

БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ЎНІВЕРСІТЭТ
ФІЛАЛАГІЧНЫ ФАКУЛЬТЭТ



ФАЛЬКЛОР І СУЧАСНАЯ КУЛЬТУРА

МАТЭРЫЯЛЫ
ІІІ МІЖНАРОДНАЙ
НАВУКОВА-ПРАКТЫЧНАЙ
КАНФЕРЭНЦЫ

21–22 красавіка 2011 г., Мінск

У дзвюх частках

Частка **2**

Мінск
«Выдавецкі цэнтр БДУ»
2011

УДК 398(06)
ББК 82я43
Ф19

Рэдкалегія:

дэкан філалагічнага факультэта БДУ, доктар філалагічных навук, прафесар *І. С. Роўда*;
загадчык кафедры беларускай літаратуры і культуры філалагічнага факультэта БДУ,
доктар філалагічных навук, прафесар *Т. І. Шамякіна*;
прафесар кафедры беларускай літаратуры і культуры філалагічнага факультэта БДУ,
доктар філалагічных навук *І. В. Казакова*;
загадчык кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі ГДУ імя Ф. Скарыны,
доктар філалагічных навук, прафесар *В. С. Новак*

Фальклор і сучасная культура : матэрыялы III Міжнар. навук.-практ. канф., 21—22
Ф19 крас. 2011 г., Мінск. У 2 ч. Ч. 2 / рэдкал. : І. С. Роўда [і інш.]. — Мінск : Выд. цэнтр БДУ,
2011. — 158 с.

ISBN 978-985-476-946-2.

У зборнік уключаны матэрыялы пленарнага і секцыйных пасяджэнняў канферэнцыі, якія раскры-
ваюць розныя аспекты традыцыйнай народнай творчасці: суадносіны фальклору з мовай і літаратурай,
яго выкарыстанне ў адукацыйным працэсе, месца і роля ў культурнай прасторы сучаснасці і г. д. Матэ-
рыялы падаюцца ў аўтарскай рэдакцыі.

Прызначаецца для спецыялістаў, студэнтаў і выкладчыкаў вышэйшых навучальных устаноў
філалагічнага, гістарычнага, культуралагічнага профіляў, а таксама для ўсіх, хто цікавіцца беларускай,
славянскай і сусветнай культураю.

УДК 398(06)
ББК 82я43

ISBN 978-985-476-946-2 (ч. 2)
ISBN 978-985-476-944-8

© БДУ, 2011

СЕКЦИЯ IV

ФАЛЬКЛОР – КУЛЬТУРА – СУЧАСНАСЦЬ

АНАЛИЗ РАЗГОВОРА С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ПОСЛОВИЦ

Ольга Абакумова (Орёл, Россия)

*Подлинное свое бытие язык обнаруживает лишь в диалогах
Л.В. Щерба*

Существует много метафор для описания структуры разговора. Одни исследователи сравнивают разговор с танцем, где партнеры координируют свои движения в паре плавно и гармонично. Другие уподобляют разговор уличному движению транспорта на перекрестках, где действуют определенные правила, имеющие целью предотвратить транспортную катастрофу. Дж. Юл, однако, утверждает, что наиболее часто используемый аналитический подход базируется не на сравнении разговора с танцем (поскольку нет музыки) и не на метафоре уличного движения (нет транспортных сигналов), но строится по аналогии с операциями на экономическом рынке [1, с.71], оба коммуниканта осуществляют мониторинг действий друг друга [2]. О.А.Леонтович определяет разговорный анализ как качественный метод, предусматривающий скрупулезный анализ беседы как интеракции в естественных условиях общения. Беседа (conversation) рассматривается как серия коммуникативных действий, организованных в соответствии с предустановленными моделями. Смысл рождается в интеракции, а не является результатом механической передачи информации [3, с.118–119]. Анализ разговора тесно связан с теорией речевых актов (см. работы Дж.Остина, Дж.Сёрля, Ю.Хабермаса) и дискурс-анализом, разновидностью которого он является.

В данной статье мы рассмотрим анализ беседы с позиций теории коммуникативного действия Ю.Хабермаса [4]. Понятие коммуникативного действия связано с интеракцией субъектов, способных к речи и действию, которые устанавливают интересующие отношения вербальным или невербальным способом. Участники коммуникации хотят достичь взаимопонимания в рамках конкретной ситуации, чтобы координировать действия путем взаимного согласия. Участники ситуации ищут консенсус, который является целью дискурса, рефлексивной формы коммуникативного действия, которая возникает, если у коммуникантов имеются разные точки зрения на ситуацию. Никто из них не имеет монополии на правильную интерпретацию ситуации, оба участника разумны и способны идти на компромисс для достижения консенсуса, хотя бы мнимого. Консенсус достигается в условиях реализации значимых претензий на правду (истину), правоту (правильность) и правдивость (искренность), то есть в соответствии с соотношением высказывания с «жизненным миром», который является комбинацией трех миров: объективного, социального и субъективного. Ю.Хабермас дифференцирует собственно коммуникативное действие и коммуникативно-стратегическое, нацеленное на успех, когда слушающий использует без учета его интересов. Это последнее может быть в свою очередь индивидуально-инструментальным или социально-стратегическим.

Неотъемлемой частью беседы является интерпретация. Говорение представляет собой явное действие, интерпретация – скрытое действие. Коммуниканты должны интерпретировать не только то, что говорится, но и что сообщается другими способами, намеренно и ненамеренно.

В качестве примера рассмотрим диалог между девушкой, которая работает на почте, и цыганом, влюбленным в ее близкую подругу, которая просит ее найти парня

и передать ему очень важную информацию. Молодые люди встречаются на проезжей части дороги рядом с базой лесспромхоза, куда недавно устроился на работу цыган.

А: Здравствуй, Лачо! Ты почему не на работе?

В: Здравствуй. А я уволился.

А: Как уволился? Ты же здесь дня три всего работаешь. Цыганская охота к перемене мест?

В: Да я наполовину только цыган, я не из табора, я пришлый.

А: Ну, если у тебя машина, так же, как и кибитка, на ходу колеса теряет, то только от такой работы немного..

Девушка смеется, вспоминая их первую встречу, когда у цыганской кибитки отвалилось колесо. Парень виновато улыбается.

В: Ну, знаешь, кто старое помянет...

А: Что, правда глаза колет?

Лачо молча смотрит вниз, потом в сторону.

Беседа имеет иерархическую структуру: в ней выделяется позиция ведущего и ведомого, что связано с разным социальным статусом говорящих и разным психологическим типом, который также проявляется в коммуникативном поведении. Значимым является также нежелание парня идти на конфликт с подругой любимой девушки.

Позиция молодого цыгана

Kommunikativa. Претензии на понятность. Говорящий использует поговорку «Кто старое помянет, тому и глаз вон» в ее эллиптическом варианте, прекрасно зная, что она знакома слушающему и может быть легко восстановлена. Ему неприятно слышать о своих промахах, но он знает, что замечание справедливо, не хочет ссориться и заинтересован в том, чтобы продолжать беседу и узнать, зачем его нашла подруга его любимой девушки. Его использование поговорок связано с собственно коммуникативной стратегией, нацеленной на взаимопонимание. Он рассчитывает на доброе отношение и понимание.

Konstativa. Претензии на истину. Используя поговорку, он констатирует, что в прошлом имело место неприятное событие, о котором не стоит вспоминать.

Propositional. Выражена предикатом «помянуть» – вспомнить, упомянуть в разговоре (разг). Это поговорка с условным компонентом, которая учитывает ситуативные ограничения в отличие от тех поговорок, которые этого компонента не имеют [см. 5, с.314–316].

Representativa. Претензии на искренность. Говорящий искренне переживает, огорчен своими неудачами, но надеется, что все это в прошлом и никогда не повторится. Он хочет сохранить лицо, опираясь на народную мудрость, и изменить тон беседы в свою пользу. Модальность возможности действия при определенных обстоятельствах.

Regulativa. Претензии на правильность. Говорящий пытается установить такие интересующие отношения, которые способствовали бы дальнейшему взаимодействию. Смысл его косвенного речевого акта – просьба забыть прошлые промахи и доверять ему в дальнейшем. Он уверен в себе, знает, что от подобных ситуаций никто не застрахован. Он считает, что собеседник нарушил нормы

взаимодействия (*Не следует приносить вред своим*). (См. классификацию норм в работе [6].

Позиция девушки

Kommunikativa. Претензии на понимание. Говорящий использует пословицу в форме риторического вопроса. Она не ждёт ответа на свой вопрос и знает, что он будет положительным. В отличие от своего собеседника девушка использует коммуникативную стратегию, нацеленную на успех. Она пользуется своим положением подруги его любимой девушки, знает, что он действительно виноват в том, что случилось, и заинтересован в общении с ней, так как не может увидеться со своей девушкой. Это инструментально-стратегическое действие. Она провоцирует у парня чувство вины.

Konstativa. Претензии на истину. Говорящий претендует на истину, когда вспоминает неприятные для собеседника факты из прошлого, которые действительно имели место. Пропозиция выражена предикатом «колоть/глаза колоть».

Колоть глаза – (разг) попрекать, стыдить кого-либо.

Колоть – (перен) язвительно задевать, упрекать (разг).

Констатируется наличие неприятного эмоционального состояния у слушающего после того, как он услышал правдивые слова о себе.

Настоящее время несовершенного вида указывает на постоянное свойство объекта вне времени. При интерпретации предикатного выражения как переносного субъектная именная группа (правда) используется как троп и соотносится с личным актантом [7, с.71].

Representativa. Претензии на искренность. Говорящий претендует на истину, но ей и хочется уколоть молодого человека, заставить его испытывать неловкость и чувство вины. Пословица даёт ей такую возможность, так как она ставит говорящего над слушающим, повышает его социальный статус [см.8]. Модальность эпистемическая, девушка уверена в своей правоте, так как знает, как все произошло на самом деле, будучи участницей событий.

Regulativa. Претензии на правильность. Говорящий ставит слушающего молчаливо согласиться, принять

упрек в недобросовестном, халатном отношении к работе. Это косвенный речевой акт упрека, который слушающий вынужден принять, если он хочет продолжать общение. Молодой цыган инферирует нарушение им деонтических норм жизнеобеспечения (*Следует трудиться и выполнять свою работу хорошо*) и норм ответственности (*Нужно признавать свои ошибки*).

Конфликт между говорящими не возникает. Несмотря на провокации со стороны девушки, парень не сердится, признаёт свои ошибки и настроен на продолжение общения. Оба участника признают действия друг друга как социально приемлемые. Активный наступательный стиль общения девушки не совсем гармонично, но все же сочетается со спокойным сдержанным стилем парня, что приводит их разговор к консенсусу.

Литература:

1. Yule G. Pragmatics. – London, Oxford University Press, 1996.
2. Goldkuhl G. Conversational Analysis as a Theoretical Foundation for Language Action Approaches // Proceedings of the 8th International Working Conference on the Language-Action Perspective on Communication Modelling. Tilberg, The Netherlands, 2003. URL: <http://infolab.uvt.nl/research/lap2003/goldkuhl.pdf>
3. Леонтович О.А. Конверсационный анализ как метод исследования коммуникации // Аспекты креативной семантики. Волгоград. Изд.ВГПУ, Перемена, 2010. – С. 118–127.
4. Habermas J/ The Theory of Communicative Action. – Boston, Beacon Press, 1987.
5. Николаева Т.М. Обобщенное, конкретное и неопределенное в паремиях // Малые формы фольклора. Сб.ст. памяти Г.Л.Пермякова. РАН. Ин-т Востоковедения. М., Восточная литература, 1995. – с.311–324.
6. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М., Гнозис, 2004.
7. Фролова О.Е. Мир, стоящий за словом. М., Изд.ЛКИ. 2007.
8. Norrick N.R. Proverbial Perlocutions // Wise Words. Essays on the Proverb. N.Y., 1994. P.143–157

НАРОДНАЯ ТРАДИЦИЯ КАК СОЦИАЛЬНО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ ОСНОВА НАРОДНОЙ МУДРОСТИ

Жанна Белокурская, Валерий Белокурский (Минск, Беларусь)

Генетически народная мудрость заявила о себе в тесном сопряжении с народной традицией, которую можно определить как наличие в характерных для данного социума способе и формах бытийствования универсального закона сохранения.

Подходя к народу как субъекту традиционной культуры и её своеобразной квинтэссенции – народной мудрости, следует подчеркнуть, что этот субъект во все исторические эпохи составляли трудящиеся массы – главные создатели материальных и духовных ценностей. Вместе с тем необходимо особо выделить здесь тот факт, что основной трудовой фигурой на протяжении длительного времени, начиная с глубокой древности, выступало крестьянство. Поэтому в исторической ретроспективе народная мудрость обнаруживала себя преимущественно в рамках традиционной, простонародной крестьянской культуры, возникшей в прошлом значительно раньше городской. За многие века своей жизнедеятельности крестьянство создало мощные пласты различных жанров народного творчества, таких как пословицы, поговорки, загадки, сказки и т.п. В них не только отражалась утилитарно-практическая сторона деятельности сельского труженика, обобщался жизненный опыт поколений, но также отчётливо заявляла о себе богатая крестьянская традиция, благодаря которой из поколения в поколение постоянно воспроизводился тот тип отношений человека с окружающей действительностью, где он бытийствовал в привычной гармонии со всем природно-космическим миром, резонируя с его ритмами.

Отметим также, что с развитием городов и ремёсел всё более настоятельно в социуме стала заявлять о себе город-

ская культура, связанная с новыми формами деятельности её носителей. Однако в восточнославянском мире на протяжении достаточно длительного времени народная традиция всё ещё продолжала быть тесно связанной с крестьянским фольклором. Это позволяло воспроизводить весьма устойчивую мировоззренческую картину, где «мифологические боги и демоны оказывались принципами всё того же единственно признаваемого чувственно-материального мира» [4, с. 223 – 224].

Крестьянская народная традиция изначально предполагала наличие в характерных для общества способах и формах жизнедеятельности некоего универсального закона сохранения. Основная канва задавалась здесь природно-космическим ритмом, определяющим характер как материальных, так и духовных процессов в жизни крестьянства. «Традиция, – подчёркивал Х.-Г. Гадамер, – это сохранение того, что есть, сохранение, осуществляющееся при любых исторических переменах. Но такое сохранение суть акт разума, отличающийся, правда, своей незаметностью» [1, с. 334]. Опосредуя «связь времён», крестьянская традиция выступала как избирательная и ценностная ретроспектива содержательного «профильтрованного» трудовыми массами опыта. Аккумулируя значимые регулятивные деятельности людей, она предназначала их не только для организации настоящего, но также для трансляции будущим поколениям.

В традиционном крестьянском обществе превалировала инерционная составляющая. Деятельность субъекта сводилась в основном к репродуцированию и вариациям в рамках канона. Сама же традиция принимала норматив-

ный характер через ритуализацию и кодификацию возможных сторон деятельности человека. Однако традиция не сводилась к деятельности как таковой. Она содержала своеобразные программы и модели деятельности, передаваемые в процессе наследования социальности, механизмы передачи типов наследования, а также знания, закодированные в образах материальной и духовной культур. Так, М.К. Петров выделяет три важных фактора, свидетельствующих о функционировании подобного социокода в народной традиции – коммуникацию (координацию деятельности людей), трансляцию (передачу освоенной информации), трансмутацию (появление и введение в традицию нового знания) [2, с. 69 – 70]. Отмеченное выше показывает, что в традиционной крестьянской культуре присутствовал творческий, новационный элемент деятельности, выражавшийся в бесчисленных вариациях канона, отборе и передаче наиболее совершенных его форм.

Народная мудрость заявляла здесь о себе как хранилище смысла, основа его вариативного истолкования. Она определяла длящийся континуум человеческой деятельности через взаимодействие от единичных актов ко всеобщему, посредством трансляции в пространстве и времени социальности, т.е. важных для социума знаний и значимой информации. Это требует осмысления народной мудрости как универсального комплекса, духовно-практического образования, имевшего основой свой законосообразный прототип с природнообусловленными составляющими – народную традицию.

В качестве основных характеристик мудрости учёные обычно выделяют глубокий ум человека, в сопряжении с его богатым жизненным опытом. Исследователи также подчёркивают, что корни народной мудрости следует искать в сфере венаучного знания, в отношении человека традиционного общества к практическим интересам жизни. В философской литературе этот уровень характеризуется как уровень обыденного сознания. Здесь народная мудрость как и «ненаучная философия не запрашивает права на существование. Она просто существует, как существуют не научные эмоции, не считающаяся с данными науки чувственность, обыденный опыт и другие ненаучные феномены духовной жизни общества» [3, с. 49].

Постепенно выкристаллизовываясь в русле обыденного сознания, народная мудрость представляла своеобразным ступком важнейших жизненных правил, касающихся всего универсума народного бытия, которые не утрачивали своей ценности во времени.

Уже на первых ступенях развития общества обыденное сознание многократно «схватывало» и фиксировало многообразные явления, отражавшие различные стороны народной жизни. Тем самым постепенно выстраивался достаточно сложный, противоречивый и длительный путь постижения общественным человеком глубинной сущности его многоликого бытия. Сущность же, в свою очередь, начинала обретать в обыденном сознании форму народной мудрости, выкристаллизовываясь в различных жанрах фольклора – пословицах, поговорках, загадках, приметах, сказках и т.п. Языком аллегорий и метафор мудрость говорила человеку о том, что за случайным, преходящим находится нечто необходимое и устойчивое. Тем самым она создавала для

человека традиционного общества возможность подниматься над дискретностью эмпирической повседневности, чтобы видеть целое за кажущейся разрозненностью явлений и событий. Возникнув и развиваясь в русле традиционной культуры, в том её слое, где заявляла о себе тенденция к преодолению эмпирии, народная мудрость не столько обнаруживала свои гносеологические возможности, сколько тяготела к формированию мировоззренческих, нравственных, ценностных и других ориентиров многогранной человеческой жизнедеятельности.

Образцы народной мудрости пребывали в весьма сложном переплетении между собой. Это взаимопереплетение, обусловленное тесной сопряженностью человека с окружающим миром, представляло весьма продуктивное единство предфилософских интуиций, моральных регулятивов, эстетических оценок, практических навыков и т.п. Однако народная мудрость не была простой суммой воззрений и умозаключений отдельных индивидов, она представляла своеобразным синтезом важнейших результатов духовно-практической деятельности людей, вызванных к жизни их социальными потребностями. Генезис народной мудрости разворачивается, таким образом, как сложный диалектический процесс, предопределивший в ходе осуществления людьми различных актов своей жизнедеятельности, отбор, накопление и закрепление необходимых для социума образцов материального и духовного опыта, а также алгоритмов практических действий. Общезначимые крупницы этого опыта отбирались и отшлифовывались в сознании многих поколений людей как отвечающие здравому смыслу большинства народа, обретая при этом достаточно выразительную, а также удобную для запоминания и устной передачи форму. Ключевая идея, фиксируемая народной мудростью, зачастую выражалась и передавалась через аналогию с единичными фактами или действиями, очевидными для всех. Тем самым здесь стихийно заявляла о себе диалектика единичного и общего, в целом верно направляющая мысль человека на нужную познавательную стезю.

Таким образом, генезис народной мудрости неразрывно связан с крестьянской культурной традицией. Наиболее целостным её воплощением выступал крестьянский фольклор – содержательный итог постижения важнейших природных и социальных явлений, обретавший для полноценного восприятия субъектом, а также дальнейшей передачи последующим поколениям художественно-выразительные формы.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что народная мудрость – относительно самостоятельный и устойчивый компонент обыденного сознания. Подчиняясь внутренней логике развития последнего, она складывалась преимущественно стихийно, в ходе перманентного практически-духовного освоения окружающей действительности сменяющимися друг друга поколениями людей.

Литература

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод М.: Прогресс, 1988.
2. Петров М.К. Язык, знание, культура. М.: Наука, 1991.
3. Ойзерман Т.И. Философия как история философии. СПб.: Алетейя, 1999.
4. Лосев А.Ф. Дерзание духа. М.: Политиздат, 1988.

СИМВОЛИКА ЦВЕТКА ОСЕННЕГО РАВНОДЕНСТВИЯ ХИГАНБАНА В ТРАДИЦИОННОЙ И СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Анатолий Ерышов (Минск, Беларусь)

Дух декаданса, который значительно укрепился в современной японской культуре за последние десять лет, провоцирует часть творческих и интеллектуальных сил этой страны к поискам и апробированию все новых знаков-символов, пропагандирующих и утверждающих конкордат с т.н. сумеречным миром. Одним из таких новообретенных знаков стал по нашему мнению цветок осеннего

равноденствия *Хиганбана*. *Хиганбана* или *Lycoreis radiata* – луковичное растение из семейства лилейных, распространено в Японии повсеместно. Считается, что *Хиганбана* завезли в Японию из Кореи или Китая в эпоху Муромати (1333–1568). *Хиганбана* – красивая и эффектная лилия огненно-красного цвета, с круто закрученными лепестками и длинными тычинками, которые напоминают изображе-

ния сполохов пламени в традиционной японской живописи. Цветение этой лилии приходится на конец сентября и совпадает по времени с празднованием фестиваля осеннего равноденствия *Хиган* [2,с.33]. Как уже отмечалось выше, *Хиганбана* очень запоминающийся и видный цветок, и, казалось бы, этой лилии самое место в сезонном списке так называемых семи осенних трав, символизирующих приход в Японию осени. Однако в искусстве аранжировки цветов *икэбана* *Хиганбана* не используется, вплоть до 20-го века мы не увидим изображений этого цветка ни в традиционной японской живописи, ни в прикладном искусстве. В классической японской литературе образ *Хиганбана* не встречается вообще, что заставляет нас сделать предположение, что традиционная японская культура игнорировала или по какой-то причине отторгала данное растение. Отношение японцев к *Хиганбана* как цветку-изгою очевидно связано с представлениями этого народа о скверном или *кэгарэ*. Скверное – всякие проявления деструкции и дисгармонии в природе и обществе. Одной из причин, по которой японцы стали питать отвращение к *Хиганбана*, стало, как нам кажется, и то, что в пору цветения растение это не имеет листьев, возможно из-за этого цветок называют *ханукэгуса* или *облезлым*. Листья появляются после цветения, поэтому у цветка есть название *хамидзу ханамидзу* (葉見ず花見ず) т.е. вижу цветы не вижу листья, вижу листья не вижу цветы. Возможно, что такая вот извращенная вегетация этого растения убедила японцев в том, что *Хиганбана* – цветок мира мертвых, где все шиворот-навыворот. Как уже говорилось выше, цветение *Хиганбана* приходится на фестиваль *Хиган*, который считается в Японии буддийским праздником. Слово *хиган* считается производным от *харамичу* или санскритского *raṅamita*, и означает уход в небытие. Фестиваль *Хиган* справлялся в течение семи дней (три дня до эквinoxа и три дня после) и в течение этих дней совершались буддийские требы и посещения могил умерших родственников. Цветок не от мира сего *Хиганбана* называют еще и *Мандзюсгэ* или небесным цветком. В буддийской традиции словом *мандзюсгэ* называли один из семи цветов райских сфер, лепестки которых падали с небес для прославления подвигов святых отшельников и во время успения Будды [1,с.2022]. Таким образом, в сознании японцев образ цветка *Хиганбана* стал отождествляться с неким буддийским Элизиемом или миром мертвых. В японской народной культуре лилию *Хиганбана* называют *осякабана* или *сякабана* т.е. цветком будды *Сяка-нэрай* или *Шакъямуни*, *хотокэсангуса* или *хотокэгуса* – травой Будды или травой усопших, *сибитогуса* – травой мертвых, *синдамонохана* – цветком покойных, *обонбана* – цветком поминовения усопших, *бонбонсасаки* или *бонбонсасаги* – священной оградой дня поминовения, *гокуракубана* – цветком Западного рая будды *Амитабха*. В некоторых префектурах Японии цветок *Хиганбана* известен под названием *дзигокунохана* или цветок преисподней, что свидетельствует об определенном негативном отношении японцев к данному растению. Отвращение, которое питали японцы к *Хиганбана* отчасти объясняется и тем, что цветок обладает неприятным запахом и все части этого растения ядовиты [3,с.527]. В народной культуре Японии *Хиганбана* называли *докубана* – цветком-отравой, *нигагуса* – горькой травой, *нодоакэ* – жжением в горле, *сибирэгуса* – травой *хэбикуса* – змеиной травой, *хэбимакура* – змеиным изголовьем. Луковицы лилии *Хиганбана* содержат сильный яд *Lucorine*. Некоторые японские исследователи считают, что лилия была завезена в Японию именно ради этих ядовитых луковиц, которые высаживали у рисовых полей и огородов в надежде отпугнуть от посевов диких животных. Луковицы *Хиганбана* высаживали и на кладбищах близ могил с целью оберечь обычно неглубокие захоронения от лис, барсуков и кротов. Отсюда другое народное название цветка – *охакабана* или цветок погостов. Итак, мы видим, что необычный вид, цветение в дни поминовения усопших, дурной запах, ядовитость и традиция высаживать это растение на кладбищах способствовали созданию inferнального образа *Хиганбана*. Суеверия, связанные с этой лилией хорошо просматриваются в следующих названиях: *онибана* – цветок бесов, *онибаба* – бесовка (чертовка), *ониюри* – лилия чертей, *юрэйбана* – цветок при-

зраков, *кицунэгуса* – лисья трава, *кицунэханоби* – лисий фейерверк, *кицунэнтаймацу* – лисий факел, *кицунэ камисори* – бритва лисы, *кицунэносиринугуи* – лисья подтирка и пр. *Кицунэ*-лиса считалась на Дальнем Востоке демоническим животным, зверем-оборотнем, старые лисы обретали способность принимать вид обольстительных красавиц, завлекали неосторожных молодых людей и губили их, похищая жизненные силы. В Японии белая лисица-*кицунэ* почиталась в качестве спутницы, вестницы и провожатой духа зерна и бога плодородия *Инари*, что опять же подтверждает её хтонический характер. Возможно, что зловещая необычная красота цветка *Хиганбана* пробуждала в сознании образы роковых красавиц. Так, например, в некоторых областях Японии эту лилию называют *ойранбана* или цветком куртизанок. Куртизанки *ойран* до середины 18-го века считались в Японии эталоном изящества и рафинированности, поэтому неудивительно, что для соблазна смертных *кицунэ* принимали именно этот облик. Огненно-красный цветок *Хиганбана* представлялся японцам неким подобием языков пламени. Существовало поверье, что появление в доме цветов этой лилии могло спровоцировать пожар. Лилию называли *кадзикауса* – травой пожара, *кадзиякибана* – цветком пепелища, *изякибана* – сожженным домом. В некоторых префектурах Японии этот цветок называют также *райсаманохана* – цветком громовиков. Божества грома или *икадзутти* считались порождениями бога огня *Кагуццутти*, согласно другому мифу, громовики появились на теле мертвой *Идзанами* – праматери Японских островов. В древности громовиков величали словом *инабикари*, которое можно перевести как сияние (оплодотворяющее) зерно, что свидетельствует об определенной связи с культом плодородия и божеством *Инари* (белой лисой). Итак, мы видим, что в традиционной классической (высокой) культуре Японии культуре *Хиганбана* был табуированным, запретным, замалчиваемым образом, в народной культуре этот цветок окружен суевериями и страхами. Лишь к началу 20-го века японские интеллектуалы начинают обращать внимание на цветок *Хиганбана*. *Хиганбана* становится образом элегической поэзии и прозы. В 44-м году эры *Мэйдзи* (1912) японский литератор *Китахара Сираки* (北原白秋) публикует стихотворение «Воспоминания» или «*Хиганбана*».

Доченька, Гонсэн, Гонсэн, куда же ты собралась? К красному холму рвать цветы Хиганбана, рвать цветы Хиганбана, семь стебельков алых как кровь, семь стебельков, ровно столько лет моему ребенку, Гонсэн, Гонсэн, прощай, прощай, срываю по стебельку, день за днем день за днем срываю по стебельку, а холм все пламенеет и пламенеет, Гонсэн, Гонсэн, ах не плачь, не рви цветы Хиганбана, красные страшные цветы Хиганбана, день за днем семь стебельков алых как кровь.

Предположительно к 30-м годам 20-го века в Японии оформляется символика цветов или язык цветов *ханакотоба*. Согласно этой знаковой системе цветок *Хиганбана* символизирует: **печальные воспоминания, думаю только о Вас, с нетерпением жду встречи с Вами, воссоединение (обретение), страсть, независимость (отдаление), отказ (примирение), ужас**. Дальнейшее вовлечение цветка *Хиганбана* в систему образов и символов современной Японии происходило, как нам кажется, в 50-е годы 20-го столетия. В 1958 году знаменитый японский режиссер *Одзу Ясудзиро* создает один из своих последних фильмов «*Хиганбана*». Фильм о послевоенной Японии, о мирных днях, о расставании отца, пережившего войну, с взрослой дочерью, которая выходит замуж. В первое десятилетие 21-го века в культуре Японии явственно вырисовывается некоторая упадочность. Символика цветка *Хиганбана* похоже теряет элегический настрой, меланхолию, становится более мистической, мрачной, агрессивной и провокационно эротической. Создается впечатление, что негласному табуированию деструктивной знаковости этого цветка пришел конец. Цветок открыто становится *кицунэбана* – лисийм цветком, цветком одержимости, кровожадности, обмана и похоти. В конце этого десятилетия писатель *Нагасака Хидзэи* пишет нашумевший роман «*Хиганбана*», который японские критики сразу причислили к литературному направлению *рампо* или «идти не в ногу» «диссонировать».

Появляется комикс-манга «Ночь цветения Хиганбана»

Тацуки Акира, обретший шумный успех. «Ночь цветения...» – японская иллюстрированная сага о вампирах. Первое десятилетие 21-го века ознаменовалось в Японии визуализацией образа роковой лилии. Как отмечалось ранее, прежде в Японии никогда не изображали цветы *Хиганбана*. Сейчас немало японских художников, пишущих в западной манере или в традиционной японской *нихонга*, создают изображения этого цветка. Но больше всего изображений *Хиганбана* в иллюстрациях. Основные мотивы: одинокий мальчик или девочка-подросток предаются мечтам в окружении лилий *Хиганбана*, подросток может быть изображен в маске белой лисы, часто подобные иллюстрации сопровождаются письменным пояснением «*си о коисуру*» т.е. «*влюблен в смерть*»; юная пара блуждает в зарослях *Хиганбана*, на парне – знак одержимости маска белой

лисы, волосы подруги украшает цветок лилии; юный воин-герой с окровавленным мечом бредет по полям, заросшими *Хиганбана*; девочка с цветком красной лилии в причёске при свете тусклой луны любит грудой окровавленных трупов оставленных на поле боя и с явным удовольствием втягивает в себя последние остатки жизнестойкости остывающих тел. Таким образом цветок *Хиганбана* представляется неким наглядным манифестом культуры упадка, которая распространяется в Японии в первое десятилетие 21-го века.

Литература

1. Большой толковый словарь японского языка. Токио, 1989.
2. *Сатакэ Ёсисукэ*. Дикорастущие растения Японии. Токио, 1982.
3. Японская иллюстрированная энциклопедия. Токио, 1993.

ИСПОЛНЕНИЕ КРУГОВЫХ ТАНЦЕВ «ОСУОХАЙ» В КУЛЬТУРЕ ЯКУТОВ

Парасковья Заболоцкая (Якутск, Республика Саха, РФ)

В культуре якутов исполнение круговых танцев «осуохай» занимает особое место. Они исполняются во время различных праздников, торжеств, свадеб «уруу» и сопровождаются песней. Фольклорист Г.У. Эргис пишет, что тематика песен круговых танцев разная – о возрождении природы после долгой холодной зимы, прилете птиц, поправке скота на привольных пастбищах, наступлении лета, радостном настроении народа в эту прекрасную пору и др. [18: 314–315].

Танец начинается запевала, вслед за которым текст и движения танца повторяют все участники. Сначала небольшое количество танцующих становятся в одну линию и взявшись под руки, медленно покачиваются на месте. Затем запевала по мотиву протяжного пения, медленно начинает запевать мелодию танца. Когда набирается достаточное количество участников, круг замыкается и начинается танец. Здесь четко прослеживается связь: линия – покачивание – песня – круг. Линия танцующих танцев «осуохай» олицетворяет собой беспорядок, хаос, а особое движение-покачивание и пение представляют процесс движения упорядочивания Космоса, который символически передается знаком круга. Исследовательница Н.А. Стручкова движение танца по кругу соотносит с вертикальной организацией мира: «круг как символ солнца» [15].

Круговой танец «осуохай» имеет четкую композиционную структуру: 1) зачин (приглашение на танец) состоит из поклонов и исполняется медленно; 2) основная часть «танец шагом»; 3) прыжковая часть «танец полет» [6; 12]. Трехчастная структура лексики кругового танца отражает мифологическую картину мира якутов – Верхний, Средний и Нижний миры, также образы крылатого коня и птицы (участников стоящих с двух сторон, запевала называет крыльями «кынат») [13: 293–294]. Этномузыковед Ю.И. Шейкин разделяет функции участников осуохая следующим образом: 1) «сагалааччы» (запевала) или «этээччи» (произносящий текст); 2) «ютюктээччи» (подражатель запевале) или «кёгюлээччи» (подпевала, побуждающий к совместному пению) [17: 105].

В культуре якутов было зафиксировано, что в ранней традиции круговой танец осуохай исполняли только женщины и проводился он ночью до восхода солнца. Мужчины же в нем стали принимать участие позже [11: 36; 16: 44–45]. На это обстоятельство указывает весьма интересный обычай, когда запевалу женщину заменял мужчина, то он обязательно должен был надеть женскую шапку-джабака [2: 16]. Свидетельством того, что «осуохай» является женским танцем, указывает и обычай зачина танца с левой ноги – символического «женского» знака [7: 44–45].

Песни круговых танцев «осуохай» изучили фольклористы С.Д. Мухоплева и Л.С. Ефимова, первая из которых разделила их на ритуальные и заклинательные песни [14: 82], вторая выделила три типа песен: вилюйский, приленский и олекминский [4: 11]. Также были определены следу-

ющие виды зачинных формул: 1) «эгэй» и его варианты, присутствующие в вилюйском и центральном группах; 2) «чэ (чэ дуу)», «джэ (джэ дуу)» и его тунгусо-маньчжурские и монгольские параллели; 3) «чээл кюех» или «чээл бураан», имеющие древнетюркскую основу как призывы к объединению племен. Из них третья зачинная формула представляет наиболее древнюю форму [3: 235–238]. Музыковеды Э.Е. Алексеев, А.С. Ларионова песни круговых танцев «осуохай» относят к стилю «дэгэрэн ырыа» [1: 8–12; 10].

В культуре якутов недостаточно изучены локальные варианты исполнения круговых танцев «осуохай».

Первую классификацию круговых танцев якутов составила отечественная исследовательница М.Я. Жорницкая, которая в качестве основы и сравнения танцев взяла разновидности танцевальных движений. Из них самыми распространенными являются «кириэстии хаамыы» (шаг-накрест) и «дэгэрэн хаамыы» (шаг с переступанием), представленный как амгинский вариант. Присутствуют «хайгатар юнкюю» (танец прославление) или «тингилэхтии», присущий усть-алданскому варианту кругового танца и его разновидность наяхинский осуохай с движением «хатыа хаамыы» (перекрещивающийся шаг). Отдельно представляется «кетюю юнкюю» (танец на прыжках), определяемый как олекминский вариант и как его разновидность – кыллахский осуохай с движением «боковых прыжков».

Кроме того, ею выделен другой вариант кругового танца как «былыргы юнкюю» (старинный танец), который отличается характерными движениями – поклонами, и анабарский круговой танец «һэйро», движения которого совпадают с движениями «кириэстии хаамыы» (шаг накрест) якутского кругового танца [6].

Искусствовед А.Г. Лукина, изучив танцевальную культуру якутов в целом, дает общую характеристику основных разновидностей танца «осуохай» и сравнивает его с круговыми танцами бурят «ёхор», эвенков «һээдьэ», эвенков «дэрэдэ», юкагиров «лондол» [12: 110–114].

Большое значение имеют составление нотных записей круговых танцев «осуохай», где исследователи различают три типа мелодики: возгласно-речитативный, песенный и песенно-гимнический [17]. Хотя, присутствуют очень много напевов осуохая, из которых композитор М.Н. Жирков зафиксировал 23 напева вилюйского локального варианта «осуохай» [5: 106], С.А. Кондратьев выявил различные напевы мегино-кангаласского осуохая [9] и т.д.

В настоящее время в практике сохранены следующие разновидности круговых танцев, которые разделяются в основном по географическим признакам: усть-алданский, мегино-кангаласский, хангаласский, амгинский, чуралчинский, таттинский, вилюйский, сунтарский, олекминский, верхоянский, колымский, анабарский; и по наслегам наяхинский, кыллахский.

По назначению выделяют два варианта круговых танцев встречи солнца «кюню керсюю осуохай» (по А.С. Фе-

дорову) и по имени носителей фольклорной традиции У.Г. Нохсорова «нохсоороптуу осуохай», С.А. Зверева-Кыыл Уола «сибиэрэптии осуохай» [1], они в основном отличаются напевами. Отдельно стоит так называемый «былыргы юккюю», круговой танец с поклонами (по М.Я. Жорницкой), а также выделяются отдельно – старинный танец и танец, посвященный духу-хозяйке Земли [8].

Таким образом, исполнение круговых танцев «осуохай» в культуре якутов имеет своеобразные локальные группы, отличающиеся лексико-стилистическими особенностями, особой манерой исполнения и типов мелодий.

Литература

1. Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада: (на материале якутских народных песен): исследование / Э.Е. Алексеев. – М.: Музыка, 1976. – 288 с.
2. Архив ЯНЦ СО РАН. Фонд А.А. Саввина. Ф. 4. Оп. 12. Ед. хр. 78. Л. 16. Багарыынна: предание
3. Ефимова Л.С. Традиционные формулы хороводных песен якутов // Этнокультурное образование: совершенствование подготовки специалистов в области традиционных культур. Материалы междунар. научного симпозиума 25–28 сентября 2003 г. – Улан-Удэ, 2003. – Т. 2. – С. 231–240.
4. Ефимова Л.С. Лексико-стилистические особенности языка хороводных песен якутов: Автореферат диссертации на соиск. учен. ст. к.ф.н. – Якутск, 2004.
5. Жирков М.Н. Якутская народная музыка. – Якутск: Книжное издательство, 1981. – 176 с.
6. Жорницкая М.Я. Народные танцы Якутии / М.Я. Жорницкая. – М.: Наука, 1966. – 168 с.
7. Заболоцкая П.Е. Фольклорный театр якутов: (опыт историко-театроведческого исследования) / П.Е. Заболоцкая. – Улан-Удэ: Изд.-полигр. комплекс ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2009. – 135 с.

8. Заболоцкая П.Е., Федоров А.С. Авторская образовательная программа «Уһуйуу» А.С. Федорова: Учебно-методическое пособие. – Якутск: Изд-во Якутского госуниверситета, 2008. – 220 с.

9. Кондратьев С.А. Якутская народная песня. – М.: Советский композитор, 1963. – 180 с.

10. Ларионова А.С. Дэгэрэн ырыа. Песенная лирика якутов / А.С. Ларионова. – Новосибирск: Наука, 2000. – 152 с.

11. Линденау И. Описание народов Сибири (первая пол. XVIII века) / И. Линденау. – Магадан: Магад. кн. изд-во, 1983. – 176 с.

12. Лукина А.Г. Традиционная танцевальная культура якутов / А.Г. Лукина; Отв. ред. Жорницкая М.Я.; АН Респ. Саха (Якутия). Ин-т гуманитар. исслед. – Новосибирск: СО РАН, 1998. – 174 с.

13. Лукина А.Г. Традиционные танцы саха: идеи, образы, лексика / А.Г. Лукина; отв. ред. А.И. Гоголев; М-во образования и науки Рос. Федерации, Якут. гос. ун-т им. М.К. Аммосова. – 2-ое изд., испр. – Новосибирск: Наука, 2005. – 354 с.

14. Мухоплева С.Д. Якутские народные обрядовые песни. Система жанров / С.Д. Мухоплева. – Новосибирск: Наука, 1993. – 112 с.

15. Стручкова Н.А. Формирование кинетического компонента в ритуальной практике: на примере генезиса якутского кругового хороводного танца якутов / Н.А. Стручкова; отв. ред. проф. А.И. Гоголев, Якут. гос. ун-т им. М.К. Аммосова. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – 231 с.

16. Уваровский А.Я. Воспоминания / А.Я. Уваровский. – Якутск: Нац. кн. изд-во, 1992. – 56 с.

17. Шейкин Ю.И. Обрядовое интонирование саха: алгыс и оһуохай // Обрядовая поэзия саха. – Новосибирск: Наука, 2003. – С. 58–116. (Из серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». Т. 24).

18. Эргис Г.У. Очерки по якутскому фольклору / Г.У. Эргис; [отв. Ред. В. Гусев; отв. За переиздание В.М. Никифоров]; Рос. Акад. Наук, Сиб. отд.-ние, Якут. науч. центр, Ин-т гуманитар. исслед. и проблем малочисл. народов севера. – Якутск: Бичик, 2008. – 400 с.

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПРОТОТИПЫ КИТАЙСКОГО ПРАЗДНИКА СЕРЕДИНЫ ОСЕНИ ЧЖУНЦЮ

Марина Исаченкова (Минск, Беларусь)

Предлагаемая статья посвящена китайскому Празднику Середины осени *Чжунцю*, с целью выявления его архаических истоков. Оригинальной особенностью китайского праздника, который отмечается 15-го числа 8-го месяца по лунному календарю, является приурочение к одной дате отправления двух культов: плодородия и луны.

Культовый плодородия роднит *Чжунцю* с широким кругом празднеств народов мира в честь окончания уборки урожая, которые повсеместно соотносились с днем осеннего равноденствия. Мотивы празднования в честь сбора урожая: совместные трапезы; обильное угощение работников; необходимость погасить долги; действия оргиастического характера (танцы, песни), связанные с магией плодородия¹; поклонение Туди-гуну – божественному покровителю местности; утреннее благодарение умерших предков за помощь и покровительство на домашнем алтаре.

Издrevле в Китае существовал ритуал жертвоприношения правителей Солнцу и Луне. Ритуал в честь Солнца совершался весной, а Луны – осенью. Осеннее посвящение Луне совпадало с окончанием сбора урожая. Близкими оказались не только время отправления культов, но и их семантика.

Народная фантазия населила луну необычными существами: трехлапая жаба, заяц, изначально, по-видимому,

тоже хромой², Лунный старик, завязывающий брачные узы. Все они пришли в фольклор из древних мифов, но получили в нем новую жизнь. Лунные символы и образы помогают вскрыть истинный смысл рассматриваемого периода.

Богиней Луны считается красавица *Чан Э*, жена популярного китайского героя *И* (Охотника). Наказанные Верховным владыкой, супруги были вынуждены стать смертными на земле. Мужественный *И* достал эликсир бессмертия у хозяйки Запада *Сиванму*, однако, чтобы вернуться на небо в божественном качестве, снадобья хватало только для одного. Выпив его вдвоем, герои могли обрести вечную жизнь среди людей. Воспользовавшись отсутствием мужа, *Чан Э* приняла напиток одна. Ее тело, став легким, начало подниматься. Красавица опустила на Луну и превратилась в жабу. По более современной версии, *Чан Э* сохранила свой облик, но почувствовала холод одиночества и отчаяние. С тех пор каждый год 15 числа 8-го месяца по лунному календарю богиня зажигает светильник и ярко освещает им землю, чтобы разглядеть на ней своего мужа, о котором все время думает [2, с.175–200].

Миф этот хоть и древний, но не самый архаичный. Более ранним является представление о божестве луны, а, возможно, и самой луны в виде трехлапой жабы [3, с.94–101]. Семантика жабы (лягушки, черепахи), во-первых, связана с землей: в космологических представлениях эти животные часто выступают в качестве опоры, и даже самой земли. Во-

¹ Описание Праздника Середины осени в начале XX в. в деревнях уезда Хэпу (пров. Гуандун): «После завершения полевых работ все жители деревни собирались на большой поляне, воздвигали алтарь, вывешивали на нем изображения богов и поклонялись им. Во время поклонений ряженые – мужчины и женщины – танцевали на алтаре, принимая, по выражению очевидца, «отвратительные» позы и вызывая громкий смех окружающих. Мужчины и женщины деревни, встав друг против друга, пели обрядовые песни, которые, по отзыву того же очевидца, отличались «непристойным содержанием». Жители деревни утверждали, что их сходки способствовали изгнанию нечисти и обеспечивали обильный урожай» [1, с.92].

² В древнем Китае коленной чашечке зайца приписывали магические свойства. Во время осенне-зимних празднеств ее вырезали из лапы жертвенного зайца и клали в ритуальную пищу. Найти ее считалось добрым предзнаменованием. Китайцы думали, что заяц на луне толчет в нефритовой ступе порошок бессмертия. Изображения лунного зайца ставили на алтарь во время чествований луны, а статуэтки лунного зайца, одетого в костюм военачальника, в дни осеннего праздника продавались повсюду на улицах китайских городов [1, с.90].

вторых, ассоциируется с водой и дождем: в китайских сказках встречается сюжет, когда лягушка выпивает воду в озере (аналогичные представления существуют у тайцев, австралийцев, североамериканских индейцев и т. д.) – налицо реликт образа космической лягушки, хозяйки всей воды в мире. Подтверждением может служить и тот факт, что рассматриваемые животные используются в обрядах вызывания дождя. Исходные представления в земледельческих культах оформляются в идею плодородия. В средневековые жаба становится символом богатства, поскольку сторожит изобилие, заключенное в земле. Как носительница плодородия (древнее олицетворение Земли) она выступает в роли всеобщей прародительницы, обладает чрезмерным долголетием, а, следовательно, секретом бессмертия и необычайной мудростью, способностью делать тайное явным. По сведениям известного алхимика и натуралиста Гэ Хуна, жаба *чань* может достигать возраста в одну, три и даже 10 тысяч лет. В Южном и Центральном Китае этим хтоническим животным возводились кумирни, к ним обращались с мольбами об отражении зла. Трехлапость лунной лягушки является выражением концентрированной хтоничности. О.М. Фрейденберг считает, что «придавливание ноги и хромота – метафоры хтонические; по-видимому, они символизируют ущерб луны» [4, с.529].

По китайским представлениям, лягушки, жабы и черепахи среди всех животных в наибольшей степени соответствуют началу *инь*, главными характеристиками и атрибутами которого являются вода, земля, холод, мрак, женское начало.

Ночное светило архаическое сознание наделяет теми же качествами, что и перечисленных земноводных. Луна мыслится средоточием и источником влаги, подателем дождей и туманов: «Гань¹ – это вода, это луна» («И Цзин»); «Холод, испускаемый инь, скапливается и образует воду. Эссенция водяных паров есть луна» («Хуайнань-цзы»); «Луна есть вода» (Ван Чун); «Эссенция луны управляет водой» (Гэ Хун). Луна соотносилась с землей, мраком, холодом, женским началом. Она считалась ответственной за плодородие и размножение животных и растений, покровительницей браков и деторождения, являла собой воплощенное бессмертие и постоянное воскрешение. Таким образом, мифологическая семантика луны и лягушки идентичны, что обусловило соединение этих образов воедино. Лунарные мотивы уходят корнями в охотничью архаику. В китайском мифе они непосредственно связаны с деяниями Охотника – героя, который эволюционировал из древнейшего женского божества – Владычествующей над Охотой (*Хоу ту*) [5, с.162–201]. Семантика образа лягушки способствовала объединению культа луны с культом плодородия. В представлении древних китайцев, луна, каждый месяц умирающая и воскресая вновь, символизировала бессмертие, обретаемое через смерть. Естественно, что и Богиня Луны (сначала в облике лягушки, позже в антропоморфном – *Чан Э*) представляла в китайском фольклоре хранительницей секрета вечной жизни.

Черты культа Луны в Празднике Середины осени: празднование проходит под открытым небом, в полнолуние; жертвы луне преподносят только женщины: «Мужчины не поклоняются луне, женщины не поклоняются очагу»; чествование Бога богатства; сакральная трапеза состоит в основном из круглых по форме блюд – апельсинов, гранатов (большое количество косточек символизирует много сыновей), дынь, тыкв (особенно для женщин, желавших родить сыновей); первое место среди жертвенных даров в Праздник луны занимает «лунный пряник» (*юэбин*), имеющий форму лунного диска; моления девушек Лунному старику о счастливом замужестве (связь луны с устройством браков – универсальный мотив лунной мифологии); гадания женщин о судьбе; инициационные действия подростков (медийные сеансы; в древности – игрища и пляски девушек-шаманок под лунной – способ общения людей с божествами); обычай «возжигания меры благовоний» (конусообразная мера риса была обязательной принадлежностью жертвоприношений женским божествам в ночь Середины осени. В г. Фучжоу посвящалась небесному прототипу меры зерна – богине *Доуму* (Большой Медведице), слывшей Матерью звезд); уборка могил, установление на них шестов с жертвенными деньгами; представление о том, что могилы в это время раскрываются; изготовление маленьких пагод с фонариками, освещающими преисподнюю (изначально связано с чествованием мертвых), в пагоды вкладывали бумажные жертвенные деньги, предназначенные для Богини луны); зажженные фонарики на домах, во дворах, на воде (для речных духов) – свет, соединяющий с «иным» миром; ритуальное воровство, способствующее привлечению счастья (ритуальные бесчинства призваны сблизить с потусторонними силами).

Так в празднике Середины осени – в одной из самых любимых и красивых календарных дат современных китайцев – сохранились черты древнейших культов: плодородия и тесно связанного с ним культа предков, с одной стороны, и культ Луны – с другой, истоки которых уводят нас в доземледельческие эпохи.

Литература

1. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. М., Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989 – 360 с. ISBN 5–02–016952–8.
2. Юань Кэ. Мифы Древнего Китая. М., Наука. Главная редакция восточной литературы, 1965. – 496 с.
3. Евсюков В.В. Мифология китайского неолита. По материалам росписей на керамике культуры Яншао. Новосибирск, Наука. Сибирское отделение, 1988. – 127 с.
4. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – 3-е изд, испр. и доп. – Екатеринбург: Изд.: У-Фактория Харвест, 2008. – 896 с. ISBN 978–5–9757–0217–3/978–985–16–4414–4.
5. Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1984. – 248 с.

ДРЕВНИЕ СЛАВЯНСКИЕ СИМВОЛЫ И ИХ ЗНАЧЕНИЕ

Надежда Каджая (Кутаиси, Грузия)

Символы, символика – древние условные знаки, в которых славяне выражали свои мысли, чувства, мироощущение, пытались защититься от злых сил, являются наследием народа, исторической картиной его развития. Древние символы-образы: геометрические фигуры, сложенные из чёрточек, точек в ромбике, крестики, квадратики, просто узоры, семантически наполненные, олицетворявшие силы природы, являлись защитой, охранными знаками. Ими украшали одежду, обрядовые, обыденные, погребальные полотенца, предметы обихода, дома-избы. Это была культовая, свастическая символика; сказочные жар-птицы (фениксы), змеи;

птичий орнамент: голуби, петухи, утки; растительный: лучистые круги, цветы, корни деревьев, их кроны, сосна, ель, берёза, осина, дуб; животный: кони – тройки, волки, львы; человеческие фигурки: женские, сказочные, куклы-куватки. Все они были придуманы народом, шли от души, воображения, передавались мастерами-умельцами от поколения к поколению. Народные знания, скрытые в них, сами их значения представляли и доньше представляют интерес для учёных, исследователей фольклора, языковедов (Тюняев А.А., Рыбаков Б.А., Амброз А.К., Чудинов В.А., Потенба А.А., Виноградова Л.Н., Агапкина Т.А. и др.).

Символика объединяет не только геометрические фигуры, вещевой, обиходный орнамент, символы в вышивке, но и символы-буквицы, литеры, тексты, в том числе и на-

¹ Гань – название одной из восьми триграмм и 64 гексаграмм «Книги перемен».

родно-поэтические, песенные и т.п. Наблюдения исследователей за лексическим составом и семантическим строем обрядовой и лирической поэзии в конкретной локальной традиции показывают, что в текстах таких фольклорных жанров, как причитания, календарные, свадебные, колыбельные, военные и солдатские, разбойничьи и тюремные, любовные и бытовые, шуточные и плясовые песни и частушки, существенное место занимает растительная лексика, названия-фитонимы. Давно замечено, что растительная символика в фольклоре характеризуется, во-первых, большим разнообразием, а во-вторых – обилием специфических ситуаций, в которых реализуются ее основные символические значения [4, с. 240]. Выведение символических смыслов фитонимических образов в жанре, активно сохраняющемся до наших дней – в частушках, присказках, сказках, показывает, что и к настоящему времени фольклорная традиция активно оперирует значительным набором символов, порожденных растительным кодом традиционной культуры, располагает значительным репертуаром ситуативного их использования. Многие растительные образы обрядового и лирического фольклора приобретают межжанровый характер, а в силу этого в контексте общекультурного традиционного кода элементы кода вегетативного становятся более чем ожидаемыми и прогнозируемыми. Из знаков и образов плетется: речь, песня, ритуал, этнические вещи, предметы, обиходные и культовые, которые имеют значение символа, именно он, зачастую, несет в себе основную смысловую нагрузку в магическом и жреческом искусстве. Ведь символ – это не просто значок или украшение на обрядовой посуде, свитке или иной вещи, а совокупность сакральных смыслов, магических эффектов, многотысячелетних трудов древних гениев, формировавших сей знак. Проще говоря, символ в языке славян несет в себе прежде всего магическую нагрузку, а уже только в самую последнюю очередь – эстетическую, научную. Символ применяется для воздействий на мир, преобразования его. Многие символы являются оберегами, «отвращающими» темные силы. Своего рода оберегами были древнеславянские куклы. Народная, традиционная кукла, сегодня ещё мало изученная, изначально служила не для игры, а для совершения какого-нибудь обряда, знаменательной даты, дня, или как символ какого-то нового этапа в жизни человека. Таких кукол шили двенадцатилетним девочкам в период их физиологического созревания. Так называемых зольных кукол мастерили из золы родного очага и отдавали в приданое невесте. Таким образом как бы создавалась основа благополучия молодой семьи. Кроме того ярко выраженная грудь зольной куклы была знаком материнства, многодетности, плодородия. Кукол-куваток клали в колыбель младенцу, как оберег. Они должны были оберегать ребёнка от злых сил, болезней. Если, к примеру, человек заболел, ему в постель на ночь клали красивую куклу, чтобы болезнь перешла в неё. После чего куклу сжигали. Считалось, что таким образом можно было избавиться от болезни. Вообще сжигание обрядовой куклы символизировало высвобождение духа. И в момент смерти рядом с человеком находилась кукла, которую клали в гроб. А куклы-заместители сорок дней оставались в доме вместо умершего, чтобы расставание с близкими психологически переживалось легче. Известно, что предки-славяне наделяли природные явления чертами людей. К примеру, куклу Спиридона-солнцеворота (солярная символика) сжигали в период прибывания дня, 24–25 декабря. Для народных гуляний, аграрных и прочих обрядов делали кукол в человеческий рост и выше. Считается, что именно отсюда берёт начало народный, кукольный театр [6, с. 18].

Каждая буква древнеславянского орнамента не просто символ, но имеет имя. В древнеславянском алфавите фигурировали символы прорастающего к Солнцу зерна, устремляющейся вверх свечи, чаши, которую наполняют,.. Начертания букв старославянского алфавита дают нам возможность увидеть мир глазами наших пращуров. Создатели славянского алфавита Кирилл и Мефодий не случайно давали наименования буквам. Каждая буква была символом, имела свое значение. Для древних создателей кириллицы буква не была просто знаком. Азбука звучала осмы-

ленно, утверждая ценность слова и мысли. Для древнего писца – книжника буква была не просто обозначением звука, очень много значило и само начертание. Таким образом создатели азбуки не просто создавали начертание буквы, они прежде всего передавали и украшали мысль, создавая этаким симбиоз знака и значения. Для наших предков весь мир и даже само небо над головой были книгой, развернутым свитком, который не каждому было дано прочесть. Азбука являлась символом мира, вселенной и человека в ней. Народное, фольклорное толкование азбуки, отдельной ее буквы примерно таково:

*АЗ, БУКИ, ВЕДИ, ГЛАГОЛЬ, ДОБРО, ЕСТЬ, ЖИВЁТЕ, ..
Я буквы ведаю, говорю добро, пока живу..*

Само начертание букв таило в себе чертёж мира. Здесь можно было увидеть изгиб крыла, поступь зверя, сплетение корней, извивы рек, контуры двойников – солнца и сердца. Буквы пели, щебетали, издавали звериный рык, летали, говорили человеческим голосом. Тогда они еще не были типографическими серийными значками. Каждая буква была индивидуальна, неповторима, как неповторим каждый лист на древе жизни. Древние свитки, книги были рукописными. Книгопереписывание уже к XI в. достигло значительных успехов. На Древней Руси домонгольского периода книги были широко распространены, их число превышало сто тысяч экземпляров. Древнерусские книги отличаются высокой культурой художественного оформления. Яркие, разноцветные буквы, коричневые столбцы текста в сочетании с розовато-желтоватыми полями пергаментного листа вызывают мысль о древней рукописной книге, как о произведении искусств. Поэт А. Вознесенский находил великую лирику в кириллице. В мельчайший порошок растирались изумруды и рубины, а из них готовилась краска, донесе не смываемая, не тускнеющая.

Но как бы ни были дороги материалы, из которых творились буквы, еще дороже было само начертание, говорившее о силе воображения человека, а также о том, как предки представляли себе мир и как передавали это через символы – буквы.

Л. Н. Толстой, поставивший цель возродить звучание и значение буквы, пишет рассказы к буквам для крестьянских детей – «Народная азбука». Любимым произведением А. Эйнштейна был рассказ из «Народной азбуки» Л. Н. Толстого. Это рассказ на букву «М».

С. Есенин в своей литературно-критической статье «Ключи Марии» (Мария – «душа» на языке хлыстов шептутского толка; ключи к русской душе) говорит о значении символов в жизни русского человека и, в частности, о символах – буквах древнерусского алфавита, о тайнах орнамента слова. В орнаменте музыка, в его тонких линиях, похожих на мелодию вечной песни перед мирозданием. Древняя Русь, её язык, сердце и разум слились в этих образах, фигурах непрерывного богослужения. Здесь каждый звук, каждая вещь говорит знаками. Орнамент пришёл из глубины веков. Его исследовали ещё Стасов и Буслаев, однако, «никто не постиг того, что ... на кровле конёк *Есть знак молчаливый, что путь наш далёк* (Н. Клюев) [5, с.135].» Коньки есть и в греческой, и в египетской, и в римской мифологии. Как и в русской, это знак стремления, точнее, устремления, однако лишь русский мужик додумался «возвысить» конька, усадить его на кровлю, тем самым уподобив избу колеснице. Это чисто скифский символ вечного кочевья. Другой символ – петух на ставнях – первый приветствует восход солнца и будит своего хозяина, исполняющего своей долг жизни по солнцу. Голубь на крыльце – знак кротости, мира, царящего в доме. Если голубь изображался с распростёртыми крыльями, он как бы стремился впорхнуть в душу входящему, помогая ему преисполниться, постичь тайну дома. Жизненные знания, культура славян сокрыты и в орнаменте цветочных узоров крестьянских простынь и наволочек, где в музыкальном хороводе переплетаются кресты, цветы и ветви. Среди них главный символ – древо жизни. Каждое утро, пробуждаясь ото сна, славянин омывал лицо водой – символ очищения, крещения во имя нового дня. Утирая лицо своё о холст с изображением ветвей, цветов, растений, дерева, человек, подобно древним отцам, вытирался листвою и прибегал под их покров, не руша

связь с природой. Цветы же на постельном белье – восприятие красоты, апофеоз трудового дня и смысла жизни! Все древние русские символы в дереве. Все от дерева. Вот религия мысли русского народа. Все коньки на крышах русских изб, петухи на ставнях, голуби над крыльцом, цветы на постельном белье и полотенцах – все это символы, которые нужно понять и знать, прежде чем говорить о символах – буквах, символах письменности.

Самые главные символы – словесные, которые складываются из образов – букв. За культурой обиходного орнамента приходит черёд искусства словесного.

Начальная буква кириллического алфавита А (Аз) символизирует собою вечность, мироздание, а также солнце и изначальный свет. Аз – первая буква алфавита, свет – основа мира. В древнерусской культуре буква Аз имела особое значение. От нее произошло само название – азбука. Кроме того буква Аз отождествлялась с *Альфой* древнегреческого алфавита. Эта буква символизировала собою начало всех начал: «Я есть *Альфа* и *Омега*». *Омега* – последняя буква греческого алфавита. Аз есть не что иное, как образ человека, ощущающего на коленях землю, опершись на руки и устремив на землю глаза, он читает знаки ее существа.

Буква Б (Буки), являясь второй по счету (ср.: «*Не суйтись, буки, попере́к аза.*»), олицетворяет собой второе место в мире. Аз символизирует начало начал, извечный свет, а Буки – природу. Это переплетение травы, деревьев. И человек как бы вплетается в эту природную вязь.

Буква В (Веди) явно восходит в своей символике к слову «ведать». Она часто символизирует углубленность в себя, видение, глубокое знание. Буква часто изображалась с лицом наподобие маски. И если в букве В движение идет от А обратно: поднятые руки рисуют как бы небесный свод, а согнутые колени, на которые человек присел, землю, то в букве В, прочитав сущность земли и почувствовав пространство, человек протянул руки и к себе, к своей сущности, к пупку. Пуп есть узел человеческого существа, и ощущая себя, человек опустил руки на пуп, и получилась буква В.

Через символы знаков, которыми человек ищет примирения с воздухом и землей, рождается весь дальнейший порядок алфавита. Почувствовав себя, познав себя, человек поднимается с колен и снова протягивает руки в воздух. Так возникает очертание буквы Г (*Глаголь*), символизирующее центральное местоположение человека, особую, решающую роль его в мире.

Название следующей буквы Д (*Добро*) равнозначно слову «добро» и ассоциируется с образом царя Давида – псалмопевца, поэта. Его образ, призывающий к стойкости духа в любых гонениях, пользовался большой популярностью в Древней Руси.

В стилизации буквы Е (*Есть*) присутствует символика поглощения, потому, видимо она ассоциируется с глаголом «есть». Однако не в прямом смысле. Это еда жизни, жажда знания, мудрости.

Буква Ж (*Живёте*) – символ жизни (по-древнеславянски «живот»). Центр буквы – человеческое сердце, средоточие жизни. Все восходит к нему, и все от него исходит.

Буква З (*Земля*) своим названием восходит к образу цветущей земли, на которой расположились и природа и человек.

И (*Иже*) является связью разъединенного, символом мудрости, как бы удаляющейся от жизни, но привязанной к ней. И в то же время это два столба жизни, связанных между собой.

Знак буквы К (*Како*) часто встречался в скифских изображениях. Считается, что он напоминает всадника с рукой, протертой ввысь. Буква К, возможно, знак повеления, закона.

Л (*Люди*) – во множественном или в единственном, человек поражающий в себе греховные, низменные помыслы.

Буква М (*Мыслите*) подводит к слову «мысль». Мудрец, ловящий мысль, подобен рыбаку или двум рыбакам, между которыми сеть, но сеть посередине уравновешена – символ истины, которая уравновешена спором двух мудрецов, охотников за мыслью. Слова «мысль», «мир», «мать» красноречиво говорят о важности этой буквы в алфавите.

Начертание буквы О (*Он*) подобно начертанию солнца. А солнце это не только светило, это еще источник жизни, счастья, чистоты, мудрости.

Буква П (*Покой*) и слово «покой» гармонируют, отражают уравновешенность и в значении, и в начертании. Полнота знания, насыщение знанием дают душевный покой.

Р (*Рцы*) означает одновременно глагол повелительного наклонения «говори»: говори, высказывайся, излагай, труби.

Буква С (*Слово*) образно напоминает ловлю мудрости соколом. Зримое напоминание поэтического образа в «Слове о полку Игореве», где творчество сравнивается с соколиной охотой, когда Боян отпускал десять соколов на стаю лебедей. Настигнутая лебедь первой пела песню.

Буква Т (*Твердо*) с коромыслом наверху. Коромысло уравновешено – образ мира утвержденного, уравновешенного. Богатства знания дают человеку твердое положение в мире.

Интересна символика буквы Ф (*Ферт*). Это некий зверь, дракон, глотающий солнце – символизирующий жажду мудрости, небесного познания.

Буква Ч (*Червь*), напоминающая чашу, возможно, символизирует щедрость. Либо это человек с поднятыми ввысь руками, который отпускает на волю двух птиц – древний обычай на Руси. Осуществлялся ранней весной. Связь со звуком «ч», предположительно, через названия птиц – *чибис, чиж* и др.

Все следование букв в алфавите идет со светом мысли от собственного осознания себя человеком к сущности мира и мудро заканчивается фигурой буквы Я (*Я*). В начертании этой буквы фигура человека, опустившего руки на пуп (символ самопознания) и шагающего по земле. От середины буквы идущие вниз линии не что иное, как занесенная для шага правая нога и подпирательная корпус левая. Через этот шаг, мудро занесенный вперед, С. Есенин видит, что человек не достаточно, не окончательно познал себя и, поэтому, продолжает движение вперед. Он благословил себя на вечный путь в познании мира и своей сущности! [5, с. 145]

Литература

1. Бобунова М. А. Фольклорная лексикология: становление, теоретические и практические результаты, перспективы. Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2004.
2. Буквицы древнерусского письма. Москва, 1984.
3. Виноградова Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000.
4. Водарский В. А. Символика великорусских народных песен: Материалы // Русский филологический вестник, 1916, № 1, 2, 4.
5. Есенин С. Ключи Марии. Собрание сочинений в трех томах. М., «Правда», 1970.
6. Квантре В. Б., Киквидзе И. Дж. Тесты по русскому языку. Кутаиси. 2008.
7. Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. М.: Наука, 1993.
8. Потенба А. А. Символ и миф в народной культуре. М.: Лабиринт, 2000.
9. Сказания о начале славянской письменности. Москва, 1981.
10. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1986.

ФОЛЬКЛОР И СЛЕНГ ОРЛОВСКИХ ФУТБОЛЬНЫХ ФАНАТОВ

Мария Костромичева (Орел, Россия)

Материалом для настоящей статьи послужили сленг орловских футбольных фанатов (*Orel Butchers* или *O.B.*) и тексты, именуемые в сленге орловских футбольных фанатов *заряды*. Следует отметить, что, по сведениям нашего информанта, в словаре орловских фанатов более извест-

ная номинация *кричалка* («речёвка, которую скандируют фанаты какой-л. команды» [2, с. 122]) не употребляется, *заряд* – это обобщённое название всех фанатских текстов, без дифференциации: ср.: *заряд* – «Громкий вдохновляющий призыв фанатов к команде. «Оле-оле-оле-оле! Россия –

вперёд!» – это заряд, а кричалка – это уже литературное произведение» [2, с. 90].

Футбольный клуб г. Орла в разное время носил названия «Спартак», «Орёл», сейчас клуб называется «Русичи». Смена названия была обусловлена разными причинами, отметим только, что название «Русичи» не прижилось в футбольной среде, в настоящее время идёт работа по возвращению клубу названия «Орёл». Это обстоятельство отразилось и в фанатском фольклоре: *заряды* с упоминанием Русичей – единичны (например: *Мы – Русичи! С нами Бог! Мы – Русичи, Русичи не предадут! За Родину последний вздох! Мы – Русичи! Русичи идут!*), основная масса текстов содержит полюбившееся фанатам название клуба (например: *Орёл, вперёд! Сегодня твой день – победа ждёт! Сегодня ты, ты победишь, Свои цвета сегодня снова отстоишь! Любимый клуб, всегда вперёд! Сегодня храбрых и отважных слава ждёт. Не отступи, будь впереди! С тобою мы всегда, поверь, ты не один!*).

Оппонент в футбольном сленге – это фанат команды соперника. Постоянные *оппоненты* именуется в сленге *Orel Butchers* следующим образом: *куры* (фанаты курского ФК «Авангард», город Курск, соответственно – *Курятник, Яйцеград*), *лохо, лохомоты, паровозы, гудки* (фанаты ФК «Локомотив» г. Лиски Воронежской области), *брянч* или *брянчи* (фанаты брянского ФК «Динамо», сам город Брянск называют *Бл*дск*), *вороны* или *факелы* (фанаты воронежского ФК «Факел»), *шавки* (фанаты ФК «Ника», г. Москва), города Подольск (ФК «Авангард») и Липецк называют, соответственно, *Подонск* и *Липа*. Фанаты клубов – постоянных противников ФК «Орёл» на поле – совокупно представлены в следующем развёрнутом тексте:

*Прекрасен город наш Орёл,
Великий и могучий край.
Зелёно-белые цвета,
Мы все – фанаты из Орла.
Врагов у нас полным-полно,
Но участь у них всех одна:
Повесим брян и туляков,
Расстопчем кур и факелов,
Бороться будем до конца,
Спина к спине, плечо к плечу,
И не отступим никогда!
Врагам пощады не выдать,
Расправит крылья наш Орёл.
Взрываю гордо в небеса,
Вперёд, орлы! Орлы, вперёд!
Вперёд, ребята из Орла!*

Тексты *зарядов*, посвящённых командам – противникам ФК «Русичи», насыщены обценной лексикой: *Курский Авангард, Голубые дали. Мы такие дали На х** видали // Тульский Арсенал, Голубые ели. Мы такие ели На х** вертели*. Ряд текстов носит иронично-провокационный характер, например:

*В Петровском парке есть маяк,
Он светит там всегда,
И говорит: «Постой, фанат!
Зайди скорей сюда,
Здесь двери все открыты,
Стаканы все налиты,
И девочки танцуют до утра,
Да! Да! Да!».
Эх, Динамо, жемчужина футбола,
Эх, Динамо, не может жить без гола,
Эх, Динамо, ты мой любимый клуб,
Так отс**и, Динамо, три тысячи з**н.*

В текстах прослеживается явная оппозиция: если команда – соперник принижается посредством употребления ненормативной лексики, то в адрес своего клуба звучат либо слова поддержки (*О, Орёл ФК! Ты не будешь один никогда! Борись везде и всегда, И побеждай ты врага! И ты не будешь один никогда! О, Арсенал Тула! Ты не клуб а просто х**я! Твоим фанатам п**а, Мы ненавидим тебя! Ведь ты не клуб, а просто х**я!*), либо слова, содержащие завышенную оценку своего клуба: *Самый сильный и могучий! Всё ты сможешь, всё по силам! Скоро станешь чемпионом! Суперкубок овладеешь! И на Тулу х** положишь!* Фанатскому фольклору вообще

свойственно совмещение низкого и высокого стилей, при этом последний служит «гиперболизации черт или оценки целой команды» [1, с. 449], например: *А первым будет Орёл! Непобедимый Орёл! Это стало истиной для всех! По всей Руси великой Команды лучше нету! И всегда мы будем рядом с ней!* В высшей степени оценка «достоинств» команды звучит в тексте, исполняемом на мелодию известной песни:

*Орёл не прост, совсем не прост,
Он не боится ни бурь и ни гроз,
Ему подвластны все клубы вокруг,
Динамо, Конюшня (Ф.К. – ФК «ЦСКА» – М.К.), Милан и Хайдук.*

Припев:
И снова гол, гол – мусарне (ФК «Динамо» – М.К.) гол мы забьём,

*А может два, два – мусарне два мы забьём,
А может три, три – мусарне три мы забьём,
А может пять забьём, шесть забьём, десять забьём.*

Припев:
*Ты не грусти, фанат не грусти,
Орёл наш будет всегда впереди.
Зимой и летом, и в стужу и в зной,
Орёл – суперклуб, мы рядом с тобой.*

Припев:
*Но среди бед, непрошенных бед
Есть много ярких, красивых побед.
На свете лучше команды нет,
Орёл – суперклуб на тысячу лет.*

Одним из объектов противостояния для футбольных фанатов являются работники правоохранительной сферы, которые в фанатском сленге дифференцируются следующим образом: *ментавры* – это конные милиционеры, *мамон* – ОМОН, *мамоновцы* – сотрудники ОМОНа, общее название полицейских – *акабы*. Само название происходит от аббревиатуры А.С.А.В., которая, в свою очередь, восходит к английскому *all cop are bastards* («все копы (менты) – ублюдки»). Данная номинация употребляется в двух произносительных вариантах: *акаб* и *эй си эй би*. Однако сегодня область распространения аббревиатуры гораздо шире, чем только фанатская среда, о чём свидетельствует широкое распространение надписи А.С.А.В. в граффити. За последний год в г. Орле нами собрано более ста таких надписей, в том числе – и в «провокационных» местах, например, на стадионе им. В.И. Ленина, где проходят домашние матчи ФК «Орёл».

Оскорбительный характер наименования проистекает из отношения к правоохранителям как к «безусловному врагу», но не только (и не столько) в фанатской среде: «Фанаты даже ведут многолетний спор с анархо-панками о том, кто из них придумал аббревиатуру АСАВ» [3]. С другой стороны, фанатскому фольклору свойственна и незлая ирония в отношении к правоохранителям, например: *Фанаты! Ублюдки и козлы! Орут и сиденья ломают. А копы – ништяк пацаны, Сидят никому не мешают.*

Отдельный объект агрессии фанатов – руководство (*Руководство – вон! Руководство – шмон! Руководство – вонь! Руководство – вон!*), в том числе, и руководители самого клуба. Так, особой нелюбовью фанатов по различным причинам пользовался бывший главный тренер команды Анатолий Шелест, заслуживший прозвище *Пёс*, которое, по пояснению информанта, «теперь применяется ко всем недоброжелателям клуба».

Отдельное место в субкультуре фанатов отведено поездкам в другой город на матч своей команды. Сама поездка в сленге именуется *выезд* или *вояз*, фанат на выезде – *выездюк*. Образ жизни фанатов во время *выездов* представлен как в сленге (*бомжевать* – «слоняться по чужому городу, или проводить ночь на вокзале», *мракобес, барагоз, гостба-стертс* – «веселое времяпрепровождение, пьяный дебош и т.п.», *рай* – «третья полка в поезде или боковая багажная полка в электричке», *свинбургер* – «выездной бутерброд (батон, майонез, бульонный кубик «Галина Бланка»)»), так и в фанатском фольклоре: *Только «Ролтон», только в пакетах. Только семки, только в газетах. Только пиво, только «Пикур». И разбитые головы кур.* Развёрнутые тексты *зарядов*, исполняемых на мелодии известных песен, дают пол-

ное представление об отношении *Orel Butchers* к любимому клубу и к выбранному образу жизни:

*Ничего на свете лучше нету,
Чем бродить с фанатами по свету,
Наше счастье – сектор стадиона,
И Орёл наш в лиге чемпионов.*

*Мы своё призванье не забудем,
За Орёл всегда болеть мы будем,
И ни водка, ни чужие жёны,
Не заменят сектор стадиона.*

*Светит незнакомый нам вокзал!
Хей! Хей!
Снова мы оторваны от дома.
Это голос фэнов нас позвал,
Ждёт фанатов сектор стадиона.*

Припев:
*Орёл наш!
Любимый, родной,
Победы твоей мы так ждали.
Орёл наш!
Всегда мы с тобой,
Ты только борись за медали.*

*С поезда ссадили ну и что ж!
Хей! Хей!
Разве мы об этом вспоминали?
С выбранной дороги не свернёшь,
За Орёл мы выезд пробивали.*

Припев:
*Вот Орёл наш снова чемпион!
Хэй! Хэй!
Город весь ликует о победе.
Я четыре дня не просыхал,
Потому что был Орлу я верен.*

Припев.

*Может вы болельщики коней,
Может вы болельщики Динамо,
Ну а мы болеем за Орёл,
За Орёл болеют наши мамы.*

Припев.

*И с трибун доносится: «Орёл!»,
Наш Орёл – он самый лучший в мире,
Ждут его все кубки зоны центр,
Ждут его медали золотые.*

Припев.

Завидный оптимизм орловских болельщиков (учитывая сомнительные достижения ФК «Русичи» во втором дивизионе) заслуживает уважения, однако такой оптимизм присущ болельщикам всех клубов, поэтому в заключение присоединимся к словам составителей словаря футбольного сленга: «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах российского футбола – ты один нам надежда и опора, о футбольный и околофутбольный, прикольный и оптимистичный русский сленг. Не будь тебя, как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома (и в гостях)? Но хочется верить, что такой сленг мог сложиться только в стране великого футбола» [2, с. 3]. Всё сказанное в полной мере относится и к фанатскому фольклору.

Список использованной литературы

1. Краевски Л., Ващенко Н.Н. Оппозиция *свой – чужой* в текстах кричалок болельщиков футбола (на материале польской, русской и украинской субкультурной лексики) // Проблемы семантики языковых единиц в контексте культуры (лингвистический и лингвометодический аспекты): Международная научно-практическая конференция 17–19 марта 2006 г. – М.: ООО «Издательство «Элпис»», 2006. – С. 444–453.

2. Никитина Н.Г., Роголёва Е.И. Футбольный словарь сленга. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 317 с.

3. Тарасов А. Субкультура футбольных фанатов в России и правый радикализм [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://saint-juste.narod.ru/fanats.html>.

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Людмила Кухто (Минск, Беларусь)

Массовая культура – важнейший социальный феномен современного общества. Ее продукты вошли в повседневную жизнь человека, начиная от серийно изготовленных вещей и предоставляемых услуг и заканчивая шлягерами, бестселлерами и блокбастерами.

По поводу истоков массовой культуры в культурологии существует ряд точек зрения. Наиболее часто встречающийся в научной литературе является предположение, что предпосылки массовой культуры начали формироваться с момента рождения человечества, в эпоху Античности, на заре христианской цивилизации. В качестве примера обычно приводятся гладиаторские бои в Древнем Риме, упрощенные варианты Священных книг (например, «Библия для нищих»), которые были рассчитаны на массовую аудиторию. Некоторые исследователи считают, что истоки массовой культуры связаны с появлением в Европейской литературе XVII–XVIII веков приключенческого, детективного, авантюрного романа, значительно расширившего аудиторию читателей за счет огромных тиражей. Большое влияние на развитие массовой культуры оказал и принятый в 1870 году в Великобритании закон об обязательной всеобщей грамотности.

Большинство исследователей относят зарождение массовой культуры к эпохе становления буржуазного индустриального общества, основанного на частной собственности, характеризующимся бурным развитием техники, внедрением унифицированных технологий, прежде всего технических средств тиражирования, транслирования материальной и культурной продукции, стремительными темпами урбанизации.

Следует отметить о том, что в формировании и развитии массовой культуры на всех этапах развития общества особое место занимает фольклор. В основе фольклорных сюжетов на ранних стадиях существования человека лежали общие мифологические представления, элементы ритуала

лов и обрядов, разнообразные магические действия, заклинания и заговоры, в которых находили выражение ценности, нормы и стандарты поведения различных слоёв населения. Пребывание в сфере мифов является и характерной чертой современного массового человека, хотя некоторые функции мифа утратили своё первостепенное значение. Если ранее миф служил своеобразным способом объяснения окружающей действительности, то теперь с помощью новых мифов массовая культура легко управляет потребностями и действиями человека. В современном мире миф целенаправленно создается, внедряется в массовое сознание. Современные политические и социальные мифы являются своеобразным воплощением мечты и тайной надежды массового человека, отсюда и всевозрастающая популярность астрологии, парапсихологии (включая всевозможные рассказы о необычайных возможностях отдельных людей – ясновидцах, телепатах, гадалок), использование нетрадиционной медицины и т.д.

На основе древнейших ритуалов постепенно формируется профессиональное драматургическое мастерство. Первоначально это были инсценировки на религиозные темы, с целью распространения христианской морали, но постепенно в них стали находить отражение народно-бытовые элементы, юмористические сцены из жизни простого народа. Такие сценки чаще всего назывались литургическими драмами, мистериями, интермедиями или интерлюдиями. Интермедии постепенно приобрели широкое народное распространение, так как их содержание и структурные компоненты имели чаще всего фольклорное основание. В городах особой популярностью пользовались балаганые представления (балаган – от перс. балахоне – балкон, верхняя комната). Постоянные святочные и скomorошьи балаганые представления появились в середине XVIII в. Они концентриро-

вали в себе для самой широкой аудитории факторы зрелища и развлечения. Этот вид народного увеселения устраивался на масленицу, Пасху, Рождество и по случаю важных государственных событий. Балаган в своем простонародном стиле осуществляет синтез искусств: живописного, музыкального, песенного, драматургического, во всех этих ответвлениях используя фольклорные традиции.

В период средневековья большой популярностью во многих странах мира пользовались карнавалы. Это разностороннее явление, которое соединяет в себе языческий ритуал и церковное действие, многовековые традиции шутства и фольклора, площадного зрелища и древнейших форм театра. Сам фактор внешнего преображения участников карнавала – это отблеск древних мистерий. Но в отличие от закрытости мистериальных культов, на карнавал приглашались все. Карнавал это стихия народного юмора и самовыражения, народных песен и плясок, это своеобразный способ развлечения и рекреации, это отвлечение и бегство от реальной действительности в мир вымышленных видений, мир мечты.

Рост городов и увеличение числа их жителей привело к появлению городского фольклора (романсы, баллады, анекдоты). Подобно деревенскому фольклору, он создавался самодельным творчеством народных представителей. Однако, если в сельских условиях народное искусство было результатом стихийного творческого самовыражения, в городах постепенно плоды самодельного творчества попадают в зависимость от спроса окружающих на эту продукцию, от рыночной конъюнктуры. Талантливого музыканта-самоучку за сходную цену нарахват приглашают участники разнообразных пиршеств, художника-любителя не останется без желающих заказать свой портрет. В городских условиях фольклорное творчество коммерциализируется и это роднит его с коммерческой направленностью массовой культуры.

Фольклор и многовековые традиции устного народного творчества оказали значительное влияние на развитие массовой литературы и ее жанровую специфику. В эпоху Средневековья наиболее популярными были книги религиозного содержания с описанием жизни христианских святых, сборники церковно-религиозной лирики, апокрифические и агиографическая литература. Многие из таких произведений анонимны и основываются на занимательном сюжете. Политическая жизнь эпохи средневековья находит своё отражение в поэмах, художественная система которых связана с языческими представлениями и фольклором. Широкое распространение получают породийносатирические произведения, песенно-интимная лирика, которые были написаны своеобразным народным языком с использованием пословиц, поговорок и сравнений.

В середине XV в. в Европе постепенно формируется еще один важный исток будущей массовой культуры – типографское тиражирование народных книг. Особенно популярны они были на территории России, где их производство начинается в XVII в. параллельно с производством картинок для простонародья, именуемых лубками. Производство лубков возникает как одна из новых форм книж-

ности и искусства, откликающаяся на движение Нового времени, но сохраняющая традиции Средневековья. Постепенно формируясь в особый род «народных изданий», лубок заполнил пространство, определенное «срединной» культурой города, превращаясь в особый вид «народного примитива» и «массовой культуры». Будучи на начальном этапе цельногравированными, лубочные книги постепенно становились наборными, сохраняя свои основные тематические, сюжетные, структурные особенности простонародного чтива. Они пользовались широчайшей популярностью у огромных масс безграмотного крестьянства и жителей городов. Сюжеты лубков многообразны: от нравочений из области семейного быта до сатирического изображения представителей высших сословий. Искусствовед Н. Зоркая справедливо видит в лубочной литературе переходный этап от фольклора к массовой культуре. Эта литература насыщена традиционными фольклорными сказочными сюжетами, обладает характерным, не лишком вариативным набором выразительных средств. Исследовательница подчеркивает, что с фольклором такие тексты роднит общность сюжетов, анонимность большинства сочинений, коллективное авторство текстов, на смену богатырям и рыцарям приходят благородные разбойники и хитроумные сыщики [1]. Но одновременно и изобразительный лубок и лубочная литература обретают характерные черты урбанистической цивилизации: массовую тиражность, рыночную целенаправленность и товарную сущность.

Всепроницающая лубочность внедрила своеобразные клише на первых порах в сферу фотографических услуг. Фотоателье для всеобщего пользования распространились в европейских городах в последней трети XIX века и пользовались немалой популярностью. Все более популярными становились съемки на фоне романтического пейзажа или в особо выразительных одеяниях. Фольклорные мотивы и тут заявляли о себе, проникая во всеобщий быт, в повседневность, невольно действуя на формирование массовых вкусов и эстетических предпочтений.

Все эти примеры свидетельствуют о исторической взаимосвязи между религиозной, фольклорной и массовой культурой, при которой массовая культура очерчивает свои базовые компоненты: обслуживание развлечений, доступность для каждого, тривиальность, занимательность, использование сюжетов, которые отвлекают от проблем повседневной жизни, уводят человека в мир иллюзий. Начиная с XX в. начинается настойчивое вытеснение из опыта городской жизни фольклорных традиций вследствие внедрения в массовое восприятие новых технологий общения, развлечения и проведения свободного времени, но с другой стороны сейчас мы являемся свидетелями возрождения интереса к фольклорному наследию народов и заметного «перетекания» фольклорного творчества в разнообразные виды массовой культуры (литература – фэнтези, женский роман, приключения; эстрадное песенное и танцевальное творчество и т.д.).

Литература

1. Зоркая, Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. – М.: Искусство, 1994. – 239 с.

ИССЛЕДОВАНИЕ ФОЛЬКЛОРА В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ¹

Лю Лили (Харбин, Китай)

Фольклор – это, в первую очередь, сфера словесного искусства [3, с.12]. Фольклор – это энциклопедия народной жизни, в которой полно отражается жизнь народа. Содержание фольклора отражает базовые реалии жизни народа, оно тесно связано с идеями, нравами, обычаями, ре-

лигией и производственной сферой народа. Фольклор – бесценное культурное наследие. Чтобы детально осветить культурную историю страны, нельзя исключить фольклор, потому что это её важная духовная и культурная составляющая. Учитывая важную роль фольклора, и в целях участия лучшего понимания традиционной культуры Китая, нами будет проанализирован китайский фольклор.

А. Определение фольклора

Термин «фольклор» происходит от английского слова *folklore* и впервые был использован в Англии. Это одно вербальное языковое искусство, которое широко распространено в народе. В нём отражается социальная и духовная жизнь трудового народа. Он включает в себя мифы, народ-

¹ Данная статья является поэтапной работой учебно-исследовательского проекта Харбинского научно-технического университета «исследование речи общения в преподавании русского языка» (200700095) проекта Хэйлунцзянской Ассоциации русского языка «семантическое сравнительное исследование глаголов «приказ» речевой деятельности в русско-китайских языках (俄汉语命令类言语行为动词语义对比研究) №10-10, «Исследование метафорической внутренней формы номинативных единиц (基于称名内部形式的俄语隐喻研究)» №10-20

ные легенды, сказки, басни, анекдоты, народные песни, поэмы, эпос и пословицы, поговорки, народные баллады, драмы и так далее. Его темы, как правило, связаны с производственной сферой простых людей, их социальной жизнью и привычными для них вещей. В темах отражается образ, мышления, понимания, моральные ценности, взгляды, эстетика трудящихся. Образ самого человека стал его основным описательным объектом.

Б. Основные характеристики фольклора

Фольклор имеет много особенностей. Он берёт начало с вербального творчества народа. Народ является его создателем и свидетелем. Поэтому содержание фольклорных произведений имеет общую структуру. Между тем, в некоторых произведениях фольклора наблюдается определённый ритм, мелодия, в этом отражается его художественные особенности. Тем не менее, основными характеристиками фольклора является устность, коллективность, изменчивость и преемственность.

Фольклор – это искусство, передаваемое из уст в уста. Поэтому устная форма является одной из его основных характеристик. Фольклор создан народом, в нём отражаются его чаяния и мудрость. Таким образом коллективность – это одна из его характеристик. Его изменчивость состоит в том, что в процессе пересказа и пения часто с течением, а также географических, этнических различий, субъективных мыслей и чувств говорящих, эмоциональных переживаний слушателей некоторые сюжеты в фольклоре часто изменяются. Однако, в фольклоре всё же присутствуют относительно стабильные факторы, такие как исторические события, творческий подход структура и т.д. Эти факторы непрерывно передаются из поколения в поколение, в нём и состоит его преемственность.

Характеристики фольклора тесно связаны между собой. Среди них устность и коллективность играют ведущую, доминирующую роль в создании и распространении фольклора, изменчивость и преемственность как производные от устности и коллективности, в свою очередь подтверждают их важное значение. Эти четыре взаимосвязанные характеристики являются отличительной чертой фольклора от литературных произведений.

В. Образ человека в китайском фольклоре

В китайском фольклоре создано много различных персонажей, однако ввиду ограниченного объёма работы мы назовём лишь типичный пример. В мифе Пань Гу создал природу, Нюй Ва создала человека, Хоу И, Цзин Вэй смелые и упорные, они борются с природой; В народных легендах у героев обычно есть свои имена и фамилии. Многие из них до сих пор известны людям, как исторические персонажи, это как Цинь Цюнь, Юйчи Гун, в душе людей они уже стали защитниками семей; Герои в народных сказаниях обычно слуги и помещики, ремесленники, ловкие снохи и дурные зятья. Любовь – это вечная тема человечества, китайские народные сказки также рассказывает об истинной и вечной любви между мужчинами и женщинами. В них действуют типичные и популярные герои, такие как Ню Лан и Чжи Нюй, Мэн Цзяньюй и Фань Силян, Лян Шаньбо и Чжу Интай, Белая змея и Сюй Сянь. Образы этих героев отражают взгляды человека на природу, людей и окружающие их вещи.

Г. Социальная функция фольклора

Фольклор является важной частью национальной культурной традиции и социальным явлением, осуществляющим различные практические функции в реальной жизни. Функция фольклора отражается в его месте в социальной жизни и культуре, в связи с другими социальными культурными элементами, и в его объективной роли. Основными функциями фольклора являются следующие: развлечение, моральное воспитание, процесс пере-

дачи знаний и помощь в преподавании иностранцам китайского языка [1, с.3–10].

1. Развлечения. Фольклор – один из важных способов развлечения народа в свободное время. Рассказы народных легенд, мифов, сказок и других устных произведений, пение народных баллад помогает народу хорошо отдохнуть, снимают усталость и восстанавливают силы.

2. Моральное воспитание. Фольклор играет незаменимую роль в социалистическом и культурном воспитании [2, с.52–58]. В фольклоре труд, единство, доброта, любовь, взаимопомощь, патриотичность, храбрость – это его вечные творческие темы, они формируют высокие нравственные идеалы. Такие, как борьба Да Юй с наводнением, три раза проходит мимо своего дома, но не входит.

3. Укрепление солидарности. Фольклор способен определить людям поведения и мышления народных социальных групп, поддерживать стабильность в обществе, в целях формирования центростремительной силы и сплочённости.

4. Процесс передачи знаний. В практической деятельности накоплены богатые знания в области производства и жизни, опыт работы и понимание социальной жизни. Трудящиеся передают эти знания из поколения в поколение. Эти знания хорошо работают в практической деятельности. Например, некоторые поговорки по погоде: Если у облака крюковая форма, то будет дождь.

5. Помощь в преподавании иностранцам китайского языка. В преподавании китайского языка можно вводить народные легенды, сказки, пословицы, поговорки и т.д., что усилит мотивацию студентов к изучению китайского языка, активизировать усвоение языка, дать им возможность лучше понять китайскую традиционную культуру. Некоторые пословицы и поговорки из нашего фольклора в какой-то степени очень похожи с русскими. Например в нашей стране, если разбили посуду, обычно говорят Суй Суй Пин ань. В России также говорят Если разбилась тарелка – не тужи (посуда бьётся к счастью). Китайская поговорка 竹篮打水一场空 соответствует русской *Встретить человека с пустым ведром – к неудаче*. 竹篮 и пустое ведро символизирует неудачи. 别班门弄斧 соответствует русской Не учи рыбу плавать. 种瓜得瓜, 种豆得豆 соответствует русской Что посеешь, то и пожнёшь [2, с.130–131]. Таким образом, русские, которые изучают китайский язык, могут лучше и глубже понять и изучить традиционную культуру китайского народа.

Фольклор – передаваемый в устной форме опыт и знания простого народа. При этом имеются в виду все формы духовной культуры народа [4]. Рассмотренный материал позволяет определить следующие особенности фольклора в китайской культуре:

1. Фольклор тесно связан с социальной жизнью народа. Он представляет собой продукт социальной жизни. Он живёт в массах. В нём правдиво отражается социальная жизнь народа на каждом историческом этапе, его моральные законы, обычаи и традиции, мировоззрение;

2. Фольклор относится к важной части культурного наследия страны. Фольклор, прямо или косвенно, служит народу, даёт ему знания, обучение, развлечения, вдохновение и надежды. Вместе с тем он также способствует преподаванию иностранных языков.

Литература

1. 陈建宪, 试论民俗的功能, 民俗研究, 1993. №2.
2. 庞素超, 俄罗斯民俗、谚语与俄语教学, 牡丹江大学学报, 2009. №9.
3. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994.
4. Энциклопедия культурологии. http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/721/

СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ СУБКУЛЬТУРНОГО ФОЛЬКЛОРА

Анна Лосинская (Тюмень, Россия)

В современной культуре приобретает все возрастающее значение проблема гетерологии культуры. По некото-

рым оценкам, гетерогенизация общества и культуры становится доминантой современности и одной из основных на-

учных проблем [1, с.1]. Все больше локальных коллективных субъектов образуют субкультуры внутри базовой, со своей собственной системой норм и ценностей, выраженных в артефактах и символах [2, с.302]. К артефактам субкультур в данном контексте следует относить не только костюм и аксессуар внешнего вида, или предметы, связанные с деятельностью в субкультуре (мототехнику байкеров, оружие реконструкторов и ролевиков, и т.д.). Артефактами субкультуры являются также результаты художественного творчества ее носителей с субкультурный фольклор, бытующий как в привычном устном варианте, так и специфичным для города сетевым способом [3, с.5]. Понятие фольклора соотносят с традиционной крестьянской культурой, которая синкретически объединяет духовную и материальную, а в узком смысле – с крестьянской словесной художественной традицией [5], однако сегодня оно несравнимо шире. Это совокупность структур, интегрированных речью, независимо от того, с какими несловесными элементами они связаны. «Совокупность вербальных или вербально-невербальных структур, функционирующих в быту», изустно, непосредственно в контактных группах (семье, общине, населенном пункте и т. п.), и в рамках ареала языка [там же]. Однако в конце XIX – начале XX века, в связи с урбанизацией, значимой формой становится городской фольклор как совокупность текстов, не связанных с крестьянской традицией, но сохраняющих указанные признаки: непосредственность бытования в контактной группе, устность, а также анонимность (неавторизованность), синкретизм творчества и исполнительского сотворчества [4, с.5]. Сетевой способ бытования городского фольклора приравнивает «экранно-письменную» речь к устной, по признакам непосредственности и сиюминутности, ненацеленности на сохранение во времени. Разновидностью городского фольклора следует считать фольклор урбанистических субкультур – возрастных, профессиональных, молодежных и др.

Фольклор урбанистических субкультур в России изучался Т. Б. Щеланской, С. А. Тихомировым и другими исследователями. Выявлено, что основными формами его бытования являются поговорки, пословицы, приметы, байки (былички), анекдоты. В. Д. Днепров считает анекдот «единственно возможным в наше время видом фольклора» [6, с. 6]. Объясняется это тем, что большинство традиционных фольклорных форм к настоящему времени преобразованы в те или иные жанры академического искусства, в то время как анекдот сохраняет в своем бытии принципиально фольклорные черты. Как отмечал М. С. Каган, «это, во-первых, анонимность, потому что если... становится известным имя создателя некоего анекдота, то это ничего не меняет в природе жанра... Каждый человек становится соавтором данного автора, ибо он имеет право рассказывать этот анекдот по-своему, видоизменяя его текст – ауθενичного, авторски закрепленного текста... не существует... Во-вторых... анекдот – форма *устного* творчества... Существуют издания сборников анекдотов, но очевидна их эстетическая неравноценность рассказываемым анекдотам... К тому же – и это... отличает бытие анекдота от бытия концертной музыки и произведений профессиональных поэтов, сближая его... с фольклором – рассказ анекдота порождается определенной жизненной ситуацией, он должен быть рассказан «к месту», «по аналогии» с обсуждаемой жизненной ситуацией» [6, с. 6]. Т. е. анекдот как фольклорное произведение является не просто плодом художественного осмысления предельных жизненных категорий, но осмысления их в приложении к конкретной жизненной ситуации. М. С. Каган утверждает, «что анекдот есть *порождение городской культуры Нового времени, и не пролетарских и люмпенских ее низов, а интеллектуальной элиты, которую в России называют «интеллигенцией»* [4, с. 54]. Он выражает «потребность тех образованных людей, которые не способны к самостоятельному писательскому или актерскому творчеству, но обладают чувством юмора и потребностью художественно-образного осмысления жизни», поэтому «до тех пор, пока будет существовать интеллигенция, будет существовать и анекдот» [там же].

Среди современных урбанистических субкультур есть немало таких, к которым применимо определение интелли-

гентных (интеллигентских) – как по генезису, так и по роду основной деятельности, независимо от того, трудовая это, игровая, культовая деятельность или жизнедеятельность. Все они используют анекдот как форму художественно-образного осмысления действительности чаще других форм, вкладывая в него смыслы современной притчи. Однако байки (былички), пословицы и поговорки близки ему по смысловому ряду. Поэтому членение, предложенное М. Элиаде для мифологии и использованное Е. Суровой для структурирования пространства анекдота [7, с.35], применимо и ко всему фольклору в целом. Деление на космогоническое, героическое и бытовое поля, актуальное для всей фольклористики, можно наблюдать на примерах фольклора ролевой субкультуры, основной деятельностью которой является моделирование вторичных миров. Вторичные миры, создаваемые творческой фантазией человека, являются органичной частью культуры и представлены в форме мифа, литературы, театра, кино, и других форм искусства. Специфика ролевой субкультуры в том, что она объединяет все названные формы в сюжетно-ролевой игре, синтезируя предельно широкое мифологическое и символическое поле. И фольклор ролевой субкультуры специфичен тем, что объединяет в этом поле не только первичный мир со вторичным, но множество вторичных между собой и с первичным миром. Ориентирование в таком поле, особенно для начинающих, может представлять некоторую сложность, и на помощь в этом приходят вторичные фольклорные формы, совмещающие в себе общеизвестные, архетипичные мотивы с фактами вторичной реальности. Простая игра слов, мнемотехнический прием, может породить фольклорную форму, например, поговорки: «Эрудиция – это когда твои познания приближаются к познаниям Эру». Эру Единый, персонаж «Сильмариллиона» Дж. Р. Р. Толкина, создавшего мифологию целого мира под названием Арда, занимает в этом мире место Бога-создателя – не всемогущего, ограниченного объективными этическими законами, но всезнающего. Поговорка однозначно определяет это место и запечатлевает образ Эру даже для тех, кто не читал «Сильмариллион», но пытается погрузиться в мир Арды. Подобные шутки и словесные игры, сохранившиеся в поговорках и именах собственных субкультурных явлений («Орк-клуб», «Орк-комитет», «оркестр – два и более орка»), опосредованно демонстрируют те или иные черты ролевой субкультуры как культурной общности. В данном случае, значительную степень анархичности и индивидуализма, препятствующие самоорганизации, и одновременно – элемент самоиронии в попытках их преодоления. Порой пословицы и поговорки, созданные по аналогии с этническим фольклором, на тех же архетипических основаниях, но с использованием фактов вторичного мира, продолжают бытовать наряду с оригинальными. Даже если их первоначальной целью было разъяснение знаковой системы вторичного мира посредством первичного, в ходе бытования обнаруживается их своеобразие. Так, пословица: «Заставь Феанора Эру молиться – он не один лоб расшибет» не подменяет собою исходной формы: «Заставь дурака богу молиться – он и лоб расшибет». Поскольку акцент во вторичной форме делается не на бездумном упорстве, – это носителям субкультуры известно из исходной формы, – а на опасности такого упорства для многих. Таким образом, произведения ролевого фольклора представляют собой акты раскрытия и умножения вкладываемых смыслов.

Значительную часть ролевого фольклора составляют байки-былички и анекдоты. Не всегда возможно их четко разграничить, но способность быличек превращаться в анекдоты, благодаря специфической образности, уже отмечена российскими исследователями [7]. Вероятно, критерием можно признать степень обобщенности образа. Если персонаж байки – конкретное, «историческое» лицо, то персонаж анекдота – обобщенный типаж. Видные деятели реальной истории, в том числе субкультурной, могут стать и становятся персонажами анекдотов, проявляя те или иные комические черты (или когда им таковые приписывают), если эти черты типичны. Среди излюбленных тем для ролевых анекдотов, разумеется, «национальный характер»: в роли представителей наций выступают типичные пред-

ставители фэнтези-рас. Начало анекдота: «идут по дороге эльф, гном и орк...» так же популярно, как в анекдотах нашего детства – «идут немец, русский и поляк...», поскольку цель их одна и та же: представить особенности менталитетов и заявить о необходимости считаться с «Другим». В условиях глобализации и унификации национальных менталитетов на основе массовой культуры, «вторичный» фольклор восполняет недостаток подобной образности.

Так как основной деятельностью является игра, значительная часть фольклора ролевой субкультуры строится вокруг игры как сопряжения первичного и вторичного миров. Соответствие и несоответствие игровых моделей вторичной реальности, проблемы перехода «в игру» и «обратно» часто становятся предметом комического осмысления. Вот история, ставшая из байки-былички ролевым анекдотом. «Вечер одного из «шлюзовых» дней, народ заехал на полигон, но начало игры еще не объявлено. Сидит команда у своего костра, песни поют... Тут выходит из лесу кто-то в черном плаще. Капитан встает, подходит к нему, шепчутся о чем-то – тихо, чтобы песне не мешать – и пришедший уходит. Довея песню, народ спрашивает, кто пришел.

– Седьмой назгул.

– А что хотел?

– Искал Олю из Кургана...

– Из какого кургана?»

Омонимичное слово «курган» оказалось воспринято по-разному: одним собеседником в контексте «нашего мира» (как город на Южном Урале, центр Курганской области), другим – в контексте игровой реальности (как могильник, где слуга Черного Властелина занимается некромантией). Произошло смешение героического и бытового полей. То, что пришедший представился игровым именем, допускало оба толкования. «Седьмой назгул» мог быть ролью этого человека на данной игре, а мог быть ником (от англ. nickname) – «тусовочным» именем, принятым для неформального общения в субкультурной среде. Распространенная тема для анекдотов и баек – мифы о всемогуществе «сильных мира», которые игрокам, приглашенным на роли «сильных», не удается отыграть в результате собственных промахов или несоответствия личностных качеств заявленной роли. Другая из таких тем – смешение различных слоев реальности и умение, – или, напротив, неумение, – в них не теряться. Отдельная тема – спонтанное, не контролируемое мастерами «поведение игровой реальности». Например, изменение погодных условий в соответствии и разворачивающимся сюжетом игры; гадания для персонажей, предсказания которых сбываются в течение игрового времени; непреднамеренное изменение поведения партнеров по игре, хотя те «не подыгрывают», и другие неожиданные, но логичные в игровом мире события. Эти были и былички,

вропрочем, редко комичны. Отношение к ним скорее почти-тательное, как к непознанным, но объективным явлениям, из которых возникают приметы.

В субкультурном фольклоре, как и в этническом, создается «мир, не имеющий прямых аналогий в действительности. Мир этот измышлен коллективной фантазией, он представляет собой преобразованную действительность» [5]. Однако, как бы ни была сложна связь сказочной реальности и подлинной, она существует и отражает не только нечто общечеловеческое, архетипическое, но и особенности бытия и мышления носителей определенной культуры. В мышлении носителей ролевой субкультуры органично уживается научное с мифологическим, рациональное с образным, «свое» с «чужим». Доминантой ролевой субкультуры является познание мира через «чужое», через «ксенопсихологию» и «ксенокультуру», что выражается и в ее фольклоре.

Список использованной литературы:

1. Керимов Т.Х. Социальная гетерология : материалы к специальному курсу / Сост.: проф., д. филос. н. Т.Х. Керимов [Электронный ресурс]. – Екатеринбург, УралНАУКА, 1999. – 170 с. – Режим доступа: http://www2.usu.ru/soc_phil/rus/annotations/socheter.html – 6 ноября 2009г.
2. Лосинская А.Ю. Основания изучения субкультуры // Наука. Философия. Общество. Материалы V Росс. Филос. Конгресса. Том II. – Новосибирск, Параллель, 2009. – С 302.
3. Тихомиров С.А. Фольклор современной городской молодежи: аксиологический аспект [Электронный ресурс] / Автореф. дисс.... канд. культурологии. – СПб, 2009. – Режим доступа: <http://base.spbric.org/main/person/762> – 5 июля 2010 г.
4. Каган М. С. Заключительное слово [Электронный ресурс] // Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. Санкт-Петербург. – СПб., Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – 148 с. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/kagan/anecdote_06.html – 31 марта 2011 г.
5. Чистов К. В. Фольклор // Культурология. XX век. Энциклопедия в 2-х т. [Электронный ресурс] / Глав. ред. и сост. С.Я.Левит. – СПб., Университетская книга, 1998. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/levit01/txt107.htm> – 23 февраля 2011 г.
6. Каган М. С. Вступительный доклад «Анекдот как феномен культуры» [Электронный ресурс] // Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. Санкт-Петербург. – СПб., Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – 148 с. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/kagan/anecdote_01.html – 31 марта 2011 г.
7. Сурова Е. Э. По-ту-да абсурдность // [Электронный ресурс] // Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. Санкт-Петербург. – СПб., Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – 148 с. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/kagan/anecdote_03.html – 31 марта 2011 г.

ТВОРЧЕСКОЕ НОВАТОРСТВО В КИТАЙСКИХ НАРОДНЫХ ТАНЦАХ

Люй Инь (Китай/ Минск, Беларусь)

Танец, используя человеческое тело в качестве инструмента для исполнения, через ритмически организованные и изящные плавные движения, выражает чувства. Это один из видов выразительных искусств, протяженный во времени и пространстве. Поскольку танец использует множественные танцевальные движения и позы в качестве языка создания художественных образов, и является искусством для выражения чувств и отражения реальностей социальной жизни, танцевальное искусство появилось одновременно с социальной жизнью человечества и производительным трудом, и стало незаменимой формой искусства в развитии человеческой истории, которая образовалась раньше всего.

Каждая национальность в истории в ее общественной жизни и производительном труде создала комплекс форм художественного выражения, который отражает национальную жизнь, мысли и чувства, и имеет определенные эстетические характеристики. Танец это вид искусства, ко-

торый самый ранний по времени появления, с самой длительной по времени историей развития, самый широкий по сфере распространения и самый непосредственный по выражению чувств для каждой национальности. А также это вид искусства, который больше всего может представлять национальный характер, особенности и эстетические вкусы. Китай является большой страной с древней цивилизацией, а также страной богатой танцевальными традициями, у всех 56 национальностей есть свои народные танцы, которые представляют особенности этих народов. Люди любой национальности или племени, когда слышат хорошо им знакомые мелодии или танцевальные ритмы, не могут не чувствовать возбуждения, которое передается всем частям тела и суставам, и вместе с изменениями ритма, они будут естественно двигаться и танцевать. Поскольку у разных национальностей разное географическое положение, политика и история, религиозные верования и народные обычаи, у них формируются стили с национальными и ло-

кальными особенностями. Например, стили различаются интенсивностью, мягкостью, полетом, масштабом движений и ритмом [1, с. 67]. В настоящее время разнообразны народные танцы разных китайских национальностей, кроме того, что имеют собственные уникальные виды и способы выражения, эти танцы сами из поколения в поколение живут в глубине сознания людей и в их психосоциальных механизмах, их культурный потенциал очень сложен и обилен. Танец это самый высокий уровень художественного выражения, а национальные черты танцевального искусства обогащают жизнеспособность танца. Таким образом, народные танцы нельзя заменить другими видами и типами искусств в отражении истории страны, культуры и искусства, и именно танцевальная культура концентрирована и наглядно выражает этапы социального развития и уровень жизни национальных меньшинств. Существование разных национальностей неизбежно разделяет виды танцев по географии и идеологии следуя определенной последовательности, и это делает наш танцевальный мир еще красочней.

1. Состояние искусства танца китайских национальных меньшинств

После первого всекитайского представления литературы и искусства национальных меньшинств в 1980 г., танцевальное искусство национальных меньшинств нашей страны получило качественный скачок в развитии, наиболее заметно это проявилось в подготовке ряда талантов высокого уровня в постановке и исполнении разных национальных танцев, появились много отличных работ в области танцев и балета, которые прославились в стране и за рубежом [2, с. 156]. Большинство было создано на основе традиционных и народных танцев, и при сохранении оригинального художественного вкуса, не только отражает новаторское сознание в создании танцевальных движений, но и несет особый характер того времени. Среди многочисленных выдающихся произведений народных танцев, есть разнообразные виды хореографии, разные типы, такие как традиционный, элементный, статусный, абстрактный, мыслительный, которые выражают инновационные нравственные черты. Некоторые танцы имеют детали, наиболее ярко выражающие смысл жизни; а некоторые с помощью языка тела открывают дверь духовного мира; есть и такие, что показывают особенности малой национальности, ярко выражают дух времени.

Однако, вместе с быстрым развитием и громкими призывами к новому в национальных танцах, также существует некоторая неверная тенденция, что заставляет наши национальные танцы слишком спешить на пути непрерывных инноваций. Обобщая понимание танцевального искусства и танцевальной культуры национальных меньшинств, надо сказать, что, если стремиться к новому в творческом развитии китайских национальных танцев, нужно вначале провести анализ, обнаружить и обсудить проблемы, и в то же время найти и установить подходящее направление для появления нового в творческой области китайских национальных танцев. Нужно разъединять негармоничные части в оригинальном потоке сознания, путем сохранения, исправляя и украшая подготовить старую систему национальных танцев для развития, следить за правильностью инновационного сознания в национальных танцах, чтобы продвигать танцевальное искусство китайских национальностей во внешний мир.

2. Инновационное сознание в танцах национальных меньшинств

1. Развитие национальных танцев неотделимо от инноваций, однако инновации относятся не только к появлению новой темы, использованию нового движения, а и к расширению сферы танца. Современность национальных танцев не отказывается и не удаляется от национальных черт, но нужно их укрепление и развитие. Современность должна относиться к «самой глубокой сущности современного человека, она и есть тайна в глубине души, которая раскрывается в современном развитии, это такой дух, который превышает сам себя и получает безграничное развитие» (Деннис Белл). Следуя движению этого духа и создается танце-

вальное искусство современности, во-первых отражая творческую индивидуальность времени, во-вторых имея классические для данного времени черты. Эти две черты принадлежат всем прекрасным произведениям искусства, но в современности танцев, есть еще и экспериментальный характер, который отличает танец от всех традиционных искусств, он позволяет находить больше возможностей для искусства и развития его жизни, делать исследования, выходящие за рамки суждений о традиционных ценностях [3, с. 140].

2. Искусство национальных танцев должно получать инновации на основе исторических поисков, наследия и накопленных традиций, мы должны уметь взять картину танца и совершенствуя его технику и жизнь, уделять внимание и современным представлениям о национальных танцах. Однако, даже в процессе развития, инновация должна оставаться верной самой себе, ведь суть инновации это народные нравы, обычаи, чувства и язык. Жизнь это источник художественного творчества, все танцевальные работы и танцевальные образы происходят из жизни [4, с. 87]. Создатели танцев могут создать успешные и впечатляющие работы только если они внимательно и тонко наблюдают за повседневной жизнью, постепенно накапливая много фактических материалов из жизни, научно обрабатывая и анализируя эти материалы и выбирая из них типичные, символические «материалы», и так находят в них настоящие понятия и практические возможности. Красота жизни не равна красоте искусства. Создатели должны проводить конденсацию и сублимацию высокой степени из различных красивых объектов в жизни, питаться реальностью, в высокой степени обобщая ее для искусства. Так рождается живой танцевальный образ и зрители наслаждаются его красотой.

3. В творчестве китайских народных танцев на данном этапе есть задача как можно глубже отражать новую жизнь разных национальностей. Народу нужны работы с особенностями времени и ярким национальным стилем, для этого постановщикам танцев необходимо входить в жизнь разных народов, хорошо знать историю и культуру разных национальностей, чтобы питаться самым лучшим из их традиции [5, с. 180]. С развитием времени, танцевальное искусство новой эры движется в сторону внутренней души танцевальной субстанции, глубокого смысла содержания и диверсификации формы. Это конечно требует от танцевальных специалистов, максимально развивать индивидуальность в своем творчестве. Каждая танцевальная группа должна иметь уникальный художественный стиль, отличающий ее от других, каждый исполнитель танца должен иметь свою индивидуальную манеру в искусстве. Теперь мы продвигаем национальную культуру, подчеркиваем, что работа должна отражать дух времени. Продвигать национальную культуру это значит продвигать уникальное культурное наследие китайских народов, накопленное в течение нескольких тысяч лет. Это культурное наследие является сущностью нашего народа, в нем его самые ценные нравственные качества и самоотверженная преданность, они помогают прокладывать путь и продвигается вперед, дают широкий простор для инноваций. Люди, которые создают работы, должны использовать богатства благородного духа национального характера, чтобы их произведения искусства воспитывали и одухотворяли людей, поощряли и вдохновляли их. Так будет повышаться уровень культуры и совершенствоваться духовные качества народа.

Литература

1. Министерство просвещения. Стандарты для предметов искусства. Издательство пекинского педагогического университета, 2001. – 121с.
2. Пан Чжитао. Учебники и методы преподавания китайского народного танца. Шанхайское музыкальное издательство, 2001. – 320 с.
3. Лу Ишэ. Преподавание хореографии. Шанхайское музыкальное издательство, 2004. – 212 с.
4. Юань Хэ. Китайские танцы. Шанхайское издательство иностранных языков и образования, 1999. – 343 с.
5. Ли Жуйлинь, Чжань Сужун. Метод преподавания китайского народного танца. Шэньян: Издательство Ванцюань, 2006. – 211 с.

ВЫКАРЫСТАННЕ ПРЭЗЕНТАЦЫЙ POWER POINT НА ЗАНЯТКАХ ПА БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ (ПРАФЕСІЙНАЙ ЛЕКЦЫІ)

Наталля Магер (Пінск, Беларусь)

З часоў з'яўлення першых універсітэтаў універсітэцкая адукацыя была накіравана на распаўсюджанне і ўкараненне ў практыку сучасных навуковых дасягненняў у самых жыццёва неабходных сферах. Іх фарміраванне пачалося яшчэ ў XI ст., калі ў італьянскіх гарадах Балонья і Салерна з'явіліся першыя вышэйшыя прававыя і медыцынскія школы. Дзякуючы сацыяльна-палітычным умовам у грамадстве таго часу з'явіўся попыт на веды. На працягу XIII-XIV ст. уся Еўропа перажывала своеасаблівы «ўніверсітэцкі бум»: практычна адначасова (у 1209 і ў 1215 гг.) з манастырскіх школ утварыліся Кембрыджскі і Оксфардскі ўніверсітэты ў Вялікабрытаніі і Парыжскі ў Францыі, потым былі створаны Лісабонская, Празкая і Венская вышэйшыя школы. Уласныя ўніверсітэты з'явіліся ў большасці краін Заходняй і Цэнтральнай Еўропы. Распаўсюджанне новых ведаў ішло паскоранымі тэмпамі ўслед за крыжовымі паходамі і развіццём прамысловай вытворчасці. У цяперашні час універсітэцкая адукацыя таксама падтрымлівае традыцыйнаватарства. Укаранення ў практыку штодзённага жыцця перадавых навуковых тэхналогій павінна прыходзіць адначасова з уключэннем іх у вучэбны працэс.

Сучасны заняткаў у ідэале не павінен быць абмежаваны прадметам і выкладчыкам. Акцэнт у функцыях сучаснага занятка можна расставіць наступным чынам: узбраенне студэнтаў глыбокімі і ўсвядомленымі ведамі; навучанне студэнтаў самастойнай дзейнасці па авалоданні ведамі; фарміраванне трывалых матываў вучэння, самаўдасканалення, саманавучання, самавыхавання; фарміраванне маральных асноў асобы, арыентаваных на агульначалавечыя каштоўнасці і г. д.

Схема правядзення занятка мяркуюе некалькі этапаў. На кожным з іх можна выкарыстаць сучасныя тэхналогіі як яшчэ адну прыладу даследавання, як спосаб самаарганізацыі працы і самаадукацыі, як магчымасць асобна-арыентаванага падыходу для выкладчыка, як спосаб пашырэння зоны індывідуальнай актыўнасці кожнага студэнта. Пры гэтым павялічваецца хуткасць падачы матэрыялу ў рамках аднаго занятка. Выкарыстанне інфармацыйных тэхналогій кардынальна пашырае магчымасці ў выбары матэрыялаў і формаў вучэбнай дзейнасці, робіць заняткі яркімі і займальнымі, інфармацыйна і эмацыянальна насычанымі.

У цяперашні час на занятках у асноўным выкарыстоўваюцца наступныя формы падачы матэрыялу і ацэньвання ведаў з дапамогай інфармацыйных тэхналогій: прэзентацыя, інфармацыйна-навучальны праграмы, тэсты, практыкі. Найбольшую цікавасць выклікае стварэнне прэзентацыі (Microsoft Power Point).

Прэзентацыя (ад англ. «presentation» – паказ) – гэта набор каліраваных малюнкаў-слайдаў на вызначаную тэму, які захоўваецца ў файле спецыяльнага фармату з пашырэннем PPT. На кожным слайдзе можна змясціць адвольную тэкставую і графічную інфармацыю.

Праграма PowerPoint прызначана для стварэння і графічнага адлюстравання прэзентацыі ў складзе пакета Microsoft Office. Пры дапамозе PowerPoint можна будаваць дыяграмы і графікі, рыхтаваць слайды, праспекты, службовыя паведамленні і практычна любы матэрыял для прэзентацыі, а таксама арганізоўваць паказы слайдаў. Дапускаецца прагляд на экране камп'ютара або з выкарыстаннем праектара. Акрамя таго, маецца магчымасць уладкоўваць паказы слайдаў у Web-сетцы.

Разам з дадзенай праграмай пастаўляецца разнастайны набор шаблонаў, задзейнічаюшы якія, можна лёгка падабраць стыль афармлення прэзентацыі і, такім чынам, сканцэнтравана ўвагу на змястоўным баку, гэта значыць на тэкставых дадзеных і г. д. Таксама ў PowerPoint уключаны камплект гатовых формаў, якія выкарыстоўваюцца пры стварэнні новай прэзентацыі.

У ВНУ і выкладчык, і студэнт з дапамогай праграмы Power Point можна ствараць і дэманстраваць вучэбныя

і даведкавыя слайд-фільмы. Для выкладчыка гэта адна з лепшых формаў чытання лекцыі. Падчас стварэння прэзентацыі выкладчык можа выявіць сябе і як аўтар (сцэнарыст), і як рэжысёр, і як мастак, і як выканавец. Прэзентацыя прад'яўляе павышаныя патрабаванні да творчых здольнасцяў аўтара, да яго мастацкаму густу. Паказ прэзентацыі суправаджаецца тлумачэннямі, каментарамі выкладчыка: ён можа прыпыніць паказ «слайдаў», больш падрабязна спыніцца на важным матэрыяле, не паказваючы усё «слайды» адразу і г. д. Такая форма правядзення заняткаў больш эфектыўная, бо дае магчымасць зацікавіць навучэнцаў тэмай, заінтрыгаваць, прымусіць думаць, выбіраць з велізарнага матэрыялу найбольш важную інфармацыю, вучыць студэнтаў рабіць высновы. Так, пры вывучэнні курса «Беларуская мова (прафесійная лекцыя)», які носіць у вялікай ступені тэарэтычны характар і не забяспечаны ў неабходнай ступені літаратурай, мэтазгодна выкарыстоўваць прэзентацыі, якія змяшчаюць звесткі па нарматыўных дакументах, гістарычных фактах, моўных з'явах і інш. Акрамя таго, афіцыйна-справавыя дакументы, правілы афармлення якіх вывучаюцца студэнтамі.

У прэзентацыі могуць быць паказаны самыя выйгрышныя моманты тэмы, могуць з'яўляцца азначэнні, якія запісваюцца ў канспект, тады як выкладчык, не марнуючы час на паўтор, паспявае распавесці больш. Галоўнае ў прэзентацыі – гэта тэзіснасць (для прамоўцы) і нагляднасць (для слухача). Умелы выкладчык можа ператварыць прэзентацыю ў займальны спосаб уцягвання студэнтаў у адукацыйную дзейнасць. Прычым прэзентацыя можа стаць своеасаблівым планам занятка, яго лагічнай структурай. Прэзентацыя дае магчымасць выкладчыку выявіць творчасць, індывідуальнасць, пазбегнуць фармальнага падыходу да правядзення заняткаў.

Яна забяспечвае выкладчыку магчымасць для:

- інфармацыйнай падтрымкі;
- ілюстравання;
- выкарыстання разнастайных практыкаванняў;
- эканоміі часу і матэрыяльных сродкаў;
- пабудовы канвы занятка;
- пашырэння адукацыйнай прасторы занятка.

Дзякуючы выкарыстанню прэзентацыі у студэнтаў назіраецца:

- канцэнтрацыя ўвагі;
- уключэнне ўсіх відаў памяці: зрокавай, слыхавой, матарнай, асацыятыўнай;
- павышэнне цікавасці да вывучэння прадмета;
- узростнае матывацыі да вучобы.

Такі ілюстрацыйны камп'ютарны матэрыял выбудоўваецца сістэмна, з'яўляючыся добрай дапамогай у наступнай працы, дае магчымасць праяўлення эмацыянальнай сферы асобы.

Л. С. Выгоцкі, заснавальнік развіццёвага навучання, пісаў: «Менавіта эмацыянальныя рэакцыі павінны склаці аснову выхаваўчага працэсу. Перш чым паведаміць тыя або іншыя веды, педагог павінен выклікаць адпаведную эмоцыю навучэнца і падбаць аб тым, каб гэтая эмоцыя звязалася з новымі ведамі. Толькі тыя веды могуць прышчапіцца, якія мінулі праз пачуццё навучэнца».

На жаль, выкарыстанне прэзентацыі падчас вучэбнага працэсу можа зводзіцца да замены ёю звычайнай дошкі. Галоўнымі жа вартасцямі выкарыстання навучальных прэзентацыі ў вучэбным працэсе з'яўляюцца інтэрактыўнасць, павышэнне эфектыўнасці ўспрымання, магчымасць тыражыравання і распаўсюджвання.

Выкарыстоўваючы розныя віды практыкаванняў, анімацыю пры стварэнні слайдаў, выкладчык можа зрабіць прэзентацыі інтэрактыўнымі, гэта значыць, спрыяльнымі ўключэнню навучэнцаў у дыялог адзін з адным, з выкладчыкам.

Стварэнне і выкарыстанне прэзентацыі на занятках з'яўляецца эфектыўным спосабам, які дапамагае студэнту ўсве-

дамляць сябе як актыўнага суб'екта спазнання, адчуваць радасць перамогі і поспеху ў асобна-значнай для яго дзейнасці.

У чым сутнасць запатрабавання ў ведах? Як яна ўзнікае? Як яна развіваецца? Якія педагогічныя сродкі можна выкарыстаць для фармавання ў студэнтаў цікавасці да ведаў? Гэтыя пытанні хвалюць выкладчыкаў.

Адным з рэзерваў выхавання вучэбна-пазнавальных інтэрасаў у навучэнцаў з'яўляецца ўстойлівая цікавасць да

спосабаў здабывання ведаў. Самарэалізавацца ў сучасным грамадстве можна, толькі ўмеючы эфектыўна вырашаць праблемы, удасканалваць і ўжываць набытыя веды, грамадна працаваць з інфармацыяй.

Сучаснае інфармацыйнае поле стала значна шырэй, што дазваляе атрымліваць і выкарыстаць большы аб'ём інфармацыі за той жа прамежак часу як навучэнцам, так і выкладчыкам.

АМАТАРСКАЯ МАСТАЦКАЯ ТВОРЧАСЦЬ І БЕЛАРУСКІ ФАЛЬКЛОР: ДА ВЫНІКАЎ ДАСЛЕДАВАННЯЎ ДЗЕЙНАСЦІ АМАТАРСКІХ КАЛЕКТЫВАЎ НА МІНШЧЫНЕ

Алена Макарава (Мінск, Беларусь)

Аматарская мастацкая творчасць як сацыяльна-культурны феномен з'яўляецца прадметам вывучэння культуралогіі, сацыялогіі, псіхалогіі, педагогікі, мастацтвазнаўства і тэорыі сацыяльна – культурнай дзейнасці. Гэта тлумачыцца тым, што, як з'ява музычнай культуры і пласт народнай мастацкай творчасці, аматарская мастацкая творчасць выступае ў якасці дзейснага фактару сацыякультурнай дынамікі і эфектыўнага сродку праяўлення сацыягенных праба асобы і яе этнічнай самабытнасці.

Так, вядомы беларускі культуролог А.І.Смолік, разглядаючы аматарскую мастацкую творчасць з пазіцыі тэорыі культуры, сцвярджае, што «яна з'яўляецца састаўной часткай духоўнай культуры грамадства, якая спрыяе яе ўзбагачэнню і дэмакратызацыі, а таксама фарміраванню сістэмы вытворчасці і распаўсюджвання эстэтычных каштоўнасцей» [1, с.130–131]. Звяртаючы ўвагу на тое, што аматарская мастацкая творчасць – гэта неад'емная частка духоўнай культуры грамадства, сучасныя культурологі падкрэсліваюць, што сацыяльна – культурная актыўнасць розных груп насельніцтва ў сферы мастацтва з'яўляецца адным з галоўных прыярытэтаў дзяржаўнай культурнай палітыкі.

Нельга не пагадзіцца з думкай, што «аматарская мастацкая творчасць – гэта найважнейшы пласт нацыянальнай культуры, яе аснова, без якой немагчымы фарміраванне нацыянальнай свядомасці і развіццё прафесійнага мастацтва». Аналіз сацыякультурных працэсаў у сучаснай народнай мастацкай творчасці дазваляе беларускім даследчыкам В.П.Скараходаву і І.В.Пыж зрабіць вывад, што «масавасць, уласцівая аматарскай творчасці, дазваляе ёй быць глебай мастацкага жыцця беларускага грамадства, носьбітам і паказчыкам яго патэнцыяльных магчымасцей у культурарэвалюцыйнай дзейнасці» [2, с.91].

Аматарская мастацкая творчасць у Беларусі – сапраўдная з'ява беларускай мастацкай культуры і, адначасова, форма праяўлення сацыяльна-культурнай актыўнасці насельніцтва ў сферы мастацтва. Яна ўключае ў сябе розныя віды аматарскай мастацкай творчасці, дзіцячую і сямейную мастацкую творчасць, студэнцкую самадзейнасць, мастацкую творчасць аматарскіх калектываў і асобных выканаўцаў, практыку функцыянавання аматарскіх мастацкіх аб'яднанняў і гурткоў па захапленнях, сацыяльна-культурныя ініцыятывы ў галіне мастацкай культуры і інш.

Як спецыяльна арганізаваная дзейнасць па засваенні, стварэнні і распаўсюджванні культурна-эстэтычных каштоўнасцей ва ўмовах вольнага часу аматарская мастацкая творчасць не губляе сваёй надзённасці і актуальнасці. Пацвярдзеннем значнай сацыяльнай ролі аматарскіх мастацкіх калектываў у культурным жыцці Беларусі з'яўляюцца шматлікія фестывалі, агляды-конкурсы, святы народнага мастацтва, якія дэманструюць творчыя дасягненні мастацкіх аматарскіх калектываў і асобных выканаўцаў.

Як кожная з'ява культуры, аматарскае мастацтва – вельмі мнагамерны, шматзруоўны сацыяльны арганізм. Штогод у рэспубліцы з удзелам аматарскіх калектываў праводзіцца больш за 80 тысяч канцэртаў і спектакляў, каля 25 тысяч тэатралізаваных святаў, 20 тысяч выставак твораў народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Значная колькасць калектываў аматарскай мастацкай творчасці належыць клубным установам сістэмы Міністэрства куль-

туры Беларусі (на пачатку 2011 г. колькасць калектываў складала каля 17000 адз.); установам культуры клубнага тыпу іншых ведамстваў, якія з'яўляюцца сапраўднымі цэнтрамі развіцця аматарскай творчасці і сацыяльна-культурных ініцыятыў, надаюць арганізаваны характар розным відам і формам мастацкай творчасці аматараў. Каля 1400 мастацкіх калектываў працуе ва ўстановах культуры сістэмы Федэрацыі прафсаюзаў Беларусі. Шырока прадстаўлена аматарская творчасць у навучальных установах краіны [3].

Вытокі аматарскай мастацкай творчасці ляжаць у народных звычаях і каляндарных абрадах, грамадскіх формах выкарыстання вольнага часу, звязаных з песеннай, інструментальнай, тэатральнай і вусна-паэтычнай творчасцю, гульнявымі зносінамі, сямейнымі і святочна – абрадавымі традыцыямі.

Нельга не адзначыць, што ўзнаўляючы каштоўнасці традыцыйнай беларускай культуры ў сучасных сацыякультурных умовах, аматарская мастацкая творчасць выступае ў якасці самастойнай падсістэмы сацыялізацыі асобы, сацыяльнага выхавання і адукацыі. Яна з'яўляецца актыўным сродкам самарэалізацыі творчых здольнасцей асобы, яе самапраяўлення і самавызначэння; выступае дзейным механізмам эстэтычнага развіцця асобы, забяспечвае змястоўную арганізацыю вольнага часу аматараў мастацтва.

Так, на мяжы XX–XXI стст. у Беларусі быў праведзены шэраг фальклорных фестываляў: рэспубліканскія фестывалі беларускага народнага танца «Беларуская полька» (1993, 1994, 1996, 2000), «Палескі карагод» (1991, 1994, 1997, 2000, 2004), «Пярэзвы» (1992), міжнародны фестываль фальклору (1994), рэгіянальныя фестывалі аўтэнтчнага фальклору Беларускага Падняпроўя (1996), фестываль фальклорнага мастацтва «Берагіна» (2000, 2002, 2004). Гэтыя фестывалі служылі мэтам адраджэння і падтрымкі традыцыйных формаў народнай культуры, стымулявалі развіццё аматарскага мастацтва [4].

Даследванні, якія праводзіліся намі ў складзе групы супрацоўнікаў установы культуры «Мінскі абласны цэнтр народнай творчасці» на працягу 15 год у рэгіёнах Міншчыны (22 раёны), дазваляюць сцвярджаць, што вяртанне да культурна-гістарычных традыцый – адзін з найбольш актыўных сацыяльна-культурных працэсаў, што адбываецца зараз у аматарскай мастацкай творчасці [5].

Творчыя намаганні аматарскіх мастацкіх калектываў Міншчыны характарызуецца, у першую чаргу, зваротам да традыцыйнай мастацкай культуры. Так, аналіз практыкі функцыянавання калектываў Мінскай вобласці дае падставу для меркаванняў, што рух аматарскай творчасці – асабліва і вельмі цікавая з'ява беларускай культуры. Ён адчувае на сабе сацыяльна-гістарычныя ўплывы, якія перажываў беларускі народ на розных этапах сваёй гісторыі.

«Цэнтральная Беларусь займае асноўную частку сучаснай Мінскай і заходнюю ўсходнюю Магілёўскай абласцей – Белай Русі, Літвы (Чорнай Русі) і Палесся. Як рэгіянальны варыянт народнай культуры Цэнтральная Беларусь вызначалася ў адносна позні гістарычны час (XVII–XIX стст.). Разам з тым, яна адыграла адметную ролю ў працэсе фарміравання беларускага этнасу і яго культуры.» Мясцовы этнакультурны ландшафт увасобіў у сабе, нібы ў фокусе,

шматлікія элементы і рысы, уласцівыя амаль усім беларускім рэгіёнам [6].

Гэта выразна назіраецца ў сферы песенных традыцый, якія, ідучы з поўначы, поўдня, усходу і захаду сустракаюцца тут і пераплятаюцца. Цэнтральная Беларусь тым і цікавая, што дае магчымасць назіраць працэсы «перацкання» адной традыцыі ў другую, і, як вынік – утварэнне ў месцах іх перакрываўванняў арыгінальных версій і варыянтаў тыповых календарных і сямейна-абрадавых напеваў, а таксама спосабу і манеры іх выканання, што і характарызуе спецыфіку мясцовай песеннай культуры. [6].

Звяртаючы увагу на ўзнаўленне фальклорных традыцый у амаатарскай творчасці, неабходна падкрэсліць, што аўтэнтычны фальклор, як «першасны від традыцыйнай мастацкай культуры ў яго спадвечным выглядзе існуе ў натуральным вясковым асяроддзі, мае старажытныя карані, перадаецца з пакалення ў пакаленне вусным шляхам, выяўляецца праз носьбітаў фальклору (спевакоў, музыкаў, танцораў, казачнікаў, майстроў, знаўцаў мясцовай традыцыі і звычай)»

Вядома, што менавіта сельскія амаатарскія калектывы, узнаўляючы каштоўнасці традыцыйнай культуры ў сучасных сацыякультурных умовах, садзейнічаюць мэтам сацыялізацыі асобы, яе сацыяльнаму выхаванню, абпіраючыся на традыцыі беларускага этнасу, што «набыў свае асаблівасці, якія перадаюцца з пакалення ў пакаленне і існуюць у такіх адносна ўстойлівых формах, як мова, традыцыі, абрады, народная творчасць, этнічная самасвядомасць, тапаніміка, культура, лад паўсядзённага жыцця і г.д.»

Па сутнасці, з'яўляючыся працягам масавай амаатарскай самадзейнасці савецкага часу, сучасная амаатарская творчасць уварала ў сябе ўнікальную беларускую ментальнасць і працягвае дэманстраваць уласцівую нашаму народу таленавітасць, жыццялюбства. Набыла асаблівы сэнс і культуралагічную каштоўнасць зварот да вытокаў нацыянальнай культуры і адраджэнне ў сучасным культурным жыцці фальклорных узораў народнай творчасці.

На Міншчыне існуе 210 фальклорных калектываў (практычна ў кожнай трэцяй клубнай установе), 90 з якіх – дзіцячыя, якія сваёй творчай працай уносяць значны ўклад у нацыянальную культурную скарбонку, садзейнічаюць фарміраванню нацыянальнай культуры праз прапаганду каштоўнасцей гэтай скарбонкі ўсімі даступнымі ёй формамі і метадамі [7 с.].

Неабходна падкрэсліць, што катэгорыя пераемнасці з'яўляецца асноўнай у дачыненні да выяў традыцыйнай культуры. Так, у мэтах забеспячэння пераемнасці духоўных і мастацкіх традыцый у праўленнем культуры і ў праўленнем адукацыі Мінскага аблвыканкама была распрацавана абласная праграма «Традыцыйная культура і дзеці» на 2006 – 2010 гады. За час дзеяння праграмы ўстановамі культуры Міншчыны быў назалашаны значны вопыт у далучэнні дзяцей і падлеткаў да засваення традыцыйнай мастацкай творчасці беларусаў. Супрацоўнікамі клубных устаноў былі выкарыстаны такія формы працы, як правядзенне фальклорных абрадавых святаў, тэатралізаваных прадстаўленняў, выставак народных промыслаў і рамёстваў, сустрэч з майстрамі, конкурсаў, вечарын, гульнева-забаўляльных праграм, народных гулянняў, кірмашоў. Каля 1500 дзяцей засвойваюць народныя танцы, гульні, звычай, знаёмяцца са святамі і абрадамі родных мясцін.

За значны ўклад у прапаганду народнага мастацтва Беларусі, актыўную канцэртную дзейнасць фальклорны ансамбль «Крушцік і музыка» ўзнагароджаны спецыяльнай прэміяй Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь у намінацыі «Амаатарская мастацкая творчасць». У 2008 годзе лаўрэатамі спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь дзеячам культуры і мастацтва ў намінацыях «Народная творчасць» «Амаатарская мастацкая творчасць» стаў народны фальклорны калектыў «Гасцінец» Ракаўскага цэнтра культуры і вольнага часу Мінскай вобласці.

З 1968 года існуе народны фальклорны ансамбль «Маркаўчанка» Маладзечанскага раёна (мастацкі кіраўнік – Вера Зікунова). Канцэртныя праграмы калектыву будзе пераважна на мясцовым фальклоре, але ўключае песні на сло-

вы і музыку мясцовых аўтараў. Народны хор народнай песні «Сябрына» Цясоўскага сельскага Дома культуры Салігорскага раёна (мастацкі кіраўнік – Таццяна Якуніна) за 35 год існавання неаднаразова падцвердзіў сваё права насіць пачеснае найменне «народны». Рэпертуар калектыва складаецца з вялікай колькасці беларускіх народных песень, як папулярных, так і традыцыйных фальклорных спеваў.

Народны ансамбль беларускай народнай песні «Медуніца» (мастацкі кіраўнік – Алена Губарава) Палаца культуры Беларускага аўтазавода горада Жодзіна дэманструе высокае выканальніцкае майстэрства, цікавы рэпертуар, сувязь з фальклорнымі крыніцамі. Традыцыі музычнай сямейнай творчасці беражліва захоўвае народны ансамбль сям'і Бойка Гаўрыліцкага сельскага Дома культуры Салігорскага раёна, у якім прадстаўлена некалькі пакаленняў музыкаў – амаатараў. Стабільным поспехам у гледчоў карыстаецца самабытны ўзорны ансамбль народнай музыкі і песні дзіцячай школы мастацтваў вёскі Аношкі Нясвіжскага раёна. Народны ансамбль народнай музыкі «Спадчына» Дзяржынскага гарадскога Дома культуры (мастацкі кіраўнік – Вігаль Клімакоў) даволі арганічна спалучае гучанне старажытных і сучасных інструментаў: ліры, цымбалаў, жалеікі, скрыпкі, кантрабаса і інш. [5].

Істотным вынікам дзейнасці ўстаноў культуры вобласці з'яўляецца шырокае ўкараненне ў побыт насельніцтва сістэмы традыцыйных святаў, абрадаў і рытуалаў на базе фальклорнай спадчыны. Некаторыя унікальныя старажытныя абрады з'яўляюцца візітоўкай пэўных аралаў Міншчыны і падлягаюць ахове і захаванню. Так, на Міншчыне існуе 5 аб'ектаў нематэрыяльнай культурнай спадчыны, якім нададзены статус гісторыка-культурнай каштоўнасці: гэта абрад «Калядныя цары» вёскі Семяжава Капыльскага раёна (у 2009 г. гэты аб'ект быў унесены ў Спіс сусветнай нематэрыяльнай культурнай спадчыны UNESCO рашэннем 4й сесіі Міжурадавага камітэта UNESCO па захаванні культурнай спадчыны; абрад «Шчодрык» вёскі Рог Салігорскага раёна; спеўная манера выканання фальклорных калектываў вёскі Закальное, Обчын, Ямінск Любанскага раёна.

Дзякуючы намаганням вядомых беларускіх даследчыкаў, такіх як А.Боганева, Т.Варфаламеева, М.Козенка, В.Ліцвінка і інш., падтрымка дзейнасці фальклорных гуртоў набыла навуковы характар і рэалізуецца ў форме комплексных доўгатэрміновых праграм [7,8].

Такім чынам, працэс узнаўлення фальклорных традыцый у дзейнасці большасці канцэртных калектываў свае становіцца прыкметы. Беларускія народныя песні, наігрышы, інструментальныя творы, заснаваныя на фальклорных традыцыях, прадстаўлены ў канцэртных праграмах практычна кожнага раёна вобласці. Таленавітыя музыкі ўзбагачаюць новымі рысамі і гнямямі традыцыйныя ўзоры беларускай музыкі, захоўваючы пры гэтым іх каларыт і непаўторнасць. Як з'ява беларускай нацыянальнай культуры, сучасная амаатарская мастацкая творчасць праз зварот да этнарэгіянальных традыцый і звычай беларускага, а таксама і іншых народаў Беларусі набывае новы якасны ўзровень і эстэтычную значнасць.

Арыентацыя на захаванне культурных каштоўнасцей традыцыйнай культуры, якая існуе ў дзейнасці амаатарскіх калектываў вобласці, выклікае разам з тым неабходнасць больш дакладнага навуковага асэнсавання аўтэнтчных форм традыцыйнай мастацкай культуры і больш беражлівых адносін да праяў народнай культуры з боку кіраўнікоў мастацкіх калектываў. У прыватнасці, дзейнасць некаторых фальклорных калектываў, маючых ганаровае найменне «народны» і «узорны» у большай ступені адлюстроўвае растыражыраваныя ўзоры беларускай народнай песні, і ў меншай ступені, спрыяе захаванню мясцовых рэгіянальных этнатрадыцый.

Выклікае заклапочанасць той факт, што практыка развіцця амаатарскай мастацкай творчасці, якая апераджална развіваецца ў апошнія дзесяцігоддзі, недастаткова актыўна асэнсоўваецца з боку гісторыкаў, фалькларыстаў, культурологаў, сацыёлагаў і інш... Належасць канстатаваць, што пакуль не атрымалі належнай распрацоўкі навукова-

тэарэтычны і метадычны аспекты функцыянавання ама-тарскіх мастацкіх калектываў ва ўмовах сучаснай сацыя-культурнай дынамікі.

Спіс крыніц:

1. Смолік А.І. Сацыяльна-культурная дзейнасць у пост-чарнобыльскім соцыуме: Вучэб. дапам. для выш. і сярэд. спец. нав. ўстановаў. – Мінск: Бел. ун-т культуры. – 1999. – С.130–131.
2. Скараходаў У.П., Пыж І.В. – Сацыякультурныя працэсы ў народнай мастацкай творчасці // Беларуская культура сёння.– Мінск: БелДППК, 2003. – С.91–104.
3. Справаздачныя матэрыялы ўпраўлення народнай творчасці і ўстановаў культуры Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь
4. Сівурава Л.П. Фестывалі фальклорныя //Беларускі фальклор: Энцыклапедыя. У 2 т. Т.2: Лабараторыя традыцыйнага ма-

стацтва – «Яшчур» /Рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мінск: БелЭн. – 2006. – С. 672–677.

5. Макарова Е.А. Любительское музыкальное творчество Минской области /Минская область.Энциклопедия в 2 т./Редкол.: Л.Ф.Крупец, Г.П.Пашков и др. – Мн.:БелЭН, 2007.– С.151–154.
6. Першы міжнародны фестываль фальклору. – Мн.: БелППК, 1994. – 115 с.
7. Варфаламеева Т.Б., Боганева А.М. Рэкамендацыі па ахове, захаванню, пераемнасці і папулярызаванню беларускага аўтэнтчнага фальклору.– Мінск: БелДППК, 2001.– 12 с.
8. Козенка М.А. Аб выніках рэалізацыі рэспубліканскага эксперыментальнага праекта «Танцавальны фальклор і дзеці» (2001 – 2003 гг.) // Традыцыйная культура і дзеці. Вып. 1: Рэсп. эксперым. праект «Танцавальны фальклор і дзеці» / Уклад. М.А. Козенка. – Мн.: БелППК, 2004. – 288 с.

АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ИМПЕРАТИВ «СТРАНЫ КРЕСТОВ»

Игорь Морозов (Минск, Беларусь)

Разноречивые сакральные смыслы и идеи ассоциируются с крестами: смерть и вечная жизнь, мучение и спасение, сомнения и целительная сила... Есть одно, пожалуй, объяснение столь многозначительной символики этого древнейшего знака: крест – графическое стилизованное изображение пересечения троп, дорог, путей. Ведь и поныне нам не изобрести более понятного и лаконичного дорожного знака, означающего перекресток. Поэтому он вобрал все обилие смысловых ассоциаций, и коннотаций ситуации, возникающей на перепутьях.

Подспудный страх, например, что возникает-охватывает при приближении к перекресткам, местам наиболее вероятных, а главное, непредсказуемых по последствиям встреч, включая засады и ловушки неприятеля. Отсюда даже безобидный зверек, та же черная кошка, пересекающая дорогу, воображение представляет недругом, а суеверия закрепили как предтечу чего-то недоброго. Так что выражение «перейти (заступить, перебить, перерезать, перебежать) дорогу» с незапамятных времен употребляется в смысле навредить, сбить с пути, всячески воспрепятствовать продвижению к намеченной цели. Потому и возникло поверье: тому, кто отправляется из дому, нельзя переходить дорогу. Накопились разнообразнейшие обрядовые магические действия, исключающие подобные злокозненные пересечения, то есть способные совладать с коварной нечистой силой, которая «водит», сбивает с пути. Именно на перекрестке может «попутать бес», а ведьмы назначают друг дружке свидания.

Соответственно и непосредственно перепутья наделялись колдовскими чарами отнюдь не доброго свойства, ибо вызывали тревожное напряжение – подспудное предчувствие беды. Даже бесстрашный Илья Муромец, когда «наехал... на росстаньюшки... на широкие» с волнением задавался вопросом: «а подписана доска ли есть исподрезана...». Иначе говоря, Богатырь оказался в ситуации перед выбором, что само по себе волнующее событие. Поскольку последствия решения-выбора не должного пути-дороженьки не ведомы, непредсказуемы, и могут быть самыми печальными, вплоть до бесславной гибели. В то же время решительный выбор становился личностным событием-подвигом, который раскрепощает, вдохновляет, придает силы, раскрывая «творческий путь».

И словно в память-благодарность за это «добрые молодцы» завещали хоронить их меж трех дорог – на перекрестке. Отсюда и летописное: «...на столпах на путех» и обряд тризны, прощального ритуала, когда умершего сжигали, а затем, собрав пепел-косточки, вкладывали их в сосуд, событийно водружая его на перекрестке.

В древнерусских песнях весьма популярна эта тема – гибели воина и последнего его желания – быть погребенным там, где скрещиваются дороги. Такое захоронение имело для народного заступника и еще один важный смысл: пусть его могила, между трех оживленных дорог постоянно напоминает о нем, его благородных устремлениях, и жела-

нии быть с народом, со всем честным миром. Ведь перекресток воспринимался как собиратель всего обжитого пространства, всех четырех концов света. Не случайно выражение «на всех перекрестках...» в старину означало «по всему миру». А раз так, то и эмоционально, и логически оправдано совершение здесь ритуальных действий, размещение всевозможных святынь: жертвенников, алтарей, кумиров. Естественно, и соборы–церкви у нас искони строятся «крестом, то есть в виде креста». (В. Даль). Как некий духовный перекресток, концентрирующий чаяния обширной округи, как космогоническое место-событие.

Да и в мирской сфере перекрестки, наиболее вероятные и удобные, места встреч, виделись средоточием жизненной активности и общения. Любая площадь–торг, по сути, перекресток, на котором, что говорится, жизнь бьет ключом, и свершается событие единения отдельных людей, целых языков-народов.

Эта событийность схождения путей–поприщ в одном месте глаголет об их завершении, а метафорически об исполнении–конце некоего предприятия–дела. «Поставить крест» – значит, прекратить какое-либо действие, завершить начатое. В начале и в конце торгового пути караванчики некогда воздвигали обетные (сооружаемые по обещанию–обету) кресты, выказывая место-событие одновременно начала и конца пути–предприятия.

Так что «дивные» кресты становились своеобразной приметой, ориентиром в пути, обозначением особого или вожденного места. А их графическое, резное изображение становится сначала рациональным, а затем магическим знаком на придорожных камнях, на резных дощечках-носах, на обрядовых жезлах и посохах, наконец, на расшитых «крыжиками» поясах, искони служивших старинными атласами-путеводителями.

Поэтому кресты невольно служили признаком знания всяческих путей–дорог, а, значит, и спасения в трудных ситуациях, помогающих в решающем выборе на житейских перепутьях. Обладание ими должно было оповещать, что их владделец знает все ходы–выходы и имеет право стать для остальных поводырем, вождем, наставником на «путь истинный», или верный, надежный. Поэтому же крест, в народном представлении, охранитель–талисман от злых чар и гадких козней. То есть коварные перекрестки становились не столь опасными при наличии у путника креста, обобщенного символа знания верного пути. Отсюда понятно, почему нателный крест – символ «дорожной азбуки» – наделялся способностью отводить беду и невзгоды, а иногда в буквальном смысле спасать. Эта благотворительная сущность–миссия богато выражена в сюжетах-образах, где органично переплелись языческие и христианские идеи-традиции. Так, при встрече древнерусские богатыри обменивались своими нагрудными крестами. Они братались и выражали свое дружелюбие и якобы делились силой–силушкой. А на самом деле – очень нужными, неред-

ко жизненно необходимыми, спасительными путевыми знаниями–рассказами.

И с упрочением христианства крест только усилил свою чудодейственную силу, обретя статус безоговорочного предстателя-заступника. Всякий договор или обещание, по своей важности, подтверждались целованием креста, а нарушение такого договора называлось преступлением против крестного целования. Трудно поверить, что столь «любовного» отношения удостаивалось орудие казни Христа. Напротив, в кресте явствовало противление-препятствие для смерти-погибели и открытие пути истинного, благодатного.

«Креста на нем нет». Это о непутевых, заблудших, обманщиков, не знающих или не желающих сделать верный выбор. Но тот, кто желает и стремиться к праведности, обретает-несет по жизни, как говорится, свой крест. Носившему крест, как искони и резной деревянный нос-путеводитель, априори больше доверяли. Клятва, скрепленная крестным знаменем, словно демонстрацией наличия креста, считалась нерушимой: «Вот те крест».

Последовательные христиане, приступая к сколь-нибудь серьезному делу, не забывали перекреститься, осенить себя крестным знаменем, то есть заручиться его заступничеством и напутствием. Выходя из хаты даже недалеко, крестились многократно. И заканчивая доброе дело, не забывали о крестном знамении: спасибо, дескать, за поддержку и добрый негласный совет, не допустивший беспутства и губительного блуждания-греха. Так что и в этой религиозно-символической коннотации прослеживается подорожные треволения-эмоции, вызываемые событием выбора-определения на перекрестке. Творя крестное знамение на нем, путник как бы отпугивал «нечистую силу», предупреждая ее: он человек сведущий, знает свою дорогу и, следовательно, обладает волшебной силой. Злые чары в таком случае якобы рассеивались. Найти крест на дороге – добрая примета, ведь архетипический зов подсказывает, что обретенны спасительные знания.

Отсюда логично, что знаки-кресты в виде современной буквы «Х» обыкновенно венчали путеводную резьбу, спасительный текст носов, однозначно указывая на достижение цели, конец пути. В многочисленных алфавитных версиях этот образ также выражен крестом – Х, который традиционно находится в завершении алфавитов, словно подытоживая самобытное движение-жизнь (альфа – буква, вита – жизнь) всех буквально предшествующих букв. Так, видимо, воображали древние, анимирующие все явления культуры и особо почитающие графические начертания и изображения в качестве путеуказующих следов-ориентиров.

Графика закономерно перешла в жестикуляцию, сообщение на значительные, недоступные голосу расстояния. Так что торжественно поднять сложенные крестом руки красноречиво, хотя и безмолвно и сегодня означает: Конец! А линии-морщины на руке, их замысловатые пересечения давали повод видеть в них нити судьбы и учиться читать по ним. Так мы узнали хиромантию (от греч. *Cheir* – рука и *manteia* – гадание), гадание-предсказание по линиям ладони.

Не исключено, что именно это созвучие – «*cheir*, рука» послужило именованию согласной буквы Х – «*хер*», двадцать третья буква древнерусского алфавита (в кириллице), которая совмещает в себе и непосредственно образ креста-перекрестка, схождения-расхождения путей-дорог, и тему графического письма, и, наконец, прекращение некоего процесса. В то же время **ближайшая этимология этого слова-буквы возводится к** сокращению слова *херувим*, впервые встречаемого в ветхозаветной книге Бытия при расска-

зе об изгнании прародителей из рая: особый ангел, херувим с пламенным мечом поставлен был у сада эдемского, чтобы охранять путь к Древу жизни. Если захотеть, здесь также можно увидеть мотив достижения некоей цели, сакрального места, то есть некий предел, окончание, завершение.

Как бы то ни было, игра в *херуки* – это игра в крестики. А *херить* (похерить, выхерить) в отношении письма – перекрестить, вымарать, зачеркнуть его вкрест. В целом же – закончить или покончить с чем-либо, или, как говорится, поставить крест.

Обязательная, можно сказать, ритуальная принадлежность буквы «хер» путеводным дощечкам-носам подвигает понять некоторые наши, вполне употребляемые и ныне выражения. Так, достаточно резкое, даже бранное нынче выражение – «Ну, и хер с ним (с тобой)!» – могло искони означать, что уже исчерпаны все доводы, чтобы убедить и повернуть собеседника, как представляется, на верный путь, но он и слышать не хочет, будучи убежденным в своей правде-правоте. Что ж, пусть поступает, как знает, и берет ответственность за последствия на себя.

Почему же «хер» обрел скабрёзную метафоричность? Возможно, вследствие того, что в глаголице, редко употребляемом, но ранее достаточно почитаемом алфавите, ему соответствует буква, начертанием вполне похожая на сугубо мужскую генитальную присущность. Впрочем, можно найти и другие ассоциативные цепочки, связанные с общерусской особенностью в гнев-срыве посылать в самые неожиданные места.

