонстрировать механизмы манипулирования, на которых зиждется насильственная власть, поступающая с каждым, будь то обыкновенный смертный, репрессированный Сталиным, или сам Иисус Христос, как с разменной монетой, как с пешкой в большой игре. Причем изображение этих механизмов убедительно свидетельствует, что с незапамятных, мифологических времен и по сегодняшний день техника насилия в мире, техника осуждения на смерть невиновных, по большому счету, не изменилась, разве что более изощренными становились сами методы уничтожения людей, как прежде, так и теперь согласующиеся с печально известным «Нет человека – нет проблемы».

Иное дело, что белорусскому писателю для соотнесения мифа и реальности, прошлого и настоящего симпатические чернила уже не требовались; формы и методы деятельности силовых органов в период культа личности он излагает языком профессиональным, сопрягая их, однако, в продолжение традиции М. Булгакова с сюрреалистской условностью и невероятной мистикой, с гофмановской фантазмагоричностью, синтезируя трагическое и комическое, повседневное и inferнальное, монтируя библейские истории с картинами из жизни XX века, экскурсии в мифологическое прошлое – с комментариями к статьям уголовного кодекса, заключениями судебно-медицинской экспертизы, отчетами, справками, протоколами допросов, насыщая произведение многочисленными историческими и литературными аллюзиями.

Что касается новеллы (в издании русского перевода жанр обозначен как роман) Александра Лернет-Холениа (Alexander Lernet-Holenia, 1897–1976) «Пилат» («Pilatus»), то она была опубликована практически в одно время с романом М. Булгакова – в 1967 г. Этого талантливого австрийского писателя (поэта, драматурга, прозаика, участника обеих мировых войн) условно относят к «поколению Крамера» (по имени известного австрийского поэта Теодора Крамера, 1897–1958), представители которого вошли в литературу после Первой мировой войны – в отличие от «поколения Рильке», заявившего о себе еще на рубеже XIX–XX вв.

Новелла А. Лернет-Холениа не случайно в оригинале имеет подзаголовок «Ein Komplex». Действительно, под одним титульным листом представлен целый комплекс текстов: собственно новелла и приложение, включающее извлечения из

канонических свидетельств (Евангелий от Матфея, Марка и Луки), непосредственно касающиеся Пилата, а также отрывки из исследований Пауля Кольца, Георга Герлица и Бруно Киршнера, С. Н. Дубнова, опубликованных соответственно в 1934, 1930 и 1925 гг. А. Лернет-Холениа счел необходимым предложить вниманию читателя вышеназванные фрагменты, очевидно, потому, что они дают возможность сначала сопоставить авторскую художественную интерпретацию истории Пилата со Страстями Господними в трехкратном изложении синоптиков (отсылки к Евангелию от Иоанна в книге нет ввиду более позднего времени его написания), а затем поместить ее в историко-политический контекст, в атмосферу того времени, когда Иисусу Христу суждено было взойти на Голгофу.

Новелла состоит из двух разделов, первый из которых, нас интересующий прежде всего, называется «Пилат» и начинается с краткого предисловия некоего издателя к запискам некоего промышленника Филиппа Браниса, то есть предисловием фиктивного издателя предварены фиктивные мемуары. Название второго раздела говорит за себя – «История страстей Господних в изложении неизвестного». Весьма сложен хронотоп первого раздела: Бранис записывает свои житейские воспоминания накануне близящейся смерти, но мысленно возвращается в более ранний период своей жизни, когда вследствие родильной горячки умирает его жена (кстати, русская) – «полной безбожницей» [3, 3], безразличной к счастью и несчастью, к жизни и смерти. В состоянии душевно-духовного смятения Бранис, не оставшийся безучастным к неверию жены, за доказательствами существования Бога обращается к барону Донати, который, являясь настоятелем собора, имел, тем не менее, вполне светские склонности и жил на широкую ногу. В свою очередь, Донати посвящает Браниса в историю собственных юношеских духовных исканий: некогда, будучи семинаристами, он и его товарищи образовали две «партии» – верующих и неверующих или сомневающихся и совместными усилиями, оперируя аргументами и контраргументами, импровизируя, но не меняя изначально избранных позиций, представили в лицах «всю новозаветную драму» [3, 9]. При этом в роль Пилата довелось вживаться самому Донати. Иначе говоря, знаменитая библейская история наглядно преломляется через сознание потомков, причем многократно, одновременно утверждаясь и оспариваясь в своих существеннейших, константных слагаемых.

В свете волнующих Браниса вопросов Пилат в новелле особенно значим, ибо он – «единственная персона, на которую мы, в конце концов, могли опереться как на действительного свидетеля» существования Спасителя, тем более что римский прокуратор – *«единственная фигура, которая...возникла не только в мистических сумерках Откровения, но, пусть и на коротком промежутке времени, при свете античного мира...»* [3, 11], то есть фигура историческая.

В изображении А. Лернет-Холениа Пилат – личность традиционно двойственная, причем степень этой двойственности гораздо большая, чем, например, у Булгакова и тем более у В. Иванова-Смоленского. С одной стороны, он испытывает симпатию к Христу, ощущает красоту и мощь его слов и мыслей, чувствует завораживающую магию, исходящую от этого *«самого гонимого и*

презираемого из смертных» [3, 98], вступает с ним в диалог, стремясь проникнуть в причины и смысл его поведения, снова и снова пытается убедить врагов Христа в его невиновности. С другой, этот немало имевший за душой человек не смог ради справедливости подняться над своей бесхарактерностью и опасениями за собственную участь и, в продолжение евангельских и более поздних трактовок, «умывший руки».

Концептуально важно, что в данном случае мы имеем дело с подчеркнутым «остранением» образа Пилата: перед нами не он сам, а его временный протагонист, исполнитель его роли семинарист Донати, истолковывающий поведение прокуратора в соответствии со своим о нем представлением. То есть акцент с божьего промысла переносится на человека, хотя и имеющего отношение к церкви: как некогда человек по имени Пилат стал соучастником преступного распятия Христа, так и теперь от человека зависит посмертная репутация самого Пилата, а следовательно – зависит и обоснование для веры в Бога, для обретения ее теми, кто жаждет внутреннего покоя.

Таким образом, и защищать, и порицать прокуратора автор предоставляет персонифицированным рассказчикам. При этом семинаристы-лицедеи настолько входят в свои роли, что иногда перестают понимать, кто же они. Вероятно, подобный ход был подсказан автору новеллы его литературным наставником и другом, известным австрийским писателем Лео Перуцем, который этим приемом пользовался очень активно: «Верно то, что я, всякий раз входя в незнакомый мне мир, влезаю в шкуру какого-нибудь незнакомого мне человека и обживаюсь в ней. То это немецкий ландскнехт, то сапожник из Сицилии, то вор, то испанский аристократ...» [цит. по: 1, 514].

В разных случаях причины обращения к персонифицированному рассказчику могут быть разными; у А. Лернет-Холениа их несколько.

Во-первых, персонифицированный рассказчик, говоря словами Ц. Тодорова, «может *удостоверить* рассказанное, не возлагая, однако, на себя обязанности принять окончательное объяснение» [4, 63]. В новелле А. Лернет-Холениа это тем более уместно, что абсолютно достоверное повествование о событиях, таящих в себе больше лакун, чем фактов, невозможно по определению. Включение же в произведение персонифицированного рассказчика дает искомую автором возможность максимально интенсифицировать сознание читателя, поверить библейской драмой собственную душу.

Во-вторых, результатом использования в новелле персонифицированных рассказчиков является психологическое углубление героев – как обитателей новозаветного мира, так и обычных людей, продолжающих искать ответы на один из основных вопросов бытия: «Что есть истина?»; ведь не случайно в предваряющем первую часть объяснении причин публикации «в полном объеме» уже якобы известных читателю записок прозвучат слова: «*из-за важности изложенного*» [3, 3].

В-третьих, наличие персонифицированных рассказчиков оборачивается в новелле множественностью точек зрения на Пилата и Христа, напластованием времен, подвижностью и вариативностью смыслов и ракурсов, демонстративной и закономерной двойственностью героев (возможно, продиктованной еще и специфическим австрийским мировосприятием с его необыкновенно

усилившейся в XX веке дуалистичностью), совмещением подчас даже в одном персонаже различных мыслительно-поведенческих моделей. Кто-то закликает Пилата признать собственную неизмеримую, неискупимую вину, ибо только в ипостаси соучастника преступления, соубийцы он может засвидетельствовать, как уже говорилось выше, истинность существования Христа: *«Какой бы страшной ни была твоя вина, она ничто по сравнению со свидетельством, которое ты теперь должен предъявить. Ведь ты теперь являешься единственным, последним, кто еще может засвидетельствовать, что Бог действительно есть!»* [3, 99–100]. Кто-то пытается если не защитить, то хотя бы понять Пилата. Мог ли знать Пилат, что перед ним – Сын Божий? Если даже сегодня не прекращаются споры о Христе, то что знали тогда? Не следует ли учитывать, что, не согласись прокуратор на казнь Христа, его самого очернили бы в глазах Виттеллия? Наконец, какова степень вины Пилата и есть ли она, когда всё, в том числе его поступок и участь Спасителя, в руках Господа и, следовательно, предопределено свыше? *«Ради чего... ты вообще так сильно желаешь, чтобы я признался в деянии, которое вы мне приписываете? – спрашивает судей Пилат. – Ведь если бы я это действительно совершил, то это было бы и преступлением, которое Бог совершил в отношении меня, потому что оно, это преступление, было предопределено, и я не мог его избежать, и это преступление еще тяжелее, чем то, которое якобы я совершил по отношению к нему...»* [3, 98–99]. «Не клевети на Бога, Понтий Пилат! Не распинай его вторично!» – слышит он в ответ на свою попытку оправдаться.

Приведенный выше монолог Пилата – одна из смысловых кульминаций новеллы, ибо побуждает читателя искать ответы на вопросы, касающиеся уже отнюдь не только веры в Бога, но и основ человеческого бытия вообще: так что же или кто правит человеком – некая чужая сила, нечто трансцендентное, либо его собственная воля, его собственный нравственный выбор, пусть и в рамках положенного Господом? Если чужая, то несет ли сам человек ответственность за свои большие и малые деяния, за благородные и подлые поступки? А если своя, то насколько она *своя*? Где заканчивается воля Бога и начинается грех человека? Читатель, втянутый в обмен суждениями, должен сопоставлять, сравнивать, соглашаться или возражать, реконструируя и даже в известном смысле ремифологизируя самую трагическую новозаветную историю, не полагаясь на прихотливо-субъективный результат чужих комбинаторских способностей.

Готовых ответов новелла не дает; можно лишь, в повторение вышесказанного, констатировать, что А. Лернет-Холениа делает акцент на необходимости экзистенциального выбора для каждого конкретного человека, ибо, как говорится в одном из стихотворных включений в произведение, *«нет ничего неизвестней, чем человек»* [3, 105].

При всем различии художественных интерпретаций образа Пилата, принадлежащих белорусскому и австрийскому писателям, важно главное: оба они экстраполировали новозаветную историю на современную им действительность, но А. Лернет-Холениа сделал это по преимуществу суггестивно, В. Иванов-Смоленский же – с большей степенью очевидности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуревич, Р. В. Лео Перуц / Р. В. Гуревич // История австрийской литературы: в 2 т. Т. 1: Конец XIX – середина XX века / отв. ред. В. Д. Седельник. – М., 2009.
2. Иванов-Смоленский, В. Последнее искушение дьявола, или Маргарита и Мастер / В. Иванов-Смоленский. – Минск, 2007.
3. Лернет-Холениа, А. Пилат: Роман / пер. В. Летучего / А. Лернет-Холениа. – М., 2001.
4. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. – М., 1997.
5. Шаховской, Иоанн. Метафизический реализм: Предисловие к первому русскому изданию романа «Мастер и Маргарита» в Париже, 1967 / О. Иоанн Шаховской // Другие берега: Дни Турбиных: Альманах. – 2007. – № 22.

Надежда Рымарчук

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА О БРАТЦЕ И СЕСТРИЦЕ В НОВЕЛЛЕ К. ВОЛЬФ «АВАРИЯ»

Криста Вольф (Christa Wolf, р. 1929) – одна из самых значительных немецких писателей второй половины XX века. Её произведения, в которых насущные проблемы современности представлены в органичной связи с историей человечества, переведены на многие языки мира. Новелла «Авария. Хроника одного дня» («Störfall. Nachrichteneines Tages», 1987) переносит нас в недавнее время, которое сегодня болью откликается в сознании миллионов людей, в первую очередь белорусов: в произведении речь идет о чернобыльской катастрофе. В нем К. Вольф делает акцент, как в свое время и Б. Брехт в пьесе «Жизнь Галилея» (1938), на предостережении, которое обращено к совести и разуму человечества, прежде всего – интеллигенции, то есть людей, чьи знания могут стать источником как великого блага, так и великого бедствия. Данную новеллу можно назвать своеобразной «трагедией в трагедии». В ней К. Вольф рассказывает об одном дне из жизни некой немецкой писательницы, передает движение и суть ее мыслей. Это не обычный субботний день, а день, омраченный двумя печальными событиями сразу: взрывом на атомной электростанции и сложной операцией на головном мозге брата главной героини, который является, что не менее примечательно, ученым-ядерщиком. По словам известного российского литературоведа А. В. Карельского, «перед нами, таким образом, стенограмма состояния души, переживающей два потрясения сразу – общечеловеческое и личное; души, которой вдруг во всей своей беспощадности открылась предельная уязвимость и человека, и всего человечества... на волоске от гибели находятся и сам мозг-творец, и все живое на земле, постоянно подвергаемое опасности его творением» [4, 222].

Предмет раздумий писательницы в «Аварии» – жизнь сознания, внутренний мир человека. В своей новелле она обращается к библейским и сказочным сюжетам, народным песням, что особенно характерно для литературы рубежа XX–XXI вв., литературы кризисного периода, переломных состояний человека и общества. В теоретической работе «Уроки чтения и письма» К. Вольф, подчеркивая связь своего творчества с древними мифами, сказками и легендами, излагает один из его эстетических принципов: «Проза ... служит хранилищем

опыта и в своем суждении о ступенях человеческого общежития исходит из оценки их созидательных сил» [3, 524].

В новелле «Авария» мы имеем дело со своеобразным цитированием сказки известных писателей и собирателей немецкого фольклора братьев Гримм «Братец и сестрица». Впрочем, её сюжет можно отнести к бродячим. Так, например, в русской литературе он встречается, как известно, в сказке под названием «Сестрица Алёнушка и братец Иванушка». Однако К. Вольф обращается именно к немецкому варианту этого сюжета. В сказке описываются трудности, с которыми сталкиваются брат и сестра, когда, преследуемые злой мачехой-ведьмой, покидают отчий дом и убегают в лес. Мачеха заколдовывает ручьи, из которых хочет испить братец, чтобы утолить свою жажду. Сестрица, которая внимательно прислушивалась к словам журчащих ручейков, предостерегает его, ибо понимает, что в противном случае он может превратиться в зверя. Брат не выдерживает и, хлебнув из третьего ручья, превращается в косуленка.

К. Вольф в «Аварии» переосмысливает сказочный сюжет и наполняет его новым содержанием. Так, в эпизоде, где ее главная героиня размышляет о причине заболевания своего брата и о случае на АЭС, звучат следующие слова: *«Ты прямо-таки помешался от жажды и так долго просил хоть глоток воды, что я, рыдая и причитая, разрешила тебе напиться из последнего ручья. Это был кран в нашей кухне, и вот ты, как нам и грозили, превращаешься в косуленка...»* [1, 42]. Затем мы читаем: *«Как живет моему ребеночку, как живет моему косуленочку... Ах, эта ранняя чувствительность к печальным стихам. Этот ранний страх перед скверностью оборотной стороны человеческой натуры, скверностью, от которой мы избавимся не иначе как смертоубийством»* [1, 42]. На наш взгляд, в первом случае писательница как будто осуждает своего брата, заболевшего в результате неосторожности и необдуманности своего поведения. Далее же она намекает на то, что ученый в современном мире не имеет права на ошибку, к которой его могут привести корысть, желание как можно быстрее реализовать некий эксперимент, сулящий славу и благополучие. Результатом безответственной «игры» с современными техническими открытиями может стать страшный, губительный продукт, каковым и явилась Чернобыльская атомная станция.

Именно в этом смысле автор говорит об «оборотной стороне человеческой натуры», как будто обращаясь к фрейдовскому понятию «id», обозначающему животную, бессознательную часть человеческой психики, управляемую исключительно инстинктом удовлетворения и заставляющую отбросить всякие нравственные принципы и соображения. Писательница подчеркивает, что человеку рубежа XX – XXI вв. ни в коем случае нельзя придавать своему «id» приоритетное значение. В «Аварии» понятие «id» как раз и воплощено в образе брата писательницы, но при этом пропущенном сквозь призму сказочного персонажа братьев Гримм. В свою очередь, главная героиня новеллы руководствуется моральными принципами, разумными соображениями. Осознавая опасность искрометных желаний, она напоминает сестрицу из соответствующей сказки: *«... вот я, сестрица, могла все-таки сдержаться себя... я, хоть так же, как ты, страдала от жажды, все-таки не пожелала пить во*

что бы то ни стало» [1, 42]. Как видим, образ Брата в новелле К. Вольф – символ безответственных людей, действующих необдуманно, являющихся рабами своих вредоносных желаний. Образ Сестры – символ той части населения Земли, которая чувствует свою ответственность за сохранение человеческого рода и пытается вывести его из бездуховности, из заблуждений, покоящихся на вере в свое всемогущество и вседозволенности.

Таким образом, посредством обращения к сказочному сюжету писательница попыталась донести до читателя мысль о трудности и одновременно необходимости постоянного контроля над процессами, происходящими в нашем сознании. Как сестра из сказки братьев Гримм и главная героиня новеллы «Авария» неустанно стремятся сначала предостеречь, а затем и спасти своих братьев, так и каждый из нас должен преодолевать скоропалительность и губительное неразумие.

С другой стороны, в сказке братьев Гримм подчеркивается связь сестрицы с природой, её чуткое отношение к природным изменениям, внимание к языку стихий. Об этом устами рассказчицы говорит и К. Вольф: «... *ручьи предостерегали нас своими журчащими голосами*» [1, 43]. Возможно, тем самым писательница показывает, что женщина по своей сущности ближе к природе, лучше понимает ее естественные законы. Иррациональное в ней активизирует интуицию, с помощью которой она созерцает и познает окружающий мир; внутренний голос, таким образом, предостерегает женщину от многих опасных действий. Мужчина же более активен, он рационален, реалистичен и прагматичен; это символ европейской цивилизации, и ее путь – это «путь мужского мышления, в котором нет любви к матери-природе, есть лишь стремление разгадать ее...» [2, 204]. Посредством образов сестры-писательницы и ее брата-ученого К. Вольф дает понять, что уже сегодня необходимо начать работать над установлением гармонии между чувством и логикой, ибо только человек, внимающий законам природы, осознающий себя не только потребителем ее даров, но и ее другом, надежным защитником, может предотвратить угрозу человеческому существованию. Разумное использование атомной энергии, бережное и ответственное отношение к природе – вот правила, которыми должно руководствоваться современное общество во избежание очередной страшной трагедии, подобной чернойбыльской.

Таким образом, обращение К. Вольф к сказке «Братец и сестрица» позволило ей вывести проблему ответственности человека, и прежде всего – ученого, на новый, универсальный, обобщенно-символический уровень осмысления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вольф, К. Авария. Хроника одного дня. Перевод И. Каринцевой / К. Вольф // Иностранная литература. – 1987. – № 12.
2. Вольф, К. От первого лица. Художественная публицистика / К. Вольф. – М., 1990.
3. Вольф, К. Уроки чтения и письма / К. Вольф // Вольф К. Избранное. – М., 1979.
4. Карельский, А. Поэзия и мысль / А. Карельский // Иностранная литература. – 1988. – № 1.

МІФАЛАГІЧНЫ КАМΠΑНАЕНТ У ТВОРЧАСЦІ Б. ЛЕСЬМЯНА

Роля міфа ў структуры чалавечага існавання выключная. Адзін з буйнейшых сусветных культуролагаў М. Эліадэ падкрэсліваў, што міф – гэта «прэцэдэнт, мадэль для ўсіх відаў і форм быцця» [5, 334]. У сучаснай навуцы з паняццем «міф» звязана вобразна-сімвалічнае адлюстраванне свету, а даследаванні ў галіне псіхалогіі дазваляюць меркаваць аб наяўнасці ў глыбінях чалавечай псіхікі міфалагічных структур. Кожная творчая індывідуальнасць мае магчымасць стварыць ўласную ўнікальную міфалогію: на аснове неўсвядомлена задзейнічанага архетыпа пісьменнік мадэлюе новую рэальнасць, інтэрпрэтуе навакольную рэчаіснасць, надаючы ёй асабісты ўзор светастварэння. Бясспрэчна, міфалагічная форма адлюстравання рэчаіснасці найбольш поўна раскрываецца ў творах літаратуры і мастацтва. Яшчэ вядомы нямецкі філосаф Ф. Шэлінг адзначаў, што міфалогія «ёсць свет і, так бы мовіць, глеба, на якой толькі і могуць расквітаць і расці творы мастацтва. Толькі ў межах такога свету магчымы ўстойлівыя і вызначаныя вобразы, праз якія толькі і могуць атрымаць выяўленне вечныя паняцці» [4, 105].

Адметнай рысай літаратурнага працэсу канца XIX – пачатку XX стст. стала адраджэнне агульнакультурнага інтарэсу да міфалогіі і фальклору. Міфатворчасць выступала і як прыём (неаміфалагічныя павевы, што ішлі ад рамантычнай традыцыі, былі абумоўлены ўплывам мадэрнізму), і як светаадчуванне (непрыняцце творчай асобай буржуазнага свету як антыэстэтычнага, усведамленне крызісу буржуазнай культуры як крызісу цывілізацыі ў цэлым). Выкарыстанне міфалагічных і фальклорных матываў адыгрывала важную ролю ў мастацкім даследаванні гістарычнага жыцця і вызначэнні месца чалавека ў ім, спрыяла ўвасабленню найбольш агульных заканамернасцей і канфліктаў грамадскага развіцця, дазваляла «стварыць крайне абагульненую сімвалічную карціну рэальна існуючага свету» [2, 14], што было абумоўлена напружаным рытмам самой эпохі. Аднак галоўная функцыя міфа заключаецца ў тым, што ён з’яўляецца сродкам выяўлення «вечных» псіхалагічных пачаткаў, раскрываючы ўнутраную сутнасць чалавека і яго сувязі з універсумам. Па словах Ф. Ніцшэ, «міф можа наглядна ўспрымацца як адзіночны прыклад некаторай усеагульнасці і ісціны, што няўхільна звяртае погляд свой у бясконцае» [3, 530]. Сканцэнтраванасць міфалагічнай думкі на метафізічных праблемах дазваляе весці размову пра выхад за сацыяльна-гістарычныя і прасторава-часавыя рамкі.

У творчасці польскага паэта Баляслава Лесьмяна (1878–1937) значнае месца належыць фальклорным і міфалагічным традыцыям. Фактарамі, якія абумовілі зварот пісьменніка да іх, былі эстэтыка сімвалізму і распрацаваны Лесьмянам «міф першабытнага чалавека», для якога характэрны перш за ўсё метафізічны спосаб мыслення. Арыгінальнасць польскага мастака слова заключалася ў спробе спалучыць матывы першабытнасці з матывамі вяртання да прыроды, натуральнасці і непасрэднасці. «Міф вяртання да прыроды» або «міф паэта як чалавека першабытнага» найбольш яскрава праявіўся ў яго творах, заснаваных менавіта на міфалагічных і фальклорных традыцыях. Непрыманне рэчаіснасці,

антыфілістарскі бунт, пачуццё трагізму, беспрасветнасці існавання, трывога за ўсё жывое абумоўліваюць устойлівы зварот паэта да вобразаў нацыянальнай і пазанацыянальнай міфалогіі. Лесьмян глыбока вывучаў нацыянальны і сусветны фальклор, і гэтая зацікаўленасць мела значны ўплыў на яго арыгінальную творчасць. «Не выклікае сумненняў і тое, што на аснове прарамантычнай, дакладней, неарамантычнай-сімвалісцкай сістэмы поглядаў, у паэзіі Лесьмяна цалкам невымушана, дзякуючы той жа анталагічнай першаснасці лірычных аб'ектаў, аб'ядноўваюцца міфа-фальклорны і натурфіласофскі праблемна-тэматычныя пласты. Прычым час і прырода (свет) успрымаюцца ім у катэгорыях уласнага бесперапыннага развіцця, дынамікі, а прыроднае і чалавечае з'яўляюцца ў дыялектычнай непарыўнасці», як слушна адзначаў украінскі даследчык В. М. Васіленка [1, 116].

Чэрпаючы сюжэты і вобразы з народных вераванняў, паданняў, легенд, Лесьмян перапрацоўвае іх унутраны, ідэйны змест для вырашэння ўласных мастацкіх задач. Аўтарскае мысленне накладваецца на мысленне міфапаэтычнае – так, па сутнасці, ствараецца новая рэальнасць, калі сюжэт або асобны вобраз набываюць зусім іншыя рысы і афарбоўку.

Міфалагічны кампанент у творчасці Лесьмяна выяўляе сябе перш за ўсё праз стварэнне аўтарам сістэмы вобразаў, як выдуманых ім самім (Знікомак, Новалунніцы, Снітрупак, Снігробак, Срэбронь і інш.), так і запазычаных з народных павер'яў (Васіліса Прамудрая, Палудніца, Тапелец, русалка і інш.). Міфалагічны матэрыял, які стаў асновай вобразаў, вёў да шырокіх філасофскіх абагульненняў, дазваляў выйсці за прасторавыя і часавыя межы ў «вечнае».

Рэмінісцэнцыі з індыйскай міфалогіі арганізуюць сюжэтную тканіну балады Лесьмяна «Пурурава і Урвашы» («Pururawa і Urwasi»), у якой спалучаны легенда аб здабыванні агню і апавед пра лёс зямнога цара Пуруравы і нябеснай німфы (апсары) Урвашы. Іх узаемае каханне разгневала жыхароў неба (гандхарваў), і яны прыдумалі каварны план, як разлучыць закаханых. Але яны не ўлічылі, што для сапраўднага кахання не існуе перашкод. Пурурава прайшоў выпрабаванні, якія ўсклалі на яго вышэйшыя сілы. Ён запаліў нябесны агонь на зямлі, у выніку ажаніўся з Урвашы і стаў адным з нябесных духаў.

Індуісцкая філасофія разглядае гэты свет як часавы прыстанак, месца выпрабаванняў для душы. Існуе мноства галактык і светаў, падобных на наш, і ўсе яны падпарадкоўваюцца закону кармы. Сусвет праходзіць праз бясконцы шэраг цыклаў развіцця, руйнуецца і ствараецца зноў. Гэты свет – з яго асалодамі і пакутамі, дабром і злом – неістотны, зманлівы. Зямное жыццё – ілюзія, часовы прытулак. Яму супрацьпастаўляецца сапраўднае існаванне бязмежных і усемагутных нябесных сіл.

Устойлівая цікавасць да першаасновы быцця з'яўляецца адной з характэрных асаблівасцей паэтычнага свету Лесьмяна, што непасрэдна звязана з філасофскім складам яго паэтычнага мыслення. У баладзе «Пурурава і Урвашы» закранаюцца пытанні сутнасці жыцця і пазасветнага існавання, якія заўсёды былі прадметам рэфлексіі і асаблівай увагі мастака. Аўтар узнімае праблему суадносін чалавека як істоты эфемернай з прыродай сусвету як вечнай катэгорыяй.

Міфапаэтычныя вобразы галоўных герояў, Пуруравы і Урвашы, у творы Лесьмяна набываюць адметныя філасофскія і мастацкія значэнні. Міф выступае ў ролі зыходнага матэрыялу ў працэсе ператварэння архаічнага сюжэту на мову сучаснай паэзіі, на складаны сімваліскі неаміф. Аўтар напаўняе твор разнастайнымі паэтычнымі сімваламі, якія задаюць чытачу імпульс для разнастайных асацыяцый і высноў. Так, вобраз нябеснай жыхаркі Урвашы сімвалізуе таямніцу быцця, штосьці нязведанае, якое для кожнага чалавека з’яўляецца своеасаблівай мэтай дасягнення. Таму і зачараваны ёй Пурурава «*namdlal wtakibezświat, żego już niebyło*» [6, 66] («уважлеў у такое небыццё, што яго ўжо і не было»)[тут і далей пераклад аўтара артыкула. – Н. А.]

Каханне Пуруравы да Урвашы з’яўляецца знакам пераадолення мяжы паміж зямным і нетутэйшым светам:

*Itakuczył się niebyć odnocydo świtu,
Aż się zbudził przygwiazdach – bywalecniebytu*[6, 66]
‘І так вучыўся не быць ад ночы да світання,
Што прачнуўся пры зорках – прабывальнік нябыту’.

Пераход абодвух герояў у тагасвет («да дзіўнага ручаёвага лесу») сцвярджае думку, што канчатковай смерці няма, ёсць толькі пераўвасабленне з адной формы ў іншую: чалавек развітваецца толькі з целам, а не з душой, якая працягвае жыць у новых умовах існавання.

У аснову балады пакладзена цыклічная канцэпцыя свету, згодна якой у любой з’яве цяперашняга часу прасвечваюцца яго мінулыя і будучыя рэінкарнацыі. Метамарфозы, што адбываюцца з галоўнымі героямі (уваход у небыццё, поўнае растварэнне ў прыродзе), фіксуюць няўлоўную грань моманту пераўтварэнняў аднаго ў іншае. Гэта яшчэ раз пацвярджае арыентацыю паэта на міфа-фальклорную традыцыю, якая так шчодро выкарыстоўвае матывы загадкавых і неспадзяваных ператварэнняў і пераўвасабленняў.

Спасцігаючы паэтыку і філасофскую сімваліку ведычнага міфа, Лесьмян выпрацоўвае цэлы шэраг прыёмаў, якія валодаюць вялікім мастацкім эфектам.

Балада «Пурурава і Урвашы» з’яўляецца яскравым прыкладам прачытання мовай сімваліскіх і неарамантычных уяўленняў старажытнага міфа, які ў паэта існуе не ў традыцыйным выглядзе, а пераходзіць на якасна іншы, больш складаны ўзровень мастацкага абстрагавання. Аўтар падтрымлівае ідэю агульнай гармоніі быцця: з духу, які выяўляе сваю прысутнасць ва ўсім, пачынаецца свет. Містэрыя духу заўсёды сакральная і асобасная. Твор Лесьмяна – лірыка-філасофскае спазнанне складанага пытання пра існасць чалавека ў сусвеце. Тут, на зямлі, чалавек з’яўляецца на імгненне, каб зноў растварыцца ў вялікім, бязмежным і безупынным існаванні. І смерць, і жыццё замыкаюцца на ўніверсум светабудовы:

Aweselisię wemnie zyciespoza życia[6, 67].
‘А цешыцца ўва мне жыццё па-за жыццём’.

Пераняўшы сімваліскі сугестыўны стыль, паэт стварае складаную да загадкавасці карціну свету не шляхам разгалінаванага шматступеннага апісання, а апасродкавана – намёкамі, метафарами, сімваламі:

*Poszli w skwar macierzanki, rozpelzlej samotnie,
I zabrnęli w chłód dzwońców – i już bawpowrotnie.*

*Troje było ich w lesie: dwa i jedno ciało,
Nikt nie wie, co się z nimi stało lub nie stało*[6, 67].

‘Увайшлі ў гарачыню чабора, што распаўсюдзілася самотна,
І зайшлі ў холад званочкаў – і ўжо беззваротна.
Трое было іх у лесе: два і адно цела,
Ніхто не ведае, што з імі адбылося ці не адбылося’.

Адсюль – пошук незвычайных ракурсаў, калі карціна свету набывае дзіўныя абрысы: падвойваецца, расшчапляецца, часам узнікае некалькі малюнкаў, яны ўзаеманакладаюцца, але поўнасьцю не супадаюць.

Такім чынам, міфа-фальклорная традыцыя адыгрывае вызначальную ролю ў распрацоўцы мастацкай канцэпцыі Б. Лесьмяна. На прыкладзе балады «Пурурава і Урвашы» можна зрабіць выснову, што міфалагічныя вобразы ў творах польскага паэта нясуць на сабе значную ідэйную нагрузку, адлюстроўваючы шматлікія экзістэнцыяльныя сітуацыі, якія аб’ектыўна існуюць у духоўным свеце чалавека, а таксама функцыянальную, перадаючы філасофскія погляды аўтара на быццё і нябыт, жыццё і смерць, існаванне і забыццё, на праблемы сэнсу і бессэнсоўнасці, нікчэмнасці і велічнасці. Падобныя лесьмянаўскія вобразы цікавыя тым, што сваё ўнутранае напаўненне, той сэнс, які закладзены ў іх аўтарам, яны выражаюць не непасрэдна, а праз шматлікія сувязі і аналогіі з прыродай. Чалавек і духоўны свет знаходзяцца ў адной плоскасці: прырода не падпарадкоўвае сабе чалавека, і чалавек не ўзвышаецца над прыродай – яны раўнапраўныя партнёры, а дакладней, чалавек, як неад’емная частка прыроды, існуе ў ёй самой і не ўяўляецца па-за яе межамі. Можна казаць пра сінтэз эмпірычнай і духоўнай рэальнасцей у творчасці Лесьмяна, бо вечнае не супрацьстаіць тут часаваму, а адметна канцэнтруецца ў ім.

ЛІТАРАТУРА

1. *Василенко, В. М.* Поэтический світ Болеслава Лесьмяна / В. М. Василенко / АН УРСР. Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка. – Київ, 1990.
2. Мифологизм в западноевропейской литературе XX века: Методические рекомендации по курсу современной западноевропейской литературы / сост. Е. И. Бубенцова. – Могилев, 2002.
3. *Ницше, Ф.* Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм / Ф. Ницше // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. – Минск, 2005.
4. *Шеллинг, Ф. В.* Философия искусства / пер. П. С. Попова / Ф. В. Шеллинг. – СПб., 1996.
5. *Элиаде, М.* Трактат по истории религий: в 2-х т. Т. 2. / М. Элиаде. – СПб., 2000.
6. *Leśmian, B.* Zwiedzam wszechświat: Wybór wierszy / Wybór, wstęp i opracowanie W. Boleski / B. Z. Leśmian. – Warszawa, 2006.

Екатерина Наместникова

ДЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ КУЛЬТУРЫ В АПОКРИФАХ К. ЧАПЕКА

Мифотворчество в широком понимании всегда составляло значительную часть любой культуры. Вокруг определенных персон и реалий с течением времени генерировался художественный образ (вымысел), который впоследствии

воспринимался людьми как объективная реальность, органичная и неделимая часть мировосприятия. Стремление к мифологизации присуще человеку на протяжении всего исторического развития. Однако в эпоху модернизма и постмодернизма миф, который, по определению, полностью принимается на веру, стал подвергаться анализу и переработке. В данной работе рассматриваются так называемые апокрифы чешского писателя первой половины XX века К. Чапек. Этот цикл представляет особый интерес как реализация принципа использования готовых форм, осуществленная ещё в середине прошлого века.

Прежде чем перейти к анализу произведений, нужно кратко осветить проблему жанра. «Апокрифами» свой цикл назвал сам Чапек, однако этот термин закрепился в академическом литературоведении, несмотря на то, что его определение до сегодняшнего дня точно не сформировано. В книге Ф. Бурианка «Чешская литература 20 в.» апокрифы Чапека определяются как «рассказы, видоизменяющие в повседневном философском духе библейские и другие легенды» [4, 204]. Однако это определение кажется нам недостаточно полным. Большая часть исследователей (В. Е. Харкинс, А. Яцкевич, А. Матупшка и др.) отмечает в апокрифах как обязательную составляющую юмор, иронию, интерес к психологии, сознательную установку на парадоксальные трактовки. Таким образом, **апокрифы Чапека** можно определить как *небольшие по форме произведения, в юмористическом, сатирическом или ироническом ключе интерпретирующие известные библейские, литературные и исторические сюжеты и с философской точки зрения демонстрирующие психологию современного человека*. Большое внимание в этом цикле уделено демифологизации мировой культуры, попыткам найти новое обоснование сложившимся представлениям.

Если рассматривать демифологизацию как, во-первых, развенчание сложившихся неправдоподобных представлений, а во-вторых, как теологическую концепцию, интерпретирующую библейские мифы в соответствии с представлениями современного человека, то очевидно, что К. Чапек в своем творчестве комбинировал различные аспекты этого понятия. Чаще всего он брал за основу известный миф либо легенду, определенный стереотип и давал ему объяснение с точки зрения человеческой психологии. Это позволяло автору не только достигнуть впечатления парадоксальности предлагаемой концепции, но и внести в известный сюжет актуальные мотивы.

Говоря о мифотворчестве, нельзя обойти вниманием богатейшую культуру Древней Греции и Древнего Рима. К. Чапек в своем цикле довольно часто обращался к античности, по-новому раскрывая овеянных мифами исторических персонажей (Александр Македонский, Архимед), а также предлагая новую концепцию Троянской войны («Терсит»). Однако только в апокрифе «Наказание Прометея», датированном 1932 г., Чапек обращается непосредственно к мифологии. Сюжет о титане, принесшем людям огонь, разрабатывался как античными авторами (Эсхил, Аристофан), так и позднейшими литераторами (Байрон, Шелли, Шевченко), став символом истинного человеколюбия и самопожертвования. Однако Чапек использовал совершенно иную сторону этого мифа. В интерпретации писателя суд над Прометеем осуществляет не

божественная сила (Зевс), а человеческий орган судопроизводства – сенат. Не показывая читателю образ самого Прометея, автор в сатирическом ключе изображает современный ему судебный процесс. В этом апокрифе ярко раскрывается талант Чапека как мастера художественной детали. Так, его «чрезвычайное совещание» происходит после «длинного, скучного судебного разбирательства». Председатель Гипометей в начале своей речи опасается, что возникнут «формальные придирки». Таким образом, уже в первых строках автору удается создать образ громоздкого бюрократического судебного аппарата. Писатель не просто лишает миф главного аспекта – справедливой и неизбежной кары богов, он отдает право суда людям, что нехарактерно античному миропониманию. Так он рассматривает сложные проблемы человеческой натуры. Проследим за развитием обсуждения вины Прометея. Перед нами три варианта обвинения, градация которых происходит от «злостного надругательства и святотатства» и «причинения людям тяжких физических увечий» до «государственной измены». Следовательно, варьируется и степень наказания: от пожизненного заключения до смертной казни. При этом, несмотря на подробность и аргументированность речи каждого из выступающих сенаторов, истинная суть дела остается в стороне и обвинения выглядят достаточно комично. Однако, несмотря на их несостоятельность, они приводят Прометея к страшному наказанию, которое у Чапека не отличается от мифологического: *«приковать Прометея пожизненно к скале и... пусть коршуны клюют его безбожную печень»* [1, 319]. Таким образом, автор критикует не только формальное проявление косности судебной системы, но и сущностные её пороки. Б. Брэджук отмечает: *«В “Наказании Прометея” его главной целью является обнажить... судебный процесс как он есть, затемненный людским консерватизмом»* [2, 141].

Обратимся к стилевой стороне произведения. Чапек насыщает текст терминами и оборотами официальной речи («резюме», «судебная ответственность», «показания допрошенных нами свидетелей» и др.) Особенно ярок этот прием в сочетании со словами, описывающими реалии античного мира (*«Чрезвычайное совещание, происходившее в тени священных олив»* [1, 317], *«наших национальных богов»* [1, 318] и др.). Подобные анахронизмы позволяют не только придать апокрифу современное звучание, но и представляют мифологические атрибуты в качестве формальных, что противоречит специфике мифологизированного сознания.

Стоит отметить композиционную особенность апокрифа. Произведение тематически делится на две части, неравные по размеру. Большую часть занимает описание совещания сенаторов, а последние несколько абзацев посвящены разговору Гипометея с сыном. В них тема апокрифа расширяется, выводится на новый уровень. Гипометей объясняет причины такого жестокого приговора: *«Мы же считались с общественными интересами, понимаешь? Куда бы это привело, если бы всякий проходимец осмелился безнаказанно открывать что-нибудь новое и великое!»* [1, 320]. Писатель вводит тему узости мышления обывателя, его ограниченности и косности, его неподготовленности к новым открытиям и неумения их оценить. Хорошо это иллюстрируют и последние слова Гипометея: *«Жареную ножку нужно бы посолить и натереть чесноком! Вот в чем дело!»*

Это тоже открытие, мой мальчик! Прометей бы до этого не додумался» [1, 320].

Итак, учитывая все вышесказанное, можно говорить о том, что целью Чапека в этом апокрифе была демонстрация на мифологическом примере особенностей психологии обывателя. Отсюда язык произведения целиком реалистичен, изобилует терминами, канцелярскими оборотами, примерами просторечной лексики. Апокриф развивает две темы, более узкую – изобличение недостатков судебной системы и более широкую – осуждение косности взглядов общества, их страха перед новым. Это демонстрирует как вторая часть апокрифа, так и тексты обвинения в первой. В свете второй темы становится более понятным выбор писателем человеческого суда для наказания Прометея. Чапек недвусмысленно указывает на то, что значение поступка титана не оценили в первую очередь те, ради кого он жертвовал. Высшей карающей инстанцией становятся не боги (они практически не присутствуют в апокрифе), а сами люди. Кара Прометея объясняется не мифологическими, а социальными причинами.

Рассматривая демифологизацию как теологическую концепцию, интерпретирующую библейские мифы в соответствии с представлениями современного человека, нельзя не обратиться к работам Чапека на евангельские сюжеты. Здесь особенно выделяется апокриф «Марфа и Мария» (1932) как наиболее показательный для выбранной нами темы.

Апокриф представляет собой разговор Марфы со своей соседкой, госпожой Тамар, в котором женщина рассказывает о приходе Иисуса в её дом (соответствующий отрывок из Библии приведен в эпиграфе). У Чапека героиня раскрыта с новой стороны – с точки зрения не библейской, а общечеловеческой морали. В первых же строчках дается оценка Марфы со стороны, соседка говорит о ней: *«хороший человек», «обо всех хлопочете»*. Рассказ героини наполнен бытовыми деталями: *«грязное белье», «стирка», «доглядеть за детишками»* и т. д. Она представляется домовитой хозяйкой, человеком, на котором держится вся семья. Саму себя она называет *«кем-то вроде прислуги»*, глупой женщиной, недостойной слушать речи Учителя. Марфа лишена эгоизма: она помогает соседкам, вспоминает о больном брате. То, в чем упрекает её Иисус (*«Ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно»*), является лишь следствием заботы о пришедшем Учителе. Оценки Марфы обществом различны: многие считают, что она *«злая»*. Однако женщина не стремится переубедить их категориями высокой морали. Своим оправданием она считает умение хорошо готовить, ведь, по её мнению, несчастная и злая женщина не может быть искусной поварихой. Марфа мыслит земными категориями, но они для нее перерастают в высшие идеалы. Так, она признается, что дом для нее – символ её самой, её души. Содержа его в порядке, она проецирует на него заботу и любовь к семье и близким. Поэтому для нее так важно показать Иисусу чистоту и достаток этого места. Это своеобразная исповедь, демонстрация искренности своих помыслов.

Совсем иной представляется Мария. Со слов Марфы мы видим её довольно ленивой и легкомысленной женщиной. Если для Марфы Иисус прежде всего человек, который переносит все тяготы странствий, такие как голод и холод, для

её сестры он – объект поклонения. При этом религиозная экзальтация Марии не делает из нее убежденную последовательницу идей христианства: после того, как Иисус уходит, Марфа спрашивает сестру о том, что он говорил. Но Мария отвечает, что не помнит ни одного слова, и лишь уверяет, что это было прекрасно.

Если Марфу характеризует как она сама, так и окружающие, образ Марии складывается только со слов сестры. Но он неоднозначен. Объясняя свою преданность Марии, Марфа говорит, что та была настолько красива, что нельзя было не служить ей. Женщина не осуждает свою сестру, её слова демонстрируют любовь и снисхождение.

Такая концепция образов Марфы и Марии встречается у Чапека и в другом произведении – апокрифе «Лазарь». Возвращение к одним и тем же персонажам показывает заинтересованность автора в раскрытии основного конфликта: мифологической (библейской) и житейской морали. Чапек отдает предпочтение последней. В его апокрифах Марфа – глубоко духовный и любящий человек, её понимание мира более христианское и возвышенное, а также более сложное, чем у Марии.

Для апокрифов Чапека на библейские сюжеты весьма характерна демифологизация как теологическая теория. В них он не переделывает исходный текст, а лишь обрабатывает его и дает новое объяснение наиболее известным образам. Его концепция строится на интерпретации христианства обычным человеком, он противопоставляет библейскую и житейскую мораль и показывает последнюю как более жизнеспособную.

Рассмотренные выше примеры иллюстрируют прием демифологизации в прямом значении: за основу Чапеком взяты античные и библейские сюжеты. Однако мифами в широком понимании наполнена вся мировая культура. Чапека как писателя в первую очередь интересовали литературные мифы-стереотипы, возникшие на основе известных произведений. Им посвящена значительная часть его цикла. Мы рассмотрим лишь наиболее яркий апокриф на один из классических вечных сюжетов, «Ромео и Джульетта», который был написан Чапеком в том же 1932 г. За основу, несомненно, была взята пьеса Шекспира, и интересно то, что первоисточник указан в самом тексте (*«У нас, видите ли, есть такая пьеса... некоего Шекспира...»* [1, 337]).