... Все эти интерпретации, поверья и магические манипуляции с крестами были особенно характерны на литовско-белорусских землях, обитатели которых особенно почитали традиции предков и «народной религии» (С. Будный). Отсюда путники встречали на «каждом шагу деревянные кресты, крестики» и, «смотря на эти памятники христианской веры», а, по сути, на архетипические образы приходило представление о набожности аборигенов, и желание-основание назвать этот край «Страной крестов» (П. Шпилевский). Ее знаки-приметы истари высекались на камнях, по которым и сегодня можно установить знаменательные места-события на пути легендарных походов, пребывания выдающихся личностей, народа в целом. Таковы, в частности Борисовы камни, каменные кресты, и поныне отождествляемые со стоянкой войск Батория...

Итак, семантика креста многолика и преисполнена многоуровневыми коннотациями, что уже само по себе свидетельствует об их принадлежности к исходным знакам-смыслам, выражающим не только и даже не столько исконные практические принципы ориентации человека в пространстве-времени, сколько прочувствованные, выстраданные многими поколениями суть-уложения бытия человека-в-мире с его спасительными этическими доминантами-ориентирами. Так что они – архетипические императивы, то есть даже более сложные-глубинные, чем общезначимое нравственное предписание, толкуемое И. Кантом в контексте исключительно «практического разума».

Литература

1. Богданович А.Е. Пережитки древнего мирозерцания у белорусов. – Гродно, 1895
2. Костомаров Н.И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. – М., 1992.
3. Морозов И.В. Основы культурологии. Архетипы культуры. – Минск, Тетрасистем, 2001. – 608с.
4. Шпилевский П.М. Путешествие по полесью и белорусскому краю. – Минск. Полымя, 1992. – 251с.

РАЗВІЦЦЁ ЭСТЭТЫЧНАГА ЎСПРЫМАННЯ ПРЫРОДЫ ПАДЛЕТКАМІ Ў АМАТАРСКІХ ФАЛЬКЛОРНЫХ КАЛЕКТЫВАХ

Наталля Петухова (Мінск, Беларусь)

Негатыўныя змены экалагічнага стану навакольнага свету пафядымаюць пытанне аб неабходнасці карэннай пе-

рабудовы ўзаемадзеянняў паміж чалавекам і прыродным светам. Менавіта таму праблема фарміравання асобы, ад-

казнай за паспяховае існаванне і гарманічнае развіццё грамадства ў экалагічна ўраўнаважаным асяроддзі з'яўляецца прадметам няспыннага педагагічнага пошуку. Даследчыкі Л.С. Давыдава, І.Ф. Ганчароў, Н.Р. Купрына, Б.Ц. Ліхачоў, А.П. Сідзелькоўскі, А.К. Шульжэнка і інш. акцэнтуюць неабходнасць фарміравання экалагічнай свядомасці новага пакалення, што немагчыма без развіцця эстэтычнага ўспрымання прыроды, якое па свайму зместу выключае спажывецкія, утылітарныя адносіны да яе.

Аналіз даследаванняў вышэйзгаданых аўтараў дазволіў вызначыць эстэтычнае ўспрыманне прыроды як абумоўлены эстэтычнымі патрэбнасцямі чалавека цэласны працэс адлюстравання аб'ектаў і з'яў прыроднага наваколля, які прыводзіць да пазнання і глыбокага спасціжэння іх эстэтычнай сутнасці. Пры гэтым прадметам пазнання з'яўляюцца выразныя ўласцівасці прыродных аб'ектаў, іх структура, форма, каляровыя спалучэнні, гукавыя варыяцыі, і, суправаджаючыя іх эстэтычныя перажыванні, пачуцці рэцыпіента, якія выклікаюць эстэтычную патрэбнасць сузірання прыроды, каштоўнасць якой не ў карысці ці выгадзе, а ў самім факце яе існавання. Усведамленне эстэтычнай каштоўнасці прыроды сілкуе разуменне аксіяматычнай ісціны, што прыгажосць не можа быць прысвоена: спажывецкае стаўленне да прыроды амаральна, бо эстэтычныя каштоўнасці прыроды складаюць агульначалавечы здабытак і належаць не толькі нашым сучаснікам, але і будучым пакаленням.

Абуджаць эстэтычнае ўспрыманне прыроды, вучыць радавацца яе прыгажосці, беражліва і паважліва да яе ставіцца, неабходна як мага раней, пачынаючы з дашкольнага ўзросту (Л.М. Гафарова, М.У. Грыбанава, Л.С. Давыдава, А.А. Паловіна, М.В. Раганава і інш.). Аднак, навуковыя даследаванні Б.Ц. Ліхачова, Л.П. Пячко, Н.У. Самерсавай, Л.М. Чамаевай, М.В. Шаптухоўскага і інш., сведчаць аб неабходнасці інтэнсіўнага развіцця эстэтычнага ўспрымання прыроды менавіта ў падлеткавым узросце, для якога характэрна крайняя няўстойлівасць экалага-эстэтычнай культуры.

Прадстаўнікі экалагічнай псіхалогіі С.Д. Дзераба і В.А. Ясвін, адзначаюць, што ў падлеткавым узросце адбываюцца кардынальныя змены адносінаў да прыроды. У прыватнасці, істотна парушаецца і патрабуе карэкцыі ўспрыманне прыроды: знікае ўласцівая дзецям дашкольнага і малодшага школьнага ўзросту суб'ектная ўстаноўка, дзякуючы якой індывід праецыруе на прыродныя аб'екты ўласцівасці чалавека. У выніку чаго прырода ўжо не належыць да самакаштоўнай сферы, роўнай чалавеку, адбываецца рэзкі рост прагматычных матываў успрымання прыроды, якія суправаджаюцца наіўным уяўленнем, што прыгажосцю можна валодаць як нейкай матэрыяльнай данасцю і распараджацца ёю на свой погляд [1, 273]. Больш таго, многія падлеткі праяўляюць жорсткае стаўленне да жывёл і раслін, што звязана з усплёскам агрэсіўнасці, назапашанай з-за псіхалагічных і сацыяльных цяжкасцей дадзенага перыяду. Трэба падкрэсліць, што такія паводзіны часцей за ўсё праяўляюць тыя падлеткі, якія маюць нязначны вопыт эстэтычнага ўзаемадзеяння з прыродай. Яны дэманструюць неразвітанасць эстэтычнага ўспрымання прыроды, абмяжоўваючы гэты працэс арыентацый толькі на «прыгожае – агіднае», якая адказвае бытавому ўзроўню свядомасці, вядзе да падтрымкі варварскага спажывання прыродна-прыгожага і апраўданню знішчэння усяго, што ілжыва ацэньваецца як прыродна-агіднае.

Дапамагчы падлеткам справіцца з неадэкватнымі паводзінамі можна толькі загадзя, актывізуючы іх эстэтычныя пачуцці да прыроды: ад ідэальна-пазітыўных (узвышанае, прыгожае, гарманічнае, дасканалое і г.д.), да афектыўна-экспрэсіўных (стыхійнае, трагічнае, дысгарманічнае і г.д.), далучаючы да працэсу эстэтычнага сузірання, успрымання, асэнсавання і ацэнкі выразных асаблівасцяў прыродных аб'ектаў і з'яў. Пагаджаючыся з Л.П. Пячко і Н.П. Старасельцавай, неабходна падкрэсліць, што найбольш эфектыўна эстэтычнае ўспрыманне прыроды развіваецца ў працэсе мэтанакіраванай эстэтычнай дзейнасці, пры стварэнні педагогам разнастайных вучэбна-выхаваўчых сітуацый, арыентаваных на развіццё эмацыянальнай успрымальнасці прыгажосці і выразнасці аб'ектыўных прыродных з'яў, пашырэнне эстэтычных уражанняў падлеткаў, эстэтычных ацэнак, пачуццяў, засваенне грамадскіх ідэалаў, формаў ад-

носінаў да прыроды. Пры гэтым мэтазгодна прывучаць падлеткаў вылучаць эстэтычныя ўласцівасці прыродных аб'ектаў і з'яў, ацэньваць іх эстэтычныя прыкметы, характарызаваць іх эстэтычную каштоўнасць, значэнне для духоўнага самаадчування чалавека. На гэтай падставе ўзнікае ўсвядомленае ўяўленне аб каштоўнасці і прыгажосці прыроды, разуменне недапушчальнасці парушэння яе гармоніі ў індывідуальных паводзінах і прафесійнай дзейнасці [2, с. 61–62].

Педагагічны вопыт Г.П. Арловай, В.С. Болбаса, Г.М. Волкава, Л.М. Гафаровай, С.І. Мургаевай, І.І. Ярыты і інш. сведчыць аб тым, што выключнае значэнне ў фарміраванні эстэтычнага ўспрымання прыроды мае фальклор, які пашырае кола эстэтычных уражанняў і ведаў асобы, узбагачае яе эстэтычны вопыт шляхам ўспрымання і засваення разнастайных твораў народнага мастацтва. Фальклорныя творы абуджаюць у дзяцей цікавасць да прыгожых і таямнічых поглядаў нашых продкаў на прыродны свет, скіроўваюць іх думку на засваенне эстэтычных ідэалаў народа.

На гэтых падставах вялікі інтарэс прадстаўляюць дзіцячыя аматарскія фальклорныя калектывы, удзельнікі якіх займаюцца непасрэдным вывучэннем фальклорных твораў. Дзейнасць аматарскіх фальклорных калектываў накіравана на далучэнне і засваенне аматарами фальклорнай спадчыны Беларусі, якая змяшчае неабмежаваныя педагагічныя магчымасці для фарміравання эстэтычнага ўспрымання прыроды. Далучэнне да нацыянальнай спадчыны, да вытокаў эстэтычнай культуры пашырае досвед удзельнікаў аматарскіх фальклорных калектываў аб духоўным і працоўным жыцці беларускага народа, яго эстэтычных ідэалах, дазваляе асэнсаваць і ўсвядоміць іх ролю ў выпрацоўцы асабістага погляду на навакольны свет, будаўніцтва ўласных адносінаў да прыроды ў адпаведнасці з законамi меры, гармоніі і прыгажосці.

Для арганізацыі працэсу фарміравання эстэтычнага ўспрымання прыроды падлеткам – удзельнікамі аматарскіх фальклорных калектываў, неабходны ўлік і рэалізацыя шэрагу педагагічных умоў. У педагагічнай навуцы пад ўмовамi часцей за ўсё разумеецца свядома сканструяваная педагогам сукупнасць фактараў, абставінаў, якая аказвае істотнае ўздзеянне на эфектыўнасць функцыянавання педагагічнай сістэмы. На аснове вывучэння навуковай літаратуры і з улікам спецыфікі нашай працы мы вызначылі асноўныя педагагічныя ўмовы паспяховага фарміравання эстэтычнага ўспрымання прыроды падлеткамі ў дзейнасці аматарскіх фальклорных калектываў.

Стварэнне народна-творчага выхаваўчага асяроддзя, якое дазволіла б падлеткам на ўсіх узроўнях развіцця свядомасці і пачуццяў прасякнута атмасферай эстэтыкі фальклору мы вызначаем як асноўную ўмову эфектыўнай работы аматарскага фальклорнага калектыву. У традыцыйным соцыюме такія ўмовы стварала само жыццё, дзе выхаванец не проста сутыкаўся час ад часу з тымі ці іншымі эстэтычнымі з'явамі, мастацкімі ідэямі і вобразамі фальклору, фрагментамі калектывнай творчай дзейнасці, але аказаўся пагружаны ў пэўнае выхаваўчае асяроддзе, якое забяспечвала комплекснае ўздзеянне на развіццё светаўспрымання і светапогляду чалавека. Сумесная праца, сямейныя ўзаемаадносіны, будні, каляндарныя і сямейна-бытавыя святы стваралі натуральныя абставіны для далучэння асобы да народнага мастацтва з «вуснаў у вусны», ад старэйшага да малодшага.

У дзейнасці сучасных аматарскіх фальклорных калектываў спосабы засваення і ўзнаўлення твораў фальклору сталі насіць больш рэпрадуктыўны характар. Як правіла, яны ажыццяўляюцца пры дапамозе сучасных сродкаў трансляцыі фальклору: пісьмовых крыніц (ноты, дапаможнікі, падручнікі і г.д.), аўдыё-візуальных сродкаў (CD, DVD-дыскі, відэазапісы, тэле-, радыёперадачы і г.д.), якія ствараюць аснову для ўваходжання асобы ў народна-творчае выхаваўчае асяроддзе. Працэс стварэння народна-творчага выхаваўчага асяроддзя вызначаюць абраныя кіраўніком аматарскага фальклорнага калектыву разнастайныя формы і метады работы, арыентацыя на абнаўленне зместу педагагічнай дзейнасці, імкненне да ўдасканалення сваіх асабна-прафесійных якасцяў і здольнасцяў, заснаваных на маральных і педагагічных ідэях.

Згодна з В.І.Саладухіным, народна-творчае выхаваўчае асяроддзе аматарскага фальклорнага калектыву павінна ўключаць ў сябе: этнічнае асяроддзе (мову народа, яго светапогляд, матэрыяльную і духоўную культуру, сістэму звычаяў, абрадаў і свят); музычнае асяроддзе (народная музыка ў запісу, у выкананні носьбітамі вуснай традыцыі і прафесійнымі музыкантамі); выхаваўчае асяроддзе (калектыву аднагодкаў, творчыя стасункі з удзельнікамі іншых фальклорных калектываў, узаемадзеянне з сям'ёй) [3, с. 156]. Варыятыўнае і разнастайнае па зместу, яно дазваляе найбольш эфектыўна ўцягваць падлеткаў у засваенне фальклору, актыўнаваць працэс успрымання, усведамлення і інтэрпрэтацыі яго эстэтычных каштоўнасцяў.

Наступная ўмова прадугледжвае выкарыстанне сінкрэтычнай еднасці твораў народнага мастацтва (песень, танцаў, карагодаў, казак, легенд, паданняў і нш.), якія спрыяюць развіццю эстэтычнага кругагляду і творчых здольнасцяў падлеткаў. Сінкрэтызм фальклору адлюстроўвае старажытную еднасць рэлігіі, мастацтва, філасофіі, маралі. Адсюль і своеасабліваць прыроды фальклору: побач з вуснай правай ў ім прысутнічаюць музычныя, мімічныя, драматургічныя знакі, якія вызначаюць імправізацыю і вар'іраванне танцавальных рухаў, паэтычных тэкстаў і інш. Адапаведна і ў педагагічным працэсе аматарскіх фальклорных калектываў мэтазгодна выкарыстанне ўсёй разнастайнасці гучання народных славаў, жэстаў і мімікі танцаў, гульніаў, карагодаў, якія актуалізуюць эстэтычны вопыт, мастацкія ўражанні, асацыяцыі і аналогіі падлеткаў.

Актуалізацыя аналогій праз далучэнне падлеткаў да розных твораў народнага мастацтва дазваляе шляхам пераносу ўсвядоміць і адчуць паэтычныя фарбы фальклору, якія заснаваны на асацыятыўнасці, вобразнасці і метафарычнасці яго мовы. Праз параўнальна-супастаўляльны характарыстыкі спасцігаецца эстэтычная блізкасць розных фальклорных твораў, выбудоўваюцца сінхранічныя паралелі. Утвараемыя паралелі адкрываюць магічмасць аднаўлення цэласнага, сінтэтычнага мастацкага вобраза, які раскрывае узаемасувязь народнага мастацтва з жыццём прыроды, стаўленнем чалавека да яе, што дазваляе падлеткам дапоўніць свае ўяўленні аб прыгажосці прыроды, аб'яднаць разрозненныя пачуцці ў арганічную еднасць. Фальклорныя творы павінны захапіць падлеткаў, абудзіць у іх пачуццё прыгажосці прыроды, гармоніі, эстэтычнай асалоды і імкненне дзейнічаць адпаведна эстэтычным нормам.

Вядучай умовай фарміравання эстэтычнага ўспрымання прыроды ўдзельнікамі аматарскіх фальклорных калектываў з'яўляецца далучэнне падлеткаў да эстэтычнага ўспрымання фальклорных твораў. Яно садзейнічае развіццю здольнасці да эстэтычнага меркавання на аснове набытых ведаў і эстэтычнага вопыту. Эстэтычнае ўспрымання фальклорных твораў патрабуе разгляду зместу фальклорнай адзінкі, аналізу яго семантыкі і мастацкіх сродкаў з пазіцыі жанравай адметнасці, ведання асноўных эстэтычных катэгорый (прыгожае – агіднае, узнёслае – нізкае, трагічнае – камічнае) і змешчаных у фальклорных творах эпітэтаў, параўнанняў, метафар і інш., якія ўвасабляюць прыроду, фарміруюць ўяўленні пра яе прыгажосць. У дадзеным выпадку думка ўспрымальніка абапіраецца не на рэальныя дадзеныя, здабытыя падчас непасрэднага эстэтычнага сузірання прыроды, а на яе мастацкія выявы. Наяўнасць мастацка-эстэтычных ведаў, здольнасць да суперажывання,

эмацыянальная спагадлівасць дазваляюць успрымаць цэласнасць, гармонію прыроднага свету ў яго мастацкім адлюстраванні, нараджаюць складаныя асацыяцыі і аналогіі, сувязі мыслення з аб'ектам пазнання. Суаднясенне мастацкага зместу з непасрэднымі жыццёвымі ўражаннямі, асабістымі назіраннямі дапамагае падлеткам адчуць эстэтычную каштоўнасць прыроды.

Узбагачэнне эстэтычных уражанняў падлеткаў праз непасрэднае ўзаемадзеянне з натуральнымі аб'ектамі і з'явамі прыроды – вызначальная ўмова фарміравання эстэтычнага ўспрымання прыроды ўдзельнікамі аматарскіх фальклорных калектываў. Дамінуючае значэнне ў фарміраванні эстэтычнага ўспрымання прыроды ўдзельнікамі аматарскіх фальклорных калектываў мае дзейнасць па рэканструкцыі каляндарных абрадаў у натуральным прыродным асяроддзі, якая прадстаўляе выключную магічмасць падлеткам уключаюцца ў абрадавую сітуацыю, перажыць яе, засвоіць і замацаваць у фальклорнай сітуацыі мадэлі гарманічных і адказных паводзін у прыродным асяроддзі. Актыўнае пагружэнне падлеткаў у шматлікія віды абрадава-святочнай дзейнасці (спевы, танцы, гульні, рытуальныя дзеянні і інш.) узмацняе эстэтычнае перажыванне прыроднай прыгажосці, спрыяе канцэнтрацыі падлеткаў на эстэтычных уласцівасцях фальклорных твораў і рэчаіснасці. Успрымання маляўнічых куточкаў прыроды ў спалучэнні з трансляцыяй фальклорных твораў – эталонаў гарманічнага ўзаемадзеяння з прыродай, аказваюць своеасаблівы ўплыў на падлеткаў, сілкуюць іх чалавечае імкненне да захавання прыроднай прыгажосці, садзейнічаюць фарміраванню культуры адносінаў да прыроды як да эстэтычнай і грамадскай каштоўнасці.

Такім чынам, у дадзеным артыкуле намі былі вызначаны асноўныя педагагічныя ўмовы ад выканання якіх залежыць эфектыўнасць працэсу фарміравання эстэтычнага ўспрымання прыроды падлеткамі ў дзейнасці аматарскіх фальклорных калектываў. Сярод іх: а) стварэнне народна-творчага выхаваўчага асяроддзя, якое дазваляе падлеткам на ўсіх узроўнях свядомасці і пачуццяў прасякнуцца атмасферай эстэтыкі фальклору; б) выкарыстанне сінкрэтычнай еднасці твораў народнага мастацтва (песень, танцаў, карагодаў, казак, легенд, паданняў і нш.), якія садзейнічаюць развіццю эстэтычнага кругагляду, асацыятыўнага мыслення ўдзельнікаў аматарскіх фальклорных калектываў; в) актыўнае далучэнне падлеткаў да эстэтычнага ўспрымання фальклорных твораў; г) узбагачэнне эстэтычных уражанняў падлеткаў праз непасрэднае ўзаемадзеянне з натуральнымі аб'ектамі і з'явамі прыроды падчас рэканструкцыі каляндарных абрадаў у натуральным прыродным ландшафце.

Літаратура:

1. Дерябо, С.Д., Ясвин, В.А. Экологическая психология и педагогика / С.Д. Дерябо, В.А. Ясвин. – Ростов н / Д.: Феникс, 1996. – 476 с.
2. Печко, Л.П., Старосельцева, Н.П. Эстетические свойства природы и учебно-воспитательный процесс в школе / Л.П. Печко, Н.П. Старосельцева // Экологическое и эстетическое воспитание школьников / под ред. Л.П. Печко. – М.: Педагогика, 1984. – С. 34 – 68.
3. Солонухин, В.И. Развитие творческой активности младших школьников средствами инструментального фольклора / В.И. Солонухин. – Улан-Удэ: ВСГАКИ, 2002. – 181 с.

ШЛЯХІ ВЫКАРЫСТАННЯ ФАЛЬКЛОРНА-ЭТНАГРАФІЧНАЙ СПАДЧЫНЫ У МЭТАХ ТУРЫЗМУ

Алена Рабава (Мінск, Беларусь)

Сучаснае сацыякультурнае становішча характарызуецца працэсамі глабалізацыі, ва ўмовах якой узмацняецца знешняе ўздзеянне на нацыянальную культуру. Яе духоўныя каштоўнасці і ўстаноўкі праходзяць праверку на трываласць. Сёння востра стаіць задача захавання нацыянальнай духоўнай спадчыны. Без разумення сябе, сваёй культуры немагчыма знайсці ўласны шлях развіцця ў сучасным свеце.

Беларуская культура мае вялікую гісторыю і ўласныя традыцыі. У ёй увасобіліся самабытныя міфалагічныя, рэлігійныя, мастацкія, маральныя ўяўленні беларускага народа. Беларусь валодае таксама ўнікальнай гісторыка-культурнай спадчынай, увасобленай у матэрыялізаваных прадметах мастацка-прасторавага асяроддзя і ў феноменах нематэрыяльнай спадчыны – у фальклору. У працэсе далучэння

чэння да нацыянальнага здабытку свайго народа асоба за-свойвае і прысвойвае маральныя арыенціры, выпрацаваныя продкамі, якія дазваляюць адчуць сваю прыналежнасць да пэўнай этнакультурнай супольнасці, захоўваюць нацыянальную самабытнасць ва ўмовах глабалізацыі.

У сувязі з гэтым развіццё нацыянальнага турызму набывае асаблівую актуальнасць, таму што менавіта турыстычныя падарожжы па родным краі дазваляюць чалавеку пазнаць ва ўсёй разнастайнасці здабыткі культуры, адчуць сябе носьбітам традыцый свайго народа, усвядоміць неабходнасць захавання, распаўсюджвання і далейшага развіцця гісторыка-культурных і прыродных каштоўнасцей.

Такім чынам, турызм на сучасным этапе ўяўляе сабой новую сацыяльна арыентаваную перспектыву, накіраваную на ўпарадкаванне ўзаемаадносін людзей і этнасацыяльнага асяроддзя, фарміраванне асабістага вопыту міжнацыянальных зносін, павагі да культуры і традыцый беларускага народа, выхаванне маральных ідэалаў, патрыятызму, экалагічнай культуры.

На думку экспертаў Сусветнай турыстычнай арганізацыі, найбольш перспектывным у развіцці нацыянальнага турызму Рэспублікі Беларусь з'яўляецца культурны кірунак. Асаблівасці культуры розных рэгіёнаў усё часцей пабуджаюць людзей праводзіць свой адпачынак у падарожжы. Найбольшую цікавасць у турыстаў выклікаюць такія элементы народнай культуры, як легенды і паданні, святы, абрады, звычай і традыцыі, песні, танцы, нацыянальныя стравы, народныя промыслы і рамёствы і г.д. Менавіта фальклорна-этнаграфічная спадчына з'яўляецца сродкам пашырэння рэсурсаў для прыцягнення турысцкіх патокаў ва ўмовах глабалізацыі.

Якія ж існуюць шляхі выкарыстання фальклорна-этнаграфічных каштоўнасцей у мэтах турызму? Аналіз навукова-метадычнай літаратуры, публікацый у СМІ, практычнага вопыту дазваляе нам адзначыць некаторыя кірункі расшэння гэтага пытання.

Па-першае, феномены фальклору знаходзяць адлюстраванне ў самастойным відзе турызму – культурна-познавальным. Пад культурна-познавальным турызмам мы разумеем падарожжы, звязаныя са знаёмствам турыстаў з нацыянальнай культурай, звычаямі, традыцыямі ў краіне знаходжання. Асноўнай мэтай такіх падарожжаў з'яўляецца задавальненне дапытлівасці, пазнавальных інтарэсаў турыстаў у галіне культурнага жыцця [3]. Праграма культурна-познавальнага турызму ў адрозненні ад іншых відаў турызму насычана экскурсійна-познавальнымі і культурнымі мерапрыемствамі. Яе асновай з'яўляецца гісторыка-культурны патэнцыял краіны, які змяшчае ўсё сацыякультурнае асяроддзе з традыцыямі і звычаямі, асаблівасцямі побытавай і гаспадарчай дзейнасці народа.

Фальклор ў культурна-познавальным турызме з'яўляецца сродкам фарміравання зместу анімацыйных праграм, якія ўключаюць самабытныя народныя святы і абрады, песенна-танцавальны фальклор, тэатралізацыю народных паданняў і легендаў і інш. Адметная асаблівасць фальклорных анімацыйных праграм заключаецца ў рэалізацыі іх у натуральных прыродных умовах, што спрыяе далучэнню асобы да традыцый свайго народа [1].

Па-другое, некаторыя аўтары і распрацоўшчыкі турыстычных прадуктаў выдзяляюць у якасці самастойнага такі від турыстычных падарожжаў, як фальклорна-этнаграфічныя туры. Гэта турыстычныя вандроўкі, мэтай якіх з'яўляецца знаёмства з вуснай народнай творчасцю ў месцах яе бытавання. Экскурсійныя праграмы гэтых тураў уключаюць наведванне этнаграфічных музеяў, музеяў-запаведнікаў, канцэртаў фальклорных калектываў, фальклорных свят і г.д. [4, с. 308].

Па-трэцяе, фальклорна-этнаграфічная спадчына можа выкарыстоўвацца ў праграмах «падзевага турызму» (*паруску – событийный туризм*). У яго аснове так званыя «культурныя падзеі», якія з'яўляюцца аб'ектам увагі турыстаў. Да такіх падзей адносяць фестывалі, ярмаркі, масавыя народныя святы Як правіла, падзея плануецца своечасова. І, як сведчыць сусветны вопыт, калі яна не існуе гістарычна як традыцыя, падзею прыдумваюць спецыяль-

на з мэтай далучэння патокаў турыстаў. На наш погляд, на Беларусі няма неабходнасці штучна ствараць некую «падзею», бо ў краіне склаліся традыцыі правядзення шэрагу фестываляў – тэатральных, музычных, кінамастацтва і, у тым ліку, фальклорных – напрыклад, *Рэспубліканскі фестываль фальклорнага мастацтва «Берагіня», фестываль народнага гумару ў Аўцюках і г.д.*

Падзеяй таксама з'яўляецца і арганізаванае масавае святкаванне народных святаў з захаваннем аўтэнтчных абрадаў і рытуалаў [2].

Неабходна таксама згадаць пра шматнацыянальную спадчыну Беларусі, дзе стагоддзямі кампактна пражывалі прадстаўнікі розных народаў. Напрыклад, у *Іўі – татары*, у *Гродна – палякі*, у *Міры, Валожыне, Бабруйску – яўрэі*. Да нашых дзён захаваліся рэгіёны – помнікі кампактнага пражывання нацыянальных груп са сваёй арыгінальнай архітэктурай, звычаямі і, безумоўна, фальклорна-этнаграфічнай спадчынай. Усё гэта сёння выклікае цікавасць у турыстаў не толькі нашай, але і іншых краін, у першую чаргу з ліку эмігрантаў і іх нашчадкаў, якія жадаюць пазнаёміцца з радзімай сваіх продкаў, знайсці свае «карані».

Выкарыстанне фальклору ў мэтах культурна-познавальнага турызму патрабуе вырашэння шэрагу задач, сярод якіх трэба вылучыць наступныя:

1. Выяўленне сапраўдных носьбітаў аўтэнтчнай культурнай традыцыі і стварэнне на гэтай падставе турысцка-этнаграфічных рэгіёнаў. Напрыклад, у *турысцка-экскурсійныя маршруты ўжо ўключаны адноўлены ў 1997 годзе абрад «Цары» в. Семежава Капыльскага раёна, які занесе-ны ў Сусветны спіс шэдэўраў нематэрыяльнай спадчыны ЮНЕСКА.*

2. Супрацоўніцтва краязнаўцаў і экскурсаводаў з мэтай выкарыстання ў змесце экскурсій вуснай фальклорнай спадчыны – паданняў, легендаў і інш., характэрных для канкрэтнага рэгіёну.

3. Арганізацыя ўзаемадзеяння паміж установамі культуры (Дамамі творчасці, Цэнтрамі рамёстваў і інш.) і турызму пры распрацоўцы і ўкараненні фальклорных анімацыйных праграм, што станюць адбіваецца на развіцці малых гарадоў краіны. Прыкладам такога плённага супрацоўніцтва з'яўляецца вельмі папулярны сёння турпрадукт «*У гасіях у Зюзі Паазерскага*» (*Пастайскі раён Віцебскай вобласці*), у якім на падставе беларускай міфалогіі разгортваецца тэатралізаваны дзеянні з выкарыстаннем народных гульніаў, песень, карагодаў, а таксама арганізавана частанаванне стравамі беларускай кухні.

4. Арганізацыя продажу шырокага асартыменту сувеніраў – вырабаў народных майстроў. Сувеніры – гэта добрая памяць аб падарожжы. Аднак, трэба ведаць, што для турыста сувенір, зроблены не ў месцы наведвання, страчвае сваю значнасць.

Такім чынам, вырашэнне гэтых і іншых задач будзе спрыяць развіццю культурна-познавальнага турызму, а выкарыстанне фальклорнай спадчыны з'яўляецца сродкам пашырэння рэсурсаў для прыцягнення турысцкіх патокаў. Менавіта асаблівасці народнай культуры розных рэгіёнаў усё часцей прымушаюць людзей праводзіць адпачынак у падарожжах. Пры гэтым турыст імкнецца пазнаёміцца з такімі аб'ектамі, якія ствараюць непаўторнае аблічча менавіта гэтага месца турысцкага прызначэння, – з народнымі святамі і абрадамі, культурай побыту, рамёствамі, традыцыямі нацыянальнай кухні, нават, асаблівасцямі строяў і г.д.

Спіс літаратуры

1. Биржаков, М. Б. Анимация в программах делового туризма / М.Б. Биржаков, Н.Б. Раева // Туристские фирмы. – 2006. – Вып. 40 (8). – С. 105 – 118.
2. Вашчанка, А. Разгуляўся Юр'еў конь! / А. Вашчанка // Настаўніцкая газета. – 2006. – № 67–68 (4 мая). – С. .
3. Рябова, Е. В. К вопросу о развитии культурно-познавательного туризма в Беларуси / Е.В. Рябова // Вестн. Молодеж. науч. о-ва. – 2005. – № 1 (22). – С. 69–72.
4. Туризм, гостеприимство, сервис : словарь – справочник / Г. А. Аванесова, Л. П. Воронкова и др.; под ред. Л. П. Воронковой. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 367 с.

ДЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР И СОВРЕМЕННЫЙ МОЛОДЕЖНЫЙ ФОЛЬКЛОР: ХАРАКТЕР ОТНОШЕНИЙ И ТИПОЛОГИЯ СВЯЗЕЙ

Ирина Райкова (Москва, Россия)

Детский фольклор как особая, укорененная в глубокое прошлое и в то же время вечно юная, динамичная многожанровая система вполне закономерно привлекает к себе внимание фольклористов-филологов, этномузыкологов, этнологов, психологов, культурологов и педагогов. С другой стороны, в последние годы бурными темпами развивается собрание и изучение городского фольклора в его современных формах, традиций малых социальных и профессиональных групп, молодежных субкультур. На наш взгляд, рассмотреть системы детского¹ и молодежного фольклора в их диалоге и взаимосвязях, как два возрастных пласта народной традиционной культуры было бы интересно и перспективно. Многолетняя полевая практика в городе, деревне, детских лагерях, в том числе записи детского фольклора по воспоминаниям взрослых людей разных поколений, наблюдения над восприятием детского фольклора современными студентами дает для подобного исследования богатейший материал.

Что думают о связях детского и молодежного фольклора сами носители традиции? Как известно, исполнители классического («взрослого») фольклора не склонны рефлексировать по поводу традиции и самих себя в ней. О детском же и современном молодежном фольклоре мы имеем возможность узнать мнение студентов-первокурсников, имеющих как раз переходный статус на стыке той и другой традиций. Большинство опрошенных² полагает, что между детским и молодежным фольклором много общего: юмор, игровой характер, «развлекательная» функция. Различие заключается в том, что детский более устойчив, в молодежном же больше «подразделений» по «узким сферам» – профессиональным, социальным и др. Отмечается преемственность традиций. Приведем наиболее интересные суждения: «Молодежный фольклор берет начало из детского»; «Молодежный фольклор является детищем детского. Дети вырастают, и их произведения взрослеют вместе с ними»; «Они одинаковы, одно произрастает из другого»; «Очень похожи, молодежный черпает вдохновение из детского фольклора, но детский – самый замечательный из всех, на нем воспитываются многие поколения»; «Молодежный фольклор ближе к детскому, так как молодые люди еще дети в какой-то степени»; «Задор и веселье всё еще остается в молодежном фольклоре, как в детском»; «По мере взросления человека меняется и окружающий его фольклор, он становится более циничным, но по-прежнему это кладезь народной мудрости»; «Параллельно взрослению носителей детский фольклор, усложняясь и развиваясь, плавно перетекает в молодежный».

Думаю, студенты, при всей наивности и шероховатости утверждений, во многом правы. Два наиболее устойчивых признака выступают объединяющим началом для детского и молодежного фольклора – это юмор во всевозможных его оттенках (от радости познания и приятия мира до смехового отрицания, черного юмора, пародии и т.п.) и игровой характер.

Молодежная традиция, действительно, в первую очередь преемственно связана с детской, которая, пусть не всегда «плавно», а в чем-то «скачками», но переходит в нее по мере взросления носителей, перехода их в следующую возрастную группу. Ряд детских жанров получает при этом органичное продолжение в аналогичных или видоизмененных жанрах, бытующих в среде современной молодежи.

Так, вопрос о том, когда человек перестает играть, остается риторическим, потому что по большому счету никогда, просто игры в разном возрасте свои. Детские и молодежные игры, между которыми трудно провести четкую границу, бытовали с давних времен. Однако наблюдения показыва-

ют, что и современные игры молодежи (так называемые «сидячие», или интеллектуальные) могут генетически восходить к традиционным детским, и по видимости новое оказывается «хорошо забытым старым». Например, старинная детская игра с лучинкой «Жив Курилка», описанная во многих источниках (см., например, [3, с. 281], казалось бы, перешла в область не бытующего уже классического фольклорного наследия, тем более и лучинок давно нет. Однако в среде старших подростков и молодежи, а то и в компании с взрослыми (обычно в лагерях, походах, экспедициях) существует следующая игра. В темной комнате играющие быстро передают из рук в руки по кругу зажженную спичку, а кто уже не может передать и вынужден потушить ее, становится, условно говоря, водящим, а фактически испытываемым: все остальные играющие по кругу задают ему по одному любому вопросу, а он должен ответить максимально искренне [6]. Что это, как не трансформация «Курилки»?

Или, например, распространенное в последние десятилетия студенческое ритуальное предэкзамнационное действие – ловля Халавы у русских (ср.: вызывание Шары у украинцев [5]). Оно на новом витке продолжает традицию детских магически-игровых «вызываний» Пиковой Дамы, Жвачного Гномика, Русалочки и т.п. По игровому характеру, представлениям о вызываемом существе, общему сценарию, эмоциональному настрою участников, поэтике магической вербальной формулы можно утверждать наличие именно такой связи, а не связи с взрослыми магическими или обрядовыми практиками. Казалось бы, в студенческой традиции цель ритуала стала более прагматичной и конкретной, чем в детской, однако сохранилось главное – детское ожидание чуда и желание испытать: получится – не получится, сработает – не сработает...

Поддѣвки, которые, на наш взгляд, наряду с прибаутками, документными сказками и песенками, скороговорками, относятся к «зоне пересечения» поэзии пестования и собственно детского творчества, тоже не уходят вместе с детством. Бытуют их молодежные варианты (они же – шуточные ответы [2], «эхо-реплики», «отзывки»), например:

- Вот...
- Дали ему год.
- Да...
- Дали ему два!
- Неудобно...
- Неудобно на потолке спать: одеяло спадают.
- Стыдно...
- Стыдно – когда видно, а нечего показать [6].

Как можно заметить, юмор молодежных шуточных ответов более изощрен. Однако среди молодых людей этот иронический малый жанр не так широко распространен, круг возможных коммуникативных ситуаций его бытования более ограничен, чем в детском общении. К тому же молодежная традиция подхватила лишь одну из жанровых моделей – поддѣвку естественного диалога (в детской есть еще как минимум четыре [3, с. 329–333]).

Иронические песни и стишки – пародии и переделки, классический жанр школьного фольклора, также бытуют и в молодежной среде, как, впрочем, и в компаниях более солидных взрослых людей (чаще в городе).

Другая группа жанров, которые не являются исключительно детским достоянием, бытует параллельно во взрослой, молодежной и детской среде. Постепенно сформировались взрослые, молодежные и детские разновидности в рамках одного жанра, отнюдь не отменяющие друг друга. Между ними налицо генетическое родство, происхождение от одного общего традиционного источника. Однако в современности можно констатировать возникновение и бытование детских и молодежных жанровых образований независимо от

¹ Вслед за О.И. Капицей, В.П. Аникиным, М.Н. Мельниковым, А.Н. Мартыновой, М.Ю. Новицкой, М.П. Чередниковой, С.М. Лойтер и др. детский фольклор мы понимаем широко, включая в него традиционную культуру младенчества (поэзию пестования), детства, школьный и подростковый фольклор.

² В письменном анкетировании приняли участие 28 студентов 1 курса филологического факультета МГПУ в возрасте 16 – 18 лет [1].

их «взрослых» собратьев. На русском материале это такие жанры, как гадания, приметы, заговоры, частушки, сатирические куплеты, анекдоты и др. Полагаем, что в инонациональных традициях список может быть продолжен.

Например, в среде балетных, которые трепетно относятся к удаче, сопутствующей / препятствующей их профессиональному росту (заметим, и физическому росту тоже), бытует множество примет, поверий, запретов, предписаний¹ и оберегов. Артист балета, педагог 33-х лет рассказывает: «Очень суеверный народ балетный, у нас есть много примет, поверий. Все я не знаю, но вот те, которыми я пользовался. Некоторые имеют под собой основу, причину. (...) Есть одна примета (я в начале карьеры тоже в нее верил, потом уже нет): нельзя чтобы перешагивали через одну ногу. Ну, то есть мы вот <на полу> сидим, «греемся», у нас шагают, полушагают, тянемся, и кто-то идет и так перешагивает аккуратно. Так вот нельзя перешагивать! Здесь можно «снять»: надо, чтобы этот человек перешел обратно. Причем через две ноги можно почему-то... [Соб.: А что будет?] Я так понимаю, что боюсь, что одна нога будет расти, а другая не будет. Или травму получишь на эту ногу» (зап. автором в 2011 г. в Москве [6]).

В детской разновидности данной приметы нельзя перешагивать через лежащего ребенка, к примеру, упавшего в игре, загорающего на пляже и т.п.: иначе он перестанет расти. Как видим, мотивировка близкая, но не идентичная. Случайно перешагнувшему дети кричат: «Перешагни обратно!».

Еще один тип связи детской и молодежной традиционной культуры: молодежный жанр со временем полностью переходит в подростковую и даже детскую среду. Так произошло в 1980–1990-е годы, буквально на наших глазах, с жанром садистского стишка. Студентка МГПУ провела собирательский эксперимент: в гостях у друзей, когда присутствовали представители разных поколений, помимо родственников еще и гости, завела разговор о произведениях с черным юмором, эстетикой ужасного. Ей удалось записать много садистских стишков, отдельные «черные» песенные пародии, частушки и анекдоты-фразы. Но самое интересное – это комментарии, разговор, в котором весьма заинтересованно участвовали все собравшиеся (люди от 8 до 45 лет), причем не без юмора спорили, кто, кого и когда «этому нехорошему научил»: «Исп.1 (21 год): Я рано услышала <садистские стишки. – Соб.>, лет в шесть. Меня родители, к несчастью, водили в детский сад! <Смеется> Сначала я жутко боялась: маленькая была. А повзрослела – стала смеяться как угорелая. Видимо, крыша поехала...»

Исп.2 (22 года): О-о-о, Дашка, как откровенно! Я бы не признавался на твоём месте! Я услышал лет в 12 только... Причем от папы. Случайно.

Исп.3 (20 лет): А нам «добрые» тети и дяди – вожатые рассказывали... Травмировали! <Смеется> А Димка-то откуда их знает?

Исп.4 (Димка, 8 лет): Как откуда? От тебя! <Все смеются>» (зап. в 2009 г. в г. Санкт-Петербург А.В. Луниной [1]).

В разговоре подтверждается, что садистские стишки, жанр литературного происхождения, возник в конце 1970-х гг. не на пустом месте, у него были фольклорные предшественники, тексты других жанров с черным юмором. Например, частушка:

*Как на Киевском вокзале
Нашли труп без головы.
Пока голову искали,
Ноги встали и ушли!*

Или анекдот: «Жил-был на свете мальчик, который ужасно боялся темноты. Поэтому каждый раз, когда он моргал, он падал в обморок» (зап. там же, той же от А.В. Козырева, 47 лет, врача [1]). Возникнув в молодежной среде, жанр стремительно, за какие-то 10–15 лет, «омолодился», перейдя сначала к старшекласникам, затем к школьникам средних классов.

Наконец, возможен и такой тип связей: текст молодежного фольклора пародирует детский жанр, отталкивается от него, используя его формально-содержательную модель для передачи новых, актуальных в другом контексте идей. Например, в студенческом стишке стилизуется загадка:

*В комнате большой сидят
Человек под пятьдесят.
Приглядись – у всех дела:
Восемь рубятся в «козла»,
Девять чертят чертежи,
Пять смеются от души,
Шесть сошлись в «морских боях»,
Три рисуют на столах,
Двое поедают сливы,
Семь читают детективы,
Четверо журнал глядят,
Ну а трое просто спят!
А один (какой-то странный!)
Битый час уже стоит
И о чем-то в полный голос
Сам с собою говорит* (зап. А. Половниковой в 2003 г. в Москве [6]).

Таким образом, детский фольклор – важнейшая часть традиционной культуры, которой причтен каждый человек независимо от того, что он об этом думает. Постепенно с изменением социокультурной ситуации, движением национальной истории, индивидуальным взрослением человека меняются формы творчества, одни жанровые образования сменяют другие, новое содержание наполняет традиционные модели, что-то теряет актуальность, а забытое вновь становится востребованным. «Водораздел» же между детским и молодежным фольклором оказывается фикцией. И это не удивительно: исследования психологов и опросы информантов подтверждают, что детство не заканчивается резко, внезапно, но имеет «размытую» верхнюю границу.

Источники

1. Архив кафедры русской литературы и фольклора Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.
2. Бойцова О.Ю. «Конь в пальто»: структура и функции шуточных ответов // Живая старина. – 2010. – № 3. – С. 9–11.
3. Детский фольклор / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. М.Ю. Новицкой, И.Н. Райковой. – М.: Русская книга, 2002. (Б-ка русского фольклора; Т. 13).
4. Добровольская В.Е. Особенности бытования традиционных нормативов в современной городской и деревенской культуре: общее и различия // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 13. Традиционная культура современного города: сб. науч. ст. – М., ГРЦРФ, 2010. – С. 227–241.
5. Красиков М.М. «Шара, приди!» (Современная студенческая магия как феномен игровой культуры) // Там же. Вып. 12. Социальные и эстетические нормативы традиционной культуры: сб. науч. ст. – М., ГРЦРФ, 2009. – С. 164–199.
6. Личный архив автора.

ГЕНЕЗИС МИФОЛОГЕМЫ САКРАЛЬНОГО САДА В ДРЕВНИХ БЛИЖНЕВОСТОЧНЫХ КУЛЬТУРАХ И ЕЕ ОСМЫСЛЕНИЕ В БИБЛИИ

Галина Синуло (Минск, Беларусь)

Одной из наиболее древних и смыслоносных мифологем, проходящих через различные пласты культуры, является

с мифологема сакрального сада как особого, изолированного от остального мира пространства, связанного с изобилием, бессмертием, блаженством, неведением и одновременно переходом к знанию. Европейской культуре эта мифологема знакома прежде всего по двум библейским садам

¹ О мифологических нормативах, бытующих в городской среде, см., например: [4].

– Эдемскому Саду из Книги Бытия и Саду Любви из Песни Песней. Без преувеличения можно сказать, что все инварианты топоса Сада в постбиблейской иудеохристианской культуре являются производными двух библейских парадигм, некогда синтезированных еще древнееврейской культурой. Однако за этим синтезом просматривается древний прототип, различимый на горизонте самых древних письменных культур, и прежде всего шумерской.

Именно в шумерской культуре впервые четко кристаллизуется и фиксируется в поэтическом слове представление о блаженном месте, связанном с бессмертием и представляющем собой прекрасный сад. Это сказание «Энки и Нинхурсаг» («Меж градов пресветлых...»), впервые опубликованное еще в 1915 г., однако ставшее доступным пониманию только в 1945 г., когда профессор С. Н. Крамер опубликовал новый вариант текста и дал его первую интерпретацию (см. [1]). Как оказалось, сказание содержит ряд удивительных параллелей с библейской притчей о грехопадении (Быт 3). По мнению Крамера, шумерский миф проливает некоторый свет на сотворение Евы именно из ребра Адама и, возможно, является первоисточником библейского сказания (см. [2, с. 149–155]). Однако текст оказался таким сложным, что потребовал новых, дополнительных исследований (в том числе и самого Крамера), реконструкций и переводов (см. [3]). На данный момент понятно, что в основе произведения – одна из важнейших мифологем шумерского сознания, связанных с блаженной, предназначенной только для богов страной Дильмун, отождествлявшейся с о. Бахрейн в Персидском заливе – самым большим из группы Бахрейнских островов. Окончательное оформление сказания относится предположительно к рубежу 3–2 тыс. до н. э., но корни его, судя по представленным в нем сюжетным архетипам, уходят в чрезвычайно архаическую древность.

Несмотря на множество прояснившихся со времени первого прочтения смыслов сказание «Энки и Нинхурсаг» по-прежнему остается одним из самых трудных для понимания шумерских текстов. С одной стороны, речь идет об особой блаженной («чистой», «светлой», «непорочной») стране, в которой поселились боги, в том числе бог мудрости («Разум Премудрый») Энки и его супруга Нинхурсаг (букв. «Госпожа лесистой горы»; она же – богиня Земли Ки), или Нинсикила (букв. «Госпожа чистоты» или «Госпожа-девственница», т. е. «Непорочная»; она же Нинту – «Госпожа-рождение» или «Госпожа рождения»). С другой стороны, текст дает понять, что все еще не рождено настоящему, все представляет собой не обычный, естественный, но особый порядок вещей: «А там, в Дильмуне, ворон не каркает. // Птица смерти не накликает смерти. // Там лев не бьет. // Волк ягненка не рвет. // Там собака сторожевая, как козлят стерегут, не знает. // <...> Там старлица не говорит – «я старлица». // Там старец не говорит – «я старец»» (здесь и далее перевод В. К. Афанасьевой) [4, с. 33]. Таким образом, перед нами место, где нет смерти, нет старости, нет болезней, нет насилия (строка «Волк ягненка не рвет» сразу же вызывает ассоциации с библейским «...тогда волк будет рядом с ягненком жить» (Ис 11:6), с лучезарной мечтой пророка Исаии о Мессианской эре). Однако, если учитывать общий контекст шумерского сказания, все предстает более сложным, чем просто метафора «золотого века». Так, В. К. Афанасьева подчеркивает, что перед нами «не описание райской блаженной жизни... но... состояние как бы небытия и неведения. Представление о цивилизации, об организации природы и общества было очень конкретным у шумеров, и отсутствие, скажем, насилия, не есть райское состояние, но некий беспорядок. Все, что есть в Дильмуне, может восприниматься и как несуществующее или не умеющее назвать и обозначить себя и оттого уже несуществующее – только после обозначения, называния именем начинается жизнь, и она, жизнь эта, должна происходить и развиваться по законам божественным и человеческим, в независимости от того, дурны они или хороши с человеческой точки зрения» [4, с. 358].

Однако, думается, из текста нельзя исключить представления об изначальной гармонии, которая неизбежно связана с состоянием непорочности и неведения. То, что

Дильмун предстает как остров блаженного неведения, как бы состояния мира до всякой истории, в еще большей степени позволяет провести параллели с библейскими представлениями об Эдеме, где человек не знал добра и зла (вернее, знал только Божественное Добро) и где он в то же время перешел от блаженного неведения к знанию. Само же знание, предупреждает притча о грехопадении, всегда опасно, ибо когда человек сам берется определять, что есть добро и что есть зло, он может спутать одно с другим и обратит звание во зло себе и другим. Есть в Библии и мотив именованного человеком живых существ, которых приводит к нему Бог, без чего все сущее как бы не имеет подлинного существования. Безусловно, между библейским и гораздо более архаичным шумерским сказаниями нельзя провести не только знака равенства, но даже и слишком прямых параллелей, однако шумерский текст очень ярко высвечивает некоторые древнейшие архетипы, которые подверглись кардинальному переосмыслению в Библии. Одновременно сопоставление двух мифологем – Дильмуна и Эдема – позволяет увидеть и кардинальные отличия между двумя типами культур – языческой и монотеистической.

В отличие от Эдема, символизирующего состояние абсолютной гармонии между человеком и природой, между духовным и физическим в самом человеке, между Богом и человеком, шумерский Дильмун изначально обнаруживает некоторое несовершенство: в нем действительно нет пресной воды, без которой невозможна жизнь, есть только вода соленая. Тогда Энки, повелитель пресных подпочвенных вод, приказывает богу солнца Уту доставить на остров воду. Уту сделал это, по-видимому, испарив большое количество воды, а затем оросив ею Дильмун, что вызывает ассоциации с библейским стихом из Книги Бытия: «...пар поднялся с земли и орошал все лицо земли» (Быт 2:6). Орошенный водой, Дильмун превратился в прекрасный цветущий сад, как и пожелала Нинсикила, как и повелел Энки.

А дальше начинается самое непонятное и загадочное, чего по определению быть не может в Библии, ибо в ней представлено совершенно иное понимание Бога, нежели в языческих текстах (в частности, Единый Бог хоть и дарует плодородие людям и плодородие природе, не расценивается как некая сексуальная оплодотворяющая сила). Энки своим детородным органом пропахивает каналы и наполняет их своим семенем перед Нинту (Нинхурсаг), т. е. в прямом смысле оплодотворяет землю: «...Его корень рвы наполнил семенем, // Его корень тростники окунул в семя, // Его корень дал жизнь покрову могучему» [4, с. 36]. Из семени бога прорастают тростники и прочая растительность (это, по-видимому, и есть «покров могучий»). На образовавшихся болотах Энки оплодотворяет свою супругу Нинхурсаг. Далее подчеркивается, что каждый день беременности Нинхурсаг равен одному месяцу в обычном течении времени, а потому она порождает новую богиню всего за девять дней: «Девять дней – это девять месяцев, девять месяцев материнства» [4, с. 36]. Кроме того, рождает Нинхурсаг абсолютно легко и безболезненно – как по маслу. В тексте так и сказано: «Словно по маслу, словно по маслу, по прекраснейшему нежнейшему маслу...» [4, с. 36]. Быть может, это представление о рождении в райском саду без всяких усилий затем косвенным образом отозвалось в наказы Хаввы (Евы), обреченной после грехопадения в муках рожать детей. К тому же, еврейские комментаторы убеждены, что первые дети Адама и Евы – Каин и Авель, а также их сестры – были рождены еще в Эдеме, причем в тот же день, когда Бог сотворил человека, т. е. женщина не знала изначально мук рождения.

Нинхурсаг рождает богиню Нинсар (букв. «Госпожа-растение», «сад», «трав»), которую вновь оплодотворяет Энки, как затем и свою внучку Нинкур (архаический мотив инцестуального космогонического брака), которые вновь рождают через девять дней «словно по маслу». Лишь соитие Энки с правнучкой Утту происходит несколько иным образом, и Нинхурсаг, собрав семя Энки с бедер Утту, рождает это семя в землю и выращивает восемь особых растений, которые запрещает есть. Однако Энки, не выдержав искушения и, как можно понять из контекста,

решив определить судьбы растений, т. е. их сущность, их предназначение, съедает их (сюжетная модель с запретом и его нарушением, перекликающаяся с библейской притчей о грехопадении, хотя в Библии смысл и запрета, и нарушения совсем иной).

Разгневанная Нинхурсаг проклинает Энки и покидает Дильмун со словами: «Не взгляну на него взглядом жизни до самой смерти его!» [4, с. 40]. Восемь частей тела Энки поражает смертельная болезнь, а с его угасанием начинает увядать все в Дильмуне. Боги бессильны помочь страдающему Энки, но неизвестно откуда появляется самый древний и классический басенный персонаж – лиса, которая вызывается помочь богам. В этом месте табличка сильно повреждена, поэтому остается неизвестным, как лиса уговорила Нинхурсаг вернуться (должно быть, хитростью). Финальная часть поэмы посвящена исцелению Энки, и при этом также через рождение – рождение восьми исцеляющих божеств (мужских и женских). Однако сложность понимания текста состоит в том, что неизвестно, кто их рождает: то ли Нинхурсаг, то ли сам Энки, «беременный» проглоченными растениями. Еще одна неясность текста: Нинхурсаг то ли сажает Энки на колени, то ли на свою матку, то ли помещает в матку (таким образом, исцеляющийся Энки как бы рождается заново). При этом происходит диалог между смилостивившейся богиней и Энки: Нинхурсаг спрашивает, что у него болит, и по мере ответов Энки означает родиться восьми исцеляющим божествам для каждой из восьми пораженных частей или органов тела. Весь этот фрагмент построен на игре слов: имя рождаемого божества и большая часть тела близки по звучанию, представляют собой омонимы или омофоны. В том числе особая игра заключена и в имени богини Нин-ти: ««Нинти – владычица жизни-ребра» будет тебе рождена» [4, с. 41]. По шумерски ти означает одновременно и «ребро», и «давать жизнь». На этом основании профессор Крамер пришел к выводу (и его разделяют многие шумерологи и библеисты), что эта игра слов отозвалась в легенде о сотворении женщины из ребра Адама, ведь имя Хавва означает на иврите «дающая жизнь». И хотя на иврите слово «ребро» звучит, естественно, совершенно по-иному, сохранившаяся в памяти культуры связь «дающей жизнь» и «ребра» особым образом, как будто бы, профигурировала в Библии. Возможно, древнее библейское сказание, складывавшееся в контексте месопотамской культуры, и получило некий импульс от еще более древнего шумерского. Однако библейский текст чрезвычайно многозначен, в том числе и слово *цела*, в Септуагинте переведенное как «ребро», имеет еще значения «грань», «сторона», «половина», так что классическое еврейское толкование отнюдь не связывает его с анатомическим ребром, но полагает, что Всевышний выделил женское начало из Адама Первоначального.

Шумерское же сказание завершается этиологией: на свет появляются новые парные божества – мужские и женские, которые вступают в брак. Тем самым, по-видимому, подчеркивается одно из назначений текста: объяснить, как все было при истоке мира и как должно быть в мире уже упорядоченном, цивилизованном, какой должна быть парная половая жизнь и как должен происходить нормальный процесс рождения. Таким образом, вполне возможно, что смысл мифологемы, связанной с Дильмуном, – переход от незнания к знанию, от неведения к познанию. Но тогда тем более убедительной представляется мысль о возможном воздействии этой мифологемы на библейскую историю с грехопадением и утраченным Раем – с началом опыта познания Добра и Зла, – воздействию, безусловно, не прямом и сопровождавшемся кардинальным переосмыслением языческих архетипов.

В Библии Бог именно для человека создает чудесный Сад – Ган Эден (букв. с иврита «сад блаженства», или «сад наслаждения»). Как предполагают исследователи, ивритское слово <эден> («блаженство», «наслаждение», «нега», «удовольствие») восходит к аккадскому эдину, а через него – к шумерскому эден («равнина», «степь») (см. [5, с. 104]). В свою очередь И. Ш. Шифман отмечает, что в угаритском мифологическом сказании о борьбе Балу с Пожирающими и Раздирающими словом *dn* («нега») обознача-

ется потустороннее место блаженства, рай (см. [6, с. 45, 254, 272]). По-видимому, еще в заимствованном значении – «равнина» – слово эден употребляется в следующем стихе: «И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке...» (Быт 2:8; здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, перевод наш. – Г. С.; ср. Синодальный перевод: «И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке...»; ср. также Быт 2:10). Но уже в Быт 2:15 фигурирует Ган Эден как обозначение Райского Сада. Само описание Эдема и представление о нем, возможно, восходит к шумерским сказаниям о стране Дильмун. Но географическая локализация Эдема иная. Согласно библейскому тексту, из Эдема вытекают четыре реки, одна из которых вполне реальная – Перат (Прат), т. е. Евфрат. Таким образом для древнееврейского сознания Эдем локализовался где-то в верховьях Тигра и Евфрата, в то время как шумерская страна Дильмун (аккадская Тельмун) связывалась с одним из Бахрейнских островов в Персидском заливе.

Однако главное переосмысление древнего архетипа заключается в том, что библейский Эдем предназначен именно для человека, в то время как в шумерских, а вслед за ними в аккадских сказаниях в блаженную страну Дильмун в порядке исключения был допущен лишь один смертный – тот, кто пережил потоп (шумерский Зиусудра, аккадские Атрахасис и Ут-Напшти). Эдем мыслится и в Книге Бытия, и в последующих библейских книгах (см. Ис 51:3; Иез 27:23; 31:9; Ам 1:5), и в еврейской постбиблейской традиции, и в христианской культуре как созданный Богом эталон абсолютной гармонии, которую должен поддерживать человек, а в постбиблейской религиозной традиции – как место, куда уходят души праведников после смерти, а также как олицетворение мира грядущего – Мессеианской эры, Царства Божьего.

При этом, помещая человека в особый Сад, Бог тем самым побуждает человека бросить своего рода вызов природному пространству, возделывать пространство культуры: «И взял Господь Бог человека и поместил его в Саду Эденском, чтобы возделывать и хранить его» (Быт 2:15). В связи с этим вспоминается и знаменитое изречение Вольтера из его «Кандида»: «Каждый должен возделывать свой сад». Речь идет о «саде» человеческой души, духовности, культуры. Еврейские же мудрецы давно толковали глаголы «возделывать и хранить» в метафорическом смысле – как указание на необходимость постижения человеком мудрости Всевышнего, Его заповедей и их исполнения.

Эдем предстает в библейском тексте как метафора блаженного неведения и одновременно неизбежного перехода от незнания к знанию, к различению добра и зла, к осознанию человеком на собственном опыте данной ему Творцом свободы воли. Поэтому Сад является еще и особым местом испытания человека и осмысления им кардинальных проблем бытия и сознания. Как известно, Бог выращивает в Эдеме два таинственных дерева: Эц га-Хайим (Древо Жизни) и Эц га-Даат тов ва-ра (Древо Познания добра и зла). Безусловно, перед нами две вариации архетипа *arbor mundi* («дерева мира», «мирового дерева»), кардинально переосмысленного Библией. Первое Древо символизирует тайну жизни и бессмертия, второе – тайну познания и смерти. Показательно, что Господь разрешает человеку вкушать плоды с Древа Жизни (т. е. тем самым дарует ему бессмертие) и запрещает вкушать плоды с Древа Познания добра и зла, предупреждая, что это может закончиться смертью. Безмерно любя Свое совершеннейшее творение, Всевышний хочет предостеречь его и одновременно дать ему возможность ощутить свою волю свободной. Человек должен был ступить на путь познания под руководством Бога, но он поспешил сделать этот шаг самостоятельно...

Пока же именно в чудесном пространстве Сада человек остро ощутил свое одиночество. «И сказал Господь Бог: не хорошо быть человеку одному; сотворим ему помощника, соответственного ему» (Быт 2:18; Синод. перевод; в оригинале – эзер кенегдо 'помощника против него, помощника-противника'). Впервые из уст Божьих прозвучало то же – «нехорошо». Впервые человек пережил опыт одиночества и вместе с ним тоску по другому человеку. Как поясняет выдающийся еврейский религиозный мыслитель

XX в. рабби Й. Б. Соловейчик, «слово левадо («одинокий») имеет два значения: объективное одиночество и субъективное ощущение одиночества. Человек может находиться в окружении толпы в городском парке и быть одиноким. В действительности присутствие толпы может лишь усилить чувство одиночества. Одинокое существование – это духовное состояние. Человек уникален в своем одиночестве – ощущении, что его не понимают. ...» Физический человек ненавидит одиночество и не постигает его. Люди, осознающие себя, знают, что такое одиночество. Это ощущение возникает из глубины личности» [7, с. 26]. По мнению мыслителя, произнося «не хорошо быть человеку одному», «Бог заботится о духовном для него партнере. «Физическому человеку» не нужен такой партнер. «Метафизическому» – нужен» [7, с. 26]. И так, человек становится личностью, когда осознает свое одиночество и тоску по другому человеку – такому же уникальному, как он. И Бог осуществляет его желание. Возникает вопрос: почему Бог сотворил одного Адама Первоначального, а не все человечество сразу? Почему одного человека, а не отдельно мужчину и женщину? И хотя в первом рассказе сообщается, что человек создан «мужчиной и женщиной», в Эдем помещен только один Адам, а это значит, что в нем содержалось мужское и женское начало, которые далее будут разделены. Библия – первая книга в мировой культуре, которая указывает на единство рода человеческого, на происхождение всех людей из одной первосемьи. Тем самым сразу снимаются, становятся невозможными, всяческие расовые теории. С точки зрения Библии все они не имеют под собой никакой почвы: все люди – потомки одних праотцов, все – братья и сестры, все – равны перед Богом и в равной степени Его дети. Невозможно утверждать какое бы то ни было биологическое или интеллектуальное превосходство одного народа над другим; все расхождения обусловлены только историческими судьбами, направленностью духовных усилий, способностью или неспособностью откликнуться на призыв Божий. Невозможно также утверждать превосходство мужчины над женщиной, и наоборот, ибо каждый из них прежде всего человек. Кроме того, сотворяя одного человека, Бог дает понять, что каждый человек уникален, каждый несет в себе целый мир, что мир создан для каждого. Обсуждая вопрос о том, почему был сотворен только один человек, еврейские мудрецы-экзегеты пришли к следующим выводам: «Сотворен был только один человек. Это должно служить указанием, что: тот, кто губит хотя бы одну человеческую душу, разрушает целый мир, и кто спасает одну душу, спасает целый мир; не может один человек возгордиться перед другим человеком, говоря: мой род знатнее твоего рода; каждому человеку следует помнить, что для него и под его ответственность сотворен мир» (Сангедрин 37; перевод С. Фруга) [8, с. 11]. Однако, как уже отмечалось, Бог создает одного человека еще и для того, чтобы он ощутил одиночество и тоску по другому человеку. Только в отношениях с Другим человек открывает себя самого, через любовь к ближнему учится любить Бога, в том числе – и через любовь мужчины и женщины, которых Бог создает женщину как равноправных участников диалога с Ним, равно важных в осуществлении Его замысла.

Заповедью, устанавливающей институт брака и семьи, завершается рассказ о сотворении мужчины и женщины,

равно как и мира вообще – мира прекрасного и гармоничного: «Потому оставит человек отца своего и мать свою, и прилепится к жене своей; и будут одна плоть» (Быт 2:24; *Синод. перевод*). Религиозная традиция усматривает в этих словах Господа указание сразу на две заповеди: о необходимости брака и семьи (безбрачие в еврейской традиции не только не приветствуется, но и считается нарушением естественных законов, установленных Богом), а также о рождении детей. Действительно, только в ребенке в прямом смысле супруги становятся одной плотью. Показательно, что Тора определяет теснейшую связь мужа и жены глаголом давак («прилепляться») и им же описывает подлинное взаимоотношение человеческой души и Бога, состояние праведности. А дальше, как известно, люди утратят Эдем, чтобы вернуть его ценой исполненной разрывов и мук, падений и взлетов человеческой истории.

Таким образом, Эдемский Сад мыслится в Библии как абсолютное состояние гармонии, как пространство Любви, связующей мужа и жену, родителей и детей, Бога и человека, а также как сакральное пространство Богопознания. Вот почему, по-видимому, Ган Эден в последующих слоях культуры, но не позднее II в. н. э., отождествляется с Пардесом из Песни Песней. Мифологема, в языческих культурах связанная с полной земных наслаждений, в том числе с божественным сексуальностью, обретает в Библии духовное измерение, наполняется экзистенциальным смыслом. Поэтому неизбежны новые коннотации библейского Сада: опыт одиночества и его преодоление, трагическое раздвоение и порыв к целостности, обретение знания ценой ошибок и прозрений. Сад оказывается местом трагических испытаний духа, и в этом смысле его инвариантом становится в Новом Завете Гефсиманский Сад. Являясь воплощением полноты бытия, Сад становится в христианской традиции символом Девы Марии (это связано также с мариологическим прочтением Песни Песней). И общая семантика, свойственная двум традициям: место абсолютной близости к Богу, постижения Его тайн. Общее же, что связует архаическую языческую мифологию и библейскую парадигму – блаженное неведение и переход к знанию, бессмертие и его утрагата. Библия прибавляет к этому надежду на обретение вечной жизни ценой преодоления греховности и исправления мира (тиккун га-олам), приведения его в состояние первозданной гармонии.

Литература

1. *Kramer, S. N. Enki and Ninwursag / S. N. Kramer // Bulletin of the American Schools of Oriental Research. Supplementary Studies. 1945. № 1.*
2. *Краммер, С. Н. История начинается в Шумере / С. Н. Краммер. 2-е изд. М., 1991.*
3. *Attinger, P. Enki et Ninursaga / P. Attinger // Zeitschrift fur Assyriologie. 1984. Bd. 74. S. 1–52.*
4. От начала начал: Антология шумерской поэзии / вступ. статья, пер., коммент., словарь В. К. Афанасьевой. СПб., 1997.
5. *Тантлевский, И. П. Введение в Пятикнижие / И. П. Тантлевский. М., 2000.*
6. О Ба'лу. Угаритское поэтическое повествование / пер. с угарит., введ. и коммент. И. Ш. Шифмана. М., 1999.
7. *Соловейчик Й. Б., рабби. Община Завета / Й. Б. Соловейчик; пер. с иврита. Иерусалим, 1989.*
8. Агада: Сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей / пер. С. Фруга. М., 1993.

АНТЫТАПІЧНАЯ СЕМАНТЫКА Ў МАСТАЦКАЙ КУЛЬТУРЫ

Таісія Сухоцкая (Мінск, Беларусь)

Спецыфічнай уласцівасцю культуры з'яўляецца яе семіятычнасць, г.зн. знакавая форма існавання культурных аб'ектаў, Тэксту. Культурны Тэкст існуе як феномен і як знак – носьбіт сэнсаў, што ўзнікаюць і раскрываюцца ў ходзе зносін. Сэнс становіцца ў навуках пра культуру абсалютным крытэрыем каштоўнай дзейнасці. У сэнсы закладзены стваральны патэнцыял чалавека. У працэсе гіста-

рычнага развіцця Тэксты назапашваюць новыя значэнні. Культурныя сэнсы, па словах Г.Вельфіна, «дазваляюць зазірнуць у схаваныя асновы творчасці» [1, с.1]. Пад пад імі разумецца вербальна выказальнае сутнаснае значэнне культурнага феномена. Калі на ранняй стадыі семіёзіс разглядаўся як замкнёная ў сабе сістэма знакаў, то сёння акцэнт пераносіцца на базавую функцыю Тэксту (дэнатат),

узровень інтэрпрэтацыі (канатат) і сацыяльную значнасць. Аднавадна вылучаюцца тры этапы семіёзісу: сінтактычны, семантычны і прагматычны.

Сінтактычны этап – гэта ўзровень апісальны. Семантычны этап – канстэкстуальны. Сэнсавыя значэнні мастацкага твора раскрываюцца ў яго суадносінах з іншымі «Тэкстамі», інакш кажучы – у кантэксце. Трэба стварыць неабходны кантэкст, у якім дзейнічаюць закладзеныя ў Тэксце сэнсы. Крытэрыем фарміравання кантэксту з’яўляецца структурна-функцыянальнае падабенства тэкстаў ці кампанентаў – топас, агульнасць структурных кампанентаў ці выяўленчых сродкаў, каларыстыкі і г.д. У беларускай культуралогіі запатрабаваным і найбольш эфектыўным з’яўляецца семантычны падыход у інтэграваных даследаваннях сімвалаў вербальнай культуры і мастацтва. Прагматычны этап семіёзісу – установа ў форме вербальнага выказвання на сацыяльнае дзеянне. Па сваёй сутнасці – гэта інкультурацыя, працэс усаблення духоўных каштоўнасцей у сацыяльную практыку.

Такім чынам, семіятычны аналіз культуры дазваляе вылучыць знакавыя сістэмы і сімвалічныя дамінанты, характэрныя для эпохі, раскрыць іх сэнс і функцыянальнае прызначэнне.

Вызначыць узроўні культурных сэнсаў, раскрыць іх тасанамію – задача, вырашыць якую пад сілу культуралогіі. Даследаванне мастацкага феномена разгортваецца як працэс іх адкрыцця і нарошчвання. Аналіз пачынаецца на ўзроўні тэксту і абстрагуюцца да ўзроўню хранатопу і нацыянальнага стылю, які з’яўляецца носьбітам сэнсавай значнасці, характэрнай для жыццядзеяння калектыўнага суб’екта. Нацыянальны стыль культуры – гэта маналог і форма самасцвярджэння нацыі ў міжкультурным дыялогу. Як бачым, семіёзіс трансфармуе мастацказнаўчы аналіз у культурознаўчы, спалучае ў сабе пазнанне з перажываннем культурнага працэсу.

Фарміраванне эвалюцыйнага семантычнага раду адбываецца шляхам рэдукцыі – вылушчвання першапачатковага сэнсу, закладзенага ў народнай культуры. Разуменне яе фундаментальнай ролі ў сістэме каштоўнасцей стала агульнапрынятым палажэннем у сучаснай гуманітарыстыцы. На працягу сваёй гісторыі беларуская культура развілася пад моцным уздзеяннем фальклорнай асялогіі. Складаўся сінтэз гуманістычных традыцый народнай культуры і класічнага рацыяналізму. Спосаб нацыянальнага мыслядзеяння фарміруецца энергіяй духоўных ідэалаў, выпрацаваных на працягу тысячагоддзяў. Змест творчасці складае раскрыццё дзейнай сілы і хараства нацыянальнага ідэалу – «казкі жыцця», які сфарміраваўся на аснове эстэтыкі і этыкі жыцця. Найперш гэта паэтызацыя рэальнага існавання чалавека, спасціжэнне сэнсу зямных каштоўнасцей. Не менш важнае значэнне мае раскрыццё ролі духоўнага багацця народа ў захаванні архетыпнай асновы нацыянальнага менталітэту. Трэба адзначыць, што сувязь ідэалу з рэальным сацыякультурным вопытам у беларускай культуры арганічная і жыццёвая.

Актыўнае выкарыстанне беларускіх сюжэтаў, вобразаў, традыцыйнай эстэтычнай сістэмы сёння не зводзіцца да простага механічнага пераймання. Яно ажыццяўляецца як іх актуалізацыя. Жывая народная традыцыя ўзімае на новы ўзровень не толькі мастацкую інтэрпрэтацыю кананічных сюжэтаў, але і арыгінальную аўтарскую творчасць. Традыцыйная народная культура з характэрным для яе віталізмам, карнавалізаваным мысленнем выконвала ахоўную функцыю ў мастацтве, засцерагаючы яго ад праяў крайняга суб’ектывізму і нігілізму.

У XX стагоддзі радыкальны нігілізм, узброены навішымі дасягненнямі навукі, тэхнікі, стаў сацыяльнай практыкай сусветных і лакальных войнаў і тэрарызму. Мастацкая культура паказала ўцёкі ад абесчалавечанай рэальнасці, адмову ад суб’екта творчасці. «Канец Еўропы», «канец гісторыі», «воля да ўлады», «уцёкі ад свабоды», «знікненне» Тэксту, аўтара, асобы, нацыі вызначылі праблематыку культуралагічных дыскурсаў. Вызначальнай рысай грамадска-філасофскай думкі і мастацкай культуры ў XX–XXI стагоддзі становіцца антыўтапічнае мысленне.

Формай паглыбленага філасофскага спасціжэння сутнасці эпохі, асэнсавання быцця ў беларускай культуры стала антыўтопія трагедыйнага гучання – адлюстраванне хібаў у пабудове грамадства паводле нейкага ідэальнага праекта, паказ разрыву паміж абвешчаным ідэалам і яго рэальным усабленнем. Трансфармацыя «абяцанага раю» знайшла глыбокае адлюстраванне ў «Запісках Самсона Самасюя» А.Мрыя, «Вязьме» М.Зарэцкага, «Знаку бяды», «Аблаве», «Ваўчынай яме» В.Быкава, «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел» В.Казько, «Доказ ад процілеглага», «Карабель» В.Гігвіча. Напрыканцы XX–XXI стагоддзя беларуская антыўтопія стала сродкам дэсакралізацыі сацыяльнай міфалогіі, выкрыцця і асуджэння антыгуманнай рэчаіснасці, мастацкай формай філасофскага дыскурсу. Аўтарская філасафічнасць – гэта імкненне да спасціжэння быцця ў форме сэнсавых, сімвалічных абагульненняў.

Антыўтапічныя тэндэнцыі ў мастацкай культуры выявіліся праз своеасаблівыя сімвалы-знакі сучаснасці, «знакі бяды» і «хаосу» у беларускай культуры: «завеі», «снежань», «завіруха», «вогненная яма», «зона». Семантыка топасаў раскрыжвання, маральнага выбару ў крытычнай сітуацыі, ростаняў і шляху адлюстроўвае агульначалавечую патрэбу ў неарэацыяналістычным сінтэзе, у свярджэнні суровай праўды веку. У мастацкай творчасці Ф. Багушэвіча, Я.Купалы, М.Багдановіча, Я.Драздовіча, М.Танка, М.Савіцкага, В.Быкава, Г.Вашчанкі пераканаўча адлюстраваны тупікі сацыяльнага развіцця, ступень разыходжання маральных і эстэтычных каштоўнасцей з сацыяльнай практыкай. Антыўтапічная семантыка паказвае механіку духоўнага і фізічнага знішчэння і падаўлення асобы, скіравана на паглыбленае асэнсаванне гістарычнага працэсу і чалавека. Змест традыцыйных сімвалаў прасякнуты матывамі трагізму і катастрафізму.

Асноўныя сацыяльныя і духоўныя праблемы XX–XXI стагоддзя раскрываюцца праз нападненне антыўтапічнай семантыкі матывамі рабства, чорнасці духу. Топас «зона» сфарміраваны ў беларускай мастацкай культуры як заканамерны вынік сацыяльнай і духоўнай антыўтопіі – Чарнобыльскай катастрофы. «Зона» – тэрыторыя адчужэння, забруджвання, смерці. У карціне Г.Вашчанкі «Зорка Палын» сцякае смяротная зорка. Яна нясе гібель марам, надзеям, жаданням. «Зона стронцыю» Г.Вашчанкі – яблыневы сад, атручаны стрончыявым святлом. Райскі сад ператварэцца ў пекла. У паэме С.Давідовіча «Зона» чуюць горкі роздум пра бежанства як наканаванне нашага народа. Бежанцамі становяцца і людзі на карцінах М.Савіцкага «Эвакуацыя», У.Кожуха «Развітанне з домам». У «Эмігрантах» Ф.Рушчыца была двоякая надзея на вяртанне, бо заставаліся на роднай зямлі яе волаты – дрэвы. У «зону» вярнуцца нельга.

Сутнасць вывернутага быцця і часу паказаны праз тэма і хранатоп. У беларускай антыўтопіі яны выконваюць культуратворчую функцыю, прасякнуты інтэнцыяй тварэння свету, фарміравання творчага духу нацыі, асобы як этычна творчай адзінкі. Новая ступень абагульнення ў топасах дасягаецца не знешнімі праявамі імпрэсіянісцкага і экспрэсіянісцкага стыляў, а прывядзеннем вобраза да першапачатковага значэння метадам рэдукцыі. Дынаміка іх семантыкі мае свае вытокі ў народнай культуры, Бібліі, класічных творах. Традыцыйным становіцца лакалізацыя хранатопу, які адлюстроўвае напружанне актуальнага часу. Звужэнне часова-прасторавых параметраў суправаджаецца ўзрастаннем сэнсатворнага патэнцыялу структуры ў цэлым і асобных яе кампанентаў. Законы агульначалавечага быцця адлюстроўваюцца на «пятакках». Крытэрыем ацэнкі тыпаў і характараў з’яўляецца іх здольнасць да гуманістычнай самарэалізацыі.

Такім чынам, культуралогія адкрывае шлях да бясконцага ўзбагачэння культурных сэнсаў сродкамі семіёзіса. Культурныя сэнсы, выказаныя ў формах вобразнага і паняццевага мыслядзеяння, вызначаюць спецыфіку нацыянальнага хранатопу і стылю культуры.

Літаратура

1. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. – СПб.: Грядущий день, 1913. – 164 с.

ФИЛОСОФИЯ ФОЛЬКЛОРА: УСТНОСТЬ КАК СПОСОБ ОСМЫСЛЕНИЯ БЫТИЯ

Ольга Тарасова (Елец, Россия)

У современной науки и философии нет категорий для работы с синкретическими сущностями. Этим, с одной стороны, предопределяется невозможность «точного» определения термина «фольклор». С другой, сложность достичь и однозначного определения, поскольку фольклор как форма народного художественно-поэтического творчества всегда находится в процессе становления и изменения.

Фольклор – не только источник национальных художественных традиций, основа всей мировой художественной культуры. Это некая «первичная реальность», особое пространство жизненного мира, художественно-эстетическая повседневность, которая до настоящего времени практически никогда не являлась предметом собственно философской рефлексии. Более того, в условиях нового неизбежного поворота цивилизации в XXI веке, столь актуальным становится разработка новых социокультурных и социально-антропологических подходов к исследованию устной традиции как альтернативного способа бытия человека и мира.

Устная культура, определяемая как народная, традиционная, устно-поэтическая, – это реальность художественного, а не технического *τέχνη*. Фольклор не просто искусство, а способ художественного творения бытия. В том смысле, как указывает М.Хайдеггер: смысл творения не воздействие, а в «преобразованиях несокрытости бытия». Именно творение-созидание, в отличие от творения-изготовления удерживает открытость бытия [см.: 5].

Осуществленный в древности поворот от устности к письменности (в том числе, от образа к знаку, «от указания к обозначению») – это поворот в способе осмысления бытия. Ю.М. Лотман подчеркивает, что этот поворот связан с упрощением семиотической структуры культуры, и отмечает важнейшее типологическое различие: устная культура ориентирована на постоянное воссоздание смыслообразов культуры, а письменная – на постоянное умножение/ производство текстов. Используя термины Ю. Хабермаса, можно сказать, что аналогом перехода от культуры устного типа к письменной культуре есть процесс дезинтеграции жизненного мира человека и глобальной формализации социально-технологической системы.

Искусство письменности – не только древнее достижение первой информационно-технической революции, но и первая масс-медийная модель коммуникации, технология, изменившая способ осмысления бытия и образа жизни. Появление письменности запустило своего рода цепную реакцию технологических трансформаций и человека, и общества.

Интерииоризация письменности в культуру сопровождалась ощутимыми потерями, которые очень остро ощущались до той поры, пока человечество не привыкло воспринимать технический тип коммуникации с фиксированным текстом как норму, пока письменность, рукопись, книга не вошли в быт и не стали столь же обыденными явлениями, как человеческая речь [6, с. 115]. Иначе говоря, до тех пор, пока письменность и производные от нее формы культуры не стали восприниматься как естественные и эталонные.

Письменность – знаковая система взаимной коммуникации людей, массовая технология и технология масс. М. Маклюэн подчеркивает, что гениальность фонетического алфавита не в изобретении новой знаковой системы, а в принятии чисто алфавитной системы, где каждому звуку соответствовал только один знак. Уникальность этой технологии состоит именно в том, что только в фонетическом алфавите семиотически бессмысленные буквы используются для передачи-представления семиотически бессмысленных звуков. Фонетически записанное слово приносит в жертву миры смысла и восприятия. Вот это

техническое соответствие «1 к 1» воздействует на человека и поныне, оказывая неосознаваемое фундаментальное принуждение и сокращая возможности понимания.

Закономерен вопрос, в чем заключается специфика внеалфавитного типа мышления? Каким образом можно выразить иную, «символическую», «метафорическую рациональность»? Способ устной, вне письменной «рациональности»? Или особенности образно-символического миропонимания в целом? Эта логика может быть выражена соотношением «1 \equiv ∞ », («один к бесконечности», «единица как бесконечность»). Этот принцип, в частности, используется в музыке в качестве, так называемого энгармонизма (от греческого – *ἐναρμόνιος* – согласный, созвучный, стройный). Энгармонизм – равенство по высоте различных по написанию звуков, тональностей – обладает двойственностью, являясь выражением и функционального тождества, и функционального неравенства. Если пропорциональность «1:1» выражает принцип сигнальной коммуникации, то «1 \equiv ∞ » символизирует меру инвариантного подобия и пределы изменчивости. Энгармонизм – основной прием, обеспечивающий «состояние переводимости» в том смысле, на который указывает В.В. Библихин: перевод в наиболее общем смысле есть явление человеческого языка, а не человеческого разноязычия; способ существования общечеловеческого языка – переводимость частных языков [см.: 1, с. 220, 227]. Энгармонизм обеспечивает структурную гибкость музыкально-символическому мышлению. Мышление вне фонетического алфавита – образно и символично. В отечественной культуре переход от «Азбуки», связанной с мышлением образами, к фонетическому алфавиту был осуществлен реформой Ленина-Луначарского в 1918 году. «Ликвидация» массовой фонетической безграмотности, переход к без-образному мышлению, трансформация устно-поэтического культуротворчества в массовую потребительскую культуру – разные, синкретические грани одного процесса, практически не изучаемого наукой.

Устность и письменность представляют собой типологические отличия в способах памятования, коммуникации и осмысления бытия. Переход от устности к письменности во многом связан с утратой «первичного символизма культуры» (М. Мамардашвили, А. Пятигорский). А затем с процессом разрушения символического обмена и механизма антропологического наследования культуры, утратой способностей воображения и культурной памяти. М. Мамардашвили, А. Пятигорский отмечают, в ситуации, когда этнические культуры теряют свой язык, это происходит когда разрушается символическая жизнь, символические контексты языка культуры, что происходит под влиянием новых средств аккумуляции, закрепления передачи и потребления естественного языка. Иными словами, при разрушении символического контекста естественного, природного «масс-медиа» метаболизма. Поэтому актуальны идеи К.В. Чистова, о том, что переход к письменности сопровождался ощутимыми потерями, и если человечество не осознает сути указанных трансформаций и важности этих потерь, то можно многое не понять в истории культуры и цивилизации.

Первичный символизм, инвариантность мышления и вариативность понимания заложены в генотип устности всех культур мира, поскольку живое человеческое мышление связано с аналоговыми преобразованиями в феномене одновременности. Изменчивость, вариативность – онтологичны. «Варьирование как атрибут жизни может быть оценено не только биологически, но и в известной степени эстетически – как виртуозное проявление бытия» [4, с. 203]. Человек постигает сущность жизни в «инвариантной структуре по эссенциальным характеристикам» (М. Шелер). «Всякая сущность в мире и в тех операциях, с помощью которых человек строит проект своего мира

и понимает мир, – подлинный прафеномен и идея: это все то, что остается константным, если отвлечься от случайного распределения вещей и актов во времени и пространстве, – все это полагает объяснениям позитивной науки непреодолимую границу» [7, с. 7–9]. Способность постижения сущего в инвариантных структурах составляет отличительную особенность живого человеческого мышления – каждый раз ходить новой, еще не хоженной, уникальной и самобытной тропой мысли. Мы всегда понимаем иначе, если вообще понимаем (Г.-Г. Гадамер).

Инвариантность мышления – способность «схватить одновременность разного» (Т.П. Григорьева). Инвариантность определяет границы вариативности в ситуации не нарушенной меры типологического подобия и идентичности. Как показано в работах Б.Н. Путилова, К.В. Чистова, И.И. Земцовского и др., вариативность связана с категорией устойчивости, и варьировать можно нечто, обладающее константными характеристиками. Варьирование невозможно без стабильности, постоянства, устойчивости. При этом фактор повторяемости – важнейший фактор, а точность повтора – второстепенна. Суть вариативности – в динамическом соотношении двух этих сторон.

В устном типе мышления, где нет падения творческих импульсов на полюсе восприятия, где понимание событийных смыслообразов есть творческая интерпретация, а восприятие задается мерой инвариантности, мерой или «интервалом подобия» допустимых инвариантных преобразований, традиционность (постоянство) и новаторство (изменчивость) существуют в синкретическом единстве, обеспечивая традиции бытийную устойчивость и типологическую преемственность. Ж. Бодрийяр отмечает, что современная цивилизация живет не среди возрастания, но среди неестественных наростов, возникающих в результате нарушенного символического обмена.

Современный переход цивилизации к информационному обществу, многие тенденции современной культуры дают основания предположить, что дальнейшая универсализация семиотического пространства может превратить человечество в носителя замкнутой культуры, не обеспечивающей возможность адекватно реагировать на качественные изменения, происходящие в окружающем мире. «Этому способствует увеличивающийся разрыв между неустойчивостью окружающей действительности и ориентацией социального внимания на стабильный мир знаков» [2, с. 360].

Устность – неформализованный тип понимания (хранения, трансляции и понимания смыслов), который постепенно утрачивается при переходе к одно-значности информационной культуры. Устность отличается от письменности не технически, но именно типологически. Устность есть нечто большее, чем фольклор, традиционная культура или устное, народнопоэтическое творчество. Устность не является исторически преходящей формой бытования при отсутствии прогресса технических устройств. Устность – не способ произнесения, а способ осмысления бытия. В целом это способ творчества, хранения и актуализации всего поля смыслообразов культуры и глубины миропонимания. Устность можно определить как совокупность способов создания, памятования, функционирования, хранения, наследования, обучения, передачи, восприятия, понимания, осмысления, осознания. Эти способы органичны и универсальны для всей традиционной культуры, они включены в процесс жизнедеятельности и синкретичны структурам повседневности. Основной массив знаний, представлений о мире и нормах поведения осваивается, переживается органично и неформально [4, с. 49–50].

Устность – это не способ произнесения, а способ осмысления бытия. И специфика устойчивого бытования устной культуры в том, что процедуры смыслопорождения органически встроены в способы существования и преемственности культуры. В пространстве устности мышление указанием, «подобием по эйдосу» держит в постоянной активности способность творческого понима-

ния смыслообразов, а также умение самостоятельно генерировать образы. Активность творческого сознания есть не что иное, как реализация понимания в качестве искусства со-творческой интерпретации. Поскольку в контексте первичного символизма иная со-бытийность и диалогичность не возможны.

Следует различать два основных вида интерпретации: один существует как внешнее истолкование феноменов в жанрах философии, культурологии, филологии, искусствоведения и т.п.; его важнейшее отличие – принципиальное разделение творчества и интерпретации. Другой вид интерпретации включен в само существование культуры (А. Кунанбаева). Первый вид широко известен как герменевтика. Второй вид, при всей его важности и значимости, практически не привлекает внимания философов, историков или теоретиков культуры и не осознается как со-творческое понимание.

Пространство письменности – это мир законченных продуктов, в котором сознание перегружено готовыми информационно-образными структурами. Пространство устности – мир восприятия и толкований, где восприятие является процессом культурного со-творчества, где происходит не комбинаторика значений на основе инструментального любопытства, а внутреннее увеличение смыслообраза, поскольку внутренняя интерпретация есть процесс одновременного прочтения и порождения смыслов. Внутренняя интерпретация – это те творческие импульсы на полюсе восприятия, которые утрачиваются при переходе к письменному типу мышления. «Интерпретация представляет собой личный канал к тому сонму вечных вопросов и констант бытия, которые дремлют в обыденное время и для пробуждения которых и нужно искусство. Интерпретационная активность сознания и счастливая свобода в рамках законов традиционного искусства предполагает – как у творящего, так и у воспринимающего – эквивалентный багаж знаний и навыков, требованию владения единым кодом сотворчества. ...Интерпретация вскрывает пласты смыслов и значений, неизвестных творцу, создает ассоциации и связи с самыми неожиданными явлениями истории, мифа, обыденной и духовной жизни» [3, с. 13]. Культуротворческая функция понимания-интерпретации реализуется не только при эквивалентности интеллектуального уровня, но и в пространстве метафорического поля культуры.

Проблема внутренней интерпретации как со-творческого понимания неизбежно входит в противоречие с идеей информационного архива и информационной свободы. Информационный архив, количество произведенной информации не является показателем интеллектуального потенциала и уровня интеллектуального развития человечества. Необходимо признать, что внутренняя интерпретация имеет фундаментальное значение, она «выступает интеллектуальной основой цивилизации – скажем так: основой интеллектуальной цивилизации» [там же, с. 14].

Переосмысление основ письменной техногенной цивилизации связано с движением мысли назад, к истокам забвения, к тому моменту, когда стала разрушаться связь времен и пространств, исчезать образно-символическое мышление и миропонимание, утрачиваться способность «жить в мире присутствии трансцендентного» (К.Ясперс).

Литература

1. Библихин В.В. Слово и событие. М., 2001.
2. Гусев С.С. Смысл возможного. Коннотационная семантика. СПб., 2002.
3. Кунанбаева А. Кочевая цивилизация как искусство интерпретации // Музыкальная академия. 2006. № 1.
4. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура; In memoriam. СПб., 2003.
5. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М., 2008.
6. Чистов К.В. Специфика фольклора в свете теории информации // Вопросы философии. – 1972. – № 6. – С. 108 – 118.
7. Шелер М. Избранные произведения. М., 1994.

ИДЕНТИЧНОСТ И ФОЛКЛОР: БЪЛГАРИТЕ ОТ ГОЛО БЪРДО, АЛБАНИЯ

Веселка Тончева (София, България)

Този текст ще представи българите от Голо Бърдо¹, с фокус върху етническата идентичност на тази общност, както и върху традиционната ѝ култура именно като възможна опора на тази идентичност. Изясняването на този проблем се «доверява» на собствените представи на голобърдци за етническата характеристика на езика, традиционното знание, музика, традиционна материална култура и пр., което е свързано с формите на самоопределянето и самозаявяването им като етнически различна общност на територията на Република Албания.

При формирането на Албания като независима държава през 1912 г. по време на Балканската война, а след това и като резултат от посланическата конференция на Великите сили в Лондон през 1913 г., се стига до установяването на нова гранична линия. «В границите на Албания, очертани след мъчителни преговори между Великите сили, попадат и късчета от територията, която България тогава смята за свое културноисторическо и етническо пространство: Голо Бърдо, Поле, Мала Преспа» (1, с. 5). Окончателните граници на Албания са начертани на 17 декември 1913 г. от международната дипломатическа конференция във Флоренция (1, с. 9). В различните източници информацията за точния брой и състав на селищата, попаднали на албанска територия, се разминава. Според някои автори, българските села в Източна Албания са 21, а б (с вариант 2) остават на територията на западната част на днешната Р Македония (4, с. 17–18).

Във времето след 1913 г. до Втората световна война контактът на България с българите от Голо Бърдо е сравнително активен (дипломатическите отношения между България и Албания датират от 1914 г.). След 1944 г. обаче със затварянето на границите на Албания по време на режима на Енвер Ходжа се прекъсват и връзките с общността и информация за нея почти липсва. Общественият и научен интерес се активизира отново едва след демократичните промени в Албания (а и в България) в началото на 90-те години на ХХ в. Статутът на населението от Голо Бърдо не е на «българско» малцинство, тъй като такова в Албания няма официално признато. В последните години в отношенията между България и Албания се поставя този въпрос, но той все още не е разрешен. Днес общността има свои организации, едни от които защитават «македонския», а други – «българския» ѝ етнически произход (последните са «Иван Вазов» и «Просперитет Голо Бърдо»).

Как разбират голобърдци фолклора и по-общо традиционното си културно наследство и то съотнесени към самоосмислянето и самоидентификацията им? Ключов компонент на наследството е езикът, който е свързан с произхода – т.е. с «българското потекло», знанието за което е наследствено предавано. Езикът, който това население говори, назоваван «бугарски», изследователите у нас отнасят към най-западномакедонските български говори (4, с. 19). Това е език, който се предава единствено по устен път и се използва за комуникация в рамките на общността и в семейството. Неговото съхраняване, предаване, възпроизвеждане е сред важните наследствени опори на общността.

Всъщност трябва да отбележа, че за голобърдци всичко, което носи етническата «българска» характеристика и се идентифицира с «нашето» (vs. «арнаутското», т.е. албанското) – песните и танците, обредите и празниците, но и носите, къщите, местата, селата – «защитава» собствения произход, а оттам и идентичност. Но тази характеристика не може да се разглежда изолирано – българските селища в Голо Бърдо са поставени в албанския езиков и културен контекст, а той се идентифицира с «чуждото», «другото»

и това се употребява в собствените механизми за оразличаване и отграничаване. Голобърдци поддържат общностната си идентичност дори и когато са извън собственото си пространство – след демократичните промени през 1991 г. започват активни процеси на миграция към градовете – Тирана, Елбасан, Дуръс (Драч), където обаче те се опитват да репродуцират относително затворения си модел на съществуване (доколкото е възможно в градска среда). Животът им в градовете, и особено в столицата, практически илюстрира единството на общността – те населяват определени квартали, поддържат връзки помежду си и тази голобърдска колективност се изразява на различни нива: от функциониране на съхранени елементи от традиционната обредност в градски условия до обединяването около организации с различна идейна насоченост и юридически статут. При мигриране в градовете един от начините за мобилизиране на общностната българска идентичност е тъкмо съхраняването на собствените традиционни знания, в които е кодирано самозаявяването.

Когато се говори за етническите етикети, поставяни на голобърския фолклор, трябва да се отбележи, че българските песни, достигащи в Голо Бърдо чрез медиите, се разпознават като идентични със своите, но това се отнася и за песните от днешната Р Македония – доста често се среща представата за близостта на българските и македонските песни, отчитана и от изпълнителите. Липсата на «разлика» между тях е резултат не само на географски, но в много по-голяма степен на музикалнофолклорно-диалектни фактори. Практически през 1912–1913 г. областта Голо Бърдо е разделена между Албания и днешната Република Македония, но в периода 1913–1939 г. селата от двете страни осъществяват свободна комуникация. До затварянето на границата през 1944 г. регионът е функционирал като единно пространство и в културен смисъл. Изкуственото държавно-политическо разделяне на една територия, едва ли може да заличи нейното изначално културно единство, въпреки дистанцията във времето. Тези предпоставки в някои случаи са причина за посоченото установяване на сходство, вариантност или дори наличие на идентични песенни образци, изпълнявани «отвъд границата» (в днешна Р Македония), а това води до колебания в иначе категоричното «българско» етническо определение, давано за песните. В този случай в опора се превръща фактът, че този песенен фолклор «принадлежи» на общността – това са «своите» песни. Съществува и още една възможна посока на интерпретиране – близостта между българските и македонските песни в репертоара на общността да изиграе роля на обединяващ фактор, чрез който по своеобразен начин те да се противопоставят на албанските песни, които най-малкото са на «друг» език, освен че се отличават и в музикално отношение.

Етикетите «наше» и «българско» като част от инструментариума на самоопределянето са убедителен знак за принадлежност към общността и към мястото. Още повече, че собственото настояване на голобърдци е, че в нито един от посочените възможни компоненти на понятията фолклор и културното наследство, които са част от традиционния «инвентар» на общността, няма албанско влияние, елементи или контаминации. Знанието за албанската култура се придобива в по-ново време чрез образованието, медиите, миграциите.

В своеобразна опора на идентичността се превръща осъзнатият факт, че този фолклор и това наследство «принадлежат» на общността – това е «нашият» език, «нашите» песни, «нашите» носии и пр. А то, наследството, съпоставено или дори противопоставено на албанската култура и съответно в светлината на осмислената разлика, има за общността единяваща роля. Дори или може би и най-вече в употребата му за «собствена консумация», защото близо 50 години в рамките на тоталитарния режим на Е. Ходжа културното наследство на голобърдци «живее» в затворе-

¹ Теренните проучвания са направени по време на участието на автора в експедиции, финансирани от Българската федерация по спелеология, ВМРО и Държавната агенция за българите в чужбина, организирани от Асоциация за антропология, етнология и фолклористика «Онгъл» и Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей – БАН, осъществени в различни селища на областта Голо Бърдо в периода 2007–2010 г.

ните рамки на общността. «Изяснянето» на културни артефакти извън географския и културен ареал на Голо Бърдо от една страна не е бивало особено често, а когато се е случвало то се е подчинявало на правилата, налагани от режима. Изпълняването на собствения български репертоар при участие на голобърдски фолклорни групи във фестивали е ставало само в превод на албански, същото се отнася за изискванията към «нашенските» носии, заменени с албански. Албанският гражданин, произхождащ от Голо Бърдо, Цв. Мазнику си спомня, че голобърдски фолклорни групи са участвали в регионални фестивали със собствените си песни, но не на майчин език, а преведени на албански (3, с. 23). Гайдарят Божин Фильоки¹ от с. Кленье (сватбарски музикант, изживявал се в региона) също разказва, че за да бъдат допускани до фестивали, музикантите от Голо Бърдо използват мелодиите от българските песни, но ги изпълняват с албански текст.

Така фолклорът и традиционното наследство на голобърдци за един доста дълъг период се преживяват преди всичко в рамките на относително затворената всекидневна и празнична система на общността. И това безспорно е фактор за съхраненост, за консервираност, но и за възпроизводство. Процесите на осмислянето на собствения фолклор като ценност и като опора за локална и/или етническа идентичност не са по-малко активни и днес, точно 20 години след демократичните промени в Албания, резултат от които е «отварянето» на общността и миграциите към големите градове и зад граница. Потребността от самоопределение вероятно в днешните условия е още по-голяма. И наследените традиционно знание и културни ценности са възможен ключ към намиране на себе си.

И така, знанието за български произход на голобърдския фолклор и културно наследство насочва към етническата им дефиниция, която има значение за общността и очевидно е устойчива, независимо от историческите об-

стоятелства и всички провеждани политики от края на XIX и през XX в. на Балканите, отнасящи се до тези територии. Тази етническа дефиниция се предава по наследство, а тъкмо моделът на съхраняване на традиционно предаваното знание за «български» език, «български» произход и не на последно място «български» фолклор и културно наследство в колективната памет функционира като ядро, около което се консолидира българската общност в албанската езикова и културна среда и около което се конструира идентичността ѝ.

Литература

1. Елдъргов, Св. 2000: Българите в Албания 1913–1939. Изследване и документи. С.
2. Лиманоски, Н. 1993: Исламизацията и етническите промени во Македонија, Скопје, Македонска книга.
3. Мазнику, Цв. 2006: Етнокултурата во Голо Бърдо (Голо-Бордо) (Реалност и проблематика) – В: Голо Бърдо. Живот на граница, Скопје, Македонско етнолошко друштво – Скопје, Институт за етнологија и антропологија, Скопје, 21–25.
4. Миланов, Е. 2001: Българите от Голо Бърдо и Гора. – В: Алманах на дружество «Огнище» – културно-просветно дружество, Българите в Албания и Косово, Т. 1, С., 17–26.
5. Пелева, И. 2001: Екзотичният друг – присъствия и употреби в дискурсите на българския XIX век. – В: Балкански идентичности в българската култура от модерната епоха (XIX–XX век), ч. 1, С., 135–148.
6. Ристески, Љ. С. 2006: Живот на граница. – В: Голо Бърдо. Живот на граница, Скопје, Македонско етнолошко друштво – Скопје, Институт за етнологија и антропологија, 26–34.
7. Светиева, А. 2006: Голо (Д'лго) Брдо и голобърдци (нашници). – В: Голо Бърдо. Живот на граница, Скопје, Македонско етнолошко друштво – Скопје, Институт за етнологија и антропологија, 10–18.
8. Селищев, А. М. 1931: Славянско население в Албании, С., изд. Македонского научного института.

МУЛТИКУЛТУРАЛИЗМ КАК ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МЕЖКУЛТУРНОЙ КОМУНИКАЦИИ

Элина Усовская (Минск, Беларусь)

Реалии межкультурных взаимодействий второй половины XX в. продемонстрировали важность реализации стратегии мультикультурализма, которая является своеобразным ответом на устойчивую тенденцию преодоления моноэтничности и монокультурности в границах одного государства. Особое значение данная теория и политика приобрела в условиях ломки двух идеолого-экономических систем – социалистической и коммунистической, появления новых государств, усиления миграционных процессов, обострением противоречий, связанных с вопросом подлинной реализации всей полноты прав и свобод национально-этнических меньшинств. Доминирующим принципом мультикультурализма является признание равенства между культурами, составляющими единый организм общества. Однако теория и практика мультикультурализма не отличается однозначностью. В ней достаточно рельефно выражаются и недостатки, связанные со снижением порога интеграционной активности различных этнических общностей в единое национальное пространство.

Мультикультурализм стал официальным курсом в странах с изначально полинациональной и поликонфессиональной структурой – Канадой и США. В качестве государственной политики он был объявлен в Канаде в 1971 г. правительством Пьера Трюдо. Официальный курс согласовывался с тезисом: «Одна нация, два языка, много народов и культур», что означало признание наряду с единой общегосударственной идентичности сохранение культурного многооб-

разия. В качестве второго после общенациональной, канадской, идентичности, признавалась идентичность лингвистическая. Термины «англоканадец» и «франкоканадец» были заменены на «англофон» и «франкофон» с целью различия граждан по языку, а не по этническому признаку. Этнокультурная принадлежность в рамках мультикультуралистской политики канадского правительства признавалась лишь третьим уровнем идентичности. Кроме того, Канада рассматривалась не в аспекте бикультурного государства, а как общество, стремящееся к формированию мультикультурной модели, в котором обеспечиваются сохранение этнокультурной уникальности каждой из этнических групп, поддержка равных возможностей для всех групп населения, улучшение межэтнических отношений. Избранная в 1971 г. Канадой мультикультурная ориентация была документально подтверждена в «Декларации прав и свобод» (1982). В 1985 г. был принят «Акт о мультикультурализме», в котором говорилось о признании мультикультурализма официальной политикой, направленной на «признание и поддержку сознания того, что мультикультурализм отражает культурное и расовое разнообразие канадского общества и подтверждает право всех членов канадского общества сохранять, увеличивать и распространять их культурное наследие» [1].

Мультикультурализм как теория и практика межкультурной коммуникации не отличается однозначностью трактовок. Выделяют несколько вариантов мультикультурализма.

Либеральный культурализм У. Кимлики. Позиция канадского ученого отличается последовательностью и представляет собой одну из «жестких» либеральных моделей мультикультурализма [2]. Фундамент теории У. Кимлики составляет теория либерализма и ее тезис о равенстве прав

¹ Вслед за О.И. Капицей, В.П. Аникиным, М.Н. Мельниковым, А.Н. Мартыновой, М.Ю. Новицкой, М.П. Чередниковой, С.М. Лойтер и др. детский фольклор мы понимаем широко, включая в него традиционную культуру младенчества (поэзию пестования), детства, школьный и подростковый фольклор.

и возможностей. Камнем преткновения для западного общества в вопросах мультикультуральности ученый называет модели, лежащие в основе политического устройства, и систему ценностей, ставших паттернами культуры [3]. К базовой системе ценностей причисляются так называемые гражданские ценности, которые вырабатывают общее поле для идентичности через чувство принадлежности к социокультурной и политической общности. Такая модель фактически не учитывала специфические права отдельных групп, что делало модель «гражданства как прав» малоэффективной. Реакцией на нее стало выдвигание идеи «дифференцированного гражданства», предполагающей существование не только индивидуальных прав, но и групповых, отличных от общей правовой модели. Радикальным вариантом отказа от интеграции в общее культурное пространство стала стратегия сепаратизма, сохранение национальной идентичности (баски, квебекцы).

Особую проблему составляет вопрос о предоставлении национально-культурным меньшинствам специальных дополнительных прав. Кимлика полагает, что жизненно важные интересы, связанные с культурой и идентичностью и полностью совместимые с либеральными ценностями свободы и равенства, оправдывают наделение меньшинств особыми правами. Либеральное государство должно создать нетитульным этнокультурным группам условия, компенсирующие необходимость интеграции, пусть даже частичной, в более широкое национально-культурное целое на основе проведения специальной политики поддержания базисных ценностей культур этих меньшинств. Наделение этнических меньшинств дополнительными правами должно быть призвано лишь уравнивать условия социального бытия групп благодаря уменьшению уязвимости меньшей группы по отношению к большей и не расходиться с установками и ценностями либерализма.

«Мягкий» мультикультурализм Ч. Кукатаса. Ч. Кукатас – американский культуролог, политолог, один из критиков мультикультурализма. Мультикультуральность рассматривается им в аспекте усиления миграционных процессов, а миграция определяется как ключевой фактор поликультурности. Всплеск миграционной активности провоцирует титульные культуры к осмыслению национальных паттернов и собственной идентичности. В круг актуальных аспектов входят вопросы о том, какие сферы жизни человека могут контролироваться государством, а какие должны остаться прерогативой личности и группы.

Ч. Кукатас выделяет пять вариантов реакции государственной политики на проблему столкновения культурных парадигм: изоляционизм, ассимиляторство, мягкий мультикультурализм, жесткий мультикультурализм и апартеид. Изоляционизм отражает стремление государственной политики сохранить существующую социальную структуру и привилегии. Ассимиляторство рассматривается ученым как альтернатива изоляционизму, сменяющая стратегию запрета иммиграции политикой культурного патронажа, при которой мигрантам предъявляется требование влиться в культурное пространство государства и принять существующую систему его ценностей. Апартеид направлен на искусственную дифференциацию этнических общностей и препятствует межкультурному и межэтническому смешению. «Жесткий» мультикультурализм рассматривается как альтернатива изоляционизму, ассимиляторству и позиционирует всестороннюю поддержку культуры меньшинств, ее укрепление и поддержание. «Мягкий» мультикультурализм предполагает поддержку общего культурного поля, проповедует равное и равное отношение к этническим культурам, которые хотят сохранить локальное своеобразие. Согласно

Кукатасу, «там, где мягкий мультикультурализм является нормой социальной жизни, свобода ассоциации порождает открытое общество, членами которого легко могут стать представители других культур – за счет объединения с теми, кто к нему уже принадлежит. Аналогичным образом, те, кто входит в это общество, могут без помех жить в соответствии с собственными традициями либо как часть космополитического целого, либо как представители культурных меньшинств, связанных с остальными лишь в минимальной степени. Присутствие иных культур и традиций воспринимается толерантно, даже если эти традиции не согласуются с либерализмом и либеральными ценностями» [4].

Успех, позитивные результаты межкультурной коммуникации, достигаемой на основе мультикультурализма, в условиях перманентной угрозы терроризма и этнонациональной дифференциации, как определяют ряд исследователей североамериканской антропологии (Э. Холл, Э. Хирш, У. Гудинкуст и др.), невозможны без изучения и обучения основам межкультурной компетентности. Согласно Холлу, уважение к Другому (другим культурам, этносам) заключается не только в терпимости, но и знании ключевых черт «не своей» культуры. Э. Хирш выдвигает теорию культурной грамотности, целью которой является формирование необходимых знаний и навыков представителями доминирующей культуры для понимания фокусных ценностей, знаний, установок, особенностей социальной и психологической идентичности нетитульных этнокультурных групп (если речь идет об одном государственном пространстве) или других наций (если имеется в виду межгосударственный, глобальный уровень межкультурной коммуникации).

Стратегия мультикультурализма рассчитана на достижение толерантного отношения между этническими группами в государствах с полиэтничным составом. Однако позитивная направленность мультикультурализма в реальности оборачивается зачастую не конструктивным диалогом культур в гетерогенном обществе, а к отчуждению и сепарации, с одной стороны, а с другой – к размыванию общенациональной идентичности. Если раньше представители этнокультурного меньшинства, иммигрировавшие в страну, отличавшуюся от их собственной и предлагавшей иную систему паттернов, стремились адаптироваться в ценностное пространство данного государства, то в настоящее время большинство этнических групп не считают необходимым принимать доминирующие для общенациональной культуры нормы и ценности. Еще одним следствием нежелания быть включенным, например, в культуру американского мейнстрима является увеличение доли испаноязычного и иного населения, не желающего изучать английский язык и общаться на нем. Культурализация и этнизация социальных и этических норм является, на наш взгляд, еще одним негативным последствием мультикультурализма. Есть ли альтернатива мультикультурализму как стратегии и реалии политики и идеологи поликультурных государств, является ли так называемый культурный плюрализм выходом из негативных сторон мультикультурализма – предстоит еще выявить.

Литература

1. Canadian Multiculturalism Act // laws-lois.justice.gc.ca.
2. Тонкова, Е. Г. Понятие мультикультурализма: основные концепции // Фундаментальные проблемы культурологии. Культурное многообразие: теории и стратегии. М., 2009.
3. Kymlicka W. Immigration, Multiculturalism, and the Welfare State // Ethics and International Affairs. V. 20.3. Fall, 2006.
4. Кукатас Ч. Теоретические основы мультикультурализма. <http://www.cato.ru/pages/69?idcat>.

ТРАДЫЦЫІ І НАВАЦЫІ Ў СУЧАСНЫХ КІРМАШАХ БЕЛАРУСІ

Марыя Федарэнка (Дзяржынск, Беларусь)

У канцы XX – пачатку XXI стст. новым вітком у святочнай культуры Беларусі стала адраджэнне традыцыйнага

штогадовага кірмаша, які суправаджае многія народныя святы каляндарнага цыклу. Ізноў праведзены ў 1981 г. у го-

радзе *Століне* на фальклорнай аснове, *кірмаш* у розных раёнах пачалі адзначаць, як свята завяршэння восеньскіх сельскагаспадарчых прац. Састаўнымі кампанентамі свята з'яўляюцца: урачыстае адкрыццё, віншаванні і ўшаноўванне працаўнікоў сяла, святочны гандаль сельскапрадукцый і прамысловымі таварамі, выстава-продаж вырабаў народных промыслаў, традыцыйныя *кірмашовыя* забавы, фест фальклору і спартыўныя спаборніцтвы, конкурс народнай музыкі і выканаўцаў прыпевак, народныя атракцыёны, гульні і забавы, рытуал завяршэння кірмашовых дзей.

Маючы традыцыйную структуру правядзення, кірмаш ў кожным раёне прапаноўвае зараз магчымасць для выкарыстання мясцовага фальклорна-этнаграфічнага матэрыялу, што ў далейшым будзе садзейнічаць замацаванню ў святочнай культуры Беларусі шматлікіх забытых беларускіх кірмашовых забаў.

Так, атрымалі папулярнасць у *Століне*: гандлёвая латарэя, дзе ў якасці прызаў выдаюць бычкоў, парсят, курцы, сельскапрадукцыю; у Жыткавічах, Воранава, Браславе, Тураве і Пінску – рознаварыянтныя гандлёвыя рыбалкі, дзе рыбу ловяць рукамі ў чанах або на воднай роўнядзі; у Скідзелі – птушыны аўкцыён; у *Міёрах* – міёрскі павук; у Івянцы і *Ракаве* – «Івянецкія чыгуны»; у паўночнай Беларусі – «Вараноўскі чыгун»; у Валожыне – гандлёвы атракцыён «Не лясніся ў лужыну» і інш.

Сучасны беларускі *кірмаш* у шматлікіх рэгіёнах Беларусі мае міжнародны характар: у ім прымаюць удзел гандлёвыя і творчыя арганізацыі суседніх краін. Так, у *Століне* ў *кірмашовых* дзехах прымалі ўдзел арганізацыі з *Дубровінскага* раёна Украіны, у Гомельскім, Калінкавіцкім і *Веткаўскім* раёнах гасцей з Расіі. У Гародню на працягу многіх гадоў на свяце ўладкоўвалі спецыялізаваны нацыянальны гандаль для розных этнічных груп насельніцтва – беларускі *кірмаш*, польскі рынак, руская і літоўская ярмарка. На гэты святочны гандаль прывозяць прамысловыя і сельскагаспадарчыя тавары з Польшчы, Літвы, Беларусі, Расіі, гандлююць у адпаведных нацыянальных зонах, дзе арганізуюць выступленні нацыянальных творчых і спартыўных калектываў, праводзяць нацыянальныя гульні і танцавальныя праграмы. Ва ўмовах горада з яго *поліэтнічным* складам насельніцтва, такая форма, мае далягляд наступнага развіцця, асабліва ў мясцовасцях, дзе жывуць кампактна расселеныя групы рускіх, украінцаў, палякаў, літоўцаў, габрэяў, татараў і інш. Такія *кірмашы* дазваляюць прадстаўнікам нацыянальных меншасцяў Беларусі далучыцца да сваёй нацыянальнай культуры, пагаварыць на роднай мове, паслухаць родную музыку, песні, патанчыць, адным словам, не адчуваць сябе чужынцамі ў Рэспубліцы Беларусь.

Кірмаш стаў асновай сучасных свят народных рамёстваў, якія ў старажытнасці функцыянавалі як спецыялізаваны гандаль. Такім чынам, беларускі *кірмаш*, адроджаны на нацыянальнай аснове, з'яўляецца шматфункцыянальным святам, які прадстаўляюць чалавеку магчымасць задаволіць разнастайныя матэрыяльныя і духоўныя запатрабаванні.

У апошнія дзесяцігоддзі ў нашай дзяржаве вялікая ўвага надаюць адраджэнню традыцыйнай святочнай культуры беларускага горада. У старажытнасці Беларусь звалі

краінай замкаў. Сёння частка архітэктурных комплексаў рэканструюецца (у Полацку, Міры, Лідзе, Нясвіжы, Камянцы і іншых гарадах), што стала адной з прычын узнаўлення на дакументальнай аснове свят сярэднявечнай культуры. На гэтых святах, якія адлюстроўваюць вызначаныя падзеі ў жыцці беларускага горада мінулых стагоддзяў, удзельнікі трапляюць у атмасферу сярэднявечнага кірмаша, дзе яны могуць паглядзець выставу вогненнай і халоднай зброі, спосабы выраба ганчарных, тэкстыльных, металічных і іншых вырабаў, паспрабаваць стравы сярэднявечнай кухні, купіць тавары рамесных цэхаў, паслухаць музыку *лютні*, гусляў, ліры і дуды, патанчыць сярэднявечныя танцы, нацешыцца відовішчам і самому паўдзельнічаць у рыцарскім турніры, а таксама ўбачыць сярэднявечны феерверк. Так, напрыклад, у г. Заслаўе ў 2002–2003 гг. была закладзеная традыцыя фесту сярэднявечнай культуры «Заслаўскі зван», падчас якога было ўвасоблена наступнае: выстава, прысвечаная роду *заслаўскіх* магнатаў Глебавічаў; парад і прэзентацыя рыцарскіх клубаў; канцэрт сярэднявечнай музыкі; «горад майстроў»; выступленне *батлейкі*; рыцарскія турніры цяжкаўзброеных латнікаў; конныя баі рыцараў; рыцарскія *бугурты* Групавыя баі рыцараў; паказальныя выступленні мінскага коннага клуба «*Продзіус*»; канцэрт беларускіх выканаўцаў на дудзе, рэканструкцыя бітвы і аблавы *заслаўскага* замка ў 1434 г. Пры рэканструкцыі аблавы Заслаўя выкарыстоўваліся натуральныя дэкарацыі астанкаў фартыфікацыйных пабудов *заслаўскага* замка XVI – XVII стагоддзяў і *Кальвініцкага* сабора XVI – XVII ст. Свята стала сродкам навуковай і творчай самарэалізацыі, абуджэння гістарычнай і культурнай памяці беларусаў. Падобныя мастацка-гістарычныя святы ўладкоўваюцца ў сценах сярэднявечных замкаў такіх гарадоў, як Ліда, Мір, Наваградак, Камянец. Гэтыя святы раскрываюць культ рыцара-мужчыны, знаёмяць з рыцарскім братэрствам, абуджаюць у прысутных цікавасць да культурнай спадчыны мінулага, выходзяць любоў да роднай зямлі, краю.

Такім чынам, назіраецца імклівая хваля паўсюднага ўкаранення беларускіх традыцый у структуру сучасных кірмашоў, што дазваляе меркаваць пра наладжванне ўстойлівых гандлёвых і духоўных сувязяў не толькі паміж рэспубліканскімі арганізацыямі, але і з замежнымі краінамі, якія працягваюць інтарэс да Беларусі. Кірмаш трывала ўвайшоў у сучасную святочную культуру Беларусі. Паяднваючы традыцыі і навацыі, ён стаў многафункцыянальным святам, якое задавальняе многія матэрыяльныя і духоўныя патрэбы людзей.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Басько В. пакровы на Магілёўчыне. МН., 1993
2. Жук В. Кірмаш або латарэя, у якой выйгрываюць усе \\\ Беларусь. 1983. №2
3. Жук В. Кірмаш // Трезвость и культура. 1987 №1
4. Романов Е.Р. Белорусский сборник. Вильно, 1912. Выпуск №1, Свята народных рамёстваў // В русле народных традиций. Мн.1987.
5. Устинюк В. Кірмаш // Вокруг света. 1987. №1.
6. Гуд П.А. і Гуд Н.І. Беларускі кірмаш. Мінск. Польша. 1996.

СЕМАНТИКА ІГРОВО-РОЗВАЖАЛЬНОЎ ТРАДИЦЫЎ УКРАЇНЦІВ ЯК АРГУМЕНТ ПРОТИСТОЯННЯ ІДЕОЛОГІЙ

Валерій Щегельскіі (Кам'янец-Подільскіі, Украіна)

На с'годні наявні літаратурны та архіўны джэрала ўможліваюць рэканструкцыю у часовому виміры сприйняття різноідеологічними системами сутності ігрово-розважальної сторони життя українців. Зокрема, висвітлити це питання свого часу намагалися вчені: М.Ф. Сумцов, А.П. Свидницький, С.О. Єфремов, М.С. Грушевський, О.В. Курочкін та ін. Проблема побудована на протистоянні двох основних світоглядних антисистем: язичництва та християнства.

Мета нашої роботи полягає у з'ясуванні ідеологічних і світоглядних аспектів життя українців минулих епох, за-

кцентуючы увагу на побутових та святково-обрядових традиціях українців у їхньому часопроведенні, а саме: «вечорницях», «досвітках», «вулиці» та ін.

Вирішенню цих питань допомагає метод палеоетнографічної реконструкції, яким користується не одна плеяда вчених.

Антагоністичні відносини закоренілого у світосприятті українців язичництва та «молодогo» християнства спричинили виникнення, як зазначав у своїх дослідженнях митрополит Іларіон (Іван Огієнко), двовір'я, яке століття-

ми протистояло одне одному. «І це зовсім натуральна річ, коли стрічаються два світогляди й народна думка силкується звести їх в одне ціле» [2, с. 233].

Активно та ревносно, навіть з приниженням, виступали служителі нової віри проти вкоріненої традиційності життя українців.

«Духовенство, – пише І. Гаятовський, – силкується викоринити оті забобони своїм словом, та його не слухають; через те треба, щоб забороняли їх ще й світські власти. ... Не буде мабуть, помилки, коли сказати, що нікуди очевидно, не витратило стільки енергії всяке начальство, як на безупинну боротьбу з народними звичаями та їх забобони» [2, с. 234].

«Священник Никоновъ, описывая вечерницы малорусскихъ крестьянъ воронежской губерніи, объ ихъ нравственной сторонѣ говоритъ слѣдующе: «властямъ, руководящимъ нравственнымъ преуспѣяніемъ нашего народа, всегда казалось и вѣрно всегда будетъ казаться, что малороссійскія вечерницы – порожденіе князя тьмы, омутъ разврата и гибель всего лучшаго въ человѣкѣ; отсюда тѣ строгія и длинныя инструкторы, которыми въ избыткѣ надѣляються молодые дѣятели на поприщѣ нравственнаго руководства поселенъ, отсюда и та ревность не по разуму у сихъ послѣднихъ, отъ которой приходио нерѣдко болѣе страдаютъ, чѣмъ благоденствуютъ и преуспѣвають» [9, с. 21.].

Серед різностатевих форм гуртового збору молоді вечорниці в Україні вважалися «основним осередком дошлюбного спілкування, дозволяла та підбору шлюбних пар» [7, с. 168]. М.Ф. Сумцов у своїй праці «Досвідки і посиділки» підходить до їхньої характеристики як «найдоконалішого соціально-побутового утворення, вивіреного багатовіковим позитивним народним досвідом» [9].

«Своєрідною репетицією різдвяно-новорічних святوک служили вечірні зібрання молоді, що розпочиналися восени (звичайно після Покрови 1 жовтня [14 жовтня за н. ст.]), коли врожай був уже в засіках, послаблювалось загальне трудове навантаження і наступало відносно затишшя перед новим аграрним сезоном. Ці зібрання на Поділлі називалися: «вечорниці», «досвідки», «редути», «воденки», «годенки» «на деньки» тощо.... У громадському побуті села традиційні вечорниці були своєрідним інститутом виховання і спілкування молоді. Завдяки йому забезпечувался необривний процес соціалізації підростаючого покоління, створювались найсприятливіші можливості для знайомства і вибору шлюбної пари» [4, с. 361]. Існували ще й інші побутові утворення: «вулиці», «музики», «ігрища», «ремізії», «клаки» («толока»), «забави». Проте, «не всі вони, звичайно, призначались суто для забав та розваг молоді (деякі з них мали виробничу основу), але всі вони включали розважальні елементи і були дійовим каналом спілкування неодруженої молоді» [7, с. 169]. Здебільшого в Україні «вулиці» були формою молодіжних розваг, але й «забави» та «музики» мали також розважальний характер.

«Від буденних відрізнялись святкові, або великі, вечорниці, присвячені веселоцям, іграм, музикам, обрядовим церемоніям і забавам. Дуже показові в цьому відношенні молодіжні розваги на свята Катерини (24 листопада [7 грудня за н. ст.]) та Андрія (30 грудня [13 грудня за н. ст.])» [7, с. 361]. Проти цих звичаїв, повір'їв та ворожби, яка була пов'язана з пророкуванням своєї долі, вибором судженого тощо, завжди переслідувала місцева духовна влада, називаючи це ідольським. Звичайно, багато зникло з життя, але багато ще й залишилося, асимілювалося.

«Церква завжди виступала проти різних домішок до християнських Свят, і до цього прямували її головно два Канони VI Вселенського Собору, т. зв. Трульського. Це Канони 61 і 62, які міцно берегла вся Православна Церква. Ось 61-ий Канон: «Ту ж епітимию [Правило шестилітньої епітимиї] накладаємо й на тих, хто водить ведмедиць або інших худобин на посміховище і на шкodu простим людям, і, еднаючи обман з безумством, ворожать про щастя, про Долю, про родовід, і багато подібного. ...А тих, що закаменіли в цьому і не відходять від цих згубливих і поганських видумок, постановляємо зовсім викидати з Церкви, як і Священні правила наказують. «Бо яка спільність у світла з тьмою», як каже Апостол. Або яке єднання Церкви Божої з ідолами?

Або що спільного у вірного з невірним? Яка згода в Христа з бєліяаром? (2 Кор. 6. 14–16). ...І постановляємо: Жодному мужчині не одягатися в жіночу одіж, ані жінці в мужеську одіж. Не носити масок комедійних або сатиричних, або трагічних. ...А тому тих, хто відтепер наважиться чинити що з вищесказаного, коли вони клірики – наказуємо викидати з Священного Чину, а коли миряни – вилучати з церковної спільноти» [6, с. 306–308].

У праці «Великдень у подолян» А. Свидницький зазначає, що: «На Поділлі нема вулиць – перевелися; немає, окрім вечорниць і оденьків в деяких місцях, ніяких зібрань молоді. ...причиною тому постороннє втручання. В цьому відношенні особливо відмічається духовенство. Останнім часом воно з особливим жаром стало переслідувати Купайла, Андрія, Маланку і т. д. під видом «ревності о верє», а вечорниці – під приводом запобіганню розбещенню. Між іншим, народні святкування мають значення тільки ігор, а вечорниць суть вечірній схід молоді, – не що інше, як вечори у панів, тільки без участі старих. ...а молоді сходяться в один дім з ціллю, щоб не не скучати за роботою в довгі осінні та зимові вечори. Цим-то саме і відрізняються вечорниці від вечорів: тут працюють, справу роблять, а там переливають з пустого в порожнє, театральнічають, програються і т. п.» [8, с. 465–466].

Погоджуючись із думкою Никонова, М. Сумцов порівнює вечорниці у «нижшого класу» і «домашні вечера у вищого» і зазначає, що «если обсудить цѣль собранія молодежи тамъ и здѣсь, то выйдетъ, что преслѣдовать на вечерницахъ рѣшительно нечего... если не хотятъ только одной бесполезной ломки національныхъ вѣковыхъ обычаевъ, которые вообщє не уступаютъ народомъ дешево» [9, с. 21].

А. Маркевич у дослідженні «Мери против вечерниц и кулачных бойов», яке було надруковане у «Київській старовині» (1884, № 10) наголошував, що у вечорницях духовенство вбачало «гніздо і джерело моральної зарази та злочину».

«Досвідки і посиділки здавна підвергались обличеннямъ въ безнравственности и преслѣдованіямъ, сначала со стороны духовенства, потомъ со стороны административныхъ властей. ... Пришлие византийскіе свѣтители въ молодой и свѣжей жизни русскаго народа усмотрѣли слѣды «треклятаго эллинства» и стали исправлять и регулировать народную жизнь по церковной мѣркѣ. ...Одною изъ главныхъ заботъ, говоритъ г. Михневичъ, стариннаго русскаго духовенства, а вполнѣдствіи и правительства, къ поддержанію добрыхъ нравовъ въ народѣ было сугубое преслѣдованіе «свѣтскихъ срамныхъ пѣсень, гуденія, скаканія и плясанія... Всѣ забавы и игры, весь народный внутренний задушевный міръ, связанный съ поэтическою, милой сердцу стариною и находившій себѣ образное выраженіе въ пѣснѣ, игрѣ и пляскѣ, словомъ всякое весельє преслѣдовалось, какъ бѣсовское навожденіе» [9, с. 13–14].

С. Єфремов вбачає у таких діяннях і дбання у цій справі рук старокнижників, котрі, «одібравши з Візантії разом з християнством і зразки письменства, обмеженого вузьким колом переважно церковно-релігійних та моралістичних інтересів, наші письменні люди, до того ж духовні здебільшого особи, зразу ж побачили у вільній народній поезії грішне і стидке діло, ознаку «діавольського наущенія» на спокусу людям, і через те одразу ж такі стали на ворожу щодо неї стопу. Старі письменники навіть слів досить не знаходять, щоб вилити своє обурення проти народних звичаїв і заплямувати оте «играніє, плясаніє і гудніє», а то і просто «бѣсовское пѣніє» своєї неслухняної пастви. Бувши заступниками нової віри, вони бачили тут недобитків того поганського світогляду, віри та культу, з яким боротьбу вважали за святу повинність усього свого життя» [2, с. 233]. Книжник XI ст. автор «Слова о казнєхъ божіихъ» за всі такі диявольські втіхи накликає суд божий та кару на винуватих: «Первоначально преслѣдованіє ограничивалось увѣщаніями и наставленіями, устными и письменными, въ формѣ многочисленныхъ «поученій» и «словъ»; но такъ какъ консервативная народная жизнь очень не охотно уступала «плясбу, гудьбу и пѣсни бѣсовскія» и оказывала въ этомъ отношеніи прямое сопротивление церковнымъ властямъ, то духовенство привлекло къ содѣйствію правительство, и въ подкрѣпленіє церковной проповѣди были

выдвинуты суровыя административныя понужденія. Гоненія правительства на народныя увеселенія или, какъ ихъ тогда называли, «бѣсованія», начинается въ XVI ст., съ вѣдома и благословенія духовной власти, преимущественно Стоглаваго собора, и наибольшей энергіи и безпощадности достигаетъ въ XVII ст., въ царствованіе Алексѣя Михайловича, отличавшагося, какъ извѣстно, чрезвычайной набожностью. На смѣну словесныхъ увѣщаній и духовныхъ наказаній явились батоги, штрафы, ссылка и т.п. Воеводамъ предписывалось имѣть «крѣпкое смотрѣніе», чтобы нигдѣ никакихъ «позорищъ» и «игрищъ» не было» [9, с. 14–15].

«...Та й князі не гребували музикою, веселошами на бенкетах, які церквою заборонялися. ...У XII ст. відбувалися запеклі сутички за право дотримання дідівських звичаїв. Князівсько-болярські кола нерідко ставали на бік народу і протестували проти надмірної суворості християнських єпископів» [5, с. 66].

«Цар Олексій Михайлович грамотою з 1648 р. заборонив веселі заботи при участі скоморохів, казав ламати й палити музичні струменти, а непослушних бити батогами» [3, с. 7].

«Въ Украинѣ гоненіе на вечерницы начинается, судя по документальнымъ извѣстіямъ, съ половины XVII ст., притомъ прежде всего въ дальнемъ сѣверо-восточномъ углу Украины, находившемся подъ прямымъ влияніемъ московскихъ порядковъ. Еще въ 1648 г. жителямъ г. Бѣлгорода, по представленію московскаго патріарха, въ вѣдѣніи котораго находился тогда Бѣлгородъ, съ относящимися къ нему еще немногочисленными слободско-украинскими поселеніями, дается царская грамота, которою строго внушается имъ: «чтобы скомороховъ съ домрами, и съ гусями, и съ волынками, и со всякими играми. ...и медвѣдей не водили, и никакихъ бѣсовскихъ игръ не творили. ...Ослушниковъ грозили бити батогами и подвергать ссылкѣ. Тѣ-же обычаи обличаетъ позднѣе, въ 1676 г., въ окружномъ посланіи къ духовенству, бѣлгородскій митрополитъ Михаилъ, называя эти обычаи также бѣсовскими. ... Прямое наступленіе на вечерницы сдѣлано было въ 1719 г. кievской духовной консисторіей, для отвращенія приближавшейся моровой язвы, и сдѣлано было притомъ не по собственной инициативѣ, а «по указу его священнѣйшаго царскаго величества». Получивъ указъ, гетьманъ послалъ въ «консисторіумъ митрополитанской власти» соотвѣтствующій универсалъ, а консисторія уже предписала гадяцкому, миргородскому, ополшанскому, полтавскому, кобеляцкому протопопамъ и всѣмъ вообще духовнымъ лицамъ позаботиться о томъ, чтобы въ «селахъ малороссійскихъ попрестали богомерзкихъ молодыхъ людей сборища на вулачки и Богу и человѣкомъ ненавистныя гулянья, прозываемыя вечерницы, на которыя многіе люди молодые и неповзрѣлыя отъ родителей своихъ, мужеска и женска пола, дѣти, по ночамъ купами собираются, несповѣдывая бѣгучія и мерзкия беззаконія творять, справуючи себѣ игры, танци и всякія пятахи скверныя и воздухъ оскверняющія пѣсней восклицанія и козлогласованія. ... частыя стаются дѣтубства, за каковыя умножившаяся нечестивая беззаконія явственнаго праведнаго гнѣва Божія чаша на всѣхъ насъ изливается, яко-же и теперь коликолѣтніи неурожаи хлѣбные, бездождевая суша, многіе падежи сотовы, въ людехъ тяжкія болѣзни, еще больше моровыя губительныя язвы и страшное повѣтряное время понесла Малая Россія и прочая поноситъ многая злочлеченія». Этотъ консисторскій «патентъ» предписывалось протопопамъ прочесть въ церквяхъ, прибить вездѣ къ церковнымъ дверямъ, сказавъ народу соотвѣтствующее нравовѣденіе, а послушниковъ, посѣщающихъ вечерницы, до двухъ разъ усвѣщивать, а затѣмъ, въ случаѣ противленія, отлучать отъ церкви» [9, с. 15–16].

Вважаючи вечорниці причиною кари божої неврожакем, посухою та страшними слабостями на людях і на скотині, гетьман і консисторія «накрѣпко пригрозили вишь спецѣфкованимъ богомерзкимъ зборомъ вечорничнимъ отъ сего часу не собиратися» [2, с. 234–235].

Бѣлгородскій архієпископ Іоасаф Горленко, критикуючи службу духовенства на місцях, наголошував: «Усмотрѣно во многихъ городах и селахъ, писалъ онъ въ наставленія ду-

ховенству отъ 10 ноября 1750 г., что ... вечерницы и пѣсни скверныя; вся же слѣды идолопоклонства празднуетъ народъ отъ неразумія своего, а священники, по званію своего паствырства, того имъ не возбраняють» [9, с. 16–17].

«Въ настоящее время гонителями вечерницъ, досвѣтокъ и посидѣлокъ иногда являються низшіе полицейскіе чины, урядники, подчасъ слишкомъ расширяющіе кругъ дѣятельности, намѣченной въ 5 параграфѣ инструкции. Въ газетахъ время отъ времени появляются сообщенія о томъ, что урядники разгоняють вечерницы. Такъ, въ «Южномъ Краѣ» была какъ-то напечатана корреспонденція о томъ, что въ изюмскомъ уѣздѣ гавриловской волости урядникъ разгоняеть вечерницы. Вооруженный нагайкою, урядникъ расхаживаетъ въ сопровожденіи десятскихъ каждый вечеръ по селу и, заставъ молодежь въ домахъ на вечерницахъ, парубковъ разгоняеть нагайкою, а дивчатъ отправляетъ подъ конвоемъ десятниковъ на ночевку въ кутузку при волостномъ правленіи» [9, с. 18].

Глибоко знаючи народний побут українців, А.Свидницький, будучи сам синомъ священника, «который сам недоуленъ запрещеніями и остался украинцемъ» [8, с. 467], відстоював високоморальність такихъ зібрань молоді, відзначаючи усталеність виробленихъ віками нормъ їхньої поведінки: «Что хазайскій син не посмеетъ занять с нехорошею целью хазайску дочку. ...Притомъ, девицы такъ связаны обрядомъ первой ночи, что только пьяная или крайне бестыдная можетъ поддаться обольщенію; но если в ее сердце останется хоть немного стыда, если в ее голове не перевелось сознание себя и чести, то такая можетъ уступить только силе и добровольно ни за что не согласится підтоптати під ноги отця-неньку» [8, с. 466].

М. Грушевський підкреслює у взаємопорозумінняхъ молоді та батьківъ постійне протистояння, боротьбу двохъ моралей, двохъ системъ та двохъ точокъ погляду на відносини еротичні, сексуальні. Проте, «неважаючи на всю боротьбу з ними: багатші не пускають доньокъ на вечорниці, хоч синомъ не боронять туди ходити; ...при зимовій тісноті в хаті дівчатомъ нема де прясти, вони можуть більше зробити на вечорницяхъ. ...Не кориснимъ рахують такожъ позбавляти їх тихъ товариських, громадськихъ зв'язків, котрі дає товаришванню на вечорницяхъ. Нарешті вважають несправедливимъ відмовляти своїмъ дітямъ тої свободи, котру батьки зазнали за своєї молодості» [1, с. 285].

Природне хвилювання батьківъ про добропорядність відносинъ під часъ вечорниць. У відомому творі І. Галятовського «Суплика або замисль на попа» селяни жаліються на священника, який заборонявъ «на улицю ходити ... /Не вольно вже парубкамъ з дівчатами гуляти, /—По чімъ же вони молодість свою будуть знати?».

«Не понимаетъ или притворяется, что не понимаетъ этого, только духовенство, — разумеется, не безъ исключенія, — и назначаетъ штрафы за участіе в томъ или другомъ. Штрафы эти состоятъ в денежныхъ взысканіяхъ на церкву или в отработкѣ священнику, преимущественно во время говенъ, также передъ свадьбою» [8, с. 466].

Але, якъ писавъ І. Франко, «регенерація людськихъ поглядів і вірувань при допомогі адміністративнихъ розпоряджень оказалась такою самою фікцією, якъ при допомогі духовнихъ судівъ та інквізиції» [10, с. 53].

С. Єфремовъ такъ охарактеризувавъ витворену ситуацію: «Нема більшъ безнадійної справи, ніжъ боротьба з побутомъ, якъ і нема, може, нічого більшъ сталого, якъ ті устояні форми життя, що змінюються тільки поволі і самі собою під впливомъ новихъ обставинъ, але ніколи під впливомъ самихъ заборон та наказівъ. ...то була просто таки Сізіфова робота, ота безуцільна війна з народомъ, і що народъ задовольнявъ такі власними силами свої естетичні потреби, цураючись книжної моралістики, або по-своєму її переробляючи» [2, с. 235].

Добре орієнтуючись у виниклій ситуації, розуміючи негативність «виконаної роботи» у викориненні народнихъ звичаївъ та традицій А. Свидницький спрогнозувавъ наперед ситуацію, яку ми спостерігаємо і сьогодні: «Грустно, тяжело, невыносимо становится, что народъ, вместо своихъ высокопоэтическихъ шлоковъ, долженъ собираться в корчму, откуда никто не гоняетъ ниже' словомъ, не только палкою или кнутомъ. Удивительно ли, что летъ тридцать назадъ и для па-

рубков, рассказывают, считалось позорным являться в шинок; а тепер и дивчата ходять туда, словно до нанашки, так до шинкарки. Что можно вынести из этого дома, кроме разврата? Пяному й море по колына. Но этого не хотят видеть и год от году все сильне накидываються на народне обычаи» [8, с. 466].

Активно боролася із уцілілими та асимільованими християнством язичницькими народними традиціями в Україні більшовицько-комуністична влада, як антисистема, знову втручаючись у побутову сферу та колообігову календарну звичаєвість, порушуючи закон збереження та поступальності передачі усталених законів життєдіяльності українців. Більш як піввікове агресивно-жорстоке ставлення тоталітарної системи до іновірних поглядів не підтвердили «правильність» насаджуваних нею думок. Сьогочасність вимагає повернення до тих форм життя, які б відроджували людськість духовно та спричиняли переосмислення «запрограмованих» «відовмерлюю» ідеологією установок, які все-таки глибоко вкоренилися у ряді «вихованих» нею поколінь.

Список використаних джерел

1. Грушевський М. С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. Т. 1. / Упоряд. В.В. Яременко. – К.: Либідь, 1993. – 392 с.
2. Єфремов С.О. Історія українського письменства. – К.:Феміна, 1995. – 688 с.
3. Колесса Ф. Українська усна словесність. Львів, 1938. – Ч. 1–4. – 643 с.
4. Курочкін О.В. Обрядовість (Календарні свята й обряди) / Артюх Л.Ф., Балушок В.Г., Болтарович З.Є. та ін.. – К., 1994. – 504 с.
5. Лозко Г. Українське язичництво. – К., 1994. –96 с.
6. Митрополит Іларіон Дохристиянські вірування українського народу / Історично-релігійна монографія. – Вінніпег, 1965. – 424 с.
7. Пономарьов А.П. Дошлюбне спілкування молоді // Поділля: історико-етнографічне дослідження / Артюх Л.Ф., Балушок В.Г., Болтарович З.Є. та ін.. – К., 1994. – 504 с.
8. Свидницький А.П. Роман. Оповідання. Нариси. – К., 1985. – 573 с.
9. Сумцов М.Ф. Досвітки и посиділки. – К., 1886.
10. Франко І. Руське духовенство в боротьбі з народними віруваннями // Матеріали до культурної історії... с. 53.

НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА Ў РАБОТАХ МАЛАДЫХ ДАСЛЕДЧЫКАЎ

ПАДСЕКЦЫЯ I

АСТРАЛОГІЯ Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ ЎСХОДНІХ СЛЯВЯН: КАРОТКІ НАРЫС

Цімафей Авілін (Мінск, Беларусь)

Астралогія, як псеўдавуа, трывала займае сваё месца ў сучасным жыцці чалавека (узгадайце, напрыклад, гараскопы на сайтах, тэматычныя сайты, перадачы на тэлебачанні, абвесткі ў часопісах, газетах і г.д.) і нярэдка займае аднолькавую пазіцыю у «чартах» з найноўшымі вынаходніцтвамі чалавека. Невыпадкова тэму «славянскай астралогіі» і «славянскіх» гараскопаў распрацоўваюць шматлікія аматары, чальцы нэапаганскіх суполак і г.д. Мэтай дадзенага артыкула-нарыса з'яўляецца спроба крытычна апісаць «астралагічныя» народныя ўяўленні ўсходніх славян на базе фальклорных матэрыялаў Палесскага Электроннага Архіва, фальклорных запісаў XIX–XX ст.ст, а таксама асабістых палых запісаў аўтара.

Што такое «народная» астралогія? На жаль фальклорныя запісы не даюць магчымасці выявіць існавання распрацаванай народнай астралагічнай школы ці гараскопаў, накіраваных класічнай сярэднявечнай астралогіі (вызначэнне лёсу чалавека і падзей па размешчанні планет і інш. аб'ектаў на зорным небе). Некаторыя элементы класічнай астралогіі, як, напрыклад, астралагічныя лексічныя адзінкі, маглі трапіць у народнае асяроддзе з шырока распаўсюджаных перакладных з грэчаскай і габрэйскай моваў кніг «Неба», «Хрысціанская топографія» Касмы Індыкоплава, «Космографія», «Шестокрыл», «Шестоднев», «Точное изложение православной веры» Іоана Дамаскіна [1], «Зодій», «Звездочетие» [2, с. 342] і інш. Як дарэчы і назвы планет (і само слова планета, планіда, праз польск. planeta з лат. planēta: грэч. πλανήτης «блукуючы», ἀστὴρ πλανήτης «блукуючая зорка, планета» [3, с. 273]) і задыякальных сузор'яў – «...*тыи звезды што ся любяты. овень з близнецом... а левъ со вагою. а дева со скорпеом. а ваги со стрелцомъ...*», Блізняк, Козарог, Водолей [4, с. 61, 179]. Малюнкi класічных знакаў задыяка можна знайсці на ілюстрацыях да «Разарыума...» (1672–1677 гг., г. Глуск) А.Тарасевіча, а назвы сустрэць у сучасных палых запісах: зорка *Баран*, *Блізніюкі*, *Вадаліў*, *Казярог* [5, с. 29–34], *Баран*, *Бык*, *Лев*, «*Па тым, над якой звяздой нарадзіўся [чалавек] маглі казаць, які характар будзе ў чалавека: Бык – упарты. Вясы-тры звёздачкі, а на баках ад іх яшчэ некалькі, як вясы на небе. Казярожац – звязда ў студзені*», «*Рыбы, Весы, Казярогі, Дзевы, толькі як на пенсію пашла, у газетах пачыла находзіць*», «*Знакі задыяка не ведалі і нават не цікавіліся тым, што распалажэнне зорак у час нараджэння чалавека «нясуць» які-небудзь уплыў на характар ці будучы лёс*» [6].

Пра існаванне мясцовага «звярынага задыяку», на жаль, дакладна адказаць нельга. Літоўскі даследчык І.Вайшкунас, інтэрпрэтуючы 12 малюнкаў на карцы-браціне XVII ст., які знаходзіцца ў музеі ў в.Раубічы, прапанаваў гіпотэзу пра іх астралагічнае паходжанне. Паводле ёй малюнкi адпавядаюць 12 старажытнабалцім знакам задыяка, сярод якіх «класічныя» Блізніюкі, Шалі, Стралец, Казярожац, а таксама Казёл, Конь, Вершнік, Журавель, Алень і інш. [7, с. 86–93] У сваёй працы [8, с. 142–143] Брыкнэр прывёў і раскрытыкаваў паданне Гераніма Пражскага пра тое, як нібыта 12 знакаў задыяку вызвалілі Сонца, разбіўшы вежу малагам. Параўнайце таксама з бел. замовай: «*Ішо з вышнйга неба*

дванаццаць малайцоў і няслі дванаццаць тапарусоў» [9, № 484]. Увогуле вобраз 12-і персанажаў даволі распаўсюджаны ва ўсходнеславянскім фальклоры, таму можна чакаць стварэння новых сучасных інтэрпрэтацый фальклорных тэкстаў, напрыклад, каляндарных і астралагічных.

«Народная» ўсходнеславянская астралогія існуе ў форме, падобнай да першапачатковых практык астралогіі старажытнага Міжрэчча, то бок прадраканне лёсу грамадства ці чалавека па значных рэдкіх падзеях (сонечнае зацменне, з'яўленне на небе каметы і г.д.) ці *выпадковых падзеях* (з'яўленне метэора, пэўнае размешчанне зорак адносна чалавека і іншых небесных целаў і г.д.). Базавым уяўленнем народнай «астралагічнай» сістэмы з'яўляецца вераванне ў тое, што ў кожнага чалавек ёсць свая зорка на небе. Ствараецца асацыятыўны шэраг паміж якасцямі чалавека (характар, лёс, сацыяльны статус і г.д.) і зоркі (яркасць, размяшчэнне, асяроддзе, хуткасць і г.д.). У гэтым сэнсе, народная астралогія знаходзіцца ў апазіцыі да класічнай астралогіі, для якой характэрна стварэнне дакладных персанальных гараскопаў на базе *падліку* каардынатаў нябесных аб'ектаў на небе.

Неад'емнай часткай астралагічных практык з'яўляецца сам суб'ект, то бок чалавек, які валодае неабходнымі ўнікальнымі ведамі і выкарыстоўвае іх. У класічнай астралогіі такі чалавек звычайна сумяшчае функцыі астранома-навукоўца і філосафа – астралага: стар.-бел. астрол(и)о(к)г [4, с. 158], польск. gwiazdarz [10, с. 809], рус. звездослов. Але ў народнай астралогіі такі чалавек становіцца часткай міфалагічнай сістэмы, бо валоданне сакральнымі ведамі заўжды атаксмамівалася з чымсьці незямным, «цёмным», незразумелым, патаемным, звязаным з іншым светам. Як правіла, функцыя «народнага астралага» ўласціва ведзьме, якая ў традыцыйным успрыманні мае амбівалентны вобраз – злую ведзьму (калдун, чарадзея) і дапамагаючую людзям (знахарка, павітуха) [11].

Згодна з усходнеславянскімі вераваннямі, ведзьма можа здымаць зоркі з неба [ibid.], каб прыцягнуць чужыя грошы (укр.). Каб зняць зоркі, яна мусіць скрасці з матавіла тальку, якая засталася недаматаванай з суботы на нядзелю. Потым у летнюю ясную ноч ляціць у неба, абвязвае зоркі, спускаецца на зямлю і сцягвае іх пакуль не стане поўнач [12, с. 60]. Знятыя зоркі ведзьмы трымаюць у новых гаршках на покуці ці ў склепе [ibid.]. На Украіне верылі, што падаючыя летнімі начамі зоркі ведзьма лавіць на досьвітку на сіта і прасейвае па палях, каб зачараваць збожжа на голад, памор і г.д. – «*Przez sito wiedźma gwiazdę zawitą cedi, tryska na żyto*» [13] (параўнайце з астронаімам Сіта – «скрозь Сіта Бог прасейў зярнятак жыта»). Тое самае ў палякаў: ведзьма сваёмі закляццямі можа аслабіць святло зоркі і нават знішчыць яе [12, с. 60].

Наступнае апісанне ў адной з архіўных кніг Харкаўскай епархіі распавядае, як бабка навучыла нейкага Нестара (1750 г., сяло Любоціна, Валкоўскі ўезд) вызначаць па зорках злодзеяў. Нягледзячы на тое, што ён сам потым адракаўся ад сваіх слоў, маўляў, што падманваў людзей, каб атрымаць з іх грошы, сам тэкст даволі цікавы і дае пэўныя удакладненні, няхай і з дапушчэннямі, пра час і практыку варажбы:

«...действует он ночью, в полночь встаёт, и идёт к воде, и смотрит, и там видит одну звезду, в которой звезде ежели у какого человека учинится воровство, покажется... В Петров пост живущая в том же селе вдова...спросила: хочешь ли выучиться смотреть на звезды и оттого угадывать о пропаже какой-нибудь, у кого сыскать?... а потом, взяв его из воды, стала над ставом воткнув веретено тонким концом в землю, а на другом конце веретена, на котором прядывала в Георгиев день для волшебства, пускалась под небеса и сняла звезду и спустилась назад с той звездой, которая подобием такова, как бывает полуночная ясная, и дала ему в руки подержать; а потом, взяв от него, пошла с ним в дом, и ту звезду положила в сенях под кадушку...На другую ночь вывела на двор и приказала смотреть на звёзды... И показывались ему на звезде человеческие имена, у каго пропало и кем украдено...Бабка его, Нестора, и звезду снятую держала в доме своём целую неделю, а потом отпустила его в дом, а звезду пустила в небо» [14, с. 6–8].

Трэба адзначыць, што скраданне зоркі з неба можна супаставіць з матывам выкрадання душы чалавека, і асабліва навароджанга. Калі святы Феадор Сікеот (Сергій Раданежскі), цудатворца, быў яшчэ ва ўлонні маці, яна бачыла, як зорка зыйшла з неба і ўпала ёй на ўлонне. Гэтая зорка указвала на шматлікія добрыя рысы немаўля. Уяўленні ж пра скраданне зоркі маглі быць звязаныя з апакрыфічнай легендай пра святога Сісінія (сюжэт – д’ябал у вобразе жанчыны Гілло скрадае дзяцей, Сісіній вызваляе іх) [11] з аднаго боку і выкраданнем першага агню культурным героем з другога.

Адмысловым часам для прапракання лёсу з’яўляўся час нараджэння дзіцёнка, то бок сакральны час, калі новы чалавек знаходзіцца паміж гэтым і тым светам. Наўмысна павітухі выбягалі на вуліцу і глядзелі на зоркі:

– [адна жанчына падчас родаў] «Она вѣшла, глянула на зіры и сказала моёй матици: «Наталочка, якась у тебя дочка буде шастліва» [15].

– «Бабушка гаварыла: «Если раждаецца рэбёнак, і харошы, то ярка. Вот اینجا, рожаніцы, когда прінімаюць выходзяць на вуліцу ледягт. Гаварыла, што еслі ўбійца па іному яна свеціць, на вора тожэ іное. («свеціць ці падае?»), не, не, встывае. А еслі рэбёнак буде навучны, то яркая, яркая. Значыць буде нешта харошае» [6].

– «Дажы такі былі жанічэны, што на зоркі гадалі. Старуха адна была, дак адна там радзіла дачку, так яна палядзела і што-та ана там знала. Дакажа: «карацей, дзеўка родзіцца, но бяспарная, адзінокая будзе». А тады радзіўся...во эта другія, дык яна палядзела, бабка тая, дак кажа: «О, харашо, он і радзіўся «...і действіцельна было... Адна радзілась красавіца, сорака святоў пасватала, а за някога не пашла і засталася адна. Вы панямаеце, як угадывалі. А што яны там, хто ж іх знае, як яны там зналі...»это ужо большая шыбка(?)», паглядзіць на неба, туды і глядзіць. Ну, вот на зоркі што-та яна глядзела...мала адна мо, што-то ярковато очень, но это (?)...ещё казала: «еще девочка раділась бяспарная» [ibid.].

Нягледзячы на тое, што аснова народнай астралогіі відавочная – зорка разумеецца як душа чалавека, рэканструюваць метадалогію прапракання даволі складана, бо, як правіла, народныя «астралагі» утойваюць веды. Тым не менш, аналіз запісаных тэкстаў дазваляе вылучыць некаторыя характэрныя метадалогіі:

Час варажбы: «Гляну звечора, гляну і опівночі, подивлюсь і перед світанком, тай знаю, де що діється» [16, с. 169], сама назначае дзень і вечар [15], Калядная ноч [6], «под молодік гадали в пятницю, в сераду. На Коляды, на празднік якіе великие» [15], «якісь чотвер» [ibid.];

Што прапракалі: ці прыйдзе чалавек з вайны, працягласць жыцця дзіцёнка [ibid.], ці жывы чалавек [ibid.], ці жывая скаціна [ibid.], лёс дзіцёнка [6], ці выйдзе замуж [ibid.], надвор’е [ibid.], пра лёс хворага чалавека [15];

Якія выконваюць дзеянні: лічаць зоры («Пашчытае, шчытае зорачки и скажэ: яго зорачки нет») [ibid.], «чытаюць па зорак» [6];

Якасць зорак і іх размяшчэнне ў прасторы: размяшчэнне зорак на небе, яркасць зорак [ibid.] («Чыя яркая зорька, тый, гаворят, шчасліва жыве, а еслі малая зорька – он

плоха жыве, то это казалі») [ibid.], колькасць зорак («калі дзяўчына відела шмат зорак на небе – у гэты год выйдзе замуж, калі не заставалася жыць з бацькамі») [ibid.], цотная\няцотная колькасць зорак у пары («Як е купка зорок до пары – чи четыре, чи шесть – жив. Як нема – погано, пропал, чи шо зробилось») [15];

– калі зорка побач з Месяцам будзе нябожчык [ibid.];
– еслі небо чистое, значит, скотина погилба, а еслі есь зорочки – то живая (только того дня як заблудится скотина) [ibid.];

– «сколько зорок у кучки – стоко душ у семье будэ – у любое время [можно гадать]» [15], «калі зоркі разам (на небе) – гэта сям’я большая» [6];

– «як упаде на землю звезда, то тот человек (аут. – больной) умрэ, а як нэ, то будэ жіть» [ibid.], калі чалавек жывы, дык зорка будзе ясная, і «зойдуца» адна з другой, а калі зоркі разходзяцца, то чалавек ужо мертвы [ibid.]; «вонь горворылы шоб зорка до зорки зыйшлася тоды вонь всё могли сказать» [ibid.], На Шчадрэц дзяўчыны варажылі пра жаніха: загадывалі, дзе чыя зорка, і глядзелі, якая і куды ўпадзе – адтуль і жаніх будзе [ibid.] (пра метэор);

– (на 17 студзеня н.ст.) дзяўчыны, каб даведацца, ці спраўдзяцца варажбы, глядзелі на неба: калі Сажары па правую руку – варажбы спраўдзяцца, калі наперадзе «Девічы зори» – не [17, с. 62] (гл. у яго ж падрабязна пра варажбу па «Чигирь-звезде» (Венера).

Варажба і прадметы-медыятары:

Пярсцёнак: (на 14 снежня) «Кали хто венчались, просим кольца, выходим во двор и дывимся, як зоры гаснуць, перабягаюць. Дывимся на гэты праз кольца. Кали вернецца звезда, тады выдиши замуж» [15];

Рушнік: «...дзевица красавіца...шыла, вышывала, усякія зоры перабірала...» [9, № 517] – ускосна ў замове; « [ці гаварылі, што лёс чалавека залежыць ад зоркі?] Отражалася и крэпко. Каторыя на рушнику сыввали звязду, особенно Каця, Маня и Варвара, на Варвару все отражались вот этия, ту звязду якую вышывали, пшчирьную» [6].

Дзеянні перад зорамі: асобна можна вылучыць не столькі астралагічныя, колькі прагматычныя чарадзейныя практыкі перад зорамі: «памалюся, пакланюся ... ранній (вечэрня) зорачцы» [9, № 674, № 699], «...хрысцяцца на зоркі...» [6], «У зорак прасілі, каб больш высяляў было на сяле» [ibid.], ставілі падойнік пад зоркі/Месяц – колькі зорак столькі і малака будзе [15], аўчары аклікаюць зоркі, каб быў вялікі прыплод авец, на тры ранішнія зары выстаўляюць на мароз семена, выстаўляюць пражу на ранішнюю зару [19, с. 43].

З сабранага аўтарам і прыведзенага вышэй матэрыяла бачна, што для народнай «астралогіі» нехарактэрны «дакладныя» разлікі размяшчэння нябесных свяцілаў і складанне «класічных» гараскопаў. Замест гэтага прысутнічае элемент «выпадкавасці» (падзенне зоркі, адноснае размяшчэнне і г.д.). Акрамя таго, у артыкуле былі прыведзены некаторыя народныя практыкі і характэрныя элементы метадалогіі гадання па зорках.

Літаратура

1. Святский Д.О. Очерки истории астрономии в Древней Руси// Историко-астрономические исследования. Вып. VII – IX. – М.: Физматгиз, 1961–1966
2. Отечественные записки. Вып. 5, 1857
3. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Том, 3 1986
4. Гістарычны слоўнік беларускай мовы. Вып. 2, 15. Мн., 1982.
5. Avilin T.V. Astronyms in Belarussian folk beliefs// Archaeologia BALTICA 10, Klaipeda, 2008
6. Архіў аўтара
7. Vaiskunas J. Some peripheral forms of the Mediterranean and Oriental zodiac traditions in heathen Lithuania// Archaeologia BALTICA 10, Klaipeda, 2008
8. Bruckner A. Starozytna Litwa. Ludy i Bogi. Szkice historyczne i mitologiczne. Warszawa, 1904
9. Замовы / Склад. Г.А. Барташэвіч. Мн.: Навука і тэхніка, 1992 (БНТ)
10. Linde S.B. Słownik języka polskiego. Том 2, 1808

11. Голубкова О.В. Ведьма и вещица в народных представлениях восточных славян Сибири и Европейской России (опыт сравнительной характеристики) [Электронный ресурс] URL: <http://www.sati.archaeology.nsc.ru> (13.04.11)

12. Сумцов Н.Ф. Культурные переживания. // Киевская старина. Том 28, Киев, 1890г.

13. Zaleski J.B. Szumki czyli Wiosnianki// Piotr Chmielowski *Obraz literatury Polskiej: w streszczeniach i celniejszych*. Volume 2, 1898

14. Лебедев А.С. О борьбе духовных властей в бывшей епархии белгородской с суевеериями//Киевская старина. Том 28, Киев, 1890г

15. ПА – электронная база дадзёных «Палеский архив»

16. Зибрання творив, Нрыхорий Федоровыч Квитка-Основаенко. Том 3, Наукова думка, 1981

17. Сахаров И.П. Сказания русского народа: Народный календарь. Том 2, Части 5–8, 1885

FOLKLORE AND CULTURE AS LITERACY RESOURCES FOR NATIONAL EMANCIPATION

Segun Agbaje (Nigeria/ Thailand, Bangkok)

Abstract

Literacy counts a lot for development and progress. Efficient literacy induces and sustains good governance. Hence, all nations strive to attain balanced literacy. However any literacy programme that ignores the context of operation is not likely to be very successful. This paper canvasses that folklore and culture are essential ingredients for revitalizing literacy for national emancipation.

Keywords: Literacy, Folklore, Culture, Emancipation.

Introduction

For decades, the world has made bold steps to produce more of literate citizens. Indeed, the Teheran conference of the 1960's (UNESCO, 1965) popularized literacy into a world agenda, and since then, nations after nations have made declarations (policies) on it. The world's commitment to literacy explains the role the ability to read, write and use numbers communicatively plays in the life of man. It improves family living, enhances rights awareness, and promotes international understanding. It also rekindles man's intellect, sensitizing him to his cultural milieu and enabling him to respect other peoples' cultures. Literacy oils the vehicle that globalization rides. However, in spite of the foregoing and other advantages of literacy, majority of the world have remained stark literates.

Literacy, like illiteracy, obtains in a continuum. Many of those who claim to be literate could become illiterate in certain contexts (Unoh, 1983). A highly educated individual, while good in his chosen field, may not be able to perform well elsewhere; somebody with a university degree in a critical area, like Medicine, may not be ICT compliant, he may not be able to fill banking transaction forms easily, thereby suffering from computer and/or document illiteracy. In other words, absolute literacy may not be easy to attain, especially in the developing world.

The situation has continued to bother literacy workers, psychologists, applied linguists, sociologists, the media, and relevant other practitioners, leading to literacy and reading conferences where strategies for improvements are advanced and pursued.

Since the acquisition of literacy involves teaching, an aspect of literacy that requires urgent examination is its pedagogy which Jiboku (2002) called literacy education (p.188). How best literacy may be imparted deserves attention, and a key to the «how» appears to be linking literacy development to the learner-reader's culture, especially folklore, because a person's cultural exposure has influence on their intellectual disposition. According to Olajide (2006), folklore and culture enhance philosophical grounding and world view which a learner could bring to the class and utilize for effective language learning.

At the international level, the pedagogical relevance of culture was attested to in a study conducted by Cheung (2001). The researcher conducted the study using popular culture (which s/he defined to include 'television, special-effect movies, highly stimulating music, gossip magazines, comics, fashion, computer games and the Internet' pp. 56) to motivate a group of secondary school students in Hong Kong to learn English. S/he found that the students performed better with the use of popular culture. This implies that recognizing individual learners' backgrounds results in better educational outcomes. Based on the finding,

Cheung recommended that language teaching should be made to benefit from popular culture.

The Nature, Scope of Literacy

Literacy workers and scholars are not agreed as to what constitutes literacy. While some view it as the number of years an individual spends in school, others consider it as the language skills possessed by the individual to make them function properly in school. Olajide (2007b) linked the various shades of literacy to the rungs of a ladder which are distinct, yet related. Contemporary reading scholarship tends to suggest that it may be more productive to treat literacy holistically, involving listening speaking reading and writing. The former two are oral skills, while the latter two are literacy skills (Lawal 1991; Olajide 1997). (Reading and writing are the higher order skills, while listening and speaking are the lower order skills.) The implication is that the lower order skills do not require formal teaching, but the higher order ones do.

International Education Studies

According to Uzodinma (1993), there are many types of literacy, including pre-literacy, post literacy, document literacy, graphic literacy and computer literacy. This possibly explains Unoh's (1983) observation about highly educated Nigerians that were still illiterate. It is not possible for all the citizens of most countries to be absolutely literate; you may be literate in one sense but illiterate in another! Functional literacy involves not only language skills, but also numeric skills by which the literate is able to act independently and in group ways. There is no end to literacy, because the literate is expected to continuously enhance their skills by reading and writing, speaking and listening. Thus, reading may be said to be central to literacy, the former being the ability to process (visual) symbols meaningfully (Olajide 1991). This implies that reading is not a matter for the print alone. Efficient readers also read the physical environments; they must read more than they write, otherwise, their writing would largely promote stale ideas.

The term «emancipation» refers to freedom from crippling problems, such as poverty, hunger, lack of appropriate shelter and general underdevelopment. The freedom is attainable mainly through properly coordinated programmes, involving the use of available, and usually scarce human and material resources. Emancipation struggles are endemic in the developing countries, where most of the populations live below poverty line. The peoples' problems are compounded by gravely low levels of literacy.

Literacy Situation in Nigeria

Nigeria – this writer's home country – would seem to offer an interesting experience in literacy struggles. In the country, a programme tagged «Literacy for All by the Year 2000» was pursued with vigour. The programme drew international support. The federal government targeted the year 2000 for attaining full literacy and embarked on mass literacy campaign in 1982, having established a Centre for Adult Education in Kano, a city in the Northern part. Also, government launched the International Literacy Year and set up the National Commission for Mass Literacy, under Decree number 11 of the same year. As observed by Olajide (2002) 'the year is past and Nigeria remains largely illiterate' (p. 178). The people still face poverty, poor

health delivery, drug trafficking, child labour, forced early marriage and gender disparity.

Government's efforts at attaining full literacy are however being supplemented with the programmes by private NGO'S and professional associations, such as the Reading Association of Nigeria (RAN), Nigeria English Studies Association (NESA) and Nigeria Association of Language Educators (NALE) that organize conferences and workshops to interact on how best to tackle the nation's problem of illiteracy. They also conduct and sponsor research in the area of reading and reach out to their friends across the world soliciting aid for the promotion of literacy in the country.

The factors responsible for the worrisome literacy situation in Nigeria are many, including:

- (1) Lack of correct census to support national planning;
- (2) Less development-oriented educational policies that have made the country's dream of producing self-reliant learners (FRN, 2004a) most elusive;
- (3) Undue emphasis on certain courses, like engineering, law, medicine and accountancy, to the neglect of others, like applied linguistics, literacy and reading, and language education;
- (4) Diversion of aids and funds meant for the development of literacy;
- (5) Inadequacy of media attention to literacy and related matters;
- (6) Inordinate emphasis on prosperity, rather than the acquisition and application of knowledge, by spiritual leaders;
- (7) The multilingual nature of the country; and
- (8) The fluid nature of literacy, by which its boundaries are difficult to identify (you do not know at what point somebody should be regarded as being literate).

It is only through aggressive and persistent literacy drives that Nigeria could overcome these and other problems.

As observed by Banjo (2010), a country would work if only all the people's energies are challenged, and over 80 per cent or even over 80 per cent of the people are functionally literate, 'which means that the people have their talents challenged in various ways' (pp. 28-29). The experiences of countries, like Tanzania, India and China that have attained impressive literacy levels through purposeful leadership could be instructive in this regard. Even though Nigeria and Tanzania had similar colonial experience and gained independence about the same time, the latter has been able to attain a far higher level of literacy. Balanced literacy, which involves what Ndukwe (2006) describes as '...READING, WRITING, KNOWLEDGE and SKILLS needed to operate in today's globally International Education Studies connected digital economy' (p. 1) is what Nigeria and other Third countries need urgently, and it is through education such could be availed.

Views on Culture and folktales

To a great extent, culture defines man: it helps to examine his predisposition to other men. How he relates with such other men in the struggle to liberate the environment is considerably determined by his cultural background.

Culture differs from music, drama, or artifacts. Akonga (2003) and Dascal (2003) viewed culture as shared understanding. According to the former, culture covers such aspects of man's life as «norms, tales or laws that govern and control human behaviour; beliefs as in religion, superstition, witchcraft and sorcery, myths legends and ideology; and artifacts» (p.25).

There are usually rules and agreements as to the enforcement of culture. It does not matter if a culture is in the minority. Nevertheless, once culture is violated, conflict arises. Adeniyi (2003), a Nigerian pediatrics surgeon of repute and Akonga (2003), an outstanding Kenyan religious philosopher are agreed that cultural non-conformists hardly impact positively on their immediate environment. Malinowski (1996) specifically deposed that culture is a potent instrument for banishing poverty, ignorance, and desperation. The generative and definitive power of culture possibly led Dopamu (2003) and Oyewole (2003) to advocate that culture be vigorously studied across disciplines and races. One's culture provides the conceptual basis for one to accept or reject reality.

Thus, it may be said that every society's level of development and progress is a function of its cultural outlook. For example, the scientifically and technologically advanced countries have steady industrial culture which encourages them to explore their environments with great patriotism. The countries utilize their peculiarities in surging forward. Africans could also attain the desired industrial and technological breakthroughs by looking inward, making their culture the core of national planning (FRN, 2004b).

Folklore is an integral part of any culture. Olajide (2006) defined it as a «...collection of chants, mnemonics, incantation, songs, music, and stories derived from lullabies legends myths, proverbs, taboos and totems» (p.94).

Folktales are derived from the daily experiences of ordinary people. The advent of western education in Africa (especially, south of the Sahara) has led to the formalization and systemization of African folktales (Ishola, 1995).

Scholars like Adeyemi (1998) and Olajide believed that the medium of writing may have reduced the original flavour of folktales. In the olden days, elders gathered young ones, especially children, to tell them stories of dead people that had shown bravery, animal kingdom, birds, reptiles, and the gins. Those stories (folktales) have the following advantages.

- (1) They sensitize children to the immediate environment.
- (2) They help the children to develop self-confidence.
- (3) They also sharpen the children's survival instinct.
- (4) Folktales increase the children's patriotism.
- (5) They enhance moral development.

Lawal, Ajayi and Raji (1997) exhaustively discussed the didactic and philosophical attributes of proverbs, recommending them for the language classroom. Also, Kachru (1991) and Olajide (2006) advocated the use of folktales in the teaching of English as a second language. There are different types of folktales, and many of them have been published as children's literature across Africa.

How to Use Culture and Folktales in Literacy Work

The forgoing discussion of culture and folktale would seem to show that literacy work has much to derive from them. Culture prepares the mind, while folktales serve as cultural reminders. On the other hand, literacy attempts to make the human mind so functional that it could address life's problems most rewardingly. The implication is that literacy workers and reading teachers need to be sufficiently familiar with the culture of their context of practice.

They specifically require good knowledge of folktales for handling young clients and learners. They also need to be abreast of what people want education to do for them. Which means that literacy workers and reading teachers should have insight into the appropriate curriculum. Every nation states its educational aims in form of policy from where the curriculum is developed. Most African countries today want education for total liberation (from ignorance, wants and diseases). They spend heavily on education in the hope that it would lead to learners who could affect improved governance in the future, thereby bringing the nations to fame and glory.

Cultural experiences, especially from folktales (Olajide, 2007b) and popular culture items (Cheung, 2001) should be used in grooming young learners for future leadership. Perhaps the language classroom offers the most immediate opportunities for so doing, because right from the basic level, children learn language (Federal International Education Studies Republic of Nigeria, 2004a), and basic education is universal. Incidentally, learners carry much of culture and folktales into the class which the dynamic teacher could tap from. Also, Language teachers, in addition to their knowledge of listening speaking, reading and writing (the language skills) and familiarity with national educational policy, should be able to identify and relate with community resources. Other teachers, parents, the school, government, learner and relevant others are important sources of cultural information to the vibrant language teacher. A model personally developed by the present writer (Olajide, 2006) for incor-

porating folktales in the teaching of universal basic education [UBE] English (APPENDIX 1 in this paper) may be appropriate in this connection.

The foregoing model is an attempt to show interrelationships among language (literacy) skills, education policy, cultural context and language teaching-learning. As observed by Lawal (2006), the teacher is «the most crucial of instructional resources, being at once an initiator, a facilitator and sustainer off learning» (p.5). If folktales are appropriately employed by the teacher of literacy, the learners' language skills (including grammar) could be further enhanced. Olajide (2006) recommended pre-reading and post-reading activities, use of suitably graded comprehension questions, controlled writing and co-operative learning strategies when utilizing folktales in the ESL lesson.

There are constraints to the use culture and folklore as espoused in this paper. For example, most teachers may not be familiar with appropriate folktales. Also a lot of parents no longer pay attention to cultural matters, probably as a result of current religious status. Many of the folktales used in schools across Africa are likely to have been published by foreign authors. In addition, most Basic Education curricula may not provide adequate opportunities for the use of folktales (the curricula in Nigeria, according to Olajide (2006) do not!). Even where such folktales have been significantly published by indigenous writers and relevant books are recommended by government (as of Nigeria), poverty may prevent parents from buying them for their wards. And government may lack the funds to make the books available for free. Whatever may be the situation, the language teachers should try to use culture and folktale in their classes.

Concluding Remarks

Literacy is a powerful instrument for national development and integration. It involves reading, writing, and numeric and digital skills that are required to make one function effectively in the competitive global economy of today. Much as the entire world has devoted resources to, and co-operated on, the development of literacy, a worrisome proportion of mankind, especially in developing countries, has remained illiterate, leading to pitiable living conditions among the citizens. Nigeria is one example of such countries: she has a vision for full literacy as a means of eliminating graduate unemployment, social vices and general poverty, but poor leadership has made nonsense of such vision. Education steeped in the cultural heritage of the people, especially in folktales, could go a long way to ensure the attainment of national literacy objectives. Across the world, and in different forms, cultural elements abound that may be employed to enhance the teaching and learning of reading, writing, numeric and digital skills, which would result in leaders capable of fully liberating an impoverished people. Possessing such skills should constitute the citizens into a formidable and upwardly mobile workforce which emergent economies badly need. With perseverance on the part of the schools, teachers, parents, learners, governments and relevant others, most of the problems associated with the use of culture and folktales in the teaching-learning of literacy skills can be overcome.

References

1. Adeniyi, A. (2003). African culture, human health and scientific enquiry: Some reflections. In A. Dopamu (Ed.), *African Culture, Modern Science and Religious Thought* (pp.14–23). Ilorin: Nigeria: African Centre for Religions and Science, University of Ilorin, Ilorin, Nigeria.
2. Adeyemi. O. (1981). Nigerian folktales and their contributions to early child-care development and education. *Centrepoint: A Journal of Intellectual, Scientific and Cultural Interest*, 7(2), 109–123.
3. Akonga, J. (2003). Basic concepts of culture and their application to African social and cultural development. In A. Dopamu (Ed.), *Africa Culture, Modern Science and Religious Thought* (pp.14–23). Ilorin: Nigeria: African Centre for Religions and Science, University of Ilorin, Ilorin, Nigeria.
4. Banjo, A. (2010, March 7). *Sunday Tribune*, pp. 28–30.
5. Cheung, Chi-Kim (2001). The use of popular culture as a stimulus to motivate secondary students' English learning in Hong Kong. *ELT Journal*, 55 (1), 55–61.

6. Dopamu, A. (2003). Preface. *African Culture Modern Science and Religious Thought* (pp. xii–xxiii). Ilorin: Nigeria: African Centre for Religions and Science, University of Ilorin, Ilorin, Nigeria.

International Education Studies

1. Dascal M. (2003). *Understanding and understanding*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing company.
2. Federal Republic of Nigeria (2004a). *National policy on education*. Lagos: Government Press.
3. Federal Republic of Nigeria (2004b). *National economic employment and development strategy (NEEDS)*. Abuja, Nigeria: Planning Commission.
4. Ishola A. (1995). The role literature in the intellectual development of the African child. In Owolabi K.(Ed.) *Language in Nigeria: Essays in Honour of Ayo Bamgbose* (pp.311–322). Ibadan: Group Publishers
5. Jiboku, O. (2002). Literacy, education and language education: two sides of a coin in national development in Nigeria. In R. A. Lawal, I. Abanihe, & I. N. Ohia, (Eds.), *Perspectives on Applied Linguistics in Language and Literature* (pp.185–193). Ibadan: Stirling Horden.
6. Kachru, B. B. (1991). Non-active literature in English as a form of language teaching. In C. J.Brumfit & R. A. Carter (Eds.), *Literature and Language Teaching* (pp. 140–149). Oxford: ELBS
7. Lawal, R.A. (1991). Influence of Selected Teacher variables on Cognitive Level of Reading Comprehension Questions. Paper Presented at the 5th Biannual Conference of the Reading Association of Nigeria, 3–6, September, 1991.
8. Lawal, R. B. (2006). A Schematized Framework for Building the English Studies Teacher's Professional Capacity. Paper Presented at the 1st Staff Seminar, Development of Arts and Social Sciences Education, University of Ilorin, Nigeria on Wednesday, 26th July, 2006.
9. Lawal, R.A., Ajayi, B. & Raji, W. (1997). A pragmatic study of selected pairs of Yoruba proverbs. *Journal of Pragmatics*, 27, 635–652.
10. Macharia, J. (2003). Cultural development through and communication. In A. Dopamu (Ed.), *Africa Culture Modern Science and Religions Thought* (pp. 92–106). Ilorin, Nigeria: African Centre or Religions and Science, University of Ilorin, Ilorin, Nigeria.
11. Malinowski, B. (1960). *A scientific theory of culture and other essays*. NY: Oxford University Press.
12. Ndukwe, E. C. A. (2006). Digital literacy: The compatible literacy model for the 21st century Nigeria. *Literacy and Reading in Nigeria*, 11 (1), 1– 3.
13. Olajide, S. B. (1991). Pattern of student performance in the of English programme of the University of Ilorin. Unpublished M. Ed. Thesis, University of Ilorin, Ilorin, Nigeria.
14. Olajide, S. B. (1997). Influence of university students' reading attitude and field of specialization on their comprehension performance in English. *Literacy and Reading in Nigeria*, 7, 441–424.
15. Olajide, S. B. (2002). Revitalizing the Nigerian literacy Environment. In A., Lawal, I, Abanihe, & I. N. Ohia (Eds.), *Perspectives on Applied Linguistic in Language and Literature* (pp. 176–184). Ibadan: Stirling Horden. Olajide, S. B. (2006). Folktales as effective means of teaching Universal Basic Education English in Nigeria. *Journal of Professional Teachers*, 1(2), 92–109.
16. Olajide, S. B. (2007a). *Literacy and Reading in Nigeria*. Unpublished mimeograph, university of Ilorin Nigeria.
17. Olajide, S. B. (2007b). The Place of Folklore and Culture in Revitalizing Literacy for National Liberation Paper Presented at the 5th Pan-African Reading for All Conference, Held at the University of Ghana, Legon, Accra Ghana, 6th–10th August, 2007.
18. Oyededeji, L. (1997). Literacy for governance in Nigeria. *Literacy and Reading in Nigeria*, 7, 3–14.
19. UNESCO. (1965). *Statistics of illiteracy*. Paris: UNESCO.
20. U Noah, S. O. (1983). Keynote address: Reading improvement in Nigeria as a multilingual nation: Problems and prospects. *Literacy and Reading in Nigeria*, 1, 11–32.
20. Uzodinma, E.C.C. (1993). New approaches to adult literacy. *Literacy and Reading in Nigeria*, 6, 31–37.

International Education Studies

Appendix I
 Government, School, Teacher of English, Parent [home], Learner, Relevant other
 Writing, Reading, Speaking, Listening
 Figure 1. Olajide's (2006) model for incorporating folktales into the teaching and learning of UBE English

ПАЭТЫЧНЫ ТЭКСТ ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНАЙ КУЛЬТУРНАЙ ПАРАДЫГМЫ

Ганна Алексеевіч (Мінск, Беларусь)

Суіснаванне некалькіх паняццяў, якія ў межах адной літаратурнаўчай метадалогіі ўжываюцца як сінонімы, але па сваёй сутнасці істотна розныя, сігналізуе аб пераходзе на якасна новы ўзровень літаратурнага развіцця. Гэта адбываецца ў выпадку, калі назапашаны масіў артэфектаў немагчыма асэнсаваць, карыстаючыся ўжо распрацаванай метадалогіяй. Як вынік, пачынаецца працэс пранікнення інструментарыя сумежных гуманітарных навук, працэс сэнсавага пашырэння першапачаткова больш звужаных паняццяў ці, наадварот, працэс звужэння і спецыялізацыі паняццяў, якія напачатку называлі большую колькасць літаратурных з'яў.

Падобная сітуацыя складваецца ў айчынным літаратурнаўстве, дзе назіраецца слабая дыферэнцыяцыя паняццяў «дыскурс», «мастацкі тэкст», «мастацкі твор». І калі апошнія з іх займае выключна прывіліяванае месца, першыя два толькі пачынаюць распрацоўвацца і актыўна ўключацца ў метадалагічнае поле. Спынімся падрабязней на вызначэнні сутнасных характарыстык паняццяў «мастацкі тэкст» і «мастацкі твор».

Як тэкст, так і мастацкі твор – у нашым выпадку літаратурны твор – гэта пісьмова занатаваны прадукт духоўнай дзейнасці чалавека. Беларускі даследчык Я.А.Гарадніцкі вызначае літаратурны твор як «пэўнае ідэйна-эстэтычнае адзінства» [2, с. 9]. Іншымі словамі, для яго характэрна цэласнасць, самадастатковасць і завершанасць. Тэкст у адрозненне ад літаратурнага твора не з'яўляецца «рэччу ў сабе», ён пазбаўлены іерархічнай структуры і ідэйнай зададзенасці. Выхад паняцця «тэкст» за межы ўласна лінгвістыкі адбыўся дзякуючы структуралістам. Канцэпцыя постмадэрнізму ўвабрала іх здабыткі і ўключыла гэта паняцце ў больш шырокі кантэкст. Літаратура і літаратурная крытыка – асабліва постмадэрнісцкай скіраванасці – усё часцей звяртаюцца да паняцця «тэкст», адначасова ігнаруючы паняцце «літаратурны твор». Вядома, што апелецыя да аднаго з іх і выключэнне з ўжытку іншага можа быць абумоўлена ідэйнай пазіцыяй, абранай даследчыкам. На наш погляд, аднак, галоўная прычына такога ўзаемавыключэння палігае ў слабым размежаванні абодвух паняццяў, адсутнасці аб'ектыўных крытэрыяў, па якіх было б магчыма іх адрозніць і вызначыць кожнаму сваё месца ў літаратурнаўчай тэрміналогіі.

Калі засяродзіцца на даследаванні непасрэдна паэзіі, то варта ўдакладніць, што тэкст і твор з'яўляюцца паэтычнымі. Пры разглядзе асобных вершаў такое ўдакладненне дадае канкрэтны, даследчыку зручны вывучаць матэрыял з пэўнага ракурсу, г. зн. увага канцэнтруецца на вызначальных катэгорыях (напр., лірычны суб'ект/герой, лірычны пафас, лірычны сюжэт і інш.).

Такім чынам, абазначым найбольш істотныя характарыстыкі «паэтычнага твора» і «паэтычнага тэкста».

Па-першае, цэласнасць твора супрацьстаіць фрагментарнасці тэкста. Твор заснаваны на цесным узаемаперапляценні ўсіх яго кампанентаў, якія ў сваёй сукупнасці ствараюць непадзельнае адзінства. Скіраванасць на ідэйную, стыльвую, фармальную цэласнасць абумоўлівае падпарадкаванасць элементаў адзінству. Паводле слоўніка актуальных тэрмінаў і паняццяў «Паэтыка» [3, с. 195–196] у аснове станаўлення твора палягае наступная трохступенчатая сістэма: 1) узнікненне цэласнасці як першаэлемента; 2) разгортванне цэласнасці ў састаўных элементах; 3) завяршэнне цэласнасці. Як бачым, мастацкая цэласнасць з'яўляецца іманентнай уласцівасцю твора, яна папярэднічае творчаму працэсу, скіроўвае яго і сканчвае. Паэтычны твор зыходзіць з наяўнасці *цэласнасці пачуцця*. Зададзенасць пазіцыі лірычнага суб'екта, зрэшты, і сам факт яго прысутнасці з'яўляецца сведчаннем мастацка-ідэйнага адзінства твора. У вершы А.Сыса «Вам, на ложку зямным...» [4, с. 212–213] кожны яго элемент (запрашэнне гасцей за вясельны стол, прамаўленне тоста, расповяд пра зямных нявест і іншыя) падпарадкаваны агульнаму лірычнаму пафа-

су, цэласнасць лірычнага пачуцця падмацавана таксама выразнай пазіцыяй яго носбіта, які супрацьпастаўляе сваё адчуванне свету астатнім. Паказальнай з'яўляецца згадка пра Хрыста, што ўскосна адсылае да самога лірычнага суб'екта і, такім чынам, да яго самасцвярджэння як прарока. У процівагу твору для тэкста ўласціва адносна аўтаномія кожнага яго складніка ці некалькіх складнікаў. Яны звязаны з усім тэкстам слабай, часта элементы развіваюцца самастойна, кіруючыся сваёй логікай. Па сутнасці ствараецца сеціва лейтматываў, якія могуць пераплятацца, але адначасова захоўваць самастойнасць. Паэтычны тэкст пазбаўлены выразнага цэнтра (лірычнага суб'екта), частка і цэлае знаходзяцца ў становішчы раўнапраўных членаў, часта нават асобны элемент мае большае значэнне, чым сума астатніх. Верш Ул.Арлова «Прага» [1, с. 66–68] утрымлівае фармальныя адзнакі мастацкага твора: ёсць лірычны суб'ект і назва, у якой фіксуецца тэма. Але рэалізацыя ўласна тэкста адпавядае структуры, на якую ўвесь час называюцца новыя драбнейшыя тэмы (прагулка па Карлавым мосце, сабор св.Віта, пропаведзь Яна Багаслова ў Віцебску, Франц Кафка і тэма яўрэйства, сустрэча з Л.Геніюш і іншыя). Яны не развіваюцца, няскончаны пераліваюцца ў новыя, якія таксама абрываюцца. Такім чынам, паэтычны тэкст працята шматлікімі ледзь улоўнымі лейтматывамі, якія ўяўляюць сабой накід неразгорнутых тэм.

Па-другое, адзначым завершанасць твора і працэсуальнасць/адкрытасць тэкста. Твор – гэта «рэч у сабе», якая на прамой часу займае пэўнае месца. Істотнае значэнне тут мае наяўнасць *аўтарскай задумкі*, якой прадугледжвацца пачатак і канец. Мастацкі твор перастварае быццё, па сваёй сутнасці бясконцае і незавершанае, але перастварае ў нешта канечнае і завершанае. Апошняе знайшло сваё найбольш поўнае праўленне ў распрацоўцы паняцця «мастацкі свет». Тэкст незапраграмаваны на часавую зададзенасць, ён не ствараецца як артэфект канкрэтнай культурна-гістарычнай эпохі. Працэсуальнасць тэкста супрацьпастаўляецца аўтарскай задуме, бо стваральнік/аўтар не разглядаецца як спараджальнік новых сэнсаў. Цэнтр цяжару пераносіцца на сам *творчы працэс*. А.Сыс у вышэйзгаданым вершы ўводзіць разбіўку на строфы, якія з'яўляюцца лагічна завершанымі цэлымі. Але першыя дзве строфы «прадкаваюцца» наступныя, дзе лірычная сугестыўнасць значна павышаецца і дасягае максімальнага напружання ў апошняй строфе. Дарэчы, якраз на яе прыпадае кульмінацыя ўсяго твора. У адрозненне ад яго верш Ул.Арлова не ўтрымлівае такіх структурных кампанентаў, як завязка, кульмінацыя, развязка, ён прамаўляецца роўна, адсутнічаюць акцэнты і кропкі найбольшага напружання. Прыкметна, што тэкст разарваны аўтарскімі заўвагамі, якія падаюцца ў дужках. Яны не маюць вялікай сэнсавай нагрукі, але якраз яны з'яўляюцца відэачнымі паказчыкамі таго, што тэкст нараджаецца ў працэсе, што адзіны спосаб яго рэалізацыі – гэта ўключэнне яго ў плынь мовы без памежных пачатку і канца.

Па-трэцяе, іерархічнасць твора супрацьстаіць калажу тэкста. Структурная арганізацыя твора вызначае кожнаму элементу толькі адно магчымае месца. Для тэкста мажліва іх перагрупіроўка. Мастацкі твор скіраваны на адбор стылістычных сродкаў, якія б спрыялі найдакладнейшаму разгортванню аўтарскай задумкі. У вершы А.Сыса выкарыстаныя паўторы (*сінія, зорка, бурштын, нявеста, законны жаніх* і іншыя) выконваюць ролю своеасаблівага каркаса, які трымае астатнія элементы. З іншага боку, паэтам створаны адмысловы семантычны рад (*запрашу іх за стол, зорка, нявеста, зямныя, законны жаніх, крывавага, босых нагах, Ісус Хрыстос*), які ў межах іерархічнай структуры выконвае сэнсавызначальную ролю ўсяго верша. У тэксце дэманструецца змешванне розных стылістычных пластоў (гутарковая, мастацкая, навуковая мова), жанравая дыфузія, награванне розных культурных кодаў, цытацыя. Напрыклад, Ул.Арлоў інтэрпртуе тэму Прагі, называючы разнастайныя рэальныя і сімвалічныя прадметы

і з'явы: прыродныя і культурныя аб'екты (*Вэлтава, сабор св. Віта, Карлаў мост*), гістарычныя падзеі і імёны (*Грунвальд, БНР, Геранім Праскі, Ян Багаслоў*), літаратурныя рэаліі (*Бабуля, паручнік Лукаш, Франц Кафка*), элементы быту (*бэхераўка, піццэрыя, пльзенскае піва*). Сумяшчэнне розных па часе планаў, размяшчэнне ў адзіным семантычным радзе слоў канкрэтна-бытавога і сімвалічнага характару, адсутнасць сэнсавых дамінант, – усё гэта працуе на стварэнне эклектычнага вобраза Прагі, які адначасова падмацаваны беларускім кантэкстам.

Развіццё сучаснай літаратуры, у прыватнасці беларускай паэзіі памежжа XX–XXI стагоддзяў, дае падставы для размежавання паняццяў «мастацкі твор» і «тэкст». Апошняе пакуль застаецца нераспрацаваным у айчыннай літаратуразнаўстве, але, улічваючы корпус тэкстаў, якія прапа-

нуюць нашай увазе сучасныя паэты (Н.Артымовіч, Ул.Арлоў, З.Вішнёў, В.Жыбуль, С. Мінскевіч, А.Хадановіч і іншыя), узрастае неабходнасць дыферэнцыяцыі вышэйзгаданых паняццяў і функцыянаванні іх у межах літаратуразнаўчай метадалогіі як раўнапраўных.

Літаратура

1. Арлоў Ул. Паром празь Ля-Манш / Ул.Арлоў. – Мн.: Логвінаў, 2006. – 156 с.
2. Гарадніцкі Я.А. Паэтыка беларускай літаратуры XX стагоддз / Я.А. Гарадніцкі. – Мн.: Бел. навука, 2010. – 332 с.
3. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. – М.: Издат. Кулагиной, Intrada, 2008. – 358 с.
4. Сыс А. Лён / А.Сыс. – Мн.: Кнігазбор, 2006. – 435 с.

ФАНТАСТЫЧНАЯ ЛІТАРАТУРА І СУЧАСНАЯ МІФАТВОРЧАСЦЬ

Марына Аммон (Гомель, Беларусь)

Узнікненне фантастыкі з'яўляецца заканамерным вынікам духоўнага развіцця грамадства. Вытокі чужага знаходзяцца ў першабытным соцыўме, адным з базісаў якога выступала міфалагічная сістэма поглядаў (якая, як вядома, ўяўляе сабой сінтэз навуковай аналітыкі і мастацкай тыпізацыі). У міфе, адной з самых старажытных прадуктаў нематэрыяльнай дзейнасці людзей, знешняя рэчаіснасць з яе характэрнымі заканамернасцямі персаніфікавалася ў вобразах багоў і герояў. Аднак у дадзеным кантэксте варта ўлічваць спецыфіку тагачаснага мыслення, бо, як слухна заўважае культуролог А. Коўтун, *архаічны свет не ведае фантастыкі ва ўласным разуменні слова: для сучаснай яму свядомасці ўсё ў ім ўяўляе сабой абсалютную рэальнасць* [1, с. 5].

Большую цікавасць для навукоўцаў прадстаўляе перыяд, калі старажытныя фальклорныя формы паступова пачалі адыходзіць ад практычных задач ірацыянальнага асэнсавання быцця. Згаданая акалічнасць звязана, у першую чаргу, з далейшым развіццём цывілізацыі, пашырэннем і палыбленнем скарбонкі ведаў «хома сапіенс» аб акалячым асяроддзі. Постміфатворчыя ўяўленні, рэалізаваныя ў вуснай народнай творчасці (напрыклад, у чароўнай казцы), сталі адной з першых крыніц літаратурнай фантастыкі.

Яркім прыкладам цеснага спалучэння літаратуры з міфам з'яўляецца эпоха антычнасці. Менавіта тады ў вербальным мастацтве былі сканструяваныя дзве асноўныя формы функцыянавання катэгорыі фантастычнага – утопія і фантастычнае падарожжа. У творах Гекатэя Абдзерскага «Аб гіпербарэйцах», Эўгемера «Святы спіс», Ямбула «Востраў сонца», Гамера «Адyses» і інш. назіраецца шырокі зварот аўтараў да другойнамоўнасці, наўмыснага парушэння праўдападобнасці (у адрозненні ад першаснай, мэта якой – найбольш адэкватнае адлюстраванне рэчаіснасці).

Роля міфаў і асаблівасці міфатворчасці ў сучасным прыгожым пісьменстве выяўляюцца праз актыўнае развіццё двух асноўных напрамкаў фантастычнай літаратуры – эскапічнага і прагнастычнага.

Сутнасць першага складае адмаўленне пісьменнікамі законаў аб'ектыўнай рэальнасці з яе будзённай аднастайнасцю і пошук ўнутранай гармоніі ва ўяўным свеце. Названая тэндэнцыя знайшла найбольшае сваё развіццё ў жанры фэнтэзі. Дадазняя літаратурная з'ява фармальна, а ў многіх выпадках і змештава кананізаваная пасля выхаду ў свет вядомай трылогіі Дж. Толкіна «Уладар пярсцёнкаў», на сённяшні дзень з'яўляецца адной з самых папулярных у сусветным мастацтве слова. Аматы адзначанай разнавіднасці фантастыкі не імкнуча растлумачыць змадэляваную на старонках сваіх тэкстаў рэчаіснасць з дапамогай рацыянальных сродкаў, аддаючы перавагу яе алагічнай трактоўцы. Персанажы твораў нярэдка сутыкаюцца са звышнатуральнымі з'явамі і міфічнымі істотамі.

Прынцыповым адрозненнем фэнтэзі ад яе казачных аналагаў выступае той факт, што катэгорыя чужага ў ім рэпрэзентуецца ў якасці «нормы», іманентнай ўласцівасці ака-

ляючага свету і, карыстаючыся словамі французскага структураліста Ц. Тодарава, *не выклікае ніякай асаблівай рэакцыі ні з боку герояў, ні з боку імпліцытнага чытача* [2, с. 67].

Тэндэнцыя да мадэлявання па-свойму ідэальнай другаснай рэальнасці з мэтай стварэння ілюзіі выратавання чалавека ад адзіноты і надання яго жыццю пэўнага гераічнага пачатку праявілася ў творчасці Р. Говарда («Конан»), У. Ле Гуін («Чараўнік Земнамор'я»), К. Льюіса («Хронікі Нарніі») і інш.

Сярод беларускіх нарацый варта адзначыць раман Нікі Ракіцінай «Ганітва», у якім аўтарка здолела стварыць выдатны прыклад нацыянальнага фэнтэзі. З аднаго боку, згаданы тэкст цалкам адпавядае фармальным патрабаванням жанру: рэпрэзентуе падрабязна распрацаваны хранатоп выдуманнага свету, падае вычарпальныя звесткі аб гісторыі, этнаграфіі, эканамічным, палітычным, сацыяльным і культурным аспектах функцыянавання створанай дзяржавы.

Аднак у адрозненне ад шматлікіх літаратурных варыяцый (у тым ліку, і славянскіх) еўрапейскай постміфалагічнай творчасці, раман айчыннай пісьменніцы арыентаваны на апрацоўку старажытных беларускіх і балцкіх рэлігійных уяўленняў (вобразаў багіні Марэны са зграяй сляпых ваўкоў, крыважэрных наўяў, бессмяротнага Вужынага Караля, крылатага сабакі Сімаргла і г.д.). Акрамя таго, звярнуўшыся да апісання таямнічай краіны Лейтавы 70–80-х гадоў 19 ст., Ніка Ракіціна прадставіла даволі празрыстую алузію на гісторыю Вялікага княства Літоўскага. Аб дадзенай акалічнасці сведчаць шматлікія, часам фанетычна відазмененыя, тапонімы (Лейтава, Омель, Менеск, Двайна, Нямунас), імёны легендарных дзеячаў і назвы вядомых шляхецкіх родаў, таксама мадыфікаваныя і завялюмаваныя (Наўгарад-Северскі князь Егарый, студэнта Віленскага ўніверсітэта Тумаш Занецкі і Ігнат Дамейка, сем'я Радавілаў і Чартаройскіх), разнастайныя найменні беларуска-літоўскай прадметна-побытавай лексікі і г.д.

Вяртаючыся да пытання магчымых шляхоў узаемадзеяння фантастычнай літаратуры і міфалогіі, варта адзначыць, што развіццё абодвух з'яў ў 20 ст. адбывалася пад моцным уздзеяннем тэхнічнай рэвалюцыі. Галоўнай задачай вербальнага мастацтва таго часу ў многім стала стварэнне цэласнага і зразумелага звычайнаму чалавеку вобраза новага свету, а таксама моцная патрэба ва ўвядзенні змацянальна-пачуццёвага складніку ў працэс спэцыфічнага жыцця эпохі.

Адзначаная тэндэнцыя паставіла кропку ў шматвекавай канфрантацыі двух тыпаў натурфіласофскай міфатворчасці – язычніцкага (пантэізму) і сярэднявечнага (новага хрысціянскага монатэізму), увёўшы ў згаданую формулу яшчэ адну «зменную», што выявілася праз спецыфіку культуры мінулага стагоддзя з яе фундаментальнымі трансфармацыямі масавай свядомасці і рэвалюцыямі розных кшталтаў – сацыяльнай, псіхалагічнай, тэхналагічнай.

У дадзеным кантэксце справядлівым было б меркаванне, што сучасны чалавек, у многім арыентаваны на навуку як асноўны стымул руху «хома сапіенса» наперад, павінен адвяргаць асноўныя каноны міфалагічнага светапогляду (перавагу веры над рацыя, мадэляванне аб'ектыўна ілжывай карціны быцця, калектыўнасць і г.д.). Аднак на сённяшні дзень з інфармацыйнай пазіцыі назіраецца актыўная міфалагізацыя сацыяльным шэрагам навуковых канцэпцый. Дадзеная акалічнасць, па словах Т. Чарнышовай, звязана з такімі атрыбутамі грамадскай свядомасці, як гіпатэтычнасць (а значыць магчымая аправергалнасць) значнай колькасці ведаў аб акалячым асяроддзі, а таксама безумоўнае, невырыфікаванае ўспрыняцце тэхналагічных фактаў (па прычыне немагчымасці спасціжэння паўсядзённым розумам усіх ісцін людскога быцця).

Праблематыку новай натурфіласофскай міфалогіі, адлюстраванай на старонках шматлікіх мастацкіх твораў, можна акрэсліць даволі дакладна. Маюцца на ўвазе існаванне чалавека ў космасе; праблема пазаземных цывілізацый; тэхнічнае ўзбраенне грамадства, міф аб самім «хома сапіенсе», яго прыхаваных ментальных і інтэлек-

туальных магчымасцяў, цесна звязаны з ідэямі аўтаэвалюцыі і кібаргізацыі.

Такім чынам, сучасная фантастыка ажыццяўляе працэс міфатворчасці на некалькіх узроўнях. Першы зводзіцца да пераапрацоўкі і інтэрпрэтацыі ўжо гатовых семіялагічных сістэм (другасная міфатворчасць). Дадзены падыход рэалізаваўся ў жанры фэнтэзі. З іншага боку, сённяшняя літаратура аб цудоўным рэпрэзентуе чытачу новую гнаселагічную мадэль адаптацыі чалавека да непазбежных навукова-тэхнічных і сацыякультурных змен. Названая заканамернасць была набыла адэкватна рэпрэзентавана ў навуковай фантастыцы.

Літаратура

1 Ковтун, Е. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины 20 века). – М.: Издательство Московского университета, 1999. – 310 с.

2 Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.

ФАЛЬКЛОРНЫ КАМΠΑЕНТ У ТВОРЧАСЦІ М. БАГДАНОВІЧА І Б. ЛЕСЬМЯНА

Наталля Анапрэнка (Мінск, Беларусь)

Фальклор з'яўляецца невычэрпнай крыніцай спазнання духоўнага жыцця народа, адным з найважнейшых сродкаў узбагачэння літаратуры і творчасці многіх пісьменнікаў. Вусная народная творчасць – не толькі від мастацтва, але і ёмішча разнастайных народных ведаў пра свет і чалавека, паказчык узроўню і стану культуры на розных этапах сацыяльна-эканамічнага развіцця грамадства. Згодна меркаванням беларускага літаратуразнаўцы В. Максімовіча, фальклор «станавіцца пэўнай умоўнай формай, з дапамогай якой адкрывалася магчымасць выявіць сутнасць рэальнасці («гістарычнага сягоння»), надаць твору філасофскую скіраванасць, напоўніць яго адмысловай сэнсавай ідыяматыкай» [7, с. 26]. Акрамя гэтага, выкарыстанне пісьменнікамі міфа-фальклорных традыцый давала магчымасць падступіцца да раскрыцця нацыянальнага феномену, акрэсліць яго асноўнаваўтваральныя, вызначальныя параметры, адвечны маральна-этычны імператывы.

Пачатак ХХ ст. – перыяд фарміравання новых духоўных каштоўнасцей – характарызуецца актыўным зваротам да ўзораў народнага мастацтва. Адметнай рысай тагачаснага літаратурнага працэсу было адраджэнне агульнакультурнага інтарэсу да міфафальклорных традыцый, абумоўленае як уплывам мадэрнізму, так і напружаным рытмам самой эпохі (непрыняцце творчай асобай буржуазнага свету як антыэстэтычнага, усведамленне крызісу буржуазнай культуры як крызісу цывілізацыі ў цэлым).

У фарміраванні творчай індывідуальнасці беларускага паэта Максіма Багдановіча (1891–1917) і польскага паэта Баляслава Лесьмяна (1878–1937) значную ролю адыграла народнапаэтычная творчасць. Можна весці размову пра тое, што абодвум творцам уласціва фальклорна-міфалагічнае мысленне. Пытанне аб спецыфіцы рэалізацыі фальклорных матываў у кантэксце мастацкіх светаў М. Багдановіча і Б. Лесьмяна мае прынцыповае значэнне для цэласнага, глыбіннага аналізу іх творчай спадчыны. Падставы для правядзення тыпалагічных паралелей паміж творчасцю Лесьмяна і Багдановіча на адзначаную тэматыку абумоўлены: сацыякультурнай сітуацыяй у тагачасным паэтам грамадстве, светапоглядам і грамадска-эстэтычнымі інтарэсамі аўтараў, дыялектыкай традыцый і наватарствам ў іх дзейнасці.

М. Багдановіч складваўся як самабытны паэт найперш ў тых вершах, якія ён напачатку вобразамі з народных вераванняў. У зборніку «Вянок» (1913) фальклор «зацверджаны як адна з крыніц творчасці, аснова матываў і вобразаў, адметнага стылю, а ў цэлым – нацыянальнай са-

мабытнасці мастацкага слова. Адначасова выяўлены розныя ўзроўні фальклорызму: ад наследвання пэўных мастацкіх узораў да спасціжэння філасофска-эстэтычнай глыбіні творчасці» [2, с. 118]. Паэт змалку быў знаёмы са шматлікімі героямі беларускай міфалогіі па фальклорных запісах і этнаграфічных даследаваннях. Гэтыя міфалагічныя істоты «ажываюць» у фантастычным свеце прыроды «зачараванага царства», дзе ярка і пластычна праявілася народнае светаадчуванне, адухоўленае лірычнай думкай паэта (цыкл «У зачарованым царстве»). Беларускі крытык Р. Бярозкін заўважыў, што зварот Багдановіча да народна-міфалагічных вобразаў з'яўляецца спробай «угледзецца у нераздаданае аблічча роднага краю» [3, с. 38].

Наследванне і паэтычная інтэрпрэтацыя народнай песеннай творчасці ляжаць у аснове цыкла «Згукі бацькаўшчыны», дзе захоўваецца вобразны і рытміка-інтанацыйны лад фальклорнай першаасновы. «Аўтар настрайваецца на рытміку беларускай народнай песні, ужываецца ў вобразы паэтычнага фальклору сваёй радзімы, дзе ўсё падпарадкавана своеасабліваму ладу, задушэўнай напоўненасці гучання радка. Праз увесь цыкл праходзіць ідэя духоўнага адраджэння нацыі, вяртання да родных вытокаў» – справядліва адзначыла Т. Ганчарова-Цынкевіч [4, с. 35].

Вершы так званага беларускага складу (цыкл «На ціхім Дунаі», 1915–1916) – узор лірыкі, стылізаванай пад песенна-народную паэтыку. Зацікаўленасць Багдановіча вуснай народнай творчасцю іншых краін праявілася ў яго мастацкай інтэрпрэтацыі ўкраінскіх, рускіх, сербскіх, скандынаўскіх, іспанскіх, японскіх народных песень на беларускай мове.

Значную нагрузку ў творах Багдановіча нясуць на сабе эпітэты фальклорнага паходжання (напрыклад, *шэрая зязюля* («Не куйвай ты, шэрая зязюля»), *месяц залаты* («Кінь вечны плач свой аб старонцы»), *белы дзень* («Не блішчыць у час змяркання»), *сонца краснае* («Ціхі вечар, знікнула спякота») і інш.). Паэт выкарыстоўвае звычайныя, нават кананізаваныя слоўныя вобразы, але ў непаўторным кантэксце. Слоўна-паэтычныя сродкі ягонаў лірыкі сваімі вытокамі ўзыходзяць у беларускую народную творчасць, вызначаюцца непасрэднай фальклорна-паэтычнай прастамай і жыццёвасцю.

Багдановіч-крытык таксама ўзнімаў праблемы неабходнасці творчай арыентацыі беларускай паэзіі на міфафальклорную спадчыну. Гэтай праблеме прысвечаны яго артыкул «Забыты шлях» (1915), дзе галоўны акцэнт зробле-

ны на развіцці нацыянальных асноў літаратуры. На думку паэта, здзяйсненца падобнага мэта павінна «*шыляхам творчай вучобы ў народа*» [8, с. 478], не адмаўляючы пры гэтым вопыт сусветнага мастацтва. Беларускі даследчык Т. Зарэмба звярнула ўвагу, што эстэтычную платформу Багдановіча сімвалічна адлюстроўваюць яго псеўданімы – Максім-Крыніца і Максім-Кніжнік: «*фалькларэма крыніца сімвалічна перадае ідэю роднаснага адзінства паэта з культурнай спадчынай беларускага народа, псеўданім Кніжнік адсылае да аўтарытэту прыгожага пісьменства. Наяўнасць двух сэнсава розных псеўданімаў сведчыць, што ў індывідуальнай свядомасці паэта суіснавалі два генератара тэкстаў: адзін заснаваны на літаратурнай традыцыі, другі – на фальклорнай*» [6, с. 145]. Беларускі пісьменнік намагаўся ўвасобіць прынцып спалучэння народных і агульначалавечых здабыткаў.

Такім чынам, асэнсоўваючы адметнасць асобнага лёсу і цэлага народа, Багдановіч звяртаецца да нацыянальных каранёў. Свой край ён успрымае праз міфы, народныя песні, паданні, бо ў іх, як і ў беларускай прыродзе, увасоблена душа народа. На думку паэта, адраджэцкую былую веліч роднай краіны, абудзіць нацыянальную самасвядомасць немагчыма без ажыўлення старадаўняй спадчыны, бо менавіта тут знаходзяцца вытокі самабытнай гісторыі беларусаў, адметнасць іх светапогляду і духоўнай культуры. «*Не пакінем свае гаворкі, сваіх песняў, сваіх звычаяў – свайго кроўнага, спрадвечнага, беларускага*» – звяртаўся да простых людзей Максім-Крыніца [1, с. 127].

Паэзія аднаго з найбольш арыгінальных польскіх лірыкаў ХХ ст. Б. Лесьмяна дае чытачу цікавы ўзор творчага ўзаемадзеяння народнай, фальклорнай і літаратурнай традыцый. Фактарамі, якія абумовілі зварот Лесьмяна да народных вераванняў былі эстэтыка сімвалізму і распрацаваны паэтам «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. «*Мадэль фальклорнага твора была для Б. Лесьмяна своеасаблівай матрыцай, скрозь якую праступала слова «jak zakłęcia lub «tantra»*. Апеляванне да народнага твора як да глыбіннай памяці першасвету, першаслова (дзе менавіта адсутнічае прорва паміж чалавекам і светам), уласна, і было тым цэнтрам, да якога сыходзіліся мастацкія і эстэтычныя пошукі паэта» – слухна адзначае ўкраінскі навукоўца Т. Дабрушына [5, с. 87]. «Міф вяртання да прыроды» або «міф паэта як чалавека першабытнага» найбольш ярка праявіўся ў яго творах, заснаваных на міфа-фальклорных традыцыях.

Лесьмян глыбока вывучаў нацыянальны, еўрапейскі і экзатычны фальклор, і гэтая зацікаўленасць мела значны ўплыў на яго арыгінальную творчасць. У народных гаворках, песнях і побыце, вясковым пейзажы Лесьмяна шукаў тэмы і мову, якія арыгінальна «пераламляў» у сваіх вершах. Народнасць паэта праяўлялася не ў цікавасці да асобных матываў, а ў захвапенні баладнасцю, логікай казкі. Польскі даследчык М. Главінскі пісаў: «*Фальклор быў для Лесьмяна матэрыялам, з якога ён ствараў уласны светапогляд. Лесьмян запазычваў у народа стыль мыслення, спосаб уяўлення, бо ў іх захавалася непасрэднасць успрыняцця жыцця*» [9, с. 56].

Фальклорны кампанент у творчасці польскага мастака слова выяўляе сябе перш за ўсё праз стварэнне аўтарам сістэмы казачных вобразаў, як запазычаных з народных павер'яў (Васіліска Прамудрая, русалка і інш.), так і выдуманых ім самім (Знікомак, Палудніцы, Снітрупак, Снігробак, Срэбронь, Тапелец і інш.). З'яўленне дзіўных, незвычайных істот у паэзіі Лесьмяна можна інтэрпрэтаваць як рэакцыю паэта на тагачаснае наваколнае асяроддзе і грамадскія ўмовы (пацупці песімізму, нігілізму, расчаравання ў чалавеку, жаданне схавання ў сваім унутраным свеце). З іншага боку, фантастычныя вобразы – незразумелыя, вычварныя – увасабляюць унутраны, цёмны свет чалавечай натуры, схаваныя чалавечыя страхы.

Сувязь Лесьмяна з фальклорнай традыцыяй несумненна, аднак фальклорныя матывы прадстаюць перад чытачом часам настолькі трансфармаванымі ў яго паэтычным свеце, што мастацкі вынік з'яўляецца вельмі далёкім ад першакрыніцы. Лесьмян запазычваў у народа стыль мыслення, спосаб уяўлення, бо ў іх захавалася непасрэднасць успрыняцця жыцця, аднак для паэта фальклор быў перш за ўсё матэрыялам, з якога ён ствараў уласны светапогляд.

Аналіз паэзіі М. Багдановіча і Б. Лесьмяна паказвае, што яны выдатна валодалі фальклорным матэрыялам і ўмела выкарыстоўвалі асаблівасці розных жанраў народнай творчасці для надання яскравасці і вобразнасці сваім творам. Тыпалагічныя сыходжанні ў творчасці Багдановіча і Лесьмяна прасочваюцца на ўзроўні стварэння паэтычных вобразаў і надання ім пэўных мастацка-эстэтычных функцый. Аднак на ідэйным узроўні беларускі пясняр ставіў іншую задачу. Багдановічу належыць выключная роля ў духоўнай гісторыі і культуры беларускага народа як носьбіта ідэі нацыянальнага ўзвышэння – ён актыўна звяртаецца да ўзнаўлення і ўваскрэшэння нацыянальнай памяці.

Выкарыстанне міфафальклорных матываў адыгрывала важную ролю ў мастацкім даследаванні рэальнага гістарычнага жыцця і вызначэнні месца чалавека ў ім, спрыяла ўвасабленню найбольш агульных заканамернасцей і канфліктаў грамадскага развіцця. Але народная традыцыя і для Лесьмяна, і для Багдановіча – нешта большае, чым адна са шматлікіх крыніц, што насычае іх творчасць. Звяртаючыся да народных паданняў і легенд, яны не толькі пераказваюць, але і літаратурна апрацоўваюць іх унутраны, ідэйны змест для вырашэння сваіх мастацкіх задач. Часам паэты на сюжэтную канву народнага твора накладваюць новы ўзор, надаюць псіхалагічна насычаны змест сваім творам, а сюжэт або асобны вобраз, трансфармаваны аўтарскім «я», набываюць зусім іншую афарбоўку.

Падобнае запазычанне давала абодвум майстрам слова магчымасць яднання з самымі глыбіннымі пластамі народнай культуры, асаблівасцямі народнага светапогляду і эстэтыкі. У сваіх вершах, фантастычных, міфічных, казачных, яны прадставілі асабістую жыццёвую філасофію, стварыўшы, кожны па-свойму, уласны паэтычны свет, багаты незвычайнай фантазіяй, фантастычны і рэальны адначасова. Кожны творца імкнуўся перадаць уласную мастацка-паэтычную, эстэтычную канцэпцыю, выкарыстоўваючы вобразы і сюжэты славянскай міфалогіі і фальклору.

Літаратура

1. Багдановіч М. Поўны збор твораў. У 3 т. Т. 3. Публіцыстыка, лісты, летапіс жыцця і творчасці. – Мн.: Навука і тэхніка, 1995. – 461 с.
2. Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1 – Мн.: БелЭН, 2005. – 768 с.
3. Бязрозкі Р. Чалавек нападвесні: Расказ пра Максіма Багдановіча – Мн.: Народная асвета, 1986. – 176 с.
4. Ганчарова-Цынкевіч Т.У. Цыкл вершаў Максіма Багдановіча «Згукі бацькаўшчыны»: Некаторыя аспекты фальклорных традыцый. // Роднае слова. – 2009. – № 4. – С. 35.
5. Добрушына Т. Болеслав Лесьмяна: Украіна «у тэкст» // Слово і Час. – 2006. – № 2. – С. 84–87.
6. Зарэмба Т. Фалькларызм загаловачных комплексаў у творчасці М. Багдановіча і А. Разанава // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: 36. арт. – Мн.: Бестпринт, 2004–283 с.
7. Максімовіч В. Беларускі мадэрнізм: Эстэтычная самаідэнтыфікацыя літаратуры пачатку ХХ ст. – Мн.: БДУ, 2001. – 228 с.
8. Мушынін М.І. Навуковая і літаратурна-крытычная спадчына М. Багдановіча // Багдановіч М. Поўны збор твораў. У 3 т. Т. 2. Маст. проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. – Мн.: Навука і тэхніка, 1993. – 600 с.
9. Głowiński M. Zaświat przedstawiony: Szkice o poezji Bolesława Leśmiana. – Warszawa: PIW, 1981. – 332 s.

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОБРАЗЫ И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Ольга Артемова (Минск, Беларусь)

Пространство – всеобщая категория бытия и культуры. Она воспринимается и отражается на всех уровнях языковой системы, во всех классах языковых явлений. Одним из таких языковых уровней выступает фразеология. Фразеологические единицы (ФЕ) с пространственной семантикой исследуются в работах П.А. Редина (украинский язык), Г.В. Савчук, Н.А. Сабуровой, В.П. Игнатенко, В.П. Пивоваровой, Т.М. Филоненко (русский язык) и др. В сопоставительном аспекте пространственные ФЕ изучаются в работах В.В. Бескровной, М. Э. Игнатъевой, И.М. Кузьмич (английский и русский языки).

Белорусские фразеологические средства образной номинации пространства в сопоставлении с другими языками пока не стали отдельным предметом исследования ученых. В свою очередь подобный анализ дает возможность детально изучить связь между ее восприятием и вербализацией, выявить универсальные черты, а на их фоне – национальные, этно-специфические особенности пространственных представлений.

Предметом нашего исследования стали белорусские и английские фразеологизмы с пространственной семантикой в сопоставительном аспекте. В качестве способа изучения категории пространства во фразеологии нами был использован метод семантического поля, одним из разновидностей которого выступает фразеосемантическое поле – «совокупность фразеологизмов, относящиеся к одной понятийной сфере и характеризующиеся системными отношениями» [1, с. 54]. Фактическим материалом для исследования послужили 1070 белорусских и 1016 английских фразеологизмов с пространственной семантикой, выделенных на основе метода сплошной выборки из 12 белорусских и английских фразеологических словарей [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13]. Были установлены взаимосвязи ФЕ на основе бинарных оппозиций, выявление членов которых проводилось по определенной семантической примете: скорость передвижения объекта, размер, расстояние и др. В результате проведенного анализа было выделено 10 бинарных пространственных оппозиций различной степени абстракции, совокупность которых представляет собой систему пошагового членения пространственного фрагмента внеязыковой действительности, отраженной в языке фразеологизмами.

Одной из таких оппозиций в белорусской и английской фразеологии выступает группа «хорошее, родное, известное место – плохое, чужое, неизвестное место», в которую вошли 69 белорусских и 120 английских ФЕ. В качестве критерия отбора фразеологизмов нами был использован показатель освоенности пространства человеком: в сознании носителя языка доброе, родное, известное место воспринимается как освоенное, безопасное, упорядоченное, а плохое, чужое, неизвестное место – как неосвоенное, опасное, хаотичное.

Рядом с категорией освоенности, оппозиция «хорошее, родное, известное место плохое – плохое, чужое, неизвестное место» вербализует оценку локуса носителями языка. Характер отношения говорящего к локусу связан со спецификой фразеологических значений, в котором в отличие от однословных пространственных номинаций, на первый план выступает коннотативный компонент значения, что проявляется в экспрессивности, оценочности и эмоциональности ФЕ.

Эта особенность фразеологизмов подкрепляется значительным количественным превышением ФЕ со значением 'плохое, чужое, неизвестное место' над ФЕ со значением 'хорошее, известное, родное место' как в белорусском, так и в английском языках: 17 и 52 белорусских ФЕ, 53 и 67 английских ФЕ. Данная количественная асимметрия подтверждает общее положение о преимуществе в языке фразеологизмов, которые отражают «негативные

стороны жизни человека, всего того, что не соответствует установленным в обществе нормам или является отклонением от них» [14, с. 85]. Белорусские и английские идиомы со значением 'плохое, чужое, неизвестное место' часто подаются в словарях с пометой белор. неадабральны – англ. *disapproval*.

Отражение характера отношений говорящего к локусу в ФЕ со значением 'плохое, чужое, неизвестное место' исторически обусловлено их внутренней формой. Белорусские фразеологизмы по сравнению с английскими ФЕ подгруппы «плохое, чужое, неизвестное место» имеют более разнообразную внутреннюю форму, где присутствуют фольклорные существа и реалии жизни белорусского народа: **агонь** (*агонь ведае дзе*), **вятры** (*вятры ведаюць дзе*), **грымоты** (*грымоты ведаюць дзе*), **злыдні** (*злыдні ведаюць дзе*), **кадук** (*кадук ведае дзе*), **каланіца** (*каланіца яго ведае дзе*), **ліха** (*ліха яго ведае дзе*), **немач** (*немач яго ведае дзе*), **нячыстая сіла** (*нячыстая сіла носіць кого дзе*), **нячысіцік** (*нячысіцік яго ведае дзе*), **пярун** (*пярун яго ведае дзе*), **смуткі** (*смуткі яго ведаюць дзе*), **халера** (*халера яго ведае дзе*), **хвароба** (*хвароба ведае дзе*).

Наличие таких образов в структуре белорусских ФЕ свидетельствует о восприятии неизвестного локуса как чужого и даже опасного. Белорусские ФЕ, связанные с подобными феноменами народной культуры, часто относятся к просторечному фразеологическому слою и сопровождаются в словарях пометой белор. *прастамоўны* – англ. *substandard*.

В английских ФЕ со значением 'плохое, неизвестное, чужое место' в отличие от белорусских, не было обнаружено такого разнообразия фольклорных элементов или реалий английской культуры. Здесь в качестве образной основы выступают цельные пространственные локусы (англ. *the other side, the other side of the black 'тот свет', this world, this side of the grave / heaven 'этот свет'*) без конкретизации существ, которые их населяют.

Наряду с языческими мифологическими образами в белорусских и в английских фразеологизмах присутствуют образы, связанные с религиями, которые возникли значительно позже (христианство и мусульманство): **алах** (Allah) (белор. *алах ведае дзе*, англ. *Allah knows where*), **бог** (God, Lord) (белор. *бог ведае дзе*, англ. *God knows where*), **черт** (devil, deuce) (белор. *чорт ведае дзе*, англ. *the devil (deuce) knows where*). Наличие подобных противоречивых и антонимических образов в структуре белорусских и английских ФЕ со значением 'плохое, чужое, неизвестное место' подчеркивает синкретизм божественного и бесовского, языческого и христианского в вербализации пространственных представлений и отражает дуалистический принцип восприятия окружающей действительности человеком.

Подгруппа «хорошее, известное, родное место» в отличие от подгруппы «плохое, чужое, неизвестное место» представлена в количественном отношении значительно уже: 17 белорусских и 53 английских ФЕ. Это связано с восприятием хорошего, известного, родного локуса как своего, собственного, эталонного, а все, что не противоречит нормам, по мнению ученых, в значительной степени менее отражено во фразеологии.

Как показало наше исследование, в белорусской и английской лингвокультурах хорошее место связано с образами **Христа (бога)** (белор. *у Хрыста за пазухай*, англ. *in God's pocket*), **Авраама** (англ. *in Abraham's bosom*), небесного царства (белор. *царства нябеснае*, англ. *the heavenly kingdom*). Подобные лексематемы значительно усиливают положительную коннотацию ФЕ со значением 'хорошее, известное, родное место', которые, как правило, подаются в словарях с пометой белор. *адабральны* – англ. *approval*.

Таким образом, система локусов, вербализованная белорусскими и английскими ФЕ оппозиции «хорошее, родное, известное место – плохое, чужое, неизвестное место» образует вертикальную пространственную модель, в центре которой находятся дом или очаг (белор. *родны кут*, англ. *hearth and home*) с включением более отдаленного и абстрактного пространства, которое находится либо внизу и населено злыми духами, либо вверху, где неизвестное пространство обожествляется и становится воплощением наивысшего счастья и блаженства (белор. *царства нябеснае*, англ. *the heavenly kingdom*). Данные уровни образуют трёхкомпонентную пространственную модель: божественный топос (верх) – земной топос (промежуточная зона) – демонический топос (низ). Данная модель соотносится с моделью Всемирного Древа, где по вертикали выделяются нижняя (корни), средняя (ствол) и верхняя (ветви) части, обнаруживаются противопоставления (верх – низ, небо – земля, земля – нижний мир) и сегментируются основные зоны Вселенной – верхняя (небесное царство), средняя (земля), нижняя (подземное царство) [15].

Сопоставительный анализ образов, оценочности, функционально-стилистической соотнесенности и морфемно-синтаксической структуры белорусских и английских ФЕ оппозиции «доброе, родное, известное место – плохое, чужое, неизвестное место» позволил выявить 24 межъязыковых фразеологических эквивалента с тождественными семантикой, структурно-семантической организацией и компонентным составом: белорус. *абяцаная зямля* – англ. *the promised land*, белор. *адзін алах ведае дзе* – англ. *Allah knows where* и т.д.

Как правило, полная и частичная межъязыковая фразеологическая эквивалентность наблюдается во фразеологизмах библейского происхождения (белор. *абяцаная зямля* – англ. *the promised land*) и фразеологизмах, связанных с мифами и преданиями Древней Греции (белор. *Аўгіёвы канюшні* – англ. *Augean stables*). Согласно методике контрастного анализа лексики и фразеологии И.А. Стернина, Е.А. Маклаковой, Л.И. Зиминой возможно подсчитать индекс эквивалентности белорусских и английских фразеологизмов исследуемой группы: отношение числа белорусских ФЕ, имеющих английские межъязыковые фразеологические эквиваленты к общему количеству белорусских ФЕ данной группы. Он может варьироваться от 0 (минимум) до 1 (максимум) [16, с. 116]. Индекс эквивалентности белорусских ФЕ оппозиции «хорошее, родное, известное место – плохое, чужое, неизвестное место» составляет ≈0,35 и свидетельствует о связи белорусского и английского фразеологических фондов с общеевропейским культурным наследием.

Однако, как показало наше исследование, большая часть белорусских ФЕ оппозиции «хорошее, знакомое, родное место – плохое, незнакомое, чужое место» относится к межъязыковым фразеологическим аналогам (43 ФЕ). Например, белорус. *у Хрыста за пазухай* имеет английский межъязыковый аналог *in God's pocket*, где при одинаковом значении наблюдается отличие внутренней формы: в белорусском ФА используется часть тела человека пазуха «пространство между грудью и одеждой», в английской ФЕ – *pocket* 'карман'.

Безэквивалентными единицами, которые не имеют аналогов в языке сопоставления, являются 2 белорусские единицы: *адзін Хрыстос жыве дзе* – 'место с недостатком или отсутствием пищевых продуктов', *сабакам сена касіць* 'находиться неизвестно где, скрываясь от семьи'. Примером безэквивалентных английских ФЕ в сопоставлении с белорусским языком выступают фразеологизмы *an Alladin's cave* 'место, где много богатства и счастья', *ivory tower* 'место, где может укрыться от своих проблем' и т.д. Подобные белорусские и английские безэквивалентные ФЕ подчеркивают особенности психологии, образа мышления, специфических условий материальной и духовной жизни носителей языка и свидетельствуют о национальной специфике образного

восприятия локуса в белорусской и английской лингвокультурах.

Все выявленные несовпадения белорусских ФЕ на фоне английских можно охарактеризовать как проявления белорусской национальной специфики семантики фразеологизмов, которая определяется как «отличие семантической структуры ФЕ одного языка (белорусского) от структуры близких по семантике фразеологизмов другого языка (английского) с включением случаев полной безэквивалентности значения [16]. Таким образом, можно вычислить индекс национальной специфичности белорусских ФЕ оппозиции «хорошее, родное, известное место – плохое, чужое, неизвестное место» как отношение количества белорусских фразеологизмов с национальной спецификой к общему числу белорусских идиом исследуемой оппозиции. Индекс составляет ≈0,65 и свидетельствует об особенностях пространственных представлений представителей белорусской лингвокультуры, что проявляется в большей мифологизированности и сакральности локуса с использованием дохристианских фольклорных образов и верований. В английском языке в вербализации локуса фразеологизмами отражена христианская культурная традиция.

Исследованная нами в контрастивном аспекте белорусско-английская фразеосемантическая бинарная оппозиция «доброе, родное, известное место – плохое, чужое, неизвестное место» является одним из фрагментов пространственной картины мира. В перспективе результаты всестороннего компаративного изучения пространства на материале белорусского и английского фразеологических фондов дадут значительный материал для понимания особенностей образного освоения пространства и выявления механизмов, лежащих в основе его категоризации и концептуализации в белорусской и английской лингвокультурах.

Литература

1. Кириллова, Н.Н. Сопоставительная фразеология романских языков / Н.Н. Кириллова. – Л.: ЛГПИ, 1986. – 81 с.
2. Аксамітаў, А.С. Фразеалагічны слоўнік мовы твораў Я. Коласа / А.С. Аксамітаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 655 с.
3. Кунин, А.В. Большой англо-русский фразеологический словарь. – М.: Рус. яз., 2005. – 1224 с.
4. Лепешаў, І. Я. Слоўнік фразеалагізмаў: у 2 т. / І. Я. Лепешаў. – Мінск: БелЭн, 2008.
5. Новый англо-русский словарь / В.К. Мюллер, В.Л. Дашевская, В.А. Каплан [и др.] – М.: Рус. Яз., 1995. – 880 с.
6. Санько, З. Малы расейска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем / З. Санько. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – 224 с.
7. Янкоўскі, Ф.М. Фразеалагічны слоўнік / Ф.М. Янкоўскі. – Мінск: Народная асвета, 1973. – 352 с.
8. Янкоўскі, Ф.М. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / Ф.М. Янкоўскі. – Мінск: Беларус. навука, 2004. – 494 с.
9. Cowie, A.P. Oxford Dictionary of Current Idiomatic English: Phrase, Clause and Sentence Idioms / A.P. Cowie, I.R. Vacin. – Oxford Univ. Press, 1983. – 685 p.
10. Daphne, M. G. The Penguin Dictionary of English Idioms / M.G. Daphne, D. Hinds-Howell. – London: Penguin Books, 2001. – 378 p.
11. Freeman, W. A. Concise Dictionary of English Idioms / W. Freeman. – London: Hodder and Stoughton, 1982. – 215 p.
12. Longman English Dictionary of Contemporary English. – London: Longman, 1995. – 1668 p.
13. Sinclair, J. Cobuild Dictionary of Idioms / J. Sinclair – London: Collins Publishers, 1995. – 493 p.
14. Ляшчынская, В.А. Сучасная беларуская мова: Фразеалогія: вучэб. дапам. / В. А. Ляшчынская. – Мінск: РІВШ, 2010. – 230 с.
15. Топоров, В.Н. Древо мировое / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия (в 2 т.) – М.: Советская Энциклопедия, 1980. – Т.1. – С. 396–398.
16. Стернин, И.А. Контрастивная лингвистика. Проблемы теории и методики исследования / И.А. Стернин. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. – 288 с.

РОЛЬ ТЕРМИНОВ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ, ИСКУССТВА И ТЕАТРА В ФОРМИРОВАНИИ ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОГО ПОЛЯ 'СМЕХ' В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

Ирина Базылева (Минск, Беларусь)

Смех – один из интереснейших, многогранных и сложных феноменов, присущих человеку. Смех, как правило, но не во всех без исключения случаях, является физиологической реакцией человека на смешное и комическое. Что касается соотношения понятий «смешное», «комическое», общепринятым является мнение о том, что смешное шире комического (см. [1, с. 10–11], [3, с. 7], [5, с. 266]). Обоснованной также представляется точка зрения А.В. Дмитриева и А.А. Сычева, в соответствии в которой смешное и комическое имеют общий смысловой фон, но различаются в некоторых частностях [4, с. 202–203]. Как отмечают А.В. Дмитриев и А.А. Сычев, некоторые исследователи принципиально не различают смешное и комическое, употребляя их как синонимы. Следует, однако, знать, что понятие комического было введено в эстетику как коррелят смешного в искусстве. Дело в том, что этот термин, как и большинство других терминов греко-латинского происхождения, вызывал более научнообразные ассоциации, чем общеупотребительное понятие «смех». Комическое, таким образом, стало восприниматься как научный термин и как особый «высокий» тип смешного.

1. Специфика терминологии комического. Лексико-фразеологическое поле 'смех', рассматриваемое в данной работе, включает в себя 650 русских и 382 английские лексемы, а также 153 русских и 169 английских фразем, отобранных из общих и терминологических словарей русского и английского языков. Все словарные толкования в данной работе, если не указано иначе, приводятся по МАС для русского языка и Oxf. для английского. Совершенно очевидно, что комическое играет неодинаковую роль в различных видах искусства. Как отмечает Б. Дземидок, более всего приемы создания комического эффекта используются в словесном творчестве, т.е. в литературе. Различный по характеру и интенсивности эффект комического может быть передан в таких видах искусства как театр, кино, живопись. Сложнее всего передать комическое в музыке, скульптуре и архитектуре. [3, с. 141]. Данный факт и определяет специфику терминологии комического, а именно то, что она принадлежит в основном сферам литературоведения, искусства и театра.

2. Грамматико-категориальная и тематическая отнесенность терминов с общим значением 'смешное, комическое'. Как однословные, так и полилексемные термины, входящие в ЛФП 'смех', являются субстантивными обозначениями, что обусловлено, во-первых, спецификой исследуемого явления, во-вторых, усиленной терминологичностью имен существительных по сравнению с другими лексико-грамматическими категориями слов. С точки зрения тематической отнесенности все термины рассматриваемого поля являются преимущественно обозначениями различных видов комического как коррелята смешного в искусстве и могут быть подразделены на несколько групп:

1) Названия стилистических и художественных приемов создания комического эффекта (рус. *алогизм* 'стилистический прием, при котором намеренно нарушаются логические связи с целью создания комического эффекта', *буффонада* '1) художественный прием изображения (в литературе, театре и т. д.), основанный на резком преувеличении комического, на окарнажировании персонажей, их действий, поступков и т. п., *эксцентрика* '(театр.) совокупность художественных приемов, художественных средств остро-комедийного изображения действительности, которые используются артистами театра, цирка, эстрады,

англ. *sarcasm* 'использование слов в значении противоположном тому, что вы подразумеваете с целью высмеивания кого-л.', *satire* 'способ критики, идея или воплощение чего-л., при которых используется юмор для того, чтобы показать чьи-л. слабости или недостатки; литературное произведение, в котором используется такой вид критики');

2) Названия юмористических речевых жанров, а также произведений, созданных в этих жанрах (рус. *комикс* 'графико-повествовательный жанр, а также произведение созданное в этом жанре, – серия рисунков с краткими текстами, образующими связное повествование, комического или приключенческого характера', *побасенка* 'короткий забавный рассказ анекдотического или поучительного характера', англ. *shaggy-dog story* '1) длинный и скучный анекдот (весь юмор которого заключается в его нелепости); 2) анекдот, действующими лицами которого являются животные', *limerick* 'короткое шуточное стихотворение');

3) Названия цирковых жанров и произведений (*буффонада* '2) (цирк.) вид комической разговорной сценки, *клоунада* 'цирковой жанр – шуточные или сатирические сценки, разыгрываемые клоунами', *реприза* (*реприз*) 'короткий, шуточный номер, исполняемый клоунами или другими артистами разговорного или пантомимного жанра в цирке или на эстраде', англ. *clownery* 'клоунада', *circus* 'шоу цирковых артистов, обычно проходящее в большой палатке');

4) Названия театральных произведений (рус. *арлекинада* 'театральная пьеса, в которой главную роль играет арлекин', *водевиль* 'легкая шутивая комедия, чаще в одном-двух действиях, в которой диалоги чередуются с пением куплетов и танцами', *пасторальная комедия* (Пави, 149), *комедия ситуаций* (Пави, 150), англ. *comedy* 'пьеса или фильм, которые преднамеренно сделаны смешными, обычно со счастливым концом', *mock-heroic* '(лит.) 1) ирокомический стиль; 2) произведение в ирокомическом стиле', *comedy of manners* (Пави, 149);

5) Названия литературных и публицистических произведений (рус. *памфлет* 'публицистическое произведение остросатирического характера, создаваемое с целью социально-политического обличения кого-, чего-л.', *трагедия* '(лит.) вид юмористической поэзии, близкой к пародии', *комедия плаща и шпаги* (ЛЭТП, 381), *комедия характеров* (ЛЭТП, 383), англ. *burlesque* 'представление или художественное произведение, высмеивающее что-л., представляющее это в юмористическом виде', *lampoon* 'письменное произведение, критикующее кого-л./что-л. и выставляющее кого-л./что-л. в смешном, нелепом виде; памфлет, пасквиль');

6) Названия произведений изобразительного искусства (англ. *caricature* 'смешной рисунок, изображение кого-л., преувеличивающее некоторые черты того, кто на нем изображен').

3. Соотношение общей и терминологической лексики и фразеологии в составе поля 'смех'. Однословные термины и термины-фраземы имеют различный удельный вес в рассматриваемом языковом материале. Так, обозначения видов комического, как коррелята смешного в искусстве, относительно немногочисленны (в процентном отношении) в лексике и имеют примерно одинаковый удельный вес в материале двух языков, что компенсируется их большей представленностью во фразеологии. Количественное соотношение общей и терминологической лексики и фразеологии в составе поля 'смех' представлено в таблице 1.

Таблица 1

Количественное соотношение общей и терминологической лексики и фразеологии ЛФП 'смех' в русском и английском языках

	Количество (абсолютные показатели и проценты)			
	Русские		Английские	
	Лексемы	Фраземы	Лексемы	Фраземы
Термины	71 (10 %)	42 (27 %)	36 (9 %)	64 (38 %)
Нетермины	579 (90 %)	111 (73 %)	346 (91 %)	105 (62 %)
Всего:	650 (100 %)	153 (100 %)	382 (100 %)	169 (100 %)

Следует отметить, что отдельные термины являются междисциплинарными и используются как в литературоведении, так и в искусствоведении. Например, юмореска 'небольшое художественное произведение, проникнутое юмором' в МАС сопровождается двумя пометами лит. и иск., буффонада является одновременно и цирковым, и литературоведческим термином.

Можно также говорить о взаимопроникновении, переходе от неспециального употребления к специальному и наоборот. Так, многие лексемы (например, анекдот, водевиль, ирония, комедия), относящиеся к терминологии комического, в силу своей общеизвестности и общепотребительности, принадлежат также к разряду общеязыковой лексики.

Терминология комического также проявляет тенденцию к постоянному пополнению. Так, Ю.Б. Боров, наряду с общеизвестными терминами, такими как комедия дель арте, черная комедия, которые есть практически во всех терминологических словарях по литературоведению и искусству, причисляет к числу терминологических выражений, также обороты типа оттенки комизма [2, с. 284], *мера смеха* [2, с. 238], *гамма оттенков смеха* [2, с. 90].

Таким образом, очевидно, что терминология комического достаточно разнообразна и играет немаловажную роль в формировании лексико-фразеологического поля 'смех'.

Сокращения

ЛЭТТ – Литературная энциклопедия терминов и понятий / Инст-т науч. инф. По общест. наукам РАН; Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001;

МАС – Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А.П.Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. Т.1–4. – М.: Русский язык, 1981–1984;

Пави – Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991;

Oxf. – Oxford Advanced Learner's Dictionary / A.S. Hornby. 7th edition. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Литература

1. Боров, Ю.Б. Комическое или о том, как смех казнит совершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю.Б. Боров. – М.: Искусство, 1970. – 269с.

2. Боров, Ю.Б. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Боров. – М.: Изд-во АСТ, 2003. – 575с.

3. Дземидок, Б. О комическом / Б. Дземидок. – М.: Прогресс, 1977. – 223с.

4. Дмитриев, А.В. Смех: социофилософский анализ / А.В. Дмитриев, А.А. Сычев. – М.: Альфа-М, 2005. – 591с.

5. Кошелев, А.Д. О структуре комического / А.Д. Кошелев // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Изд-во «Индрик», 2007. – С. 263–294.

Z BADAŃ NAD LUDOWĄ TRADYCYJĄ OBRZĘDU POGRZEBOWEGO W POLSCE

Martyna Bogucka (Lublin, Polska)

Badania nad ludowym obrzędem pogrzebowym na terenach Polski zapoczątkował Adam Fischer [5], w tym samym czasie publikował także Henryk Biegeleisen [2]. Wzmianki dotyczące tegoż obrzędu znaleźć można u Oskara Kolberga, który w obszernym dziele zatytułowanym «Lud» [8], omawia przy każdym z regionów, wybrane elementy kultury ludowej, w tym elementy obrzędu pogrzebowego danego regionu.

Zainteresowanie folklorem religijnym, którego nieodłącznymi elementami są obrzędy, rozwija się w Polsce w latach 70-tych XX wieku. Rozkwit piśmiennictwa dotyczącego literatury funeralnej przypada na lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte XX wieku. Wiek XXI przynosi również wiele publikacji dotyczących śmierci i obrzędów pogrzebowych w poszczególnych regionach Polski. Do najpopularniejszych autorów w dziedzinie obrzędowości funeralnej należą między innymi:

J. Kolbuszewski [9], K. Turek [16], A. Zadrożyńska [17], J. Żak–Bucholc [18], J. Perszon [14], Z. Kupisiński [10].

Obrzęd pogrzebowy na terenach Polski posiada dwa źródła, pierwsze – usystematyzowane, pochodzące z nauki i liturgii Kościoła Katolickiego i drugie, niesystematyczne, uzależnione od regionu i tradycji lokalnych, zmieniających się w zależności od oddziałujących czynników, pochodzących zarówno z wewnątrz (np.: zmiany ustrojowe, prawne), jak i tych zachodzących wewnątrz społeczności lokalnych. Nieuniknionym jednak stało się przenikanie tych dwóch źródeł i posiadanie na siebie wzajemnego wpływu, zarówno w czasach dawniejszych, jak i obecnych.

Okresem przełomowym dla liturgii, również tej pogrzebowej, stał się rok 1965, kiedy zakończył się Sobór Watykański II i rozpoczęto wprowadzanie zmian wewnątrz liturgii katolickiej [7]. Do tej pory liturgia prowadzona była w języku łacińskim, niezrozumiałym dla wiernych, którzy bardzo często w trakcie jej odprawiania odmawiali różaniec nie rozumiejąc, ani werbalnej strony mszy, ani jej licznych symboli. Brak liturgicznego dialogu i kontaktu wzrokowego (kapłan stał tyłem do wiernych), pominięty przewodniczący liturgii, a wiernymi, budowało dystans religijny. Jednak lud przez lata przyzwyczaił się do mszy łacińskiej i przyswoił śpiewy gregoriańskie, czyli to, co dla niego było najbardziej interesujące i co pozwalałoby w jakikolwiek sposób wyrazić swoją wiarę. Do dzisiaj w trakcie badań terenowych, u starszych wiekiem informatorów, w ręcznie spisanych zeszytach znaleźć można pieśni łacińskie zapisane fonetycznie.

Przez setki lat jedyną formą pobożności, jaką lud potrafił wyrazić w świątyni – był śpiew.

Po Soborze Watykańskim II, mimo wprowadzenia do liturgii języków narodowych, okazało się, że lud włączył do elementów swojej pobożności pozakościelnej – śpiewy gregoriańskie, bo te wydawały się najbardziej pobożnymi i bez nich nie wyobrażano sobie, by jakikolwiek obrzęd był dokonany w pełni. Z biegiem lat, śpiewy zaczęto tłumaczyć na język polski, zachowując przy tym oryginalną, chorałową melodykę, powstawały też parafrazy tekstów pieśni liturgicznych i kościelnych, gdzie melodyka ze względu na zmianę tekstualną również ulegała zmianom. Do dzisiaj w śpiewach towarzyszących ludowemu obrzędowi pogrzebowemu funkcjonują już tylko elementy chorału gregoriańskiego, którego przejawy znaleźć można w budowie recytatywnej i psalmodycznej pieśni.

Obrzędy pogrzebowe dawniej i dziś, w formie i układzie niewiele różniły się od siebie. Natomiast znaczące zmiany zaszyły wewnątrz samego obrzędu, zarówno w wierzeniach i w czynnościach pozakościelnych, jak i w czynnościach kościelnych i liturgicznych.

Pierwsze omówione zostaną zmiany w liturgii, ponieważ zostały one usystematyzowane ogólnie przez władze kościelne i posiadają określony porządek. Święta Kongregacja ds. Kultu Bożego ogłosiła dzień 1 czerwca 1970 roku, dniem wprowadzenia zmian do liturgii za zmarłych. Zmiany obejmowały [13]:

Podkreślenie za pomocą tekstów psalmów, iż «śmierć jest udziałem w misterium paschalnym» [4].

Zachowanie miejscowych tradycji w rzeczywistości pozaliturgicznej i ewentualne zmiany tekstów ludowych, niezgodnych z tematyką kościoła [11].

Oddawanie należnej czci ciału zmarłego [3].

Wprowadzenie trzech form pogrzebu [15].

Ponadto zmiany dotyczyły również ostatniego pożegnania, zastosowania psalmów i konieczności ich objaśnienia teologicznego, zastosowania innych formułów wypowiedzianych przez kapłana i dostosowanie ich do posoborowej liturgii. Nastąpiła także zmiana koloru szat liturgicznych z koloru czarnego na kolor fioletowy. Dokonano również ograniczenia powtórzeń słownych w trakcie liturgii pogrzebowej, na przykład ilości słowa «dusza» z 78 do 5 razy.

Z mszy pogrzebowej zniknęła też sekwencja «Dies irae».

Ludowa forma obrzędu pogrzebowego zarówno dawniej, jak i dziś zbudowana była podobnie. Część obrzędu pogrzebowego rozpoczyna się już w trakcie konania, umierającemu podaje się krzyż do ucałowania i wkłada do rąk gromnicę. Po śmierci, zwłoki należy obmyć i postawić w trumnie (a jeżeli jeszcze jej nie ma, na stołkach na, których ułożone zostały deski). Następnie na stole, na podobieństwo małego ołtarza, stawia się dwie świece, krzyż i wodę święconą z kropidłem oraz kwiaty. Rodzina zmarłego, za pomocą obrazka z wizerunkiem świętego, który «puszczany» jest od domu, do domu informuje społeczność wiejską o zgonie, godzinie czuwania i dniu pogrzebu. Po południu, do domu zmarłego zaczyna schodzić się cała społeczność wiejska, tam też ma miejsce wieczorne czuwanie przy zwłokach. Odbywa się ono od dnia zgonu, aż do dnia pogrzebu włącznie. W dniu pogrzebu zwłoki zostają wyprowadzone przez kondukt pogrzebowy z domu, do przydrożnego krzyża, gdzie zmarły żegna się po raz ostatni ze swoją ziemią i stamtąd zwłoki przetransportowane zostają do kościoła. Po mszy pogrzebowej, kondukt wraz z księdzem udaje się na cmentarz, gdzie ma miejsce inhumacja zwłok. Po pogrzebie odbywa się «stypa», czyli inaczej obiad, dla uczestników pogrzebu.

Pomimo, że schemat całego obrzędu został zachowany, to jego wewnętrzna budowa uległa zmianie. Obecnie nie funkcjonują już wierzenia i interpretacje zachowania zwierząt, czy przyrody, które odczytywane były, jako zapowiedzi śmierci. Nie interpretuje się także snów, jako ostrzeżeń. Rodzina nie ma już udziału w przygotowywaniu zwłok do pochówku, wszystkie czynności wykonuje zakład pogrzebowy. Coraz częściej zgon następuje w szpitalu, stąd w niektórych miejscowościach w ogóle nie funkcjonuje czuwanie. W innych odbywa się ale bez udziału zwłok. Najbardziej jednak widocznym i odczuwalnym jest to, że podczas czuwania coraz mniej śpiewanych jest pieśni, informatorzy tłumaczą to ciągłym pośpiechem, a śpiewanie pieśni, litanii, koronek rozciąga modlitwę w czasie prawie dwukrotnie. Podobny problem dotyczy konduktu pogrzebowego. W dawnych czasach nie było samochodów, ludzie do kościoła i na cmentarz towarzyszyli zwłokom – pieszo, a w trakcie drogi śpiewali pieśni i modlili się. Obecnie wszyscy do kościoła udają się swoimi samochodami, uniemożliwiając tym samym wspólne śpiewanie. Jeżeli cmentarz jest niedaleko kościoła, wtedy po mszy pogrzebowej kondukt pogrzebowy udaje się pieszo na miejsce pochówku, ale wtedy pieśni intonuje kapłan lub organista. Dawniej po inhumacji, lud zostawał na cmentarzu, chcąc przedłużyć chwilę rozstania ze zmarłym, ludzie stali i śpiewali pieśni. Obecnie po pieśni «Witaj Królowo» [1], wszyscy opuszczają cmentarz. Stypa [6] też straciła dawny charakter, dawniej wszyscy uczestnicy pogrzebu biesiadowali, często suto zakrapiając alkoholem. Obecnie odbywa się skromny obiad w małym gronie rodzinnym.

Na zakończenie, aby dobrze zobrazować Państwu, jak bardzo uległ zmianom ludowy obrzęd pogrzebowy, przedstawiam nagrania pochodzące z badań terenowych dotyczących tegoż obrzędu.

Źródła

1. Salve Regina»
2. Biegeleisen Henryk, U kolebki, przed ołtarzem, nad mogiłą. Nakładem Instytutu Stauropigijnskiego, Lwów 1929.

3. Dawniej elementy ludowego obrzędu pogrzebowego za centralny punkt wybierały ciało zmarłego. Kościół podkreśla, iż ciało należy uczcić, lecz punktem przewodnim ceremonii powinien być zmartwychwstały Chrystus, ukazujący nadzieję na życie wieczne w niebie.

4. Do tej pory bardzo mocno podkreślano znaczenie samej śmierci i ogromu kar, jakie spotkają nas za grzechy. Teksty liturgii za zmarłych z czasów przedpoborowych budziły grozę przed życiem wiecznym.

5. Fischer Adam, Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1921.

6. Inaczej, «konselacja» lub «poczęsna», czyli obiad po pogrzebie.

7. KL 37, Konstytucja o Liturgii Świętej, III, Odnowienie Liturgii.

8. Kolberg Oskar, Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, druk Wł. L. Anczyca i Spółka, Kraków 1857–1890.

9. Kolbuszewski Jacek, Polska pieśń pogrzebowa. Prologomena, w: Polska Sztuka Ludowa, nr 1–2, 1986, s 49–56.

10. Kupisiński Zdzisław, Śmierć jako wydarzenie eschatyczne: Zwyczaje, obrzędy i wierzenia pogrzebowe oraz zaduszkowe mieszkańców regionu opoczyńskiego i radomskiego, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007.

11. Lud, ze względu na niezrozumiałą dla niego łacińską liturgię i brak wiedzy dotyczącej dogmatyki, we wszystkich sferach życia religijnego tworzył własną interpretację zjawisk liturgicznych, które nie zawsze zgodne były z dogmatyką kościoła katolickiego.

12. Przykłady nagrań pochodzących z badań terenowych mgr Martyny Boguckiej z roku 2007:

«Anioł Pański», miejscowość – Pusznio Godowskie, dekanat – Opole Lubelskie, województwo lubelskie. Jest to przykład dawniejszego wykonania pieśni przez osoby, które przekroczyły siedemdziesiąty rok życia.

«Dobry Jezu, a nasz Panie» – miejscowość – Rzybitwy, dekanat – Opole Lubelskie, województwo lubelskie. Jest to przykład współczesnego wykonania pieśni przez osoby, które należą do pokolenia osób trzydziesto i czterdziesto – letnich.

W przykładach a) i b) widać wyraźną różnicę, młode pokolenie nie potrafi wykonać najprostszego śpiewu żałobnego, natomiast starsze pokolenie bez trudu śpiewa bardzo trudną pieśń, opartą na chorale gregoriańskim, bez najmniejszego trudu.

13. Obrzędy pogrzebu dostosowane do zwyczajów diecezji polskich, wydanie drugie uzupełnione, Księgarnia Św. Jacka, Katowice 1991.

14. Perszon Jan, Na brzegu życia i śmierci : zwyczaje, obrzędy oraz wierzenia pogrzebowe i zaduszkowe na Kaszubach, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1999.

15. Pierwsza forma: w domu zmarłego, w kościele, na cmentarzu. Druga forma: w kaplicy cmentarnej i na cmentarzu. Trzecia forma: w domu zmarłego.

16. Turek Krystyna, Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku, Uniwersytet Śląski, Katowice 1993.

17. Zadrożyńska Anna, Światy, zaświaty. O tradycji świętowania w Polsce. Twój Styl, Warszawa 2000.

18. Żak – Bucholc Joanna, Śmierć w polskiej kulturze ludowej. Wyobrażenia, obrazy, znaczenia, www.racjonalista.pl/kk.php/s ,1882

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ПРОЗЕ: НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ ШИ ТЭШЭНА, ХАНЬ ШАОГУНА, ЧЖАН ЧЭНЧЖИ, МО ЯНЯ

Анастасия Букастая (Минск, Беларусь)

На заре своего зарождения и возмужания художественная литература опиралась на народнопоэтическое творчество. Литература каждого народа изначально основывается и ориентируется на национальную культуру, неотъемлемой составляющей которой является фольклор. Изящная словесность Китая всегда была одним из ярчайших образцов сохранения и активного использования фольклорно-мифологических элементов, мотивов, сюжетов, развития фольклорных жанров. Традиционность мышления литературной мысли Китая прослеживается от её истоков и до наших дней. Очевидно, что мера влияния устного народного творчества на развитие китайской литературы в 3 в. до н. э. и в 21 в. н. э. рознится, но это означает не исчезновение

фольклора из поля зрения авторов, а лишь то, что он «уходит» в более глубокие слои и тем самым представляет дополнительный интерес для исследования.

Современная китайская литература характеризуется сложным и плодотворным развитием, велико влияние Культурной революции на творчество китайских деятелей культуры и искусства, в особенности литераторов. Многие представители китайской изящной словесности сделали акцент на переосмысление и анализ историко-культурных событий 60–70-х гг. (в наибольшей мере это касается тех представителей, чей творческий расцвет приходится на 80–90-е гг.). Современная китайская литература динамична, восприимчива ко многим тенденциям и направлениям

мирового культурного процесса и в целом не препятствует определённому проникновению западных культурных традиций и взаимодействию с ними. В период после Культурной революции утилитарная функция литературы перестаёт быть главной. В современной китайской литературе исследователи отмечают модернистские и постмодернистские тенденции [1]. Среди направлений чётко выделяется «литература поиска корней», чьи представители обратились как к южноамериканскому магическому реализму, западному модернизму, так и к традиционной китайской эстетике [5]. Большую роль в возникновении и развитии «литературы поиска корней» сыграл интерес к переводной литературе, в частности к роману Г. Маркеса «Сто лет одиночества». Писатели обратили более пристальное внимание к прошлому своей страны, в произведениях видна обеспокоенность судьбой народа и нации. Возвращение к истокам, корням подразумевает возврат к природе, обращение к ней. Безусловно, это наблюдалось и в литературе предшествующего периода, но теперь авторы привнесли в своё творчество новые для китайской литературы мистические элементы, поиск творческого «я», синтез мифа и реальности [5]. Параллельно с восприятием западной философии и литературной теории возрождается интерес к древней традиции, в которой народный фольклор играет не последнюю роль. Авторы обратились к его творческому осмыслению, обратились к нему как к источнику презентации эстетического своеобразия своего народа. Как прозаики, так и поэты 80–90-х гг. обращаются к культурному наследию, национальным мифам и легендам.

Родоначальником «литературы поиска корней» считается Хань Шаогун (р. 1953). Знаковыми в его творчестве являются рассказы «Юэлань», «Летавший в небесах», «Возвращение», статья ««Корни» литературы», повесть «Па-па-па», роман «Мацяоский словарь» и др. В область своего творчества Хань Шаогун вводит отдельные образы народной поэзии, фольклорные сюжеты, мотивы. Например, в рассказе «Возвращение» автор использует традиционный для китайской литературы мотив сна, а некоторые исследователи китайской литературы рассматривают в качестве фольклорного элемента мифологическую модель мира в повести «Па-па-па».

Интересно использование фольклорных элементов в рассказе «Юэлань». Сюжет этого рассказа не происходит из традиций устного народного творчества. Герой рассказа, парень, который только что окончил техникум, приезжает в деревню, чтобы вести борьбу с «капиталистическими тенденциями». Он честен, не злоупотребляет властью, признаётся «передовым работником отряда», но из-за него гибнет крестьянка (Юэлань), что вызывает в душе героя бурю сомнений в истинности идей и понятий. Традиционному для китайской прозы XX века содержанию автор придаёт больше национального колорита с помощью нескольких фольклорных акцентов. Начало рассказа напоминает зачин, с которого принято было начинать устные сказы ещё в эпоху Мин. Как это и принято, автор сообщает то, что заинтересует слушателя (не читателя!), затем сообщает сведения, которые придадут повествованию достоверное звучание, даже если не являются правдой. В конце рассказа автор описывает сцену, когда труп Юэлань выловили из реки, а её муж и сын оплакивают жену и мать. То, что произносит супруг, напоминает такой характерный для устной и письменной фольклорной традиции жанр как плач: Чаншунь обращается к покойнице так, как это было принято в традиционном Китае, хотя действие рассказа происходит в 1974 году («Мать Хайяцзы, не надо было мне трогать тебя! <...>» [4, с. 111]). Трагизм момента передаётся описанием природы, герой будто обращается к ней, наделяет её душой, видит в ней опозитизированный образ Юэлань и ей подобных: «<...> мелкий дождь окутал всё вокруг молочно-белой пеленой, а мне она напоминала бледное лицо Юэлань. <...> рокот сбрасываемой воды, и мне слышались в нём стенания и жалобы сотен, тысяч таких, как Юэлань» [4, с. 112].

К «литературе поиска корней» также относят творчество Чжан Чэнчжи (1948 г. р.). Кроме того этот автор, как и многие другие, является представителем поколения «чжицин», поколения, представители которого в Культур-

ную революцию были направлены на «перевоспитание» в дальние, чаще сельские районы страны. Молодость этих представителей литературы прошла в глухих деревеньках, в их творчестве воссоздан образ жизни, быт китайской глубинки, что невозможно без широкого использования устного народного творчества. Таким примером использования фольклорных элементов может служить рассказ Чжана Чэнчжи «Девять дворцов». Автор описывает быт и передаёт черты мировоззрения крестьянина, живущего в деревеньке на отшибе, на стыке пустынь Гоби и Такла-Макан. Его жизнь предсказуема, т. к. связана с природными циклами, работой на земле, которую он почитает за кормилицу. Имя крестьянина, Хань Тридцать восьмой, означает, что он тридцать восьмой представитель своего рода, своей фамилии. В деревню забредает работник музея, энтузиаст своего дела, который пытается отыскать развалины древнего города. У этого героя нет имени, он в прошлом работал кочеваром на заводе, автор называет его «взъерошенный». В рассказе будто переплетаются миф и реальность, два временных пласта, где эти двое существуют. Они встречаются, происходит синтез древнего и настоящего. В канву рассказа автор вплетает легенду о Девяти дворцах, «изумрудном рае» в пустыне, о затерянном в песках древнем городе Токуз-Сарае, упоминает о красавице, погребённой в песках, чей облик не изменился за две тысячи лет. Прошлое тесно переплетается с настоящим, с судьбами фамилий рода Хань и Ма. Используя традицию устного народного творчества, автор представляет пустыню как существо одушевлённое, у которого по-разному могут складываться отношения с героями.

Ещё один представитель поколения «чжицин», Ши Тешэн, родился в 1951, окончил среднюю школу при университете Цинхуа в Пекине. В 69-ом году отправлен на работы в деревню, где провёл только три года из-за паралича нижних конечностей, затем возвратился в Пекин. С 1979 года начал публиковаться. Непростая судьба писателя нашла отражение в его творчестве. Особого внимания заслуживает его рассказ «Жизнь как натянутая струна», где очень чётко прослеживается интерес автора к сказительскому искусству. В композиции рассказа заметно определённое влияние традиционного сказа. Также следует отметить, что главными героями Ши Тешэн выбирает двух сказителей, старого и молодого, оба слепы. Они ходят по деревням и исполняют сказы под игру саньсяня¹. Их путь лежит в одну горную деревушку. Начало рассказа неторопливо и напоминает зачин, автор обстоятельно описывает главных героев, уделяет внимание картинам природы, причём окружающий пейзаж он передаёт так, как его воспринимают слепые сказители. Рассказ напоминает грустную сказку, волшебный мотив присутствует вплоть до конца истории. Старик носит в музыкальном инструменте рецепт лекарства, которое исцелит его от слепоты, но достать его можно лишь тогда, когда порвётся тысячная струна. Сложность состоит в том, что все струны должны быть порваны во время исполнения, но старик всё же рвёт свою тысячную струну, он оставляет ученика в деревне, велит ждать, а сам идёт в городскую аптеку. Оказывается, этот рецепт дал слепцу его учитель, но бумага оказалась чистой, а всю жизнь старик посвятил исполнению несбыточной мечты. Он возвращается в деревню за учеником, но тот ушёл вслед за возлюбленной, которую отдали замуж. Старик кладёт в саньсянь молодого слепца чистый листок и говорит, что ошибся и надо порвать тысячу двести струн. Он надеется, что молодой человек не успеет за свою жизнь порвать столько струн и у него до самой смерти будет цель в жизни, будет натянута нерв, ведь «только если струны туго натянуты, можно хорошо сыграть». Автор придаёт нарочитую замедленность некоторым эпизодам, создаёт иллюзию присутствия. Концовка почти полностью идентична началу, стиль изложения напоминает манеру исполнения сказа: «Это было в глухом, пустынном месте, в царстве горных вершин, где из бурьяна в любой момент мог вылететь фазан, выскочить дикий кролик, лиса или другой дикий зве-

¹ Саньсянь – один из традиционных китайских музыкальных инструментов, трехструнный, щипковый, имеет круглый корпус-резонатор.

рѣк, а в небе парили ястребы и орлы» [3, с. 527]. А последние фразы оставляют впечатление, что история ещё, возможно, не окончена: «В горах, покрытых серым туманом, шли два слепца – старый и молодой. <...> Не важно, откуда они пришли, и куда направлялись, не важно, кем они были...» [3, с. 527].

Не только у представителей «литературы поиска корней», «литературы дум о прошлом», деревенской прозы и других направлений встречаются в творчестве фольклорные элементы. Среди китайских авангардистов, которые удачно используют в своём творчестве приёмы модернизма и постмодернизма русскоязычному читателю известен Мо Янь (1956 г. р.) [6, с. 298], автор романа «Красный гаолян», по которому был снят фильм. С целью рассмотрения фольклорных элементов обратимся к рассказу «Тётушкин чудо-нож». Повествование ведётся от имени автора, который рассказывает о судьбе семьи его соседей, тётушки Сунь и её трёх внуков, о приезжих кузнецах и других воспоминаниях детства. Текст напоминает мозаику из зарисовок случаев и ситуаций, которые случились с героем, или о которых он слышал. Автор использует элементы народного разговорного языка, иногда грубую лексику, но это только придаёт колорит происходящему. Мо Янь использует такие фольклорные жанры как народная песня, частушка, примета, поговорка.

В качестве эпиграфа автор использует отрывок народной песни: «Матушка, милая матушка! Матушка! Выдай меня, за кого пожелаешь, / Но не выдавай за кузнеца: / У него под ногтями сажа, / На глазах – слёзы» [2, с. 335]. Далее он приводит свои рассуждения об этой песне и объясняет, как родилась идея написать данный рассказ, а точнее «экс-пропт, хоть сколько-нибудь складное произведение, предназначенной для детей». Если бы не это вступление, остальное повествование не вызвало бы сомнений в своей достоверности. Автор точно передаёт особенности быта, речи, общения людей, которых он якобы видел. Мо Янь приводит историю о чудо-ноже, которую слышал от знакомого. Этот чудо-нож будто обладал почти волшебными свойствами: «... мягок, как длинная макаронина, его можно обернуть вокруг пояса, будто ремень для брюк. ... тем ножом человека можно убить, не пролив крови, режет он как бритва, лезвие его округлое, словно пёрышко лука» [2, с. 343]. В конце истории оказывается, что такой нож был у той самой тётушки Сунь, затем пропал и вновь нашёлся. И хотя он обладал такими чудесными свойствами, был непригоден для простой готовки, и все пользовались обычным ножом «за две монетки». История о чудо-ноже напоминает историю о волшебном предмете из сказки.

Действия во всех приведённых выше рассказах происходят в отдалённых сельских местностях. Так или иначе, в них отображается синтез временных пластов, единение

прошлого и настоящего. Так в рассказе «Юэлань» будто на противоположных полюсах оказываются начальник и крестьянка, а точкой «соприкосновения», попыткой искупления становится маленький сын погибшей. В рассказе «Девять дворцов» прошлое, настоящее и будущее встречаются в сложном из красной глины посёлке Ханьцзягун. В пустыне время перестаёт существовать и остаётся вечность, которая соотносится скорее с даосским небытием, чем бытием. В рассказе «Жизнь как натянутая струна» прошлое и настоящее выступают в образах старого и молодого слепца, они представляют два поколения, но между которыми нет конфликта. Объединяет людей наличие идеи, смысла существования, цели, которая наполняет энергией. Кроме традиционных музыкальных инструментов у сказителей есть радиоприёмник как символ прогресса и нового времени. Старик знал множество книг, но купил радио, чтобы слушать новые мелодии и истории. Этот рассказ можно считать ярким примером связи традиционной культуры, основанной на конфуцианстве, и модернизации современного общества. В рассказе «Тётушкин чудо-нож» связующим звеном оказывается песня, благодаря которой автор создаёт свою выдуманную реальность.

Тесная творческая связь фольклора и литературы сохранялась в Китае на протяжении многих веков и развивалась как составляющая национальной культуры. На фоне активного межкультурного взаимодействия особенно ценным для литературы представляется сохранение национальной составляющей, её использование и проявление в творчестве современных китайских писателей.

ИСТОЧНИКИ

1. Завидовская, Е. А. Постмодернизм в современной прозе Китая / Е. А. Завидовская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/92659.html#download>. – Дата доступа: 02. 04. 2011.
2. Современная китайская проза. Багровое облако: антология составлена Союзом китайских писателей. – М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб, 2007. – 511 с.
3. Современная китайская проза. Жизнь как натянутая струна: антология составлена Союзом китайских писателей. – М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб, 2007. – 543 с.
4. Современная китайская проза. Сборник: Составл. и Предисл. Н. Федоренко. – М.: Радуга, 1988. – 406 с.
5. Хузиятова, Н. К. Становление и развитие модернизма в современной китайской литературе / Н. К. Хузиятова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.csu.ru/vch/137/023.pdf>. – Дата доступа: 02. 04. 2011.
6. Dingben, Xiu. Zhongguo dangdai wenxue gaiguan (Сю Динбэнъ. Обзор современной китайской литературы) / Xiu Dingben. – Beijing daxue chubanshe, 2004. – С. 283–285, 287–289, 293–295, 298–299.

ОБРАЗ ГАЧАГ КЕРЕМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Фирангиз Гасанова (Баку, Азербайджан)

Азербайджанский фольклор, связанный с традициями огузского героического эпоса, вместил в себя все события, произошедшие в истории, национальном быте, обычаях, традициях, мышлении и мировоззрении азербайджанского народа.

Известно, что в изучении и распространении азербайджанского фольклора немаловажную роль сыграли русские исследователи, писатели, переводчики. Пропаганда и переводы образцов азербайджанского фольклора начались еще с подписания двух мирных договоров – Гюлистанского 1813-ого и Туркменчайского 1828-ого годов, когда Азербайджан вошел в состав Российской империи. Это способствовало освоению и распространению азербайджанского устного народного творчества русскими писателями, исследователями – историками, этнографами.

В русских литературных кругах интерес к азербайджанскому фольклору привел к появлению таких произве-

дений, как повести «Мулла-Нур» и «Аммалат-бек», кавказские путевые очерки – «Прощание с Каспием», «Путь до города Кубы», «Горная дорога из Дагестана в Ширван через Кунакенты», «Последняя станция к старой Шамахе» А.А. Бестужева-Марлинского, «Ашик-Кериб» М.Ю. Лермонтова, «Деревянная красавица» О.И. Сенковского, эпос «Кероглу» А. Ходзько и т.д. В этих произведениях представители местного населения выступают как положительные герои, так перед читателем предстают Мулла-Нур из «Пути до города Кубы», защитники Дербента из «Писем из Дагестана». Этими положительными образами Марлинский хотел вызвать в русском читателе симпатию к кавказским народам, ибо понимал, что в дружеских и миролюбивых взаимоотношениях – единственный выход из создавшегося на Кавказе политического тупика» [1, 76].

Интерес к азербайджанской культуре не ослабевал и на протяжении всего XIX столетия. В последней четвер-

ти XIX века в Азербайджане была усилена борьба, с одной стороны, против национально-колониального гнета царизма, с другой стороны, иранского деспотизма. В разных регионах Азербайджана были отмечены движения гачагов (слово «гачаг» с азербайджанского языка буквально переводится как «беглец»), форма борьбы беглых крестьян. Именно в это время начинается частичное издание текстов дастанов периода движения беглых-гачагов, как «Мулла Нур», «Гачаг Керем», «Гачаг Наби», «Гатыр Мамед» и др.

Гачаг Керем был предводителем крестьянского движения в Газахском уезде Азербайджана. Слава и известность Гачаг Керема была распространена по всей России. Передовые писатели, постигнув сущность движения гачагов, выразили к нему свое отношение. Грузинский писатель В.Мчедмешвили написал пьесу «Гачаг Керем», которая была переведена на азербайджанский язык в 1925 году и поставлена в театре «Тенгид ве Теблиг» («Критика и пропаганда») [4, 217].

С дастаном «Гачаг Керем» русского читателя знакомит также и Д.Козловский в «Качак Кериме» и В.Казачовский в «Разбойниках на Кавказе». В этот период Кавказ, в частности Азербайджан, не только в этнографическом, экономическом и научном, но и в политическом аспекте находился в центре внимания деятелей русской литературы.

В конце XIX века во время пребывания на Кавказе внимание Максима Горького привлекли дастаны о Гачаг Кереме. М.Горький, страстно и пламенно полюбивший Кавказ, близко знакомится с бытом, нравами, устным народным творчеством и культурой местного населения и пишет: «Я так горячо люблю эту прекрасную страну, олицетворение грандиозной красоты и силы, её горы, окрылённые снегами, долины и ущелья, полные весёлого шума быстрых, певучих рек, и её красивых, гордых детей» [5].

Увлечение Максима Горького азербайджанским фольклором было потребностью времени. Освоенный и воспринятый Максимом Горьким дастан «Гачаг Керем» представляет особый интерес, поскольку ко времени его появления в составе написанного на русском языке произведения он бытовал в основном в устной форме. Максим Горький увиденное и услышанное выразил в публицистическом произведении «Разбойники на Кавказе», напечатанном в «Нижегородском листке» в 1896 году.

Интересен тот факт, что Максим Горький познакомился с дастанами о народном герое не по письменным источникам, а непосредственно слышал из уст ашугов – певцов-импровизаторов. О легендарном гачаге М.Горький писал: «Этот Керем весьма часто играл роль судьи в спорах аулов, семейства, отдельных лиц и всегда играл эту роль добросовестно и справедливо» [3].

Стремление к правдивости изображения ощущается как в точности и достоверности сведений исторического характера, так и в подробностях передачи фольклорно-этнографического материала. В «Разбойниках на Кавказе» М.Горький передает азербайджанские народные обычаи, описаны одежда и оружие, записаны и прокомментированы

ны легенды и сказки. Гачаг Керем в произведении М.Горького так же, как и Аммалат-бек, Мулла-Нур у Марлинского – сильный характер. С одной стороны, он преступник, разбойник, грабящий беков и господ, с другой стороны, беглец, вынужденный прятаться, не вынеса издевательств, унижений. М.Горький, наряду с волюнтаризмом своего героя, показывает и мстительность, жестокость, но и справедливость Гачаг Керема: «из услышанных о нем (о Гачаг Кереме – Ф.Г.) многочисленных легенд и преданий известно, что Керем – гуманный человек, для своих знакомых он делает все, что возможно... Он герой сказок и легенд, хоть и груб, он воплощение справедливости» [3]. Гачаг Керем всегда готов прийти на помощь попавшим в беду.

Все говорит о том, что слава о нем вышла за пределы Азербайджана. М.Горький, сравнивая Гачаг Керема, этого знаменитого разбойника Кавказа с Карлом Мором, ставит его в один ряд с известными мировыми героями.

Следует отметить, что в те годы героические песни и предания о Гачаг Кереме, Гачаг Наби сыграли положительную роль в росте революционного сознания и настроения среди русских читателей.

Заслуга русских писателей – А.Ходзько, М.Лермонтова, А.Бестужева-Марлинского, М.Горького в том, что первыми записали такие образцы азербайджанского фольклора, как дастаны «Кер-оглу», «Ашиг-Гариб», «Мулла-Нур», «Гачаг Керем» и др. Выдающийся азербайджанский литературовед А.Гаджиев в монографии «Этапы литературного братства» отмечает: «Созданные в результате этого освоения многочисленные кавказские произведения больших и малых русских писателей отличались от традиционных образцов русской литературы проникновением в условия жизни и быта кавказских народов, степень которого зависела не столько от таланта автора, сколько от его осведомленности в кавказских делах» [2, 100]. В дальнейшем эти произведения послужили своеобразным путеводителем для азербайджанских фольклористов, искавших и находивших их варианты.

Публикации на русском языке образцов устного народного творчества способствовали популяризации народов, проживающих на территории Кавказа, в частности азербайджанского народа и его культуры. Отражение азербайджанского устного народного творчества в русской литературе и печати XIX века послужило толчком в образовании и развитии азербайджанской фольклористики.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Гаджиев А. Кавказ в русской литературе первой половины XIX века. Баку: Язычы, 1982.
2. Гаджиев А. Этапы литературного братства (Из истории литературных связей России с Кавказом). Баку: Язычы, 1986.
3. Горький М. Разбойники на Кавказе. «Нижегородской листок», 1896, № 324.
4. Короглы Х.Г., Набиев А.М. Азербайджанский героический эпос. Баку: Язычы, 1996.
www.gorkiy.lit-info.ru

ЭСЭ ЯК ДОНАР ЖАНРАВА-СТЫЛЁВЫХ РЫСАЎ

Ганна Дубіна (Мінск, Беларусь)

Нягледзечы на тое, што эсэ заняло сталую пазіцыю ў пісьменніцкай творчасці, ніхто нават з пісьменнікаў эсэістаў не можа даць вычাপальнай трактоўкі гэтай літаратурнай з’явы. Пэўна, і з прычыны таго, што самае эсэ не прэтэндуе на вычарпальную тэму. «Эсэ ўжо болей як чатырыста год, але і па сёння дакладна ніхто не ведае, што гэта такое. Таму пра эсэ заўсёды можна казаць, што яно ёсць, але ніколі нельга сказаць, чым яно ёсць» [1, с. 90].

У выніку апытання 32 беларускіх чытачоў, сярод якіх навучэнцы Філіфака БДУ, Беларускага калегіума і Лінгвістычнага ўніверсітэта, высветлілася, што эсэ – самастойны літаратурны жанр, які валодае шэрагам канстантных (суб’ектыўнасць, эмацыянальнасць, адлюстраванне працэ-

су «жывога мыслення», філасофскі змест, абмежаваны памер, вольнасць кампазіцыі) і дапаможных (публіцыстычнасць, лірычнасць, вольнасць кампазіцыі, апавядальнасць і інш.) жанраўтваральных прыкметаў.

Спецыфічнай адзнакай жанру эсэ з’яўляецца яго памежнасць, што і пацвердзілася падчас апытання. Эсэ стаіць на памежжы філасофскай і мастацкай літаратуры. Да эсэ ў розныя часы звярталіся паэты, пісьменнікі, філосафы (М. Мантэнь, Ф. Бэкан, Б. Шоу, Дж. Оруэл, У. Эка, Ж.П. Сартр, М. Кундэра, У. Караткевіч, В. Казько, М. Стральцоў, В. Акудовіч...), у эсэ фактычна раўнапраўнае значэнне маюць і філасофскі змест, і мастацкія вартасці. У адносінах аб’ёму і функцый эсэ мяжуе з філасофскім трактатам, на-

вуковым і публіцыстычным артыкулам, лірычнай імпрэсіяй, нарысам, апавяданнем (з якімі нярэдка бытаюць гэты жанр), на што ўказваюць дапаможныя жанраўтваральныя рысы, а таксама эмацыянальнасць і філасофскі змест. Невыпадкова ў заходняй літаратурнай практыцы ўзніклі віды эсэ – навуковае, тэхнічнае, публіцыстычнае, лірычнае і інш. У рэчышчы мастацкай літаратуры эсэ стаіць асобна ад усіх літаратурных родаў. Адносячы эсэ, напрыклад, да эпасу мы забываемся пра такія вызначальныя рысы жанра як эмацыянальнасць і суб'ектыўнасць, што характэрныя найперш для лірыкі. Акрамя таго пра асаблівы статус эсэ сведчыць ягоная ўласцівасць дапаўняць жанравае вызначэнне твора: напісаны праз злучок прыдамак -эсэ – сталая з'ява ў літаратуры. Цікава, што менавіта памежны жанр аказаўся найбольш прыдатным аднаму з пачынальнікаў беларускага эсэ І. Абдзіраловічу, каб у мастацкай форме асэнсаваць беларускую сітуацыю «паміж».

Займаючы асобную пазіцыю ў рода-жанравай сістэме, эсэ можа пранікаць у іншыя жанры і ў іх кантэксце мадыфікаваць ў сваёасабліваю літаратурную канструкцыю, пэўную мадэль выражэння мыслення, не пабаючы паўтарыць словы аднаго з апытаных, адметную атмасферу твора. У такім выпадку мы будзем мець справу з эсэйнасцю – літаратурнай з'явай, вытворнай ад эсэ. Таму прапануюю размяжоўваць паняцці эсэ – як самастойны жанр, які валодае шэрагам канстантных і дапаможных рысаў, і эсэйнасць – засваенне жанрава-стыльовых рысаў эсэ іншымі жанрамі.

У дадзенай працы нас цікавіць менавіта эсэйнасць, мажлівасць эсэ выступаць донарам жанрава-стыльовых рыс. Фактар, які спрыяе пранікненню эсэ ў іншыя жанры – гэта наяўнасць агульных рысаў у жанра-донара і жанра-рэцыпіента (напрыклад, суб'ектыўнасць у лірычных жанраў, апавядальнасць, разважлівасць інтанацыі – у эпічных і інш. рысы). У беларускай літаратуры да гэтага далучаецца асабліва нацыянальнай літаратурнай традыцыі: і па сёняшні дзень літаратура выразна ўсведамляе і дэкларуе адказнасць за фармаванне нацыі, а пісьменнік, безумоўна, з'яўляецца галоўным носьбітам сацыяльнай адказнасці. Таму для твораў беларускай літаратуры характэрны ўзмоцнены суб'ектыўны пачатак, высокая ступень праяўлення аўтарскага «я», у тым ліку па пытаннях і праблемах, якія не маюць і аб'ектыўна не могуць мець адзначнага адказу і вырашэння. Да эсэйнасці скіроўвае і другая адзнака беларускай літаратуры – яе рэфлектыўнасць. Варта адзначыць, што гэта фактары, якія толькі спрыяюць узнікненню эсэйнасці ў творы. Нараджаецца ж эсэйнасць там, дзе мы назіраем некалькі прынцыпова важных жанраўтваральных прыкметаў, якіх будзе дастаткова, каб казаць пра гэтую літаратурную мадэль.

Пры аналізе непасрэдна твораў беларускай літаратуры можна вылучыць тры ўзроўні эсэйнасці: эсэйнасць як аўтарская ўстаноўка, іманентная і фрагментарная эсэйнасць.

У першым выпадку жанраўтваральныя рысы эсэ цалкам накладваюцца на ўсю мастацкую структуру твора. У беларускай літаратурнай практыцы жанрам-рэцыпіентам выступае аповесць ці раман. Аўтар усведамляе, што творчы матэрыял паграбуе раманнай формы (аповесці), але спосабам мастацкай рэалізацыі абіраецца эсэ. Адпаведна жанр твора вызначаецца як раман-эсэ ці аповесць-эсэ. Амаль усе беларускія творы, напісаныя ў гэтым рэчышчы, прысвечаны як правіла якой-небудзь выбітнай асобе (раманы эсэ А. Лойкі «Француск-Скарына, або Сонца Маладзіковае» і «Як агонь, як вада...» (Я. Купалу), аповесці-эсэ М. Лужаніна «Колас раскавае пра сябе», В. Куляшовай «Лясном рэчу праўду раскажу...» (А. Куляшова), М. Стральцова «Загадка Багдановіча», В. Кармазава «Антон» і «Крыж на зямлі і поўня ў небе» (мастакам Антону Бархаткову і Балыніцкаму-Бірулю)). У цэнтры твора – творчая асоба, інтэрпрэтацыя дзейнасці якой не можа быць пададзена адзначна, таму эсэ асабліва прыдатнае для рэалізацыі аўтарскай задумы.

Пры іманентнай эсэйнасці аўтар не усведамляе гэтага, але творчая задача не паказвае праблему, а асэнсаваць яе. Таму твор пры жанравым вызначэнні хоць і не носіць да-

датка «эсэ», але мае поўнае права называцца ім. У эпасе прыкладам могуць паслужыць апавяданні «Смаленне вепрука» М. Стральцова (якое ў рэшце рэшт пераўтварылася ў эпітафію апавядання) і «Гуртавое» Я. Брыля (дзе аўтар перадае сваё разуменне паўнагты жыцця, якія з'яўляюцца па сутнасці эсэ. Што тычыцца лірычных жанраў, то верш адначасова быць эсэ не можа, бо ў ім дамінуюць хутчэй лірычныя перажыванні, чым мысленне. Але калі адбываецца рацыяналізацыя пачуцця і пачынаюць пераважаць рысы эсэ, то верш трансфармуецца ў сваёасаблівыя лірычныя формы. Форма верлібра, нярэдка насычаная філасофскім зместам і разважлівасцю інтанацыі, спрыяе пранікненню ў яе эсэ. Такімі верлібрамі-эсэ з'яўляюцца «Паслухаем і другі бок» А. Вярцінскага, «Унтэр дэн Ліндэн» А. Хадановіча, «Экалогія», «Гравюры Скарыны», «Трактат аб паззіі», «Гэта зямля – нічым не прыкметная» М. Танка і інш. А. Разанаў вынаходзіць сваю форму – вершаказы, дзе ў аснову амаль кожнага кладзецца праблема знаходжання сэнсу сімвалу («Дуб», «Дождж») [5]. Варта адзначыць, што філасофская думка або розныя падыходы для ілюстравання праблемы – гэта яшчэ не эсэ, бо эсэ ўзнікае там, дзе ёсць працэс мыслення, і праблема адпаведна асэнсоўваецца, а не дэкларуецца.

Эсэйнай можа быць і паэма, у чым пераконвае «Ода магчымасцям мірнага жыцця, або штрых да партрэта Васіля Быкава» А. Вярцінскага, дзе эсэйнасць відавочная і на ўзроўні эсэ як структуры: у аснове твора эсэйнае ядро («магчымасці мірнага жыцця») – праблема, якая з'яўляецца адпраўным і цэнтральным пунктам мыслення, думку ж працягваюць і разгаліноўваюць эсэіныя вузлы – паняцці, мікратэмы, якія патрабуюць аўтарскага асэнсавання, якія правакуюць аўтара на разважанне, сваёасаблівыя каталізатары мысленчага працэсу (напрыклад, пасля тэзы «Вайна, уласна кажучы, пакідае нам адну магчымасць – ваяваць!» Вярцінскі пачынае асэнсоўваць, што значыць «ваяваць», а пасля зноў вяртаецца да «магчымасцей мірнага жыцця») [2]. Да гэтай далучаюцца таксама паэмы А. Разанава – «Паэма Рэха», «Паэма запаленых свецак», «Паэма рыбіны», «Гліна», «Камень» і інш. Зноў жа, гэтыя паэмы напісаныя свабодным вершам, які скіроўвае да эсэйнасці.

Фрагментарная эсэйнасць праўляецца, як правіла, у такіх сюжэтных адступленнях, дзе выразна пачынае гукаць аўтарскае «я». Улічваючы наяўнасць у аповесці «Рэвізія» Федарэнкі дзвюх мастацкіх умоўнасцяў, дзе герой адначасова з'яўляецца і аўтарам твора пра сябе, эсэінымі будуць і развагі герояў пра адказнасць літаратара за беларускае слова, асэнсаванне па сутнасці элітарнасці беларускай мовы і культуры. У паэме «Сымон-музыка» Я. Колас у лірычных адступленнях разважае пра праблему мастака і грамадства, што таксама дазваляе гаварыць нам пра эсэйнасць. Н. Гілевіч у рамане ў вершах «Родныя дзеці» такія адступленні нават вылучае фармальна («Адступленне першае – патэтычнае», «Адступленне другое – іранічнае», «Адступленне чацвёртае – у гонар маці» і інш.), што ўказвае на жаданне аўтара рознабакова асэнсаваць праблему [3]. У вершы, як ужо адзначалася, дамінуе лірычны пачатак, таму калі мы і сустракаем у ім эсэйнасць, то толькі ў фрагментарным выглядзе. Бо хоць эмацыянальнасць і часам лірычнасць з'яўляюцца жанраўтваральнымі для эсэ, перавага ў ім аддаецца ўсё ж на карысць рацыянальных працэсаў. Тым не менш у вершы М. Багдановіча «Я хацеў бы спаткацца з вамі на вуліцы...» за лірычным флёрам імкненне героя да мыслення відавочнае.

У эпоху, пазначаную смерцю аўтара і нараджэннем чытача, пэўна, варта было б вылучыць альтэрнатыўную кандэнсаваную форму эсэйнасці. Гутарка ідзе пра такі выпадак, калі твор мастацтва спараджае эсэйнасць, але ўжо ў мысленні ўспрымальніка гэтага твора. У літаратуры гэта перш за ўсё жанр мініяцюра. Але эсэйнасць у сваім шырокім разуменні атмасферы твора можа пакідаць межы літаратуры і дастасоўвацца да іншых відаў мастацтва. Эсэйнасць «Антана» В. Кармазава далаўняецца змешчанымі ў выданні творами галоўнага героя-мастака і фотаздымкамі з ягонага жыцця [4]. І чым як не геніяльнымі беларускімі эсэ, на думку філосафа В. Акудовіча, ёсць «Чорны квадрат»

Казіміра Малевіча і паланез «Развітанне з Радзімай» Міхаіла Клеафаса Агінскага? Натуральна, такі аналіз запатрабуе спецыфічных прыёмаў і інструментаў, адпаведных матэрыяльнай прыродзе аб'екта даследавання (музыка, жываліс і інш.), аднак прапанаваная ў гэтай рабоце методыка вылучэння структурных элементаў і ўзроўняў засваення элементаў эса, хочацца спадзявацца, можа быць адпаведнай і прадуктыўнай у далейшых даследаваннях.

Літаратура

1. Акудовіч В. Дыялогі з Богам: суплёт інтэлігібельных рэфлексіяў. Мн., 2006
2. Вярцінскі А. Хлопчык глядзіць...: выбр. вершы і паэмы. Мн., 1992.
3. Гілевіч Н. Родныя дзеці. Мн., 2001.
4. Карамазай В. Антон: аповесць-эсэ ў стылі рэтра. Мн., 2005.
5. Разанай А. Танец з вужакамі: выбранае. Мн., 1999.

ТРАДЫЦЫЙНЫЯ ЛЯЛКІ Ў КАЛЯНДАРНАЙ І СЯМЕЙНАЙ АБРАДНАСЦІ БЕЛАРУСАЎ

Ганна Емялёва (Мінск, Беларусь)

Лялькі вядомыя чалавецтву са старажытных часоў. На тэрыторыі Еўразіі знаходзяць дробную антрапаморфную пластыку, створаную каля 40 тысяч год таму. Лялькі найбольш блізкія з аднаго боку язычніцкім ідалам і драўлянай народнай скульптуры, а з другога боку – маскіраваным удзельнікам рытуалаў. Выразныя аналогіі прасочваюцца і з антрапаморфнымі крыжамі. У самым агульным сэнсе лялька – антрапаморфны аб'ект, створаны дзеля пэўных маніпуляцый. Усе лялькі можна ўмоўна падзяліць на абрадавыя і пазаабрадавыя, але першапачаткова лялькі ўзніклі і існавалі ў непасрэднай сувязі з сакральным. Негледзячы на слабую даследаванасць беларускай традыцыйнай лялькі, нам вядомыя як абрадавыя (каляндарна-абрадавыя і сямейна-абрадавыя), так і пазаабрадавыя лялькі. Асобныя згадкі аб іх можна знайсці ўжо ў працах такіх этнографістаў XIX – першай паловы XX ст. як П.А. Бясоўнаў, Е.Р. Раманаў, А.К. Сержпутоўскі, М.А. Федароўскі, П.В. Шэйнін і інш. У другой палове XX ст. – на пачатку XXI ст. даследаванні працягнулі Я.М. Сахута, Т.І. Кухаронак і С. У. Касцюкевіч.

У каляндарнай і сямейнай абраднасці беларусаў лялька – досыць распаўсюджаная з'ява. Яна суадносіцца з аднаго боку з маленькімі дзецьмі, немаўлятамі, а з другога боку з родам, дзядзямі, што не адмаўляе адно другое, а хутчэй дапаўняе, бо ў беларускай традыцыйнай культуры дзіця ўспрымаецца як пасланец іншага свету, свету продкаў, з якім яно доўгі перыяд застаецца звязаным. У сваю чаргу прыналежнасць лялькі ў пэўнай ступені да свету продкаў, якія апякуюцца над родам і спрыяюць яму на гэтым свеце, пасрэдніцтва яе паміж гэтым і тым светам азначае і сувязь з урадлівасцю, плоднасцю зямлі, жывёл і людзей, павязь з нараджэннем і смерцю, што адлюстроўваецца ў каляндарных і сямейных абрадах, дзе лялька выступае не толькі як важны рытуальны элемент, але і як удзельнік. Звычайна, гэта можа быць чучала, падобнае на цела дарослага чалавека, ці лялька, што нагадвае спавітае немаўля.

Лялькі першага тыпу падобныя на стоўб ці крыж, яны шырока распаўсюджаныя на Беларусі ў масленічным, русальным, купальскім абрадах ды інш. Напрыклад, для абраду «пахавання Дзеда» («ўсім быў Дзед»), які бытаваў на Віцебшчыне ў першы дзень Масленіцы, саламянае чучала рабілася так: «Адзежу яму – так як і чалавеку, і абуем. Размер, як сапраўдны чалавек. Глазы наводзім, бараду з ільну. Абкруцім твар белым палатном і на ём наводзім глазы, нос, рот вуглём. Дзеду рабілі маркоўку і вярхоўкай цягалі, каб маркоўка ўстала. Накрывалі цюлем, як пакойніка» [1, с. 81]. Далей ладзілі парадзійнае пахаванне чучала, галасілі над ім, прыводзілі маскіраванага святара, пасля везлі ляльку за вёску, пры гэтым па дарозе мужчыны маглі схпіць Дзеда, кінуць яго на якую-небудзь жанчыну, паваліць яе ў снег разам з чучалам і крыкнуць: «Сідорка на Ганну ўлез, шчас яе Мікола дасць яму поўху» [1, с. 92]. У канцы абраду лялька закопвалі ў снезе ці палілі на кастры, а ў хаце, дзе адбывалася «пахаванне», ладзілі сумеснае частаванне з рытуальнай стравай – сырніцай. У апошні дзень Масленіцы рабілася падобнае «пахаванне Бабы», для якога рабілі ўжо ляльку-бабу з вялікімі грудзямі, якую таксама хавалі, а потым ладзілі «памінікі». У канструкцыі гэтых лялек выразна падкрэслена ідэя плоднасці і эратызму, якая абыгры-

ваецца падчас абраду, а іх рытуальнае пахаванне ўзмацняе сувязь з памерлымі продкамі.

Канструктыўна падобныя лялькі сустракаюцца таксама на Русалле і на Купалле. Цікавае апісанне лялькі-русалкі зроблена Е.Р. Раманавым на Гомельшчыне: «Збіраюцца ля ячменю і спляцём вянкі іс красак, абі з якіх, а большы з васілька... Тады іс саломі, сь сярэдняга коўля, зьдзеялаю як чалавека, уніз калосся, а ўверсі камель. Пасярод паравяжам павясам (у каго е дзіравіў, красны), а тады павірэзуім шыю кругам, кала камлей, тады пахожа як галава. На ету галаву зав'язам зав'язку і надзенам чапец. Зав'язка вузлом зав'язана ззадзі і канцы вісяць ззаду аж да павяса. Тады напраном юпку – кароткія армякі, шчо па тры хвасты ззаду. І рукі дзеялаю: выхвацім з бакоў па жмені саломі, да абкруцім хустамі, да парав'язам пат плечы, яны і стырчаць. На шыю хустачку краснянкую зав'язам. Андарака ні надзяваем, толькі квартушок краснянкій спераду падвяжам. Саломі нідэ ня відна, толькі відна ліцо. На галаву кладом вянок іс красак, абі з якіх, толькі любісціку не патрабляем. І жыта, таячка, уплятаем. Русалку-чучала хавалі ў каморы ці сенцах да вечара, пакуль сцімнее. Пасля заходу сонца пачынаўся сам абрад праводзін. Кладом кажная сабе вянок на галаву, косы распускаю, бяром русалку пад рукі і вядом яе на бугор. Там усе за рукі пабяромся, танка паводзім, і яна ходзя з намі, а як сцімнее, тады павядом яе па сялу «пляцёнём»... Русалку даводзілі да жыта і кідалі там разам з адзежай, а самі ўцякалі, каб русалка не дагнала, бо задуша. У жыце русалка прападае, бо ўся адзежа на ей паганаа» [1, с. 109–110]. Тут падрабязна апісана тэхналогія стварэння лялькі, яе канструкцыя, матэрыялы і іх колеры, а таксама адзначана, што сам абрад праводзін русалкі адбываецца ўначы – у час, што паводле традыцыйнага мыслення належаць іншасвету. У канцы абраду ляльку-русалку часцей за ўсё ўкідалі ў жыта ці тапілі, але маглі таксама падпаліць, а тады ўкінуць у ваду. Купальскія ж лялькі найчасцей былі зроблены на аснове палкі і іх спальвалі на рытуальным вогнішчы.

Своеасаблівымі лялькамі з'яўляюцца антрапаморфныя замынкавыя, часцей дажынкавыя снапы («барада»), якія ўвасаблялі сабою дух поля і забяспечвалі ўраджаі наступнага году. Яны таксама называліся «баба», «дзед», «дзедава барада», «дзеду на бараду», «дзяды», «Богава барада», «кукла», «рай», «каза» і інш. З успамінаў Т.М.Осіпавай з в. Нясяты Клічаўскага раёна Магілёўскай вобласці: «Як дажынаюць жыта, возьмуць пяць каласкоў, палку паставяць і к палке каласкі прывяжуць. Цвятоў многа нарвуць, ету бараду прыбяруць красіва – ззяе, як кукла, тая барада на полі. Палосак было многа – і ў кожнага барада: стаяць, як куклы. Хлеб-соль лажылі, нада зямлю паблагодарыць, што дала ўраджаі, таму і астаўляюць» [1, с. 131–132].

Увосень, на св. Кузьму-Дзям'яна, што спрыялі паводле народных уяўленняў вяселіям, рабілі ляльку Кузьму-Дзям'яна. Чучала «апраналі ў мужчынскую вопратку, прымацоўвалі вялікі фалас, скручаны з чырвонай матэрыі, садзілі гэтага «хлопца» на пачэснае месца за сталом, частавалі яго і частаваліся самі. Побач з пудзілам садзілася дзяўчына і іх «жанілі, гулялі вяселле», падчас якога гучалі жарты і прыпеўкі эратычнага зместу. У канцы вячорак

хлопцы выносілі пудзіла за вёску, здымалі з яго адзенне, а салому спальвалі [1, с. 135]. Да таго ж прасочваецца сувязь Кузьмы-Дзям'яна з вобразам п'янога слупа, якога яшчэ называлі «гаспадар», «хазяін», «дзядзька», «дзед», «конь», а таксама хатнікам і хатнім агнём. Менавіта седзячы на п'ячым слупе «стаўбавы» звяртаўся да Кузьмы-Дзям'яна на пачатку вяселля, каб «скаваць свадзёбку». П'ячы слуп таксама уяўляўся як адно з месцаў пражывання хатніка, цесна звязанага з уяўленнямі аб продках і дабрабыце сям'і.

Сярод сямейна-абрадавых лялек, падобных на цела дарослага чалавека, вылучаюцца таксама і вясельныя лялькі, якія рабіліся да розных момантаў вяселля: падрыхтоўкі да вяселля; падчас выкупу нявесты; пасля ад'езду маладой да маладога; калі маладыя прыязджаюць на двор жаніха; перад і пасля клеці, на перазоў і інш. П. В. Шэйна запісаў у Бярэзінскай воласці Барысаўскага павета звесткі пра такую вясельную ляльку: «маладым пасля вячання перад клецю расцілалі палатно, а ў дзвярах клеці ставілі саламяную ляльку, апранутую ў світку з белага палатна, з прымацаваным фаласам, зробленым з бурака і дзвюх маленькіх брукчак. «Маладая выступала наперад, развязвала пояс і падходзіла да лялькі. Калі яна яшчэ нявінная, то праходзіла туды па палатну, у адваротным выпадку яна не мела права гэтага рабіць... Затым яна накідвала свой пояс на фалас і вырыва-ла яго. Гэты абрад сімвалічна азначаў, што жонка мела выключнае права на фалас. Пасля апісанага абраду маладых уводзяць у хату і хутка пасля гэтага іх уводзяць спаць у клець» [2, с. 24–25].

Лялькі, другога тыпу, што канструктыўна падобныя на немаўля, сустракаюцца у вясельным абрадзе пасля клеці. Л.А. Малаш адзначае: «пасля каморы рабілі ляльку з ануц, спавівалі яе і клалі маладой на калені, каб яна імітавала кармленне, ляльку насілі па хаце, давалі патрымаць яе маладому і да т.п. (у аснове гульні ляжаў старажытны магічны абрад, які павінен быў стымуляваць нараджэнне дзіцяці)» [3, с. 129].

Лялькі такога тыпу выкарыстоўваюцца на Гомельшчыне і ў веснавым абрадзе «Пахаванне стралы», для якога з ануц, лапікаў тканіны, засушаных лячэбных траў, каласкоў вырабляюць ляльку-стралу, якую кладуць у каробку-труну і спяваючы-галасячы хаваюць у полі, каб не было засухі, ішлі дажджы і не пасохла жыта, а таксама каб засцерагчы вёску ад маланкі, навальніцы. «Ідом к жыту, дзе жыта пасеяна, і ў жыце закопвалі лялечку. Ляльку такую ўжо носім

у люляцэ, у каробацэ. Гэта ўжо лічыцца вясна. Закопваем і ўсе пяём. Хто кажа: «Ты сёлета была нехарошая, сухая, каб ты такая не вярнулася, вясна, болей ты нам не нада! Закапуйце яе!» Хто што прыказуе, плачуць, выдумляюць што. А тады: «Хадзіце, людзі, на абед» [4]. Цікава, што займеннікамі лялькі ў гэтым абрадзе могуць быць таксама галінка дрэва, колік, упрыгожаныя кветкамі, «елка», яйкі, мёд, бліны, ніткі з хусткі, металічныя прадметы. У міфалагічным кантэксце можна параўнаць пахаванне лялькі-русалкі (ведзьмы, змяі), якое скіраванае на тое, каб забяспечыць на новы год дажджы і засцерагчы ад маланкі з сюжэтам цэнтральнага індаеўрапейскага міфа, у якім бог маланкі, навальніцы забівае свайго змеяпадобнага суперніка, пасля чаго пачынаецца апладняльны дождж. На карысць іх сувязі сведчыць і прымеркаванасць абраду да цыкла веснавых святаў, што звязаныя з пачаткам новага прыроднага цыкла, новага году, з часам рэактуалізацыі касмаганічных міфаў дзеля абуджэння жыццёвай моцы свету, уплыву на яго плоднасць.

Такім чынам, можна казаць аб тым, што лялькі ў святочнай абраднасці беларусаў суадносяцца з традыцыйнай міфалогіяй і ў народнай свядомасці з'яўляюцца своеасаблівымі прадметамі-медыятарамі, пасрэдкамі паміж гэтым і тым светам, якія семантычна звязаныя з плоднасцю, урадлівасцю, багаццем і як увасабленні духаў продкаў яны спрыяюць роду на гэтым свеце, дапамагаюць і зямлі, і людзям радзіць, сімвалізуюць жыццёвыя патэнцыі, што ўвасабляецца ў іх канструкцыі, матэрыялах і спосабе выкарыстання.

СПІС ЦЫТАВАНЫХ КРЫНІЦ

1. Кухаронак, Т.І. Маскі ў каляндарнай абраднасці беларусаў / Т.І. Кухаронак. – Мінск: Ураджай, 2001. – 239 с.
2. Народны тэатр / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; Уклад. і камент. М. А. Каладзінскага; Уступ. арт. А. С. Фядосіка; Рэд. выд. А. С. Фядосік, А. В. Сабалеўскай. – 2-е выд., выпр. і дапрац. – Мінск: Беларуская навука, 2004. – 554 с.
3. Этнаграфія Беларусі: энцыклапедыя / [наук. канс.: М.В. Біч і інш]. – Мінск: БелСЭ, 1989. – (Беларуская савецкая энцыклапедыя).
4. Краязнаўчы сайт Гомеля і Гомельшчыны [Электронны ресурс] / «Пахаванне стралы» – рэгіянальна-адметная абрадавая з'ява фальклору ўсходняга Палесся (ч. першая). – Гомель, 2008–2009. – Рэжым доступу: <http://www.nashkraj.info>. – Дата доступу: 22.02.2011.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ МОТИВА ЧУДА В БЕЛОРУССКИХ И РУССКИХ БЫЛИЧКАХ

Анна Жегало (Минск, Беларусь)

Христианизация Руси привела к формированию значительного контаминированного пласта культуры, получившего название двоеверия, или народного христианства, в котором христианские представления переплетались с языческим наследием. В результате языческое и христианское мировоззрение постепенно наслаивались друг на друга. Более того, образовавшееся «двоеверие» представляло собой мировоззренческий синтез, в котором ведущая роль принадлежала славянскому язычеству. В процессе взаимодействия народной языческой культуры с христианством намечается определенная тенденция фольклорного процесса – трансформация концептов, образов и мотивов.

В данной статье мы попытаемся на материале текстов быличек проанализировать представления о чудесном в русской и белорусской традиционной культуре, которые существенно отличаются от содержания концепта «чудо» в церковном, сакральном дискурсе. Следует также учесть, что основная функция жанра былички – концептирующая, то есть обособывающая, актуализирующая ряд важнейших представлений о мироустройстве [1, с. 225]. Следовательно, вплетение христианского мировоззрения в языческую картину мира находит отражение в жанровом содержании, оказывает влияние на мотивационную структуру жанра быличек.

В нашем исследовании мы будем опираться на опыт работы коллектива сотрудников лаборатории традиционного искусства Белорусского государственного института проблем культуры, которые по итогам комплексного фольклорно-этнографического исследования традиционной художественной культуры регионов Беларуси опубликовали шеститомное издание «Традиционная мастацкая культура беларусаў»; а также на издание Российской академии наук «Традиционный фольклор Новгородской области».

По мнению Елены Березович, занимающейся изучением концепта чуда в языковой и фольклорной традиции народов Русского Севера, существует несколько причин асимметрии между «церковной» и «народной» трактовкой чуда, чудесного, несмотря на то, что концепт чуда принадлежит к числу важнейших концептов христианской и традиционной культуры. Во-первых, народной традиции нерелевантны представления такого высокого уровня абстракции; во-вторых, концептуальное пространство фольклорного творчества в большей степени испытывает креативное влияние со стороны естественного языка, чем это имеет место при формировании концептов официальной религии и ее терминосистемы [2, с. 95].

Характерно, что в текстах быличек, записанных в различных регионах Беларуси и сгруппированных по наличию

в них мотива чуда, лексемы «чудо», «чудесный» практически не встречаются. Так, слово «цуды» употребляется информантами только лишь в контексте, упоминающем христианские праздники: «А на Антонего ў нас трынаццатого чэрца кажны год такі велкі празьнік. <...> Гэта ў гэты дзень даў Бог цуды» [3, с. 432]; «Е празнік Чуда (Цуда святога архангела Міхаіла) <...> Хто-то казав: «Чуда-чуда, скінь мэзэ з дуба» [4, с. 474]. В целом актуализируемые в белорусских быличках верования подчиняются логике чудесного в языческой интерпретации. Напомним, что согласно первобытному, языческому представлению, чудо – это то, чему можно «чудиться», т.е. удивляться, будь то дерево необычной величины, камень необычной формы, нерегулярное космическое событие вроде затмения солнца и т.п. В языческой картине мира чудесное актуализирует одну из основных особенностей архаического мышления: убежденность в том, что потусторонний мир и мир посюсторонний не разделены непреодолимой границей, а находятся в постоянном контакте. В древности чудо подменялось такими понятиями, как «диво», «диковина», «случай», а под чудесным подразумевалось нечто «необычное», «удивительное», «магическое», «чужое». Основная черта чудесного в языке – способность появляться. Не случайно В.Я. Пропп предложил выделить былички в особый жанр по принадлежности их образов к дохристианской (языческой) религии [5, с. 47]. Исходя из этого, можно предположить, что для белорусских быличек характерен мотив чудесного, но само слово «чудо» применительно к священному, сакральному, на что повлияло принятие христианства. Сами же сверхъестественные существа, необычные и страшные события, локусы, где осуществляются действия магического характера нередко никак не называются. Вместо номинации присутствует лишь констатация того или иного события, происшествия: «У нас тут було» [4, с. 475]; «Вот шчэ такое паданне» [3, с. 439]; «Вот быў случай у міне самога» [3, с. 438] и т. д.

Для жителей Новгородской области терминами «чудо», «чудеса» обозначаются случаи столкновения человека с нечеловеческим, бесовским: «Вдруг, – говорит, – мы оглядываемся, и вот огненная тройка! Несетца огненная тройка! И мало нас, говорит, ка-а-ак стянуло в коляске! Вот всё огнем взявши! Мы не знаем, куда нам иттишь: то взад, то вперед, так мы испугались. Ну вот это решили, что это чудо какое-то, чудо. Просто все огнём взявши!» [1, с. 251] или «Ну и что? С деревни я вышел. Так с километр идти до озера. Прихожу, понимаешь тут к озеру. Обычно удочку развёртываю, леску тут и подхожу к берегу. А у нас берега тут такие шаткие. Подхожу – что такое!? – «Буль –буль –буль –буль!» – Волосы показались! Я и не знаю, что делать! Вдруг как ввернёт, понимаешь, поплыла... чудо в воде, опять вглубь» [1, с. 271]. Глаголы причудиться, чудиться, причуждаться часто играют существенную роль в нарративах о столкновении с нечеловеческим: «Раньше чудилось, ну, теперь не чудится!» [1, с. 237]; «Вот, – говорит тётка, – обязательно кто и кто, а пробьжить! А это такое вот место – Ленно дяревня, там причудилось» [1, с. 247]; «И вот он пришел домой весь бледный-перелебленный-бледный. От такое яму причудилось! Он яго как от лапой стиснул!» [1, с. 254]; «Раньше причуживалось. Я пошла косить в отдаленности – а там лес и через перялесок переходить. А сын Тольки ушел в армию. Я после Яго стала косить и сильно плакала. И стало чудитца, что в ладоши где-то хлопает» [1, с. 257]. Лексика этого круга требуется рассказчику для того, чтобы обозначить свою позицию по отношению к рассказываемому: с одной стороны, он показывает, что не сомневается в реальности произошедшего, а, с другой стороны, хочет сообщить, что эта реальность – особое качества [6, с. 120]. Актуализируемые быличкой верования наделяют особым смыслом реальный, окружающий мир. В нем оказываются сосуществующими два или несколько планов, миров, соположенных друг другу – «наш» и «иной»; в нем противопоставляется обычная и чудесная реальность. Причем, в русских быличках отсутствует ассоциация между чудесным и божественным.