В этом апокрифе Чапек выступает как убежденный реалист, вновь сталкивая легенду и действительность, на этот раз даже на уровне сюжетной линии. Перед нами два главных героя: дворянин Оливер Мендвилль и падре Иполито, носители двух взглядов на историю Джульетты – романтического и реалистического соответственно. При этом весьма интересен источник их сведений: дворянин опирается на пьесу (*«Я видел это собственными глазами – ведь я сидел в первом ряду!»* [1, 339]), а падре – на личное знакомство с монахом Лоренцо и леди Джульеттой. Сами образы тоже во многом противопоставлены друг другу.

В первых строках апокрифа, в которых впервые появляется дворянин Мендвилль, мы видим типично романтическую картину: молодой человек, учившийся в Италии, получает известие о смерти своего отца. Он прощается со своей возлюбленной и направляется на родину. Соответственно подобрана и

лексика, используемая в этом абзаце: «странствовавший», «получил весть», «покинул этот мир», «с тяжелым сердцем», «проливая слезы», «покаявшись», «пустился в дорогу».

Падре Ипполито впервые появляется также в романтическом образе доброго священника, пустившего юношу переждать дождь. Его речь построена на тех же романтических клише: «*укрывшись под скромной кровлей моего дома*». Однако в ответ на благодарности дворянина («...слишком любезны к чужестранцу» и т. п.) духовник сбрасывает маску романтического героя, и его речь становится похожей на речь других чапековских героев: «*Потрудитесь же слезть с вашей кобылы, ибо льет как из ведра*» [1, 336]. С этих строк начинается четкое противопоставление мифа и реальности. Чапек прибегает к своему излюбленному приему: он не показывает героя, в честь которого назван апокриф, а раскрывает его образ через разговор выдуманных им персонажей, пересыпая текст яркими реалистическими деталями. Так, падре Ипполито активно интересуется политикой и осуждает англичан, отколовшихся от церкви: «*Подумайте, с тех пор как вы, англичане, откололись от святой римской церкви, вас тут, в Италии, – видимо-невидимо. Понятно, синьор. Вы, верно, скучаете*» [1, 337]. В его речи то и дело проскальзывают подробности жизни шекспировских героев, которые превращают их из легендарного символа вечной любви в обычных людей, наделенных реальными страстями и пороками: «*Урожденная Капулетти, из тех Капулетти, что вели крупную торговлю бархатом*» [1, 337]; «*Ромео... Наверное, пьяный был*» [1, 338]. Симпатии автора во многом на стороне священника, он не только иронично демонстрирует абсурдность доводов молодого дворянина, но и вкладывает в уста священника свое отношение к истории Ромео и Джульетты: «*Не понимаю, что тут прекрасного, когда двое молодых людей расстаются с жизнью... Великая любовь? Я думаю, это – когда двое умеют всю свою жизнь... прожить вместе – преданно и верно...*» [1, 339]. При этом Чапек оставляет священника заурядным обывателем, которого интересует лишь то, что происходит в его замкнутом мире: «*...Короче, весьма романтическая история, только подробности я уже забыл: что вы хотите, ведь это было в Мантуе*» [1, 340].

Особенно интересно то, что в этом небольшом произведении присутствует двойная демифологизация. На сюжетном уровне падре Ипполито стремится лишить молодого Мендвилля романтических иллюзий, а на уровне проблематики сам автор хочет переубедить читателя. Характерно и то, что Чапек не отрицает существование легендарных персонажей, он лишь выводит историю за пределы сюжета, игнорирует смерть героев Шекспира и проводит своеобразный эксперимент: «А что, если?..», причем его результаты неизменно подтверждают мысль Чапека о том, что реальная жизнь сильнее, многограннее, а главное, поэтичнее старой легенды.

Таким образом, в цикле апокрифов Чапек критически подходит к различным видам мифов, существующих в культуре. Его стремление приблизить их к реальной жизни отражается как на сюжетном, так и на языковом уровне. Задачи писателя различны: это как критика современных явлений общества, так и воспевание общечеловеческих ценностей. При этом стремление к

демифилогизации культуры остается одним из циклообразующих факторов и предоставляет множество интересного материала для изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Чапек, К.* Война с саламандрами, рассказы / К. Чапек. – Минск, 1986.
2. *Bradbrook, B. R.* Karel Čapek. In Pursuit of Truth, Tolerance and Trust/ B. R. Bradbrook. – Eastbourne, 1998.
3. *Buriánek, F.* Čapkovské variace : eseje o Karlu Čapkovi a literatuře / F. Buriánek. – Praha, 1984.
4. *Buriánek, F.* Česká literature 20. století / F. Buriánek. – Praha, 1968.
5. *Harkins, W. E.* Karel Čapek / W. E. Harkins. – New York, 1962.
6. *Janaszek-Ivaničková, H.* Karel Čapek / H. Janaszek-Ivaničková. – Warszawa, 1985.
7. *Matuška, A.* Karel Čapek, An Essay, Man against destruction / A. Matuška. – Brno, 1964.
8. *Vášová, V.* Karel Čapek s hlediska náboženského / V. Vášová. – Praha, 1930.

РАЗДЕЛ 6

ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА І ПСІХАЛОГІЯ

Римма Ковалева

ИНТЕГРАТИВНЫЕ ВЕКТОРЫ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Хотя фольклористы практически очень много делали для подготовки и развития новых направлений в своей науке, они с поразительным равнодушием (вот парадокс!) относились и относятся к их оформлению и легализации. Сам объект исследования толкал ученых к интеграции с другими дисциплинами. Общеизвестно, что фольклор принадлежит к явлениям культуры, истоки которого теряются в доисторическом прошлом, когда этносов как таковых не существовало, но потом-то он приобрел этническое лицо. Уже одно это предполагает развитие соответствующих интегративных научных векторов. Если вся архаическая культура являлась монофольклорной, то далее фольклор становится частью современной ему культуры. Сохраняя типологическое сходство с фольклором генетически родственных народов, каждый национальный фольклор обладает и ярко выраженной этнической доминантой. Он являет себя в оболочке диалектов того или иного языка, состоит из ряда локально-региональных парадигм, присутствует в сфере этнического сознания, бытует благодаря национально окрашенному фольклорному мышлению, опирается на отлаженные механизмы жанровой эстетики, включается в реальность бытового, социального и исторического контекста. Изменчивость фольклорных произведений – как раз знак действий этнопсихологического порядка, о которых фольклористы имеют весьма приблизительное представление. Несмотря на традиционное апеллирование к национальному характеру и национальной психологии для объяснения причин национальной специфики фольклора, практически ничего не делалось для разработки интегративного направления, объединяющего интересы фольклористов, этнологов, этнопсихологов. В чем причина – трудно сказать. Можно отметить две. Первая – отсутствие соответствующей специализации в вузовском и последипломном образовании. Вторая – историческая, связанная со стремлением фольклористики к независимости, обособлению от мифологии, этнографии, литературоведения. Весь XIX веки половина двадцатого прошли под знаком достаточно трудного формирования фольклористики как науки, когда она теоретически и практически обосновывала право на самостоятельность, очерчивала границы объектной и предметной области, формировала понятийно-терминологический аппарат.

Желаемого единства не было, поскольку по-разному ставились акценты на специфике фольклора, его или этнографической, или филологической составляющей, хотя успехи, причем несомненные, были свойственны и тому, и другому подходам.

Методологически значимым явлением в фольклористике 60-70-х гг. XX в. стала серия сборников «Фольклор как искусство слова», подготовленных кафедрой русского народного творчества филологического факультета МГУ. Их вдохновитель и редактор профессор Н. И. Кравцов настаивал на законности «отдельного изучения словесной стороны фольклора» [1, 5] в целом и ее составляющих (например, психологического изображения, композиции, эпитета, символики, метафоры и т. д.), а также обосновывал необходимость изучать фольклорное произведение как художественное целое. Установочная статья Н. И. Кравцова подкреплялась работами коллег, базирующимися или на анализе конкретного произведения, или на рассмотрении конкретных способов и приемов создания художественной образности.

Изучение поэтики фольклора проходило, конечно, под безусловным влиянием работ теоретиков литературы, что не мешало фольклористам, в частности Н. И. Кравцову, на примере композиции внеобрядовых песен, подтвердить гипотезу относительно целостности и уникальности фольклорной поэтики и стилистики, в корне отличающихся от поэтики и стилистики литературных произведений. Особенно важным был тезис о разных уровнях поэтики фольклора – общефольклорном, жанровом, индивидуально-творческом (хоть с последним тезисом можно поспорить) [2, 3–4].

Аспекты жанрово-видовой поэтики активно изучались белорусскими фольклористами. Достаточно сослаться на работы Г. Барташевич, Н. Гилевича, К. Кабашникова, А. Лиса, А. Гурского, М. Янковского, О. Приемко, Т. Морозовой (Ивахненко), М. Кудряшовой и др. Значительным явлением в новом столетии стал выход пяти книг серии «Беларускі фальклор: жанры, віды, паэтыка». Несмотря на то, что некоторые авторы обходили вопросы поэтики стороной, ограничивались общей характеристикой художественных особенностей или частными замечаниями, в целом работа коллектива заслуживает всяческого одобрения. То же самое можно сказать о выпусках сборника «Міфалогія – фальклор – літаратура: праблемы паэтыкі», уже одним своим названием нацеливающим авторов на исследование мифологического как части поэтики художественного произведения.

С другой стороны, мы имеем работы Б. Путилова и его последователей, исходящих из концепции универсальности этнографических связей фольклора, когда этнографическое становится частью поэтического, а то, в свою очередь, может быть источником этнографических сведений, касающихся прошлого.

Как видим, фольклористика никогда не порывала ни с литературоведением, ни с мифологией, ни с этнографией. Правда, она очень медленно реагировала на новации в сфере родственных и смежных наук, прежде всего лингвистики. Пока фольклористы усиленно занимались вопросами теории, истории, поэтики, современного состояния фольклора, те также до поры до времени были озабочены решением внутренних проблем. Но широкое использование фольклорного

материала как-то вдруг стало приводить к появлению интегративных направлений в филологии. В настоящее время на исторических факультетах многих вузов СНГ читается курс *этнофольклористики*, носоставители учебных программ – историки, а не фольклористы. Заметим, что в отличие от них исторический факультет Белгосуниверситета в лице кандидата исторических наук, заведующего кафедрой этнологии, музеологии и истории искусств Т. А. Новогородского воспользовался как раз услугами и опытом коллег-фольклористов. Давнюю историю имеет исследование языка фольклора, и вот появляется лингвофольклористика. Три одноименных сборника, изданных в Курске, представляют разные направления лексикографических работ, очень интересных и для фольклориста [3]. Но кто сказал, что *лингвофольклористика* не предполагает сугубо фольклористического подхода к изучению языка фольклорных жанров как художественного? Вот только название уже «застолбили» другие. Замечательно заявила о себе этнолингвистическая школа под патронажем Н. И. Толстого, оказавшего огромное влияние на умонастроение представителей разных специальностей. У филологического факультета Белгосуниверситета был реальный шанс встать в один ряд с московскими этнолингвистами, обеспеченный научной, учебной и организационной работой Н. П. Антропова и его учеников. Учитывая связи Н. П. Антропова с фольклористами, можно было бы прогнозировать оформление этнолингвофольклористики на нашем факультете. Жаль, что этим шансом не воспользовались. Отметим и отрадный факт: заявка на социофольклористику, подкрепленная конкретными работами, в том числе А. В. Морозова (НАН РБ) и Т. А. Морозовой (БГУ), принадлежит белорусским фольклористам.

Хотелось бы обратить внимание коллег на еще один перспективный, по нашему мнению, интегративный вектор фольклористики, а именно *этнопсихофольклористический*. Идеи, как говорится, носятся в воздухе. Так, в 2010 году студентка 4 курса филологического факультета БГУ Маргарита Латышкевич попробовала обосновать необходимость *психофольклористики*, по собственной программе провела небольшой эксперимент, представила результаты на семинаре «Беларускі фальклор у кантэксце сусветнай культуры» и студенческой научной конференции. Разумеется, работа в области этнопсихофольклористики предполагает углубленное изучение такого предмета, как этнопсихология. В качестве основного курса или спецкурса он давно читается на гуманитарных факультетах вузов стран СНГ, обеспечен программами, учебниками, пособиями, но пока не присутствует в БГУ. Однако, насколько нам известно, спецкурс «Этнопсихология» будет предложен с 2011/12 учебного года для студентов отделения психологии и социальных наук (автор М. С. Фабрикант). Полагаем, что он был бы полезен также студентам-филологам.

Нельзя сказать, что фольклористы индифферентно относились к этнопсихологии. Вслед за античными авторами они признавали влияние природно-климатической, географической и социальной среды на формирование этнических особенностей. Не чуждались они понятия «народный дух», использовавшегося еще Монтескье. Как известно, познание психологической

сущности народного духа считали одной из задач этнической психологии Лацарус и Штейнталь, выдвинувшие в середине XIX в. на повестку дня необходимость оформления данной науки, имея в виду наличие основополагающих работ К. Риттера и В. Гумбольдта. При этом в выборе объекта изучения они, по словам Г. Шпета, неправомерно склонялись в сторону «овеществленного результата», т. е. языка, верований, нравов, обычаев, а не субъекта духовной деятельности. В поле зрения фольклористов находилась и работа В. Вундта «Проблемы психологии народов», который подчеркнул, что специального психологического исследования заслуживают три большие области, содержание которых превышает объем индивидуального сознания и в то же время обнимает три основные проблемы психологии народов, – язык, мифы и обычаи. В. Вундт отметил также раздробленность и незаметность индивидуальных влияний на порождение коллективного духа, которые могут претендовать на продолжительность в том случае, если соответствуют стремлениям, уже действующим в общем духе народа.

Российская психологическая школа XIX в. представлена трудами А. Потебни и Д. Овсяннико-Куликовского, которых, правда, больше интересовала проблема психологии творчества, чем науковедческая. Но уже в XX в. акцент смещается в сторону этнопсихологии, о чем свидетельствуют работы философа С. Л. Франка «Душа человека. Опыт введения в философскую психологию» (1917), Г. Г. Шпета «Введение в этническую психологию» (1927) и др. Для С. Франка такие понятия, как народный дух, народная душа были реальностью коллективного, а не просто метафорами. Г. Шпет критически относился к эклектическим, по его словам, построениям В. Вундта, в частности, против положений его программной статьи «О целях и задачах этнической психологии» (1886). Основные возражения Г. Шпета сводились к следующему: 1) этническая психология не является продолжением индивидуальной психологии; 2) содержанием этнической психологии нельзя делать, как предлагает В. Вундт, язык, мифы, нравы, поскольку они результат психологического процесса, но не сам процесс. Раскрытие их коллективной природы и значений – задача философской этнологической науки. Этническая же психология должна рассматривать, «как *это* переживается человеком», «что он *любит*, чего *боится*, чему *поклоняется* и т. п.» [4, 142]. Она, по мнению Г. Шпета, должна иметь «предметом второй порядок «значений» в анализе «выражения» или конкретный *духовный уклад человека*» [4, 142]. Исключается параллелизм методов этнологии и этнопсихологии. Следовательно, не может быть параллелизма методов фольклористики и этнопсихологии.

На наш взгляд, этнопсихологический подход к фольклору не имеет ограничений по объекту. Предметом рассмотрения может быть как отношение белорусов или другого этноса к фольклору в целом, так и психологическая реакция на составляющие его области, жанры, отдельные произведения, новые явления и т. д., включающая определение того, что респондент воспринимает или пропускает, помнит или забывает, любит или презирает, поддерживает или с чем спокойно расстается. Отсюда с очевидностью следует, что именно стереотипы психологической реакции сближают или отличают один народ от другого. Это

может быть методологической базой при сравнительном изучении этнической психологии разных народов. Недаром Л. Гумилев отверг такие разграничительные признаки этносов, как язык, культура, религия, поставив во главу угла стереотипы этнического поведения в сходных ситуациях.

Междисциплинарный статус этнопсихологии и этнопсихофольклористики очевиден. Полагаем, что отношение этноса к своему духовному наследию и современному состоянию фольклора допустимо рассматривать как одно из составляющих этнической психологии. Это, так сказать, внешний аспект взаимодействия суперсубъекта и объекта, т. е. коллективного творчества. Благодаря специфике объекта фольклористический подход делает возможным и внутренний аспект. Поскольку фольклор относится к временному искусству, а его произведения хранятся в памяти носителей фольклора, являя себя в звучащем слове, то в них самих зафиксировано коллективное психопереживание, относящееся к сюжету, образам, персонажам. Следовательно, методологически верно выделение внутреннего аспекта этнопсихологических разысканий. При этом следует четко разграничивать чисто фольклористический подход к фольклору как к искусству слова, выдвигающий проблему психологического изображения в фольклоре, и этнопсихологический, нацеливающий на поиск зафиксированного в слове отношения народа к тому или иному явлению. *Как фиксируется – область фольклористики, что фиксируется – этнопсихологии.*

Сама этническая психология как наука вряд ли может предложить инструмент для понимания исторического развития фольклора, но за фольклористом остается право учесть этнопсихологический фактор при объяснении духовных явлений. Вся беда в использовании фольклористами стереотипного ответа на вопросы, касающиеся национальной специфики фольклора: это явление таково, потому что такова психология народа, хотя нужно было бы понимать и то, что психология народа такова, потому что есть некое явление и оно переживается народом вполне определенным образом. Скажем, в XVII – XIX вв. белорусский народ не переживал историю как ту, активным субъектом которой он является. Отсюда и индифферентное отношение к жанру исторических песен. В русском фольклоре их огромное количество, что соответствует развитости жанра украинских дум. Белорусы же акцентировали внимание на локальном материале, который оформляется в виде исторических легенд, сочетающих бытовое, историческое, мифологическое.

В сфере бытования фольклора этнопсихология выдвигает вопрос, *как переживается народом и интеллигенцией данное социально-этническое явление в то или иное время.* История свидетельствует, что такой вопрос правомерен. Так, зарождение белорусской национальной идеи было связано также и с особо внимательным отношением к духовному наследию. Это выразилось в интенсивной собирательской работе, появлением замечательной плеяды белорусских, польских, русских фольклористов, этнографов, писателей, сделавших белорусский фольклор достоянием науки. И в дальнейшем публикации белорусского фольклора под маркой фольклора русского населения Северо-Западного края России не могли ввести в заблуждение всю общественную мысль. Даже русский ученый П. Бессонов издал сборник под названием «Белорусские

песни». В наше время идея возрождения нации опять-таки связывается с заботой о сохранении фольклора и условий его естественного перенимания последующими поколениями, ибо фольклор в определенной мере является основой этнической психологии, а отношение к нему – показателем здоровья нации. Тревожные тенденции четко обозначились в 60-е гг. прошлого столетия. Наши наблюдения свидетельствовали, что в народе утрачивалось понимание ценности своего эстетического творчества. Исполнители искренне недоумевали, зачем студенты-практиканты специально едут в деревню записывать их простые песни, когда по радио передают столько замечательных новых произведений. Деформации отношения к духовному наследию как не заслуживающему внимания способствовало и то, что для выступления на смотрах и конкурсах со своим репертуаром культработники по своему разумению (так, как их учили) «исправляли» народную манеру пения.

Вхождение белорусского народа в разные государственные объединения не уничтожило главного – духовного уклада белоруса, его этнической самоидентификации. К счастью, тогда колебания в отношении к собственному фольклору не закрепились в виде комплекса эстетической неполноценности. Сейчас было бы опрометчиво говорить о ренессансе белорусского, но не сбросить со счета факт, что уличные выступления певцов с белорусским репертуаром стабильно собирали и собирают массу слушателей, а возле других если и задерживаются, то ненадолго.

В советское время народный репертуар оказался невосприимчивым к псевдофольклорным произведениям, внедряемым в коллективы художественной самодеятельности, пропагандируемым всеми доступными способами. Зато в живом бытовании циркулировали сатирические произведения, представляющие собой переделки псевдонародных или совершенно невинных массовых песен. Как тут не согласиться с выводом Г. Шпета, что «дух» отображает действительность, обнаруживая в преображенном и творчески оформленном виде «некоторую структуру переживаний коллективной организации» [4, 93]. Как предмет изучения этот субъективный характер узнается и в его фольклорной объективации. Задача этнопсихофольклористического исследования состоит в том, чтобы грамотно выделить и проанализировать «совокупность реакций народа на окружающие его вещи, на обстоятельства, в которых он сам участвует, на объективно данные ему отношения и идеальные образования» [4, 94].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кравцов, Н.* Изучение фольклорного произведения как художественного целого / Н. Кравцов // Фольклор как искусство слова / отв. ред. проф. Н. И. Кравцов. – М., 1966.
2. *Кравцов, Н. И.* Поэтика русских народных лирических песен / Н. И. Кравцов. Ч. 1. Композиция. – М., 1974.
3. Лингвофольклористика / отв. ред. А. Т. Хроленко. Вып. 1. – Курск, 1999. Вып. 2 – 2000. Вып. 3 – 2000.
4. *Шпет, Г. Г.* Введение в этническую психологию / Г. Г. Шпет. – Санкт-Петербург, 1996.

ИЗУЧЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА И МИФОЛОГИИ В РАМКАХ КУРСА «ЭТНОПСИХОЛОГИЯ»: ПЕРСПЕКТИВЫ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ИНТЕГРАЦИИ

Курс «Этнопсихология» как часть обновленной программы подготовки специалистов на отделении психологии факультета философии и социальных наук БГУ впервые будет предложен студентам IV курса, специализирующимся в области социальной психологии, во втором семестре 2011/2012 учебного года. При разработке программы курса возникла проблема отсутствия белорусских учебников и учебных пособий по соответствующему предмету и полное отсутствие либо весьма фрагментарное присутствие в российских и украинских учебно-методических материалах ссылок на ведущих мировых ученых второй половины XX – начала XXI в., то есть, фактически, их анахроничность [4; 1]. Западноевропейские и американские учебники, лишенные этого недостатка, во-первых, предназначены скорее для самостоятельной работы, чем для учебного процесса, во-вторых, более для профессиональных исследователей, нежели для студентов [2; 3]. Кроме того, в этих учебниках (точнее, handbooks – сборниках обзорных статей) крайне редко упоминаются культуры постсоветского пространства и совершенно ничего не говорится о Беларуси. Иными словами, приходится делать выбор между эмпирической релевантностью и теоретико-методологической адекватностью либо создавать авторскую программу с опорой на все имеющиеся в распоряжении материалы и специфическое решение обозначенной проблемы для каждого отдельного случая.

Особенно остро проблема конфликта между содержательной релевантностью и методологической корректностью встает в связи с ролью и местом в курсе «Этнопсихология» изучения фольклора и мифологии. В первом приближении включение данной тематики представляется необходимым и самоочевидным: еще основатель психологической науки В. Вундт в XIX веке утверждал, что мифология наряду с языком и традициями составляет предмет «психологии народов», первой непосредственной предшественницы современной этнопсихологии. Однако программа «психологии народов» не имела прямых последователей, поскольку не располагала ни собственными методами самостоятельного получения эмпирических данных, ни собственными интерпретационными ресурсами для теоретизирования. Поэтому вариант простого накопления фактов не может быть принят в качестве основного при изучении этнопсихологии.

Следующим и также принадлежащим истории науки этнопсихологическим направлением является школа «культура и личность», существовавшая в первой половине прошлого века в США в тесной связи с социальной и культурной антропологией. В отличие от В. Вундта, Ф. Боас, М. Мид и Р. Бенедикт предложили как собственную исследовательскую методологию (включенное полевое наблюдение), предполагающую прямой непосредственный контакт с изучаемой культурой, так и способ интерпретации эмпирических данных, близкий к психоанализу. В качестве конечной цели предполагалось выявление черт

«модальной личности» как психологического прототипа, относительно постоянного во времени и определяющего принадлежность отдельно взятой личности к тому или иному этносу. Поскольку неизменность во времени постулировалась в качестве основного признака «модальной личности», фольклор и мифология признавались важнейшим источником информации, иллюстрирующим преемственность прошлого и настоящего.

Проблема данной версии этнопсихологического изучения фольклора заключается в ее имплицитном примордиализме. Представление о том, что современные этнонациональные культуры являются преемницами примордиальных общностей, требует для своего подтверждения намного более существенных доказательств, чем те, которыми сторонники примордиализма к настоящему времени располагают. Не случайно представители направления «культура и личность» были склонны обращаться к экзотическим и по преимуществу так называемым примитивным культурам, что содержит в себе имплицитный расизм, изначально ставя не только исследователя, но и его потенциальную аудиторию в привилегированное положение по отношению к представителям изучаемой культуры, исключая возможность диалога, например, в формате современного «многоголосого исследования». Предположение о существовании неизменных, следовательно, непреодолимых фундаментальных (достаточно значимых для того, чтобы стать предметом исследовательской парадигмы) качественных различий также приводит к дегерменевтизации вопроса о возможности межкультурного понимания, сводя ее к одностороннему объяснению культурно-специфического деиндивидуализированного объекта со стороны претендующего на универсальную рациональность индивидуального субъекта.

Отдельную опасность представляет собой содержащееся в теоретическом конструкте «модальной личности» смешение личностного и надличностного уровней, восходящее к метафоре мегантропоса, активно использовавшейся немецкими романтиками. Данное метафорическое уподобление общества структуре отдельной личности, во-первых, связано с иррационалистической традицией европейской мысли, скорее богемной, нежели академической, во-вторых, вызывает до сих пор не преодоленные затруднения при интеграции подобных построений в стандартную модель социальных наук, в-третьих, больше напоминает уподобление соответствующим мифологическим мотивам, чем критическое дистанцирование, необходимое для интерпретации.

Современный этап психологического изучения этнонациональных культур связан с одновременным и скорее параллельным, нежели взаимодополняющим развитием двух исследовательских программ – кросс-культурной и культурной, но и культуральной, психологии [3]. Первое из этих направлений в большей степени представлено в учебно-методической литературе и, соответственно, интегрировано не только в научную, но и в учебную сферы, второе по причине своей антипозитивистской направленности, несмотря на определенную историю, по-прежнему самопозиционируется как авангардное.

Кросс-культурная психология возникает в 1960-е годы XX века в США как попытка применить к исследованию психологических аспектов культуры

позитивистскую метапарадигму в социальных науках. Целью кросс-культурных исследований является построение на основании эмпирических исследований шкалы, позволяющей разместить национальные культуры друг относительно друга по степени выраженности определенного психологического параметра – так называемого культурного синдрома, – который не формулируется на основании какой-либо теории, но выводится индуктивно, обычно посредством факторного анализа. Примером такого культурного синдрома является индивидуализм-коллективизм, причем неправомерно именовать какую-либо культуру индивидуалистической либо коллективистской в абсолютном смысле, можно только указать на то, какие другие культуры она превосходит по степени индивидуализма либо, напротив, коллективизма. Столь же значимым ограничением является четкая дифференциация индивидуального и культурно-странового уровней (например, некий отдельный представитель более коллективистской культуры может демонстрировать более индивидуалистические ценности, чем другой отдельный представитель иной, относительно более индивидуалистической культуры) на основании статистической закономерности нормального распределения.

Казалось бы, подобный математизированный эмпирицизм оставляет крайне мало пространства для изучения фольклора и мифологии. Действительно, конструктор автор произведений фольклора не в состоянии заполнить опросник или дать интервью. Тем не менее, даже позитивистская кросс-культурная психология оставляет некоторое пространство для освоения фольклора, причем не в науке, а именно в учебном процессе. Один из пионеров данного направления Г. Триандис предлагает начинающим кросс-культурным психологам знакомиться с произведениями, отражающими традиционные представления и практики экзотических культур, для развития транскультурной сенситивности [2].

Понятие транскультурной сенситивности не получает в работе Г. Триандиса эксплицитного определения, но из контекста можно сделать вывод о том, что под данным термином понимается способность отказа от этноцентрических стереотипов и предубеждений, готовность понимать другую культуру посредством ее собственных категорий и представлений о рациональном, целесообразном, моральном, прежде всего – интерес к аутотелическому изучению конкретной специфики другой культуры без поспешных обобщений, столь свойственных направлению «культура и личность».

Действительно, можно предположить, что чтение экзотических и занимательных текстов является более привлекательным начальным этапом освоения академического курса, чем анализ статистических таблиц коэффициентов корреляций. Однако здесь возникают три затруднения, решение которых пока не представлено в соответствующей литературе.

Во-первых, остается неясным, по каким критериям следует выбирать конкретные фольклорные произведения, рекомендуемые студентам. Даже если учесть очевидные требования наличия качественного перевода на доступный студентам язык и объем, несколько уступающий «Махабхарате», остаются непроясненными критерии релевантности и репрезентативности. Проблема релевантности состоит в выборе между одинаковым количеством текстов по

каждому культурному региону, увеличением количества текстов и/или детальности их интерпретации по мере приближения к собственной культуре студентов либо, напротив, уделением основного внимания наиболее географически и мировоззренчески удаленным и, соответственно, трудным для понимания культурам. Первый вариант способен сформировать ментальность космополитического, а не провинциального ученого, второй – задействовать ресурсы обыденного знания, третий – адекватно оценить сложность работы кросс-культурного психолога и преодолеть психологические барьеры этноцентрического обыденного мышления. По нашему мнению, изучению фольклора каждого региона следует уделять равное время и внимание, поскольку это согласуется с обозначенной выше общей логикой кросс-культурного исследования, при этом последовательность изучения должна выстраиваться от наиболее удаленного региона по отношению к собственной культуре студентов. Поскольку это дает наибольший эффект остранения и позволяет выработать необходимую способность интерпретировать свою культуру с позиции Другого, а также конкретных других. Проблема репрезентативности определенных фольклорных жанров и текстов для каждой культуры не может быть решена в общем виде и предполагает, как идеальный вариант, создание международной сети кросс-культурных психологов и фольклористов, заинтересованных в сотрудничестве. Вместо общих критериев отбора текстов здесь целесообразно применять конвенциональный подход к истине.

Во-вторых, возникает проблема оценки успешности данного этапа освоения курса «Этнопсихология». В отличие от способности грамотно оперировать понятийным аппаратом современной кросс-культурной психологии и применять математический аппарат, транскультурная сенситивность с трудом поддается какой-либо операционализации, пусть даже на уровне субъективной оценки. Разумеется, транскультурная сенситивность, как следует из предложенного определения, не сводится ни к простой толерантности, ни даже к априорно позитивному отношению к другим этнонациональным культурам и готовности наделять их кредитом доверия, но представляет собой аналитическую способность. Для решения данной проблемы нами предлагается в качестве ключевого критерия способность студента интегрировать этнопсихологию в общий курс подготовки психологов, то есть оперирование понятийным аппаратом других, более универсальных областей психологической науки для интерпретации фольклорного произведения, установления диалога, продвижения в его понимании «от произведения к тексту». При этом важно избежать наивного психологизма, например, ошибочной трактовки жанровых канонов как проявлений индивидуальности автора. Для этого необходимы экспертные консультации филологов, прежде всего – фольклористов, начиная с ранних стадий составления программы курса и заканчивая экспертизой контролируемых самостоятельных работ студентов, возможно, с организацией совместных мероприятий студентов-психологов и филологов.

В третьих, вполне оправданные сомнения вызывает роль развития транскультурной сенситивности в становлении кросс-культурного психолога. Подобное качество требуется для сбора эмпирических данных, в особенности для

преодоления организационных трудностей, чем при проведении массовых опросов занимаются не специалисты, а обученные рекрутеры, и для составления собственных опросников, что при масштабных исследованиях могут позволить себе только представители крупных международных исследовательских ассоциаций. Основным видом работы большинства кросс-культурных психологов является количественная обработка и качественная интерпретация имеющихся баз данных, что не требует транскультурной сенситивности, которая в этом контексте может даже неоправданно акцентировать внимание на несущественных деталях и препятствовать выработке общей картины. В то же время транскультурная сенситивность является ключевым критерием профессиональной пригодности практикующего кросс-культурного психолога. Следовательно, изучение фольклора может играть в кросскультурной психологии как части академического курса роль связующего звена между научной и прикладной сторонами. Однако для этого необходимо включение в программу курса современного фольклора и постфольклора, что представляется нам совершенно невозможным без помощи соответствующих специалистов.

Наиболее очевидные и, вместе с тем, наиболее интересные перспективы для этнопсихологического изучения фольклора открывает культурная психология – направление, объединяющее социально-конструктивистские углубленные исследования уникальных особенностей отдельных культур посредством качественных методов, как правило – дискурсного и нарративного анализа. Данные методы являются изначально междисциплинарными, поэтому изучение этнопсихологии на данном этапе открывает широкие возможности для формирования профессиональной идентичности не только психолога, но и современного специалиста-гуманитария.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Львовичина А. М.* Этнопсихология: Навч. Посібник / А. М. Львовичина. – К., 2002.
2. *Smith, P. B.* Social Psychology Across Cultures / P. B. Smith, M. H. Bond. – London, 1998.
3. *Стефаненко, Т. Г.* Этнопсихология: учебник для высших учебных заведений / Т. Г. Стефаненко. – М., 2007.
4. *Triandis, H.C.* Culture and social behavior / H.C. Triandis. – NY, 1994.

Маргарыта Латышкевич

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТТЯ ПСИХАФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНАГА КІРУНКУ

У апошнія некалькі дзесяцігоддзяў усталёвалася тэндэнцыя да ўзнікнення новых навук і кірункаў на стыку ранейшых дысцыплін, якія з цягам часу ўжо не поўнасьцю адпавядаюць задачам сучаснасці. Нагадаем, што падобным чынам узнікла на пачатку 50-х гадоў XX ст. псіхалінгвістыка, якая на сёння арганічна ўлілася ў сістэму навук.

У роўнай жа ступені адпавядае задачам сучаснасці і псіхафалькларыстычны кірунак у сучаснай фалькларыстыцы. Падобная інтэгратыўная па сутнасці дысцыпліна прадвызначае неабходнасьцю асэнсавання тых праблем, для вырашэння якіх традыцыйны падыход падаецца недастатковым. У прыватнасці, пад такой праблемай мы разумеем характарыстыку не толькі саміх тэкстаў

фальклору, але асобы-стваральніка і тых шляхоў, па якіх ідзе прадудцыраванне тэкстаў. У сувязі з гэтым найбольш мэтазгодным падаецца пункт гледжання на фальклор як на з’яву менавіта псіхалагічнага характару – гэта значыць з’яву, што не паддаецца аднабаковаму аналізу.

У рэчышчы пануючага ў сучаснай навуцы антрапацэнтрычнага падыходу натуральна было б абвясціць аб’ектам даследавання менавіта чалавека. Толькі аналіз яго псіхікі, творчай інтэнцыі і патэнцыялу дазволіць нам давесці феноменальны характар фальклору. Заўважым, што даследаванні павінны тычыцца не толькі канкрэтнага індывіда як носьбіта і захавальніка фальклорных традыцый (а таксама – эксперыментатара і наватара), але і так званую *асобу-стваральніка*, абагульнены вобраз, своеасаблівы патэрн творчых маніпуляцый з фальклорам. Спецыфіка асобы-стваральніка можа быць высветлена на аснове аналізу вынікаў распрацаваных тэстаў, скіраваных на высвятленне псіхалагічных і аксіялагічных фактараў успрымання беларускага фальклору. Апошні – непасрэдны прадмет даследавання, крыніца матэрыялу, перадумова і аснова для эксперыментаў.

Асноўныя мэты новай дысцыпліны, на наш погляд, наступныя:

- 1) апісанне і вывучэнне спецыфікі функцыянавання фальклору як псіхалагічнага феномену (з улікам уздзеяння ўнутраных (псіхалагічных) і знешніх (сацыяльных) фактараў);
- 2) выяўленне ўласцівасцей і структураванне асобы-стваральніка, апісанне яе эвалюцыі і развіцця (так званая *ядзерная структура асобы*).

Верагодна, падчас далейшай працы з матэрыялам будуць удакладняцца (спецыялізавацца) мэты і задачы даследчыкаў, развівацца тэрміналогія. Звернем увагу на адпаведны для гэтага патэнцыял псіхафалькларыстыкі.

Як можна зразумець з заяўленай назвы, у першую чаргу даследчая праца арыентаваная на выкарыстанне метадалагічных дасягненняў псіхалогіі – ад тэорыі архетыпаў (К. Г. Юнг) да псіхалогіі мастацтва і фантазіі. На аснове здабыткаў папярэднікаў і грунтуецца псіхафалькларыстыка (далей – ПФ).

Канкрэтна нашыя доследы скіраваныя ў першую чаргу на вывучэнне асобы-стваральніка, у прыватнасці яе ядзернай структуры. *Пад ядзернай структурай асобы мы разумеем суадносіны традыцый і наватарства, архаікі і позніх утварэнняў унутры крэатыўнай сферы псіхікі асобы-стваральніка.*

Намі быў распрацаваны невялікі тэст, узор якога надалей дазволіць стварыць сістэму тэстаў для вызначэння структуры псіхікі канкрэтных выканаўцаў на аснове адпаведнасці іх адказаў запрагнаваным рэакцыям.

Задача: падабраць пару па гендэрнай прыкмеце.

Слова	Прагназаваны варыянт	Ілюзорны варыянт
лябёдушка	селязень	лебедзь
баба	дзед	–
царэўна	царэвіч	цар
Мар’я	Іван	Мар’ян
сястрыца	брат	–
ведзьма	вядзьмар	вядзьмак

У тэставае заданне, прапанаванае для выканання, была дададзеная крытычная пара *каліна-явар*, якая генетычна належыць да польскага фальклору. З’яўленне рэакцыі *явар* у гэтым выпадку варта вытлумачыць не столькі прамым уплывам польскай традыцыі, колькі апасродкаваным – праз літаратуру (Я. Купала).

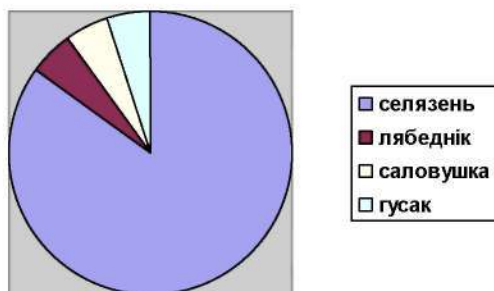
Назоўнікі жаночага роду наўмысна вынесеныя на першае месца (наsupерак традыцыі): такім чынам у нас ёсць магчымасць праверыць трываласць сувязей у канкрэтнай пары (шляхам адваротнага ўзнаўлення).

Некаторыя пары (тут, у прыватнасці, пара *баба – дзед*) з’яўляюцца простымі – гэта значыць, верагоднасць з’яўлення прагназаванага варыянту тут блізкая да 100 адсоткаў.

Папярэдне было праведзена эксперыментальнае тэсціраванне, у якім прынялі ўдзел дваццаць чалавек.

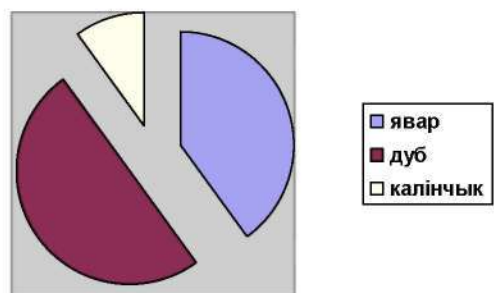
Вынікі згаданага тэсціравання наступныя (акрэслім найбольш знакавыя выпадкі):

1. Размеркаванне варыянтаў у пары *лябёдушка-селязень*:



2. Размеркаванне варыянтаў у пары *баба-дзед* стопрацэнтнае (усе выканаўцы выбралі прагназаваны варыянт).

3. Размеркаванне варыянтаў у пары *явар-каліна*:



Заўважым, аднак, што вынікі гэтага тэсціравання нельга лічыць канчатковымі і вызначальнымі, паколькі неабходна мець болей практычнага матэрыялу.

Безумоўна, у падобных заданнях неабходна ўлічваць узрост і сацыяльны статус выканаўцы, якія не могуць не паўплываць на выбар тых або іншых варыянтаў. Пазней вынікі такіх тэсціраванняў могуць быць выкарыстаны для даследавання параўнаўчага характару, каб выявіць адрозненні паміж найбольш частотнымі рэакцыямі ў розных узростах і сацыяльных групам выканаўцаў.

Зазначым таксама, што прапанаваныя апытальнікі могуць быць дапоўнены і пашыраны.

Такім чынам, перад даследчыкамі пастаноўка новых пытанняў у рэчышчы псіхафалькларыстычнага метаду адкрывае новыя гарызонты даследавання. Відавочна, што дасягненні ў гэтым кірунку могуць мець і практычнае прымяненне ў галінах псіхалогіі, сацыялогіі, паколькі праліваюць святло на розныя аспекты асобы сучаснага чалавека, яго стасункі з нацыянальнай традыцыяй і схільнасць да ўласнай творчасці. Гэта, натуральна, яшчэ раз падкрэслівае мэтазгоднасць распрацоўкі новага кірунку і яго непасрэдную каштоўнасць.

ЛІТАРАТУРА

1. Красных, В. В. Этнопсихолінгвістыка і лінгвокультуролагія / В. В. Красных. – М., 2002.
2. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск, 2005.
3. Розет, В. В. Псіхалогія фантазіі / В. В. Розет. – Мінск, 1997.
4. Фрейд, З. Псіхалогія бессознательного / З. Фрейд. – М., 1989.

РАЗДЕЛ 7

СУЧАСНЫЕ ТРАДЫЦЫИ ФАЛЬКЛОРУ

Ульяна Верина

ИНТЕРНЕТ-ПОЭЗИЯ И ФОЛЬКЛОР: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ «ПОЭТИЧЕСКОГО НАРОДА»

Определения Интернет-поэзии находятся в промежутке между «ничем не отличается от другой», «ничем не лучше и не хуже любой иной, только более доступна читателю» до «это особый жанр» и даже «особый вид искусства». Ничего удивительного, поскольку Интернет-поэзия – это безбрежное море, которое разлилось на стихи.ру и других подобных серверах, сайтах, сетевых сообществах, в электронных журналах, альманахах, библиотеках. Это явление, с которым не считается исследователю современной поэзии уже нельзя. «Авторитет» этого явления прежде всего в его массовости. Затем в том, что крушатся основы существования литературы. Чем теперь автор отличается от читателя, от критика, от издателя, а они все – друг от друга? Что это? Суб-, масс-, контр- или какая-либо иная культура? И культура ли вообще? «Авторитет» явления и в том, что многие и многие умнейшие люди обсуждают его уже более чем десятилетие, а некоторые всерьез исследуют [*1].

Высказав свое мнение в статье «Народный сюрреализм», О. Аронсон целиком вложил оценку явления в заглавие. Трудно что-либо добавить – можно лишь не согласиться. Хотя бы в части выводов. Хотя бы чтобы написать об этом самой ☺.

Мой интерес к Интернет-поэзии возник, когда я дала задание студентам факультатива «Русская поэзия: от Сумарокова до Сети» найти самое плохое, с их точки зрения, стихотворение на сервере стихи.ру. Первый вопрос хороших студентов: «А по какому критерию оценивать?» – был вопросом именно хороших, умных студентов. А мой ответ был провокативно-глупым: «Просто плохое – по вашему мнению».

Занятие удалось. Мы с упоением читали стихи, и особенно интересно было объяснять, почему они плохие. К грандиозным обобщениям мы, конечно, не пришли, но я задумалась всерьез. Предметом моих «дум» был лишь вопрос количества плохих стихов. Как искусство и литературу, по мнению античных философов, рождает удивление, так оно родило и мой интерес. Дело в том, что количество стихов, количество посетителей серверов поэзии впечатляюще велико... Вот некоторые данные. Поисковая система Яндекс на запрос «стихи.ру» предлагает 34 млн. ответов. На 21 ноября 2010 г. стихи.ру содержит 11434035

произведений. Вот, например, статистика раздела «Полный список авторов»: «Всего на сервере зарегистрировано 402073 авторов, из них 316829 опубликовали свои произведения и 1222 в данный момент находятся в сети. Здесь вы можете ознакомиться с полным списком авторов в порядке их регистрации на сервере. Для удобства список разбит на страницы по 300 авторов, перемещаться по которым вы можете с помощью ссылок с номерами страниц». Неучтенными остаются читатели и рецензенты. Столько людей – это уже народ (впору всерьез задаться вопросом, со скольких человек начинается толпа). А может, тогда Интернет-поэзия – это народное творчество? А народное творчество – это что?.. Правильно.

Вот примерно так возникла мысль о том, что Интернет-поэзия вполне может быть сопоставлена с современным фольклором.

Попытаюсь представить лишь ряды, пункты своих размышлений. Пункты, в которых фольклор и Интернет-поэзия могут сойтись.

1. Фольклор не имеет автора – в Интернете в основном не имена, а «ники» (об этом сказано и у О. Аронсона). Возможно только, что это следствие приятной и привычной Интернет-анонимности. Подумать только, сколько возможностей! Я пишу и высказываюсь как хочу, получаю отзывы или ответные реплики, а при этом остаюсь инкогнито. Полная свобода.

Однако, читая стихи.ру, мы читаем не Автора, не «Некрасова» или «Бродского», а стихи – «хорошие» или «плохие», «душевные» или какие-либо еще. Эта мысль была развита мною в докладе на конференции молодых ученых о поэзии поколения «Дебюта» и феномене единично-множественного.

Интернет-анонимность порочна, так как избавляет человека от ответственности за сказанное, написанное, сделанное. Д. Кузьминговорит о «тонкой кромке свободы» перед «чреватой торжеством энтропии сетевой вседозволенностью», о том, что баланс между свободой и вседозволенностью «станет подлинным показателем профессионализма, который ведь, в конечном счете, сводится к сознанию своей ответственности» [4].

Кроме социологизаторского, возможен и философский аспект рассмотрения проблемы. Например, такой. «Ник» или (что то же самое) никому не известное или известное, но неинформативное имя – это «не-Я». Ну что ж. Философы могут приступать к рассуждению о проблемах идентичности.

2. Фольклор, в отличие от авторского искусства, нацелен на хранение и передачу произведений, а не на создание принципиально нового. Интернет-поэзия воспроизводит штампы. Она тоже ориентирована на хранение («сохраню то, что написалось») и передачу (здесь Интернет незаменим!).

3. Нет стремления к совершенствованию – ни формы, ни содержания. Это знаки профессионального или ответственного отношения к слову. Ни в фольклоре, ни в Интернете этого нет.

4. Нет возможности критической оценки созданного. То есть ее нет в принципе: всякая критика должна исходить из некоторого эстетического эталона, а его нет и быть не может. Дискуссии в Интернете бессмысленны. Никакой «конструктивный диалог» невозможен между пожилым инженером-бетонщиком и, скажем, филологом-первокурсником, орнитологом, торговцем наркотиками и

учителем начальных классов, а также другими персонажами, в количестве, ну пусть будет 100. «Размытость адресата, – пишет Д. Кузьмин, – в сетевых дискуссиях приводит к тому, что все реплики словно выкрикиваются в воздух, в пространство, – отсюда и вечный повышенный тон» [4]. В таких дискуссиях обычно горячо отстаивается преимущество арбуза перед свиным хрящиком.

5. Нет ориентации на реципиента – он не нужен. Здесь испытываю некоторое сомнение, полностью ли относим этот пункт к фольклору. Наверное, нет, ведь сказки, допустим, рассказывают детям – соответственна и образность, и строение, и лексика... Очевидно различны сказки для взрослых и детей. Хотя возрастное деление не самое специфичное. Все-таки целый «народ» – творец и реципиент целого «фольклора». Как, собственно, и Интернет-поэзии. Кто еще ходит на эти сайты? Кроме народа-то?

Интересно, как О. Аронсоном вводится это понятие – народ, с какими оговорками и смыслами: «Слово «народ», к сожалению, слишком зависимо от вполне определенных социальных и политических коннотаций. Почти всегда за этим словом стоит определенная политика его использования. Как понятие же – «народ» пуст. Или, точнее, смысл его пуст и наполняется всякий раз той или иной идеологией, использующей «народ» в качестве заданного риторического образа. Именно поэтому современная социология предпочитает говорить о социальных группах, а не о народе в целом. Однако для нас ценен именно этот пустой смысл «народа», который означает, что здесь имеется в виду любой, какой угодно индивид, пусть даже скрытый от глаз социолога или полевого исследователя. Народ, таким образом, используется как категория, несущая в себе идею универсальности: каждый причастен «народу», но и «народ» есть часть каждого. Это не народ государства или местности, он не закреплен за какой-то территорией или историческим временем, это не масса и не коллектив, но некоторое **событие причастности каждого любому другому**. И без этого события человек немислим. <...> Противопоставление народа и индивида (личности) при таком понимании оказывается надуманным. ...Конечно, трудно избавиться от ощущения, что тот поэтический народ, который объединен не столько тем, что пишет стихи, сколько способностью и возможностью их писать, подобно тому как политический – быть гражданами определенного государства, имеет свои истоки в специфической демократической процедуре: **каждый получает право быть поэтом**. И иногда Интернет-сообщество именно так само себя и описывает. Однако, не отрицая такой связи, отметим, что в нашем случае народ образуется не как связь через право или закон, а как **особая общность в желании** (всё выделено мною. – У. В.)». И далее в свете идей множественности и деиндивидуализированности исследователь заключает: «Поэтический народ – не люди, которые пишут стихи, но поэзия, обнаруживающая свою множественность и гетерогенность» [1].

6. В фольклоре есть территориальные – национальные, областные и т. д. – специфические черты. На первый взгляд странно, но пишут и о региональных особенностях провинциальной Интернет-поэзии, кроме того, конечно, что есть такие понятия, как Интернет-поэзия и проза Бурятии, например. Вполне соотносимо с проблемой региональной специфики фольклора.

Хочется добавить следующее. Подобно тому как из числа безымянных создателей фольклора выходят известные сказители, так и из интернет-массы стихов выходят авторы. Это чаще всего происходит посредством конкурсов и премий. Популярны фестивали поэзии Живого Журнала (LiveJournal-поэзии) «Каррент поэтри», где поэты в соответствии со стилистикой ЖЖ имеют ники, например *gaika_tool*, и юзерпики (в данном случае это фото летящей гайки на фоне голубого неба), а опубликовав стихотворение, вступают в диалог с читателями. Так, опубликование второй части произведения, не лишённого, надо сказать, художественных достоинств, «90-е. В людях» автором *gaika_tool*, состоялся такой диалог: «Стол – это счастье»)). – «)))». – «Дух эпохи просвечивает сквозь.)». – «)))». – «Ну-с, тем, кто пережил 90-е, по крайней мере есть о чем писать :)))))))))).». – «забавно было, да». – «безумие и абсурд какой-то)))». – «мне он гораздо более по душе, чем нынешний “вертикальный” безнадёжно-свинцовый беспредел чиновников, если честно(((90-е – это бунюэль». И так далее. Всего 61 комментарий [7] [*2]. В процессе «дискуссии» обсуждение, как видим, движется от случайности к случайности, пока не застревает на каких-то личных проблемах, которые интересны собеседникам. В этой «дискуссии» такой общей и личной темой оказались воспоминания о 90-х гг. XX в. Таким образом, *gaika_tool* приобретает популярность, а с нею и шанс победить в фестивале LiveJournal-поэзии.

Лауреатом премии «Поэт года ЖЖ» была Вера Полозкова – автор, вышедший «из народа», из «Веро4ки» и Miss Understanding ставший Верой Полозковой и даже Полозковой Верой Николаевной (в Википедии, например). И теперь И. Кукулин справедливо недоволен тем, что Веро4ка получила премию «Неформат», поскольку она «непротиворечиво сочетает в своем письме поэтические стили, самые востребованные среди нынешней молодежи, но вообще-то находящиеся в отношениях жесткой полемики...» [5]. «Присуждение премии «Неформат» Вере Полозковой, – пишет далее И. Кукулин, – указывает не столько на конкретные качества поэзии Полозковой, сколько на то, что хотел бы видеть нынешний истеблишмент в ее творчестве и в современной поэзии вообще. Коллективный эскапизм. Окукливание маленького кружка или даже большой группы людей (возможно, знакомых только по интернету) в общем коконе уютных переживаний: стихи становятся «паролем» для этих переживаний, ничем больше» [5]. «Маленький кружок», надо сказать, это 20 700 читателей блога, и число это стремительно растёт и того и гляди приблизится к «народу».

Как бы то ни было, «фольклорная» сущность Интернет-поэзии вынуждает исследователя, который отказывается от заведомо провальных рассуждений о ее качестве или уровне профессионализма, переосмыслить важнейшие теоретические вопросы. Интернет-поэзия встречается в оппозиции «поэзия – проза» (см. [6]), «фольклор – поэзия», «текст поющий – текст произносимый» и текст поэтический (см. [2, 40]), «эмпирическое – художественное» [3, 293]. Интернет-лирика, будучи достоянием «поэтического народа», теряет свою родовую черту – первичность «субъекта высказывания», т. е. собственно лиризм, при этом не переставая быть поэзией.

ПРИМЕЧАНИЯ

*1. Не без удивления обнаружила, что Е. Б. Ракитиной защищена кандидатская диссертация «Поэтический народ» в контексте русскоязычной Интернет-поэзии» (Саратов, 2008). Основой темы стало понятие поэтического народа, введенное О. Аронсоном и остроумно обоснованное им в статье «Народный сюрреализм». Привлекательное для статьи, как, например, настоящей ☺, но недостаточное для диссертации. Кроме того, не устраивает формулировка «в контексте»: народ в контексте своей же поэзии? Интересно. Но непрофессионально.

*2. Особое чувство испытала, оформляя ссылку на автора gaika_tool в списке литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронсон, О. Народный сюрреализм / О. Аронсон // Синий диван. 2006. Вып. 8.
2. Гаспаров, М. Л. Оппозиция «стих – проза» и становление русского литературного стиха / М. Л. Гаспаров // М. Л. Гаспаров. Избр. труды. Т. III. О стихе. – М., 1997.
3. Кожин, В. В. Поэзия и проза / В. В. Кожин // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М., 1987.
4. Кузьмин, Д. Тонус неразличения. Сетевой литературы нет. Что же есть? / Д. Кузьмин // Литературная газета. 2000. № 31.
5. Кукулин, И. Форматирование доверия / И. Кукулин // OpenSpace.ru. 04/03/2009.
6. Орлицкий, Ю. Б. Где начинается и где заканчивается современная русская поэзия? / Ю. Б. Орлицкий // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/orl.html>.
7. gaika_tool. 90-е. «в людях». Часть 2 // http://gaika_tool.livejournal.com/713039.html.

Іна Барычэўская

НЕКАТОРЫЯ АКЦЭНТЫ СУЧАСНАЙ ПЕСЕННАЙ ТРАДЫЦЫІ В. РУХЧА СТОЛІНСКАГА РАЁНА

Традыцыйная духоўная культура беларусаў, як вядома, вызначаецца ўнутранай цэласнасцю і разам з тым характарызуецца адметнасцю мясцовых праяў, якія робяць культурную прастору Беларусі неаднароднай. Каштоўным самацветам у гэтай прасторы з'яўляецца Століншчына. Фальклор Столінскага раёна багаты і разнапланавы. Як паказала прыведзенае мною даследаванне, у гэтым раёне захаваны лепшыя фальклорныя традыцыі, многія з якіх маюць надзвычай архаічныя карані. У першую чаргу мы будзем разглядаць песенны фальклор в. Рухча, запісаны мною падчас фальклорнай практыкі 2009 г.

Значную частку традыцыйнай культуры Століншчыны складаюць пазаабрадавыя і сямейна-абрадавыя песні. На жаль, многія з іх не спяваюцца так часта, як гэта было раней. Але сабраны ў 2009 г. матэрыял сведчыць аб тым, што інфарманты іх памятаюць. Праведзены мною аналіз дадзеных песень паказаў, што яны маюць глыбокі ўнутраны змест, разнастайную тэматыку і багатую вобразнасць. Так, вельмі часта ў пазаабрадавых бытавых песнях сустракаюцца матывы нешчаслівага кахання, здрады каханага чалавека, наракання на свой гаротны лёс пакінутай, забытай дзяўчыны ці жанчыны. Гэта яскрава выяўлена, напрыклад, у песні «Посію гурочки»:

*І сказала мыленькому:
– Добры вэчор!*

*Як сказала: «Добры вэчор!»
А він мыні ны слова,
Махнуў білынькім платочком:
– Будь, мыла, здорова!
Цвытуць гурочки,
Половына в'еца,
Сказаў мылы: «Любыты буду»,
А тэпэр смыецца.
Цвытуць гурочки,
Половына в'яне,
Сказаў мылы: «Любыты буду»,
А тэпэр ны гляне [* 1].*

Дадзеная песня – адна з самых папулярных не толькі ў в. Рухча, а і на ўсім Палессі. Прычына, на наш погляд, палягае ў псіхалагічнай праўдзівасці твора, магчымасці спявачкам ідэнтыфікаваць сябе з лірычнай гераіняй, зноў перажыць драматычны момант і тым самым атрымаць эмацыянальную падтрымку. Гурочки, палітыя слязою пакінутай дзяўчыны, часткова загінуць. Але ж другая іх палавіна цвіце і ўеца, а гэта ўжо дае надзею на будучае.

Акрамя традыцыйных песенных твораў, у в. Рухча замацаваўся шэраг рускіх гарадскіх песень, мяшчанскіх і жорсткіх рамансаў. Тут таксама дадзеная вёска не выключэнне. Творы амаль што не асіміляваныя, ствараюць дзіўнае ўражанне на фоне мясцовых палескіх песень, аднак усе маўленчыя неадарэчнасці заглажваюцца шчырасцю і майстэрствам выканаўцаў. Паводле песні «Як было мні літ шэснаццать», маладая дзяўчына шкадуе сваёй прыгажосці, якая заўчасна завяла з-за горкіх слёз па хлопцу, які здрадзіў ёй і сустрэкаецца з іншай:

*Як мні было літ шэснаццать,
Я на знала нычого,
Як наступыло мні восімнаццать,
Так полюбыла одного.
Як ны полюбыла, той була біла,
Як полюбыла, той шчырніла.
Шчырніло лычко, шчырнілы бровы
От проклятоі любовы.
На нэбы місяц, на нэбы ясный,
На нэбы вгору подняўса.
Нідэ мій мылый, хлопцыц хорашый,
З другою на карточку зняўса.
А я ходыла, шчэй голосыла,
У мылого карточку просыла:
– Покажы, мылый, мні ту картку,
Чы вона крашчэ за мынэ?
Вона ны крашчэ і ны богачэ,
Вона хітрішэ за тэбэ [* 1].*

Песня ўтрымлівае новыя рэаліі, якіх не ведалі традыцыйныя творы («картачка» – фотаздымак), і вечныя праблемы кахання, адна з іх – чаму аддаюць перавагу горшай, чаму перамагаюць хітрэйшыя.

Вельмі часта ў бытавых любоўных песнях і жорсткіх рамансах маці сварыцца на дачку за тое, што яна няславіла сваю сям’ю, род. Напрыклад, у песні «Ой, на зло я красавая родилась» ёсць такія радкі:

*...Прихожу я домой, а мне на радость
Стала маменька мне говорить:
– Ой, послушай же, дочь моя шальная,
Про тебя весь народ говорит!
Говорать, шо ты позно гуляешь
И не слушаешь маминых слов.
Ты бэз Ванечки бы спутаная ходишь –
Вот что делает ваша любоў... [*2].*

У шырока вядомай песні «Шумел камыш, деревья гнулись», якая прыйшла на Палессе з Расіі, бацькі строга ставяцца да паводзінаў дачкі. Для іх важны гонар сям’і, яны гатовы адцурацца ад дачкі. Тэма дадзенага твора закальцавана на канфлікце паміж нястрымнай палкасцю маладых пачуццяў і бытавымі маральнымі нормаў. Песня прасякнута спачуваннем да гераіні:

*Шумел камыш, деревья гнулись,
А ночь темная была.
Одна возлюбленная пара
Всю ж ночь гуляла до утра.
А поутру они проснулись,
Кругом сомятая трава.
То ж ны трава была ж сомята,
Сомьята девичья краса.
Пойду к родным, родные спросят:
– А где ж гуляла, где была?
А я скажу: «В саду гуляла,
Цветочки алые рвала».
Пойду к родным, родные гонят:
– А где ж гуляла, йди туда [* 2].*

Шырокая папулярнасць песні яскрава сведчыць, што пытанне, ці мае асоба права даваць волю сваім пачуццям, асабліва калі гэта тычыцца дзяўчыны, займала важнае месца ў грамадскай свядомасці.

У некаторых песнях высмейваюцца дзяўчаты, якім не хапае жаніхоў са сваёй вёскі і якія шукаюць іх у другіх месцах. Гэта сведчыць пра тое, што рухчанцы любяць сваю вёску і не лічаць патрэбным, каб дзяўчаты сустракаліся з чужынцамі:

*Позволь, божэ, літэнька дождагы,
Дай найму я хлопцу ў золотую дудку граты.
Дай одын грае, а другый басуе:
Куды гэто дівка з Рухоч повандруе?
Чы вона з роскошы, чы з вылыкого лыха,
Чы юй ны хватае ў Рухчах жыныха?*

– Я ны з роскошы і ны з вылыкого лыха,
Да мні ны хватае ў Рухчах жыныха [* 1].

Даволі шырока у сучаснай песеннай спадчыне в. Рухча прадстаўлены і сацыяльныя песні, у прыватнасці салдацкія. Тут гучаць матывы развітання хлопца з роднай старонкай, бацькамі і з каханай дзяўчынай. У песні «Ой, мы іхалы ж, ішлы» агучваюцца перажыванні хлопцаў, звязаныя з будучай службай у войску:

Ой, мы іхалы ж, ішлы,
Запылылыся глаза,
Аглянуцца нэльзя,
Аглянуцца да нэльзя,
Аглянуцца нам назад,
Стоят дэвушкі у рад,
Воны про нас говорят.
– Ой, вы, дэвушкі-красоткі,
Ой, тэпэр нам нэ до вас,
Здымуть волосы із нас,
Нэ познають батько й мать [* 2].

Адзін з любімых песенных жанраў жыхароў в. Рухча – прыпеўкі, асабліва на тэму кахання. Напрыклад:

Як военных ны любыть, Ох, мать, ох, мать,
За военным добрэ жыть: Пусты на станцыю гулять.
І крупа, і мука, Там вагоны новыя
І шынель шырока [* 3]. Хлопцы чарнабровыя [* 3].

Як военных ны любыть, Полюбыла лейтенанта,
Хорошэе начальство. Оказался рядовой.
Через плечі рамушок, Обмоталася обмотка,
Вот его хозяйство [* 3]. Зачытылася ногой [* 3].
Я любыла чотырох,
А Ванюшу пятого.
Ны кого так ны любыла,
Як ёго, проклятого [* 3].

Самыя яркія майстры выканання прыпевак – жанчыны сталага ўзросту, носьбіты традыцыі. Ад іх яна натуральным шляхам пераходзіць да наступных пакаленняў.

У жывым бытаванні жыхароў в. Рухча захавалася шмат вясельных песень, асабліва на тэму развітання нявесты з бацькамі, у якіх гучыць нараканне на цяжкі жаночкі лёс:

...Болыть-болыть голівонька,
Ныма чым звязаты.
Ой, далёко до родыны,
Ныкім наказаты.... [* 3].

Бацькі, натуральна, жадаюць маладым шчасця і благаслаўляюць на сямейнае жыццё:

Дай усэ ж і добрэ,

*Дай усэ ж як тобі трэба...
Коб жыла ж добрэ,
Да шоб Господь Бог даў,
Да тобі і шчасця ж даў... [* 3].*

Фальклорная спадчына рухчанцаў не аднапланавая. Нароўні з песеннымі творамі ў ёй шырока прадстаўлены і праявіны. І хоць гэта не тэма артыкула, хацелася звярнуць увагу на малыя жанры фальклору – выключна з мэтай паказаць тую маральную атмасферу, якая абумоўлівае лад сацыяльнага жыцця, каштоўнасці і прыярытэты. Прыказкі і прымаўкі вельмі разнастайныя па сваім змесце. Дамінуюць прыказкі, звязаныя з гаспадарчай дзейнасцю чалавека: «*Хто добрэ косыць, той істы ны просыць*», «*Лэжэнь за роботу, мозоль за руку*», «*З пустого цэбра воды ны начэрпаеш*», «*Чужымы рукамы жар загібаюць*», «*Пропала короўка, ныхай пропадэ і выроўка*», «*Под лыжачы камень вода ны побыжыць*», «*Огород горбатую бабу любыць*», «*Обід ны заец, у ліс ны побыжыць*»[* 3].

Жыхары Столінскага раёна на працягу многіх пакаленняў старанна захоўваюць лепшыя традыцыі свайго краю, аберагаюць іх. І, дзякуючы сённяшнім носьбітам аўтэнтычнага фальклору, мы можам захаваць яго для будучых пакаленняў.

ИНФОРМАНТЫ

1. Запісана аўтарам у в. Рухча Столінскага раёна ад Стральчук К.І., 1930 г. н., мясцовай.
2. Запісана аўтарам у в. Рухча Столінскага раёна ад Мазоль М. І., 1932 г. н., мясцовай.
3. Запісана аўтарам у в. Рухча Столінскага раёна ад Мазоль М. І. 1932 г. н., і Кужко Л. У., 1930 г. н., мясцовых.

Николай Красковский

АРМЕЙСКОЕ НАЧАЛО ДВОРОВОЙ ИГРЫ

Изучение детской культуры – одно из активно развивающихся направлений современной фольклористики. При всём многообразии исследований и более чем достаточном количестве исследуемого материала (авторитетные сборники, научные публикации, «полевые» записи фольклористов-практиков) на сегодняшний день детский фольклор не изучен в своей совокупности.

По справедливому замечанию кандидата искусствоведческих наук М. А. Ключевой, «...сейчас, когда изучается многое – отдельные жанры детского фольклора (считалки, сказки, страшилки и пр.), детская мифология, детский костюм, рисунок, речь – исследователи-фольклористы словно избегают разговоров о том, чем ребенок живет каждый день, его главной стихии – играх» [1, 4].

Несложно объяснить подобное явление. Дворовые подвижные игры соревновательного характера – необычайно трудный для изучения материал. Игры синкретичны: это своеобразный сплав нескольких стихий текста (вербальный элемент), действия (акциональный) и др. Границы жанра размыты: подвижные детские игры нередко смешиваются с хороводными, спортивными, да и само слово «жанр» по отношению к дворовой игре достаточно условно

(отсутствует строгая система определений). Неудивительно, что идея создания единой классификации детских игр в современной науке считается практически утопической. Как отмечает в своей диссертации «Опыт системного анализа игровой культуры этноса (на примере башкирских народных игр)» Г. Р. Шагалова, «законченная классификация игр невозможна, речь может идти только о способах группировки материала» [4, 20]. Учёные единодушны в одном: при изучении необходим комплексный подход к игре, а это далеко не лёгкая задача.

Но даже с решением указанных выше проблем сложности не заканчиваются. Довольно часто фольклористы подходят к анализу дворовой игры формально, с точки зрения её современного бытования, порой забывая о символике игры, её глубинной семантике, от которой нередко со временем остаются лишь «рудименты». Исправить упущения предшественников в своих трудах попытался А. А. Потебня, который одним из первых увидел и рассмотрел глубинную мифологическую символику детских подвижных и молодежных хороводных игр. Например, в играх с преследованием типа «колочка» Потебня увидел скрытую символику смерти: сжатые ладони стоящих в кругу детей – память о похоронном обряде малороссов (именно так в старину мёртвым складывали руки), «матка» (ведущий), пытающаяся рассмешить играющих и разжать их ладони, – представитель сил света, возвращающих к жизни, ворон (коршун), старающийся поймать детей, – смерть, колочко – жертва, предмет, который, вероятно, должен помочь умершему в загробной жизни.

Потебня, обобщая, делает вывод: «Игры в ворона, в коршуна имеют одинаковое мифическое значение с игрою в жмурки: коршун или ворон, похищающий детей, есть одно лицо со слепую бабою или дедом, похищение детей – их смерть» [2, 167].

Подход Потебни справедлив и прогрессивен, учёный интерпретирует содержание игры, прослеживая её связь с другими фольклорными жанрами, в частности со сказкой, а через нее – с мифом. Он включает детскую забаву в общий фольклорно-этнографический контекст. Так, например, «слепого», водящего в жмурках, Потебня сравнивает с Бабой Ягой из волшебных сказок, а игру «гуси-лебеди» связывает с одноимённым фольклорным сюжетом [2, 162 – 165].

Безусловно, доскональное комплексное изучение детской игры с учётом её семантики и символики – это скорее тема для диссертации или монографии. Мы же ставим целью исследования проанализировать конкретное явление проникновения элементов армейской культуры в детскую дворовую игру на основе материалов, собранных в ходе прохождения фольклорной практики (с 19 июля – 2 августа 2010 г.) в г. Новополюцке, г/п Боровухе-1 Витебской области. Нами было записано и паспортизировано множество подвижных игр: «Московские прятки», «Матки-матки», «Цепи кованные» («Али-Баба»), «Выбивалы с картинками», «Земельки» («Ножички»), «Морской бой», «Двенадцать палочек», «Хали-хало», «Светофор», «Пекарь», «Бабкины панталоны», «Кис, брысь, мяу», «Казак-разбойник», «Крестики-ромбики» и др. [*1].

Исследуемые игры можно поделить на игры соревновательного, состязательного характера с использованием спортивного инвентаря («спортивные») и формальные, не имеющие отношения к спортивному действию, но содержащие в себе отношения конфликта и состязательности между участниками («формальные»). Для игр обоих типов обязательно: наличие категории выигрыша/проигрыша (выигрыш как цель игры), жесткая регламентированность игрового действия посредством правил.

Как показал анализ, структура практически всех собранных игр включает в себя элементы армейской культуры, прочно закрепившиеся хотя бы на одном из уровней игры (вербальном, акциональном, предметном). Остановимся на данной проблеме подробнее.

Военное содержание чаще всего (и вполне справедливо) исследователи находят в играх мальчиков и парней с палками – «Городках», «Пыже», «Касло». Например, об игре «Сучка» (типа «Касло») исследователь И. П. Сахаров пишет: «Здесь все говорит о войне. Яма изображает собою город, лунка – жилище, игроки – жителей, защищающих свою собственность, палка – орудие вообще, вожатый – неприятель, сучка – какое-то орудие неприятельское» [3, 153].

Это вполне объяснимо: игры на военную тематику также естественны для мальчиков, как, скажем, забавы с тематикой материнства для девочек. Из собранных нами игр к подобным можно отнести «Пекаря» [*2]. На всех уровнях данной игры прослеживается влияние армейской культуры, причём как современной, так и старинной. Для победы игроки должны подняться по нарисованной на асфальте иерархии воинских званий от «солдата» до «маршала». Стоит отметить, что детская «лестница званий» практически не отличается от настоящей воинской таблицы о рангах: солдат – ефрейтор – сержант – прапорщик – лейтенант – капитан – майор – полковник – генерал – маршал (исключение составляет лишь «солдат», официально – «рядовой»). Броски по консервной банке напоминают упражнения в метании копья «на поражение» (каждому званию соответствует особый тип броска), а бои на палках с «пекарем», охраняющим заветную банку, – средневековый рыцарский поединок (акциональный уровень). Практически ритуалом является выбор игроком подходящего «оружия»: от обычной самодельной деревянной биты до лыжной палки без наконечника (предметный уровень). На вербальном уровне можно выделить целый пласт лексики, пришедшей из армейской среды: «повысить/понизить в звании», «звезда/медаль/орден» (символическая награда, которую игрок получает после прохождения всей иерархии), «казарма» (безопасная зона, в которой *пекарь* не имеет права пятнать игрока) и мн. др. Стоит также отметить, что нередко сама иерархия званий начиналась с наименований, относящихся непосредственно к военному жаргону: «запах», «дух», «черпак», «дед» (жаргон «солдат срочной службы»).

Дворовым играм мальчиков с палками очень близки игры с перочинными ножиками: «Земельки», «Морской бой». Явное сходство атрибутов: палка – ножик, сопоставимое разнообразие бросков, развивающих навыки метания в цель «холодного оружия». В «Земельках» ярко прослеживается влияние военного пограничного дела: круглое поле делится на секторы (символические страны,

граничащие друг с другом), присутствует нейтральная («демилитаризованная») территория, дипломатические коридоры и пр. «Морской бой» уже в силу своего названия отсылает к военному делу. Название этой игры не имеет практически никакого отношения к морскому бою на бумаге: основной задачей игрока здесь является сбор непобедимой флотилии. Сюжетная основа игры – сражение на воде, в небе и даже в космосе, поэтому и терминология игры просто изобилует армейскими лексемами: «шлюпка», «подводная лодка» («подлодка»), «атомная подводная лодка» («атомка»), «крейсер», «авианосец» и др.

Если проникновение элементов армейской культуры в игры, придуманные мальчиками для мальчиков, вполне закономерно, то влияние армейских реалий на игры смешанного типа требует особенного внимания. Например, подвижная игра «Выбивалы с картинками» является излюбленной забавой как мальчиков, так и девочек и не предполагает «военных действий» как таковых. Но при ближайшем рассмотрении и здесь различаются «армейские корни». Уже взглянув на так называемые «картинки» (типы бросков, обуславливающие действия игроков на площадке), можно разграничить их на нейтральные: «свеча», «ручеек», «семейная фотография», «раскладушка» и имеющие прямое отношение к военному делу: «пуля», «бомба», «оловянные солдатики», «салют» (уровень действий). Сама формулировка «выбить игрока» – не что иное, как своеобразный эвфемизм к «застрелить; заставить покинуть поле боя» [*3]. Судя по броскам типа «пуля», «бомба» мяч в игре также является снарядом, но снарядом отнюдь не спортивным (когда на площадке остаётся последний человек, его ожидает испытание с говорящим названием «перестрелка») – предметный уровень. Показательно, что сам процесс выбивания сопровождается, как правило, речевыми формулами, характерными как раз не для уличной игры, а для настоящей военной баталии: «я тебе ногу отстрелил!», «тебя ранили!», «нет, холостой!», «ты убит!». Словосочетание «речевые формулы» употреблено не случайно: переговоры между участниками больше походят на военные команды: «пригнись!», «ложись!», «в сторону!», «сзади!» – максимум информативности при минимальном использовании речевых средств (непременное условие сообщения друг с другом военных на поле боя) – вербальный уровень.

Подобных элементов в играх смешанного характера множество. На предметно-атрибутивном уровне – это бумажные листки с воинскими званиями, спрятанные в одежде, в «Крестиках-ромбиках» (разновидность «Казakov-разбойников»); использование травы и листьев для маскировки в «Московских прятках»; использование подручных средств (палочек, шишек, мячиков) в качестве поражающего цель снаряда (игра «Стоп»); символические награды, получаемые игроками в случае победы («Двенадцать палочек»), и пр. На уровне действий: допросы военнопленных и предателей, дешифровка / разгадка паролей, разведывательные вылазки, цель которых завладеть «военной тайной», составление карт с подробным описанием локальной топонимики («Казакi-разбойники», «Крестикi-ромбикi») и др. На вербальном уровне – это лексемы, термины, речевые формулы, несущие на себе отпечаток армейской культуры («солдатики» (тип шагов в игре «Хали-хало»)); специальный

криптонимизированный язык («Крестики-ромбики»), эллиптические конструкции, напоминающие команды («Светофор», «Стоп»), и др.

Дворовых игр, предназначенных исключительно для девочек, крайне мало, их буквально можно пересчитать по пальцам: «Классики», «Резиночки», «Улиточка» и некоторые другие. Остальные девичьи игры, порой наблюдаемые на улице, скорее «камерные», вполне подходящие и для помещения. В ходе прохождения фольклорной практики подобных игр записано не было. Отметим лишь, что элементы армейской культуры часто проникают и в них. Нередко девочки, даже в только что придуманной ролевой игре, положим, имитирующей действие популярного кинофильма/сериала, находят место и военным реалиям: превращают деревянный домик на игровой площадке в «секретный штаб», куда мальчики могут попасть, только зная пароль, рисуют карты, по которым можно найти спрятанные «секретики», и т. д.

Уже сама философия дворовой игры предполагает соревнование, сражение, битву, если угодно, поэтому и элементы армейской реальности довольно часто проникают в детские уличные забавы и нередко становятся основой для поддержания игрового градуса, создают необходимый антураж. Военные реалии прочно вошли в структуру дворовой игры, закрепились на всех её уровнях. Использование в статье лишь материалов, собранных в ходе прохождения фольклорной практики, показывает, насколько актуальна проблема. Проведение комплексного исследования и тщательное изучение влияния армейской культуры на игры, собранные в эталонных сборниках (например, сборник «Игры народов СССР» Гернгросса, Ковалевой и Степановой с введением Всеволодского-Гернгросса, сборник Покровского и др.), несомненно позволило бы глубже понять философию детской игры, психологию ребёнка, а вместе с ней и психологию целого народа.

ПРИМЕЧАНИЯ

*1. В статье использованы названия игр, предложенные информантами (народная терминология). Не исключено, что в научной литературе эти же игры можно встретить и под другими названиями.

*2. С подробным описанием всех приведённых игр можно ознакомиться, изучив материалы фольклорной практики автора.

*3. В начале игры участники оговаривают важное условие: «С ранеными солдатами или без?». Игрок, которому мяч попадал в руку или ногу, по одним правилам, мог продолжать игру, не используя поражённую конечность (он превращался в «раненого солдата»), по другим – выбывал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ключева, М. А. Народные подвижные детские игры: опыт типологии : дис. ... канд. искусствовед. наук : 17.00.09 / М. А. Ключева. – Санкт-Петербург, 2008.
2. Потебня, А. А. Символ и миф в народной культуре / А. А. Потебня. – М., 2000.
3. Сахаров, И. П. Сказания русского народа, собранные И. П. Сахаровым / И. П. Сахаров. – Тула, 2000.
4. Шагапова, Г. Р. Опыт системного анализа игровой культуры этноса (на примере башкирских народных игр): автореферат на соискание ученой степени канд. историч. наук.: 07.00.07. / Г. Р. Шагапова. – Уфа, 2000.

АРМЕЙСКІ АЛЬБОМ ЯК ФОРМА СУЧАСНАГА ПІСЬМОВАГА ФАЛЬКЛОРУ

Альбомная славеснасць – адна з асноўных форм сучаснага пісьмовага фальклору – яшчэ не дастаткова вывучана айчыннымі фалькларыстамі. Як магчымы прадмет для апісання і антрапалагічнай рэфлексіі неафіцыйных традыцый салдацкіх груп пачалі ўспрымацца параўнальна нядаўна. З сярэдзіны 1990-х гадоў гэты слой сучаснай субкультуры ўстойліва прыцягвае ўвагу фалькларыстаў, у прыватнасці расійскіх [1, 186].

Вывучаючы пісьмовы фальклор салдат тэрміновай службы, мы павінны адрозніваць дэмбельскі альбом і армейскі бланкот, бо яны маюць розную прыроду. Калі армейскі бланкот служыць «акумулятарам» салдацкай традыцыі, то асноўнае прызначэнне альбома – «памяць пра службу» [2, 613].

Структуру сучаснага салдацкага альбома нельга назваць строга вызначанай. Ёсць альбомы, якія абмяжоўваюцца афармленнем «рамкі» з выкарыстаннем спецыфічных тэкстаў зачына і фінала. Аднак у некаторых выпадках разам з адзначанай «рамкай» структуруюцца і ўнутраная прастора альбома: тэксты групуюцца па жанрах, вылучаюцца рубрыкі. Як і альбом, салдацкі бланкот звычайна адкрываецца тэкстам – зачынам, напрыклад (тут і далей у прыкладах захоўваецца пунктуацыя і арфаграфія арыгінала) [*1]:

*Открой блокнот мой друг или подруга
И проводи глазами по строкам
Написан он в часы досуга
И грусти по родным местам
Но если ты мужского пола
И этих мук не испытал
Закрой блокнот не мни бумагу
Не для тебя его писал! [**3]*

Паводле шматлікіх тэкстаў, асноўнае прызначэнне армейскай службы, яе важнасць заключаецца ў цяжкасцях, якія неабходна пераадолець салдату. Акрамя таго, што такія творы выконваюць ініцыруючую функцыю, яны дазваляюць лепш асэнсаваць пазаармейскія каштоўнасці [1, 217]. У сувязі з гэтым характэрны вершаваныя творы, якія нярэдка змяшчаюць у сабе зварот, накіраваны «на гражданку». Гэта можа быць зварот да сябра:

*Ты помнишь друг как мы гуляли
Вино, девчонки, кабаки
А в место этого нам дали
Х/Б, портянки, сапоги [**2];*

бацькоў:

*Отец и мать, вы ждите сына,
Дай бог здоровья вам на век,
Для офицера я скотина,
Ну а для вас я – человек [**2]*

альбо каханай:

*Гуляй девчонка, спи спокойно
Ведь где-то стиснув автомат
Тебя сегодня охраняет
Твой бывший друг, теперь солдат [**1].*

Нягоды ваеннай службы ўзмацняюць жаданне салдата хутчэй наблізіць час дэмабілізацыі. Адпаведна вяртанне «на гражданку» ўспрымаецца як бясконцае свята:

*Ты верь солдат, взойдёт она,
Звезда пленительного счастья
Мы крикнем «Дембель» и тогда
Заплачут девушки от счастья.
Казармы рухнут и у входа
Нас встретит радостно свобода
И на обломках КПП
Напишем буквы:
ДМБ [*1].*

Пашыраным жанрам салдацкага фальклору з'яўляюцца парадыйныя вершы, сярод якіх нярэдка сустракаюцца так званыя «салдацкія малітвы» – адмысловыя перапрабкі традыцыйных замоў, напрыклад:

МОЛИТВА СОЛДАТА

*Спаси господи от вечных тревог,
От подъёма раннего
От крика дневального
От овса, от перловки
От строевой подготовки
От занятий физических
От работ принудительных
От турника высокого
От марш броска далёкого
От губы временной
От бабы беременной
От информации разных
От баб проказных
АМИНЬ [**3].*

Ні адзін салдацкі альбом не абходзіцца без рыфмаваных пажаданняў і подпісаў да фотаздымкаў. Цікава адзначыць, што гэтыя тэксты супадаюць з тымі, якія мы можам сустрэць у альбомах школьніц і на старонках сшыткаў маладых злачынцаў:

*Пишу тебе 4 строчки
Целую в обе щёчки
Прошу не забывать
Любить и вспоминать [**1].*

Ці:

*На долгую-долгую память,
А может на несколько дней
Это зависит от дружбы,
От дружбы твоей и моей! [**1]*

Важнае месца ў альбомах і бланках займае армейская афарыстыка, накіраваная на карэкцыю светапогляду салдат, на ідэнтыфікацыю лірычнага героя адпаведных твораў як члена армейскага калектыву. Яна ўстанаўлівае адносіны паміж тымі, «кто был», і тымі, «кто не был», як паміж «посвящёнными» і «непосвящёнными»:

1. *Армия без мата
как солдат без автомата* [**2].
2. *Кто был студентом,
Видел юность,
Кто был солдатом,
Видел жизнь* [**2].
3. *Если б девушки служили,
Мы б на дембель не спешили!* [**3].

Ацэнчаная накіраванасць тэкстаў, якія малююць армейскае жыццё, адрозніваецца парадаксальнасцю: клішэ, якія прадстаўляюць армейскую службу як «ганаровы абавязак» і якія акцэнтуюць вялікую асобасную значнасць салдацкай місіі, могуць як поўнасю прымацца, так і поўнасю адхіляцца [2, 615]. Выразным прыкладам сказанаму могуць быць наступныя тэксты з рознай, нават палярнай, ацэнкай армейскай службы:

1. *Лишь тот достоин уваженья
Кто службу в армии познал
Кто долю юности счастливой
В дали от дома потерял* [**3].
2. *Когда-то тил я и гулял,
Но вот хреновый день настал
Теперь в субботу вместо пьянки
Я на ноги кручу портянки* [**2].

Разнастайныя расшыфроўкі ў бланках і альбомах салдат, па нашым назіранні, закранаюць у асноўным абрэвіатуры назваў родаў войск і армейскую тэрміналогію, напрыклад:

- Г – гостеприимное*
- У – убежище*
- Б – бастующих*
- А – армейцев* [**1].

Нярэдка ў салдацкіх бланках сустракаюцца і так званыя «толковые словари» тыпу:

1. *Каптёрка – остров сокровищ.*
2. *В бане – в мире животных.*
3. *Дневальный – деревья умирают стоя.*
4. *Утренний осмотр – следствие ведут знатоки.*
5. *Казарма после отбоя – в гостях у сказки* [**1].

Што да армейскага песеннага рэпертуару, то ён вызначаецца вялікай разнастайнасцю. Адзначым толькі тое, што, на наш погляд, у ім дамінуюць «ператэкстоўкі» вядомых песень:

С чего начинается служба?

*С рассказа сержанта в купе,
Со старой и маленькой станции
С железных ворот КПП.*

*А может она начинается... [**2].*

Трэба адзначыць, што тэксты, якія ўваходзяць у армейскі альбом, характарызуюцца высокай ступенню паўтаральнасці. Разам з тым сярод складальнікаў сустракаюцца і арыгіналы, у бланках якіх пераважаюць цытаты з мастацкай літаратуры, філасофскіх сачыненняў альбо тэксты папулярных ці любімых песень, напрыклад:

*Расплескалась синева, расплескалась
По тельняшкам растеклась по беретам,
Даже в сердце синева затерялась
Разлилась своим заманчивым цветом... [**3].*

Па назіраннях даследчыкаў, вядзенне бланка альбо выраб альбома з'яўляецца абавязкам для кожнага салдата. Гэта ідэнтыфікуе салдат як членаў адпаведнага калектыву. Пагардлівае стаўленне да гэтай традыцыі ўспрымаецца як выклік звычаям, якія склаліся ў армейскім асяроддзі, і магчымае толькі як адлюстраванне свядомага пратэсту супраць дыктату гэтых звычаяў, якія справядліва асацыіруюцца з «духам арміі» [2, 616]. Армейскі бланк, сапраўды, ствараецца «на памяць», аб чым нярэдка ідзе гаворка ў яго тэкстах. Ён таксама служыць своеасаблівай хрэстаматыйнай – сховішчам для тэкстаў, якія потым будуць выкарыстаны для стварэння дэбелскага альбома.

Такім чынам, альбомная культура ўзнікае, функцыянуе і развіваецца ў адносна замкнутых сацыяльных субкультурах, у прыватнасці салдацкай. У салдацкіх бланках і альбомах пераважаюць наступныя тыпы твораў:

- у выпадкова змененым выглядзе (памылкі пры спісванні альбо завучванні напамяць, замена адных слоў іншымі пры захаванні аўтарскай канцэпцыі тэксту ў цэлым);
- у пераапрацаваным выглядзе (свядомы адбор асобнага фрагмента тэксту, замена адрасата і інш., але з захаваннем тэматыкі і літаратурнай «сур'ёзнасці»);
- у парадыйна-зніжаным выглядзе (пародыі-перапрацоўкі, літаратурныя рэмінісцэнцыі ў самадзейных тэкстах) [2, 617].

Пры гэтым выпадкова змененыя тэксты адаптуюцца да запатрабаванняў альбома (альбо да складальніка альбома), разам з тым змяняецца іх прагматычная функцыя. Верш набывае новае жыццё, далёкае ад кантэксту творчасці яго аўтара. Страта аўтара і змяненне функцыі тэксту, як вядома, ствараюць умовы для фалькларызацыі літаратурнага твора. Асаблівую цікавасць уяўляюць сабой лірычныя творы, занатаваныя ў салдацкіх альбомах, якія, магчыма, зніжаюць эмацыянальны дыскамфорт маладых людзей, адарваных ад родных і блізкіх. Відавочна, што асноўнай функцыяй альбома з'яўляецца мадэляванне іншай рэальнасці, нейкага ідэальнага свету, дзе лёгка можна знайсці адказы на пытанні, прадпісанні, як сябе паводзіць у той ці іншай сітуацыі, адпаведна ацаніць яе.

ЗАЎВАГІ

*1. У артыкуле выкарыстаны ўласна сабраныя матэрыялы, якія захоўваюцца ў рэгіянальным архіве вучэбнай фальклорна-краязнаўчай лабараторыі пры кафедры беларускай літаратуры БрДУ УА «Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна».

ІНФАРМАНТЫ

**1. Запісана ў в. Амелянец Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці ад Вольфа Валерыя Мікалаевіча, 1980 г. н., мясцовага.

**2. Запісана ў в. Дубраўцы Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці ад Дземідзюка Дзмітрыя Дзмітрыевіча, 1986 г. н., мясцовага.

**3. Запісана ў г. Высокае Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці ад Усава Артура Сяргеевіча, 1986 г. н., мясцовага.

ЛІТАРАТУРА

1. *Головина, В. В.* Субкультура солдат срочной службы / В. В. Головина, М. Л. Лурье, Е. В. Кулешов // Современный городской фольклор / ред. С. Ю. Неклюдов. – М., 2003.

2. *Калашникова, М. В.* Современная альбомная традиция / М. В. Калашникова // Современный городской фольклор / ред. С. Ю. Неклюдов. – М., 2003.

РАЗДЗЕЛ 8

ФАЛЬКЛОР У ЗБОРНІКАХ І РУКАПІСАХ

Эвеліна Шчадрына

ВАЛАЧОБНЫЯ ПЕСНІ: АСАБЛІВАСЦІ РЭПРЭЗЕНТАЦЫІ Ў ЭДЫЦЫЯХ ГЕНАДЗЯ ЦІТОВІЧА

Па меркаваннях даследчыкаў, трывалае адчуванне традыцыйнага пачатку новага гадавога цыкла носьбітамі традыцыйнай культуры на Беларусі было характэрна ў тэрміны, набліжаныя да веснавога раўнадзенства – перыяду відавочнага абуджэння прыроды і падаўжэння светавога дня. З гэтым тэрмінам, акрамя Дабравешчання, шчыльна знітавана свята Вялікдзень (якое адлічваецца ад дня раўнадзенства з улікам месяцавай поўні). У XIX – XX стст. падчас гэтага свята пасля заходу сонца пачынаўся і праходзіў валачобны абрад беларусаў (падобна, як і свята Velykos з абрадам lalavimas у суседняй Літве).