В фольклоре мотив чудесного может воплощать различные смыслы, зачастую не сходные с христианским на-

полнением концепта «чудо». Можно выделить следующие трактовки чуда в традиционной культуре: событие, вызванное воздействием нечистой силы; персонифицированная нечистая сила; необычное происшествие; объект с феноменальными природными свойствами; локус, где осуществляются действия магического характера. Обобщая данный материал, важно указать, что доминантой всех представленных смыслов является идея сверхъестественного, как и в христианской традиции. Однако если в каноническом представлении о чуде источником последнего служит действие, событие, то в фольклоре чудо часто опредмечивается, являясь тем, кто или что вызывает общее удивление, восхищение своими качествами [2, с. 103].

При опредмечивании чудо переводится из акционального регистра в субстанциональный – за счет этого оно теряет в своей сверхъестественности и непостижимости: уникальный объект все же оценивается как элемент ряда, событие же по природе своей единично [2, с. 103]. Этот опредмеченный смысл проецируется, например, на предметы или объекты, характеризующиеся феноменальными свойствами. Само чудо указывает чаще всего на предмет или существо, обладающее необыкновенными свойствами, или на необыкновенный локус: «І казаў, з-пад каня выскачыў ком краснага агню» [3, с. 446]; «У дубе было, у адным дубе. Гэта ночай, як гарыць што. А там было такіх дупляў многа, што вароны там вяліся. І гэты дуб стаяў такі во пры дарозе. І заўсягды, хто едзе, так там звяніць» [3, с. 447]; «Был большуцый камень между Городней и Берёзовом. И там раньше чудилось очень около этого камня» [1, с. 266]; «А у нас там такое место есть, называется Петухова Гора. И вдруг зашумел лес, так страшно, что мне пришлось отойти от этой кочки в сторону метра на три. И передо мной сразу же таким страшным воем прошел ураган» [1, с. 257]. Такое опредмечивание объясняется наглядностью и образностью мышления носителей традиционной культуры, стремящихся освоить иррациональное начало.

В христианской культуре все, что чудесно, то священо, божественно, другими словами – чудотворно. Как отмечал С. Аверинцев, в теистической концепции оно рассматривается как победа Божественной воли над природой и «естеством», прорыв из мира сверхъестественного в естественный, из мира благодати в мир природы [7, с. 209]. Чудо – это знак, знамение, одна из форм откровения, а свершителем такого чуда может быть только Бог или, как вариант, Божия Матерь, ангелы, святые. В русских и белорусских быличках чаще всего терминами «чудо», «чудеса» обозначаются случаи столкновения человека с нечеловеческим, бесовским. Такие встречи происходят в особых, страшных местах, в особое «переходное» или «темное» время суток и года (святки, ночь, сумерки, дни солнцеворотов, полночь, время перед заходом или закатом солнца). Типичными локусами для «нечистых» чудес в фольклоре являются: болото, старая баня, перекресток, лес и т.д. Следует отметить ценностную разметку пространства: данные локусы четко определены в фольклоре (в отличие от локуса христианских чудес) – это чужое, не освоенное человеком пространство. Вообще противопоставление «чистого» и «нечистого» пространства появилось не на христианской почве. В архаических (дохристианских) представлениях оно соответствует общему противопоставлению «своего» и «чужого» [2, с. 105]. Таким образом, представляется возможным выхода на проблему взаимодействия идей чудесного и чужого. Семантика слов, производных от корня –чуд – связана прежде всего с миром чужого, нечеловеческого, нечистой силой (чудо, причудиться, чудить, чудак). Следует подчеркнуть важность идеи чужести, чуждости в структуре концепта чуда в фольклоре. Встречающиеся в фольклорных текстах производные от чуж – и чуд – свидетельствует о том, что идеи своего-чужого и естественного/чудесного занимают существенное место в структуре представления о жизни человека и общества, где они сводятся к понятию нормы/антинормы. Так, чудо в религиозном дискурсе – это норма, а не исключение. Самый жест исцеления чудом описывается не только как милость, оказанная немногим, но как знак, поданный всем [8, с. 211]. В быличках мы наблюдаем противоположную интерпретацию: чудо – это исклю-

чение из нормы. Чудо можно представить как свойство ирреального мира, существующего параллельно человеческому обществу. В мир людей чудо может войти там, где кончается освоенное человеком реальное географическое пространство, и при том условии, если перестают действовать традиционные нормы. Чудом также может быть названо необъяснимое с точки зрения рассказчика событие. Чудесное в народной традиции понимается как опыт сверхъестественного, нечеловеческого, непостижимого [6, с. 127]. Оно не укладывается в рамки обыденного знания и поведения, а потому имеет качества чужого и опасного.

Нежелательные, неожиданные события, лежащие в основе повествования былички, часто объясняются действиями сверхъестественных существ. Причем для повествовательной структуры былички характерна специфическая каузальность, где причинность порождена случайностью. В быличках о столкновении с нечистой силой, где она выступает как персонифицированная случайность, неожиданные события с трагической развязкой можно избежать с помощью святой воды, молитвы, нательного креста или медальона, в чем отчетливо проявляются последствия принятия христианства; а также используя матерную брань. Причем характерно, что в белорусских нарративах чаще упоминается молитва, святая вода и т.п.: «*А той як тугу зануў за руку – і мяне ў гэту яму! А я ў етат мамонт. «У імені Ойца, і Сына, і Святога Духа», і настаянна медалік с сабой насіў»* [3, с. 439]; «*Прыішлі, сталі сьвянцонай вадоў сьвянціць, і ён пайшоў. Чорт жа баіцца сьвянцонай вады»* [3, с. 440]. В то время как для русских быличек актуальным средством против действий нечистой силы становится матерная брань, что абсолютно неприемлемо для христианской культуры: «*Ну, ён матюгнуўся (чаго, гаворыць, чэрт матюга боіцца). Матюгнуўся ён. Чэрт в ладоіш захлопал і скрыўся»* [1, с. 253].

Таким образом, трактовка чуда в народной традиции расходится с той, что принята в церковной культуре. Тем не менее, в некоторых случаях может обнаруживаться амбивалентность представлений о чуде. Так, чудо может иметь как «божественную», так и «нечистую» природу, что приводит к «примирению» двух противопоставленных дискурсов. Такую амбивалентность можно проследить при рассмотрении одного из возможных условий проявления чуда – измененного состояния сознания. В христианской традиции достаточное количество чудес совершается во сне. В свою очередь в фольклорной традиции (быличках) аналогичным изменённым состоянием сознания выступает алкогольное опьянение. И сон, и хмель, по народным представлениям, являются пограничными состояниями, что и делает возможным контакт с божественными силами, в одном случае, и с нечистой силой, в другом. Не случайно в народе состояние опьянения и связанное с этим изменение поведения человека часто объясняют присутствием в нём нечистой силы: «*черти в голову заходили», «напились до чертиков»* и т.д.

Важно также подчеркнуть, что понятие чуда зачастую индифферентно по отношению к святому или нечистому носителю феноменальных свойств. Более того, святое и нечистое могут переплетаться, образуя единый синкретичный комплекс: «*І вот у нас ужо свято. «Ну, святы – дык добро й паробиць богато», – это чалавек, мужчына быў гэтакі. От, запрог валы – валамі даўней аралі – і паехал араць. «Што значыцца, што свято? А я буду араць. Ну што мне зробіць Бог?» І як ён араў, і многа сараў, і там не то*

што – гара нейка стала. Ён награшыў многа...І зрабіўся ён каменем» [4, с. 472].

Ещё одним примиряющим обе традиции моментом является специфическая примета чуда: совершившееся чудо и в христианской, и в народной среде не проходит бесследно. Его результаты всегда видимы и физически ощутимы – особенно для тех, кто противился этому чуду, пытался его предотвратить или скомпрометировать [9, с. 200]. Однако если результатом свершившихся чудес в христианстве оказывается прозрение и обращение к вере, то итогом чудес в быличках чаще всего являются необычные, непонятные людям и не объяснимые ими явления или смерть.

В результате анализа текстов белорусских и русских быличек можно сделать вывод, что феномен чуда имеет место как в традиционной, так и христианской культуре. При поверхностном взгляде на проблему кажется, что трактовка чуда в народной традиции расходится с той, что принята в церковной культуре. Однако при глубоком имманентном анализе текстов обнаруживается, что обе традиции в своей интерпретации чуда имеют примиряющее начало. Это можно объяснить тем, что принятие христианства в славянской среде происходило долгое время лишь на лишь на формальном уровне. Несмотря на новое вероисповедание – христианство – не произошло мгновенного искоренения архаических культов и обрядов. В результате в культуре и традициях наших предков наблюдается наложение христианского кода на языческий. Христианство постепенно вытесняло прежние верования, длительное время сосуществова с архаикой. Если же делать акцент на национальном аспекте, то можно отметить, что процесс христианизации большее влияние оказал на жанровое содержание, образную и мотивационную систему белорусских быличек, нежели русских.

Литература

1. Традиционный фольклор Новгородской области. – СПб.: Алетейя, 2001. – 542 с.
2. Березович, Е. О некоторых аспектах концепта чуда в языковой и фольклорной традиции Русского Севера / Е. Березович // Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции / Центр науч. Работников и преподавателей иудаики в вузах. – М., 2001. – С. 95–113.
3. Традиційная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 3. Гродзенскае Панямонне. У 2 кн. Кн. 2 / А.М. Боганева і інш. – Мінск, 2006. – 736 с.
4. Традиційная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 4. Брэсцкае Палессе. У 2 кн. Кн. 2 / А.М. Боганева і інш. – Мінск, 2009. – 863 с.
5. Пропп, В.Я. Русская сказка / В.Я. Пропп. – Л., 1984. – С. 47–48.
6. Кормина, Ж. Чудо в народной традиции: концепт и риторика / Ж. Кормина // Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции / Центр науч. Работников и преподавателей иудаики в вузах. – М., 2001. – С. 116–129.
7. Аверинцев, С. С. Чудо / С. С. Аверинцев // София – Логос. Словарь. – Киев, 2001. – С. 209–211.
8. Словарь символов и знаков / Авт.-сост. В.В.Адамчик. – М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. – 240 с.
9. Белова, О. Чудо и вера: народные легенды о религиозных праздниках, обрядах и обращении иноверцев / О. Белова // Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции / Центр науч. Работников и преподавателей иудаики в вузах. – М., 2001. – С. 194–217.

МИФОЛОГИЯ И ФОЛЬКЛОР КАК ИСТОЧНИК ВЕЧНЫХ СЮЖЕТОВ

Анастасия Зезюлевич (Гродно, Беларусь)

Сюжеты, представляющие собой повествовательные конструкции, «актуализируемые мировой литературой и функционирующие в неограниченном пространственно-временном континууме» [4, с.30], принято называть *вечными*. В этом определении подчеркивается *устойчивость*

и актуальность данных сюжетов для литературного процесса прошлого, настоящего и, в перспективе, будущего. И поскольку, используя вечные сюжеты, «писатель ... создает произведение, отвечающее на жгучие вопросы, выдвинутые конкретно-исторической, социальной и национальной

действительностью» [3, с.306], именно актуальность является ключевым свойством, позволяющим говорить о вечных сюжетах как о специфическом литературном феномене.

В новейших литературоведческих исследованиях вечные сюжеты рассматриваются как постоянные величины мировой литературы и культуры, поскольку за каждым из них закреплён определенный комплекс общечеловеческих морально-этических, философских, психологических, эстетических, социально-политических проблем. С учетом этого становится очевидным, что понятие «вечный сюжет» значительно шире своего традиционного толкования, носит комплексный характер. Можно определить вечный сюжет как неделимую совокупность инвариантной сюжетной матрицы и текстов-трансформов – ее реализаций в конкретных художественных произведениях. Объединение всех текстов-трансформов, восходящих к конкретной сюжетной матрице, в общее семантическое поле позволяет сформировать единый текст вечного сюжета – своеобразный метатекст, наделенный культурной памятью. При этом следует отметить, что вопреки устойчивому характеру семантики подобного метатекста при переходе вечного сюжета в иную национальную литературу или при актуализации его в новых культурно-исторических условиях, смысловое ядро сюжетной матрицы способно приобретать новые значения, обогащаться и расширяться. Как отмечает А.Е. Нямцу, «по мере увеличения дистанции между временем создания и эпохой его рецепции конкретное произведение из факта национальной литературы постепенно превращается в явление всеобщего значения и звучания. При этом в определенной мере снижается ... первичная актуальность проблематики, одновременно посредством «замещения» происходит актуализация других смыслов, которые в исходном образце были едва намечены или вообще отсутствовали, но сам текст допускал эстетическую правомерность подключения нового, современного» [6, с. 58].

Богатейшим источником вечных сюжетов мировой литературы является мифология, которую следует понимать не только как комплекс древних представлений о мире или оформленные сюжетные основы существующих религий, но и как «устойчивый стереотип массового сознания» [2, с.8], готовый информационный блок, моделирующий способ осмысления действительности и формирующий отношение человека к ней. При этом, как отмечает Ю.М. Лотман, важно иметь в виду, «что все известные нам тексты мифов доходят до нас как трансформации – переводы мифологического сознания на словесно-линейный язык <...> и на ось линейно-временного исторического сознания» [5]. Иначе говоря, мы имеем дело с литературными обработками архаических мифов, сохраняющими, однако, когнитивную и моделирующую функции.

Вечные сюжеты, уходящие корнями в мифологию, в современных литературах получают возможность «абстрагироваться от конкретных героев, играя роль универсальных схем человеческого поведения и складываясь в обобщенные комплексные системы» [1, с. 7]. Это, в свою очередь, позволяет сделать вывод о значении художественного контакта с мифологическим материалом: «осуществляемая благодаря мифу корреляция весьма отдаленных друг от друга пластов истории и людского сознания ведет и к более полному постижению современности, и к осмыслению глубинного единства бытия при всех различиях стадийных форм развития общества и личности <...>, является процессом своеобразной «взаимопроверки», сопоставлением духовного климата современности с коренными, изначально ценностными представлениями людей» [1, с. 59].

Другим источником вечных сюжетов является фольклор. В.Л. Бурова указывает, что «в силу генетической общности не всегда полностью возможно в рамках жестких определений размежевать миф и близкие к нему формы словесного творчества (сказку, легенду, предание), однако рассмотрение данных явлений как словесных жанров, позволяет описать их с помощью ряда параметров, задающих их жанровую структуру» [2, с. 8–9]. В качестве таких параметров исследовательница предлагает выделить форму изложения, время и место действия, содержание, персонажей, степень сакральности, степень достоверности, дидактиче-

скую направленность и доминантную функцию. В плане изложения все четыре формы представляют собой повествование. Однако если миф повествует о <...> «коренном порядке мира и его законах, сказка рассказывает об обыкновенных людях и их деяниях на пересечении реального и «тонкого» миров. Легенда делает акцент на проявлениях «тонкого» мира в реальном мире по отношению, как правило, к персонажам священной истории. Предание же повествует о реальных исторических событиях и лицах. При этом миф, в отличие от сказки, предания и легенды характеризуется высокой степенью сакральности» [2, с. 8–9]. Тем не менее, приходится признавать размытость границ между мифом, преданием и легендой и распространение законов мифологического сюжетосложения на фольклорные жанры.

Вместе с тем, к повторяемости в литературном процессе оказываются способными сюжеты, которые, несмотря на закрепленное за ними значение, обладают семантической амбивалентностью, несут в себе «загадку или вопрос <...>, семантически не полностью определенные» [8, с. 19]. Речь идет о вечных сюжетах эпистемической модальности. С точки зрения В.П. Руднева, возникновение такого типа вечных сюжетов в литературе «имеет место вследствие возможности в референтно непрозрачных контекстах ... приписывать одному и тому же суждению противоположные значения истинности, или, напротив, – возможности одно и то же значение истинности приписывать разным суждениям» [7, с. 129]. Очевидно, что развитию такой многоплановости и семантической гибкости способствует именно бытование сюжетов в устном народном творчестве.

Вечным сюжетом указанного типа является немецкое средневековое предание о гамельнском Крысолове, возникшее в конце XIII века. Прежде, чем появиться в литературной обработке в начале XIX века, этот сюжет более пятисот лет существовал изустно, обрстая со временем новыми «сведениями» и тайнами. Начало его «литературной жизни» положили немецкие романтики, закрепив фольклорный текст в литературной традиции (сюжет вошел в свод песен «Волшебный (чудесный) рог мальчика» («Des Knaben Wunderhorn») (1803) Л.А. фон Арнима и К. Брентано и в сборник «Немецкие сказания» («Deutsche Sagen») (1816–1818) братьев Гримм).

Тексты предания, записанные первыми немецкими фольклористами, могут служить отправным пунктом в исследовании данного вечного сюжета. Приняв их за инвариант, можно определить мотивную структуру сюжета о Крысолове:

В городе появляются и начинают стремительно размножаться крысы.

Бургомистр и горожане обещают награду тому, кто избавит город от крыс.

В город приходит Крысолов.

Игрой на дудочке / флейте, Крысолов выманивает крыс из города.

Крысолов топчет крыс в Везере / в болоте.

Жители города отказываются платить Крысолову.

Играя на дудочке / флейте, Крысолов выводит из города детей.

Дети погибают (тонут в Везере (по варианту Арнима и Брентано) / исчезают в горах (по варианту братьев Гримм)).

Очевидно, что за пять веков подобная схема могла претерпеть значительные изменения. Из анализа различных вариантов предания следует, что самым сложным и амбивалентным является заключительный мотив увода детей и их дальнейшей судьбы. В его трансформации проявляется тенденция к «смягчению» финала предания. Действительно, гибель детей – это слишком жестокая расплата за жадность их родителей. И Крысолов выступает уже не как избавитель города от «крысиной заразы», а как воплощение злого, мстительного начала. Поэтому возможно двойственное отношение к этому персонажу в зависимости от того, какими чертами (положительными или отрицательными) наделяет его народное сознание:

а) Крысолов – это отрицательный герой. В этом случае развиваются следующие алломотивы:

Крысолов уводит детей в неизвестном направлении, обрекая на гибель.

Крысолов уводит детей в горы (гора Конненберг). Разверзшаяся земля (пропасть или пещера) поглощает их.

б) Крысолов – это положительный герой. Появляются два алломотива:

Крысолов уводит детей подальше от греха, в котором погрязли их родители, спасая тем самым невинные души.

Крысолов уводит детей в утопическую страну / в рай.

Отдельно можно выделить алломотив, основанный на христианской идее вечной борьбы добра и зла: Крысолов – это дьявол, который хочет погубить невинные детские души. Он уводит гамельнских ребятишек в горы к пропасти, в которой находится вход в ад. Но Бог не допускает гибели детей, и они остаются жить в горах, основав свой город.

Постепенно в структуре гамельнского предания формируются еще два мотива:

Мотив основания детьми из Гамельна города-утопии. Это – антипод их родного города, где люди поработаны скупостью и жадной наживы.

Мотив появления в Гамельне людей, побывавших в городе, который основали уведенные Крысоловом дети.

В рамках первого мотива можно выделить следующие варианты:

а) в далеком краю дети основали город под руководством Крысолова;

б) распространяются слухи о том, что где-то появился город счастья, все жители которого молоды и говорят на гамельнском диалекте;

в) от гамельнских детей произошли жители Трансильвании.

Несколько вариантов имеет и второй мотив:

а) в Гамельн приходит слепой нищий старик, который побывал в городе детей, но он не может сказать, где находится это прекрасное место.

б) в Гамельн вернулись два мальчика, но один из них немой, а второй – слепой, поэтому они не могут отвести родителей в город счастья.

Очевидно, что в течение XIII–XVIII вв. развитие сюжета Крысолова шло в двух направлениях:

Предание приближалось к народной сказке.

Предание приобретало религиозный смысл.

Это явление соответствует духу Средневековья, которое «характеризуется столкновением двух культурных ориентаций: с одной стороны – церковной, ученой, официальной, а с другой стороны – народной, карнавальской, «смеховой» [9, с. 68]. Именно это столкновение порождает «многослойность и противоречивость сознания средневекового человека. Простолюдин, живущий во власти верований

и примитивных образов, имел зачатки христианского мировоззрения. Образованный человек не был полностью свободен от языческих представлений» [9, с. 68]. Ярче всего это противоречие проявилось в устном народном творчестве и в ранних авторских произведениях Средневековья, так как и фольклор, и литература являются огромной кладовой идей и базой ценностных установок, помогающих выработать и укрепить мировоззренческую позицию как всему народу, так и отдельному человеку.

Таким образом, к началу XIX века сюжет предания о Крысолове становится разветвленным, состоящим из большого количества алломотивов. Это обстоятельство позволит ему в дальнейшем проникнуть в сферу авторской литературы и приобрести всевозможные смысловые оттенки в контексте творчества западноевропейских и русских писателей.

Список использованной литературы

1. Античность и Библия в литературном процессе XX века / Л.Н. Татарина [и др.]; под общ. ред. А.В. Татарина. – Краснодар: Крайбикколлектор, 2001. – 240 с.
2. Бурова, В.Л. Когнитивный аспект мифа в составе художественного текста: На материале англоязычного художественного текста: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.04 / В.Л. Бурова; МГЛУ. – М., 2000. – 27 с.
3. Волков, А.Р. К теории традиционных сюжетов / А.Р. Волков // Сравнительное изучение славянских литератур: Материалы конференции 18–20 мая 1971 года. – М.: Наука, 1973. – С. 300–310.
4. Володина, Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения / Н.В. Володина. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 256 с.
5. Лотман, Ю.М. Семиотика культуры // Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю.М. Лотман // [Электронный ресурс]. – 2007. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/03.php. – Дата доступа: 11.04.2011.
6. Нямцу, А.Е. «Осколки архетипов» в современных версиях легендарно-мифологических структур / А.Е. Нямцу // Науковий вісник Чернівецького університету: Збірник наукових праць. – Вип. 425. Романо-слов'янський дискурс. – Чернівці: Рута, 2008. – С. 54–63.
7. Руднев, В.П. Прочь от реальности / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 2000. – 428 с.
8. Степанов, Ю.С. В мире семиотики / Ю.С. Степанов // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. – М.: Академический проект, 2001. – С. 5–42.
9. Чернокозов, А.И. Культура Средневековья // История мировой культуры / А.И. Чернокозов. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – С. 67–90.

СМЕРТЬ И ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ В ПОХОРОННЫХ ПРИЧИТАНИЯХ

Алёна Ивашова (Орёл, Россия)

Образы природы – неотъемлемая часть похоронно-поминальных причитаний. Их касаются в своих исследованиях многие учёные-фольклористы. Мотив «заклипания стихий» (раскрытия могилы) рассматривают К.В. Чистов [1], Л.Г. Невская [2], В.И. Ерёмкина [3], М.Д. Алексеевский [4]. Изучению орнитоморфной символики в восточнославянских обрядовых и необрядовых текстах посвящена статья Т.А. Бернштам [5]. Образы птиц и ветра, а также растительные образы в вологодских причитаниях изучает Е.Ф. Югай [6], [7], [8]. Мы рассмотрим образы природы, непосредственно связанные с вторжением смерти в мир живых.

Смерть, как и рождение, нарушает границу между мирами. Ещё до наступления смерти появляются её предвестники (предчувствия, сны, различные приметы). Восстановить равновесие призваны определённые ритуальные действия. Как отмечает А.К. Байбурин, «захоронение покойника на кладбище <...> означает, кроме всего прочего, восстановление однородности мира живых и, следовательно, восстановление нормальной структуры мира вообще: мёртвые находятся среди мёртвых, а живые – среди живых.

Однако последствия «прорыва» смерти в мир людей ощущается ещё длительное время» [9, с. 116]. Эти последствия ярко отражены в похоронно-поминальных причитаниях. Изменяется дом, который покинул умерший, изменяется жизнь его родных, а также смерть вызывает изменения в мире живой и неживой природы.

Описание природных явлений, сопровождающих смерть (как и самих обстоятельств смерти), встречается в очень небольшом количестве текстов. В качестве примера можно привести «Плач об убитом громом-молвией» и «Плач о потопших» И.А. Федосовой.

Смерть приходит в этот мир как туча, внезапно появившаяся из ниоткуда и так же внезапно исчезающая, что указывает на то, что это не обычная туча. Она характеризуется как «тёмная» [10, с. 63, 68], [11, с. 513], [12, с. 184], «грозная» [10, с. 63], «страшна-ужасна» [13, с. 142]. Её появление сопровождается громом, молниями, ветрами:

Молоньи что молви ту пролетели:

К богу душенька-то во громах каталася,

В молвиях она что поднималася. [13, с. 142]

*Подымалась погода непомерная!
Вкруте буйны эти ветрышки завияли,
С торокамы эти ветры да ведь с западом.* [10, с. 68]
(Торок – порыв ветра. – И.А. [19, с. XVIII])

Туча-смерть сокрушает всё на своём пути: трескаются горы, ломаются и падают деревья, волнуется море, её боятся звери в лесу, рыбы в синем море. [10, с. 63]. Очевидно, что туча эта является метафорой смерти, неумолимой разрушительной силы.

Грозовую тучу славяне воспринимали как источник опасности. В туче, по народным представлениям, обитают демоны. В Болгарии и Сербии верили, что предводителем грозовой тучи является один из утопленников или утопленник [14, с. 496]. Ветер «в народных представлениях наделяется свойствами демонического существа» [15, с. 86].

Люди просят Бога отвести от них эту опасность:

*Спаси, господи, ведь души да наших грешных
От стрелы ты сохрани да нас, от молвии,
Пронеси, господи, тучу на чисто поле,
На чисто поле тучу, на синё море!* [10, с. 64]

Но «стрела божья» всё же убивает человека. А посылает эту стрелу Илья-пророк:

*Заразил-побил Илья-свет преподобной
Да он славного крестьянина могучего.* [10, с. 64]

Здесь мы видим пример так называемого двоеверия – взаимодействия православной культуры с древними языческими поэтическими воззрениями. Ветхозаветный пророк занимает место бога-громовержца. Барсов пишет по этому поводу: «Знакомый с славяно-русской мифологией не может не видеть в этом образе древнего Перуна и, очевидно, только христианское миропонимание поставило над ним «Владыку милосердного», у которого Илья спрашивает дозволение «дать тучу на чистое на полюшко, спустить стрелу огненную в белую грудь крестьянина могучего» [19, с. XVII]

Но Илья появляется только в одном тексте – в «Плаче об убитом громом-молвией» И.А. Федосовой, поэтому нельзя утверждать, что за каждым образом тучи, грома и молнии скрывается Перун. В «Плаче о потопших» туча появляется вообще «без молвии» [10, с. 68], важнейшего атрибута Громовержца, и приносит с собой смерть.

Чаще туча предстает как метафора смерти: она «накатилась» на «высокой терем» и «призакрyla окошечка <...> на веки на веиные» [16, с. 94]. Образ тучи возникает при изображении горя матери, когда она получает похоронное извещение:

*Накатилась туча тёмная
На мою на хату бедную,
Туча с громом раскатилась, <...>*

*В избу двери отворяются,
Почтальон идёт к нам с сумкою,
Подаёт мне извеиеньице.* [11, с. 513]

Или образ тучи помогает изобразить горе, постигшее дом умершего, выразить чувства его обитателей:

*И как над тёплым над гнездышком
Стоит тученька да ведь слезливая;
Не развилась она мелкими пушистыми снежочинками,
Не продолдила она мелкими дождичками,
Продолдила она горкими слезиночками...* [12, с. 184]

Вся природа оплакивает умершего вместе с его родными:

*... уныла стоит роищица зелёная, <...>
Вси поблекли эти розовы цветочки,
Как жупят да теперь тицьки не по-прежнему,
Приуныли эти жалки соловоушки,
Как пустылое хоромное строеньице,
На слезах стоят стекольчаты окошечки.* [19, с. 189]

*Были тропиночки мотосливые,
И были ёлочки тоскливые,
И на ёлочках сидели птичечки да райские,
Запевали песенки похоронные...* [12, с. 184]

Смерть нарушает границу между мирами, этот и тот свет тесно соприкасаются. Умершего оплакивают «тропиночки» и «ёлочки», принадлежащие к миру земному, но

также и туча, и «птичечки райские», принадлежащие к миру иному. В приведённом примере можно проследить оппозицию «верх – низ», «небо – земля», «мир мёртвых – мир живых». Птицы приурочены к верхней части мирового древа – ветвям и вершине [17, с. 450–456]. «В древнерусских сказаниях упоминаются райские птицы гамаюн, феникс, алконост и сирин и их неизреченно сладостное пение, против которого никто не может устоять» [18]. Вероятно, песни этих птиц помогают умершему забыть о своей земной жизни и перейти в «иное живленьице».

Таким образом, мы видим, что туча в похоронных причитаниях является метафорой смерти, а также горя, порождения смерти, которое она приносит родственникам умершего. В момент её появления стирается граница между мирами, и душа уходит в мир мёртвых.

В причитаниях появляются гиперболизированные образы горя и его разрушительных последствий. Слезы матери, сестры, потерявшей брата, образуют реку, состоящую пополам из слёз и крови, которая ломает под корень леса, уничтожает траву на полях [11, с. 439], [10, с. 253]. От «обидушки» «...на лужках трава повывязбла, / На травы цветки повывмерзли, / В озёрах вода повывсохла, / В омутах рыба повывтухла» [10, с. 306].

Иногда констатируется лишь факт произошедших перемен:

*Перемена на лугах на сенокосных,
Изменушка в хоромном во строеньице,
Изменилися поля да хлебородные!* [10, с. 137–138]

Но чаще деструктивные последствия называются:

*А уж как нынечу-теперичу,
А в саду яблони повянули,
Виноградница посохнула,
В саду птички задавилися,
А соловьи все заклекнулися,
Не пекёт да красно солнышко,
На сиротных бедных детушек.* [11, с. 495]

Сироты оказываются обделёнными на «космическом» уровне. За «красным солнышком» здесь скрывается мать (отец), от которых в значительной степени зависит счастье (доля) детей.

Всё это ещё раз подчеркивает разрушительную природу смерти. Она может нести в мир живых, стремящихся к созданию, только разрушение, так как приходит из иного мира, из антимира. Л.Г. Невская, изучая семантику причитаний, выделяет «парадигму преобразований с общим смыслом 'деструкция', с разных точек зрения кодифицирующих идею умирания: дороги зарастут, дерево сломано, срублено, вырвано с корнем, зелёное растение завяло, пожелтело, дом разрушился, опустел» [2, с. 23].

Смерть кормильца-хозяина переживают и домашние животные:

*Приуныв стоит любимая скотинушка,
Удобрых коней головушки наклонены,
Лошадины оци в землю приутуплены,
Што ведь нет да большака в доме начальника,
На кониной нету стойлы управителя.* [19, с. 215]

Их жизнь тесно связана с жизнью обитателей дома. В Полесье и Гомельской области верили, что корова может умереть в один час с хозяйкой или перестать доиться. Тогда вымя ей натирают землёй с могилы хозяйки [20, с. 178].

В причитаниях присутствует яркая эмоциональная составляющая. Гиперболизация последствий, вызванных горем (смертью), призвана показать масштаб несчастья, постигшего мать (сестру, жену) умершего. Это горе касается не только человека, но и всего, что его окружает – полей, лесов, диких и домашних животных. Как отмечает Л.Г. Невская, «событие конкретной смерти, в тексте причитания включённое в цикл отождествлений ряда последовательно отстоящих от человека сфер, приобретает значение бывшего всегда, вечного, восходит и приравнивается к прецеденту» [2, с. 23].

Примечательны два текста, в которых от воздействия смерти (горя) изменяют своё качество металлы:

*На моих да на белых руках
Красно золото помидило,
Серебро-то позелизело.* [21, с. 114]

*Хоть запряжены ступистые лошадушки
Во сбрую золочёную, во санки самокатные, <...>
Золота сбруя помидила,
Серебряны подковы пожелезили.* [19, с. 215]

Золото становится медью, а серебро – железом. Это связано с семантикой разрушения. Смерть вызывает необратимые изменения в жизни родных умершего, привычный уклад их жизни ломается. В русских сказках сор и прах могут превращаться в золото [см. об этом – 22], здесь же мы видим обратный результат – металлы становятся менее ценными. Появляется мотив обеднения. После смерти кормильца хозяйство обречено на разорение, а его родственники – на нищету. Мать, потеряв ребёнка, теряет и надежды на будущее, а вдова, провожая в последний путь мужа, прощается с обеспеченной жизнью.

Список литературы

1. Чистов К.В. К вопросу о магической функции похоронных причитаний // Историко-этнографические исследования по фольклору: Сборник статей памяти Сергея Александровича Токарева. – М., 1994.
2. Невская Л.Г. Балто-славянское причитание. Реконструкция семантической структуры – М, 1993.
3. Ерёмин В.И. Историко-этнографические истоки общих мест причитаний // Русский фольклор: поэтика фольклора. – Л, 1981. – Т.21. – С. 70–86.
4. Алексеевский 2007 – Алексеевский М.Д. Мотив оживления покойника в северно-русских поминальных причитаниях: текст и обрядовый контекст // Антропологический форум. – 2007. – №6. – С. 227–262.
5. Бернштам 1982 – Бернштам Т.А. Орнитоморфная символика у восточных славян // Советская этнография. – 1982. – №1. – С. 22–34.
6. Югай Е.Ф. «Гуси серые»: образы птиц и ветра в причитаниях на Вологодчине // Русская речь. – 2009. – № 3. – С. 110–114.

7. Югай Е.Ф. «Птичьи» обращения в причитаниях на Вологодчине // Русская речь. – 2009. – № 4. – С. 110–113.
8. Югай Е.Ф. Растительные образы в вологодских причитаниях: живое и мертвое // Традиционная культура. – 2009. – № 3. – С. 17–26.
9. Байбурун А.К. Ритуал в традиционной культуре. – СПб., 1993.
10. Причитания / Вступ.ст. и примеч. К.В. Чистова; подгот. текста Б.Е. Чистовой и К. В. Чистова. – Л., 1960.
11. Русская народно-бытовая лирика. Причитания Севера в зап. В.Г. Базанова и А.П. Разумовой. – М.-Л., 1962.
12. Русские плачи Карелии / Под ред. М.К. Азадовского. – Петрозаводск, 1940.
13. Русские плачи (Причитания) / Вступ. ст. И.П. Андреева и Г.С. Виноградова, ред. текстов и примеч. Г.С. Виноградова. – Л., 1937.
14. Толстой Н.И. Очерки славянского язычества. – М., 2003.
15. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М, 1995.
16. Ефименкова Б.Б. Севернорусская причеть. Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшенги. – «Советский композитор», 1980.
17. Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., 1980. – Т. 2.
18. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://gatchina3000.ru/big/085/85416_brockhaus-efron.htm (дата обращения: 18.04.2011).
19. Причитания Северного края, собранные Е.В.Барсовым. Ч.1. Плачи похоронные, надгробные и надмогильные. – М., 1872.
20. Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. – М.: Индрик, 2004.
21. Песни, собранные П.Н. Рыбниковым / Под ред. Б.Н. Путилова. – Петрозаводск, 1991.
22. Новичкова Т.А. Сор и золото в фольклоре // Полярность в культуре / Сост. В.Е. Багно, Т.А. Новичкова. (Альманах «Канун». Вып. 2). – СПб., 1996, – С. 121–156.

EVOCATIONS IN CONTEMPORARY STUDENT LORE

Anastasiya Ilchanka (Tartu, Estonia)

Traditions and beliefs of student milieu have recently confined efforts of numerous scholars. Many aspects of student lore nowadays serve as data for folklorists' inquiries. Nevertheless since the interest in student folk art has arisen not long ago, some facets still demand scrutiny. What concerns evocation tradition in student lore it received scrupulous attention in the articles by M. Krasikov based on the material of Ukrainian lore [1, p. 164–199; 2, p. 88–89]. If taking into consideration Russian material, an article by T. Ivanova should be mentioned [3, p. 38–40]: it contains abundant folkloristic data on evocations although doesn't concentrate on their fundamental analysis.

This study does not claim to be exhaustive although aims to give the preliminary conclusions on the summoning practices widespread in student lore, and to compare them to other traditions of conjuration.

When there is no time left for studies, students resort to extra help through the agency of incorporeal supernatural being – *Halyava*. Call for this spirit is widely practiced in Russia, Belarus and Ukraine, however, in the latter country the spirit carries different name – *Shara*.

The general rule of the ritual is to evoke *Halyava* at midnight crying out of the little window in a dorm or an apartment: «*Halyava, come!*» The essential attribute of the ritual is «*zachetka*» – the document used to record exam marks, passes, and grades for the practical training and submitted papers in the universities; although sometimes students use additional devices, like sweets and other food to attract the spirit. The tradition has lots of variations that are of course the result of its popularity: for instance, after evocation itself *Halyava* may be «caught» with the help of prehensile movement of the hand or with the slammed «*zachetka*». Another version exists in several military colleges: *zachetkas* of the entire student group are put together into the blanket cover; then the whole crowd «quietly» runs through the corridor whispering «*Halyava, catch up!*» They have

to get over the route for three times, and only then to have their *zachetkas* back [3, p. 39].

First, it makes sense to focus on the word «*Halyava*» per se in order to donate understanding the ritual. Generally according to the dictionary by Efremova [4] the word *halyava* means: 1. 1) negligence; 2) freebie, getting something that is free; 2. 1) a sloven, slattern; 2. a curse word used for the sloven, slattern.

Its meaning in contemporary student lore is closer to «freebie», something that could be obtained without great efforts, either intellectual or physical, with negligence, easily.

In fact, in student environment *Halyava* is represented as «invisible, harmless spirit (it brings only benefit), that lives high in the air: it is individual for everybody, moreover *Halyava* is the only one for the whole life» [5, p. 34]. Neither of the rituals, jokes or stories about evocations describes *Halyava's* appearance. Summoning of *Halyava* is aimed to bring luck (for the exam) that is similar to comparable practices of evocation existing in many religions and magical traditions, used to bring inspiration, do the bidding or provide information. The text of charms is to be recited, usually consisting of a simple sentence «*Halyava, come!*» Sometimes it is required to pronounce it for five times in order to get «five», the highest mark. While evocations in many cultures need certain preliminary preparation, for instance, meditation or spiritual cleansing, or even animal sacrifice [6, p.183], usually nothing like that is required to evoke *Halyava*, nevertheless sometimes it is advised to keep silence for several minutes before the evocation itself. This practice seems to be connected with ritual silence generally employed being «the condition for the successful fulfillment of work, and often marking the beginning and the end of this or that household cycle» [7, p. 294]. Ritual silence is also manifested in omens widespread in student environment, for instance, it is prescribed not to talk to anybody while walking from home to the university before the exam. Thus ritual silence is reproduced in similar conditions: it

is employed when something of great importance, marking the end (of the semester, and sometimes the university in case of final examinations) and upcoming beginning (of a holiday, new semester, or occasionally the post-university life) happens.

The ritual is inextricably bound up with the midnight as it is strongly recommended to evoke *Halyava* at twelve o'clock at night. As night's attributes are chaos and primordiality, all the acts of summoning from other worlds are traditionally easier to perform in the culmination of the night. This cultural meaning of midnight time being as old as human family is reflected in contemporary student lore; however, sometimes it is suggested to start the ritual at 12:12:12 at night. It seems that this modification may be characteristic not only for the evocation of *Halyava*, but for other cases and social groups: such a precious compliance with the time is probably believed to donate the general result and thus make the catching of success easier.

As it has been mentioned above, *Halyava* is usually evoked from the small window, «fortochka», and rarely from the window itself. Fortochka in the ritual becomes a magic portal between the real and imaginary world. Unlike the traditional evocations where a spirit is summoned quietly within a small group of people in case with *Halyava* a student should call the spirit as loudly as possible to make the ritual work. This feature is probably connected with the facetious nature of *Halyava* evocation and the average age of the social group. The evocation is likely to fulfill not only the function of bringing success, but also to attract attention of people around to the crying person.

At least two people should be involved. One serves as a seer, the other as a magician. In other evocations these roles are distributed according to the magic abilities of the participants, in *Halyava* conjuration the role of «magician» is given to a person with the qualities of charismatic leader, usually older and more experienced than the others. If normally evocation ritual is an intimate, private and quite confidential process, in students' case as many people are allowed and even advised to participate as possible. Hence the joining function of the ritual is revealed: it seems to give occasion for men to rejoice together – to interact in an ambience of acceptance and conviviality. Thus, the collective form of the ritual is a prime device for promoting social cohesion, for integrating individuals into a society or a group. Probably that is why the ritual is especially popular among freshmen.

Although we failed to find analogies of the spirit in student environments of other countries, there is a similar practice in English-American culture, namely summoning the spirit with the help of Ouija Boards that came into existence in the XIX century and became extremely popular in colleges and universities in the XX century. Nonetheless, the ritual is quite different: it involves a special device, Ouija Board, with the help of which a soul of any dead person is evoked and then asked questions. Thus it is not used to bring luck, although may influence it indirectly: sometimes it is employed to learn the results of sport competitions in advance; later the knowledge may be used to place a bet. College-age students do in fact sometimes form Ouija board groups that, like professional occultists, carry out intense, daily communications with the entities contacted. At the same time a group may form spontaneously around the folk ritual just «to get drunk and have a good time» [8].

The tradition is obviously closely connected with other phenomena of evocation, for instance the one taking place during *Svyatki*, the festive days beginning with Christmas Day. According to the belief the invisible spirits which are widespread during this period allow people to learn more about the future through telling fortunes. The most popular form is the rite practiced by young women speculating about their future husbands: they try to conjure his spirit in different ways. Related rituals are widespread in Europe and the USA as well [9, p.143–173]. There are many different versions of the husband-divining ritual, plenty of which survived into the XXI century. One of them suggests that a woman should gaze intently on a mirror in a complete darkness with a candle in her hand until her potential husband appears in the mirror. In another ritual a woman arranges a dumb supper for two and invites a spirit of an intended. The ritual is held in dark, only candles are used and a woman is supposed to wait being alone in the room or the house until the fiancé comes. Usually tired and frightened with dark girls report that the spirit came and even may describe his appearance. The

concept of ritually setting a table as a part of a religious rite is, of course ancient. For instance, it is true that a number of folk traditions associated with honoring dead ancestors involved laying out food and other favorite treats on an altar as a part of ritual. Here we can't but remember treating *Halyava* as well.

The other even closer connection can be found in child lore. It is interesting that an act of evocation is sometimes called «fortune-telling» within children [10, p. 65–76] by analogy with *Svyatki* evocation where the aim of summoning is to predict something. The belief into the magic force of the words finds support not only in the natural children's curiosity about the world around, but also in the cultural heritage. That's why mythological characters of children's magic are diverse: they may be evil like Queen of Spades, Devil, Foul Dwarf (Foul King) or kind like Cindirella, Mermaid, Chewing Cow, Red Hat, Carlson or well known dead people like poet Alexander Pushkin or singer Victor Tsoi; although evil ones and dead people gain more popularity. The spirit is also sometimes offered some food that encourages it to come. The main function of children's evocations is to assert oneself in the face of mysterious, but attractive world of the unknown. Meanwhile, evocations are one of the forms of children's playing activities. Janet Langlois describing the similar ritual of conjuring Bloody Mary widespread in the USA notes that the ritual seems most popular among young girls who are in «a state of disequilibrium and of uncertainty» [11, p.5–34]. Indeed, the ritual is mainly performed by the teenagers in their puberty period. The same is with table-setting and mirror-gazing rituals: they are either employed by the teenage girls or by marriageable ones, in both cases the performers are in transitional stage of their life.

By the age of 13–14 children treat evocations leniently, but several years later tradition of *Halyava* evocation appears in student environment. Nonetheless, here it acquires novel functions and gains new forms. First, there is no need to ask for something in particular like in child lore case, because the aim of evocation is the only one: gaining good luck, and it is not necessary to pronounce it; pronunciation may even frighten off success. Second, it fulfills relaxation function: tired and worried students now cherish hopes for the magic ritual, which may help to pass the exams, cope with this transitional, stressful and painful event. The ritual allows declining of the responsibility for the exam preparations, laying the guilt for possibly failed exams unconsciously at the door of the omen which hasn't worked. Third peculiarity is closely connected with the omens popular in student milieu suggesting that «your own» «lucky» pen, coin or pullover bring good fortune. *Halyava* spirit is also often described as «one's own», guardian angel, unique for everybody, thus it carries the function similar to these «amulets», donating to relaxation.

Due to the fact that evocation is easy to fake, the procedure of evocation may be also mocked at and insulted. This phenomenon reveals one more layer of student lore: *Halyava* is not only relied on in difficult situations, subscribing to this belief is also scoffed at. While the freshmen do their best to evoke *Halyava* figuring out new ways of its summoning, which are very variable, older students' ideas about this tradition smacks of condescending attitude. For instance, they provide deliberately impracticable actions: while evoking *Halyava* to throw *zachetka* out of the window, to run out of the house and to catch *zachetka* while it is still falling, so that it couldn't touch the ground. Other variants may include intentionally complicated conditions which don't donate success, but rather may perplex student life. For example, it is suggested to sweep the dust from the whole long dormitory corridor into *zachetka*, close it and bring to the exam trying to lose as little dust as possible; afterwards to give the *zachetka* straight to the teacher. According to this mockery ritual dust symbolizes knowledge and as soon as a teacher sees it, he will give the highest grade.

Moreover, students produce jokes about the ritual. This is the other way to express contemptuous or jeering laughter on fledglings.

The shift is obvious here from the concept of spirit which was used to unite freshmen, to transmit the acquired knowledge, sharing it with the others, thus helping to integrate successfully and become the part of student group and subculture. Student years by analogy with puberty and marriageable age are a serious interim stage between childhood and maturity. Its begin-

ning is very stressful, first an individual has to make a choice which university and profession to select, then to pass entrance exams and later to merge with the other students becoming the part of the community. It is natural, that a student expects some kind of relief after the entrance and during the adaptation stage. This relief is brought by folklore. Common knowledge about the spirit helps to become the constituent part of the community, enables students to cooperate on a more intense level than would be otherwise possible. Moreover folklore directs students; it shows how to behave in the new environment. That is why the ritual is quite structured and has strict although simple rules. It allows coping with the rigorous discipline as in case with military colleges, proving that these are not only the academic staff who are the masters, but students also may show difference of opinion and disagree. Finally, students demonstrate unconsciously that they are still children recommended for mercy. At the next stage an experienced and mature student is a bearer of the knowledge, mediator between the knowledge and a tyro. Now he is entitled to poke fun at the newcomers and their practices. Even considering them to be the manifestation of infantilism, older students still remain attracted to the practices they once subscribed to although by the means of parody, spoofs or jokes.

Literature

1. Красиков М.М. «Шара, приди!» (Современная студенческая магия как феномен игровой культуры) // Славянская тради-

ционная культура и современный мир. Вып. 12. Социальные и эстетические нормативы традиционной культуры: сб. науч. ст. – М., 2009. – С. 164–199.

2. Красиков М.М. «Шара, приди! Шара, приди!!!» (О современной студенческой магии) // Universitates. Наука и просвещение. – 2009. – № 4. – С. 88–89.

3. Т.Г. Иванова. «Халява, ловись!» (современный студенческий фольклор) // Живая старина. 2004. № 3. С. 38–40.

4. Т. Ф. Ефремова Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. В 2 томах, М., 2000.

5. Мадлевская Е.Л. «Халява у каждого одна на всю жизнь» // Живая старина. – 1998. – № 2. – С. 33–34.

6. Ray T. Malbrough: The Magical Power of the Saints: Evocation and Candle Rituals, Levellyn Publications, 2004.

7. Агапкина Т.А. Молчание // Славянские древности. – Т.3.– М., 2004.– С. 294.

8. Pimple Kenneth D. «It's because I believe in it»: History, Beliefs and Legends of the Ouija Board. Unpublished graduate term paper, Bloomington, Ind, 1985.

9. Lucifer Ascending: The Occult in Folklore and Popular Culture, University Press of Kentucky, 2003.

10. Чередникова М. П. Детские «вызывания» (между магией и игрой) // Чередникова М. П. «Голос детства из дальней дали» (Игра, магия, миф в детской культуре) / Сост. Шевченко В. Ф. М.: Лабиринт, 2002. С. 65–76.

11. Langlois, Janet. «Mary Whales, I believe in you»: Myth and Ritual Subdued. Indiana Folklore 11, 1980, p.5–34.

МАТЫЎ ВАДЫ Ў АПОВЕСЦІ ВАСІЛЯ БЫКАВА «ЖУРАЎЛІНЫ КРЫК»

Вольга Кавальчук (Брэст, Беларусь)

Вада заўсёды мела для чалавека вялікае значэнне. Ён сляліўся побач з вадою, якая гарантавала яму не толькі дабрабыт (урадлівасць зямлі, рыбалоўства, гандлёвыя шляхі), але і часта сімвалізавала ўнутранае ачышчэнне (пераасэнсаванае праз знешняе). Вада, якая прыходзіць з неба ў выглядзе дажджу, яшчэ глыбей метафарызавалася ў народных уяўленнях, набываючы характарыстыкі сакральныя.

Вядомы фалькларыст і гісторык XIX ст. А. М. Афанасьеў зазначае: «Дажджавыя воблакі здаўна ўяўляліся нябеснымі калодзежамі і рэкам» [1, с. 314]. Ён згадвае пра народныя звычай абмывацца дажджавою вадою, якая быццам бы валодае гаючай сілаю. Акрамя таго, калі на пачатку якой-небудзь справы пачынаўся дождж, гэта ўспрымалася як знак спагады, які прадказвае шчасце і поспех. Звернемся да першай аповесці Васіля Быкава «Жураўліны крык», каб, паводле згаданых сімвалічных характарыстык, прааналізаваць празічыны твор класіка беларускай літаратуры, у якім часта сустракаецца матыў вады (у прыватнасці, у вобразе дажджу).

Сітуацыя, у якой апынуліся героі аповесці, вельмі складаная: шасцёра чырвонаармейцаў атрымалі загад пратрымацца дзень на чыгуначным пераездзе. Абставіны не спрыяюць таму, каб пастаўленая задача была выканана, салдаты змораныя і іх мала: «Захінуўшыся ад ветру каўнярамі зашмальцаваных, аблепленых глінай шынялёў, шасцёра іх стаяла купкай ля зламананага дышла шлагбаума. Тулячыся адзін да аднаго, яны маркотна пазіралі ў восеньскую далеч і слухалі камбата, які ставіў ім баявую задачу» [2, с. 20]. Шанцаваго інструмента не хапае, правіянта і людзей – таксама. Адзінае, што атрымліваюць байцы, – гэта боепрыпасы. Здаецца, што нават надвор'е не спрыяе поспеху салдат: вецер («золкі восеньскі вецер»), холад («сцюдзёная золлю»), грязь («няспрытным па гразі крокам»). Старшыня Карпенка загадвае падначаленым акупцаца, але цяжкае становішча байцоў робіцца яшчэ больш маркотным, калі пачынаецца дождж: «К ночы вецер памалу сціхаў, але затое аднекуль з шумлівай цемрадзі пачаў накрапваць дождж. Адразу намоклі аблавухія пілоткі на галовах байцоў, пакрысе набрыньвалі вільгаццю і цяжэлі калянныя шынялі. Свежа раскапаная зямля хутка бралася гряззю і наліпала да чаравікаў» [2, с. 38]. Дождж, які для чалавека з'яўляецца сімвалам

спагады, у загаданых абставінах пераўтвараецца ў перашкоду да выканання загаду. Вада, якая нясе сілу ўсяму жывому, падчас ваенных дзеянняў не толькі дакучае байцам, але і можа пашкодзіць зброю: «Дождж усё капаў і капаў рэдкімі дробнымі кроплямі, ад якіх макрэў твар, і па скронях, сцякаючы да шыі, непрыемна каціліся халодныя струмені. <...> Карпенка ўзяў з бруствера свой мокры «ручнік» і, каб засцерагчы яго ад дажджу, паставіў пад сцяну старожкі. Пасля ён туды ж перанёс дзве скрынкі патронаў і спыніўся ля гразкай зямлі <...>» [2, с. 39]. Старшыня, які вырас у сялянскай сям'і, не рады дажджу, як быў бы рады яму ў мірны час. Гэта выразна падмацоўвае думку аўтара, што вайна прыносіць з сабой не толькі смерць і жах, яна пераварочвае свет. Вада, якая ў звычайным свеце сімвалізуе станоўчую, жыццядайную праяву бытавання, пачынае сімвалізаваць адмоўнае: «А дождж усё спарнеў. Цяжэйшы рабіўся на плячах шынель, боты чвякалі ў набрыньным вільгаццю доле» [2, с. 41]. Аднак не толькі негатыўная канатацыя характарызуе вобраз дажджу, застаецца ў яго і значэнне жыццядайнай крыніцы. Калі байцы вырашылі схвацаца ад начной макрэчы ў старожцы, адзін з іх, Віцька Свіст, прапанаваў згатаваць вячэру, для якой патрэбна была чыстая вада. Іван Пшанічны, за час вайны адвыкшы ад сялянскага побыту, здзіўляецца: «Дзе яе набярэш цяпер чыстай? Усюды грязь». Аднак той самы дождж, што прынёс столькі клопату байцам падчас працы, зараз дае ім тое, што так неабходна для падтрымкі: «Пад дах пастаў. Забыўся, як баба начоўкі налівала, а ты салдацкага кацялка не набярэш?» – адказвае Свіст [2, с. 43]. Перад намі матыў вады ў сваёй першаснай сутнасці: жыццядайная вільгаць, якая дапамагае, падмацоўвае, без чаго немагчыма існаванне ўвогуле.

Звернем увагу і на тое, што дождж можа перашкаджаць не толькі чырвонаармейцам, але і іх ворагам, якія таксама знаходзяцца ў падобных абставінах. Гітлераўцы займаюць суседнюю вёску і, вядома, начаваць ім даводзіцца ў значна больш утульных умовах, але, магчыма, менавіта дождж стрымлівае іх ад хутчэйшага наступлення. Нельга сцвярджаць гэтага, але, сапраўды, вораг не з'яўляецца ноччу. «А што гэта немец сёння: згубіўся ці заблудзіў? Не чуваць нешта,» – пытаецца Пшанічны. Свіст дае адказ, якому ніхто не прарэчыць: «Прыйдзе ранак – пачуеш» [2,

с. 43]. Але нават невялікі адрэзак часу, які атрымліваюць стомленыя байцы, каб адпачыць, – каштоўны ў такіх умовах. Яны згатавалі вячэру і маглі нават некалькі гадзін паспаць, змяняючы адзін аднаго на варце. Магчыма, дождж затрымаў ворага ў вёсцы да раніцы і, такім чынам, даў байцам на пераездзе больш надзеі выканаць загад, пратрымаўшыся суткі, якія неабходныя былі баталёну, каб адысці. Уначы дождж сціхае, але вада застаецца паўсюль. Яна робіць дарогі коўзкімі, а гэта стварае складанасці для ворага, які збіраецца наступаць: пяхота не можа так хутка ісці наперад, а цяжкія машыны трэба асцярожней праводзіць праз канавы, пагоркі і г.д. Адчувае гэтую цяжкаць на сабе і Пшанічны, які здраджвае сваім таварышам і ідзе да ворага, каб здацца ў палон і такім чынам выратавацца: «<...> ён шпарка крочыў, распырскваючы чаравікамі лужыны, коўзаючыся ў гразі і асцерагаючыся збочыць у канаву. Тым часам пачало днець, мутным святлом наліўся краявід, патроху заблішчала гразкая макрата дарогі» [2, с. 75]. У гэтым выпадку матыў вады праяўляецца ў сваёй адмоўнай канатацыі, сімвалічна адлюстроўваючы няпэўнасць шляху, які вядзе да згубы. Так і здараецца: Іван гіне ад кулямётнай чаргі гітлераўцаў, якія не слухаюць яго і забіваюць, робячы са смерці гульню.

Вада насыціла зямлю, ператварыўшы яе ў гразь, і паднялася ў паветра, у якім з'яўляецца туман: «Ужо добра развіднела, але поле і лес засцілала рэдкая кісця туману, было ціха і золка. <...> Вёскі, завалочанай туманам, адсюль зусім не было відаць» [2, с. 79]. Былы вучоны, а цяпер нявопытны салдат, Фішар застаўся ў сакрэце, каб папярэдзіць таварышаў аб пачатку наступлення. Байцу цяжка заўважыць гітлераўцаў, таму што іх не бачна за туманам, аднак ён знаходзіцца ў траншэі, а яны рухаюцца наперад, таму ён хоць спачатку і не бачыць, аднак чуе іх: «І тады з туманнай далечы, дзе знікала дарога, бязладны трэск матороў прарваў цішыню. <...> туман і праклятая блізарукасьць не давалі як трэба разгледзець цэль» [2, с. 79, 80]. Аднак Фішар адчувае свой абавязак і цвёрда вырашыў спыніць ворага, якому перашкаджае вада ў розных праявах: «Пярэдні матацыкл, стрымана пагойдваючыся ў калдобінах і віхляючы з боку ў бок, старанна аб'язджаў лужыны і не дужа імкліва, але ўсё шпарчэй набліжаўся» [2, с. 81]. Магчыма, калі б не ўчарашні дождж, Фішар не паспеў бы справіцца з хваляваннем і добра прыцэліцца. Але час, які даў яму няспешны рух ворага праз гразкай дарозе, дазволіў байцу сабрацца і выканаць задуманае. Коштам уласнага жыцця баец затрымаў матацыклетную калону, забіўшы афіцэра. Гэта, у сваю чаргу, прыпыніла наступленне, зрабіўшы яго вальнейшым, што было на карысць абаронцам пераезда: «Не прайшло і хвіліны, як ля бяроз выплылі з туману два бронетранспарцёры, яны спыніліся ля пярэдняга матацыкла, нешта пастаялі і пасля цішэй, чым дагэтуль, відавочна асцерагаючыся, пачалі спускацца па дарозе ўніз. За імі рушыла чарада матацыклістаў» [2, с. 83]. Туман і аблокі, што закрывалі сонца, дапамагалі чатыром байцам заставацца незаўважанымі і атрымаць час, які вельмі быў ім патрэбны. Аднак сімвалічна і тое, што перад пачаткам першага боя на пераездзе ўзнікла вобраз неба, прыкрытага хмарамі (вядомая метафара ворага, ідучага па роднай зямлі): «Ужо зусім развіднела, скрозь разарваны ветрам туман паказалася ўтары клочча невысокіх аблокаў, дзе-нідзе між іх густой завалачы сіратліва бліскалі прагалы блакіту» [2, с. 83].

Першы бой аказаўся пераможным для чырвонаармейцаў: вораг згубіў шмат забітымі і адступіў. Працягваючы метафарычнае разуменне апісання неба, можна заўважыць пэўную адпаведнасць ворагі гінучы – і разам з тым яна праяўляецца. Абаронцы пераезда разумеюць, што гітлераўцы вернуцца з большымі сіламі і чакаюць наступнай сутычкі: «Недзе за парадзелымі, прадранымі да нябеснай сіні аблокамі праракаталі і сціхлі самалёты, аднекуль данесліся па ветры глухія выбухі бомб» [2, с. 87–88]. Неба, якое ў мірным жыцці сімвалізавала свабоду і несла святло, цяпер адгукаецца смерцю і болем.

Падчас другога бою, які хутка пачаўся, выезд з вёскі добра відаць. Вада, што стала туманам, закрывала гітлераўцам дарогу і хавала байцоў на пераездзе, знікла. Пасля першай сутычкі пазіцыі абаронцаў напэўна былі раскрыты

ворагам. Аднак магчымаць бачыць гітлераўцаў здалёк цяер вельмі патрэбна чырвонаармейцам. Тым не менш, сілы няроўныя. Апісанне неба падтрымлівае напружанасць дзеяння. На імгненне нават «сумнай усмешкай бліснула нізкае сонца» [2, с. 94]. Гіне Свіст, цяжка паранены Карпенка. Такі вынік другога бою. Аднак вораг адыходзіць: «Невядома, што падалося немцам, але пасля таго, як пярэдні іх танк, падарваны Свістам, праваліўся пад мост, уткнуўшыся гарматай у тарфяністую багну балота, яны <...> пачалі адыходзіць назад» [2, с. 97–98]. Балота – яшчэ адна мадыфікацыя матыву вады, якая спыняе варожую сілу. Зразумела, што пасля такога здарэння ворагу будзе больш складана пераправіцца да пераезда: мост калі і не знішчаны зусім, дык значна разбураны, падбітыя баявыя машыны перагарадзілі шлях, часткова ўцягнутыя ў багну, часткова пакінутыя дарагаць на гразкай дарозе.

Малады баец Васіль Глечык застаецца адзін каля пміраючага старшыны. Першае, што ён прапануе яму, калі камандзір пазнае юнака, гэта вада. Тое, што сімвалізуе жыццё, а па народных уяўленнях валодае гаючай сілаю. Але на самой справе Карпенку нішто не можа дапамагчы: «Яго засмяглыя вусны ледзьве ўжо варушыліся, усё большалі паўзы паміж словамі» [2, с. 98]. Вусны, пазбаўленыя вады, сімвалізуюць блізкасць смерці. Карпенка губляе пачуццё рэальнасці і адчувае толькі жаданне выканаць загад, просячы стрымаць ворага.

Калі Аўсееў, апошні, хто побач з Глечыкам застаўся жывы, пачынае ўцякаць і прапануе юнаку зрабіць тое самае, Васіль перажывае момант вышэйшага напружання. Ён робіць выбар, цяжар якога велізарны. Аднак разам з тым ён праходзіць выпрабаванне і перажывае своеасаблівае ачышчэнне, сімвалічна выражанае слязамі: «Нешта гарачым варам шыбанула ў голаў Глечыка, з вачэй яго, няпрошаныя і нястрымныя, пырснулі слёзы, пякуючая крыўда апаліла яго шчырую душу» [2, с. 99]. Ён забівае Аўсеева выпушчанай яму наўздагон кулямётнай чаргой. Пасля гэтага юнак перастае плакаць: «Восеньскі вецер хутка сушыў яго слёзы, баец раптоўна апусцеў <...>» [2, с. 100]. Вада можа ачышчаць, амываючы чалавека. Падобна і слёзы, як фізіялагічна-эмацыянальнае ўвасабленне вады, вядуць да своеасаблівага катарсісу: герой перажывае душэўнае перараджэнне, асэнсоўвае, што вартае барацьбы, а што ў жыцці было памылковым.

Рэалізацыі матыву вады паступова з зямной прасторы пераходзяць у прастору нябесную, дзе з'яўляюцца іншыя аблокі, не падобныя да нізкіх цёмных хмар: «Вецер настойліва гнаў з неба нізкае ашмоцце хмар, шмат дзе ў вышынні блішчалі прагалы блакіту з беражамі далёкіх белых аблокаў» [2, с. 100]. Як зазначае А. М. Афанасьеў, нашыя продкі часта сімвалічна ўяўлялі аблокі нябеснымі калодзежамі, што ўтрымліваюць «бессмяротную вільгаць» [1, с. 356]. Такім чынам, з цягам аповеду ўвага ўсё больш пераносіцца на неба, у сімвалічную сферу бессмяротнасці: «Неба ўсё праяснілася, зганяючы хмары, усё часцей і даўжэй паказвалася негарачае сонца. Вецер добра сушыў начную макрату, святлелі размяклыя груды бруствера, бралася ў падсохлыя плямы дарога, толькі Глечыкаў шынель усё быў вогкі, ушчэнт запэцканы глеем і пудовым цяжарам душыў плечы» [2, с. 101].

Паступова ў быкаўскага героя змяняецца прага да жыцця, а разам з тым адчуванне стомленасці і цяжару зямнога існавання. Аднак усе абставіны сведчаць пра тое, што юнаку не давядзецца выжыць у апошнім баі, да якога рыхтуецца вораг. Сімвалічна гэта прадстаўлена ў вобразе падбітага жураўля, які адстаў ад чарады, што праляцела над Васілём: «Ад яго амаль чалавечай роспачы аж здрыгануўся здзіўлены Глечык, нешта суладнае сваім затоеным пакутам пачуў ён у тым жалабным голасе, і грываса болю і жалю скрывіла яго круглявы хлапечы твар» [2, с. 102]. Цікава, што, па словах А. М. Афанасьева, неба асацыявалася раней з морам ад акіянам, душы памерлых – з птушкамі, а месца, куды птушкі ўвосень адляталі, акрэслівалася не толькі выражэннем «у вырай», але і іншым: «на цёплым вадзі, ці прама на неба» [1, с. 368]. У такім ланцугу перасакананняў матыў вады звязваецца з матывам неба, у некаторых выпадках атажсамліваючыся, а вобраз птушак – з чалавечымі душами,

які імкнуцца да неба, да вызвалення і бессмяротнасці. Такім чынам, вобраз вады, якая знікае з паверхні зямлі і па-ступова пераносіцца на неба, метафарычна адлюстроўвае тое, што павінна хутка здарыцца з душой Глечыка, які зразумёў найважнейшыя рэчы, асэнсаваў памылковасць многіх сваіх учынкаў і тым самым прайшоў ачышчэнне праз такое своеасаблівае пакаянне. Унутраная чысціна дае юнаку магчымасць адчуваць сябе пераможцам, не ў матэрыяльным свеце, а ў духоўным, сакральным. Таму, нават калі падбіты журавок даўно знік, юнак працягвае чуць у сабе знаёмыя з дзяцінства гукі: «Ён разумеў, што гэта канец, і з усяе сілы зацяў у сабе нясцерпную журботу душы, у якой вялікаю прагай да жыцця ўсё біўся далёкі прызыўны жураўліны крык...» [2, с. 103].

Як бачна, інтэрпрэтацыя матыву вады ў розных мастацкіх мадыфікацыях у апавесці «Жураўліны крык» утрымлівае першаснае пазітыўнае значэнне жыццядайнасці, спагады і г.д. Прыклады гэтаму можна знайсці ў эпизодах вярчэры байцоў, наступлення ворага, які сустракае перашкоды, ці нават сімвалічнага «абмывання дажджом», праз якое прайшоў кожны баец. Аднак аўтарская канцэпцыя абставін дае магчымасць пашыраць ёмістасць сэнсавага напаўнення матыва вады яго адмоўнымі канатацыямі: цяжар на плячах байцоў, якія вымушаны працаваць у набрынялых вільгаццю пынлях з наліплай гразю; небяспека для захавання зброі, якой трэба змагацца за жыццё і якую можа сапсаваць вада і г.д. Акрамя таго, вартга адзначыць традыцыйны вобраз

«хмар» як варажай навалы, які ўвасабляецца В. Быкавым у апісаннях прыроды.

Тое, што матыў вады праяўляецца не толькі ў традыцыйным пазітыўным значэнні, падкрэслівае катастрофічнасць ваеннага быцця, калі пераварочваецца сэнс многага, разбураецца і знішчаецца трываласць, устойлівасць жыцця. Можна канстатаваць, што змяняецца асноўны сэнс матыву вады: яна супрацьдзейнічае ўсяму, што звязана з вайной; пачынае губляць свае жыццядайныя, гаючыя і ачышчальныя ўласцівасці, адступаючы перад сілай чалавечага выбару і наступствамі яго рашэнняў. Бессмяротнай можа быць любая душа, якая хінецца да неба. Але чуць у сабе «жураўліны крык», які гаворыць пра вечнае, сакральнае і сапраўды значнае, можа толькі той, хто ўздываецца над уласнымі інстынктамі, прызнае пралікі і змагаецца сам з сабой да апошняй хвіліны, той, хто, выбіраючы жыццё, выбірае бессмяротнасць душы, а не здраду, эгаізм і зямныя спакусы. Такая душа сапраўды можа быць прынятая небам, якое сімвалізуе чысціню і незаганнасць.

Спіс літаратуры

1. Афанасьев, А. Н. Живая вода и вещее слово / А. Н. Афанасьев; сост., вступит. ст., коммент. А. И. Баландина. – Москва: Советская Россия, 1988. – 512 с.
2. Быкаў, В. Збор твораў: у 4 т. / В. Быкаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1980. – Т. 1: Апавесці. – 432 с.

ХОРОВОДЫ КАК ЧАСТЬ ТРАДИЦИОННОЙ ПЕСЕННО-ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЭВЕНКОВ

Лия Кардашевская (Якутск, Республика Саха, РФ)

Изучение традиционной музыкальной культуры малочисленных народов Севера является в наше время актуальной областью исследования. Самобытная культура северных этносов находилась долгое время под угрозой исчезновения, считалась вымирающей. Только в XIX–XX веках исследователи обратили внимание на место и роль арктических народов в мировом пространстве, обнаружили уникальность их духовной, нематериальной культуры. В настоящее время усиливается научный интерес к исследованию культур малочисленных народов арктического региона.

Эвенки (тунгусы) являются одним из древнейших этносов Средней и Восточной Сибири. Этническая территория эвенков очень обширна, они локально расселены от Енисея до Охотского моря, от Таймыра до Байкала и Амура. В России сейчас проживает более 30 тысяч эвенков, из них почти половина живет в Якутии. Кроме того, отдельные группы эвенков проживают в Китае и Монголии.

В данной статье рассматривается такой жанр традиционной культуры эвенков, как хоровод. Хоровод (от греч. *χορος* – групповой танец с песней, хор и от *общеслав.* – водить) – синкретический вид народного творчества, объединяющий музыку, танец и игровое действие [7, с. 605]. У эвенков хоровод называется «икэн» (данный термин лишь обобщает различные местные названия танца, а также означает «песня»), или «икэ-ми» – петь, с пением исполнять эвенкийский танец, веселиться [8, с. 235]. По М.Г. Воскобойникову, песне-пляска или круговая пляска – это «икэ-вун» [5, с. 249]. Самый длительный хоровод называется «икэнипкэ». Как считает этномузыковед Ю.И. Шейкин термин «икэн» и все производные от него исходят от основы «иг» – «звук» [10, с. 241].

Одно из ранних упоминаний о хороводной пляске эвенков принадлежит Я.И. Линдену (в XVIII в.). Об эвенкийских танцах писали такие исследователи XIX в., как А.Ф. Миддендорф, Р.К. Маак и В.Л. Серошевский, в XX в. – Г.М. Василевич, М.Г. Воскобойников, М.Я. Жорницкая, Г.И. Варламова, А.М. Айзенштадт, Ю.И. Шейкин и др.

Исследователь Г.И. Варламова, определяет эвенкийские круговые хороводные танцы, как «искусство синкретического характера, где пение и танец неотделимы друг от

друга» [3, с. 155]. О синкретизме мы можем сказать и относительно других жанров в фольклоре эвенков, например, о сказке или эпических сказаниях, где сочетаются повествование и пение.

В прошлом хороводы, по-видимому, были ритуальными. Так известный ученый-эвенковед Г.М. Василевич описала в 20-х гг. XX века восьмидневный хоровод «*икэнипкэ*» (в перев. – обновление жизни, пир), происходящий весной, обнаруженный ею у сымской (западной) группы эвенков. В этом сложном обряде имитировались погоня всех присутствующих вместе с шаманом за воображаемым оленем, затем весь годовой цикл жизни охотника и движение вниз и вверх по шаманской реке [4].

Ученый-хореограф А.Г. Лукина выделяет особую энергетику, магию круговых танцев народов Сибири, когда человек приводит «свое сознание в соответствие с окружающим миром, природой, космосом», а также их экстатический характер, где участники действия достигают особого состояния души. [6, с. 50]. Движение хоровода по кругу является солярным символом. Вспомним времена Древней Руси, где хоровод являлся одной из форм весеннего праздника, прославления Ярилы – бога солнца, весны, вечной жизни и любви. Также и у эвенков праздник «*икэнипкэ*» – это весенний праздник обновления природы.

Как пишет А.М. Айзенштадт, круговой танец-песня повлиял на развитие всей эвенкийской музыки, «определяя не только место в ней специфически танцевальных элементов, но и ладовое богатство, структурную стройность, вопросно-ответную соподчиненность» [1, с. 31]. У эвенков, также как и у соседних им народов – якутов и бурят, в хороводах есть запевала (на эвенк. – «икэлэн»), которому подпевают участники танца. Характерно, что респонсорность встречается и в эвенкийских шаманских песнопениях, называемых «*дзарин*», «*дзаривка*», когда специально выделенные помощники или все присутствующие вторят шаману.

А.М. Айзенштадт отмечает разнообразность в мелодике эвенкийских танцев, которая отражает местные особенности: напевы в терцовом объеме, квартовые и квинтовые лады, терцовый с субквартой, ангемитонная и реже – гемитонная пентатоники, гексатоника, гептатоника (все еди-

Исполнение <i>икэвун</i> в медленном темпе	Исполнение <i>икэвун</i> в быстром темпе
Смерть кого-нибудь из людей данного рода	После удачной охоты
Несчастный случай с охотником (задрал медведь)	В день посвящения юноши в самостоятельного мужчину
Нападение стаи волков и похищения ими стада оленей	В день рождения ребенка
Эпидемия в оленьем стаде	В день переезда на новое стойбище
Плохой промысел на пушных и копытных зверей	

Мужские напевы	Женские напевы
Оголай	Дялиэр
Эгэлай	Атысал
Дэвэй-дэ	Дялингенде
Гэсугэр	Эгэгэй
Дэвэкэя	Ноде
Олилэ	Нодеко
Найкула	Делинде
Нанике	

ничные случаи) [2, с. 75–76]. В своей статье «Напевы эвенкийских танцев» он также пишет о ладовом своеобразии круговых танцев в различных районах расселения эвенков и их богатой, разнообразной ритмике. Так для восточных эвенков типичны узкообъемные лады (терцовый, квартный, терцовый с субквартной), но зато с более сложной ритмикой (синкопированные или трехдольные), для западных – широкообъемные напевы, начиная с квинтового амбигуса с относительно стройной упорядоченной ритмической организацией [Там же, с. 76].

В разных районах хоровод носит различные названия. М.Я. Жорницкая, исследуя хороводы эвенков Якутии, выделила два варианта хоровода «Дэрэдэ»: 1) танец, начинающийся в умеренном темпе с постепенным нарастанием, шаговый, с небольшими приседаниями и неопределенным количеством танцоров; 2) танец из 5–6 человек во главе с запевалой, стремительный, с резкими прыжками и низкими приседаниями (выявлен у амурских эвенков, называется «Мончоракан»). У аяно-майских эвенков хоровод бытует под названием «Хэдьэ» (с ударами пяток об ноги, пружинистыми движениями). Зафиксированы и другие названия хороводного танца, например, в Алданском районе – «Осорай», у олекминских – «Гасигар» [9, с. 1111–1112].

Длительность круговых танцев может быть различной. Так, М.Г. Воскобойников пишет: «Чаще всего *икэвун* (Прим.: слово «*икэвун*» не приводится в эвенкийско-русском словаре А.Н. Мыреевой. Схожее «*икэвэ*» означает пение сказителя, припев, запев, а также песню) исполняется 20–40 минут, затем устраивается перерыв: случается, однако, что *икэвун*, начиная с вечера, продолжается до утра. В весеннее же время «*икэвун*» часто исполняется несколько вечеров подряд; тогда его называют протяжно «*икэкэвун*» [5, с. 249].

Говоря о тематике танцев-песен, нужно отметить, что в них воспеваются в основном радость жизни. Например, поются такие слова: «в честь встречи, *ехорье-ко, ехорье*», «*радуясь, танцуй, играйте-пойте хэдэ*» и т.д. Хотя, как замечают ученые, в старину существовал и иной стиль танца-песни – грустный, печальный, который исполнялся «по случаю плохого промысла, смерти кого-нибудь из членов рода, большого ущерба в имуществе; темп их, как правило был медленный, эмоции сдержанны» [1, с. 32].

М.Г. Воскобойников перечисляет различные поводы исполнения хороводов в медленном и быстром темпах (приводим в таблице) [5, с. 250]:

Традиционными в хороводах эвенков являются слова, не имеющие смыслового значения, как называет их М.Г. Воскобойников «строфические цепочки слов» или «мелодии» [Там же], А.М. Айзенштадт именует их «рефренами», «напевами» или «восклицаниями» и полагает, что

они являются признаком рода [1, С. 33]. Данные восклицания-напевы имели некогда дифференциацию на мужские и женские (в настоящее время, такое разделение не всегда соблюдается):

Разделение напевов также выявлено по локальным группам. Для североенисейской традиции эвенков характерны такие возгласы, как «*йохорьо*», «*эсэрай*», «*одзорай*», «*эмэлэкэл*»; южноенисейской группе – «*йорхорьо*», «*гэсэм-гэсэм*», «*олилэ-колийэ*», «*голдыкаавуун*»; прибайкальской группе – «*йэхэрэ*», «*госоогай*», «*одза-одэайан*», «*дэвэй*» [9, с. 1110].

При анализе нотных примеров из труда А.М. Айзенштадта «Песенная культура эвенков» (со с. 177–178) становится понятно, что лады напевов узкообъемны. В обоих примерах их можно назвать терцовыми, хотя амбигус мужского напева составляет 6,6 (из-за скачка на кварту в конце фраз), во второй фразе опеваётся терцовый ход: сначала в восходящем движении с заполнением, затем в нисходящем движении с последующим квартовым скачком, в женском напеве объем составляет 6,3, движение мелодии секундовое, без скачков. Оба напева ритмически синкопированы, что характерно для восточных эвенков. В данных примерах заметно различие и в метре: мужской – в двухдольном, женский – в трехдольном (данное различие нельзя назвать универсальным, трехдольность может встречаться и в мужских напевах, так же, как и двухдольность – в женских).

Рассмотрев один из наиболее распространенных жанров эвенкийского фольклора – круговой танец-песня, мы соприкоснулись с их богатой, самобытной традиционной культурой, которая, несомненно, требует глубокого осмысления и изучения. Нами выявлены следующие особенности круговых танцев эвенков: жанровая самостоятельность, вопросно-ответная соподчиненность (респонсорность). По локально-групповому разделению этноса существуют отличия в названиях хороводов, танцевальных движениях, устойчивых напевах-восклицаниях, мелодико-ладовой структуре, ритмике и т.д.

Использованная литература

1. Айзенштадт А. Песенная культура эвенков. – Красноярск, 1995
2. Айзенштадт А. Напевы эвенкийских танцев // Сов.музыка. – 1985. – №7.
3. Варламова Г.М. Эпические и обрядовые жанры эвенкийского фольклора. – Новосибирск, 2002
4. Василевич Г.М. Древние охотничьи и оленеводческие обряды эвенков // Сб.МАЭ. Т.XVII. – Л.,1957. – С. 151–186.
5. Воскобойников М.Г. Эвенкийский фольклор. – Л., 1960.

6. Лукина А.Г. Круговые танцы народов Севера // Культура и искусство оленеводческих народов. Материалы международной научной конференции. – Якутск, 2006.

7. Музыкальный энциклопедический словарь. Под ред. Г.В. Келдыша. – М., 2003.

8. Мыреева А.Н. Эвенкийско-русский словарь. – Новосибирск: Наука, 2004.

9. Северная энциклопедия. – М.: Европейские издания, 2004.

10. Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири. – М., 2002.

ПІСНЯ ЯК СИМВОЛ В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ У ВІРШАХ «МАРУСЯ ЧУРАЙ» ЛІНИ КОСТЕНКО

Марьяна Криль (Люблин, Польща)

Ім'я Марусі Чурай як легендарної української піснетворки стало відоме нам в останній чверті минулого століття, хоче вперше з'явилося у літературі в 1839 році у творі російського драматурга А. Шаховського «Маруся. Малоросійська Сафо». В літературу увійшла таємнича полтавська дівчина, навколо якої вже півтора століття точаться суперечки щодо її легендарності чи реальності. Згідно досліджень українських фольклористів, Маруся Чурай – це легендарна постать, а пісні, які їй приписували автори (Левко Боровиковський, Павло Білецький-Носенко, Михайло Старицький, Степан Руданський, Володимир Самійленко та інші), що впровадили цей образ у свої твори є народними. Ставши героєм кількох літературних творів, Маруся Чурай набирає вже іншого виміру, більш індивідуалістичного; в залежності від задумки автора має свої риси, вдачу та життєву поставу. Особливим є цей образ в однойменному творі Ліни Костенко, який має жанр історичного роману у віршах. «З глибинного джерела народнопісенних мотивів й образів поетеса черпає спрагло й неформально, надаючи таким органічним для неоромантичної традиції «запозиченням» власного свіжого забарвлення, творячи свої місткі образи, – вони несуть потужну сугестивну енергетику питома української ментальності й культурологічної широти». [8, с. 36].

Ліна Костенко написала свій роман у 1979 році, в час складних змін у суспільстві, його видання довго відтягувалось і піддавалось цензурі. В основу його було покладено знану баладу «Ой не ходи, Грицю...», авторство якої приписується легендарній народній поетесі. Мотив балади про отруєння коханого за зраду знаний з інших творів та літератур багатьох народів. Однак Ліна Костенко, за словами В'ячеслава Брюховецького, «наново взялася за настільки, здавалось би, зужитий в літературі матеріал». [1, с. 162]. «Перед читачем – широка панорама життя України середини XVII століття і водночас проблема митця й суспільства, яка переростає рамки зображеного історичного періоду. Авторка відштовхується від легенди, щоб крізь неї, немов крізь магічну призму, побачити й збагнути, чому народна свідомість пронесла крізь віки пам'ять про Марусю Чурай – дівчину-піснетворку, з ім'ям якої пов'язана романтично-трагічна історія про отруєння невірною нареченою». [3, с. 422].

З твердження Миколи Ільницького виникає перший символ твору – пісня в устах дівчини-митця і навпаки творець як пісня, тобто невіддільність цих двох понять. Другим аспектом, який ми хочемо обговорити у цій статті є пісня як символ невмирущості, вічності, третій – історична та народна пісня і їх функція у творі, четвертий – пісня як необхідність, п'ятий – пісня як символ дороги. Кожен із цих аспектів пісні в романі «Маруся Чурай» є надзвичайно широким і вимагає ґрунтовного аналізу, що може вийти і за межі твору, в площину антропології чи етнології.

У нашому розумінні пісня у «Марусі Чурай» є символічним знаком, що, в свою чергу, може бути по-різному інтерпретований. В «Етнологічному словнику» Зофі Сташак у визначенні символічного знака вказується на твердження Ернеста Кассієра про те, що «людині властиві певні апріорні, хоч перетворювані в історичному розвитку, символічні форми (міф, релігія, мистецтво, мова), під якими розуміється пізнавальна форма, через яку вона може відповідно трактувати світ». [11, с. 386]. А згідно концепції Клода Леві-Стросса, «символічне мислення є сутністю людства». [11, с. 386]. Це виразно підтверджується на прикладі образу Марусі Чурай, в уста якої Ліна Костенко не

просто вкладає пісню, а цілу епоху, а сама героїня думає піснями, висловлює у них свої найпотаємніші емоції, для неї це – як засіб спілкування:

А я піснями биль тамую.

Увечері, бувало, сидимо, –

задумуюсь, затихну, засумую.

Пряду печаль... Співається само:

»Повій, вітре буйнесенький, звідкіль тебе прошу.

Розвій, вітре, мою тугу, що на серці ношу!» [4, с. 63]

Або:

А вечір довгий, хуртовина струже.

Дівчата гомонять про те, про се.

В розмові я, сказати б, то не дуже.

А в пісні можу виспівати все. [4, с. 63]

Наприкінці твору Маруся Чурай говорить про те, що вона вже відходить, що нічого не може після себе залишити:

– Вже не залишу, долю змарнувала.

Вже не залишу, час мій підоспів.

Якби тепер, мабуть, я заспівала,

було б це вже хрипіння, а не спів.

Так і живу, без голосу, німа.

Пісень немає – і мене нема. [4, с. 175]

Однак, впродовж усього твору простежується значення митця для конкретного часу, козаків, рятуючи Марусю від страти як аргумент захисту наводять її пісні, їх значущість для походів, для народу, для епохи.

Я, може, божевільним тут здаюся.

Ми з вами люди різного коши.

Ця дівчина не просто так, Маруся.

Це – голос наш. Це – пісня. Це – душа.

Коли в похід виходила батава, –

її піснями плакала Полтава.

Що нам було потрібно на війні?

Шаблі, знамена і її пісні.

Звитяги наші, муки і руїни

безсмертні будуть у її словах.

Вона ж була як голос України,

що клекотів у наших корозвах!

А ви тепер шукаєте її кару.

Вона ж стоїть німа од самоти.

Людей такого рідкісного дару

хоч трохи, люди, треба берегти!

Важкий закон. І я його не зрушу.

До цього болю що йще додаю?

Вона піснями виспівала душу.

Вона пісні ці залишає нам. [4, с. 32–33]

У наведеній цитаті йдеться також про пісню як вічність, як оберіг у важкий час. Творчість Марусі Чурай, за легендою, була чи не єдиним джерелом і силою, крім лірників, для козаків у часі визвольної боротьби Богдана Хмельницького. У своєму романі Ліна Костенко через образ Марусі Чурай та її пісні показує картину цілої України, в якій велику роль відіграють народні співці. «Історичні візії та авторські інтерпретації давно минулих подій бачаться не просто звичайним пошуком ефективним тем чи, швидше, однієї домінуючої теми, довкола якої, наче довкола осі, обертається поетичний світ Ліни Костенко з усім його розмаїттям характеро- та образотворення, широтою інтонаційного діапазону, а справді осяянням, мудрим і послідовним віднаходженням власної дороги в Поезії, яка виявилася ширшою, аніж, може, сподівалося, бо вивела авторку в безмежжя Часу, який один і може бути гідним опонентом справжньому таланту». [8, с. 36].

Метафорично Ліна Костенко представляє символ задушеної пісні через страту її творця:

*Неси мене, коню...
коли б хоч не пізно...
Шляхи перекрיתי... і варта не спить...
Якщо я впаду, –
неврятівана пісня,
задушена пісня в петлі захрипить!* [4, с. 97]

Боронячи Марусю Чурай від страти, козаки наголошують на необхідності пісні у скрутну хвилину. Це ще один символ пісні у творі, коли вона є містком минулого та майбутнього. У цьому аспекті Ліна Костенко порушує проблему митця у сучасному світі, проводить певну паралель із власним життям:

*Не вільно теж, караючи, при цім не
ураховати також і чеснот.
Її пісні – як перло многоцінне,
як дивен скарб серед земних марнот.
Тим паче зараз, як така розруха.
Тим паче зараз, при такій війні, –
що помагає не вгащати духа,
як не співцями створені пісні?
Про наші битви – на папері голо.
Лише в піснях вогонь отой пашисть.
Таку співачку покарать на горло, –
та це ж не що, а пісню задушисть!»* [4, с. 111–112]

В романі Ліна Костенко використовує народні пісні, авторство яких в літературній задумці приписується Марусі Чурай, однак вони вже давно є народними, поряд з цим виступають також історичні пісні та думи. Останні є важливим компонентом для показу історичних подій, а також символічності того часу, також ці пісні є символом дороги, адже, йдучи, кобзарі співали, хто про що просив. Пісня була супроводом в дорозі для козаків:

*Виходить полк. Іван під корогвами.
І я край шляху осторонь стою.
Моя душа здригнулася словами.
Співають пісню, боже мій, мою!
І «Зелененький барвіночку»,
й «Не плач, не журися,
а за свого миленького богу помолися».
І про того козаченька,
що їхав за Десну.
«Рости, рости, дівчинонько,
на другу весну!»
І про воду каламутну,
чи не хвиля збила.
І про тую дівчиноньку,
що вірно любила.
І про гору високую,
і про ту криницю...» [4, с. 188]*

Іншим цікавим моментом при використанні народних пісень у творі є фрагмент, коли мати Гриця піддає сумніву авторство Марусиних пісень, мовляв, дівчина на таке не здатна. Постає проблема гендерного характеру з питанням про стать мистецтва: чи є речі створені окремо для чоловіків і жінок? Це знову ж чітка паралель із сучасністю.

*Які там «Засвіт встали козаченьки»?
А цілий полк співає. Дивина.
Це щось для дівки, сину, височенько.
Не вірю, щоб складала це вона.
Бо людські, сину, невістки і дочки
співали зроду, сину, і тепер:*

*«Посіяла огірочки»
та «Натіпала конопель»,
«Йшли корови із діброви»,
«Нащо мені чорні брови», –
а про любов, походи і лабети –
на це дівкам не вчеплено кебети.* [4, с. 79]

Як пише Богуслав Бакула, «Маруся Чурай була видатною поетесою з даним від Бога генієм і часом, в якому жила. Вона розповідала про життя власного народу з силою, гідною великих, давніх співців, мандрівних творців, лірників. Костенко у цій історії не шукала виключно цікавої фабули. Для неї передусім важливим є пошук духовних витоків культури: в історії і слов'янській міфології, особливо в українській, в семантичних пластах мови, в історичному досвіді, в усних переказах». [9; с. 135]. І не лише проаналізований нами символ пісні в різних аспектах є важливий у цьому сенсі. Оскільки у сюжет твору покладено мотив балади «Ой не ходи, Грицю...», де йдеться про отруєння чарзіллям, крім того, Ліна Костенко використовує слова пісні «У неділю рано зілля копала», яка стала наскрізним мотивом до написання Ольгою Кобилянською однойменного твору, у «Марусі Чурай» важливу роль відіграє зілля як елемент традиційної культури. І пісня, і зілля та ще інші елементи, важливі для розкриття змісту та зображення характерів героїв у романі, пов'язані із сучасністю. Адже, як зазначалося вище, Ліна Костенко по-новому осмислювала традицію, з проблем, що мали місце в далекому XVII столітті вона зуміла винести актуальність для сьогодення. Саме пісня є тим важливим чинником, по-перше, у тому аспекті, що вона є вічною, незважаючи на відхід свого творця, якщо справді створена самим життям і пронесена крізь нього, як у випадку Марусі Чурай, по-друге, це є голос народу, і поки він його усвідомлюватиме, доти він буде жити.

Література

1. Брюховецький В.С. Ліна Костенко. Нарис творчості. – Київ: В-во художньої літератури «Дніпро», 1990, ст. 152–183.
2. Герасимчук В. Міфологічні мотиви у фольклорі та літературі: особливості трансформації // Українська література в загальноосвітній школі. – 2001. – № 1. – ст. 37–44.
3. Ільницький М. На перехрестях віку. У 3-х книгах. Книга I. – Київ: Видавничий дім «Кієво-Могилянська академія», 2008, ст. 412–426.
4. Костенко Л. Маруся Чурай. Історичний роман у віршах. – Київ: Радянський письменник, 1979, 192 с.
5. Мироноук Л. Специфіка жанру та стилю історичного роману у віршах «Маруся Чурай» Ліни Костенко // Вісник Запорізького національного університету. – 2008. – № 2. – ст. 153–156.
6. Ротач П. Джерело міфу про Марусю Чурай і сучасна інтерпретація цього образу // Народна творчість та етнографія. – 2001. – № 5–6. – ст. 26–30.
7. Степаненко М. Коло Марусі Чурай // Сучасність. – 2006. – № 11–12. – ст. 130–140.
8. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (Історико-літературний та поетикальний аспекти). – Київ: Смолоскип, 2010, ст. 25–59.
9. B. Bałucha, *Skrzydło Dedala. Szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50.-90. XX wieku*, [w:] WiS, Poznań, 1999, s. 129–143.
10. *Słownik folkloru polskiego*, [w:] Wiedza Powszechna, Warszawa, 1965, s. 301–311.
11. Z. Staszczak, *Słownik etnologiczny – terminy ogólne*, [w:] Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań, 1987, s. 384–387.

РАЗВИТИЕ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ

Ольга Кулага (Минск, Беларусь)

В настоящее время внимание многих исследователей привлекает один из наименее изученных эпических жанров – литературная, или авторская сказка. Данная статья посвящена анализу этапов развития и становления этого жанра в английской литературе.

Согласно определению, данному в «Литературной энциклопедии терминов и понятий», под сказкой понимается «вид фольклорной прозы, известный у всех народов. В отличие от несказочной прозы (преданий, легенд, быличек) сказки воспринимались как «нарочитая и поэтическая фик-

ция». Содержание сказки не вписано в реальное пространство и время, однако они сохраняли полное жизненной подобию, наполнялись правдивыми бытовыми деталями. В основе сказки всегда лежит антитеза между мечтой и действительностью, которая получает полное, но утопическое разрешение.» [2; 989]

Ссылаясь на мнение ряда российских литературоведов (М.Н. Липовецкого, Т.Г. Леоновой, М.М. Мещеряковой), Цикушева И.В. называет литературную сказку уникальным видовым образованием, опирающимся на древнейшие архетипы. Она подчеркивает, что авторская сказка ориентирована не только на жанры народной сказки, но и на ассимиляцию элементов предшествующей культурной традиции (литературные сказки предшественников и «классиков»). В ней также используются идейные принципы и сюжетно-композиционные модели повести, философского романа, утопии, притчи, басни и других литературных жанров. Литературная сказка свободна в совмещении мифологических элементов, традиций фольклорных сказок, а также легенд, преданий и т.п., поскольку авторы нового времени имеют возможность творчески опираться на все достижения отечественной и мировой культуры [2; 21].

Нельзя не признать тот факт, что литературная и фольклорная сказки тесно связаны, и далеко не всегда представляется возможным провести четкую грань между ними. Согласно мнению известного американского литературоведа Джека Зайпса, ученые и критики напрасно пытались разграничить их как два различных литературных явления и найти их первоисточники, но в результате не добились определенного ответа на эти вопросы. Причину неудачи он видит в том, что практически не осталось письменных свидетельств или иных культурологических артефактов, свидетельствующих о том, как и для чего слушались и распространялись сказки тысячи лет назад. Даже когда появились первые письменные версии, это были в основном записи высокообразованных людей для слушателей их круга, а информация о том, как же слушались и в каком виде распространялись сказки, практически отсутствует. Некоторую путаницу в этот вопрос внесли и фольклористы восемнадцатого века, когда пытались установить национальную принадлежность тех или иных сказочных сюжетов:

Собственно литературная сказка зарождается, а затем и достигает зрелости как жанр в XIX веке. Менялась народная сказка, постоянно впитывая в себя черты новой реальности, менялась и сказка литературная, которая всегда была неразрывно связана с социально-историческими событиями и литературными направлениями. Литературная сказка не могла вырасти на пустом месте – ее фундаментом стала народная сказка, которая получила известность благодаря записям писателей-фольклористов.

Говоря о становлении и развитии сказки, как жанра, нельзя не сказать о колоссальном вкладе братьев Гримм, истинных почитателей народной мудрости. Братья Гримм, в особенности Якоб, ответственно и строго относились к тому, чтобы сказки оставались подлинными, исконно народными, чтобы в их повествование не вкрадывались искажения, дань моде, ориентир на собственный вкус. «В итоге их споров родился особый стиль литературной обработки устной народной сказки... Сохранив особенности языка, композиции, общего эмоционально-идейного содержания, братья Гримм передали свойства немецких фольклорных сказок, вместе с тем сообщив им черты художественной литературы, пересказав по-своему». [1; 526] Понятие «сказка» стало неотделимо от сказки народной, но вместе с тем стало синонимом и сказки литературной. Тогда же предпринимались и попытки дать определение литературной сказке. Приоритет, безусловно, принадлежал Якобу Гримм, который увидел отличие литературной сказки от народной, в первую очередь, в осознанном авторстве и в свойственном первой юмористическом начале.

Первых два тома «Детских и семейных сказок» содержали 156 сказок и многочисленные примечания и не предназначались для детей. Только в 1819 году братья Гримм дополнили собрание сказок и убрали примечания с тем, чтобы сказки подходили для детей и взрослых. Книги братьев Гримм переводились и издавались почти во всех стра-

нах Европы, их называют «...the most famous anthology of fairy tales throughout the entire world...» [6; 867]. В 1823 году сказки были впервые переведены на английский, а затем последовали их переводы на остальные языки.

Творчество братьев Гримм также стало источником вдохновения для многих английских писателей. Одним из первым осознанную переработку сказок Гримм сделал в 1841 году Джон Рёскин, написав фантастический роман «Король Золотой Реки, или Черные Братья», «the most well-known and imaginative fairy tale of the Victorian period...» [8; 83], который предназначался двенадцатилетней дочери своих знакомых Эффи Грей, впоследствии ставшей его женой.

«Детские и семейные сказки» братьев Гримм, как и «Немецкие предания», вызвали к жизни оживленную собирательскую деятельность во многих странах мира. Этому примеру последовал ряд блестящих ученых, путешествовавших по Шотландии, Ирландии, Уэльсу и Англии в поисках фольклорного материала. Вначале их целью было просто собирание фольклора, затем сказки начали сравнивать, систематизировать, изучать, искать их корни и производные и т.д. Таким образом, то, что начиналось, как простое увлечение и летнее хобби, ко второй половине девятнадцатого века переросло в научную дисциплину.

Фольклорное движение в Британии достигло своего пика к 1878 году, к основанию Знаменитого и до настоящего момента существующего Фольклорного общества. Ежеквартальный журнал этого общества и их ежегодная конференция стали творческим центром для ученых, издателей, писателей и поэтов. Именно члены этого общества объявили фольклор «not only as worthy of study in their own right but as springboard for creative – especially the literary – imagination and as illustrations of human behavior that, with but little doctoring, would appeal to children» [5; 3].

Девятнадцатый век был решающим в становлении сказки, как литературного жанра, так как именно за этот период сформировались и стали самостоятельными литературная и детская сказки. Изменения коснулись во многом и функции сказки, и ее целевой аудитории: из запрещенного для детей из приличных семей развлечения она превратилась в неотъемлемую часть жизни любого ребенка. Однако вплоть до 1820х годов сказка была нежелательной литературой для детей в Англии, Германии и Франции, что, естественно, тормозило ее распространение. В Англии, например, существовали сказки, написанные Джоном Харрисом, Бенджамином Таботом, а также бесчисленные дешевые издания сказок Гримм, Перро и их вольные пересказы, но, с точки зрения пуританской морали, они считались порочными и оказывающими разрушительное влияние на ум ребенка. Детям предназначались сказки более реалистичного характера, сентиментальные и поучительные, направленные на воспитание определенной модели поведения и морали. Даже братья Гримм, переиздавая свои сказки для детей, вынуждены были добавить христианские настроения и мораль, убрать весь эротизм, сцены жестокости и просторечный народный юмор. Немного позже педагоги и родители из высших слоев пришли к выводу, что «...fantasy literature and amusement would not necessarily destroy or pervert children's minds. On the contrary, children needed amusement so they could relax and recharge...» [8; 86].

Но все равно до пятидесятых годов XIX столетия в творчестве детских писателей-сказочников, таких как Катрин Синклер, Джордж Крукшенк, Альфред Кроукил в Англии, Коллоди в Италии, Людвиг Бехштейн в Германии, все еще сильны мотивы соответствия протестантским добродетелям – работоспособность, честность, простодушие, трудолюбие, добродетельность и мужское превосходство.

В Англии развитие и расцвет сказки начинается довольно поздно, только после двадцатых годов XIX века, что объясняется расцветом и особой устойчивостью пуританской культуры, подавившей литературную сказку, именно в этой стране, в отличие от Франции и Германии. Популярность сказок братьев Гримм, произведений немецких романтиков, сказок Андерсена (опубликованных в Англии в 1846 и имевших оглушительный успех) и многочисленных народных европейских и восточных сказок спровоцировала скачок в развитии и популярности волшебных сказок, а так-

же изменение отношения к ним. Как раз этот период, с середины XIX века и до 1905 года, который называют «золотым веком английской детской литературы», и это не удивительно, так как за относительно небольшой промежуток времени было написано огромное количество произведений для детей, многие из которых популярны и сегодня.

Примерно в этот период зарождается еще один вид детской сказки, больше похожий на пародию на классическую детскую сказку, в которой все выворачивается шиворот-навыворот, включаются аллюзии на эротику и секс (то есть возвращается то, что было исключено из повествования исходя из морали общества), бросается вызов традиционной системе ценностей, придумываются альтернативные концовки, присутствуют противоречивые представления о чудесном. В то же время них ощущался протест против жесткого материализма, страх перед техническим прогрессом, отказ от общепринятых принципов поучительности в пользу умения безбоязненно познавать окружающий мир и задавать вопросы. Этот новый жанр предполагал эксперимент со стороны автора, переработку уже известных сюжетов и/или создание новых, часто утопических альтернативных реальностей – единственного места, где люди могут быть самими собой и жить без гнета общественных условностей. Представителями этого направления в Англии были такие писатели, как Джон Рёскин, Вильям Мейкпис Теккерей (*The Rose and the Ring*, 1855), Джордж Макдональд (*The Light Princess*, 1863), Льюис Кэрролл (*Alice in Wonderland*, 1865), Чарльз Диккенс (*The Magic Fishbone*, 1868), Джин Инджеллоу (*Mopsa the Fairy*, 1869), Джулиана Эвиг (*Old-Fashioned Fairy Tales*, 1882), Эндрю Лэнг (*Princess Nobody*, 1884), Мари Луиза Моулсворт (*The Story of a King's Daughter*, 1884), Оскар Уайльд (*The Happy Prince and Other Tales*, 1888), Кеннет Грэхем (*The Reluctant Dragon*, 1898), Эдит Несбит (*The Last of the Dragons*, 1900), Джеймс Барри (*Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up*, 1905) и другие.

Многие литературоведы отмечают, что писатели-сказочники викторианской эпохи в своих произведениях подсознательно стремились остановить или вернуть детство как идеальный период. Во всех известных детских сказках этой эпохи существует конфликт между беззаботностью и невинностью детской жизни и ответственным, полным проблем существованием взрослого человека. Как подчеркивает Дж.Зайпс, в произведениях трех самых значимых писателей и приверженцев нового вида сказки – Ч.Диккенса, Л.Кэрролла и Дж.Макдональда, четко прослеживается психологическое отрицание и протест против общественных норм и технической революции, стремление изменить все еще раз, чтобы обрести чувство свободы и вернуть людям способность к состраданию [7; 122]. К концу столетия в рядах английских писателей становились все более популярными идеи христианского и фабианского социализма, что привело к развитию литературных утопий (W. Morris,

News from Nowhere, 1891; H.G. Wells, *The Time Mashine*, 1895). Эти писатели не только выражали свое недовольство текущим положением дел в стране, но и критиковали викторианских писателей-сказочников, которые пытались спрятаться от новой реальности в своих работах. По сути, и те и другие искали способы показать читателям, что мир вокруг несовершенен и нуждается в еще одной революции и переменах.

Итак, как указывает Дж.Зайпс, к началу двадцатого века в английской литературе существовало целых три течения в жанре сказки: классические европейские сказки Ш.Перро, братьев Гримм, Г.Х. Андерсена, которые постоянно смягчались и которым придавалась «правильная» форма с точки зрения идеализированного понимания детства; новые авторские волшебные сказки, которые часто пародировали классические и должны были соответствовать новому пониманию прекрасного; и все еще существующие традиции устного народного творчества со сказками разных видов. [8; 89]

К сожалению, как указывает американский фольклорист Ричард Дорсон, после первой мировой войны увлечение фольклором и сказками стало затихать [5; 3]. Но в последующие годы изучение сказочных сюжетов, а также их переводы, переработки и сочинение новых произведений, возможно не так активно и громко, но все же продолжилось. Творчество таких ученых и писателей двадцатого века, как Иона и Питер Опи, Катрин Бригс, Рут Танг, А.С. Байатт, Марина Уорнер, Дженет Винтерсон, Анжела Картер, Катрин Орсштейн, С. Баринг-Гоулд, Стивен Бенсон, Сьюзен Селлерс, многие из которых продолжают работать и в наше время, свидетельствует об активном интересе к этой области литературы и культуры.

Список литературы

1. Арзамасцева И.Н. Николаева С. А. Детская литература. – Москва, Издательский центр «Академия», 2009, 575с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. А.Н.Николюкин Москва, НПК «Интелвак», 2001, 1596с.
3. Цикушева, И.В. Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы) / И.В. Цикушева // Вестник Адыгейского Государственного Университета. – Майкоп: Изд-во АГУ, 2008. – № 1. – С. 21–24
4. Carter Angela. *The Old Wives' Fairy Tale Book*. – New York: Pantheon Books.1990 – P.243
5. Crossley-Holland Kevin. *Folk-Tales of the British Isles*. – London – Boston:Faber and Faber.1991 – P. 393
6. Zipes Jack. *The Great Fairy tale Tradition*. – NewYork and London. W.W. Norton &Company. 2001 – P. 991
7. Zipes Jack. *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*. –. 1999 – P.238
8. Zipes Jack. *Why Fairy Tales Stick*. – New York and London. Routledge. 2006 – P.332

АСАБЛІВАСЦІ ЎЖЫВАННЯ НАЗОЎНИКАВЫХ АНТОНІМАЎ У МОВЕ АСОБНЫХ ФАЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРАЎ

Вера Літвінава (Мазыр, Беларусь)

Даволі шырокае функцыянаванне антонімаў з'яўляецца прыкметнай адзнакай мовы твораў беларускага фальклору, што абумоўлена багаццем і разнастайнасцю лексічнага складу мовы, яе каларытам і вобразнасцю.

Нягледзячы на тое, што антанімія як асобая лінгвістычная катэгорыя ў розны час з'яўлялася аб'ектам даследавання як айчынных, так і рускіх мовазнаўцаў (працы Л.А. Увядзенскай, Л.А. Новікава, В.А. Івановай, А.Я. Баханькова, У.М. Лазоўскага, В.П. Лемцюговай, І.Я. Лепешава, В.І. Рагаўцова, Т.Я. Старасценкі, Г.К. Усціновіч і інш.), на сённяшні дзень не існуе поўнага ўяўлення аб з'яве антаніміі. Акрамя таго, патрабуюць дэталёвага аналізу многія прыватныя аспекты антанімічнай сістэмы.

Мэтай дадзенага артыкула з'яўляецца структурны і семантычны аналіз назоўнікавых антонімаў, зафіксаваных ў беларускіх прыказках, прымаўках, песнях і казках.

Дзякуючы сваёй універсальнасці антонімы групуюцца ў лексіка-семантычныя разрады, якія характарызуюцца агульнасцю значэння, наяўнасцю ў іх аднолькавых граматычных катэгорый і аднатыпнасцю форм выражэння іх адносін і сувязяў са словамі ў маўленні. Даволі прадуктыўным класам сярод іх з'яўляюцца іменныя (назоўнікавыя) антонімы, якія аб'ядноўваюцца агульным значэннем прадметнасці. Усяго ў мове асобных фальклорных жанраў намі было выяўлена 510 антанімічных пар, суадносных з назоўнікамі, што складае каля 25 % ад усёй колькасці прааналізаванага лексічнага матэрыялу. У прыказках, прымаўках, песнях і казках яны выступаюць назвай – характарыстыкай асобы (*Мая дачушка – рабатушка, / Што ў бога дзень – то прасцень. / А нявестачка – гультайка, / У тры дні-два дні – і ручайка* [2, с. 357]), міфічнай істоты (*І бога ашукае, і ў чорта адхоніць* [5, с. 199]), могуць абазначаць з'явы рэчаіснасці

(*Даход і сусед падлічыць, а расходу і сам не падлічу* [10, с. 199]), з'явы прыроды (*Смутны вечар, ціхі ранак / Дзе ж паехаў мой каханак?* [8, с. 365]), апрадмечаныя прыметы і якасці (*Паноў радасць збірае, а мужыкоў – гора* [7, с. 70]) і інш. У марфалагічным плане назоўнікавыя антонімы маюць знешні паказчык свайго катэгарыяльнага значэння, па якім вызначаюцца ўласцівы ім граматычныя катэгорыі формы роду, ліку, склону.

Катэгорыя роду з'яўляецца адной з асноўных, паводле якой амаль усе словы з прадметным значэннем належаць да аднаго з трох родаў:

мужчынскага: *Без зачатку і канца не было б* [10, с. 102]; жаночага: *Была хата, як святліца, / А цяпер – як цямніца, / Была хата, як панская, / А цяпер – як цыганская* [3, т.1, с. 91];

ніякага: *Ліха без добра не бывае* [10, с. 130].

Даволі распаўсюджаны (больш за 20 %) ў фальклорных творах антанімічныя пары назоўнікаў змешанага тыпу:

«назоўнік жаночага роду + назоўнік мужчынскага роду»: *У мяне так: калі ласка – дык ласка, а гнеў – дык гнеў* [9, ч. 2, с. 271];

«назоўнік мужчынскага роду + назоўнік жаночага роду»: *Я раней вось які быў: рыцары на мне на войнах ездзілі, з агню, з вады іх выносіў, а цяпер, як застарэў і прыці той нямашка, дык мяне прадалі і вадку возіць* [4, с. 168];

«назоўнік ніякага роду + назоўнік жаночага роду»: *Сірата долі не мае / Галаском неба прабівае. / Слёзкамі зямельку палівае* [3, т. 3, с. 79];

«назоўнік мужчынскага роду + назоўнік ніякага роду»: *Адзін і пры месяцы робіць, а другі і пры сонцы спіць* [1, с. 97];

«назоўнік жаночага роду + назоўнік ніякага роду»: *Не пазнаўшы бяды не ўчыеш добра* [1, с. 224].

Як паказваюць прыклады, прыналежнасць антонімаў да пэўнага роду звязана з іх семантычнымі асаблівасцямі.

Граматычная катэгорыя ліку, як і катэгорыя роду, афармляе прадметнасць назоўнікавых антонімаў і выражаецца пры дапамозе флексій лікавай парадэгмы слоў. Катэгорыя ліку антонімаў служыць для выражэння колькаснай характарыстыкі прадметаў аб'ектыўнай рэальнасці. Паводле гэтага выдзяляюцца:

антанімічныя пары адзіночнага ліку: *Не плач, дзеўчына, – шчэ нажывеішся, / Як шчасце будзе – насмяеішся, / Як гора будзе – наплачыішся* [8, с. 66]; *Дзень выганяе з хаты, а ноч прыганяе* [5, с. 66];

антанімічныя пары множнага ліку: *Каму каранькі, а каму вяршкі* [10, с. 123]; *Бялязіўцаў куля і ў акопе страчае, смельх і на акопе мінае* [10, с. 102].

Прычым, ужываюцца антонімы са значэннем прадметнасці ў форме адзіночнага ліку значна часцей (80 %), што выклікана таксама іх семантычнымі асаблівасцямі. Такія антанімічныя пары, акрамя намінаўнага, маюць яшчэ і ацэначнае значэнне. Яны даюць якасную ацэнку і з'яўляюцца дзейным сродкам індывідуальнай характарыстыкі, што і вызначае функцыянальна-семантычныя і структура-семантычныя адметнасці антонімаў: *Праца чалавека корміць, а лянота псуе* [7, с. 73]; *Бога хвалі і чорта не гняві* [7, с. 49].

Колькасна невялікую групу (12 %) ўтвараюць субстантыўныя антанімічныя пары, створаныя паводле мадэлі «назоўнік адзіночнага ліку + назоўнік множнага ліку». Нягледзячы на нязначную колькасць, такая структурная мадэль уяўляе сабой у мове фальклорных твораў жывую з'яву: *Дзівічы вечар, суботка настала, / Млада дзевачка свайёй матачкі шукала, / Шукала яна чатыры ночкі, пяты дзень, / Не знайшла яна свайёй матулькі анідзе* [3, т. 3, с. 33]; *Лепш адзін прыцель, як дзесьці ворагаў* [6, с. 91]; *Тады дурань разумнейшы за разумнікаў, як маўчыць* [5, с. 179] і інш.

Трэба адзначыць, што парадэгматычныя формы ліку, уласцівыя ўсім антанімічным парам без выключэння, не выражаюць проціпастанавы адзінакавасці – множнасці, а толькі абазначаюць колькасць прадметаў, асоб, з'яў рэчаіснасці, што не мае істотнага значэння для структуры і семантыкі, напрыклад, прыказак і прымавак.

Спалучаючыся са словамі кантэксту, назоўнікавыя антанімічныя пары прымаюць форму таго ці іншага склону. Значэнні склону назоўнікавых антонімаў такія ж самыя,

як і склонавыя значэнні назоўнікаў. Вінавальны склон, напрыклад, мае значэнне прамога аб'екта, прадмета думкі, часу, мэты, прычыны і інш.: *Любіш ездзіць на вазочку з гары*^(Р.скл.) – *любі ж і вазочак вазіць на гару*^(В.скл.) [10, с. 216]; *Сёрбай юшку*^(В.скл.), *на дне гушча*^(Н.скл.) [1, с. 212].

У прыказках і прымаўках (у песнях і казках пардыгматычныя характарыстыкі антанімічных пар значна бяднейшыя) назоўнікавыя антонімы неаднастайныя ў рэалізацыі марфалагічных склонавых форм. Яны могуць ужывацца як з адным склонам, так і з рознымі. У адпаведнасці з гэтым выдзяляюцца аднасклонавыя антанімічныя пары і рознасклонавыя антанімічныя пары. Да першай групы належаць пары, створаныя паводле мадэляў:

«назоўнік у назоўным склоне + назоўнік у назоўным склоне»: *Пытае старасць, што прыгатавала маладосць* [10, с. 151];

«назоўнік у вінавальным склоне + назоўнік у вінавальным склоне»: *Анёла гадавалі, а чорта выгадавалі* [6, с. 15];

«назоўнік у родным склоне + назоўнік у родным склоне»: *Да дабросці і да злосці адзінакавы* [10, с. 225];

«назоўнік у творным склоне + назоўнік у творным склоне»: *Анёлам ляцеў, а чортам сеў* [7, с. 15] і інш.

Да другой групы можна аднесці наступныя канструкцыі:

«назоўнік у родным склоне + назоўнік у назоўным склоне»: *Пакуль да Бога, то чорт душу выйме* [10, с. 69];

«назоўнік у назоўным склоне + назоўнік у месным склоне»: *Аднаму шчасце ракою плыве, а другі ў няшчасці цэлы век жыве* [10, с. 58];

«назоўнік у назоўным склоне + назоўнік у творным склоне»: *Луна з сонцам на адным небе не свеціць* [10, с. 135] і шмат іншых варыяцый.

Прааналізаваўшы дадзеныя групы назоўнікавых антонімаў, можна заўважыць, што найбольш рэгулярнымі і прадуктыўнымі з'яўляюцца спалучэнні назоўнікаў у назоўным, родным і творным склонах. Гэта абумоўлена тымі прыватнымі значэннямі, якія выражаюць склоны.

У семантычным аспекце назоўнікавыя антонімы таксама даволі неаднародныя. Значнае месца займаюць суадносныя пары слоў са значэннем узроставых асаблівасцяў чалавека, у прыватнасці, са значэннем «маладосць – старасць»: *З маладосці гарцаваў, а пад старасць жабраваў; Калі б маладосць ведала, а старасць магла; Дай, божа, маладосці косці грызці, а на старасці мяса есці; Змаладу балі спраўлялі, а пад старасць галышамі сталі; Маладосць сілу паказвае, а старасць спосабу шукае* [10, с. 150–152] і інш.

Дастаткова часта сустракаюцца антанімічныя пары, што абазначаюць паняцці добра і зла, шчасця і бяды: *Ад ліха ціха і добра не чутно; Ліха без добра не бывае; Ліха перамелецца, добро будзе; Без худа няма добра; Не зведаўшы гора, шчасце не пазнаеш; Каму шчасце, а каму і бяда і іншыя* [10, с. 27–29]; *Не плач, дзеўчына, – шчэ нажывеішся, / Як шчасце будзе – насмяеішся, / Як гора будзе – наплачыішся* [3, с. 66]; *Паночка! Змілуйся, не еш мяне! Гэта няпраўда, што кажаш: усе за добро злом аддаюць* [9, с. 168].

Акрамя таго, з усіх лексіка-граматычных разрадаў назоўнікаў у антанімічныя адносіны могуць уступаць толькі агульныя, абстрактныя, неадушаўленыя назоўнікі: *Лепей лычны мір, чымся раменная свара* [10, с. 87]; *Беднаму ў гарачыню сонца ў вочы, у завіруху – вецер у вочы* [10, с. 61]. Вядома, што не ўступаюць у антанімічныя адносіны словы з канкрэтным значэннем, вузкасפעцыяльныя тэрміны і ўласныя імёны. Даволі невялікую групу складаюць антанімічныя спалучэнні адушаўленых назоўнікаў: *Матка дзяцей вучыць, а мачыха – сушыць* [1, с. 70]; *Знайка па дарожцы бяжыць, а нязнайка на печы ляжыць* [10, с. 59]; *Мая дачушка – раба-тушка, / Што ў бога дзень – то прасцень. / А нявестачка – гультайка, / У тры дні-два дні – і ручайка* [2, с. 357].

Такім чынам, аналіз фактычнага матэрыялу дазваляе сцвярджаць, што назоўнікавыя антонімы складаюць колькасна аб'ёмную групу ў мове асобных фальклорных твораў. Адпаведна іх катэгарыяльнаму значэнню, антанімічныя пары характарызуюцца значнай разнастайнасцю і маюць абумоўленыя спалучальнасцю парадэгматычныя формы роду, ліку, склону. Семантычная супрацьлегласць абумоўлена прыватнымі характарыстыкамі кожнага слова ў антанімічнай пары.

Літаратура

1. Аксамітаў, А.С. Прыказкі і прымаўкі: тлумачальны слоўнік беларускіх прыказак і прымавак з архіваў, кафедральных збораў, рэдкіх выданняў XIII і XX стст. / А.С. Аксамітаў. – 2-е выд., дапраца. – Мінск: Беларуская навука, 2002. – 327 с.
2. Веснавыя песні / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; склад.: Г.А. Барташэвіч, Л.М. Салавей; склад. муз. часткі В.І. Ялатаў; рэд. К.Б. Кабашнікаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1979. – 608 с. – (Беларуская народная творчасць).
3. Вяселле. Песні ў 6 кн. / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; склад.: Л.А. Малаш; муз. дадатак З.Я. Мажайка; рэд. М.Я. Грынблат, А.С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1980–1987. – Кн. 1–3. – (Беларуская народная творчасць).
4. Казкі пра жывёл і чарадзейныя казкі / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; рэд. В.К. Бандарчык. – Мінск: Навука і тэхніка, 1971. – 496 с. – (Беларуская народная творчасць).

СЕМАНТЫКА ПАНЯЦЦА «КАНЦЭПТ ВАЙНЫ»

Ірына Лішык (Мінск, Беларусь)

Слова канцэпт (лац. *conceptus* – думка, паняцце) шырока выкарыстоўваецца ў філасофіі, культуралогіі, філалогіі. Гэты тэрмін найчасцей выкарыстоўвае рускі культуролог Ю. С. Сцяпанав. Даследчык вызначае канцэпт як «згуст культуры ў свядомасці чалавека», а таксама як «прадмет эмоцый, сімпатый і антыпатый, а часам і сутыкненняў» (тут і далей пераклад наш. – І. Л.) [4, с. 43]. Ад паняцця тэрмін «канцэпт» адрозніваецца тым, што не толькі мысліцца, але яшчэ і перажываецца. Так, пра канцэпт вайны не толькі разважаюць, але яна яшчэ і перажываецца народамі краін-ўдзельніц.

Праблема захавання міру на зямлі становіцца асабліва значнай у наш час, паколькі пагроза вайны набывае характар сусветнай катастрофы. Пачынаючы з сярэдзіны XX ст. паняцце «вайна» вывучаецца ў ваеннай паліталогіі як самастойны навуковы феномен і даследуецца вучонымі-палітолагамі, філосафамі, культурологамі, сацыёлагамі, псіхолагамі. Нават склаліся асобныя навуковыя галіны па вывучэнні вайны: філасофія вайны, сацыялогія вайны, псіхалогія вайны.

Агульнапрызнаны падыход да вызначэння вайны як працягу палітыкі дзяржавы іншымі спосабамі абазначыўся яшчэ ў XIX ст. ваенным тэарэтыкам К. фон Клаўзевіцам у працы «Пра вайну». Але ўсё ж менавіта XX стагоддзе з яго дзвюма сусветнымі войнамі паставіла шмат новых пытанняў пра сутнасць вайны, прычыны яе ўзнікнення і пра магчымасці яе пазбегнуць. Такім чынам, «стандартнае» вызначэнне гэтага паняцця замяняецца рознымі падыходамі да яго разгляду. Напрыклад, сучасны нямецкі філосаф Х. Хофмайстэр вытлумачвае вайну, у тым ліку і справядлівую, не толькі як зло, якое дапускае дзяржава, але і як унутраную разбалансаванасць паміж людзьмі і народамі, як поўную адсутнасць салідарнасці паміж імі. Як ліхаманка ёсць выяўленне ўнутранай разбалансаванасці цела, так вайна – выяўленне сілы дзяржавы, яе гвалту да сваіх жыхароў у імкненні пераадолець адвечную варажасць паміж асобамі або супольнасцямі і тым самым набываць большы аўтарытэт у свеце, самасцвердзіцца [9, с. 144]. Сапраўды, сітуацыя ў свеце, на нашу думку, у многім залежыць ад таго, якія адносіны складуцца паміж народамі ў самой дзяржаве, а таксама паміж ёю і іншымі краінамі, ці прывядуць яны да ўзаема-разумення і міру або, наадварот, да вайны як адзінага спосабу вырашэння супрацьлегласцей.

М. Бярдзьеў, адзіны з рускіх філосафаў, глыбока даследаваў канцэпт вайны ў розных яго аспектах: маральным, псіхалагічным, матэрыяльным, духоўным, гістарычным, культуралагічным. Ён перажыў дзве сусветныя вайны, амаль усё жыццё правёў у эміграцыі, спрабуючы, па ўласных словах, «прапаведваць чалавечнасць у самую бесчалавечную эпоху» [10, с. 5].

Аналізуючы канцэпт вайны з культуралагічных пазіцый, рускі філосаф лічыў, што вайна антынамічная па сваёй

5. Лепешаў, І.Я. Слоўнік беларускіх прыказак / І.Я. Лепешаў, М.А. Якалцэвіч. – Мінск: Беларуская навука, 2002. – 511 с.
6. Лепешаў, І.Я. У слоўнікавую скарбонку: навучальны дапаможнік / І.Я. Лепешаў. – Гродна: ГрДУ, 1999. – 89 с.
7. Ліцвінка, І.Я. Слова міма не ляціць: беларус. народныя прыказкі і прымаўкі / І.Я. Ліцвінка, А.А. Царанкоў. – Мінск: Універсітэцкае, 1985. – 149 с.
8. Песні пра каханне / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; склад. І.К. Цішчанка; склад. муз. часткі С.Г. Нісневіч; рэд. А.С. Фядосік. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978. – 616 с. – (Беларуская народная творчасць).
9. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; склад.: К.Б. Кабашнікаў, Г.А. Барташэвіч, рэд. выд. В.К. Бандарчык. – Мінск: Беларуская навука, 2003. – 2 ч. (Беларуская народная творчасць).
10. Янкоўскі, Ф.М. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / Ф.М. Янкоўскі. – 3-е выд. – Мінск: Беларуская навука, 2004. – 494 с.

прыродзе, амбівалентная з'ява, «вайна ёсць цемра і свет, нянавісць і любоў, жывёльны эгаізм і высокая самаахвярнасць» [2, с. 672]. Але ў гэтай супярэчнасці, згодна з М. Бярдзьевым, ёсць не толькі ўзаемная нянавісць, смерць, але таксама і станоўчыя бакі. Вайна служыла сродкам аб'яднання чалавецтва, вынікам войнаў з'явіліся імперыі, праз войны народы змешваліся, так з'яўлялася адзінае чалавецтва і адзіная гісторыя. Вайна звязвалася вучоным з такімі высокімі чалавечымі якасцямі, як мужнасць, гераізм, бяспрашнасць, самаахвярнасць, што выявілася ў масавым дабравольным удзеле моладзі ў Першай сусветнай вайне і знайшло адлюстраванне ў літаратуры так званых «страчанага пакалення».

Суадносячы вайну і культуру, М. Бярдзьеў называе вайну магутным рухавіком культуры [2, с. 683]. Вайна была ў самым пачатку культуры і будзе ў самым канцы чалавечай культуры. М. Бярдзьеў лічыць, што нават, калі чалавецтва пройдзе на ўзровень высокага быцця, дзе не будзе войнаў з забойствамі і крывёю, то ўсё роўна сама барацьба застаецца. Змяняцца спосабы барацьбы, (стануць «болей тонкімі і ўнутранымі» [1, с. 440]), але міру не будзе.

Рускі філосаф нібыта прадбачыў змены ў вядзенні вайны ў другой палове XX ст. – пачатку XXI ст. Напрыклад, з'явілася халодная вайна. Згодна з класіфікацыяй Х. Хофмайстэра, яна належыць да разрады ідэалагічнай вайны. Сапраўды, халодная вайна становіцца супрацьстаяннем ідэалогій. У сучаснасці назіраецца тэндэнцыя ўзрастання лакальных, сярэдніх і малых войнаў. З'яўляецца тэарыстычная вайна, ахвяры якой – мірныя людзі. Множацца спосабы вядзення войнаў: узброеная барацьба змяняецца інфармацыйна-псіхалагічнай, камп'ютарнай, дыпламатычнай і іншымі формамі барацьбы.

Прадстаўнік гульнівай канцэпцыі ў культуры Й. Хэйзінга лічыць, што «пра вайну як функцыю культуры можна казаць тады, калі яна вядзецца ў межах вызначанага кола, члены якога прызнаюць адзін аднаго роўнымі» [8, с. 106]. Але менавіта сучасная вайна не мае ніякага дачынення да гульні, яна ўжо больш не з'яўляецца элементам культуры, таму што вядзецца без уліку міжнароднага права, у той час, як гульня заўсёды магчымая толькі па абазначаных правілах, якія нельга парушаць. З думкамі Й. Хэйзінгі нельга не пагадзіцца, паколькі сучасныя войны не заўсёды падпарадкоўваюцца правіламі, тым больш, што сёння яны могуць быць адны, заўтра – іншыя, або іх, наогул, можа не існаваць.

Маральны аспект вайны М. Бярдзьеў вытлумачвае так, што забойства не толькі фізічная з'ява, але і маральная, бо здзяйсняецца найперш духоўна. Філосаф лічыць, што ўсе людзі адказныя за тое, што вядзецца вайна. Нават, калі ты не прымаеш непасрэдна ўдзел у вайне, а толькі жадаеш перамогі сваёй дзяржаве, то ўсё роўна ўдзельнічаеш у ёй, бо духоўна падтрымліваеш сваю краіну. Праблема адказнасці на вайне цесна звязана з праблемай віны. М. Бярдзьеў піша пра маральны парадокс пры спалучэнні гэтых паняццяў:

«вінаватасць бывае маральна вышэй за чысціню» [1, с. 426]. Імкненне да аховы ўласнай маральнай чысціні, з нашага пункту гледжання, – гэта не найвышэйшая маральнасць, значна больш маральнай будзе адказнасць за ўдзел у збойствах, асэнсаванне сваёй віны. У беларускай літаратуры гэта праблема знаходзіць адлюстраванне ў п'есе А. Дударова «Радавыя» (вобраз Саяніка) і ў шматлікіх іншых мастацкіх творах.

М. Бярдзьеў разважае таксама і пра праблему маральнай апраўданасці вайны і прыходзіць да высновы, што часам вайна неабходная, каб папярэдзіць яшчэ большыя пакуты. Філософ лічыць, што вайна можа быць апраўдана з абодвух бакоў, якія ўдзельнічаюць у вайне, але з сучасных пазіцый гуманізму і злчынстваў супраць чалавечнасці такая выснова М. Бярдзьева не вытрымлівае крыткі.

Англіскі гісторык і культуролог А. Тойнбі таксама прытрымліваецца меркавання, што злу неабходна супраціўляцца са зброяй у руках, што вайна апраўданая, калі перад чалавецтвам існуе пагроза фашызму. Але ва ўсіх іншых выпадках вайна – гэта злчынства. Маральны аспект вайны ўзброенага супраціўлення фашызму знаходзіць шырокае адлюстраванне ў сусветнай літаратуры, напрыклад, у рамане Э. Хэмінгуэя «Па кім звоніць звон» (Роберт Джордан і праблема адказнасці на вайне).

З маральным аспектам вайны цесна звязаны *матэрыяльны і духоўны аспекты* ў разглядзе паняцця. Зразумела, што вайна – гэта збойствы, страты і гвалт. Духоўны падыход заснаваны на тым, што вайна адбываецца ў глыбінях чалавечай псіхікі. З пункту гледжання М. Бярдзьева, вайна пачынаецца паступова. Яшчэ ў мірныя часы назіраецца нянавісць ў душах людзей, здзяйсняюцца духоўныя збойствы, таму вайну М. Бярдзьеў называе ўнутранай хваробай чалавецтва. З гэтым нельга не пагадзіцца, асабліва з тым, што задавальненне матэрыяльных запатрабаванняў – гэта не самае галоўнае ў жыцці чалавека, хаця адвеку войны вяліся, каб здабыць рабоў, працый якіх было створана ўсё багацце свету.

Згодна з *псіхалагічным падыходам* М. Бярдзьева да вытлумачэння паняцця «вайна», яна мае не толькі пэўную асэнсаванасць, але і ірацыянальныя асновы. Добра ваяваць можна толькі тады, лічыць філософ, калі не разважаеш, дзеля чаго ваяуеш, калі асоба як бы раствараецца ў містычным арганізме арміі [2, с. 677]. Яскравым літаратурным прыкладам такой высновы філосафа з'яўляецца апавесць амерыканскага пісьменніка С. Крэйна «Пунцовы знак доблесці» (псіхалогія Генры Флемінга ў атацы), раман яго суайчынніка К. Вонегута «Бойня №5, або Крыжовы паход дзядей» (псіхалогія Білі Пілігрыма падчас бамбежкі Дрэздэна).

Прадстаўнік псіхааналітычнай канцэпцыі З. Фрэйд у лісце да А. Эйнштэйна «Чаму вайна?» адзначае, што на вайну людзей штурхае інстынкт нянавісці [5, с. 263]. Згодна з З. Фрэйдам, у аснове культуры, чалавечага грамадства ляжаць два пачаткі: эрас і танатас, цяга да любові і цяга да смерці. Менавіта інстынкт агрэсіі, дэструктыўнасці, які ўласцівы людзям з пачатку стварэння свету, прыводзіць да з'яўлення войнаў. Але можна паспрабаваць змяніць напрамак агрэсіі, каб неабавязкова яна знаходзіла сваё выражэнне ў выглядзе вайны, пераацэнкаваць такую энергію ў іншае рэчышча, у што-небудзь станоўчае, напрыклад, у творчасць. Часткова пагадзіўшыся з такім палажэннем, Э. Фром унёс у яго свае ўдакладненні. Даследуючы псіхалогію нацызма, філософ лічыць, што агрэсія мае не біялагічнае паходжанне, а сацыяльнае. Ён адзначае, што перад самым пачаткам Другой сусветнай вайны асноўная большасць нямецкага насельніцтва знаходзілася пад ідэалагічным уплывам ўлады і прэсы. Насельніцтву даводзілі, што Германія пагражае бяспека звонку. Так, у народа фармаваўся інстынкт абарончай агрэсіі, розныя віды якой ён класіфікуе ў сваёй працы «Анатомія чалавечай дэструктыўнасці» [6, с. 185].

Гістарычны падыход да вайны М. Бярдзьеў супрацьпастаўляе прыватнаму, калі вайна разглядаецца ўнутры межаў асабістага жыцця. Гістарычны аспект як бы прадугледжвае хваляванне за лёс усяго чалавецтва, каштоўнасць нацыянальнага і асабістага гонару ставяцца тут значна вышэй за асабісты дабрабыт, дапускаюцца ахвяры ў імя так звананага вышэйшага жыцця, гістарычных мэт. Нацыяналь-

ныя, грамадскія інтарэсы М. Бярдзьеў ставіць вышэй за асабістыя, лічыць, што на карысць грамадскай бяспекі можна ахвяраваць жыццём асобнага індывіда. Але такое стаўленне да асобы супрацьстаіць пазіцыі гуманізму.

З пункту гледжання філосафа, веліч вайны звязана з вырашэннем творчых гістарычных задач, вайна павінна штоосьці змяняць у свеце да лепшага. Але ж творчасць і вайна здаюцца нам не заўсёды сумяшчальнымі з'явамі. З аднаго боку, вайна стварае гісторыю, становіцца кропкай адліку ў гісторыі, ад яе вынікаў залежыць, па якім з магчымых шляхоў пойдзе чалавецтва. З другога ж боку, непазбежна ўзнікае пытанне, якая можа быць творчасць, калі пад пагрозай застаецца само жыццё? Зразумела, што ў момант небяспекі для жыцця часцей за ўсё абстраюцца творчыя здольнасці чалавека, якому неабходна знайсці адзіна магчымае выйсце з небяспекі. Можна гаварыць таксама аб праявах таленту ваенначальнікаў у распрацоўцы стратэгіі і тактык правядзення ваенных дзеянняў. Перажытае ў час вайны штурхае да творчасці шматлікіх дзеячаў культуры. Так, Першая і Другая сусветныя войны далі штуршок для з'яўлення шматлікіх мастацкіх і дакументальных літаратурных твораў. Успомнім, да прыкладу, кнігу А. Адамовіча, Я. Брыля, У. Калесніка «Я з вогненнай вёскі», творы В. Быкава, аповесці С. Алексіевіч «Апошнія сведкі», «У вайны не жаночы твар» і інш.

XX стагоддзе стала ці не самым крывавым за ўсю гісторыю чалавецтва. Што прымушае людзей ваяваць? Сацыёлаг П. Сарокін бачыць у якасці такой своеасаблівай прычыны несумяшчальнасць сістэм каштоўнасцей. Аксіялагічны падыход знакамітага амерыканскага сацыёлага грунтуецца на тым, што ва ўсіх краінах найменшая колькасць войнаў і самыя працяглыя часы міру прыпадаюць на перыяды асэнсавання краінамі галоўных культурных каштоўнасцей і іх распаўсюджванне на амаль што ўсе дзяржавы. Сапраўды, ва ўзаемапаразуменні народаў усяго свету сістэмы універсальных каштоўнасцей культуры адыгрываюць істотную ролю. Для захавання міру на зямлі П. Сарокін прапануе чатыры умовы:

- перагляд і перацэнка большасці сучасных культурных каштоўнасцей;
- распаўсюджванне і ўкараненне сістэмы універсальных норм і каштоўнасцей культуры ва ўсе дзяржавы;
- абмежаванне суверэннасці ўсіх дзяржаў ў адносінах да вайны і міру;
- ўстанаўленне вышэйшай міжнароднай улады, якая мае права абавязковых і прымусовых рашэнняў ва ўсіх міжнародных канфліктах [3, с. 144].

Як бачым, на той час, у 60–70-я гг. XX ст., вытлумачэнне П. Сарокіным канцэпта вайны было слухным і актуальным. Як паказаў гістарычны час, культурныя каштоўнасці сапраўды могуць аб'ядноўваць людзей. Але разам з тым яны могуць іх і раз'ядноўваць. Такую пазіцыю займае сучасны амерыканскі філосаф і палітолаг С. Ханцінгтон. У кнізе «Сутыкненне цывілізацый» ён вылучае праблему культурнай самаідэнтыфікацыі і лічыць культурныя адрозненні галоўнай прычынай узнікнення канфліктаў на рэлігійнай, сацыяльнай, этнічнай аснове. Згодна з С. Ханцінгтонам, менавіта народы з падобнымі ці агульнымі культурамі супрацоўнічаюць паміж сабой, а ў канфлікты ўступаюць найчасцей з краінамі іншай культуры [7]. Як паказвае сучасная міжнародная практыка адносінаў паміж дзяржавамі, менавіта культурныя адрозненні становяцца вызначальнымі ва ўзнікненні ваенных канфліктаў паміж краінамі на мяжы XX–XXI стст. Пасля эпохі халоднай вайны палітыка ў свеце пачынае будавацца па лініях культурнага разлому: народы імкнучыся адказаць на пытанне, хто яны, адкуль яны і хто чужы ім па веры, этнічных і нацыянальных асаблівасцях.

Такім чынам, семантыку паняцця «канцэпт вайны» можна вызначыць як цэлы комплекс розных вытлумачэнняў зместу гэтага паняцця з філасофскага, псіхалагічнага, аксіялагічнага пунктаў гледжання. Кожнае з разгледжаных палажэнняў з'яўляецца складовай часткай для разумення семантыкі паняцця як адзінага цэлага, у якім выступаюць тры асноўныя пласты: актуальны для сучаснасці; гістарычны, які спалучае розныя па часе аспекты разумення вайны; і ўласна сэнсавы першапачатак або кан-

станта, г. зн. згустак культуры ў свядомасці чалавека. Такая семантыка паняцця «канцэпт вайны» можа стаць, на нашу думку, асновай для правядзення шэрагу канкрэтных даследаванняў па выяўленні канцэпта вайны ў беларускай мастацкай культуры.

Літаратура

1. Бердяев, Н. Мысли о природе войны / Н. Бердяев // Судьба России: Сочинения. – М.: ЗАО ЭКСМО-Пресс, 1998. – С. 422–450.
2. Бердяев, Н. Письмо XI. О войне / Н. Бердяев // Судьба России: Сочинения. – М.: ЗАО ЭКСМО-Пресс, 1998. – С. 672–684.
3. Сорокин, П. Причины войны и условия мира / П. Сорокин. Социологические исследования. – 1993. – № 12. – С. 140–148.
4. Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М.: Академический проект, 2004. – 992 с.

ГЕНЕЗИС И СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПАРАЛЛЕЛИЗМОВ В ЛИРИКЕ А. ПАШКЕВИЧ (НА ПРИМЕРЕ СБОРНИКА «ХРЭСТ НА СВАБОДУ»)

Екатерина Локтевич (Гродно, Беларусь)

В лирике А.Пашкевич широко представлены дотропические образные структуры (к которым мы, вслед за Н.Д. Тамарченко, относим наряду с параллелизмом метафору и символ¹), кумулятивные сюжетные построения, традиционные приёмы «словесного обозначения и выражения»² (фигуры и тропы), индивидуально-авторские образы-символы и элементы художественной парадигмы символизма. Следует отметить, что параллелизмы фольклорного типа, демонстрирующие обновление семантики архаического образного языка, занимают особое место в творчестве поэтессы. Лирика Пашкевич показывает содержательно-формальную динамику этого дотропического образного языка.

Параллелизм как содержательный образный язык эпохи синкретизма интенсивно развивается и реконструируется в поэтике художественной модальности³. Структура его усложняется под воздействием индивидуально-авторского художественного мировидения, основанного на стремлении к целостному пространственно-временному восприятию мира.

Система параллелизмов в лирике Пашкевич многогранна: от самого архаического и исходного типа образа (двучленного параллелизма) до символа, как известно генетически связанного с параллелизмом⁴. Уже на композиционном уровне автор грамотно расставляет акценты, конструируя своеобразную систему соединения знаков и элементов текста, благодаря чему поэтический сборник Пашкевич обладает уникальной энергией эстетического воздействия на читателя. Спектр используемых параллелизмов и более архаического языка кумуляции, повторов и вариаций, тем и мотивов, авторских умолчаний – «тайнописи» человеческой души⁵, своеобразной техники сюжетного монтажа без отказа от желаемой эпичности содержательной структуры текста, говорит о творческой свободе поэтессы.

Сборник «Хрэст на свабоду» был написан и издан в конце 1905 – начале 1906 годов, его идейно-эстетические

5. Фрейд, З. Почему война? / З. Фрейд // Психоанализ. Религия. Культура. – М.: Ренессанс, 1992. – С. 258–269.

6. Фромм, Э. Анатомия человеческой деструктивности / Э. Фромм. – М.: Республика, 1994. – 447 с.

7. Хантингтон, С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: **Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки.** – Дата доступа: 10.01.2010.

8. Хёйзинга, Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хёйзинга. – М.: Прогресс, 1992. – 464 с.

9. Хофмайстер, Х. Воля к войне, или Бессилие политики. Философско-политический трактат / Х. Хофмайстер. – СПб.: Гуманитарная академия, 2006. – 288 с.

10. Шкода, В. О человеке, который ставил свободу выше Бога / В. Шкода // Судьба России: Сочинения. – М.: ЗАО ЭКСМО-Пресс, 1998. – С. 5–26.

функции и образная структура отличаются динамичностью и открытостью.

Содержательная структура первого стихотворения с одноимённым названием представляет собой две взаимодействующие скрытые параллели – «кроў/мора» и «вайна/мір», которые входят в систему взаимоотношений параллели Человек/Природа: «На усходзе **красна неба.../Кроў** ракамі льецца ў **мора**». Происходит сопоставление крови и моря, а затем неба и моря. Кровь здесь выступает в качестве символа бытийного синтеза дуальных узлов: Жизнь-Смерть, Бытие-Инобытие, Человек-Природа, Человек-Бог, что подтверждает анаграмматический анализ стихов: [кРОЎ-Ў-мОРА], [КРАСНА-КРОЎ-РАКАмі-мОРА]. На звуковом уровне этот фрагмент стихотворения отображает связь человека с богом через природу. Такое движение от природного плана к человеческому – ключ к пониманию семантического потенциала параллелизма: человек является частью природы, которая как зеркало отображает в небе всё происходящее в его жизни.

На интонационно-звуковом уровне стихотворения автор использует вариации полуповтора-восклицания «трэба!» («так і трэба!», «трэ/трэба!» и «не патрэба!»), который делит композицию стихотворения на три части, конструируя параллели идейно-эстетического содержания:

І часть: На усходзе красна неба./**Нас не дзвіць – так і трэба!**

Кроў ракамі л'ецца ў мора./Салдат гіне там ад гора
Без кашулі і без хлеба./**Нас не дзвіць – так і трэба!...**
З душы б'ецца скарга ў неба./**А мы маўчым – так і трэба!...**
Жандар стрэле, казак б'ецца./**Ў** народа спіна гнецца
Ад налогаў з солі, хлеба./**А мы плацім – так і трэба!...**
Ў Пецярбурзе змерлі людзі./Ім прашылі куляй грудзі,
Бо то з песняй і з алтарам/Пайшлі з папам перад царам.
А цар сыпнуў як бы з неба./**Тысяч куляў – так і трэба.**⁶

Собственно автор использует иронию трагического типа для концентрации внимания на сущностном компоненте желаемого (счастья, свободы, независимости) и его низовой ценностной значимости. На первый взгляд кажется, что субъект сознания лишь бессмысленно упрекает, однако именно ироническая доминанта стихотворения в сочетании в высокой эмоциональной напряжённости стихов раскрывает трагический план неоправданного человеческого смирения, синонимичного в данном случае безразличию.

Вторая часть стихотворения раскрывает необходимую направленность желаемого плана, противостоящего первому:

¹ См. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 1: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – 3-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – С. 142–160.

² Там же, с. 145.

³ Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – 3-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – С. 274–280.

⁴ Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М., 1976. – С. 156.

⁵ Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – С. 307.

⁶ Цётка. Выбранные творы / Цётка; Уклад., прадм. В. Кошгун; Камент. С. Александровича и В. Кошгун. – Мн.: «Беларускі книгазбор», 2001. – С. 63.

Бяжыць, крычыць: «Трэба ладу,/Трэба шроту,
бомбаў, стрэльбаў,
Трэба біць нам гэтых шэльмаў./Трэ злізаць усіх міністраў,
Бюракратаў, антыхрыстаў»./Чую яшчэ голас з неба,
Што цара павесіць трэба!¹

В третьей части делается вывод, который повторяется трижды и становится рефреном стихотворения: «Што больш цара не патрэба!».

Ключом к идейному замыслу этого стихотворения и сборника в целом является новый план взаимоотношений конструкта с тенденцией к символизации «Душа» с символом «Небо», которые в лирике Пашкевич являются символикой связи человека с богом посредством духовности. В сборнике «Скрыпка беларуская» собственно автор организовывал эти отношения на принципах творческого взаимодействия: «думка рве да неба»², сборник «Хрэст на свабоду» – демонстрация эмоционально организованной трагической диалогичности: «з душы б'ецца скарга ў неба»³.

Стихотворение «Небывалыя часы» организовано по принципу накопления параллелей, что в совокупности конструирует скрытый многочленный параллелизм:

І песні заціхлі, і смеху не відна,
І дзеці старэнькімі сталі./
І ноты вясёлы **музыкам** браць стыдна,
Радасны струны парвалі./
І фарбы **артыстаў** смутна расуюць,
І цені ясны зміраюць./
І вершы **паэты** з жалем рыфмуюць,
І сэрцы кроўю спльваюць.

Песні дзяцей//Ноты музыкаў//Фарбы артыстаў//Вершы паэтаў – сложная семантическая конструкция, продолжающая тему синтеза искусств (литература+живопись+музыка), деятелей которых субъект сознания соотносит с детьми (дзівя-музыка-артыст-паэт), подчёркивая чистоту их помыслов и искренность. Однако, по мнению автора, в период революционных преобразований искусство не должно обособляться от идейной проблематики происходящих событий, а потому в качестве первостепенной обязанности творца (при всей её противоречивости) выступает правдивость изображаемого средствами художественной выразительности. Такое бинарное соответствие становится возможным в лирике Пашкевич благодаря некоторому разграничению художественности от общественно-политической тематики (сборники «Скрыпка беларуская» и «Хрэст на свабоду»). Собственно автор признаёт тот факт, что искусство не соотносимо с историческими формациями, однако игнорировать их не имеет права, что и подчёркивается в анализируемом стихотворении.

Следующее стихотворение «Мора (рэвалюцыя народная)» продолжает тематику сборника, раскрывая её с помощью психологического многочленного параллелизма, параллели которого начинаются с полуповтора «месцам»; эмоциональность метафоричности изображаемого способствует его зрительно-слуховому восприятию:

Месцам хваля стогнам рыкне,
Месцам плач сарвецца з губ,
Месцам бераг бодем ікне,/Гром грывіць у тысяч труб.⁴

Ещё один скрытый параллелизм дополняет изображаемое состояние человека и природы, подчёркивая изменения в системе взаимоотношений Море-Бог, описанию внутренней динамики чувств каждого из членов которой в стихотворении отведено по пять строк, что подчёркивает их равнозначность и равноценность для высшего субъекта сознания (собственно автора):

*Мора злуе, крэпнуць хвілі,/З дзікім шумам бераг рвуць,
Гром грывіць за вёрсты-мілі,/З мора брызгі ў неба б'юць...//
Бог сярчае: злая бура/Псуе вельмі святы сон.
Б'ецца, рвецца ўся натура,/Аж дрыжыць нябесны трон.⁵*

С одной стороны стихотворение обладает иронической внутрисемантической градацией в рамках системы Люди-Царь, но ирония эта вновь трагична: восседающий на троне заботится больше о своём «святом сне», нежели о тех, кто составляет «горды хвиль». Но в таком случае значимость моря (людей) для субъекта сознания и речи должна превышать значимость бога (царя), однако композиция стихотворения демонстрирует их равноправие. Именно поэтому можно предположить, что это стихотворение обладает дополнительной нарядом с общественно-политической тематикой (второй смысловой параллелью), что и демонстрирует анализ религиозно-философского аспекта содержательной структуры текста:

Не такое цяпер мора,/Не такі у хвалях шум:
Цяпер бурна, страшна **мора!**/Хваля поўна дзікіх дум.
Мора вуглем цяпер стала,/Мора з дна цяпер гарыць,
Мора скалы пазрывала,/Мора хоча **горы** змыць.⁶

Тесное взаимодействие моря с волнами, скалами и горами символизирует дуальность бытийного и инобытийного планов. «Сферы возвышенного, горных высот и сферы глубин и моря – это два полушария, составляющие целое лишь вместе»⁷. Семантика моря как области «мистической тоски и апокалиптического ужаса, где ожидающего исполнения сроков настаивает «зов» из потустороннего мира»⁸, горных высот и скал «как мест визионерской встречи»⁹, а волн как душ, пришедших в Мир, покинув Море¹⁰, отсылает к символистской эстетике, а значит семантическое поле символа «хваля» декодируется как «душа, разрушающая свою связь с Богом». В свою очередь стих «Неба чорны гнеў пакрыў» подтверждает непричастность изображаемого в стихотворении «Бога» к Богу, непосредственно соотносимому с Небом. Таким образом «рэвалюцыя народная» обладает двойной семантикой: общественно-политической и религиозно-философской, что подтверждает финал произведения:

Такі бой вякамі жджэцца,/Такі бой гігантаў даць,
Ў такім бою толькі грэцца,/Ў такім бою толькі пасць.¹¹

Тематику утраты первоначальной целостности Человека и Природы продолжает в сборнике целый ряд скрытых параллелизмов, в которых в большинстве случаев осуществляется движение от человеческого плана к природному, что не соответствует движению в параллелях фольклорного типа. Однако при этом параллелизм не трансформируется ни в тождество, ни в сравнение.

Следующее стихотворение этого сборника «Бунтаўнік» также обладает выраженной эмоциональной тональностью, образующейся благодаря целому ряду полуповторов: «Мо...», «Выбачай...», «Усё...», «Аж...», «Можа». Некоторые из них несут в себе семантическую функцию рассуждения-предположения о судьбе «бунтаўніка» и его семьи:

Мо спяшыць ён на ігрышча?/Мо музыкам там іграе?...
Можа, будзеш ты галодны,/Можа, будзеш есць мякіну,
Можа, станеш клясці татку,
Можа, камень за мной кінеш...¹²

⁵ Там же, с. 65.

⁶ Там же, с. 65.

⁷ Ханзен-Лёве, А. А. Русский символизм / Аге А. Ханзен-Лёве. – СПб.: Акад. проект, 2003. – С. 868.

⁸ Там же, с. 687.

⁹ Там же, с. 579.

¹⁰ См. там же, с. 680.

¹¹ Цётка. Выбранные творы / Цётка; Уклад., прадм. В. Коўтун. – Мн.: «Беларускі кнігазбор», 2001. – С. 66.

¹² Там же, с. 67.

¹ Там же, с. 64.

² Там же, с. 48.

³ Там же, с. 63.

⁴ Там же, с. 65.

Другие полуповторы («Аж» и «Усё») служат для усиления изображаемых в стихах действий: «Аж скрипяць малыя санкі.../Аж у храп пайшла скаціна» и «Усё пугай свішча, свішча,/Усё Сіўку паганяе»¹.

Звукосемантическое мотивированное сравнение представлено в стихотворении «Пад штандарам»:

Калі брызне з грудзей / Кроў гарача цурком,/
Як крапідлам, людзей/ Ахрысціла кругом.²

Сопоставление двух конструктов, один из которых (кроў) тяготеет по своей семантической структуре к символу, демонстрирует их сходство: [Кроў-Крапідла], что свидетельствует о родственной соотносимости крови и святой воды. Особого напряжения автор добивается с помощью аллитерации [калі бРызне з гРудзей /кРоў гаРача цуРком,/як кРапідлам, людзей/ахРысціла кРугом]. Кроме того, в стихотворении наблюдается накопление мотивов на [КР-КРА]: Кроў, КРАпідла, РАКа, КРАсны, сКРЫдлы, сКРЫпка; центральным и связующим среди них становится КРОЎ, так как он параллельно выстраивает ещё одну линию мотивов на [ОЎ] с помощью анафоры, используемой в другом стихотворении этого сборника «Бура ідзе»:

Зноў навслі цёмны хмары,/Зноў туманы неба крыюць,
Зноў па свеце ходзяць мары,
Зноў крапчэй нам віхры выюць,
Зноў находзіць для нас бура,/Зноў маланкі бягуць радам,
Зноў шалее ўся натура, – /Зноў засыпле свежым градам.³

Хмары, туманы, мары, віхры, бура, маланкі и град относятся тут с натурой, в которой «бура ідзе», а звуковой

повтор [ОЎ] воспроизводит одновременно и завывание бури (метели, вихря), и плач-стон человека. Незримо конструируется скрытый параллелизм, в котором оба плана, природный и человеческий, равноправны.

Сборник «Хрэст на свабоду» отражает тесное взаимодействие различных смысловых структур (Природы и Человека, Человека и Бога, Природы и Бога), которое автор представляет с помощью многочисленных художественных средств. Грамотное расставление акцентов в семантическом поле лирических произведений, использование стилистических фигур и тропов наряду с дотропеическим образным языком делает этот сборник интересным эстетическим объектом для дальнейших исследований.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т./под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 1: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – 3-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 512 с.
2. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т./под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – 3-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 368 с.
3. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство/ А.Ф.Лосев. – М., 1976. – 367 с.
4. Хализев, В.Е. Теория литературы: учебник / В.Е.Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
5. Ханзен-Лёве, А.А. Русский символизм/А.Ханзен-Лёве. – Спб.: Акад.проект, 2003. – 813 с.
6. Цётка. Выбранные творы/Цётка; Уклад., прадм. В.Коўтун; Камент. С. Александровіча і В.Коўтун. – Мн.: «Беларускі кнігазбор», 2001. – 336 с.

«ГУК» І «КОЛЕР» У ІМПРЭСІЯНІСТЫЧНАЙ ФАЛЬКЛОРНА-ПЕСЕННАЙ ЛІРЫЦЫ Л. УКРАЇНКИ, П. ТЫЧЫНЫ, УЛ. САСЮРЫ

Тацяна Мацюхіна (Мінск, Беларусь)

З прычыны таго што слова вызначаецца рытмама-ладчынымі якасцямі і нясе пэўную сэнсавую нагрузку, варта адзначыць: у імпрэсіянізме «...пошукі складаных асацыятыўных метафар, увага да гучання слова, асаблівая семантызацыя рытму і мелодыкі <...>» [2, с. 213] з'яўляюцца плённымі ў плане мастацкага эксперыменту з тэкстам. а песня, заснаваная на сугестыі вершаваных радкоў, іх паўторы, нярэдка знаходзіць сваё выражэнне ў пейзажнай лірыцы розных аўтараў.