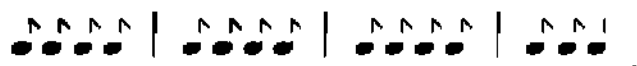
Валачобныя песні і абрад з XIX ст. расцэньваюцца даследчыкамі-збіральнікамі фальклору як з’ява спецыфічная менавіта для Беларусі. Фалькларыст П. В. Шэйна на мяжы XIX – XX стст. пісаў, што «гэтыя песні-легенды састаўляюць адзін з найцікаўнейшых аддзелаў беларускай народнай песнятворчасці і ў той жа час... выключную яе прыналежнасць» [6, 133]. Франтальныя фалькларыстычныя даследаванні XX ст. паказалі, што ў Расіі і на Украіне валачобны абрад сустракаецца толькі ў мясцовасцях, сумежных з Беларуссю. Напрыклад, Н. М. Савельева ў сваім даследаванні «Суземскія песні» [5] адзначала, што у некаторых вёсках Суземшчыны на Пасху існаваў звычай спяваць «волочѣвные» песні, з якімі хадзілі па дварах выключна хлопцы, а як узнагароду хлапечая дружина атрымлівала яйкі. Сугучна з выкладкамі сучасных даследчыкаў, вымяраючых наяўнасцю валачобных песень этнічную мяжу рассялення беларусаў, наступная заўвага вельмі скрупулёзнага Паўла Шэйна: «Геаграфічная вобласць валачобнікаў абдымае сабою... наступныя губерні: Віцебскую, Мінскую, Магілёўскую, Гродзенскую, Віленскую, Смаленскую, Пскоўскую і тыя паветы Калужскай, Арлоўскай і Чарнігаўскай губерній, дзе яшчэ гучыць, хаця ўжо ў аслабелых водгуках, беларускі дыялект» [6, 136].

Многія аналітыкі народна-песеннай культуры беларусаў XX ст. прысвячалі валачобніцтву спецыяльныя даследаванні. Вядомы музыка, фалькларыст, папулярызатар беларускай народнай песні Генадзь Іванавіч Цітовіч яшчэ на пачатку сваёй даследча-навуковай кар’еры – у Вільне 1935 г. – двойчы звяртаўся да валачавання. Гэта – даклад «Беларускія валачобныя песні», падрыхтаваны для

семінара польскага славіста К. Машыньскага, і артыкул «Валачобнікі на Браслаўшчыне» ў «Віленскім весніку» [2, 47]. У тыя часы Цітовіч меў ужо значны песенны збор, занатаваны ім у Заходняй Беларусі і на тэрыторыі Польшчы, таму ў даследаваннях свабодна карыстаўся дадзенымі, атрыманымі асабіста ім як збіральнікам фальклору. На жаль, амаль ўсе тыя запісы былі згублены ў 1939 г.

З 1948 г. па 1968 г. Генадзь Іванавіч «выношваў» ідэю фундаментальнай «Анталогіі беларускай народнай песні». У 1968 г. вышла ў свет першае і ў 1975 г. – другое выданне гэтай кнігі. Натуральна, што валачобныя песні, да якіх папярэдне Цітовіч неаднаразова звяртаўся, былі ў «Анталогіі» прадстаўлены вельмі грунтоўна. У кнізе Генадзь Іванавіч прыводзіць сем ніжэйпералічаных прыкладаў валачобных напеваў з розных рэгіёнаў [1, 36–45].

№ 14 – «А з-пад лесу» [1, 38]. Запісана Г. Цітовічам у 1958 г. ад Усціні Вайтовіч (51 г.) у в. Забалоцце Бялыніцкага раёна Магілёўскай вобласці. Валачобная песня для старой жанчыны. Напеў песенна-меладычнага тыпу *I вал.* (тыпавыя напевы даюцца па выданні «Каляндарна-песенная культура Беларусі» [3]) з васьміскадовай (варыянтна рухомай) структурай верша ў запеве і сяміскадовай – у рэфрэне, рытмаформулай шэсця і музычна-рытмічным зацягваннем апошняга склада рэфрэна –



№ 15 – «А у лесе, лесе ды на верасе» [1, 39]. Запісана Ул. Тэраўскім у Чэрвеньскім раёне Мінскай вобласці ў 1919 г. Валачобная песня для хлопца. Тып песні – *I вал.*

№ 18 – «Ляцеў сокал кругам, кругам» [1, 43]. Запісана Р. Шырмам у 1946 г. ад Аўгінні Ліды у в. Лаша Гродзенскага раёна Гродзенскай вобласці. Валачобная песня для дзяўчыны. Тып песні – *I вал.*

№ 16 – «А рана, рана сонца зайграла» [1, 40]. Запісана А. Ладыгінай у 1958 г. ад Марыі Якаўлевай (42 г.) у в. Каравайніца Шумілінскага раёна Віцебскай вобласці. Валачобная песня для дзяўчыны – класічны варыянт напеваў тыпу *II вал.* з «калядкавай» рытмаформулай запева і рытмічнымі перабоямі рэфрэна .

№ 13 – «Ой, не шум шуміць» [1, 36]. Запісана Л. Фёдаравым у 1958 г. ад Іосіфа Малахоўскага (64 г.) у в. Баравыя Полацкага раёна Віцебскай вобласці. Валачобная песня для гаспадара. Напеў мае рысы, якія набліжаюць яго да тыпу *II вал.*: «калядкавая» рытмаформула запева і рытмічныя перабоі рэфрэна, але у сваім адметным варыянце: .

№ 17 – «Ідзем-пайдзем удоль вуліцы» [1, 42]. Запісана Р. Шырмам у 1930 г. ад Альбіна Стэповіча у в. Барані Пастаўскага раёна Віцебскай вобласці. Валачобная песня для гаспадара – напеў тыпу *IV вал.* Пры сваім святочна-гімнічным характары гучання і характэрнай многім валачобным напевам васьміскадовай структуры верша (з цэзурай пасярэдзіне) ён вылучаецца большай павольнасцю (меншай імпульсіўнасцю) мелодыкі і размеранасцю рытму:



№ 19 – «Ходзіць пава па вуліцы» [1, 44]. Запісана Р. Шырмам у 1929 г. ад Соф’іі Маркоўскай у в. Драглі на Беласточчыне. Валачобная песня для дзяўчыны – не адносіцца да чатырох асноўных тыпавых валачобных напеваў, акрэсленых З. Мажэйка.

З прыведзеных прыкладаў валачобных напеваў зразумела, што адбор песень для сваёй фундаментальнай фалькларыстычнай эдыцыі народна-спеўнай культуры беларусаў Цітовіч рабіў невыпадкова. Ён імкнуўся прадставіць песні Беларусі 1910 – 1950-х гг. як мага больш аб’ектыўна, цікава і рэпрэзентатыўна.

Гісторыка-геаграфічныя рэгіёны Беларусі, для якіх характэрныя валачобныя песні (Падняпроўе, Падзвінне, Панямонне, Цэнтральная Беларусь), у песнях з «Анталогіі» прадстаўлены ўсе. Для Палесся, як лічылі даследчыкі канца XX ст., валачобныя былі характэрны значна менш. Актыўна прыводзіць прыклады палескіх песень Вялікадня фалькларысты пачалі ў XXI ст. [4, 43 – 47]. Прыкладна такіх меркаванняў прытрымліваўся Г. Цітовіч і прынцыпова акцэнтаваў увагу на географіі найхарактэрных мясцін распаўсюджвання валачавання і спадарожных яму песень. Бытаванне валачобных песень у этнічных граніцах беларусаў недвухсэнсоўна сведчыць прыклад з Беласточчыны (№19).

На старонках «Анталогіі» прадстаўлены амаль усе асноўныя тыпы валачобных напеваў. З існуючых чатырох тыпаў у іх анталагічную рэпрэзентацыю не трапіў толькі трэці (III вал.). Імкненнем да гістарычнай дакладнасці можна растлумачыць тое, што ў зборніку прыведзены валачобныя напевы з рэфрэнамі відавочна каранёвага – дахрысціянскага – паходжання: «Зялёна траўка-мураўка» (№ 13), «Да зялён явар кудравы!» (№ 14), «Вясна-красна на ўвесь свет» (№ 15), «Ляй-лё, ляй-лё, лі-ляй-лё» (№ 16), «Спявайце, братцы, спявайце!» (№ 17), «Ды віно, віно, зеляно» (№ 18), «Гэй, віно!» (№ 19).

Падводзячы рысу, можна сказаць, што такая этнавызначальная рыса народна-песеннай культуры Беларусі, як валачобныя песні, у эдыцыях Цітовіча знайшла вельмі дастойнае месца і была прадстаўлена належным чынам, з густам, дакладнай тыпалогіяй і высокім узроўнем этнамузыкалагічнай пісьменнасці ўкладальніка.

ЛІТАРАТУРА

1. Анталогія беларускай народнай песні / укл., прадм. і каментарыі Г. Цітовіча. – Мінск, 1975.
2. Варфаломеева, Т. Геннадий Титович / Т. Варфаломева // Працяг будзе... / Укл. М. Козенка. – Мінск, 2004.
3. Можейко, З. Я. Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования / З. Я. Можейко. – Минск, 1985.
4. Раговіч, У. І. Песенны фальклор Палесся / У. І. Раговіч. У 3-х т. Т. 1. Песні святачнага календара / мастац. афармленне У. М. Вішнеўскага. – Мінск, 2001.
5. Савельева, Н. М. Суземские песни / Н. М. Савельева. Вып. 1. Календарные песни. – М., 1995.
6. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. Т. 1. Бытовая и семейная жизнь белорусов в обрядах и песнях. Ч. 1. – СПб., 1877.

ФАЛЬКЛОРНЫ ЗБОРНІК ХІХ СТ. ЯК КРЫНІЦА ДАСЛЕДАВАННЯ МІФАЛАГІЧНЫХ ПОГЛЯДАЎ УКЛАДАЛЬНІКАЎ

Даследаванне міфа-фальклорнай спецыфікі традыцыйнай беларускай культуры прадугледжвае зварот да шырокага кола крыніц, сярод якіх надзвычай важнае месца займаюць нарадазнаўчыя выданні другой паловы ХІХ ст. Паводле вызначэння М. Азадоўскага, залатым векам у гісторыі фалькларыстыкі з поўным правам можна назваць 1860-я гады: «Гэта эпоха грандыёзных зборнікаў і вялікіх фальклорных праектаў, прычым тут шырока праяўляюцца, нібы спаборнічаючы паміж сабой, і асабістая і грамадская ініцыятыва» [1, т. 2, 209]. У гэты час у Маскве па ініцыятыве і коштам Таварыства аматараў расійскай славеснасці пад рэдакцыяй славяназнаўцы, паслядоўніка міфалагічнай школы П. А. Бяссонава (1828–1898) рыхтуецца зборнік «Беларускія песні» з падрабязным тлумачэннем іх творчасці і мовы, з нарысамі народнага абраду, звычайу і ўсяго побыту» (далей: «Беларускія песні»).

Адзначым, што з часоў вучобы ў Маскоўскім універсітэце П. Бяссонаў з'яўляўся вучнем знакамітага заснавальніка і прадстаўніка міфалагічнай школы ў Расіі Ф. Буслаева. У фондах аддзела пісьмовых крыніц Дзяржаўнага гістарычнага музея ў Маскве захаваліся яго студэнцкія запісы лекцый Ф. Буслаева [4, 36]. Разуменне Ф. Буслаевым народнасці ў рамантычным аспекце як «даўніны», не вылучэнне праблем фальклору ў самастойную галіну даследавання, а вывучэнне яго ў непадзельным адзінстве з мовай, старажытнай літаратурай і мастацтвам [1, т. 1, 27] надзвычай істотна паўплывала на навуковыя погляды даследчыка. Цікавасць П. Бяссонава прыцягвалі найперш філасофскія тэорыі, якія «ўзніклі ў атмасферы рэлігійна-філасофскіх ідэй заходнееўрапейскага рамантызму» [1, т. 2, 48]: сімвалічнае тлумачэнне міфалогіі Ф. Крэйцэра і інтуітыўнае пазнанне свету, тыпалагічнае параўнанне міфа з паэтычнай творчасцю Ф. Шэлінга. Невыпадкава, што першыя буйныя тэарэтычныя працы і дзейнасць П. Бяссонава па выданню архіўных матэрыялаў П. Кірэеўскага адразу сталі аб'ектам навуковай увагі і самага Ф. Буслаева, і А. Катлярэўскага.

Прыналежнасць П. Бяссонава, «натхнёнага прыхільніка маскоўскіх славянафілаў, аматара народнай славеснасці, чалавека надзвычай стараннага і нястомна працалюбівага» [6, 509], да міфалагічнай школы сцвярджаецца ў працах І. Ягіча «Гісторыя славянскай філалогіі» (1910) і М. Спяранскага «Руская вусная славеснасць» (1917). Сапраўды, у ацэнцы духоўнай культуры славян П. Бяссонаў стаяў на пазіцыях міфалагічнага кірунку, што выражалася ў наданні міфалогіі ўніверсальнага значэння як крыніцы народнай культуры.

Не падлягае сумненню, што як укладальнік і рэдактар «Беларускіх песень» П. Бяссонаў меў на мэце навуковую публікацыю тэкстаў каляндарна-абрадавых песень, «самых старажытных у любога народа, самых важных і звычайна менш за ўсё захаваных, а ў Белай Русі вядомых, на шчасце, больш, чым у многіх іншых» [2, LXXXI]. Пры фарміраванні песеннага корпуса зборніка П. Бяссонаў арыентаваўся на найбольш старажытны пласт паэтычнай творчасці беларусаў,

падаючы ўзоры, у вобразнай сістэме, сюжэтах і матывах якіх непасрэдна адлюстраваны элементы архаічных вераванняў і абрадаў.

Узоры каляндарна-абрадавага меласу, змешчаныя ў зборніку, разнастайныя ў жанравых адносінах: песні заклінальныя, велічальныя (заклінальна-велічальныя), лірычныя і жартоўныя, балады, духоўныя вершы, песні да карагодаў і гульні, прыпеўкі. Прыналежнасць песні да таго ці іншага каляндарнага абрадавага комплексу з'яўляецца бяспрэчнай, калі ў ёй адлюстраваны адпаведныя матывы абрадавых дзеянняў, абрадавая сімволіка, міфалагічныя вобразы, заклінальныя формулы, пэўны тып рэфрэна ды іншыя атрыбутыўныя знакі. Гэта добра ўсведамляў і неаднаразова адзначаў П. Бяссонаў у каментарыях: песні, «звязаныя з абрадам, захоўваюць у сабе ўказанні на яго або на яго рысы» [2, 54].

Прынцып размяшчэння фальклорных тэкстаў у зборніку даказвае, што П. Бяссонаў меў уяўленне пра каляндарна-абрадавы комплекс, яго цыклізацыю і семантыку. Сярод жанраў, звязаных з каляндарнымі абрадамі, галоўнае значэнне рэдактар надаваў песеннаму жанру: «тое, што адбываецца ў абрадзе, апявае песня – нязменнае яго лютэрка» [2, 44]. Пакідаючы па-за ўвагай паэтыку, П. Бяссонаў аналізаваў, у асноўным, зместавы аспект. Як яркі прадстаўнік міфалагічнай школы, найбольшую ўвагу ў плане каментарыяў П. Бяссонаў надаў раздзелу купальскіх песень. З мэтай рэканструкцыі купальскага міфа ён імкнуўся прааналізаваць змест і функцыянальнасць купальскай песні, адлюстроўваючы бытаванне яе практычна на ўсіх этапах свята. Ём выяўлена, напрыклад, спавяшчальна-заклікальная функцыя песень пачатку свята «Да сядзіць Купала на плоце» ([2], тэкст 48) і «Хто ня йдзе на траўку, на зялёную» ([2], тэкст 84); заклінальная функцыя песні перыяду збору зёлак «На Купалле, на Яна» ([2], тэкст 79); прадудыравальна-магічная функцыя тэксту «Каб мой лён» ([2], тэкст 81) у час аграрнай варажбы ля купальскага вогнішча.

Аднак абсалютызацыя міфалогіі як крыніцы народнай культуры абумовіла пэўную абмежаванасць аўтарскіх трактовак узораў каляндарна-абрадавага фальклору, часам змяншаючы і збядняючы яго семантычнае поле. Кантэкстуальна іх можна ўспрымаць як спробы вызначэння абрадавай функцыі фальклорнага тэксту, аднак па сутнасці яны такія не з'яўляюцца. Напрыклад, да тэксту «Купала наша, Купала» ([2], тэкст 80): «Як Купала сама ўся ў золаце, на залатым троне, так і ў яе просяць таго ж самага: яна падае ў сваю, Купальскую ноч праз сілу траў і зялё; зялё таго шукаюць, праз яго здабываюць багацце ўсяго свету, робяцца панамі, валадараць над светам і знаходзяцца ў спакоі, падобна самой Купале» [2, 45]. У сямейна-бытавой песні «А ў суботу, у паўноч» ([2], тэкст 145), сюжэт якой вылучаецца «іранічнасцю, вобразным досціпам» [3, 183], П. Бяссонаў выяўляе аспекты рэалізацыі міфалагічнага вобраза Вялікай Маці: «пад уплывам Вясялай Вялікай Маці жонка, што разгулялася, падаецца ў тым жа становішчы, у якім бачылі мы Купалу і нашу Масленіцу» [2, 140]. У сэнсава-семіятычным полі каляндарна-абрадавай песнятворчасці П. Бяссонаў вызначае яшчэ цэлы шэраг міфалагем дэманічных істот: Чарнабога – апазіцыі Белуна (Белабога): «Ня-бог (тое ж, што чарнабог пры белабоге, другі, адваротны або адмоўны бок бажства, сіла няўхільная, бядовая, крыніца страт, нябожства, убоства» [2, 42]; Кадука –

нячысціка-персаніфікацыі хваробы, што прыводзяць род ці паселішча да вымарачанасці: «caduca, злая немач, падучка, cadcus mordus, cado, нячыстая сіла» [2, 59]; Беса – ніжэйшага нячысціка: «бес – персаніфікацыя адмаўлення (без-)» [2, 145], дэструктыўнага пачатку ці пустэчы.

У велікоднай абрадавай паэзіі рэдактар неаднаразова падкрэслівае прыпевы, «што паходзяць з старажытнасці дахрысціянскай» – «лалым (леля, ладо)» [2, 20]. На іх П. Бяссонаў звяртае асаблівую ўвагу, напрыклад: «Прыпеў песні вельмі старажытны. *Елим-я*, ператварыўшыся ў выклічнік ці выгук, мае тое ж значэнне, што наша *Ай люли* (старажытнае ўсходняе *алелуйя* ці *ай-лелуя*, крык урачыстасці і радасці ў гонар божстваў); разам *Елім-я Ладу* тое ж, што па-нашаму *Ай люли Ладо*, *Ай лёшеньки Ладу*, *Люли-люшеньки Ладо*, *Ай Дид-Ладо* і да т. п. Але ўсякі такі вокліч, перш чым крышталізаваўся ў выклічнік, вядома, у старажытнасці меў сэнс знамянальны і лёгка нават цяпер выяўляе вельмі складаную канструкцыю. Так, *Ай люли* (ад *люліць*, *люляць* – калыхаць і калыхацца, зыбаць і зыбацца) ўяўна ёсць згаданае «*Ай калышы, Ай пакалыхвай*», і сапраўды, такі самы прыпеў у нашых песнях – *Эй качай, Знай покачивай, Качай-валяй*» [2, 154–155].

Навука, паводле П. Бяссонава, сутыкаецца з прабелам паміж найстаражытнейшымі звесткамі аб славянскіх багах і дадзенымі новага гістарычнага часу. А. Пыпін, адзін з найбольш строгіх крытыкаў П. Бяссонава, прызнаваў яго рацыю ў даследаваннях самага міфалагічнага працэсу, эвалюцыі міфалагічных вераванняў, форм і ступеней эвалюцыяніравання яе зместу. Ён адзначаў, што прыём аналогіі, які П. Бяссонаў выкарыстоўваў для тлумачэння ходу міфалагічнага працэсу (сапраўды беднага на канкрэтныя факты), цалкам апраўданы. Разам з тым А. Пыпін падкрэсліў і слабасць пазіцыі П. Бяссонава: «Аднак, паводле сваёй уласнай тэорыі, аўтар памыліўся ў тым, што «перыяды верасвядомасці» не аднолькавыя ва ўсіх народаў: пры розных гістарычных умовах жыцця <...> яны развіваюцца мацней ці слабей. У дадзеным выпадку славяна-руская і грэчаская міфалогія несупастаўляльныя» [5, т. 2, 244]. Такім чынам, аналогіі П. Бяссонава (*Геркулес* / руск. *Таракан*, фінікійскае бажаство *Мелькарт* (*Марольф*) / руск. *Марка*, *багаты госць*) будуецца на «сырым матэрыяле» па-за «крытычнай азбукай», гэта хутчэй «філалагічна-містычныя тлумачэнні», чым параўнальны аналіз [5, т. 2, 246]. Паводле ўсталяваных у класічнай расійскай фалькларыстыцы ацэнак (А. Пыпін, С. Венгераў, М. Спяранскі), асэнсаванне спадчыны Бяссонава-міфалага доўгі час заставалася па-за ўвагай даследчыкаў.

У беларускай фалькларыстыцы значнасць постаці П. Бяссонава, укладальніка і рэдактара зборніка «Беларускія песні», прынаецца даўно: дастаткова ўгадаць дапаможнікі і падручнікі па беларускаму фальклору, этнаграфіі, акадэмічнае выданне БНТ, даследаванні па гісторыі збірання і вывучэння беларускай каляндарна-абрадавай творчасці, па тыпалогіі і паэтыцы яе жанраў. Нарадазнаўчы патэнцыял фальклорнага зборніка «Беларускія песні» дэтэрмінаваны наяўнасцю ў ім узораў раннетрадыцыйнага пласта фальклору і шырокім канататыўным зместам уласных каментарыяў укладальніка. Багацейшы фактычны матэрыял аўтарскіх каментарыяў, багачце прыведзеных лінгвістычных фактаў даюць падставы пачаць даследаванне сістэмы ўвасобленых у іх

міфалагічных поглядаў, адкрыць навуковай грамадскасці «свет беларускай міфалогіі» П. Бяссонава.

ЛІТАРАТУРА

1. Азадовский, М. К. История русской фольклористики: в 2 т. / М. К. Азадовский. – М., 1958–1963. Т. 1, 1958.; Т. 2, 1963.
2. Бессонов, П. А. Белорусские песни с подробным объяснением их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта / П. А. Бессонов. Вып. 1. – М., 1871.
3. Ліс, А. С. Структура і семантыка абрадаў. Тыпалогія і паэтыка песень / А. С. Ліс // Каляндарна-абрадавая паэзія / А. С. Ліс [і інш.]. – Мінск, 2001.
4. Путеводитель по фондам личного происхождения отдела письменных источников Государственного Исторического музея / сост.: Э. И. Бакст [и др.]; под ред. В. Г. Вержбицкого. – М., 1967.
5. Пытин, А. Н. История русской этнографии: в 4 т. / А. Н. Пытин. – СПб., 1890–1892. Т. 2: Общий обзор изучений народности и этнография великорусская, 1891; Т. 4: Белоруссия и Сибирь, 1892.
6. Ягич, И. В. История славянской филологии / И. В. Ягич. – СПб., 1910.

**Марына Варабей,
Раман Беразоўскі**

ЗАМОВЫ: РУКАПІСНАЯ СПАДЧЫНА ЗОІ ДАРАФЕЕВАЙ

Асаблівасцю замоў з’яўляецца далучанасць да дзвюх традыцый – вуснай, што наогул уласціва фальклору, і пісьмовай. Сляды пісьмовай традыцыі ва ўсходнеславянскім фальклоры адзначаліся неаднаразова. Напрыклад, фальклорныя экспедыцыі Маскоўскага дзяржаўнага ўніверсітэта 1988–1990 гг. знайшлі ў Кіраўскай вобласці некалькі рукапісных зборнікаў, дзе побач з замовамі суседнічалі малітвы, канты, духоўныя вершы. Збіральнікі былі асабліва ўражаны сшыткам 70-гадовай жыхаркі в. Верхнелалле Еўдакіі Андрэеўны С. Прычына палягала ў тым, што жанчына доўгі час збірала матэрыялы сама, а не перапісвала з іншых рукапісаў. Акрамя 35 замоў (з іх 25 любоўных, 8 лекавых, 2 гаспадарчых), тут знаходзяцца малітвы, бытавыя запісы, гаспадарчыя падлікі, адрасы родзічаў. Як казала Еўдакія Андрэеўна, замаўляць яна разам з сястрой навучылася ад адзінокай цёткі [4, 40]. У трэцім нумары часопіса «Живая старина» за 2001 год была змешчана невялічкая нататка А. Аляксеева аб выпадковым знаходжанні падчас этнаграфічнай экспедыцыі ў хаце, дзе ніхто ўжо не жыў, скрынкі з рознымі паперамі. Сярод іх сшытак з народным месяцасловам і гаспадарча-бытавымі запісамі, у які былі ўкладзены некалькі аркушаў паперы з рукапіснымі тэкстамі замоў, у тым ліку адной шкоднай, з дапамогай якой на чалавека насылалася нейкая хвароба – «речетка». Аўтар нататкі дае фотаздымкі некалькіх аркушаў з замовамі [1, 30 – 31].

Пісьмовая (рукапісная) традыцыя замоў існуе і на Беларусі. Вядомы выпадак, калі бабуля перадала зборнік замоў сваёй унучцы (праз пакаленне) з каментарыямі і парадамі. Летам 2010 года падчас праходжання фальклорнай практыкі ў пас. Калодзішчы Мінскага раёна Мінскай вобласці мы таксама сутыкнуліся з фактам пісьмовай фіксацыі замоў.

Замова даволі цікавая, але разам з тым, як лічыцца, небяспечная рэч. Спачатку за разбор такіх твораў не вельмі хацелася брацца, але сам факт, што яны трапілі да нас у рукі, выключыў усялякія сумненні.

Замовы (у народзе яшчэ называюць загаворамі, нагаворамі, шэптамі) – слоўныя формулы, якім надавалася магічнае значэнне [3] Карані гэтага жанру ў язычніцтве. У старажытнасці шэпты прымяркоўвалі да таемных абрадаў, якія выконваліся падрыхтаванымі людзьмі. Яны лічыліся звышмоцнымі ведзьмакамі і павінны былі валодаць пэўнымі ведамі. Панавала думка, што здольнасць замаўляць перадавалася ў спадчыну.

Ужо ў самым пачатку праходжання практыкі нам у рукі трапіла рэч, якая была ў бабулі аднаго з аўтараў – Зоі Васільеўны Дарафеевай. Гэта стары сшытак з малітвамі, парадамі, рацэптамі і замовамі. Мая бабуля шчыра верыць у Бога. Але замаўленне адваргаецца царквой. Таму было не вельмі зразумела, чаму бабуля захоўвае такі прадмет. Высветлілася, што сшыткам яна ніколі не карысталася, ён перайшоў ёй у спадчыну ад маці. А запісала гэтыя замовы для маёй прабабулі яе суседка: яна славілася як добрая лекарка, пра якую ведалі ва ўсёй Магілёўскай вобласці (мая прабабуля з сям’ёй жыла ў Чэрыкаве). Што цікава, жанчына была малапісьменная, таму мова гэтых замоў цяжкая для ўспрымання. Запісаўшы замовы і паказаўшы свае запісы маёй прабабулі, лекарка парушыла няпісаную забарону. Праз некалькі месяцаў яна перастала замаўляць і ў хуткім часе памерла. Таму мець справу з такім матэрыялам не надта хацелася – надзвычай моцная энергетыка ў яго. Наконт веравызнання лекаркі: яна была хрысціянкай. Але ніякіх супярэчнасцей паміж замаўленнем і веравызнаннем няма: лекарка верыла ў дапамогу Бога і была ўпэўнена ў дзейнасці сваіх замоў.

Замовы, якія мы знайшлі ў сшытку і запісалі самі, можна разглядаць у двух аспектах: як выключна фальклорныя творы і як сакральны інструмент для ўздзеяння на звышнатуральныя сілы.

Як вядома, існуе некалькі класіфікацый замоў, напрыклад, паводле сітуацыі і аб’екта замаўлення [3]. У рукапісным зборніку мы сустрэлі тэматычныя групы, звязаныя са здароўем, жывёлай, ураджаем, домам і маёмасцю.

Прывядзем некалькі прыкладаў, захоўваючы арфаграфію арыгінала:

№1. «От скидание».

«Господи-Боже, благослови и Мать Божие поможи от скидание и помилуй. Как на море на Лукоморье стоит железный тын, как этому тыну железному не завалиться, так у этой рабы без пары теленку не отелиться. Посеяли жито, ляжи наше жито до поры, а теленок в черове до порыю шло два опостола – Петер і Павел. Неслі в руках три замка, по два ключа. Три замка по дванаццаць ключей, замкнули муравенный остров. Минется тогда у каровы кровь разольется».

№2. «От живота».

«Ляцелі вароны із-пад крутыя горы, селі-палі на белой камень, сталі камень дзяўбаць – спітніцы выдзіраць. Каму на рукавічкі, а дзяку – на галянічкі, а прасподніку – на пятніцу».

№3. «От сухот».

«Устану я раненька, памыюся беленька і выйду на чыстае поле. Зірну на сінее море, в сінем море божей дом, в том доме сухотный, ломотный калючей буйной головы горючей крови с чірого жівота ретівого сердце із белого тельца із усяго стану вынімала і высылала на белое каменя, на чорныя кременья, там тебе жыць, гуляць і красавацца. А тут тебе век не отрыгаться. Ні схода, і маладзіка ні падноўныя».

У замовах са сшытка часта сустракаюцца звароты да святых, звычайна ў самым пачатку. Ёсць тэксты, дзе святых фігуруюць непасрэдна ва ўсім тэксце замовы. Замова патрабуе канкрэтызацыі асобы або прадмета, на які яна распаўсюджваецца (калі гэта чалавек – то імя, калі жывёла – то масць і г. д.). Менавіта гэта мы назіраем у сваіх тэкстах: калі замова ад скідання, то ўказваецца жывёла (часцей за ўсё карова), калі, напрыклад, ад зубнога болю, то замова абавязкова вымагае называння імя чалавека, якога замаўляюць.

Найбольш распаўсюджаная тэма замоў – сурокі.

Пры замаўленні выкарыстоўваюцца магічныя прадметы, на першы погляд, самыя простыя: хлеб, вада, замок, ключы, нітка з іголкай і інш. Падаюцца праз акцыянальны код або вербальны, г. зн. натуральным з’яўляецца спалучэнне кодаў, паралелізм дзеяння і слова. Замаўляюць на напрамкі свету, ва ўсіх станах чалавека. Пры замаўленні захоўваецца забарона на распаўсюджванне іншым асобам, акрамя таго, хто замаўляе і каго замаўляюць.

Можна адзначыць, што ў наш час абрад замаўлення не рэдкі. Калі ўлічыць яго прапаганду праз адпаведныя тэлевізійныя праграмы, то імклівая рэанімацыя язычніцтва не выглядае выпадковай. Ёй спрыяюць малітоўныя звароты да хрысціянскіх персанажаў у замовах. Дадзеныя ініцыяльныя формулы маскіруюць розніцу паміж малітвай і замай, хрысціянскім і язычніцкім.

На фоне адзначаных тэндэнцый прыклад Зоі Васільеўны Дарафеевай, якая мела магчымасць выкарыстаць сшытак з замовамі, але не зрабіла гэтага, – узор таго, як сапраўдны хрысціянін павінен ставіцца да язычніцкай спадчыны пры ўсёй павазе да продкаў, іх звычаяў і традыцый.

ЛІТАРАТУРА

1. Алексеев, А. В. Рукописный русский заговор из Вологодской области / А. В. Алексеев // Живая старина. – № 3. – 2001.
2. Беларускі фальклор. Хрэстаматыя / склад. К. П. Кабашнікаў, А. С. Ліс, А. С. Фядосік [і інш.]. – Мінск, 1996.
3. Замовы / уклад. Г. А. Барташэвіч. – Мінск, 1992.
4. Киселёва, Ю. М. Ключи от ретива сердца. Рукописный сборник заговоров / Ю. М. Киселёва // Живая старина. – № 3. – 2001.

РАЗДЕЛ 9

МАТЕРЫЯЛЫ IV РЭСПУБЛІКАНСКАГА НАВУКОВА- МЕТАДЫЧНАГА СЕМІНАРА «ПРАБЛЕМЫ ВЫКЛАДАННЯ ФАЛЬКЛОРУ, МІФАЛОГІІ І ЭТНАЛОГІІ Ў ВНУ І ІНШЫХ НАВУЧАЛЬНЫХ УСТАНОВАХ»

*Рыма Кавалёва,
Тацяна Лук'янава*

ВУСНАЯ ГІСТОРЫЯ Ў КАНТЭКСТЕ ФАЛЬКЛОРУ (ВУСНЫЯ КРЫНІЦЫ ГІСТОРЫІ)

Фальклорная практыка дае магчымасць уключыцца ў актуальны кірунак сусветнай навукі, вядомы пад назвай «вусная гісторыя». Гэта паняцце ўвайшло ва ўжытак у другой палове XX ст. дзякуючы навукова-грамадскаму руху «oralhistory», якое ўзнікла ў ЗША. Статус вуснай гісторыі да канца не вызначаны. Што яна сабой уяўляе? Метад, крыніцу, напрамак гістарычных даследаванняў або самастойную дысцыпліну? У дадзеным выпадку нас гэта не вельмі цікавіць. Чаму? Звычайны гісторык, як правіла, мае справу з матэрыяльна зафіксаванымі дакументамі, крыніцамі, фактамі, якія ён вывучае, верыфікуе, інтэрпрэтуе. Фалькларыст-збіральнік заўсёды карыстаецца вуснай інфармацыяй удзельнікаў або сведкаў самага рознага кшталту падзей – ад бытавых да гістарычных, якую ён фіксуе пісьмова, на паперы, або на аўдыё- і відэаносьбітах.

Прафесійны гісторык схільны не давяраць вуснай гісторыі з-за ненадзейнасці чалавечай памяці, хаця яму добра вядома, наколькі недакладнымі могуць быць летапісы і архіўныя дакументы. Перад фалькларыстам праблема даверу не стаіць. Для яго важны сам факт апавядання, манера апавядальніка, тыя тыповыя тэмы, што характэрны для гістарычнай памяці народа, грамадства цалкам, калектыўнай і масавай памяці групы людзей, жыхароў асобнай вёскі, членаў адной сям'і, аднаго чалавека, які рэальна з'яўляецца носьбітам гістарычнай памяці.

Чым абумоўлена цікавасць да вуснай гісторыі?

У шэрагу прычын вылучым наступныя:

1. Пераход сусветнай навукі ад стадыяльных тэорый гістарычнага працэсу да арыентаваных, звязаных з паняццем «чалавек у гісторыі» і «гісторыя ў чалавеку».
2. Пашырэнне базы крыніц. Мяркуюцца, што ў вусных апавяданнях пра жыццё інфарманты акцэнтуюць увагу на тых баках мінулага і сучаснасці, якія

практична не знайшлі адлюстравання ў іншых відах крыніц. Перш за ўсё гэта тычыцца паўсядзённасці, сацыяльных праблем сучаснасці.

3. Расчараванне ў праўдзівасці афіцыйных гістарычных метанаратываў, тых ведаў, якія трансліраваліся праз афіцыйныя каналы, дакументы, адфільтраваныя мемуары і г. д.

4. Распад адзінай дзяржаўнай ідэалогіі ў сувязі з распадам СССР.

5. Імкненне інтэрпрэтаваць рэальнасць з пазіцыі мясцовай, лакальнай гісторыі.

У літаратуры XX ст. гэта, напрыклад, дало выбух у выглядзе магутнай плыні «вясковай прозы», легалізавала каштоўнасць «акопнай праўды», зрабіла героем «маленькага вялікага чалавека» – салдата, працаўніцу тыла і іншых суб'ектаў гісторыі, прадстаўнікоў той «маўклівай большасці», чый голас не прымаўся ў разлік на працягу стагоддзяў.

У чым каштоўнасць вуснай гісторыі?

Зусім не ў нейкай міфічнай аб'ектыўнасці, як можна падумаць, а якраз у суб'ектыўнасці. Гэта галоўная вартасць вусных апавяданняў і ўспамінаў, іх жанравая рыса. Толькі такім чынам, праз сведчанні простых людзей, можна даведацца, як яны асэнсоўвалі сваю гісторыю, як адчувалі сябе ў гістарычным часе і паўсядзённым жыцці, на якія ідэалы арыентаваліся, прымалі ці не прымалі дзяржаўную трактоўку гістарычных, палітычных, эканамічных падзей, як разумелі шчасце, сумленне, веру. І ўсё гэта будзе асабістае, непаўторнае. Фалькларысты добра ведаюць, што двойчы атрымаць ад чалавека інфармацыю ў нязменным выглядзе немагчыма. Мала таго, розныя збіральнікі могуць пачуць ад інфарманта зусім розную трактоўку той жа самай падзеі.

Стыль суб'ектыўнага выказвання аб гістарычных падзеях і ўласным лёсе – найважнейшы прадмет даследавання для фалькларыстаў. Вось чаму першаступеннае значэнне надаецца дакладнаму запісу вуснага выказвання інфарманта аб сабе, сваёй сям'і, сваіх продках і г. д., фіксацыі камунікатыўнай атмасферы, жэстаў, мімікі, паўз, заўваг і г. д.

Гендэрны аспект вуснай гісторыі

Даследчыкі выявілі наступныя факты:

1. Характар інфармацыі залежыць ад асобы збіральніка – адрозніваюцца мужчынскі і жаночы падыходы да збору матэрыялаў, па-рознаму ставяцца акцэнтны ў пытаннях. Калі, напрыклад, тэмай размовы з'яўляецца насілле ў сям'і, то мужчыну цікавіць адказ на пытанне, *чаму* муж біў жонку. Жанчына, наадварот, акцэнтуюе не мэта, а фізічныя і псіхалагічныя акалічнасці гвалту: як ўсё адбывалася і якія мела наступствы.

2. Адрозніваюцца мужчынскі і жаночы вопыт гісторыі, сямейнага жыцця. Гэта зусім розныя пласты інфармацыі. Напрыклад, мужчыны і жанчыны па-рознаму бачаць вайну, эканамічныя праблемы і г. д.

Суб'ектыўны сэнс выказванняў аб адной і той жа з'яве, падзеі, выпадку мае мужчынскую і жаночую тыпалогію. Менавіта таму даследчыкі вуснай гісторыі (эга-дакументаў, жыццёвых сцэнарыяў) прапануюць аддаваць перавагу поліфаніі вусных рэпрэзентацый гісторыі, бо любы пункт погляду з'яўляецца няпоўным. У свой час ліквідаваць перакос у асвятленні тэмы «чалавек на вайне», калі, па

сутнасці, улічвалася толькі мужчынская пазіцыя, паспрабавала, і вельмі ўдала, С. Алексіевіч кнігай «У войны не женское лицо», дзе сабраны ўспаміны непасрэдных удзельніц вайны і тых жанчын, каго яна прама ці ўскосна закранула. Да Другой сусветнай вайны жаночы вопыт абмяжоўваўся тылам і медыцынскай сферай у шпіталях. Гэтая вайна дала жудасны прыклад масавага ўдзелу жанчын у баявых дзеяннях, ім прыходзілася прыстасоўвацца да мужчынскага побыту, псіхалагічна адаптавацца да мужчынскага асяроддзя. На жаль, тэма «жанчына і вайна» застаецца актуальнай. Жанчына першая і галоўная ахвяра вайны як нявеста, маці, жонка, сястра і, само сабой, як жанчына, бо вайна замахваецца на самае каштоўнае – жыццё, якое дае жанчына.

Значна разыходзяцца пісьмовая і вусная гісторыя афганскай і чачэнскай вайны, чарнобыльскай катастрофы, распаду СССР, прыватызацыі і г. д. Фіксацыя суб'ектыўных ведаў асобнага чалавека – мужчыны або жанчыны аб падзеях эпохі з'яўляецца задачай гісторыка. Аналіз зместу і формы вусных апавяданняў, адказаў, успамінаў у гендэрным аспекце – задача фалькларыста.

Усё менш застаецца непасрэдных удзельнікаў Вялікай Айчыннай вайны, усё большую значнасць набываюць іх успаміны.

Асобная тэма – вайна і пасляваенны час вачыма дзяцей, хлопчыкаў і дзяўчынак. Як не можа быць адзінай канцэпцыі вайны, так не можа быць і адзінай канцэпцыі мірнага часу. Калі ўлічыць іх полаўзроставае ўспрыманне праз суб'ектыўны вопыт асобнага дзіцяці, то можна ў рэшце рэшт пазбегнуць той інфармацыйнай аднабаковасці ў рэканструкцыі гісторыі, якая пануе да гэтага часу. Ваенная і постваенная памяць дзяцей – важная частка збіральніцкай працы практыкантаў.

Яшчэ адна тэма – абагульняючая: мужчыны і жанчыны ў экстрэмальных умовах, іх асабістае ўспрыманне і ацэнка падзей (вайна, пажар, паводка, навальніца, эканамічная катастрофа і да т. п.).

Псіхалагічны аспект працы з інфармантамі

Збіральнік не можа сабе дазволіць абыхавацца стаўлення да апавядальніка, калі той расказвае пра сябе, сваё жыццё. Нельга глядзець на біяграфію суразмоўцы быццам бы збоку. Трэба псіхалагічна ўключыцца ў працэс узнаўлення мікрагісторыі асобнага чалавека – вашага інфарманта, як гэта патрабуюць метады гуманнай сацыяльнай антрапалогіі і фалькларыстыкі.

Што трэба зрабіць? Перш за ўсё паспрабаваць уявіць сябе на месцы інфарманта, сканструяваць свой «віртуальны» вопыт падзей, каб, акрамя іншага, атрымаць яшчэ і навыкі чалавечых стасункаў. Або ўспрымаць інфарманта за свайго родзіча, а не чужога чалавека. Тады, калі падчас размовы ўзнікне цяжкая псіхалагічная сітуацыя, успаміны, напрыклад, могуць быць занадта балючымі для чалавека, збіральнік павінен знайсці адпаведныя словы, каб маральна падтрымаць суб'екта (-цу). Напрыклад, «Як я вас разумею»; «Як я вам спачуваю», «Можа, і з маёй бабуляй (матуляй) магло адбыцца такое» і г. д. Знакамі спачування з'яўляюцца разам са словамі або нават без іх выражэнне вачэй, міміка, жэсты.

Такім чынам, рэканструкцыя мікрагісторыі становіцца справай двух чалавек, плёнам іх агульнай працы і намаганняў. Тое, як збіральнік ўспрымае сітуацыю, адзначаецца ў дзённыміку.

Праблема класіфікацыі вусных крыніц

Пытанні, звязаныя з класіфікацыяй вусных крыніц, маюць тэарэтычнае і практычнае значэнне. Для студэнта важна другое, бо перад ім стаіць задача даць азначэнне запісанаму вуснаму апавяданню ці выказванню.

Што прапануюць спецыялісты? Звычайна яны выдзяляюць два пласты ў вусных крыніцах. Першы – традыцыйны, тэматычна звязаны здаўнім мінулым, а фактычна – з сучасным фальклорным працэсам, у межах якога ён знаходзіцца ў жывым бытаванні. Гэта, галоўным чынам, гістарычныя і тапанімічныя легенды. Другі пласт, той, што нас у дадзеным выпадку цікавіць, – мемаратны, успаміны аб параўнальна нядаўнім мінулым, расказаныя самімі ўдзельнікамі ці сведкамі.

Вы адчуваеце, што ў прапанаваным падыходзе чагосьці не хапае? Чаго? Сучаснасці. Менавіта гэта паспрабаваў улічыць у сваёй класіфікацыі вусных гістарычных крыніц прафесар Вісконсінскага ўніверсітэта Я. Вансіна. Ён падзяліў іх на тры групы: 1) тэксты вуснай традыцыі, якія перадаюцца з пакалення ў пакаленне; 2) паказанні сведак; 3) чуткі.

У любым выпадку гэта будуць звесткі аб мінулым: вельмі далёкім, больш блізкім (што адбылося на памяці пакалення, якое жыве) і нават зусім блізкім (тыпу «учора адна баба казалася, што...»).

Практычная класіфікацыя вусных крыніц

Вусная гістарычная інфармацыя прадстаўлена наступнымі відамі тэкстаў:

1. Традыцыйныя тэксты – аформленыя апавяданні аб мінулым, якія перадаюцца носьбітамі культурных традыцый. Гэта наратыўныя жанры традыцыйнага фальклору (легенды, быліны, гераічны эпас), якія расказваюць пра падзеі гістарычна аддаленых эпох, не даюць уяўленне пра паўсядзённае жыццё, думкі «простых людзей»: *«Як то было кедось цяжка на свеці, неспакой, от шведска вайна была, мноства рознага войска цяглося на свеці. От тады ішлі якіясьці Сасы, Тарантасы, не зналі нашай мовы, а мы іх. Бог іх ведае, як яны гаварылі, толькі ўвойдзе да хаты ў крычыць: "Пекі курно!", то ледва дамысліся, што ён кажа: "Палі печ!" Забіралі людзям хлеб, авёс, на фурманкі гналі, а некаторыя як паехалі, то ў прапалі з імі заўсім...»* («Вайна шведска» [1, 256]).

2. Тэксты «транслятараў» чужых успамінаў (фабулаты – апавяданні ад 3-й асобы, у аснове якіх ляжаць мемараты). Апавяданні аб старых добрых/ліхіх часах (напрыклад, як даўней жылося пры панах, бальшавіках і да т. п.), а таксама звесткі пра гістарычныя падзеі «з другіх рук». Такага роду тэксты вызначаюцца жанравай неаформленасцю і блізкасцю да дыскурсіўнай прозы: *«Пры Польшчы, пры панах у лес за ягадамі хадзілі з такімі бумажкамі, спраўкамі, што можна збіраць. Дык вельмі баяліся хадзіць...»*[2]; *«Ось як мы жылы. Пошоў муй чалавек да врача – і дэ пан наш порічскій. Да він здраў з нево шапку і піджак, да й прыйшоў мой чалавек голы. Бо не разрешалы ходыты там, где паны ходылы. Пошоў на другі дзень до пана да просіць аддаць шапку да піджака. Да туй і гаворыць: аддай шапку дурню»* [2].

3. Інфармацыя непасрэдных ўдзельнікаў ці сведкаў гістарычных падзей (так званыя мемараты: вусныя апавяданні сведкаў, апавяданні-ўспаміны). Гэтыя тэксты захоўваюць адметнасці маўлення інфарманта, вызначаюцца эмацыянальнай насычанасцю. Іх каштоўнасць у тым, што яны дапамагаюць

пераняць вопыт пакалення ці сацыяльнай групы праз асабісты досвед інфарманта. Апавяданні-успаміны ўмоўна падзяляюцца на «мы-гісторыі» і «я-гісторыі». У першым выпадку апавядальнік уяўляе сябе часткай пэўнага калектыву (сям'і, вёскі, партызанскага атраду і да т. п.): *«Когда нас спалылы в 1944 году, мы пережили в соседней деревне зиму, в землянцы...»* [2]; *«Фашистаў мы не відзелі. Да вайны пераехалі ў Чалябінскую вобласць. Ведама, як пераехаў – так і згарэў. Усё трэба было пачынаць спачатку. Сястра пісала, што там вялікі ўраджай, вось мы і паехалі, а там і вайна пачалася. А як пасля вайны сюды вярнуліся, дык нічога не знайшлі. Сястра мая пагібла, і мужыка брат пагіб. Такія былі дзянёчкі, што думала, калі перажыць іх, то ніколі не памру ўжэ...»* [2]. У выпадку «я-гісторыі» на першы план выходзіць асабістае ўспрыманне той ці іншай падзеі апавядальнікам: *«У мяне было сем дзяцей. Кушаць нічога не было. Карова мала давала малака. Хлеба давалі грамы. Думалася: “Госпадзі, ці прыйдзеца хлеба есці досыта”. Бывала, іду палоць картошку, і вочы мае не глядзяць і ўсё тут... Цяпер лепей жыць. Калі дбаеш, дык і маеш»* [2].

4. Чуткі – паведамленні пра тое, чаго не было, або скажоная, неаб'ектыўная інтэрпрэтацыя сапраўдных фактаў. Крыніца чутак звычайна схавана, а змест выглядае праўдападобна. Такія тэксты могуць быць цікавымі для гісторыкаў тым, што выяўляюць ступень праламлення той ці іншай падзеі ў грамадскай свядомасці, яе інтэрпрэтацыі шырокімі масамі, што фарміруе так званую «сацыяльную гісторыю», якая таксама вартая ўвагі даследчыкаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск, 2005.
2. Матэрыялы жанравага і рэгіянальнага архіваў вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.

Таццяна Марозава

АРГАНІЗАЦЫЯ ФАЛЬКЛОРНАЙ ПРАКТЫКІ СТУДЭНТАЎ ЗАВОЧНАЙ ФОРМЫ НАВУЧАННЯ І СТУДЭНТАЎ-ПЕРАВОДНІКАЎ У ВУЧЭБНА-НАВУКОВАЙ ЛАБАРАТОРЫІ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ БДУ

Фальклорная практыка студэнтаў філалагічнага факультэта з'яўляецца неад'емнай часткай вучэбнага працэсу пры падрыхтоўцы спецыялістаў-філолагаў па спецыяльнасцях 1-21 05 01 «Беларуская філалогія», 1-21 05 02 «Руская філалогія» і 1-21 05 04 «Славянская філалогія», што занатавана ў Агульнаадукацыйным стандарце і Тыпавым вучэбным плане. У Стандарце таксама пазначана, што сярод відаў праходжання фальклорнай практыкі магчыма арганізацыя працы студэнтаў як у архіўных фальклорных фондах пры кафедры, якая ажыццяўляе практыку ў ВНУ, так і па індывідуальных праграмах (што датычыцца замежных студэнтаў). Пры гэтым і для студэнтаў стацыянара, і для студэнтаў-завочнікаў прадугледжаны аднолькавыя патрабаванні як па праходжанні практыкі, так і па падрыхтоўцы выніковай справаздачы. Тым не

менш агульнавядома, што студэнты завочнай формы навучання ў большай ступені арыентаваны на самастойнае вывучэнне прадугледжаных праграмай курсаў, у тым ліку і дысцыпліны «Фалькларыстыка», якая знаёміць з тэорыяй і практыкай збірання і вывучэння нацыянальнага фальклору. У параўнанні са студэнтамі стацыянара, студэнты завочнай формы навучання не маюць магчымасці ў практычным ключы пазнаёміцца з асаблівасцямі вызначэння жанраў твораў і паглыбіцца ў тэорыю фальклору праз фальклорны практыкум і прамежкавы залік.

Дадзеная праблема актуальная і для студэнтаў, якія пераводзяцца са стацыянара на завочнае аддзяленне, з іншага ВНУ на стацыянар або завочнае аддзяленне і павінны здаць акадэмічную розніцу па фальклорнай практыцы. Як правіла, такія студэнты ўвогуле могуць быць не знаёмыя з курсам «Фалькларыстыка» (напрыклад, на спецыяльнасці «Рамана-германская філалогія» гэты прадмет не чытаецца – ён не прадугледжаны Стандартам) або праслухалі яго даўно, на 1-м курсе навучання. Такім студэнтам адводзіцца даволі сціслы тэрмін на ліквідацыю дадзенай акадэмічнай розніцы, што значна ўскладняе правядзенне з імі паўнаўдаснай практыкі па фальклору (нагадаем, што па Стандарце гэта 84 гадзіны, або 2 тыдні па 6 гадзін працы).

У сувязі з гэтым арганізацыя і правядзенне фальклорнай практыкі са студэнтамі завочнай формы навучання і студэнтамі-пераводнікамі мае сваю спецыфіку.

1. Выкладчыкі фальклору найперш арыентуюць студэнтаў-завочнікаў на праходжанне фальклорнай практыкі па месцы жыхарства [1] і да заканчэння ўстановачнай сесіі прымаюць ад іх заявы з указаннем канкрэтнага раёна, у якім плануецца збор фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў. Студэнты, якія па ўважлівых прычынах не маюць магчымасці займацца збіральніцкай дзейнасцю (хворыя бацькі або дзеці, маленькае дзіця, уласная хвароба і інш.), указваюць у заяве месцам праходжання практыкі вучэбна-навуковую лабараторыю беларускага фальклору (далей – ВНЛ БФ). Студэнты, якія пераводзяцца, адразу накіроўваюцца дэканатам на праходжанне практыкі ў ВНЛ БФ.

2. На сённяшні дзень супрацоўнікі ВНЛ БФ карыстаюцца ўласнай метадыкай правядзення практыкі па фальклору са студэнтамі завочнай формы навучання і пераводнікамі. Яна стала вынікам трохгадовага вопыту. Спробы і памылкі дапамаглі нам выявіць і асэнсаваць найбольш плённыя формы работы з названымі студэнтамі. У аснову метадыкі пакладзены крытэрыі ўзаемакарыснасці: з аднаго боку, праца студэнтаў у практычным ключы павінна пашырыць іх веды па фальклору, з другога – яна павінна быць важнай для ВНЛ БФ.

У адпаведнасці з гэтым мы прапануем студэнтам наступныя формы работы.

1. *Тэхнічны электронны набор неабходнай інфармацыі* (напрыклад, інвентарызацыйных ведамасцей паступлення матэрыялаў у лабараторыю; нефарматных картак з фальклорнымі адзінкамі для шафаў жанравага архіва ў праграме «Word»; рэстравых ведамасцей фальклорных матэрыялаў рэгіянальнага архіва ў праграме «Excel»; састарэлых матэрыялаў для рэгіянальнага архіва і інш.). Пры ўсёй сваёй прастаце гэтая форма валодае значным патэнцыялам. Так, з аднаго боку, вырашаецца праблема *рэтраканверсіі* фондаў лабараторыі –

перанясення фальклорных твораў з папярковых носьбітаў у электронны фармат, што значна палягчае іх далейшае выкарыстанне. Дзякуючы гэтай працы пачата стварэнне *баз дадзеных жанравага і рэгіянальнага архіваў* лабараторыі. Дзеля арганізацыі дадзенай работы нашы супрацоўнікі ажыццяўляюць прагляд архіўных фондаў, выяўляюць матэрыялы, якія патрабуюць хуткага перанясення ў камп'ютарны варыянт. З другога боку, студэнты атрымліваюць неабходныя веды па варыянтнай прыродзе фальклорных твораў, яны здольныя прасачыць іх стылістычныя і зместавыя асаблівасці (пасля набору 50-ці і больш прыкладаў адной і той жа песні або казкі дадзеныя асаблівасці становяцца бачнымі без аналізу). Яшчэ больш інфармацыі студэнты атрымліваюць пры наборы твораў розных жанраў або справаздач па фальклорнай практыцы канца 60-х – пачатку 70-х гадоў XX ст. Аднак неабходна адзначыць, што набор справаздач як від тэхнічнага набору пакуль што ў стадыі распрацоўкі. Па-першае, далёка не кожны студэнт пагаджаецца на такую аб'ёмную працу, хаця за яе і прапануюцца вышэйшыя балы, паколькі і завочнікі, і пераводнікі маюць абмежаванні па часе праходжання практыкі. Па-другое, тэхнічная база лабараторыі патрабуе свайго ўдасканалення: для стварэння віртуальнага рэгіянальнага архіва неабходна набыць спецыяльны камп'ютар-сховішча. Дзякуючы намаганням кіраўніцтва факультэта, у рэктарат БДУ пададзена адпаведнае абгрунтаванне на набыццё дадзенага абсталявання. Спадзяемся, што ў 2011 г. пытанне будзе вырашана станоўча, таму што менавіта з 2011 г. лабараторыя пераходзіць на прыняцце справаздач па фальклорнай практыцы і на стацыянары, і на завочным аддзяленні толькі ў электронным варыянце.

2. *Тэхнічны разбор картак жанравага архіва* (напрыклад, размеркаванне картак пэўнага жанру па адпаведных скрынях у шафах, адбор варыянтаў аднаго і таго ж твора, улік рэгіянальнага распаўсюджвання варыянтаў аднаго твора і інш.). Пры выкарыстанні гэтай формы работы са студэнтамі-завочнікамі і пераводнікамі прафесійна апрацоўваюцца матэрыялы пэўнага віду і жанру на аснове прынятых у лабараторыі крытэрыяў унутрыжанравай класіфікацыі фальклорных твораў. Напрыклад, увесь масіў тэкстаў валачобных песень правяраецца на наяўнасць правільнага вызначэння жанру. Пасля гэтага студэнтам прапановіцца разбор картак згодна з функцыянальнымі прынцыпамі і г. д. На жаль, папярэдні вопыт працы са студэнтамі ў жанравым архіве паказаў, што спроба самастойнай навуковай апрацоўкі фальклорных адзінак блытае і без таго да канца не ўпарадкаванае размеркаванне картак у шафах. У сувязі з гэтым самастойна студэнты могуць ажыццяўляць менавіта тэхнічныя формы работы, пералічаныя вышэй. Але і тут мы арыентуем студэнтаў на пошукавы характар работы: прапануем ім весці адбор твораў па самым простым (тэматычным) прынцыпе, што робіць іх дзейнасць асэнсаванай, патрабуе больш уважлівага прачытання твора.

На сённяшні дзень супрацоўнікі лабараторыі маюць на ўвазе і такую форму работы са студэнтамі-завочнікамі, як папярэдняя падрыхтоўка фальклорных запісаў да выдання. Яна будзе спалучаць электронны набор з тэматычнай класіфікацыяй і, такім чынам, грунтавацца на працы з тэкстам.

Як правіла, усе названыя формы работы па просьбе саміх студэнтаў ажыццяўляюцца на даму. Пры гэтым кожны студэнт афармляе распіску на імя

загадчыка лабараторыі з указаннем колькасці ўзятых на дом матэрыялаў, формы работы з імі і тэрміну звароту. Часам сама работа рэалізуецца ўжо пасля выстаўлення адзнак (аб'ектыўна гэта звязана з кароткім тэрмінам ліквідацыі акадэмічнай розніцы ў студэнтаў-пераводнікаў), што ўскладае на супрацоўнікаў лабараторыі дадатковую адказнасць за зварот матэрыялаў. Тым не менш мы імкнемся ісці студэнтам насустрач і толькі ў крайнім выпадку вырашаем пытанні з несумленнымі студэнтамі праз дэканат.

Такім чынам, фальклорная практыка са студэнтамі завочнай формы навучання і студэнтамі-пераводнікамі ў ВНЛ БФ БДУ праводзіцца ў адпаведнасці з выпрацаванай уласнай метадыкай, якая арыентавана на пашырэнне ў студэнтаў ведаў пра фальклор і карыснасць іх дзейнасці для лабараторыі, што дазволіла зрабіць нашу сумесную працу плённай.

ЛІТАРАТУРА

1. *Марозава, Т.* Фальклорны практыкум як форма падрыхтоўкі студэнтаў-філолагаў да вучэбнай практыкі / Т. Марозава // Фалькларыстычныя даследаванні: кантэкст, тыпалогія, сувязі: зб. артык. Вып. 6 / пад навук. рэд. В. В. Прыемка, Т. А. Марозавай. – Мінск, 2009.

Алена Кастрыца

ВЫКАРЫСТАННЕ ІНАВАЦЫЙНЫХ МЕТАДАЎ І ПРЫЁМАЎ ПРЫ ВЫКЛАДАННІ ТЭМЫ «ПРЫКМЕТЫ І ПАВЕР'І»

Той факт, што матэрыял вучэбных заняткаў, прадстаўлены выкладчыкам пры дапамозе інавацыйных метадаў і прыёмаў і, як вынік, атрыманы студэнтамі ў нетрадыцыйнай форме, не толькі забяспечвае вялікую зацікаўленасць і спрыяе высокаму ўзроўню матывацыі да навучальнай дзейнасці, але і больш трывала замацоўваецца ў памяці, не выклікае прэрэчанняў. Менавіта таму пры выкладанні студэнтам тэмы «Прыкметы і павер'і», з вызначэннем якіх да нашага часу звязана шмат спрэчных пытанняў, пажадана выкарыстоўваць метады і прыёмы сучасных адукацыйных тэхналогій (інфармацыйнай, крытычнага мыслення, праектнага навучання, кааператыўнага навучання і інш.), якія накіраваны на актывізацыю творчага і разумовага патэнцыялу, на забеспячэнне развіцця і самарэалізацыі асобы студэнта. Прыгадаем некаторыя з метадаў і прыёмаў, якія найбольш часта выкарыстоўваюцца намі на практычных занятках па курсе «Фалькларыстыка» пры вывучэнні прыкмет і павер'яў.

Прыём «Ланцужок асацыяцый».

Студэнтам прапануецца падабраць сваеасацыяцыі (яны могуць быць рознымі: у выглядзе слова, словазлучэння, малюнка, аплікацыі, табліцы і інш.) дапаняццяў прыкмета, павер'е ізафіксаваць іх у спытках, пасля зачытаць услых і, па магчымасці, растлумачыць, чым выклікана тая ці іншая асацыяцыя. Напрыклад:

Прыкмета	<u>назіранне</u> , пільнасць, аб'ектыўнасць, пасіўнасць, надвор'е, глядзець, вынік, прычына
Павер'е	вера, светапогляд, <u>уяўленне</u> , выдумка, тлумачэнне, засцярога, дзейнічаць

Пры жаданні рады асацыяцый можна дапоўніць тымі, што ўзніклі ў аднагрупнікаў. Пасля гэтага робіцца выбар: у кожным асацыяцыйным радзе падкрэсліваецца найбольш значнае (безумоўна, на думку чалавека, які робіць гэты выбар) слова, словазлучэнне, малюнак і да т. п. Да гэтых асацыяцый студэнты вернуцца на этапе азнаямлення з дэфініцыямі прыкметы і павер'я.

Метад самастойнага канструявання пэўных паняццяў.

Пасля чытання тэкстаў прыкмет і павер'яў, абмеркавання іх структуры і зместу, пасля работы з асацыяцыямі студэнтам прапануецца даць азначэнне паняццяў прыкмета і павер'е, г. зн. сканструяваць уласныя версіі і зафіксаваць іх у сшытку. Прадстаўленыя імі варыянты супастаўляюцца і абмяркоўваюцца. Сацыялізацыя вынікаў праведзенага студэнтамі даследавання можа здзяйсняцца наступным чынам (*прыём* называецца «Панэль»): выступовец мае права на выказванне толькі з адкрытага месца (напрыклад, у цэнтры аўдыторыі ці ля дошкі), пры гэтым астатнія ўдзельнікі дыскусіі выказваць свае меркаванні павінны таксама з адкрытага месца. Такім чынам не толькі трывала фіксуецца ўвага ўсіх прысутных на прадмеце абмеркавання, але яшчэ і забяспечваюцца высокая інфармацыйнасць заняткаў і максімальная ступень разумовага і творчага самавызначэння студэнтаў.

Метад параўнання версій.

Пасля абмеркавання версій, сканструяваных студэнтамі, выкладчык зачытвае азначэнні (студэнты павінны зафіксаваць іх у сшытках), якія прадстаўлены ў падручніках і даведніках. На гэтым этапе ўласна сфармуляваныя азначэнні параўноўваюцца з тымі, што прапанаваны вучонымі. Робяцца пэўныя высновы.

Прапанаваныя фармулёўкі прыкмет і павер'яў, як уласныя, так і навуковыя, пажадана ўносіць у табліцу. Напрыклад:

Прыкмета			Павер'е		
Уласная версія	Дапаможнік, падручнік	Адметнае	Уласная версія	Дапаможнік, падручнік	Адметнае

Агульныя моманты варта падкрэсліваць, адметныя – вынесці ў асобны слупок (так дасягаецца добрае запамінанне матэрыялу, адбываецца пастаянны яго аналіз, забяспечваецца аб'ектыўнасць вывадаў).

Пры вывучэнні студэнтамі прыкмет і павер'яў надзвычай карыснымі з'яўляюцца кагнітыўныя заданні: скласці алгарытм адрознення прыкмет і павер'яў, рашыць навукова-даследчую задачу (напрыклад, вызначыць частату ўжывання прыкмет розных тэматычных груп) і прадставіць вынікі ў выглядзе дыяграмы або графіка, сфармуляваць азначэнне, запоўніць табліцу (гл. ніжэй) і інш). Напрыклад:

Жанр	Тэматычны дыяпазон	Функцыянальная разнастайнасць	Сродкі мастацкай выразнасці	Заўвагі
Прыкметы				
Павер'і				

Не менш запатрабаваны і крэатыўныя заданні. Сярод іх найбольш папулярны такія, як стварэнне ўласнай тэорыі паходжання прыкмет і павер'яў, стварэнне камп'ютарных прэзентацый («Прыкметы і павер'і студэнцкага асяроддзя», «Прыкметы і павер'і як фальклорныя жанры» і інш.) і тэматычных відэаролікаў (напрыклад, «Прыкметы і павер'і ў жыцці сучаснага чалавека»), напісанне нарысаў, тэматычных сцэнарыяў радыёперадач і да т. п.

Відавочна, што большасць заданняў, прапанаваных выкладчыкам, накіравана на актывізацыю самастойнай работы студэнтаў, на развіццё іх інтэлектуальных і творчых здольнасцей, на ўменне нестандартна рашаць пастаўленыя задачы. І гэта вельмі важна, таму што, як трапна заўважылі вядомыя педагогі С. У. Кульневич і Т. П. Лакоценина, «...любое дзеянне прызнаецца якасным толькі тады, калі за ім стаіць асобасны сэнс, унутраная складаючая, што і забяспечвае знешнюю, прызнаваемую іншымі якасць гэтага дзеяння. Працэс узнікнення асобаснага сэнсу ведаў магчымы тады, калі вучань удзельнічае ў вытворчасці сваіх ведаў» [1, 6–7].

Такім чынам, выкарыстанне інавацыйных метадаў і прыёмаў работы садзейнічае пашырэнню аб'ёму вучэбнай інфармацыі, эфектыўнасці навучання і павышэнню яго якасці, спрыяе самарэалізацыі і самаразвіццю студэнтаў, актывізацыі іх творчага патэнцыялу.

ЛІТАРАТУРА

1. *Кульневич, С. В.* Совсем необычный урок: практическое пособие / С. В. Кульневич, Т. П. Лакоценина. – Ростов-на-Дону, 2001.

*Римма Ковалева,
Ольга Приемко*

СТРАТЕГИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ КУРСА «ЭТНОФОЛЬКЛОРИСТИКА» НА ИСТОРИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ БГУ

Идея преподавания курса «Этнофольклористика» для студентов нефилологических специальностей появилась у нас, фольклористов, не на пустом месте. На протяжении нескольких лет в конференциях, проводимых кафедрой теории литературы (заведующий – д.ф.н., профессор В. П. Рагойша), учебно-научной лабораторией белорусского фольклора (заведующая – к.ф.н., доцент Т. А. Морозова) и студенческой научно-исследовательской лабораторией «Фольклористика» (заведующая – к.ф.н., доцент Р. М. Ковалева), принимали участие студенты-историки. Анализируя их доклады, статьи, мы констатировали факт недостаточной подготовленности студентов по базовым вопросам фольклористики, что вполне объяснимо, поскольку учебной программой преподавание дисциплины «Фольклористика» на историческом факультете не предусмотрено.

На этот факт обратил внимание и заведующий кафедрой этнологии, музеологии и истории искусств, к.и.н., доцент Т. А. Новгородский, который предложил объединить усилия фольклористов и этнологов и пригласил нас читать

спецкурс «Этнофольклористика» для студентов исторического факультета специализации «Этнология». Цель данного спецкурса – представить студентам целостную модель народной культуры в синкретическом единстве вербальных и бытовых компонентов, тем более, что исследование хорошо организованных фольклорно-этнографических связей остается одной из важнейших проблем науки, для решения которой, разумеется, необходима разработка специфических подходов.

Мы учитывали, что этнографические связи для фольклора являются универсальными и всеобъемлющими. Они в определенной степени определяют истоки жанрово-видовой системы фольклора, его художественной формы и содержания, что, в свою очередь, позволяет рассматривать фольклор как источник этнографических фактов.

Мы постоянно имели в виду, что фольклор самым удивительным образом балансирует на грани бытового и эстетического. Художественный быт, не теряя своих реальных форм, в любых фольклорных жанрах сверхсемиотичен, эстетика презентуется через бытовые формы, фольклорная сюжестика апеллирует к историко-этнографическому субстрату, а функциональные связи фольклора с различными сферами устойчивой бытовой практики выявляют себя в эстетической сущности. Отсюда вытекает, что семиотическое пространство традиционного народного быта наиболее полно сохранено именно в национальном фольклоре.

Так определилась специфика предложенного спецкурса, проявившаяся в выработке методики поливариантной интерпретации фактов народной культуры. Координаты этнофольклористики как отдельной междисциплинарной отрасли науки были ориентированы на комплексный подход к осмыслению бытовых явлений.

Спецкурс рассчитан на 45 часов. Из них 22 часа – лекционных, 16 – семинарских, 4 часа отводится контролируемой самостоятельной работе. Форма общего контроля – зачетная.

Мы предложили к рассмотрению восемь основных тем:

Во «Введении» (2+2) рассматривается соотношение этнологии-фольклористики-этнофольклористики, а также ставится проблема фольклорного текста и бытового контекста. Много внимания мы уделяем теме «Этнографічні падмурак рытуальна-магічнай сферы фальклору» (6+4), анализируя грани художественного преобразования действительности в заговорах и обрядовой поэзии. В теме «Мастацкая вобразнасць пазаабрадавых песень як абагульненне тыповых для свайго часу жыццёвых з’яў і ўяўленняў» (4+2+2) мы не только знакомим студентов с жизненными коллизиями и поэтическими мотивами в песнях социального, бытового цикла, в балладах и частушках, но и учим распознавать иллюзию реальности событий. Довольно объемной у нас получилась тема «Дыялектыка рэалістычнага і фантастычнага ў праявічых жанрах фальклору» (4+4+2). И это не случайно, поскольку классификация прозаических жанров все еще не разрешена в науке. Нам приходится говорить о *полярности* небылиц с их «перевернутым» миром, меморатов с их установкой на «правду»; о *синтактике* бытового, реального и фантастического в сказках; о формах

легендарного, фантастического, реалистического, смехового в сказочной прозе и т.д. Не оставили мы без внимания и сверхфункциональность детского фольклора в теме «Паэзія і этнаграфія дзяцінства» (2); обратили внимание на древние корни пословиц, поговорок, загадок, их широкие культурные и этнографические связи (в темах «Маўленчыя жанры фальклору» (1+2) и «Гістарычная і эстэтычная роля загадак» (1)). И, конечно же, проблемное поле спецкурса было бы неполным без темы «Месца фальклору ў культуры сучаснага грамадства» (2+2), в которой мы рассматриваем фольклорный дисплей города и провинции, анализируем трансферные процессы, фольклорные рефлексии на исторические события, социальные процессы, официальную культуру, углубляясь в сферу постфольклора.

Конечно же, разработке специального курса «Этнофольклористика» предшествовала кропотливая аналитическая работа. Мы обратились к опыту преподавания дисциплин «Фольклористика» и «Этнология» в других вузах, в частности в Московском государственном университете им. М. Ломоносова, Киевском национальном университете им. Т. Шевченко, Российском государственном гуманитарном университете и др. Однако мы не могли автоматически использовать их наработки по причине различной адресации. Для нас стало аксиомой приоритетное освещение тех общих и частных проблем «Этнофольклористики», которые соответствуют специализации наших студентов – «Этнологии», поэтому мы искали свой путь в координации усилий фольклористов и этнологов. Свою цель мы увидели в том, чтобы дать студенту-историку представление о специфике этнографических связей фольклора, их универсальном характере, механизмах трансформации бытового в эстетическое, о художественном как форме сохранения внетекстовой историко-этнографической информации; вооружить знанием методологии изучения типологических и этнически конкретных связей фольклора с историческими институтами и бытом народа, умением анализировать пути перехода исторического в художественное, вычленять семантические черты бытовых деталей; показать актуальность этнофольклористического подхода для выработки комплексного, объемного представления о бытовом явлении; вызвать у студента-этнолога интерес к проблемам этнологии в аспекте этнофольклористики и семиотики фольклора.

Разработанный нами спецкурс прошел апробацию в 2009/2010 учебном году. Результаты его презентации мы считаем успешными: представленные в ежегодный сборник научных статей «Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі» статьи студентов-этнологов Ирины Бачило, Дмитрия Монича порадовали высоким уровнем научной и теоретической компетенции.

Мы подчеркиваем, что данный спецкурс представляет собой один из возможных путей интеграции теоретических, методических, практических наработок фольклористов и этнологов. Надеемся на замечания и добрые советы участников семинара, которые помогут нам в усовершенствовании курса «Этнофольклористика».

ТЭМА «ЗАМОВЫ» Ё СІСТЭМЕ ВЫКЛАДАННЯ ФАЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРАЎ

Вучэбнай праграмай па дысцыпліне «Фалькларыстыка» прадугледжаны гадзіны на знаёмства студэнтаў-філолагаў з тэмай «Замовы». Лекцыйныя і практычныя заняткі, прысвечаныя гэтай тэме, дапамагаюць студэнтам атрымаць інфармацыю па замовах, якія яднаюць магію слова і магію дзеяння, пазнаёміцца з гістарыяграфіяй замоўнага жанру, а таксама навучыцца аналізаваць магільныя тэксты, прымяняючы сучасныя распрацоўкі не толькі беларускіх, але і замежных, у першую чаргу расійскіх, вучоных. У пачатку лекцыі вельмі важна засяродзіць увагу на гісторыі збірання і вывучэння твораў замоўнага жанру. Слова лектара можа суправаджацца дэманстрацыяй копій некаторых рэдкіх выданняў дакастрычніцкай эпохі, у якіх прадстаўлены тэксты замоў розных функцыянальна-тэматычных груп. Сярод найбольш значных назавем «Беларускі зборнік» (вып. 5) Е. Раманава [5], «Матэрыялы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края: в 3-х т.» П. Шэйна [6], «Пережитки древнего мирозерцания у белоруссов: этнографический очерк» А. Багдановіча [2], «Заговоры, заклинания, обереги и другие виды народного врачевания, основанные на вере в силу слова. (Из истории мысли)» А. Ветухава [4], «Смоленский этнографический сборник» У. Дабравольскага і інш. Наяўнасць ілюстрацыйнага матэрыялу па гістарыяграфіі замоў, пытанню, якое з'яўляецца не самым «удзячным» для ўспрымання, садзейнічае актывізацыі ўвагі студэнтаў, а ў выніку – лепшаму разуменню і запамінанню неабходных звестак, бо ў працэс уключаецца не толькі слыхавая, але і зрокавая памяць. У той жа час параўнанне дакастрычніцкіх запісаў твораў замоўнага жанру з сучаснымі, зробленымі ў тым ліку і студэнтамі падчас палявых фальклорных экспедыцый, дазваляе зацікавіць першакурснікаў збіральніцай працай, усвядоміць неабходнасць якаснага выканання дадзенага віду работы. Выкладчык засяроджвае ўвагу студэнтаў непасрэдна на пытаннях збору фактычнага матэрыялу ад інфармантаў, людзей сталага ўзросту, сярод якіх сустракаюцца і носьбіты практычных навыкаў выкарыстання магільных тэкстаў (так званыя «бабкі-шаптухі»).

Асабліва сцю прапанаванай лекцыйнай тэмы з'яўляецца тое, што многія тэарэтычныя палажэнні, звязаныя з замоўным жанрам, дакладна не вырацаваны. Напрыклад, пры вызначэнні жанру, вырашэнні пытання класіфікацыі замоў выкладчык прапануе меркаванні розных вучоных: Г. Барташэвіч, К. Кабашнікава, М. Грынבלата, П. Ахрыменкі і інш. Тым не менш, пры ўсёй шматварыянтнасці поглядаў, існуюць палажэнні, якія прымаюцца як класічныя. Так, за аснову можна прыняць класіфікацыю Г. Барташэвіч, згодна з якой творы замоўнага жанру падзяляюцца на «І. Замовы гаспадарчага характару, куды ўваходзяць замовы пры паляванні, пры лоўлі рыбы, пры развядзенні пчол, пры сельскагаспадарчых работах («звароты да ніўкі»), пры першым выгане жывёлы на пашу, для захавання статку, пры пажары, пры пабудове хаты. II. Ахоўныя замовы ад злых духаў і шкодных істот, прыродных з'яў: ад перуна, ад дамавога, ад хлёўніка, ад лесавіка, ад ведзмы, чараўнікоў, ад залому, ад нячыстай сілы, «нарадкі», «стацыя»,

«падвею». III. Ахоўныя замовы ад звяроў: ад гадзюкі, ад ваўкоў, сабакі, ад шалу. IV. Замовы ад хвароб, куды ўваходзяць таксама прафілактычныя, звязаныя з родамі. V. Любоўныя замовы ўключаюць прысушкі і адсушкі. VI. Замовы сацыяльнага зместу (ад несправядлівага суда, салдацкія, ад «урагоў»)» [1, 15–16].

Сярод тэарэтычных пытанняў, якія выносяцца на лекцыю, важна разгледзець і пытанне, звязанае з распрацоўкай катэгорыі матыву ў замоўным жанры. Як і іншыя фальклорныя жанры, замовы сфарміравалі ўласцівы для іх фонд матываў, без вывучэння якога немагчыма вызначыць сюжэтны склад замоў. Феномен замоў заключаецца ў іх ярка выражанай міфапэтычнай светапогляднай прыродзе, спалучанасці з актуальнай функцыянальнай прагматыкай. Структурна-функцыянальны аспект даследавання замоўных матываў дазваляе больш глыбока асэнсаваць занатаваныя ў замовах міфалагічныя ўяўленні беларусаў пра навакольны свет. Пры знаёстве студэнтаў з праблематыкай матыву ў замоўным жанры ў першую чаргу неабходна звярнуць увагу на стан распрацаванасці пытання ў фалькларыстыцы, адзначыўшы, што пэўныя крокі ў гэтым напрамку былі зроблены як беларускімі, так і расійскімі вучонымі. Аналіз фалькларыстычных даследаванняў расійскіх вучоных дазволіў вылучыць тры асноўныя канцэпцыі асэнсавання паняцця «матыў». 1. С. Няклюдз, Т. Агапкіна, Б. Пуцілаў трактуюць матыў як сюжэтаўтваральную адзінку. 2. На аснове аналізу прац вядомых расійскіх і замежных вучоных (А. Весялоўскага, С. Няклюдава, С. Томпсана, А. Дандэса, Л. Парпулавай) Б. Пуцілаў абгрунтаваў функцыю матыву ва ўтварэнні структуры фальклорнага тэксту. 3. Матыў разглядаецца і з пункту гледжання яго структуры: вылучаюцца такія структурныя кампаненты як суб'ект, прэдыкат, аб'ект, на які накіравана дзеянне суб'екта, і іншыя акалічнасці дзеяння (У. Анікін, Н. Вядзернікава, Н. Крынічная, У. Кляус, Л. Парпулава, Н. Чарняева).

Праблема тэрміналагічнага вызначэння паняцця «матыў» з'яўляецца адной з найбольш актуальных, у тым ліку і пры вывучэнні твораў замоўнага жанру. Матыў – гэта неабходная катэгорыя для асэнсавання замоўных сюжэтаў. Прыняўшы да ўвагі тэарэтычныя канцэпцыі расійскіх даследчыкаў, прымяніўшы да беларускага замоўнага ўніверсума структурна-функцыянальны аналіз, можна прапанаваць наступнае азначэнне катэгорыі «матыў» у замоўным жанры: замоўны матыў – змястоўная, семантычна завершаная адзінка тэксту, элемент, які выконвае сюжэта- (утварае комплекс узаемазвязаных і ўзаемаабумоўленых матываў. Пад гэтым комплексам матываў разумеецца сюжэт) і структураўтваральную (утварае пэўныя кампазіцыйныя часткі твора) функцыі. Матыў як адносна самастойны фрагмент твора мае пэўную структуру (суб'ект, яго дзеянне, аб'ект, на які накіравана дзеянне суб'екта, і іншыя акалічнасці), кампаненты якой выяўляюць здольнасць да дэталізацыі, чым і абумоўлена ступень канкрэтызацыі матыву на ўзроўнях субматыву (канкрэтнай рэалізацыі матыву на суб'ектным, прэдыкатным, аб'ектным або акалічнасным сэнсавых узроўнях) і мікраматыву (вышэйшай ступені канкрэтызацыі субматыву на тых жа або іншых сэнсавых узроўнях).

Студэнтам прапануецца схема аналізу замоўных матываў, з якой можна плённа працаваць і на практычных занятках:

– вызначэнне функцыянальнай ролі матыву ў замоўным тэксце;

– вызначэнне рысаў асобных структурных кампанентаў матыву (канстантнасць, імпліцытнасць);

– характарыстыка структурных кампанентаў матыву:

- суб'екта (улічваючы яго іпастась, функцыянальную скіраванасць);
- дзеяння суб'екта (пазітыўнае, негатыўнае);
- аб'екта, на які накіраваны дзеянні суб'екта;
- акалічнасцей дзеяння (у першую чаргу ў дачыненні да міфалагічных уяўленняў, якія прысутнічаюць у гэтым структурным кампаненце).

Напрыканцы заняткаў, калі ўвага студэнтаў значна зніжаецца, варта з выкарыстаннем мультымедыйнай тэхнікі прадэманстраваць архіўныя матэрыялы (пры наяўнасці такіх у фондах архіва), якія пазнаёмяць першакурснікаў з асаблівасцямі працэсу работы над запісам тэкстаў замоўнага жанру. Нялішнім будзе і зварот да ўласнага вопыту студэнтаў, якія, магчыма, былі або сведкамі практычнага выкарыстання замоў, або непасрэднымі ўдзельнікамі магічнага рытуалу.

ЛІТАРАТУРА

1. *Барташэвіч, Г. А.* Магічнае слова: Вопыт даследавання светапогляднай і мастацкай асновы замоў / Г. А. Барташэвіч. – Мінск, 1990.

2. *Богданович, А. Е.* Пережитки древняго мирозерцания у белоруссовъ: этнографический очерк / А. Е. Богданович. – Гродна, 1895.

3. *Ветухов, А.* Заговоры, заклинания, обереги и другие виды народного врачевания, основанные на вере в силу слова. (Из истории мысли) / А. Ветухов. Вып. I–II. – Варшава, 1907.

4. *Добровольский, В. Н.* Смоленский этнографический сборник / В. Н. Добровольский. – С.-Петербург, 1891. Ч. 1.

5. *Романов, Е. Р.* Белорусский сборник. Вып. 5. Заговоры, апокрифы и духовные стихи / Е. Р. Романов. – Витебск, 1891.

6. *Шейн, П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края: в 3-х т. / П. В. Шейн. – Санкт-Петербург. Т. 1. 1887; Т. 2. 1893.

Ганна Мятліцкая

ВЫВУЧЭННЕ ФАЛЬКЛОРУ І МІФАЛОГІІ Ё ШКОЛЕ ЯК ФАКТАР РАЗВІЦЦА ДУХОЎНАГА СВЕТУ ВУЧНЯЎ

З вопыту праходжання педагагічнай практыкі ў адной са школ горада Мінска ведаю, якую вялікую цікавасць выклікаюць у дзяцей урокі, прысвечаныя міфам, казкам, загадкам, прыказкам, прымаўкам, іншым жанрам фальклору. На жаль, у сучасных гарадскіх школах рэдка які настаўнік на ўроку раскажа дзецям нешта міфалагічнае, этнаграфічнае, зробіць «адступленне» ад школьнай праграмы ў бок традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў. Ды і ці шмат гадзін адводзіцца на чытанне і аналіз фальклорных твораў? Відаць, не столькі, як хацелася б, і не столькі, колькі патрэбна для гарманічнага развіцця асобы. Вядома, некаторыя настаўнікі распрацоўваюць і вядуць факультатывы па фальклору, аднак яны ахопліваюць, як правіла, толькі некалькіх вучняў. Вывучэнне ж народнай спадчыны неабходна ўсім дзецям без выключэння, бо ўзбагачае духоўны свет

дзіцяці. Пасля заканчэння школы некаторыя з вучняў пойдучь у гуманітарную сферу, працягнуць знаёмства з філалагічнымі прадметамі ў ВНУ, але астатнія – тыя, хто не стануць гуманітарыямі, – так і застануцца адарванымі ад сваёй спрадвечнай духоўнай культуры. Таму менавіта на першым этапе навучання – у дашкольным і школьным узросце – неабходна надаваць больш увагі вывучэнню і спасціжэнню народнай творчасці.

Фальклорныя творы надзвычай гарманічныя, лёгка кладуцца на душу, цікавыя для чытачоў і слухачоў любога ўзросту, яны абуджаюць цікавасць да творчасці, у тым ліку і ўласнай, развіваюць уяўленне і інтуіцыю (гэтаксама як і чытанне мастацкай літаратуры), абуджаюць творчыя здольнасці.

Фальклор паўплываў на фарміраванне светапогляду лепшых прадстаўнікоў беларускай літаратуры, якія з маленства засвоілі вусную народную творчасць, фактычна выраслі на ёй. І потым змаглі напісаць цудоўныя творы, якія складаюць «залаты фонд» нашай літаратуры.

Так, да прыкладу, вядомы этнограф А. Я. Багдановіч у канцы XIX ст. для выхавання і навучання свайго сына Максіма распрацаваў цэлую сістэму, якая складалася з некалькіх этапаў. «Першай кніжкай... Максіма... былі «Дзіцячыя казкі» Афанасьева, затым беларускія казкі ў запісе самога бацькі паэта і іншыя па яго выбару з Шэйна і Раманава, затым рускія быліны, «Слова аб палку Ігаравым...», быліны і песні сербскія і балгарскія», потым – вывучэнне народных эпасаў і лепшых, класічных твораў сусветнай літаратуры: «Эда», «Песня пра Нібелунгаў», «Песня аб Раландзе», раманы аб Сідзе, «Рустэм і Зараб», «Наль і Дамаянці», «Іліяда» ва ўрыўках і «Адысея», паход арганаўтаў, урыўкі з «Энеіды», Феакрит, урыўкі з трагікаў, Бакача, Арыёста, Дантэ, Тасо, Сервантэс, Дэфо, Мільтан, Міцкевіч, а з рускіх Пушкін, Гоголь, Тургенеў («Запіскі паляўнічага»), Глеб Успенскі, Караленка ў іх мастацка-этнаграфічных творах. Чыталіся таксама ўрыўкі з Герадота, Фукідзіда і жыццёапісанні Плутарха». «Усё гэта чыталася да сярэдніх класаў гімназіі». (Цытаты ўзяты з прадмовы да «Поўнага збору твораў» М. Багдановіча (т. 1. Мінск, 1992. С. 10–11). Ці шмат хто з цяперашніх бацькоў складае для сваіх дзяцей падобныя праграмы? Адначасова будучы класік і самастойна выбіраў, што чытаць дадаткова. Як засведчылі псіхалагі, менавіта ў дзяцінстве самыя вялікія магчымасці памяці, здольнасць да засваення новай інфармацыі. Таму невыпадкава Максім Багдановіч вызначаўся вялікай эрудыцыяй, быў адным з найбольш адукаваных людзей свайго часу. Здаецца, вось узор для тых, хто піша падручнікі, складае школьныя і дашкольныя праграмы, па якіх праводзіцца навучанне гуманітарным прадметам. Няўжо не бачна, што іх неабходна разнастаіць, зрабіць больш карыснымі для развіцця разумовых і творчых здольнасцей дзяцей.

Каб з дзяцінства прывіваць любоў да свайго роднага, неабходна перавыдаваць для дашкольнікаў і школьнікаў малодшых класаў прыгожа аформленыя дзіцячыя кніжкі з казкамі, іншымі фальклорнымі творамі. Думаецца, яны б карысталіся попытам. Патрэбна і больш актыўнае далучэнне моладзі і дзяцей да народных звычаяў і абрадаў, гульняў, выканання песень, вырабу прадметаў народных промыслаў. Тут важны не толькі непасрэды,

жывы ўдзел «у працэсе», але і веданне, разуменне сакральнай сутнасці сімволікі. Многае залежыць ад асобы настаўніка, бо менавіта настаўнік павінен падтрымаць дзяцей у іх імкненні рэалізаваць свой творчы патэнцыял.

Славяна Шамякіна

АБ ВЫКЛАДАННІ МІФАЛОГІІ І ФАЛЬКЛОРУ Ў ВНУ

Сярод базавых філалагічных дысцыплін важнае значэнне для падрыхтоўкі высокакваліфікаваных спецыялістаў маюць міфалогія і фалькларыстыка. Міфалогія выкладаецца на ўсіх спецыяльнасцях філалагічнага факультэта БДУ. Аднак на яе вывучэнне адводзіцца, на нашу думку, зусім мала гадзін – усяго 34 аўдыторных. І выкладаецца яна на працягу аднаго семестра, як і фалькларыстыка. Апошняя ж увогуле як асобная дысцыпліна існуе толькі на трох аддзяленнях – беларускім, рускім і славянскім. Лічу неабходным патлумачыць, чаму такая сітуацыя падаецца мне не проста дрэннай, а ў некаторым сэнсе нават ненармальнай і парадаксальнай.

Міфалогія – асобная форма свядомасці, побач з навукай, філасофіяй і мастацтвам. Фальклор – самастойная форма культуры, від мастацтва, прадстаўлены ў вельмі вялікім аб'ёме. Але ж філасофія і іншыя віды мастацтва ў розных формах і ў рознай ступені выкладаюцца ў шматлікіх ВНУ на розных факультэтах. Існуюць цэлыя асобныя факультэты і нават універсітэты для іх вывучэння. Навукамі займаюцца, зразумела, ва ўсіх навучальных установах. Міфалогія ж і фальклор вывучаюцца на вельмі абмежаванай колькасці факультэтаў і ў вельмі невялікім аб'ёме.

Міфалогія – самая старажытная форма свядомасці, узнікла яшчэ ў палеаліце, хутчэй за ўсё, раней за ўсе іншыя спосабы асэнсавання рэчаіснасці. Таксама і фальклор – адзін з самых старажытных відаў мастацтва. Пры гэтым як міфалогія, так і фальклор працягваюць сваё існаванне, і ўвогуле ніколі не спынялі свайго актыўнага функцыянавання. Такім чынам, з усіх форм культуры менавіта міфалогія і фальклорпрайшлі самы доўгі перыяд развіцця.

Міфалогія і фальклор існуюць абсалютна ва ўсіх народаў свету, у той час як навука, філасофія, многія іншыя віды мастацтва – толькі ў так званых «цывілізаваных» народаў. Такім чынам, міфалогія і фальклор – самыя ўсеагульныя і распаўсюджаныя формы культуры.

Міфалогія аказала велізарны ўплыў на іншыя формы свядомасці – намнага большы, чым яны на яе. Можна з вялікай доляй упэўненасці нават выказаць гіпотэзу, што ўсе іншыя формы культуры бяруць свой пачатак у міфалогіі. Фальклор непарыўна звязаны з іншымі народнымі відамі мастацтва (дэкаратыўна-прыкладным, народнай архітэктурай і г. д.), ён мае найвялікшае значэнне ва ўзнікненні і развіцці мастацкай літаратуры, аказаў значны ўплыў і на іншыя віды мастацтва.