Ва ўкраінскай спадчыне рысы літаратурнага імпрэсіянізму прадстаўлены пейзажнай лірыкай Л. Украінкі, П. Тычыны, Ул. Сасюры і інш. у лірыцы названых аўтараў выяўляецца грамадзянска-патрыятычная лінія, а ў жанравым плане вершы выбарачна уяўляюць сабою каларытныя, скампанаваныя па прыкметах імпрэсіяністычнага стылю загадкі («Енгармонійне» П. Тычыны), песні (цыкл «Мелодіі» Л. Украінкі). Нярэдка імпрэсіянізм спалучаецца з іншымі напрамкамі, напрыклад, з рамантызмам (паэзія Ул. Сасюры) [1, с. 868].

Талант Л. Украінкі, якая раскрыла тыповыя рысы імпрэсіянізму ў творчасці, у поўнай меры праявіўся якраз ў яе фальклорна-песеннай лірыцы («Сльози-перли» (цыкл), «Мелодіі» (цыкл), «Ритми» (цыкл), «Хвилини» (цыкл), «Осінні співи» (цыкл)) і выспяваў ва ўмовах класавай барацьбы [6, с. 13]. Аднак, эстэтыка імпрэсіянізму ў паэзіі гэтага аўтара раскрываецца шматгранна ў кожным вобразе: «песні соловейкові дзвінкі сріблісты» – «Сім струн: «Ла»; «небо глібокае, сонце ласкавае, пурпур і золото на ліст в гаю» – «Хвилини»: «Талого снігу...»; таму «фарбы», «струны», «рытмы», «мелодыі» – знакавыя паняцці-інфарматы, якія

ўвасабляюць мару паэтэсы пра вечнасць жыцця («Осінні співи»: «Останні квіти...», «Осінь»). у імпрэсіях Л. Украінка звяртаецца да мелодыі, здольнай перадаць таемныя думы: *Вітер сумно зітхав у саду. // Ти співав, я мовчазна сиділа, // Пісня в серці у мене бриніла, // Вітер сумно зітхав у саду...* [7, с. 99]. у пейзажнай лірыцы ўкраінскай паэтэсы, як і ў паэзіі беларускай – Н. Арсенневай, распаўсюджаныя вобразы «ветру», «хваляў», «мора» і «зораў» («Мелодіі»: «Хотіла б я піснёю стати...», «Нічка тиха і темна була...») Л. Украінкі і «Выйдзі ўночы у чыстае поле...», «Ночка», «Летуценні» Н. Арсенневай).

Імпрэсіі Л. Украінкі будуцца па прынцыпу кантрасту («хмари-промінь» – у вершы «Зоря» з цыкла «Зоряне небо»), што істотным чынам уплывае на вобразную канцэпцыю асобы названага аўтара. Для ўкраінскай паэтэсы характэрная псіхалагізацыя лірычнага героя праз адухаўленне і ўвасабленне – у большай ступені, чым для П. Тычыны, Ул. Сасюры («Ритми»: «Чи тільки блискавицями...»; «Чом я не можу...») Л. Украінкі). Паэтызацыя музыкі і музычных інструментаў («золотая арфа» – у вершы «Якби оті проміння...» з цыкла «Ритми»; «кобза» – у мелодыі «Si» з цыкла «Сім струн») тыпалагічна яднае лірыку Л. Украінкі з лірыкай П. Тычыны. Як бачым, «характерною рисою її лірики був органічний зв'язок з традиціями української народної пісенної творчості» [10, с. 95].

Паэтэса падрабязна распрацоўвае сюжэтную лінію імпрэсіі і звяртаецца да дыялогу («Осінні співи»: «Осінь»), дэталі («Осінні співи»: «Плач Еремій»), партрэта («Пісні»: «Ой, здається – не журюся...»). Мажорная і мінорная настраёвасць імпрэсіі Л. Украінкі вызначаюць магутнасць песні, уцэнтры якой – багацце духоўных перажыванняў і пачуццяў асобы: *...І, може, де кобза найдётся, // Що гучно на струни озветься, // На струни, на співи мої негучні* [7, с. 78].

¹ Там же, с. 67.

² Там же, с. 68.

³ Там же, с. 71.

П. Тычына – родопадчынальнік украінскага пейзажу, у найвышэйшай ступені віртуознага майстарства раскрытага аўтарам ў зборніках «Сонячні кларнети» (1918), «В космічному оркестры» (1921), «Вітер з Украіны» (1924). Так, «Сонячні кларнети» П. Тычыны – адзін з самых лірычна-афарбаваных і імпрэсіяністычна-кранальных зборнікаў, у якім найчасцей сустракаюцца простыя, аднакампанентныя вобразы. у паэзіі ранняга перыяду аўтара «виявілася майстэрніць поэта-новатора – новізна теми, пісенніць, музычнасьць, багатство рытмікі, органічний зв'язок з народною творчасьцю» [9, с. 415]. Тут шырока прадстаўлены разнастайныя музычныя інструменты («кларнет» – у імпрэсіі «Не Зевс, не Пан...»; «арфа» – у імпрэсіі «Арфамі, арфамі...»; «скрыпка» – у імпрэсіі «Подивилася ясно...»; «флейта» – у нізцы вершаў «Пастелі»: Коливалася флейтамі...»; «орган» – у імпрэсіі «Співае стежка...»).

Гук – першакрыніца ўсяго, што створана Богам і людзьмі (вершы «Закучерявилися хмари...», «Я стою на круці...», «Хор лісових дзвіночків», «Золотий гомін»). Ва ўсім, да чаго дакранаецца рука паэта, – пануе гармонія [5, с. 13]. а цішыня, супакоенасць, суладнасць думак і адначасова плавучасць гукаў у вобразах наваколля вядучым лейтматывам гучаць у імпрэсіях П. Тычыны («Цвіт в моём серці...», «Не дивися так привітно...»).

У змястоўным плане пейзажная лірыка гэтага аўтара пазначана такімі антынамічнымі рысамі, як аптымізм і элегічнасьць, сум па нечым страчаным і занябаным («Квітчастый луг...», «Світае...»). у свеце імпрэсіі-імгненняў П. Тычыны з розных зборнікаў пануюць фалькларызаваныя вобразы «хмараў» і «сонца», «кветак», вясёлкавым праменнем зіхацяць і набываюць значнасць радасць і туга, мінулае і сучаснасць, якія ў сэнсавым плане утвараюць «замкнёнае, аднаочае кола» Сусвету, Космасу: *...З душі моєї – мов лілеї – // Ростуть прекрасні – ясні, ясні – // З душі моєї смутки, жалі мов квітенькі ростуть. // <...>. і сміх, і дзвони, і радість тепла. Цвіте веселка дум...* [4, с. 32].

У пейзажнай лірыцы П. Тычыны пануюць дзве асноўныя стыхіі – паветра і вады. Так, «святло», «гук» і «колер» тут паянці амбівалентныя і, у той жа час, сінтэтычна-паяднаныя («горить-тремтять ріка, як музыка» – у вершы «Гаі шумляць...»; «враз сердечним теплим сьемом щось їй бризнуло з очей» – у вершы «Десь надходила весна...»; «промені які вії сонячних очей» – у вершы «Подивилася ясно...»). Паэт падкрэслівае недасягальнасць таємніцы ў спасціжэнні руху, вечнасці планет, падкрэслівае мнагамернасць праяўлення існуючых формаў на Зямлі, што таксама характэрна для аўтараў-імпрэсіяністаў, погляды якіх часткова судакраналіся з мастацкімі поглядамі аўтараў-рэалістаў у іх народнасці, дэмакратычнасці. П. Тычына, які на пачатку свайго жыцця ішоў «па шляху народнасці і рэалізму» [9, с. 415], стаў больш цікавіцца гнасеалагічным аспектам філасофскага быцця: *У танці я, ритмічний рух, // в безсмертнім – всі планети* [4, с. 30].

Уклад П. Тычыны ва ўкраінскі літаратурны імпрэсіянізм выяўляецца ў вобразна-мастацкай сістэме фальклорна-песеннай паэзіі: аўтарам уvasабляецца ідэя гармоніі рухаў, ўспрымання пахаў, колераў, гукаў дзякуючы выражэнню індывідуальна-аўтарскага пачуцця: «Ой не крийся, природо...» – ціхі сум з надыходам восені; «Там тополі у полі...» – трывога за будучыню народа; «О, панно Інно...» – горьч ад успаміну пра каханне, якое прайшло.

У лірыцы названага аўтара спалучаюцца адзінкавае і «множественное», прыватнае і грамадскае і, самае галоўнае, тыповае для нацыянальнай культуры краіны, у якой жыў паэт: *Слухаю мелодій // Хмар, озер та вітру. // Я брину, як струни // Степу, хмар та вітру* [4, с. 40]. Каляровы эквівалент не з'яўляецца сэнсавызначальным у літаратурнай кампазіцыі гэтага твора («Цвіт в моём серці...»). Аднак, спалучэнне ў фалькларызаваным вобразе руху мелодыі і каляровага эквівалента – адзнака вышэйшага ўзроўню імпрэсіяністычнага літаратурнага стылю П. Тычыны («Хтось гладыв ниви...», «Гаі шумляць...»).

Тэндэнцыі імпрэсіянізму відавочныя і ў пейзажнай лірыцы Ул. Сасюры, асабліва ў зборніках «Чэрвона зима» (1922), «Осіні зорі» (1924), «Коли зацвітуть акаціі» (1928), дзе аўтар услед за сваім настаўнікам П. Тычынам працягваў

развіваць ідэю музычнасці, сугестыўнасці песні. Безумоўна, апошні з названых зборнікаў вершаў – «Коли зацвітуть акаціі» – яркі ўзор «пейзажу душы» («Тебе любив, як вітер небо...», «Білі акаціі будуць цвісти...»). у імпрэсіях гэтага зборніка лаканізм у выражэнні думкі, схільнасць да градацый вобразаў тлумачацца засяроджанасцю аўтара на прафанным свеце, а не на містычных з'явах жыцця: *Янтаріе дорога ясна, // і вона прійде скоро... // Тишина. // Зорі* [3, с. 84].

У замалёўках паэт акцэнтаваў сваю ўвагу на такіх паняццях, як «колер», «фарба», «адценне», што дае магчымасць пацвердзіць думку аб візуальнай змястоўнасці вобразных характарыстык аўтара («ліпне золотий», «ранок голубий» – у вершы «Бездладно торохтить по бруку день бездумний...»; «зоря золоторога» – у вершы «Уже зоря золоторога...»; «гай синій» – у вершы «Може, ми й не друзі...»; «захід янтарно-червоний» – у вершы «Море – в берег...»; «жовтіє лист» – у вершы «Жовтіє лист»). Фрагментарнасць, мазаічнасьць імпрэсіі – дамінантны прынецп, нават пастулат ў пабудове твораў Ул. Сасюры, які прадвызначае адыход ад сацыялістычнага рэалізму, які панаваў на пачатку ХХ ст. а складаны асацыятыўныя метафары – аснова імпрэсіі-імгненняў названага ўкраінскага аўтара: *Магноліі лимонни, // і солодкі мрії олеандри... // а в небі огненні гранны, // і мислі зоряно цвітуть...* [3, с. 32]. Відавочна, мнагакампанентнасць характарыстык спрыяе раскрыццю «знешняй абалонкі» лірычных вобразаў і паглыбленню ў падтэкст, сюжэт твора.

Паэт уvasабляе красу прыроды ў вобразах восені, якая сімвалізуе мінулае, а таксама асенняга забыцця («забвения»), што ў пэўнай ступені адрознівае лірыку Ул. Сасюры ад лірыкі П. Тычыны. Пейзажная лірыка паэта характарызуецца павышэннем ролі «імгненнасці», настраёнасці імпрэсіі («Яблуні» – журботні настрой; «Ластівкі на сонці, ластівкі на сонці...» – радасны, унеслы настрой). Безумоўна, Ул. Сасюра «виробив свій стиль, характерними рисами якого є глибокий ліризм, простота, класична прозорість побудови вірша, наспівність, романтична піднесеність» [8, с. 329].

Аўтар выяўляе ў сваіх творах квяцістасць, «сонечнасць» каляровай гамы («Ми на драбинах зор за днем золотозвонним...», «Білі акаціі будуць цвісти...»). і нават «на вербі огонь янтаря» [3, с. 98] – сімвал успаміну і чакання, адзнака хуткачечнасці жыцця і сцішанасці душы ў любых сітуацыях. Паэт узвільчвае кантрастныя вібрацыі святла ўначы і ўдзень (верш «Ліг на вербі огонь янтаря...»). Ул. Сасюра, як і П. Тычына, звяртаецца да бінарнага раду «святло-цёмра» у адценнях («Шуми міста...», «Сад шумить...», «Пам'ятаю, вишні доспівали...»). Кожная замалёўка аўтара характарызуецца завершанасцю кампазіцыі, але ідэя, лейтматыў не схаваныя ў нетрах радкоў паэта, як у творчасці П. Тычыны ці Л. Украінкі, а бачацца здалёк, і таму – навідавоку: *Як сонце до істоми гріє // і пахнуть береги в цвіту... // По пильному шосе пробіг автомобіль // <...>. // а день біжить, // а день сміється...* [3, с. 31].

«Гук» і «колер» – дамінантныя, сэнсавызначальныя паняцці ў пейзажнай фальклорна-песеннай лірыцы Л. Украінкі, П. Тычыны, Ул. Сасюры. Менавіта таму «гук», «напеў», «мелодыя», «песня» – з аднаго боку, і «штрых», «лінія», «фарба», «абрыс прадмета», «карціна» – з другога, – фарміруюць цэласнае ўяўленне пра суб'ектыўна-аб'ектыўны духоўны свет любога паэта, які звяртаецца да паняцця «імпрэсіянізм».

Літаратура

- Гордінський, С. Імпрэсіянізм / С. Гордінський // *Энцыклопедыя українознавства*: Т. 3. / Голов. ред. В. Кубійович і інш. – Київ: Видавництво «Молоде Життя», 1996. – С. 867–868.
- Сініла Г. В. Імпрэсіянізм / Г. В. Сініла // *Беларуская энцыклапедыя*: у 18 т. Т. 7: Заставка–Кантата / Рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш. – Мінск: БелЭн, 1998. – С. 213–214.
- Сосюра, В. М. Розстріляне безсмертя / В. Сосюра. – Київ: Український письменник, 2001. – 318, [1] с.
- Тичина, П. Г. Ранні збірки поезіі П. Тичини = The complete earle poetry collections of P. Tychna / переклад, передмова і примітки М. Найдана. – Львів: Літопис: Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, 2000. – 430 с.

5. Тычина, П. Г. Избранное / П. Г. Тычина. – Москва: Гослитиздат, 1946. – 407 с., [1] л. портр.

6. Украинка, Л. Собрание сочинений / [Под ред. Н. Брауна и др. Вступит. статьи А. Дейча и М. Рыльского. Комментар. А. Дейча]. Стихотворения и поэмы. – 1956. – 499 с.; 1 л. портр.

7. Украинка, Л. Вибрані поезії / [Вступна стаття: І. Стебун. «Леся Українка», с. 3–27]. За ред. дійсн. чл. Ан УРСР О. І. Білецького. – Київ: Держлітвидав України, кн. ф-ка в Одесі, 1948. – 343 с. з заставками і кінцівками; 1 л. портр.

8. Українська радянська енциклопедія: Т.13 (Світлякові– Сподумен) / Головна редакція української радянської енциклопедії. – Київ, 1963. – С. 328–329.

9. Українська радянська енциклопедія: Т.14 (Споживання– Тумак) / Головна редакція української радянської енциклопедії. – Київ, 1963. – С. 415–416.

10. Українська радянська енциклопедія: Т. 15 (Туман– Цемент) / Головна редакція української радянської енциклопедії. – Київ, 1964. – С. 95–98.

ДИНАМИКА ДРЕВНЕСКАНДИНАВСКОГО ПОГРЕБАЛЬНОГО ОБРЯДА (НА МАТЕРИАЛЕ «СТАРШЕЙ ЭДДЫ»)

Милена Миленина (Київ, Україна)

Смерти подвластны все: и богатые, и бедные, и счастливые, и отверженные, и рабы, и правители, а в мифологии иногда даже и боги. Наибольшего размаха представления о неизбежности смерти достигают в мифах об упадке, разрушении и окончательной гибели мира. Такие эсхатологические мифы представлены, как правило, в развитых мифологиях. В частности, один из самых исчерпывающих сюжетов о гибели богов и всего мира встречаем в скандинавской мифологии.

Проблему эсхатологического времени и смерти как главного мотива скандинавской мифологии следует рассматривать комплексно, т.е. соотнося факты материальной и духовной культуры во всех их семиотических проявлениях – на вербальном, акциональном, ментальном уровнях.

Категория эсхатологического времени и мифологема смерти в скандинавской мифологии достаточно подробно исследована. В частности, ее рассматривали известные российские ученые: историк и культуролог А. Я. Гуревич [5, 6, 7], филолог и историк культуры Е. М. Мелетинский [12, 13], М. И. Стеблин-Каменский [20], германист А. И. Смирницкий [16]. Проблематике тафологической практики на материале археологических раскопок посвящено исследование российских археологов Ю. А. Смирнова [17], С. П. Вельмина [3], В. В. Гольмстена [4], Р. Ф. Кабо [9], М. Б. Медниковой [10], В. И. Равдоникаса [15], П. П. Ефименко [8] и др., в чьих работах содержится описание и анализ тафологических практик как на территории Скандинавии, так и других европейских народов. Народные представления о смерти, душе, загробном мире как месте пребывания души после смерти основательно исследованы в работах французского историка Ф. Арьеса [1], английского антрополога и фольклориста Дж. Дж. Фрезера [25], польского исследователя А. Токарчика [22], российских антропологов А. Н. Соболева [18], В. К. Никольского [14], этнолингвиста Н. И. Толстого [23], мифологов Н. Н. Велецкой [2], В. Н. Топорова [24], этнографа и религиоведа С. А. Токарева [21], фольклориста К. В. Чистова [26] и др.

Отметим, что упомянутые выше мифологические исследования касаются особенностей реализации мифологеми смерти в скандинавском эпосе (А. Я. Гуревич, Е. М. Мелетинский, А. А. Смирницкий, М. И. Стеблин-Каменский) или же имеют целью обобщения народных представлений о пребывании души после смерти (Н. Н. Велецкая, А. Н. Соболев, Н. И. Толстой, В. Н. Топоров, Дж. Дж. Фрезер и др.). Однако в аспекте танатологическом и тафологической практики мифологема смерти в скандинавском эпосе не рассматривалась. Также обделена вниманием взаимосвязь между причинами гибели, способами убийства и особенностями поведения с мертвым телом и народными представлениями древних скандинавов о загробном существовании души.

Мотив смерти является одним из ведущих в «Старшей Эдде». Ни одна из смертей в скандинавском эпосе не является естественной, хотя и оправдывается велением судьбы. Никто из героев не умирает своей смертью, дожив до преклонного возраста, ни к кому смерть не приходит в результате смертельной болезни или тяжелых родов. Смерть всегда насильственная, причем каждая гибель поражает своей беспощадной жестокостью, фатализмом и неотвратимостью.

Поэтому способы убийства и причины смерти самые разнообразны:

– Убийство оружием (самый распространенный способ), в т.ч. забивание камнями: «*Рычаньем ответил / богами Рожденный, / конунг в кольчугах, / как ярый медведь: / бросайте в них камни, / ни копыя, ни лезвия / их не разят*» («Речи Хадмира», 25);

– Насильственное утопление;

– Насильственное повешение: «*Тот велел повесить Рандвера...*» («Подстрекательство Гудрун», 1);

– Насильственное сжигание: «*... дверь закрыла, / подняла домочадцев, / дом зажгла / в отплату за братьев*» («Гренландская песнь об Атли», 41);

– Проглатывание (проглатывание Одина Ферниром при Рагнарек: «*Фернир проглотит / отца всех людей*» («Речи Вафтруднира», 53); в т.ч. бросание на растерзание зверям: «*... в ров Змеиный / Гуннара ввергли*» («Плач Оддрун», 28), «*Воины конунга / приняли живого, / в ров положили, / где ползали змеи*» («Гренландская песнь об Атли», 31));

– Расчленение: «*Из мяса Имира / сделаны земли, / из косточек – горы, / небо из черепа*» (Речи Вафтруднира, 21), в т.ч. отрезание; отсечение головы: «*...видел я конунга / в ярости страшного, / Был обезглавленным, / а тело сражалось*» («Вторая песнь о Хельги убийце Хундинга», 27); отсечение конечностей: «*Вот ноги твои / и руки твои / Эрмунрекк, брошены / в жаркий огонь!*» («Подстрекательство Гудрун», 24); вырывание сердца: «*...прибыли к нам / наследники Гьюки, / – вырвали сердце / из ребер у Хегни*» («Плач Оддрун», 28));

– Распаптывание (бросание под копыта лошадей): «*Если Эрмунрекк смел / сестру вашу бросить, / юную деву, / коням под копыта...*» («Подстрекательство Гудрун», 2);

– Отравление: «*На тризне Борхильд подала пиво. Она взяла яд – большой полный рог – и поднесла Синфьётли. <...> Синфьётли выпил и сразу умер*» («О смерти Синфьётли»).

Орудиями убийства выступают: камень («*У меня был брат по имени Отр, – сказал Регин, – он часто плавал в водопладе в образе выдры. (...) Локи бросил в него камень и убил его*» («Речи Регина»)), копые («*...торчала ты, ведьма, / дружину вождя / Ран обрекая, / но копыем пронзена ты*» («Песнь о Хельги, сыне Хьёрварда», 18), стрелы, молот («*...поднял он Мьёлльнир, / смерть приносящий, / и лавы китов / всех перебил*» («Песнь о Хюмире», 36)), нож, меч («*Меч поразил меня / рядом с сердцем*» («Песнь о Хельги, сыне Хьёрварда», 42), а также вещи, которые становятся смертельным оружием случайно: кубок («*В голову Хюмира / кубок метни! / Этуна череп / крепче, чем кубок!*» («Песнь о Хюмире», 30)), огонь, вода, омеда, а также яд.

Практику обращения с телом умершего в скандинавском эпосе можно представить согласно реконструированной Ю. Смирновым динамике развития погребального обряда и представлений о месте пребывания души после смерти. Так, наиболее распространенными тафологическими практиками в «Старшей Эдде» являются:

– оставление или выбрасывание трупов: («*Дай мне раньше // у Волчьего Камня // трупом твоим // воронье насытит*» («Первая Песнь о Хельги убийце Хундинга», 46));

– водное погребение;

– зарывание в землю: («Многих родичей // смерть настигла, // трупы их ныне // в землю зарыты» [«Вторая песнь о Хельги убийце Хундинга», 28]);

– кремация («Будет конунг сожжен // рядом с моими // рабами в уборах» [«Краткая песнь о Сигурде», 67]);

– деканация («Головы прочь // отрезал обоим // и под меха / ноги их сунул; / из черепов / чаши он сделал / вковал в серебро / послал их Нидуду / Ясных глаз / яхонты яркие / мудрой отправил / супруге Нидуда / зубы обоих / взял и для Бёдвильд / нагрудные пряжки / сделал из них» [«Песнь о Вёлунде», 24–25]);

– каннибализм и вампиризм («...вырезал у него сердце мечом, который называется Ридиль. Затем он стал пить кров из раны» [«Речи Фарнира», 26]).

Структура погребальных комплексов в песнях «Старшей Эдды» описана крайне лаконично, что свидетельствует о том, что мотив смерти и способ убийства, описаниям которых уделено гораздо больше внимания, представляются более весомыми и в большей степени влияют на ход событий.

Кроме того, появляются более систематизированные представления о загробном существовании души и ее пребывании в теле человека. Об этом свидетельствуют, прежде всего, способы убийства. Если в более ранних сюжетах о богах уничтожение происходило путем поражения всей поверхности тела, то в песнях о героях получают распространение такие способы убийства, как отсечение головы, прокалывание тела копьем или мечом, вырезание сердца, поражение внутренних органов ядом и др. – то есть способы, нацеленные на уничтожение жизненно важной части тела вместо целого тела, что является свидетельством существования развитых представлений о душе и ее пребывании в теле человека. К тому же появляется одна из самых поздних тафологических практик – каннибализм, который, кроме «погребального» каннибализма, включает в себя также разновидности, как съедение трупа врага для ограждения себя от мести со стороны его души или злых духов; съедение отдельных частей тела в зависимости от представлений о местонахождении души; съедение трупа его частей ради завладения силой, мужеством, отважностью умершего существа; поедание трупа для приобщения к предкам в ходе обряда инициации [21, с. 57–58].

Итак, проанализировав описанные в «Старшей Эдде» тафологические практики и танатологические представления древних скандинавов, можно сделать вывод, что для скандинавского эпоса они являются стержневыми с точки зрения идеологии, а, следовательно, в него включены рассказы о самих способах умерщвления живых существ и детальные описания различных способов обращения с мертвым телом. В целом, погребальный обряд скандинавов отражает представление о пребывании умершего в загробной жизни, а, следовательно, направлен на обеспечение успешного перехода в загробный мир и комфортное пребывание в нем, в т.ч. и удовлетворение всех потребностей, которые, по представлениям, остаются такими же, как и при жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Пер. с франц. В. К. Ронина. – М., 1992.
2. Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М., 1978.
3. Вельмин С. П. Археологические изыскания Археологической комиссии в 1908 и 1909 гг. на территории древнего Киева // Военно-исторический вестник. – М., 1910.
4. Гольмстен В. В. Археологические памятники Самарской губернии // ТСА РАНИОН. – М., 1928. Вып. 4.
5. Гуревич А. Я. Норвежское общество в раннее средневековье. Проблемы социальной строя и культуры. – М., 1977.
6. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М., 1990.
7. Гуревич А. Я. Эдда и Сага. – М., 1979.
8. Ефименко П. П. Первобытное общество. Очерки по истории палеолитического времени. – М., 1953.
9. Кабо В. Р. Тасманийцы и тасманийская проблема. – М., 1975.
10. Младшая Эдда / Издание Подготовил О.А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский. – СПб, 2006.
11. Медникова М. Б. Трепанация в древнем мире и культ головы. – М., 2004.
12. Мелетинский Е. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. – М., 2004.
13. Мелетинский Е. М. Эдда и ранние формы эпоса. – М., 1968.
14. Никольский В. К. Очерк первобытной культуры. – М.; Пг., 1923.
15. Равдоникас В. И. История первобытного общества. – Л., 1939. – Ч. 1.
16. Смирницкая О. А. Корни Иггдрасила: древняя скандинавская литература. – М., 1997.
17. Смирнов Ю. А. Лабиринт: Морфология преднамеренного погребения. Исследования, тексты, словарь. – М., 1997.
18. Соболев А. Н. Загробный мир по древнерусским представлениям. – Сергиев Посад, 1913.
19. Старшая Эдда / Издание Подготовил М. И. Стеблин-Каменский, А. Я. Гуревич. – СПб, 2005.
20. Стеблин-Каменский М. И. Историческая Поэтика: статьи. – Л., – 1978.
21. Токарев С. А. Религия в истории народов мира. – М., 1986.
22. Токарчик А. Мифы о бессмертии. – М., 1992.
23. Толстой Н. И. Перевооружение предметов в славянском погребальных обрядах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. – М., 1990.
24. Топоров В. Н. Конные состязания на похоронах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. – М., 1990.
25. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 тт. – М., 2001. – Т. 1,2.
26. Чистов К. В. К вопросу о магической функции похоронных причитаний // Историко-этнографические исследования по фольклору: Сб. памяти С. А. Токарева / Сост. В. Я. Петрухин. – М., 1994.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ НАЦИОНАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННОМ ГОРОДСКОМ САДОВО-ПАРКОВОМ ИСКУССТВЕ

Ирина Надольская (Минск, Беларусь)

Современные большие города предельно рациональны и конструктивны. Их урбанистическая среда, созданная из стекла и бетона, ультрасовременных материалов и технических новинок породила так называемый «этнический парадокс современности». Человек наиболее остро стал ощущать потребность возврата к своей национальной культуре. Говоря о верности этническим традициям нельзя не отметить, что в искусстве созданном народом, переплелись воедино правила, навыки, приемы, образы, мотивы, темы, отражающие народные мироощущения, природное начало. Символические образы обладают большой смысловой емкостью. Освоение современных форм бытования народного искусства невозможно без комплексного использования разных видов фольклора – устно-поэтического (сказки, по-

словицы, поговорки, обрядовые тексты), а также музыкального и изобразительного. Чтобы определить, каково место фольклора в традиционной и современной культуре, необходимо отчетливо представлять, что каждое из временных искусств выросло именно на почве фольклора, что именно он является предтечей не только литературы, но и современной музыки, и современного театра. Чем дальше идет развитие национального искусства, тем большую актуальность приобретает преемственность традиций. *Основа традиции – правильное отношение к национальному наследию. Наследие – все искусство прошлого. В традицию же переходит все то, что имеет непреходящую ценность. Это опыт народа, то, что способно по-новому жить в современности.* [5] Самоидентификация культур невозможна без

исторической рефлексии. Национальное искусство, образительно-символические элементы которого выражают поэтические воззрения древних на мир, раскрывает связь народной культуры с природой – его колыбелью. Но в современных больших городах живая природа вытеснена высотными зданиями и асфальтом нет визуального простора – взгляд упирается в близко расположенные фасады. Поэтому у жителей современных мегаполисов возникает необходимость в идее компенсации существующего разрыва. Особую роль в этом процессе играет садово-парковое искусство. Во все времена сады и парки являлись не просто местом общения человека с природой – это творение культуры, образец синтеза различных искусств. Они дают почувствовать связь с прошлым, своего рода «память в образах». В зависимости от вида искусства воспроизведение образов зависит от способа их восприятия разными органами чувств. *При этом для всех видов искусства – за исключением одного – обязательно существование произведения в виде вещи, которая может сохраняться без изменений, независимо от того, жив ли автор и есть ли исполнители. Единственное исключение составляет именно фольклор, которому свойствен особый способ материализации произведений.* [4] И, тем не менее, их художественный потенциал становится основой для создания этнических ландшафтных проектов по всему миру.

Одним из примеров синтеза замечательных памятников устного национального искусства и природной среды является парк в этнической деревне Йармальданга близ священной горы Улуру в Австралии. Привлекательность Улуру состоит в том, что это самый большой в мире монолит, который загорается на закате и рассвете ало-пурпурными красками. Природная красота и величелие нетронутых пейзажей поражает воображение. Предпосылкой художественного проекта стала идея слияния этого уникального места и устного фольклора австралийских аборигенов с ним связанного. Миф творения австралийских аборигенов – одна из старейших эволюционных историй человечества. Она во многом контрастна всем другим историям мироздания на земле. *В идеальные времена, времена начала Земли стояло огромное дерево, там жил Woonyootbooo Bookatkatga. Место называлось Moogool-Moogool и лежало оно поблизости. Вождь Woonyootbooo отправился искать для своей многочисленной семьи пропитание. В пути он учился понимать растения и превращался в разных животных, чтобы видеть мир их глазами.* [3, р. 78–79] Восемнадцать этапов долгого пути, переживания и познания, тысячами передававшимися из уст в уста, было решено превратить в восемнадцать иллюстрированных картин. Пиктограммы были высечены на больших камнях, что наиболее гармонично сочетается с архаичной культурой аборигенов. Фольклор зародился задолго до становления любой из систем письменности и пиктографические рисунки, в качестве его визуальной интерпретации, ближе всего стоят к устной традиции. Они понятны людям различных языков и национальностей.

В несколько иной системе знаков произошло опредмечивание фольклорной концепции в ландшафтной среде на греческом острове Тассос. Основой для художественного паркового проекта послужила заброшенная заводская территория, а также площадь прилегающей мусорной свалки. При обсуждении плана у участников как-то само собой возникло сравнение судьбы этого места с биографией человека. Когда все ресурсы этой территории оказались исчерпаны, производство перестало приносить прибыль и было остановлено, а затем заброшено. Таким образом, в основу композиции парка был положен силуэт человеческой фигуры, а в основу концепции проекта легла теория древних греков о воздействии семи планет (Марс, Сатурн, Юпитер, Луна, Венера, Меркурий, Солнце). Древние верили, что планеты – самые могущественные боги, что сильно повлияло на развитие их символики. *Они являются персонализациями идеализированных свойств человека: «модусов» существования и диапазона существенных возможностей поведения и знания. Поскольку эти боги наделены завидной властью и проявляют себя на обширном поле действия, они стали символизировать триумф конкретного принципа,*

принадлежащего каждому из них; поэтому они часто появляются в мифологии, ассоциируясь с идеями справедливости и фундаментальными законами, управляющими жизнью [6, с.12]. Поскольку рациональный агрессивный деловой подход в эксплуатации данного кусочка земли отождествляется с планетой Марс, для достижения равновесия в этом месте противодействие должны оказать силы планеты Венера. Но, что бы полноценно реализовать концепцию этого проекта, необходимо включить мотивы всех семи планет. Они были высечены на отдельных каменных стелах в виде идеограмм. В качестве художественного материала для визуализации этих мотивов был выбран традиционный для античной Греции белый мрамор. В той композиционной точке парка, где у человека анатомически расположено сердце, каменная группа была оформлена в виде лабиринта. Массивы красиво цветущих растений – кустов, деревьев и трав – наполнили пространство красками и ароматами. В очищенных от мусора заводских помещениях на стенах описывается создание проекта и размещена фотодокументация по его реализации. Этот парк стал одной из туристических достопримечательностей городка Лименария.

В нашей стране сочетание формы каменистого лабиринта и сакральных знаков, высеченных на камнях, так же послужило основой для создания скульптурного проекта «Змея». Лабиринтам издревле приписывалось магические свойства *как для гармонизации отношений между материальным миром и Ноосферой, так и для личностного прогресса. Они имеют выраженное психотерапевтическое и антистрессовое воздействие, сильный восстанавливающий и энергетизирующий эффект, активизируют творческий потенциал.* [2] Подобный ленд-артковский подход впервые использован в Беларуси. Член Белорусского союза художников, скульптор Игорь Сергеевич Зосимович реализовал свою концепцию в рамках городского пленэра по парковой скульптуре «Минск – 2006». На пересечении улиц Кижеватова и Казинца расположилась композиция из грубо обтесанных камней с нанесенными на их поверхность языческими символами. *По мнению начальника отдела архитектуры и градостроительства района Елены Суходоловой, современная оригинальная авторская скульптурная композиция соответствует облику столицы, интересна по пластике и необычна по замыслу и вносит живую нотку в городскую среду.* [1]

Компонентой художественного проекта в Чикагском университете также стали идеограммы. Однако за счет комплексного подхода в данной концепции можно говорить о наиболее полном слиянии фольклорного и садово-паркового искусства. В университетском парке сохранилось ритуальное место молитвы индейцев. Целью проекта было вернуть первоначальный характер ландшафту и отдать дань уважения населявшим когда-то территорию Чикаго индейским племенам. Эта этническая культура была подавляема и долгие годы уничтожаема. Организаторы хотели донести до молодежи эту темную главу, вписанную их предками в историю Америки. В композицию парка были включены камни с индейскими орнаментами и символические дикие травы, цветы и кустарники. Этот проект стал местом встречи культур: индейские старейшины зажигают на ритуальном месте священный огонь и под звуки больших тамбуринов, барабанов и флейт посвящают церемониальные молитвы и песни Великому Духу. Эта культура, как и некоторые другие, прочно связана со своей землей. Традиции и обряды белорусских земледельцев также во многом подчинялась культу растений. Познания о растительном и животном мире входили в систему мифологических религиозных взглядов наших предков. Постепенно происходила трансформация семантики обрядовых действий, связанных с использованием растительности. Развитие получила в большей степени эстетическая сторона обрядов. Мифы, предания, обрядовые баллады, приметы – зафиксированные, преимущественно в устной форме, экологические знания белорусов – являются важной определяющей этнической чертой. Несмотря на то, что многие из этих традиций ушли в прошлое вместе с породившей их средой и условиями жизни, наш национальный фольклор облада-

ет значительным художественным потенциалом для создания этнических концепций в современном городском садово-парковом искусстве.

Список использованных источников

1. <http://vabank.by/index.php?id=6557> // Ва-банк, «Змея на перекрестке», Оксана Оспищева, 20.08.2009 <http://vabank.by/index.php?&id=0&vsid=b7227b3543118d2bae8114fc25f02>.
2. <http://www.art-labirint.msk.ru/pages/about-labs-05.htm> // Социальный арт-проект «Лабиринт» / Статьи / «Все о лабиринтах».
3. Matthiessen, Johannes. Kunst-Werk-Erde. Landschaften gestalten, beleben, heilen // Layout, Gestaltung und Repro: Werbeagentur, Digitalstudio Rypka GmbH, 8020 Graz.
4. Азбелев С. Н. Место фольклора в современной и традиционной культуре / С. Н. Азбелев // Славянская традиционная куль-

тура и современный мир: Сборник материалов научно-практической конференции. Вып. 2. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1997. С. 212–223.

5. Богуславская И. Я. «Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов» / И. Я. Богуславская. // «Творческие проблемы современных народных художественных промыслов» / Сборник статей. Издательство «Художник РСФСР», Ленинград, 1981 г.

6. Нэцкэ. Краткий очерк символики (Peter Greif's simbolarium). М.: издательство «Флинта», 2004. – 48 с.

7. Шумскі К.А. Традыцыйныя экалагічныя веды беларусаў у XIX – пачатку XX стст. / К.А. Шумскі // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: у 2 вып. – Вып. 1 / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нац. акад. навук Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2006. – С. 502–506.

ТЫПАЛОГІЯ ВОБРАЗАЎ НАСЯКОМЫХ У БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ПАРАЎНАННЯХ

Фёдар Палякоў (Мінск, Беларусь)

Сярод малых жанраў беларускага фальклору важнае месца займаюць параўнанні, аб чым сведчаць, напрыклад, зрокава вялікія раздзелы параўнанняў у зборніках беларускіх выслоўяў, пачынаючы з прысвечанага выслоўям тома серыі БНТ. Асаблівым багаццем вызначаюцца параўнанні з аніمالістычным кампанентам. Пры гэтым вобразы насякомых згадваюцца радзей за вобразы звяроў і птушак, але больш падрабязна знаёмства з парэміялагічнымі запісамі У. Дабравольскага, М. Федароўскага, Ф. Янкоўскага і інш. дазваляе ў семантыцы вобразаў амаль кожнага згаданага прадстаўніка тыпу членістаногіх убацьць спецыфічныя рысы.

Розная ступень пашыранасці асобна ўзятых вобразаў насякомых, відавочна, тлумачыцца неаднолькавай іх пашыранасцю ў традыцыйнага беларускага грамадства. Пры збіранні практычнага матэрыялу намі было зафіксавана найбольшая колькасць парўнанняў з кампанентам муха. Патлумачыць такую выключную пашыранасць можна адпаведнай распаўсюджанасцю мух у рэальным навакольным свеце селяніна.

Муха, бадай, адзінае насякомае, чые імкненні да выгоднага месца ў беларускіх народных параўнаннях не маюць поспеху. Намі зафіксаваны прыклады імкнення мухі да салодкага: *ляцець як мухі на мёд* [4, 344] і ніводнага ўзору яго паспяховага дасягнення. Затое мы маем найбольшую колькасць параўнанняў, у якіх муха тоне ў салодкай вадкасці, вадзе, ў смале – *прыліпнуць як муха да салодкага* [4, с. 371], або прыліпае да яе ці да павуціны – *уплотацца як муха ў паўцінне* [2, с. 434]. Наступныя паводле частотнасці характэрныя рысы мухі – злосць, куслінасць: *злосныя (куслівыя) як тыя мухі ў спасаўку* [4, с. 329], імкненне сесці на рану: *лезці як муха на рану*. [1, с. 163]. Блізкія да злосці рысы: дакучлівасць – *гудзец як надаедлівая муха* [4, с. 309] і фанабэрыстасць – *выпендывацца як муха на матацыкле (на шкле)* [4, с. 297]. Іншыя ўласцівасці мухі, якія знайшлі адбітак у параўнаннях: санлівасць – *сядзець сонныя як мухі*. [3, с. 171], кволасць – *утлы як муха* [1, с. 323] – і эфемернасць – *Чалавек як муха: тут е, а тут няма* [1, с. 61]. Апошняя важная група – прыклады агіднай рэакцыі на муху. Тыповыя спосабы выражэння агіды – з'ядзенне мухі (часцей сабакам), бег і адмахванне – *ляцець як муху схпіўшы* [9, с. 72], *сядзець як мух аб'еўшыся* [6, с. 235]. Дзве якасці падтрымліваюцца адзінкавымі прыкладамі – бясплаўнае завяршэнне годна распачатай справы – *Ляцеў як леў, а паў як муха*. [15, с. 645]. і мітусня натоўпу: *матыляцца як мухі ля свету* [8, с. 181].

На другім месцы па колькасці зафіксаваных параўнанняў стаіць вош. Вядома, што, у адрозненне ад мухі, вобразы хатніх насякомых-паразітаў маюць амбівалентную семантыку. Гэтыя «нячыстыя» стварэнні ў народных уяўленнях адначасова могуць прыносіць багацце, поспех. А.В. Гура падае легенды аб паходжанні вошай і блох. Паводле адной з іх, вошы стварыў Бог, каб тым, хто сядзіць без справы, было што рабіць – вышукваць паразітаў. Верагод-

на, багацце ўяўлялася як узнагарода за «божае выпрабаванне» [5, с. 418].

Але ў наяўным матэрыяле няма прыкладаў асацыятыўнага суднясення мноства вошай з мноствам грошай. Нават матыў множналікасці прысутнічае толькі ў двух параўнаннях (адно – прыклад нецвярозасці, другое – куслінасці). Найбольш пашыраны параўнанні кшталту *лезці (тнуцца) як вош пад (на) струп* [4, с. 340] і пазначаны каментарам: «Выгодна ўладкаваюцца на цёплым месцы». Калі муху можна назваць эталонам няўдачлівасці, то вош – эталон поспеху, эгаістычнага, аднаасобнага шчасця. Іншыя характэрныя рысы вошы – дакучлівасць, бляск, жаданне паказаць сябе, круціцца, задавацца – *блішчыць як вош на блясе* [4, с. 287]. Тыповая рыса вошы – куслінасць – падаецца ў адзінкавых прыкладах – *Узяцца за дзела, як вошы за цела* [4, с. 404]. Два параўнанні – *трэба як вош на лобе*. [12, с. 78], *такія праўда як вош кашляе* [11, т.2, с. 314] – прыклады дастаткова пашыранага ў беларускай парэміялогіі прыёму іроніі. Параўнанні-парадоксы могуць раскрываць ступень непатрэбнасці і няпраўды праз вобразы розных насякомых, птушак і звяроў – *трэба хто куды як воўк на неба* [4, с. 401], *такія праўда як рак свішча* [1, с. 247]. Неабходна адзначыць, што параўнанні такога кшталту не адлюстроўваюць семантыку вобразаў згаданых жывёл, маюць аслабленае значэнне параўнання і па фармальным прыкметам набліжаюцца да іншых катэгорый выслоўяў – «трапныя, смешныя ўстойлівыя выразы» і «жарты, каламбурсы».

Семантыка вобразу блыхі ў параўнаннях мае няшмат агульнага з семантыкай вобраза вошы. Выраз *сядзець як блашчыца ў шчыліне* [2, с. 431], паводле каментару, азначае не поспех і добрабыт, а сум, адзіноту, цішыню, у адрозненне ад вошы, у вобразе блыхі часта прысутнічае кампанент множнасці, але ва ўсіх выпадках азначае сумнеўную славу і багацце, вялікую колькасць гонару, пазык, выпітага алкаголю і г.д.: *гонару што ў свінні блох* [4, с. 307]. Другая эталонная якасць блыхі – здольнасць скакаць. Мала пашыраны прыкметы, уласцівыя вобразу вошы – жаданне сябе паказаць, куслінасць.

Артыкул беларуска-рускага слоўніка, які дае пераклад на беларускую мову рускага слова «таракан», размяжоўвае паняцці «прусак» (руды) і «таракан» (чорны) [13, с. 500]. у беларускіх народных параўнаннях прыкладна аднолькава пашыраны абедзве гэтыя лексемы. Некаторыя рэгіёны Расіі вядомы сваім неаднолькавым стаўленнем да прусакоў і чорных тараканаў. Калі першыя падлягаюць там вынішчэнню, то другія ахоўваюцца, таму што, як вошы, «прыносяць у хату добрабыт» [16, с. 89].

Параўнанні з кампанентамі «прусак» і «таракан», адзначаныя ў нашым слоўніку, паводле ацэначнага значэння адрозніваюцца мала. Абодва віды імкнуцца да выгоды – *ціснуцца як прусакі ў шчыліну* [1, с. 59], *лезці як таракан у шчыліну* [4, 340]. Як і муха, тараканы часта трапляюць у пастку, салодкую вадкасць ці ў пусты посуд – *кідацца як*

таракан у ступе [20, с. 199], круціца як прусак у зацірцы. [4, с. 337]. Наступныя паводле пашыранасці якасці – мітуслінасць тараканаў у масе і частая смерць – *сноўдацца што тручанья тараканы* [9, с. 122], *сытацца як прусакі* [4, с. 344]. Адзінае сведчанне аб магчымым у ранейшыя часы неаднолькавым стаўленні беларусаў да прусака і чорнага таракана – пашыранасць варыянтаў выразу *змёрзнуць як прусак* [4, с. 329] пры адсутнасці адпаведных параўнанняў з чорным тараканам, які трапляе ў пастку выключна сам.

Самым парадаксальным сярод вобразаў насякомых з’яўляецца вобраз камара, паводле нашых запісаў, у беларускіх народных параўнаннях дастаткова частотны. Камар – самае маленькае з лятучых кусачых насякомых, якое можна лёгка адрозніць. Таму ў беларускіх народных параўнаннях адзначаецца яго крыважэрнасць – *напіцца як камар крыві* [4, с. 352] і адначасова слабасць, беднае, пасіўнае жыццё, маленькі апетыт: *ядок ек той комар* [17, т.2, с. 50] у адносна пашыраных прыкладах падкрэсліваецца эталонная якасць камара – маленькі нос і лёгкая ступень балючасці ўколу: *малюсенкі як камаровы насок*. [2, с. 414]. Але такія тыповыя якасці камара, як звонкасць, шматлікасць і мітусня, дакучлівасць камароў называюцца ў адзінкавых выпадках – *звінець як камар* [4, с. 326]. Цікава, што намі не зафіксавана ніводнага прыкладу, у якім камар характарызуецца па прымеце «злы».

Мала пашыраны ў беларускіх народных параўнаннях вобраз павука. Наяўнасць павукоў у хаце – таксама прымета нечысціні, што адбіваецца ў адным сярод зафіксаваных намі параўнанняў *праціўны як павук*. [21, с. 131]. Паколькі павук на людзей не нападае, у параўнаннях яго смактанне насякомых адбілася не як злосць і куслівасць, а як п’янства – *набрацца як павук* [4, с. 294]. Менавіта п’янства можна назваць эталоннай якасцю павука, што часта звязваецца з фармальным падабенствам слоў *павук* і *піць*. Пры гэтым неабходна ўлічваць тое, што ў зафіксаваных намі параўнаннях не згадваюцца дзеясловы, утвораныя ад *піць*, а аддаецца перавага сінонімам (*набрацца, напітырыцца, нашыкацца*).

Тыповыя рысы вобраза мурашкі – працавітасць: *ядавіты на работу ўсё роўна як мурашка*. [19, с. 131], калектыўнасць: *людзей як мурашак* [4, с. 342]. Адначасова стылістычныя сродкі ў параўнаннях гэтай групы (*цягне, ядавіты*) падкрэсліваюць цяжкасць працы мурашак і адпаведную неспрыгожасць у рухах, нязграбную знешнасць: *сам як мурашка, галава як ражка* [14, с. 181].

Вобраз пчалы ў розных жанрах фальклору вельмі станоўчы. у шматлікіх даследаваннях гэтага вобраза фігуруе яе божае паходжанне і працавітасць. і сярод параўнанняў з кампанентам «пчала» большасць вызначаюць працавітасць пчалы разам з прыгажосцю – *руплівы як пчолка* [4, с. 380], *жонка (гаспадыня) як пчолачка* [4, с. 319], *спрыт і далікатнасць у рухах – помалюсенку ісіці як пчола ў мёд*. [17, т. 4, с. 150]. *Жыць ек пчола ў меду* [17, т.4, с. 275] азначае спраўджанае салодкае жыццё.

Іншыя лятучыя і кусачыя насякомыя, падобныя па марфалагічных прыметах да пчалы, – аса, чмель, шэршань, сляпень, авацень – маюць больш аднастайную семантыку, іх характэрныя рысы – гудзенне, злосць, куслівасць: *гудзець як авацні* [21, с. 21], *ліхая (злая) як аса* [2, с. 413], *куслівы як сляпень* [21, с. 91], *джануць як шэршань у скроню* [21, с. 53].

Лексема *жук*, ў беларускіх народных параўнаннях, найчасцей азначае жужаліцу як эталон чорнага колеру – *чорны як жук* [1, с. 66], радзей каларадскага жука як бедства – *стасу няма ад каго як ад каларадскіх жукоў* [4, с. 387]. у Смаленскім абласным слоўніку У. Дабравольскага адзін прыклад параўнання чалавека з жуком па прымеце шматдзетнасці – *абсеўся дзецьмі, як у жука вокрыла лапак* [7, с. 513]. Параўнанне іранічнае і сапраўднасці не адпавядае.

Падводзячы вынікі супастаўлення вобразаў насякомых у беларускіх народных параўнаннях, трэба адзначыць наступнае. Групы семантычных прыкмет, уласцівых вобразам насякомых, вызначаюцца як эталоннымі, так і агульнымі рысамі. у гістарычным развіцці гэтым групам вядомы прыклады асіміляцыі (сціранне адрозненняў у семантыцы вобразаў рудога і чорнага тараканаў) і дысіміляцыі (з’яўленне супрацьлеглых стылістычных адценняў у працавітасці мурашкі і пчалы). Агульныя рысы вобразаў розных

насякомых могуць быць агульнымі першапачаткова (гудзенне, дакучлівасць, імкненне да выгоды) і могуць быць вынікам пазнейшага ўзаемапрацінення паміж асобнымі лексіка-семантычнымі групамі. Так мы сустракаем адзінкавыя прыклады дакучлівасці і куслівасці пчалы – тыповай якасці асы, авацня, шэршаня: *прыстаць як пчала да смалы* [15, с. 618] *як пчолы пакусалі каго* [6, 243]. Тыповая якасць пчалы – далікатнасць у рухах часам пераносіцца на камара: *пальцы лятаюць па паперы як камары* [1, с. 235]. у адным зафіксаваным намі параўнанні вош змешваецца з блыхой і выступае паказчыкам моцнай ступені ап’янення: *набрацца як сабака блох (вошай)* [6, с. 244].

У супастаўленні з іншымі фальклорнымі жанрамі, у тым ліку малымі, параўнанні вызначаюцца адметнасцю семантыкі вобразаў. Т.В. Валодзіна, даследуючы семантыку вобразаў мухі, вошы і блыхі на матэрыяле розных відаў парэмій, называе пераважна іншыя якасці, якімі надзяляецца чалавек: злосць, хітрасць, нецвярозасць, глупства, чарадзеяства, сумота ў вобразе мухі, багацце ў вобразе шматлікасі насякомых-паразітаў і г.д [10, с. 87– 88].

Вобразы насякомых у беларускіх народных параўнаннях у дастаткова высокай ступені адпавядаюць сапраўднасці. Гэта датычыць тыповых рыс розных насякомых (гудзенне, куслівасць) і некаторых «эталонных» (маленькі нос камара, чорны колер жука, смерць мухі ўвосень). Многія параўнанні з’яўляюцца адбіткамі старажытных міфалагічных уяўленняў пра згаданыя віды насякомых. Гэтыя ўяўленні могуць быць супярэчлівымі і ў розных рэгіёнах супрацьлеглымі, аб чым сведчаць звесткі А.В. Гуры, асабліва ў дачыненні да насякомых-паразітаў [4, с. 416– 418]. Але адны і тыя ж міфалагічныя ўяўленні могуць ляжаць у аснове параўнанняў і іншых парэмій, якія называюць розныя якасці. Так, уяўленні пра муху, як пра ўвабленне душы памерлага чалавека адбіліся ў прыказцы: *Чалавек як муха: тут е, а тут няма* [1, с. 61], якое азначае эфемернасць чалавечага цела, і сляды прыкладна такіх жа ўяўленняў, відавочна, леглі ў аснову фразеалагізмаў *мухі ў носе* (тайныя веды, чарадзеяства) і *мухі не пакрыўдзіць* (дабрыня) [10, с. 88]. Відавочна, тыпалогія вобразаў насякомых у параўнаннях і фразеалагізмах патрабуе асобнага рознабаковага даследавання.

ЛІТАРАТУРА

1. Federowski M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej: materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1905 / Michał Federowski. – Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1935. – 28 т. 4.
2. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы // Склаў Ф. Янкоўскі. – 3-е выд., дапрац., дап. – Мн.: Навука і тэхніка, 1992. – 491 с.
3. Бялькевіч І.К. Краёвыя слоўнікі усходняй Магілёўшчыны: Больш 20тыс. слоў. – Мн.: Навука і тэхніка, 1970. – 511с.; 26 см.
4. Выслоўі / Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклора. – Мінск: Навука і тэхніка, 1979. – 518, [1] с. : іл. ; 21 см. – (Беларуская народная творчасць).
5. Гура А.В. Сымволіка жывотных в славянскай народнай традыцыі. – М.: Издательство «Индрик», 1997. – 912 с.
6. Даніловіч М. З дыялектнай фразеалагічнай спадчыны // Беларуская дыялекталогія. Матэрыялы і даследаванні. Зб.навуковых артыкулаў. Мн., 2010.
7. Добровольский В.Н. Смоленский областной словарь / В.Н. Добровольский. – Смоленск: Типография П. А. Силина, 1914. – IV, 1022 с.; 25 см
8. Жывое слова / Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут мовазнаўства імя Я. Коласа. – Мінск: Навука і тэхніка, 1978. – 284, [3] с.;
9. Ліцвінка В.Д., Царанкоў Л.А. Слова міма не ляціць.: Бел. нар. прыказкі і прымаўкі / В.Д.Ліцвінка, Л.А.Царанкоў. – Мн.: Універсітэцкае, 1985. – 146, [3] с.
10. Малыя жанры. Дзіцячы фальклор / [Т.В.Валодзіна, А.І.Гурскі, Г.А.Барташэвіч, К.П.Кабашнікаў. – Мн.: Беларус. навука, 2004. – 438, [1] с.; 22 см. – (Беларускі фальклор; Кн. 6)
11. Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. / Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; [складанне, сітэматызацыя тэкстаў, уступныя артыкулы, с. 5–48, і каментарыі М. Я. Грынבלата; рэдкалегія: В. К. Бандарчык і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1976. – 21 см. – (Беларуская народная творчасць) Кн. 2 / [рэдактар тома А. С. Фядосік]. – 615, [1] с. : іл.

12. Ройзензон Л.И. Бадяшников А.В.Шугорова З.А. Словарь белорусской диалектной фразеологии д. Гребени (Лельчицкого р-на Гомельской обл.) // Труды Самаркандского ун-та, вып. 272. Самарканд, 1975.

13. Русско-белорусский словарь: в 3 т.: Ок.110 000 слов / АН Беларуси, Ин-т языкознания им.Я.Коласа. – Мн.: «Беларус. Энцикл.» им.П.Бровки, 1993. Т.3: П-Я. – 4-е изд., – 800 с.

14. Санько З.Ф. Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем/ З.Санько. – Мн.: Навука і тэхніка, 1991. – 224 с.

15. Сцяшкovic Т. Ф. Слоўнік Гродзенскай вобласці / Рэд. Ю.Ф.Мацкевіч. – Мн.: Навука і тэхніка, 1983. – 671с.

16. Терновская О.А. К описанию народных славянских представлений, связанных с насекомыми: Одна система ритуалов изведения домашних насекомых //Славянский и балканский фольклор: Обряд и текст. М., 1981

17. Тураўскі слоўнік. Тураўскі слоўнік: у 5т. / АН БССР, І-т мовазнаўства імя Я.Коласа. – Мн.: Навука і тэхніка, 1982–1987.

18. Саламевіч У.І. Выслоўі // Беларускі фальклор : энцыклапедыя у 2 т., Т.1 / рэдкалегія: Г.П.Пашкоў (галоўны рэдактар) і інш. – Мінск : Беларуская Энцыклапедыя, 2005, – с. 290– 291

19. Шатэрнік Н. Краёвы слоўнік Чэрвеньшчыны / Бел. акад. навук, АДД. гуманітар. навук, Каміс. для ўклад. слоўн. жывой бел. мовы. – Мн.: Выд. Бел. акад. навук, 1929. – 317, [2] с.

20. Юрчанка Г.Ф. Народнае мудраслоўе: : Слоўнік / Г.Ф.Юрчанка. – Мн.: Бел. навука, 2002. – 316, [3] с.; 21 см.

21. Янкоўскі Ф.М. Беларускія народныя параўнанні : кароткі слоўнік / Ф. Янкоўскі. – Мінск: Вышэйшая школа, 1973. – 237, [2] с.: іл.

ОЦЕНОЧНАЯ ФУНКЦИЯ ЭПИТЕТА В ДРЕВНЕРУССКОМ ТЕКСТЕ

Юлия Радкевич (Минск, Беларусь)

В древнерусском языке эпитет выполняет несколько функций: характерологическую, фатическую, этикетную и другие. Одна из важнейших функций эпитета – оценочная.

Под оценочным (квалификативным) значением понимаются такие компоненты значения, которые, накладываясь на денотативное, или референтное содержание высказываний, корректируют его с позиций субъекта речи. Причиной порождения оценочных суждений явилась потребность человека выразить в процессе коммуникации свое отношение к обозначаемому.

Оценка – категория временная и пространственная, то есть не совпадает оценка одних и тех же фактов в разных национально-культурных группах, проживающих в один период времени, а также оценочное суждение меняется в процессе исторического развития определенной социальной группы.

Социальность оценки обусловлена тем, что субъект оценки всегда представитель конкретного социума, обладающий знанием о ценностной шкале общества, к которому принадлежит. Анализ оценочной лексики позволяет реконструировать ценностную шкалу древнерусского автора, воссоздать элементы картины мира древнерусского книжника.

В текстах употребляются эпитеты:

Благоверный: ты же, благоверный самодержече, блюди себе от них 37,614; игумень нача понужати благовернаго великаго князя Святополка 9,446; сей блаженный и благоверный князь Святоша, именем Николае 20,498; благоверный же князь Владимиръ Всеволодовичъ Манамахъ 4,426; при благоверномъ и великомъ князи Изяславе въ Киеве половъцемъ пришедшимъ на Рускую землю 1,412; прииде же Шимонъ къ благоверному князю нашему Ярославу 1,412; въ дъни благовернаго князя Всеволода Ярославича 34,588; въпрось благовернаго князя Изяслава о латынех 37,614 и др. В блоке примеров лексическое значение слова осложняется дополнительной семой положительного качества, что переводит прилагательное в разряд эпитетов. Употребление слова в качестве эпитета сопровождается устойчивостью денотата и приобретает традиционный характер.

Лютый: он же немилостивый и лютый, отвержесе 23, 514; обретаеь некоего от княжих съветник, люта и сверепа, и неподобна нравом 33,582; о злаа и лютаа ми супостата, не престаю 33,580. Здесь лексема лютый в самом значении имеет интенсификацию признака, что к тому же

поддерживается употреблением синонимов. Оценка, выражаемая словом, резко отрицательная.

Велик/ый: прииде къ нему великий Феодосие 12,470; Леонтие... великий святитель 14,482; иже сказа мне грешному о святем и велицем Антонию 24,516; еже есть лавра святаго и великаго отца нашего Феодосиа 1,412; и сим образом избави его великий Феодосие от козни диаволя 36,610 и др. Семантический объем лексемы расплывчатый и обширный, но четко видна положительная оценка денотата.

Оценки, выраженные эпитетами, относятся к общеоценочным: либо положительные, либо отрицательные.

Итак, древнерусский эпитет характеризуется определенным семантическим синкретизмом, включая в свое значение дескриптивный и оценочный компоненты, а также осложнены дополнительной коннотацией положительного или отрицательного характера, что свидетельствует об уникальной религиозности средневекового человека, при которой положительную оценку получает все, что относится к вере и святости.

В своем фундаментальном труде «Святость и святые в русской духовной культуре» В.Н. Топоров пишет, что святость средневековым человеком понималась как «высший нравственный идеал поведения, жизненной позиции, точнее – особый вид святости, понимаемой как жертвенность, как упование на иной мир, на ценности, которые не от мира сего» [2, с. 265]. И далее: «Корнем *svet в это время обозначался, говоря в общем, высший нравственный тип поведения (святость), соответствующая жизненная позиция и субъект подобного поведения, воплощающий такую позицию (святой). То как представляла себе Русь святость или, если говорить конкретнее, и, следовательно, в персоналогическом ракурсе кого считали на Руси святым, – дает возможность понять ту заданную себе и душевно искомую, возделеемую и вскармливаемую нравственную высоту, которая полнее и интимнее всего раскрывает суть того, чем было пленено чувство и сознание человека Древней Руси и что легло краеугольным камнем в структуру его самосознания» [2, с. 439].

Литература

1. Памятники литературы Древней Руси: XII в. – М.: Художественная лит-ра, 1980. – 707 с.

2. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. – Т. 1. – М.: Гнозис, 1995. – 892 с.

ФАЛЬКЛОРНАЯ І ЛІТАРАТУРНАЯ ТРАДЫЦЫІ: ПРАБЛЕМА СУІСНАВАННЯ (НА МАТЭРЫЯЛЕ АПОВЕСЦІ М. ГАРЭЦКАГА «ДЗВЕ ДУШЫ»)

Максім Сазонаў (Мінск, Беларусь)

Фальклор адыграў надзвычай важную ролю ў станаўленні айчыннага прыгожага пісьменства. Падчас штучнага

перарывання літаратурнай традыцыі менавіта ў калектыўнай творчасці народа акумуляваліся і захоўваліся рысы на-

цыянальнага светабачання, якія «чакалі» спрыяльных умоў для рэалізацыі свайго мастацкага патэнцыялу. Аднак, нягледзячы на ўяўную відавочнасць гэтага факту, у айчынным літаратуразнаўстве ён атрымаў досыць вялікую колькасць трактовак, што ўказвае як на яго істотнасць, так і на яшчэ не пераадоленую дыскусійнасць.

У значнай ступені гэта сітуацыя абумоўлена тым фактам, што ўдакладненне месца і ролі фальклорнай традыцыі ў беларускай літаратуры ХХ стагоддзя ўскладняецца яе суіснаваннем з літаратурнай традыцыяй, якая таксама выступала у якасці крыніцы творчай энергіі для маладых аўтараў. Паступова тэорыя «перарастання» маладой беларускай літаратуры, якая на пачатковым этапе свайго існавання характарызувалася актыўным выкарыстаннем прыёмаў фальклорнай паэтыкі [7], ў паўнаватаснае мастацтва слова сутыкнулася з пэўнымі цяжкасцямі. Яны былі абумоўлены неабходнасцю інтэрпрэтаваць творы, якія сваім узнікненнем адзначылі «яксны скачок» у галіне эстэтычнага асэнсавання рэчаіснасці беларускай прозай. Ад бытавых замалёвак і лірычных імпрэсій яна досыць хутка прыйшла да апавядання, сацыяльна-філасофскай аповесці і рамана. Больш таго, часам аўтары, шукаючы адпаведную мастацкую форму для рэалізацыі сваіх задум, стваралі творы, якія мелі сінтэтычную жанравую прыроду, на штат *драматычнай аповесці ці дакументальных запісак*, якія, у прыватнасці, узбагацілі творчую спадчыну М. Гарэцкага. Перад даследчыкамі ўзнікла праблема суаднесення сістэмы жанраў, «прапанаваных» вуснай народнай творчасцю, з вялікай колькасцю твораў, якія характарызаваліся імкненнем да актыўнага пераадолення фальклорнай «задазенасці».

А.П. Матрунёнкам прапанавана тыпалогія даследчыцкіх падыходаў да праблемы бытавання фальклорнай традыцыі ў айчынным літаратуры. Надзвычай хуткае развіццё складанай сістэмы жанраў тлумачыцца ў іх ці паступовым перарастаннем фальклорнай традыцыі ў літаратурную, ці праз канцэпцыю засваення складаных мастацкіх формаў на аснове фальклорнай традыцыі праз алегарычнае апавяданне, якое, быццам бы выконвала ролю «прамежкавага» звяна на шляху развіцця паўнаватаснага прыгожага пісьменства. Найбольш слушнай, з указаных аўтарам, з'яўляецца канцэпцыя «арганічнага адзінства» дзвюх традыцый на пачатковым этапе станаўлення айчынай літаратуры. Аднак без належнай аўтарскай увагі застаецца ўнутраны механізм яе функцыянавання.

Пазней Дз. Дудзінская, разумеючы беларускую нацыю як суб'ект экзистэнцыі, агучвае канцэпцыю «прэзумпцыі таленавітасці», згодна з якой айчыннаму прыгожаму пісьменству адпачаткава быў уласцівы моцны творчы патэнцыял [5, с. 10]. На думку даследчыцы, гэта патрабуе адносінаў да беларускага літаратурнага працэсу не як да «мастацтва з меткай правінцыйнасці, чый рух павінен заўсёды памяншацца на каэфіцыент паскоранасці, каб пераадолець непазбыўнае адставанне» [5, с. 10], а як да самастойнага эстэтычнага феномена. Пагаджаючыся з апошнім, мы, тым не менш, вымушаны адзначыць, што без належнай увагі да *паскоранасці развіцця* беларускай літаратуры ў ХХ стагоддзі немагчыма інтэрпрэтаваць айчыны літаратурны працэс без пэўных скажэнняў, таму што ў дадзеным выпадку з вобласці навуковых інтарэсаў выключаецца адзін з найважнейшых фактараў яго развіцця.

Калі ж успрымаць паскоранасць развіцця у якасці адной з іманентных якасных характарыстык айчынай літаратуры, які ў большай ці меншай ступені знаходзіў свой адбітак у творчасці беларускіх аўтараў на працягу усяго ХХ стагоддзя, то нельга пакінуць без увагі прычыны яе [паскоранасці] ўзнікнення: імкненне пісьменнікаў, якія ўсвадомілі магчымасць рэалізацыі крэатыўнага патэнцыялу беларускага этнасу сярод іншых народаў, як мага хутчэй нагнаць «літаратурнае адставанне». Само паняцце «паскоранасці», калі яно ўжываецца ў адносіне да якой-небудзь з'явы рэчаіснасці, ўжо утрымлівае ў сабе некаторы элемент ацэначнай характарыстыкі, якая можа з'явіцца толькі пры суаднесенні з іншымі, падобнымі да яе. У дадзеным выпадку праз суаднесенне з літаратурнымі працэсамі іншых краін. у прыватнасці, што зусім заканамерна, – з рускім: «Да пачат-

ку ХХ ст. <...> у рускай прозе ўжо былі А. Пушкін, М. Лермантаў, І. Тургенеў, Л. Талстой, Ф. Дастаеўскі, А. Чэхаў, М. Горкі, была па сутнасці, цэлая эпоха, правільней, нават некалькі эпох развіцця мастацкай прозы, у тым ліку такіх высокаразвітых празаічных жанраў, як аповесць і раман, былі створаны некалькі пакаленняў мастацкіх характараў і сярод іх талстоўскія характары тыпу «дыялектыкі душы» – свайго роду вяршыня крытычнага, ці, як яго звычайна называюць, «псіхалагічнага» рэалізму другой палавіны ХІХ ст., былі дзівосныя па глыбіні і праўдзівасці мастэзней мастацкія адкрыцці ў сферы чалавечазнаўства Дастаеўскага, прызнаныя пазней геніяльнымі ва ўсім свеце» [7, с. 90–91].

Паказальным з'яўляецца вектар творчага сталення М. Гарэцкага – класіка беларускай літаратуры, чые творы па ўзроўню мастацкіх абагульненняў і складанасці праблематыкі ўзняліся да ўзроўню сапраўднай культурнай вяршыні свайго часу, якая і сёння ўяўляе сабой цікавы матэрыял для плённых даследаванняў. Пачынаючы творчую біяграфію з невялікіх апавяданняў, якія ўвогуле не выбываюцца з літаратурных традыцый свайго часу, пісьменнік няспынна шукаў уласны шлях, часам звяртаючыся да эксперымента з мастацкай формай.

Адметнае месца ў яго творчай спадчыне займае сацыяльна-філасофская аповесць «Дзве душы» (1919). Вастрыня пастаўленых у творы праблем тлумачыцца складанымі грамадска-палітычнымі умовамі паслярэвалюцыйнага часу, які быў выбраны аўтарам у якасці фону разгортвання дзеяння. Аднак пісьменнік у першую чаргу застаецца мастаком. Яго ўвага скіравана ў бок даследавання ўнутранага жыцця асобы, праз якое дасягалася творчае асэнсаванне рэальных гістарычных. На прыкладзе аналізу ўнутранага жыцця Ігната Абдзіраловіча пісьменнік даследаваў уздзеянне рэвалюцыі як сацыяльнага феномена на асобу ўвогуле. Пры гэтым раскрыццё ўнутранага свету героя, вакол якога будзеца апавядальная структура твора, адбываецца з выкарыстаннем трывіяльнага сюжэтнага павароту: падмены панскага дзіцяці сынам прасталюдзінаў. Аднак гэты «вандроўны» сюжэт еўрапейскага фальклору напаўняецца пісьменнікам глыбокім зместам. Творчае пераасэнсаванне традыцыйнага мастацкага прыёму дазволіла М. Гарэцкаму ўвесці ў апавядальную структуру складаную сацыяльна-філасофскую праблематыку.

У значнай ступені захоўваючы ў сабе рысы аўтабіяграфізму, што з'яўляецца прыкметай многіх твораў М. Гарэцкага, вобраз Ігната Абдзіраловіча створаны з выкарыстаннем засвоеных пісьменнікам прынцыпаў будавання мастацкіх характараў, назапашаных сусветным прыгожым пісьменствам. Пошукі героям свайго месца ў куламеце сацыяльных катаклізмаў суправаджаюцца рэалізацыяй розных мадэляў паводзін у крызіснай сітуацыі, якія ілюструюцца праз яго адносіны з іншымі героямі. Даследуючы матывіроўку іх ўчынкаў, аўтар раскрывае глыбінныя слаі іх свядомасці, дзякуючы чаму дасягаецца значнае паглыбленне характараў. у выніку сацыяльнага праблематыка паступова саступае месца экзистэнцыяльным пытанням. Галоўным аб'ектам мастацкага выяўлення становіцца чалавек, яго ўчынкі і адказнасць перад сабой і іншымі людзьмі.

Трапляючы ў інфернальнае працтва, выхад у якое, згодна з фабулай твора, супадае з героевым усведамленнем сваёй адасобленасці ад астатніх людзей, Ігнат Абдзіраловіч вымушаны пераадолець шэраг выпрабаванняў, якія ставяць на яго шляху да здабыцця ўнутрага спакою. Па словах Н.Дз. Андрэйкавец, герой «...знайшоў той універсальны сродак, які дапаможа яму разабрацца ў сваёй душы і вызначыцца. Чалавечнасць – вось тая мяжа, якую нельга пераступаць, вось тое, што не дасць адысці ад лепшых традыцый свайго народа, ад «роднага карэння»» [3, с. 21].

Пры гэтым пошукі «духоўнага апірышча» галоўнага героя звязаны з пераадоленнем шэрагу выпрабаванняў. у той жа час ён імкнецца знайсці шлях да ўнутранага самавызначэння праз палеміку з іншымі героямі-прадстаўнікамі розных сацыяльных сіл. Пры гэтым мы назіраем раскладанне душы Ігната Абдзіраловіча на розныя галасы, што ўступаюць у дыялог у яго свядомасці. Дадаюцца ідэяная канфрантацыя ў душы Абдзіраловіча, падкрэсліваецца ўвядзеннем двух персанажаў, якія асацыіруюцца з канфліктнымі перакананнямі ў душы героя: Гаршыца і капітана Гарэшкі. Але тая

складаная сістэма ўнутраных патрабаванняў да сябе і свайго самавызначэння, якая кіруе ўчынкамі Ігната Абдзіраловіча, не дазваляе яму прыняць той ці іншы бок у гэтай спрэчцы. Цікава, што ўсе персанажы, што ўступаюць у зносіны з галоўным герем, імкнуцца да таго, каб ён прыняў іх светапоглядны перакананні. На працягу развіцця дзеяння ў творы атрымоўвае рэалізацыю матыў спакусы. Спакушальнікамі галоўнага героя з'яўляюцца амаль усе персанажы, акрамя яго біялагічна маці Маланні, у адпаведнай ролі таксама выступаюць жаночыя вобразы: Аля Макасева і Ірына Сакавічанка. Пры гэтым аб'ектыўна Ігнат Абдзіраловіч у дачыненні да астатніх герояў твора апынуўся ў апазіцыі. Гэта абумоўлена тым, што яны выступаюць ад імя той ці іншай сацыяльнай сілы і пазіцыяніруюцца як абаронцы яе інтарэсаў.

З аднаго боку, такім чынам атрымоўвае сваю рэалізацыю моцная генетычная роднасць твора фальклорнай традыцыі, для якой адпаведная мадэль будавання сюжэта, заснаваная на пераадоленні героем розных выпрабаванняў, з'яўляецца адной з найбольш запатрабаваных. З другога боку, праз яе выкарыстанне падкрэсліваецца стан глыбокага анталогічнага крызісу ў свядомасці Ігната Абдзіраловіча, які ўвасабляе ў сабе тып беларускага інтэлігента ў пачатку ХХ стагоддзя. Па словах І. Канчэўскага, аўтара эсэ «Адвечным шляхам» [1], «раздвоенасць» душы галоўнага героя аповесці <...> «Дзве душы» – метафара спецыфікі нацыянальнага светапогляду, «ваганні» паміж Захадам і Усходам. Пазней В. Максімовіч удакладніў: «Наяўнасць «дзвюх душ» – не эгаістычны стан двудушнасці. Гэта ўнутранае адлюстраванне вобраза свету, якое ўказвае на цяжкасць і складанасць яго пазнання. «Дзве душы» – умоўны вобраз той цяжучасці і няпэўнасці, якая перашкаджае ўтварэнню схематычных перакананняў. Письменнік аддае перавагу такому стану, калі ў душы чалавека адбываецца пастаянны маральны рух, калі чалавек здольны ўлавіць сапраўдную і шматзначную дыялектыку жыцця. Калі для еўрапейскіх мадэрністаў дваістасць была найперш катэгорыяй мастацка-эстэтычнай, то для Я. Купалы і М. Гарэцкага яна набыла сапраўды светапоглядна-філасофскі статус, бо з'яўляецца арганічнай сутнасцю беларуса» [6, с. 101].

Такім чынам, у аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы» знайшла сваё выяўленне тэндэнцыя да паскарэння развіцця айчыннага літаратурнага працэсу. Беларуская літаратура, якая засталася без доўгай традыцыі непераарыўнага развіцця і назапашвання мастацкага вопыту пачала плённа ўспрымаць творчыя здабыткі іншых літаратур. Пераадоўваючы «фальклорную задазненасць», ад аналізу здабыткаў сусветнай культуры яна хутка прыходзіць да мастацкага сінтэзу. Паказальным у гэтым сэнсе з'яўляецца творчы шлях М. Гарэцкага. Пачаўшы з твораў, якія ў значнай ступені характарызуюцца бытапісалніцтвам і ўвагай да цяжкага становішча сялянства, што набліжае іх да традыцыйных матываў беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя, письменнік досыць хутка засвойвае прынцыпы стварэння

складанага характару, які з'яўляецца маркерам «развітых» літаратур з даўнімі традыцыямі «чалавеказнаўства». Раскрыццё вобраза Ігната Абдзіраловіча адбываецца праз выкарыстанне некалькіх планаў. *Фальклорная традыцыя* знаходзіць выяўленне праз выкарыстанне «вандроўнай» фальклорна-романтычнай фэбулы падмены панскага дзіцяці сынам прасталюдзінаў, у далейшым характар раскрываецца праз *сацыяльную* сферу. Аўтар выкарыстоўвае шэраг мастацкіх сітуацый, у якіх галоўны герой вымушаны шукаць сваё месца ў куламесе сацыяльных катаклізмаў, што напаткалі краіну падчас рэвалюцыі і грамадзянскай вайны. *Лірычны* аспект характару знаходзіць сваё адлюстраванне праз увядзенне ў апавядальную структуру твора жаночых вобразаў: Алі Макасевай і Ірыны Сакавічанкі. Нарэшце, *экзистэнцыяльны* аспект характару раскрываецца праз суднасенне характару галоўнага з анталогічнай праблематыкай і пакутлівым пошукам адказаў на складаныя пытанні, якія ставяцца перад ім жыццём. Гэта дазваляе нам гарыць не проста аб феномене «паскоранасці развіцця» айчыннага прыгожага пісьменства, а аб дзіўным дасягненні ім эстэтычных вяршынь, якія судносяцца з найлепшымі прыкладамі сусветнай літаратуры. Фальклорная традыцыя, такім чынам, утрымліваючы ў сабе вялікі эстэтычны патэнцыял, абумовіла, пры суднасенні з літаратурнымі традыцыямі іншых краін, рэзкі «якасны скачок» развіцця айчынай літаратуры, у сітуацыі пазбаўленасці непераарыўнага развіцця, беларуская літаратура таксама была пазбаўлена стратэгіяў будавання складаных характараў, дзякуючы чаму магла лёгка ўспрымаць іх найлепшыя ўзоры з іншых літаратур, а таксама творча іх «перапрацоўваць» згодна з унутранымі законамі свайго развіцця.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Абдзіраловіч, І. Адвечным шляхам [Тэкст] / І. Абдзіраловіч // Вобраз – 90: Літ. – крытыч. арт. / уклад. С. Дубавец; рэдкал. : Н. Пашкевіч (рэд.) і інш. – Мн. : Маст. літ., 1990. – С. 43–86.
2. Андрэйкавец, Н. Дз. Духоўныя пошукі Ігната Абдзіраловіча (Аповесць М. Гарэцкага «Дзве душы»). / Н. Дз. Андрэйкавец // 2-ія Гарэцкія чытанні [Рэдкал.: У.М. Ліўшыц (адк. Рэд.) і інш.] Ч.1. – Горкі, 1996. С. 19–21.
3. Бароўка, В. Ю. Адраджэнскія матывы ў дакастрычніцкай прозе М. Гарэцкага / В.Ю. Бароўка // 1-ыя Гарэцкія чытанні / Рэдкал.: У.М. Ліўшыц (акд. Рэд.) і інш. – Горкі, 1993. С. 18–23.
4. Гарэцкі, М. Выбраныя творы / Максім Гарэцкі; уклад. Р. Гарэцкага і Т. Голуб, прадм. і камент. Т. Голуб. – Мінск: Кнігазбор, 2009. – 640 с.
5. Дудзінская, Д.І. – Т. Сусвет і свет душы / Дзіна Дудзінская. – Мінск: Права і эканоміка, 2008. – 480 с.
6. Максімовіч, В. Шыпшынавы край: Старонкі беларускай літаратуры 20–30-х гг. 20 ст. [Тэкст]: дапаможнік для настаўнікаў / В. Максімовіч. – Мн. : «ІВЦ Мінфіна», 2002. – 160 с.
7. Матрунёнак, А.П. Псіхалагічная проза / А.П. Матрунёнак. – АН БССР, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мн.: Навука і тэхніка, 1988. – 205 с.

РЭПРЭЗЕНТАЦЫЯ ВОБРАЗУ ІЛЖЫВАГА ЧАЛАВЕКА Ў ФРАЗЕАЛОГІІ СТАРАБЕЛАРУСКАЙ МОВЫ

Тацияна Сушко (Гродна, Беларусь)

У сучасным грамадстве ілжывасць усё часцей успрымаецца людзьмі як нармальна і звычайная з'ява, якая дапамагае пераадоўваць часовыя цяжасці, ствараць дэварыяльныя адносіны ў грамадстве, пазбегнуць пакарання і г.д. Зразумела, што немагчыма мець устойлівую пазіцыю ў жыцці і грамадстве, не пранікаючы ў сутнасць зафіксаваных моўных вобразаў, якія існуюць шмат стагоддзяў, перадаюцца з пакалення ў пакаленне, з'яўляюцца вечнымі, агульнанароднымі і агульначалавечымі.

Фальклорны вобраз у шырокім сэнсе – катэгорыя фальклорнай творчасці, сродак узнаўлення, вытлумачэння і засваення рэчаіснасці, у пазнаваўчым аспекце фальклорны вобраз – пераўтварэнне рэчаіснасці з дапамогай асацыя-

тыўнасці і метафарычнасці. Фальклорны вобраз – спецыфічная катэгорыя, якая звязана з асаблівасцямі фальклору: калектыўнасцю, варыятыўнасцю і інш. у адрозненне ад мастацкага вобраза, фальклорны вобраз выражае абагуленую суб'ектыўнасць, якая найперш павінна ўздзейнічаць на свядомасць [1, с. 267]. Гэта глыбока традыцыйны вобраз, уключаны ў нацыянальныя звычкі. Каштоўнасць фальклорнага вобраза, паводле Ю.І.Юдзіна, у яго сінкрэтызме. Ён нясе ў сабе ўяўленне, паняцце, эмоцыю, маральныя адносіны, моўную выразнасць. Такі вобраз, выражаючы свет культурных уяўленняў і перажыванняў, актуалізуе ўнутраныя асабістыя рэсурсы, фарміруе культурныя дамінанты чалавека [6].

Вусная народная творчасць наскрозь прасякнута ўстойлівымі адзінкамі, стэрэатыпнымі зваротамі і спалучэннямі, якія вельмі дакладна характарызуюць той ці іншы вобраз, ацэньваюць яго.

Даўгавечнасць многіх вобразных ФА беларускай мовы пацвярджае думку аб тым, што ФА – істотная частка моўнага фонду, выкліканая да жыцця патрэбамі носбітаў мовы – народа. Менавіта гэтым можна растлумачыць той факт, што з эпохі Сярэднявечча да нашага часу ў беларускай мове захаваўся багаты пласт народнай фразеалогіі [3, с. 29].

Помнікі старажытнага пісьменства пераканаўча сведчаць аб тым, што старабеларуская мова мела значны слоўнік запас народнай фразеалогіі. Яна ўзбагаціла сабой усе жанры тагачаснай беларускай пісьменнасці, і гэта не выпадкова. Нават у перыяд феадальнай раздробленасці, калі на ролю дзяржаўна-дзельных моў асобных княстваў прэтэндавалі памесна-тэрытарыяльныя дыялекты, народная мова і мова вуснай народнай творчасці выступалі як вялікая культурна-аб'яднальная сіла, як фактар нацыянальнай кансалідацыі.

Мэта выкарыстання ФА – не называць з'яву рэчаіснасці, а выражаць ацэначныя адносіны да яе моўнага калектыву. Так, вобраз ілжывага чалавека, які рэпрэзентуецца ў ФА старабеларускай мовы (іх усяго 46), акрэслены негатывнымі якасцямі і ўтрымлівае ў сабе жорстка асуджальную ацэнку.

Ілжывы чалавек – прамоўца, які свядома імкнецца стварыць у слухача (слухачоў) няправільнае ўражанне аб фактах ці з'явах рэчаіснасці.

Яшчэ ў старажытнасці людзі, якія распаўсюджвалі няправільную інфармацыю, атрымалі характарыстычнае найменне сёўе ўсёе: +fai e i daai anhou fadfaia ai i o-uaou, saepa e fai u, nei aani ui u e di coi i ui u e afe- i te efi aeode abao-ei u, fa oaeifaie seue usue fa i de- noi eou ai ue ih i fae (Палін., 318, 1621). З адценнем адмоўнай ацэнкі, асуджэння гэтая ФА бытуе і ў сучаснай мове: *А яшчэ злыя зыкі казалі, што ва ўсе гэтыя гады не было такога, каб Хадоська надыйшла к якой маладзіцы, у каторай грудное на руках.* (Мележ) [2, II, с. 597].

Чалавек, які дзейнічае наперакор праўдзе, ствараючы вобраз праведніка, параўноўваўся з крывадушным ваўком, што адлюстравана ў ФА айееу ау wā-ti u wāi p 'крывадушны чалавек, які хавае дрэнныя намеры, чынкні пад маскай дабрачыннасці': pōāāæōdā# fai euaēāuōs i dī dī- ēāāu, eīōīdēā i dēōīā#ōū ēs āāi u āu iāāæāōū iā+ēō, āi uōdē i āēū pōō aīēēē ādāīāēī ūā (Цяп. 1580, 9). Гэтая адзінка дайшла да нашага часу і ўжываецца амаль без зменаў у сучаснай беларускай мове: *Не, з гэтым ваўком у авечай шкурцы трэба наводзіць сябе інакш.* «Маладосць» [2, I, с. 213]. Пра няшчырага чалавека гаварылі, што ён мае едэаўе ўсёе: i daai ea edeaaai eua, efaū oīe i i u æā iā eīeēfīndē iāāāōū, oāēīā e iāāīēā seūōū nēīōī i dēāāōū (Скар. 1646–1648. IC, 326) ці едэаīā nāōā: wī ādcaī ūā āāi ū edeāūē nāōā e aīē# āāi iīēī ūē i uōē (36. 262, 986), а таксама dācaāīāī ūē ūsūēū 'пра ілжывага чалавека': oūi e +anū āōū nō āāē weaēp spōuī up-e iī- eācaēēē i iāēō dīcaāīāī ūā eūēē ās aējēj .Ai ēāā i iī- āī wāōāēē iīu eūēīi a iīōīi i aēī (36. 261, 1536).

У тых выпадках, калі ілжывасць становіцца звычайнай формай паводзін, яна выступае як характарыстычная якасць асобы, у адносінах да такой асобы скарыстоўваліся ФА ўсёеū ēæēāūē, dīāēōē edēāīōpōūāi ū iлгаць, хлусіць': xēū i āās+ōēāūē i uē edēāāī ūē oīāēōū edēāīōpōūāi ū (36. 262, 956), āēyāōē edēāī e nēāī i 'мець няправільны погляд на што-небудзь' Ōū oāēū edēāī e nēhī i fa i ai āēā- āēōū eū e iā aīāē nāīē (Пралог 17 ст., 530) і інш. Для прыведзеных ФА характэрна, як правіла, адмоўная канатацыя і стылістычная афарбоўка неадабрэння. Сэнсава-вызначальнымі кампанентамі выступаюць тут прыметнікі едэаўе, āpōāēēūē, у семантыцы якіх выяўляецца негатывная ацэнка. Лексема eūāū паходзіць ад праславянскага *krivъ* 'не прамы, крывы, несправядлівы, левы'. Са славянскіх моў толькі серб.-харв. *kriv* зберагла абодва значэнні 'крывы' і 'левы'. у астатніх мовах значэнне 'левы' было выцеснена прасл. *levъ* [5, V, с. 129].

Вялікая колькасць ФА з адмоўным канатацыйным значэннем указвае на тое, што падман, хлусня, няпраўда,

несправядлівасць з'яўляюцца заганамі асобы і грамадства: pīēāōē iā nāi p aēīāō 'дарэмна падмануць'; āūpāōē nū iāēōā 'выдумаць': cīāōē æā oīā nīāh n iāēōā āūpāē, ā i dāāāi p oīāi āīāāpōē iā i iāōū (Апакр. 1598, 1776). у сучаснай беларускай мове гэтая ФА ўжываецца са замежна-дзясялоўнага кампанента *высмоктваць з пальца*: *Навука павінна мець запатрабаваныя практыкі, прастор. Базу для эксперыметаў. Безумоўна, калі там, у інстытутах, будуць высмоктваць вывады з пальцаў ... Калі мы не дамо ніводнай комплекснай задачы...* (Шамякін) [2, I, с. 259]. у склад ФА i ūēēōē i+e (+adē i+e ēpāāi i ūē#ōū (Мак. 1627, 12)), i+e iī i dī+ēōē (oīāpōā nīāh iōāāæēēē, æāpōā i+e i iē ā s nāi up iīēūāāī fup nāhōēīnōū wī i dī+ēōē oīōhēē, āāūi ū āīēēā çā wāōū i dēī #ēū (Варл. 1637., 154–255)), çāi ūēyōē i+e 'уводзіць у зман, ашукваць каго-н.': (+adī iēīēēī ēēē .çāi ūāē#p+e w+e ēpāpēēā i iī āōpō āçōīē (36. 261, 2146)) недарэмна ўваходзіць кампанент i+e. Параўн. у сучаснай мове: *Дык навошта было заварыць, замазваць вочы?* (Галавач) [2, I, с. 457]. Яшчэ філосафы, псіхологі і афтальмолагі даўно заўважылі, што інфармацыя, якая паступае праз зрок, не зводзіцца да свята ці колеры, формы ці адлегласці. Яна намнога багацейшая і ўключае працэдуры пазнавання, класіфікацыі, інтэрпрэтацыі, устаўленне каўзуальных і іншых сувязей. Вочы – гэта адзін з важнейшых інструментаў пазнання рэчаіснасці. Дадзеная ФА ўтварылася пры метафарычным пераасэнсаванні абстрактнага паняцця, увасобленага ў ФА, перададзенага праз канкрэтны вобраз. ФА āīāēōē çā iīnū i çā iīnū i ū-ōēpū ўжывалася ў старажытнасці са значэннем 'уводзіць у зман': āhnū āpō oāēū nēāāūs .æā nā ç fai ēāōī i ānī h» oē, e edānōīi nōūi i dāāā āāi çā iīn āīāēōē i iāōō (36. 752, 486–4866); iēdēāēōē oīōā 'схлусіць, сказаць няпраўду': āīēōīāāīā iā iōpōhōū oūpēēōū iā nuāh iā wēdēāēōū iōpōū nāīēō (36. 262, 101). Прыкладам ілжывых паводзін выступаюць ФА çāēēāāōē nōdē 'ашукваць, падманваць каго-н.': iā çāēçōēī āāi ū nēāāū, āīāāōpōāū e ēāpēē iō ēfāw dīçūi hāōā. i ā çāēēāāēōā iāi ū oūō nōhōēū, āi iāp dēāīēū dīçūi iūō iā dīāā+ēū iāi iīēīāōā (Паўуст. 1622, 7); iīēāçīp+e oēōdīnōē āāāīēēā. ēā nōdē nēūāāi āīæēēī çāēēāāō, wāā çāīēā āīnōāōī+ī up iāuēō ēī āāē (36. 107, 123), i dāāāāōē ēīæū 'казаць няпраўду', i dāçū i iāō ēēīōē iāāi āiōōū, абхітрыць каго-н.: Eāā āāi ēēī-āē+, ēīāā āīēfāūi āpēīā, çāēēāp+e oēōdīā oīdōāēp ūi ūpēēē āūçāāō āīs nāēēā āēūāās ā çāi ēp dūpēup æāāū āāi oāēū nī āāi ās i iāēū i dāç i iāu ēēīōō (Стрыйк., 5276), i çāēūæēāīnōē i dēī dāāēōē 'абылцаць, скампраментнаваць': iīē .nēōæāāī ēēīā i iēō .ōēīāēēāā i dāīēēē e i āī ā āāē nāi iā ēāāāi i çāēūæūāīnōū iā i dūi dāāēēē (ABK, XXXVI, 195, 1582), i iāāīēōē dā+ū 'салгаць, схлусіць': wī ā iā oāī ādāōīāi ū dīēu wōūōī+īīī ū ēēpōīāū iā iīēē-āāōū e dā+ū nāi p i iāāīēēā (KBC, 516, 1552), dē+up āāī-ēōē 'гаварыць няпраўду, цямніць, хлусіць': Eāāōēī i iāā-āēēū, ēæū āāē oū i iā o ēūēōīē i dēçfāēū, oōī āpōā ēāāā āāī dā o ēāāā çāēēē, ā oāī ādū āāē dē+up āāī-ēōū (ABK, XVIII, 73, 1589), i iī ēīōōē iā dīāā+ēō 'ашукаць, падмануць': iā çāēēāāēōā iāi ū oūō nōhōēū, āi iāp dēāīēū dīçūi iūō iā dīāā+ēū iā iīēīāōā (Паўуст. 1622, 7); iīēāçīāāōē ēōdēō iā ēīnōāēā 'ашукваць': oāēū iīnīēēōā āāēāi uōīi ēūdēā iā ēīnōāēh iīēāçīpō (Апакр. 1598, 1986).

Як бачым, адлюстраванне вобразу ілжывага чалавека народнай фразеалогіяй старабеларускай мовы прадстаўлена шырока і ўсебакова праз метафары і параўнанні. Падман, хлусня з'яўляюцца заганамі сярэднявечага грамадства, таму жорска асуджацца. Чалавек, які характарызуецца такімі адмоўнымі якасцямі, свядома становіцца на шлях пагібелі, на eūāōp āīdīāō, edēāūē iōōū 'няправільны шлях жыцця': iīāē i iē ç nēēçēīē e iāāāçī+ā+īē, e i dā-ā dīōīē ē ēdūāīē āīdīāē āūō#āī ūēū (Варл. 1637, 1866).

Спіс літаратуры

1. Беларускі фальклор: Эцыклапедыя: у 2 т. Т.1: а капэла – Куця / Рэдкал.: Г.П.Пашкоў і інш. – Мн.: БелЭн, 2005. – 768 с.
2. Лепешаў, І.Я. Слоўнік фразеалагізмаў беларускай мовы. у 2 т. Т.1 А– Л / І.Я.Лепешаў. – Мінск, Беларус. Эцыклапедыя імя П. Броўкі, 2008. – 672 с.

3. Тамашэвіч, Т.І. Беларуская фразеалогія. Гістарычны нарыс / Т.І.Тамашэвіч – Гродна, 1993. – 93 с.

4. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / пад рэд. М.Р.Судніка, М.Н.Крыўко. – Мн: БэлЭн, 2002. – 784 с.

5. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы / [Р.В.Краўчук, В.В.Мартынаў, А.Я.Супрун, Н.В.Івашына.; Рэд. В.В.Мартынаў]. – Мн., Навука і тэхніка, 1985.

6. Юдин, Ю.И. Народное творчество и народная культура в педагогическом учении Ушинского / Ю.И.Юдин // К.Д.Ушинский и русская школа. – М., 1994.

Спіс скарачэнняў крыніц

АВК – Акты, издаваемые Виленскою археографическою комиссией для разбора древних актов, т. I – XXXIX. Вильна, 1865– 1915.

Апакр. – Апокрисисъ albo отповедь на книжки о съборе бестейскомъ (Вильня, 1598).

Зб. 107 – Зборнік павучальных навел рэлігійнага зместу сярэдзіны XVII ст. Рукапіс Цэнтральнай бібліятэкі Акадэміі навук ЛітССР, RKF – 107.

Мак. – Духовнии беседы святого отца нашего Макария пустелника египетского ... (Вильня, 1627).

Пралог – Пралог XVII ст. Рукапіс Дзяржаўнай бібліятэкі СССР імя У.І. Леніна, ф. 256, № 325, лл. 484– 685 б.

Скар. – «Бивлия руска» выдання Ф. Скарыны 1516– 1519 гг.

Стрыйк. – Кроиника словяновъ руская о панствах руских, польских и литовских («Хроника» М. Стрыйкоўскага пачатку XVII ст.). Рукапіс Дзяржаўнай публічнай бібліятэкі імя М.Я. Салтыкова-Шчадрына, ф. IV. 688.

ЖАНОЧЫ АРХЕТЫП У ПЕРСАНАЖАХ БЕЛАРУСКАЙ МІФАЛОГІІ

Ганна Урбан (Мінск, Беларусь)

Калі ідзе гаворка пра глыбінныя жаночыя асаблівасці (асобы ці культуры), часта звяртаюцца да юнгаўскіх архетыпаў Маці, Кору і іншых складнікаў мужчынскай або жаночай душы. Тым не менш, калі навуковы пошук датычыць не псіхікі (індывідуальнай або калектыўнай), а ўсёй сферы культуры, у прыватнасці, культуры мужчынскага або жаночага тыпу, тады паўстае неабходнасць у катэгорыі, якая б выражала гранічную жаночасць.

Такой катэгорыяй можа з’яўляцца **жаночы архетып**, або, як яго паэтычна назвала К.П. Эстэс, архетып Дзікай, Спрадвечнай (Wild) Жанчыны. Ён утрымлівае ў сабе ўсе характарыстыкі спецыфічна жаночага, а значыць, не мужчынскага, маючы ў сабе пры гэтым найшырэйшы спектр праяваў самых разнастайных рыс. «З пазіцыі архетыпічнай псіхалогіі, а таксама з пункту гледжання традыцыйных казачнікаў, яна ўяўляе з сябе жаночую душу. і ўсё ж яна – штосці большае: гэта крыніца жаночасці. Яна – усё тое, што датычыць інстынктаў у бачным і нябачным светах, яна ёсць асновай» [8, с. 25].

Спрадвечна жаночымі рысамі, такім чынам, з’яўляюцца: інстынгтывнасць, інтуіцыя, цэласнасць, цыклічнасць, сексуальнасць, творчасць, клапатлівасць пра сям’ю і супольнасць, вынослівасць, улада над жыццём і смерцю, ткацтва і рукадзелле і інш. Пры гэтым сама аўтарка заўважае, што немагчыма звесці апісанне архетыпу да дакладнага набору рыс, да строгай схемы [8].

Сучасная культура, у тым ліку, беларуская, паварочваецца да жаночасці. І ў пошуках яе крыніцы, Дзікай Жанчыны, застаецца звярнуцца адно да міфалогіі – той багатай скарбонкі архетыпічных вобразаў, якія пакінулі нам папярэднія эпохі. Беларуская міфалогія мае ў сабе некалькі жаночых персанажаў, якія ў вялікай ступені адпавядаюць гэтаму архетыпу.

Першым з іх назавем найвядомейшы персанаж чарадзейных казак – **Бабу Ягу**. Згодна са шматлікімі даследаваннямі [1; 2; 5], вобраз Бабы Ягі з’яўляецца пазнейшым казачным пераасэнсаваннем старажытнага жаночага боства. у казках падкрэсліваецца яе аддаленасць ад людзей і нават варожасць. Яе жыхарства ў гушчары лесу, зааморфныя рысы даюць падставу назваць яе гаспадыняй дзікай прыроды. Акрамя таго, хтанічнасць вобразу звязвае яе са светам памерлых. Урэшце, падкрэсліваюцца жаночыя рысы і мацярынства Бабы Ягі. Апошняя, аднак, не з’яўляецца алузіяй на яе жаночую плоднасць, бо яна старая, а паказвае на яе найвышэйшы жаночы статус, найвялікшую жаночую мудрасць.

Баба Яга, такім чынам, канцэнтруе ў сабе наступныя спецыфічныя жаночыя рысы:

- сувязь з дзікай прыродай, а значыць першаснасць і натуральнасць;
- улада над Жыццём і Смерцю, а значыць натуральная цыклічнасць;
- інстынгтывная жаночая мудрасць, натхнёная прыроднымі законамі быцця.

Такое прачытанне вобразу Бабы Ягі дало б права літаральна назваць яе Дзікай Жанчынай, каб тут не быў прапушчаны адзін істотны момант, а менавіта – шлюбна-эратычны аспект жаночага архетыпу.

Апьякунства каханнем і шлюбамі ў беларускай міфалогіі належыць дзвюм багіням, культ якіх, з аднаго боку, нідзе не перасякаецца (іх імёны не сустракаюцца ў адным шэрагу), з іншага боку, іх функцыі амаль тоесныя, і размежаваць іх можна хіба каляндарна. Гэтыя багіні – **Мокаш** і **Лада**.

Бліжэйшай да вобразу Бабы Ягі з’яўляецца **Мокаш**, або яе хрысціянская трансфармацыя – **Параскева Пятніца**. Яна, як і Баба Яга, хутчэй суровая, чым добрабычлівая, строга карае парушальніц звязаных з яе культам прадпісанняў.

У адрозненне ад вобразу Бабы Ягі, паходжанне якога адно рэканструюецца, культ **Мокашы** мае гістарычны сведчанні. Таму беспамылкова можна сцвердзіць, што **Мокаш** была той багіняй, якой была падрудадная ўся жаночая сфера, а значыць і яна сама мусіла быць увасабленнем усяго жаночага, з’яўляцца ідэальным узорам.

Этымалогія імя **Мокашы** пераважна выводзіць або ад кораня **мок-* (*мокры*) [3], або ад спалучэння *ма-кошь* (*маці ўраджаю*) [6]. у любым выпадку назіраецца сувязь з вільгацю і плоднасцю зямлі, а значыць і з плоднасцю жанчыны. Такім чынам, **Мокаш** з’яўляецца апьякункай шлюбна-родна-жаночай сферы і ўраджаю зямлі, чаму адпавядае восеньскі перыяд традыцыйнага календара.

Асаблівая рысай **Мокашы** з’яўляецца яе сувязь з прадзівам і ткацтвам як спецыфічна жаночымі відамі дзейнасці. Багіні-пралі розных міфалогій з’яўляюцца творцамі чалавечых лёсаў і творцамі сусвету. Гэтым падкрэсліваецца вядучая роля жанчыны ў стварэнні і забеспячэнні жыцця, што з’яўляецца адной з цэнтральных характарыстык жаночага архетыпу. у гэтым пункце **Мокаш** збліжаецца з **Бабай Ягой**, якая таксама кіруе жыццём і смерцю.

Багіняй вяснова-летняй урадлівасці была **Лада**, якая таксама апекавалася каханнем і шлюбамі, дзвючым лёсам. Калі культ **Мокашы** дажыў да ХХ ст. у павер’ях і прымхах, то **Лада** ўгадвалася ў абрадавых песнях вяснова-летняга перыяду, у якіх да яе звярталіся як да **Маці**, **Вялікай Багіні**, **прасілі яе блашавення** [6]. **Лада** пры гэтым нідзе не выступае карніцай, яна ўвасабляе лагодны, добрабычлівы, клапатлівы аспект жаночага архетыпу. **Лада** – не абстрактная маці сусвету (накшталт **Мокашы**), а вельмі канкрэтная маці сваёй дачкі **Лялі**, што таксама падкрэслівае яе архетыпічную жаночую адданасць і сардэчнасць.

Вясенне-летняя абраднасць прасякнута духам рос-ту, выспявання, маладосці і прыгажосці як прыроды, так і людзей. Сексуальная прывабнасць і гуллінасць найбольш увасобіліся ў такім неадназначным і шматпланавым міфалагічным персанажы, як **русалка**. Розныя даследаванні падаюць русалку як дух або боства вады і расліннасці [4; 7], што збліжае яе як з **Мокашшу**, так і з **Ладай**. у адрозненне ад іх, русалка не з’яўляецца багіняй, а значыць, можа мець вельмі спрэчныя з пункту гледжання маралі паводзіны. Аднак, такія паводзіны, якія можна назваць смяротнай юрлівасцю, таксама з’яўляюцца адной з праяваў жаночага архетыпу, адной з істотных рысаў сапраўднай жаночасці.

Такім чынам, **Мокаш**, **Лада** і **русалка** маюць шэраг агульных рыс:

- апякунства расліннасцю і ўраджаем;
- апякунства каханнем, шлюбамі, родамі;
- фізічная жаночасць, сексуальнасць.

Дзеля падагульнення сказанага яшчэ раз адзначым, што разгледжаныя вышэй міфалагічныя персанажы – Баба Яга, Мокаш, Лада, русалка – у той ці іншай ступені з’яўляюцца адлюстраваннямі жаночага архетыпу. Названыя вобразы дапаўняюць адзін аднаго, разам ствараючы цэласную карціну спрадвечнай жаночасці. Баба Яга і русалка пры гэтым выражаюць больш дзікія, прыродныя рысы (цыклічнасць жыцця і смерці, сексуальнасць), а Мокаш і Лада – сацыяльныя і культурныя (шлюб, ураджай).

Па-за сферай паўнамоцтваў разгледжаных жаночых персанажаў засталіся творчасць і мастацтва, якія таксама ёсць праявамі жаночага архетыпу. у беларускай міфалогіі богам-апекуну спевакоў і музыкаў з’яўляецца Вялес, які ў міфапаэтычнай мадэлі свету суадносіцца з жаночым полюсам. Аднак гэтая тэма патрабуе асобнага разгляду.

Літаратура

1. Беларуская міфалогія: Энцыклапед. слоўн. / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-ое выд., дап. – Мн.: Беларусь, 2006. – 599 с. : іл.

2. Голан А. Миф и символ / А. Голан. – М.: Руслит – Иерусалим: Тарбут, 1994. – 376 с.

3. Иванов, Вяч.Вс. К реконструкции Мокоши как женского персонажа в славянской версии основного мифа / В.В. Иванов, В.Н. Топоров // Балто-славянские исследования. 1982. – М., 1983. – С. 175–197.

4. Катовіч. А. Летнія святы: у 2 кн. / А. Катовіч, Я. Крук. – Мн.: Адукацыя і выхаванне, 2009. – Кн. 1–367 с.

5. Лаушкин, К.Д. Баба Яга и одноногие боги (к вопросу о происхождении образа) / К.Д. Лаушкин // Фольклор и этнография: [Сборник статей / АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая; Отв. ред. д-р филол. наук Б. Н. Путилов]. – Л.: «Наука», 1970. – 256 с.

6. Рыбаков, Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М.: София: ИД «Гелиос», 2002. – 586, [3] с.

7. Сівіцкі, У.М. Міфапаэтычная сістэма і поліфункцыянальнасць русальнай традыцыі беларусаў у агульнаславянскім кантэксте: Генезіс, семантыка, архаіч. мадэль: Аўтарэф. дыс. на атрыманне вучон. ступ. канд. філал. навук: 10.01.09: 09.12.2004 / Сівіцкі У.М.; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ім. К.Крапівы. – Мн., 2004. – 20 с.

8. Эстес, К.П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / К.П. Эстес. – М.: София, 2010. – 496 с.

САЦЫЯЛЬНЫ ХРАНАТОП У БЕЛАРУСКАЙ ВАЛАЧОБНАЙ ПАЭЗІІ

Алена Хмялянок (Мінск, Беларусь)

Тэрмін «хранатоп» быў пазычаны гуманітарнай наукай з прыродазнаўства (з фізічнай тэрміналогіі), дзе ён разглядаўся як «заканамернае сувязь прасторава-часавых каардынат». Затым М. М. Бахцін пачаў выкарыстоўваць яго ў літаратуразнаўстве і прапанаваў разглядаць ў якасці сацыяльнага хранатопу сутнасцю ўзаемасувязь часавых і прасторавых суадносін, мастацка засвоеных ў літаратуры. Ён засяроджваў увагу на тым, што ў хранатопу («часасторы») прастора і час непарыўна звязаныя і адлюстроўваюць мастацка-змястоўную сутнасць твораў [1, с. 234–236].

Сюжэтныя лініі беларускіх валачобных песень можна разглядаць у двух накірунках: гарызантальным і вертыкальным. у першым выпадку паўстае прасторавае разгортванне асноўных мастацкіх дзей. у другім – часовае. Прасторава-часавая структура, якая прадстаўлена ў валачобнай паэзіі, складае сутнасць сацыяльна-гістарычнага хранатопу.

Прасторавая структура высковага грамадства пачынае свае раскрыццё праз апісанне наступных складовых: «сяло», «падвор’е», «сад», «двор», «поле». Разгортванне арыялу жыцця селяніна нагадвае шлях валачобнікаў, якія з’яўляюцца як бы «першапачаткам» фарміравання прасторы сялянскага быцця. Менавіта апісанне абраду абыхода двароў у валачобнай паэзіі паступопа вымалёўвае мікракосмас традыцыйнага чалавека. Галоўным месцам здзяйснення рытуальнай дзеі з’яўляецца гаспадарчы двор, які, як заўважае Л. М. Салавей, ёсць «ідэал прыгажосці і функцыянальнасці» [2, с. 14]. Народнае мастацтва ўсхваляе яго ў паэтычнай форме, падкрэсліваючы сацыяльны статус (рэальны або пажаданы) гаспадара:

*Вот яго двор на пагурачку,
На пагурачку трысьцем трышчон,
Трысьцем трышчон, вароты злоты,
Вароты злоты, парогі тачоны,
Падворнічка – рыб’я костачка»* [2, с. 57].

Таксама шмат увагі ў валачобных паэтычных творах надаецца саду, які разам з гаспадарчым дваром складае інтымную, асабовую прастору чалавечага быцця. Разам з тым ён з’яўляецца назіраемым паказчыкам дабрабыту селяніна, таму народная творчасць у гіпербалізаваным выглядзе падкрэслівае:

*Сад-вінаград пазасаджаны,
Райскія птушкі напрынаджваны,
Цясковыя сталы да пазасціланья,
Зялёныя кубкі да паналіванья»* [2, с. 74].

Для традыцыйнай свядомасці было характэрна даволі цесныя перакрываўны асабовай і грамадскай прасторы.

Аб’яднанне індывідуальнага і сацыяльнага асяроддзя ажыццяўляецца на жытнёвым полі, куды, згодна шэрагу песень, ад’язджае гаспадар перад прыходам валачобнікаў. Складаюцца вобразу зямлі як гаспадарчага надзелу і асноўнага паказчыка дабрабыту відавочнае. Ён выступае ўвасабленнем індывідуальнага працоўнага вопыту ў кантэксте сацыяльнасці. Сялянская ніва з’яўляецца своеасаблівым захавацелем народнай генетычнай памяці, бо родная зямля была моцным фактарам самаідэнтыфікацыі чалавека і надзейным гарантам яго далейшага жыцця ў духоўным асяроддзі будучых пакаленняў.

Калі разглядаць вертыкальнае (часовае) разгортванне сюжэтаў валачобных твораў, неабходна звярнуць увагу на працоўны земляробчы календар, які «увабраў у сябе шматвекавы сялянскі вопыт, дакладны назіранні за станам надвор’я, традыцыйнае размеркаванне працоўных заняткаў» [2, с. 16]. Другой значнай адметнасцю календарнай абраднасці з’яўляецца своеасаблівы эмацыйны зарад, «які ў форме песні дараваў хор валачобнікаў земляробу вясной, на самым пачатку палых работ, мабілізаваў яго на будучую цяжкую працу» [3, с. 83]. М. М. Бахцін падкрэсліваў, што «моцнае і дыферэнцыяванае пачуццё часу магло ўпершыню ўзнікнуць толькі на грамадска-працоўнай земляробчай аснове. Тут склалася такое пачуццё часу, якое стала асновай для падзелу і афармлення сацыяльна-бытавога часу, святаў, абрадаў, звязаных з працоўным земляробчым цыклам, парамі года, перыядамі дня, стадыямі росту раслін і жывёл» [1, с. 250–251]. Зыходным момантам для разгортвання часу ў беларускай валачобнай паэзіі з’яўляецца *царква* [2, с. 109], *касцёл* [2, с. 111], даволі часта – *шацёр*, якія знаходзяцца на гаспадарчым падворку.

З гэтага моманту пачынаецца рух часу, які, па выказванню А. С. Ліса, «раскрывае сваю сутнасць у дынаміцы змены свят, у паказе працы» [3, с. 84]. Прыняцце і распаўсюджванне хрысціянства на беларускіх землях прывяло да семантычнага зліцця архаічных уяўленняў і новага светапогляду. Змена святапоглядных арыенціраў не змагла парушыць традыцыйныя рэлігійныя погляды чалавека, якія фарміраваліся на працягу гістарычнага развіцця культурнай традыцыі. і зноў, як у былыя часы ён звяртаецца да сакральнага свету за дапамогай: «*А прачыстая восець носіць, // Кузьма з Дзям’янам на помач просяць*» [2, с. 114]. Кожная праца атрымала свайго святога-ахоўніка, што было характэрна для традыцыйнага мыслення:

*Святы Аляксей сохі чэшыць,
Святое благавешчанне заворываець,*

Святы Вярбіч вярбу пасвянціаць,
Чысты чацвер ячмень засяваіць <...>
Святы Пётра жыта родзіць,
Святы Кузьма сярпы робіць <...>
Святы Ілля – слаўная жняя» [2, с. 115–116].

Калі ідзе гаворка пра традыцыйную культуру, неабходна памятаць пра грамадскае часу. Ён вымяраецца толькі з'явамі з грамадскага жыцця і тое, што існуе ў ім, пераважна існуе для сацыяльнай супольнасці. Старажытны перыяд гістарычнага развіцця чалавецтва характарызуецца адсутнасцю індывідуальнасці, асабовасці ў сучасным разуменні ў гуманітарнай тэрміналогіі. Чалавек не мог нават уявіць сябе асобна ад таго грамадскага асяроддзя, дзе ён жыве. Тое ж тычыцца і прыроды, якая ў свядомасці селяніна была месцам яго жыццядзейнасці, дзе звяршаўся чалавечы лёс. Валачобная паэзія дакладна дэманструе, як часавы прамень памнажае і павялічвае колькасць матэрыяльных і духоўных каштоўнасцяў сялянскага грамадства. Сацыяльны час, такім чынам, быў скіраваны ў будучыню. І гэта футуралагічнае вымярэнне народнай філасофіі сканцэнтравана на постаці гаспадара, якому прысвечаны шматлікія песенныя ўзоры.

У тэкстах песень яго называюць «слаўны пан» [2, с. 58]; «хазяюшка, ты наш бацюшка» [2, с. 59]; «часны муж» [2, с. 63]; «добры пан» [2, с. 145]. Вельчальнасць і колькасная пераважнасць твораў указвае на значнасць і сімвалізм постаці гаспадара ў кантэксце разумення разгортвання сацыяльна-гістарычнага хранатопу. Ён аб'ядноўвае прастору і час ў адзінае цэлае, бо яго падвор'е – месца здзяйснення чуда, у якім выбудоваецца прасторава-часавы Універсум сялянскага космасу. Феномен «чуда» з'яўляецца момантам сустрэчы іманентнага (зямнога) і трансцэндэнтнага (божскага) свету, божа прысутнасці ў рэальнай жыццёвай прасторы:

У том садочку рэчка цячэць,
Каля рэчкі царква стаіць,
А ў царкве прастол стаіць,
За прастолам сам бог сядзіць» [2, с. 147].

Архаічнае мысленне ўспрымала свет як вынік узнікнення і стварэння, ён заўжды быў прадуктам касмаганічнага працэсу, таму і яскрава разумелася сувязь паміж сакральным і актуальным, што знаходзіла сваё адлюстраванне ў народнай творчасці. Менавіта таму беларуская валачобная паэзія быў цалкам пранізана рэлігійна-міфалагічнымі інтэнцыямі, змест якіх раскрываўся пры параўнанні традыцыйных этнічных экалагічных уяўленняў і каштоўнасцяў

з рытуальнай сімволікай і земляробчай абраднасцю. Такая пазіцыя была характэрна і для усходнеславянскай культуры ўвогуле, дзе рытуал нівіліраваў межы паміж касмічнай і рэальнай прасторай, выбудоваючы паўсядзённае жыццё традыцыйнага чалавека.

Высокі аксіялагічны статус гаспадара ў структуры прасторава-часовага Універсума сялянства абумовіў узнікненне матываў дапамогі хрысціянскімі святымі яму ў складанасцях земляробчай працы. Таму ў валачобных песнях вельмі часта гаспадар уступае ў дыялог з хрысціянскімі святымі:

Спатыкае яго Юр'е з Міколай.
– Не едзь, пане гаспадару,
Тваё жыта даўно агледжана,
Пры дарозе ўдалося,
За гарою ў трубы навілося» [2, с. 87]; ці

Спаткала Юр'е ў вароцечках:
– Куды едзеш, пане гаспадару?
– Еду ў поле жыта аглядаці.
– Вярніся ж дамоў, пане гаспадару,
Ужо тваё жыта абгледжана» [2, с. 93].

Прыведзеныя прыклады дазваляюць казаць пра час як рэальны і назіраемы прасторавы кампанент. у традыцыйным светаўспрыманні ён не аддзяляецца ад прыроды і зямлі, месца чалавечага быцця. Сацыяльны хранатоп, як жыццёвая сутнасць грамадства, скіраваны на знешняе асяроддзе, як і само жыццё чалавека. Валачобная паэзія, аб'яднаўшы прастору і час, паказала, што земляробчае жыццё людзей і жыццё прыроды могуць будавацца на адных і тых жа аксіялагічных параметрах, апісваюцца аднолькавымі з'явамі. Яны маюць аднолькавыя інтэрвалы, складаюць непарыўнае адзінства, іх узаемасувязі разгортваюцца ў адзінстве працоўных падзей і традыцыйнага светапогляду. Яскравыя прыклады валачобнай паэзіі – гэта увасабленне старажытнага ўспрымання чалавечага жыцця і прыроды як галоўных каштоўнасцяў сацыяльна-гістарычнага развіцця этнасу.

Літаратура

- Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
- Валачобныя песні / склад. Г. Л. Барташэвіч, Л. М. Салавей; рэд. К. П. Кабашнікаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1980. – 560 с., нот. іл.
- Ліс, А. С. Валачобныя песні / А. С. Ліс. – Мінск: Навука і тэхніка, 1989. – 207 с.

ДЫСКУРСНАЯ «ПОЛІФАНІЯ» Ў ПАЭМЕ «ТАРАС НА ПАРНАСЕ»

Надзея Чукічова (Гродна, Беларусь)

Выпрацоўку і паспяховае засваенне нацыянальнага мастацкага выказвання прынята звязваць сярод іншых «пачынальнікаў» і з іменем Канстанціна Вераніцына – найбольш вераемага аўтара бліскачай бурлескна-травесцыйнай паэмы «Тарас на Парнасе»¹.

У айчынным літаратуразнаўстве названаму твору прысвечана нямала навуковых даследаў, сярод якіх варта вылучыць гісторыка-літаратурныя працы, звязаныя з праблемай аўтарства і часу напісання «ананімнай» паэмы. Пытаннем храналагічнай і геаграфічнай каардынацыі «Тараса на Парнасе» цікавіліся ў свой час Р.Падбярэскі [1], Я. Карскі [9], І.Бас [2], П.Шаўцоў [24], Г.Кісялёў [10], Я.Янушкевіч [25], М.Хаўстовіч [23], І.Запрудскі [5; 6]. Атрыбуцыя тэксту паэмы непакоіла не толькі літаратуразнаўцаў, але і гісторыкаў, і простых аматараў літа-

ратурных таямніц, аднак кропка ў праблеме доўгага вяртання ў беларускую гісторыю страчанага імя першага «класіка» (Г.Кісялёў) да гэтага часу яшчэ не пастаноўлена. Другі накірунак пошукаў, у рэчышчы якога плённа працавалі М.Багдановіч [3], С. Майхровіч [15], М.Лазарук [11; 12], А.Лойка [14], В.Каваленка [7], А.Яскевіч [26] і іншыя навукоўцы, рэпрэзентаваны спробамі літаратуразнаўчай ацэнкі жанрава-стыльовых, ідэяна-эстэтычных, сюжэтно-кампазіцыйных якасцяў і вартасцяў паэмы, яе месца і ролі ў працэсе нараджэння маладой нацыянальнай літаратуры. Тэарэтычная распрацоўка і асвятленне ў сучасным друку гіпотэз і праблем, звязаных з неабходнасцю рэканструкцыі і разгляду этапаў гістарычнай эвалюцыі новай культуры беларускага этнасу, найчасцей вядзецца ў межах традыцыйных падыходаў да вывучэння заканамернасцяў паэтычнага ладу першых аўтарскіх твораў. Сёння айчыннымі даследчыкамі ўзнікаюцца пытанні аб крыніцах і ўплывах «Тараса на Парнасе» (Э.Садаўнічы [18; 19], Д.Лебядзевіч [13], У.Казбярук [8], І.Самагой [20]), аб спецыфіцы тэксталагічнага аналізу і асаблівасцяў моўнага афармлення паэмы (Г.Харошка [22], В.Падстаўленка [16], Ю.Пацупа [17]), аб формах і спосабах адлюстравання тапічнай двухпланавасці (З.Тычына [21]) і інш.

¹ Большасць сучасных беларускіх літаратуразнаўцаў, абпіраючыся на навуковую аргументацыю Г. Кісялёва, схіляюцца да меркавання, што паэма «Тарас на Парнасе» (1855) належыць пяру віцэбляніна Канстанціна Васільевіча Вераніцына, студэнта Горы-горацкага земляробчага інстытута. Між тым, доказы аўтарства К. Вераніцына некаторыя літаратуразнаўцы (Э. Садаўнічы, М. Хаўстовіч, І. Запрудскі) лічаць усюсюднымі дапушчэннямі, а не засведчанымі фактамі. Таму гэтае пытанне да сённяшняга часу ўсё яшчэ застаецца адкрытым.

Прадметам нашага доследу стане ўнікальны ва ўмовах зараджэння і эвалюцыі беларускай нацыянальнай літаратуры факт упарадкаванага аўтарам чаргавання тэкставых дыскурсаў у паэме К.Вераніцына. Цікаваць выклікае тое, што ў беларускім прыгожым пісьменстве ў «Тарасе...» маўленчая структура апаведу мае выразную арыентацыю на комплекснае спалучэнне самой расказанай падзеі і акта яе расказвання, што ў паэме «Тарас на Парнасе» ужо відавочна аформлены падзел паміж аб'ектным (адлюстраваным) і суб'ектным (адлюстравальным) словам. Тэхналагічна гэта адбываецца праз увядзенне ў мастацкую рэальнасць твора героя-апавядальніка як дадатковай назіральнай інстанцыі. у К.Вераніцына ўжо адасабляюцца і ўступаюць ва ўнутраны дыялог два самастойныя тэкставыя ўзроўні – умоўна-аўтарскі (апавядальніцкі) і героіны.

Перадусім варта адзначыць, што назіранні за дыскурсыўным маўленнем апавядальных інстанцый у «Тарасе на Парнасе», калі не ўлічыць факт «непрафесійнай» апрацоўкі і шматгадовага «рэдагавання» тэксту паэмы, неспадзявана могуць прывесці да некаторых непаразуменняў і памылковых гіпотэз. у кампрамісных зводных спісах і папулярных літаратурных варыянтах твора найчасцей фігуруе зусім іншы парадак тасункі і ўзаемадзеяння маўленчых узроўняў апаведу. Мы пільнаваліся тэксту «Тараса на Парнасе», набліжанага да т. зв. «аўтэнтчнага»: выпрацаванага на падставе супастаўляльнага тэксталагічнага аналізу найстарэйшых з захаваных рэдакцый паэмы¹.

Так, звернемся непасрэдна да тэксту паэмы. Пачынаецца яна зваротам аўтара-апавядальніка да чытача, у якім называецца галоўны герой і род яго заняткаў, указваецца дакладнае месца падзей, характарызуецца дзейная асоба і лад яе жыцця: «Ці знаў з вас, братцы, хто Тараса, / Што у палесаўніках быў? / На Пуцявішчы, ля Панаса, / Ён там ля лазні блізка жыў. / Што ж, чалавек ён быў рахмань, / Гарэлік, і ў губу ён не браў, / <...> Зато ж Тарас балота зрання / Да цёмнай ночы пільнаваў» [4, с. 8]. Разгорнутая «атэстацыя» героя завяршаецца адкрытай перадачай «голоса» ад апавядальніка-назіральніка да персанажа-ўдзельніка.

Тарас як прамы суб'ект апавядання выступае на першы план у момант сваёй шараговай адпраўкі на паляванне «на самага Кузьму-Дзям'яна», і наступныя падзеі адлюстроўваюцца праз героіны назіральны фокус ажно да выпадку сустрэчы з непазным Тарасам хлопчыкам-Амурам: «Стаяў я доўга і дзівіўся, / Разінуў ляпу і глядзеў. / Аж вось адкулетка з'явіўся, / Ці то прыйшоў, ці прыляцеў / Хлапчынка нейкі круглялікі, / Увесь кудравы, быць баран...» [4, с. 10]. а вось першае ўпамінанне з вуснаў кучаравага «вестуна» пра незнаёмца «Парнаса» належыць ужо аўтару, які павядзе далейшы рэй са слоў галоўнага героя, але ўсё ж сваім «голосам»: «– Адкуль, куды дарога гэта? – / Спытаў у хлопчыка Тарас. / – Дарога гэта з таго света / і ідзець проста на Парнас» [4, с. 10]. Патлумачыць такі «галасавы» пераход можна самаю ідэяй «ушэсця» галоўнага героя на літаратурны «Алімп» па ўяўнай прасторавай лесвіцы. Шлях Тараса палягае паміж трыма вертыкальна размешчанымі ў агульным макракосмасе «светамі». Уцякаючы ад «памянога» хароміны-мядзведзя, палясоўшчык апускаецца у падзем'е, дзе, пераадолеўшы дзесяць «гарызантальных» вёрст («Прайшоў вёрст дзесяць, можа, і болей...»), апынаецца ля падножжа таго самага Парнаса. Менавіта з гэтага ўмоўнага медыятыўнага тапічнага «парогу» вектар тарасавага руху ўзнімаецца ўгару, у нябесную сферу. Таму і факлізацыйны «канферанс» павінен быць адпаведным: героі і падзеі апісваюцца з вышыні вонкавага назірання, а не праз унутранае ўспрыняцце персанажа.

Цікавай, аднак, уяўляецца тая акалічнасць, што траічы ў гэтым паэме аўтарскі «голос» бярэ я (мы)-форму самавыражэння. Першы выпадак выяўлення такой формы заўважаем пры пачатковай перадачы апаведу ад аўтара Тарасу: «<...> Бяда ў бару язо статкала.. / Вось як казаў нам сам Тарас» [4, с. 9]. Другі выпадак, калі апавяданне ажыццяўляецца ад 1-ай асобы, – «сакрэтная» характарыстыка вярхоўнага бога Юпітэра: «Хоць не маё то, праўда, дзела, / Не след бы,

можа, мне й казаць, / Любіў ён цешыць грэшна цела, / Часамі й добра падеульць!» [4, с. 17]. Траіці раз мы сустракаемся з яўтарам у заключнай згадцы пра галоўнага інфарматара: «<...> Ён [Тарас] мне пра гэта расказаў, / а я ў паперы напісаў» [4, с. 19]). Гэта ёсць не што іншае, як скарачэнне дыстанцыі паміж аўтарам-апавядальнікам і яго героем, стварэнне т. зв. «зоны кантакта» між імі, у межах якой выбудоўваецца ўнутраная рэакцыя аўтарскага слова на «чужое» героінае слова. Як некаторая ўсвядомленая апавядальная ўстаноўка такая з'ява мела істотнае значэнне і, найперш, у дачыненні да «ананімнага папярэдніка» «Тараса на Парнасе» – паэмы «Энеіда навыварат», у якой аб'ектыфізаваны аўтар-апавядальнік усё яшчэ аднаасобна расказвае пра падзеі, знаходзячыся як бы збоку, па-за межамі адлюстраванага ім свету.

Акрамя таго, у ходзе падрабязнага аналізу тэксту «Тараса...» намі быў зафіксаваны адзін прыклад дыскурснага «шматгалосся», які ўскосна сведчыць аб спробе размяшчэння інстанцыі аўтара-апавядальніка ўнутры мастацкай сістэмы твора. Вялікі натоўп, у якім «штурхавецца» цікаўны Тарас, у адзін момант расступіцца, каб прапусціць наперад «чатырох добрых малайцоў»: «<...> Сам Пушкін, Лермантаў, Жукоўскі / і Тоголь шывка кала нас / Прайшлі, як павы, на Парнас» [4, с. 12–13]. Улічыўшы «прафесійную» прыналежнасць удзельнікаў незвычайнага саборніцтва ля падножжа Апалонавай гары, гіпатэтычна можна дапусціць, што ў дадзеным выпадку ўпершыню ў беларускай літаратуры праявіла сябе катэгорыя вобраза аўтара, які ўвайшоў у межы адлюстраванага свету на роўных правах з героімі. Момант сустрэчы са славымі літаратарамі – прызнанымі геніямі рускай слоўнай творчасці – «агучаны» голасам з натоўпу («кала нас»), і гэты голас належыць ужо не аўтару, а герою ля Парнаса, аднаму з літаратурных канкурэнтаў, які, думаецца, апынуўся там невыпадкова.

Дыскурс Тараса-апавядальніка зноў нібыта вяртаецца ў мастацкую прастору твора, калі, апраўдваючыся перад Юпітэрам, персанаж ад свайго імя назаве сябе і раскрыве свае намеры: «– Ту! Не, паночка, я Тарас. / Палесаўнік я з Пуцявішча, / Чуць золак сянна я з двара, / Прышоў сюды я апаўдні шчэ. / Ды ўжо й дамоў бы мне пара» [4, с. 18]. Аднак папраўдзе не сам Тарас «бярэ» слова, а такую форму паведамлення пра сябе дае яму апавядальнік. Тут – аўтарскі дыскурс, у якім «рэпліка» Тараса выступае т. зв. аб'ектным словам: у выглядзе дыялагічнай фігуры выказвання. Тарасаў дыскурс яшчэ раз ненадоўга актывізуецца напрыканцы апаведу, калі, падсілкаваўшыся «боскай крупняй», героі скіруецца дамоў: «<...> і добрую краюшку хлеба, / Сказаўшы «еж», мне падала. / Крупней я насілкаваўшысь, / Усіх падзякаваў багоў; / Капэль за плечы прывязаўшы, / Сабраўся ісці ужо дамоў...» [4, с. 19]. Прапанаваная чытачу гісторыя кампазіцыйна завяршаецца «голосам» апавядальніка: «Дык во як некалі Тарас / К багам забраўся на Парнасл!» [4, с. 19]. Далей нейтральная інстанцыя апавядача, выражанага праз я-форму, спасылаецца на непасрэднага носьбіта выказвання – Тараса («Ён мне пра гэта расказаў, / а я ў паперы напісаў» [4, с. 19]), і такім чынам працэс нарацыі завяршаецца стылізацыяй народнага сказавага слова. Калі ўлічыць, што і пачыналася паэма стылізацыяй падказ («Ці знаў з вас, братцы, хто Тараса...» [4, с. 8]), то атрымліваецца гарманічная сіметрыя кампазіцыйна-дыскурснага ўладкавання апаведу.

Так, змена-«» пераклучэнне» двух асноўных апавядальных дыскурсаў у «Тарасе на Парнасе» ўказвае на пачатак дынамічнага ўзаемадзеяння форм персанажнага маўлення ў новай беларускай літаратуры XIX стагоддзя і сведчыць на карысць выключнай складанасці пабудовы унутранага свету ў паэме. і гэта было нязвыкла і надта смела. Выбар К. Вераніцыным т. зв. «поліфанічнага» тыпу выкладу мастацкага матэрыялу атрымаў нязнаанае дагэтуль у беларускай літаратуры мастацкае вырашэнне: відавочную свабоду перамяшчэння нарагтыўных назіральных пунктаў. Свядомая аўтарская ўстаноўка на дыскурсіўнасць апаведу засведчыла, як нечаканы ўнутраны «рывок» структуры стаў каласальным «выбухам» ва ўсёй эвалюцыйнай прасторы беларускага прыгожага пісьменства і, з іншага боку, – гатоўнасць, выпеленасць самой літаратуры ўспрыняць гэты «рывок».

¹ Маецца на ўвазе выданне: Вераніцын, К. Тарас на Парнасе: паэмы / К. Вераніцын; уклад. з тэкст. падрыхт. і камент. Ю Пацюпы, прадм. Я. Янушкевіча. – Мінск: Маст. літ., 2009. – 79 с.

Літаратура

1. Podbereski, R. Białoruś i Jan Barszczewski / R.Podbereski // Barszczewski J. Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach. – Petersburg, 1844. – Т. I. – С. I – VII.
2. Бас, І. Друкаванія і рукапісныя варыянты паэмы «Тарас на Парнасе» / І.Бас // Беларуская літаратура: даследаванні і публікацыі. – Мінск, 1960. – Вып. III. – С. 213–233.
3. Богданович, М. Булгарин в белорусской шуточной поэме / М.Богданович // Поўны збор твораў: у 3 т. / М.Богдановіч. – 2е выд. – Мінск, 2001. – Т. 2. : Маст. проза, пераклады, літ. арт., рэц. і нататкі, чарнавыя накіды. – С. 254–256.
4. Вераніцын, К. Тарас на Парнасе : паэмы / К.Вераніцын ; уклад. з тэкст. падрыхт. і камент. Ю.Пацюпы, прадм. Я. Янушкевіча. – Мінск : Маст. літ., 2009. – 79 с.
5. Запрудскі, І. Ялегі Пранціш Вуль і пытанне атрыбуцыі паэмы «Тарас на Парнасе» / І.Запрудскі // Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта : нав. зб. / БДУ ; пад агульн. рэд. М.Хаўстовіча. – Мінск, 2004. – Вып. 5. – С. 49–62.
6. Запрудскі, І.М. Нарысы гісторыі беларускай літаратуры XIX стагоддзя / І.М.Запрудскі. – Мінск : Рэсп. ін т выш. шк., 2003. – 138 с.
7. Каваленка, В.А. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць. Развіццё беларускай літаратуры XIX – XX стагоддзяў / В.А.Каваленка ; пад рэд. П.К.Дзюбайла. – Мінск: Навука і тэхніка, 1975. – С. 106–114.
8. Казбярук, У. Беларуская літаратура XIX стагоддзя: творчыя кантакты і рэмінісцэнцыі / У.Казбярук. – Роднае слова. – 2008. – № 8. – С. 12–17.
9. Карский, Е.Ф. Белорусы : в 3 т. – Минск : БелЭн, 2006–2007. – Т.1 : Введение в изучение языка и народной словесности / Е.Ф.Карский ; вступ. ст. М.Г.Булахова ; предисл. и коммент. В.М.Курцовой, А.В.Внучека, И.В.Чаквина. – 2006. – С. 349–351 ; Т.3, кн. 2 : Очерки словесности белорусского племени / Е.Ф.Карский ; коммент. Т.И.Вабищевич, В.М.Казберука, О.П.Кричко. – 2007. – С. 306–310.
10. Кісялёў, Г.В. Жылі-былі класікі: хто напісаў паэмы «Энеіда наывыарат» і «Тарас на Парнасе» / Г.В.Кісялёў. – Мінск : Беларуская навука, 2005. – С. 275–548.
11. Лазарук, М.А. Аб ідэйна-мастацкай сутнасці паэмы «Тарас на Парнасе» / М.А.Лазарук // Станаўленне беларускай паэмы: (жанр паэмы і некаторыя асаблівасці развіцця беларускай літаратуры ў першай палавіне XIX ст.) / М.А.Лазарук ; пад рэд. В.В.Барысенкі. – Мінск, 1968. – С. 162–194;
12. Лазарук, М.А. Паэма ў стылі бурлеска / М.А.Лазарук // Станаўленне беларускай паэмы: (жанр паэмы і некаторыя асаблівасці развіцця беларускай літаратуры ў першай палавіне XIX ст.) / М.А.Лазарук ; пад рэд. В.В.Барысенкі. – Мінск, 1968. – С. 53–65.
13. Лебядзевіч, Д.М. Антычныя рэмінісцэнцыі ў беларускіх паэмах XIX ст. «Энеіда наывыарат» і «Тарас на Парнасе» / Д.М.Лебядзевіч // 3 жыватворных крыніц Гелікона: антычная спадчына і станаўленне беларускай класічнай літаратурнай традыцыі / Д.М.Лебядзевіч. – Слонім, 2002. – С. 34–53.
14. Лойка, А.А. Паэма «Тарас на Парнасе» / А.А.Лойка // Гісторыя беларускай літаратуры: дакастрычніцкі перыяд : падручнік : у 2 ч. / А.Лойка. – 2-е выд., дапрац. і дап. – Мінск, 1989. – Ч.1. – С. 131–142.
15. Майхровіч, С. Замест прадмовы / С. Майхровіч // «Энеіда наывыарат» ; «Тарас на Парнасе» / Пад рэд. М.Н.Клімковіча. – Мінск, 1953. – С. 3–32.
16. Падстаўленка, В.Ф. Паэма «Тарас на Парнасе» ў кантэксце беларускай камічнай плыні / В.Ф.Падстаўленка // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2009. – № 2 (52). – С. 102–105.
17. Пацюпа, Ю. Каментарыі / Ю.Пацюпа // Тарас на Парнасе : паэмы / К.Вераніцын ; уклад. з тэкст. падрыхт. і камент. Ю.Пацюпы, прадм. Я.Янушкевіча. – Мінск, 2009. – С. 53–78.
18. Садаўнічы, Э. Паэмы «Энеіда наывыарат» і «Тарас на Парнасе», іх месца ў новабеларускай літаратуры (у параўнанні з творами «Боская камедыя» Дантэ, «Дон Кіхот» Сервантэса, «Фауст» Гётэ) / Э.Садаўнічы // Роднае слова. – 1998. – № 10. – С. 21–29.
19. Садаўнічы, Э. Рэмінісцэнцыі з рамана Аляксандра Пушкіна «Яўген Анегін» у паэме «Тарас на Парнасе» / Э.Садаўнічы // Роднае слова. – 2000. – № 7. – С. 83–85.
20. Саматой, І.В. Паэма «Тарас на Парнасе» і сатырычна-парадыійная матывы ў беларускай літаратуры / І.В.Саматой // Гарадоччына ўчора, сёння, заўтра : матэрыялы I Гарадоцкіх краязнаўчых чытанняў, Гарадок, 26 кастр. 2007 г. / УК «Гарадоцкі раённы краязнаўчы музей» ; рэдкал.: А.М.Дарафееў (адк. рэд.) [і інш.] ; нав. рэд. А.Баршчэўскі. – Гарадок, 2008. – С. 128–131.
21. Тычына, Э. Карнавальны «свет наадварот» у паэме «Тарас на Парнасе» Канстанціна Вераніцына: паэтыка сну / Э.Тычына // Роднае слова. – 2007. – № 4. – С. 9–11.
22. Харошка, Г.П. Жанрава-стыльёвыя адметнасці паэмы «Тарас на Парнасе» / Г.П.Харошка // Гарадоччына ўчора, сёння, заўтра : матэрыялы I Гарадоцкіх краязнаўчых чытанняў, Гарадок, 26 кастр. 2007 г. / УК «Гарадоцкі раённы краязнаўчы музей» ; рэдкал.: А.М.Дарафееў (адк. рэд.) [і інш.] ; нав. рэд. А.Баршчэўскі. – Гарадок, 2008. – С. 123–127.
23. Хаўстовіч, М. Вераніцын ці Вуль? / М.Хаўстовіч // XIX стагоддзе : нав.-літ. альманах / БДУ ; уклад., уступ. арт., падрыхт. тэкстаў, пер. з польск. і камент. М.Хаўстовіча. – Мінск, 2000. – Кн. 2. – С. 187–191.
24. Шаўцоў, П. Спрадвечнае: даследаванне аб часе і месцы напісання «ананімных» паэм «Энеіда наывыарат» і «Тарас на Парнасе» / П.Шаўцоў. – Мінск : Маст. літ., 1973. – 272 с.
25. Янушкевіч, Я. Візітка беларускай паэзіі XIX стагоддзя: паэма «Тарас на Парнасе» / Я.Янушкевіч // Роднае слова. – 2009. – № 6. – С. 14–16.
26. Яскевич, А.С. Становление белорусской художественной традиции / А.С. Яскевич. – Минск: Наука и техника, 1987. – С. 116–161.

ОБРАЗ РЕКИ В ПОХОРОННЫХ И ПОМИНАЛЬНЫХ ПРИЧИТАНИЯХ ВОЛОГОДСКОЙ ОБЛАСТИ

Елена Югай (Москва, Россия)

Река – традиционный символ границы. Причитания – жанр, сопровождающий обряды инициации (свадебный, похоронный, рекрутский). Связь перехода через реку и брака рассмотрена А. А. Потемной в статье «Переправа через воду как представление брака» [11, с. 419–432], образ реки-дороги, а также реки, разделяющей мир живых и мир мёртвых встречается во многих мифологических системах [15, с. 374–376]. Важность образа реки в причитаниях обусловлена их обрядовым смыслом. В то же время образ обладает локальной вариативностью.

Вологодскими причитаниями мы называем тексты, записанные на территории современной Вологодской области. Представляется целесообразным разделять локусы юго-восточной (восточной), центральной и северо-западной (западной) частей, оставаясь внутри административных границ современной Вологодской области. К западной относятся земли, лежащие на дороге Вологда-Новгород, в том числе Бабаевский, Белозерский, Кадуйский, Череповецкий районы. Территория входила в состав Новгородских зе-

мель, затем и Ленинградской области. Центральная часть включает в себя районы, расположенные вдоль дороги Москва – Архангельск, имевшей большое значение с 14 века (Холмогорский тракт) по сей день. Сейчас причётная традиция здесь ослаблена или отсутствует. Наиболее богата и исследована традиция востока Вологодской области, в том числе, Бабушкинский, Никольский, Тарногский, Тотемский районы (территория бывшего Тотемского и Никольского уездов Вологодской губернии). Связанные речными путями (Сухона и её притоки), они образуют единую культурную общность. В Вологодской области зафиксированы разные названия жанра, чаще всего встречается наименование причёт [14, вып. 8, с. 71]. В данной статье слова «причитание» и «причёт» употребляются как синонимы. В составе похоронно-поминальных обрядов можно выделить причитания, сопровождающие похороны, причёты до сорокового дня (девятый, иногда двадцатый, тридцатый), обладающие особой значимостью причёты сорокового дня, и причёты, приуроченные к календарным поминальным

дням (прежде всего, Троицкие). Причитания, исполняемые в день похорон, относят к похоронным, остальные – к поминальным.

В причётах похоронно-поминального цикла вода представлена образами *морей синих, болот зыбучих, озёр широких, речек быстрых* [5, с. 135; 16, касс. 830, №2]. Все они находятся на границе с миром мёртвых. Вода, наряду с огнём, землёй и воздухом, является одним из первоэлементов. Символика воды двойственна: чистая, прозрачная, проточная вода имеет положительные коннотации, близка к свету, и в то же время, любая вода служит границей с миром мёртвых, соответственно, связана с нечистой силой и болезнями [2, с. 386–390]. Вода как символ жизни встречается в следующем фрагменте похоронного причёта: «Ой, от сухова то дерев (ца) / Ой, не живет отрогстельице / Ой, со тово свету бел (го) / Ой, не живет выхожделице, / Ой из-под серых-то камушков / Ой да не бежит рицька быстрая» [16, касс. 524, №28]. Здесь с помощью формулы невозможного (специфически фольклорный вид метафоры, поэтический способ для выражения понятия «этого никогда не будет» [6, с. 281]) показывается, что граница жизни и смерти непреодолима. Если камушки своей неподвижностью, серым цветом (бесцветием) отсылают к тому свету и образу гробового камня, то быстрая речка ассоциируется с жизнью. Часто плачя обращается к умершему с повелением проститься с *высоким теремом, красным крылечком, полями широкими, лугами зелёными, лесами дремучими, речками быстрыми, с людьми старыми, малыми и всеми крещеными* [16, касс. 859, 845, 836]. Упоминаемые в причёте реалии имеют назначение, действие, которое умерший выполнять не сможет, почему и необходимо попрощаться со всем в мире: «Да как тебе-то жо сестрица, / Да на лугах не робатьвать, / На лугах-то не кашивать, / На полях-то не робатьвати, / Да не бывать больше по воду, / Да на дунай-реку быстрю» [16, касс. 836, №23]. Дунай «в представлении древних славян, в т.ч. русских, – мифологизированный образ главной реки; лексема «дунай» в славянских языках стала нарицательным словом, обозначающим далекую, незнакомую реку, глубокие воды, море, водный разлив, ручей и т.п.» [7, с. 197]. В некоторых контекстах сохраняются постоянные эпитеты реки – быстрая, весёлая – однако окраска образа в целом негативная, что связано со спецификой причитания как жанра: «Нападёт на ладу бедную / На его горе-кручинушка, / Непомерная печаль-тоска / <...> / Что пойдёт твой лада милая / Он на матушку – быстру реку, / Унесет он горе-кручину / На реку Дунай веселую: / Быстра река не доказчица, / Свежа вода не доносчица» [12, с. 165].

В поминальных причётах Никольского и близкого к нему Бабушкинского районов встречается описание реки с заросшими берегами: «Ой дак уж как мне-то горящице / Ой да ни к которому бережку / Ой да не приплыть, не приехати. / Ой да всё у правого бережку / Ой да тут крапива жигучая, / Ой да все у левого бережку / Ой да тут осока колючая» [10, с. 27], «Не придти, не приехати, / Ни к которому бережку, / Как у правого бережка / Всё шипица колючая, / А у левого бережка / Всё крапива да жгучая / Уж живу я, горящица, / Никому я не нужная» [16, запись сделана автором статьи от Басалаевой М. И., 1937 г.р. в д. Чернцово Никольского района Вологодской области в 2010 году]. Острота трав делает берега неприступными для сироты. А. А. Потёбня отмечает наличие в лирических песнях этого образа, хотя в редуцированном виде: невеста оказывается между мужниной роднёй (мужем и большанкою; «богоданными» сёстрами и братьями) как между «шипшиннику» (бел.), «шипидей» и «жижкой-крапивоной», «крапивою жигучей», «осокой резучей» [11, с. 21]. Описание берегов в причётах появляется в форме отрицания, сомнения, риторического вопроса: «Ой, ко которому бережку, / Ой, мне приплыть да приплавати... / Ой, на чужой-то на стороне... / Ой, да шипица колючая... ой... / Ой, на родной-то на стороне... / Ой, всё крапива жигучая... ой...» [5, с. 100]. Берега обозначены как *правый и левый*. Встречаются также пары *родной – чужой, один – другой*. Чаще крапива оказывается у правого, своего берега, а осока и шипица – у другого, но встречаются и обратные примеры. Противопоставление берегов не соотносится с оппозицией *хороший – плохой*, границы между рас-

тениями практически нет. Во фрагменте всегда задействовано два наименования растений из трёх: *крапива, осока, шипица*. Словарь Даля приводит значение: «Шипица – колючий кустарник, боярышник или терновник и др» [4, т. 4, с. 633]. «Словарь вологодских говоров» подсказывает, что шипицей в Никольском районе называют «дикую кустарниковую розу, шиповник» [14, вып.12, с. 90]. В растении актуализируется один признак – наличие шипов, и внутренняя форма слова оказывается достаточной для создания образа. *Осока* воплощение растения колючего («резучая трава» [4, т.2, с. 701]), бесплодного («С осоки пчела мёд не носит»). Крапива – растение, основной признак которого жгучесть: «восходя к праслав. *korpiva / *kgoriva и являясь родственным словам кропить, ст.-сл. оукропъ, рус. диал. окроп «кипяток» [8, с. 82]. По этому признаку крапива подобна огню, в некоторых местностях заменяла Купальный костёр [8, с. 85]. «Жигуч» – значит «жгучий, обжигающий (о крапиве)» [14, вып. 2, с. 86]. Основное ритуальное и символическое значение крапивы – защита от нечистой силы. Крапива – трава-сирота, много крапивы на заброшенных местах, часто на кладбищах, на местах обезлюдивших. Негативная символика крапивы отражается в этиологических рассказах (в нее превращаются люди, провинившиеся в чем-либо, часто проклятые, грешные) [8, с. 89]. Это роднит её образ с кукушкой, традиционным образом плачей: чуждость крапивы правильному человеческому миру не исключает её близости причитальнице, стоящей на его границе.

Колючесть – признак растений и предметов, используемых в различного рода магии, в том числе – отгонной и апотропеической [9, с. 566]. Колючие растения могли охранять от нечистой силы, в том числе, от заложных покойников (вампинов). Причём «оберегом служили не только сами колючие и острые растения и предметы, но и их упоминание в магических формулах» [9, с. 567]. Колючие растения в причётах могут рассматриваться не только как одна из напастей, обрушившихся на головы сироты, но и как тайный оберег от мира мёртвых, с которым он соприкасается в причитании.

В поминальном причёте на Тихвинскую (праздник «Чудесное явление Тихвинской Божьей матери», 9 июля) встречается образ моря с недоступными колючими берегами. «Не подойти, да не подьехати, / Да не к которому бережку, / Да час у правого бережку / Будет крапива жигучая, / Да у левого бережку / Будет осока колючая, / Да посреди моря синего, / Да посреди кацковитого, / Да не приехать, не приехати, / Ни к которому бережку, / Да уж как мне-то горящице, / Да со сердешными детоньками» [16, запись сделана автором статьи от Корепиной М. К., 1932 г.р. в д. Чернцово Никольского района Вологодской области в 2010 году]. Образ *моря синего* – это символическое чужое пространство, враждебное и безбрежное по определению. Но хотя здесь говорится о море, в воображении возникает образ реки – о двух берегах. Негативной символиккой воды обусловлены и *реки слёз*: «Как у меня, да у горя серого, / Много горяшка накоплено, / Три горы горя накатано, / Три реки да слез пропущены» [3, с. 70]. Слёзы, текущие из глаз человека, не уступают рекам, текучей воде природы – перед нами приём гиперболы, характерный для народной лирики: «Ой, я и речки ти быстрыя, / Ой, всё слёзам все наполнила, / Ой, без родимые мамушки!» [5, с. 105].

В сборнике 1955 года в причёте, записанном в Кадуйском районе встречается образ Забыть-реки: «Ты сойдешь да, млада-милая, / Ты на тот свет да на будущий, / Тебя станут звать да млада-милая, / Станут звать да за забыть-реку. / Ты послушай, млада-милая, / Ты в остатние во последние: / Ты не ездй за забыть-реку, / Ты не пей-ко забытной воды. / Ты забудешь, млада-милая, / Ты свою родную сторону, / Ты забудешь, млада-милая, / Ты меня да горящиночку» [13, с. 156]. В комментариях к этому причёту Н. И. Савушкина и С. И. Минц отмечают, что «обряд проводов на «Забыть-реку» так же, как и самый образ «Забыть-реки» не встречается ни в одном из сборников причитаний» [14, с. 252]. В более поздних экспедиционных записях и публикациях, сделанных на материале центральных и восточных районов Вологодской области, Забыть-река также не встре-

чается. В материалах МЦТНК Череповецкого района есть записи причётов сорокового дня, в которых плач просит умершую матушку не пить забытой воды: «Ты не ходи да на Забыть-реку, / Ты не пей да забытой воды, / Уж как пойдешь ты на Забыть-реку, / Да ты напёшься забытой воды / Ты забудешь путь-дороженьку / Ты во свой да в благодатный дом. / Ко своей да дочке миленькой, / Ко своим да милым детушкам, / Ко своим да ко внучатушкам» [17, АФ 99, № 11]. Другая жительница Кадуйского района, упоминая об образе «Забудь-реки» в причётах, комментирует: «может каждая река – Забыть» [17, АФ 91, № 29]. А. К. Байбурин указывает на ассоциации тоски с жидкостью, в том числе, с *забытой водой*: «буквальное забывание противоречит характеру отношений между живыми и мертвыми в народной культуре (живые должны помнить мертвых и помянуть их, а мертвые должны заботиться о живых). Поэтому во многих случаях забывание оказывается простым синонимом избавления от тоски» [1, с. 101–103]. Образ Забыть-реки связан с причётами сорокового дня: завершением проводов на тот свет. Переход через неё является окончательным переходом души в мир мёртвых. Умерший должен выпить забытой воды, чтобы окончательно перестать принадлежать этому миру. Вспоминаются запреты что-либо есть-пить на том свете, встречающиеся в народной прозе. Возможно, просьба причитальщицы не пить забытой воды связана со стремлением сохранить покровительство умершего, его привязанность к своему роду (сиротам). С другой стороны, отрицание и повеление в причитаниях во многих фрагментах выступают как синонимичные (например, мотив оживления покойника, приход в гости).

Итак, в вологодских причётах встречается образ речки быстрой (речек быстрых) как принадлежность этого света, обобщённый образ *дунай-реки*. Основное значение образа воды в причётах – граница мира живых и мира мёртвых, как и в текстах всего похоронно-поминального комплекса: например после похорон говорили приговор: «Твоё место за рекой, домой – ни ногой!» [16, касс. 732, № 1]. Специфическими являются образы Забыть-реки на западе Вологодской области и Реки с колющими берегами – на востоке. Первый относится к миру умершего (окончательный переход границы жизни и смерти), второй – к миру горящих, потерянных между двумя берегами. В обоих случаях актуа-

лизуется символика берегов как разных миров и водного пространства между ними как состояния промежутка.

Литература

1. Байбурин А. К. Тоска и страх в контексте похоронной обрядности (к ритуально-мифологическому подтексту одного сюжета) // Труды факультета этнологии. – Вып. 1. – СПб., 2001. – С. 96–115.
2. Виноградова Л. Н. Вода // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. – М., 1995. – Т. 1. – С. 386–390.
3. Громова А. Похоронно-поминальный обряд в Панинском сельсовете Безозерского района // Известия Вологодского общества изучения Северного края: материалы научно-практических краеведческих олимпиад школьников «Мир через культуру». – Вологда, 2004. – Вып. XIII. – С. 65–72.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1989–1991.
5. Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. – М., 1980.
6. Зуева Т. В. Русский фольклор: Словарь-справочник. – М., 2002.
7. Иванов В. В., Топоров В. Н. Дунай // Мифологический словарь. – М., 1990. – С. 197–198.
8. Колосова В. Б. Лексика и символика народной ботаники восточных славян (на общеславянском фоне). Этнолингвистический аспект: Дис. ... канд. филол. наук. Специальность 10.02.03. – М., 2003.
9. Левкиевская Е. Е. Колючий // Славянские древности: этнолингвистический словарь. – М., 1999. – Т. 2. – С. 566–568.
10. Никольские песни, записанные в Никольском районе Вологодской области. – М. – Л., 1975.
11. Потемня А. А. Символ и миф в народной культуре. – М.: Лабиринт, 2000.
12. Русские крестьяне. Жизнь, быт, нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева. – СПб., 2007. – Т. 5. – Ч. 2.
13. Сказки и песни Вологодской области / Сост. С. И. Минц и Н. И. Савушкина. – Вологда, 1955.
14. Словарь вологодских говоров: Учебное пособие по русской диалектологии. – Вологда, 1983–2007. – Вып. 1–12.
15. Топоров В. Н. Река // Мифы народов мира: энциклопедия: В 2 т. – М., 1988. – Т. 2.
16. Фонд фольклорно-этнографических материалов при ГОУ ДЮД «Вологодский областной детско-юношеский центр традиционной народной культуры». – Вологда, 1998–2010.
17. Фонд фольклорно-этнографических материалов при МУ «Межпоселенческий центр традиционной народной культуры Череповецкого муниципального района». – Череповец, 1993–2000.

ЯПОНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР КАК НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ЯПОНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЕ

Ян Цзюань (Китай/ Минск, Беларусь)

К 1960–1980-м гг. японская композиторская школа получила широкое признание за пределами страны. Эти годы ознаменовали завершение значительного периода в развитии японской композиторской музыки. Периода, когда «знание с искусством Запада, подражание ему, его потребление и, наконец, его преодоление» завершились, и творчество многих современных японских композиторов стало восприниматься как в контексте национальной культуры, так и во всеобщем «пространстве» развития мирового музыкального искусства, Достижение ЯКШ зрелости закономерно обусловлено принципиально значимым явлением – тесной преемственной взаимосвязью современного композиторского творчества Страны *восходящего солнца* с традиционным искусством – атрибутом национальной самобытности [1, с. 340]. Связь с традицией – неотъемлемое свойство музыкального искусства. Но именно в XX столетии это явление приобретает новые кардинальные черты. Включение в общекультурный процесс новых национальных композиторских школ (Восточной Европы, Азии, Латинской Америки и Северной Африки), информационный взрыв и как следствие – усиление межкультурных контактов; глубокий изучение фольклора и обогащение традиций национального профессионального искусства; накопление интернационального культурного фонда; формирование нового типа творческой интеллектуальной личности, способной

к широкому охвату, обобщению, ассимиляции многообразных художественных явлений и культурных ценностей.

Представляется, что обозначенная тенденция обусловлена особенностями развития мирного музыкального искусства. Музыкальная культура в 1950–1960-х гг. XX столетия отличалась жёстким размежеванием на множество обособленных, субкультур. Параллельно и независимо друг от друга существовали классическое наследие разных эпох, экспериментаторство авангардизма, джаз, поп-и рок-музыка, эстрада, европейский фольклор, культовая музыка, массовые песни, электронная и конкретная музыка, традиционная музыка внеевропейских стран. Ситуация языкового разрыва в музыкальном искусстве середины XX в. с одной стороны обусловливала «калейдоскопичность» и поливариантность творческих поисков композиторов, с другой стороны целенаправленно вела к формированию идей *музыкально-языковой полистилистики* и *стилевого плюрализма*. Таким образом, в композиторской практике японцев намечается тот же стилевой плюрализм, который имел место и в других регионах мира.

Рубежным для композиторского творчества Японии, как считается, явился 1960 г. в социоисторическом контексте развития страны во второй половине XX столетия он знаменует начало этапа высоких темпов экономического роста. Напомним, что в периодизации японской композиторской школы второй половины XX в. О. Жуковой это время (1960–1970-е гг.)

характеризуется обостренным вниманием к отражению национальной специфики в творчестве [2, с.121]. По нашему мнению, именно с этого момента можно говорить о самобытных, индивидуально-самостоятельных творческих находках и решениях в японском композиторском творчестве.

Японских композиторов начинают волновать мысли о вопросах национального стиля, преемственности по отношению к древним музыкальным традициям. С данной стилевой тенденцией соприкасается творчество многих японских композиторов второй половины XX в. Одним из первых шагов в этом направлении были обработка фольклорной цитаты, напева, «переиптонирование фольклорного напева» (эти методы работы были отчасти представлены в творческой практике композиторами первой половины XX в.). Так, в творчестве многих композиторов важное место занимают жанры транскрипции, парафраза, вариаций, фантазии, сюиты, рапсодии, созданные на основе народных песен. В качестве примеров назовём Сочинения, написанные в период 1960–1970-х гг.: произведение для фортепиано Бэку Садао – «Три парафраза на тему народной песни юго-восточной Японии», японскую сюиту № 2 для фортепиано в четыре руки «Праздник на севере». Аналогичные жанры широко представлены в творчестве многих других японских композиторов. Это фантазия для фортепиано Х. Хираи «Сакура-сакура», «Пять мелодий из японского фольклора для фортепиано» и «Баллада на основе народной песни из Ямагата» Таката Сабуру, «Японская мелодия» для флейты и фортепиано Нода Тэруюки, «Обработка японских песен» для виолончели соло Мацусита Сюя, «Любимое японское» для виолончели Мики Киёси, оркестровое сочинение Тоёма Юдзо – «Рапсодия на основе народной песни из о. Окинава», «Японские народные песни для симфонического оркестра» Кояма Киёсиги. Отмеченное призом музыкального фестиваля Майнити, произведение Мамия Митио «Composition for Mixed Voices Chorus» («Композиция для смешанного хора») и «Sonata for two Violins and a Piano» («Соната для двух скрипки фортепиано») и др.

Таким образом, многие японские композиторы второй половины XX в. продолжали видеть путь поиска национально-самобытного в создании обработок народных, песен и танцев. По типичному – для музыканта восточного региона с монодийной культурной традицией – мнению Х. Ёсида, «перенос» жанров народного творчества в иную сферу музыкальной организации представлял для японских композиторов значительную трудность в отличие от композиторов европейцев и даже представителей композиторского творчества Центральной или Восточной Европы. Японский исследователь указывает, что очень часто в таких сочинениях ведущим пластом выразительности национально – самобытного являлась лишь мелодика.

Х. Ёсида высказывает, на наш взгляд, очень важную мысль: «Кроме этого типа музыки в национальном <композиторском> творчестве современной Японии имеются образцы <произведений>, в которых фольклор не используется лишь как простой материал, а даётся попытка создания музыкального сочинения на основе кристаллизации японской эстетики. Таким образом, используя терминологию, выработанную в отечественном музыковедении в рамках проблемы «композитор – фольклор» (Г. Головинский), в первом

случае можно говорить о *воссоздании* фольклорного жанра в композиторском творчестве, а во втором – о вовлечении фольклорных элементов в авторский текст. Показательно, что именно Т. Такэмицу японский исследователь считает «композиторами, которые знают как выразить эстетику Востока с помощью авангардистских техник Европы» [3, с. 210].

Поиски достижения национальной характерности почерка и стиля, идут у молодых японских композиторов в *самых различных* руслах. Одни композиторы имитируют звучания традиционных инструментов средствами европейского классического оркестра. Другие соединяют национальные тембры с богатыми красками, выработанными в области современной сонорной техники, с её жёсткостью и хаотичностью, резко звучащими пятнами-кластерами, с капризной полиритмикой и сложными линейными наложениями.

Усиление межкультурных контактов способствовало тому, что некоторые японские композиторы второй половины XX столетия не ограничиваются опорой только на сугубо японские культурно-этнические традиции. Так, в конце 1950-х гг. Исии Кан обратился к фольклору коренного населения Японских островов – этнической музыке айнов. Его сочинение «Симфония Айну» было отмечено в 1958 году специальной премией Фестиваля искусств за использование айнского фольклора. Фольклор айнов и гиляков использовал в своих произведениях 1960-х гг. Ифукубэ Акира. В 1980 г. Композитор Кимура Масанобу создал тетрадь «Танцы Айну». Эти пьесы для фортепиано в четыре руки, на наш взгляд, как и «Венгерские танцы» И. Брамса, «Славянские танцы» А. Дворжака, являются оригинальным сочинением, где гармонично и тонко воссоздаются характерные черты танцевального фольклора айнов.

Таким образом, в период 1960–1970-х гг. в японском композиторском творчестве, развивается устойчивая тенденция взаимодействия композиторской рефлексии с богатыми достижениями традиционного искусства. Специфическое качество использования арсенала выразительных средств традиционной музыки – его органическое «вхождение» и систему современного музыкального контекста. В связи с этим, возникает *принципиально новое отношение к традиционному музыкальному искусству*. Оно выражается не только в претворении последнего, но и в его преодолении-расширении узконациональных рамок. При этом опора на традиционное творчество остаётся наиболее ярким показателем индивидуальности стиля. Все это свидетельствует о неугасающем интересе японских композиторов к фортепианному творчеству, опирающемуся на богатые музыкально-культурные национальные и европейские традиции.

Литература

1. Дубровская Марина Юзэфовна. Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку. Дисс. докт. искусствоведения. – Новосибирск. 2005. с. 805.
2. Жукова Оксана Витальевна. Камерно-вокальное творчество Дан Икума(в контексте проблемы «композитор-фольклор»). Дисс. канд. искусствоведения. – Новосибирск. 2005. с. 244.
3. Снежкова Елена Александровна. Творчество Такэмицу Тору в контексте национальной музыкальной культуры Японии(на примере инструментальных сочинений). Дисс. канд. искусствоведения. – Новосибирск. 2007. с. 315.

ПАДСЕКЦЫЯ II

МІФАЛАГІЧНЫЯ ВОБРАЗЫ Ё НІЗЦЫ ВЕРШАЎ М. БАГДАНОВІЧА «МЕСТА»

Аляксей Багушэвіч (Мінск, Беларусь)

Урбаністычную нізку вершаў «Места» са зборніка М. Багдановіча «Вянок» нельга назваць насычанай старажытнымі міфа-

лагічнымі ці фальклорнымі вобразамі; тым не менш, іх наяўнасць у паэтычных тэкстах гэтай нізкі не з'яўляецца выпадковасцю.

Цэнтральным аб'ектам дадзенага цыклу з'яўляецца горад – старажытны і сучасны паэту; аўтарскае філасофскае асэнсаванне месца чалавека ў ім. Горад у творчасці М. Багдановіча выступае як пэўны феномен: усё, што характэрна для гарадской культуры і яе носьбітаў (сучаснасць, індустрыяльнасць, калейдаскапічнасць светаўспрымання) ўсё ж такі не можа быць цалкам адасоблена ад старажытнасці, міфаў, старадаўніх культурных кантэкстаў. І як прывіды мінулага, гэтыя вобразы час ад часу «ўплятаюцца» ў звычайную карціну ўрбаністычнага пейзажу. Таму невыпадкова, што «Места» пачынаецца вершам, дзе прысутнічае вобраз Пегаса:

Звярнуў калісь Пегас на вулкі
З прывольных палявых дарог, –
І пракаціўся топат гулкі
Іскры сыпнулі з-пад ног [1, с. 95].

Пегас – крылаты конь у грэчаскай міфалогіі. Згодна паданням, сваім капытом Пегас выбіў на Геліконе крыніцу Гіпакрэну, вада якой дорыць натхненне паэтам [3, с. 296]. У вершы «Звярнуў калісь Пегас на вулкі...» з міфічным вобразам Пегаса можна звязаць пачатак мастацкага асэнсавання культуры горада. Гэты крылаты конь звярнуў з вяскова-сельскага прывольна на гарадскі брук І, так бы мовіць, паклікаў да жыцця новую паэзію – урбаністычную, г. зн. народжаную гарадской рэчаіснасцю. Пегас у кантэксце дадзенага верша выступае як сімвал сувязі паміж мінуўшчынай і сучаснасцю.

Яшчэ адзін старажытны міфічны вобраз – цяпер ужо са славянскай, беларускай глебы – Падвей:

У бубны дахаў вецер б'е,
Грыміць па ім, звініць, п'яе,
І спеў ліецца ўсё мацней, –
Гулянку справіў пан Падвей [1, с. 99].

Падвей, паводле энцыклапедычнага слоўніка «Беларуская міфалогія» [2] – шкадлівы вецер або хвароба, выкліканая гэтым ветрам, «ветравое ліха». Сваім нападам ён можа скруціць чалавеку галаву, руку ці нагу, адняць мову. Падвей можа быць самародны ці насланы. Лічылася, што блгі вецер можа наслать чараўнік, але і кожны чалавек мог выклікаць вецер у слякотны дзень на полі рэзкім свістам, толькі рабіць гэта было небяспечна, можна было наклікаць віхор.

Адной з разнавіднасцяў вятроў з'яўляецца Вея – моцны зімовы вецер, які гоніць, правявае снег. Шкоднай вея не лічыцца, хоць і замятае ўсе сцежкі дарожкі. Верагодна, што багдановічаўскі вобраз Падвея больш стасуецца менавіта з Вейай, паколькі Падвей – гэта найперш шкадлівы, хваробатворны павеў ветру, незалежны ад пары года і іншых абставін [2, с. 354]. Падвей нагадвае сабой вобраз гарадскога гулякі-гарэзы, весялуна, які спявае, адчувае поўную вольніцу. Паэт міфалагізуе прыродную стыхію ветру, надае гарадскому малюнку незвычайную дынаміку і экспрэсію.

Зварот М. Багдановіча як да антычных, так і да славянскіх міфічных вобразаў і ўдалае, гарманічнае ўпляценне іх ва ўрбаністычны мастацкі тэкст з'яўляецца каштоўным эстэтычным здабыткам у беларускай паэзіі ХХ стагоддзя.

Літаратура

1. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – Т. 1. – 752 с.
2. Беларуская міфалогія: энцыкл. слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімовіч. – 2-е выд., дап. – Мінск: Беларусь, 2006. – 599 с.
3. Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – Т. 2. – 672 с.

ГАРМОНІЯ СТАТЫКІ І ДЫНАМІКІ Ў БЕЛАРУСКІХ І ЧЭШСКІХ ПЕСНЯХ ПРА КАХАННЕ

Настасся Баярскіх (Мінск, Беларусь)

Як вядома, дынаміка і статыка – узаемазвязаныя феномены і паняткі, якія граюць важную ролю ў шматлікіх філасофскіх і навуковых тэрыях быцця і мыслення, руху, прасторы і часу, развіцця свету, у Арыстоцеля тэрмін «*δυναμῖς*» (грэч. – рух) значыў патэнцыю (магчымасць) дзеяння. Аднак пад дынамікай нярэдка разумеюць любы рух, змяненне, тэмпаарльнасць, іначай – змяненне ўвогуле, звязанае з агульным ўзаемадзеннем аб'ектаў рознага роду. Прамы антыпод дынамікі – статыка (грэч. – *statos* – які стаіць). Можна сцвярджаць, што быццё ў цэлым складаецца з руху і нерухокасці, з дынамікі і статыкі.

Ніхто не будзе адмаўляць той факт, што ў сваёй творчасці народ інтуітыўна вынайшаў універсальныя мастацкія сродкі ўплыву на яго эмацыянальную сферу, якіх прытрымліваўся больш-менш пастаянна. Паспрабуем знайсці тую заканамернасць (мадэль), па якой гарманізуецца народная творчасць. Р. М. Кавалёва закранула аспект праблемы на матэрыяле каляндарна-абрадавых песень [1, 204], мы ж, улічваючы той факт, што агульным кірункам развіцця сучасных гуманітарных ведаў з'яўляецца антрапацэнтрызм – цікавасць да чалавека, фарміравання яго ўнутранага свету пад знакам агульначалавечых, нацыянальных і культурных каштоўнасцей, спынімся на песнях пра каханне. Як адзначыў беларускі даследчык І.К. Цішчанка, сярод пазаабрадавай лірычнай паэзіі яны вылучаюцца тэматычным багаццем і разнастайнасцю, у іх вобразнай сістэме моцна выяўляецца індывідуальны пачатак, увага да ўнутранага свету персанажаў, што абумовіла кампазіцыю твораў і выбар паэтычных сродкаў выразнасці. Лірычны герой тут прадстаўлены шэрагам псіхатыпаў [2, 6].

Зыходзячы з таго, што на сучасным этапе развіцця навукі вельмі актуальна як уключэнне здабыткаў беларускай народнай творчасці ў славянскі кантэкст і асэн-

саванне спецыфікі любоўных песень іншых славян, мы лічым перспектыўным параўнанне чэшскіх і беларускіх песень пра каханне. Наколькі нам вядома, падобны аспект у айчынай фалькларыстыцы застаецца па-за ўвагай даследчыкаў.

Р. М. Кавалёва адзначае, што адна з мадэлей, якая дазваляе зразумець тайну своеасаблівай суразмернасці календарных песень, сакрэт іх унікальнай універсальнасці і прывабнасці, мадэль своеасаблівай гарманізацыі тэксту па лініі дасканалага, сэнсава апраўданага і псіхалагічна абумоўленага спалучэння дынамічных і статычных частак, што пазбаўляе тэкст манатоннасці, прымушае ўнутраны зрок то рухацца, то спыняцца, каб больш уважліва ўгледзецца ў мастацкую дэталю, важную для перадачы рытуальнага зместу абраду. Назапашванне статычна-дынамічных структур у сферы міфарытуальнай паэзіі, іх стабілізацыя і мадэрнізацыя адбываліся згодна з логікай абраду [1, 205].

Выкажам меркаванне пра тое, што ў пазаабрадавай лірыцы, у прыватнасці ў любоўных песнях, назапашванне статычна-дынамічных структур, улічваючы іх вышэйзгаданы асаблівасці, адбываецца згодна з псіхалагічным станам лірычнага героя ці гераніі.

Праанлізаваўшы корпус чэшскіх і беларускіх песень пра каханне, мы выявілі даволі шырокі спектр матрыц статычна-дынамічнай арганізацыі твораў. Усе матрыцы можна апісаць пры дапамозе схем, дзе С – статычны кампанент, Д – дынамічны. Варта адзначыць, што вялікую колькасць складаных разгорнутых схем можна ў выніку звесці да двух базавых тыпаў.

Першы тып характарызуецца правільнай амплітудай хістання. Яго схема С – Д – С – Д. Звернем увагу на тэкст песні «Як з-пад каменя, і з-пад белага»:

Як з-пад каменя і з-пад белага
 Тамя цячэ рака, рэчка быстрая,
 Рэчка быстрая, вада чыстая.
 Як на той рэчцы мост калінавы,
 Мост калінавы, куст ракітавы.
 Як пад тым кустом дзеўка мылася,
 Дзеўка мылася, румянілася.
 На гару ўзышла – станавілася,
 Красатой сваёй йна дзівілася:
 – Красата мая – жысць дзявоцкая
 Замуж я пайду – красату згублю,
 Красату згублю – мужа нажыву. [2, 48]

Як бачым, тэкст песні пачынаецца дынамічным малюнкам рэчкі быстрой, што цячэ з-пад белага каменя. Потым перад намі паўстае статычны малюнак калінавага маста і ракітавага куста «на той рэчцы». За гэтым ствараецца дынамічны малюнак таго, як «дзеўка мылася, румянілася...» Замыкаецца тэкст наступным чаргаваннем статычнага і дынамічнага кампанентаў, дзе « – Красата мая – жысць дзявоцкая» – кампанент статычны, а апошнія два радкі – кампанент выразна дынамічны, што, да рэчы, падкрэсліваецца і на ўзроўні сінтаксісу: у статычным кампаненце дзейнік і выказнік выражаны назоўнікамі, у дынамічным – дзеясловамі «пайду – згублю» і «згублю – нажыву» адпаведна.

Наступная мадэль твораў скіравана на тое, каб шляхам ўвядзення дадатковых элементаў больш выразна адцягнуць статычную дынамічную часткі. Яесхема С (С1 – С2) – Д (Д1 – Д2), дзе ўнутры кожнай часткі ёсць статычныя і дынамічныя кампаненты. Тыповы ўзор – наступны тэкст чэшскай песні:

*A já vždýcky, co mě má hlavička pobolívá,
 a já vždýcky, co mě hlava bolí ?
 Má hlavička pobolívá,
 má panenka zapomíná,
 a já vždýcky, co mě má hlava bolí ?*

*Však já přece pro tě do nemoci neupadnu,
 však já přece pro těstonat nebudu !
 Do nemoci neupadnu,
 když tě, holka nedostanu,
 však já přece pro tě stonat nebudu [3].*

Першая страфа прысвечана статычнаму апісанню фізічнага стану лірычнага героя: ён пачуваецца дрэнна, яму баліць галава. Праз прыём сінтаксічнага паралелізму ў межах гэтай страфы спалучаецца ў адзіны эмацыянальна-псіхалагічны ком-лекс два статычныя кампаненты: галава баліць – каханая забывае.

Другая ж страфа фіксуе дынамічны зрух у душы і думках лірычнага героя. Праз уяўны дыялог са сваёй абранніцай ён сцвярджае, што не захварэе, нават калі дзяўчына не пажадае быць яму парай. і зноў праз прыём сінтаксічнага паралелізму чаргуюцца два віды сэнсавай дынамікі: я не захварэю і па табе стагнаць не буду – я цябе не высватаю.

МИФАЛОГИЯ И ФАЛЬКЛОР У ПАЭЗІІ Р. БАРАДУЛІНА: ЭТНАЛІНГВІСТЫЧНЫ АСПЕКТ

Кацярына Вінакурава (Віцебск, Беларусь)

Паэтычны тэкст – унікальны і па-своему непаўторны спосаб пазнання свету. Паэзія ўтрымлівае ў сабе мудрасць народа, знітаную вершаваным словам і з’яўляецца каштоўным матэрыялам для даследавання асаблівасцей светаўспрымання, мыслення і псіхікі пэўнай нацыі. Слова ў паэзіі, як і мастацкія сродкі выразнасці нясе ў сабе глыбокую інфармацыю пра асаблівасці моўнай карціны свету ў розных адносінах: агульначалавечых, этнакультурных, мастацкіх, псіхалінгвістычных і інш. Пад этналінгвістычным аспектам даследавання мы разумеем выяўленне асаблівасцей культуры і характару беларусаў у мове паэзіі Р. Барадулліна.

Ва ўсёй паэзіі Р. Барадулліна заўважны народны погляд на стасункі чалавека і прыроды, і гэтае светаўспрыманне беларусаў грунтуецца на міфалагічных уяўленнях. Выкарыс-

Чаргаванне статычнага і дынамічнага можа фарміравацца другаснымі сродкамі. Прыкладам рознага роду супрацьпастаўленнямі (кшталту *ляжаў-бяжаў*), ужо ўзгаданым сінтаксічным паралелізмам, дыялагічнай пабудовай твора (а дыялог сам па сабе з’ява дынамічная) ці самымі рознымі апісаннямі, якія ўзмацняюць статычны кампанент.

Да прыкладу статычны кампанент ускладняецца вобразным проціпастаўленнем у песні «Каліна-маліна» :

*Каліна-маліна,
 Галлё паламаламана.
 Ой, кажуць мне людзі,
 што я малявана. [2, 50]*

Дынамічны кампанент ускладняецца пры дапамозе пытална-адказнага ходу і вобразнага паралелізму ў песні «Ты рэчанька, ты, быстрая» :

*Ты, рэчанька, ты, быстрая,
 Чаго засмучона?
 А ці цябе вална збіла,
 Ці рыбка змуціла?*

*Ані мяне вална збіла,
 Ні рыбка змуціла:
 Збілі мяне буйны ветры
 З дробнымі даждамі. [2, 52]*

Такім чынам, можна адзначыць, што архаічная па сваім характары культура, якой з’яўляецца каляндарная абраднасць, нараджае ўвасабляючы яе тэкст, яна, як правіла, накладе яго на статычна-дынамічную структуру або на статычную і дынамічную паасобку [1, 205]. На матэрыяле любоўных песень мы бачым тую ж заканамернасць: які б кантэкст мы ні ўзялі – вузкі (асобная песня) ці шырокі (група твораў), – няцяжка заўважыць, што дынамічны імпульс амаль заўсёды ўраўнаважваецца статыкай выніку, з’яўлення, існавання [1, 205]. Як бачым, матрыцы гарманізацыі статычнага і дынамічнага з’яўляюцца ўніверсальнымі, прынамсі ў усходніх і заходніх славян. Рэлевантнай для кожнага нацыянальнага корпусу тэкстаў тут, відаць, з’яўляецца вобразная і канцэптуальная сістэма.

Літаратура

1. Кавалёва Р. М. Абрадавая гармонія статыкі і дынамікі ў змястоўнай структуры ўсходнеславянскіх каляндарных песень// Славянскія літаратуры ў кантэксте суветнай: матэрыялы IX Міжнароднай навуковай канферэнцыі, прысвечанай 70-годдзю філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта (Мінск, 15–17 кастрычніка 2009г.). Мінск, 2010
2. Песні пра каханне / уклад. І. К. Цішчанка. – Мінск, 1978.
3. České lidové písně [Электронны рэсурс] Рэжым доступу: <http://lidovepisne.cz/>. Дата доступу: 20.03.2009

не як этнаграфія, а як арганічнае праяўленне яго складу розуму, складу яго таленту» [2, с. 25]. Рыгор Барадулін – паэт-хрысціянін, але як выразніку нацыянальнай свядомасці беларусаў не чужыя яму і міфалагічныя вобразы. Паганскія багі і міфічныя істоты – спадарожнікі беларускага селяніна, свайго роду памочнікі ў яго нялёгкай працы на зямлі, у штодзённым побыце. Гэтыя вобразы падкрэслваюць сувязь беларуса з прыродай. Р.Барадулін даволі часта звяртаецца да беларускай міфалогіі. Яго паэмы «Аблачына-самабранка» і «Неба тваіх вачэй» з поўным на тое правам можна лічыць энцыклапедыяй насельнікаў беларускага язычніцкага пантэону: *Зюзя* 'міфічная істота, увасабленне холаду, бог зімы': *трывалы, нібы беларусы ўсе, / Бог са старога мужчынскага роду / у бельм расхрышчаным кажусе, / Бог ходзіць Зюзя сівабароды* [т. III, с. 29]; *Ярыла* 'старажытнае язычніцкае бажаство, якое сімвалізуе вясновую абуджаную прыроду і пачуццёвае каханне': *Ярыла, вусы распрамень, / Расшчодрыся на святы* [т. III, с. 43]; *Пярун* 'вярхоўны галоўны бог у старажытных славян-язычнікаў, бог грому і маланкі': *спі, пакуль пярун не падыме* [т. III, с. 92]; *Дамавік* 'ва ўсходнеславянскай міфалогіі – дух-ахоўнік дамашняга ачага': *Дамавік / Ці з печы злез / Ці выйшаў з запечка* [т. III, с. 121]; *Чур* 'міфічная істота, добры дух, які засцерагае межы гаспадаркі': *праверыў межы нябачны Чур, / Надземную ўсю гасподо* [т. III, с. 123]; *Жыцень* 'антрапаморфная істота ў міфалагічных павер'ях беларусаў, якая ўплывае на высыпанне ўраджаю': *а Жыцень – / Дзяцюк невысокі, / Паджары, падцяты* [т. III, с. 138]; *Дяля* 'багіня вясны, каханьня, прыгажосці': *вяселей расце трава / Гэта ў гожай Лялі жаўранкі / Вылятаюць з рукава* [т. III, с. 136]; *Лясун* 'дух-ахоўнік лесу': *А ў лесуна сваты / Абутыя ў боты з моху* [т. III, с. 143].

Узгадваюцца і міфічныя істоты: *ваўкалак* 'у славянскай міфалогіі – чалавек-пярэварачень, які валодае вышшанатуральнай здольнасцю ператварацца ў ваўка, а потым – зноў станавіцца чалавекам': *дзе плачуць шчырыя ваўкалакі* [т. III, с. 145]; *цмок (прыцмок)* 'фантастычная змеяпадобная істота': *Цмок і сынок яго Прыцмок / Сасмягла локчыць бражку, / Ажно ў Прыцмока лоб узмок, / Аж скінуў Цмок сярмяжку* («Аблачына-самабранка»); *русалка* 'жанчынападобная істота, увасабленне воднай і лясной стыхій': *русалачка-латгалачка, / Хмялей смялей* [т. III, с. 45]. Паэт нават сам стварае міф пра тое, як Пярун паслаў бога Вададыха разліць парожню вады па ўсёй краіне, але, зачараваны прыгажосцю Ушаччыны, Вададых зрагледзеўся, заслухаўся, спатыкнуўся і праліў тут усю ваду, ад чаго на Ушаччыне і з'явілася такое мноства рэк і азёр. Апрача таго, у паэзіі Р.Барадуліна знаходзім рэшткі вераванняў людзей пра перасяленне душ памерлых продкаў у птушак: *У фортку птушка заляцела / Ці гэта нейчая душа / Мяне наведзець захацела?* [2, с. 189, т. II];

Дзякуючы багатаму вобразнаму мысленню паэта, мы атрымліваем звесткі пра духоўную культуру беларусаў. Так, назва верша «Калядна-белы бераг» указвае на знітаннасць у свядомасці беларусаў свята Каляда, зімы і белага колеру. Яшчэ адно важнае ў народным календары беларусаў свята Вялікдзень звязана з чырвоным і белым колерам: *Прыходзіць Вялічка на сяло / З чырвоным яйкам, / з белатварым сырам* [1, т. III, с. 302]. Чырвонае яйка – галоўны «атрыбут» свята і важны артэфакт беларускай культуры – увайшоў у паэтычную карціну свету Р.Барадуліна: *І сонейка – чырвонае яечка – / Знясе святая раница ў аблокі* [1, т. II, с. 322].

У вершы «Вогнепаклонніца» паэт па-мастацку вызначыў «сінтэз» хрысціянства і паганства ў рэлігійнай свядомасці, думаецца, не толькі роднай маці, але і многіх беларусаў: *Мама мая хрысціянкай жыла, / З богабаязнай душой, іконнай. / Ды вернапададзена святла, / Болей была яна / Вогнепаклонніцай* [т. I, с. 367]. Маці Р. Барадуліна ўплывала на фарміраванне творчай асобы паэта, на што ён сам неаднаразова звяртае ўвагу: *«Мама была жывой энцыклапедыяй крывіцкай мовы, крывіцкіх песняў і прыбабунек, карані якіх у сівай даўніне, у паганскім свеце»* [с. 575]. Амаль усе абрады, апісаныя паэтам, выконвае менавіта маці, Куліна Андрэеўна: *Мама ў паддзеўку бацькаву / зашывала святы лісток / з замовай ад кулі, ад пікі, / ды лісток засланіць партызана не змог.* [т. III, с. 170]; *Торкае маці ў сцяну / Купалкі ў купальне вечар. / ... Калі ... раскудлаціць галовы / Купалкі... – / значыць... усе, / На іго казгагадалі... – Здаровы... [1,*

т. III, с. 9]. у паэме «Куліна» аўтар узгадвае малітву маці, як зварот да Бога: *Абнясі, Божа, тынам / Ад зямлі да неба, / Сахрани мяне, Божа, / Адныні давеку* [1, т. II, с. 7], у якой вельмі моцна адчуваюцца прыкметы замовы як фальклорнага жанру.

Такім чынам, язычніцкі і хрысціянскі светапогляды знітаваны не толькі ў свядомасці Р. Барадуліна, але і ў свядомасці большасці беларусаў. Сёння ў памяці народа жывуць розныя язычніцкія міфалагічныя ўяўленні аб існаванні «таго свету», святкуюцца Дзяды і Радаўніца, жывуць гісторыі пра русалак, лесавікоў, чарцей, ведзьмаў. Працягваюцца традыцыя паважлівых адносін да агню, а ў фальклоры ўслаўляюцца сонца, месяц, зоркі, дрэвы, рэкі і г.д. Захоўваюцца, часам у мадэрнізаванай форме, некаторыя язычніцкія абрады – гуканне вясны, купалле, валачобніцтва, юр'еўскія і траецкія звычкі.

Найбольш адчувальны фальклорны элемент у паэтычных творах Р. Барадуліна, прысвечаных тэме маці. Напрыклад, твор «Святло»: сам аўтар вызначыў жанр твора як *ушацкае паданне*, указваючы на яго народнае паходжанне. Думаецца, барадулінскае ўяўленне пра самаадданую любоў маці да свайго дзіцяці таксама цалкам супадае з народным уяўленнем.

Многія з гэтых вершаў нагадваюць народныя галашэнні: *Дзе тая зязюля, / Што мне вякі вешчавала? / Падавілася каласком. / Дзе шчыруха-матуля, / Што мяне сустракала? / Папярхнулася жоўтым пяском* [4, с. 114]. Народная паэтыка праявілася ў гэтых самотных вершах напоўніцу. Сімволіка птушак, у прыватнасці, зязюлі, сталыя параўнанні, паўторы, гукапіс, словы з эмацыянальна-ацэначнымі суфіксамі ствараюць моцны ўплыў на пачуцці чытача: *Шчодры голас твой / Чуў паўсюль я, / Баравін ушацкіх / Зязюля, / Што ж ты сёлета / Зычыш мала / у дзень нараджэння мамы?* [4, с. 20].

Сустракаем легенду, звязаную з найбольш частотным вобразам у барадулінскай паэзіі – буслом: *Можна, сам развязаўся вузел, / а звалілі ўсё на бусла. / і збірае прапажу бусел / Аж дасюль па балоце, па лузе* [с. 12 т. II; 1]. Гэта не адзінае пераасэнсаванне вобраза бусла, у паэме «Буслова нарачонка» жанчына ляціць разам з буслам у вырай і нараджае ад яго дзяцей. Як бачым, у паэзіі Р. Барадуліна птушкі і людзі кантактуюць паміж сабой, нібы роўныя, пацверджаннем гэтаму могуць быць і наступныя радкі: *у зязюлю перакінула дзеўку / Благае вока чараўніка. / Князіня стала ў сям'і птушынай / Зязюляй шэрай* [с. 145 т. III; 1]; *Песня жаліцца часцей: / Ах ты, шэрая зязюля, / Забайляй маіх дзіцей* [с. 217 т. II; 1] *Клін журавоў журлівы, / у вырай летучы, / Гукае: – Лівы-лівы! / Пытаецца: – Калі вы/ў нас возьмеце ключы? / Каб адамкнуць астрогі / Без ценяў, без вады.* [с. 133 т. II; 1]

Народныя прыкметы, вызначаныя ў паэзіі Р. Барадуліна, сведчаць пра тое, што беларусы – гасцінны народ: *Зляцеў са стала на падлогу нож – / Спяшае мужчына, мне шэпча прыкмета / у цішыні са стала / Звалілася лыжка. / Мне шэпча на вуха / Прыкмета: / Спяшае кабета.* [т. III, с. 124]; *Бяда не бяда, / Кот мыецца – на гасцей* [т. III, с. 8]. Паэт неаднойчы гаворыць нам, як важна наведваць родных і блізкіх людзей, неаднаразова падкрэслівае гасціннасць беларусаў у сваіх вершах («Традыцыі», «А бяседа цячэ», «Наведвайце бацькоў», «Трэба дома бываць часцей»). Ужо сталі хрэстаматыійнымі для беларускай літаратуры радкі Р. Барадуліна: *Помніць свой на іржышчы цень, / Не забыць, як завуць суседа, / Не забыць, як пня пад дзень / За вясельным сталом бяседа* [т. I, с. 27].

Рэпрэзентацыя асаблівасцей народнай культуры беларусаў у Р. Барадуліна адбываецца таксама і праз прыкметы, звязаныя з ашчаднасцю, беражлівым стаўленнем яго землякоў да гаспадаркі, паважлівымі адносінамі да хлеба: *Так, помню, вучылі мяне / Хлеб не кідаць пад ногі* [т. III, с. 6]; *Стол не змяталі ніколі на роз, / Каб не звесці на клін гаспадарку / Не сядаў у шапцы за стол маладзён, / Каб не была глухою цешча, / Бохан не быў цемем уніз кладзён* [т. III, с. 124]; *А я на лусту аржаную / Шапчу: – Кусціся, ярына! / Прыглухай боязю шаную / Маўчанне перуна* [т. II, с. 10].

Як сведчыць этналінгвістычны аналіз паэзіі Р. Барадуліна, можна вызначыць агульнапрынятыя нормы паводзін і ўзаемаадносін беларусаў, якіх прытрымліваецца і сам

паэт: *Хай жа ў змiры / Усе суседзі без нуды / Жывуць і не сварыцца задзіры / Адзін у другога просяць шчыра / Няхай на свежыну заўжды* [т. I, с. 22]; *Не толькі грэцца ля цёплай грубы / Да гаравата хварэць на пана, / Агні, й воды, й медныя трубы / Прайсці ў жыцці нам наканавана* [т. II, с. 326]; *Не жыць як набяжыць, / Каб дзень за дзень – і годзе* [т. I, с. 272].

Такім чынам, вусная народная творчасць акумуляе асноўныя рысы міфалагічных поглядаў народа, сістэму маральных нормаў і прадпісанняў, служыць своеасаблівым ключом да разгадкі народнай душы. Фальклорныя элемен-

ты ў паэзіі Р. Барадулiна з'яўляюцца крыніцай народнай мудрасці і ўяўляюць вялікую цікавасць для мовазнаўцаў у лiнгвакультуралагiчным і этналінгвістычным аспектах.

Лiтаратура

1. Барадулiн, Р. Збор твораў: у 5 т. / Р. I. Барадулiн; [прадм. В. Сёмуха]. – Мiнск: Мастацкая лiтаратура, 1996–2002. – 1–3 т.

2. Макiмавiч, В. «Каб не страціць святое штосьцi»: Нацыянальны космас у творчасці Р. Барадулiна / В. Макiмавiч // Роднае слова 1994 № 7–8. – С. 23–25.

ВОБРАЗЫ ЛЕСУ І БАЛОТА Ў КАНТЭКСТЕ ТРАГIЧНЫХ АСПЕКТАЎ ЧАЛАВЕЧАГА IСНАВАННЯ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ПРОЗЫ В. БЫКАВА, I. МЕЛЕЖА, В. КАРАМАЗАВА, Я. СIПАКОВА, Х. ЛЯЛЬКО)

Кацярына Ермаковiч (Мiнск, Беларусь)

Калi чалавецтва – лес, то лес гэты ёсць сукупная непаўторнасць дрэў, а не сукупнасць тэлеграфных слупоў (хача нiхто і не адмаўляе ў iх пэўнай карысці).

У. Караткевiч

Пра важнасць і значнасць духоўных набыткаў лiтаратуры, пра яе эстэтычную адметнасць можна меркаваць, зыходзячы з умення прыгожага пiсьменства далучацца да здабыткаў як сусветнага культурнага вопыту, так і нацыянальнага. Глобальныя падзеі ў гiсторыі ХХ стагоддзя абумовiлі не толькі тэматыку сучаснай лiтаратуры, але і пэўным чынам прымусiлі звярнуцца да сваiх каранёў, традыцый. Выхаванне на ўлонні прыроды спрыяла і гармонii чалавека з ёй, і ў многiм залежнасці ад яе. Чалавек лiчыў, што прырода – магутная, бессмаротная, яна нiколі не будзе мець патрэбы ў абароне. Чалавечыя неўсведамленыя сваёй адказнасці за лёс навакольнага асяроддзя прыводзiць да наступстваў у выглядзе чорных бур на мелiярыраваных землях, зникнення лесу пасля асушэння балот, тэхнагенных і экалагiчных катастроф, такіх як Чарнобыль, Фукусiма. Безумоўна, гэтыя праблемы не застаюцца па-за ўвагай беларускiх пiсьменнікаў. З-за геаграфiчнага становiшча нашай краiны зразумелым становiцца такое пашыранае ўжыванне празаiкамі і паэтамі ў сваёй творчасці вобразаў лесу і балота.

Развiццё грамадства прыводзiць да змен маральна-этычных каштоўнасцяў, жыццёвыя паняццiяў, светапогляду. Так, калi яшчэ ў дапiсьмовы перыяд мастацкiя творы, як правiла, перадавалiся вусна (казкi, легенды, паданнi, мiфы), панавала вера ў звышнатуральныя сiлы. Гэта знаходзiла ўвасабленне ў такіх вераваннях, як анімiзм, фетышызм, дзе прырода адухаўлялася, надзялялася звыш-якасцямi, давала адказ на многiя пытаннi, калi чалавек атаясамлiваў сябе як неад'емная частка навакольнага асяроддзя.

Сярод самых распаўсюджаных вобразаў-сiмвалаў з'яўляюцца лес і нават паасобныя дрэвы (дуб, асiна, бяроза, рабiна...), балоты, якiя, дарэчы, паказвалiся не толькi як жывыя iстоты, але і вельмi часта асацыявалiся з нячысцiкамі, чорнай сiлай, месцам, дзе збiраюцца лесуны, ведзьмакi, русалкi (рэшткi гэтага знаходзiм у фальклоры, напрыклад, у казках, легендах). Таму надзвычай цяжка знайсцi «такi лес», якi нёс бы супакаенне. Так, у сваёй творчасці звярнуўся да гэтай тэмы Янка Сiпакоў у апавяданнi «Лес пад горадам». Трэба прызнаць: мала для каго сёння прырода – гэта збавенне ад штодзённых клопатаў, праблем. Аднак галоўнага героя (а ў яго асабе, вiдаць, і аўтара) не вельмi гэта хвалюе: галоўнае – яму добра ў лесе. Ужо тое, што «ён аж трымцеў ад нецярплiвасці, яму хацелася наўскач, лёццма адразу ж апынуцца на месцы, дзе яго чакала, верыў, супакаенне» [5, с. 209], паказвае на аднасць чалавека з навакольным светам, прычым як на неабходную акалічнасць жыцця.

Актыўна дзейнасць чалавека прывяла да таго, што пакуль яшчэ толькi вёска «трымаецца»: паветра чыстае, дыхаецца лёгка, свабодна, дзелiцца сваёй энергiяй кожнае дрэўца, кожны гук. І нават выехаўшы за мяжу горада адчуваецца «развiццё грамадства». Той жа герой Я.Сiпакова «вылузаўшыся з дзвярэй, тут жа шырока, на поўныя грудзi удыхнуў свежае паветра – яно якраз не было свежым, а смярдзючым:

стаяў жа, не адышоўшыся яшчэ, ля самай выхлпной трубы, а аўтобус якраз газануў, каб ехаць далей» [5, с. 209]. Думаецца, аўтар наўмысна ўжывае такiя спалучэннi і словазлучэннi, як *трымцеў ад нецярплiвасці, наўскач, лёццма апынуцца, верыў, падганяў аўтобус, выскачыў, ледзь вылузаўшыся, падбегае патупаецца ў лес*. А робiцца гэта для таго, каб паказаць «нецярплiвасць» і вострую неабходнасць чалавека пабыць сам насам з сабой, у гармонii з прыродным светам, атрымаць такое паразуменне, падтрымку, якую наўрад ці зможа аказаць iншы чалавек, нават самы родны і блiзкi. Аднак уважлiвы чытач можа не падзяляць такую вялікую радасць героя, а наадварот насцярожыцца: часта бывае так, што калi вельмi моцна нечага чакаеш, то якраз гэта не спраўджваецца, не атрымлiваецца.

Герой спышаецца да **свайго** [вылучана мною – К.Е.] дуба (чамусьцi адразу паўстае пытанне: «А цi ў кожнага ёсць такi СВОИ дуб?»). Герой спышаецца, нiбы хвалюецца, што можа спазнiцца на сустрэчу. Для яго гэты стары і магутны дуб, з якiм ён быў знаёмы яшчэ ў юнацтве, з'яўляецца не проста дрэвам, а замяняе яму чалавека з вялікай лiтары, дарадцу, лепшага сябра і аднадумца. Менавіта з дубам герой дзелiцца сваiмi спадзяваннямi і трывогамi, радасцю і клопатамi. Асноўныя жыццёвыя падзеi гэтага чалавека адбываюцца «на вачах» у дуба: знаёмства з каханай, нараджэнне сям'i, а затым і сына. Самае цікавае: чалавек быў перакананы, што «пасля кожнага развiтання і ён, і дуб чакалі новай сустрэчы» [5, с. 211].

Але якiм жа неспадзяваным стала ўбачанае: высякалі лес, заставалiся адны пнякi. Не даючы ўсё яшчэ веры сваім вачам, герой апавядання спышаецца знайсцi дуб жывым. Але... «Яго дуб ляжаў, як чалавек, склаўшы рукi. Там, дзе нежывая ўжо кара адвалiлася, сукi былі белыя-белыя – у iх не асталося нi крывiнкі. Лiсце таксама было мёртвае, бурае – бiццям засохлая кроў. <...> Дуб маўчаў. Лiсце яго таксама маўчала» [5, с. 211]. Страту дуба, якi перашкаджаў новабудоўлi (і таму яго спiлвалi), Янка Сiпакоў паказвае як вялікую трагедыю смерці жывой iстоты, падобную смерці сябра. Таму, вiдаць, «чалавек iрвануўся да дуба, нiбыта ён мог яшчэ чымсьцi памагчы. Кiнуўся на каленi і прыцiснуўся вуснамі да зрэзу – той быў ужо халодны-халодны, як лоб нябожчыка. У рот траплялася пiлавiнне, але ён не зважаў на гэта – вадзiў і вадзiў губамi па зрэзе, гладзiў шурпатую кару рукою, цёрся аб яе шчакою» [5, с. 211].

Вальшчыкi не проста знiшчылі яшчэ адзiн дуб, не проста паставiлі галачку, што дадзеная лясная плошча ачышчана. Яны вырвалi памяць, вырвалi часцiнку чалавечага сэрца, чалавечай душы, пазбавiлі радасці. Гэты лес ля горада быў астраўком збавення, надзеi, чысцiнi. Цяпер не стала і яго. Чалавек сам сябе паступова сцiрае з зямлi. Выпадак з дубам заклаў трагiчны падмурак светабачання героя: «Зараз у яго на аднаго друга ў свеце стала меней. а на аднаго непрыцеля набольшала. і ён будзе шукаць гэтага непрыцеля. і ён абавязкова знойдзе яго. Каб паглядзець яму ў вочы і спытаць: «Навошта?»» [5, с. 215].

Калi ў апавяданнi Янка Сiпакова вобраз лесу – гэта найперш выратаванне душы, то ў рамане «Пушча» Вiктара Карамазова ён паказаны, думаецца, як выратавальнiк жыцця

чалавечага, што вельмі часта спалучаецца з матэрыяльнымі дабротамі – хага, дровы. Такімі паказаны многія ў рамане, аднак з іх «выбіваецца» найперш ляснік Валашка, для якога яго лес – гэта не апора маёнткаў, як лічыў, напрыклад, пан Васінеўскі, не бяздонне, на якое паквапіўся Крупенін. Для яго лес – гэта жыццё.

На іншую праблему праз вобраз дрэва (елкі) выходзіць Х.Лялюк у аповесці «Лес», праблему даўно вядомую ў беларускай літаратуры, даўно асвоеную нацыянальнымі пісьменнікамі – праблему Гаспадара. Елка, як заўважае пісьменніца, «яшчэ з тае свае ярка-зялёнай маладосці помніла дотык цёплай Паўлюковай далоні. Шчаслівы то быў час, і быў у яліны адзіны сапраўдны Гаспадар...» [3, с. 108]. Пакуль жыў Паўлюк – не думала аб сваім далейшым лёсе і гэтае дрэва. Не стала ў яліны гаспадара, абаронцы – аказалася яна, чамусьці лішняй, непатрэбнай. і як праз сон, не верачы таму, што гэта адбываецца з ёю, «зусім нядаўна адчула яна халодны нежывы дотык металу. Як дотык смерці. і здрыганулася ўся, зашумела, шырока і цяжка махаючы амязлым вечназялёным голлем...» [3, с. 108]. Х.Лялюк ўдакладняе вышэй названую праблему: «Хто такі гаспадар? Ці існуе ён увогуле?» Два тыпы гаспадароў – уяўных і сапраўдных – бачацца ў нацыянальнай прозе. Галоўны герой апавядання Хрысціны Лялюк «Мурза» лічыць, што ён мае права распараджацца лесам «братоў меншых». Вобраз гаспадара пададзены праз бачанне яго старым сабакам, які ўжо стаў непатрэбным і на змену якому прыйшло новае «пакаленне»: «... раптам глухі ўдар па спіне нечым тупым і цяжкім апусціўся раз, пасля яшчэ і яшчэ нешта цяжка і глуха біла і біла яго, а ён усё не расшчамляў зубоў, не адпуская тонкага гарачага горла свайго праціўніка. і толькі хрыпты і цяжкі голас гаспадара, што ўрэшце дайшоў да яго, прымусіў расслабіцца, скарыцца. Ён разняў знямелыя зубы, адпусціў лапы. <...>Толькі цяжка і злосна соп над ім гаспадар і нечому па-дурному радаваўся-гігікаў за плотам Чужыя» [3, с. 175].

Да другога тыпа гаспадара мы аднясем такіх, як мележаўскія Васіль Дзяцел і Халімон Глушак, дзед Паўлюк з аповесці Х.Лялюк «Лес», бо гэта – людзі зямлі, лесу, адданыя ім. Толькі такіх, сапраўдных, гаспадароў, на жаль, вельмі мала і не кожны разумее сваё прызначэнне: «Нічога і нікога няма на зямлі вечнага. Гаспадар калісьці даўно, калі яшчэ быў жывы, але ўжо моцна хворы, сказаў ёй (елцы): «Нашто жыць, калі няма радасці? Чалавек павінен мець радасць ад жыцця, іначэй усё траціць сэнс. Ты ведаеш, – сказаў ён, – радасць даваў мне толькі лес. Лес быў маім жыццём. Я гадаваў яго для людзей, а не для варвараў. Тое, што каштавала мне ўсяго жыцця, яны знішчылі за тыдзень. і разам знішчылі і мяне...»

Гаспадар памыліўся тады. Яго не знішчылі. Адзіны, хто вечны на гэтай зямлі, – Гаспадар. Без яго зямля быць не можа» [4, с. 87].

Заўважым, што з тэмай гаспадара, прыроды ў нашай літаратуры цесна знітаваны пачуцці любові да бацькаў-

шчыны (В.Карамзаў), надзеі, збавення, супакаення (Я. Сіпакоў), радасці (Х.Лялюк).

У змест вобраза радзімы Хрысціна Лялюк ўводзіць новы вобраз – вобраз хутара, што і стала адметнасцю яе прозы сярод лепшых твораў вясковай тэматыкі. Спалучанасць вобразаў хутара і лесу прысутнічае на многіх старонках яе твораў (аповесць «Лес», некагорыя апавядання).

Беларусы жывуць не толькі побач з лесам, вельмі часта нацыянальныя паселішчы знаходзяцца побач з балотам, з яго жывёльным, птушыным і раслінным багаццем. Прынята лічыць, што балота – нязменная стыхія. Аднак на самой справе яно выступае ў розных іпастасях. Часцей за ўсё балота корміць, абувае, дае надзею на лепшае, але бывае, што яно згубна, гвалтоўна ўмешваецца ў жыццёвы лёс беларуса, закрывае яму шляхі ў вялікі свет.

Так, у раманах «Палескай хронікі» Івана Мележа балота вучыць мудрасці, справядлівасці, трывучасці, уменню, нягледзячы на розныя перашкоды, знаёсці дарогу да лепшай долі. Для герояў аднайменнай аповесці Васіля Быкава балота становіцца пасткай, месцам драматычных падзей, тымі абставінамі, у якіх раскрываецца ўнутраны свет персанажаў. а для братоў-касцоў – месцам разладу (апавяданне «Касцы» Х.Лялюк). сяброўства, паразуменне назаўсёды для іх страчана пасля забойства дзікай качкі падчас сенакоса. Разыходзяцца яны вечарам як чужыя, бо на меншага Яся такое «паляванне» наклала трагічны адбітак на ўсё жыццё.

Беларуская літаратура экалагічнай тэматыкі ўсё часцей прапаноўвае новы погляд на ўзаемаадносіны чалавека і прыроды: мы існуем на такіх жа правах, што і мурашка, дзьмухавец, бо ўсё гэта ў сукупнасці з чалавекам – ПРЫРОДА. Разам з тым даволі працяглы час панавала думка пра «Цара прыроды», які меў права не толькі спажываць скарбы навакольнага асяроддзя, але і ўмешвацца ў яе жыццёвую хаду: карчавец лес пад урадлівых палі, асушаць балоты, прагматычна знішчаць прадстаўнікоў жывёльнага і птушынага свету. Цяпер жа на гэтага «цара» кладзецца абавязак выпрацаваць новае светабачанне, навучыцца любові да ўсяго жывога, бо трэба выжыць **і чалавеку, і прыродзе**, і выжыць так, каб знайсці «агульнае» шчасце.

Літаратура

1. Быков, В. Болото. Волчья яма. Стужа / В.Быков. – Минск : «Книга», 2003. – 384 с.
2. Карамзаў, В. Пушча : роман / В.Карамзаў. – Минск : Маст. літ., 1979. – 384 с.
3. Лялюк, Х. Світанак над бярозамі : аповесць, апавяданні : для ст. шк. узросту / Х.Лялюк. – Минск : Юнацтва, 1989. – 223 с.
4. Мележ, І. Людзі на балодзе : роман з «Палес. хронікі» / І. Мележ. – Минск : Маст. літ., 1991. – 400 с.
5. Сіпакоў, Я. Спадзяванне на радасць : апавяданні, эсэ / Я. Сіпакоў. – Минск : Маст. літ., 1983. – 247 с.

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ДВОЙНИКЕ В ФОЛЬКЛОРЕ И ПСИХОЛОГИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА С. А. ЕСЕНИНА И В. С. ВЫСОЦКОГО)

Татьяна Иваницкая (Гомель, Беларусь)

В фольклоре под двойником понимается душа человека как противопоставление телу, а также с ним отождествляется образ тени. В психологии и психоаналитическом литературоведении образ двойника соотносится с архетипом трикстера – коллективным образом тени, в котором отражается вся совокупность низших черт характера в людях. Весь ужас ситуации состоит в неожиданности открытия в себе нового человека, противоположного по всем показателям. И если в фольклорных представлениях человек, живущий без двойника (т.е. души, тени), – это патология, то ощущение раздвоения личности в психологии не считается нормой. Итогом психологического процесса самопринятия может стать разочарование в себе и окружающих, неадекватность поведения, отчаяние, паника (страхи, фобии и т.п.), сумасшествие, суицид и смерть. С. А. Есенин

будто на этот случай советует: «Успокойся, смертный, и не требуй /Правды той, что не нужна тебе» [1, с. 87].

Как уже было отмечено, двойник в фольклоре главным образом связан с тенью человека: «цень заўсёды ідзе за чалавекам, як яго дваінік. У казаках калдуны, каб знішчыць людзей, выкрадаюць іх цені» [2, с. 61]. Если вспомнить финал есенинской поэмы «Чёрный человек», в котором лирический герой разбивает зеркало с двойником, то он органично пишывается в комплекс фольклорных представлений о зеркале. Зеркало выражает идею двойственности, с этой идеей связана известная примета (разбить зеркало к несчастью), так как «гэты факт у міфалагічным асэнсаванні абазначае разбіванне ўласнай душы» [2, с. 101]. В то же время немецкий психолог Отто Ранк в своей работе «Двойник» делает следующий комментарий: «Убийство

двойника, которое так часто встречается и через которое герой хочет оградить себя от преследований своего собственного «я», есть не что иное, как самоубийство, совершенное в безболезненном виде смерти другого «я». Этот акт даёт его автору неосознанную иллюзию, что он оторвался от злого и предосудительного «я», и эта иллюзия, кстати, является по всей видимости, условием любого самоубийства» [3, с. 196].

Заявленное противопоставление творческих систем С.А. Есенина и В.С. Высоцкого неслучайно соотносится с антитезой фольклор – психология, по сути сталкивается чувственное восприятие мира С. Есенина и рационализм (желание разобраться в недрах психики) В. Высоцкого. Интересны следующие строки В.С. Высоцкого: «*Я не то чтоб чокнутый какой, / Но лучше – с чёртом, чем с самим собой*» [4, с. 133].

В психологии есть понятие пограничная ситуация, в момент которой самосознание личности обостряется и человек непроизвольно познаёт себя. Согласно К. Ясперсу, «они возникают перед лицом смерти, вины, испытаний с непредсказуемым исходом. Они побуждают человека опираться на свои сущностные силы и служат источником рефлексии» [5, с. 607]. Осознание собственных негативных качеств, отрицательного «Я» (двойника) происходит не в ситуации покоя и привычной обстановки для человека, а именно в экстремальной ситуации, которая выбивает человека из равновесия («выводит из себя» в прямом смысле). В таких случаях поэты восклицают:

*Я перед сильным лебезил,
Перед злым гнул.
И сам себе я мерзок был,
Но не проснулся* [4, с. 152].

*Никогда с собой я не полажу,
Себе, любимому,
Чужой я человек* [6, с. 234].

Центральное место в реализации мотива двойничества занимают итоговые произведения Есенина и Высоцкого. Появились в последний год жизни поэма «Чёрный человек» (1925) С. А. Есенина и стихотворение В.С. Высоцкого «Мой чёрный человек в костюме сером...» (1980).

На мистическое значение чёрного цвета, закрепившееся в народном сознании, указывает Л. С. Выготский: «Что такое чистый чёрный цвет? Это предел, переход за грань, провал в потустороннее» [7, с. 94]. Образ «чёрного человека» в поэме «сравнивают с фольклорными представлениями о чёрте, о дьяволе» [7, с. 94]. Ключевая идея двух произведений звучит в стихотворении Высоцкого: «*И лопнула во мне терпенье жила, / И я со смертью переиёл на «ты»*» [4, с. 173]. Прорывается в авторские «завещания» (время написания текстов) и мотив одиночества:

*Я в цилиндре стою.
Никого со мной нет.
Я один...
И разбитое зеркало...* [1, с. 214]

*Мой путь один, всего один, ребята, –
Мне выбора, по счастью, не дано* [4, с. 174].

Несмотря на сходства в образах и заглавиях финальных вещей Высоцкого и Есенина, поэма «Чёрный человек» и стихотворение «Мой чёрный человек в костюме сером...» совершенно разные по тональности и настроению, по способам разрешения конфликта и построению хронотопа. Если у Есенина лирическое «Я» ведёт диалог с «чёрным человеком», то Высоцкий выстраивает монолог, предпочитая обходиться без лишней исповедальности и пренебрегая образностью.

В поэме С. А. Есенина есть образы, предвещающие драматическую развязку и так или иначе связанные с мифологией и фольклором. Это и указание на пограничное состояние лирического героя («*Я очень и очень болен*» [1, с. 209]), и появление ночной птицы («*Где-то плачет/ Ночная злещая птица*» [1, с. 212]), и композиционный повтор в поэме,

и символика ночи, окна, зимы (в стихотворении Высоцкого место и время действия определить невозможно, и это не столь важно), деревянных всадников и т.п. В стихотворении Высоцкого об ощутимой жестокости сложившейся ситуации говорит, например, фраза: «*И, улыбаясь, мне ломали крылья*» [4, с. 173], причём не указано, что виновник этого «чёрный человек». В стихотворении появляется один из частотных символов у Высоцкого – толпа со сплетнями, отсылающая к образу маскарада (сравните со стихотворением «Маски»). Если образ есенинского «чёрного человека» напоминает нечистую силу, то у Владимира Высоцкого это вполне реальный человек советского времени со своей биографией:

*Мой чёрный человек в костюме сером.
Он был министром, домуправом, офицером.
Как злобный клоун, он менял личины
И бил под дых внезапно, без причины* [4, с. 173].

В творчестве С. А. Есенина кроме поэмы «Чёрный человек» образ двойника нигде так ярко не проявится, намечается мотив раздвоенности лишь в цикле «Москва кабацкая». Лирический герой этого цикла делит себя на две маски-персонажа: поэта и хулигана. Однако в стихотворении «Я усталым таким ещё не был...» (из цикла «Москва кабацкая») есть указание на «тёмную силу». Контекст такой: «*Много женщин меня любило, / Да и сам я любил не одну, / Не от этого ль тёмная сила/ Приучила меня к вину*» [6, с. 151]. Что имеется в виду? Ни рок, ни порча (сглаз), ни чья-то рука, а собственное «alter-ego», в чём сложно сознаться любому человеку. Закономерен тот факт, что и в стихотворении В.С. Высоцкого «Две просьбы» (1980) появляется подобный образ соблазняющей силы, иначе оформленный:

*...я вижу виночерпия,
Он шепчет: «Выход есть – к исходу дня
Вина! И прекратится толкотня,
Виденья схлынут, сердце и предсердия
Отпустят, и расплавится броня!»
Я – снова – я, и вы теперь мне верьте...* [4, с. 186]

Для В.С. Высоцкого образ двойника более важен, можно проследить его эволюцию к финальному стихотворению «Мой чёрный человек в костюме сером...». Если сначала вторая сторона души признаётся чужой, враждебной (образ виночерпия), то в дальнейшем придёт осознание собственной двугранности, с которой, однако, лирическое «Я» Высоцкого мериться не намерено.

Осознание «нижних слоёв» своей души находим и у Есенина, и у Высоцкого: «*Но коль черти в душе гнездились – / Значит, ангелы жили в ней*» [6, с. 132] и «*Вот она, вот она – / Наших душ глубина, / В ней два сердца*» плывут как одно, – / Пора занавесить окно» [4, с. 123].

Мотив двойничества реализуется в образе «чёрного человека», который в свою очередь отсылает к архетипу трикстера. Под словосочетанием «чёрный человек» мы понимаем не реального врага/ов поэтов, которые приносили неудобства (есть такой вариант рассуждения этого образа), а как тёмную сторону человека, неосознаваемую и избегаемую среднестатистическим человеком. Только поэт С. Есенин мог сказать: «*Полюбил я носить в лёгком теле/ Тихий свет и покой мертвеца...*» [6, с. 152]. Поэт «отскандалил» и, несмотря на то, что чувствует себя «усталым», осознаёт свои недостатки, готов с ними жить. Не всегда в творчестве Сергея Есенина складывается такой умиротворённый образ лирического героя, готового смириться с судьбой.

В творчестве В.С. Высоцкого не было даже малейшей попытки смириться со своим двойником. Двойник у В. Высоцкого необязательно «чёрный» человек, он может быть «серым», весёлым, навязчивым, тоскующим и т.п. Например, в стихотворении «Невидимка», несмотря на ироническую тональность, невидимка ведёт себя как надзиратель:

*Я чувствую – сидит, подлец, и выпитому счёт
Ведёт в свою невидимую книжку* [8, с. 198].

А у Есенина чёрный человек «водит пальцем по мерзкой книге» [1, с. 210] и читает жизнь «какого-то прохвоста и забулдыги» [1, с. 210]. Параллели между двумя цитатами явно ощущаются. Высоцкий ещё в 1967 г. начинает погружаться в мир двойников и вступает в диалог с Есениным. Однако в творчестве Высоцкого образ «чёрного человека» не единичен (как в случае с Есениным), позднее стихотворение продолжает традицию целой цепочки стихотворений о двойнике: «И вкусы, и запросы мои странны...», «Меня опять ударило в озноб...», «Две просьбы».

Стихотворение 1969 г. «И вкусы, и запросы мои странны...» имело ряд вариантов названия: «Песня о раздвоенной личности», «Про второе Я». И смысл всего стихотворения, и варианты заглавия подтверждают актуальность мотива двойничества для В. Высоцкого. В отличие от С. Есенина, предпочитающего метафору, Высоцкий говорит прямо: «*Во мне два Я – два полюса планеты, / Два разных человека, два врага*» [8, с. 263]. Применительно к такого рода стихотворениям уместно использовать термин не лирический герой, а лирическое «Я». Автор разграничивает поведение двух граней «Я»:

*Я лишнего и в мыслях не позволю,
Когда живу от первого лица, –
Но часто вырывается на волю
Второе Я в облике подлеца* [8, с. 263].

Заканчивается это ироническое по манере, драматическое по сути стихотворение обещанием: «*Я воссоединю две половины / Моей больной раздвоенной души!*» [8, с. 264]. А через 10 лет появляется стихотворение «Меня опять ударило в озноб...», из заглавного комплекса которого становится понятным, что искоренить второе «Я» оказалось не так просто:

*Он не двойник и не второе «я»,
Все объясненья выглядят дурачки –
Он плоть и кровь – дурная кровь моя –
Такое не приснится и Стругацким* [4, с. 168].

И если в стихотворении 1969 г. двойника Высоцкий называет «мерзавцем» и посмеивается над ним, то в стихотворении 1979 г. уже нет места смеху: «*Во мне живёт мохнатый злобный жлоб / С мозолистыми цепкими руками*» [4, с. 168]. Тёмная сторона души характеризуется как вцепившееся насекомое, забирающее кислород («он кислород вместо меня хватает» [4, с. 168]), отсылает нас к творчеству Ф. Кафки. Единственный способ справиться с «дур-

ной кровью» В. Высоцкий видит в отраве (вспомним есенинские строки «*Годы молодые с забубенной славой, / Отравил я сам вас горькою отравой*» [6, с. 153]). Лирическое «Я» доведено до безвыходной ситуации, и поэтому действует так: «*Я в глотку, в вены яд себе вгоняю – / Пусть жрёт, пусть сдохнет – я перехитрил!*» [4, с. 168]. О попытке убить двойника уже говорилось.

Сделаем выводы. Мотив двойничества более актуален для творчества В.С. Высоцкого, так как образ «чёрного человека» как двойника появляется у С. А. Есенина в одноимённой поэме, а также в цикле «Москва кабацкая» и некоторых стихотворениях. Применительно к стихотворениям В. Высоцкого более уместно использовать термин не лирический герой, а лирическое «Я», так как раздвоение осознаётся поэтом в полной мере (в отличие от С. А. Есенина). Мотив двойничества у В.С. Высоцкого восходит к архетипу трикстера и особенно актуализируется в пограничной ситуации. В поэме «Чёрный человек» Сергея Есенина можно обнаружить следы фольклорных представлений: время действия ночь (тёмная сила активизируется ночью), образы предвестники трагедии (ветер, ночная птица, деревянные всадники) и т.п.

Список использованной литературы

1. Есенин, С. А. Собрание сочинений: в 5 т. [Текст] / С. А. Есенин. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961–1962. – Т. 3: Стихотворения и поэмы (1924–1925). – 1962. – 279 с.
2. Коваль, У.І. Народныя ўяўленні, павер'і і прыкметы: Даведнік па ўсходнеславянскай міфалогіі [Тэкст] / У.І. Коваль. – Гомель, Беларускае Агенцтва навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 1995. – 180 с.
3. Никё М. Поэма Сергея Есенина «Чёрный человек» в свете аггелизма [Текст] / М. Никё // Русская литература. – 1990. – № 2. – С. 194–196.
4. Высоцкий, В.С. Сочинения: в 2 т. [Текст] / В.С. Высоцкий. – М.: Художественная литература, 1991. – Т.2. – 1991. – 544 с.
5. Словарь практического психолога [Текст] / Сост. С. Ю. Головин. – Минск: Харвест, 1998. – 800 с.
6. Есенин, С. А. Собрание сочинений: в 5 т. [Текст] / С. А. Есенин. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961–1962. – Т. 2: Стихотворения (октябрь 1917–1924). – 1961. – 314 с.
7. Воронова, О. Е. Мотивы народной демонологии в поэме С. Есенина «Чёрный человек» [Текст] / О. Е. Воронова // Филологические науки. – 1996. – № 6. – С. 92–100.
8. Высоцкий, В.С. Сочинения: в 2 т. [Текст] / В.С. Высоцкий. – М.: Художественная литература, 1991. – Т.1. – 1991. – 564 с.

МАЛЫЯ ФАЛЬКЛОРНЫЯ ЖАНРЫ Ў ПРОЗЕ ЛУКАША КАЛЮГІ

Алеся Каранеўская (Баранавічы, Беларусь)

Фальклор заўсёды быў сапраўднай энцыклапедыяй уяўленняў народа аб жыцці, што адбілася і ў арыгінальнай творчасці беларускіх пісьменнікаў. Малыя фальклорныя жанры, што выкарыстоўваюцца ў творах мастацкай прозы, – а гэта прыказкі, прымаўкі, устойлівыя словазлучэнні і выслоўі, у тым ліку вятлівыя звароты, праклёны і інш. – можна разглядаць як сістэму, дзякуючы якой вобраз робіцца «і прадметна адчувальным, і асацыятыўна гаваркім» [3, с. 145].

Мова першых твораў празаіка Л. Калюгі вылучаецца выкарыстаннем наватвораў, цікавых моўных выразаў, «замешаных на сакавітай народнай гутарцы» [1, с. 85]. Пісьменнік пільна прыглядаецца да сваіх аднагодкаў, да іх спраў, бо толькі па справах можна меркаваць аб сапраўдным маральным абліччы людзей. «*Восцер хлопец на язык*» – з захапленнем адзначаюць камсамольцы Хатніцкай ячэйкі з апоўвасці «*Ні госць ні гаспадар*», слухаючы Яську Корабача. «*І дакладчык, відаць, добры таварыш, і гаворыць да толку*», – думаюць яны пра яго з павагай і нават крыху з зайздасцю. а вась Л. Калюга расказвае пра выступленне курсанта, «камсамольца з дабраватым стажам»: «*Як прыйшлі ўсе камса-*

мольцы, узяўся ён іх навучаць камсамольскім паводзінам. Трэба сказаць, што курсанта ўтрапёны поп хрысціў. Вёртак яго язык, а словы шчэ шпачэй к губе налятуюць. Захліпуецца хлопец. За адзін раз хоча ўсё, што на розум набяжыць, слухачам расказаць. Разумейце толькі! Гэтаксама сабака зацірку хлебча» [2, с. 167]. Так праз выкарыстанне трапных выразаў аўтар характарызуе асаблівасці маўлення героя – частую і бессэнсоўную гаворку ўтрапёнага камсамольца, якая «сапраўды атрымала шырокае распаўсюджанне ў краіне, пагражаючы сваім размахам затапіць патрэбныя справы і дзеянні» [1, с. 90].

Як бачна, трапныя выразы ўжо самі па сабе ёсць мастацкія з'явы. У кантэксце мастацкага твора яны «прыпісаны» пэўнаму персанажу і прызначаны для выяўлення адметнасці яго асобы. Партрэты камсамольцаў у творах Л. Калюгі атрымліваюцца пераканальнымі, «свойскімі», чаму ў невялікай ступені спрыяе ўжыванне такіх выразаў у якасці як вербальных, так і своеасаблівых ацэнных сродкаў. Варта прыгадаць таго ж Яську Корабача, калі ён трапляе на камсамольскую работу. Айчымава зямля яму колам у горле, бо

«кепка з такім «сацыяльным становішчам» убіцца дзе» [2, с. 174]. Стаў абіваць парогі у ЦК камсамола. Там пашкадавалі, далі рэкамендацыю на нізавую працу. Ён няздатны ні да якой карыснай працы, аднак умее падладжвацца пад новыя лозунгі, мяняць фразеалогію і за кошт гэтага быць заўсёды «на кані», зутка і непрыкметна рухацца па службовай лесвіцы: «Умеў змалку вярэцца на сваім стаяці, дабівацца сабе выгады» [2, с. 174]. Пра такіх у народзе кажуць: «І ў вадзе не тоне, і ў агні не гарыць».

Шматлікія героі Калюгавых твораў лічылі сябе «сучаснымі людзьмі», імкнуліся ісці ў нагу з часам. Пануючая ідэалогія паступова заглушала жывое, прыроднае ў чалавеку, вымушала мысліць трафарэтна. Кідаецца ў вочы і тое, што з лексікона камсамольцаў назаўсёды знікаюць словы «Бог», «дзякуй Богу» – спрадвечныя трапныя выразы – «вартаўнікі» жыцця. На прывітанне Хвядоса «Памажы божа!» Ганька, гераіня аповесці «Ні госць ні гаспадар», гарэзліва адзваецца: «Паляжым, можа?!». Маладыя часцей ужываюць выразы «чорт яго ведае», «чорта», «ідзі к чорту»: «Ну, – думае ідуць [Змітра Куртагы], – хоць ты і бацька, але чорт цябе бяры» [2, с. 166]. «Далібог, давайце! – забудзецца каторы дый пабожыцца старэчым словам», – заўважае Л. Калюга ў адным з эпізодаў, адцяняючы, падкрэсліваючы ігнараванне слова «Бог» як аднак прыналежнасці прадстаўнікоў вясковай моладзі да «новых людзей».

Пісьменнік актыўна ўключыў у свае аповесці і апавяданы народныя легенды, звычаі, прыкметы, павер'і, забабоны, «бабчыны казалы». Для яго ўсё гэтае «забабоннае» мела вялікае значэнне. Л. Калюга разумее, што, «ігнаруючы тое, у што верыць чалавек, немагчыма зразумець ягоны характар» [1, с. 98]. Сяляне з твораў праявілі вераць у благаі вочы, у вядзьмацкія начары і да т.п. Амаль кожнае з народных павер'яў, якія прыводзяцца ў апавяданнях і аповесцях Л. Калюгі, суправаджаецца супрацьпастаўленнем «цяперашняга» і ранейшага, накіраванага: «Цяпер нікому дзіву людзі веры не даюць, а даўней...». Арыгінальна, у святле праблемы нацыянальнага характару, інтэрпрэтуе пісьменнік спрадвечную веру беларусаў у прыметы (апавяданне «Баркаўцы – добрая вёска і баркаўчане – вясёлыя людзі»): «Некалі казалі – гадавыя святы праўдзяць. Які ты ў гэты дзень будзеш, такім застанешся і на ўвесь год: благое што зробіш – блага, а добрае – добры будзеш без канца-краю. і от баркаўчане, каб ні блазімі, ні добрымі не быць (бо ёсць прыказка: не будзь салодкі – а то праглынуць, не будзь горкі – а то праплююць), спяць кожнае гадавое свята з ранку да вечара цалоткі дзень. Усе да аднаго, як набітыя, спяць на вялікідзень... Дайшы баркаўчане, што так толькі і можна ад благага і ад добрага ўсцерагчыся... Шчасце і доля іх – усё ў сне затанула.. Хіба як выплюцца ў запас, як на шмат год наперад сабе сну прызапасяць... Хіба тады інакшае будзе што...» [2, с. 262].

Не менш значную ролю адыгрываюць трапныя выразы і ў індывідуалізаваным вобразаў. Хвядос Чвардоўскі – добры вучань. «Папытаюць чаго – бы секачом адсячэ, гаворыць – што рэдзьку скрыляе» [2, с. 81]. Гаравы Змітра – «у сярэнім пер'і чалавек і ўсяго сабе шукае сярэдняга, намяркоўнага: як святочнага дня, так добрага суседа» [2, с. 261]. Пархім Заблоцкі спаў, «ні паху ад свежага бліна, ні гоману ў хаце – нічога не чуў. За ўчараіні прагуляны вечар хацелася яму гнаць. <...> Так другія і пішаніцу прадаўшы не спяць. Пішаніцу прадаўшы боязна, каб хто грошай не падседзеў. а Пархіму што? Ён яшчэ ні грошай, ні гаспадарскага клопату не меў» [2, с. 253–254].

Л. Калюга кпіць з недарэчнага жадання сваіх герояў іграць не ўласціваю ім ролю, з іх жадання ўсякімі сродкамі ўзвысіцца над іншымі, як Клемка Філончык: «Чорт яго ўсё ў галаве дзяржаць будзет. За гэта ўрэмя мы окала мудрэішых вячэй аціраліся...» [2, с. 271].

Трапныя выразы, ужытыя пісьменнікам у дыялогу герояў, служаць сродкам ацэнкі тагачаснага жыцця, як, напрыклад, гучыць гэта з вуснаў адной з гераінь дзіцячай аповесці «Зэнка малы ніколі не быў» – Дзёмчыхі:

«... Ото пайшоў свет! Каб яго нярун ясны, – казалі, – высмаліў!» [1, с. 119].

Нярэдка, чытаючы Калюгавы творы, натрапіш на каламбуры, якія ў пісьменніка заўсёды з'яўляюцца элементам

смехавай культуры. Амонімы, амографы, фразеалагізмы, жартаўлівая этымалагізацыя слоў – вось той «магэрыя», з якога будуюцца калабур. у аповесці «Зэнка малы ніколі не быў» чытаем: «Ячмень усюды мала прыемны. Напрыклад, у воку. З аднаго ячменю й блін выходзіць як брус, і нікага ў ім смаку» [1, с. 127].

У аповесці «Зэнка малы ніколі не быў» можна знайсці нямала эпізодаў, дзе Л. Калюга, цудоўны знаўца беларускай мовы, будзе свае жарты, каламбуры на народных павер'ях, прымаўках, прыказках, фразеалагізмах. З народных прымаў, забабонаў ён часам высякае яркія залацінкі смеху, запрашаючы і чытача пакпіць разам з ім над яго недарэкамі-героямі. у народзе лічыцца, што нельга зашываць нешта на сабе, а калі ўжо трэба гэта зрабіць неадкладна, то радзяць што-небудзь трымаць у зубах, каб не «зашыць розум». Клемка Філончык, з якога бацька «чалавека зрабіць хацацёў», пагарджае знешне гэтымі «бабскімі казаламі», а ў душы лічыць, што ўсе яго нягоды ідуць з-за «зашытага розуму». «...Дзе там з Клемкі чалавек будзе, калі ён, малым быўшы, зашыў сабе розум. Бывала, абы вырваўся гузік, не меў ён моды даць мацеры ўшыць, а сам возьме нітку, сам завалачэ ў іголку і на сабе, нічога ў зубы не ўзяўшы, верне гузік на яго даўнейша месца. Ушые ды яшчэ і памацуе: ці моцна сядзіць» [1, с. 131].

Востры жарт, досціп з'яўляюцца састаўнымі элементамі смехавай культуры пісьменніка. Трапныя выразы, ужытыя ў апісанні герояў, глыбей адлюстроўваюць сутнасць асобы героя, робяць яе «прыземістай», свойскай. Паказальны ў гэтым адносінах вобраз Вінцука з аповесці «Нядоля Заблоцкіх». Там, дзе нехта іншы абышоўся б прастай канстатацыяй таго, напрыклад, як няўважліва, без цікавасці, абы з рук Вінцэнты рыбу ловіць, Л. Калюга бачыць нагоду пасмяяцца з свайго героя: «Каб завялася ў баркаўскай рацэ дурная рыба, каб дарэштвы высахлі яе невялікія мазі, каб наважыла яна сябе са свету збаёдаць, дык от – як мела вешацца – магла б зачэпіцца Вінцэнту на зазубень, тут сабе смерці пашукаць. Цяжкі быў канец тае рыбе» [2, с. 230]. і тут жа Калюга растлумачыць, чаму вядомы ў Баркаўцах і бліжэйшых вёсках музыкант Вінцэнты так абьякава ловіць рыбу: бо «не лавіць, а каб самога не ўлавілі» – так хаваецца герой ад прасіцеляў.

Аўтар не абмінае ніводнага выпадку, каб пажартаваць, паіранізаваць з таго ці іншага недахопу, заганы ў характары героя, з яго жадання, сітуацыі, у якую ён трапіў і інш. Вось некаторыя са шматлікіх прыкладаў: «Хвядос то ў адзін бок зірне, то ў другі: каб дзе хто зварухнуўся на вуліцы, цёмна – чорна, як у нявыпратаным коміне». Пра злосць Хвалісі на сына Пётру, калі ён чытае (не любіць Хвалісі гэтага), Л. Калюга заўважае: «На сына гляне, як падатак за набочны заробатак аддаючы». Ігналёва кабыла, старая «каштанка», «стаяла ў аглаблях, адвесішы губу, як той лубок, што некалі ў Вялікідзень па ём яйцы качалі». Вось яшчэ адзін яскравы штрых да партрэта аднаго з камсамольцаў: «І ў сваёй хаце, як дзе на старане, не зыходзіць з яго ілба маршчынкі-патарчакі проці палазком выгнутага носа, як бы шыльем ён увагнаны ў лоб». Такія трапныя выразы, выкарыстаныя ў якасці параўнанняў, дапамагаюць больш ярка, рэльефна абмаляваць асаблівасці псіхалагічнага стану таго ці іншага героя, маляўніча, вобразна перадаць уласцівасці той ці іншай з'явы, прадмета, дзеяння, падкрэсліць смешнае, камічнае ў знешнасці або характары чалавека. «Сакавітаццю, свежасцю пазначаны і многія іншыя параўнанні Калюгі». Выдатна, напрыклад, сказана пра дружную некалі сям'ю Заблоцкіх: «Як прыйдзецца за стол садзіцца, дык галоў, як качаноў на капуснай градзе, збярэцца» [1, с. 135].

У апавяданнях і аповесцях Л. Калюгі можна знайсці вялікае мноства слоў-наватвораў, якія хоць і здаюцца часам нязвыклымі сучаснаму чытачу, аднак заўсёды зразумелыя, свойскія. Выбар слова, інтанацыі, стаўленне слова ў радок пісьменнікам па-сапраўднаму беларускія: «Як толькі свята, і ў Баркаўцох Пархіма цяжка злавіць – як звалачэцца дзе ў дзесятае сяло, дык з раныцы да вечара будзе там круціць галаву». Ці: «Хаця каб не сышла на тычык яго надзея, каб не сеў макам перад начальствам Юстачык» [1, с. 136]. Фразеалагізм «сысці на пшык», «сустак мак» у творах сучасных пісьменнікаў не сустранеш. Семантычна бліжэй да

прыдуманых аўтарам фразеалагізма «сесці макам» з'яўляецца фразеалагізм «сесці куццёю», які таксама сустракаецца ў творах Л. Калюгі. Хвядосу Чвардоўскаму «...трэ было не сесці куццёю на акзамінце» [2, с. 81].

Не менш значнае месца сярод малых фальклорных жанраў, выкарыстаных Л. Калюгам, займаюць прыказкі-кленічы. Напрыклад, пра сварку ў хаце Мотузаў аўтар апавядае з выкарыстаннем такіх кленічаў: «*Многа ты іх [дроў] навазіў?! Каб цябе на мошці вывезлі!.. Каб ты сцэжкі не бачыў! Каб панавалакала! Каб панацягавала!..*» Як і ў творах народнай прозы, мы бачым прыклад таго, што персанаж цалкам аддаецца ўладзе пачуцця і «гаворыць тое, да чаго галава не прыслухоўваецца» (К. Чорны). Такая некіруемая агрэсія правакуе і адпаведныя адносіны ў адказ:

«— *Агіні вас хай спяляць з вашым усім!!! — праз слёзы кажа. Але голас моцны ў Бладзіка. Нехта вуліцаю ішоў у гэты час. Спыніўся. Паслухаў і далей памалу паўз плот пасунуўся. <...> у маці слёзы коцяцца на бабовым каліве...*

— *Хай цябе аднаго, сыноч, перуны спяляць дзе сярод чыстага поля, воддаль ад добрых людзей!*» [2, с. 132].

Як бачым, прыказка-кленіч у кожным выпадку «акрэслівае і паказвае ўнутраную сутнасць персанажавай душы» [3, с. 149]. Кленічы, укладзеныя ў вусны персанажа, даюць магчымасць зразумець яго характар, выяўляюць розум і тэмперамент.

Значным мастацкім эфектам валодаюць прыказкі і прымаўкі, ўжытыя Л. Калюгам у шматлікіх творах, напрыклад: «*Дзе воўк радзіўся, там і куст яму міл*». Ці: «*Прыказка і праўда: няма лепшага панства, як гаспадарства. Не дурныя людзі казалі*» [2, с. 91] – гэты зварот бацькі да сына пралівае святло на асаблівае стаўленне беларускіх сялян да гаспадарства, бо наша гісторыя была багатая на шматлікія «напасці».

ІНДЫВІДУАЛЬНАЕ І АГУЛЬНАЕ У ПЕРЦЭПЦЫІ «КАЗКАВАГА ЧАСУ»: ПСІХАФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫ АСПЕКТ

Маргарыта Латышкевіч (Мінск, Беларусь)

Разважаючы пра спецыфіку характарыстык прасторы ў фальклорных творах, нельга не звярнуць увагі на ўзаемапраціўленне паняццяў прасторы і часу. У прыватнасці, гэтае пытанне актыўна распрацоўваў М. Бахцін; уласна, менавіта дзякуючы падобнаму парадоксу стала магчымым стварэнне паняцця «хранатоп» для характарыстыкі літаратурнага твора. Пакінем, аднак, літаратуразнаўчы разважанні ўбакі і сканцэнтруем увагу на выніках падобнага змешвання паняццяў у народнай творчасці.

Звернем увагу: апавядальнік у казцы свядома намагавецца аддаліць падзеі ад успрымальніка, прычым як па часе, так і па адлегласці. Дакладней, гэта нібыта падразумяваецца; не сакрэт, што характарыстыка першага або другога параметра можа апускацца або, як было сказана вышэй, два гэтыя параметры могуць злівацца ў адзінства. Дзеля чаго? Улічым, што аніводная казка не будзе ўтрымліваць канкрэтных указанняў на час (апрача скажонных пазнейшых напластаванняў; скажам, з'яўлення Пятра I замест звычайнага цара). Для казкі дзеючыя асобы, здавалася б, бясконца далёкія (бо жывуць *во время оно*, міфалагічны зачыслены час) ўяўляюцца сучаснікамі. Дакладней, з'яўляюцца сучаснікамі падчас разгортвання гістрыі перад чытачом/слухачом, падчас непасрэднага яе выканання. І гэты феномен успрымання жыццёва неабходны для ўключэння ў свет казкі, для ўключэння ў межы «гульнёвага поля».

Дзеля выяўлення законаў гэтай гульні з успрымальнікам звернемся да канкрэтнага сюжэту чарадзейнай казкі (сюжэту 465 А «Пайдзі туды, не ведаю куды»). Падобную канкрэтызацыю ў нашай сітуацыі лёгка вытлумачыць: згаданы сюжэт валодае вызначальнай характарыстыкай, якая дазволіць нам найбольш яркава патлумачыць феноменальнасць прасторава-часавых каардынат фальклорнай прозы (у першую чаргу – казак, канешне). Гэтая адметная для нас характарыстыка – матыў задачы (quest), які ар-

з вуснаў Юстапа Заблоцкага, які прыехаў па сына пасля экзамэну, гучыць такая прыказка: «*Ну як? Не здаў? – лепшага спадзяецца, але горшае на языку: такі наш, баркаўскі, чалавек*» [2, с. 268]. Як бачым, прыказкі надзвычай натуральна гучаць з вуснаў герояў Л. Калюгі. «*Стары Мотуз адразачку пазнаў Корабача... Толькі ўсяго адказаў на «дзень добры». У большую гаворку не палез. Чорт чорта пазнаў і на тіва пазваў. Ёсць у старога прыказка пра запас і на такі выпадак*» [2, с. 189]. Асноўная ўласцівасць прыказак і прымавак у падобным кантэксце – падводзіць з'яву пад вымярэнні папярэдняга чалавечага вопыту.

Л. Калюга надзвычай дарэчна выкарыстоўвае разнастайныя ўзоры народнага маўлення, якія, дакранаючыся да той ці іншай жыццёвай з'явы, спрыяюць пераўтварэнню рэальных фактаў у факты мастацтва. Пры апісанні вобразаў герояў сваіх аповесцяў і апавяданняў таленавіты пісьменнік актыўна ўжывае шматлікія малыя фальклорныя жанры: прыказкі, прымаўкі, кленічы, трапныя выслоўі. Кожны з гэтых сродкаў выступае як паказчык пэўнага эмацыянальна-інтэлектуальнага і псіхалагічнага стану асобы літаратурнага персанажа. Малады празаік умела ўключае асацыяўна-сэнсавую энергію малых жанраў фальклору ў змест сваіх твораў, зноў і зноў пераконваючы ў тым, што яны – плён гістарычнага вопыту народа, магутны пласт яго духоўнасці.

Літаратура

3. У. Драздова Творчасць А. Мрыя і Л. Калюгі: Стылявыя асаблівасці. – Мінск: Беларуская навука, 1997. – 143 с.
2. Калюга, Л. Ні гоць ні гаспадар. Апавяданні і аповесці. – Мінск: Маст. літ., 1974. – 290 с.
3. Янкоўскі М. А. Паэтыка беларускай народнай прозы. – Мінск: Выш. школа, 1983г.

ганізуе ўсю структуру такіх твораў, актывізуе дзеянне, задае яму рух, матывацыю і напрамак.

У сувязі з гэтым матывам *звышзадачи* звернем увагу на літаратуразнаўчы тэрмін «*авантурны час*». М. М. Бахцін падае наступнае азначэнне: «Ён [час. – М. Л.] складаецца з шэрагу кароткіх адрэзкаў, што адпавядаюць асобным авантурам; унутры кожнай з іх час арганізаваны знешне – тэхнічна: важна паспець уцячы, дагнаць, апырэдзіць, з'явіцца ці не з'явіцца якраз у гэты момант у вызначаным месцы, сустрэцца ці не сустрэцца і г. д.» Згаданыя ўласцівасці «авантурнага часу» ўдала выяўляюцца ў казках сюжэту 465 («Пайдзі туды, не ведаю куды»), дзе прэзентуецца ўласны тып галоўнага героя – шукальніка, *авантурніка*, які і з'яўляецца выканаўцам звышзадачы-квэсту. Улічваючы спецыфіку хранатопу свету чарадзейнай казкі, мы прапануем увесці тэрмін *казкавы час* як тэрмін **фалькларыстычны**. Паспрабуем даць яму азначэнне і дзеля гэтага вылучым асаблівасці.

Такі час выяўляе сябе праз спецыфічныя моўныя сродкі: гэта час выйсці быць прыслоўі «нечаканасці» (*раптам, нечакана, сычас, зараз, аж во*) і пэўныя дзеясловы і дзеяслоўныя канструкцыі (*бачыць, зараз бачаць, устрачаюць сычас, бача*). Такія моўныя сродкі – не проста характарыстыкі часу, але і своеасаблівыя паказчыкі яго, што сведчаць пра разгортванне новай авантуры. Адна такая «авантура» дае штуршок наступнай і, разам з тым, агульнаму развіццю дзеяння.

Для падобных твораў, аднак, характэрная асаблівасць, што ўскладняе ход дзеяння ў параўнанні з тым жа грэчаскім раманам: знакавыя, ключавыя сітуацыі могуць паўтарацца тройчы, прычым з розным іх вырашэннем (Напрыклад, у казцы «Няшчасны Егар» паляванне ўдаецца галоўнаму герою адно з трэцяга разу). Важны не толькі лік «тры», які, безумоўна, мае надзвычайнае значэнне ў фальклоры; важна і тое, што паляўнічаму **павінны** былі не ўдацца абедзве

папярэднія спробы выканання загаду цара, – для таго, каб ён апынуўся ў патрэбны час каля ляснага возера, дзе пачыў сваю будучую жонку. Падобныя нечаканыя супадзенні (або несупадзенні) суправаджаюць казкавы час на працягу яго разгортвання, і не проста пазначаюць яго межы, а, фактычна, утвараюць яго.

Згаданую вышэй адметную групу дзеясловаў мы ўмоўна назвалі «дзеясловамі квэсту». Фактычна, гэта тыя маркеры, што паказваюць на актывізацыю *казкавага часу* і якія, на нашу думку, неабходныя для яго ўтварэння.

Але час не існуе сам па сабе, і выяўленне яго руху у казцы часцей за ўсё паказваецца праз рух у прастору казачнага свету. У названай вышэй адносна невялікай па памеры казцы «Няшчасны Егар» згадваецца да дзесяці асноўных локусаў (*палац, горад, лес, возера, шынок, паяна, балоты-мхі, дом правагromны, высты і г. д.*). Што ж вымагае такіх перамяшчэнняў? Безумоўна, гэта яшчэ адна ўласцівасць *казкавага часу*. Галоўны герой зусім не выпадкова атрымлівае заданне «пайсці туды, не ведаю куды» – нязмернасць падарожжа, бясконца далечыня яго прадугледжвае фактычна **бясконцую** ж адсутнасць. Сам жа герой казкі, змушаны з розных прычын накіравацца ў незвычайна далёкае падарожжа, апынаецца ў чужой і часта варожай яму прасторы (М. М. Бахцін нават уводзіць паняцце «чужой прасторы», звязанае з характарыстыкамі «авантурнага часу»). Аднак, як ні дзіўна, менавіта няведанне стаецца прычынай прыдбання героем чароўных памочнікаў (як, напрыклад, Мурзы у казцы «Няшчасны Егар»). Часам, праўда, няведанне законаў навакольнага свету прыводзіць героя да значна горшых здарэнняў. Аднак самая неспрактыкаванасць героя ў ведах пра навакольны свет, парушэнне істотных законаў гэтага свету («парушэнне табу») зноў прыводзіць да разгортвання ў прасторы і часе чарговай авантуры – а значыць, адсутнасць сувязей з наваколлем таксама можна назваць істотнай прыкметай *казкавага часу*.

Улічваючы псіхафалькларыстычную скіраванасць нашага даследавання, не можам не звярнуць увагі на стаўленне апавядальнікаў да падзей у казцы. Цалкам лагічна было б меркаваць, што апавед бачыцца апавядальніку апісаннем падзей невымернай даўніны. Але, распавядаючы пра выпадкі нейкага бясконца аддаленага ад моманту гаворкі казачнага часу, апавядальнік таксама мадэлюе дружную рэальнасць адносна дзеючых асоб казкі, і для апошніх гэты прашлы для апавядальніка і слухача казкі час з’яўляецца часам непасрэднага існавання, які разгортваецца па сваіх законах, якому персанажы казкі падпарадкаваны і па-за якім не існуюць. Такім чынам, заканамернае з’яўленне формаў цяперашняга і (радзей) будучага часоў у прастай мове, дыялогах або маналогам персанажаў, для якіх разгортванне падзей у часе адбываецца самым натуральным чынам.

Калі з’яўленне форм гэтых часоў у гаворцы дзеючых асоб не выклікае пытанняў, то некалькі дзіўна выглядае той факт, што абсалютная большасць дзеясловаў маўленчай дзейнасці таксама выкарыстоўваецца ў формах цяперашняга часу: *гавора, спрашуе, адказуе, атвяшчае, просіць, кажа* і іншыя. Фактычна – гэта выкарыстанне форм цяперашняга часу замест прошлага, якія, улічваючы словы аўтара, павінны былі ўжывацца. Вытлумачыць гэта, відаць, можна праз тое, што, па-першае, апавядальнік непасрэдна асацыіруе свае рэмаркі з маўленнем (і яго арыентаванасцю ў часе) самога персанажа; па-другое, падчас разгортвання гісторыі апавядальнік пераўвасабляецца ў кожнага з персанажаў свайго апаведу, гаворыць «замест» іх – а значыць, у дадзены канкрэтны момант гаварэння не проста ўзнаўляюцца пэўныя рэплікі, сказаныя калісьці, але гаворэнне **пераствараецца** нанова, фактычна, непасрэдна у працэсе выканання твора перад слухачамі.

Апошняе сцверджанне зноў прыводзіць нас да неабходнасці характарыстыкі ўзаемін паміж выканаўцам фальклору і ягоным апаведам. Найлепей, відаць, гэтыя ўзаемныя можна прасачыць у спецыфічнай формуле-канцоўцы. Насуперак частотнаму зачыну «даўным-даўно» канцоўка ў абсалютнай большасці выпадкаў непасрэдна тычыцца сучаснасці: *і цяперака жывуць; і жывуць сабе і цяпер ды пажываюць і добра нажываюць* і іншыя. Такім чынам, як бачым,

апавядальнік не проціпастаўляе сябе і герояў свайго апаведу па лініі часу; для яго яны адначасова – і аб’ект гісторыі, і сучаснікі. Пра такую дваістасць успрымання часу пагружанага ў «гульні» (у нашым выпадку – у казку) чалавека пісаў Э.Фінк: « [удзельнік гульні] жыве адначасова ў двух царствах: у звычайнай рэчаіснасці і ў сферы нерэальнага, уўнага... Утвараючы свет гульні, удзельнікі не застаюцца ўбаку ад свайго стварэння, яны не застаюцца звонку, але самі ўступаюць у межы гэтага свету і адыгрываюць у ім свае ролі».

Такая пазіцыя апавядальніка зноў вяртае нас да канцэпцыі часу, якая пануе ў свеце чарадзейнай казкі, які пачынаецца бясконца даўно і доўжыцца таксама бясконца. Фактычна гэта абазначае бясконцую ўзнаўляльнасць сітуацыі, апаведу, якая ўтварае кола: як толькі герой дасягае мэты, яго падруж пачынаецца нанова, таму што апавядальнік нанова расказвае тую самую гісторыю, раздаючы ролі і відазмняючы поле гульні.

Такім чынам, мы можам даць прапанаванаму тэрміну азначэнне: *казкавы час* – гэта вызначальная катэгорыя свету чарадзейнай казкі, што характарызуецца сувяззю з неабмежаванай па памеры чужой для персанажа прасторай і ўмоўнай рассечанасцю на асобныя эпизоды-авантуры, змена якіх матываваная нечаканымі супадзеннямі (або несупадзеннямі) пэўных фактараў. Знешне казкавы час уяўляецца ва ўжыванні словаў-маркераў (прыслоўяў нечаканасці і дзеясловаў квэсту), а таксама – у паўтаральнасці як знакавых сітуацый, так і ўсяго апаведу цалкам (пры ўзнаўленні апавядальнікам).

Вызначыўшыся з пытаннямі тэрміналогіі, засяродзім увагу на спецыфіцы індывідуальнага ўяўлення пра казкавы час у носьбітаў беларускага фальклору. Заўважым: мы перакананыя, што «носьбітамі» фальклорнай традыцыі з’яўляюцца ўсе прадстаўнікі этнаса – хаця і з розным узроўнем выражанасці. Безумоўна, пры правядзенні эксперыменту неабходна ўлічваць узрост, адукацыю, сацыяльны статус, паходжанне індывіда. Аднак па-за ўласна асобасныя фактары не могуць не вылучыцца пэўныя перцептыўныя ўніверсаліі. Устойлівая фіксацыя апошніх у свядомасці сучасных носьбітаў фальклорнай традыцыі дазволіць нам заявіць аб правамернасці ўжывання самога тэрміна «казкавы час», а таксама, магчыма, пральце святло на вытокі сувязі катэгорыі прасторы і часу.

Для гэтага даследавання таксама распрацавана некалькі практаў эксперыменту з носьбітамі фальклору. Першы з іх па сваёй сутнасці ідэйна блізкі да псіхалінгвістычных практык. У прыватнасці, ўдзельнікам прапануецца папросту дапоўніць прыслоўямі наступныя сказы:

1) Цар ... загадаў яму споўніць гэта. Сам ... сеў на тры тройкі і паехаў па дзічыну.

2) Пабачыў ён аленя – і ўзрадаваўся. ... умыўся, Богу памаліўся, бярэ аленя-залатарога і вядзе да цара ў палац.

3) Як едуць, страчаюць ... – ідуць чорт і чарцяня, стары і маленькі.

4) Пайшоў Іванька ў свет, куды вочы глядзяць. ... насустрач яму ідзе дужа красівая дзеўка.

5) ... пачала яна яму прыгатаўляць на дарогу, што яму трэба было. Ну, ён збіраецца і адпраўляецца ў дарогу.

Неабходна зазначыць, што ў арыгінальных творах (беларускіх казках) на месцы пропуску знаходзіліся так званыя прыслоўі «нечаканасці» (*раптам, нечакана, сычас, зараз, зараз жа, аж во*), пра якія мы казалі вышэй. Калі звярнуць увагу на самі сказы, відавочна, што з’яўленне ў гэтых сінтаксічных канструкцыях менавіта прыслоўяў гэтай вылучанай нам групы ніяк не абумоўлена з пункту гледжання граматыкі. Гэта азначае, што тэарэтычна на месца пропуску можна паставіць любое прыслоўе.

Але гэтаму сцверджанню напрамую супярэчаць вынікі першага («пілотнага») апытання. Цікава, што абсалютная большасць удзельнікаў эксперыменту (васемнаццаць чалавек з дваццаці) на месцы пропуску рэгулярна ўжывала якраз прыслоўі «нечаканасці», часта з цяжкасцю знаходзячы тлумачэнні такому свайму выбару. Некаторыя матывавалі свой выбар сэнсавай неабходнасцю іх з’яўлення. Але калі прапанаваныя для эксперыменту сінтаксічныя канструкцыі не звязаныя сінтаксічна абумоўленасцю, што

ж магло прадвызначыць ужыванне пэўных моўных адзінак? На нашу думку, адказ можа быць толькі адзін: менавіта катэгорыя «казкавага часу» дыктуе структуру твораў, а значыць – і адбор сродкаў мовы. Неабходна сказаць, што ўсе сказы былі ўзятыя з казак, аб'яднаных сюжэтам 465 АА, – з твораў, у якіх надзвычайна моцны матыў квэсту. Нагадаем: менавіта вывучэнне матэрыялу гэтых твораў дало падставы для вылучэння намі «казкавага часу» як асобнай катэгорыі.

Такім чынам, спецыфіка «казкавага часу» замацавалася ў самай фальклорнай традыцыі, носьбітамі якой, на нашу думку, з'яўляюцца ўсе мы – у большай або меншай ступені. Безумоўна, індывідуальныя асаблівасці кожнага ўдзельніка эксперымента накладваюць свой адбітак на вынікі (напрыклад, сыходзячы з свайго разумення кантэксту, удзельнік выкарыстоўвае тую або іншую лексему, каб падкрэсліць важныя для яго нюансы значэння). Аднак у гэтым канкрэтным выпадку надзвычай цікавым падаецца ўжыванне лек-

сем адной умоўнай групы, акрэсленай намі вышэй. Безумоўна, канчатковыя вынікі рабіць пакуль яшчэ рана: прайшоў толькі першы, пробны этап эксперымента. Для нас важна ахапіць апытаннем большую колькасць удзельнікаў, розных узроставых і сацыяльных груп. Пасля на падставе такіх эксперыментаў магчымым бачыцца таксама і кампаратывнае даследаванне.

Літаратура

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986
2. Пропп В.П. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Семиотика. Антология / сост. Ю. С. Степанов. – М., 2001
3. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры, М. 2004
4. Чарадзейныя казкі: у 2 ч., 2-е выд., ч.1 / склад. К.П. Кабашнікаў, Г.А. Барташэвіч, Мн., 2003
5. Чарадзейныя казкі: у 2 ч., 2-е выд., ч.2 / склад. К.П. Кабашнікаў, Г.А. Барташэвіч, Мн., 2003

ЗЛУЧЭННЕ ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНАСЦІ Ў ФАЛЬКЛОРНЫМ КАЛЕКТЫВЕ (НА ПРЫКЛАДЗЕ АНСАМБЛЯ НАРОДНАЙ ПЕСНІ «ГАМАНІНА»)

Марына Партоліна (Мінск, Беларусь)

Традыцыйны фальклор заўсёды трансліраваў базавыя жыццёвыя каштоўнасці, вызначаючы тым самым асновы сацыяльна-культурнага быцця грамадства. Зараз карціна свету сучаснага чалавека будзе на іншых уяўленнях і спосабах арыентацыі ў сацыяльным і прыродным асяроддзі. Яна шмат у чым выпрацавана даўней прафесійнай традыцыяй. Элементы народнага светапогляду прысутнічаюць толькі фрагментарна. Звяртанне да фальклору – гэта ў асноўным сфера спецыяльных інтарэсаў асобных груп (навукоўцаў, носьбітаў традыцый, фальклорных калектываў).

Да праблемы ўзаемаадносін традыцыі і сучаснасці звярталіся многія: фалькларысты, этнографы, педагогі: Н. Міхайлава, В. Гусеў, Б. Пуцілаў, І. Грамовіч.

Жыццё будзеца з улікам вопыту мінулых пакаленняў і яго захоўвання, таму і сёння традыцыі займаюць у ім не апошняе месца. «Што тычыцца народнапесенных традыцый, то яны больш стабільныя ў сваім існаванні. Менавіта таму з далёкай мінуўшчыны прайшлі да нас песні з магічнымі заклінаннямі і варажбой, своеасаблівымі абрадавымі дзеяннямі і рытуальнымі танцамі. Безумоўна, што кожнае пакаленне па-свойму ўплывала на развіццё народнапесеннага мастацтва» [1, с. 7]. Але ж бывала і так, што традыцыя набывала новыя формы і ў такім выглядзе перадавалася наступнаму пакаленню.

У апошнія гады ў нашай краіне стаў актыўна ўзраджацца рух за вяртанне песеннага фальклору ў жыццё чалавека. Усё больш людзей далучаюцца ў працэс яго вывучэння і засвойвання. Асноўнымі захавальнікамі і прапагандыстамі народнапесенных традыцый з'яўляюцца прафесійныя і аматарскія фальклорныя гурты і ансамблі народнай песні. Злучэнне традыцыі і сучаснасці ў калектывах фальклорнага кірунку дапамагае ім быць больш запатрабаванымі на канцэртнай пляцоўцы. Таму мы вырашылі звярнуцца да вопыту сучасных мастацкіх калектываў, і ў прыватнасці, да мастацкай творчасці ансамбля народнай песні «Гаманіна».

Ансамбль народнай песні «Гаманіна» пры Беларускім дзяржаўным універсітэце інфарматыкі і радыёэлектронікі быў створаны Н. Сазановіч, выпускніцай кафедры беларускай народна-песеннай творчасці Мінскага інстытута культуры.

Кіраўнік калектыву лічыць, што для яе калектыву вельмі важна мець эксклюзіўны «багаж» (напрыклад, запісы з фестываля «Берагіня»), каб можна было знаёміць удзельнікаў не толькі з кніжнымі ўзорамі песеннага фальклора, але і з «жывым» матэрыялам, які да гэтага часу існуе ў тым выглядзе, у якім існаваў шмат стагоддзяў.

Рэпертуар калектыву вельмі разнастайны, як па жанру, так і па прэзентацыі, падачы народнай песні гледачам. Рэпертуарная палітыка калектыва залежыць ад складу яго

ўдзельнікаў. Так асноўну калектыву складаюць студэнты – маладыя людзі з розных куткоў нашай Бацькаўшчыны і, нават, з-за яе межаў. Нажаль, у сваёй большасці, яны не вельмі знаёмы з беларускімі народнымі песеннымі традыцыямі, не маюць цягі да народных спеваў і вывучэння таго, што засталася нам у спадчыну. Таму і прыходзіцца кіраўніку традыцыі вельмі шмат намаганняў каб іх зацікавіць народнай песняй. А зацікаўленасць іх народнай песняй пачынаецца з таго, што ім прапануюць праслухаць некалькі варыянтаў гучання аднаго і таго ж песеннага ўзору: у сучаснай апрацоўцы і неапрацаваны, аўтэнтычны. Спачатку студэнтаў прываблівае эстраднізаваны варыянт, а калі праходзіць пэўны час, яны пачынаюць з захапленнем спяваць і аўтэнтыку. Але кожны раз кіраўніку прыходзіцца нешта выдумляць новае. Каб заахваціць моладзь спяваць народныя песні, трэба іх зацікавіць да творчасці ўвогуле. У «Гаманіне» праяўленне ініцыятывы заўсёды падтрымліваецца. Гэта тычыцца, як выканання песен, музыкі, так і акцёрскай працы на сцэне.

Канцэрты ансамбля – гэта нейкія міні-спектаклі, бо вельмі важна, каб гледачу было цікава слухаць і ўспрымаць тое, што даносяць да яго артысты, важна, каб глядач быў паўнацэнным удзельнікам канцэрта. Амаль усе танцы, якія выконваюць артысты, танцуюць і гледачы, якіх яны запрашаюць. Гэта значыць, што танцы вельмі легка вучацца, бо яны не пастановачныя, а простыя, бытавыя, якія танцавалі на вачорках, ігрышчах нашы бабулі. Многа такіх бытавых танцаў у рэпертуары «Гаманіны» гэта: «Суботка», «Кракавяк», «Падыспань», «Ойра», гэта такія танцы-песні, як «Гонгон васілечкі», «Свеціць месяц», «А ў новых сенях – калыда», «Ехаў мазур да млына», «Лысы», «Юрочка», «Грэчанікі» і г.д.

Па-новаму глядзіцца вясельная песня «Чобаты», запісаная ў Гомельскай вобласці Мозырскі раён на фестывалі «Берагіня». Некалькі гадоў запар яна мае вялікі поспех у гледачоў, таму што спалучае натуральнае вакальнае выкананне, сучасную музычную апрацоўку, дзе адбываецца наладжэнне на мінусавую фанаграму гучанне жывога інструмента – беларускай дуды, усходніх бонгаў, і выкарыстанне сучаснага кірунку хіп-хопа – брэйк дансу. Гэты феерычны нумар любяць і калектывы, і гледачы.

Яшчэ адным прыкладам злучэння традыцыі і сучаснасці можа служыць прыгожая восеньская песня «Чаго ты, кося». Сучасная музычная апрацоўка не дала згубіцца і натуральнаму вакальнаму гучанню, так як выконваецца гэта песня ў традыцыйнай народнай спеўнай манеры. Але аправа гэтай песні – прыгожая фанаграма, у якой спалучыліся і гукі прыроды – раскаты грому, шум дажджу, завыванне сабакі, ці воўка, кляцанне каліткі, якую трымціць вецер і гукі перкусіі, якая накладаецца жывым гучаннем. Спалучэнне гэтых момантаў надае песне нейкі трагізм, сум, на-

стальгію. Нават самыя маладыя слухачы-гледачы выдзяляюць яе ў канцэртах, яна ніколі не застаецца без увагі. Звяртаюць увагу на яе і спецыялісты-фалькларысты, якія адзначаюць вельмі ўдалы сінтэз некранутага традыцыйнага напеву і сучаснай апрацоўкі.

Уплясці, спалучыць сучаснае і традыцыйнае ўдалося і ў канцэртнай праграме «*Жыве на свеце шчасце*», якая была прадстаўлена ў чэрвені 2010 года. Яна вырашана ў жанры фальк-мюзікл, музычная дзея па матывах казкі «*Жыве на свеце шчасце*» пісьменніцы Караткевіч В. Тэма казкі – шчасце, якое вакол нас.

Са слоў «*Жыве на свеце шчасце*. а ў якім месцы? Невадома... Але тое, што ёсць яно ведаюць усе. Кажуць, што прыходзіць шчасце абавязкова да кожнага, хоць аднойчы у жыцці...» [3, с. 135] і пачынаецца мюзікл. Простая вясковая жанчына расказвае гэту казку сваёй маленькай дачушчы, якая засыпае на руках у матулі. Гукі прыгожай сучаснай музыкі ў народным стылі, з гукамі скрыпак і валынкі надаюць чароўнасць дзее, у якіх крыецца нейкі сакраментальны, магічны сэнс. Мабыць, кожны чалавек павінен ведаць і разумець, што шчасце – вакол нас. Сапраўднае шчасце – калі здаровы твае блізкія людзі, калі ёсць паразуменне, калі дзеткі радуецца, калі свеціць сонейка, калі ідзе дождж, калі расквітаюць кветкі. Але вельмі часта мы яго не заўважаем, мяркуючы, што шчасце – гэта нешта эфемернае і далекае. у музычным спектаклі, які падрыхтавалі студэнты Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта інфарматыкі і радыёэлектронікі, усім усё было зразумела. Бо тая атмасфера радасці была так натуральна паказана, што нават самі самадзейныя артысты жадалі ў рэальнасці пажыць у гэтай шчаслівай вясцы з прыгожай і пяшчотнай назвай «Утульнава».

Песенны змест мюзікла разнастайны: ад жартоўных восеньскіх («*Каровы мыкалі*») ды восеньскіх сумных песен («*Чаго ты, кося*»), да салдацкіх («*Ой жа мама, маменька*», «*Ой, у лузе, лузе*»), у якіх чуем і галашэнне па загінуўшым жаніху і сум па пакінутай дзяўчыне, да зімы з каляднымі песнямі («*Добры вечар табе*», «*Каляда-калядзіца*», «*Пасярод двара*», «*Ой, дзе мы ходзім*», «*Нова радасць стала*», традыцыйнай «*Го-го-го каза*»). Ды яшчэ суправаджаецца ўсё дзеянне смехам, жартамі, добрым настроем. Удаае спалучэнне аутэнтыкі з сучасным, любоўныя балады, жартоўныя песні, песні каляндарнага цыклу, калядныя канты, прыгожая інструментальная музыка. а лейтматыў да спектакля, напісаны па матывах песні «*Чаго ты, кося*» надаваў спектаклю асаблівую атмасферу і дапамагаў падзяліць спектакль на некалькі дзей.

Сярэднявекавая музыка, якую мы чуем у інструментальных нумарах «*Бранль*», «*Уступ*» падфарбавала карцінку вясёлай гулянкі нібы ў старажытнай карчме, а песня-танец «*Свеціт месяц*» пра вяселых дзяўчат, якія прыехалі праца-

ваць у веску, у калгас, не аставілі гледачоў у супакоі. Былі слезы ад смеху і сапраўдны рогат, бо вельмі тонкі гумар і просты тэкст, які меў дыялектычны асаблівасці, расказалі нам дзіўныя гісторыі пра людзей сярэдзіны дваццатага стагоддзя. А жарты, якімі кідаліся артысты, тычыліся амаль што кожнага, хто прысутнічаў у зале. Натуральны смех артыстаў, гумар перадаваліся гледачам. Спектакль прайшоў на адзіным подыхе. Чароўная музыка, якую граў аркестр, заварожвала, нібыта калыбельная матулі. Усе апрацоўкі для аркестра, які нада сказаць, састаіць не з прафесійных, а з маладых самадзейных музыкаў, робіць вельмі таленавіты музыкант – Юрый Галаўко, у якога адметны густ і пачуцце народнай музыкі. Усе апрацоўкі вельмі самабытныя. Увесь час, калі слухаш аркестр, падаецца, што ты на вясковым вяселлі. Так мілагучна і настальгічна гучаць інструментальныя творы.

Змена дэкарацый таксама прыбавіла нейкай адметнасці спектаклю. Усё было, як у сапраўдным тэатры. Чорнае адзенне сцэны, тэатральнае святло, якое змянялася ад цёмнага да светлага, падкрэсліваючы кожны момант таго, што там адбывалася. Адзнака гледачоў, якія апладысментамі доўга не адпускалі артыстаў са сцэны, казалі аб тым, што ўсё спалучылася вельмі добра.

Многа яшчэ можна пісаць аб калектыве, але асобная тэма – гэта сцэнічныя касцюмы «Гаманіны», якіх артысты маюць по два камплекты – эксклюзіўныя традыцыйныя строі і эксклюзіўныя сучасныя: стылізаваныя касцюмы – зробленыя з вялікім густам і якія апранаюць артысты ў залежнасці ад той праграмы, ад тых песен, якія трэба спяваць на канцэрце.

І гледзячы на самадзейных артыстаў, якія ў штодзённым жыцці не маюць аніякага дачынення да мастацтва, а з'яўляюцца студэнтамі, магістрантамі, аспірантамі, супрацоўнікамі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта інфарматыкі і радыёэлектронікі, думаецца, што ёсць будучыня ў беларускай народнай творчасці, што зерне, якое кінулася ў такую глебу ўзрасце вельмі добрымі, здаровымі калоссямі, якое дасць вельмі багаты ўраджай. І спалучэнне сучаснага і традыцыйнага, дасць магчымасць маладому пакаленню не забыцца пра нашы карані і пра нашу спадчыну.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. Грамовіч, І.М. Методыка работы з фальклорным гуртам: курс лекцый / І.М.Грамовіч, Л.В.Снапкова. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2009. – 139 с.
2. Казакова, І.В. Беларускі фальклор: вучэбны дапаможнік / І.В.Казакова. – Мінск: Выд. Цэнтр БДУ, 2007. – 309 с.
3. Караткевіч, В.Г. Жыве на свеце шчасце: казкі для дзяцей і дарослых / В.Г.Караткевіч. – Мінск: Адукацыя і выхаванне, 2010. – 140с.

ПАЭТЫКА ВАЛАЧОБНЫХ ПЕСЕНЬ

Алена Паўлава (Гомель, Беларусь)

Класічныя валачобныя песні, як і калядна-шчадроўныя, маюць устойлівую структуру, якая ўключае тры часткі: даволі разгорнуты зачын, асноўную частку і канцоўку. Вялікую ролю ў валачобнай песні адыгрывае яе зачын, які выконвае функцыю далейшага развіцця песеннага сюжэта:

Добры вечар, чэсны й пане,
Чэсны й пане, [пане] Аркадзі!
Чы пазволіш песню спеці?
Ва нядзельку параносенька
Ўзышло сонца весялюсенька,
Ўзышло яно абутрала [1, с. 83].

Звычайна валачобныя песні пачынаюцца са звароту пачынальніка-спевака да гаспадара:

Гаспадарочак, слічны паночак,
Зелёны явар, кудравы.

Ці спіш, ці ляжыш, ці ў акно гледзіш?
А калі ты спіш, дык Бог з табою... [2, с. 388]

Пасля своеасаблівага звароту гучыць матуў просьбы валачобнікаў да гаспадара:

А калі не спіш, гавары са мною.
Адчыні акно, пагледзі ў гумно... [2, с. 388]

Зачын, як правіла, апярэджвае сам тэкст песні, у якой, паводле пажаданняў валачобнікаў, гаспадара чакае вялікі цуд у яго двары або гумне:

Гаспадарочак, слічны паночак,
А ў тваім таку ўсё прыкладзіста,
А ў тваім млыне ўсё прымеліста,
А ў тваёй печы ўсё прыпечыста,
На тваім сталі ўсё прыкроіста... [2, с. 388].

У зачыне спявак-пачынальнік пытаецца: «А ці дома, дома слаўны пане?», а потым сам, разам з іншымі выканаўцамі, адказвае на свае пытанне: «Хоць ён і дома, да не кажацца – у новай каморы прыбіраецца...» [1, с. 71] у такім зачыне-запаве выразна распавядаецца аб тым, што гаспадар «пашоў у чыстае поле жыта аглядаці...» [1, с. 83]. Разам з тым, гэты зачын з'яўляецца таксама арганічнай часткай песеннага тэксту, паводле сюжэта якога гаспадар старанна рыхтуецца сустрэць святы: «Первы празнік – ды Вялікадзя, другі празнік – святы Юрай, трэці празнік – святы Мікола. Свята Вялікадзя з красным яечкам, святы Юрай з ранній расою...» [1, с. 211].

Са зместу валачобных песень вынікае, што святочнае шэсце валачобнікаў адрозніваецца своеасаблівым душэўным уздымам, радасным настроем. Хлопцы-спевак з'яўляюцца вестунамі надыходзячай веснавай пары года, ідуць да сялян, каб прынесці амаль у кожную хату вялікую радасць абуджэння зямлі ад працяглай студзёнай зімы:

Да й ішлі хлопцы да полем, борам,
Вясна красна на двары!
Да полем, борам, баравінкаў
Вясна красна на двары!
Іграючы, успяваючы...
Вясна красна на двары!... [1, с. 71].

Валачобныя песні па сваёй класіфікацыі блізкія да калядных і маюць наступныя жанравыя разнавіднасці: *песні, прысвечаныя гаспадару, гаспадыні, незамужняй дарослай дацэ гаспадара – дзяўчыне; нежанатаму даросламу сыну гаспадара – хлопцу; і бабцы*.

У тэкстах валачобных песень знайшлі яркае мастацкае ўвасабленне жыццёвых клопаты, а таксама спадзяванні і надзеі селяніна на паляпшэнне сямейнага стану. Засяродзім увагу на тых мастацкіх сродках, якія часцей за ўсё ўжываюцца ў кожнай з жанравых разнавіднасцей валачобных песень; напрыклад эпітэты: «*казловыя боты*», «*залатая сукня*», пры дапамозе якіх узвільчаецца асоба гаспадара:

У *казловыя* боты абуваецца,
Залатую сукню да на пашкі бярэ,
Шапку-бавроўку кладзе на галоўку... [1, с. 71]

Калі зойдзеш у хату да таго ці іншага гаспадара, як вынікае з вуснаў красамоўных спевакоў, то пабачыш сталы «*усё цясовыя*», накрытыя «*усё кітайкамі*» [1, с. 195]; сам гаспадар падымае «*кубачкі пазалочаныя*. У *першым кубку – зеляно віно, у другім кубку – салодкі мёд, у трэцім кубку – пішоннае піва*» [1, с. 63].

Разам з тым, найбольш часта ў валачобных песнях, прысвечаных *гаспадару*, мае месца паэтычная ідэалізацыя яго маёмаснага стану. Увогуле, валачобнікі прадказвалі яму толькі добрую долю:

Часты-густы ў небе звёзды,
Часцей-гусцей у полі копы
Слаўнага пана, [пана] Аркадзі.
Вялік-шырок у небе месяц,
Шырэй-вышэй у гумне стагі
Слаўнага пана, [пана] Аркадзі.
Перанясі, божа, во гэту пашэнку,
Во гэту пашэнку чераз асетку.
Вот дай, божа, умалоціста,
А ў закроме во насыпіста,
А з закрому невыборыста,
У мельніцы намеліста,
У дзяжы падыходзіста,
У печы набуханіста,
У столічку укроіста,
У сямействе – міравая сыць [1, с. 85].

У прыведзеных тэкстах, адрасаваных гаспадару, сустракаюцца эпітэты, якія характарызуюць дзеянне або прадмет, вылучаючы ў ім галоўную істотную рысу: *яснае сонца, дробны дожджык, даліна шырокая, горад слаўны, рада добрая,*

валачобная [3, с. 51]. Відавочна, што кожны аб'ект у тэкстах валачобных песень пададзены не паасобку, але з абзначэннем яго пэўнай якасці, уласцівай менавіта яму характэрнай адзнакі. Так, калі гаворка ідзе пра *месяц*, ён абавязкова паўстае як *ясны*, а *дожджык* – *дробны*.

Далейчык А. Весаляўскі вылучае тры асноўныя групы эпітэты: таўталагічныя, паясныя і метафарычныя [4, с. 15]. У тэкстах валачобных песень можна адшукаць *таўталагічныя* эпітэты. Напрыклад, сталы эпітэт «*салодзенькі*» часцей за ўсё ўжываецца з назойнікам *мёд*, што абзначае тоеснасць значэнняў, паколькі і назойнік *мёд*, і прыметнік *салодзенькі* паведамляюць пра салодкае: «Ды вараць *мяды ўсё салодзенькія*» [1, с. 59]. *Метафарычныя эпітэты* абазначаюць прымету, перанесеную з аднаго прадмета на другі на аснове падабенства або блізкасці: *шаўкова трава, залаты серп* [2, с. 388].

Акрамя эпітэты, у тэкстах валачобных песень таксама ўжываюцца паўторы, цікавыя формы рыфмы. Напрыклад, праслаўленне замужнасці гаспадара значна павялічваецца з дапамогай *анафары*, адной з найбольш распаўсюджаных стылістычных фігур:

Заві жняк у хатачку,
Запалі свечы трайчастыя,
Саджай жняк за столічак,
За столічак за цясовенькі,
За цясовенькі, за кляновенькі,
За скацеркі бярычастыя,
За тарэлачкі двайчастыя,
За ложкачкі серабрыстыя,
За хлябцы за сітовыя,
За стравіцу за сахарную... [1, с. 84]

У тэкстах, адрасаваных гаспадыні, шырока выкарыстоўваюцца мастацкія *параўнанні*: «*гаспадынечка-журавіначка*», «*гаспадынька, як малінка*», «*наша гаспадыня, дабрадзея наша*» і іншыя, напрыклад:

Дзень добры таму, хто ў гэтым даму!
А ў гэтым даму – гаспадынечка,
Гаспадынечка й, журавіначка й... [1, с. 215]

Неабходна дадаць, што амаль кожны тэкст віншавальна-велічальнай валачобнай песні, прысвечанай гаспадыні, сведчыць аб тым, што гэта разумная жонка, разважлівая памочніца гаспадара, якая з'яўляецца яго вялікай маральнай апорай: «*жана верная*», «*жана чэсная*», «*жана душа*» [1, с. 84].

У тэкстах беларускіх валачобных песень, у якіх услаўляецца вобраз *дзяўчыны*, яе называюць: «*красавіца*», «*паненачка*», гучаць матывы шчаслівага замужжа:

Адкуль узятая красавіца Ганька...
Звязаўшы вяночак, пашла у таночак,
З танка вышла, замуж пашла
За злотнічка-залатарнічка... [1, с. 249]

Што тычыцца мастацкіх сродкаў, што ўжываюцца ў тэкстах песень, звернутых да *дзяўчыны*, то варта засяродзіць увагу на асобнай групе эпітэты, якія ў спалучэнні з пэўнымі назойнікамі маюць сімвалічнае значэнне. Так, *пяроў венчык* заўжды сімвалізуе ва ўсіх цыклах каляндарна-абрадавай паэзіі, у прыватнасці, ў тэкстах валачобных песень, дзявочую цнатлівасць, таму страта яе абзначае згубленне дзяўчынай сваёй дзявоцкасці:

Падбірала маладая Танька...
Савіла вяночак, пайшла й ў таночак.
А схваціліся буйныя вятры,
Буйныя вятры, дробныя дажджы.
А схпілі ў яе з галоўкі вяночак... [1, с. 294]

Нельга не адзначыць і такі мастацкі сродак, як *параўнанне*, пры якім непасрэдна аб'ект параўнання і яго сродак счэплены паміж сабой настолькі непарыўна, што адзін без другога непазбежна трацяць свой сэнс і нават усяляюцца жыццяздольнасць. На нашу думку, выкарыстоўваюцца па-

раўнанні, каб падкрэсліць, наколькі шчасліва жылося дзяўчыне сярод родных у бацькоўскай хаце:

Вечар добры,
[Зялён явар, кудравы!]
Ў таткі, ў мамкі
На выгодзе,
Паненачка!
Ў таткі, ў мамкі
Як садочак
На пагодзе... [1, с. 254].

Зыходзячы са зместу віншавальна-велічальных песень, дзяўчына паходзіць з добрага роду, паўстае працавітай, разумнай, адукаванай. З гэтага вынікае, што сама паненачка роўная толькі каралевічу ці царэвічу. Недарэмна таму, амаль ва ўсіх тэкстах песень, прысвечаных дзяўчыне, гаворыцца аб тым, што валачобнікі з'яўляюцца носьбітамі цікавых для яе навін, асноўны сэнс якіх у тым, мяркуем, што да нявесты зусім хутка прыедзе жаніх, багаты і прыгожы, падобны на царэвіча або каралевіча:

А й на моры
Не дым дыміць,
Не агонь гарыць –
Аж там едзіць
Цар-царэвіч,
Каралевіч,
Пытаецца:
– Калі будзеш,
Панна, мая,
Моў са мною,
А не будзеш –
Бог с табою... [1, с. 255].

Даволі часта ў віншавальна-велічальных песнях, адрасаваных дзяўчыне, можна сустрэць вобразы-сімвалы: *зала-тыя і срэбраныя пярсцёнкі, пярловыя, «руцьвянныя» вянкі*. У вершаваных радках мы знаходзім іх тлумачэнне: «*Пярловыя венчык*» – для вянчання, «*злата кальцо*» – для мяннання, «*златы кубкі*» – любым госцям» [1, с. 255]; або: «*у адным персні заручаюцца, у другім персні вянчаюцца, а ў трэцім персні – жыці-быці*» [1 с. 249– 250].

У песнях, прысвечаных *хлопцу*, часцей за ўсё, прыгадваецца пра неабходнасць жаніцьбы ў бліжэйшы час, а таксама малады чалавек ўслаўляецца як рыцар. У разгледзеных тэкстах валачобных песень, якія адрозніваюцца шырокай разгорнутасцю сюжэтаў, уводзяцца казачныя, або міфалагічныя персанажы:

ЕЖА ЯК КУЛЬТУРНА-НАЦЫЯНАЛЬНЫ АСПЕКТ ЖЫЦЦА (НА ПРЫКЛАДЗЕ ПАРЭМІЯЛАГІЧНЫХ ДАДЗЕННЫХ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ)

Сяргей Самахвал (Мінск, Беларусь)

Паняцце «ежы», «харчавання» і «стрававання» можна разглядаць з некалькіх аспектаў. Першы аспект звязаны з натуральнай фізіялагічнай патрэбай жывого арганізма як неабходнай ўмовай яго існавання. Тым не менш, простае паглынне ежы з мэтай забеспячэння жыццёвых функцый арганізма нічым не вылучае чалавека ад іншых жывых істот. Паглынне і харчаванне – гэта нават не столькі ўмова, колькі ўласцівасць «жывога». З мэтай вылучыць нейкім чынам чалавека ад іншых жывых істот паступова сталі прымяняць паняцце культуры. Культура ў дадзеным выпадку стала ўжывацца ў значэнні «спосаб і змест жыццядзейнасці людзей, які адрознівае яе ад жыцця раслін і жывёл» [5, с. 8]. У дадзеным выпадку ежа не з'яўляецца сродкам адрознення чалавека ад іншых відаў прыроднага жыцця. Але з гэтага абсалютна не вынікае, што ежа не з'яўляецца элементам культуры. Паняцце культуры на сучасным этапе разглядаецца ў шматлікіх планах. Але асноўным яе элементам засталася тое, што культура заўсёды

Па двару ходзя молад Якаўка,
Па двару ходзя, лучок падымае
Лучок падымае, хоча сокала ўбіць.
– Молад Якаўка, да не бі ж ты мяне,
Да не бі ж ты мяне, не губі ж ты мяне
Перанясу ж я цябе да на крыллейку,
Маладую жану з-за сіня мора браць,
Як будзеш ты да жаніцца,
Знадаблюсь я табе пры ліхой гадзіне,
А жану тваю да на хвосцічку [1, с. 382].

Асноўны змест валачобных песень, адрасаваных хлопцу і дзяўчыне, звязаны з матывамі кахання і шлюбу.

У тэкстах песень, прысвечаных *бабцы*, значнае месца адводзіцца рытуальным падарункам, у якасці аднаго з якіх паўстае ласунак у выглядзе пафарбаванага чырвонага яйка:

Валачобнічкі – усе бабіны ўнучкі.
Падавала бабка да ўсім па яечку... [1, с. 418]

Выкарыстанне эпітэтаў у большасці валачобных песень дапамагае зрабіць іх тэксты больш дасканалымі, узмацняе сілу іх эмацыянальнага ўздзеяння, дазваляе глыбей раскрыць галоўны змест песеннага тэксту: «*слаўцо ласкавае, явар зялёны, кудравы, лецечка новае, жыта велікае*» [3, с. 51– 52].

У тэкстах валачобных песень ужываюцца такія сродкі мастацкай выразнасці, як эпітэты, метафары, анафара, параўнанні і паўторы. Найбольш частае ўжыванне мастацкіх сродкаў можна сустрэць у песнях, прысвечаных гаспадару, дзяўчыне, бабцы. Што датычыць песень, адрасаваных жонцы гаспадара і хлопцу, то ў гэтых дзвюх групах мы вызначаем невялікую колькасць мастацкіх сродкаў, напрыклад, эпітэты і параўнанні.

Літаратура

1. Валачобныя песні / [Склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей, склад. муз. часткі В. І. Ялатаў. Рэд. тома К. П. Кабашнікаў]. Мн.: Навука і тэхніка, 1980. – 560 с. – (Бел. нар. творчасць. /АН БССР. Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору).
2. Голас з невычэрпнай і жыватворнай крыніцы / Склад. У. В. Анічанка. – Мн.: Навука і тэхніка, 1995. – 464 с.
3. Беларускі фальклор у сучасных запісах: Традыц. жанры: Гомел. вобл. / Уклад. В. А. Захарава і інш.; Уклад. муз. часткі У. І. Раговіч. – Мн.: Універсітэцкае, 1989. – 384 с.
4. Гілевіч, Н. С. Паэтыка беларускай народнай лірыкі / Н.С. Гілевіч. Слова і образ. Паэтычны сінтаксіс. Гукапіс і рыфма. – Мн.: Вышэйшая школа, 1975. – 288 с.

паняцца «ежы» звязаны з культурнай з'явай, ежай як элементам вераванняў і традыцый пэўнай нацыі.

Беларускі парэміялагічны фонд, у якім адлюстраваны вераванні і традыцыі беларусаў, звязаныя з харчаваннем, не толькі вельмі багаты, але і вельмі паказальны. Адным з незамэнных атрыбутаў беларускага стала несумненна з'яўляецца хлеб. Дадзеныя, заснаваныя на аналізе беларускіх парэмій, дазваляюць даць тры асноўныя азначэнні «хлебу» як страве, прычым практычна ў ніводнай парэміі хлеб не выступае ў сваім прамым значэнні: як прадукт харчавання, выпечаны з цеста. Хлеб у беларускіх парэміях выступае ў наступных значэннях:

1) як сінонім слова «ежа», што пацвярджаецца і словамі малітвы «хлеб наш надзённы дай нам на сёння», а таксама такімі прыказкамі: «Пазычаны хлеб еж ды аглядайся», «Без працы няма чаго хлеба шукаці», «Калі хлеб у возе, то няма бяды ў дарозе», «Асначы' – хлеб сабачы» і інш. Вельмі паказальнай у гэтых адносінах з'яўляецца прымаўка: «Не хлебам адзіным жывы чалавек», якая сустракаецца і ў польскай мове: «*Nie samym chlebem człowiek żyje*», якая сцвярджае пра наяўнасць у чалавека акрамя бялагічных патрэб яшчэ і духоўных, і яшчэ раз пацвярджае тэзіс, што сама ежа як бялагічны працэс не ў стане вылучыць чалавека сярод іншых аб'ектаў прыроды.

2) хлеб – сімвал жыцця, магутнасці, існавання. Хлеб як сімвал жыцця фігуруе ў духоўных уяўленнях многіх народаў, ён прыраўноўваўся да сонца і перадаваўся ў выявах кружком з кропкай у цэнтры: «Хлеб – усяму галава», «Хлеб над усім пануе», «Не той багаты, хто мае срэбра і злата, а той багаты, хто мае хлеб», «Хлеб будзе, дык і усё будзе».

3) хлеб як «звычайная», «простая», «даступная» ежа для беларускага селяніна разам з вадой у параўнанні з сырам, маслам і нават ананасам, якія лічыліся недаступнымі і эксклюзіўнымі: «Хлеб ды вада – батрацкая яда», «Адзім хлеб траякі: чорны, белы і ніякі» і пар.: «Не для нас ананас», «Каб панам быў, у масле б купуаўся і сырамі падпіраўся».

Тым не менш, даступнымі і звычайнымі стравамі для беларуса лічыўся не толькі хлеб, але і каша, крупы («Гора наша – аржаная каша, з'еў бы і такой, ды няма ніякой», «Бабовая каша – не голад», «Крупы драны – хлеб гатовы, абы трыбух здаровы»), бульба («Багаты бульбы не хоча есці, ён гатовы чалавека з'есці», «Калі будьба ёсць, то мужыку не пост»), малако («Ніколі малака з хлебам не пад'еў: вясною малако ёсць – хлеба няма, а ўвосень хлеба намалоціш – карова запустіцца»). Але ў гэтым шэрагу сялянскіх страў хлеб усё роўна мусіць заняць першае месца. Як адзначае Мальдзіс А.І., «найпершай сялянскай стравай быў хлеб. Пры адсутнасці хлеба елі кашу. Бульбу ў «Літве і на Русі» пачалі, паводле Кітовіча, вырошчваць толькі з сярэдзіны XVIII стагоддзя» [4, с. 284].

Тое, што хлебу надавалася вялікая пашана і магічная функцыя, можна меркаваць па тых рытуалах і абрадах, павер'ях, перасцярогах і забабонах, звязаных з выпечкай хлеба. Напрыклад, пры прыгатаванні хлеба, гаспадыня рабіла адтуліну ў цесце, апускаючы руку аж да дна дзежкі, і клікала сям'ю, асабліва дзяцей, каб удыхнулі моцны пах, які выйдзе з той адтуліны, верачы, што гэты пар засцерагае ад прастуды [3, с. 539]. У беларускай парэміялогіі таксама захаваліся такія дзве прыказкі: «Пакаштуй кіслі, каб цыцкі раслі», «З'еш крайчык, будзе сын Мікалайчык», што яшчэ раз гаворыць пра надаванне хлебу нейкіх звышнатуральных сіл і нават нейкім чынам фетышызацыі і сакралізацыі хлеба.

Традыцыі харчавання і спажывання беларусаў дазваляюць таксама і высветліць асноўныя якасці іх менталітэту, светаразумення і светаўспрымання. Асноўнай якасцю чалавечага існавання, паводле беларусаў, безумоўна з'яўляецца праца: «Пакуль у гумне цэп – датуль на стале хлеб», «Без працавітых мужыкоў не было б ні хлеба, ні васьмакоў», «Без працы не будзеш есці калачы», «Белая зямля не народзіць пішана», «Без працы няма чаго хлеба шукаці», «З музыкі хлеб невялікі, а з гулякі – ніякі», «Трэба рана ўстаць, каб хлеба прычкакаць», «Калі гаспадар угнаі ходзіць, тады ў яго хлеб родзіць». Але, на жаль, праз складаных гістарычных ўмовы існавання беларусаў, немагчымасць мець свайго надзелу

і вымушанасць працаваць на пана, праца для беларуса здольная набыць і негатыўны сэнс, разуменне яе дарэмнасці і няўдзячнасці: «Адзін сыцее, дзесяць пацее», «Адзін з сошкаю, а сям'ера з ложкаю», «Не гулялі, а нішчымную капусту сярбалі», «Янук і засеяў, і эжаў, а панок сажраў», «Не сеюць, не жнуць, а хлеб смачны ядуць», «Не той піва п'е, хто варыць». Працавітасць беларусаў непарыўна звязаная з імкненнем да незалежнасці і самастойнасці: «Служачы – хлеб сабачы», «Свайго не меўшы – легчы спаць не еўшы», «На службе хлеб смачны, але не спажытны», «Куплены хлеб да пагляду, а не да паеду», «Чужая яечня не вечна», «Браце мой, еж хлеб свой» і інш. Але гэтае імкненне мець уласнае і сваё не пярэчыць характэрнаму беларусам пацўццю калектывізму: «Дзе дружна, там і хлебна», «Адзін і ў кашы няспорны», «Адным возам на піва едуць», «Адным арэхам падзеляцца», «Як клёцкі ў талаку, то я на дзве валаку, а як у водзе, то раз, два – і годзе».

Існуюць парэміі, якія сцвярджаюць не ўласна прыдуманых беларусамі ідэі, сентэнцыі, але пераасэнсаваныя імі, пацверджаныя імі. Да прыкладу, евангельскага парада падставіць крыўдліўцу другую шчаку рэалізуецца як у беларускай, так і польскай прымаўцы: «*I na nieprzyjęcia swajgo kina chlebom*», «*któ w siebie katieniet, ty w niego chlebem*» адпаведна. Дадзеныя прымаўка сведчыць хутчэй не пра адметную рысу беларускага характару, колькі пра ўстоўлівасць і захаванасць у беларусаў хрысціянскіх традыцый.

Па дыдактычных формулах: «За стол не спяшайся, з-за стала не марудзь», «Не той лепшы, хто бязьць за стол першы», «У гасцінах за яду астатні прымайся, а першы пераставай», «У гасціях еж – распражыся, але ў кішэню не хавай», «У чужое проса не сунь носа» можна меркаваць пра ступень выхаванасці беларуса.

Аднак беларускі парэміялагічны моўны фонд настолькі багаты і разнастайны, што часам вельмі складана па іх канстатаваць той ці іншы факт светапогляду беларуса і вызначыць з дакладнасцю пэўную рысу яго характару. Да прыкладу, прымаўкі «Няпрошанаму гасцю лыжкі няма», «Няпрошаным гасцям рукі не аддаюць» з лёгкасцю ў стане аспрэчыць легендарную гасціннасць беларусаў. Але прымаўка «Госця вясною частуюць мядком, а ўвосень малачком» зноў схіляе нас прызнаць за беларусамі права звацца гасцінным народам. Растлумачыць такія супярэчлівыя рысы беларускай душы здольная вельмі характэрная, адметная ўласцівасць беларусаў, як здаровы матэрыялізм і рацыяналізм. Раней адзначанай намі прымаўцы «Не хлебам адзіным жывы чалавек», узятай з біблейскага тэксту, у нейкай ступені супрацьпастаўляюцца наступныя: «Неба ці трэба, а хлеба трэба», «Не любіць каса ні світкі, ні паяса, і кажа брусок: «Дай хлеба кусок», «Як не пад'ясі – святых прадасі», «Кашаю больш зробіш, чым сілаю», «Поп служыць не для Ісуса, а для хлеба куска», «Без сала куска няма жыцця беларуса», «Праўда – не скварка, з кашаю не з'ясі», «Папкаяў хутчэй знойдзеш прыцяцця, чымся шапкаю» («Кланяйся шапкаю дыў папкаю»), «Павесь на рогі каўбасу – і тваю карову папасу», якія пацвярджаюць вылучаную намі рысу. З іншага боку, па дадзеных парэміях нельга адназначна канстатаваць факт перавагі матэрыяльнага над духоўным у светаразуменні беларусаў. Шэраг іншых прыказак і прымавак («Дарагі не абед, а прывет», «Мядком дружбы не замяніш», «На што мне яго мёд, калі ён сам мне горкі?», «Ад добрага чалавека вада даражэй, чым мёд ад кепскага», «Не частуй мяне ні піўцом, ні вінцом, а прывітай мяне шычырым слаўцом») не адмаўляюць беларусу ў яго духоўнасці і разуменні каштоўнасных прырытэтаў. Адзіным вывадам тут якраз і варта лічыць той факт, што беларусы – народ з глыбокай філасофій, багатым жыццёвым вопытам, глыбінёю светапазнання. І У. С. Караткевіч у знакамітым нарысе «Зямля пад бэльмі крыламі» абсалютна трапна і вартасна заўважыў, што, бадай, галоўнае ў характары беларусаў – «гасціннасць добрага да добрых». Гэтым і тлумачыцца супярэчлівасць гасціннасці беларусаў, якую беларусы самі ж і занатавалі: «Нядобраму гасцю і мядок набок, толькі чарку налівай», «Няміламу гасцю і пірагі нямілы», пастанавіўшы для сябе лагічнае правіла: «Увосень любяга гасця частуюць малаком,

¹ Аснак – плытнік на поўдні Беларусі, Прыдняпроўі.

² Папка – тут: хлеб.

а нялюбага мядком», якое, з аднаго боку, здольная адначасова захаваць традыцыйную гасціннасць беларусаў, а з другога – выявіць адпаведную прыхільнасць да чалавека. Часам, самі ж беларусы здольныя і выкрываць свае заганы, як, да прыкладу, прагнасць і скупасць: «Мала сала, мала хлеба, мала зямлі – болей трэба». Жартоўны праклён беларусаў «Калі не дасі сала, каб твая сенажаць устала» ўскосна можа нават сведчыць і пра злапомнасць беларуса. Але разам з тым беларусу ні ў якой ступені нельга адмовіць у назіральнасці, глыбокай разважнасці і крытычнасці мыслення, які не проста канстатуе пэўны факт: «Кланяйся шапкаю дыў папкаю», але і здольны патлумачыць, вывесці прычыну такой народнай сентэнцыі: «Як казалі «чалом», было хлеба на стале і паў сталом, а я к сталі заварыць «дабрыдзень», сталі бегаць з торбачкай абдыдзень» – свет уладкаваны такім чынам, што больш заўжды мае той, хто здольны прынізіць сваю ўласную годнасць і поўнасцю падпарадкоўвацца іншаму (пар.: «Ласкавае цялятка двух матак ссе»).

Акрамя правілаў і звычак, звязаных з харчаваннем, у беларускім парэміялагічным фондзе захавалася таксама шмат павер'яў і назіранняў, якія не менш сведчаць пра культурны бок харчавання, так як адлюстроўваюць уласцівыя пэўнай культуры элементы рэчаіснасці: «На сьтага Барыса хлеба няясія», «Спас памілуе нас, а Прачыстая прынесе нам хлеба чыстага», «Як на Юр'я пагода, то на грэчку няўрода». Парэміі здольныя адлюстраваць не толькі святы, як усталяваныя элементы ўспрымання і разумення рэчаіснасці пэўнага народа, але і нават пэўную гістарычную эпоху: «За карала Саса было хлеба і мяса, а як настаў Панятоўскі, усё пайшло па-чартоўску».

Такім чынам, калі за агульнае азначэнне культуры прыняць «агульнапрынятыя паводзіны людзей, вобраз жыцця народа, пэўнай краіны, сукупнасць ведаў, матэрыяльных і духоўных каштоўнасцей» [5, с. 6], то ежа як незаменны

атрыбут чалавечага існавання, з гадамі акрамя першаснага свайго прызначэння – падтрымліваць функцыянаванне арганізма, набывае выразны культурны, а пасля і культурна-нацыянальны сэнс. Культурна-нацыянальны сэнс ежы і стравання для беларуса заключаецца ў наяўнасці ў яго культуры пэўных страў (бульба, хлеб, каша, калач, клёцкі, гуляш, і інш.), а таксама надаванне пэўным стравам асаблівага прыярытэту (як, напрыклад, хлеба ў беларусаў). Культурна-нацыянальны сэнс перадаецца сістэмай правілаў паводзін, звязаных з харчаваннем і ежай, а таксама спосабамі яе здабывання, якія рэгулююць грамадскае і індывідуальнае жыццё беларуса. Культурна-нацыянальны аспект, звязаны з тым ці іншым матэрыяльным бокам жыцця народа, праяўляецца не толькі на ўзроўні адлюстравання густаў народа, рысаў яго менталітэту і характару, але і на ўзроўні адлюстравання пэўнай гістарычнай эпохі, адлюстравання пэўнага боку рэчаіснасці, у якой жыве і творыць народ.

Літаратура

1. Беларуская народная творчасць. Прыказкі і прымаўкі. У 2 кн. Кн. 1. / пад рэд. Фядосік А. С. – Мінск, 1976. – 560 с.
2. Беларускія прыказкі, прымаўкі і фразеалагізмы. / склад. Ф. Янкоўскі. – Мінск, 1992. – 492 с.
3. Васілевіч У. У. Зямля стаіць пасярод свету. Беларускія народныя прыкметы і і павер'і. Кніга 1. – Мінск, 2010. – 574 с.
4. Мальдзіс А.І. Выбранае. – Мінск, 2007. – 472 с.
5. Казакова И. В. История и теория мировой культуры. – Минск, 2010. – 663 с.
6. К. Леви-Стросс «Мифологики: сырое и приготовленное». – Москва, 2006. – 399с.
7. Цігоў В.С. Этнаграфічная спадчына. Беларусь. Традыцыйна-бытавая культура. – Мінск, 2001. – 208 с.
8. Satro M. Słownik frzeologiczny. – Warszawa, 2009. – 303 с.

НАРОДНА- ПЕСЕННЫЯ МАТЫВЫ Ў КАНТЭКСЦЕ ЖАНРАВА-СТЫЛЁВЫХ ПОШУКАЎ МАКСІМА ТАНКА

Кацярына Сапожнікава (Мінск, Беларусь)

Кожны народ мае свой асаблівы духоўны склад, які глыбока выяўляецца ў яго песнях. «Песня народа – гэта спраўдная жывая чалавечая душа.

Беларуская народная песня, заўсёды ясная, пластычная і багатая, часцей засмучаная, чым рэзвая і гуллівая, адзначаецца асабліваю задумою аб жыцці і долі. З боку настраў, мелодый і рытму яна зусім самабытная.

Цудоўная, шчырая, як народнае сэрца, мелодыя, высокапаэтычны верш народнае паэзіі з яго найўняўнейшымі чаруючымі вобразамі і зваротамі – усё гэта разам узятае падывае беларускую песню на высокі п'едэстал» [9, с. 14].

Цяжка ўявіць сабе жыццё народа без песень. У песні народ укладвае ўсю сваю душу, мастацкі густ і талент. Яна хвалюе глыбінёй пачуццяў, выказаных у дасканалай мастацкай форме. На працягу свайго шматвяковага існавання народная песня выпрацавала і такія мастацкія формы, якім было цяжка поўнасцю раскрыцца ў рамках фальклорнай эстэтыкі і якія рэалізаваліся ў лірычнай паэзіі.

Па-першае, гэта максімальнае завастрэнне, скандэнсаванасць, эмацыянальная насычанасць народнай песні, што ўказвае на тэндэнцыю да індывідуалізацыі (у фальклоры не поўнасцю рэалізаваную). Па-другое, у народнай песні назіраецца неадзначанасць, сэнсавая незакончанасць, неўважлівасць памкненняў, жаданняў, адсутнасць развязкі, выпадковыя дэталі.

Многія вобразы і матывы народных песень знайшлі сваё адлюстраванне ў розных жанрава-паэтычных формах Максіма Танка. Сярод іх характава прыроды і краявідаў, народны гумар, любоўная лірыка і інш.

«Меркай і нормай у інтымнай лірыцы М. Танка з'яўляецца народная любоўная песня. Там ён знаходзіць асноўны прычып ацэнкі любоўных адносін як праявы цвіцення жыцця, росквіту душы, незвычайнага парывання да ідэалу.

Прывабнасць вершаў народна-песеннага характару менавіта ў адчуванні псіхалагічнай сутнасці кахання як свята душы, як прагі характава, дасканаласці, шчасця, таму многія з іх сталі папулярнымі песнямі» [2, с. 121].

Вершы народнага складу па колькасці пераважаюць у інтымнай лірыцы М. Танка. Паэт у межах народнай традыцыі стварае такія свет казачнага характава, які, па яго ўяўленні, павінен гарманізаваць са станам закаханасці, са станам творчага ўзлёту асобы. у шэрагу вершаў паэт дасціпна і тонка схоплівае любоўныя перапеты, выказваецца з цёплым гумарам і іроніяй: «Ты не ўгаварвай лепш мяне! // Няма сягоння часу мне // Глядзець, як лёд рака ўзрывае, // а то вось раззлуюся я. // Яшчэ не жонка я твая, – // Шмат вёсен у запасе маю!» [5, с. 50].

Творча перанёс мастацкую форму народнай песні ў сваю паэзію Максім Танк. Энергія і разнастайнасць вершавання, багатыя і новыя ў нашай паэзіі вобразы і звароты Танкавай мовы як найлепей адпавядаюць багатым вобразам народнага жыцця, спакойнага і ўсхваляванага, і незвычайным малюнкам нашай прыроды.

«Узаемаабумоўленасць паэтычнага свету М. Танка і асноў народнага быцця пільна разгледзеў у свой час крытык Р. Бярозкін. «Наогул, трэба сказаць, – пісаў ён, – што непарыўная, арганічная сувязь з традыцыямі народнай культуры – адна з самых прывабных і моцных, калі не самая моцная якасць Максіма Танка. Культура для Танка – не толькі кнігі альбо жывапісныя палотны, а і ўвесь рознабачны працоўны вопыт многіх і многіх пакаленняў аратых, сейбітаў, усяго працавітага «мужыцкага» роду, атожылкам, сынам якога нязменна адчувае сабе паэт» [8, с. 121].

Уся сістэма паэтычных іншасказанняў М. Танка (метафара, вобраз, алегорыя, сімвал) скіравана на паўнейшае ўвасабленне спрадвечнага сэнсу народнага быцця і жыцця

вай мудрасці. у вершы «Перапіска з зямлёй» М. Танк як бы супрацьпастаўляе духоўнае і матэрыяльнае, сцвярджаючы першааснову матэрыяльна-практычнага, і ў той жа час аб'ядноўвае гэтыя паняцці ў адно непадзельнае цэлае, паколькі «пісьмо, напісанае плугам», – гэта не толькі прадукт матэрыяльнай жыццяздзейнасці, але і глыбока перажыты, прапушчаны праз сэрца акт духоўнай дзейнасці. І па сутнасці ён знаходзіцца недзе ў адным і тым жа шэрагу з чыста эстэтычнымі з'явамі. Таму што і мастацтва слова, калі яно не хоча быць павярхоўным, вымушана праяўляць сябе ў пластычна-адчувальнай, «ажыццёўленай» форме: «*Танчар змушае гліну // Ператварацца ў збаны, // Маляр – смяяцца сцены // Колерамі вясны. // Каваль – агонь і жалеза // Пад молатам грукцаець, // а я – вымушаю словы // Пра гэта квітнецць і пець*» [6, с. 550].

Аптымізм паэзіі Танка трымаецца на уважлівым, засяроджаным стаўленні да норм народнай этыкі і эстэтыкі, на веры ў бессмяротнасць народа. Для паэта характэрна непарыўная еднасць са сваёй зямлёю, радзімай, вытокамі. У адным са сваіх вершаў ён выводзіць незвычайную, метафрычную касмалогію, увасабляе яе ў форме прытчы:

Зямля трымаецца на трох сланах,

Сланы – на велізарнай чарапасе,

Чарапахы – на голубе,

Голуб – на хлебным коласе,

Колас – на калысцы,

А калыска – на песні матчынай... [6, с. 262].

Тут погляд паэта на свет гіпербалізуецца. Ён стварае касмалагічную мадэль на аснове старажытных міфаў і легенд. У гэтым творы, напісаным свабодным вершам, ўвасобіўся філасофскі погляд паэта на зямлю і жыццё на ёй.