Іншыя формы культуры – большая іх частка – асноўнай масай насельніцтва толькі пасіўна спажываюцца: праглядаюцца, чытаюцца, праслухоўваюцца. У той час як міфалагічныя архетыпы, якія існуюць у

падсвядомасці кожнага чалавека, аказваюць значны ўплыў на яго псіхалогію і ўчынкі. Як паказваюць сучасныя даследаванні, міфалагічная свядомасць у большай ці меншай ступені праяўляецца ва ўсіх людзей, хоць большасць гэтага і не разумее. Таксама абсалютна кожны чалавек можа быць носьбітам фальклорнай традыцыі, іграць ролю ў бытаванні фальклорных твораў, ствараць іх новыя варыянты.

Такім чынам, на сённяшні момант мы маем наступную сітуацыю: асобная форма свядомасці (міфалогія) і самастойны від мастацтва (фальклор), што прайшлі самы доўгі шлях развіцця, аказалі ўплыў на ўсе іншыя формы культуры і самыя распаўсюджаныя, вывучаюцца намнога менш за ўсе іншыя. Сітуацыя, на наш погляд, цалкам ненармальная. На самай справе, міфалагічных дадзеных і фальклорных твораў з культур розных народаў, верагодна, хапіла б на тое, каб вывучаць іх на асобным факультэце! Як мінімум на асобным аддзяленні. У нас жа міфалогія і фальклор выкладаюцца на працягу аднаго семестра. Мяркуем, што першым крокам па пераадоленні гэтай парадаксальнай сітуацыі магло б стаць хаця б увядзенне праграмы выкладання дадзеных дысцыплін на філалагічным факультэце БДУ на працягу двух семестраў. У першым семестры выкладалася б тэорыя міфалогіі: асаблівасці гэтай формы свядомасці, тыпы міфаў, параўнальны аналіз міфалогій розных народаў свету. У другім семестры вывучаліся б нацыянальныя міфалогіі паводле спецыялізацыі аддзяленняў (славянская міфалогія на беларускім, рускім і славянскім аддзяленнях, усходняя міфалогія на аддзяленні ўсходняй філалогіі, міфалогія народаў Заходняй Еўропы – на рамана-германскім). Таксама і фальклор: у першым семестры вывучалася б тэорыя фальклору (яго асаблівасці як мастацтва, віды, жанры і г. д.), у другім – нацыянальны фальклор тых народаў, мову і літаратуру якіх выкладаюць на адпаведных аддзяленнях. На самай справе, як, напрыклад, выкладаюцца мова і літаратура? Ёсць асобныя дысцыпліны Тэорыя літаратуры і Агульнае мовазнаўства, якія даюць агульныя тэарэтычныя веды аб дадзеных прадметах. А ёсць дысцыпліны, якія вывучаюць асобныя нацыянальныя мовы і літаратуры. Пры выкладанні міфалогіі і фальклору пакуль што прыходзіцца змешваць тэорыю і канкрэтныя міфалогіі і нацыянальныя фальклорныя традыцыі ў адно, прычым у вельмі невялікім аб'ёме. Наконт фальклору ўзнікаюць дадатковыя праблемы з-за таго, што на многіх аддзяленнях (рамана-германскай, усходняй, класічнай філалогіі) ён увогуле не выкладаецца. У выніку студэнты не разумеюць асаблівасці дадзенага віду мастацтва, не ведаюць пра фальклор тых краін, мову і літаратуру якіх вывучаюць, і не здольны правільна прааналізаваць літаратурныя творы, у якіх назіраецца ўплыў фальклору.

Такім чынам, той узровень выкладання міфалогіі і фальклору, які назіраецца на сённяшні дзень, не адпавядае важнасці і значнасці дадзеных дысцыплін.

З ВОПЫТУ ВЫКЛАДАННЯ ДЫСЦЫПЛІНЫ «СЛАВЯНСКАЯ МІФАЛОГІЯ»: ПЕРСАНАЖЫ НІЖЭЙШАГА МІФАЛАГІчнаГА ўзроўню

Важнае месца ў праграме курса «Славянская міфалогія» адводзіцца раздзелу, прысвечанаму ніжэйшай міфалогіі, пра сукупнасць вобразаў якой у якасці пэўнай дакладнай сістэмы гаварыць складана. Улічваючы той факт, што на знаёмства з тэмай «Персанажы ніжэйшага міфалагічнага ўзроўню» адводзіцца толькі дзве лекцыйныя гадзіны і столькі ж гадзін на адпаведныя практычныя заняткі, выкладчык павінен структураваць матэрыял такім чынам, каб вырашыць яе асноўныя праблемы.

На пачатку лекцыі прыгадваюцца асноўныя элементы міфалагічнай свядомасці і акцэнтуюцца ўвага на тым факце, што найбольш вядомымі ў традыцыйнай рэлігіі славян з'яўляюцца вобразы-персанажы народнай дэманалогіі. Пры гэтым варта падкрэсліць, што пытанне ўзнікнення, фарміравання народных уяўленняў аб тых ці іншых міфалагічных істотах да сённяшняга часу застаецца дыскусійным. У сувязі з гэтым важна, каб студэнты зразумелі сутнасць дзвюх асноўных версій, адзначаных даследчыкамі-міфалагамі. Найбольш распаўсюджанай з'яўляецца канцэпцыя непасрэднай сувязі паходжання персанажаў ніжэйшай міфалогіі з анімізмам, калі ўслед за ўвасабленнем аб'ектаў і з'яў навакольнага свету ўзнікалі ўяўленні аб асобных духах, якія спачатку былі арганічна звязаны з гэтымі аб'ектамі і з'явамі, а затым паступова набывалі самастойнае быццё.

Згодна з другой версіяй, ужо першапачаткова духі з'яўляліся ўвасабленнем розных праяў адной і той жа сілы прыроды, а затым спалучаліся ў адной дамінуючай іпастасі.

Разам з гэтым увазе студэнтаў прапануюцца канкрэтныя прыклады, напрыклад, славянскіх былічак, аповедаў і павер'яў, звязаных з лесуном, паводле зместу якіх лясун «ляціць віхрам», «прыходзіць навальніцай і воблакамі», «паводзіць сябе як конь, плешчыцца ў вадзе то як чалавек, то як рыба» і інш., што дае падставы зрабіць высновы аб тым, што нават у межах аднаго вобраза могуць суіснаваць розныя элементы, не гаворачы ўжо аб суіснаванні на адной тэрыторыі элементаў розных эпох і форм міфалагічнай свядомасці. У сувязі з гэтым надзвычай складана прадставіць якую-небудзь адзіную і пэўную карціну ўзнікнення і развіцця ўяўленняў пра персанажы ніжэйшай міфалогіі.

Ад агульнай характарыстыкі ніжэйшага ўзроўню міфалагічнай свядомасці выкладчык пераходзіць да не менш складанага пытання класіфікацыі саміх персанажаў. Студэнтам дэманструецца перавыданне кнігі М. Я. Нікіфароўскага «Нечистики, свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе» (Витебск, 1995); падкрэсліваецца, што ўпершыню гэтым збіральнікам-фалькларыстам зроблена сістэматычнае навуковае апісанне беларускай дэманалогіі, адзначаецца, што важнай задачай ён лічыў знаёмства чытачоў менавіта з багатым, дзівосным светам народнай фантазіі.

Павышаную цікавасць у студэнтаў выклікае не толькі падзел М. Нікіфароўскім усіх нячысцікаў на «паўсюдных, вольных нячысцікаў, нячысцікаў-чалавекападобнікаў, дэманападобнікаў, але і кароткая характарыстыка прадстаўнікоў першай кагорты (шэшкі, касны, шатаны, цмокі, паралікі, паветрыкі, прахі, інваліды-кадукі)». Што датычыць знаёмства з нячысцікамі-чалавекападобнікамі і дэманападобнікамі, то ўвага студэнтаў засяроджваецца на спецыяльнай схеме апісання міфалагічных персанажаў, што была распрацавана даследчыцай Л. М. Вінаградавай («Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян» (Москва, 2000).

Адзначым, што названы ўзор характарыстыкі персанажаў разам з праграмай-апытальнікам па міфалагічнай прозе былі папярэдне прапанаваны студэнтам для самастойнай работы (індывідуальны збор звестак). У гэтай сувязі невыпадковым з'яўляецца правядзенне другой часткі лекцыі ў форме канферэнцыі.

Падрыхтаваныя студэнтамі ўласныя запісы становяцца асновай для невялікіх паведамленняў аб персанажах ніжэйшай міфалогіі, мясцовых адметнасцяў іх характарыстыкі, што дапамагае ўсвядоміць сутнасць катэгорый «агульнаэтнічнае», «рэгіянальнае», «лакальнае» на фактычным матэрыяле міфалагічнай прозы.

Уласна запісаны студэнтамі матэрыял па асобных персанажах і выстава падрыхтаваных ілюстрацый падмацоўваюць абазначаныя аспекты выкладання матэрыялу па схеме: ад назваў, імёнаў, інтэрпрэтацый, іпастасей, генезісу, «сацыяльнага» статуса праз локусы, сувязь з дэманалогіяй, стан (жывое / нежывое), поліфункцыянальнасць да амбівалентнасці сімволікі, сувязі з іншасветам, спосабаў засцярогі, выкарыстання прадметнай атрыбутыкі і інш.

З мэтай дасягнення эфектыўных вынікаў засваення лекцыйнага матэрыялу па названай тэме выкладчык выкарыстоўвае такі падвід самастойнай работы студэнтаў, як «кіруемая самастойная работа», што прадугледжвае больш высокі ўзровень актыўнасці студэнтаў як суб'ектаў вучэбнага працэсу і выяўленне іх творчых магчымасцей, звязаных з інтэрпрэтацыямі фактычнага матэрыялу.

Студэнцкія паведамленні, пацверджаныя ўласнымі запісамі міфалагічнай прозы ў сваёй мясцовасці і агучаныя падчас лекцыі, даюць магчымасць упэўніцца ў лакальным багацці і сюжэтна-матыўнай шматстайнасці міфалагічных з'яў, ўсвядоміць сутнасць праблемы суаднесенасці мясцовых павер'яў, тэкстаў былічак, бывальшчын з агульнаэтнічнай міфалагічнай традыцыяй.

Надзвычай важнай з'яўляецца праблема ідэнтыфікацыі міфалагічных персанажаў. У гэтай сувязі выкарыстанне багатага фактычнага матэрыялу, апублікаванага і ўласна запісанага, дазваляе вызначыць ступень устойлівасці народных уяўленняў, звязаных з тым ці іншым персанажам, а таксама характар іх варыятыўнасці. Да месца прывесці прыклады павер'яў, паводле якіх, напрыклад, зааморфны выгляд ведзьмы ў лакальных традыцыях звязаны з ператварэннем у *чорную кошку* (в. Новы Макрэц Брагінскага раёна, в. Бацвінава Чачэрскага раёна, г. Жлобін, в. Бабоўка Жлобінскага раёна), *сабаку* (в. Новы Макрэц Брагінскага раёна, в. Широкае Буда-Кашалёўскага раёна, в. Целяшы Гомельскага раёна і інш.), *казу* (в. Капань Рэчыцкага раёна), *куруцу* (в. Широкае Буда-Кашалёўскага

раёна), *свінню* (в. Целяшы Гомельскага раёна, в. Сямёнаўка Рэчыцкага раёна, в. Васільеўка Добрушкага раёна, в. Глазаўка Буда-Кашалёўскага раёна, в. Неглюбка Веткаўскага раёна і інш.).

Прыведзеныя звесткі актывізуюць увагу студэнтаў і стымулююць іх цікавасць да запісу мясцовых матэрыялаў, звязаных з народнымі вераваннямі пра дамавіка, лесуна, хлёўніка, ведзьму, кікімару, вампіра, ваўкалака і інш. Лектар знаёміць студэнтаў з сутнасцю двух падыходаў, якія з’яўляюцца ўніверсальнымі пры вывучэнні міфалагічнай прозы, – тыпалагічным і рэгіянальным, акцэнтуючы увагу на асаблівасцях іх прымянення ў розных вектарах даследавання. Калі тыпалагічны падыход выкарыстоўваецца для выяўлення заканамернасцей бытавання тых ці іншых жанраў міфалагічнай прозы, што ў сваю чаргу дазваляе стварыць паказальнік сюжэтаў і персанажаў, то рэгіянальны падыход надзвычай важны для глыбокага вывучэння традыцый канкрэтнай мясцовасці, высвятлення лакальных асаблівасцей.

Таццяна Шамякіна

НЕКАТОРЫЯ ПЫТАННІ ВЫКЛАДАННЯ ДЫСЦЫПЛІНЫ «СЛАВЯНСКАЯ МІФАЛОГІЯ» НА ФІЛАЛАГІЧНЫМ ФАКУЛЬТЭЦЕ БДУ

Дысцыпліна «Славянская міфалогія» ўведзена ў планы выкладання на філалагічным факультэце (а затым і ў адукацыйныя стандарты) у 1991 г. па ініцыятыве загадчыка кафедры беларускай літаратуры і дэкана філалагічнага факультэта доктара філалагічных навук, прафесара, члена-карэспандэнта НАН РБ Алега Антонавіча Лойкі. Ён прапанаваў распрацаваць і чытаць курс мне, паколькі я, у той час дацэнт кафедры беларускай літаратуры, кіравала спецсесіямі «Міфапаэтычная творчасць» і публікавала на тэму міфалогіі артыкулы ў навукова-метадычным часопісе «Беларуская мова і літаратура ў школе» (у далейшым – «Роднае слова»).

Курс на працягу многіх гадоў карэкціраваўся, удасканалваўся. Цяперашнім часам ён чытаецца для студэнтаў спецыяльнасцей «беларуская філалогія», «руская філалогія», «славянская філалогія». Асабіста я чытаю на аддзяленнях беларускай і рускай філалогіі.

Мною распрацаваны Тыпавая праграма (зацверджана ў 2005 г.), вучэбныя праграмы, тэксты лекцый на беларускай і рускай мовах, пытанні для залікаў, тэсты, заданні для практычных заняткаў, тэматыка курсавых і дыпломных работ. Некалькі гадоў таму да чытання курса, у прыватнасці на аддзяленні славянскай філалогіі, далучылася доктар філалагічных навук, прафесар кафедры беларускай літаратуры і культуры Ірына Валер’еўна Казакова.

У першыя гады чытання дысцыпліны колькасць гадзін на яе была большая, чым сёння, акрамя таго, прадугледжваўся экзамен, а не залік, як сёння. І гэта правільна, бо прадмет для I курса надзвычай складаны, а веды па ім патрабуюцца на працягу ўсяго навучання ва ўніверсітэце. Значыць, неабходны экзамен як больш дасканалая форма кантролю ведаў. На сённяшні момант дысцыпліна чытаецца на працягу 34 гадзін, з іх 20 гадзін – лекцыі.

Канцэпцыя дысцыпліны прадугледжвае знаёмства студэнтаў не толькі са славянскімі (перш за ўсё беларускай, рускай, украінскай, сербскай, польскай, чэшскай) сістэмамі міфалогій, але часткова і з антычнай (у плане параўнання), абмежавана – з усходняй міфалогіяй. Такі метада – параўнаўчы – бачыцца найбольш прадуктыўным менавіта для названай дысцыпліны, бо шмат якія элементы славянскай міфалогіі, што не захаваліся ў пісьмовых помніках, можна рэканструяваць на падставе параўнання з міфалогіяй іншых народаў, паколькі мадэлі ў многім аднолькавыя.

«Славянская міфалогія» з’яўляецца дысцыплінай прэпедыўтычнай па сваёй сутнасці і арыентаванай на цэласную наватарскую метадалогію, што мае на мэце кардынальныя зрухі ва ўсёй сістэме філалагічнага навучання. У наш час міфалогія разглядаецца не проста як збор паданняў і легенд, але як анталогія, як аснова чалавечай культуры, як паэтычная філасофія, як непасрэдны выток фальклору і прыгожага пісьменства, як найважнейшая база шмат якіх псіхічных працэсаў і з’яў не толькі старажытнасці, але і сучаснага жыцця. З пункту гледжання міфалогіі вывучаецца мова, семіётыка, тэорыя інфармацыі, псіхалогія, культуралогія. Праз міфалагічныя ўстаноўкі лепш бачыцца сучасны сацыяльны, ідэалагічны, эстэтычны стан грамадства. Без міфалогіі ўжо немагчыма авалодаць тэорыяй літаратуры (паходжанне тропаў), зразумець сучасныя напрамкі ў літаратуры (напрыклад, постмадэрнізм), гісторыяй культуры, дзерэлігіійныя уяўленні, рытуалы – важнейшая частка спадчыны чалавецтва. З гэтага пункту гледжання вывучэнне міфалогіі аказваецца надзвычай важным і перспектыўным у плане азнаямлення студэнтаў з асновамі філалагічнай навукі ў цэлым у яе сувязі з псіхалогіяй і культуралогіяй, а таксама вывучэння літаратуры ў шырокім культуралагічным кантэксце. Менавіта з такіх пазіцый складзена праграма дысцыпліны і адпаведна курс лекцый. Праз міфалогію мова і мастацкая літаратура паўстаюць ў новым, нечаканым, ракурсе, а кантэкст увогуле немагчыма разглядаць, абмянаючы тэорыю архетыпаў і асноўныя ўніверсальныя міфалагемы.

Мэта дысцыпліны – пазнаёміць студэнтаў з міфалогіяй як формай свядомасці, якая з’яўляецца асновай культуры ў цэлым, яе формаў: мовы, фальклору, літаратуры, рэлігіі, мастацтва; канцэптуальна і шматаспектна даследаваць праяўленне міфалагічнага мыслення як структураўтваральнай і тропайтваральнай парадэгмы фальклорных і літаратурных твораў.

У выніку вывучэння курса славянскай міфалогіі студэнты павінны ведаць:

- значэнне міфалогіі як сукупнай паэтычнай спадчыны продкаў, увасобленай ў мове і ў сюжэтах літаратурных твораў;
- асаблівасці міфалагічнага мыслення, з якога прадукцыруюцца ўніверсальныя культурныя сімвалы – архетыпы;
- развіццё міфалогіі побач з развіццём мовы;
- сэнс міфалогіі як асновы грамадскай этыкі і народнай маралі, адлюстраваных таксама і ў канкрэтных творах мастацкай літаратуры;
- адрозненне навукі, якая гаворыць аб прычынах тых ці іншых з’яў, і міфалогіі (рэлігіі), якая паказвае мэту чалавечага жыцця і дае адчуць здольнасць чалавека да звышпачуццёвага ўспрыняцця;

- у сувязі з вывучэннем міфалогіі і этнічных сімвалаў, праяўленых у нацыянальнай літаратуры, ведаць некаторыя праблемы псіхалогіі творчасці;
- міфалагічныя сістэмы: ведыйскую, грэчаскую антычную, рымскую антычную, кельцкую, германа-скандынаўскую, славянскую.

Павінны ўмець:

- праводзіць этымалогію слоў нацыянальнай мовы, што дае магчымасць больш глыбока разумець тропіку літаратурных твораў;
- звязваць міфалагізм і тыповасць у мастацкай творчасці;
- бачыць міфалагічныя мадэлі чалавечых паводзін, выяўленыя ў фальклорных і літаратурных казках; праз казачную творчасць авалодаць прынцыпамі дзеяння чалавечай фантазіі;
- праводзіць аналіз генезісу літаратурных тропаў у сувязі з міфалогіяй.

Неабходна адзначыць, што распрацаваны мною курс лекцый поўнаасцю аўтарскі. Прычым асаблівасцю яго з’яўляецца звяртанне практычна ў кожнай лекцыі да хрысціянскай рэлігіі: паказваецца агульнасць некаторых прынцыпаў, на якіх заснавана язычніцкая рэлігія і рэлігія сусветная. У аснове такой канцэпцыі – мая ўласная ідэя пра тое, што розумы чалавечыя праз язычніцтва Вышэйшымі Сіламі рыхтаваліся да ўспрыняцця па-філасофску больш складанай хрысціянскай рэлігіі.

Аўтарскай з’яўляецца і структура курса лекцый. У аснову пакладзены не апавед пра розных міфалагічных істот (фактычна гэтаму прысвечана толькі адна лекцыя), апэўныя тыпы міфаў: касмаганічныя, каляндарныя, эсхаталагічныя, гераічныя і інш. Паколькі я, акрамя дадзенай дысцыпліны, чытала і чытаю іншыя дысцыпліны – «Гісторыя і тэорыя сусветнай культуры», «Беларуская літаратура XX–XXI стст.», «Тэорыя літаратуры», то я ведаю, якія веды па міфалогіі найбольш запатрабаваныя менавіта па гэтых (а таксама па некаторых іншых) дысцыплінах.

Акрамя «Ўступу» і «Заклучэння», дысцыпліна падзяляецца на наступныя раздзелы:

Раздзел 1. Вытокі міфалогіі і яе раннія формы.

Раздзел 2. Касмагонія і касмалогія.

Раздзел 3. Космас – гісторыя – народ.

Раздзел 4. Чалавек і кола яго жыцця. Чалавек і яго Дом.

На працягу 2008/2009 і 2009/2010 вучэбных гадоў я на васьмі лекцыях з дзесяці паказваю студэнтам каляровыя слайды па дысцыпліне – жывапіснае ўвасабленне міфаў ці міфалагічных істот. Яны ў многім дапамагаюць студэнтам зразумець вобразнасць, сімвалізм міфалагічных паняццяў і персанажаў. Наколькі мне вядома, ні адзін выкладчык у такой вялікай ступені не выкарыстоўвае прэзентацыю на лекцыях.

Па дысцыпліне мною падрыхтаваны і выдадзены наступныя манаграфіі і вучэбныя дапаможнікі: «Беларуская класічная літаратура і міфалогія» (2001), «Беларуская класічная літаратурная традыцыя і міфалогія» (2001), «Беларуская літаратура і міфалогія» (2008), «Міфалогія Беларусі» (пад грыфам) (2000), «Славянская міфалогія» (2005), «Беларуская класічная літаратурная традыцыя і міфалогія» (2001), «Міфалогія і літаратура» (2004), «Эсхаталогія» (2005),

«Кітайскі календар і славянскі міфалагічны бесціярыум» (2007), «Китайский народный календарь и славянские мифологические параллели» (2010) і інш. Дзіўна, аднак, тое, што кніг гэтых няма нават у Нацыянальнай бібліятэцы, хоць выходзілі яны амаль усе ў дзяржаўных выдавецтвах.

Ганна Шнілеўская

КРАЯЗНАЎЧЫ КУРС У ВУЧЭБНЫХ ПРАГРАМАХ АДУКАЦЫЙНЫХ УСТАНОЎ

На сённяшні дзень можна канстатаваць, што кожны куток Беларусі яшчэ захоўвае свае звычаі, моўныя, фальклорныя, этнаграфічныя асаблівасці і традыцыі. Ва ўсе часы ва ўсіх дзяржавах важным сродкам фарміравання нацыянальнай свядомасці з'яўлялася далучэнне да гістарычна-культурнай спадчыны. Трывалае засваенне ведаў лепш адбываецца на блізкім чалавеку матэрыяле. Веданне гісторыі і традыцый свайго горада, раёна, вёскі дазваляе па-новаму ўсвядоміць мінулае, зразумець цяперашняе і ўявіць будучае ў выхаванні патрыятычных пачуццяў. Важная роля належыць краязнаўству. Нездарма ў адукацыйных праграмах акцэнтуюцца значэнне краязнаўчых ведаў. Так, напрыклад, не з'яўляюцца выключэннем і нашы бліжэйшыя суседзі. Акрамя базавага курса «Сусветная мастацкая культура» (9 – 11 класы), расійскія школьнікі могуць выбіраць для вывучэння яшчэ і інтэграваны прадмет «Краязнаўства» (6 – 11 класы). Краязнаўчы курс у тых жа класах ва ўсіх тыпах школ на Украіне складае частку абавязковага прадмета «Мастацкая культура». На профільным узроўні яму адводзіцца нават чатыры гадзіны на тыдзень. У нашай сістэме адукацыі краязнаўчы кірунак толькі спадарожна рэалізоўваецца на ўроках па розных прадметах, а таксама ў пазакласнай і пазашкольнай дзейнасці.

Разам з тым можна адзначыць і станоўчыя тэндэнцыі. Сёння ў нашай краіне назіраецца адраджэнне краязнаўчага руху. Прынамсі, у школах узяты курс на стварэнне спецыяльных праграм па краязнаўству, правядзенне заняткаў па раёзназнаўству. У стварэнні такіх праграм прымаюць удзел студэнты Беларускага дзяржаўнага педагогічнага ўніверсітэта імя М.Танка пад кіраўніцтвам выкладчыку кафедры этналогіі і фалькларыстыкі. Ужо існуюць праграмы спецкурсаў, факультатываў і гурткоў, сярод якіх – «Бярэзіншчызназнаўства», «Валожыншчызназнаўства», «Вілейшчызназнаўства», «Заслаўезнаўства», «Краязнаўства Лідчыны», «Лельчычызназнаўства», «Убарцка-Палескае краязнаўства», «Луніначчызназнаўства», «Пухаўшчызназнаўства», «Стаўбцоўшчызназнаўства», «Фаніпалезнаўства» і інш. Некаторыя з гэтых праграм надрукаваны ці асобным выданнем, ці прадстаўлены ў зборніку матэрыялаў канферэнцыі [1], іншыя рыхтуюцца да друку.

Галоўныя задачы, якія ставяць перад сабой аўтары-складальнікі вучэбных праграм па краязнаўству, – гэта перш за ўсё паглыбленне ведаў школьнікаў, звязаных з родным раёнам, выхаванне нацыянальнай самасвядомасці, фарміраванне навыкаў пошукавай і даследчай працы, вывучэнне традыцыйнага духоўнага фальклору, нацыянальнай культуры і г. д.

Падчас працы студэнты пастараліся сабраць самы цікавы матэрыял па гісторыі рэгіёнаў, іх духоўнай і культурнай спадчыне. Асноўнай крыніцай і дапаможнікам пры стварэнні праграм з'яўляюцца тамы гісторыка-дакументальнай хронікі гарадоў і раёнаў Беларусі «Памяць». Многія праграмы маюць універсальны характар: іх можна выкарыстоўваць пры вывучэнні такіх прадметаў, як гісторыя, літаратура і інш. У кожнай з іх прадстаўлены найбольш эфектыўныя метады і сродкі вядзення краязнаўчай работы, розныя тыпы і формы заняткаў са школьнікамі. Большасць скіравана на самастойны краязнаўчы пошук, навуковыя даследаванні па гістарычных дысцыплінах (археалогія, геральдыка, этнаграфія, генеалогія), арганізацыю музейнай справы, разнастайных форм краязнаўчай дзейнасці – экспедыцый, паходаў, экскурсій. Мяркуем, што даследчая дзейнасць у археалагічных разведках, этнаграфічных экспедыцыях, іншых пошукавых мерапрыемствах пашырае круггляд, садзейнічае развіццю працавітасці, дакладнасці і сістэмнасці мыслення, умення аналізаваць і ідэнтыфікаваць музейныя экспанаты, павышае культурны ўзровень навучэнцаў. У склад кожнай з праграм абавязкова ўваходзіць пашпарт даследуемага раёна. Гэта кароткія энцыклапедычныя звесткі агульнага характару пра геаграфічны рэгіён і яго канкрэтную частку. Праграмны матэрыял у большасці выпадкаў складаецца з дзвюх частак, якія падзелены на тэмы. Першы раздзел – гістарычны, другі – культуразнаўчы. Безумоўна, найбольшую цікавасць у школьнікаў выклікаюць факты з жыцця вядомых людзей раёна: мастакоў, гістарычных дзеячаў, пісьменнікаў і г. д. Факультатыўны краязнаўчы курс не выпадкова пачынаецца і завяршаецца пагрузэннем дзяцей у вобразную, эмацыянальна-экспрэсіўную сферу багатай вуснай народнай творчасці, беларускай літаратуры і мастацтва.

Вельмі важна, калі ў школу прыйдзе малады педагог з ужо распрацаванай праграмай краязнаўчай работы і сабраным матэрыялам, з дапамогай якіх можна разгарнуць шырокую дзейнасць па патрыятычным і грамадзянскім выхаванні школьнікаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Краязнаўчая адукацыя і грамадзянскае выхаванне: Матэрыялы Рэсп. навук.-метад. канф., Мінск, 26 крас. 2006 г. / Бел. дзярж. пед. ун-т імя М. Танка; рэдкал. М. М. Круталевіч [і інш.]; А. С. Васілеўская і А. Ю. Лозка (адк. рэд.). – Мінск, 2006.

Ізольда Ківель

ІНТЭГРАВАНАЕ ВЫВУЧЭННЕ ФАЛЬКЛОРУ РОДНАГА КРАЮ НА ФАКУЛЬТАТЫЎНЫХ ЗАНЯТКАХ ПА ЛІТАРАТУРНАМУ КРАЯЗНАЎСТВУ

У падрыхтоўцы спецыялістаў-філолагаў курс фалькларыстыкі займае адну з цэнтральных пазіцый і ўяўляе сабой комплекс асноўных і дапаможных вучэбных мерапрыемстваў – ад лекцыйных і практычных заняткаў да складання партфолію і напісання студэнцкай навуковай работы. Па сутнасці, фалькларыстыкай студэнты займаюцца на працягу першага годанавучання і трымаюць справаздачу па выніках

курса пасля праходжання вытворчай фальклорнай практыкі. Акрамя асноўных вучэбных дысцыплін, студэнтам спецыяльнасці «Беларуская філалогія» філалагічнага факультэта БДУ прапануецца шэраг факультатыўных курсаў, сярод якіх – «Прыкладное літаратуразнаўства» [2]. Адзін з раздзелаў факультатыву – літаратурнае краязнаўства – знаёміць першакурснікаў не толькі з асноўнымі формамі і відамі літаратурна-краязнаўчай работы, але і ўводзіць іх у фалькларыстыку як навуковую дысцыпліну і як вучэбны курс. Менавіта ў межах літаратурнага краязнаўства вывучаецца тэма «Фальклор роднага краю».

Цяжка пераацаніць ролю краязнаўства ў патрыятычным выхаванні будучых філолагаў, тым больш нельга неўлічваць і навучальную ролю, якую мае збіранне літаратурна-краязнаўчага матэрыялу ў родных мясцінах. Якраз з навучальна-выхаваўчай мэтай і як прэвентыўны курс тэма «Фальклор роднага краю» прапануецца ўжо на першым этапе філалагічнай адукацыі. У працэсе яе вывучэння важна, каб слухачы курса не толькі засвоілі палажэнні аб даследчай і збіральніцкай працы, але і зразумелі спецыфіку тых працэсаў узаемадзеяння і ўзаемапрапінання, якія адбываюцца сёння паміж вуснай творчасцю народа і літаратурай, убачылі гэта на «жывых» прыкладах.

Слухачы факультатыва засвойваюць, што іх праца ў будучым можа быць звязана са школай, дзе вядучая роля ў арганізацыі літаратурна-краязнаўчай работы належыць настаўніку, кіраўніку літаратурна-краязнаўчага гуртка. Ён з'яўляецца літаратуразнаўцам, гісторыкам, фалькларыстам у адной асобе і павінен валодаць ґрунтоўнымі ведамі ў галіне збірання і вывучэння літаратурна-краязнаўчых і фальклорных матэрыялаў. На этапе падрыхтоўкі і ў працэсзбіральніцкай працы і будуць задзейнічаны іх веды па літаратуразнаўству і фалькларыстыцы, прычым спецыфіка гэтай працы ў тым, што праз мясцовы матэрыял найбольш відавочна прасочваюцца інтэграцыйныя працэсы на ўзроўні «фальклор – літаратура».

На факультатыўных занятках слухачы актывізуюць атрыманыя раней агульныя веды пра фальклор, яго спецыфіку, асноўныя фальклорныя жанры і параўноўваюць іх з літаратурнымі. Гэта неабходна для далейшага знаёмства з відамі і этапамі збіральніцкай працы, правіламі запісаў фальклорных твораў.

Збіранне фальклору, як і літаратурна-краязнаўчых матэрыялаў, можа быць стацыянарным (непасрэдна ў родных мясцінах), экскурсійным (пераважна ў мясцінах жыцця і творчасці пісьменнікаў і ў гістарычна значных мясцінах), экспедыцыйным (па спецыяльна распрацаваных маршрутах, напрыклад, экспедыцыя да крыніцаў народнай творчасці, па шляхах вядомых збіральнікаў вуснай народнай творчасці). Зразумела, вялікую перавагу мае стацыянарнае збіранне і вывучэнне фальклору, паколькі яно дае магчымасць поўнага выяўлення і запісу твораў, іх варыянтаў, асабістага знаёмства з выканаўцамі, падрабязнага апісання абставінаў запісу. Куратар літаратурна-краязнаўчага гуртка абавязкова даводзіць збіральнікам правілы запісу фальклорных твораў, іх пашпартызацыі, арыентуена выяўленнекрыніцінфармацыі з мэтай ўстанавіць сувязь паміж фактамі літаратурнага характару і з'явамі вуснай народнай творчасці. У той мясцовасці, з якой звязана жыццё, творчасць вядомага пісьменніка, як правіла, распаўсюджаны вусныя апаведы, заснаваныя на літаратурных фактах: успаміны

землякоў пра пісьменніка, аповеды пра падзеі і канкрэтныя аб'екты, адлюстраваныя ў літаратурных творах, пра рэальных асоб, што сталі прататыпамі літаратурных герояў. Часта гэтыя аповеды маюць варыянты, з часам страчваюць непасрэдную сувязь з літаратурнымі фактамі і становяцца з'явай фальклорнай. Для літаратурна-краязнаўчай работы такія творы маюць асаблівую каштоўнасць як сведчанне тых дынамічных працэсаў, што адбываюцца ў сучасным фальклоры.

Пры вывучэнні фальклору роднага краю ў кантэксце літаратурна-краязнаўчай работы асобна разглядаецца задача дакладнага выяўлення і апісання гістарычных падзей, прыродных аб'ектаў дадзенай мясцовасці, адметных рысаў мясцовага побыту, традыцый, па-мастацку адлюстраваных у фальклорных творах. Будучых даследчыкаў неабходна арыентаваць на аналіз жанравага складу фальклорных твораў і яго дынамікі ў звязку з гістарычнымі падзеямі, эканамічнымі і палітычнымі зменамі ў жыцці насельніцтва (узнікненне прыпевак, анекдотаў, былічак пра перабудову і галаснасць, пра жыццё ў аграгарадку і да т. п.).

Важным складнікам фальклорна-краязнаўчай працы з'яўляецца і збіранне дакладных звестак пра інфармантаў – выканаўцаў фальклорных твораў. На факультатыўных занятках задоўга да вытворчай практыкі студэнты набываюць неабходныя веды не толькі навуковага, але і маральна-этычнага, псіхалагічнага характару, паколькі ад асабістага кантакту з інфармантам ў значнай меры залежыць канчатковы вынік працы збіральніка. Падрабязнае, карэктнае апісанне крыніцы інфармацыі можа быць і асобным накірункам у працэсе вывучэння мясцовага фальклору: звесткі пра таленавітых выканаўцаў – частка гісторыі роднага краю, нельга недаацэньваць і іх ролю ў развіцці народнай творчасці, захаванні традыцый, у выхаванні моладзі.

Праслухаўшы раздзел факультатыву «Літаратурнае краязнаўства», слухачы выконваюць заліковую работу па адной з абраных тэм: «Мае славутыя землякі», «Мой край у літаратурных творах», «Фальклорная спадчына продкаў», «Песняры і казачнікі маёй зямлі» і інш. Акрамя таго, студэнты рыхтуюць матэрыялы для працы літаратурна-краязнаўчага гуртка, які, у перспектыве, стварае кожны з іх. Гэта макеты літаратурна-краязнаўчых выданняў (электронныя часопісы, альманахі), альбомаў («Наш край і яго скарбы»), выстаў («Этнаграфічныя матэрыялы нашага краю»), сцэнарыі літаратурных і фальклорных вечарын, планы літаратурна-краязнаўчай і фальклорна-краязнаўчай работы са школьнікамі-ўдзельнікамі гуртка. Гэтыя матэрыялы могуць быць выкарыстаны студэнтамі як у час вытворчай фальклорнай практыкі, так і ў час практыкі педагагічнай. Фальклор роднага краю – арыгінальны і вельмі ўдзячны дыдактычны матэрыял, які настаўнік роднай мовы і літаратуры павінен плённа выкарыстоўваць у час вывучэння тэм «Народная творчасць», «Фальклор і літаратура» [1], знаёмячы вучняў з біяграфіямі і творамі пісьменнікаў, чый талент склаўся пад уплывам вуснай народнай творчасці, у працэсе аналізу літаратурных твораў з фальклорнымі элементамі ці заснаваных на фальклорных сюжэтах, стылізаваных «пад фальклор» («Шляхціц Завальня» і Я. Баршчэўскі, Ф. Багушэвіч і яго вершы з нізкі «Песні», М. Багдановіч і яго вершы з нізкі «Згукі Бацькаўшчыны», Я. Купала і яго рамантычныя паэмы, І. Мележ і раман «Людзі на балоце» і шмат іншых).

Вопыт працы з філолагамі-першакурснікамі ў рамках факультатыву «Прыкладное літаратуразнаўства» паказвае, што работы фалькларыстычнага характару (гэта яшчэ не ўласна фалькларыстыка, а фальклорнае краязнаўства) не толькі выклікаюць нязменны інтарэс слухачоў факультатыву, але і дазваляюць выявіць даследчыцкія, збіральніцкія, творчыя якасці студэнтаў. Вывучэнне фальклору роднага краю ў кантэксце курса «Прыкладное літаратуразнаўства» – першы крок студэнта-філолага да спасціжэння мастацкіх скарбаў роднай зямлі, да навуковага асэнсавання вусна-паэтычнай творчасці народа.

ЛІТАРАТУРА

1. Вучэбная праграма для агульнаадукацыйных устаноў з беларускай і рускай мовамі навучання. Беларуская літаратура 5 – 11 класы. – Мінск, 2009.
2. Прыкладное літаратуразнаўства: вучэб. праграма для выш. навуч. устаноў па спец. Д.21.05.01 Беларуская філалогія / пад рэд. В. П. Рагойшы. – Мінск, 2003.

Анастасія Головна

ТРУДНОСТИ ПРИ ПРЕПОДАВАНИИ ФРАЗЕОЛОГИИ СТУДЕНТАМ-ИНОСТРАНЦАМ

Преподавание фразеологии студентам-иностранцам требует от преподавателя большого такта, терпения и умения донести до них смысл каждого фразеологизма. Методика преподавания русского языка как иностранного уделяет большое внимание практическому владению фразеологией, в которой находит отражение существенная часть национальной идиоматики, с одной стороны, и лингвострановедческая специфика изучаемого языка – с другой. Формирование фразеологизмов тесно связано с культурой, обычаями, традициями, с естественными природными условиями, в которых живет и развивается определенная нация. Без знания достаточного количества фразеологических единиц невозможно правильное понимание устной и письменной речи, свободное общение людей. Структура и использование фразеологизмов тесно связаны с фонетикой, лексикологией и грамматикой, поэтому знакомство необходимо начинать прежде всего с тех из них, которые входят во фразеологическое ядро, являются наиболее употребительными и придают языку особую прелесть и выразительность. Кроме изучения лексических значений фразеологизмов на практических занятиях по фразеологии, их можно использовать и при первом ознакомлении с синтаксисом на примере сопоставления фразеологизмов со словосочетаниями. Очень важно познакомить студентов-иностранцев и с функционированием фразеологизмов в составе предложений.

Как раздел курса современного русского языка фразеология не только описывает состояние фразеологической системы, но и помогает овладеть литературными нормами использования фразеологических единиц, так как ошибки в речи снижают ее выразительность и действенность. Фразеологические ошибки носят различный характер и возникают в результате незнания значения и состава фразеологических единиц, их экспрессивно-стилистических свойств. Теоретическое изучение фразеологической системы современного русского

языка, во-первых, позволяет познать ее как определенное языковое явление, во-вторых, дает возможность усвоить основные нормы употребления фразеологических единиц.

Важно объяснить студенту-иностранцу, что слова во фразеологическом обороте не прибавляют свои «смыслы» один к другому, а создают, как правило, неделимый общий смысл всего фразеологизма.

Устойчивые сочетания, как и слова, служат для передачи мысли, для отражения явлений действительности. Выделяется два разряда таких сочетаний: 1) составные наименования реальных, для названия которых в языке нет отдельных слов (*железная дорога, повестка дня*), а также составные термины (*именительный падеж, глазное яблоко*); 2) фразеологизмы, которые являются экспрессивными синонимами отдельных слов и словосочетаний (*водить за нос* – обманывать, *бить баклуши* – бездельничать, *кот наплакал* – мало).

В качестве значимых единиц фразеологические единицы употребляются в языке по-разному: в постоянном лексико-грамматическом составе или в виде нескольких (обычно двух) равноправных вариантов. Варианты фразеологической единицы – это ее лексико-грамматические разновидности, тождественные по значению и степени семантической слитности. Различия вариантов фразеологической единицы могут быть большими или меньшими, но они не должны нарушать ее тождества.

Варианты фразеологизмов могут отличаться друг от друга:

- 1) грамматической формой одного из компонентов (*положа (положив,положивши) руку на сердце*);
- 2) лексическим составом (*медведь (слон) на ухо наступил*);
- 3) степенью полноты сочетания (*зарубить (себе) на носу, наступить на (любимую) мозоль*).

Очень важно отметить, что фразеологизмы не только называют какие-то предметы, явления, действия, но и одновременно оценивают их. Эмоционально-экспрессивная значимость фразеологизмов русского языка различна: от минимальной экспрессии (например: *держат себя в руках, приходит в себя*) до ярко выраженной экспрессии, подчеркивающей оценку высказываемого (*гроша медного не стоит, подложить свинью*).

На лекциях по лексикологии студентам-иностранцам важно объяснить, что фразеологизмы любого языка имеют специфическое значение – фразеологическое, которое существенно отличается от лексического. Во фразеологических оборотах с обозначаемым предметом, признаком, явлением не прямая, а опосредованная связь (*правая рука* – в прямом значении та рука, которая обычно делает основную работу, в отличие от левой; это же выражение можно употребить применительно к помощнику, выполняющему большой объем работы).

Фразеологическое значение, устоявшееся и закрепленное языковой традицией, должно в идеале однозначно передаваться постоянным составом компонентов фразеологизма. На практике это соответствие нарушается, что приводит к появлению вариантов фразеологизма (*на короткой (дружеской) ноге, переливать (пересыпать) из пустого в порожнее*).

Семантическая парадигма фразеологизма включает в себя:

1) фразеологизмы с варьируемыми компонентами (*вертеться (крутиться, кружиться) как белка в колесе, болеть душой (сердцем), гроша медного (ломаного) не стоит, жить своим умом (разумом)* и др.);

2) фразеологизмы, связанные синонимическими и антонимическими отношениями (*в поте лица – не покладая рук – засучив рукава; тяжел на подъем – легок на подъем* и др.);

3) многозначные фразеологизмы (*так себе* – а) ничем особенным не выделяющийся; б) заурядный, посредственный; *вертится на языке* – а) хочется спросить о чем-либо важном, заветном; б) никак не вспоминается в момент разговора что-то хорошо знакомое, известное);

4) тематические ряды, образуемые на основе семантической близости фразеологизмов («количество»: *мало – без году неделя, капля в море, кот наплакал; много – непочатый край, яблоку негде упасть; «внешность, физические свойства» – как ариин проглотил, кровь с молоком, медведь на ухо наступил, кожа да кости* и т. д.).

Семантическая общность фразеологизмов определяет и сходную или одинаковую сочетаемость их со словами свободного употребления, например, фразеологизмы со значением 'быстро' (*со всех ног, сломя голову*) семантически реализуются при глаголах движения *бежать, мчаться, лететь, пускаться*. Синонимия фразеологических оборотов тесно связана с понятием многозначности. Новое значение фразеологизма приводит к расширению семантического ряда, например, разные значения фразеологизма *язык проглотить* дает возможность употреблять его в различных синонимических рядах. В значении 'есть что-либо вкусное' его синонимом будет фразеологический оборот *пальчики оближешь*, а когда говорят о человеке, который не хочет или не может рассказать о чем-либо, – *как в рот воды набрать*.

Основными показателями полисемии фразеологизма являются:

1) разнотипность структуры: для каждого частного значения фразеологизма с однотипной структурой характерны свои отличительные грамматические признаки (управление, вид, синтаксическая функция и т. п.: *проливать кровь* за кого, за что – погибать, умирать, защищая кого-либо; *пролить кровь* кого-то, чью-то – убивать кого-то);

2) различная сочетаемость со словами свободного употребления (у фразеологизма *грудь с грудью* первое значение 'вплотную друг к другу' возникает со словами *биться, сражаться*; второе значение 'без союзников, один на один' – в сочетании с глаголами *оказаться, быть*);

3) наличие ограниченной синонимии, распространяющейся на одно из значений фразеологизма (фразеологизм *валять дурака* – 'ничего не делать, бездельничать' входит в синонимический ряд *бить баклуши, плевать в потолок, сидеть сложа руки, считать ворон*, а во втором значении 'вести себя несерьезно, дурачиться' и в третьем значении 'делать глупости' этот фразеологизм синонимов не имеет).

На занятиях по изучению синтаксиса на примере фразеологизмов можно рассматривать их грамматическую структуру. Если по значению фразеологизмы

во многом похожи на слова, то по внешней форме это синтаксические конструкции, которые могут состоять из сочетаний знаменательных слов: *болеть душой, называть вещи своими именами* и др.; знаменательных и незнаменательных слов: *бок о бок, валиться из рук, вертеться как белка в колесе* и др., или же быть построенными по разнообразным моделям односоставных и двусоставных предложений: *глаза разбегаются, ума не приложу, цены нет* и др. У некоторых фразеологизмов синтаксическая связь не определяется существующими в языке правилами, т. е. их синтаксическая основа представляет собой немоделируемое явление: *так себе, хоть куда, себе на уме* и др.

Обязательно надо обратить внимание студентов на стилистическую окраску фразеологизмов. Разговорные фразеологизмы могут употребляться как в обиходно-бытовой сфере, так и в произведениях художественной литературы: *остаться с носом, ни пуха ни пера* и др.

Книжные фразеологизмы имеют оттенок торжественности, возвышенности. Они употребляются в газетно-публицистическом, официально-деловом стилях речи и в художественной литературе: *проходить красной нитью, краеугольный камень, ставить во главу угла* и др. Стилистически нейтральные фразеологизмы употребляются во всех стилях речи: *минута в минуту, первые шаги, от чистого сердца* и др.

Фразеологизмы могут выражать эмоции человека, например, **восхищение, радость, счастье**: *брать (хватать) / взять за душу (за сердце)* (сильно, глубоко волновать, трогать, тревожить; вызывать шемящую тоску, боль или радость, умиление. *Выступил он искренне, горячо, слова его брали за душу.* В предложении – сказуемое; глагол обычно в настоящем или прошедшем времени); *за уши не оттянешь (не оттащишь)* (что-то вкусное, возбуждающее аппетит. Синоним *пальчики оближешь* (в первом значении). *У Ивановых бывают такие вкусные борщи и блины, что за уши не оттащишь.* В предложении выступает в функции обобщенно-личного предложения); *пальчики (пальцы) оближешь* (1. Очень вкусен, аппетитен, доставляет огромное удовольствие (о пище, питье, напитках и т. п.). *У них бывают такие вкусные блинчики к кофе, что пальчики оближешь* (А. Степанов). 2. Очень красив, хорош, интересен, приводит в восхищение (о ком-либо или чем-либо). *Я тут в одном месте обнаружил такую машину – пальцы оближешь* (Э. Казакевич).

С помощью фразеологизмов можно проявлять **интерес, внимание, заботу**. Эти фразеологизмы отражают эмоциональное состояние человека, сосредоточившего свое внимание, интерес на ком-либо или чем-либо, а также осуществляющего контроль над кем-либо или чем-либо, например: *бросать (кидаться) / броситься (кинуться) в глаза* кому (привлекать к себе чье-либо внимание, быть особенно заметным. *Изба была тесная, маленькая, но чистая, – это сразу бросалось в глаза* (М. Горький); *Носить на руках* кого (1. оказывать особое расположение кому-либо, проявлять большое внимание к кому-либо. *Весь Петербург носил его на руках* (В. Вересаев); 2. Баловать, заискивать перед кем-либо, выполнять все желания, прихоти. *Его (Кирсанова) носили на руках, и он сам себя баловал, даже дурачился, ломался* (И. Тургенев).

Усвоение и использование иностранными студентами фразеологизмов при изучении лексики позволит им не только хорошо овладеть русским языком, но и в определенной мере подготовиться к восприятию фольклорных паремий, прежде всего пословиц и поговорок, имеющих переносное значение и не подлежащих буквальному переводу на другой язык.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристова, Т. С. Словарь образных выражений русского языка / Т. С. Аристова, М. Л. Ковшова, Е. А. Рысева, В. Н. Телия, И. Н. Черкасова. – М., 1995.
2. Жуков, В. П. Семантика фразеологических оборотов / В. П. Жуков. – М., 1978.
3. Калашникова, А. Ф. Учебный словарь наиболее употребительных фразеологизмов современного русского языка / А. Ф. Калашникова. – Минск, 1991.

Сергей Махонь

СКАЗКА НА ЛИНГВИСТИЧЕСКУЮ ТЕМУ КАК ОДИН ИЗ ВИДОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

В современном типовом учебном плане подготовки студентов-филологов большое внимание уделяется самостоятельной работе: студенты должны не только вне аудитории изучить определенные теоретические темы, но и самостоятельно овладеть определенным видом языкового разбора, языкового анализа. Контроль за самостоятельной работой студентов предусмотрен в виде зачета либо коллоквиума, теста либо контрольной работы. Мы в своей преподавательской деятельности уже несколько лет практикуем такой вид самостоятельной работы студентов, как написание сказок на лингвистические темы. Студенты-первокурсники изучают фонетику, теорию орфографии, теорию графики (1-ый семестр), лексику и фразеологию (2-ой семестр), поэтому им, в зависимости от семестра, предлагаются следующие темы лингвистических сказок: «Волшебное путешествие в страну звуков (букв)», «Как звуки прятались в буквах», «Два братца – мягкий знак и твердый знак», «Капризные буквы», по разделу «Лексика» предлагается написать сказки под названием «Кладбище мертвых метафор», «Как фразеологизмы за правду боролись», «Волшебная призма» (о метафоре) и др. Студенты могут варьировать названия сказок, предлагать свои темы.

К выполнению подобных заданий студенты относятся с большим энтузиазмом. Их привлекает творческий характер работы, возможность проявить свои поэтические, писательские склонности. Студенты хорошо осознают, что данный вид работы может быть полезен при работе в школе, на факультативе, в работе кружков русского языка, при оформлении тематических школьных газет.

В курсе школьной программы по русскому языку и русской литературе студенты уже ознакомились с особенностями такого фольклорного жанра, как сказка, поэтому стараются придерживаться композиционных законов данного жанра: используют сказочный зачин («В некотором царстве, в лингвистическом государстве...», «Жил когда-то в Киеве некий князь...», «Где-то на Востоке, у самого синего моря...»), концовки («И стали буквы и звуки жить в дружбе и

согласии», «...И ятам была, с буквами и звуками плясала, за одним столом с ними сидела» и др.). В сказках действуют волшебные персонажи (принц Звук, королева Фонема, купцы Мягкий знак и Твердый знак, волшебник Слог, волшебница Интонация и др.). Действие в сказках происходит в волшебных царствах, королевствах (царство Буквия, королевство Метафория, Фразеологическое королевство и др.).

В качестве образца сказки на лингвистическую тему приведем работу студентки 1 курса специальности «русская филология» Алисы Шилович, которую она написала в 2000 году:

«В некотором царстве, в некотором государстве жила-была богатырка по имени Метафора Троповна. С детства была она сильной, красивой, умной, одним словом, развернутой во всех отношениях.

Жила она хорошо, не тужила до тех пор, пока не исполнилось ей шестнадцать лет. А был в тех местах строгий закон: как исполнялось девице шестнадцать, должна была она в заветный лес к ведьме Лексике сходить и живой вернуться.

Вот пришел черёд и Метафоре на испытание идти. Собралась она, помолилась, на четыре стороны поклонилась и пошла по тропке в самую глубь леса. Долго ли, коротко ли шла, да и вышла на большое поле. На поле том стоят хоромы каменные. А кругом всё крестами, как пшеницей, усеяно. Страшно стало Метафоре, да делать нечего, назад дороги нет. Вошла она в те хоромы. Видит: печь стоит, а на печи – старуха, ногти что когти, а нос в потолок врос. Ведьма Лексика, значит. Увидела она Метафору, зашевелилась, зафыркала: «Знаю, знаю, кто ты и зачем явилась! Многие тут побывали, да немногие ушли. Вон всё поле в крестах, только на окраинке свободно местечко, как раз для тебя будет». Однако девица не оробела, ей отвечает: «Ты, старая карга, не больно шуми, не боюсь я тебя, а место то, может, так свободным и останется». Лексика один глаз прищурила: «Ишь какая храбрая выискалась, не боится она! А вот поработай-ка ты на меня тридцать лет и три года, три месяца и три дня, да красоту и силушку не потеряй, тогда посмотрим». Метафора усмехнулась и молвит в ответ: «Смеешься ты надо мной, что ли? Да я за три часа со всем твоим хозяйством управлюсь. Нет уж, давай мне настоящую работу, такую, чтоб не стыдно было за неё взяться!» «Ладно, – говорит ведьма, – раз сама напросилась, сходи-ка ты на задний двор, в погреб. Там сидит зверь дикий, Языком звать, в двенадцати ошейниках двенадцатью цепями к двенадцати столбам прикован. Те оковы уж старые, ты их сними, в закромах возьми новые да закуй зверя опять. Справишься – отправляйся домой, нет – пеняй на себя».

Кивнула Метафора головой и пошла на задний двор, к погребу. Вошла она туда и словно под землю провалилась: везде копоть, дым, смрад – дыхнуть нельзя. А посредине Язык на цепях висит, огонь из ноздрей валит. Только сняла она цепи с ошейниками, зверь вырвался, хрипит, рычит, в руки не даётся. Но Метафора-то не из простых! Изловчилась она, да и по голове маленько стукнула его, чтобы не мешал, а пока Язык в чувство приходил, быстренько заковала его в новые ошейники и новыми цепями к столбам прикрепила. После заперла погреб и пошла к Лексике. Та как её увидела, так чуть с печи не свалилась. «Никто, –

говорит, – ещё от Языка живым не вернулся. Всех он забивал до смерти, стирал до забвения. Ты первая с ним справилась, так уходи ты отсюда подбру-поздорову и никогда не возвращайся».

Обрадовалась тут Метафора Троповна и пошла по тропинке обратно. А как увидели люди, что она из лесу целая и невредимая вернулась, закатили пир горой, да такой большой, что и по сей день, видно, длится».

Для написания сказки на лингвистическую тему студент должен хорошо усвоить теоретический материал, чтобы затем образно, с выдумкой, в сказочной манере передать основные теоретические положения изученной темы. Как правило, с таким видом работы справляется большинство студентов.

РАЗДЗЕЛ 10

МАТЭРЫЯЛЫ ДА ЭНЦЫКЛАПЕДЫЙ І СЛОЎНІКАЎ

Рыма Кавалёва

ВАРЫЯНТ

Варыянт (ад лац. *variare* – быць адрозным, мяняцца; *varians* (*variantis*) – які змяняецца) – адзінкавы (аднакратна выкананы, запісаны або іншым чынам зафіксаваны), адносна самастойны твор, які суадносіцца з колам падобных, выяўляючы сваю адметнасць у параўнанні з іншымі. Варыянты твора, асабліва песеннага, могуць быць вельмі блізкімі па пабудове, наяўнасці агульных месцаў – устойлівых вобразаў, сімвалаў, формул, азначэнняў, як, напрыклад, у купальскай песні, прадстаўленай у двух варыянтах:

Варыянт 1.

Купала на Ёвана!

Дзе Ёван ходзе, там жыта родзе.

Дзе Ёванава жонка, там родзе пшонка.

Дзе Ёванавы дзеці, любя паглядзеці.

Варыянт 2.

Ой, рана на Ёвана!

На Івана сонца йграла,

Дзе Ёван ходзе, там жыта родзе,

Дзе Ёванавы дзеці, там жыта рэжы,

Дзе Ёванава жонка, там жыта гонка.

Значна адрозніваюцца паміж сабой у плане слоўнага выражэння варыянты праявічых жанраў – казак, легенд і г. д. Напрыклад, легенда пра тое, чаму людзі перасталі прытрымлівацца старадаўняга звычаю пазбаўляцца ад старых бацькоў, выпраўляць іх з хаты на смерць, нават забіваць, існуе ў сукупнасці некалькіх варыянтаў, якія груруюцца на агульным сюжэце. У БНТ пад рознымі назвамі надрукаваны чатыры: «Як упярод хавалі людзей», «Стары бацька», «Лопаўшчына», «Трэба шкадаваць старых». Іх агульная гуманістычная ідэя наступная: бацькоў трэба шанаваць за тое, што яны проста бацькі, а не толькі за жыццёвы вопыт, мудрасць, слухныя парады.

Тэрмін «варыянт» ужываецца таксама ў дачыненні да асобных частак твора, элементаў зместу, вобраза, матыву і г. д., якія змяняюцца. Напрыклад, у розных варыянтах пры захаванні агульнага сэнсу падаецца як матывацыя ўчынку дзяцей,

парушэння імі закону, у прыведзенай легендзе: «адзін сын дужа любіў свайго бацьку»; «шкада дзецям старэнькага бацьку»; «а адзін сваго бацька шкадаваў», «і сыны міласлівыя ў яго». Некалькі варыянтаў зачынаў мае баладная песня пра дачку-птушку: «Зялёна каліначка рана расцвіла», «У лузе каліначка жарка зацвіла», «Каліна-маліначка не парой цвіла» і інш. Яны выступаюць своеасаблівым эмацыянальна-псіхалагічным камертонам твора, акцэнтуючы ўвагу на сімваліцы колеру (зялёна – жарка) і часу (рана – не парой). Такім чынам, праз варыянт твора ажыццяўляецца ідэйна-мастацкая задума, удасканальваецца форма выражэння, дадаюцца новыя эмацыянальныя нюансы, паглыбляецца псіхалагічная характарыстыка персанажаў, аздабляецца новымі гранямі самакаштоўны паэтычны вобраз (ластаўка – ластаўка-белакрылка – ластаўка касатая; перапёлка-перапёлка, трасцяно гняздзечка, залато яечка). Варыянт – рэальная адзінка варыянтнай формы твораў (гл. *варыянтнасць, варыятыўнасць*).

ВАРЫЯНТНАСЦЬ

Варыянтнасць – форма рэалізацыі працэсу варыятыўнасці ў народным мастацтве і фальклоры, існаванне твора як невылічальнай сукупнасці яго раўнапраўных *варыянтаў*, больш-менш блізкіх адзін да аднаго па форме і змесце. Напрыклад, прыказкавыя варыянты «Які бацька, такі сын», «Які дуб (цялеш, явар), такі і клін, які бацька, такі і сын» і інш. грунтуюцца на агульным змесце «адно падобнае другому». Фальклорныя творы ніколі не мелі нейкага першаснага ўзорнага тэксту, які потым у працэсе жывога бытавання стаў вар’іравацца. Яны заяўлялі пра сябе толькі праз канкрэтыку сваіх варыянтаў. Ступень адрознення варыянтаў паміж сабою не аднолькавая. Адны з іх могуць быць больш поўныя. Пар.: «Сава не ўродзіць сакала» і «Сава не прывядзе сакала, а такую саву, як сама». Другія ўтрымліваюць новыя дэталі: «Свіння не родзіць бабра, а сава не выседжвае арла». Але ўсе разам яны складаюць пульсуючае поле аднаго твора. Бытаванне варыянтаў можа ісці па лініі мастацкага ўдасканалвання тэкстаў і па лініі разбурэння (у выніку памылак памяці), таму ў эстэтычным плане яны нераўнацэнныя. Варыянтнасць – умова з’яўлення новых сэнсавых акцэнтаў у творы. Напрыклад, жніўная песня «Пайду я дарогаю» пададзена ў БНТ у 26 варыянтах, дзе да асноўнага матыву «няхай маці гатую вячэру» далучаецца або існуе самастойна шэраг іншых: дачка падае голас, яе шкадуе маці або бацька, няроўнае стаўленне да роднага дзіцяці і нявесткі, просьба да бога аб добрым мужу, вячэра не міла, шырокая постаць, маленькае дзіця і г. д. Калі невядомы варыянты твора, то гэта наводзіць на думку, што ён сфарміраваўся не ў народным асяроддзі і хутчэй за ўсё мае аўтара. Запазычаныя літаратурныя творы пачынаюць фалькларызавацца, вар’іравацца ў дэталях, адрознівацца ад кананічнага тэксту. Варыянты фальклорнага твора або паглыбляюць яго ідэйны змест, або ўзбагачаюць мастацкі малюнак, або спалучаюць абедзве задачы. Напрыклад, у казцы пра курку-рабушку і разбітае яечка важны ідэйныя нюансы: дробная падзея можа застацца ў сваіх каардынатах, не заўважыцца вялікім светам або мець для свету катастрофічныя наступствы (а гэта ўжо філасофія). Матыў прыбранай

галовачкі нявесты ў песні «Ой, куды ты, Манечка, ходыла, // Шчо ты свою голівоньку вквэтыла?» развіваецца ў яе варыянтах то ў элегічным ключы – «цвіт ювнав», «вінчык став», але «нымае таточка на світы», то ў псіхалагічным – «цвіт <...> голівку убывыла, <...> мамоньку розжалыв», то ў паэтычным – «цвіт-роса», «всё краса». Дзякуючы варыянтнай форме бытавання твораў, даследчыкі атрымваюць каштоўны матэрыял, важны для раскрыцця агульных заканамернасцей фальклорнага працэсу, усведамлення напрамкаў эвалюцыі асобных твораў, сюжэтаў, іх вобразнага выражэння, а выканаўцы і слухачы – магчымасць адчуць асалоду ад вытанчанай, дасканалай мастацкай вобразнасці.

ВАРЫЯТЫЎНАСЦЬ

Варыятыўнасць – адметная рыса творчага працэсу ў матэрыяльнай і духоўнай культуры народа. Асабліва выразна яна прадстаўлена ў народным мастацтве – музыцы, фальклоры, танцах, ткацтве, разьбе, вышыўцы, саломалляцтве і г. д., дзе ў рамках традыцыі, якая гарантуе групе твораў ці вырабаў адносную ўстойлівасць, распазнавальнасць формы і зместу, увесь час, бясконца і бесперапынна, адбываюцца пэўныя змяненні. Зрухі ў форме і змесце заўважаюцца пры свядомым параўнанні вырабаў (аднатыпных пасцілак, ручнікоў, саламяных лялек, гліняных свістулёк і да т. п.), музычна-харэаграфічных малюнкаў асобнага танца (кадрылі, «Крыжачка», «Лявоніхі»), зместу аднаго абраду (прыкладам, сватання), карагода, гульні, тэкстаў казкі, прыказкі, загадкі і г. д. Працэс варыятыўнасці паўстае як сукупнасць шматвектарных творчых актаў, матэрыяльным увасабленнем якіх становіцца ўмоўны ланцуг падобных, звязаных паміж сабою твораў, напрыклад загадак пра грыб: 1. *У лазе на адной назе. Сярод лесу стаіць на адной назе. У лазе стаіць казак на адной назе. У лазе на трапязе сядзіць каза на адной назе і інш.* (агульная прыкмета – аднаногасць аб'екта); 2. *Усю зямлю прайшоў, чорну шапачку знайшоў. Маленькі, удаленькі скрозь зямлю прайшоў, красную шапачку знайшоў і інш.* (прыкмета – наяўнасць капялюшыка). Змяненні абумоўлены шэрагам прычын і акалічнасцей. Іх характар (творчы, механічны, камбінаваны) – вытворнае ад асобы, носбіта традыцыі, ступені яе таленавітасці, майстэрства, індывідуальнай манеры, абставінаў і часу выканання, палаўзроставага складу слухачоў, патэнцыяльных спажывцоў: вядома, напрыклад, што для дзяцей і дарослых адну і тую ж казку раскажуць па-рознаму. У адрозненне ад механізаванай вытворчасці, дзе вырабам папярэднічае стварэнне ўзору, штампа, лякала, і прафесійнага мастацтва, дзе канчатковы аўтарскі прадукт матэрыяльна зафіксаваны (кніга, ноты, схема танца), народнае мастацтва ведае толькі прамежавыя ўзоры і вынікі: яно ўсё ў працэсе, і кожны творчы акт, у тым ліку папярэдні, кожнае новае выкананне твору ўтрымлівае варыятыўны момант як сродак адаптацыі да новых умоў і эстэтычных патрабаванняў. Варыятыўнасць звязана з імправізацыяй і паўстае ў выглядзе варыянтнасці. Дыяпазон варыятыўнасці надзвычай шырокі – ад вельмі нязначных розначытанняў да якасных зрухаў, якія прыводзяць да стварэння новых версій твора і новых ліній

варыятыўнасці. Варыятыўнасць у фальклору абумоўлена яго вуснай прыродай, вуснасцю стварэння, бытавання, распаўсюджання твораў.

ВУСНАСЦЬ

Вуснасць – натуральная форма стварэння, бытавання, распаўсюджання фальклору. Яго творы не маюць матэрыяльнай замацаванасці, захоўваюцца ў памяці, з’яўляюцца ў момант выканання, перадаюцца шляхам пераймання – з вуснаў у вусны, ад старэйшых да малодшых, паміж прадстаўнікамі сваёй полаўзроставай групы. Вуснасць забяспечвае бесперапыннасць творчага працэсу, фарміраванне сістэмы выразных сродкаў, пераемнасць мастацкіх традыцый. Напрыклад, спараджальная мадэль «каліна – сімвал гаротнай замужніцы» шматразова адгукнецца ў зачынах сямейных песень рознай пабудовы. У межах варыянтаў аднаго твора варыяцыйныя нязначныя: *«Каліна-маліна над ракой (ярам) стаяла. // Што (чаго) ж ты, каліна, ад сонца завяла?»* Завялая каліна выклікае вобраз нахільёнай, магчымы паварот – *«Чырвоная каліначка на мора схілілася»*. Натуральнае спалучэнне двух роднасных сімвалаў жанчыны-каліны і зязюлі: *«Ой, у лузе каліна, на каліне зязюля»*, адсюль успрыманне іншых птушак за ворагаў: *«У лузе салавей калінку клюець»* (маецца на ўвазе журлівая свякроў). Вуснасць фальклору спрыяе развіццю памяці, эстэтычнага густу, вобразнага мыслення, імправізацыйных здольнасцей чалавека. Напрыклад, трымаючы ў галаве баладную песню *«Тры птушачкі ля забітага малойчыка»*, выканаўцы, свядома ці неўсвядомлена, уносяць новыя адценні ў вобраз рознай глыбіні гора маці, сястры, жонкі: *«жонка плачыць – раса пала»*, *«дробны дожджык ідзець»*, *«там ракі няма»*, *«там суха зямля»*, *«расіцы няма»*, *«сухусенька»*; *«сястра плачыць – ручайкі паілі»*, *«як руччы льюцца»*, *«ручаі бягуць»*, *«Дунай цячэ»*, *«калодзезі»*, *«крынічанька»*, *«раса выступайць»*; *«мамка плачыць – рэчка быстрая»*, *«быстрай рэчанькай»*, *«як рака льецца»*, *«там рака цячэ»*, *«раку разлівайць»*, *«глыбокі калодзісь стаў»*, *«там рэкі цякуць»*. Пры імправізацыі, спадарожніцы вуснасці, выканаўца вольны ў выбары слоў і сродкаў, але толькі ў межах *традыцыйнасці*, каб не парушыць стылявога адзінства твора. Так, пастаянны вобраз гора маці – рэкі, сястры – ручаі, жонкі – раса (або суш), яны і складаюць аснову вусных выражэнняў пры ненаўмыснай імправізацыі. Чалавечая памяць не ідэальная. Вуснае бытаванне фальклору запатрабавала выпрацоўкі пэўных прыёмаў, каб лепш утрымаць твор у памяці і лягчэй узнавіць яго пры выкананні. Так выкрышталізаваліся ўстойлівыя слоўныя комплексы, характэрныя для пэўных фальклорных жанраў. Гатовымі формуламі пачатку, канца, сярэдзіны аповеду карыстаўся казачнік, гаворачы пра прыгажосць царэўны, загады цара, бой героя з ворагам, яго зброю і каня. Замаўляльніку не трэба было прыдумляць, куды адаслаць, выгнаць, якім чынам знішчыць хваробу, – для гэтага існавалі свае магічныя клішэ. Дастаткова было першага радка лірычнай песні з формулай звароту да жураўкі, рабенькага салавейкі, белых гусей, гаю зеляного, бярозы кудравай, мясячка-таргаўшчыка, лучыначкі і г. д., каб у памяці усплывала ўся песня. Агульныя месцы выконвалі

функцыю стабілізацыі тэксту і сродку яго вобразнага ўзнаўлення. Спосабам іх
жывога бытавання ў вуснай форме з'яўляецца *варыятыўнасць*.

ВЕЛІКОДНЫЯ ПЕСНІ

Велікодныя песні – разнавіднасць каляндарна-абарадавых песень веснавога цыкла. Спяваліся напярэдадні Вялікадня падчас збірання на свята, на сам Вялікдзень і на паслявелікодным тыдні, у адрозненне ад валачобных песень, якія былі прымеркаваны толькі да першага дня свята. Велікодныя песні адрозніваюцца гумарыстычным гучаннем і бытавым прызначэннем. Як правіла, тут выкарыстоўваюцца такія спосабы стварэння камічнага, як узаемнае пакепліванне хлопцаў і дзяўчат («А ў лесе, у лесе ды на верасе...»), падсмейванне з маладога неспрактыкаванага мужчыны, які нібыта не здолеў уберагчы жонку ад наляцеўшых птушак («Да ляцела сойка...»), іронія («Кума кума ў госці ждала...»). Найбольш распаўсюджаная тэма велікодных песень – надыход свята і перадсвяточныя клопаты на матыў «Вялікдзень ідзе» (варыянты – «Вялічка ідзець», «Вялічка ідзе»), але сустракаюцца таксама велікодныя песні на біблейскі сюжэт («На першы дзень, на Вялікдзень...»). Як сцвярджае А. Ліс, «з прычыны тэрміналагічнай неакрэсленасці асобныя валачобныя песні часам называюць велікоднымі, а велікодныя песні з тыповым рэфрэнам валачобных песень суправаджаюць валачобны абрад». Па сведчанні інфармантаў, велікоднай можна назваць любую песню, у якой спяваецца «пра Вялікдзень» і якую спяваюць падчас гэтага свята.

На сённяшні дзень велікодныя песні прадстаўлены ў вучэбнай праграме прадмета «Фалькларыстыка» як абавязковы складнік каляндарна-абарадавых песень веснавога цыкла.

ЛІТАРАТУРА

1. Кавалёва Р. М. Фалькларыстыка: метадычны дапаможнік для выкладчыкаў дысцыпліны «Фалькларыстыка» ў вышэйшых навучальных установах па спецыяльнасцях 1-21 05 01 «Беларуская філалогія», 1-21 05 02 «Руская філалогія», 1-21 05 04 «Славянская філалогія» / Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка. – Мінск, 2009.
2. Ліс, А. Велікодныя песні / А. Ліс // Беларускі фальклор: энцыклапедыя. У 2 т. Т. 1. / гал. рэд. Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2005.
3. Матэрыялы рэгіянальнага архіва вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

ВЫКЛІКАННЕ

Выкліканне – праявіны жанр сучаснага дзіцячага фальклору, пераважна гарадскога. Заснаваны на нязменнай патрэбе дзіцяці ў яркіх перажываннях нетлумачальна-дзівоснага праз выкананне пэўных «магічных» абрадаў, выніковасць якіх не выклікае сумненняў. Бытуюць у вуснай форме, як правіла, на рускай мове або на «трасянцы». Упершыню выкліканні былі зафіксаваныя як фальклорныя адзінкі ў 90-я гады XX ст. студэнтамі філалагічнага факультэта БДУ падчас фальклорнай практыкі. Назва жанру не з’яўляецца навуковай: яна дадзена самімі носьбітамі гэтых твораў і апраўдана асаблівасцямі іх бытвання. Спраба

надаць ім, як і іншым жанрам сучаснага дзіцячага фальклору, навуковае азначэнне адразу аддаляе твор ад носьбітаў, робіць штучным, «нежывым».

Аб'ектамі выклікання часцей ўсяго з'яўляюцца Чорная Дама, Пікавая Дама, Бабка Ёжка, Пушкін, Гумкавая карова, Смерць, салодкі, салёны, цукеркавы ці матны вожык, матны гномік, вадзянік. Пры гэтым важнымі з'яўляюцца два моманты: выкананне пэўных дзеянняў, звязаных з канкрэтным персанажам, і вера ў сілу слова. Лічыцца, што выкліканы з'явіцца толькі ў тым выпадку, калі ўсё будзе зроблена правільна. Магчымы некалькі варыянтаў паводзінаў выкліканай істоты:

- 1) яна з'яўляецца і паказваецца выклікальнікам (вадзянік);
- 2) кажа што-небудзь ці лаецца (матны гномік, матны вожык);
- 3) з'яўляецца і прымае падарунак (салодкі і салёны вожыкі);
- 4) з'яўляецца, просіць выканаць просьбу ці заданне, а пасля дорыць падарунак (гумкавы кароль);
- 5) выкліканы з'яўляецца і робіць шкоду выклікальніку, можа нават забіць, калі своечасова не прыняць меры, загнаўшы яго назад (Чорная Дама).

Напрыклад, выкліканне Гумкавай каровы мае наступны рэгламент:

«Садзішся на пол в комнате, чтобы были занавески занавешены красным цветом; накрываешься покрывалом; ставишь в комнате тарелку; кладешь возле неё вилку, ложку и три раза говоришь: «Жевательная корова, приходи! Жевательная корова, приходи! Жевательная корова, приходи!» И если она не появится, можно повторять это несколько раз. А когда открываешь покрывало, на той тарелочке может что-то лежать, что-нибудь сладкое».

Дзіцячая вера ў рэальнасць выклікання глыбокая і шчырая. Малодшыя дзеці з задавальненнем раскажваюць, як гэта адбывалася з іх сябрамі, суседзямі. «А я знаю, как вызывают сладкого ежика. Надо зеркало, и надо печенье разломить: одна часть большая, другая средняя, а третья маленькая. Так надо на зеркало это положить... Зеркало должно быть круглое и маленькое. И чистое. Надо накрыться под одеялом и оставить луч солнца один. И надо говорить: «Сладкий ежик, появись! Сладкий ежик, появись!» Когда он появится, то будет грызть печенье» (Крысціна Амяльчук, 8 год).

Выкліканне як вусны жанр дзіцячага праявіснага фальклору актыўнае бытуе і ў нашы дні.

ЛІТАРАТУРА

1. Матэрыялы рэгіянальнага архіва вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

2. Михайлова, Ю. Детский городской фольклор: традиции и новации / Ю. Михайлова // На хвалах філалогіі: даследаванні па тэорыі літаратуры і славянскай фалькларыстыцы: зб. навук. артыкулаў / пад рэд. Р. М. Кавалёвай. – Мінск, 2002.

ГАРАДСКІ ФАЛЬКЛОР

Гарадскі фальклор – вобласць мастацкай творчасці, якая ў розных формах і відах бытуе ў гарадах на рускай мове або – радзей – на «трасянцы». Гэта з'ява

дынамічная, яна актыўна развіваецца і трансфармуецца. Карані гарадскога фальклору – у XIX ст., якое знаменавалася хуткім ростам гарадоў, развіццём вытворчасці і, у сувязі з гэтым, наплывам вясковага насельніцтва ў гарады, дзе можна было знайсці працу. З’яўленне ў фальклорным рэпертуары такога «гарадскога» насельніцтва тэкстаў-новатвораў (прыпевак, гарадскіх рамансаў) стала лагічным вынікам іх адказу на рэчаіснасць, якая выразна змянялася. Дадзеныя творы не змяшчалі міфалагічнага ці гістарычнага сэнсу, не валодалі вытанчанай стылістыкай казкі ці народнай песні, дасягнутымі шматвяковай мастацкай апрацоўкай, а, наадварот, выглядалі стылістычна нязграбнымі, быццам бы зробленымі «наспех». Урадлівай глебай для гарадскога фальклору сталі масавыя кірмашовыя відовішчы: клаўнада, пантаміма, спектаклі батлейкі, – прамым працягам якіх на мяжы XIX і XX стст. становіцца кінематограф. Менавіта тут распрацоўваюцца папулярныя сцэнічныя формы (камедыйныя, авантурныя, меладраматычныя), якія выкарыстоўваюць спрошчаныя сюжэтныя варыянты літаратурнай класікі, прыдатныя – пасля – для наступнай іх фалькларызацыі. На працягу XX ст., у савецкі і асабліва постсавецкі час, гарадскі фальклор усё больш моцна адрозніваецца ад стадыяльна папярэдняй яму вуснай традыцыі вясковага сялянства, таму што асноўныя ідэйна-эстэтычныя патрэбы гараджан задавальняюцца іншымі спосабамі, якія да вуснай традыцыі не маюць адносінаў: масавай літаратурай, кіно і іншымі відовішчамі, прадукцыяй СМІ, тэлебачаннем, Інтэрнет і інш. Гарадскі фальклор фрагментаваны ў адпаведнасці з кланавым, прафесійным, сацыяльным, узроставым і іншым расслаеннем грамадства, з яго падзелам на слаба звязаныя паміж сабой ячэйкі, якія не маюць агульнай светапогляднай асновы.

Гарадскі фальклор уключае як традыцыйныя жанры фальклору, адаптаваныя ў сучасным гарадскім ужытку, так і ўласна гарадскія тэксты, якія распаўсюджваюцца ў вуснай і пісьмовай формах. *Вусныя формы* уключаюць:

– гарадскі абрадавы фальклор, які датычыцца грамадскага быту (паэзія адноўленых каляндарных традыцый, сучасных свят, выпускных вечароў, вечароў сустрэч, «пасвячальных» абрадаў (у салдат тэрміновай службы, студэнтаў, крымінальнікаў, альпіністаў, турыстаў) і хатняга быту (рэпертуар сучаснага застолля, вяселля, хрысцінаў, пахавання, провадаў на тэрміновую службу);

– гарадскую фальклорную прозу (бывальшчыны, мемараты і легенды, у тым ліку неаміфалагічныя, звязаныя з «нядобрымі» месцамі (з палянамі, скаламі, пячорамі ў павер’ях альпіністаў, з паддашкамі і сутарэннямі гарадскіх будынкаў у страшылках дзяцей і падлеткаў), чуткі, плёткі, байкі, міфы).

Прыклады сучаснага гарадскога фальклору:

Легенда «О дьяволе»:

Когда случилась давка на Немиге, среди людей был дьявол. Он собирает жизни людей раз в 65 лет;

Малыя формы фальклору (прыказкі, прымаўкі, выслоўі): Сколько волка ни корми, а он все ест и ест; На вкус и цвет фломастеров нет; Видно птицу по помету; Чем дальше влез, тем ближе вылез.

Гарадская фальклорная паэзія (прыпеўкі, рамансы, балады, крычалкі, выразы, прыговоркі, пераробкі папулярных песень, фалькларызаваныя формы

эстраднай і аўтарскай (бардаўскай) песні): «Великая, могучая // И непобедимая // Команда Новополюца, // Ты самая любимая!» (крычалка).

Гарадскі дзіцячы фальклор (аўтарскія калыханкі, забаўлянкі і пястушкі, «нескладухі», недарэчнасці, лічылкі і гульнявыя прыгаворкі, дражнілкі (мянушкі, абзыванні), загадкі-жарты, «садысцкія» вершыкі, страшылкі, школьныя пародыі: «Дима – поклонник Сильвестра Сталлоне, // Утром он с гирей играл на балконе. // Вечная память дяде Алёше, // Дворником был он на редкость хорошим» («садысцкі» вершык); « По реке плывет кирпич // Волосатый, как кисель. // Ну и пусть себе плывет, // Нам не нужен пенопласт» (нескладуха)

Фальклор гарадскіх субкультур (уласна маладзёжны (студэнцкі, армейскі) і дзіцячы); вольнага часу (фанацкі, байкерскі, рэпаўскі, талкіеністаў), карпаратыўна-прафесійны (камп'ютарны, блатны, лагерны, экстрэмалаў (альпіністы, спелеёлагі, пажарнікі), спартыўны і інш.), рэлігійны (праваслаўная, каталіцкая, пратэстанцкая, баптысцкая, іудзейская, мусульманская і іншыя лініі): «Последним смеется тот, кто не врубился сразу»; «От знаний еще никто не умирал, но рисковать не стоит»; «Жизнь – игра. Продумано фигово, но графика обалденная»; «Еще один день оказался напрасной тратой макияжа» (студэнцкія афарызмы); «С чего начинается армия? // С рассказа сержанта в купе, // С последней родной остановки // И серых ворот КПП. // А может, она начинается // С повестки, которую ждал; // И парень с девчонкой прощается, // Любуется ими вокзал...» (армейская песня); « Всем заправить сапоги в штаны» («маразм»); « Спит убитая лисичка, // Спит задущенная птичка, // Обезглавленный хомяк – // Посмотри, как он обмяк. // Утонув в зловонной жиже, // Спят в аквариуме мыши, // А на высохшем полу // Рыбки спят рядом в углу. // Глаз забыв закрыть, соседи // Спят, валяясь на паркете. // А в уютном мавзолее // Ленин спит, блаженно млея. // Спят в пробирках эмбрионы, // Спят в Египте фараоны, // Дремут в паутине мушки. // Спи, а то убью подушкой» (стылізаваная калыханка); «У одного мужчины появились боли в спине, он не мог ходить. Обнаружили грыжу в поясничном отделе позвоночника. Лечили его консервативно несколько месяцев, улучшений практически не было. Он был прикован к постели, при малейшем движении — страшные боли. Положили на вытяжение. Лежит он весь такой несчастный и больной в палате, вставать не может – боли ужасные. Приходит санитарка мыть пол. Санитарка была под хорошим градусом, машет шваброй из стороны в сторону, все у нее летит. И стукнула мужика ручкой от швабры по спине, по больному месту. Мужик аж взвился от боли, слетел с кровати, стал кричать на эту санитарку; вдруг сообразил, что у него ничего не болит, он стоять может. Он эту санитарку уже чуть не обнимает. Когда ему сделали снимок, оказалось, что грыжи нет. Санитарка ручкой швабры ударила ему по больному месту и вправила грыжу. Мужик выписался здоровым» (медыцынская байка).

Пісьмовыя (парафальклорныя) формы гарадскога фальклору ўключаюць эпістальярныя формулы, рукапісныя і друкаваныя песеннікі, альбомныя вершы, паэмы і апавяданні (турэмныя, дэбельскія, школьныя, дзявоцкія), віншаванні, пажаданні і вершаваныя подпісы (да фотаздымкаў, паштовак, лістоў), графіці, «святыя лісты», «лісты пчасця» і інш.: « Нет тебя – и плачут тополя, // Нет

тебя – и снова я одна, // Нет тебя – и все молчит вокруг. // Нет тебя – и я грущу, мой друг» (дзявоцкі альбомны верш).

Сучасны гарадскі фальклор – з’ява сінтэтычная: ён не існуе ў выглядзе «чыстага» рэпертуару твораў ці абрадавых дзеянняў. Тут вусная славеснасць з’яўляецца часткай сяміятычнага комплексу, які ўключае таксама арнаментыку, рукапісныя альбомы, аргатызаванае маўленне і пасвяшчальныя абрады (салдат, альпіністаў, вязняў, падлеткаў і інш.), упрыгажэнні, жэсты, фасоны вопраткі і прычосак, татуіроўкі, графіці, турэмныя вырабы і інш. Вербальныя формы ў сучасным гарадскім фальклору ў большасці выпадкаў папаўняюцца з арсеналу «высокай» літаратуры ці – часцей – з тэкстаў масавай культуры.

ЛІТАРАТУРА

1. *Марозава, Т. А.* Сучасны студэнцкі фальклор Беларусі: класіфікацыя, жанравая разнастайнасць / Т. А. Марозава // Міфалогія–фальклор–літаратура: праблемы паэтыкі: зб. навук. прац. Вып. 5 / склад. Т. І. Шамякіна. – Мінск, 2007.

2. *Марозава, Т. А.* Сучасны фанатскі фальклор беларусаў: умовы функцыянавання, жанравы склад / Т. А. Марозава // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: VIII Міжнар. навук. канф., прысвеч. 125-годдзю з дня нарадж. Янкі купалы і Якуба Коласа, 1–3 лістап. 2007 г., Мінск, БДУ: зб. навук. арт. / рэдкал.: Т. І. Шамякіна (адка. рэд.) [і інш.], пад агул. рэд. І. С. Роўды. – Мінск, 2008.

3. *Марозава, Т. А.* Сучасны салдацкі (армейскі) фальклор Беларусі: умовы функцыянавання, формы бытавання / Т. А. Марозава // Фальклор і сучасная культура: матэрыялы міжнар. навук.-практ. канф., 22–23 крас. 2008 г., г. Мінск: у 2 ч. Ч. 1. / рэдкал.: Роўда І. С. і інш. – Мінск, 2008.

4. *Марозава, Т. А.* Сутнасныя характарыстыкі соцыйдынамікі сучаснага гарадскога фальклору Беларусі / Т. А. Марозава // Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. артыкулаў. Вып. 6 / пад навук. рэд. В. В. Прыемка, Т. А. Марозавай. – Мінск, 2009.

5. *Марозава, Т. А.* Соцыякультурныя асновы сучаснага гарадскога фальклору / Т. А. Марозава // Язык и социум: Материалы VIII Междунар. науч. конф., Минск, 5–6 декабря 2008 г. В 2-х ч. Ч. 2. – Минск, 2009.

6. *Марозава, Т. А.* Методыка збірання і метадалогія даследавання сучаснага гарадскога фальклору: праблемы, задачы / Т. А. Марозава // Актуальныя праблемы тэорыі літаратуры і фальклору: працы членаў кафедры тэорыі літаратуры БДУ / уклад. М. П. Кенька; рэд. В. П. Рагойша. Вып. 2. – Мінск, 2009.

7. *Марозава, Т. А.* Соцыякультурныя асновы функцыянавання фальклору полаўзроставай маладзёжнай субкультуры горада / Т. А. Марозава // Міфалогія–фальклор–літаратура: праблемы паэтыкі: зб. навук. прац. Вып. 7 / склад. Т. І. Шамякіна; пад навук. рэд. В. П. Рагойшы. – Мінск, 2009.

8. Современный городской фольклор: сб. научн. трудов. / отв. ред. С. Ю. Неклюдов. – СПб., 2003.

Вольга Прыемка

ВЕЛІЧАЛЬНЫЯ ПЕСНІ

Велічальныя песні – жанравая разнавіднасць абрадавых, якія выконваліся ў межах каляднай, масленічнай, валачобнай, юраўскай, траецкай, купальскай, жніўнай абраднасці беларускага земляробчага календара, у радзінных і вясельных комплексах сямейна-абрадавага цыкла. У беларускай фалькларыстыцы вылучалі і даследавалі Г. Барташэвіч, А. Фядосік, Н. Гілевіч, М. Грынблат, А. Гурскі, А. Ліс, В. Новак, А. Цяпкова, Р. Кавалёва і інш. Даследчыкі па-рознаму вызначаюць спецыфіку і жанравыя межы велічальных песень. Улічваючы генезіс твораў, адны

вучоныя адзначалі, што жанравым паказчыкам песень-велічанняў з’яўляецца магічная функцыя. Другія выказвалі меркаванне, што велічальныя песні – наступная стадыя развіцця заклінальных песень, да якіх яны блізкія па сваёй абрадавай скіраванасці. Трэція акцэнтавалі функцыянальную спецыфікацыю велічальных песень – ухваленне чалавека. Чацвёртыя разглядалі іх як сродак выканаўцаў атрымаць узнагароду-падзяку. Пятая лічылі, што вызначальнай рысай велічальных песень з’яўляецца тэматыка. Але ўсе даследчыкі сыходзяцца на тым, што асноўным прынцыпам стварэння вобразаў велічальных песень з’яўляецца ідэалізацыя персанажаў, абрадавых чыноў, навакольнага асяроддзя, гаспадарчых поспехаў. Ухваляючы ўдзельнікаў абраду, песні стваралі абагулены, ідэальны тып: гаспадар, хлопец, жаніх самыя разумныя і багатыя; гаспадыня, паненка, нявеста незвычайна прыгожыя і працавітыя. УСЕ персанажы, адрасаты абрадавых песен, малююцца як разумныя, прыгожыя, паважаныя, надзеленыя шчаслівым лёсам людзі. Любы іх учынак мае станоўчы вынік. Ідэалізацыі персанажаў спрыяе гіпербала, эпітэты, параўнанні: дзеткі як кветачкі, гаспадыня – бы сонца, нявеста – бы каліна, надарылашоўкам, абрусамі і цукеркамі шматлікіх гасцей; у гаспадара (або жаніха) чудоўная шуба, кашуля каштуе тысячу талераў, боцікі казловыя, рукавіцы залатыя і, галоўнае, «*галава розумам насыпаная*». Ідэальная рыса гаспадыні або нявесты – гаспадарлівасць і працавітасць: «*І ручая, рабочая, / Ды на дзела ахвочая*». Асобна падкрэсліваецца выхаванасць, уменне паводзіць сябе: «*Що ступіць, не похіліцца, / Що скажа, не поміліцца*». Жанчына ў велічальных песнях – эталон прыгажосці: «*Тонкая, бы быліна, / Чырвоная, бы каліна, / Высокая, бы тополіна*». Параўнанне ўзыходзіць да ўяўленняў пра сувязь са светам расліннасці. Семантыка «*каліны*», «*тополіны*» як «шчаслівых» дрэў устойлівая ў фальклорнай свядомасці беларусаў і не патрабуе расшыфроўкі. Прыгажосць жанчыны/дзяўчыны – натуральная, прыродная якасць, але яна звязваецца таксама з багатай вопраткай: «*На ёй сукня дарагая. / Каля вората золата, / Каля надолу серабро*». Стасункі гаспадара і гаспадыні, жаніха і нявесты ідылічныя. Партрэт персанажа максімальна набліжаны да абрадавага ідэалу. Гаспадар багаты і знатны, жаніх – нават «*князеў сын*»: «*Пад ім конік сівы, / І на ручках саколкі, / А на ём шапка красна, / Як зорачка ясна*». Стараста на вяселлі «*вумный, / У беседы розумны*». Увага канцэнтруецца на розуме, шчырасці, стараннасці, спрытнасці персанажаў, рысах, якія садзейнічаюць найлепшаму выкананню абрадавай ролі.