Вялікую ролю ў паэзіі Максіма Танка адыгрывае музычны прынцып арганізацыі рытму. У ёй адлюстраваны амаль усе традыцыйна-класічныя рытмы, паметры, метры, пачынаючы ад антычнага гекзаметра і пентаметра да інтанацыйна-раскаваных рытмаў верлібра. Мастацкая спецыфіка паэтыкі Максіма Танка, асаблівасці яго вершавання грунтоўна прааналізаваны ў працах беларускіх літаратуразнаўцаў [1; 3; 4; 7; 8].

У сваёй творчасці Максім Танк увесь час ішоў па шляху наватарскага абнаўлення зместу і формы. Верлібр, свабодны верш аказаўся вельмі арганічнай формай мастацкага мыслення паэта. Эстэтычная ёмістасць гэтай формы дасягаецца пераважна асацыятыўна-важкай і шматзначнай думкай, філасофскім пранікненнем у жыццё. Свабодны танкаўскі верш – унікальная з'ява беларускай паэтыкі. Верлібр Максіма Танка – гэта зрощанасць паэтычнай формы з народнай філасофіяй, вынікам чаго становіцца ўласная танкаўская філасофія жыцця. Вялікую ролю ў верлібрах адыгрываюць гукапіс, анафарычныя паўторы, алігэрацыйнае счাপленне радкоў, інтанацыйныя перыяды. Такі выбар Танкам формы і сродкаў паэтыкі абумоўлены перш за ўсё характарам творчай задумкі.

Інтанацыйнае багацце, музычная арганізацыя, песеннасць танкаўскай паэзіі – гэта вынік адбіцця народнай беларускай песні на жанрава-стылёвых паэтычных формах аўтара. Максім Танк смела пераносіць мастацкую форму народнай песні ў сваю паэзію. Узорами творчага выкарыстання фальклорнай паэтыкі з'яўляюцца вершы «Добрай раніцы», «Свяці, зара», «Мінулі завеі», «Па-

сылае маці думы», «Грай жа, музыка», «Рэчанька», «Іванды-Мар'я» і інш.

Кампазіцыйная пабудова верша «Добрай раніцы» мае ў сваёй аснове форму традыцыйнай жніўнай песні «Добра жаць – шырокая ніўка», а ў вершы «Мінулі завеі» поўнасцю захаваны рэфрэн песень-вяснянак – «Вясна – красна на ўвесь свет!». Пабудова верша «Два арлы» нагадвае народныя балады.

Народнасць, музыка слова, сіла мастацкага абагульнення прыкоўвалі да паэзіі Максіма Танка ўвагу многіх беларускіх кампазітараў. На яго вершы напісана шмат песень, рамансаў, дуэтаў і інш.

Максім Танк апаэтызаваў амаль усе першаасновы народнага жыцця, народнай самасвядомасці. Так вельмі канкрэтнымі і адчувальнымі дэталямі ўваходзіць у свет яго паэзіі родная паэту нарачанская зямля. У вершах «Рукі маці», «Смаленне кабана», «Стол», «Капанне бульбы ў дождж», «Дарогай сенажаці» і інш. Паэт уздымае з глыбокіх пластоў бацькоўскай зямлі шматлікія запасы залацінак роднага слова, усмешлівага досціпу, мудрага бачання свету, народнай ментальнасці.

Паэзія Максіма Танка глыбока народная. Паэт з еўрапейскай вывучкай, ён увабраў і арганічна засвоіў культуру верша, традыцыі сусветнай паэзіі, чыя творчасць прасякнута агульначалавечай духоўнасцю і скіравана да бесперапыннага пошуку як у форме, так і ў змесце. Максім Танк адчувае фальклорную стыхію як штосьці роднае, блізкае. Больш таго, яна натуральна і непасрэдна ўваходзіць у яго верш, у паэтычны светапогляд неад'емнай і жыццёва неабходнай часткай. у сваіх вершах паэт аб'ядноўвае народнае светабачанне, народныя маральныя каштоўнасці і эстэтычныя ўяўленні з высокай паэтычнай культурай і асабовым пачаткам у паэзіі.

Такім чынам народная самасвядомасць, вобразы роднага краю, традыцыі, культура і, безумоўна, народная беларуская песня наклалі свой моцны адбітак на паэзію Максіма Танка, на яго несупынны і плённы пошук у галіне жанру і формы.

Спіс літаратуры

1. **Бельскі, А.** Краса і смутак: дапам. для настаўнікаў / А. Бельскі. – Мінск.: Маст. літ., 2000. – 237 с.
2. **Калеснік, У.** Максім Танк: нарыс жыцця і творчасці / У. Калеснік. – Мінск.: Маст. літ., 1981. – 189 с.
3. **Рагойша, В. П.** Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – Мінск.: Выш. школа, 1979. – 320 с., іл.
4. **Рагойша, В. П.** Гутаркі пра верш: Метрыка. Рытміка. Фаніка / В. П. Рагойша. – Мінск.: Нар. асвета, 1979. – 128 с.
5. **Танк, М.** Збор твораў: у 6 т. / М. Танк. – Мінск.: Маст. літ., 1979. – Т. 3: Вершы 1954–1964–560 с.
6. **Танк, М.** Збор твораў: у 6 т. / М. Танк. – Мінск.: Маст. літ., 1979. – Т. 4: Вершы 1964–1976–720 с.
7. **Тарасюк, Л. К.** Вернасць вытокаем: фалькл. традыцыі ў сучас. беларус. паэзіі / Л. К. Тарасюк – Мінск.: Выд-ва «Універсітэцкае», 1985. – 126 с.
8. **Чабан, Т. К., Гарадніцкі, Я. А.** Сучасная паэзія і фальклор / Т. К. Чабан, Я. А. Гарадніцкі. – Мінск.: Навука і тэхніка, 1988. – 128 с.
9. **Шырма, Р.** Песня – душа народа / Р. Шырма. – Мінск.: Маст. літ., 1976. – 430 с.

МІФАЛАГІЧНЫЯ ўяўленні ў ПРОЗЕ АНАТОЛЯ КАЗЛОВА

Ганна Саўчанка (Гомель, Беларусь)

Міфалагічныя ўяўленні старажытных славян – сапраўдная скарбніца мудрасці нашых продкаў. Гэта не толькі дахрысціянскія боствы, але таксама ўяўленні пра космас і зямлю, пра прыроду і яе законы, пра жыццё звяроў і птушак, пра чалавечы лёс, пра хатні ўклад, пра аденне. Славянская міфалогія – адлюстраванне ведаў, выпрацаваных стагоддзямі, а магчыма і тысячагоддзямі чалавечай практыкі. У дзяцінстве ўсе мы верым у сапраўднасць казачнага свету,

разам з героямі знаёмімся з навакольным асяроддзем, усведамляем законы гарманічнага суіснавання чалавека і прыроды. Міфы – апаведы пра продкаў – складалі духоўны скарб славянскіх плямёнаў. Славянскую міфалогію называюць паганскай, бо галоўная ідэя паганства вырасла з самага жыцця, а таму яно ахоплівала светапогляд і жыццёбачанне людзей старажытнага свету. Акрамя таго, слова «мова» для старажытных славян азначала тое ж, што «народ», «этнас».

Гэта добра адлюстроўвае сутнасць вераванняў, якія былі этнічнымі (народнымі) у супрацьлегласць этнічным (сусветным) рэлігіям. Паганства – магічная сістэма фарміравання асобы, міфалагічны светапогляд, а не рэлігія.

Міфы і міфалагічныя элементы працягваюць сваё існаванне ў сучаснай культуры. Але ў культуры беларускага грамадства функцыянуе яшчэ адзін пласт міфалагічных элементаў – спрадвечныя элементы беларускай язычніцкай міфалогіі, якія займаюць значнае месца ў быццё і мове сучасных беларусаў.

Міфалогія мае прамое дачыненне да рэлігіі, ніводная рэлігія не здольная існаваць без міфа. Міфалогія надае вобразнасць і пачуццёвасць рэлігійным уяўленням, аказвае эмацыянальнае ўздзеянне на верніка. Магія як міфалагічныя ўяўленні пра магчымасць уздзеяння на навакольны свет, людзей і рэальную магічную практыку жыла і жыве ў беларускім грамадстве. Людзі стукаюць па дрэве, засцерагаючыся ад бяды, носяць абярэгі, шукаюць дапамогі ў знахараў і чараўнікоў. Міф – універсальная якасць культуры. Ён стаіць ля вытокаў нацыянальнай культуры, існуе зараз і, безумоўна, захаввае сваё месца ў культуры Беларусі і ў будучым.

Слова «міф» і «міфалогія» ў сучасным беларускім грамадстве ўжываюцца з рознымі адценнямі і ў розных сэнсах, што часам вядзе да не заўсёды апраўданага пашырэння іх значэння. Гэта вынік таго, што большасць грамадства міф спасцігаецца праз вопыт, пачуццёвае пазнанне, а не праз навуковыя веды. Амерыканскі вучоны І. Дуглас у працы пра дэфініцыі тэрміна «міф» прыйшоў да высновы, што ў яго столькі ж азначэнняў, колькі існуе вучоных, якія яго выкарыстоўваюць.

«Слова «міф» выкарыстоўвалі яшчэ старажытныя грэкі, і з грэчаскай мовы *mythos* перакладаецца як «слова», «паданне», «апаবাদанне». Самі старажытныя грэкі таксама адзначалі шматзначнасць гэтага тэрміна, сцвярджаючы тры іх асноўныя значэнні: міф як слова, міф як эпас, міф як логас. Пры наяўнасці вялікай колькасці азначэнняў паняцця «міфалогія» (ад грэч. *mythos* – паданне + *logos* – вучэнне), пазбягаючы ўсялякіх дробных і неістотных нюансаў, можна сказаць, што яно ў наш час выкарыстоўваецца ў трох значэннях: сукупнасць уласна міфалагічных тэкстаў, сістэма ўяўленняў пра свет, навука» [1, с. 11–13].

Ёсць пісьменнікі, якія ад году да году спакойна і ўпэўнена працуюць над уласнымі тэмамі. Да іх ліку належыць Анатоля Казлоў. Гэты чалавек нібы бачыць вачыма кожнае слова, што злятае з яго губ. у яго творах словы матэрыяльныя, як і ўсё, на чым спыняецца позірк. Словы маюць колер, форму – дзіва, дык дзіва. Кожнае слова жывое, як жывы і кожны з нас. Цуд, якога пакуль не разумеюць многія і не могуць усвядоміць. у творах Анатоля Казлова словы як сам беларускі люд, цікавыя і асаблівыя. Людзі імкнуцца захоўваць родныя абрады, бо што вёска, то нораў, што галава, то розум, а што край, то звычай. Людзі трымаюцца тых звычаяў, якія пайшлі ад дзядоў ды прадзедаў. Такі ўклад, што ад самага пачатку свету горы, лес, людзі маюць свае адметныя ўласцівасці. Якім будзе жыццё чалавека на гэтым свеце, і што як кажуць, на раду прызначана, пытанні, якія хвалюць пісьменніка і яго сучаснікаў. Паводле народных вераванняў, жыццё чалавека пэўным чынам звязана з сусветам, зоркай. Творы Анатоля Казлова ўяўляюць сабой жывую істоту, якая магутная па сваёй сутнасці і чакае моманту свайго прызнання і ўзвелічэння.

З прыходам хрысціянства на зямлі пачалася працяглая барацьба за духоўнае лідэрства. Гэта ўбачыў Анатоля Казлоў, і ў сваіх творах ён спрабуе паказаць барацьбу з нячыстай сілай, якая ўсё ж будзе пераможана. у завязках сваіх твораў ён нараджае у душы чытача прадчуванне бяды («За адну ноч сох вяз каля хаты Яновічаў» [2, с. 209]; «Юргона сурочылі!» [2, с. 16] альбо проста інтрыгуе, завалодвае ягонай увагай «Сярод ледзь бачнай свежкі на гарачым пяску моўчкі сядзелі два хлопцы» [3, с. 208]; «Ужо хвілін дзесяць я стаяў каля ўваходу ў тэатр і чакаў Лару» [3, с. 10].

У той самы час пісьменнік знаходзіць месца і для апісанняў прыроды, якія амаль зніклі ў сучаснай мастацкай прозе, і лірычных адступленняў. Апрача надзвычай удалых вобразаў ведзьмакоў, у Анатоля Казлова добра выпісаны вобразы духаў і птушак. Напрыклад, прыгадаем вобраз

Вісуна з рамана «Юргон», які шмат разважае пра лёс і маральныя якасці чалавецтва, ці крумкача з рамана «Мінск і воран, Парыж і здань», вачыма якога мы сузіраем людзей у Асінаўскім замку і яго наваколлі. Дарэчы, будзьце пільныя, калі ў творах празаіка пачынаюць бзынкаць зялёныя мухі – нічога добрага іхняе з’яўленне не абячае.

Міфы аб птушках адносяцца да ліку самых яркіх культурных з’яў, заўсёды ў міфапаэтычных традыцыях птушкі валодалі разнастайнымі функцыямі і выступалі як абавязковы элемент рэлігійна-міфалагічнай сістэмы славян. і рытуалу, які валодае разнастайнымі функцыямі. «Птушкі могуць быць бажствамі, героямі, пераўтваральнымі людзьмі. Яны выступаюць як адмысловыя міфапаэтычныя класіфікатары і знакі чароўнай сутнасці, верха, неба, сонца, волі, роста, багачыя, прадказання, духу жыцця» [1, с. 54]. Выкарыстанне вобразаў птушак у творах заўсёды насіла сакральны сэнс. На дрэве жыцця птушкі заўсёды займалі вяршыню і супрацьстаялі хтанічным міфалагічным персанажам – змеям. Вобразы птушак вельмі разнастайныя. у творах Анатоля Казлова птушкі надзелены народнай свядомасцю, містычнымі якасцямі – паўптушкі, паўлюдзі, якія валодаюць дарам вяршчунства і здольнасцямі прыносіць людзям бяду ці шчасце, гора ці поспех. Звернемся да аднаго з фрагментаў з рамана «Мінск і воран, Парыж і здань» :

– Не прыкідвайся. Ведаю – не спіш. Кажу, што нешта будзе, – не сунімаюся пугач.

– У кнізе жыцця ўсё ўжо запісана, – нарэшце азваўся крумкач. – Умей толькі чытаць. і адважыся, не перабівай дрымоту. Ты яшчэ горкае дзіця ў параўнанні са мной. Пражыві столькі, колькі я схаваў гадоў пад крыламі, вось тады і зразумееш, што такое сон сярод ночы. А ён мне: «нешта будзе». Канешне, будзе.

– Збрэндзіў ты, крумкач, ад старасці.

– Го, юначка, у мяне наперадзе мінімум паўтара стагоддзя, а калі ўсё ладна ды складна пойдзе, то і ўвогуле цэлых два. Чаго ўжо нам з табою хвалявацца? – абыхава азваўся крумкач.

– Затое цябе не любяць. Ненавідзяць вешчуна смерці.

– Усім жа добрым не будзеш. Я не наклікаю бяду, а папярэджваю пра яе. Калі нехта трапляецца разумны, то і абы-дзе няшчасце бокам. Ну а калі ў галаве дурноты зашмат, вось тады і напорацца на ражон. а ты кажаш – не любяць... [2, с. 90].

Крумкач у міфалогіі валодае значным кругам функцый, злучаецца з рознымі элементамі светабудовы: падземным светам, зямлёй, вадой, небам, сонцам, што сведчыць пра глыбокую міфалагічную семантыку гэтага персанажа. Яна абумоўліваецца некаторымі ўніверсальнымі ўласцівасцямі крумкача як птушкі, у прыватнасці рэзкім крыкам і чорным колерам, таму крумкач успрымаецца як медыятар паміж жыццём і смерцю. Як трупная птушка чорнага колеру са звычайным крыкам крумкач дэманічан, злучаны з царствам мёртвых і са смерцю, з крывавай бітвай, выступае веснікам зла. Паколькі крумкач у пошуках ежы капаецца ў зямлі, ён злучаецца з ёю, як усякая птушка, крумкач суадносіцца з небам. Сувязь крумкача з гэтымі трыма сферамі вызначае тое, што ён надзелены шаманскай магутнасцю і, у прыватнасці, выконвае пасрэдніцкія функцыі паміж светам – небам, зямлёй.

Уменне пераймаць чалавечыя гаворкі, а магчыма і даўгалецце, спрыялі ўзнікненню ўяўленняў пра крумкача як пра мудрую прарочую птушку.

Большая ўвага надаецца ў творах вобразу вароны, аб гэтым сведчаць нават назвы твораў – «Мінск і воран, Парыж і здань», «Распяцце, альбо Ці ж баліць галава ў вароны».

Варона – знак спрыту, хітрасці, падступства, крадзяжу. Зрэшты, семантыка выявы вароны вельмі розная: у Грэцыі яна – носьбіт дрэннай весткі, у Індыі – веснік смерці, у Італіі – птушка, якая прыносіць няшчасце. У шэрагу традыцыйных вараў – пераўтвораная жанчына. у якасці элюстрацыі прывядзем прыклад з аповесці «Распяцце, альбо Ці ж баліць галава ў вароны...» :

Эх ты, дурыла, а я спадзявалася, і бацька верыў у цябе, – Марына натапырана курчылася і шарэла. Вось яна ўжо метровага росту, праз хвілю яшчэ меней. І дзіва дзіўнае скаланула Андрэя: Марына стала шэрай варонаю, страсянула

крыламі, разы два каркнула і знікла, як і чорна-смярдзючы слуп з магілы яе бацькі, сярод глухой ночы [3, с. 200].

Ці інакш прадстаўлен вобраз птушкі з гэтай жа аповесці.

«Ён зайздросціў вароне і другі тыдзень запар піў. Але хлопец зайздросціў вароне – шэрай, някідкай і бруднай вароне, у якой толькі і турботы, што корпацца ў сметніцах ды заглытваць шчодрыя кавалкі недаедкаў. Вароне не хочацца піва, яна не шукае гарэлкі. Гэта птушка не тырчыць каля таксафона, не абзвоньвае знаёмых, каб перахапіць сотню-дзве рублёў – у вароны не баліць галава» [3, с. 162].

Зусім у іншым свеце паказаны вобраз вароны, які дазваляе аўтару прадэманстраваць выразна душэўны стан героя і выклікае спачуванні і шкадаванні.

Не абыходзіць аўтар увагай святой для Беларусі птушкі – бусла. У міфалогіі гэта чалавек ці анёл, які быў пакараны богам за сваю цікаўнасць. Забіць бусла – вялікі грэх. Па дзеянні бусла варажылі, якім будзе год. Заўсёды бусел усведамляецца менавіта як носьбіт нябеснага агню, як распарадчык і ахоўнік яго, як апыжун над іншымі нябеснымі стыхіямі. У рамане «Юргон» бусел прадстаўлен велічнай і адначасова спакойнай істотай, нібы яго магутнасць не дазваляе звяртаць увагу на навакольны свет:

«Даносіцца клёкат бусла на сухастоіне бярозкі з аблезлай карою, што рванымі кавалкамі-лапікамі звісае па ўсім ствале. Вецер выдзімае з іх самотную мелодыю гукаў: незвычайных, дзіўнавата-казачных. Бусел раз-другі гопнуў доўгімі чырвонымі нагамі па гнязде і, узмахнуўшы распасцёртымі чорна-белымі крыламі, планерам загойсаў у прагрэтых патоках паветра. Бусліха ж засталася на месцы. Адно што – перайшла з усходняга боку гнязда на заходні, быццам нечым пакрыўджаная. Апусціўшы доўгую дзюбу, птушка ўцягнула галаву ў міжкрылле. Ці не задрамала, а мо сцішылася ў роздуме» [2, с. 35].

Птушкам, супрацьстаіць жывёльная класіфікацыя нізу – змеі. Змеі – выява сусветнага фальклору, які атрымаў на розных стадыях развіцця культуры і ў розных нацыянальных традыцыях шматлікія варыяцыі. Змеі прадстаўлены амаль ва ўсіх міфалогіях, і звязана з урадлівасцю, зямлёй, вадой, дажджом, хатнім агнём і інш. У шматлікіх традыцыях хтанічная прырода змея адлюстроўваецца ў яго назве, утвораная ад назвы зямлі (эфіён. *arwe medr* – «звер зямлі», егіп. *сама* – «сын зямлі» ці «жыццё зямлі»).

Згуслая кольцамі змея агаясамляецца з кругаўваротам з'яў. Гэта і сонечны пачатак, жыццё і смерць, святло і цемра, добро і зло, мудрасць і сляпы запал, выратаванне і яд, захавальнік і разбуральнік, адраджэнне духоўнае і фізічнае.

«Прысутнасць змяі амаль заўсёды злучаецца з цяжарам. Змея знаходзіцца ў кантакце з падземным светам і мае доступ да сіл, магіі мёртвых. Яна паўсюдна лічыцца крыніцай ініцыяцыі і амаладжэння, гаспадыня нетраў. Змея ваража ўсім сонечным і духоўным сілам, сімвалізуе першапачатковую інстыктыўную прыроду, прыліў жыццёвай сілы, некантралюемай і недыферэнцыяванай, патэнцыйную энергію, натхняльны дух, сімвалізуе цёмныя сілы ў чалавеку. Змея лічылася пасроднікам паміж небам і зямлёй і падземным светам, роль змяі дваістая, адначасова можа быць дабратворнай і неяспечнай. Нярэдка выяўляецца першым чынам адмоўная роля як увасаблення ніжняга свету» [1, с. 34]. у хрысціянстве змей – амбівалентны знак: гэта і Хрыстос, як мудрасць, узнесены на Дрэва Жыцця ў якасці іскупіцельнай ахвяры, і д'ябал у яго хтанічнай выяве. Змей – гэта Сатана, спакуснік, вораг Бога і ўдзельнік грэхпадзення. У выяве змея ўвасабляюцца сілы зла, разбурэння. У рамане Анатоля Казлова «Юргон» змея паказана наступным чынам:

«З-за кутка прызбы выпаўзла чорная і тоўстая, нібы вярочатае пуга, змея. Прыўзняла з мурагу пляскатую галоўку з гарошынамі вачэй, гойснула, хігнула ёю ўверх-уніз і напрасткі скіравала да Гардзея. Праз імгненне гадаўка ўспаўзла ўжо на выцягнутыя ногі старога, колцамі, як пальцамі піханая каўбаса, скруцілася пад грудзямі, галаву ўперыла ў сонечнае спляценне чорнага чараўніка, між абвіслых, а некалі, як крэмень, моцных мускулаў. – Сумуеш, Катрынка. Нічога, пачакаем, яшчэ ж не вечар. Будзе нам сёння з табою свяжаціна» [2, с. 36].

Змей – выява сусветнага фальклору, які атрымаў на розных стадыях развіцця гэтага вобраза шматлікія варыянтныя рысы, але ў творы Анатоля Казлова сімволіка вобраза змеі пераважна звязана з паскудствам, злом, якое чалавек павінен пераадолець.

Кожнаму чалавеку знаёмы стан адчування палёту, – усе ляталі ў дзяцінстве ў сне. а потым усё жыццё нам не хапае гэтага адчування, і таму мы зайздросцім птушкам. І ахвотна прымаем іх, як загадкавых істот, надзеленых містычнымі здольнасцямі, здольнымі прадказаць будучыню, прынесці шчасце ці проста поспех.

Літаратура

1. Шамак, А.А. Міфалогія Старажытнай Беларусі / А.А. Шамак. – Мн.: Сэр-Віт, 2004. – 240 с.
2. Казлоў, А.С. Юргон: раманы, аповесці, апавяданні / А.С. Казлоў. – Мн.: Маст. літ., 2006. – 255 с.
3. Казлоў, А. С. Горад у нябёсах: аповесці, апавяданні / А.С. Казлоў. – Мн.: Літ. і маст., 2009. – 224 с.

КИТАЙ І БЕЛАРУСЬ: МУЖЧЫНА І ЖАНЧЫНА ПРАЗ ПРЫЗМУ ФАЛЬКЛОРУ

Святлана Тарасва (Мінск, Беларусь)

Ужо дакладна вядома, што нішто не дае больш поўных уяўленняў пра грамадства, як становішча ў ім менавіта жанчыны. У сродках масавай інфармацыі на сучасным этапе вялікая ўвага надаецца жаночаму вобразу, асноўнай яе ролі, змяненню суадносін мужчынскага і жаночага полу. Айчыннымі і замежнымі сацыёлагамі і журналістамі неаднаразова падкрэслівалася, што роля жанчыны і ў цяперашні час застаецца ў большай ступені значнай, нават сакральнай, у многім спрадвечна-традыцыйнай, нягледзячы на пашырэнне і развіццё фемінісцкага руху. І сапраўды, з пачатку вядоў жанчына з'яўляецца выратавальніцай чалавецтва.

Але ці можна гэта пацвердзіць належнымі адносінамі і стаўленнем да жанчыны? «Няма нічога згубней жанчыны» (Гамер). Гэта кароткая фраза, старажытнагрэцкага паэта, яскрава характарызуе стаўленне мужчын да жанчын у старажытную эпоху. Жанчына ў старажытнасці была бяспраўнай рабыняй у доме мужа, без дазволу якога яна не магла распараджацца нават асабістай маёмасцю. Жанчына магла дзяліць з мужам ложак, але не трапезу. У вачах мужчыны жанчына была рэччу, сувенірам, таварам, але толькі не чалавечай істотай, годнай павагі. Але, нягледзячы на гэта,

жанчына з'яўляецца адной з галоўных адзінак фальклорна-міфалагічнай сістэмы. Менавіта жанчына ўжо ад старажытных часоў разумелася як важнейшы творчы пачатак Сусвету. Яна – Жанчына-Маці, якая звязана з таямніцай з'яўлення новага жыцця.

У старажытных часы ў Кітаі жанчыны валодалі неабмежаванай свабодай, мелі роўныя правы з мужчынамі ў сацыяльным і грамадскім жыцці. Аднак прыблізна паміж 7 і 8 стагоддзямі, становішча жанчыны абмяжоўвалася ўсё больш і больш хатняй функцыяй, а яе правы паступова пачалі змяншацца. І ўжо сёння іх становішча іншае. Кітайская жанчына, напрыклад, не можа самастойна вырашаць пытанне аб нараджэнні дзіцяці і ўплываць на яго лёс і жыццё пасля нараджэння. У грамадстве Кітая ліберальныя ідэі сям'і зводзяцца да аднаўлення ролі жанчыны ў праве выбару мужа і замужжа, а таксама да нараджэння і выхавання дзяцей.

Гэта ў першую чаргу было звязана з канфуцыянскай традыцыяй, якая вызначала перавагу мужчыны ў адносінах да жанчыны. Яе трэба было загадзя, з маленькіх гадоў вучыць падпарадкоўвацца мужчыне. Канфуцыянства тлумачыць

чыла: шлюб і сям'я павінны быць заснаваны на перавазе мужчын, вяршэнстве ролі мужа ў сям'і.

Лёс і становішча жанчын былі абмежаваны беспасветнай працай і паслухмянствам. Магчыма, менавіта з гэтым звязаны адзін з самых бязлітасных і жорсткіх у адносінах да дзяцей звычай, які бытаваў у Кітаі: спавіванне ступней ног дзяўчыны і дэфармацыі іх да размеру далоні. Узгадаем, што бязлітасная і жудасная традыцыя, падчас якой пальцы ног загіналіся пад пяты, а стужкі зацягвалі ўсё мацней і мацней да таго часу, пакуль не дасягаўся ідэальны памер ножкі – 8–12 сантыметраў, існавала толькі дзеля таго, каб дзяўчынка навучылася паслухмянасці і стрыманасці. Гэта быў своеасаблівы сімвал перавагі мужчын над жанчынамі.

Жанчынай пагарджалі таксама і з той прычыны, што пасля таго як дзяўчына выходзіла замуж, яна пераставала належаць роднай сям'і. Дзяўчына ўжо была нявестай у іншай сям'і, наведвала сваіх родзічаў вельмі рэдка і не магла дапамагаць бацькам. Той, хто гадуе дзяўчынку, – выходжае яе для іншай сям'і. Бяда той жанчыне, якая не магла нарадзіць хлопчыка. Сын, у адрозненні ад дзяўчыны, павінен быў у будучыні карміць сям'ю, прыносіць карысць грамадству.

Такім чынам, дзейнасць жанчыны абмежавана сямейнай сферай, дзейнасцю ўнутры дома, у той час як мужчына працуе і дзейнічае па-за межамі дома. Менавіта сын павінен быў працягваць і ўмацоўваць род. Адсюль і тэндэнцыя да пашырэння росту і колькасці членаў сям'і і прыкрытэту ў іх у апошнія стагоддзі хлопчыкаў.

Акрамя гэтага, па апублікаванаму ў 1994 годзе даследаванню ўрада Кітайскай Народнай Рэспублікі, кітайскія жанчыны працуюць у сярэднім на дзве гадзіны даўжэй, чым мужчыны, іх агульны даход прыкладна на 40% менш. Такім чынам, давайце адзначым сабе, што кітайская жанчына абмежавана ў правах. Яна:

- павінна захоўваць правілы адзінашлюбнасці
- не мае права раўнаваць мужа
- не можа скасаваць шлюб
- не можа самастойна вырашаць пытанне пра нараджэння дзіцяці
- працуе у сярэднім на дзве гадзіны даўжэй, чым мужчына
- даход прыкладна на 40% менш, чым у мужчына

Становішча беларускай жанчыны больш спрыяльнае. Яна мае такія ж правы, як і мужчына. Больш таго, ужо можна казаць пра тое, што ў сучасным грамадстве назіраецца тэндэнцыя да першыства ролі жанчыны, да своеасаблівага «матрыярхату». Жанчына пачынае выконваць тыя функцыі і абавязкі, якія з пакоў вядуць павінен выконваць мужчына. Так, напрыклад, зараз можна назіраць, што хатнімі абавязкамі і выхаваннем дзяцей займаецца мужчына, у той час, як жанчына зарабляе грошы, каб пракарміць сям'ю. У сувязі з гэтым можна ўзгадаць традыцыі, звычай і абрады абшчыны возера Луджы, што ў Кітае. «У гэтым «каралеўстве жанчын» прозвішчы і імёны перадаюцца не па бацькоўскай лініі, а па жаночай. Жанчына павінна сама выбіраць сабе аднаго або некалькіх мужчын. Акрамя гэтага, у кітайскай абшчыне мужчыны выконваюць усю гаспадарчую працу (напр., праполка агарода, догляд жывёлы і інш.). Але абмежаванне праў мужчыны не зводзіцца толькі да забароны выконваць цяжкую працу. Ім таксама нельга хадзіць у гасці, чытаць газеты, курыць. Мужчыны абшчыны павінны жыць у доме сваёй маці і клапаціцца пра дзяцей сясцёр» [Малевіч, 2006, с. 65]. Але гэта традыцыя існуе ў Кітаі ў якасці выключэння.

У беларусаў становішча жанчын у сацыяльным і грамадскім жыцці больш спрыяльнае, чым у кітайцаў. Нашы продкі таксама выходжалі дзяўчынак для будучай сям'і мужа, вучылі іх быць паслухмянымі, кемлівымі, руплівымі, любіць працу, прытрымлівацца агульнапрынятых правілаў паводзін, адмаўлялася ад асабістага на карысць сям'і. Але беларуская жанчына мае больш правоў у кожнай галіне грамадскага, прафесійнага, інтэлектуальнага і сямейнага жыцця.

Жанчына – цэнтральная фігура беларускага і, нягледзячы на яе менш значнае становішча ў Кітаі, кітайскага нацыянальнага космасу. З даўніх часоў найбольш вузкая ніша для самарэалізацыі адводзілася жанчынам. Іх уласныя інтарэсы

ігнараваліся, аднак менавіта на іх як на паслухмяных выканаўцаў ускладаўся шэраг абавязкаў. Жанчына з глыбокай старажытнасці разумелася як важнейшы творчы пачатак сусвету. Яна – Жанчына-Маці, якая дала жыццё. Яна – Вялікая Багіня, Прародзіца ўсяго жывога.

Даследванне культуры Вялікай Багіні і наогул жаночых бостваў цікавіла многіх навукоўцаў (Дж. Фрэзер, З. Абрамава, А. Голан, П. Яфіменка, Б. Рыбакоў, С. Токараў, Т. Шамякіна, І. Казакова і інш.). Яны звярнулі ўвагу, што ўшанаванне жаночага боства вядзецца яшчэ з эпохі палеаліту.

«Вобраз Вялікай Багіні-Маці звязаны і з жаночым творчым пачаткам, і з вялікімі стваральнымі сіламі самой Зямлі. Такі сінтэтычны вобраз аказаўся надзвычай жывучым, чалавечая свядомасць не жадала ад яго адмаўляцца, нягледзячы на тое, што мужчына паступова пачаў набываць першаснае значэнне ў грамадстве: сляды барацьбы жаночых і мужчынскіх багоў захаваліся практычна ва ўсіх міфалогіях свету» [Шамякіна, 2000, с. 251].

Разглядаючы культ Вялікай Багіні ў сусветным кантэксце, трэба адзначыць, што імя яе ў розных народаў у розныя гістарычныя часы было рознае. «...У нашых продкаў крывічоў была Майя, жонка бога Сонца Далібога (Дажбога)» [Шамякіна, 2000, с. 17]. Аднак больш старажытнай багіняй, блізкай да вобраза Вялікай Багіні, як адзначае І. В. Казакова, у крывічоў з'яўляецца Жыва-Каліяда – багіня-прародзіца ўсяго жывога [Казакова, 1999, с. 109]. «У старажытнай славянскай міфалогіі лічылася, што жыццё даруе (надзяляе ім) менавіта багіня Жыва».

Макош – жаночае боства ва ўсходнеславянскай міфалогіі, апякунка жаночага пачатку, урадлівасці, шлюб і родаў. Акрамя гэтага яна вядома і як багіня рамяства. Макош – адзіная багіня славянскага пантэона, статуя якой знаходзілася ў Кіеве на вяршыні ўзгорка побач са статуяй Перуна і іншых багоў...

Вялікай Багіняй, маці ўсяго жывога ў Кітаі з'яўляецца Нюйва. Яе вобраз аднаўляецца ў шэрагу кітайскіх міфаў як Жанчыны, Маці Ва. Нюйва – найбольш значная фігура міфалогіі Кітая – адзіная жанчына, дапушчальная пасля ў канфуцыянскі канон праведных кіраўнікоў.

Існуе думка, што Нюйва лічылася не толькі прародзіцай людзей, але і маці багоў. Так, адзін старажытны каментатар піша: «Нюйва – старажытная багіня і імператрыца з чалавечай галавой і змянімым тулавам. У адзін дзень яна перажыла 70 пераўтварэнняў. Яе вантробы ператвараліся ў багоў» [http://sacrament.akinshin.org].

Сымвалічным з'яўляецца тое, што Прародзіцай усяго чалавецтва ў Кітаі з'яўлялася жанчына-багіня са змянімым тулавам. Растлумачыць гэта магчыма тым, што «змяя – у вышэйшай ступені складаны, амбівалентны сімвал. Як істота забіваючая, яна азначае смерць, але паколькі перыядычна мяняе скуру, то азначае і жыццё» [Шамякіна, 2007, с. 43]. Таму Багіня-Прародзіца і ўяўлялася кітайцамі толькі на палову са змянімым тулавам, бо, як і змяя, нараджала ўсё жывое. А іншая амбівалентная палова змяі, якая сімвалізавала смерць, агруту, адсутнічала. Замест яе ў багіні было чалавечыя тулава і твар.

Акрамя гэтага Нюйва ў першапачатковым сваім выглядзе – гэта багіня Зямлі. Адсюль яе аблічча жанчыны-змяі. Таксама даследчыкі мяркуюць, што Нюйва ўшаноўвалася як маці плямёнаў, якія мелі ў якасці татэма змяю [http://sacrament.akinshin.org].

Міфы Старажытнага Кітая распавядаюць і пра стваральную функцыю Нюйвы – менавіта яна стварыла людзей: «Зямля ўжо аддзялілася ад неба. Увысоты падняліся святыя горы. Цяклі рэкі, поўныя рыбы. Лясы былі перапоўнены дзікімі жывёламі. Над лугамі парылі непалоханыя птушкі. Але не было яшчэ людзей, а таму свет заставаўся незавершаным.

Ведала гэта Нюйва, багіня з тулавам змяі, але з чалавечым белым тварам. Яна спаўзла з абрыву да сажалкі, узяла ў жменю жоўтай гліны і, глядзячы на адлюстраванне ў вадзе верхняй часткі свайго цела, зляпіла невялікую фігуру. Не паспела яна паставіць яе на ногі, як фігурка ажыла, закрычала і весела запрыгала.

Нюйва таксама ўзрадавалася таму, што ў яе атрымалася стварыць жэня («чалавека»). Працягнуўшы сваю працу, яна

зляпіла яшчэ некалькі тысяч людзей і яны, танцуючы, разбегліся ў розных напрамках. Але потым Нюйва зразумела, што ў яе не хопіць ні сіл, ні часу, калі яна будзе такім жа чынам ствараць усіх людзей, якія заселяць зямлю. Таму яна сарвала ліяну, а затым апусціла яе ў багну і, калі ліяна пакрылася глінай, багіня страханула яе на зямлю. Там, куды трапіла гліна, узніклі людзі, якія крычалі і весяліліся. Пасля багатых і знатных казалі, што яны вылеплены рукамі Нюйвы, а да бедных яе рукі не дакраналіся [http://sacrament.akinshin.org].

Пасля гэтага Нюйва задумалася, як працягнуць род чалавечы, бо яе стварэнні не былі вечнымі і паміралі, дасягнуўшы пэўнага ўзросту. І тады яна злучыла мужчыні і жанчын. Пачалі нараджацца новыя людзі: «Нюйва ўсталявала для людзей шлюбныя адносіны і сама стала першай свахай. Таму наступныя пакаленні пачыталі яе як багіню сватаўства і шлюбу. Людзі гэтага багіні прыносілі ахвяры, прычым цырымоніі ў яе гонар былі надзвычай пышнымі» [Ежов, 2003, с. 46].

Акрамя вышэй адзначанай характарыстыкі (прародзіцы багоў і людзей), Нюйва выступае ў ролі выратавальніцы чалавецтва. Яна, як адзначае ў сваіх «Гістарычных накідах», якія былі напісаны ў VIII ст., Сым Чжэнь, «сапраўдная ўладычыца, якая латае дзіркі ў небасхіле распаўнённым рознакаляровым каменнем» [Самозванцев, 2000, с. 245].

Але існуе і іншае тлумачэнне з'яўлення на зямлі людзей. «Іншы цыкл (міфаў) паведамляе пра вялікі патап і шлюб брата і сястры, якія засталіся ў жывых» [Самозванцев, 2000, с. 246]. Паводле міфа, ад сусветнага патапу змаглі выратавацца толькі брат і сястра – Фусі і Нюйва, якія, каб адрадыць чалавецтва, якое загінула пры страшэннай катастрофе, уступілі ў шлюб:

«Калі Сусвет быў толькі што створаны, Нюйва жыла са сваім братам (маецца на ўвазе Фусі) у гарах. Яны вырашылі стаць мужам і жанкай, але сароміліся. Тады брат прывёў Нюйву на вяршыню гары і прамовіў: «Калі небу заўгодна, каб мы пажаніліся, хай дым падымецца ўвысь; калі не – няхай дым знікне. Дым падняўся ўвысь... Усё гэта дазваляе нам зрабіць выснову, што, згодна з кітайскай

міфалогіяй, род чалавечы пайшоў ад нябесных багоў – паўлюдзей-паўжывёл» [Ежов, 2003, с. 53].

Такім чынам, згодна і з кітайскай, і з беларускай фальклорна-міфалагічнай спадчынай прародзіцай усяго чалавецтва з'яўляецца жанчына – Вялікая Багіня, Прародзіца ўсяго жывога Нюйва і Жыва Каляда. Мужчына, нягледзячы на яго перавагу ў сямейным і грамадскім жыцці, у міфах пра стварэнне свету беларускага і кітайскага народа выконвае ў большай ступені другасную функцыю. У творах як беларускага, так і кітайскага фальклору акцэнт робіцца ў першую чаргу на тым, што жанчына нясе пачатак сямейнага суладдзя, яна клапатлівая, гаспадарлівая, поўная ўсведамлення сваёй ролі і жаночай годнасці, ветлівая, кемлівая, здатная да ўсялякай работы. Яна з'яўляецца захавальніцай хатняга дабрабыту, бадзёрасці, жыццядарнасці, а ў пэўных адносінах і людскасці, ашчаднасці, пераемнасці культурнай спадчыны і традыцый свайго народа. Яна – Жанчына-Маці, якая звязана з таямніцай з'яўлення новага жыцця. Менавіта жанчына ўжо са старажытных часоў разумелася як важнейшы творчы пачатак Сусвету.

Літаратура

1. Ежов В. В. Мифы древнего Китая. – М.: Астрель: АСТ, 2003. – 495 с. – (Мифы народов мира).
2. Казакова І. В. Жанчына ў беларускай каляндарнай абраднасці // І. В. Казакова // Роднае слова. – 2008. – № 3. – С. 107–108.
3. Казакова І. В. Сімволіка і семантыка славянскіх міфалагем (на матэрыялах беларускага фальклору). – Мн.: «БОФФ». 1999. 221 с.
4. Малевич І. А. Азиатский треугольник драконов / И.А. Малевич. – М.: АСТ; Минск: Харвест, 2006. – 640 с.
5. Самозванцев А. М. Мифология Востока. – М.: Алетея, 2000. – 384 с.
6. Шамякіна Т. І. Міфалогія Беларусі: нарысы: вучэб. дапам. для студэнтаў філал. спецыяльнасцей ВУНУ / Т. І. Шамякіна. – Мінск: Маст. літ., 2000. – 398 с.
7. Шамякіна Т. І. Кітайскі каляндар і славянскі міфалагічны бестырыум. Паралелі. – Мінск: РІВШ, 2007. – 104 с.
8. http://sacrament.akinshin.org

ПАЭЗІЯ Н. ГІЛЕВІЧА Ў КАНТЭКСЦЕ НАРОДНАЙ СМЕХАВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сяргей Хораў (Мінск, Беларусь)

У нашым народзе здаўна высмейваліся чалавечыя недахопы і слабасці: глупства, няўкляднасць, пахвальба ці бязліваць. Для таго каб гэтыя недахопы пачалі выклікаць смех, неабходна падаць іх у смешным выглядзе, бо самі па сабе яны не заўсёды смешныя. Беларусь заўсёды ўмеў адрадаваць на адмоўнае ці штосьці недарэчнае досціпам, жартам, калючым слоўцам. Смехавы пачатак жыве, можна сказаць, не толькі ў характары, але і самой свядомасці нашага народа, і на гэтую акалічнасць у свой час дакладна звярнуў увагу яшчэ М. Гарэцкі.

Гумарыстычны дар у творчай натуры Н. Гілевіча праявіўся ярка, тады, калі яшчэ нават ніхто не ведаў пра яго як паэта. Пра паэтычны здольнасці маладога аўтара дэдаліся ў Мінскім педвучылішчы, дзе ён вучыўся ў першыя пасляваенныя гады. Уся навучальная ўстанова літаральна грывела ад гучнага і вясёлага рогату... Ужо тады, у 1950 годзе, ён праславіўся сярод студэнцкай моладзі не як паэт-лірык, а як гумарыст і сатырык. І гэты поспех быў невыпадковы, бо Н. Гілевіч мовай мастацкага смеху адлюстроўваў рэальныя з'явы студэнцкага жыцця [4, с. 20–21].

Васіль Быкаў у прадмове да кнігі Н. Гілевіча «Святлынь» адзначае, што «ў паэзіі Ніла Гілевіча ў вельмі выразнай форме знайшлі выяўленне грамадзянскасці, скандэнсаваная сацыяльнасць, аб чым сведчаць яго шматлікія лірычныя і лірычна-эпічныя творы, і асабліва ягоныя сатыра і гумар, у якіх паэт мае свой непаўторны голас, свой характэрны смех і сваю іронію» [1, с. 9–10]. Сіла і моц сатыры Н. Гілевіча – у яе сацыяльнай вастрыні, у трапнасці вобразных характарыстык, а нярэдка і ў непрымірымай бескампраміснасці.

Тэарэтыкі адзначаюць, што пры ўспрыманні камізму вельмі важны фактар нечаканасці, выкарыстанне каларытных моўных элементаў з мэтай іх крэатыўнай актуалізацыі. Разуменню гумарыстычнага, камічнага ў творы шмат у чым дапамагае чуйнасць да смеху, адпаведны эмацыянальны настрой, жывая рэакцыя на раптоўную змену фокусу ўвагі, а часам інтэлектуальная вытанчанасць. Жарты і кпіны дапамагалі народу ва ўсе часы жыцця, пераадоўваць цяжкасці. Беларусь прывычаўся бачыць нават сур'ёзнае праз досціп, усмешку, іронію. У гэтым красамоўна пераконваюць кнігі гумару і сатыры Н. Гілевіча «Да новых венікаў», «Ці грэх, ці два», «Кантора». Творы ў гэтых кнігах вызначаюцца дасціпнасцю, камізмам створаных сітуацый, вобразнай трапнасцю характарыстык, натуральнасцю дзеяння (а ўсё гэта стала, на жаль, ужо рэдкасцю ў прадстаўнікоў так званага сатырычнага цэха). Як правіла, крытыкі і даследчыкі, аналізуючы паэзію Н. Гілевіча, мімаходзь згадваюць ягоныя гумар і сатыру. Між тым, адна з галоўных іпастасей Гілевіча-паэта праяўляецца перш за ўсё ў гумарыстычным і сатырычным плане. Мноства негатыўных тыпаў намаляваў паэт, але з асаблівай палымянасцю ён выкрываў прыстасаванцаў і рэнегатаў рознага калібру, кар'ерыстаў, двурушнікаў, падхалімаў, дэмагогаў і пустазвонаў.

У гумарыстычных вершах Н. Гілевіч увесёў у пошуку – сюжэтна-тэматычным, жанравым, слоўна-вобразным. Адштурхоўваючыся ад народных узораў, ён стварыў прытчы і байкі. У святле фальклорнай традыцыі несумненную цікакасць уяўляюць і яго «сучасныя замовы-загаворы» [2, с. 5–6].

Традыцыйная магія замоў была цесна спалучана з усёй сістэмай міфалогіі, народнай сімволікі, яна вызначаецца сваёй выразнай функцыянальнай скіраванасцю, прагматычнасцю і мае на мэце вырашэнне розных жыццёва-чалавечых праблем. Замовы паходжаннем сваім абавязаны найперш творчасці неардынарных вясковых людзей, дакладней – знахарак, варажбітоў і варажбітак. Як ні дзіўна, але попыт на гэты досвед засведчаны і ў гарадах, ён прывабліваў амаль усе слаі насельніцтва. Тлумачыцца гэта агульначалавечым характарам зместу замоў, універсальнасцю іх прызначэння [3, с. 295]. Галоўнай прычынай даўгавечнасці замоў, якія ад язычніцкай даўніны нашага народа дажылі да новага часу, прычым актыўным жыццём – у іх прыкладным характары. Н. Гілевіч вырашыў прадоўжыць народную традыцыю, стварыўшы «сучасныя замовы-загаворы» (раздзел у зборніку «Да новых венікаў»). Такім чынам, паэт надаў старому жанру новае дыханне, новае жыццё. Замоўную «тэхналогію» ён выкарыстоўвае ў сатырычных мэтах. Прызначэнне гэтага жанру на новым этапе служыць маральнаму, сацыяльнаму і эстэтычнаму выхаванню праз высмейванне чалавечых заганяў і хібаў. Больш за тое, паэт скіроўвае сваю сатыру на сучаснасць і грамадства ў цэлым. Назвы замоў Н. Гілевіча ўжо гавораць самі за сябе, яны адлюстроўваюць цэлы спектр сацыяльна значных праблем: «Замова ад тупасці, каб не страціць пасаду», «Замова ад раўнадушша і бюракратызму», «Замова п'яніцы», «Замова ад хваробы рук у крытыка-аглабельшчыка», «Замова ад хабарніцтва». Сатыра тут вострая, нават едкая і пякучая, смех дасціпны, трап-

ны, можна сказаць, буйнакаліберны. Здзіўляе арыгінальны ход думкі аўтара, яго назіральнасць і слоўная вынаходлівасць. Паводле знаёмага жанравага канона ён стварае яркія ўзоры замоў ад чыноўніцкага бюракратызму, абыхавасці, духоўнага рэнегата, хабарніцтва, пляткарства, падхалімства, прыпісак, самахвальства, тупасці, аглабельнай крытыкі і іншых заганяў, якія, бы іржа ці язва, разбураюць грамадскае жыццё, міжчалавечыя стасункі.

Такім чынам, на прыкладзе паэтычных замоў Н. Гілевіча мы можам пераканацца ў прадуктыўнасці і плённасці выкарыстання фальклорных жанраў. Камічнае і сатырычнае ў гэтых творах скіравана на выкрыццё недахопаў грамадства, актуалізацыю і вырашэнне жыццёва значных праблем. Замовы Н. Гілевіча з'яўляюцца сведчаннем высокай развітасці гумару і сатыры ў нашай нацыянальнай паэзіі XX стагоддзя, вытокі якой, як адзначалася, у народнай смежавой культуры беларусаў.

Літаратура

1. Быкаў, В. В. Высакароднасць погляду на свет і жыццё / В. Быкаў // Гілевіч, Н. Святлынь: кн. васьмірадкоўяў. – Мінск: Маст. літ., 1984. – С. 9–12.
2. Гілевіч, Н. Кантора: сатыра і гумар / Н. Гілевіч. – Мінск: Маст. літ., 1989. – 165 с.
3. Гілевіч, Н. Мой белы дзень: кн. пра фальклор і мову нашай Бацькаўшчыны / Н. Гілевіч. – Мінск: Юнацтва, 1992. – 333 с.
4. Стасевіч, Я. Хто ты, Вядзьмак-Лысагорскі? / Я. Стасевіч. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 2004. – 72 с.

СВАТАННЕ: СЕМАНТЫКА ДЗЕЯННЯЎ І ПРАДМЕТНАЙ АТРЫБУТЫКІ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ФАЛЬКЛОРУ ЛЕЛЬЧЫЦКАГА РАЁНА)

Пятро Цалка (Гомель, Беларусь)

Беларускае традыцыйнае вяселле – з'ява ўнікальная і шматгранная, але нават пры вялікай цікавасці да гэтага абраду і належнай навуковай асэнсаванасці, яшчэ не да канца вывучаная. Для даследчыкаў духоўнай спадчыны вялікую важнасць уяўляюць матэрыялы асобных раёнаў – невялікіх локусаў, дзе пэўны феномен народнай культуры, у нашым выпадку этап сватання, можна разгледзець не толькі ў шматлікіх варыяцыях, але і ў вялікай канцэнтрацыі матэрыялу (абрадавых дзеянняў, прыкмет і павер'яў). Без вывучэння усіх вышэйпералічаных кампанентаў немагчыма ўявіць агульны малюнак адной асобна ўзятай з'явы. Мэтай нашай працы з'яўляецца асэнсаванне этапу «сватання» (паводле структуры, семантыкі дзеянняў і прадметаў).

Пры вывучэнні дадзенай тэмы паспрабуем звярнуць увагу на наступныя моманты: час правядзення абраду; удзельнікі абраду і іх колькасць; форма правядзення абраду (рытуальны дыялог і да т. п.); семантыка дзеянняў і прадметнай атрыбутыкі, што выкарыстоўваецца падчас правядзення абраду.

Жыхарамі Лельчыцкага раёна, улівалася некалькі часавых фактараў, якія маглі паспрыяць ажыццяўленню пэўнага комплексу дзеянняў. Так, важным арыенцірам пры вызначэнні часу сватання быў у мясцовых жыхароў царкоўны каляндар («Хадзілі абязцельна ў мясаед, а не ў пост»^{*}). Паводле хрысціянскай традыцыі, у час посту нельга было есці скаромнага і ўжываць спіртныя напоі (яны з'яўляюцца неад'емным атрыбутам святочнага стала), а таксама весяліцца і спяваць пацешлівыя песні. Але ж немалаважным фактарам з'яўляюцца язычніцкія вераванні нашых продкаў. Так, паводле адной з народных прыкмет, лепшым момантам для правядзення абраду сватання лічылася «першая нядзеля маладзіка», менавіта тады, калі ён «расце»: «Сватацца хадзілі ў першую нядзелю маладзіка. Бо лічылі, што будзе ў маладых добрае ішчасце» [4, с. 57]. Менавіта гэтай сімволікай «росту» і было абумоўлена вераванне ў шчаслівае жыццё маладых. Істотным для сватоў быў і час сутак: у свата хадзілі «обычна вечаром, як ужо сцягнее»^{*}, або «позно вечарам ці ноччу ў суботу» [1, с. 294].

Як сведчаць інфарматыры: гэта рабілі, каб «не наўрочлі ішчасце маладых»^{*}. Як трапіна заўважыў даследчык М.М. Нікольскі, выбраны час («вечаром, як ужо сцягнее») з'яўляецца сведчаннем перажытку адной з «найстаражытнейшых форм шлюбу – выкрадання» [5, с. 51]. Пра гэта часткова сведчыць і сама намінацыя, якая часта прысвойвалася сватам – дружына, а, наколькі мы ведаем, дружына – гэта тэрмін вайсковы. З часам гэтыя сведчанні, хутчэй за ўсё сцерліся з памяці народа і пры змене ўкладу жыцця змянілася і сама форма правядзення гэтага звычайна.

Фактычныя матэрыялы, зробленыя ў апошнія гады, сведчаць, што рытуальны дыялог, які з'яўляецца састаўной часткай абраду сватання, сустракаецца ў некалькіх варыянтах: сваты прыходзяць у выглядзе жабракоў (купцоў), якія заблудзіліся, або ў выглядзе купцоў, якія прыехалі набыць «цёлку». Вялікая ўвага пры гэтым надаецца рытуальнаму дыялогу, які адбываецца паміж галоўным сватам і бацькамі маладой:

«Заходзяць у хату як будто не сватацца, а проста так, по дзелу, і пачынаюць размову:

Добры вечар!

Добрэ здароўе! Чаго ж ву к нам завіталі?

А му чулі, што ву прадаецца сваю целічку.

Ой, да яна ў нас яшчэ малада, хай яшчэ паходзіць, папасеца.

Ну... як не хочаце прадаць целічку, то раз му ўжэ прыйшлі, то мо ву сваю Ганночку за нашого Іванка замуж аддасце?»^{}.*

Дзяўчына ў гэты час або знаходзіцца ў іншай хаце, або «стаіць ля прыпечку, калуае яго» [1, с. 315]. Тут мы можам прасачыць сітуацыю, калі дзяўчына, якая не хоча адлучацца ад свайго роду, набліжаецца да «сакральнага» месца ў хаце (печы). На сучасным этапе гэта адбываецца на ўзроўні падсвядомасці, інтуітыўна, бо інфарматыры не могуць растлумачыць для чаго гэта робіцца і чаму выбіраецца менавіта гэта месца: «От так усегда рабілі»^{*}. Згаданае абрадавае дзеянне, звесткі пра якое зафіксаваны ў вёсцы Маркоўскае Лельчыцкага раёна, дазваляе сцвярджаць, што печ – гэта «месца канцэнтрацыі сямей-

на-родавых каштоўнасцяў, крыніца жыцця і здароўя, захавання сакральнага чыстага агню» [3]:

Далей праводзілася самае значнае рытуальнае дзеянне, дзеля якога і наладжвалася ўласна сватанне: хлопец прасіў дзяўчыну аб згодзе на шлюб разам з ім. З гэтым звязаны цэлы рытуальны комплекс дзеянняў, прыкмет і павер'яў: прапанова чаркі, якую малады трымаў на «белым платку», рытуальнае «ўкідванне» ў чарку «капейкі», «прыгубліванне» (спрабаванне) гарэлкі, якая была ў чарцы. Чарка замяняла вербальную прапанову хлопца (ці пойдзеш за мяне замуж?), бо ў выпадку, калі дзяўчына адмаўлялася браць чарку, гэта азначала адмову хлопцу: «Сваты падаюць маладой чарку, калі яна згодна, то н'е чарку і ўжо засватана, калі не – то не н'е» [1, с. 315]. «Укідванне капейкі», а дакладней судакрананне з гэтым прадметам, сімвалізавала багатае і шчаслівае жыццё: «... хлопец налівае чарку гарэлкі, кідае туды капейку і пудносіць да маладога. Калі вона согласна, то бярэ чарку і прыгублівае з яе трохі гарэлкі»*. Сімвалічным у гэтым рытуале з'яўляецца белая хустка, на якой хлопец падае чарку дзяўчыне: «Хросны маладога налівае чарку і дае маладому. Малады надносіць чарку маладой і абзацельна на белым платку» [1, с. 294]. Белая хустка, паводле зафіксаваных матэрыялаў, зробленых у наш час, атаясамліваецца з чысцінёй намераў хлопца. Аднак вартым увагі з'яўляецца і той факт, што белы колер на выселлі сімвалізаваў чысціню дзяўчыны або хлопца, таму верагодным будзе таксама асэнсаванне гэтага прадмета, як знаку чысціні маладога.

Пасля таго, як сям'я дзяўчыны давала згоду на шлюб, сваты «станоўляць на стол гарэлку і хлеб» [1, с. 294], «хлеб з соллю на ручніку і графін з гарэлкай, упрыгожаны тужкамі» [1, с. 308]. З'яўленне спіртнога напою (гарэлкі), на думку некаторых даследчыкаў, тут невыпадковае: гэты звычай (прыносіць гарэлку і ўжываць яе пасля прыняцця агульнага рашэння) нагадвае сабой «барыш» – «звычай «замочваць» якое-небудзь гандлёвае пагадненне» [в, с. 19]. Хутчэй за ўсё, гэты атрыбут з'яўляецца «перажыткам звычайна куплі-продажу нявесты» [2, с. 19]. Важнае сімвалічнае значэнне маюць хлеб і соль, прынесеныя сватамі «хлеб сімвалізуе паўнату долі, багацця і дабрабыту, а соль абараняе ад варожых сіл» [1, с. 447]. Асаблівую ўвагу надавалі хлебу як сімвалу дабрабыту: пасля заканчэння ўсяго цыкла сватання бацькі маладой і сваты маладога абменьваліся хлебам: «Калі сваты ішлі дадому, ім давалі хлеб» [1, с. 294], гэта значыць, абменьваліся дабрабытам двух родаў.

Вельмі цікавым для вывучэння вясельнай абраднасці з'яўляецца звычай «памячаць» сватоў (радно хлопца) на этапе сватання. «Агульнымі паметкамі» (ручнікамі) выдзяляліся ўсе сваты: «З боку нявесты родныя вяжуць сватам ручнікі і хусткі» [1, с. 308]. Адметнасцю фальклору Лельчыцкага раёна з'яўляецца абрад «прышывання маладому на шапку ветачку барвінку»: «У першы ж раз невеста вела суды

сваіх дружак. Веточку маладому прышывалі дружкі на шапку (як ёна давала согласіе). І носіць гэтую шапку. На парозе перасекаюць сякерай ветку, а дружкі спяваюць. Сваты ўваходзяць, товаришы маладога яе (дзяўчыну, якую прыйшлі засватаці – Ц.П.) шукаюць. Садзяць за стол. Сват налівае чарку, як согласна, так вып'я. Бервенку (зьялёная ўюшчяса трава) прышываюць на шапку»**. У гэтым рытуальным дзеянні дзяўчына нібыта «памячае» свайго хлопца, што з'яўляецца своеасаблівай забаронай заляцця да іншых дзевак.

Калі дзяўчыне не падабаўся той хоpec, які прыходзіў да яе ў сваты, яна «нічога не кажучы, чы вон хорошы, чы не, моўчкі вносіла гарбузу»*. Негатыўныя адносіны да гарбуза ў народзе можна патлумачыць тым, што расліна мае ўнутры парожнюю поласць. А пустыя прадметы ў народным успрыманні мелі адмоўныя асацыяцыі. Хлопец жа, не атрымаўшы станоўчага адказу ад дзяўчыны, «браў у хаці з кутка кавеню і круціў яе, шоб дзеўка замуж не пайшла»*. Кавеня (прадмет хатняга качарэжніка) у дадзеным выпадку служыў «сімвалам духа продка, які жыве ў печы» [3, с. 64]. Кавеня – дзвячочы лёс, які хлопец «закручвае» (кавеню хлопец круціць па колу) і зычыць, «каб дзеўка замуж не пайшла», не адлучалася ад свайго роду, сімвалам якога высупае печ.

Такім чынам, праведзены намі аналіз фальклорных тэкстаў дазваляе сцвярджаць, што пры вывучэнні рытуальных дзеянняў, звязаных з вясельнай абраднасцю (сватанне), вялікае значэнне мае комплекснае даследаванне з'яў фальклору.

Заўвага

*Выкарыстаны ўласныя запісы аўтара.

**Выкарыстаны матэрыялы фальклорнага архіва кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны»

Спіс інфармантаў

* Куціц В.М., 1937 г.н., в. Сіманічы Лельчыцкага раёна.

** Кожан М.М., 1904 г.н., в. Мілашавічы Лельчыцкага раёна

Літаратура

1. Вяселле на Гомельшчыне: фальклорна-этнографічны зборнік / укладанне, сістэматызацыя, тэксталагічная праца, уступны артыкул І.Ф.Штэйнер, В.С. Новак – Мн: ЛМФ «Нёман», 2003. – 472 с.
2. Вяселле: Абрад / Уклад., уступ. арт. і камент. К.А. Цвіркi; Муз. дадат. З.Я. Мажэйка; Рэд. тома В.К.Бандарчык, А.С. Фядосік. – 2-е выд. – Мн.: Бел. Навука, 2004. – 683 с.
3. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. – М.: Междунар. отношения, 2002. – 512 с.
4. Прыкметы і павер'і Гомельшчыны / укладанне, сістэматызацыя, тэксталагічная праца, уступныя артыкулы В.С. Новак, А.А. Кастрыца. – Гомель: Барк, 2007. – 224 с.
5. Н.М. Никольский. Происхождение и история белорусской свадебной обрядности – Мн., Издательство АН БССР, 1956. – 272 с.

РОЛЯ ТРАДЫЦЫЙНЫХ БАЯВЫХ І СПАРТЫЎНЫХ АДЗІНАБОРСТВАЎ У ВОІНСКАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ

Юрый Царэвіч (Мінск, Беларусь)

Практычна ўсе народы, якія жывуць на планеце, на пэўным этапе гісторыі стваралі сваё баявое мастацтва. На працягу стагоддзяў беларусамі было створана баявое мастацтва, якое ўключала ў сябе гульню, турнір, коннае спаборніцтва, якія ў глыбокай старажытнасці пачалі фарміравацца на тэрыторыі Беларусі. Яны былі звязаныя з бітвамі за зямлю, з культурам Зямлі. Пяядынкi «адзін на адзін» ці групавыя бойкі з'яўляліся рытуальным ахвярапрынашэннем Маці Зямлі: кроў, якая пралівалася воінамі павінна была за добрыць яе. Іншымі словамі, гэтыя спаборніцтвы прадстаўлялі сабой магічнае дзеянне з мэтай забяспячэння ўдалых пасеваў, добрага ўраджая і іншых «дарункаў Зямлі...»

З даўніх часоў у розных культурах (у тым ліку беларускай) існуе ідэя, што саперніка ў спаборніцтве і воіна ў смя-

ротнай бітве трэба пазбавіць «падтрымкі зямлі», гэта значыць адарваць яго ад яе, каб ён не дакрануўся да зямлі ні адной часткай цела.

У беларусаў вядомы факт, калі перад спаборніцтвам некаторыя кулачныя байцы і барцы выконвалі своеасаблівы танец (ці рух, якія напамінаюць танец). Потым на тэрыторыі Беларусі падобны рытуал прыдбаў характар традыцыі. Характэрным элементам такіх «танцаў» было тупат нагамі па зямлі. Этнографы лічаць, што тупат нагамі па зямлі з'яўляецца адным са старажытных танцавальных архетыпаў. Старажытным прадобразам такога тупату было адно з дзеянняў прадудцыруючай магіі – удары нагамі «прабуджалі зямлю», «будзілі ад сну».

Адным з самых эфектыўных сродкаў, з дапамогай якіх воінаў далучалі да вышэйшай сілы, у традыцыйным грамад-

стве лічыцца малітва. Народ верыў і працягвае верыць, што малітва дадае моц, забяспечвае поспех у распачыненнях, засцерагае ад розных выпадкаў і непрыемнасцей. Малітва спадарожнічала адпраўцы на вайну і ў паход, пачатку бітвы, а на бытавым узроўні яна нярэдка папярэднічала розным гульням і спаборніцтвам. Вядома шмат выпадкаў, калі ўдзельнікі традыцыйных народных ігрышч перад пачаткам спаборніцтва, а воін перад вылазкамі на тэрыторыю ворага ці перад бітвай, маліліся зямлі (прасілі ў яе дапамогі, сілы, перамогі), багам, якія «заведвалі» у іх пантэоне вайной – Перуну, Свентавіту, Яравіту і другім.

З прыняццем хрысціянства практыка малітвы кардынальна трансфармавалася, але не знікла. На змену многім багам прыйшоў адзін Бог, надзелены ўніверсальнымі функцыямі. Часта малітвы замяняліся рознымі замовамі. Напрыклад замова на кулачны бой:

«Стану я, раб Божы, атрымаўшы благаславенне, пайду, зрабіўшы знак крыжа, з хаты ў дзверы, з варот ў вароты, у чыстае поле, на Усход, ва Усходнюю старонку, да Акіяна-мора, і на тым святым Акіяне-мору стаіць стары майстар мужчына і каля таго Акіяна-мора стары дуб, і рубіць яго майстар мужчына сваімі булатнымі тапарамі сыры дуб, і як з таго сырага дуба шчэпкі ляцяць, так і ад мяне валіўся на сырую зямлю барэц, добры моладзец, ва ўсялякі дзень і ва ўсялякі час. Амінь (тройчы). І цёмра маім словам, ключ у мора, замок у неба цяпер і назаўсёды» (Замова ўзята з рук Староб. Ж.М.Н.П. 1863 № 1 Стацьа Шчапава стар. 60) [9, с. 86].

Галоўнай асаблівасцю воінскіх замоў з’яўляецца іх спецыялізаваная накіраванасць. Яны выконвалі ўтылітарна-прыкладную функцыю: з іх дапамогай спрабавалі паўплываць на зыход асобна ўзятага паядынка, бітвы ці вайны ў цэлым.

Танцы займалі важнае месца ў воінскай культуры і культуры спаборніцтваў беларусаў. Танец – адзін з рытуалаў шлюбных ігрышчаў. Але што агульнага ў яго з паядынкам? Дужанне за нявесту! У выпадку сутыкнення сапернікаў у танцы жанчына заўсёды аддае перавагу пераможцу. Гэта знак, абумоўлены ўсё той жа ідэяй – супрацьборствам. Чым большую сілу дэманструе мужчына, тым ён надзейнейшы як партнёр у шлюбе.

Традыцыйныя баявыя і спартыўныя адзінаборствы беларусаў, як і ўсіх славян, паходзяць са старажытнага культуры Маці-Зямлі. Падчас адзінаборстваў не толькі славяне, а і многія народы свету абіралі найбольш мужнага мужчыну, які здольны апрацоўваць зямлю, здабываць ежу для сям’і. Таму генезіс мастацтва адзінаборства сягае да першабытных рытуалаў.

Баявыя і спартыўныя адзінаборствы ў спрадвечнай славянскай рэлігійнай традыцыі былі неад’емнай часткай

святочнага абраду пакланення паганскім багам, а таксама ўзроставых пасвячальных цырымоній-ініцыяцый. Найбольш вядомымі відамі адзінаборстваў былі бой на палках, кулачны бой, рукапашны бой, дужанне. Адзінаборствам у чыстым выглядзе часта з’яўлялася дужанне. Такія віды, як бой на палках, кулачны і рукапашны бой маглі праводзіцца як па схеме адзінаборства «адзін на адзін» так і «сценка на сценку». У старажытнасці ў вайсковых адзінаборствах удзелічалі лідары плямёнаў і паліўнічыя.

Элементы старажытнага вайсковага мастацтва праходзілі праз стагоддзі, ахопліваючы ўсе класы грамадства. Магнатэрыя і шляхта працягнула, трансфармавала і дасягнула відовішчнасці мастацтва боя ў рыцарскіх турнірах, паляваннях, конных каруселях. Гарадское насельніцтва даказвала сваё баявое і спартыўнае майстэрства на кірмашах і на тэматычных спаборніцтвах. Нават у традыцыйнай вясковай культуры захаваліся элементы старажытнага вайсковага мастацтва ў гульнях, танцах, песнях.

Нягледзячы на шматлікі крыніцазнаўчы матэрыял па старажытным вайсковым мастацтве, тэма традыцыйных і спартыўных адзінаборстваў Беларусі, якая іграе важную ролю для айчынай навукі, не стала пакуль прадметам асобнага даследавання. Традыцыйныя баявыя і спартыўныя адзінаборствы ў мастацтве Беларусі гэта культурная з’ява, якая дапамагае зразумець сутнасць старажытных абрадаў, сістэмы падрыхтоўкі воінаў да абароны сваёй краіны.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Беларускі гістарычны агляд / гал. рэд.: Г. Сагановіч. – 2000. – Т. 7 – Сшытак 2 (13). – С. 303–623.
2. Вількін, Я.Р. Беларускія народныя гульні / Я.Р. Вількін // Зборнік дзіцячых гульняў. – Мінск: Нар. асвета, 1969. – 111с.
3. Грицкевич, А.П. Частновладельческие города Беларуси в 16–18 вв. (социально-экономическое исследование истории городов) / А.П. Грицкевич – Мінск: Наука и техника, 1975. – 111с.
4. Гуд, П.А. Беларускі кірмаш / П.А. Гуд, Н.І. Гуд. – Мінск: Польша, 1996. – 270с.: іл.
5. Дзяруш князя Міхаіла Казіміра Радзівіла, ваяводы віленскага, гетмана ВКЛ // Спадчына. – 1994. – № 4.
6. Мандзяк, А.С. Славянские воинские искусства: От культуры Земли к воинскому поединку / А.С. Мандзяк. Под общ. ред. А. Е. Тараса. – Мінск: Харвест, 2006–320 с.
7. Мандзяк, А.С. Боевая магия славян / А.С. Мандзяк. Под общ. ред. А. Е. Тараса. – Мінск: Харвест, 2007. – 544 с.
8. Мандзяк, А.С. Боевые искусства Европы / А.С. Мандзяк. – Мінск: Соврем. слово», 2005. – 352 с.: ил.
9. Русский народъ. Его обычаи, обряды, преданія, суеверія и поэзія / собран. М. Забылинымъ. – Москва: Издание книгопродавца М. Березина, 1880.

ФАЛЬКЛОР І БЕЛАРУСКАЯ МІФАЛОГІЯ Ў ПРОЗЕ ЛУКАША КАЛЮГІ

Аляксандра Чарнавокая (Мінск, Беларусь)

Лукаш Калюга быў адным з найталенавітых беларускіх празаікаў 20-х гадоў ХХ стагоддзя, бо меў уласную арыгінальную эстэтычную праграму. «Народны апавядальнік народнага жыцця народнаю моваю» – так характарызаваў Калюгу Антон Адамовіч. Прычым у сваёй народнасці гэты пісьменнік пайшоў значна далей за іншых тагачасных празаікаў, стаў сапраўды ўнікальным творцам. Калюга не бачыў неабходнасці забяўляць чытача, ідэалізаваць вясковую рэчаіснасць і герояў-сялян, наследаваць заходне-ці усходнелітаратурным канонам. Мэтай Калюгі, верагодна, было стварэнне адмысловай беларускай прозы, дзе творца адштурхоўваецца выключна ад асаблівасцей беларускага (абавязкова сялянскага!) светаўспрымання, беларускай псіхалогіі, беларускай гаворкі.

Адмысловасць стылю Лукаша Калюгі – гэта арыентацыя пісьменніка амаль выключна на вясковыя рэаліі, на спецыфіку сялянскага светаўспрымання («папытаюць чаго – нібы секачом адсячэ, гаворыць – што рэдзьку скры-

ляе», «кніжкі-бліны», «сціхата школьнага класа, падобнага на склеп з бульбаю», «нядэшная скамейка, што па-авечаму бляе», «кусты вішэнніку здаюцца кучамі гною», «дзеравянныя цвікі, як іклы ў малага шчаняці»). Метафары, параўнанні, у якіх аўтар звяртаецца да сучасных рэалій, чужасных традыцыйнаму сялянству, вельмі рэдкія для Л. Калюгі («неба, што дапрызыўніцка мішэнь, пабіта на бліскучыя дзіркі», «Езус ... проста на сваёй высокай шыбеніцы робіць гімнастыку, якая развівае плечукі»).

Яркія фарбы ў даволі аднатоннай, «язюлістай» Калюгавай прозе – урыўкі з народных песняў і прыпевак. Найчасцей яны ствараюць каларыт моладзевага вясковага жыцця:

І ты – полька,

І я – полька. Не чапай майго падолка.

Мой падолак срэбрам шыты, –

Будзеш дурань ты набіты! – такой прыпеўкай-дрындаўскай распачынаюцца ўспаміны пра вёску Хвядоса з апо-

вёсці «Ні госьць, ні гаспадар». «Якая табе глуш?! Чуеш, як пяюць?» – здзіўляецца аднойчы Хвядос незадаволенасці сябра. Прыпеўка абавязкова спадарожнічае мужыку, які вяртаецца з карчмы. Замест уласных разважанняў пра дысгармонію, якую нясе п'янства ў сям'ю, Лукаш Калюга прыводзіць ужо сфармуляванае народнае стаўленне да гэтай праблемы:

Гальяшу йдзе на душу,
А Гальяшысе хоць задушыся!..

Рада баба, рада баба,
Што дзед утапіўся...
Ліха яму, ліха яму –
За корч ухапіўся!..

У рамане «Пустадомкі» народная песня выяўляе прычыны сямейнага крызісу Арсеня Пакумейкі – жаданне Любы пазбавіцца шлюбных абавязкаў і хатніх клопатаў – «самага лютага жалю было паўнюсенька ў засмучонай песні»:

Во запрагу коні, коні варанья,
Ды паеду даганяць леты маладыя...
Вярніцеся млоды леты,
Хаця ка мне ў госьці.

Хараства народных святаў выяўляецца праз урыўкі з песняў календарна-абрадавай лірыкі:

«– Да ляцела пава да павістая.
Вясна-красна на дварэ.
Пагубляла пер'я залацістыя.
Вясна-красна на дварэ, -

З гэтага пачалі валачобнікі. Дармо, што тая пава ніколі не лятала тут, што толькі ў гэтай песні і чулі пра яе. А можа, і ляцела калі праз Баркаўцы, але за сном бачыць яе не давалася. Ды, такі, пяюць, так смела пяюць – аж цяжка даць веры, што нязнаная птушка пава ў нас. Чуваць у голасе надзея: а ну, можа!.. Можа, калі і на наш скапытаваны двор згубіць пава залацістае пяро».

Залацістая пава, якая нясе вясну-красну – адзін з самых паэтычных, самых яркіх і сімвалічных вобразаў Калюгавай прозы, прычым, заўважым, што гэта вобраз-матыў (з «прыгодаў і летуценняў» «Нядоля Заблоцкіх» ён трапляе ў аповесць «Дзе косці мелюць», напісаную ўжо на выгнанні). Слухаючы песні валачобнікаў Савоста Заблоцкі адмаўляецца ад «дармовых дадаткаў да» Нівы» дзеля «песень, казак, прывабнага лганства». Між тым, у часопісе «Ніва» (1869–1918) друкавалася большасць класікаў рускай літаратуры – ад А. Талстога да А. Блока... Агулам у вядомых нам творах Лукаша Калюгі некалькі дзесяткаў уставак з прыпеўкамі альбо урыўкамі народных песняў, кожная з якіх мае сваю мастацкую функцыю. Зварот да фальклорных твораў – асабліва сцэнаграфічнай літаратуры (у прыватнасці, прозы М. Гарэцкага і З. Бядулі), бо менавіта фальклор выклікаў першыя эстэтычныя перажыванні ў чужых да прыгажосці людзей. Але менавіта ў творчасці Калюгі такія ўстаўкі з'яўляюцца найбольш матываванымі, напоўненымі максімальным сэнсам.

У сваіх творах пісьменнік дае шмат апісанняў народных прыкмет (колькі масла не бі – не саб'ецца, калі блага вочы паглядзяць), абрадаў (купанне дзяўчат у жыцце на Купалле), народных святаў (Купалле, Дажынкi, Вялікдзень, Дзяды). Для Лукаша Калюгі абсалютна чужасная тэндэнцыя да высмейвання і выкрыцця шкоднасці «бабчыных казалаў». Лукаш Калюга ўлічваў самыя розныя рысы, самыя розныя ўзроўні беларускай свядомасці. Таму пісьменнік не мог не звярнуць увагу на вельмі цікавую суаднесенасць рацыянальнага і ірацыянальнага ў беларускім святаўспрыманні пачатку ХХ стагоддзя.

Лукаш Калюга класіфікуецца сёння як рэаліст – а як вабна было б абвясціць яго адзіным на першую палову ХХ стагоддзя прадстаўніком беларускага магічнага рэалізму!

На жаль, у прозе гэтага пісьменніка не так шмат старонак, прысвечаных містычнаму, чароўнаму, невытлумачальнаму – аднак справа не толькі ў колькасці, але і ў спецыфіцы аўтарскага падыходу...

Так, гэтаксама як для прадстаўнікоў магічнага рэалізму, творчай мэтай пісьменніка было выяўленне і сцвярдзенне самабытнасці нацыянальнай культуры і рэчаіснасці, якія ідэнтыфікуюцца з міфалагічнай свядомасцю тутэйшага жыхара (як для Калюгі, то да таго ж – з мясцовымі традыцыямі і побытам). У апавяданні «Тахвілін швагер» (1929) галоўны герой Юстап Заблоцкі бясспрэчна мае даражняную свядомасць і магічнае светабачанне, што выяўляецца вельмі звычайна: ва ўсіх сваіх нягодах мужык-селянін абсалютна шчыра вінаваціць жончыну сестру Тахвілю, якая мае «благія вочы» і ўмее чараваць – таму «чорта на Юстапава дабро наслала» ды яшчэ й «блэх паднесла». Сваё гора Юстап нясе ў карчму, а ратаванне бачыць у суседавых фармазонскіх грошах («баркаўчана веры не давалі», каб у Андрука іх не было – Юстап з'яўляецца носьбітам калектыўнай міфалагічнай свядомасці, што ёсць яшчэ адной значнай рысай магічнага рэалізму).

Справу, аднак, псуе апавядач – носьбіт больш сучаснага светапогляду, – які, пераказваючы вясковыя чуткі, шукае значна менш містычныя тлумачэнні Тахвілінай неўтаргэтнасці на вёсцы і нарэшце абсалютна дыскрэдытуе Юстапава светабачанне: «Ілгуць старыя. Ого! шчэ і як ілгуць! У іх гаворцы ў дзесяць столак маны болей, як праўды». А разынка твораў магічнага рэалізму – гэта якраз тое, што магічнае мае статус рэальнага, пісьменнік сістэматычна замяняе свой погляд цывілізаванага чалавека на погляд прымітыўнага чалавека і спрабуе паказаць рэчаіснасць праз прызму міфалагічнай свядомасці – таму героі твораў абавязкова прымаюць, не аспрэчваюць і не аналізуюць логіку магічных элементаў.

Праўда, у апошняй частцы апавядання апавядач здзіўляецца дакладнасці і пераканаўчасці старэчых баек і пастанаўляе: «хай сабе!». І ў «прыгодах і летуценнях» «Нядоля Заблоцкіх» пісьменнік пачынае зусім інакш пісаць пра чароўнае. Некалькі старонак аўтар распавядае пра далейшыя стасункі Юстапа і Тахвілі – са шматлікімі падрабязнасцямі і акалічнасцямі, аб'ектыўна, нібыта пра сапраўды рэальнае. Чорт пачынае слугаваць Юстапу і насіць яму дабро ды грошы (гэта «заўважлівы баркаўскія даходныя людзі»), але кабета сурочвае швагра, праз што ля карчмы паўстае цэлая гара. «І не адлучыць тут ніяк праўды ад казкі,» – у 1929 г. фармулюе пісьменнік галоўную рысу «магічнага рэалізму», гаворку пра які французскі крытык Эдмон Жалу распісана толькі ў 1931 г. Нават брывом не вядзе аўтар, калі сябар Савосты вылятае з астрогу на спіне ў намаляванага крывёю фармазонскага птаха. Дзіцячае «куга-а» напасткі тлумачыцца савінымі песнямі і буслярняй на грунце Стусінскага.

У рамане «Пустадомкі» аўтар ужо без вагання звязвае адшуканы пад час жніва залом у полі з «пугным канцом» Чугуеўскіх, якіх магла значна раней папярэдзіць і цыганка-варажбітка. У адрозненне ад еўрапейскага міфалагізму ХХ ст., які бачыць у рэалізацыі мары найперш эстэтычны феномен, магічны рэалізм звязаны з сучаснымі народнымі вераваннямі і забабонамі. Для магічнага рэалізму ўласцівая і наяўнасць прыхаванага сімвалізму (здаем «паву») і ўвага да побытавых і пейзажных дэталей, што ёсць адметнай рысай прозы Калюгі.

Такім чынам, для Лукаша Калюгі спалучэнне рэальнага і чароўнага – адзін са шляхоў мастацкага бачання нацыянальнай культуры. «Вынаходкі трапляюцца так: ні на што большае не стае фантазіі, тады што-небудзь самае звычайнае знойдзецца на падэшве – яго бяруць, і гэта, як потым разгледзяцца, самае каштоўнае,» – прадбачыў пісьменнік.

Літаратура

1. Адамовіч, А. Да гісторыі беларускае літаратуры / А. Адамовіч // Мінск: Выдавец ІП Зьміцер Колас, 2005. – 1464 с.
2. Калюга, Л. Творы: Раман, аповесці, апавяданні, лісты / Укладальнік, прадмова Я. Лецка. // Мінск: Мастацкая літаратура, 1992. – 607 с. – (Спадчына)

АРХЕТИПЫ ЖЕНСТВЕННОСТИ И МУЖЕСТВЕННОСТИ В ТЕКСТАХ ОЛОНХО

Ньургун Афанасьев (Якутск, Республика Саха, РФ)

В истинной духовной кладовой личности дремлют начала влияющие на формирование мира человеческих представлений и обладающие для психики людей особой силой внушения. Юнг назвал их архетипами (то есть древнейшими типами) и объявил ценностно нейтральными. Они не снабжают человека смысловыми ориентирами, не гарантируют личности внутреннего единства, но лишь указывают ей путь в глубины бессознательного.

Следует отметить, что архетипы находятся в менталитете. Менталитет окрашивает духовную культуру народа весьма ярко. В ментальности слиты в нерасторжимом единстве сознательно – бессознательные глубинные особенности мировосприятия. Сам же менталитет отражает специфические особенности определенного типа культуры, своеобразный образ мыслей, который складывается у тех, кто принадлежит к данной культуре и укореняется в бессознательных глубинах человеческой психики.

Это означает то, что архетипы несомненно определяют поведение национального в культуре и являются связующим звеном сознательного и бессознательного, что хорошо видно в способе мышления, точнее в менталитете.

Как отмечает Саввинов А.С., среди различных исторических форм мировоззрения (мифологическое, религиозное, философское, научно-философское) мифологическое занимает особое место.¹

Олонхо берет свое начало с глубокой древности, со времен так называемого периода мифологического мышления, когда человек не выделял себя из окружающей природы.

В истоках Олонхо – мифология и религия, которые являются отражением психических переживаний в образах и символах бессознательного. Одним из символических знаков архаической культуры выступает миф и ритуал. Представляется, что в этом сакральном пространстве особое место занимают символические тексты. Фольклорные сюжеты всего мира обнаруживают типологическое сходство, которое нельзя объяснить ни влиянием, ни общим источником.

Фольклор и его наиболее крупный жанр – эпос представляют собой уникальный, историко – эстетический феномен национального осмысления мира, посредством устного слова и эпической среды.

По – мнению, Рахлеевой Н.Н. жизнь в его многообразии, инвариантности, в ее созидательной силе, идеально представлено в системе айыы, то есть имеет божественное начало. В серединном поле двух систем находится человек. От выбора человека этико-мировоззренческой ориентации зависит состояние и продолжение жизни на земле.²

Исходя из этого положения по представлениям саха, далее следует, что природа дает человеку триединую суть: силу ума (эй күүһэ), гениальную память (удьуор хаана) и желание души (сүрэх бабата). Все это есть триединое начало всей культуры.

Существуют еще имена Эдьэн (Эрдэн) Иэйэхсит или Нэлбэй Иэйэхсит, редко Хаан Иэйэхсит, Эдьэн Айыы.

Айыысыт – богиня, символизирующая плодородие, заботящаяся о размножении людей. Она воплощается в образе богато ожетой пожилой женщины или белой кобылицы. Она появляется при родах, помогает благополучно разрешиться от бремени, благословляет родившееся дитя и покидает дом роженицы на третий день после родов Айыысыт человека находится в стороне восхода летнего солнца; существуют еще Айыысыт конного скота, которая нахо-

дится в стороне восхода зимнего солнца; Айыысыт рогатого скота – под землей. Кроме того, имеются Айыысыт и у других животных. Другие названия Айыысыт: Ахтар Айыысыт, Налыгыр Айыысыт, Нэлбэй Айыысыт. В северных улусах Якутии почитание Айыысыт сохранилось в большой степени.

Жизнь даровано человеку Айыысыт. В этико – мировоззренческом менталитете, в архетипах якутов Айыысыт занимает центральное место и генерирует этико-нормативное поведение у человека айыы с его поведенческим кодексом, освещает три ключевых обряда в жизни человека. Вся положительная проксемика у якутов связана с Айыысыт.

Как считают многие исследователи в обрядовых текстах якутов имена божеств Айыысыт и Иэйэхсит часто выступают как синонимы.

Как отмечает Кулаковский А.Е. «Айыысыт и Иэйэхсит – богини, более других божеств указатель принимающие участие в жизни человека. Функции этих божеств отчасти позабылись, а главное, смешались между собою».³

Как отмечает один из крупнейших исследователей истории Сибири Г.Ф.Миллер, с культом Айыысыт связан образ лебедя, в качестве обозначения отлетающей души. Образ птицы превращающегося около воды в женщину, перекидается с образом небесной девы, небесной матери, советующей послать богатыря для спасения людей.

По-мнению Алексеева, древние южные предки якутов верили в матерей – создательниц мира и называли их «ай» (мать), как и древние аборигены Индии. Впоследствии, с переходом главных функций богини матери в руки мужских божеств, значение слова «ай» их потомками было утрачено.⁴

Слово «айыы», «ай» стало пониматься как общее название светлых божеств – небожителей. Из них только «Айыысыт» представлялась в «женском образе».

К.Г.Юнг считает, что психологические образы врожденные и бессознательны, и имеют коллективный характер. Можно предположить, что анима и анимус являются архетипом сексуального в культуре. Они выражаются как двуединство, мужского и женского начал. Их объединяет часть психики, которая названа – самостью.

По мнению К.Г.Юнга, человек сохранил в своем мышлении в сгущенном виде всю историю своего душевного развития, выражаемую в чистом виде в символах сновидения. Символы эти ведут свое происхождение от сновидений и видений древних людей, которые веками накапливались в сфере бессознательного. Он разделили коллективное и личное бессознательное; первое содержит в себе все духовное наследие эволюции человечества, возрождаемое в структуре нашей психики, и когда они становятся необходимыми, они проявляются в наших сновидениях.

В древности человек, у которого обе стороны его психики (души) находились в равновесии, считался полноценным и гармоничным, поскольку проявления двух главных инстинктов человека, его мужского и женского начал в виде архетипов матери (Анимы) и отца (Анимуса), давали его натуре цельность, гармонию и здоровье. Например, в сновидении богатыря пробуждается его женская инстинктивность, представленная архетипом матери и приумножающая его силы.

Пробудившаяся в герою женская инстинктивность усиливает его творческие способности (пение во сне) и способность интуитивного познания (получение во сне информации о своем будущем виде предсказания). Различные

¹ Саввинов А. С. Проблема человека в духовных традициях этноса саха// Человек через призму кутсур. Международная конференция «Толерантность, взаимопонимание и согласие» 22–25 июня 1995 г., Якутск, Нац. Центр СО РАН, 1995

² Рахлеева Н. Н. Дарующее небо. Благодатная земля. – Якутск, 2004. с. 34

³ Кулаковский А. Е. Научные труды. – Якутск, 1979

⁴ Юнг К. Г. Структура психики и архетипы / К. Г. Юнг; пер. с нем. Г.– М.: Академический проект, 2007. с. 213.

«голоса», «пение» либо другие звуковые сигналы во сне или наяву свидетельствуют о глубинном контакте героя со сферой своего бессознательного как проекции его внутренней речи вовне, воспринимаемые древним человеком как голоса «духов». Через пение женщины во сне усиливается целевая установка на женитьбу, идущая от бессознательного самого героя.

«Аан Алахчын барахсан
Соғолон утуотун
Соноордоон сылдыбыт,
Илгэ утуотун
Иитэн сылдыбыт
Ханас эмиийин
Халбарыйа баттаан ылан,
Айабын диэки
Аанһан кээспитин
Урун уол обургу
Устэн тохтон оборбутугар-
Кохсун хана конуру оборулан
Комус аалытын курдук
Коборус гына туһэн баран,
Сохургэстээн олорор киһини
Суһуттэн оро анһан кэбитэ...»

В мотиве кормления грудью проявляется помощь со стороны женских инстинктов самого героя, почему они и приобретают женские признаки, выступая, например, в образе матери с огромными обнаженными грудями и как сублимация в виде кормления богатыря грудью, словно младенца. Данная помощь оказывается со стороны духа-хозяйки земли. Часто в олонхо кормление грудью происходит во сне, но иногда и наяву в форме спонтанного видения, в особенности, когда богатырь пребывает в измождении. Здесь олонхосут полностью погружаются в состояние творчества, идентифицируя себя со своим героем и достигая ступени постижения и извлечения из своего бессознательного уникальной информации, содержащейся в подобных архетипах.

Культурные архетипы Айыыһыт и Иэйэхсит (символы плодородия, символ материнского и женского инстинкта) олицетворяют, таким образом, пробуждение инстинктивных и творческих сил самого героя. На самом деле во время глубокого сна происходит самопроизвольное исцеление и восстановление сил организма, метафорически символизируемых во сне архаическими образами. Контакт во сне или в видениях с архетипами свидетельствуют о полном слиянии со своими инстинктами и растворении в них при полной релаксации организма. Такое состояние может быть кратковременным или длительным, но всегда исцеляющим и позитивным для организма человека.

Таким образом, архетипами мужественности и женственности являются антропоморфные божества Айыыһыт и Иэйэхсит. В традиционной культуре народа Саха богиня плодородия – Айыысыт отождествляется с самостью, то есть архетипом целостности, неся в себе и мужское, и женское начала. Есть еще одно соображение в пользу этого сопоставления Хорон Айыысыт – есть анимус, а Ньэлбэн Айыысыт – есть анима; оба они составляют сексуальный архетип. Соответственно «имэн» в каком – то смысле является сексуальной страстью, то есть влечением, либидо. Эти архетипы изначально обладают чувством целостности, мощным и полным ощущением самости. Анима и анимус взаимодополняют друг друга. Возникает влечение к противоположному полу. Следовательно, взаимодополняя они образуют целостность.

Именно поэтому культурный архетип иногда рассматривают как информацию обладающую социально управляющей ценностью. Спецификой сексуальной культуры народа Саха является то, что она выражается в культе Айыы, в нашем случае в богине плодородия Айыысыт. Гендерно разделив сексуальные начала можно сказать, что эти начала представляют собой сексуальные архетипы. Нужно отметить, что Айыысыт является сексуальным архетипом целостности. Этот сексуальный архетип носит в себе информацию о целостном понятии. В свою очередь можно предположить, что целостностью является любовь.

ДА ПЫТАННЯ ФУНКЦЫЯНАВАННЯ АГНЮ ў НАРОДНАЙ МЕДЫЦЫНЕ БЕЛАРУСАЎ

Іна Барычэўская (Брэст, Беларусь)

У дадзенай працы прадстаўлена спроба аналізу міфасемантыкі і функцыянавання агню ў народнай медыцыне беларусаў. Народная медыцына, як вядома, выступае часткай традыцыйнай культуры і ўключае ў сябе рознастадыяльныя сінкрэтычныя вераванні, рэлігійную практыку, багатыя эмпірычныя веды, а таксама актуалізуе міфасемантыку шматлікіх прыродных рэалій, з'яў і артэфактаў. У межах яе рацыянальны вопыт самым цесным чынам пераплятаецца з рэлігійна-магічнымі дзеяннямі і абрадамі. Магічныя спосабы выступаюць побач з лекамі расліннага, жывёльнага, мінеральнага паходжання. Стаўленне да хваробы, яе выглумачэнне, лекаванне, перажыванне ў традыцыйным грамадстве зададзеныя міфалагічнай мадэллю свету. Першаснымі медыцынскімі ведамі валодала (і нярэдка і зараз валодае) большасць насельніцтва, амаль кожная вясковае жанчына ўмела дапамагчы дзецям пры лёгкіх немачах, але ў больш цяжкіх выпадках хворыя звярталіся да «прафесіяналаў», сярод якіх вылучаліся як спецыялісты па асобных захворваннях, прыкладам кастаправы, так і знахары-універсалы. Верылі, што яны валодаюць магічнай здольнасцю ўплываць на прыроду і чалавека [1]. Характэрна, што гэты ўплыў адбываўся праз пасрэдніцтва разнастайных стыхій, у прыватнасці агню.

На працягу многіх стагоддзяў беларуская народная медыцына характарызуецца пэўнай устойлівасцю ў захаванні сродкаў і спосабаў лячэння. Пазбавіцца ад немачы намагаліся пры дапамозе агню, вады, паветра, выкарыстоўвалі шмат лекавых сродкаў жывёльнага і расліннага паходжання і інш. Спрадзекі верылі беларусы ў ачышчальную сілу агню. Агонь – адна з першасных стыхій, якая

нібыта ўдзельнічала ў акце стварэння свету, і ў міфалагічных уяўленнях нашых продкаў супрацьстаяла вада. Па адной з версій міфа, агонь упершыню трапіў на зямлю разам з Перуном. Бог паслаў яго на зямлю, каб пакараць чорта, які спакусіў першых людзей свету – Адама і Еву. Чорт схваўся за ясенем, а Бог перуном запаліў яго. З таго часу людзі пачалі разводзіць агонь і калістацца ім [2, с. 33]. Агонь мае амбівалентны характар: ён можа сагрэць і накарміць («справядлівы», «свойскі»), а можа і знішчыць, спаліць («чортаў агонь»). З гэтым, верагодна, звязана яго амбівалентнасць.

Многія запісы сведчаць пра тое, што агонь успрымаўся як помслівая стыхія. Стаўленне чалавека да агню як да жывой істоты, якая можа і дапамагчы, і пакараць, паслужыла асновай для ўзнікнення цэлай сістэмы рэгламентацый паводзін у дачыненні да агню. Так, забаранялася пляваць на агонь, нельга было заліваць яго вадай, трэба было дачакацца, каб агонь сам дагарэў і патух. Катэгарычна забаранялася пазычаць агонь чужым людзям і асабліва ў вялікае свята. Тут агонь (агар) звязаны з ідэяй дабрабыту, багацця і ўпазіцыі «свой/чужы» карэлюе з яе першым членам. Таксама нельга «да ветру хадзіць» на трасочнік, каб часамі трэска не папала ў агонь. Калі на Раждство Хрыстова заліваюць агонь, а не тушаць яго іншым чынам, ці калі хто наступіць на распаленае вуголле, то неасцярожнага чалавека, а з ім разам і ўсіх яго сямейнікаў «апалуе скула» [1, с. 285]. Жанчына, тым больш калі яна цяжарная, павінна вельмі асцярожна абыходзіцца з агнём: «На агонь не можна сцаць... гарэй усяго павінна сцерагціся жанчына, каб не сікануць на агонь, а то ў яе на ўсю жытку будзе бабская хвароба» [1, с. 172]. Ця-

жарнай жанчыне нельга кідаць у агонь стары неразвязаны дзяркач; перад спальваннем яго трэба абавязкова развязаць і завязкі адкінуць убок. Жанчыну, якая пра гэта забывае, могуць чакаць вельмі цяжкія роды альбо яна можа скінуць плод [1, ст. 186]. Калі набліжаюцца роды, уночы агню ў хаце не запальваюць ні ў якім разе; калі ж агонь быў запалены раней, яго тушаць і застаюцца ў цемры да з'яўлення дзіцяці, каб пазбегнуць непатрэбных сведкаў, якія могуць сурочыць [1, с. 187].

Верылі, што агонь не любіць нічога гнюснага і можа наслась на таго чалавека вогнік ці другую хваробу [1, с. 269]. Вогнік – нешта накшталт лішая ў дзяцей на падбародку. Ён з'яўляецца, згодна з павер'ямі беларусаў, у тых дзяцей, якія плявалі на агонь. Пры лячэнні вогніка хворы высювае галаву праз акно, хто-небудзь з хатніх абводзіць вакол яго галавы чырвонымі вугалямі і выкідвае іх на вуліцу [1, с. 335]. У час лекавальнай працэдуры, скіраванай супроць лішая, прымаўлялі: *«Ты, лішай, як агонь, не шырыся. Як дым, разыйдзіся. Так сказаў Божы Сын. Амін, амін, амін»* [1, с. 295].

У народнай медыцыне агонь шырока выкарыстоўваецца для лекавання дзіцячых хвароб. Калі дзеці крычаць ночам ад болю, лічаць, што гэта іх мучаюць начніцы – маленькія і злыя духі ночы. Іх можа прагнаць толькі светланосны пачатак, гэта значыць агонь. Ноччу, калі дзіця асабліва раскрычыцца, запальваюць у печы агонь і перад полымем «паляюць» хворае дзіця са словамі: *«Цёмная ночка начніц парадзіла, // Малому дзіцяці мукі нарабіла. // Яснае сонейка дзень пачынае, // Начніц праганяе, дзянці насылае, боль сунімае»* [1, с. 91]. Каб пазбавіцца ад начніц, раілася ўзяць мох, вярбу, валасы мужа і жонкі, усё пасушыць, потым пакласці на стульчык і запаліць; патрымаць дзіця над агнём, прымаўляючы: *«Начнічкі-сястрычкі, наце вам міскі-лыжкі. Гуляйце, а (імя дзіцяці) спаць не перашкаджайце»* [1, с. 116]. Карэляцкія стыхіі агню і вады выразна выявілася ў забароне дзіцяці забаўляцца з агнём або дзьмуць на жар, бо ўночы яно абавязкова зробіць «пад сябе». Калі дзіця забаўляецца з пагаслай лучынай, на якой застаўся вугаль ад агню, то яго страшаць: *«Не рабі так, бо ўночы наловіш рыбы»* [1, с. 154]. На прыწყце «клін клінам выбіваюць» пабудавана магічнае пазбаўленне ад пачырванення на скуры, якое прыпадабнялася да агню і адсылаецца да яго: *«Агонь, агонь, вазьмі свой агонь, // Калі агняны, ідзі на агонь, // Калі палявы, ідзі на поле, // Калі вадзяны, ідзі на вецер, // Толю на*

дапамогу» [1, с. 274]. Прынцып «падобнае лечыцца падобным» выкарыстоўваецца і ў магічных дзеяннях, скіраваных супраць «агнявой трасцы». Пры гэтай хваробе раець цяпло ў любым выглядзе: пацець, парыцца ў лазні, грэцца на печы і інш. [1, с. 214].

У шэрагу магічных актаў актуалізуецца знішчальная функцыянальнасць агню. Так, калі чалавек цяжка хворы і яму нічога не дапамагае, трэба, сабраўшы патаемна ад хворага трохі смецця, якое знаходзіцца ў яго ў кішэнях, загарнуць яго ў анучку, абвязаць суравой ніткай і даць хвораму, каб кінуў яго на агонь у печ, а сам пайшоў не азіраючыся [1, с. 238]. На сакральнай моцы агню і на магічных уласцівасцях дыму ад падпаленых прадметаў, якія ў сваю чаргу дадзяляліся моцнай магічнай сілай, заснаванае ачышчальнае і жыццядайнае ўздзеянне падкурвання.

У заключэнне адзначым, што агонь – важны сродак беларускай народнай медыцыны. Ён выкарыстоўваецца ў рытуальных дзеях, скіраваных на выдаленне хваробы з цела, яе адпраўленне ў належныя локусы альбо знішчэнне, такім чынам – на надзяленне хворага новым здароўем і сілай. Гаючая сіла агню відавочная, і гэтым не маглі не скарыстацца нашы продкі, тым больш, агонь, як сродак лячэння, усім даступны. Калі для падрыхтоўкі пэўных лекаў трэба мець, прынамсі, велізарную разнастайнасць сыравіны, валодаць тэхналогіяй яе вырабу, метадыкай прыёму і г.д., то «агністая тэрапія» выглядае прасцей. Але, нягледзячы на прастату, лячэнне агнём (цяплом) з'яўляецца вельмі эфектыўным метадам тэрапіі. Нават сёння, нягледзячы на шырокую даступнасць фармакалагічных сродкаў, агонь функцыянуе як адзін з народных лекавых сродкаў, якія іншы раз не маюць альтэрнатывы. Вывучэнне сродкаў мясцовай народнай медыцыны спрыяе пашырэнню арсенала сучасных лекавых сродкаў, што можа быць карысным у паўсядзённым жыцці людзей. Акрамя таго, вызначэнне асаблівасцей традыцыйнай народнай медыцыны нашага краю дазваляе бліжэй падступіцца да раскрыцця сутнасці нацыянальнага менталітэту, пранікнуць у глыбіні нацыянальнай псіхалогіі.

Спіс літаратуры

1. Народная медыцына : рытуальна-магічная практыка / уклад., прадм. і паказ. Т. В. Валодзінай; навук. рэд. А. С. Ліс. – Мінск : Беларус. навука, 2007. – 776 с.
2. Сержпутоўскі А.К. Прымхі і забавоны беларусаў-палешукоў. – Мінск, 1998. – 301 с.

ЖАНОЧЫЯ ВОБРАЗЫ Ў АПОВЕСЦІ І. ШАМЯКІНА «ГАНДЛЯРКА І ПАЭТ»

Аўгенія Галагуш (Мінск, Беларусь)

І. Шамякін належыць да ліку тых пісьменнікаў, у творчасці якіх уздымаюцца пытанні чалавечага лёсу, маральныя праблемы грамадства. Творы пісьменніка вызначаюцца псіхалагізмам, ён выступае як дасведчаны знаўца таямніц чалавечай душы.

Адна з самых трагічных тэм у творчасці І. Шамякіна – тэма вайны. Няма нічога больш жахлівага, чым вайна, на якой гінуць людзі, а яшчэ горш – дзеці і жанчыны. Менавіта праблема «жанчына і вайна» асэнсоўваецца пісьменнікам у аповесці «Гандлярка і паэт». «Аповесць заглыблена ў некрунутыя яшчэ літаратурай пласты народнага жыцця. Яна адкрывае такія сітуацыі і падзеі, якія амаль не заўважаліся папярэдняй прозай, таму і вырашэнне самой праблемы набывае глыбейшы сацыяльны падтэкст і вялікі гуманістычны пафас» [1, с. 191], – адзначае В. Каваленка. Пісьменнік паставіў перад сабой складаную задачу – на прыкладзе чалавека зусім не гераічнай прафесіі, праз лёс камароўскай гандляркі паказаць народны характар барацьбы ў тыле ворага, на акупаванай тэрыторыі.

У творы вельмі яскрава намаляваны вобразы жанчын, раскрываецца іх псіхалогія. Кожная з жанчын мае свой погляд на вайну і новую «ўладу». Так, яшчэ маці галоўнай гераіні Хрысцы Ляновіч казала, што і ў вайну можна жыць не горш, чым да яе. Не варта чакаць ад кагосьці дапамогі,

трэба дбаць пра сябе, уласны дастатак. Абапіраючыся на шматгадовы вопыт гандляркі, яна ведала, што з'яўляецца самым неабходным падчас вайны і давала парады дачцэ. Старая Ляновічыха – «старасціха ўсіх камароўскіх гандляраў». Яна была жанчынай працавітай, рупілася на сваёй гаспадарцы, прывучала дзяцей да працы. Старая Ляновічыха клапацілася пра дабрабыт сям'і, імкнулася мець у хаце хлеб і да хлеба. Яна памерла на градах, працуючы на зямлі, з якой было знітана яе жыццё.

Гандлярка Вольга Ляновіч – цэнтральны герой твора, у назве твора яна паўстае перад паэтам, на першым месцы. Пачатак твора, да таго, як камароўская прыгажуня вызваліла з палону Алеся – паэта, дваццацігадовага юнака, пераконвае ў тым, што перад намі хоць і жанчына маладая, але вопытная, навучаная жыццём і маці-гандляркай жыць для сябе, для сям'і, для дзіцяці – дачкі Святланы. Гэтай мэце прысвяціла яна сябе з маладога веку. Дзеля дабрабыту свайго і крывіначкі сваёй, змагаючыся з сумленнем, яна адбірае ў алкаголіка частку нарабаванага ім тавару: «Ану, морда, падзяліся з людзьмі!» [4, с. 358] І далей аўтар паказвае, як Вольга Ляновіч разбівае вітрыну гастронама, нясе адтуль, надрываючыся, скрынку гарэлкі і няпоўны мех макаронаў. Паходы па Мінску, дзе няма ўлады і парадку, працягваюцца пры бамбардзіроўках горада, з рызыкай для жыцця. Пры-

шлі немцы, а яна робіць вылазкі ў пакінутыя пустыя кватэры. Здаецца, жанчына не можа спыніцца, ёй усё мала і мала дармавога добра. Яна апраўдвае сябе тым, што «бярэ сваё, народнае, і не дзеля п'янства бярэ, не дзеля забавы – карміць дзіця, карміцца самай, бо хто цяпер пра яе паклапоціцца, калі муж ваюе, брат ваюе» [4, с. 359].

Адны хваляць яе адвагу: «Во баба, нідзе не разгубіцца, ні на вайне, ні ў пекле» [4, с. 363], другія асуджаюць: «Ненажэрная! На вайне і то нажыцца хоча» [4, с. 363]. Але жанчына мае цвёрды характар. Глыбокі псіхалаг, Шамякін стварае складаны жаночы вобраз, тлумачыць апантанасць, няўрымслівасць Вольгі яе ж вуснамі, з дапамогай аўтарскага каментарыя. Асабліва яскрава раскрываюць сутнасць гэтага характару ўнутраныя маналогі гераіні: «...усё добро – народнае. А калі народнае, разважала яна, то, значыцца, і яе. Хіба яна не народ? Хіба мала папрацавалі на дзяржаву бацька яе, муж, браты, ды і сама яна не паняй на Мінску хадзіла!» [4, с. 357]

Паступова гераіня ўсведамляе, што робіць нешта не так. Сумленне загаварыла ў яе душы, і яна пачала жыць і паводзіць сябе па-іншаму. Вольга здзейсніла сапраўдны подзвіг – вызваліла з-за дроту па просьбе Лены Бароўскай Алеся Шпака. Сцэна вызвалення, вяртання дадому са знясіленым маладым чалавекам – адна з самых псіхалагічных і лірычных у творы. Тут ужо «нешта большае», чым клопат пра сям'ю, тое, што можна назваць мужным, гуманістычным учынкам: «Вользе ажно весела зрабілася ад такой сквапнасці тоўстага паразіта, яна раптам адчула, наколькі яна лепшая за іх, за гэтых прышэльцаў, якія крычаць на ўсё горла, што яны вышэйшыя за ўсе іншыя народы <...> яе прагнасць у параўнанні са скарнасцю гэтых ненажэрных прыблуд, што зарабляюць на крыві і смерці, – драбязя, бяскрыўная чалавечая слабасць, і ёй зрабілася асабліва хораша ад свайго ўчынку» [4, с. 472].

Далейшы лёс Вольгі Ляновіч – гэта эвалюцыя чалавека, у якога адкрываюцца вочы на шырокі свет, на вайну і лёс краіны ў цэлым. Выключную ролю ў яе духоўным росце і ўзвышэнні адыграла пачуццё кахання да паэта Алеся Шпака. Яно нараджалася паступова. Пераадоўляючы страх за лёс дачкі, за тое, што ўратаваны ваеннапалонны можа загубіць яе сям'ю. Аlesь завабіў маладую жанчыну ў свет прыгожага, у свет паэзіі Блока, Лермантава, Купалы. З рынку і таўкучкі яна пачынае прыносіць не толькі ежу, але і кніжкі. Яе насцярожвае прасталінейнасць Алеся, ад чаго яна пакутуе. Але перамагае каханне. У імя кахання яна дапамагае Алеся, бярэцца за выкананне задання – вязе гранаты партызанам, забівае паліца Друзьку.

Безумоўна, І. Шамякін, выкарыстоўваючы ў якасці цэнтральнага персанажа гандлярку з Камароўкі, рызыкаваў, бо ў савецкі час такая прафесія была зусім не ў пашане. І гэтая рызыка мела для пісьменніка наступствы. Твор крытыкавалі за выбар пісьменнікам гераіні, асуджалі, нават не прымалі. Шамякін наперакор канонам і схемам зрабіў значнае адкрыццё: на прыкладзе жанчыны-гандляркі паказаў катарсіс душы чалавека, яго маральнае станаўленне і самасцвярджанне. Пісьменнік разбураў уяўленні пра занятак гандлем, жан-

чыну з камароўскага асяродку, якая, маўляў, толькі і здатная штосьці прадаваць і кагосьці ашукваць.

Характар Вольгі моцны, яго карані ў спрадвечнай народнай мудрасці, разважлівасці, уменні прыстасавання да цяжкіх умоў і абставінаў. І яна, напэўна, выжыла б, каб толькі кіравалася цвярозым разлікам, прагматычнымі інтарэсамі. Але так ужо склаўся яе жаночы лёс у гады вайны, і ёй выпаў выбар.

Вольга Ляновіч – характар не адналінейны, а надзвычай шматгранны, аб'ёмны. «У асобе Вольгі ўжываецца і гандлярка, і мяшчанка, і Чалавек, і Маці. І гэтыя якасці не процістаяць адна адной, а суіснуюць разам» [2, с. 602]. Сапраўды, перад намі чалавек, здольны да самаразвіцця і ўдасканалення. Вольга зразумела, што ў жыцці ёсць тое, што не прадаецца, вышэй уласнага дабрабыту. Логіка развіцця характару Вольгі Ляновіч пераконвае ў тым, што яна стала сапраўднай патрыёткай.

Вольга зусім не такі персанаж, якім здаецца на першы погляд. Яна – глыбокая жаночая натура, для якой уласціва ўсё чалавечае. Яна адкрытая ва ўсіх сваіх праявах характару. Галоўнае ў гэтай жанчыне – уменне кахаць і здольнасць ахвяраваць дзеля іншых. Да таго ж Вольга не баіцца сказаць усё пра тое, што бачыць і думае

Яшчэ адзін жаночы вобраз аповесці – Лена Бароўская, якая была сяброўкай Вольгі Ляновіч са школы. Лена – асоба ідэйная, можна сказаць, правільная, бездакорная па нормах савецкай маралі. Школьная сяброўка асуджае гандлярку за выбраны «лад жыцця». Сям'я Бароўскіх верыць у савецкую ўладу, чакае ад яе дапамогі і ў той самы час жыве ў нястачы, галадае. Лена – чалавек рамантычнага складу, тыповы прадстаўнік свайго пакалення. Бароўская верыць у ідэалы, але не здольная на мужны ўчынак, не змагла ў адрозненне ад Вольгі зрабіць рашучы і адважны выбар. Усё, на што яе хапіла, – гэта працаўладкавацца ў нямецкую тыпаграфію.

Такім чынам, І. Шамякін стварыў тры розныя жаночыя вобразы. Найбольш жывы, па-сапраўднаму паўнакроўны атрымаўся характар Вольгі Ляновіч – адметны тып беларускай жанчыны. На яе прыкладзе пісьменнік выявіў духоўна-гуманістычны патэнцыял нашага народа ў час суровых ваенных выправаў.

Літаратура

1. Каваленка, В. Іван Шамякін / В. Каваленка. – Мінск: Нар. асветы, 1980. – 207 с.
2. Локун, В. І. Іван Шамякін. / В. І. Локун // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя: у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск: Беларус. навука, 2001. – Т. 3: 1941–1965. – С. 597–639.
3. Мішчанчук, М. І. Вайна ў аповесці І. Шамякіна Гандлярка і паэт» / М. І. Мішчанчук // Міжнародныя Шамякінскія чытанні «Пісьменнік – Асоба – Час»: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., г. Мазыр, 19–20 ліст. 2009 г. / рэдкал.: А. У. Сузько (адк. рэд.) [і інш.]. – Мазыр: МДПУ імя І. П. Шамякіна, 2009. – С. 16–20.
4. Шамякін, І. Выбраныя творы: у 3 т. / І. Шамякін. – Мінск: Маст. літ., 1992. – Т. 2: Снежныя зімы: раман; Гандлярка і паэт: аповесць. – 558 с.

МЕМАРАТЫ ЯК СРОДАК ВЫВУЧЭННЯ ГІСТОРЫІ КРАЮ

Марына Валасар (Брэст, Беларусь)

Сучаснасць дыктуе нам правілы паводзін, моду, ідэалы... Сёння мы маем сотні самых розных цудаў тэхнікі, што аблягчаюць нашае жыццё, эканомяць наш час. Нават памяць сёння асацыіруецца перш за ўсё са сродкам захавання інфармацыі, якім з'яўляюцца: флэш-носьбіты, аперацыйная памяць кампутара і іншыя «навінкі» цывілізацыі. Але ж, як без фундамента нельга пабудаваць хату, так і без інфармацыйнай базы – «жывых ведаў» – нельга пабудаваць дасканалы інфармацыйны будынак, які захаввае нас ад знешніх дэструктыўных уздзеянняў. Памяць лічбавая, кампутарная не павінна замяняць памяць чалавечую, якая мае нашмат большую каштоўнасць. Якімі б вялікімі тэмпамі не

адбываўся прагрэс грамадства, на жаль, патрэбна прызнаць, што праблема захавання гістарычнай спадчыны застаецца адкрытай. Тут на першы план выходзяць не толькі захаванне архітэктуры, мастацтва, вядзенне пэўных археалагічных раскопак, стварэнне музеяў, але і памяць «жывая» – памяць простых людзей, што могуць, часам, на шмат больш і лепш расказаць аб мінулым, чым нейкія артэфакты. Людзі са сваімі перажываннямі, асабістымі ўяўленнямі, адметным светаўспрыманнем могуць раскрыць дух пэўнай эпохі ў асаблівым святле – святле свайго жыцця, якое, безумоўна, з'яўляецца неад'емнай часткай усёй гісторыі чалавечтва. І не важна, якіх высокіх званняў і пасадаў

дасягнуў гэты чалавек падчас жыцця, важна, што яго ўспрыманне рэчаіснасці дае магчымасць па-іншаму паглядзець на тую ці іншую старонку гісторыі, мясцовае здарэнне ці падзею сусветнага маштабу. Адсюль вынікае значнасць фіксацыі і вывучэння ўспамінаў – аповедаў звычайных людзей аб гістарычным мінулым краю, якія, як вядома, фалькларысты называюць мемаратамі.

У мемаратах апавядаецца пра падзеі або выпадкі з грамадскага і асабістага жыцця з сучаснасці ці не вельмі далёкага мінулага, сведкай якіх з'яўляецца сам апавядальнік. Такія апавяданні каштоўныя для даследавання гісторыі Беларусі, бо, нягледзячы на пэўны суб'ектыўзм, з іх можна чэрпаць вялікі пласт інфармацыі, якой да гэтага часу не хапала навукіўцам. Фіксацыя мемаратаў – гэта не проста запіс звестак з жыцця людзей, гэта і непасрэдны кантакт з імі, свайго роду псіхалагічная падтрымка апавядальніка сталага веку, дапамога адчуць чалавеку, што ён яшчэ на многае варты, што ён можа зрабіць свой каштоўны ўнесак у развіццё нашага грамадства, у выхаванне маладога пакалення. Людзі, якія пачыналі на сваім вяку войны, палітычныя і сацыяльныя зрухі, «адчулі гісторыю на сваёй скуры», жылі тым, аб чым зараз мы можам меркаваць па звестках з кніг, павінны адчуць, што яны нам усім патрэбныя нават тады, калі фізічныя сілы іх ужо невялікія. Так, непасрэдны кантакт з «дзецьмі вайны» робіць нас – пакаленне тых, хто больш спажывае, чым аддае, хоць на некаторы час больш мяккімі і спагадлівымі да чужых пакутаў і перажыванняў, вучыць быць ашчаднымі, міласэрнымі, прымушае задумацца пра сваё жыццё і адносіны да іншых людзей. Можа таму, што зараз у нас няма тых праблемаў, што былі ў старэйшага пакалення, мы не зусім цэнім тое, што маем, а ўвесь час патрабуем чагосьці большага, і гэтае большае не дае нам паўнацэнна адчуваць усю прыгажосць самога жыцця, мірнага жыцця на бацькоўскай зямлі...

Мемараты могуць утрымліваць звесткі з розных перыядаў гісторыі. На жаль, мне не ўдалося знайсці сведкаў Першай Сусветнай вайны, але Другую Сусветную вайну памянц яшчэ многія. Гэта і ўспаміны з нейкага канкрэтнага этапу ці эпизоду вайны, і агульныя апісанні паўсядзённага жыцця падчас акупацыі беларускіх зямель нямецка-фашысцкімі захопнікамі. Вось як, напрыклад, апісваюць «жыццё пад акупацыяй» жыхаркі вёскі Пасянічы Пінскага раёна Брэсцкай вобласці Касько Ганна Фёдарэўна (1927 г.н.) і Касько Марыя Фёдарэўна (1934 г.н.):

Пачынае Касько Ганна Фёдарэўна:

«Як наша жыццё прайшло. Сіротская жывая. Отец погіб в трыдцать девятом году, остолось четверо сирот, мама одна, доміка ны было, жылы з дядём. В дядя сымня була, і в нас сымня була. Ныхто ны платыв нам, ны государство – ныхто ны платыв. Нас четверо сирот, я була старша, мне было восемь лет, а малое шэ было в колысьці. У войну трошкі подростлы мы. Немцы выгонялы вжэ маму окопы копаты под лісом. Ну і мама вжэ як хозяйка, на полі ж надо работать, мыне было годов трынацать. Воны жэ: «Кляйно, кляйно.» А я вжэ стала на пальчыках. Немцам і рускэ служылы. Ны то шо служылы, шо помогалэ своїм рускым. Дівчата такі молодзі булэ.»

Такія аповеды простых сялянскіх жанчын прымушаюць па-іншаму адносіцца да самога сэнсу жыцця, яго каштоўнасцяў і асалоу. Сучаснай моладзі карысна разумець, што дзеці таго пакалення, якое рана стала дарослым і вымушана было ісці са старэйшымі (ці замест іх) на працу, зарабляць сабе і блізкім на кавалчак хлеба, ведаюць цану гэтага хлеба, цяжар працы, важнасць чалавечага спачування, па-іншаму глядзячы на жыццё.

Працягвае Касько Марыя Фёдарэўна:

«А я з трыдцать пятого. Як немцы прыйшылы, шэсть годов якых было. Нас з хаты выгналы, до сусідув, а я до немцув тых пойдю, да возьму віныка, можэ пять раз бізаю хату замітатэ. Вонэ возьмут мэнэ на рукэ, конфет надоют... Заробыв жыто, та купылы хатку таку маленьку, до вжэ жылы в той хаткы. Була мука добрая. Когда-то во время войны рускіе там стоялі з немцамі. Немцов несколько человек, а этых, рускіх много. Рускіе немцув повывалэ, а одын немец (это на ичасце нашэ, вмэшавса Бог) спрятавса до дядькі Барана Васіля. Куда він его спратав? Трошкі немцув

всіх побылы, моста в Ставке запалылы, узорвалы. Школа радом... Забралэ оружіе, школу запалылы і в лес – Ясельда там. Ну, всталась з мамою. Людэ, которыі чулэ гэтыі стук, на лошади выіхалэ в другу дірэвню. І когда началась така стрельба, нам вжэ расказувалэ, окружэлэ дірэвню, выстрэльытэ всю дірэвню. Дед Васілі ходыв по дірэвні, почув, шо прыіхалэ немец, і вжэ він тому немцу сказав: шо прыіхалі вашы. Той немец как свідетель всё расказав ім. І от этыі немцы, все гэтое окруженіе, зашло вжэ і напысалэ таблічку там в нас проті цэрквы: «Нэ трогітэ гэту дірэвню» – і онэ осталась жыты. І от одзін раз немцы думалы, шо партізаны ў храме нашому. І вот отец Арсеній покойный служіл нам службу на какой-то празднік був. Маленькімі мама нас водыла. Ну окружылы ж цэрков, наклалы соломы і стоіло только запалок... [запалыты] А он, отец Арсеній, як служіл в алтыре, так і служіл, воны бігом гэтымі вратамі, другімі, нэ самымі главными, бо ныльзя було. Другімі поійшлі повырылы кругом там поналі на след. Ну і нычого ны спалылы. А вжэ цэрквы нашэі сто шэстдісят годов.»

Як вынікае з успамінаў, людзі, апынуўшыся ў складаных умовах, на мяжы жыцця і смерці, не гублялі, аднак, свайго чалавечага аблічча, нават баранілі сваю веру, а гэта – сведчанне вялізнай мужнасці, стойкасці, высокага ідэалу народа, любові да свайго краю. Але асноўны прыклад гераізму паказалі ў той час людзі ў салдацкіх шынелях. Ваенныя змагаліся на франтах і набліжалі перамогу, таму ім за гэта асаблівае «дзякуй». Вось як, напрыклад, апісвае палявыя будні сяржанта і жыццё ў акопах жыхар вёскі Ганчары Пінскага раёна Брэсцкай вобласці Мароз Васілі Іванавіч (1925 г.н.):

«На войне я був сержантом. Нас завэзлы на польську теріторію, возле Любліна зразу. Потом мы в сорок четвёртому году наступалы на Варшаву і Варшаву нэ забралы. Мні тогда двадцать первы год був, мы там в окопах траншеі занялы, ну нам вжэ давалы кушаты, прыносылы в окопы. Мы думаемо, шо такое, знов прынеслы кушаты, шо татэ(раней) з роду ны прыносылы кушатэ в ночь, а то прынеслы ночь завтрык, а вжэ обед утром прынеслы і по сто грам роздалы і вжэ сказалы, шо мы пойдём в наступленіе в столько время. Орудіе прынялы. Двестэ двадцать тысяч орудій было в нас. І былы по немцым два часа дэсять мінют, быз пырыстаня былы. А воны давай по нас знов быты. Сыдым в окопух, глядым: зарэз как дасть снарад по якому дому... А на польскім городе знаты ны моглы, ходылы, а воны: «Запывай!» «Не.» «Запывай!» «Тожэ мы ны хочымо.» «Стой! На місьті шогам марш!» «Тупаю, тупаю...» «Запывай!» Тожэ мы ны хочымо, бо вжэ й істэ хочэцца «Ложысь по-плас-тунскому. Шчо нэ спывайш?» Вот такэі война була. А во время войны, ідэм в наступленія: «Запывай!» «Ешчэ Польшича не згінэла!» «Поки мы жыемы.» А шчэ руска (песня): «Прошчайтэ девочки-красоткэ»: «Прошчайтэ все моі друзы.» // Быть можэ еду я на врэм'я, // Быть можэ еду навсегда. // Можэ й шабля негодяйка // Одрубытэ голову мою, // Мо метка вівтовка // Пробьёт голову мою. // Ныхто по мне нэ заплачэ, // Ныхто костей ны собіроть, // Заплачэ мать моя родная, // «А рота песеньку спётъ.»

Нельга думаць, што ўдзельнікі тых драматычных падзей – звышмужныя героі, якія зусім пазбаўлены страху, адчаю, перажыванняў, жадання выжыць, сустрэцца з каханымі і блізкімі. Асабліва цяжка прыходзілася дзецям, якіх дарослыя ратавалі, як маглі:

«Помню, як немцы адступалы, то в лысу позакідалы голлем, шоб нас нэвідно було шоб мы нэ вылазылы, немцы адступалы, война була, стрылялы, всё врэмня страшно було, свіділы там, нвіділо свіділы, можэ й большэ свіділы, то вжэ родітелі пойдуть да кушаты прынесут дэ-шо крохы, так мы і пользовалісь.» [Жогальская Марыя Якімаўна, 1934 г.н., 4 класы бел. школы., в. Стахавічы, Пінскі р-н].

Але не толькі ваеннае ліхалецце прыносіла людзям няшчасце і голад. Нават у мірны час не маглі яны спакойна жыць і працаваць з-за пануючай тагачаснай сістэмы знявольвання і закабалення простага чалавека шляхам прымушовай канфіскацыі яго маёмасці на карысць пабудовы калектыўнай гаспадаркі. Адным словам – на карысць бессэнсоўнай калектывізацыі. Працэс калектывізацыі праходзіў на беларускім Палессі значна пазней, чым на асноўнай тэрыторыі СССР, але, як і па ўсім Саюзе, наступствы яго

былі негатыўныя: і без таго галоднае і халоднае сельскае насельніцтва Беларусі яшчэ больш пачынала цярдзец ад голада і нястачы:

«Я з сорок чэцвёртого, хоть записана сорок трэцяго, но документы загинули и тогда писали вжэ... Мой батько з войны нэ прыйшоў. А нас асталося трое. Хата в нас валылася такая... Мама моя ўзяла свою матку <дадому>, потому што надо было как-то што робыты <на гаспадарцы>, а я грудная была, значыць нэ было как. От она і гляділа, потом як укончылася сэрэдній сьстры давалы до шэснадцати лет пенсію, а вонэ думалэ, это отца моего матка, бабушка моя. І мама пэрэбрала дэньгі год. Прыйшылі ў нас забыраты последнюю корову. І тут зятё був, сьстры мужык больнэй, і в нэй груднэ дытя і шчэ була нэсовершэннолетня, і забырають у нас корову. Мама давай плакатэ... Вот высчиталэ ў нас за корову і забралэ в нас всё... Я ў штэрнадцать лет, это я про свою жынь, пошла доіть штэрнадцать коров. Шэно колхоз став, пры фанару такэі я доіла коровэ. Нэ было чым кормыты, мы тую солону і всё-всё носылы вручну і чыстоту за молоко бралы <мога, тут маецца на ўвазе магчымаць браць частку малака ад гэтых кароу, як узнагароду за чысьціню ў хляве>, а шчо было гразко ў коров нас оштрафовывалы. Я получала за місяць сем рублей. Я за місяць доіла штэрнадцать коров. Это нашый дікрэт, практіка. Потом вжэ мама договорылася в деревне з хатэю такою, а воны сказала: «Дай дэньгі, мы будымо початы, а потым гэтую хату продамо». Трэ годы не получала я зарплатэ. Ходылы, свыньюв дыржалэ і на плэдох носэлэ зілле... Вот такая наша

була жынь» [Бондзіч Любоў Маісееўна, 1944 г. н., 4 класы бел. школы., в. Пасянічы, Пінскі р-н].

Заробленья непасільнай працай грошы кіраўніцтва калгаса не хацела выплачваць: «Тоді, як прыйшылі ў хату і сказалы «платіць», а даватэ нэ было што, бо в нас была очень старенька така хата. Я пошла до председателя, каб він нам дав за тры годы, выплатыв нам тэй дэньгэ і вжэ я, значыць, запламаты. Нішо ж назбыраіца за тры годы. Посмотрел він, шо я в вашем возросте була, от открыл мне дзэр, взяв мэнэ за воротнік, як пхнув і сказаў: «Така ты гэтка... Ходакы, доколь вы будыты ходыты по дэньгэ. Будуть дэньгэ – я прыньсу». Я заплакала і пошла... Потом я іду дорогію, а заместітель председателя ехав на мотоцыкле. Он мэнэ прэкрасно знав. Став, піпкае, піпкае. Я іду: плачу-плачу. Обідэлэ. Он гаворыть: «За дінгамэ прыйзжала по такэ і такэ. Садысь на мотоцыкл». А вонэ мэнэ сказаў, шо дэньгэ естя в конторэ, я й получу. Корочэ гаворя, я нэ вэрнулась, дэньгэ прывызлэ мэнэ на другі дэнь. Вот така наша жынь. Вот так мы жылы.» [Бондзіч Любоў Маісееўна, 1944 г. н., 4 класы бел. школы., в. Пасянічы, Пінскі р-н].

Мемараты, безумоўна, – гэта неацэнная каштоўнасць для нас – прадстаўнікоў сучаснага пакаленьня, таму што яны даюць магчымаць шляхам непасрэднага кантакту з інфармантамі бліжэй і дакладней адчуць подых таго часу, аб якім мы зараз можам меркаваць толькі з сухіх гістарычных крыніц. Неабходна захоўваць гэтую жывую памяць, актыўна занатоўваць успаміны нашых продкаў на матэрыяльных носбітах, каб «не памерці», не счарсцвець душой, каб было з каго браць прыклад і было што перадаць наступнаму пакаленьню.

МІФАСЕМАНТЫКА ВОБРАЗА ВАДЫ Ў СЛАВЯНСКІМ ТРАДЫЦЫЙНЫМ ФАЛЬКЛОРЫ

Аляксандр Васільчук (Брэст, Беларусь)

Беларускія народныя ўяўленьні пра Ваду складаюць вельмі шырокі і разнародны (як у структурных і змястоўных, так і генетычных адносінах) комплекс уяўленьняў. Мэта дадзенай працы – спроба сістэматызацыі і асэнсаваньня наяўнасьці эмпірычнага матэрыялу, які адносіцца да 19-пачатку 20 ст. Пры гэтым маецца на ўвазе разгляд акрэсленай праблемы ў агульным плане. Гэта значыць незалежна ад якога-небудзь канкрэтнага фальклорнага жанру ці віду. Мы не імкнемся да вычарпальнага апісаньня ўсіх выпадкаў згадваньня Вады ў вядомых фальклорна-этнаграфічных крыніцах. Але яно па магчымасьці ахоплівае большасьць характэрных прыкладаў.

Перш за ўсё трэба адзначыць, што вада – адна з асноўных касмічных стыхіі (побач з зямлёй, паветрам і агнём). Ва ўяўленьнях многіх народаў вада суадносіцца з першпачатковым хаосам, спрадвечнай субстанцыяй, што існуе заўсёды: і да ўзнікненьня свету, і пасля таго, як ён загіне: «С самого начала не было ни неба, ни земли, а была только тьма и вода, а Бог летал святым духом по-над водою» [1, с. 386]. У касмаганічных міфах шырока распаўсюджаны матыў падняцця свету з акіянік глыбінь: напрыклад, у Бібліі Бог, ствараючы свет, раздзяляе ваду – зямную і нябесную, – так паўстае неба і акіян, з якога пазней падымаецца зямля [2, с. 211]. Лічылася, што ў зямных водах хаваецца чорт. Дождж як нябесная вада пасылаецца Перуном ці Грымотнікам.

У беларускай міфалогіі вада звязваецца з пачаткам ствареньня Сусвету, дзе яна сімвалізуе Хаос. Згодна з этыялагічнымі паданьнямі, зямля была створана з пяску, узятага на дне першпачатковых водаў. Беларусы лічылі, што «воду Бог даў на патрэбу людзям. Людзі шануюць воду, нічога ў яе не кідаюць нячыстага, не плююць, каб Бог не скараў» [3, с. 46].

Вобраз ракі сімвалізуе мяжу паміж рознымі сферамі светабудовы, чалавечую экзістэнцыю, змены, цяжэнне часу, вечнасць і забыцьцё. Як цякучая вада трактуецца ў якасьці дабратворнай, ачышчальнай, а таксама згубнай стыхіі; з'яўляецца аб'ектам ушаноўваньня і месцам здзяйсненьня абрадаў, выконвае медыцыўную функцыю. Са старажытных часоў вядомы рытуал пусканьня па вадзе розных прадметаў,

а таксама абрад «Араньня ракі» ў выпадках засухі, калі жанчыны ўпрагаліся ў саху і хадзілі па рацэ. Паводле народных вераваньняў, ракі знаходзяцца над зямлёй разам з іншымі воднымі аб'ектамі і каб гэтая вада «выступіла на зямлю, та б быў бы зноў патап і ён затаніў бы ўвесь свет» [4, с. 427].

У беларускім фальклоры вельмі распаўсюджаны матывы жывой і мёртвай вады характарызуюць яшчэ адну апазіцыю, закладзеную ў стыхіі вады. «Е такая живая вада, што яна мажэ ажывіць нават змарлага. Е й такая вада, што яна гоіць усялякія раны, і лечыць усялякія раны, і лечыць усялякія хваробы, толькі жывую воду або тую, што гоіць, няможна дастаць, бо яна дзесь на краю света, а каб туды дайці, то трэ доўга йці тою дарогаю, на якой засела нячыстая сіла, засела дзеля таго, каб не дапусціць чалавека да таго цуду. Е ў крыніцах такая вада, што калі чалавек яе нап'ецца, то будзе вельмі дужы і здаравенны, бы дуб. Е й такая, што і апошнюю сілу адбірае»; «За гарамі, за лясамі, недзе на край свету, то кажучь, е такія крыніцы, што з іх вада бжыць мацуюшча і слабая. Як чалавек напіўся б мацуюшчай, то проста зрабіўся б, як мядзведзь, дужы, а як слабой, то зваліўся б з ног, як націна. Аб такіх крыніцах то анно ведаюць птушкі і некаторыя звяры» [3, с. 47].

У многіх славянскіх помніках пісьменства сустракаюцца сведчанні пра пакланенне продкаў вадзе, бо яна дае жыцьцё, – ёй прыносілі ахвяры, каля яе маліліся. Аднак вадзяная бездань сімвалізуе небяспеку і смерць. У вераваньнях, былічках вада – месца лакалізацыі русалак, водніка, чорта, сатаны, нячыстага: «Колись бачили – у раке русалок. Русалки купаюца ў раке да сонца. Русалки находятя в реке до тех пор, пока никто их не «окрестит» и не назовет их имени. Тогда они выходят из воды и идут на кладбище» [5, в. Барбараў]; «Нечистая сила на реке. Нечто зовет рыбака по имени, плывет по реке. Когда рыбак прочитал молитву, нечистая сила со словами «о, догадался» исчезает. Рыбаков пугает гром, раздающийся со стороны католического кладбища» [5, в. Бельск Кобрынскі р-н]. Вадзянік лічыцца гаспадаром ракі, ён сцеражэ яе, топіць у ёй людзей, робіць на рацэ віры, уздымае вецер. «Детям запрещалось ходить в реку, так как там живет человек с бородой. Свекровь инфор-

мантки видела, как он высунулся по пояс из воды и сказал: «Пришла пора, человека нет». Через некоторое время пришел человек коня поить и утонул. Информантка считает, что это в реке сидела смерть» [5, в. Вялута]. Чорт знаходзіцца ў рацэ з таго часу, як «вэрбу посвятыя». У вадзе лакалізуецца і начніцы, якія ўначы на беразе спраўляюць свае ігрышчы. Над вадой часта жывуць чараўнікі і чараўніцы. Лічылася таксама, што духі, якія жывуць у вадзе, могуць расказаць пра будучыню, а ўладар вадзянога млына ўспрымаўся ў вёсцы як вядзьмар [2, с. 211].

Вобраз вады шырока выкарыстоўваўся і ў народнай медыцыне. Рачная вада вельмі добра дапамагае пазбавіцца ад начніц. Напрыклад: «Ночныцы – перэйдэ ніч на дэнь. Днём будэ спаты. Ранэнько до схода сонця ідэши, дэ річка тэчэ, берэши тую воду і іскупаеш. Прынэсеши, каб нагреты до сонца. Искупаты, воду вылиты там, дэ крыжовая дорога» [6, с. 86]. Таксама гэты вобраз ужываецца ў замовах ад каўтуна і вогніка. Да прыкладу: «Як быў вогнік, болькі такія ў дзяцей абсядуць. Вечарам нада. Бярець вузалькі зь печы і глядзіць, каб сьвет быў відзен чэру речку. Яна гэтым вузальком водзіць і загаваріваець. Глядзіць і вузалькі тыя шпуляець на агонь» [6, с. 340]; «Коўтун нада год вынаўсць. Если год вынасила, и нада ити ў поле, када зажынають жыта, и нажат первый сноп и посадить с тыми валасами бабу и уже можна знимати. Патом нада на речку пусати и казати: «Плыви, мой коўтун, и боле нэ чынэся». Од пугання зделаца коўтун. А если хто незнаюшици зниме, то аслепне, папортыца глазики» [6, с. 422]; «Колтун отрезают во время всенощной, посадив человека на печь, после чего колтун несут на реку и бросают с моста в воду против течения. Если колтун поплывет и не зацепится ни за что, значит он пропадет» [5, в. Вялута]. Вобраз ракі выкарыстоўваўся і ў тых выпадках, калі патрэбна было вылячыць ад ляку: «Первым разом, Господнім часом, Господу Богу помолюся, Мацер Господней поклонюся. Одна рэка Демиды, Другая Соломиды, Трэцяя Яна. Блискуха Яна з-под корня выбегала, Улёки з Леночки вынимала, Там дзе спали, там осталис, з прроду забайце, згаду оставайце, Попородние дзеци. От Господа Бога дух большы, От мане – Дух Господни» [5, в. Вялута].

Вада ў свядомасці беларусаў – гэта ачышчальны сродак, без якога проста немагчымы пераход чалавека ў «той» свет (нябожчыка мыюць адразу пасля смерці). Напрыклад: «Побач з агнём нямай пашанай карыстаецца і вада. З даўняй часоў і па сягоняшні дзень у Беларусі аддаюць пашану азёрам, ручаям і крыніцам. Асабліва шануецца крынічная вада, завецца «жывой» вадой, аздаравляючай і ачышчаючай, як і агонь. Вясной, пасля першага грому, пачынаюць людзі ісці да крыніц памыцца і памаліцца, ідуць у вядомыя дні, здаўна ўстаноўленыя: на Юр'я, на Міколу, на Ушэсце, на Дзявятніка, на Дзясятніка; да «русальнай нядзелі» (першай пасля Тройцы), бяруць ваду толькі да ніцця, а пасля русальнай і купаюцца. Пляваць у ваду грэх, а асабліва ў жывую» [3, с. 48].

Абмыванне ў традыцыйнай культуры наогул успрымаецца як адзін з першых крокаў у серыі аперацый, накіраваных на стварэнне чалавека, далучэнне яго да сферы культуры. Абмыванне спалучаецца са спажываннем спецыяльна падрыхтаванай вады. Змыванне вадою – самы відавочны спосаб ачышчэння цела, абумоўлены якасцямі самой вады, але ў лекавальнай практыцы беларусаў прадстаўлены падрабязны шэраг яе магчымых уласцівасцяў [6, с. 40].

Для рытуалаў народнай медыцыны скарыстоўваецца вада асечаная, хаця часцей такая вада станавілася адно асноваю для наступных з ёю маніпуляцый. Прыкладам, у свяцоную ваду дадавалі свяцоную соль, а затым усё роўна абносілі яе вакол ножкі стала. Ускосна тут жа месціцца абмыванне хворага той вадой, у якой мылі царкоўныя званы, альбо вадой з дадаткам попелу ад спаленай малітвы, хаця механізмы сакралізацыі такой вады выходзяць за межы хрысціянскіх правілаў [6, с. 41].

Нярэдка правядзення рытуалаў выкарыстоўваецца вада з дамінавальнай семантыкай дзікай, неасвоенай, хаатычнай, што мае дачыненне да вады з іншасвету. Немалаважную ролю адыгрывае тут начная альбо непачатая, якая роўніцца да жывой вады, што бярэ свой пачатак ў іншасвеце; здабываюць з ніжняе часткі прасторы, што сімвалава раўнавалася да тагасветаў, з дна калодзежа – самага відавочнага

каналу на шляху ў засветы; з-пад пэўных прадметаў: з-пад вядра, кружкі; з прыроднай адтуліны ў камені альбо костцы: «З каменя вадой, каб у камні вот ямачка, там вада асталася з дожджу, той вадой змахвалі дзічкі. Пры хваробах вачэй вада з каменя прыпадабнялася да самога вока. Ваду бралі з-пад вывернутага дрэва; што прастаяла ноч у куратніку пад сядалам – ёю змывалі вочы пры курыйнай слепаце; з-пад млына альбо з такога месца, дзе ніхто не чэрпаў яе прыблізна тры гады; упоўнач з ракі альбо супраць цячэння; з роту: «Узяць вады ў рот, а тады ў кружку, і ічытаць ад сябе нада, каб дзевяць разоў было, а тады ўсе суставы змыць» [6, в. Забор'е Лепельскага р-на].

У фальклорных творах рака – месца сустрэч закаханых. Тут гуляюць дзяўчаты, рвуць краскі, пускаюць па рацэ вянкi, варожачы пра лёс, а нявеста пускае кубачкі да свёкра. Напрыклад: «Ой, рано, рано, // Рано на Івана. // Вэночок сплела // На рэчку занэсла. // Ой, рано, рано, // Рано на Івана. // Хто вэнок споймэ, // Той мэнэ возмэ. // Ой, рано, рано, // Рано на Івана. // Отозваўся хлопэц // Я тэбэ возмю. // Ой, рано, рано, // Рано на Івана. // Я вэнок злоўлю // Дэй тэбэ возмю. // Ой, рано, рано, // Рано на Івана» [5, в. Лобча Лунінецкі р-н]; «Ой у городицы на ярой рутцы, // Плакала дівчына, // Вэночкы в'ючы. // На рэчку пускаючы, // Почуў Іванько до коней ідучы. // Чого, Надзейко, жалосно плачэши, // Ой як жэ бо мне не плакаты. // В тэбэ роду мэнэ, в мэнэ дару мало, // Ой не журыся, моя Надзейко. // Я свойго батэйка сам пэрэпрошу, // Нізікім уклонам, покірным словам. // Роду прыменчаем, дару прыбольшаем» [5, в. Пажэжын Маларыцкі р-н]. У купальскіх песнях Купалачка начуе на беражочку каля ракі, за быстрай ракой прадзеж кужалі, выдае дачок замуж; дзяўчаты крадуць штаны ў Купалы і валочаць іх каля ракі. Каля ракі ноччу круціцца і зіхаціць агонь – заклятая скарб.

Вобраз вады ў многіх песнях увасабляе маладосць, якая назад не вернецца. Да прыкладу: «Стоіть гора высокая, // А пуд горою гай. // Зылэны гай густэсынькый // Як будто божый рай. // Пуд тым гаем тычэ річка // Як шкло вода блыўить. // Долюною шырокою кудысь вона бжыть. // Бжыть вона в край бэрага // Дэ вжыутся лавкы, // Там дві вэрбы сплылыся // Дай журатъся вонь. // Минуло тэплэ літычко, // Насталы холода, // Осыплются з нас лысточкы // Дай поньсе вода. // А я стою дай думаю, // Шо вырнутыся высна. // Но молодотысь ны вырнутыся, // Ны вырнутыся года» [5, в. Хомск Драгічынскі р-н].

Маладая жанчына, што выйшла замуж у чужую старану, кідае на ваду галінку, каб тая плыла да бацькоў. У многіх песнях адлюстраваны матыў разрыву сувязяў паміж каханымі. Да прыкладу: «Коло річки, коло броду // П'ють голубы сывы воду. // Вонь пылы, полынулы, // Крылэчкамы стрэпэснылы. // Як мы двое любылыся // Сухі дубы розвэлыся, // Як мы двое пэрэсталы // Той злэны повысыхалы, // Як мы двое пэрэсталы // Усі рэкі тыхо сталы» [5, в. Лобча Лунінецкі р-н].

У песнях пераход цераз раку абазначае зратычны адносiны, заключэнне шлюбу. У легендах і паданнях раку часта праклінаюць за тое, што яна паглынае людзей, у выніку ад ракі застаецца вялікі след ці яна знікае зусім.

Многія песні, у якіх прысутнічае вобраз вады, адлюстроўваюць цяжкі жаночы лёс: «Пойду я до рэчкі по воду // Подывлюсь чы хороша на вроду. // На вроду хороша прекрасна // Только доленька моя нэчасна. // За п'яніцу я замуж попала // Моя врода хороша пропала. // Пойду я в рэчку втоплюся // За п'яніцю нэ розжывуся. // Ны топысь, ны губы свою душу // Твою волю чыніты я мушу» [5, в. Пажэжын Маларыцкі р-н].

Вада, як вядома, з'яўляецца абавязковым элементам у знахарскай практыцы, носьбітам энергетыкі замовы. Вадзе ў замовах супраць хваробаў і нячыстай сілы надаваліся асабістыя імёны: Ульяна, Кацярына, Марына і інш. Вада для замоў бралася толькі з крыніц, у месцы іх сутокаў і супраць цячэння. Найбольшай сілай валодала «траянка» – вада, узятая з трох студняў апоўначы. Уяўленні пра ваду як сілу дэструкцыі і хаосу адлюстраваныя ў народных перакананнях пра існаванне «мёртвых» крыніц, якія забіраюць у чалавека сілу і здароўе.

Сярод беларусаў асаблівай пашанай карыстаецца вада, набраная з трох, сямі ці нават дзевяці рэчак або калодзежаў,

а таксама вада, у якой варыліся велікодныя яйкі, якой мылі хлебную дзяжу, іконы, якую пралілі праз рэшата, адтуліну ад сучка ў смаліне. Гаючыя здольнасці набывае вада, у якую апускалі лекавыя расліны, святаянскія зёлкі, вугалькі са сваёй печы, медныя, срэбныя ці залатыя грошы. Вада наагул у народных уяўленнях выступае як сінонім здароўя. Напрыклад, верылі, што той, хто першы на Каляды прынясе ваду, то будзе здаравейшы за ўсіх цэлы год. Вада, прынесеная на Каляды з укінутай у яе срэбнай манетай мела незвычайныя ачышчальныя і гаючыя ўласцівасці, асабліва для чысціні твару. Пра тое ж сведчаць і калядна-велікодныя зычанні: «Будзь здаровы, як вада!». Але трэба было пільнавацца, каб пры ўмыванні на дол не ўпала ні кроплі, інакш увесь год у хаце будуць весціся блохі [7, с. 58].

Нягледзячы на тое, што артыкул не можа прэтэндаваць на падрабязны і заглыблены аналіз вобраза вады і яго функцыянавання ва ўсіх яго відах і жанрах беларускага фальклору, а з'яўляецца хутчэй эскізнай замалёўкай, усё ж некаторыя высновы з атрыманага матэрыялу можна зрабіць. Матэрыял паказвае, што семантыка вобраза вады шматаспектная і ў сваёй аснове надзвычай архаічная. У за-

лежнасці ад кантэксту, гэты вобраз выяўляе амбівалентныя значэнні, суадносіцца з сістэмай устойлівых касмічных, прыродных і метафізічных апазіцый.

Літаратура

1. Виноградова Л. Н. Вода // Славянские древности: в 5-ти т. Т. 1 / под ред. Н. И. Толстого. М., 1995.
2. Зянковіч С. В. Вада // Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2-х т. Т. 1 / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск: БелЭн, 2005. – С. 768.
3. Зямля стаіць пасярод свету... Беларускія народныя прыкметы і павер'і / уклад., прадм., пераклад, бібл. У. Васілевіча. – Кніга 1. – Мінск, 2010. – 574 с. : іл.
4. Швед І. А. Рака // Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2-х т. Т. 2: Л – Я / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. Мн.: БелЭн, 2006. – 832 с. : іл.
5. ПА – палескі архіў інстытута славяназнаўства РАН
6. Народная медыцына: рытуальна-магічная практыка / уклад. і паказ. Т. В. Валодзінай. Мінск, 2007.
7. Зайкоўскі Э., Крук І., Лобач У. Вада // Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-ое выд., дап. – Мінск, 2006. – С. 599.

КАЛЯДНЫ КОМПЛЕКС НАРОДНАГА КАЛЕНДАРА НАСЕЛЬНІЦТВА В. СІЦІЦК СТОЛІНСКАГА РАЁНА БРЭСЦКАЙ ВОБЛАСЦІ

Алёна Віннікава (Брэст, Беларусь)

Каляда, каляды – тэрміны замежнага паходжання (*colendae*) – «першы дзень месяца», звязаныя з календаром і каляндарнымі (навагоднімі) абрадамі, глыбока засвоеныя на беларускай глебе і часткова міфалагізаваныя. Комплекс зімовых навагодніх святаў у беларусаў, як вядома, захаваў усе прыкметы традыцыйнай народнай абрадавасці і разам з тым не пазбаўлены хрысціянскага тлумачэння. Слова «каляда» выкарыстоўваецца не толькі для намінацыі самога свята, але і рытуальных страў, прыгатаваных са свінні: кілбас, сала, кумпякоў. Цікава, што сама свіння, якую адкармлівалі і рэзалі спецыяльна перад калядамі, магла называцца калядой («Добрая ў цябе сёлета каляда!»). Слова «каляда» ўваходзіла і ў назвы абрадавых дзеянняў. Так, калядоўнікі таксама «калядавалі», «хадзілі ў каляду», абыходзячы двары з песнямі і віншаваннямі. У царкве пеўчыя «спявалі каляду». Каляда ўяўляе сабой вялікае свята, да якога старанна рыхтаваліся, што, сярод іншага, выявілася ў абавязковым ачышчэнні жылля, сядзіб, купанні ў лазні. Аднымі з найважнейшых момантаў каляд выступаюць ушанаванне продкаў-дзядоў (тры куцці: поснае, багатая і вадзяная), спажыванне рытуальнай ежы, ахвяраванні і калектыўныя абрадавыя частаванні, варожбы.

Як апавядае жыхарка в. Сіціцк Столінскага раёна Неўдах Вольга Васільеўна*, «з шэстаго на седзьмое, клалы сіно на стол, тоды засцілалы скацёрцюю сіно тее, а на сіно там уже і ставылы мыску з гэтою куццёю, а куцця называлася по кніжному «сочэльнік», а по нашому была куцця. Куцця рабілася з ячменю, пэрлоўка называецца, і поливалы яе мэдом, ды напараць яблык якіх сухых, тожэ попыты посля гэтого». Падкрэсліваецца, што ў гэты час дазвалялася есці толькі поснае: «Быў ужэ посны вэчор, ужо мясного не йлы. Шчо не догдалі, его не ўбіраюць со столу, янэ ўсэ накрываецца».

На багатую куццю перад Новым годам прыпадала вялікая колькасць варожбаў. Яны носяць пераважна матрыманіяльны характар, часцей варожачь дзядучаты, якія мараць пра будучы шлюб. Адным з важнейшых атрыбутаў калядных варожбаў з'яўляецца лыжка: «Як дэўкы, то яны ўстоўлялі лыжкі і кажда якую ложку поглядвола, чыя лыжка зо ніч уподэ, та дзідучына замуж пидэ, а хто і казаў по мрэ, – пільнуеш ніч. Гэто ўжэ дзіцям козали, шчо ўжэ ўмрэ, а гэтыя дзіўкі ўжэ такіе вэлькыя, годалы чыя ўподэ, пірш усіх замуж пидэ». У прыведзеных кантэкстах акрамя прадметнага (лыжка) важнае значэнне набывае акцыянальны код. Другі элемент апазіцы «стаяць/упасці» абазначае ідэю перагоднага стану асобы, якая варожыць. Гэты пераход, па-

водле аповедаў, можа здзяйсняцца як у межах сацыяльнай, такі і біялагічнай сфераў.

Як і па ўсёй Беларусі, у в. Сіціцк вядомы шлюбныя варожбы з пеўнем, які ў беларускай традыцыйнай культуры вызначаецца высокім семіятычным статусам: «Або возьмуць гэтого пиона, але пиона трудно было достаты, выкладуць «тут гурбочка, тут гурбочка», тут бы і кружок, і ўжэ сідяць усі і кожная свою гурбочку пільнуе. Ага выпускаюць піўня: до которой гурбочкі подбэжыць, а-а як подбіг до чыя гурбочкі, ужэ значыць ты пэрва замуж пидэш».

Пашыраны таксама варожбы пра ўраджай будучага года. Так варажылі, ці добры будзе лён: «А то сіно, бывало по ложкаць, да сіно выцягаюць неяк, да неяк перакідаюць чэрэз хату. Сіно выцягаюць, каб лён быў велькі, і ў кого лён зордзіць, будэ велькі, той значыць выцягаў велькую соломину».