Велічанне абрадавых персанажаў суправаджаецца ідэалізаваным апісаннем іх дома: «*Стаўбы тачоныя, / Пазалочаныя, / Вароцікі сярэбраныя*», хата «*Черчіком да й обсытана, // Калыною да й обтыкана*». Персанажы велічальных песен адчуваюць сабе ў згодзе з акаляючым светам, прыродай, людзьмі. У адзінай прасторы несупярэчліва існуюць людзі, прыродныя стыхіі, сімвалы ўрадлівасці, язычніцкія і хрысціянскія апекуны часу, прыроды, ураджаю. Гэта ўсеагульная садружнасць, супрацоўніцтва, парытэтнасць стасункаў. Стварэнню абрадавай ідылікі спрыяе ўвядзенне ў творы вышэйшых істот, якія, напрыклад, прысутнічаюць на двары, забяспечваюць багаты ўраджай на нівах, павелічэнне статка жывёл у хлявах, нараджэнне здаровых дзяцей, удзельнічаюць у каравайным абрадзе: сам Бог месіць каравай, анёлы носяць ваду. У каравайніц

ручкі з залатымі пярсцёнкамі, яны ўпрыгожваюць каравай залатым пер'ечкам, разразаюць яго залатым ножыкам. Ва ўсіх важных вясельных справах дапамагае Прачыстая: яна то свеціць, то накрывае нявесту хустою, то вядзе яе да вячання.

Колькі б тэм, матываў, сітуацый ні закраналі велічальныя песні, усе яны вырашаюцца ў ідылічным ключы. Абрадавы чалавек і абрадавае асяроддзе маюць той адбітак ідэальнай якасці і дасканаласці, які забяспечвае пчасце ідылічнага існавання.

ЛІТАРАТУРА

1. Аникин, В. П. Календарная і свадебная поэзія / В.П. Аникин. – М., 1970.
2. Вяселле на Гомельшчыне: фальклорна-этнаграфічны зборнік. – Мінск, 2003.
3. Вяселле. Песні: У 6-ці кн. / Склад. і ўступ Л. А. Малаш. Кн. 3. – Мінск, 1983.
4. Вяселле. Песні: У 6-ці кн. / Склад. і ўступ Л. А. Малаш. Кн. 4. – Мінск, 1985.
5. Довнар-Запольскі, М. В. Песни пинчуков / М. В. Довнар-Запольский // Белорусское Полесье. Сборник этнографических материалов / Университетские Известия. 1896. № 1.
6. Кавалёва, Р. М. Сістэмныя грані мастацкай рэальнасці каляндарна-абрадавай паэзіі: ідыліка і драматыка / Р. М. Кавалёва // Міфалогія – фальклор – літаратура: Праблемы паэтыкі. Зб. нав. прац. Вып. 5. – Мінск, 2007.
7. Колпакова, Н. П. Лирика русской свадьбы / Н. П. Колпакова // Лирика русской свадьбы – Л., 1973.
8. Круглов, Ю. Г. Величальные песни / Ю. Г. Круглов // Русские обрядовые песни. – М., 1982.
9. Ліс, А. С. Жніўныя песні / А. С. Ліс. – Мінск, 1993.
10. Малаш, Л. А. Вясельныя песні / Л. А. Малаш // Вяселле. Песні: У 6-ці кн. / Склад. і ўступ Л. А. Малаш. Кн. 1. – Мінск, 1980.
11. Фядосік, А. С. Велічальныя песні / А. С. Фядосік // Беларускі фальклор. Энцыклапед. у 2 т. Т. 1. – Мінск, 2005.

ВЫСЛОЎІ

Выслоўі – умоўны тэрмін, якім абазначаецца група кароткіх вусных твораў і ўстойлівых словазлучэнняў, разнастайных па сваім змесце, прызначэнні і форме. Тэрмін быў прапанаваны М. Грынблатам у томе з серыі БНТ «Выслоўі» (1979). Паводле жанравай сутнасці, гэта трапныя і дасціпныя выразы, часцей гумарыстычнага характару, знешне падобныя на прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы, але пазбаўленыя элементаў афарыстычнасці і навучальнасці, уласцівых прыказкам. Жартам, нібыта мімаходзь, выслоўі прыкмячаюць і падкрэсліваюць тую ці іншую з'яву, дробную бытавую падзею, асобную рысу ў характары чалавека, у паводзінах жывёлы, у стане прыроды: «*А вада яго ведае*», «*Аднаго балота чэрці*». Выслоўі нярэдка змяшчаюцца ў розных фразеалагічных зборніках («Беларуская фразеалогія» Ф. Янкоўскага, 1968; двухтомны «Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы» І. Лепешава, 1993), выходзяць асобнымі выданнямі («Выслоўі» / склад. М. Грынблат, 1979). Даследчыкі (П. Шэйн, Ф. Янкоўскі, М. Грынблат і інш.) далучаюць да выслоўяў такія характэрныя ўзоры народнай словатворчасці, як:

трапныя, смешныя выразы, напрыклад, «*Або дождж, або снег, або будзе, або не*», «*Пайшоў сабакам сена касіць*», «*Высах на гарохову лапатку*»;

устойлівыя выразы-параўнанні, напрыклад, «Жыву як гарох пры дарозе», «Зямлі як бабе сесці», «Патрэбны як летаціні снег», «Як карова языком злізала», «Маладзіца як брусніца»;

скарагаворкі, напрыклад, «Ішоў поп каля кон, а капа каля папа», «Іван рэпу жрэ, Марыя лён трэ», «Дудар дудару дарма грае», «Баранілі, баранілі, панабарабаньваліся», «Карл у Клары ўкраў каралі»;

жарты і каламбуры, напрыклад, «У гасцях усяго было, толькі прымусу не было», «Абы дзе, абы сеў, абы на покуці, абы што, абы з'еў, абы каўбасу», «Калі што якое, дык што ж там такое!»;

застольныя і вясельныя прыгаворкі і тосты, напрыклад, «Хлеб на сталае, рукі свае», «Чарачка-каток, каціся ў раток», «З'еш акрайчык, каб быў сын Мікалайчык», «Дай, Божа, разам трое: шчасця, долі і здароўя», «Каб ваш ложак добра скрытаў і да году сыночк вытаў», «Будзьце здаровы, як зіма, вясельны, як вясна, рабочыя, як лета, багатыя, як восень»;

вітанні, зычэнні і развітанні, напрыклад, «Дзень добры ў хату», «Добры дзянёчак», «Каб вам жылося-вялося», «Бадай табе паляпшала!», «Умалотна вам!», «Комам масла», «Няхай жывуць здаровыя!», «Памагі Бог! – Казаў Бог, каб і ты памог», «Здароў! – Жыў, здароў, хаджу без штаноў, чаго і табе жадаю», «Аставайцеся здаровы!», «Дабранач!»;

зычэнні-засцярогі, напрыклад, «Барані Бог!», «Не ў вашай хаце сказана», «Крый Божа!»;

присяганні і бажба, напрыклад, «Няхай язык мой адсохне», «Каб я з гэтага месца не сышоў», «Клянусы дзецёмі сваімі», «Дальбог», «Праваліца мне на гэтым месцы»;

праклёны, напрыклад, «Каб на гэты род прыйшоў звод», «Захлыніцеся!», «Каб ты каменем сеў»;

жартоўныя праклёны, напрыклад, «Няхай цябе качкі затопчуць!», «Хай цябе няхай», «Бадай цябе кот убрыкнуў»;

абзыванні і ганьбаванні, напрыклад, «Абармот ты, гультай», «Бот парваны з левае нагі», «Лупач», «Балдаवेशка ты!»;

дражнілкі-кепікі, напрыклад, «Валодзя, свінні ў гародзе, парасяты ў грэчцы. Як твая жонка завецца?», «Цярпі, Грышка, карчма блізка», «Барыс, свінні вуха адгрыз», «Сцяпан – вялікі пан» і г. д.

У сучаснай культурнай прасторы выслоўі прадстаўлены пераважна жартамі і каламбурамі («Ах ты, стары пёс, калі ж я на цябе казаў сабака?», «Каб тое каб, да каб тое еслі, то самі б грыбы ў рот лезлі»), застольнымі тостамі і зычэннямі («Ешце вы, госційкі, ужывайце, толькі ў карманы не хавайце»), вітаннямі і развітаннямі («Добры дзень! – Добры дзень! Хай дае Бог добрае!», «Заставайцеся здаровы! – Ідзі здарова!»), творы, якія ўжываюць на пахаванні і памінках («Добры чалавек быў пакойнік, няхай яму зямля пухам будзе!»), пры чыханні («Будзь здароў, мей сто кароў»), праклёны і ганьбаванні, жартоўныя праклёны («А каб табе жаба цыцкі дала!»), адкляцці («Твае рэчы ды табе ў плечы», «Цыпун табе на язык»), ганьбаванні («Які жа ты баламут!»).

ЛІТАРАТУРА

1. Выслоўі / склад. М. Грынблат. – Мінск, 1979.
2. Выслоўі // Беларускі фальклор: энцыклапед. у 2 т. Т. 1. – Мінск, 2005.

ГАЛАШЭННІ

Галашэнні – кола твораў (ад праявічых рэчытатываў-выкрыкаў даразгорнутых песень-плачаў), якія сталі своеасаблівай формай выражэння гора, смутку. Даследчыкі адзначаюць абрадавую прымеркаванасць, функцыянальнасць галашэнняў (пахавальных, вясельных), але некаторым творам абрадавы момант не ўласцівы, і яны выконваюцца сітуацыйна (бытавыя, ваенныя). Паводле жанравай сутнасці, гэта лірычныя выказванні, тэкстуальна звязаныя з эмацыянальным тонам падзеі. Галашэнні мелі імправізацыйны характар. Пры гэтым ў іх актыўна выкарыстоўваліся традыцыйныя фальклорныя формулы-клішэ, якія групіраваліся па ходу абрада або ў залежнасці ад бытавой сітуацыі. Выконваліся галашэнні, як правіла, жанчынамі (часам запрашалі спецыяльных плакальшчыц). Форма выканання пераважна сольная.

Найбольш развіта традыцыя **пахавальных** (хаўтурных) і **памінальных** галашэнняў. Гэта імправізаваныя творы для аплаквання памёрлых. Пачыналі галасіць адразу ж пасля смерці, працягвалі пры вырабе труны і перанясенні ў яе памерлага, пры наведванні роднымі і суседзямі памерлага ў яго хаце, пры вынасе нябожчыка з хаты, у час шэсця на могілкі, пры пахаванні, пры вяртанні з могілак і памінальным сталае, у памінальныя дні. Тэматычна галашэнні сістэматызуюцца па выканаўцах: галашэнні жонкі па мужу, галашэнні дзяцей па бацьку, галашэнні сястры па брату, галашэнні маці па сыну (дачцэ) і інш. Прыёмы і сродкі мастацкай выразнасці, якія выкарыстоўваюцца пры гэтым, павышаюць эмацыянальнасць перажыванняў: *«Мамачка мая любая, / На што ты нас пакідаеш? / Як нам цяпер пражыць? / Як нам цяпер прабыць?»* ці: *«Татачка наш родненькі, / Куды ж сабраўся? / ... У дарожаньку страшную, / З якой ніхто не вярнуўся»*.

Вясельныя галашэнні выконваліся нявестай або ад яе імя (плакальшчыцамі, сяброўкамі) пераважна ў першай палове вяселля: на заручынах, у час благаслаўлення і абдорвання маладой, расплятання касы нявесты, яе развітання з родным домам і інш. Вясельныя галашэнні былі больш устойлівымі, таму што жальбы-скаргі нявесты мелі рытуальна-абавязковы характар, матываваліся абрадам, яго этыкетам, а неэмацыянальным станам і пачуццямі маладой.

Вядомыя **ваенныя** галашэнні, якія выконваліся па салдатах, якіх адпраўлялі ў армію, па загінуўшых воінах, партызанах, мясцовых жыхарах і інш. Таксама зафіксаваны **бытавыя** галашэнні, звязаныя з рознымі цяжкімі (пажары, неўраджаі, хваробы, катастрофы і інш.).

У сучасным вясковым побыце пашыраны пахавальныя і бытавыя галашэнні, вясельныя захоўваюцца ў памяці жанчын сталага веку.

ЛІТАРАТУРА

1. *Варфаламеева, Т. Б.* Галашэнні / Т. Б. Варфаламеева // Беларускі фальклор: энцыклапед. у 2 т. Т. 1. – Мінск, 2005.
2. Пахаванні. Памінкі. Галашэнні / уклад. У. А. Васілевіч, Т. Б. Варфаламеева. – Мінск, 1986.
3. *Сысоў, У. М.* Беларуская пахавальная абраднасць: Структура абраду, галашэнні, функцыя слова і дзеяння / У. М. Сысоў. – Мінск, 1995.
4. *Фядосік, А. С.* Беларуская сямейна-абрадавая паэзія / А. С. Фядосік. – Мінск, 1997.
5. *Фядосік, А. С.* Сямейна-абрадавая паэзія / А. С. Фядосік // Беларускі фальклор: энцыклапед. у 2 т. Т. 2. – Мінск, 2005.

НАШЫ АЎТАРЫ

- Александронец Уладзімір** – студэнт 4 курса гістарычнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.
- Анапрэнка Наталля** – суіскальнік кафедры славянскіх літаратур філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Атрошчанка Юлія** – аспірант Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі.
- Баброўская Дзіяна** – студэнтка 4 курса факультэта традыцыйнай культуры і сучаснага мастацтва Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.
- Баброўская Кацярына** – аспірант кафедры этналогіі і фалькларыстыкі факультэта эстэтычнай адукацыі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М. Танка.
- Баранкевіч Лілія** – кандыдат мастацтвазнаўства, супрацоўнік кабінета народнай музыкі Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.
- Барысеева Алена** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры замежнай літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Барычэўская Іна** – студэнтка філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна.
- Бачыла Ірына** – магістрант кафедры этналогіі, музейлогіі і гісторыі мастацтваў гістарычнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Баярскіх Настасся** – студэнтка 5 курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Беразоўскі Раман** – студэнт 2 курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Вайтовіч Дзмітрый** – кандыдат фізіка-матэматычных навук, дацэнт, начальнік аддзеланавукова-даследчай работы студэнтаў Навукова-даследчай часткі – Галоўнага ўпраўлення навукі БДУ.
- Варабей Марына** – студэнтка 2 курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Вараб’ёва Вольга** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, загадчык кафедры тэорыі і гісторыі культуры факультэта беларускай і рускай філалогіі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М. Танка.
- Васільчук Аляксандр** – студэнт 3 курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна.
- Верына Ульяна** – кандыдат філалагічных навук, старшы выкладчык кафедры рускай літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Вяргеенка Святлана** – кандыдат філалагічных навук, асістэнт кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

- Галаўня Настасся** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры прыкладной лінгвістыкі філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Гулак Настасся**– выкладчык кафедры этналогіі і фальклору факультэта традыцыйнай культуры і сучаснага мастацтва Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.
- Дарашэвіч Энгельс**– доктар філасофскіх навук, прафесар, прафесар кафедры этналогіі і фальклору факультэта традыцыйнай культуры і сучаснага мастацтва Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.
- Дрозд Дзмітрый** – выкладчык кафедры тэорыі і гісторыі культуры факультэта беларускай і рускай філалогіі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М. Танка.
- Дзюкава Эла** – кандыдат філалагічных навук, выкладчык кафедры славянскіх літаратур філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Дзянісенка Вера**– аспірант Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі.
- Ермакова Дзіяна** – студэнтка 3 курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Жыдко Кацярына** – студэнтка 2 курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна.
- Жэгала Ганна** – аспірант кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Зданоўская Святлана** – студэнтка 5 курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна.
- Кабржыцкая Таццяна** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры славянскіх літаратур філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Кавалёва Рыма** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Казлавец Марыя**– студэнтка 2 курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна.
- Калацэй Вячаслаў** – кандыдат культуралогіі, дацэнт, загадчык кафедры этналогіі і фальклору факультэта традыцыйнай культуры і сучаснага мастацтва Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.
- Каляда Васіль** – студэнт 2 курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна.
- Карбалевіч Наталля**– студэнтка 5 курса гістарычнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Кастрыца Алена** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.
- Касцюкавец Ларыса** – кандыдат мастацтвазнаўства, прафесар кафедры беларускай музыкі Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.

- Ківель Ізольда** – старшы выкладчык кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Клімянок Жана** – студэнтка 2 курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Краскоўскі Мікалай** – студэнт 2 курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Кушнарова Ксенія** – аспірант кафедры беларускай літаратуры філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.
- Ламека Наталля** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры замежнай літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Латышкевіч Маргарыта** – студэнтка 5 курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Леська Лілія** – старшы выкладчык кафедры беларускай літаратуры факультэта беларускай і рускай філалогіі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М. Танка.
- Ліс Арсень** – доктар філалагічных навук, галоўны навуковы супрацоўнік сектара этналінгвістыкі і фальклору Інстытута мовы і літаратуры імя Я. Коласа і Я. Купалы НАН Беларусі.
- Лук’янава Таццяна** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры літаратурна-мастацкай крытыкі Інстытута журналістыкі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Лявонава Ева** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры замежнай літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Маеўскі Сяргей** – студэнт 2 курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Марозава Таццяна** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, загадчык вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Марчанкава Аляксандра** – студэнтка 2 курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна.
- Махонь Сяргей** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры рускай мовы філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Мірашнічэнка Паўло** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры журналісцкай творчасці, рэкламы і сувязі з грамадскасцю Запарожскага нацыянальнага ўніверсітэта (Украіна).
- Мятліцкая Ганна** – кандыдат філалагічных навук, старшы выкладчык кафедры беларускай літаратуры і культуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Намеснікава Кацярына** – студэнтка 3 курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Небаўсенка Ганна** – студэнтка 2 курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.

- Несцерава Марыя** – студэнтка 3 курса факультэта класічнай музыкі Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.
- Новак Валянціна** – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.
- Палукошка Вольга** – малодшы навуковы супрацоўнік вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Палуян Алена** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры рускай і сусветнай літаратуры філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.
- Панкова Наталля** – асістэнт кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.
- Петрушкевіч Ала** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры беларускай літаратуры Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы.
- Петухова Наталля** – выкладчык кафедры этналогіі і фальклору факультэта традыцыйнай культуры і сучаснага мастацтва Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.
- Прохар Маргарыта** – старшы рэдактар Белтэлерадыёкампаніі беларускага радыё.
- Прыемка Вольга** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Пучынская Таццяна** – студэнтка 4 курса факультэта беларускай і рускай філалогіі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М. Танка.
- Рагойша Вячаслаў** – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Раманава Вольга** – кандыдат філалагічных навук, старшы навуковы супрацоўнік навукова-даследчага аддзела Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.
- Роўда Іван** – доктар філалагічных навук, прафесар, дэкан філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Рымарчук Надзея** – магістрант кафедры замежнай літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Савелава Ірына** – аспірант Акадэміі паслядыпломнай адукацыі.
- Сакольчык Антон** – балетмайстар.
- Салавей Ганна** – студэнтка 2 курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна.
- Саўкіна Вольга** – магістрант кафедры этналогіі і фалькларыстыкі факультэта эстэтычнай адукацыі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М. Танка.

- Суслава Наталля** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры рускай і сусветнай літаратуры Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.
- Сухоцкая Таісія** – кандыдат культуралогіі, дацэнт кафедры тэорыі і гісторыі культуры факультэта беларускай і рускай філалогіі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М. Танка.
- Сядзініна-Баркоўская Юлія**– старшы выкладчык кафедры класічнай філалогіі філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Сянько Таццяна** – студэнтка 4 курса факультэта эстэтычнай адукацыі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М. Танка.
- Усольцава Таццяна** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры рускай і сусветнай літаратуры філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.
- Фабрыкант Маргарыта**–выкладчык кафедры псіхалогіі факультэта філасофіі і сацыяльных навук Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Фраленкова Вольга** – студэнтка 4 курса факультэта беларускай і рускай філалогіі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М. Танка.
- Хмяльніцкі Мікалай** – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, намеснік дэкана філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Хоббель Марына** – кандыдат філалагічных навук (Нарвегія).
- Цалка Пятро**– студэнт 4 курса філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.
- Чарнавокая Юлія**– студэнтка 2 курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна.
- Шамякіна Алеся** – кандыдат філалагічных навук, старшы навуковы супрацоўнік аддзела выданняў і тэксталогіі Інстытута мовы і літаратуры імя Я. Коласа і Я. Купалы НАН Беларусі.
- Шамякіна Таццяна**– доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры беларускай літаратуры і культуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Шамякіна Славяна**– выкладчык кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Шваба Ганна** – загадчык фальклорна-этнаграфічнага кабінета-музея беларускай культуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта.
- Шпілеўская Ганна**– студэнтка 5 курса факультэта эстэтычнай адукацыі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М. Танка.
- Шчадрына Эвеліна**– выкладчык кафедры беларускай народнай песеннай творчасці факультэта музычнага мастацтва Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.
- Шынкарэнка Вольга**– доктар філалагічных навук, прафесар кафедры беларускай літаратуры філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

ЗМЕСТ

ПРАДМОВА	2
ПРАДМОВА	3
Х ШЫРМАЎСКІЯ ЧЫТАННІ МАТЭРЫЯЛЫ ПЛЕНАРНАГА ПАСЯДЖЭННЯ	5
ВІНШАВАННІ І ПРЫВІТАЛЬНЫЯ СЛОВЫ	5
Рыма Мадэстаўна Кавалёва	5
Іван Сямёнавіч Роўда	7
Вячаслаў Пятровіч Рагойша	7
ДзмітрыйАляксандравіч Вайтовіч	9
СЛОВА ПРА ШЫРМУ	10
ПЛЕНАРНЫЯ ДАКЛАДЫ І ВЫСТУПЛЕННІ	10
<i>Арсень Ліс</i>	
Рыгор Раманавіч Шырма: Станаўленне асобы	10
<i>Вячаслаў Калацэй</i>	
Рыгор Шырма – збіральнік фальклору, тэарэтык і метадолаг палявых даследаванняў	21
<i>Энгельс Дарашэвіч</i>	
КУЛЬТУРАЛАГІЧНЫЯ ІНТЭНЦЫІ ДЗЕЙНАСЦІ РЫГОРА ШЫРМЫ	24
<i>Валянціна Новак</i>	
ПОСТАЦЬ І ДЗЕЙНАСЦЬ РЫГОРА ШЫРМЫ НА СТАРОНКАХ «ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫХ ДАСЛЕДАВАННЯЎ»	27
РАЗДЗЕЛ 1 ФАЛЬКЛОР У КАНТЭКСЦЕ КУЛЬТУРЫ	32
<i>Таіса Сухоцкая</i>	
АГУЛЬНАЧАЛАВЕЧЫ СЭНС І НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АДМЕТНАСЦЬ ДУХОЎНАГА ІДЭАЛУ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ	32
<i>Анна Жегало</i>	
ОСОБЕННОСТИ ФОЛЬКЛОРНОГО ПРОЦЕССА В ПЕРИОД ХРИСТИАНИЗАЦИИ: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ	34
<i>Ольга Романова</i>	
Фольклорный образ «подменыша» в контексте «сюрреалистического социализма»: фильм Я. Шванкмайера «Полено»	40
<i>Вольга Фраленкова</i>	

МАЦІ-ЗАСТУПНІЦА Ў БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРНАЙ ТРАДЫЦЫІ <i>Наталля Петухова</i>	45
МАГЧЫМАСЦІ ФАЛЬКЛОРУ Ў ФАРМІРАВАННІ ЭСТЭТЫЧНАГА ЎСПРЫМАННЯ ПРЫРОДЫ <i>Алена Палуян</i>	48
АБРАДАВАЯ ЛЕКСІКА Ў ГАВОРКАХ БРЭСТЧЫНЫ <i>Ірына Савелова</i>	50
Педагогический ресурс фольклора и его роль в формировании поликультурной образовательной среды <i>Наталья Сулова</i>	54
СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ДУХОВНОМ И ТЕЛЕСНОМ В ТЕКСТЕ «ЖЕСТОКОГО» РЕАЛИЗМА <i>Тацяна Сянько</i>	59
СПЕЦЫФІКА ВЫКАНАННЯ ВАКАЛЬНЫХ НАРОДНЫХ ТВОРАЎ <i>Марина Хоббель</i>	63
ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА	66
РАЗДЗЕЛ 2 ФАЛЬКЛОР – МІФАЛОГІЯ – ЭТНАЛОГІЯ	71
<i>Дзмітрый Дрозд</i> Каштоўнасны сэнс фальклорнай ідэалізацыі (на матэрыяле беларускай вясельнай абраднасці)	71
<i>Кацярына Жыдко</i> МІФАСЕМАНТЫКА КУРЫЦЫ Ў БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ	74
<i>Аляксандра Марчанкава</i> ФРАГМЕНТ ПАЛЕСКАЙ НАРОДНАЙ ДЭМАНАЛОГІІ: ПАМЕРЛЫ Ў РОЛІ ЧОРТА	76
<i>Святлана Зданоўская</i> МІФАСЕМАНТЫКА ДЗЁН ТЫДНЯ Ў в. ГОШАВА ДРАГІЧЫНСКАГА РАЁНА БРЭСЦКАЙ ВОБЛАСЦІ	78
<i>Марыя Казлавец</i> ЛАКАЛЬНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ ПРА ЧАЛАВЕКА І ЧАСТКІ ЯГО ЦЕЛА Ў СВЯТЛЕ ДАДЗЕННЫХ МАГІЧНАЙ ПРОЗЫ	80
<i>Ірына Бачыла</i> ВОБРАЗ БЕЛАРУСА ПРАЗ ПРЫЗМУ МАЛЫХ ЖАНРАЎ ФАЛЬКЛОРУ	82
<i>Антон Сокольчык</i> этнічэскі Танец в контексте теории коммуникации	87
<i>Вольга Саўкіна</i> МІР І МІРСКІ ЗАМАК У ФАЛЬКЛОРНА-ЭТНАГРАФІЧНЫХ КРЫНІЦАХ	91

<i>Уладзімір Александронец</i> ТРАДЫЦЫЯ АБРОЧНЫХ ДЗЁН У ГОМЕЛЬСКІМ РАЁНЕ Ё ДРУГОЙ ПАЛОВЕ XX СТАГОДДЗЯ	92
<i>Наталля Карбалевіч</i> ГРАМАДСКАЕ СТАЎЛЕННЕ ДА АСОБЫ Ё СЯЛЯНСКАЙ АБШЧЫНЕ БЕЛАРУСАЎ	95
<i>Ганна Шваба</i> НЕКАТОРЫЯ АСАБЛІВАСЦІ АКАЗІЯНАЛЬНЫХ АБРАДАЎ (на прыкладзе беларускіх і сербскіх абрадаў супраць граду)	99
<i>Ганна Салавей</i> ЛЮБОЎНАЯ ВАРАЖБА НА БЕРАСЦЕЙШЧЫНЕ	103
РАЗДЗЕЛ 3 ТРАДЫЦЫЙНЫ ФАЛЬКЛОР	106
<i>Святлана Вяргеенка</i> Замавы ё гаспадарчай абраднасці беларусаў	106
*1. Запісана студэнткамі Н. Бураковай, І. Гапонавай, Д. Ягаравай у 2000 г. у в. Усохі Добрушкага раёна Гомельскай вобласці ад Куляшовай Ганны Самсонаўны, 1921 г. н., мясцовай.	
*2. Запісана студэнткай І. Сільчанка ў 2003 г. у в. Баршчоўка Добрушкага раёна Гомельскай вобласці ад Машуковай Пелагеі Лукінічны, 1921 г. н., мясцовай.	
*3. Запісана студэнткай А. Атрошчанка ў 1999 г. у в. Карма Добрушкага раёна Гомельскай вобласці ад Хацковай Кацярыны Кузьмінічны, 1925 г. н., мясцовай.	
*4. Запісана студэнткай Н. Нікіценка ў 1999 г. у в. Крупец Добрушкага раёна Гомельскай вобласці ад Шлег Кацярыны Мартынаўны, 1930 г. н., мясцовай.	
<i>Лілія Баранкевіч</i> ПОКАЯННЫЕ ДУХОВНЫЕ СТИХИ	109
<i>Сяргей Маеўскі</i> ДА ПРАБЛЕМЫ ЖАНРАВЫЗНАЧЭННЯ ПАЗААБРАДАВЫХ БЫТАВЫХ ПЕСЕНЬ	116
<i>Марыя Несцерава</i> ВЯСЕЛЬНЫЯ СІРОЧЫЯ ПЕСНІ АСПОВІЦКАГА РАЁНА: ПРАБЛЕМЫ ВЫВУЧЭННЯ ВОБРАЗНА-ЭМАЦЫЯНАЛЬНАГА ЗМЕСТУ, ТЫПАВЫХ НАПЕВАЎ, АРЭАЛА РАСПАЎСЮДЖАННЯ І ВЫКАНАЛЬНІЦКІХ АСАБЛІВАСЦЕЙ	120
<i>Таццяна Пучынская</i> СЮЖЭТ «ЦАРЭВІЧ-ЖАБА (РАК)» У БЕЛАРУСКІХ І НЯМЕЦКІХ КАЗКАХ	130
<i>Пятро Цалка</i>	

ЛАКАЛЬНА-РЭГІЯНАЛЬНЫЯ АДМЕТНАСЦІ АБРАДУ ГУКАННЯ ВЯСНЫ	133
<i>Жанна Клімянок</i> «ЖОРСТКАЯ» ПРЫКАЗКА	137
<i>Наталля Панкова</i> ПРЫКАЗКІ І ПРЫМАЎКІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ: ПРАДМЕТНА-ТЭМАТЫЧНАЯ РАЗНАСТАЙНАСЦЬ	139
<i>Васіль Каляда</i> ФУНКЦЫЯНАВАННЕ КАЛЯДНЫХ ПЕСЕНЬ У БАРАНАВІЦКІМ РАЁНЕ	143
<i>Лариса Костюковец</i> КУПАЛЬСКІЕ ПЕСНИ ШУМИЛИНСКОГО РАЙОНА ВИТЕБСКОЙ ОБЛАСТИ, ЗАПИСАННЫЕ В ФОЛЬКЛОРНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ 2010 года	146
<i>Юлія Атрошчанка</i> КАЗКІ ПРА ЖЫВЁЛ: ГЕНДЭРНАЯ АСНОВА ФУНКЦЫЯНАВАННЯ	180
<i>Дзіяна Баброўская</i> БЕЛАРУСКІЯ НАРОДНЫЯ КАЗКІ Ў КАНТЭКСЦЕ ГЕНДЭРНАЙ ПРАБЛЕМАТЫКІ	183
РАЗДЗЕЛ 4 ПАЭТЫКА ФАЛЬКЛОРУ	186
<i>Ганна Небаўсенка</i> ПРАБЛЕМЫ ВЫВУЧЭННЯ ПАЭТЫКІ ФАЛЬКЛОРУ	186
<i>Вольга Вараб'ёва</i> МЕХАНІЧНЫЯ КАНТАМІНАЦЫІ Ў БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ КАЗКАХ	190
<i>Вера Дзянісенка</i> Матыўнае поле звароту замаўляльніка ў беларускіх і ведыйскіх замовах	192
<i>Славяна Шамякіна</i> МАСТАЦКАЯ ДЭТАЛЬ ЯК СРОДАК СТВАРЭННЯ СУБСТАНЦЫЯЛЬНЫХ ВОБРАЗАЎ У БЕЛАРУСКІХ ЧАРАДЗЕЙНЫХ КАЗКАХ	196
<i>Настасся Баярскіх</i> Гарманічнае адзінства дынамічнага і статычнага ў чэшскіх песнях пра каханне	201
<i>Аляксандр Васільчук</i> МАТЫЎ «НЯБЕСНАЙ СЯМ'І» Ў БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ	205
<i>Кацярына Баброўская</i> КАЛАРЫСТЫКА мастацкага свету СЯМЕЙНА-АБРАДАВАЙ ПАЭЗІІ	210
<i>Таццяна Лук'янава</i> АНЕКДОТ: АСАБЛІВАСЦІ ЖАНРАВАГА ВЫКАЗВАННЯ	214
РАЗДЗЕЛ 5 ФАЛЬКЛОРНАЕ – ЛІТАРАТУРНАЕ – МІФАЛАГІЧНАЕ	217

Мікола Хмяльніцкі Таццяна Кабржыцкая Эла Дзюкава

ГІСТОРЫЯСОФСКАЯ РЭФЛЕКСІЯ, ВЫКЛІКАНАЯ БЕЛАРУСКАЯ КАЗКАЙ
«КОТ МАКСІМ» 217

Павло Мірошнічэнко

КОНЦЕПЦІЯ ТРАГІЧНОГО ГЕРОЯ У ДРАМАТУРГІІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ 221

Таццяна Шамякіна

МІФАЛАГІЧНА-ФАЛЬКЛОРНАЯ АСНОВА ВОБРАЗА БЕЛАЙ САРОКІ Ў
КНІЗЕ Я. БАРШЧЭЎСКАГА «ПЛЯХІЦ ЗАВАЛЬНЯ» 227

Ксенія Кушнарова

Міфалагічныя элементы ў сюжэтах аповесцей М. Адамчыка 232

Лілія Леська

«АД ВЕЧАРА ДА БУРЫ»: УЗМАЦНЕННЕ РАМАНТЫЧНАГА ПАЧАТКУ Ў
ТВОРАХ ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА 235

Ганна Мятліцкая

НАТУРФІЛАСОФСКАЯ СТЫХІЯ ПАВЕТРА Ў ПАЭЗІІ ЯЎГЕНІ ЯНІШЧЫЦ 238

Маргарыта Прохар

МАСТАЦКАЕ ПЕРААСЭНСАВАННЕ ХРЫСЦІЯНСКАЙ І ФАЛЬКЛОРНАЙ
ВОБРАЗНАСЦІ Ў ТВОРАХ ПРА ЧАРНОБЫЛЬ: І. ШАМЯКІН, В. КАЗЬКО,
В. КАРАМАЗАЎ, УЛ. ЯВАРЫЎСКІ 241

Алеся Шамякіна

ПРЫРОДА ЯК СВЕДКА МІНУЎШЧЫНЫ ВАЧАМІ ЛАБАНОВІЧА (на
матэрыяле трылогіі Я. Коласа «На ростанях») 244

Вольга Палукошка

РЭЦЭПЦЫЯ ФАЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРАЎ У БЕЛАРУСКАЙ РУСКАМОЎНАЙ
РАМАНІСТЫЦЫ ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ СТАГОДДЗЯ 247

1. Беларускі фальклор: энцыклапед.: у 2 т. Т. 1: Акапэла – Куцця / рэдкал.:
Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск, 2005.

2. Восточнославянский фольклор: Слов. науч. и нар. терминологии / редкол.:
К. П. Кабашиников (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 1993.

3. Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя: у 4 т. Т. 4. Кн. 1. 1966–
1985 / навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – 2-е выд. – Мінск, 2004.

4. Зайцев, С. Победая – оглянись: Роман-былина / С. Зайцев. – Минск, 1986.

5. Літаратурознавчы словнік-довіднік / пад рэд. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів. –
Київ, 1997.

6. Масляніцына, І. А. Беларусь далетапісная: гістарычныя нарысы /
І. А. Масляніцына, М. Багадзяж. – Мінск, 2010.

7. Мяло, И. Принада: Роман / И. Мяло. – Минск, 1982.	
8. Савеличев, А. Забереги: Роман / А. Савеличев. – Минск, 1981.	
9. Скобелев, Э. Мирослав, князь Дреговичский: Дума о минувшем / Э. Скобелев. – Минск, 1979.	
Юлия Сединина-Барковская ОБРАЗЫ КЕНТАВРОВ И ИХ ФУНКЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (на материале произведений О. Громыко, Г. Л. Олди, А. Валентинова)	251
Татьяна Усольцева ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ БИБЛЕЙСКОЙ МИФОЛОГЕМЫ В ПРОЗЕ Н. С. ЛЕСКОВА	259
Диана Ермакова ОБРАЗЫ МАТЕРИНСТВА В СОВРЕМЕННОЙ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ: РЕТРАНСЛЯЦИЯ АРХАИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И НОВЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ	262
Вольга Шынкарэнка ПЕСЕННЫ СКЛАД ЛІРЫКІ М. БАШЛАКОВА	267
Ала Петрушкевіч ВОДГУКІ ПЕСНІ І ЗАМОВЫ Ё ПАЭЗІІ ДАНУТЫ БІЧЭЛЬ	271
5.2.ЗАМЕЖНЫКАНТЭКСТ	275
Елена Борисеева ОБРАЗ АГАСФЕРА В РОМАНАХ РОМЕНА ГАРИ «ПЛЯСКА ЧИНГИЗ- ХАИМА» И СТЕФАНА ГЕЙМА «АГАСФЕР»	275
Наталія Ламеко АПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ЛИРИКЕ ГЕОРГА ГЕЙМА	279
Ева Леонова ОБРАЗ ПИЛАТА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ БЕЛОРУССКОГО И АВСТРИЙСКОГО ПРОЗАИКОВ (роман В. Иванова-Смоленского «Последнее искушение дьявола, или Маргарита и Мастер» и новелла А. Лернет-Холениа «Пилат»)	285
Надежда Рымарчук ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА О БРАТЦЕ И СЕСТРИЦЕ В НОВЕЛЛЕ К. ВОЛЬФ «АВАРИЯ»	292
Наталля Анапрэенка МІФАЛАГІЧНЫ КАМΠΑНАЕНТ У ТВОРЧАСЦІ Б. ЛЕСЬМЯНА	295
Екатерина Наместникова Демифологизация культуры в апокрифах К. Чапека	298
РАЗДЗЕЛ 6 ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА І ПСІХАЛОГІЯ	305

<i>Римма Ковалева</i> ИНТЕГРАТИВНЫЕ ВЕКТОРЫ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ	305
<i>Маргарита Фабрикант</i> ИЗУЧЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА И МИФОЛОГИИ В РАМКАХ КУРСА «ЭТНОПСИХОЛОГИЯ»: ПЕРСПЕКТИВЫ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ИНТЕГРАЦИИ	311
<i>Маргарыта Латышкевіч</i> ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВІЦЦЯ ПСІХАФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНАГА КІРУНКУ	315
РАЗДЗЕЛ 7 СУЧАСНЫЯ ТРАДЫЦЫІ ФАЛЬКЛОРУ	319
<i>Ульяна Верина</i> ИНТЕРНЕТ-ПОЭЗИЯ И ФОЛЬКЛОР: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ «ПОЭТИЧЕСКОГО НАРОДА»	319
<i>Іна Барычэўская</i> НЕКАТОРЫЯ АКЦЭНТЫ СУЧАСНАЙ ПЕСЕННАЙ ТРАДЫЦЫІ В. РУХЧА СТОЛІНСКАГА РАЁНА	323
<i>Николай Красковский</i> АРМЕЙСКОЕ НАЧАЛО ДВОРОВОЙ ИГРЫ	327
<i>Юлія Чарнавокая</i> АРМЕЙСКІ АЛЬБОМ ЯК ФОРМА СУЧАСНАГА ПІСЬМОВАГА ФАЛЬКЛОРУ	332
РАЗДЗЕЛ 8 ФАЛЬКЛОР У ЗБОРНІКАХ І РУКАПІСАХ	337
<i>Эвеліна Шчадрына</i> ВАЛАЧОБНЫЯ ПЕСНІ: АСАБЛІВАСЦІ РЭПРЭЗЕНТАЦЫІ Ў ЭДЫЦЫЯХ ГЕНАДЗЯ ЦІТОВІЧА	337
<i>Настасся Гулак</i> ФАЛЬКЛОРНЫ ЗБОРНІК ХІХ ст. ЯК КРЫНІЦА ДАСЛЕДАВАННЯ МІФАЛАГІЧНЫХ ПОГЛЯДАЎ УКЛАДАЛЬНІКАЎ	340
<i>Марына Варабей, Раман Беразоўскі</i> ЗАМОВЫ: РУКАПІСНАЯ СПАДЧЫНА ЗОІ ДАРАФЕЕВАЙ	343
РАЗДЗЕЛ 9 МАТЭРЫЯЛЫ ІV РЭСПУБЛІКАНСКАГА НАВУКОВА- МЕТАДЫЧНАГА СЕМІНАРА «ПРАБЛЕМЫ ВЫКЛАДАННЯ ФАЛЬКЛОРУ, МІФАЛОГІІ І ЭТНАЛОГІІ Ў ВНУ І ІНШЫХ НАВУЧАЛЬНЫХ УСТАНОВАХ»	346
<i>Рыма Кавалёва, Таццяна Лук'янава</i> ВУСНАЯ ГІСТОРЫЯ Ў КАНТЭКСТЕ ФАЛЬКЛОРУ (ВУСНЫЯ КРЫНІЦЫ ГІСТОРЫІ)	346
<i>Таццяна Марозава</i>	

АРГАНІЗАЦЫЯ ФАЛЬКЛОРНАЙ ПРАКТЫКІ СТУДЭНТАЎ ЗАВОЧНАЙ ФОРМЫ НАВУЧАННЯ І СТУДЭНТАЎ-ПЕРАВОДНІКАЎ У ВУЧЭБНА- НАВУКОВАЙ ЛАБАРАТОРЫІ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ БДУ	350
<i>Алена Кастрыца</i> ВЫКАРЫСТАННЕ ІНАВАЦЫЙНЫХ МЕТАДАЎ І ПРЫЁМАЎ ПРЫ ВЫКЛАДАННІ ТЭМЫ «ПРЫКМЕТЫ І ПАВЕР'І»	353
<i>Рымма Ковалева, Ольга Приемко</i> СТРАТЕГИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ КУРСА «ЭТНОФОЛЬКЛОРИСТИКА» НА ИСТОРИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ БГУ	355
<i>Святлана Вярзеенка</i> ТЭМА «Замовы» Ў СІСТЭМЕ ВЫКЛАДАННЯ ФАЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРАЎ	358
<i>Ганна Мятліцкая</i> ВЫВУЧЭННЕ ФАЛЬКЛОРУ І МІФАЛОГІІ Ў ШКОЛЕ ЯК ФАКТАР РАЗВІЦЦА ДУХОЎНАГА СВЕТУ ВУЧНЯЎ	360
<i>Славяна Шамякіна</i> АБ ВЫКЛАДАННІ МІФАЛОГІІ І ФАЛЬКЛОРУ Ў ВНУ	362
<i>Валянціна Новак</i> З ВОПЫТУ ВЫКЛАДАННЯ ДЫСЦЫПЛІНЫ «СЛАВЯНСКАЯ МІФАЛОГІЯ»: ПЕРСАНАЖЫ НІЖЭЙШАГА МІФАЛАГІЧНАГА ЎЗРОЎНЮ	364
<i>Таццяна Шамякіна</i> НЕКАТОРЫЯ ПЫТАННІ ВЫКЛАДАННЯ ДЫСЦЫПЛІНЫ «СЛАВЯНСКАЯ МІФАЛОГІЯ» НА ФІЛАЛАГІЧНЫМ ФАКУЛЬТЭЦЕ БДУ	366
<i>Ганна Шпілеўская</i> КРАЯЗНАЎЧЫ КУРС У ВУЧЭБНЫХ ПРАГРАМАХ АДУКАЦЫЙНЫХ УСТАНОЎ	369
<i>Ізольда Ківель</i> ІНТЭГРАВАНАЕ ВЫВУЧЭННЕ ФАЛЬКЛОРУ РОДНАГА КРАЮ НА ФАКУЛЬТАТЫЎНЫХ ЗАНЯТКАХ ПА ЛІТАРАТУРНАМУ КРАЯЗНАЎСТВУ	370
<i>Анастасія Головня</i> ТРУДНОСТИ ПРИ ПРЕПОДАВАНИИ ФРАЗЕОЛОГИИ СТУДЕНТАМ- ИНОСТРАНЦАМ	373
<i>Сергей Махонь</i> СКАЗКА НА ЛИНГВИСТИЧЕСКУЮ ТЕМУ КАК ОДИНИЗ ВИДОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ	377
РАЗДЗЕЛ 10 МАТЭРЫЯЛЫ ДА ЭНЦЫКЛАПЕДЫЙ І СЛОЎНІКАЎ	380
<i>Рыма Кавалёва</i> ВАРЫЯНТ	380
ВАРЫЯНТНАСЦЬ	381

ВАРЯЯТЫЎНАСЦЬ	382
ВУСНАСЦЬ	383
<i>Тацяна Марозава</i>	
ВЕЛІКОДНЫЯ ПЕСНІ	385
ВЫКЛІКАННЕ	385
ГАРАДСКІ ФАЛЬКЛОР	386
<i>Вольга Прыемка</i>	
ВЕЛІЧАЛЬНЫЯ ПЕСНІ	389
ВЫСЛОЎІ	391
ГАЛАШЭННІ	393
НАШЫ АЎТАРЫ	395

Навуковае выданне

**ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ
КАНТЭКСТ. ТЫПАЛОГІЯ. СУВЯЗІ**

Зборнік навуковых артыкулаў

Выпуск 8

Навуковыя рэдактары:

Р. М. Кавалёва,

В. В. Прыемка

Укладальнік *Т. А. Марозава*

Рэдактар *В. Р. Гаўрыленка*

Падпісана да друку 31.05.2011 Фармат 60х84_{1/16} Папера афсетная Гарнітура Roman

Друк лічбавы Ум.-др.арк. 25,4 Ул.-выд.арк. 25,5. Наклад 150 экз. Заказ № 1256

ВТАА «Права і эканоміка» Ліцэнзія ЛП № 02330/0494335 ад 16.03.2009

220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тел. 284 18 66, 8 029 684 18 66

Надрукавана на выдавецкай сістэме KONICA MINOLTA

у ВТАА «Права і эканоміка»