На Каляды абавязкова хадзілі ў царкву, дзе спявалася каляда: «А долэй повэчэрولى, ды ідуць ужэ ў цэркву, там спуваюць пісні, у асноўным пэўчы коладу спэвае». А пасля царкоўнай службы і святочнага стала наладжваўся традыцыйны калядны абыход двароў: «З цэрквы на конях йдуць, ды прыйдуць пообідоюць, а ўжо і вэчор трэбо ў каляду ходыты, тоды ўжо збіраюцца купомы, змэркае і ходзяць. А зыма, мороз!»

Абавязковай рытуальнай ежай, як ужо адзначалася, была куцця. На ўсе тры куцці каша варылася ў адным і тым жа гаршку, яе забаранялася спрабавць да ўрачыстай вячэры. Магічнае значэнне куцці тлумачыцца тым, што зерне, з якога яна зроблена, валодае якасцю доўга захоўваць і зноў аднаўляць жыццё, множыць яго, і сімвалізуе земляробчы кругаварот, бясконцасць жыцця.

13 студзеня святкавалася багатая куцця: «Яна ўжо багачэй за посную стравамі. Ужэ на столе знаходзіцца больш прадуктаў, чым на посную. Колі з пэчы достоюць гатовую куццю, то господар ставіць яе на стіл і адкрывае вокны, ставіць лыжку куцці на місочы на вокно, і пытае ў мороза: «Ці будэ він йісты?», і колы повіе сільны вітэр, то [значыць] будэ».

18 студзеня святкавалася вадзяная куцця: «Ужэ починали там ужэ та на сценах маляваты ці наношваць крыжыкі, малявалі толькі чорною краскою, і прыносілі крышчону воду ды і окраплялі».

Самым важным і, відаць, самым вяселым і прыгожым з'яўляецца навагодняе калядаванне і шчадраванне – песенна-магічны абыход тэатралізаванымі гуртамі каляднікаў і шчадроўнікаў 7 і 13 студзеня ўсіх хат. Важна, што яно захаваўся ў жывым бытванні і ў наш час, чаго нельга сказаць пра многія іншыя каляндарныя рытуалы.

Абавязковым атрыбутам калядных рытуальных абыходаў выступае рухомая, асветленая знутры зорка: «Робылы палку, на гэту палку прыбывалы круг, ды збывалы планочкамы, каб воны дэржалыся, а павэрсэ іх абматволы бумагою, бумагою розною, і робылы рогы, пяць розоў, ды гэто ўжэ і звезда выходыць, і кажды рог краскою, любою краскою, красною, сынюю, зэлёную, ды гэты рогы пасля шнурком абвэрволы ўсіх кругом, а гэты шнурок украшваецца рознымі..., шнурок гэты, шо звысае, до яго прывязваюць розныя ленточки. З бумагы вырэзвалы ўсякіе токіе звэркы: то коныка, то зайчыка, то бы того охотныка со стрэльбою, і гэто бы повырзіваюць ды поразукрашваюць, ды понастоўляюць неяк, і там ужэ ж ёсьць спецыяльная корбочка, а ў тую корбочку поставяць свечычку, запалыць і подходзяць да вакон, а хочыцца подывітыся, ды дзеці подбязгуч да вакон і дыўляцца, воны подыдуць, а свічка горыць, а тыя снуюць і гармоньк іграе. Колы яе поворочволы, тыя фігуркы, звэркы бегалы». Найбольш распаўсюджанай формай святкавання Шчодрыка быў абход двароў з «казой». Павадыр у світцы, лапцях, з барадой з ільню і носам з морквы вёў на вяроўцы і паганяў пугай казу ў вывернутым кажусе з казінаю маскаю на галаве. Акрая гэтых дахрысціянскіх элементарных калядных комплекс народнага календара ўключае Абрад калядавання суправаджаўся шматлікімі песнямі, выкананнем разнастайных калядак з рэлігійнымі матывамі. Прывядзём самыя папулярныя ў в. Сіціцк рэлігійныя калядкі: «Рождество славное, // Ангел прилетел, // Он летел по небу, людям песню пел. // Все люди ликуют, сей день торжествуйте: // Есть Христово Рождество. // Я лечу от Бога, радость вам принес, // Что в тёмной пещере родился Христос. // Скорей поспешайте, младенца витайте // Новонарождённого. // Пастушки в пещеру прежде всех пришли, // Христа на соломе в еснях изнайшли. // На колени впали, Христу дары дали // Новонарождённого. // Ирод злоречивый о Христе узнал // И убить младенца воинво послал. // Всех детей избивли, мечи потупили, // А Христос в Египте был. // Много мы грешили, Спасе пред Тобой, // Все мы люди грешны, // Ты один Святой. // Прости прогрешенья, // Дай нам обновление. // Есть Христово Рождество». У іншай калядцы таксама майстэрскі пазычна-вобразна раскрываецца тэма нараджэння Ісуса Хрыста: «В стране Иудейской Вифлием стоит, // Звезда над вертепом в небе горит. // Постушки на поле стадо берегли, // Пресвятую Деву в пещере найшли. // Как вошли в пещеру скоту корму дать, // Увидели Деву Божию Мать. // Младенец предвечный // В пеленах сповит, // У Пречистой Девы // На руках лежит. // Прижимает к сердцу // И кормит его // И в уста целует // Сына своего. // Пастушки отходят // И поклон дают, // Рождённому Богу // Славу воздают. // – Слава Тебе Боже, // Рождеству Твоему, // Что послал нам радость // И миру всему!». Шырока вядома таксама калядная песня «Новына»: «По всему свету стала новына: // Дева Мария сына родила //

В яслях положила, синцем притрусывала // Господнего сына // Дай стала Дева Бога просить: // – Чым жэ мни Боже сына сповыты. // Ты выбэсный цару, зошли мыни дары, // Всеми тому Господару // Зошли Ангелы з Неба до Земли, // Принесли радость Девы Марии: // Три свечи воскови, цыф рызы шовковы // Исусовы Хрыстовы. // Возсияли звёзды з неба до земли, // Принесли дары Девы Марии. // Поют Божьи песни Господней Нывестицы // Радости приносят». У песні «Небо і Земля» спяваецца: «Небо и земля, небо и земля ныне торжествуют: // Ангелы Людям, Ангелы Людям весело празднуют. // Христос родился, Бог воплотился // Ангелы спивают, цари витают, // Поклон отдают, пастри грают, // Чудо, чудо-повидают. // Во Флееме, во Флееме весела новина: // Чистая Дева, чистая Дева породила Сына. // Христос родился, // Слово отчее, слово отчее взяло, // В темнотях земних, в темнотях земних, // Солнце засветило. // Христос родился. // Три цари, три цари от востока приходят, // Смиро и ливан, смиро и ливан, // Злато приносят. // Христос родился. // Царю и Богу, царю и Богу все даруют, // Пастри людям, пастри людям // Дивну висть сказуют: // Христос родился. // И мы рождённу, и мы рождённу // Богу поклон даймо. // Слава во вышних, слава во вышних // Ному засиваймо. // Христос родился».

Хоць многія старажытныя навагоднія звычэй згубілі свой магічны сэнс і ператварыліся ў святочныя забавы, калядны комплекс народнага календара ў в. Сіціцк прадстаўлены ў наш час у жывым бытаванні і з'яўляецца неад'емнай часткай сучаснага грамадскага жыцця. Прычым ён захавваў некаторыя традыцыйныя формы абраднасці і кананічныя каляндарна-абрадавыя вербальныя тэксты дахрысціянскага паходжання. Разам з тым настрой зімовых калядных свят у пэўных сітуацыях адпавядае рэлігійнаму духу афіцыйнага хрысціянска-царкоўнага святкавання нараджэння Хрыста, пра што сведчыць вялікая папулярнасць рэлігійных калядак адпаведнай тэматыкі.

Заўвагі

*Звесткі пра інфарманта: Неўдах Вольга Васільеўна, нарадзілася ў 1938 годзе ў вёсцы Сіціцк Столінскага раёна Брэсцкай вобласці, вучылася ў Сіціцкай васьмігадовай школе, скончыўшы восем класаў, пайшла вучыцца ў Плотніцкую дзесяцігадовую школу. Працавала на Столінскім кірпічным заводзе, пасля на Гарынскім кансервным заводзе.

Спіс літаратуры

1. Гурскі А. І. Каляды // Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2-х т. – Т. 1 / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск: БелЭн, 2005. – С. 768.
2. Салавей Л. Каляды, Каляда // Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-ое выд., дап. – Мінск: Беларусь, 2006. – С. 599.

ВЯСЕЛЬНЫЯ ТРАДЫЦЫІ РЭЧЫЦКАГА РАЁНА

Крысціна Дземідзенка, Алеся Літоўчанка (Гомель, Беларусь)

Абрад вяселля – адзін з найбольш старажытных абрадаў усходніх славян.

У народным календары былі такія перыяды, калі вяселле строга забаранялася, і, наадварот, вылучаліся прамежкі часу, калі яго можна было адзначаць. Найбольш важнай часткай хрысціянска-язычніцкага календара з'яўляліся пасты, у час якіх ладзіць вяселле не дазвалялася. Як вядома, у гэты перыяд выключалася ўжыванне ежы жывёльнага паходжання, святкаванне вясельляў, выкананне шлюбных абавязкаў. Царквой было забаронена вячанне ў час пастой. Вясельны абрад па сваёй структуры быў больш складаны, чым радзінны ці пахавальны, бо ўбіраў ў сябе двух-ці трохдзёны перадвясельны перыяд. Затым было ўласна вяселле, якое завяршала паслявясельныя рытуалы.

Звернемся да характарыстыкі мясцовай спецыфікі абрадавых этапаў вяселля ў Рэчацкім раёне Гомельскай вобласці.

Традыцыйна вяселле праходзіла ў 3 этапы: Перадвясельны:

1. Сватанне;
 2. Заручыны.
 - Уласнавясельны:
 1. Дзявочы вечар;
 2. Падрыхтоўка караваы;
 3. Падзел караваы;
 4. Першы дзень вяселля;
 5. Другі дзень вяселля;
 6. Трэці дзень вяселля.
 - Паслявясельны:
 1. Пярэзвы (Куры)
- У вёсцы Зашчоб'е важным абрадавым этапам давясельнага перыяду было сватанне.

Сватанне.

Ключавой фігурай ў абрадах перадвясельнага перыяду, а таксама ў іншых абрадавых момантах вяселля з'яўляецца свят. Звычайна, як вынікая з палявых экспедыцыйных ма-

тэрыялаў, гэта чалавек, якому больш за сорак гадоў, які мае сям'ю і дзяцей. Ён павінен быць аўтарытэтным, правіць ходам падзей, валодаць талентам імпрывізацый, што дазваляе яму падтрымліваць неабходны рытм святочнага дзейства.

Сваганне лічылася паспяховым, калі ў канцы застолля маці будучай нявесты насыпала зерне ў бутэльку, заварочвала яе ў ручнік і аддавала свату. Умовай згоды на шлюб у в. Зашчоб'е Рэчыцкага раёна з'яўляецца развязаная на бутэльцы чырвоная стужка: *«Маці з бацькам пытаюцца ў дачкі, ці сагласна, то яна падыходзіць да стала, на яком стаіць бутэлька з гарэлкай, прывезеная бацькам жаніха, і развязвае красную лентачку»* [1 с. 398] (запісана ад Цайко Раісы Нікіфараўны, 1937 г. н.).

Зборная субота ў вёсках Рэчыцкага раёна была вядома пад назвай «Дзявочы вечар».

У зборную суботу сяброўкі маладой збіраюцца ў яе хаце і рыхтуюць нявесту да замужжа. Яны робяць вянок з кветак, вэлюм, апранаюць нявесту, спяваюць песні.

Падрыхтоўка каравая.

У суботу, з самага ранку, калі маладыя павінны былі ехаць вянчацца, рыхтавалі каравай і ў хаце нявесты, і ў хаце жаніха. У нявесты пякла каравай яе хросная маці, ёй дапамагалі некалькі жанчын, а ў жаніха – яго хросная маці. Калі замешвалі цеста на каравай, то пелі песні. Лічылася, што выкананне песень павінна паўплываць на якасць падрыхтоўкі каравая, каб каравай удаўся. *«Калі цеста падыходзіла і каравай трэба было выякаць, маці хросная казалі: „Каравай рагоча, да печы хоча“*» [1, с. 399].

Для ўпрыгожвання каравая жанчыны спецыяльна выпякалі 15–20 шышчак, потым аддавалі дзецям, а дзеці за гэта павінны былі прынесці «елца» (галінкі ад елкі), гэтым елцам хросная маці і ўпрыгожвала каравай. Пасля выканання гэтага рытуалу каравай становіўся прыгожым, высокім.

Падрыхтоўка да вяселля.

У суботу (першы дзень вяселля) раніцай у доме нявесты збіраліся яе сяброўкі і пачыналі прыбіраць нявесту. Калі яе прыбіралі, маці і бацька благаслаўлялі яе. Яны бралі хлеб-соль і гаварылі: *«Благаслаўляем цябе хлебам-соллю, ичасцем, доляй на ўвесь доўгі век»*. І тады нявеста спявала жалобныя песні:

*Я ж думала, мамачка,
Замуж не пайду,
Насеяла чарнабрыўцаў (кветкі)
Цэлюю граду (в. Зашчоб'е)* [1, с. 399].

Галоўнымі персанажамі вясельнай цырымоніі з'яўляюцца шафер і шаферка, сват з сваццый, хросныя і пасаджоныя бацькі.

Шафера і шаферку выбіраюць з кола блізкіх сяброў. Яны павінны быць не ў шлюбе, не мець дзяцей. Шаферам або шаферкай можна быць толькі адзін раз.

Свагоў ацэньвалі па колькасці праведзеных вяселляў. Яны павінны былі мець сям'ю, дзяцей, добра жыць у шлюбе. Свагамі не бралі тых, хто быў разведзены, удоў, бяздзетных (да сарака гадоў). Свагам павязваліся ручнікі праз плячо.

Самыя ганаровыя госці на вяселлі – гэта хросныя бацькі жаніха і нявесты, а таксама бабулі і дзядулі. Яны з'яўляюцца «абаронцамі вяселля». Хросныя павінны прысутнічаць у храме пры вячанні, выпякаць і дзяліць каравай.

Пасаджоныя бацькі выбіраюцца з кола сяброў сям'і ў тым выпадку, калі хто-небудзь з бацькоў нявесты ці жаніха памёр. Гэта можа быць пара, якая мае сваіх дзяцей. Вопратка пасаджонай маці павінна адпавядаць традыцыі (суцэльная сукенка).

Першы дзень вяселля.

Жаніха выпраўляюць з хаты да вянца такім чынам, каб ён абавязкова прайшоў пад аркай, зробленай з вясельнага ручніка. Жаніх павінен прайсці, не закрануўшы яго. За ім ідзе маці з іконай, якая застаецца ў хаце, а з сабой маладыя забіраюць грамічную свечку.

Ад'езд маладых да вянца.

Нявеста павінна апранацца ў другой хаце, той, дзе жыве багатая сям'я. Тут адбываецца і выкуп. Потым мала-

дыя ідуць у дом нявесты, дзе адбываюцца іншыя рытуалы, заключнымі з якіх з'яўляюцца праводзіны маладых пад ручніком і іх благаслаўленне. Пасля маладыя садзяцца ў які-небудзь транспартны сродак. Бацька трымае ў руках абраз, а маці абсыпае картэж зернем. Абыходзяць вакол тры разы. Пад'язджаць да хаты маладой, да храма, загса, да месца вяселля трэба па руху сонца.

Вясельны стол.

Стол, за якім будуць сядзець маладыя, трэба ставіць так, каб ён быў зарыентаваны на ўсход. Добра будзе, калі маладыя сядуць на адной лаўцы. Лепей за ўсё сталы ставіць літарай «Г», дзе родныя жаніха сядзяць з аднаго боку, а блізкія нявесты – з другога.

Побач з маладымі павінны сядзець шаферы, потым хросныя бацькі, а затым па ўзросце, пачынаючы ад маладзейшых і да самых старэйшых. Бацькі не садзяцца за вясельны стол, у іх другая справа, яны робяць усё, каб свята ўдалося і нічога не перашкодзіла маладым.

Да стала маладыя павінны заходзіць «па сонцу» (па гадзіннай стрэлцы), а выходзіць у другім накірунку. Маладыя павінны ўвесь час трымацца за рукі, каб паміж імі ніхто не прайшоў.

Каравай.

Кульмінацыяй вясельнага абраду з'яўляецца каравай, які дзялілі хросныя бацькі нявесты і жаніха. Паводле ўспамінаў інфарматараў: *«Бралі блюда, абвязвалі яго рушніком, на гэта блюда клалі тарэлачку пустую для кавалкаў каравая і дзве пустыя чаркі. Разам з хросным стаяла хросная, трымала ў місцы нарэзаныя кускамі каравая для гасцей, якіх будуць вызываць, каб потым кожнаму накласці па кусочку на талерачку. Хросны бацька трымае тое блюда, на якім талерачка і дзве чаркі, у адной руцэ, а ў другой – графін з зарэлкай. Праз некаторы час ён пачынаў вызываць гасцей: спачатку родных, а потым усіх астатніх і гаварыў, напрыклад: «Кандратаўна і Філімонавіч, каб вы ласкавы былі, к нам падышлі, нашым маладым падарак падарылі». Падыходжаюць матка з бацькам: «Маем быць». Матка гаворыць: «Я крывенькая, сляпенькая, недужэнькая, да падышла і дзецям падарак прынесла», – і шуціць: «Даруо, сыноч, табе казу, штоб сёк лазу ды печ тапіў, а табе, нявестка, дарую ступу з таўкачом, каб не хадзіла дамоў з плачом, а тут жыла ды ўнукаў мне раджала, ды дабра нажывала»* [1, с. 404].

Адорванне маладых.

Нельга віншаваць маладых голымі рукамі, трэба гэта рабіць праз новую хустку. Таксама нельга дарыць маладым «вострыя, рэжучыя» падарункі.

Адразу пасля адорвання маці жаніха здымае з нявесты вэлюм і апранае яе ў касынку і фартух. Пасля вэлюм прымярае шаферка, а потым маладыя дзяўчыны, якія прымалі ўдзел у свяце. Затым вэлюм вешаюць у чырвоны куток пад абраз. Вэлюм захоўваецца ў сям'і на ўсё жыццё. Пасля маці жаніха бярэ ручнік, на якім стаялі маладыя ў царкве (загсе), кладзе туды свечкі, кветкі жаніха і нявесты, выцірае сурвэткай посуд маладых, кладзе сурвэтку ў ручнік, завязвае яго чырвоным поясам. Гэта ўсё павінна захоўвацца ў сям'і. Пасля маладыя павінны пакінуць свята.

Другі дзень вяселля.

У хаце жаніха раніцай нявеста ўстае, бярэ вядро і ідзе да калодзежа за вадой, а жаніх выходзіць следам і дзяжурьць, ці *«перастрэне яе хто-небудзь там. Калі ніхто не перастрэне, то будуць жыць да самай смерці разам»* [1 с. 405].

Нявеста вяртаецца ў хату, дзе яна павінна напекчы тонкіх бліноў на ўсіх гасцей. Так правяраюць бацькі жаніха, якой гаспадыняй будзе нявеста.

«У той жа дзень госці нявесты збіраюцца ў хаце нявесты, а потым усе едуць да жаніха, вязуць ёй прыданае: ішкаф, платкі, гардзіны, рушнікі і там ставяць услоны і ўжэ вешаюць гардзіны на вокны, платкі на іконы, скацёркі, пацілкі на ішкафы, рушнікі на рамкі з фатакарткамі; усё дабро нявесціна наказвалі. На ўслонах танцавалі госці. Ну, і працягвалі гуляць далей. Гулялі да цямна, да вечара, бо трэба было худобу даглядаць» [1 с. 405].

Трэці дзень вяселля.

«На трэці дзень жаніх, нявеста і госці жаніха ехалі да бацькоўскага дому нявесты „драць курэй“. Госці ідуць на двор, ловяць курыцу, забіваюць, абскубваюць, вараць і падаюць на стол. Пры гэтым жартуюць: „Курыца ўкусная – нявеста будзе ўкусная“» [1 с. 405].

Пярэзвы з’яўляліся заключнымі этапам вяселля. Паводле ўспамінаў інфарматараў: «Збіраліся ўсе, хто гуляў вяселле ў першы дзень, і ішлі па хатах. Хадзілі да ўсіх, хто быў на вяселлі, у кожнай хаце выпівалі (а дзе былі бяднейшыя хаты, яны рабілі агульны стол).

На наступны дзень хадзілі па хатах і збіралі курэй, з якіх варылі суп. Потым вечарам усе ядуць гэты суп.

На наступны дзень вазілі скрыню (куфэрак). У гэты дзень пераапрацоўваўся ў цыган. Людзі гуляюць, вяселяцца, скрыню вязуць на кані, вешаюць чырвоны сцяг, страляюць

з ружжа. Перад канём запальвалі вогнішча, якое ён павінен пераскочыць.» [1, с. 409].

З дзвятага па саракавы дзень адбываўся ў маладых мядовы месяц. З сёмага па саракавы дзень пасля вяселля жонка павінна карміць мужа тымі лыжкамі, якімі яны карысталіся падчас вяселля.

На наступны год у новай сям’і павінна было нарадзіцца дзіце. На гэтым завяршаецца першы год жыцця маладых, заканчваецца паслявясельны этап. Кола замыкаецца.

Лакальны адметнасці вясельнай традыцыі Рэчыцкага Палесся выяўляюцца на ўзроўні міфалагічных уяўленняў з асобнымі абрадавамі этапамі, семантыкі вясельных рытуалаў, прадметнай атрыбутыкі і інш.

Спіс літаратуры:

1. Вяселле на Гомельшчыне: фальклорна-этнаграфічны зборнік. – ЛМФ «Нёман», 2003. – 472 с.

ЖИВОТНЫЙ ЭПОС ЗАПАДНОЙ ЧАСТИ БЕЛОРУССКОГО ПОЛЕСЬЯ И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЕГО В АГРОЭКОТУРИЗМЕ

Кристина Демянчик (Брест, Беларусь)

Агроэкотуризм – вид деятельности, направленный на отдых и познание местных достопримечательностей в сельской местности. Эмоциональный комфорт и полноценный досуг туриста обеспечиваются не только материальными достоинствами (еда, санитария и т.д.) агроэкосадыбы, но и благоприятным и интересным фольклорно-этнографическим окружением. Что касается Полесья, то одним из интереснейших элементов его традиционной культуры, который, по нашему мнению, не оставит равнодушными туристов, выступают эпические повествования. Разнообразная и богатая природная среда Полесья способствовала возникновению, устойчивому поддержанию либо развитию так называемых мигрирующих сюжетов животной тематики на национальной почве.

Животный (зоологический) эпос – один из наиболее своеобразных элементов традиционной духовной культуры белорусов. Еще в 1970-е годы определено представление, что белорусский зоологический эпос по разнообразию, полноте, художественным достоинствам занимает наиболее высокие рейтинговые позиции в мировом фольклорном наследии. Ученые считают, что в белорусском фольклоре больше сюжетов о животных, чем в русском. Исследователь восточно-славянских сказок С. Савченко в своей монографии «Русские народные сказки» назвал белорусские сказки о животных «перлами беларускага казачнага эпасу» и утверждал, что «па маляўнічасці і прыгажосці апавядання» они «не маюць сабе роўных» [1, с. 433].

Животный (зоологический) эпос как составная часть природной тематики в эпических жанрах фольклора и этнографических традициях Беларуси исследуется в ряде работ белорусских, российских, польских ученых. В числе наиболее известных исследователей рассматриваемой проблематики – А. Киркор (XIX ст.), А. К. Сержпутовский, К. Машинский (XIX – начало XX ст.), А.В. Гура, Я.Крук, А. М. Ненадовец (конец XX – начало XXI ст.).

Объектами наших обсуждений с представителями старшего поколения в среде коренного населения сельской местности стали сравнительно хорошо узнаваемые группы и виды животных: белый и черный аисты, ласточки, стрижи, жаворонки, совы, кукушка, сорока, серая ворона, ворон, летучие мыши, ежи, кроты, полевые и домовые мыши, лисы, волки, медведи, зайцы, хори, куницы, а также некоторые виды рыб. Исследования проводились в Брестском, Ивацевичском, Пинском районах Брестской области в 2009–2011 гг. География опросов выстраивалась, по возможности, с учетом населенных пунктов, упоминаемых в трудах такого авторитетного исследователя полесского прозаического фольклора, как А. К. Сержпутовского. В 2009–2011 гг. наиболее своеобразные и аутентичные сюжеты зоологического эпоса были зафиксированы в д. Оздамичи Столин-

ского района, д. Плещице Пинского района, д. Бобровичи и д. Выгонощи Ивацевичского района.

Наиболее оригинальным сюжетом, который нам удалось зафиксировать, является рассказ о необычном поведении крайне редкого для Брестчины вида рыб – угря. Этот нарратив записан от жителя д. Бобровичи Ивацевичского района Яков Лукич (82 года).

«Ну, давней вугра ніхто у Бабровічах не ведаў. В’юна зналі, яго сушлі так больш людзі. А вот вугар пры Польшчы паявіўся, вялікія павыросталі. Да ў сеці і сталі лавіцца. А як яго гатаваці, людзі добрэ і не зналі, хаця оны і зналі, але пабаіваліся. Вельм ж страшны на від он быў – да метра як вужышча: доўгі, тоусты. Ды хазяікі і пабаіваліся. Ну і вот старая Тэклюся ўзяла вугра, да ў чыгун згарнула неяк, скруціла і паставіла ў печ. А ў пяч ж такая паленніца робіцца з паленняў – квадратная. Запаліла печ і соўгаецца з чаплейкаю. Ну і вада стала разагрэвацца, а той вугор не доўга думаючы і вылез, але гэта ўжо после высьнілась. А адразу началось з таго, што выскакае з хаты старая Тэклюся, босая і галосіць на ўсё сяло: – «Людзі бяжыце – нячыстая сіла!». Людзі сабраліся тады, она і расказвае: – «Стала я печ тапіць, а патам нячыстая сіла разварнула агонь, павыкідвала паленні з печы і выскачыла ў хату. Скача па хаце, але я дзвера закрыла». Людзі з вілкамі цэлай талакою пайшлі ратаваці Тэклюся, да і яе хату, патаму шо тый чорт можа і Бабровічы перакусаці. Адкрылі дзверы і глянулі ўсэ гэта разбурэнне і покатам сталі смеяціся. Аказваецца гэта вугар нагрэўся, а патам выскачыў у печ, а ў печы яшчы жарчэй, так он здаровы, пруткі. Яго добраму мужчыне трэба ўдаржаці, кааб разагнуць яго. Разварнуў дровы ў пячы, перакінуў чыгунчыка ды і выскачыў у хату. Вось такая была гісторыя у Бабровічах, а глядзіш праз нейкі дзесятак лет, то скажуць, шо ў Тэклюсі ў самом дзеле жый чорт у пячэ».

Отметим, что представленный сюжет теоретически адекватен поведению этой рыбы в экстремальных условиях. Именно угорь способен переползает по суше на большие расстояния. С другой стороны, мы наблюдаем первичный процесс мифологизации (либо ре-мифологизации) этого, отнесенного в архаической картине мира к классу «гадов», животного и сюжета в данной местности.

В Столинском районе в д. Оздамичи нами от Михлюка Василия Гавриловича (1929 г.р.) записан вариант легенды «Адкуль пайшли буслы»: «Гэта было вельмі даўно. На зямлі развалася столкі гадаў, шчо нельга было вытрымаць ні людзям, ні жывёле. І вырашыў адзін чараўнік звесці з свету ўсю гэту нечысьць. Зобраў вон іх у мешок, завязаў, зваліў на плечы некому нерозумному чловеку і загадаў укiнуць у показанэ праданне. Ек толькі чалавек пайшоў, то ўсе твары заварушыліся, зашыпелі ў мяху. Чалавеку стала цікава, шчо

ж у гэтым мяшкі, што ж вон несе. Чалавек развязаў мяшок ды і аслупенеў на месці от жаху. Гады тым часом вылезлі і распозліса зноў по ўсему свету. Розгневаны чароўнік не захоцеў другі раз збіраць гэту погань і накінуўшы на чалавек парожні мех, ператварыў яго на буська і загадаў ему збіраць гадоў-уцекачоў усю яго жытку аж до самой смерці. І до цепеннага часу ходзіць гэты, ператвораны на буська чалавек, з накінутым мехом на плечы по лугах, пашах, полях, болотах ды і збірае гадоў, але до гэтое поры ніяк зобраць не можэ. А людзей вон не боіцца, блізка падыходзіць до людскіх селіб, бо ўсе ж адна кроў з чалавеком.

Этот вариант интересен, во-первых тем, что вместо Бога, представленного в большинстве подобных сюжетов, действует колдун. Во-вторых, легенда иллюстрирует реальные широкие экологические связи белого аиста, как биологического вида. По многообразию потребляемых видов различных земноводных и пресмыкающихся белому аисту нет равных в нашей фауне!

Микулич Надежда Васильевна из этой же деревни рассказала нам вариант довольно широко известной легенды о происхождении кукушки. Кукушка, вероятно, чаще, чем другая какая птица, встречается в фольклорных сборниках [2, с. 195]. Именно она, серая, незаметная, так привлекает к себе внимание людей своим необычным поведением: «Жылі-былі брат і сястра. Сястра была вельмі багатая, а брат – бедны. Аднойчы брат пайшоў да сястры, кааб хоць кусок хлеба папрасіць, бо не было чаго есці. Сястра была вельмі скупая і сказала брату, што ключы ад каморы згубіла. І пачала якбы ключы шукаць. Брат стаяў, ждаў, ждаў і не вытрымаўшы пайшоў. На дарозе ўпаў і памёр. Сястра зразумеўшы, што зрабіла нядобрае, выбегла на дарогу і пачала заць брата:

– Я-ку-б, Я-ку-б, Я-ку-б, вярніся, ключы знайшліся.

Так яна доўга звала свайго брата і праз зваю скупаць ператварылася на язюлю. І да цяперашняга часу кліча брата: – Якуб, Якуб!

А чуецца толькі: «Ку-ку, ку-ку!»

В Пінском районе в д. Плещицы легенда о происхождении кукушки бытует в ином варианте. Нам эту легенду рассказала жительница этой деревни Райчук Мария Владимировна (1948 г.р.): «Калісь жыў на свеце вельмі багаты пан. Быў у яго аканам Якуб, добры стары, са свайей жонкай. Жылі яны вельмі добра і весела. Але гэта цягнулася нядоўга. Здарылася бяда: згубіў аканом свае ключы ад усіх дзвярэй, кліці і пуні. Разгневаўся пан на аканом. Спужаўся аканом і пабег

у лес, дзе і навесіўся. Забедала жонка, а тут яшчэ пан пачаў яе журыць. З таго году абярнулася жонка аканом у язюлю і да гэтага часу лётае на лесе і ўсё крычыць:

Я-ку-б, Я-ку-б! Ададай ключы!

І няма ёй спакою, няма часу дзетак ані выседзець, ані выкарміць. Устае разам з сонейкам і кліча свайго Якуба, або лічыць гады людскога жыцця. А прыляціць да каго-небудзь на плот пад акно, або ў сад на дрэва і закуе аб смерці гаспадару ці гаспадыні або дзеткам».

Эти два сюжета показывают наиболее характерную специфическую черту биологии кукушки. Именно для кукушки в отличие от других наших птиц характерно отсутствие прямой связи между родителями и птенцами, а также между птенцами одного выводка [3, с. 118].

В заключение отметим, что перспективным является дальнейшее глубокое изучение важнейших естественнонаучных закономерностей, которые нашли отражение в животном эпосе Западного Полесья. Предварительный анализ материала позволяет отнести к таковым следующие:

– Устойчивость позитивного или негативного мифопоэтического восприятия отдельных животных, что соответствует современным представлениям экологической безопасности человека (пиявки, гадюка, пауки, ласточки).

– Поэтизация и/или табуирование отдельных животных, представляющих хозяйственно-полезный интерес (белый аист – уничтожение грызунов и насекомых – вредителей полей; жабы – аналогичная функция на огородах; ласка – в постройках).

– Преломление в сюжетах и метафорах конкретных биологических черт представителей фауны («соколик», «вирачок», «стхарыўся»).

Собранные сюжеты могут использоваться непосредственно для развития интереса у туристов к конкретной местности, служить дополнительным средством для различных агро-экологических акций, направленных на повышение этнографического рейтинга Белорусского Полесья.

Літаратура

1. Беларуская Савецкая Эцыклапедыя : у 12 т. / рэдкал.: П.У. Броўка (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1969–1975. Т. 4 : ГРАФІКА–ЗУЙКА / – 1971. – С. 433.

2. Ненадавец, А.М. Святло таямнічага вогнішча / А.М. Ненадавец. – Мінск : Беларусь, 1993. – 287 с.

3. Дарафееў, А.М. Птушкі / А.М. Дарафееў. – Мінск : Народная асвета, 1984. – 239 с.

МІФАСЕМАНТЫКА КУРЫЦЫ Ў БЕЛАРУСКОЙ ТРАДЫЦЫЙНАЙ ДУХОЎНАЙ КУЛЬТУРЫ

Кацярына Жыдко (Брэст, Беларусь)

Ёмісты і шматфункцыянальны вобраз курыцы як адзначанага адметным статусам элемента арнітаморфнага кода характэрны беларускай (шырэі – славянскай) міфапаэтычнай традыцыі з даўніх часоў. Фальклорна-міфалагічны тэксты з гэтым вобразам складаюць значны пласт духоўнай культуры нашых продкаў. З курыцай звязаны цэлы шэраг разнастайных міфалагічных уяўленняў, прадказанняў, лекавальных і прадуктавальных актаў. Пашырана таксама вялікая колькасць бытавых рэгламентацый, якія адносяцца да ўжывання, ці, наадварот, не-ужывання мяса курыцы ў ежу. Амаль усім славянам вядома забарона на ўжыванне ў ежу квактухі (магчыма таму, што яна цесна звязана з ідэяй урадлівасці).

Даволі вялікая колькасць забарон і прадпісанняў звязана з забойствам курыцы. Прычым у большасці з іх актуалізуецца жаночая сімволіка разгляданага вобраза птушкі. Па словах Ніны Сяргееўны Макаравіч з в. Дамашыцы Пінскага р-на, забіваць курыцу для ўжывання ў ежу мог толькі мужчына, жанчынам усіх узростаў гэта забаранялася. Цікава, што аскубцаць і разразаць забітую курыцу павінна жанчына (1*). Падобныя забароны і прадпісанні вядомыя і іншым славянам, у прыватнасці гуцулам, якія лічылі, што калі дзяўчына заб'е курыцу, то ў яе будучы моц-

ная месячныя. Калі птушка, якой адсеклі галаву доўга «не заціхала», то, казалі, што ў таго, хто яе забіваў, цяжкая рука. Дзеля таго, каб курыца «заціхла», паўднёвыя славяне, напрыклад, утыкалі нож ці сякеру ў зямлю [1, с. 60].

Дзееянні з курыцай як з рытуальнай птушкай характэрныя некаторым святкам народнага календара. На Піншчыне лічылі, што ў дзень святых Кузьма і Дзям'яна (14 лістапада) курыца – імянініца. Рускія на Кузьму і Дзям'яна кураў трымалі ў куратніку, накрывалі дзязгой, каб яны не аслеплі (згадаем міфалагічныя ўяўленні пра «куруную слепату») [1, с. 60]. На абед абавязкова смажылі курыцу і з'яданне яе ўяўляла сабой адмысловы сакральны акт. Калі ў сям'і ёсць нехта хворы, то ў гэты дзень першы кавалачак і сэрца курыцы аддавалі яму. Падчас святочнага застолля курыцу на стол падавалі цалкам. Самы старэйшы ў сям'і – гаспадар – павінен пры ўсіх разламаць курыцу рукамі на гэтулькі частак, колькі ядакоў за сталом. Курыная грудзіна належала гаспадару (на асобае вылучэнне грудзіны ўказвае і тое, што гэтая частка цела мела сваю назву – «кабылка», «коняка»); крылы аддавалі дочкам каб «паляцелі» з хаты (выйшлі замуж), сцёгна – сынам, каб былі моцныя і добра працавалі. Тут выяўляецца карэляцыя цела курыцы як рытуальнай жывёлы з сацыяльнай структурай, курыца выступае адмысловай мадэллю сям'і,

«сямейнай жывёлай». Разам з тым, забаранялася, у прыватнасці на Іванаўшчыне, падчас ежы ламаць курыныя косці – кураняты народзяцца выродлівымі [1, с. 60].

Пра курыцу ў славян наогул мелася дваістае ўяўленне. З аднаго боку, яе разглядалі як свойскую, прыручаную, карысную, а значыць – пазітыўна ацэненую, птушку, якая надзелена шлюбна-эратычнай сімволікай. Па словах Вольгі Маркаўны Драцвіч з в. Залядынне Іванаўскага р-на, «Як колы шчо останэцца пасля «стола» (кутця, чы шэ там шо), то гэты трэба курам аддаты, й глядзі ты шоб з'ілы». Дадзеная практыка сведчыць аб тым, што курыца, паводле ўяўленняў беларусаў, у апазіцыі «свойскі/дзікі» з'яўляецца прыкладам свойскага, бо куцця (як абрадавая страва памінання продкаў) не магла быць выкінута, ці аддадзена дзікім жывёлам. Курынае яйка выкарыстоўваецца ў рытуале першага выгану скаціны. Тут, відавочна, актуалізавалася звязаная з ім сімволіка плоднасці.

З другога боку, курыца ў беларусаў надзялялася дэманічнымі рысамі і мела негатыўную аксіялагізацыю. Асабліва актыўна семантызавалася чорная курыца: яна фігуруе ў лекавай, любоўнай магіі, варожбах (дзе выконвае прагнастычную функцыю), а таксама ў дэманалагічных аповедах. Кроў чорнай курыцы часта выкарыстоўвалася ў магічных абрадах, звязаных з пахаваннем. Калі ў сям'і адзін за адным паміралі некалькі чалавек, то разам з нябожчыкам у труну клалі жывую чорную курыцу. Сачылі за тым, каб курыца ў пэўных месцах не пераходзіла дарогу перад чалавекам, бо верылі, што «курыная слепата ўзнікае тады, калі падчас астатняй квадры курыца з сядла ўвечары пераліціць або прыойдзе чалавеку дарогу ці таксама калі хто сарве зялёнае кураслепу (сардэчніку). Ад гэтай хваробы раець: звараную галаву чорнай курыцы (жанчыне) ці чорнага пёўня (мужчыне) з'есці і адварам прамыць вочы» [3, с. 489]. Сачылі за тым, каб курыца (любой афарбоўкі) не пераліцела праз люльку, труну, што, на нашу думку, звязана з небяспекай для лімінальных істот, якія ў іх ляжалі. Нельга каб падушка ў нябожчыка была з курынага пуху, яе звычайна набівалі сенам (3*). Курыцу забаранялася есці параненым людзям, бо рана будзе «разграбацца». Цяжарнай жанчыне нельга есці страўнік курыцы, бо дзіця будзе з сінімі вуснамі [1, 61]. Гэтыя ўяўленні пабудаваны на магічным прынцыпе «падобнае выклікае падобнае».

Курыца здаўна надзялялася шлюбна-эратычнай сімволікай. Гэтая птушка выступае важным атрыбутом усходнеславянскага вяселля. Яна прысутнічае ў абрадзе як рытуальная страва, а таксама ў выглядзе жывой птушкі, рэалізуючы ўласцівыя ёй сімвалічныя значэнні. У лакальным варыянце вяселля в. Залядынне курыца з'яўляецца, калі настае час маладым ехаць у хату мужа, – уначы ці раніцай другога дня вяселля. Звычайна родныя жаніха крадуць жывых курыцу і пёўня з двара нявесты і вязуць іх з сабой.

ІМПЕРАТЫВЫ ТРАДЫЦЫЙНАЙ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ: «ЖАНИЦА» І «ІСЦІ ЗАМУЖ»: ПАРАЎНАЛЬНЫ АСПЕКТ

Кацярына Жытава (Мінск, Беларусь)

Традыцыйная культура ўяўляе сабой устойлівую, дынамічную сістэму, змены ў якой адбываюцца вельмі марудна і таму фактычна не фіксуюцца ў калектыўнай свядомасці носьбітаў. Самабытная беларуская культура даіндустрыяльнага грамадства – не выключэнне. Для яе характэрна арыентацыя на паўтор некалі заведзенага ўкладу жыцця, звычайў, традыцый і ўзнаўленне старых сацыяльных структур, а таксама прыхільнасць да існуючых узораў паводзін. Выхаванне маладога пакалення, захаванне і перадача вопыту адбываліся ў межах галоўных вызначальных устаноў гэтай культуры. Крытэрыем маральнасці той ці іншай сацыяльна-культурнай нормы ў сялянскай грамадзе з'яўляліся жывы прыклад і агульная прынятае пэўнай нормы.

Пад імператывам традыцыйнай культуры ў даследаванні разумеецца прынцып паводзінаў, агульназначнае

Прычым «крадуць» не толькі птушак, але і прадметы побыту: «Колы звозяць вжэ молодую з матчынай хаты, то тыя сваты быруць з хаты всэ шчо бачаць. Могуть подышку вкрасы, люстро, чы й півныка з курыцью» (2). Гэтая рытуальная практыка можа паўтарацца на працягу вяселля некалькі разоў. Крадзеж курыцы адбываецца і на трэці дзень вяселля, калі з'яўляюцца «цыганы» (пераапрапанутыя госці і сваякі): «На трэці дзень свадьбы, як шлы в цыганы, то абязательно кралы в батьків молодых курыцу і півня, чы гусэй коб молодые добро жылы. Кралы як бы для прыданого для молодэі, коб отдаты в молоду сэм'ю» (2). Часам падкрэсліваюць цяжкасці гэтага «прадпрыемства», заснаванага на анты-паводзінах: «Курэй закрывалы в сарай чы шітку, коб ны вкралы. Алэ колы вжэ вкрадуть, то ны трэба зловатыся, бо гэто ж молодым будэ» (2). Падкрэсліваецца аднак і тое, што дадзеная справа насіла гумарыстычны характар і злавацца за гэта было не прынята.

Са сказанага вынікае, што курыца з'яўляецца міфалагізаванай істотай, надзеленай амбівалентным значэннем. У рытуальна-магічных захадах, дэманалагічных і іншых аповедах яна функцыянуе як маркёр пераходных станаў і працэсаў, надзяляецца здольнасцю прадказваць будучае. Дэманічныя рысы курыцы (асабліва чорнай) працягваюцца ў шматлікіх вераваннях, забаронах, магічных актах, звязаных з гэтай птушкай. Курыца, якая здавён корміць чалавека яйкамі (таксама сяміятызаванымі міфалагічнай свядомасцю), сімвалізуе плоднасць, дабрабыт, надзяляецца шлюбна-эратычнай сімволікай, якая актуалізуецца, у першую чаргу, у вясельным комплексе абрадаў. У апазіцыі «мужчынкае/жаночае» курыца звязана з яе першым членам. У заключэнне хацелася б адзначыць, што вобраз курыцы (як, дарэчы і яйка) шматпланавы прадстаўлены ў беларускіх казках. Але гэта ўжо тэма іншага даследавання.

Літаратура

1. Бушкевич С. П. Курица // Славянские древности. Т. 3: этнолингвистический словарь: М.: Международные отношения, 1995. – С. 60–68.
2. Плошук Г.И. Курица в свадебном обряде Псковской области // Живая старина. – 2001. № 1. – С. 8–10.
3. Народная медицина: ритуальна-магічная практыка / уклад., прадм. і паказ. Т. В. Валодзінай; навук. рэд. А. С. Ліс. – Мінск: Беларуская навука, 2007. – 766 с.

Інфарманты

- 1* Макарэвіч Ніна Сяргееўна в. Дамашыцы Пінскага р-на Брэсцкай вобл. (1945, бел., правасл., мясц.), 2009 г.з.
- 2* Драцэвіч Вольга Маркаўна в. Залядынне Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. (1945, бел., правасл., мясц.), 2010 г.з.
- 3* Валюшка Таццяна Фёдарэўна в. Стрэльна Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. (1956, бел., правасл., мясц.), 2010 г.з.

маральнае прадпісанне, якое ўтрымлівае аб'ектыўны прымус дзейнічаць так, а не іначай.

Аналіз фалькларыстычнага матэрыялу сямейна-бытавой тэматыкі выяўляе імператывы, якія сведчаць пра існаванне гендэрнай няроўнасці ці несбалансаванасці інтарэсаў дзяўчыны і хлопца ў сферы перадшлюбных адносінаў. Найперш гэта выражаецца ў прыярытэтным (суб'ектным) становішчы хлопца і пасіўнай (аб'ектнай) ролі маладой дзяўчыны ў традыцыйным грамадстве. *Я за свайго Кузьму люблю вазьму, а ты сваю Арынку паводзіш на рынку. Гэтказаа цвему на ўсяму свету (пра патэнцыйных нявест). У сялянскім асяроддзі ажаніцца было лягчэй, чым выйсці замуж: Лёжа жаніцца, што лысага брыць. Хлопец жаніцца, як хлеб ёсць, а дзеўка выходзіць замуж, як сваты прыдоць. Замуж, калі хочаш, – не скочыш, а ідзі, калі бяруць. З вялікай выбірачкі*

падсуне чорт гарачку. З каго кпіла-смяялася, таму сама і дасталася.

Патрыярхальныя ўстанаўленні дапускалі няроўнасць правоў хлопца і дзяўчыны ў каханні. Хлопцу дазвалялася кахаць не аднойчы і пакідаць каханую, калі ён гэтага захаце. Рэпутацыя яго ад такога ўчынку нічога не страчвала: *Гуляй, Якім, як ёсць з кім. Відна па вочках, хто ходзіць уночках. На што мне жаніцца, калі добра па чужых жывіцца*. Адказнасць за ўступленне ў інтымныя адносіны да шлюбу ўскладалася традыцыйна толькі на дзяўчыну. *На казаку няма знаку, а на дзяўчыне – дзве прычыны*.

Ажаніўшыся, хлопец рабіўся гаспадаром, і у сувязі з гэтым, значна павышаўся ягоны статус ў вясковай грамадзе. Малады мужчына атрымоўваў новыя сацыяльныя правы, але разам з тым павялічваліся яго абавязкі і адказнасць за матэрыяльнае становішча сям'і. Цяжкая штодзённая праца селяніна-гаспадара выклікала незадаволенасць маладога мужчыны сваім звязаным становішчам. Хлопец, які жаніўся, звычайна не хадзіў ужо з сябрамі на вясоркі да дзяўчат: жанатым мужчынам не гожа было бавіцца, гуляць з маладымі хлопцамі: *Хто ажаніўся, той кайцца, а хто ні жаніўся, той галіцца. Каб ажаніцца, даў бы вала, каб разжаніцца, даў бы два. Нежанаты свішча, скача, а жанаты ў кулак плача*.

Змест вядомай мужчынскай любоўнай песні «Ой, у полі тры крынічанькі» адлюстроўвае сапраўднае становішча, што назіралася сярод вясковай моладзі ў мінулым: вельмі часта вяселлі наладжваліся па сватаўству, калі хлопец і дзяўчына раней не бачылі адзін аднаго. Сватаўства адбывалася на эканамічнай аснове, на матэрыяльнай зацікаўленасці бацькоў маладых. Аб узаемных пачуццях маладых людзей нават не пыталі, і часта шлюб адбываўся наперакор пачуццям хлопца ці дзяўчыны, што кахалі іншага ці іншую: *Я чарнявую – з душы люблю, // З бяляваю – павяняваюся, // А з трэцяю, прыбажатаю, // Прыйдзе вечар, – развітаюся. // Не ўсе разам ды сады цвітуць, // Не ўсе разам асыпаюцца, // Не ўсе тыя ды да шлюбу ідуць, // Што любяцца ды кахаюцца*. Правілы сямейнага побыту сцвярджалі, што такое становішча з'яўлялася натуральным і правільным, і яны прызнаваліся няпісаным законам патрыярхальнага ўкладу жыцця [2, с. 287]. Матэрыяльнае становішча цікавіла не толькі бацькоў, прага да ўзбагачэння непакоіла і сыноў: *Жаніўся б і на казе, абы з залатымі рагамі. Хоць бы дзеўка не коха, абы грошай панчоха*.

Пра бяспраўнае становішча дзяўчыны, з жаданнямі і пачуццямі якой, відавочна, не асабліва лічыліся, пра вяршэнства інтарэсаў мужчыны сведчаць этнаграфічныя звесткі: «Памяняцца» нявесту пасля вянца было нельга, а да вянца, нават у час вячання ў вельмі рэдкіх выпадках здаралася, што жаніхі мянялі нявест. І. Карскі, карэспандэнт П.В. Шэйна, паведамляў пра факт відавочцам якога ён быў сам у 1857 г. Селянін з в. Калпакоў і хлопец з в. Капцілоўшчыны прыехалі ў нядзелю вянцацца ў царкву са сваімі нявестамі. Хлопец прапанаваў селяніну памяняцца нявестамі, «бо мая жонка для мяне да малая, а твая росту гэтакаго, як ты сам, то покуль нас ксёндз ашчэ не абвянчаў, то ты, братко, колі хочаш, то будземо мяняцца ціпер дзеўкамі». Селянін запрасіў за пераменку дзесяць рублёў. Жаніхі доўга таргаваліся і нарэшце дамовіліся на пяць рублёў і воз жытной саломы. Як ні дзіўна нявесты згадзіліся, калі іх нарэшце спыталі: ім, нібы, усё роўна, мужчынам відней» [2, с. 241].

Таксама этнографы зафіксавалі звычай вадзіць маладую дзяўчыну на кірмаш, дзе было значна больш шансаў напаткаць жаніхоў з іншых вёсак. У Гродзенскай губерні дзяўчыну, якой прыйшоў час выходзіць замуж, бацька вазіў па сваёй або суседніх вёсках і голасна крычаў: «Паспялуха! Паспялуха!» [1, с. 223]. Штуршком да такіх экстраных мерапрыемстваў было не толькі жаданне бацькоў шчаслівага сямейнага лёсу для сваёй дачкі, але і строгія санкцыі з боку пана. «Калі дзеўцы спаўнялася дваццаць гадоў, то глава сям'і павінен быў аддаць яе замуж, а на пошукі жаніха давалі тэрмін паўгода. Калі ў назначаны тэрмін дзеўка выдана не будзе, то пачыналі браць штраф: з сярэдняга дома –

дваццаць пяць рублёў, з багатага – пяцьдзсят рублёў, бедных жа – караць, як палічыць начальства» [1, с. 222]. *Для мая чубатая – ніхто мяне ні святая! Маліна не тое, што дзяўчына: чым болей спее, тым смачней бывае. Як дваццаць тры, дык замуж тры, а як дваццаць пяць, дык дома сядзь. Жні пшанічку прызеляненую, аддавай дачку маладзенькую*.

Вялікім няшчасцем для сям'і было не аддаць дачку замуж. У традыцыйным грамадстве замужжа было адзінай магчымасцю для жанчыны змяніць статус і рэалізаваць свае сацыяльныя функцыі, таму ў народзе былі пашыраны прыказкі кшталту: *Хоць за казла, абы замуж пайшла. Хоць за вала, абы дома не была. Хоць за старца, абы не астацца. Выйсці хоць і за лапаць, абы не плакаць. Горка водка, але пьюць, дрэнна замуж, але ідуць*.

Сялянскім дзяўчынам быў вядомы вопыт, што калі застацца ў дзеўках – гэта дрэнна, а пайсці замуж – і таго горш. Тлумачыцца гэта крушэннем надзей, якія звязваліся са шлюбам, асабліва ў тым выпадку, калі дзяўчына выходзіла замуж па любові. Адносіны мужа да яе часта былі адкрыта неспагадлівымі і жорсткімі: *Бабе там месца, дзе месяц цеста. Гаспадынька, твая рэч – глянё у печ. Бяда ж мая незабытая – пайшла жонка упроч не бітая. Людзі гавораць, што пабоі мілага не баляць. Абраўшы шлюб, жанчына-замужніца ператваралася перш за ўсё ў галоўную жаночую працоўную сілу земляробскага двара і земляробскай сям'і. На яе ўскладаліся і штодзённыя хатнія справы, і догляд свойскай жывёлы, і, нарэшце, нараджэнне і гадаванне дзяцей: *Пайсці замуж, трэба знаць: позна легчы, рана ўстаць. Дзеўкай была плакала, замуж выйшла – завыла. Замуж ідзе – песні пяе, а выйшла – слёзы л'е*. Жыццё жанчыны-сялянкі было падпарадкавана жорсткім патрыярхальна-звычайным правілам: замуж трэба было ісці ў мужаву хату з яе ўнутрысямейнымі звычаямі і кансерватыўнымі ўстанаўленнымі, з поглядам на прызначэнне нявесткі ў хаце быць работніцай. Патрабаванні з боку сям'і мужа да маладой жанчыны былі вялікімі, а жаласлівасць і спагада да яе – малымі: *Не ў твая рукі папала, каб лежачы спала, выспішыся і беганучы. Кошку б'юць, а нявестыцы намёк падаюць*.*

Такім чынам, у творах фальклору яскрава ўвасобіліся асобныя маральныя імператывы адносна ўступлення ў шлюб і разумення абавязкаў у шлюбе. У дачыненні да дзяўчыны яны вымагаюць не ігнараваць ніякія прапановы, у маладым узросце пайсці замуж, быць цярплівай, пакорлівай мужу і яго сям'і, усведамляць свае жаночыя абавязкі. У дачыненні да хлопца маральныя прадпісанні менш строгія: «гуляць» / набірацца вопыту да вяселля не забараняецца, матэрыяльны разлік, калі ён прысутнічае ў адносінах, не хаваецца і не лічыцца ганебным для хлопца і яго роду, адказнасць за сям'ю, якая наступае пасля шлюбу, прызнаецца важнай.

У сучасным грамадстве комплекс маральна-этычных установак, звязаных з сям'ёй (выбар пары, ўступленне ў шлюб, сямейныя адносіны, выхаванне дзяцей), на наш погляд, захаваўся ў асобных рысах даволі ўстойліва. Яго вывучэнне і правільнае асэнсаванне ў гістарычным кантэксце дазволіць гарманізаваць адносіны сучасных маладых людзей, змяніць іх у бок партнёрства, роўнасці інтарэсаў і павяглі да асобы.

Літаратура

1. Беларусы / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – [Т.] 5: Сям'я / [В. К. Бандарчык і інш.]: Беларуская навука, 2001. – 374, [1] с.
2. Беларусы / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – [Т.] 7: Вусная паэтычная творчасць / НАНБ, Г.А. Барташэвіч і інш. – 2004. – 586 с.
3. Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. / Акадэмія навук Беларускай ССР, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; [складанне, сітэматызацыя тэкстаў, уступныя артыкулы, с. 5–48, і каментарыі М. Я. Грынבלата; рэдкалегія: В. К. Бандарчык і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1976. – (Беларуская народная творчасць: БНТ).

МІФАСЕАНТЫКА ВЕНІКА Ў ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ

Васіль Каляда (Брэст, Беларусь)

Венік – высокасеміятызаваны прадмет хатняга ўжытку, які ў народных уяўленнях надзелены магічнымі якасцямі. Мэта прапанаванай работы – вызначэнне міфасемантыкі і функцыянавання веніка ў традыцыйнай культуры беларусаў. Аб'ект даследавання – комплекс вербальных тэкстаў, уяўленняў, рытуалаў, аб'яднаных вобразам веніка ў традыцыйным фальклоры беларусаў. Для дасягнення пастаўленай мэты выкарыстоўваліся функцыянальны метады і метады структурна-семантычнага мадэлявання.

Утылітарная сувязь са смеццем паказвае на карэляцыю веніка з продкамі, бо смецце само па сабе, як адзначае Т. Валодзіна, з'яўлялася матэрыяльным увасабленнем душы чалавека [1, с. 245]. Венік – іпастань, локус, атрыбут міфалагічных персанажаў дэманічнай прыроды. Між тым ён функцыянуе як абярэг ад нячыстай сілы, сродак магічных лекавых практык. У беларусаў і іншых славянскіх народаў лічылася, што пакуль чалавек карыстаецца венікам, то гэты венік як бы ўцягвае пэўную частку чалавечай душы. Адсуль і вынікае, што венік атаясамліваецца з хатнім духам. Да нашага часу ў традыцыйнай духоўнай спадчыне беларусаў захавалася шмат прыкмет, звязаных з венікам. На Палессі і ў многіх іншых раёнах Беларусі не чапаюць венік без патрэбы, бо лічыцца, што гэта патрывожыць душу былога гаспадара веніка. Дарэчы венік іншы раз называлі «гаспадаром». Таму ў некаторых вёсках забараняецца выкідваць стары венік. У беларусаў і зараз у некаторых мясцовасцях захавалася практыка пры пераездзе ў іншае месца жыхарства стары венік абавязкова браць з сабой. Лічылі, што пад венікам можа жыць дамавік і баяліся, што хто-небудзь можа наступіць на пакінуты венік, і тым самым учыніць дамавіку, а значыць і гаспадарам, ліха.

Венік у міфалогічнай свядомасці звязаны з нячыстай сілай. У славянскай міфалогіі да веніка існуюць дваістае стаўленне: з аднаго боку, венік – гэта абарончы сродак, а з другога, – атрыбут ведзьмаў і злых чараўніц. Шырока бытуюць вераванні, што ведзьмы венікам расу аббіваюць, псоту наводзяць і разнастайныя хваробы насылаюць. Пры ўзаемадзеянні з венікам існуюць некаторыя забароны і перасцярогі. Так, баяліся пераступаць праз венік, асабліва цяжарныя і дзеці, наступаць на яго босымі нагамі. Верылі, што парушэнне забаронаў магло выклікаць у чалавека разнастайныя хваробы. У некаторых славянскіх народаў лічылася, што карова, якая пераступіць праз венік, не будзе прыходзіць дахаты і не будзе прыводзіць патомства [2, с. 308]. У прыведзеных кантэкстах, на нашу думку, актуалізуюцца такія прыкметы веніка, як сухасць, безжыццёвасць, сувязь з нечыстай, што матывуе яго негатыўную аксіялагізацыю і карэляцыю з другім членам апазіцыі «жыццё/смерць». У сувязі са сказаным характэрна, што ў народнай культуры размяжоўваюцца функцыі веніка зялёнага і сухога, змеценца, які ў дыялектах меў назовы «галень» і «дзярках» і актуалізаваў рысы пераважна хтанічна-дэманалагічнага кшталту. Зялёны, лазневы венік, наадварот, увабляў мужчынскую моц, здароўе, хоць і лічыўся датычным да праяваў іншасвету [2, с. 76]. Парадыйная сімволіка менавіта старога веніка прадстаўлена ў беласцейскім абрадзе, звязаным з пабудовай хаты: калі будаўнікі былі не задаволены аплатай сваёй працы, яны затыкалі ў дах хаты стары венік [2, с. 313].

Каб урагавацца ад сурокаў, венік прадпісвалася ставіць ручкай уніз, што сведчыць пра наступнае:

1. венік успрымаецца не толькі як прадмет для прыбірання хаты, але і як важны містычны аб'ект.

2. венік пастаянна знаходзіцца ў судакрананні са смеццем, а смецце звязвалі з душамі памерлых, таму ставіць венік ручкай уніз – значыць выкарыстоўваць яго ахоўную функцыю: паклікаць на дапамогу дамавіка і паказаць ворагам дома, што вы гатовыя вымесці іх.

3 дапамогай веніка намагаліся магічна ўратавацца ад разнастайных хвароб. За венікам прызнаваліся лекавыя якасці. Часта, каб выгнаць з чалавека хваробу, хворага абмяталі (а іншы раз і білі) венікам. У гэтых магічных практыках прадметны код узмацняецца акцыянальным. Тое ж датычыцца і такіх формаў лекавання пры дапамозе веніка, як прывязванне яго да хворага месца чалавека, перакідванне веніка праз цела чалавека. Іншы раз клалі чалавека на венік, а зверху клалі на хворага яшчэ адзін венік; прымушалі хворага пераступаць праз венік і інш. Часта венік выкарыстоўвалі для пазбаўлення дзяцей ад начніц. Ва ўсіх славян венік выкарыстоўвалі для абароны навароджанага і яго маці ад злых духаў [2, с. 309], у чым выразна выўлена апатрапейная міфасемантыка веніка. Яна, на нашу думку, матываваная сувяззю веніка з тым светам і функцыяй ачышчэння, пазбаўлення чалавечага локуса ад смецця. Асаблівы моцныя магічныя якасці прыпісваліся веніку, які выкарыстоўвалі ў пахавальным, калядным і інш. абрадах [2, с. 308].

Цікава, што ў некаторых раёнах Беларусі венік мог служыць надзейным сховішчам. Так, на Брэстчыне кажуць: «*Раньш ў веніку коло порога ховалі грошы, бо ніхто іх там нэ будэ шукаць*» [*1]. На Брэстчыне таксама існуе павер'е, што нібыта магічныя якасці веніка могуць паўплываць на замужжа дзяўчыны: «*Нельга абмятаць дзяўчыну венікам, а то яна не выйдзе замуж*» [*2]. Верагодна, тут абмятанне трактуецца як адмятанне жаніхоў, да того ж актуалізуецца адмежавальная семантыка кола, якое ўтвараецца вакол дзяўчыны ў час абмятання.

Такім чынам, венік з'яўляецца адным з важных прадметаў хатняга ўжытку, да якога і ў наш час у беларусаў захаваліся своеасаблівыя адносіны, пабудаваныя на міфалагічнай трактоўцы яго як аб'екта, далучанага да іншасвету, душаў продкаў, дэманаў. У розных рытуальных кантэкстах актуалізуецца апатрапейная, ахоўная, адгонная, парадыйная сімволіка веніка. Амбівалентнасць міфасемантыкі веніка можа быць патлумачана яго ўтылітарнай функцыяй – вымятанне смецця, што надае веніку процілеглыя ўласцівасці – чыстаты і нечыстаты.

Заўвагі

*1. Каляда Аляксандр Іосіфавіч, 1939 г. н., в. Сялец Бярозаўскага раёна.

*2. Батрачэнка Алена Міхайлаўна, 1952 г. н., в. Знаменка Брэсцкага раёна

Матэрыялы запісаны аўтарам артыкула і захоўваюцца ў Фальклорна-этнаграфічным архіве вучэбнай фальклорна-краязнаўчай лабараторыі пры кафедры беларускага літаратуразнаўства УА «БрДУ імя А. С. Пушкіна».

Літаратура

1. Валодзіна Т. В. Венік // Беларускі фальклор: у 2 т. / гал. рэд. Г. П. Пашкоў. Т. 1. – Мінск: БЭ імя П. Броўкі, 2005. – С. 245–246.

2. Виноградова Л. Н., Толстая С. М. Венік // Славянские древности. – М.: Международные отношения, 1995. – Т. 1. – С. 307–314.

ФАЛЬКЛОРНЫЯ МАТЫВЫ Ў ПАЭЗІІ ЯЎГЕНІІ ЯНІШЧЫЦ

Алена Кісялёва (Мінск, Беларусь)

Яўгенія Янішчыц – адна з таленавітых прадстаўніц беларускай жаночай паэзіі. Вернасць лепшым традыцыям літаратуры, іх творчы працяг паэтка спалучала з наватарскімі

пошукамі. Асабліва вялікая роля Я. Янішчыц у творчым выкарыстанні і пераасэнсаванні фальклорных вобразаў і матываў. Фальклор быў арганічнай часткай яе паэтычнага

мыслення, і на гэтую акалічнасць неаднойчы звярталі ўвагу беларускія крытыкі і даследчыкі [1; 2; 3].

У лірыцы Я. Янішчыц ёсць шмат агульнага з народнай творчасцю ў ладзе вершаванай мовы і ў прынцыпе пабудовы метафары. Свядома яна звярталася да фальклорнай крыніцы, каб запавячыць адтуль той ці іншы вобраз. Сама народная стыхія жыцця падказвала ёй жаночыя вобразы. У вершы «Яшчэ спытаю сілы...» паэтка стварае яскравы тып беларускай жанчыны, вылучае традыцыйныя рысы ў яе характары: «Яшчэ спытаю сілы // У крухі і ў трывог. // Ну што ж, ідзі, мой мілы. // Не засланю дарог» [4, с. 166]. Пацучцё годнасці, уменне трымаць выпрабаванне лёсу – у гэтым выяўляецца існасць беларускай жанчыны.

Самае галоўнае ў паэтычным мастацтве Я. Янішчыц – народная аснова, сувязь традыцыі і сучаснай паэтычнай культуры. У яе лірыцы вельмі арганічна спалучаюцца сучаснае і народна-песенныя матывы мінулага. Так, у творы шырока вядомы ў фальклоры выклічнік «ой» ўжыты не проста для аздобы вершаванага стылю, а для таго, каб раскрыць унутраны стан жанчыны: «Ой ты, бор векавы, // Зялёная мята. // Не падняць галавы, // Не дайсці да хаты» [5, с. 76]. У вершах Я. Янішчыц часта звяртаецца да народна-песенных інтанацый. Яна выказвае свае пачуцці даверліва, на спавадальнай ночце – менавіта так шчыра заўсёды гучала песня з жаночых вуснаў (вершы «Вось і лета мае на схіле...», «Бласлаўляю адчай і трывогу...» і інш.).

У лірыцы Я. Янішчыц традыцыйныя фальклорныя вобразы вясны, зімы, вечара, дарогі, саду, каліны і іншыя набываюць інтымнае, эмацыянальна-псіхалагічнае вымярэнне. Зварот да гэтых вобразаў дапамагае больш яскрава і глыбока выявіць свет унутраных пачуццяў і перажыванняў. Так, вясна і зіма паўстаюць у выразнай вобразнай кантрастнасці. З кожнай парой года звязваецца адпаведны настрой. Вясна – радасць жыцця і кахання: «Дзякуй, мілы, за вясну, // За вясёлую сустрэчу» [5, с. 86]. Зіма – прыродная стыхія, варожае жаночай сутнасці. Зімовы холад астуджае пачуцці, забірае радасць сузірання свету: «Куды ні гляну – гурбы маразоў, // Скупы праменьчык дзённага святла» [5, с. 263]. Вобраз каліны атаясамліваецца з жаночай доляй, з ім звязаны матывы веры і надзеі: «...Ой жа зімой закіпае

каліна, // Гронка яе – як надзея жыцця» [5, с. 256]. Аднак з вобразам каліны найчасцей спалучаны элегічныя настроі і матывы – такое гучанне ён мае і ў традыцыйнай вуснай народнай паэзіі.

З шэрагу вершаў Я. Янішчыц паўстае вобраз птушкі, які ўвасабляе свабоду, лёгкасць і жаночую адзіноту: «Я непрыручанаю птушкай // Жыву між сполаху і дрэў» [4, с. 9]. Зварот да птушак стаў традыцыйным у народнай песні, асабліва ў калыханках. «Непрыручанаю птушка» – яскравы паэтычны вобраз, які ўвасабляе сутнасць самой паэтки.

Я. Янішчыц – дачка свайго роднага Палесся. Яна з маленства заўсёды была чуйнай да роднага слова, жыцця аднавяскоўцаў, найперш да жаночай долі сваёй матулі. У паэме «Ягудны хутар» паэтка адметна перадае каларыт палескай гаворкі. Народнае маўленне лёгкае, натуральнае, як плынь Ясельды, сакавітае, вобразнае і яркае: «Да дрэў прывык, як да бабкі свае» [5, с. 95].

Надзеленая трапяткім і чулым сэрцам, Я. Янішчыц жыла з глыбокім адчуваннем прыналежнасці свайго таленту, сваёй творчасці да роднай зямлі і яе народа, мінулага і сучаснасці. Паэтка тонка выявіла народную душу, раскрыла духоўнае багацце беларускай жанчыны. Яна вельмі арганічна спалучала ў межах аднаго верша лірычныя эмоцыі, настроі і апавядальнасць інтанацый. Паэзія Я. Янішчыц, выяўляючы свет асобы ва ўсёй сукупнасці перажытага і адчутага, сцвярджае як самыя галоўныя і непераходныя духоўна-маральныя каштоўнасці народнага быцця.

Літаратура

1. Бугаёў, Д. Арганічнасць таленту / Д. Бугаёў // Арганічнасць таленту: літ.-крытыч. артыкулы. – Мінск: Маст. літ., 1989. – С. 256–287.
2. Гніламёдаў, У. Ад даўніны да сучаснасці: нарыс пра беларус. паэзію / У. Гніламёдаў. – Мінск: Маст. літ., 2001. – 246 с.
3. Калядка, С. «Любоў мая, ты песня і маркота...»: лірыка Я. Янішчыц / С. Калядка // Роднае слова. – 1998. – № 3. – С. 21–23.
4. Янішчыц, Я. Пара любові і жалю: кн. лірыкі / Я. Янішчыц. – Мінск: Маст. літ., 1983. – 223 с.
5. Янішчыц, Я. Пачынаецца ўсё з любові...: вершы, паэмы / Я. Янішчыц; уклад. В. Шніпа. – Мінск: Маст. літ., 2008. – 339 с.

ТЕКСТУАЛЬНАЯ И ЗНАКОВАЯ ЦИТАЦИЯ КАК КОМИЧЕСКИЙ ПРИЕМ ПРИ МУЛЬТВИЗУАЛИЗАЦИИ БЫЛИННОГО СЮЖЕТА

Надежда Конобеева (Минск, Беларусь)

Смех – это солнце: оно прогоняет зиму с человеческого лица.

Гюго В.

Великие мастера мировой литературы неоднократно отмечали значение сатиры и юмора в культуре. Для выявления их эстетических возможностей, роли в развитии мышления человека и социальной значимости необходимо изучение не только художественных качеств искусства комического, его национальных форм, но и всестороннее исследование присущих ему речевых средств и приемов. В этом контексте видно, что язык сатиры и юмора отличается специфическими качествами.

Умение мастеров сатиры проникать в глубинные пласты языка, придавать языковым средствам комическую окраску позволяет выявить потенциальные возможности общенародного языка. Но это только один подход, другой – игра контекстами. В связи с этим обратим внимание на комическую функцию такого приема, как цитирование. Обычно под **цитатой** подразумевается точная или дословная выдержка из какого-нибудь предыдущего текста или высказывания. Но для кино это понятие требуется расширить, что мы и попробуем показать на примере мультипликационного фильма «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» производства студии «Мельница» совместно с кинокомпанией СТВ (2006, сценарий Максима Свешникова, Алексан-

дра Боярского, Ильи Максимова, режиссер Илья Максимов). В основе сюжета лежит былина «Добрыня и Змей», однако авторы в своей работе ориентировались скорее на современного зрителя, чем собственно на текст оригинала. Причем авторы постарались сделать мультфильм для широкой аудитории, который будет интересен и детям, и взрослым. Кроме того, фильм получился не просто развлекательным, но и многоплановым, актуализирующим несколько проблем современного общества, для чего создатели использовали несколько комических приемов, в том числе и цитаты. Они цитируют не только текст (речь), но и визуальный ряд, а также звуковое (музыкальное) сопровождение. Таким образом, выделяются три основных вида киноцитат: текстовая, знаковая и аудиоцитата.

В мультфильме о Добрыне Никитиче основным, но не единственным комическим приемом являются текстовые и визуальные цитаты. Комический эффект возникает как результат игры автора и зрителя. В этом случае цитата становится одним из лучших инструментов создания комического, она становится стимулом, вызывающим цепь ассоциаций, расширяющим восприятие. Однако следует оговориться, что игра «получится» лишь тогда, когда опыт автора и опыт зрителя максимально совпадают. Если вы не знакомы с оригиналом-источником, то не узнаете цитату, а значит, не будет игры. То есть цитата – это признак постмодернистской направленности кинопроизведения. Отсюда можно выде-

лить одну из особенностей постмодернистского искусства: создание автором идеального читателя (зрителя). Если же их художественный опыт совпадает, то даже не узнанная цитата вызовет размышления, потому что оставит ощущение чего-то забытого, но знакомого. Таким образом, главным условием игры является схожесть опытов сценариста, режиссера и зрителя. Попробуем подтвердить этот вывод на практике. В мультфильме «Добрыня Никитич и Змей Горыныч» есть такой эпизод: Добрыня возвращается с данью в Киев и узнает, что Змей Горыныч украл племянницу князя Забаву. Князь обещает выдать девушку замуж за того, кто «Змея зарубит да Забаву, племянницу мою дорогую вырвет из лап злодеевых». Добрыня предлагает свои услуги. Князь же отвечает: «А тебя, Добрыня, я попрошу остаться». Думаю, нетрудно узнать слегка адаптированную к сюжету цитату из фильма «Семнадцать мгновений весны» (1973 г., режиссёр Татьяна Лиознова, в главных ролях В. Тихонов, Л. Броневой, О. Табаков, Р. Плят, Е. Евстигнеев). В данном случае цитата видоизменяется, но остается узнаваемой. И комический эффект создается за счет разницы в ситуациях: в «Добрыне...» князь пытается скрыть свои интриги от честного богатыря и не допустить его вмешательства в свои планы. В фильме же этот момент очень напряженный, ведь герой находится на грани провала. Присутствуют в мультфильме и дословные цитаты: Горыныч и Забава сидят в погребу у Бабы-Яги. Забава предлагает бежать, а для этого пробить головой пол. Горыныч это продельывает, но привлекает внимание Кольвана. Тот всовывает голову в погреб и спрашивает: «Вы чего это здесь делаете, а?». Эта цитата из фильма «Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен» (1964г., режиссер Элем Климов, в главных ролях Е. Евстигнеев, В. Косых). Или такая ситуация: в самом разгаре битва Добрыни и Кольвана, на стороне которого воюет Баба-Яга. Перевес явно на стороне Кольвана. Обращаясь к избушке, он говорит: «А теперь горбатый. Я сказал, горбатый!». Думаю, аллюзия на фильм «Место встречи изменить нельзя» (1979 г., режиссер Станислав Говорухин, в главных ролях Вл. Высоцкий, Вл. Конкин) также довольно прозрачна. Комический эффект достигается с помощью подмены ситуации, поскольку кличка главаря банды применяется к безобидному верблюду, на котором, как ни странно, передвигается богатырь. Но вернемся к текстовой цитате. В сцене с Добрыней, Горынычем и Елисеем, где персонажи обсуждают пропажу племянницы князя Забавы, Добрыня произносит такую фразу: «Ну не может мой друг оказаться вдруг вором». Впоследствии Горыныч вспоминает эту фразу в усеченном виде и цитата становится более узнаваемой: «Ну не может мой друг оказаться вдруг...». Она отсылает к строчке из песни Вл. Высоцкого, написанной для фильма «Вертикаль» (1967 г., режиссер Станислав Говорухин, Борис Дуров, в главных ролях Вл. Высоцкий, Г. Воропаев, Л. Лужина).

Текстовые цитаты подкрепляются и другим видом цитации – знаковой. Ее разновидности – образы-знаки и образы-движения. Эти термины французский философ Жиль Делез применяет для обозначения неподвижных и подвижных картинок, вызывающих ассоциации. В некоторых случаях картинки выполняют и рекламную функцию. Яркий пример – портрет Тугарина в шатре Бекета. Этот портрет напоминает нам о первом мультфильме из «героической» серии – «Алеша Попович и Тугарин Змей». Рекламная функция для создателей очень важна, потому что их продукция рассчитана на массового зрителя, которого нужно привлечь. Еще один пример цитаты: битва Добрыни с людьми Бекета. Здесь нужно говорить уже не о цитате-знаке, а о цитате – образе-движении. Эта цитата сложная, потому что пришла в мультфильм из фильма «Матрица» (1999 г., режиссеры братья Вачовски, в главных ролях К. Ривз, Л. Фишбёрн, К.-Э. Мосс, Х. Уивинг, Г. Фостер, Д. Пантолиано, М. Доран) через мультфильм «Шрек» (США, 2001 г., режиссеры Эндрю Адамсон, Вики Дженсон, Скотт Маршалл). Здесь, в мультфильме, она является уже не цитатой-знаком, а цитатой-образом, поскольку зритель узнает не слова, не героев, а их действия. Подобной же цитатой-образом можно считать и вызванную Бабой-Ягой темную силу. Внешне эти монстры выглядят как ожившие деревья и пни. Таких же чудищ можно увидеть и в другой сказке – «Морозко» в постановке Александра Роу (1964 г., режиссёр А. Роу, в главных ролях А. Хвыля, Н. Седых, Э. Изотов).

Таким образом видно, что в мультфильме присутствуют такие признаки постмодернистского произведения, как карнавализация текста, то есть «выворачивание» сюжета, игра с «переодеванием» (Горыныч, традиционно воплощавший зло, в мультфильме – положительный персонаж), интертекстуальность, создание автором идеального читателя, многоуровневая организация текста, деканонизация и множественность трактовки.

Трансформация языка былины, способы «осовременивания» языка, визуальная гиперболизация проявлений силы в образах героев, их внешность и особенности речи, словесные игры и изобретение новых фразеологизмов – это те пути, по которым можно вести дальнейшие исследования. Перспективным направлением представляется также исследование функции фольклорных образов, в том числе комической, на материале фантастической литературы и музыки. Например, в творчестве Андрея Белянина («Моя жена – ведьма», «Меч без имени»), где смешиваются фольклоры и религии разных стран – Скандинавии, Древней Руси и средневековой Англии (легенды об Артуре и Эскальбуре), в книге К. Саймака «Заповедник гоблинов», где сопрягаются разные временные и культурные пласты. Возможно также и изучение отражения национального менталитета в мультипликации. Зная, что средства комического не ограничиваются языком, но охватывают и другие средства, исследователи, изучая текст, смогут найти те комические ситуации, которые были вольно или невольно заложены создателями в процессе изготовления мультфильма, а, значит, и расширить восприятие заинтересованного зрителя. А это, в свою очередь, будет способствовать расширению аудитории, усложнению массового юмора и приближению его к интеллектуальному.

РЭЦЭНЗІЯ НА ВІДАННЕ
«ЖОРСТКІ РАМАНС: ФАЛЬКЛОРНЫЯ ПЕСНІ» (2010)

Елізавета Крукава (Мінск, Беларусь)

Неабходна адзначыць, што рэцэнзаванне з'яўляецца, важнай формай інтэлектуальнай актыўнасці, таму што менавіта рэцэнзіі дазваляюць зразумець, як у навуковай супольнасці і ў грамадстве наогул успрымаюцца і ацэньваюцца новыя канцэпцыі, адкрыцці і абагульненні асобнага аўтара. Гэта дазваляе весці навуковую дыскусію па актуальных пытаннях даследаванняў у той ці іншай галіне. Невыпадкова, вядучыя навуковыя часопісы ў нашай краіне традыцыйна маюць рубрыкі, прысвечаныя рэцэнзаванню.

У 2010 годзе ў выдавецтве «Кнігазбор» убачыла свет кніга «Жорсткі раманс: фальклорныя песні». Укладальнік, аўтар уступнага артыкула – Алена Кукрэш. Як адзначаецца

ў прадмове, акрамя яе над выданнем працаваў цэлы калектыў аўтараў, усе яны – супрацоўнікі кафедры этналогіі і фалькларыстыкі БДПУ: У. Васілевіч, А. Лозка, Н. Мазурына, В. Корсак. Запіс тэкстаў ажыццяўляўся падчас фальклорных экспедыцый студэнтаў педуніверсітэта. Названае выданне з'яўляецца працягам праекта «Фальклор Беларусі XX-XXI», у якім раней ужо выходзілі працы па асобных жанрах фальклору.

Ва ўступным артыкуле А. Кукрэш у шырокім культурным кантэксце прыводзіць звесткі з гісторыі гэтага жанру, характарызуе яго станаўленне, росквіт. Укладальніца ўказвае асноўныя сюжэтныя матывы, вобразы жорсткага ра-

манса. Вельмі добра чытачу даводзіцца тое, што ў савецкай фалькларыстыцы і пазней, у канцы XX ст., гэты песенны жанр незаслужана заставаўся недаследаваным, яго ігнаравалі, называючы шкодным, нізкапробным, нават блатыным. Бясспрэчна тое, што жорсткі раманс – гэта кітч. Па словах А.М.Кукрэш: «Менавіта гэты жанр быў вельмі папулярны як у час свайго ўзнікнення, так і да сённяшняй пары. Гэтыя песні выконваюцца вельмі эмацыйна, кранаюць слухачоў сваёй адкрытай вострасюжэтнасцю і звычайна драматычнай афарбоўкай. У народзе такія раманы называюць яшчэ «даўняшнімі», «мілымі», «любезнымі», «слязлівымі», «перажывацельнымі», «страдацельнымі», «сардэчнымі», «душэўнымі», што паказвае пашчотнае станаўленне да іх выканаўцаў» (с. 16).

Выданне ўключае вельмі значную колькасць тэкстаў – больш за 800. Першая частка змяшчае трагічныя песні: 1.1. Забойства, 1.2. Самагубства, 1.3. Інцэст, 1.4. Пакаранне, 1.5. Падман, 1.6. Адмова дзяцей ад бацькоў, 1.7. Шлюб не па каханню, 1.8. Прадказанні цыганкі. Другая частка ўвабрала песні лірычныя: 2.1. Каханне «перажывацельнае», 2.2. Павучэнні, 2.3. Чужая старонка, 2.4. Сірочыя, 2.5. Ваенныя. Найбольш папулярныя раманы прыводзяцца з нотнымі запісамі.

Неабходна адзначыць грунтоўны тэксталагічны падыход укладальніцы А. Кукрэш і рэдакцыйнай калегіі. Хаця кніга «Жорсткі раманс: фальклорныя песні» вызначаецца

як выданне навукова-папулярнае, некаторыя сённяшнія «навуковыя» выданні маглі б арыентавацца на яе, як на ўзор падачы фальклорных тэкстаў. Найперш трэба адзначыць, што ў кнізе ёсць указанні калі, дзе і ад каго запісаны канкрэтны твор. Вельмі дакладна структураваны раманы паводле сюжэтаў. Прыводзяцца варыянты. Разварот старонкі ўтрымлівае апісанне рубрыкі. Выкарыстоўваюцца спецыяльныя зорачкі, якія абазначаюць паўтор апошняга радка або апошніх двух радкоў, прымяняецца курсіўнае вылучэнне першага радка, які, відавочна, служыць назвай песні. Здаецца літаральна ўсё зроблена для таго, каб хутка арыентавацца ў такім багаці тэкставага матэрыялу.

Кніга «Жорсткі раманс: фальклорныя песні» можа быць выкарыстана ў якасці вучэбнага дапаможніка для студэнтаў вышэйшых навучальных устаноў у сістэме Міністэрства культуры і мастацтваў. Жаласлівыя песні мінулага – гэта неабходная частка студэнцкіх і прафесійных спектакляў, тэатральных пастацовак, таму што яны могуць стварыць непаўторную атмасферу мінулага. Ды і проста як кніга «Жорсткі раманс: фальклорныя песні» чытаецца легка і з захапленнем. Вялікая колькасць сюжэтаў і галоўных герояў не даюць чытачу адарвацца або засумаваць.

«Жорсткі раманс: фальклорныя песні» – гэта масштабная, прафесійна зробленая праца, без якой беларуская песенная творчасць была б да канца не даследавана.

ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ АКТУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА ВАМПИРА В РАЗНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЭПОХАХ

Евгения Логуновская (Минск, Беларусь)

Современная литература отличается большим идейно-тематическим разнообразием, пестротой техник письма, а также множеством героев, из которых одним из самых ярких и популярных является вампир. В последнее время на экранах, на страницах книг и, более всего, в сети Интернет наблюдается всплеск вампирической тематики, что говорит о том, что современная культура специфична своей реанимацией различных культур, компонентов фольклора, среди которых находится образ вампира. Теперь вампир – часть нашей жизни, неотъемлемый компонент современной культуры, не только модная, но и серьезная тема. Наверное, потому, что спрос рождает предложение. Какова же подоплека моды на вампиров?

Чтобы разобраться, рассмотрим типологию вампиров и её изменение на протяжении истории. Наше сознание четко фиксирует то, что вампир – это неживое существо (т.е. нежить), которое обязательно пьет кровь. Это – то общее место, которое присутствует в понимании образа вампира на протяжении всего периода его формирования и развития. Энциклопедия «Мифы народов мира» фиксирует понятие вампир и упырь (важно отметить, что разница лишь в транскрипции: относительно западноевропейской мифологии принят вариант «вампир», в восточнославянской его называют «упырь»): «Упырь, в славянской мифологии мертвец, нападающий на людей и животных, образ упыря заимствован народами Западной Европы у славян (см. Вампир). <...> По ночам упырь встает из могилы и в облике налитого кровью мертвеца или зооморфного существа убивает людей и животных, режет высасывает кровь, после чего жертва погибает и сама может стать упырем; известны поверья о целых селениях упырей», «Вампир, в низшей мифологии народов Европы мертвец, по ночам встающий из могилы и являющийся в облике летучей мыши, сосущий кровь у спящих людей, насылающий кошмары. <...> В славянской мифологии – упырь» [2].

Однако если говорить о более подробной его характеристике, дискурс «вампир» в разных культурных эпохах формировался по-разному. На протяжении развития культуры (фольклора, а потом художественной литературы, в последние десятилетия – кинематографа) можно выделить два основных взгляда на вампира (данная классификация является скорее исторической, нежели видовой, т.к. в рамках каждой из приведенных нами исторических групп

существует множество видовых подгрупп, которые отличаются друг от друга большим количеством нюансов):

1. Образ вампира, непосредственно заимствованный из фольклора.

Восходит к древнейшим рассказам о мертвецах, которые найдены по всему миру. Вампироподобные духи появляются в вавилонской демонологии, в раннем шумерском и санскритском фольклоре. По некоторым поверьям, первым вампиром был сын Адама и Евы Каин, которого проклял Бог за убийство брата Авеля, сделав Каина бессмертным. Позже его нашла одна из первых жён Адама, Лилит, которая, увидев его скитающимся по миру, обучила вампирской магии, т.к. сама она была уже одной из жён Люцифера. Позже легенды о вампирах приходят в Восточную Европу, в частности Румынию, Венгрию и Сербию. Например, в Сербии считалось, что упырь – это человек, похороненный на месте упавшей звезды. В Беларуси верили, что вуपरом (вупарам) после смерти становились те, кто при жизни был связан с нечистой силой; по ночам они приходили к бывшим врагам, а иногда к родным или близким, и выпивали их горячую кровь прямо из сердца [3].

Вампирическая тема проникает в западноевропейскую художественную литературу (если не брать в расчёт множество медицинских трактатов, посвященных этой теме) благодаря балладе И.В.Гёте «Коринфская невеста» – в конце XVIII века. В балладе героиня возвращается с того света и совершает обряд инициации, выпивая кровь своего жениха. После чего последовала целая серия произведений о вампирах: поэма «Кристабель» С. Т. Колриджа, «Талабаразрушитель» Р. Саути, «Гяур» Дж. Г. Байрона.

«И все же подлинный дебют вампира как литературного героя состоялся не в поэзии, а в художественной прозе. Он связан с рождением жанра готического или «черного» романа, который утвердился в европейской словесности рубежа XVIII-XIX веков как дискурс о загадочном, непостижимом, сверхъестественном и ужасном, тревожащих сознание человека Нового времени, как сенсационная форма сублимации коллективных и индивидуальных страхов» [1, с. 10], -- писал С. А. Антонов в статье «Тонкая красная линия. Заметки о вампирической парадигме в западной литературе и культуре». Древнейшие представления не стерлись окончательно в человеческом бессознательном, став тем, что Карл Густав Юнг называет «архетипом», устойчи-

вым элементом коллективного бессознательного. Страхи из народных поверий о вампирах оказались настолько сильны, что просто перешли к человеку вместе со спецификой психики в качестве архетипа (по аналогии со страхом темноты или боязнью змей).

2. Образ вампира, появившийся в XIX веке в художественной литературе, – **вампир = аристократ**. Необходимо отметить, что именно с этого момента начинают появляться разные интерпретации образа вампира – подвиды данной группы (боится/не боится дневного света, можно/нельзя убить осиновым колом или серебряными пулями и т. д.). Этот тип вампира сохранился в современной литературе и культуре.

Обстоятельства рождения этого типа героя довольно интересны. В 1816 году в Швейцарии Дж. Г. Байрон и его личный врач Дж. У. Полидори встретились в женевской гостинице «Англия» с П. Б. Шелли, его женой Мэри, а также её сводной сестрой Джейн Клермонт. Байрон предложил собравшимся устроить состязание и сочинить собственную страшную повесть. В результате этой игры появляется известная книга Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей». П. Б. Шелли и Байрон отказались от идеи, проза была им явно далека. Полидори создал небольшую повесть «Вампир», получившую европейский резонанс. Он изменил образ вампира и сделал его модной литературной темой. «Полидори первым соотнес вампиризм с темой сексуальной страсти, отмеченной двойственностью страха/влечения» [1, с. 31] Важно то, что «Полидори ориентировался на психологический и даже внешний облик героев байроновских поэм – и на образ самого Байрона, каким он сложился в сознании современников» [1 с. 33]. На тот момент Байрон находился на пике своей популярности, поэтому интерес к очень похожему на Байрона вампиру возник моментально.

Не случайно в литературе образ вампира появляется именно в эпоху романтизма. Романтиков пленяет то, что стоит на грани прекрасного и отвратительного. Триада истины, добра и красоты, лежащая в основе просветительской эстетики, для них недействительна.

Следующими становятся Брэм Стокер («Дракула» 1897), Энн Райс («Интервью с вампиром» 1973) и множество других авторов, которые продолжают изображать вампира как романтического героя: вампир аристократичен, блестяще образован, интересен, умен, красив, сексуален. Появляются и образы вампирш – соблазнительных роковых леди.

С. А. Антонов, на статью которого мы опираемся в нашей работе, говорит о психологизации и этизации образа вампира в последние десятилетия, начиная с романа «Интервью с вампиром» Энн Райс, по которому снят одноименный фильм. Антонов пишет: «Душевные терзания главного героя из-за своего вынужденного кровопийства, деление вампиров на «плохих» и «хороших» уже открыто включают героя в систему человеческих ценностей, радикально ревизуя тем самым классический вампирский канон» [1, с. 83]. Вместо традиционной фигуры хищного и смертельно опасного монстра, несущего человеку гибель, «Интервью с вампиром» предлагает образ возвышенного и страдающего существа, наделенного вполне человеческими нравственностью и разумом. «В культурно-философском смысле этот образ есть прямое порождение постмодернистской идеологии с характерным для неё пафосом размывания всевозможных границ» [1, с. 84], – замечает Антонов.

Отдельно надо отметить образы вампиров, которые создает русский писатель Сергей Лукьяненко в цикле «Ночной. Дневной. Сумеречный. Последний дозор». Они в высшей степени очеловечены: кроме того, что они не боятся дневного света, чеснока, серебра, вампиризм – скорее сверхъестественная способность, нежели проклятие.

Однако остается вопрос: почему порождение фольклора восточных славян, омерзительная кровожадная тварь вдруг стала неотъемлемым элементом литературы и превратилась в существо утонченное, интеллектуальное и эстетически привлекательное?

Возможно, образ утонченного и обладающего хорошими манерами вампира является метафорой исчезающего

и вымирающего класса аристократии. Вымирание началось в конце XVIII века и продолжалось в XIX и XX веках. Именно странное состояние не-жизни и не-смерти, присущее вампирам, как нельзя лучше подходит для описания положения современной уцелевшей родовой аристократии. Физически эти люди живы, но социально они мертвы, они уже не играют никакой роли в обществе.

Литераторы не могли не заметить, что класс старых господ, которые пусть и были кровавыми эксплуататорами, но зато обладали хладнокровной отвагой, хорошими манерами и отменным вкусом, исчезает, а на смену ему идет власть людей, не обладающих ни вкусом, ни остроумием, а умеющих одно – делать деньги.

Данная версия высказывалась в Интернете поклонниками вампирической темы. Она отчасти дает ответ на вопрос, почему именно эта интерпретация вампиров перешла и в современную литературу и культуру (в большинстве случаев): аристократичный и утонченный вампир намного интереснее и приятнее вышедшего из могилы мертвеца. Нужно отметить, что почти все современные фильмы о вампирах, как и художественные произведения, «сделаны» очень привлекательно эстетически. Герои изысканны, остроумны и привлекательны, пейзаж заимствован из литературы эпохи романтизма и, как и тогда, выглядит прекрасным и загадочным.

С другой стороны, объяснение можно найти в теории личности З. Фрейда. Вампир олицетворяет два основных стремления бессознательного человека: инстинкт жизни и инстинкт смерти: вампир, известно из фольклора, – это нежить, он не жив и не мертв: с одной стороны это человек после смерти, с другой стороны, он живой, и эту иллюзию жизни он стремится поддерживать. Также образ вампира, актуальный для современной культуры, характеризуется сексуальностью, кинорежиссеры и писатели, создавая этот образ, апеллируют к нашему либидо, по Фрейду, главному стремлению нашего бессознательного. Истории о вампирах – сублимация всего вышеперечисленного, популярность вампиров отражает накапливаемые в психике современного человека отклонения и перверсии.

В кинематографических и литературных произведениях часто подчеркивается, что вампиры – существа свободные (если не брать во внимание необходимость прятаться от солнечного света в гробу). Они свободны от условностей и предрассудков, т. к. они мертвы, свободны от законов общества, хотя иногда сами придумывают себе ограничения. Это отражает желания человека: наверное, каждый мечтает жить так, как хочется, поступать так, как сам считает нужным, не оглядываясь на мнение окружающих, не подчиняясь табу и стереотипам.

Таким образом, можно сделать вывод о причинах, которые определяют популярность вампирической тематики на данном этапе:

- образ сверхчеловека, мотив приобретения сверхъестественных способностей (вампиры часто умеют читать мысли, видят будущее, обладают огромной силой, быстротой и т. д.);
- бессмертие, пусть не вечное (вампир не стареет, не болеет, убить его трудно);
- сексуальность и нечеловеческая красота, традиционно приписываемая вампирам;
- образ на стыке привлекательности и опасности (если вампир является положительным персонажем).

Идеализация негативной символики – это характерная черта современности. Более актуальным становится не положительный герой, а герой неопределенный, не добрый и не злой, который более похож на нас в реальных обстоятельствах. Именно таким изображают вампира литература и кинематограф.

Сейчас вампир – не потустороннее явление, в которое верили наши далекие предки, а компонент, который перешел в нашу культуру и является её частью. В разные эпохи человек при помощи этого образа экстраполирует свои страхи, интересы, желания.

Вампир – очень древний фольклорный персонаж, который, претерпевая изменения, сохранился до нашего времени и не потерял своей актуальности, что можно объяс-

нить в большинстве своем спецификой психики человека, а также изменением самой культуры, «пересечением культурных языков настоящего и прошлого» [1, с. 89]. Человек развивается, на смену одним страхам или желаниям приходят другие, с оглядкой на них образ вампира, должно быть, будет переосмыслен и останется актуальным как отражение элементов коллективного бессознательного и одновременно компонентов культуры. Однако то, каким будет вампир в будущем, вряд ли можно предугадать сейчас.

Список использованной литературы

1. Антонов С. А. Тонкая красная линия. Заметки о вампирической парадигме в западной литературе и культуре// Гость Дракулы и другие истории о вампирах. Антология. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009
2. Мифы народов мира. Энциклопедия/ гл. ред. С. А. Токарев – Москва: Советская энциклопедия», 1987–1988
3. Мифы Бацькаўшчыны. Энциклапедыя/ укл. Ул. Васілевіч – Мінск: Беларуская Энциклапедыя, 1994

МІФАСЕМАНТЫКА ДЗЁН ТЫДНЯ: ПЯТНІЦА

Вікторыя Мацука (Брэст, Беларусь)

Тыднёвы адлік часу і назвы дзён тыдня з'явіліся ў славян разам з хрысціянствам, да гэтага часу славяне арыентаваліся на месяцовы час. Як і другія адзінкі каляндарнага часу, дні тыдня сталі аб'ектам ацэнкі, міфалагізацыі, персаніфікацыі і інструментам магій. Паколькі поспех любой справы: заключэнне шлюбу, першы выган жывёлы, пачатак палявых прац або будаўніцтва хаты, паводле ўяўленняў нашых продкаў, залежаў ад выбару і «правільнага часу», у тым ліку спрыяльнага дня, да традыцыйнай ацэнкі і сімвалічнага асэнсавання дзён тыдня прыходзілася звяртацца пастаянна. Існавала цэлая сістэма крытэрыяў ацэнкі – як абсалютных, так і адносных, якія выкарыстоўваліся ў дачыненні да розных сітуацый. Напрыклад, у паўднёвых славян абсалютную адмоўную ацэнку атрымаў аўторак, тады як ва ўсходніх і заходніх славян ён лічыўся спрыяльным днём. У большасці выпадкаў той або іншы дзень тыдня аказваўся спрыяльным для адных спраў і падзей і неспрыяльным для іншых. Мела значэнне парадкавае месца дня ў тыдні (першы-апошні, цотны-няцотны), граматычны род яго назвы (мужчынскі, жаночы), семантыка нерухомага гадавога свята, сэнс важнейшых сямейных або грамадскіх падзей (нарадженне і смерць, засуха, пажар). У канфесійным асяроддзі ўспрыняцце дзён тыдня перш за ўсё вызначалася сакральнымі тэкстамі і літургічным рэгламентам, пры гэтым хрысціянскія тлумачэнні дзён тыдня так або інакш адаптаваліся і народнай традыцыі. Для вуснай народнай традыцыі, аднак, больш характэрна міфалагічная трактоўка дзён тыдня, якая працягла сябе перш за ўсё ў персаніфікацыі дзён у вобразе асобага роду міфалагічных персанажаў [6].

Асабліва распаўсюджаны ў народных павер'ях і фальклоры праваслаўных славян персаніфікаваны вобраз Пятніцы. У этнаграфічных апісаннях і фальклорных крыніцах утрымліваюцца не толькі шматлікія сведчанні аб канкрэтных сітуацыях, звязаных з гэтым днём, але і абагульнены пералікі і апісанні народных уяўленняў і ацэнак. Ва ўсходніх славян бытуе даволі шмат легендаў, у якіх персанаж Пятніцы мае сваю партрэнную характарыстыку. Звычайна яна старэнькая баба, апранутая ў дзіравую світку, галава якой пакрыта рознай старызнай, з-пад якой вытыркаюцца каўтуны сівых валасоў. У беларускай легендзе яна паўстае міфалагічнай істотай, якая ходзіць па дварах і праз вокны назірае за паводзінамі жанчын [1, с. 411].

Пятніца ў праваслаўных хрысціян лічыцца посным днём, гэтаксама як і серада, таму «*пятніцы перад кожным прадднікам нада посьтыць, штоб гром не убіў, перад Благовещением, перад Пятром, перад Юрьем, асобенна перад Юрьем – для ската, штоб скатина не гыбла*» [7, с. 204].

Аднак да посту ў пятніцу існуюць больш жорсткія патрабаванні, таму што ў адпаведнасці з евангельскай традыцыяй Ісус Хрыстос быў укрываваны менавіта ў гэты дзень. З гэтай нагоды праваслаўныя хрысціяне ў пятніцу прытрымліваюцца посту. З тых далёкіх часоў жыве па ўсёй Еўропе павер'е: ніколі не садзіць за стол 13 гасцей, бо нехта з іх абавязкова памрэ (загіне) на працягу года. А самымі нешчаслівымі ў годзе лічацца тыя дні, калі 13-ы дзень прыпадае на пятніцу [1, с. 508]. Евангельскі сюжэт стаў асновай узнікнення легендаў пра Пятніцу, якая, з аднаго боку, дапамагае тым жанчынам, што строга прытрымліваюцца хры-

сціянскіх канонаў, а з другога, можа жорстка пакараць тых, хто парушае этыкетныя прадпісанні звычайнага права.

Пятніца ў язычніцкім адліку часу ўяўлялася нешчаслівым днём тыдня, бо асацыявалася з жаночай доляй, была «няцотнай», прысвячалася багіні Мокашы (у хрысціянстве існаваў культ святой Параскевы). Параскева-Пятніца – святая пакутніца, апякунка жанчын, дзяўчат, шлюбу, а таксама прадзіва. Ушаноўваюць яе 10 лістапада па новым стылі. Мяркуюцца, што ў язычніцкай міфалогіі ёй папярэднічала блізкая па функцыях старажытная багіня Мокаш, выцесненая Параскевай-Пятніцай у 12–13 стст. У дзень Параскевы-Пятніцы забаранялася выконваць розныя работы: араць, выносіць попел, але найперш прасці і ткаць. Як казалі ў народзе, ад прадзення ў гэты дзень цела Параскевы-Пятніцы пакрываецца пылам. Паводле народных павер'яў, парушальніц Параскева-Пятніца можа пакараць: вылезці з-пад печкі ці з'явіцца ў хату ў выглядзе старэнькай бабы. У гэты дзень жанчыны неслі Параскеве-Пятніцы ў храм ахвяру – пяршыну лёну, кавалак палатна ці навешвалі на яе абраз ручнік, які, як лічылі, павесіўшы нейкі час, атрымаваў гаючую сілу. Таму тыя, хто маліўся, выціралі ім твар і хворыя вочы. Параскева-Пятніца апекавалася таксама вадою, асабліва крыніцамі і калодзежамі. На землях усходніх славян у многіх мясцінах ставілі ля калодзежаў драўляныя скульптуркі Параскевы-Пятніцы, або вешалі яе абразы, а ў ахвяру гэтай святой кідалі ў ваду льянскую кудзелю, авечую воўну, выпрадзеныя ніткі, а таксама манеты, пацеркі, завушніцы, пярсцёнкі. Вада з тых крыніц нібыта валодавала вялікай сілай. Дзень Параскевы-Пятніцы прыпадаў на пару восеньскіх вясельляў, і дзяўчаты на Заходнім Палессі звярталіся да святой на дапамогу: «*Пяцёнка, мая мацёнка, памажы хоч ты, каб мне замуж пайты*» [2, с. 297].

Вобраз Пятніцы прадстаўлены ў народным календары, які змяшчае ў сабе звычаі, прыкметы, павер'і, прыказкі. У Пахавальную пятніцу – дзень на пахавальным тыдні – на Піншчыне мылі ўсе дзежкі [4, с. 85]. У Чырвоную (Вялікую, Велікодную) пятніцу рыхтаваліся да вялікага свята: «*Пасцілі шчодрым постам, толькі сыту з мёду пілі*» [4, с. 93]. У гэты ж дзень на Беларусі вясковыя дзяўчаты мыліся на досвітку халоднай вадой, каб на працягу ўсяго года быць прыгожымі і здаровымі [2, с. 407]. Верылі, што «*калі гарох насаяць у Вялікую Пятніцу, та ён вельмі добра зародзіць*» [5, с. 91]. На Прашчэнне (Прошчаны дзень) – пятніца на Велікодным тыдні – цесць і цёшча запрашалі зяця і яго радню на «маладое піво», не працавалі, каб слюна не цякла ў валок [4, с. 100]. На Градабойцы (Ледавіты дзень) – пятая пятніца пасля Вялікадня – у Віленскай губерні не працавалі [4, с. 117]. Серпавіца (Серпавіна, Шыпілінка) – пятніца перад Іллёй, лічылася днём «зазубрывання» сярпоў, часам падрыхтоўкі да жніва ў некаторых мясцінах [4, с. 148]. «*Пасля вынасу Пляшчаныцы на Вялікую пятніцу ўжэ нічога ны рабылы*» [*1]. На Берасцейшчыне гавораць, «*ек Благовісник прыпадае на пятніцу, то ны садять сіміна, бо ны вырастуть*» [*1].

Жаночая семантыка пятніцы выразна выявілася ў вераванні, што калі Каляды прыпадаюць на пятніцу, то ў гэтым годзе пераважная большасць сярод нябожчыкаў будучы жанчыны [2, с. 407]. Калі ж Пятра прыпадаў на сераду ці пятніцу (постныя дні), то разгавенне пераносіліся на наступны дзень. На Гомельшчыне ў такім разе казалі, што Па-

вел адабраў карову ў Пятра, і таму ў яго няма ні малака, ні сыру і няма чым разгаўляцца [1, с. 411]. З жаночай (плоднай) семантыкай пятніцы звязана вераванне, што калі садзіць сельскагаспадарчыя культуры ў гэты дзень, то будзе добры ўраджай [*1].

У асноўным пятніца лічыцца неспрыяльным днём для працы, распачынення справы. «У панядзелак і ў пятніцу нічога пачынаць не трэба, бо гэта нешчаслівыя дні» [5, с. 147]. Строга забаранялася мыць, прасці, выконваць любую жаночую справу, нават стрыгчы пазногці (пачнуць злазіць), заплятаць валасы (пачне балець галава). Лічылася, што ў пятніцу не можна шыць, бо ягняты будуць адбівацца ад чарады [5, с. 164]. «Па пятніцах нікагда не пахалі на гародзе, не палопі – ат граду, шоб граду не было» [7, с. 203]. «У пятніцу нэможна пэчы хлеб, бо будэ засуха» [7, с. 204]. Паводле запісаў А. К. Сержпутоўскага, «Як карова ацеліцца ў п'ятніцу, та хоць яе прадавай, бо мало будзе даваць малака і не будзе з яе ніякае карысці» [5, с. 509]. Існуе народнае забарона мыць дзяцей у пятніцу, каб не напаў «сушэц». Калі ж маці нечакана забылася і пакупала дзіця ў пятніцу, то каб папярэдзіць магчымае пакаранне хваробай, яна клікала да сябе суседку, перадавала ёй дзіця, а сама становілася каля акна ад вуліцы і чакала, калі суседка падасць яе дзіця праз акно. Суседка ж не проста аддавала, а «прадавала дзіця за капейку» [1, 345].

Між тым, пятніца лічылася прыдатным днём для пасадкі цыбулі, першага выгану жывёлы ў поле, а таксама для пасеву льну. Спрыяльным гэты дзень лічыўся і для некаторых гаспадарчых прац: «зачыналы дом [строіць] у пятніцу – лёгкі дзень, посны» [7, с. 202], «тудсажываюць яйца под курицу в пятніцу вранці до обэда» [7, с. 202]. У той жа час верылі, што жыта, пасеянае ў пятніцу і ў сераду, значна горш уродзіць, чым пасеянае ў аўторак і суботу, а пасеяныя ў пятніцу гуркі звычайна бываюць «гаркаваты на скус» [3, с. 307].

Магічнае значэнне пятніцы прадстаўлена ў народнай медыцыне, у прыватнасці, на гэты дзень выпадала лячэнне касавокасці: «як у надростка пакажацца касавокасць, то трэба яму ў маладзіковую п'ятніцу чорнаю хустачкаю завязаць адно вока і не знімаць тае хустачкі ні ў дзень, ні ў ночы аж да самага другога маладзіка. Ат гэтаго касавокасць прападзе» [5, с. 211]. У пятніцу выконвалі дзеянні

прадукавальнай магіі. Так, «дзяўчына, калі хочэ, каб раслі доўгія косы да былі густыя, та трэба прасціць такога чалавека, у катораго лёгкая рука, каб ён у першую п'ятніцу, як узьдзе мясячык, падстрыг канцы кос» [5, с. 145].

Міфапаэтычныя ўяўленні пра пятніцу шырока прадстаўлены ў сямейна-абрадавым комплексе: «каб хутчэй выйсці замуж, дзеўка павінна пасціць усе п'ятніцы шчырым пастом або хаця дванаццаць п'ятніц у гаду» [5, с. 194]. Вяселле не распачыналі ў пятніцу, а ў любы іншы дзень (акрамя панядзелка), «каб лёс добра ў маладых склаўся, каб нястачы ніякай не зналі» [2, с. 407]. Пятніца лічыцца неспрыяльным днём і для нараджэння бо, «хто ў пятніцу родзіцца, та будзе п'яніца, гультай ці злодзей» [5, с. 173].

Такім чынам, пятніца, як посны дзень, прысвечаная ўспамінам пакут і смерці Хрыста, заўсёды шанавалася царквою і народам, таму ў гэты дзень існавалі шматлікія забароны і перасцярогі. Разам з тым у семантыцы гэтага дня тыдня значную ролю адыгралі дахрысціянскія ўяўленні, жаночая сімволіка гэтага дня.

Заўвагі

*1. Сакалоўская Надзея Іванаўна, жыхарка в. Карлавічы Драгічынскага раёна Брэсцкай вобласці, 1948 г. н., мясцовая, праваслаўная, пісьмовая.

Літаратура

1. Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч [і інш.] – Мінск : Беларусь, 2004. – 592 с.
2. Беларускі фальклор : энцыклапедыя / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і др.]: – У 2 т. Мінск : БелЭн. – Т. 2, 2006. – 828 с.
3. Зямля стаіць пасярод свету... Беларускія народныя прыкметы і павер'і. Кн. 1 / Уклад., прадм., пераклад., бібл. У. Васілевіча. – Мінск : Маст. літ., 1996. – 591 с.
4. Лозка, А. Ю. Беларускі народны календар / А. Ю. Лозка. – 2-е выд. – Мінск : Польша, 2002. – 240 с.
5. Сержпутоўскі, А. К. Прымхі і забабоны беларусаў – палешукоў / А. К. Сержпутоўскі, Мінск : Універсітэцкае, 1998. – 301 с.
6. Толстая, С. М. Дни недели в народной магии / С. М. Толстая // Живая старина. – 2008. – № 2. – С. 2–5.
7. Толстая, С. М. Полесский народный календарь / С. М. Толстая. – М. : Индрик, 2005. – 600 с.

ПРАБЛЕМЫ ВЫВУЧЭННЯ ПАЭТЫКІ ФАЛЬКЛОРУ

Ганна Небаўсенка (Мінск, Беларусь)

Вусная народная творчасць ёсць адпраўная кропка ў выдатным падарожжы ў свет мастацкага слова. Гэта пачатак усіх пачаткаў, самы старажытны від слоўнага мастацтва. У ім, як адзначыў В. П. Рагойша, «арганічна ўваблены народныя ідэалы і працоўны вопыт, глыбокі гуманізм, асобныя гістарычныя падзеі» [7, с. 274]. Фальклор – сінтэтычны від мастацтва. Нярэдка ў яго творах злучаюцца элементы розных відаў мастацтва – слоўнага, музычнага, харэаграфічнага і тэатральнага, але аснову складае слова. З пункту гледжання філалогіі, фальклор, вядома, цікавы перш за ўсё як мастацтва слова. У гэтай сувязі першараднае значэнне мае вывучэнне, веданне і разуменне паэтыкі фальклору.

Што такое паэтыка? Каб адказаць на гэтае пытанне, трэба дакладна ўсведамляць, чым мастацкая мова адрозніваецца ад натуральнай. Не сакрэт, што частка студэнтаў наўна лічыць, што ў фальклорных творах ужываецца жывая гутарковая мова, асабліва ў праявічых жанрах і экстражанрах. Насамрэч кожнае выказванне ў фальклору ўяўляе сабой значную мастацкую канструкцыю, нават пры мінімуме ці адсутнасці выразных сродкаў. Дастаткова звярнуцца да любога твора, не мае значэння якога – паэтычнага ці праявічнага, каб упэўніцца ў слушнасці тэзіса. Высветліцца разыходжанне фальклорных канструкцый з канструкцыямі прастай народнай мовы, хоць часткова яны могуць супадаць, асабліва калі суразмоўца скіраваны на перадачу гутарковага дыскурса. І зноў, хоць кожнае сло-

ва належыць натуральнай мове, характар выказвання не будзе цалкам стасавацца з жывой гутарковай мовай. Інтанацыя, рытміка, сінтаксіс будуць знакамі прыналежнасці выказвання да фальклору, а не да рэальнага паўсядзённага жыцця. Адсюль вынікае, што паэтыка – гэта не рэестр выразных сродкаў, а іх функцыянальная сукупнасць. Даследчыкі гаварылі аб мастацкай функцыі паэтычных прыёмаў (Б. Тамашэўскі), канструктыўнай функцыі (Ю. Тынянаў), змястоўнай функцыі (А. Скафтымаў, М. Бахцін) [10, с. 286–287].

Паэтыка – адзін з старэйшых тэрмінаў літаратуразнаўства, які выкарыстоўваецца і ў фалькларыстыцы. Нараўне з паняццем «паэтыка як навуковая дысцыпліна» існуюць іншыя – «паэтыка літаратуры» (пеўнай эпохі, напрыклад, антычнасці або сярэднявечча), «паэтыка напрамку» (рамантызму, рэалізму), жанру, «паэтыка пісьменніка» (Я. Купалы, М. Багдановіча), «паэтыка твора». У гэтых выпадках паэтыкай называюць сістэму структурных асаблівасцей дадзенай з'явы і сукупнасць замацаваных за імі сэнсаў, якія прынята лічыць прадметам вывучэння паэтыкі як навукі [8, с. 182]. Такім чынам, тэрмін «паэтыка» мае дваікае значэнне. Ён пазначае і сукупнасць асаблівасцей мастацкай формы слоўных твораў, і раздзел фалькларыстыкі, які вывучае своеасаблівасць мастацкай формы фальклорных твораў і жанраў [5, с. 3].

На наш погляд, найбольш дакладна і зразумела для студэнтаў сказаць аб задачах паэтыкі як навукі і сутнасці

паэтыкі рускі фалькларыст М. Краўцоў. Згодна з яго меркаваннем, паэтыка як сукупнасць асаблівасцей мастацкай формы слоўных твораў уключае ў сябе:

- асаблівасці структуры твораў;
- сістэму выразных сродкаў, пры дапамозе якіх фальклор стварае карціны жыцця, выявы людзей, аднаўляе розныя з’явы рэчаіснасці (гістарычныя падзеі, побыт, норавы, прыроду);
- ідэйна-эстэтычныя функцыі структуры твораў і іх выразных сродкаў (эмацыянальны малюнак рэчаіснасці, ацэнка падзей і паводзін персанажаў, раскрыццё творчай задумы твора і яго ідэйна-мастацкай каштоўнасці і майстэрства).

Паэтыка даследуе ўсе гэтыя тры названыя асаблівасці слоўных твораў: структуру, выразныя сродкі і іх ідэйна-эстэтычныя функцыі [5, с. 3].

Паэтыка фальклору можа быць розных узроўняў, а навіта: яна можа быць агульнафальклорнай, жанравай, індывідуальна-творчай, нарэшце, нацыянальнай.

Вывучэнне агульнафальклорнай паэтыкі з’яўляецца адной з першачарговых задач. Яна ўключае ў сябе тры мастацкія формы, спосабы выяўлення і сродкі выражэння, якія ўжываюцца ва ўсіх абласцях вуснай народнай паэтычнай творчасці, ва ўсіх яе жанрах (тыпах твораў) [5, с. 4]. Напрыклад, прыწყпы прастаты і сцісласці выкладу ўласцівыя ўсім відам твораў, хоць праяўляюцца ў рознай ступені. Некаторыя жанры характарызуюцца сюжэтнасцю, за выключэннем малых (прыказкі, загадкі), але яна ў іх не аднолькавая: то мае разгорнутую форму (сюжэт), то сціплюю ці дакладней частковую (сюжэтная сітуацыя). Усяму фальклору ўласцівыя і некаторыя выразныя сродкі (эпітэты, параўнанні, устойлівыя формулы). Трэба адзначыць, што апошнім часам у беларускай фалькларыстыцы не з’явілася значных прац, прысвечаных вывучэнню агульнафальклорнай паэтыкі. Большая ўвага надавалася жанравай паэтыцы. Як вядома, яна ўключае ў сябе мастацкія формы, уласцівыя твораў толькі аднаго якога-небудзь жанру. Даследчыкі зыходзяць з таго, што канкрэтныя ўзоры форм, спосабы выяўлення і сродкаў выражэння ўласцівыя толькі аднаму жанру [5, с. 4]. Напрыклад, А. С. Фядосік у кнізе «Праблемы беларускай народнай сагвыры» (1978) аналізуе сагвырычныя формы ўсіх асноўных жанраў беларускага фальклору, асвятляе спецыфіку сагвырычнага адлюстравання рэчаіснасці ў вусна-паэтычнай творчасці, спосабы стварэння камічнага эфекту, аналізуе мастацкія прыёмы і сродкі народнай сагвыры і гумару; В. Коўтун разглядае паэтыку народнай лірыкі, яе вобразаў, сюжэтаў, мастацкіх праёмаў («Святло народнага слова», 1984) і інш.

Індывідуальна-творчая паэтыка – гэта асаблівасці формы, спосабаў і сродкаў выражэння, уласцівыя мастацкай манеры асобнага мастака (казачніка, спявачкі) або асобнага твора якога-небудзь жанру: пэўнай казцы або песні. Хоць выканаўца больш чым пісьменнік залежыць ад традыцыйнага стылю, ён уносіць у выкананне твора ўласцівыя яму словы і выразы, любімыя мастацкія сродкі. Гэтая вобласць вывучэння звязана ў беларускай фалькларыстыцы да мінімуму, хоць раней, у саветскай навуцы, ёй часам надавалася ледзь не першаступеннае значэнне.

Паэтыка фальклору ў цэлым, асобных жанраў, манера асобных спевакоў, казачнікаў мае, на думку М. Краўцова, з якім мы цалкам згодны, нацыянальныя асаблівасці: песні беларускія, рускія і ўкраінскія вельмі блізкія паміж сабой і ў той жа час адрозніваюцца не толькі ў тэматычных і сюжэтных адносінах, але і ў будове, сродках выражэння і эмацыянальнай афарбоўцы [5, с. 5]. Навуковых прац, прысвечаных дадзенай праблеме, дарэчы, нямнога. Напрыклад, можна назваць кніжку К. П. Кабашнікава «Беларускі фальклор у параўнальным асвятленні: Гістарыяграфічны нарыс» (1981), працу «Беларуская народная паэзія веснавога цыкла і славянская фальклорная традыцыя» (1985), прыгадаць яшчэ адну кніжку К. П. Кабашнікава – «Малыя жанры беларускага фальклору ў славянскім кантэксте» (1998), а таксама ранейшыя кнігі беларускіх даследчыкаў «Восточнославянская юмористическая песня» (1979) У. А. Васілевіча, «Восточнославянские сказки о животных» (1989) І. І. Крука, «Беларускі абрадавы фальклор у агульнаславянскім кантэксте» (1998)

А. С. Фядосіка. Новае тысячагоддзе не вельмі багатае на параўнальныя даследаванні, дзе б закраналіся праблемы паэтыкі. З апошніх – кніжка М. А. Трыфаненкавай «Матэрыялы да вывучэння ва ўсходнеславянскай фальклорнай традыцыі: Генезіс. Семантыка» (2003) ды некалькі артыкулаў.

Паэтыку, як і іншыя мастацтвазнаўчыя навукі, нельга лічыць ні службовай па адносінах да ідэалогіі, ні абсалютна самадастатковай, ізаліраванай ад іншых абласцей культуры [8, с. 183]. С. С. Аверындаў выказаў думку аб тым, што філалогія ў цэлым – «служба разумення» [1]. Блізкія думкі сфармуляваны ў артыкуле Д. С. Ліхачова: «У літаратуразнаўстве патрэбны розныя тэмы і вялікія «адлегласці» менавіта таму, што яно змагаецца з гэтымі адлегласцямі, імкнецца знішчыць перашкоды паміж людзьмі, народамі і стагоддзямі» [6, с. 8].

З падобнага пункту гледжання, паэтыка – тэарэтычная аснова філалагічнага аналізу тэкстаў твораў і іхсэнсавых структур. Пяняці паэтыкі – інструмент такога аналізу, без якога «служба разумення» ці ледзь здзяйсняяная. Кожнае паняцце неабходна для таго, каб вылучыць пэўную форму, параўнаць розныя тэксты, у якіх яна прысутнічае, і вызначыць яе інварыянтнае значэнне [8, с. 183]. Так, у чарадзейных казках паўтараецца падзея ператварэння або метамарфозы. Пастаянная форма падзеі (канкрэтны змест яго можа мяняцца) – матэрыял. Параўнанне разнастайных умоў яго здзяйснення паказвае, што метамарфоза – не што іншае, як шлях трансфігурацыі героя. Ёсць класічныя працы У. Пропа, ёсць думкі яго апанентаў, ёсць, нарэшце, падагульняючая праца К. Кабашнікава, у кнізе «Народная проза» з серыі «Беларускі фальклор: жанры, віды, паэтыка» кн. 4 (2002). А што з’явілася новага ў вывучэнні паэтыкі казак? Ёсць асобныя артыкулы, прысвечаныя высвятленню міфасемантыкі асобных казковых персанажаў і матэрыялаў, але няма грунтоўнай працы па міфапаэтыцы беларускіх казак.

Кожная форма, падобна асобным словам, нясе ў сабе пэўны ўстойлівы сэнс. Але і ўстойлівыя комплексы гэтых формаў, якія здольныя паўтарацца, падобна фразеалагізмам ў мове, таксама маюць традыцыйную семантыку. Тое і іншае – элементы пэўнай «мастацкай мовы», якія так ці інакш выкарыстоўваюцца ў пэўным творы. Для яго разумення і ствараецца, такім чынам, паэтыка як сістэма навуковых паняццяў [8, с. 184].

Асобны прадмет паэтыкі – твор. Пры яго вывучэнні акрэсліваюцца тры асноўныя тэндэнцыі. У адных выпадках галоўным аб’ектам даследавання прызнаецца тэкст, г. зн. маўленчая структура твора: тады натуральнай апорай паэтыкі лічыцца лінгвістыка. Пры супрацьлеглым падыходзе ў якасці галоўнага прадмета паўстае «эстэтычны аб’ект», г. зн. «мастацкі», «паэтычны», «унутраны» свет. Аналіз яго каштоўнасцей структуры ажыццяўляецца на аснове эстэтыкі [8, с. 184]. Калі канстатуецца прыწყыповая дваістасць твора, то ставіцца пытанне аб размежаванні двух відаў форм – якія арганізуюць маўленчы матэрыял («кампазіцыя») і якія размяжоўваюць каштоўнасці, уключаныя ў эстэтычны аб’ект («архітэктоніка», або «канструкцыя»), а таксама аб заканамерных суадносінах гэтых аспектаў мастацкага цэлага. У выніку ўзнікае той варыянт паэтыкі, які М. М. Бахцін назваў «эстэтыкай слоўнай творчасці» [2, с. 5].

У найноўшым слоўніку «Паэтыка» (2008) адзначаецца, што паэтыка як навука ў належнай меры яшчэ не склалася і не адасобілася ад сумежных спецыяльных дысцыплін (лінгвістыкі, псіхалогіі) і ад агульнагуманітарных парадыгм – традыцыйна-філасофскіх (герменеўты-ка) або авангардна-семіятычных (неарыторыка). Становішча паэтыкі ў гуманітарнай сферы, дзе на «метанавуковы» статус прэтэндавалі ў розны час гісторыя культуры і культуралогія, псіхааналіз і філасофія мовы, не можа не адбіцца на ўзроўні фалькларыстычных даследаваннях [8, с. 184].

На сённяшні дзень усталяваліся навуковыя традыцыі, у адпаведнасці з якімі паэтыка твораў фальклору разглядаецца на трох узроўнях: на ўзроўні сюжэту і кампазіцыі, на ўзроўні паэтычнага (моўнага) стылю, на ўзроўні рытму і метрыкі. Параўнальна-гістарычны метада, да распрацоўкі якога шмат зрабілі В. М. Жырмунскі і Б. М. Пуцілаў, дазваляе разглядаць фальклорныя творы розных жанраў на ўзроўні іх мастацкай структуры, што, на мой погляд,

дае магчымасць выразна паказаць спецыфічна жанравыя асаблівасці іх паэтыкі.

Літаратура

1. Аверинцев, С. С. Филология [Электронный ресурс] / С. С. Аверинцев // Большая советская энциклопедия. – Изд. 3-е. – Т. 27. – Режим доступа: http://philologos.narod.ru/texts/aver_philol.htm. – Дата доступа: 15 ноября 2010.
2. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин, составитель С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Большая литературная энциклопедия. / Красовский В. Е. и др. – М.: Филологическое общество «СЛОВО»: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004. – 845с. : ил.
4. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Изд. 3-е. – М.: URSS: ЛКИ, 2007. – 646 с.

5. Кравцов, Н. И. Поэтика русских народных лирических песен: композиция / Н. И. Кравцов. – Ч. 1. – М.: Издательство Московского университета, 1974. – 92, [4] с.
6. Лихачев Д. С. Об общественной ответственности литературоведения // Контекст – 1973. М., 1974.
7. Літаратуразнаўчы слоўнік: тэрміны і паняцці: для школьнікаў і абітурыентаў / В. П. Рагойша. – Мінск: Нар. асвета, 2009. – 303 с.
8. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко] – М.: Издательство Кулашной; Intrada, 2008. – 358 с.
9. Тмарченко, Н. Д. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тмарченко. – М.: РГГУ, 2006. – 208 с.
10. Хализев, В. Е. Теория литературы. Учеб. / В. Е. Хализев. – М.: Высш. школа, 1999.

ДЗІЦЯЧЫЯ «МАГІЧНЫЯ ВЫКЛІКАННІ» Ў СУЧАСНЫМ ФАЛЬКЛОРА

Лілія Пішчык (Брэст, Беларусь)

Дзіцячы фальклор як адносна новая галіна фальклорыстыкі, што пачала развівацца ў 20-я гг. ХХ ст., зараз усё больш прыцягвае ўвагу даследчыкаў. Такую з'яву, як дзіцячы фальклор несумненна можна назваць феноменам, у якім адлюстраваны светапогляд і светаўспрыманне і дзяцей, і дарослых. Дзіцячы фальклор мае ўласную сацыяльную, узроставую спецыфіку, жанравыя і рэгіянальныя адметнасці. На сучасным этапе развіцця беларускай фальклорыстычнай навукі адной з важнейшых праблемаў з'яўляецца вывучэнне дзіцячай магіі, у якой знаходзяцца сваё адлюстраванне міфалагічныя ўяўленні дзяцей. Нягледзячы на вялікую папулярнасць сярод дзяцей, беларускі дзіцячы магічны фальклор да сённяшняга часу застаецца мала даследаваным прадметам. Аб'ектам даследавання ў маім артыкуле з'яўляецца ўласна дзіцячы магічны фальклор, які адлюстраваны перш за ўсё ў рытуальна-міфалагічных дзеяннях дзяцей. Найбольш поўна і ярка падобнае рытуальна-магічнае дзеянне прадстаўлена ў сітуацыях «магічных выкліканняў» (далей – «выкліканняў»). Характарыстыка і аналіз названых жанраў сучаснага дзіцячага фальклору здзейснены на базе сабраных мною твораў у вёсцы Кавярдзякі Брэсцкага раёна і ў горадзе Брэсце ў 2008–2010 гг.

Да «магічнага» пласта дзіцячага фальклору адносяцца ўсе творы, прамаўленне якіх суправаджаецца абавязковым выкананнем адпаведнага дзеяння [1, с. 218], а таксама апісанне правіл стварэння містычнай сітуацыі і выхаду з яе. «Выкліканні» маюць на мэце ўстанаўленне кантакту дзіцяці са звышнатуральнай істотай, якая валодае магічнымі ўласцівасцямі. У аснове ўяўлення аб пранікненні міфічнага персанажа са свету нябачнага ў рэальны свет знаходзіцца ідэя магчымасці наладжвання кантакту з іншасветам і кіравання гэтым кантактам. Такім чынам атрымліваецца, што дзіця ведае пра магчымасць устанаўлення сувязей са звышнатуральным светам і пра тое, што дасягненне гэтага патрабуе выканання пэўных умоў, правілаў, законаў. Прыгадаем характэрны прыклад – «Выкліканне Пікавай Дамы»: «Вызывать Пикавую Даму нужна в 12 часов, ночью, в тёмном углу. Ставица большое зеркала в сам угол. На зеркале рисуется красная помадой замак с тремя башнями с длинными ступеньками. Потом гаварика три раза: «Пикавая Дама паявьсь». Ну и потом далжны пасьляца ея шага са ступенек, паявица фигура в виде Пикавай Дамы, каторая нарисована на игральных картах. Нельзя, чтобы Пикавая Дама долга аставалась кагда ея вызвали, патаму шта, расказывали, што ана можэт задуть или сделать што-нибудь неприятнае, плохое. Штобы дама прапала, нужна стиреть замак и быстра включить свет» (зап. ад Шарко С. Ю. 1992 г.н., в. Кавярдзякі Брэсцкага р-на). Трэба адзначыць, што вялікую ролю ў працэсе «выклікальных» абрадаў выконвае вера дзяцей у магічную сілу слова і дзеяння. Шмат увагі ўдзельнікі дзіцячых магічных рытуалаў надаюць локусам, дзе

выклікаюцца тыя ці іншыя істоты. Часцей за ўсё такія месцы акрэсліваюцца як «цёмныя». Звернемся да прыкладу «Выклікання Матнага Гномака»: «В 12 часов ночи эта делаца. Бирёш листик бумаги – чистый, пишыш на нём магты. Потом этот листик ты рвёш на мелкие кусочки. И эта всё нужна делать в тёмном углу, без света. Гаризантальна углу крепяца нитки разных цветов. Эти нитки далжны быть натянуты ат одной стенки да другой. Дальше три раза гаварика: «Матный гномик, выходи». После этава должен выйти Матный гномик и, спатыкаясь аб нитки, он гаварит матные слова, каторые были написаны на листике. А штобы он ушол, нужна включить свет. А если долга не включают свет, то он можэт исписать всю стену магатами» (зап. ад Шарко С. Ю. 1992 г.н., в. Кавярдзякі Брэсцкага р-на).

Вартым увагі з'яўляюцца апаведы, якія даказваюць існаванне выкліканых міфічных істот. Яны падкрэсліваюць паспяховасць правядзення магічных дзеянняў, маюць веру слухаю ў рэальнасць выклікання і прыходу міфічнай істоты. Праілюструем гэта прыкладам «Выклікання Салодкага Гномака»: «Делаца пачти всё то жэ, што и кагда вызываюат Матнава гномака. Вызывают гномака в 12 часов ночи в тёмном углу без света. Туда ложаца сладаста. Потом гаварика: «Сладкий гномик выходи. Сладкий гномик выходи. Сладкий гномик выходи». Даказательствам тава, што гномик вышэл будет то, што сладаста, каторые были в углу, будут пакусаны». У згаданым прыкладзе спосабам выклікання Гномака з'яўляецца адмысловае «рытуальнае» кармленне. Яно дазваляе таксама пераканацца ў сапраўднасці існавання выкліканай істоты. У гэтым выпадку ежа становіцца доказам прысутнасці/існавання персанажа (Гномака): «Кагда мы вызывали Сладкава Гномака, то лажыли чипсы. Самаво Гномака мы не видели, а чипсы реальна были пакусаны и била их меньше, чем мы лажыли» (зап. ад Шарко М.Ю. 1994 г.н., в. Кавярдзякі Брэсцкага р-на) альбо: «Адна девачка в бальницэ вызывала Губки и у неэ только из Губак Orbit паявился» (зап. ад Губенка Д.У. 2000 г.н., в. Кавярдзякі Брэсцкага р-на).

Асаблівую ролю ў спосабах «выклікання» міфалагічных персанажаў мае магія малявання. Яна ярка выражана ў абрадзе «выклікання» Пікавай Дамы, а таксама рэалізавана ў «выкліканні» персанажаў, звязаных з народнай дэманалогіяй, у прыватнасці Русалкі, напрыклад: «Делаца всё в 12 часов ночи. Кругом далжно быть темно. Желательна на бальшом зеркале нарисавать море в виде волн синими красками. Дальше ставица возле зеркала тазик с водой. На край тазика вешаюца бусы, желательна жэмчужные, круглые. Потом атходиш на растаяние ат тазика. И вскорэ далжна паявица Русалка. Ана далжна примерить бусы, каторые висят на тазике, сняв при этом сваи. Потом нужна включить свет. Русалка далжна аставит сваи бусы» (зап. ад Шарко С. Ю. 1992 г.н., в. Кавярдзякі Брэсцкага

р-на). Як бачым, лясвіца ў выпадку «Выклікання Пікавай Дамы» і мора ў магічным рытуале выклікання Русалкі выконваюць медыятыўную функцыю, вытупаюць, як і ў народнай традыцыі, своеасаблівай прасторай, якая злучае рэальны і іррэальны свет. Нельга не адзначыць і такі атрыбут магічных дзеянняў, як люстэрка. Яно шырока выкарыстоўваецца ў «выкліканнях» персанажаў, якія цесна звязаны з традыцыйнымі дзівочымі варожбамі. Такімі міфалагічнымі істотамі з’яўляюцца Пікавая Дама, Русалка. Менавіта пры дапамозе люстэрка імкнуцца ўстанавіць кантакт з прадстаўнікамі іншасвету. Як бачым, акты «магічных выкліканняў» заснаваны на вербальных і акцыянальных кодах, акрамя таго могуць суправаджацца пэўнымі забаронамі і прадпісаннямі, невыкананне якіх можа несці сабой пэўную пагрозу дзіцяці: Пікавая Дама задзірае, Матны Гномік – будзе здэкавацца, Русалка – забярэ з сабой [3, с. 73]. Але пры гэтым трэба адзначыць, што ў аповедах пра выклікаемых істот ніколі не гаворыцца пра смерць дзіцяці – выканаўцы магічнага абраду выклікання. Смерць тут разумеецца як магчымы вынік няправільных паводзін пры кантакце са звышнатуральнай істотай.

Апошнім часам папулярным з’яўляецца запазычванне вобразаў «магічных выкліканняў» з неславянскіх культур. Менавіта такія персанажы часта надзяляюцца выразнымі дэманічнымі рысамі, негатыўна асэнсуюцца і выяўляюцца як агрэсіўна настроеныя, небяспечныя ў адносінах да чалавека мерцвякі. Гэта назіраем у абрадзе «Выклікання Крывавай Мэры»: «Нужна ночцю прыйти в ванну, стать перед зеркалом и сказать три раза: «Кривавая Мэри, паявись». После этава паявица фигура девушки в белой сарочке с перерезанным горлом. Кривавая Мэри всегда убивает тех, кто её вызывает. Избавица ат неё можна, сразу жэ разбив зеркала, из которава ана паявилась. Но разбивать зеркала нужна, кагда Кривавая Мэри будет там» (зап. ад Шарко С. Ю. 1992 г.н., в. Кавярдзякі Брэсцкага р-на). Страх магчымай смерці ў магічных абрадах «выкліканняў» пераадоўваецца агульным калектыўным веданнем, якое дае дзецям упэўненасць, што такая моўная магчымасць не стане рэальнасцю [3, с. 73].

Уяўленне пра дзіцячыя «выкліканні» будзе не поўнае без асэнсавання саміх вобразаў выклікаемых істот. Шматлікія магічныя персанажы, якіх «выклікаюць» удзельнікі абраду слаба паддаюцца класіфікацыі і пераймаюцца дзіцячым фальклорам з самых розных сфер [2, с. 17]. Адным з самых пашыраных у абрадзе «выклікання» на сё-

няшні дзень з’яўляецца вобраз Пікавай Дамы. Ён з’яўляецца самым шматгранным у «магічным» фальклоры: у яго аснову пакладзены персанаж картачных гульняў, а таксама фальклорны і літаратурны прататып. Адметную групу складаюць персанажы – міфалагічныя вобразы традыцыйнага фальклору – Дамавы, Вадзяны, Русалка. Трапляючы ў сферу дзіцячага фальклору такія вобразы пераасэнсуюцца, своеасабліва змяняюцца, у некаторых выпадках зліваюцца з персанажамі ўласна дзіцячага фальклору [2, с. 17]. Падкрэслім, што для усіх пералічаных вышэй вобразаў характэрна адна агульная ўласцівасць: яны з’яўляюцца злымі, небяспечнымі для дзіцяцей істотамі і набліжаюцца да дэманічных персанажаў «страшных гісторый». У некаторых выпадках яны функцыянуюць як «дарыцелі».

Распаўсюджанымі ў дзіцячых «магічных абрадах» выступаюць персанажы з дзіцячай літаратуры і мультфільмаў, якія ўспрымаюцца дзецьмі як добрыя – Папялушка, Гномы. Такія звышнатуральныя істоты выступаюць своеасаблівымі «двайнікамі» саміх дзяцей: яны вельмі любяць салодкае, іх паводзіны ў пэўных сітуацыях падобныя да дзіцячых – ноччу ўпотаі Салодкі Гномік з’ядае ласункі, якія яму паклалі.

Праведзенае даследаванне паказала, што «магічны» пласт дзіцячай творчасці ўяўляе сабой, з аднаго боку – актуалізацыю старажытных архетыпаў, захаванню якіх садзейнічае сам дзіцячы фальклор, а з другога боку – адкрытую, дынамічную і ўспрымальную да зрухаў сістэму, здатную да самарэгуляцыі і самаарганізацыі пад уздзеяннем знешніх фактараў: беларускі дзіцячы «магічны фальклор» запазычвае і пераапрацоўвае новыя рэаліі як айчынай, так і замежнай культуры. Асабліва яркая гэта можна назіраць праз сувязь «магічнага фальклору» з літаратурай і кінамастацтвам. І гэта можа стаць тэмай спецыяльнага даследавання.

Выкарыстаная літаратура

1. Белоусов А. Ф., В. В. Головин, Е. В. Кулешов, М. Л. Лурье. Детский фольклор: итоги и перспективы изучения // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Т. 1. – Москва, 2005. – С. 212–231.
2. Баснина А. П. Детский обряд «вызываний» мифологических персонажей // Фольклорная картина мира: сборник научных работ. – Томск, 2009. – С. 17–25.
3. Черденникова М. П. Детские «вызывания» (между магией и игрой) // «Голос детства из дальней дали...». – Москва, 2002. – С. 65–76.

СНЫ ЯК З’ЯВА БЕЛАРУСКАЙ ДУХОЎНАЙ КУЛЬТУРЫ

Ганна Салавей (Брэст, Беларусь)

Сны, як і думкі, складаюць неад’емную частку псіхічнай і нервовай дзейнасці чалавека. Сувязь сноў з жыццём, з сучасным і мінулым чалавека натуральная і сталая, але вельмі рана ў чалавечай свядомасці або, дакладней, ва ўяўленні адчулася іх адмысловая далучанасць да будучыні, далучанасць часта не праямая, а прыхаваная, «закадаваная», прычым «код» нярэдка заставаўся невядомым усяму соцыуму. З’явілася патрэба «дэ-кадавання» сноў. Тлумачэнне значэння сноў, іх унутранага, прыхаванага сэнсу існуе і, трэба меркаваць, існавала ва ўсіх этнасах, на якой бы стадыі сацыяльнага і духоўнага развіцця яны б не знаходзіліся. Убачанае ў сне здавалася людзям нейкім пагаемным знакам, які неабходна асэнсавць, разгадаць і які мог выкліваць розныя, часам супрацьлеглыя загадкі. Вось чаму трактоўкі таго ці іншага сну бываюць шматзначныя, часам вельмі супярэчлівыя. Сны здаваліся своеасаблівым іншасказальным аповедам, тлумачэнне якога прыводзіла да развіцця алегарычнага, метафарычнага светабачання [1, с. 303]. Вобразы, пачынаючы ў сне, успрымаліся сімваламі, аналагамі пэўных жыццёвых з’яў і здарэнняў. Вывучэнне механізму беларускага народнага тлумачэння сноў знаходзіцца яшчэ на ран-

няй стадыі. Мы прапануем спробу аналізу некаторых механізмаў народных тлумачэнняў сноў і некаторых канкрэтных знакаў сімвалаў.

Углядаючыся ў спробы народных разгадак сноў, яшчэ ў мінулым стагоддзі фалькларысты вылучалі некалькі напрамкаў, па якіх рухалася чалавечая думка:

1. Метафарычныя тлумачэнні сноў, заснаваныя на падабенстве ў сутнасці, у знешніх прыкметах – колеры, форме (пацеркі – слёзы, града – магіла, рой пчол – завіруха, ручнік – дарога, зубы ці новае жыллё – помнікі). *Напрыклад, Салавей Вольга Міронаўна, жыхарка вёскі Зарэчча Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці, паведаміла мне, што калі «хто-нібудзь во сне зубы відіт, то скоро в его окруженіі умрёт чело-век, бо зубы похожы на памятникі». У маім асабістым жыцці ўжо тры разы здаралася так, што як толькі мне сніліся зубы, праз некалькі дзён паміраў чалавек, якога я добра ведала. Аднойчы згаданаму інфарманту – маёй бабулі – прыснілася, як яна пераехала жыць у новую хату, якая знаходзілася ля хаты яе сваякоў. Гэтыя людзі памёрлі ў 2002 годзе, а бабуля «перабралася ў хату новую без акон» (сімвалічны вобраз з галашэння) праз сем год. Сон аказаўся прарочым.

2. Тлумачэнні паводле прынцыпу адваротнага (бачыць жывога памерлым – доўга жыць будзе, смяшся ў сне – будзеш у сапраўднасці плакаць). Напрыклад, у апошні час мне заўсёды снілася мая бабуля, з якой мы гуляем разам па вёсцы. Менавіта ў гэты час яна цяжка захварэла і перастала ўвогуле хадзіць. З пазіцыі міфалагічнага мыслення гэты сон мог быць патлумачаны паводле прынцыпу адваротнага.

3. Тлумачэнні паводле сугучнасці (смех – снег, вада – бяда, гара – гара, хлопец – клопат) [2, с. 15].

Народная традыцыя распрацавала шэраг прадпісанняў, выконваючы якія нібыта можна выклікаць «вешчы» сон. Як паведаміла мне В.М. Салавей, каб пабачыць «праўдзівы» сон пра суджанага, «трэба вжэ перад сном покласці пад подушкі расчоску, якой на ноч расчэсвалася», а калі лажыцца спаць на новым месцы, трэба казаць перад сном: «Сплю на новым месце, прысныся жэніх нывецце». У Смаргонскім раёне дзяўчыне, «якая лажылася спаць на новым месцы, трэба было палажыць вянок пад галаву – сасніцца жаніх» [2, с. 333]. Тут вянок выступае традыцыйным атрыбутам вяселля. Існуюць агульныя прадпісанні для тых, хто хоча сніць «праўдзівыя» сны: не есці перад сном мяса, капусту, гароху, бобу і наогул цяжкае стравы; не піць гарэлкі, кавы і гарбаты; перад сном праветрываць хаду, каб не было ні дымку, ні цяжкага паветра; перад сном ні з кім не сварыцца і не спрачацца; не надта цёпла накрывацца [2, с. 333].

Важную ролю ў дасягненні згаданай мэты адыгрывалі розныя чыннікі прадметнага кода, у тым ліку рэчы з металу (пярсцёнак, ключ, нож і пад.). Важна падкрэсліць, што дзеянні з прадметамі, што маюць высокі семіятычны статус у традыцыйнай культуры, суправаджаліся вербальнай магіяй – вымаўляліся т. зв. «закляці на сон». Перад сном кладуць пад падушку металічны ключ (а дзяўчаты – вянок ці пярсцёнак) са словамі: «Адам, прадам, найду, куплю, пацяраю». Прычым робяць гэта ў ноч з чацвярга на пятніцу дзеля таго, каб потым штосці «знайсці» ў сне: «калі не ключ, які праказвае вялікае няшчасце, то шмат хоць якога жалеза. Зубіць штосьці ў такім сне нядобра, але страта шапкі і ключа абяцае вялікае няшчасце» [2, с. 334]. Прыведзены прыклад характэрны і актуалізацыяй уяўленняў пра канкрэтны час, калі, паводле народных уяўленняў, магчыма пабачыць прарочы сон. Між тым называюцца дні, калі сны не бываюць прарочымі. В.М. Салавей паведаміла, што «сны аб'язцельна сбываюцца, як вжэ воны прысніліся с чэцверга на пятніцу і ныколы не сбываюцца, колы воны прысніліся с понедзелніка на вторнік». Гэтыя ўяўленні, на нашу думку, матываваны адметнасцямі семіятызацыі і аксіялагізацыі дзён тыдня міфалагічным мысленнем.

Зафіксавана нямала сведчанняў выкарыстання магічных дзей, закліканых прадухіліць «рэалізацыю» «нядобрага» сну. Да прыкладу, у Крупскім раёне лічаць, «калі сасніцца благі сон, то, каб ён не спраўдзіўся, трэба стукнуць у сценку і сказаць: „Куды ноч – туды й сон“». В.М. Салавей раіць: «Еслі вжэ сон страшны прысніўся, то трэба ёго аб'язцельна кому-нібудзь расказаць до полудня і вон ныколі не сбудзецца». З гэтай жа мэтай пераварочвалі наварат бялізну на сабе і пасцель; пагражалі таму, хто ў сне напужаў. Вядомы прадпісанні і іх міфалагічныя матывіроўкі, якія актуалізуюць вобразы народнай дэманалогіі, напрыклад: «Як лажыцца спаць, то трэба расцягнуць каўнер, а то чорт будзе думаць, што гэта вісельнік і пачне мучаць. Няможна спаць нічком, бо так толькі чэраці спаць. Ленш усяго спаць дагары, каб можна было пазіраць на неба» [2, с. 335].

У некаторых мясцовасцях вераць, што сон уначы расказваць нельга, сон разгадваць грэх, «на ростанях свайму сну не вер». Каб успомніць сон, трэба ўкусіць рог падушкі адразу ж, як прачнешся. Калі соннага ўзяць за пятку ці за вялікі палец нагі, ён будзе адказваць на ўсе пытанні. Гэтым спосабам можна даведацца ад яго пра ўсе патаемныя задумы [2, с. 336].

Сны – гэта адмысловая выява чалавечых уяўленняў, мар, думак, звязаных з акаляючым светам. У снах мы мо-

жам пабачыць людзей, прадметы хатняга побыту, жывёл, птушак, рыб і г.д. У прыватнасці, цікавыя і разнастайныя тлумачэнні сноў пра рыб.

Рыба – жывёліна, звязаная ў міфалагічнай карціне свету з воднай стыхіяй і надзеленая хтанічнай сімволікай. Адсутнасць голасу ў рыбы, успрыманая як немата, вызначае забарону карміць ёю дзяцей, пакуль яны не навукацца гаварыць, інакш яны доўгі час будуць нямыя. Немамата як прыкмета свету мёртвых адыгрывае істотную ролю ў паданнях пра рыб як пра душы – не толькі душы памерлых, але і душы дзяцей, якія яшчэ не з'явіліся на свет. Таму рыба звязана як са смерцю, так і з нараджэннем [3, с. 505].

Сны пра рыбу – жыхарку зямных вод – тлумачацца ў народнай традыцыі як прадвесце дажджу (вільгаці нябеснай) або слёз (вільгаці чалавечай). «Калі сніцца рыба, то будзе ўлетку дождж, а зімою адлега». Прыведзеная інтэрпрэтацыя сну, на нашу думку, пабудавана на метаніміі. Паводле іншых тлумачэнняў, пабудаваных на метафары, «рыбу бачыць буйную – добра; дробную – хвароба... Рыбу лавіць у мутнай вадзе – хвароба, непагадзь». Многія тлумачэнні сноў актуалізуюць узаемаадпаведнасці элементаў пэўных кодаў, да прыкладу колеравага (белы і элементавага (срэбра), напрыклад, бачыць у сне рыбу з лускай азначала выгоду, прыбытак на грошы, прычым рыба з белай лускай прадвясчала срэбраныя грошы, а з цёмнай (акунь, шчупак, лін, мянтуз, пячкур ды інш.) дробныя грошы [2, с. 442]. Народныя тлумачэнні сноў аднаўляюць таксама старажытныя архетыпы, да прыкладу рыба як знак ніжніх вод, плоднасці, цяжарнасці (гэтая семантыка рыбы адлюстэвана ў шматлікіх фальклорных жанрах і абрадавай дзейнасці). Згаданы вышэй інфармант паведаміла мне, што ў маладосці ёй прысніліся дзве вялікія рыбіны, тады яна запытала ў сваёй матулі пра значэнне сну, і матуля адказала, што будзе ў яе два дзіцяці. Сон аказаўся прарочым: інфармант нарадзіла сына, а трошкі пазней – дачку. У Рэчыцкім павеце таксама вераць, «як сніцца жонке, што ловіць жывую рыбу, то абярэменее; як сніцца жонке рыба платаная і нежывая, то абярэменее да дзіцятка ўмрэ» [2, с. 442]. Па некаторых відах рыб, пабачаных у снах, намагаліся даведацца пра пол дзіцяці: так, «калі бярэменнай сніцца лін, то ёй Бог дасць сына», «як бабе ў цяжку шчупак сніцца – сын будзе» [2, с. 442].

Такім чынам, не толькі самі сны выклікалі ў чалавека цікавасць, але ўсё, што з імі было звязана, таксама акружалася сістэмай розных міфапаэтычных уяўленняў, павер'яў. Лічыцца, што шматлікімі спосабамі можна было выклікаць добры сон і пазбегнуць ліхога. Менавіта на сон спадзяваліся ў варажбе, калі дзяўчаты прагнулі сасніць суджанага. Калі ж саснёнае палохала, прадказваючы штосьці нядобрае, чалавек шукаў спосабаў, каб не даць спраўдзіцца сну, каб усё, што ўбачылася, адышло разам з начной цемрай і перавярнулася на добрае [2, с. 16]. Многія народныя тлумачэнні сноў нават у наш час актуалізуюць міфалагічныя ўяўленні, прычым сам сон трактуецца як пераход у іншы стан, «паралельнае жыццё», як адкрыццё мяжы паміж тым і гэтым светам, паміж прошлым, сучасным і будучым, з чым, верагодна, звязаны ўяўленні аб прарочасці сноў.

Заўвагі

*У артыкуле выкарыстаны матэрыялы, уласна запісаныя ад Салавей Вольгі Міронаўны 1939 г.н., жыхаркі вёскі Зарэчча Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці.

Літаратура

1. Толстой Н.И. Очерки славянского язычества. – М.: Индрик, 2003. – 622 с.
2. Зямная дарога ў вырай: Беларускія народныя прыкметы і павер'і / уклад. У. А. Васілевіч. – Мінск, 2010. – 717 с.
3. Гура, А. В. Рыба // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под общ. ред. Н. И. Толстого. – Т. 4: П (Переправа через воду) – С (Сито) – М.: Международные отношения, 2009. – С. 505–506.

ПАХАВАЛЬНЫ АБРАД У ЛЯХАВІЦКІМ РАЁНЕ БРЭСЦКАЙ ВОБЛАСЦІ: ГІСТАРЫЧНАЯ РЭТРАСПЕКТЫВА

Дзмітрый Трафімчук (Мінск, Беларусь)

Смерць да гэтага часу з'яўляецца самай вялікай загадкай для чалавека. Пахавальны абрад, адзін з самых старажытных, падвяргаўся меншай ступені трансфармацыі формы і зместу, чым іншыя сямейныя абрады, пра што гаворыць у сваім артыкуле «Структурны аналіз пахавальнага абраду: аналіз рытуальных і вербальных кампанентаў» беларускі даследчык У.М. Сысоў [1, 277]. З гэтым немагчыма не пагадзіцца, калі мы гаворым пра варыянт абраду яшчэ некалькі дзесяткаў гадоў таму, а аналізуючы сучасны пахавальны абрад, мы можам назіраць пэўныя элементы відазмянення колішняга пахавальнага рытуалу. У прыведзеным дакладзе мы прасочым падабенства і адрозненне пахавальных абрадаў сярэдняга XX стагоддзя і пачатку XXI стагоддзя.

Галоўным інфарматарам з'яўляецца Пабягайла Уладзіслава Станіславаўна. Яна нарадзілася ў 1945 годзе ў вёсцы Малое Падлесце Ляхавіцкага раёна, каталічка. Уладзіслава Станіславаўна распавяла пра пахаванне свайго аднавяскоўца Вінцука. Намі зроблена спроба структурнага аналізу пахавальнага абраду Ляхавіцкага раёна. Аналіз выкананы паводле схемы, прапанаванай даследчыкам У.М. Сысоў [1, 344].

Смерць чалавека і рытуальныя дзеянні ў першую пасмяротную гадзіну

Калі стан чалавека казаў за яго пра хуткую смерць, а суседзі ці аднавяскоўцы ведалі пра гэта, то абавязкова прыходзілі да яго правадзец. «Кажуць Вінцук памрэ і мы з мамаю пайшлі, бо тата сказаў, пайдзеце, гаварылі, што яму кепска», – казала Уладзіслава Станіславаўна. Каля чалавека, які памірае, кладуць грамнічную свечку, але не запальваюць яе, паколькі чалавек яшчэ жывы. Памірае чалавек наступным чынам: тры разы глыбока ўздыхае і пасля трэцяга разу выпускае дух. «Трэці ўздых як пайшоў, і жонка Ганька кажа, трэба свечку даваць, яе запалілі і адзін раз абнялі Вінцук», – распавядала інфарматар. Свечку паміраючаму даюць у рукі. Трохі трэба патрымаць, дапамагчы паміраючаму добра ўзяцца за яе. У.М. Сысоў адзначае, што хворага беларуса ў гэты момант акружалі ўсе сваякі і родзічы [1, 282]. Уладзіслава Станіславаўна ж казала пра тое, што побач былі толькі самыя блізкія. Цяжарных жанчын не дапускалі да нябожчыка. Як чалавек памёр і свечка некалькі хвілін пагарэла ў яго руках (пакуль усе жагнеліся і коратка памаліліся), свечку ставяць на стол побач і яна будзе гарэць на працягу ўсіх трох дзён падрыхтокі да пахавання. «Абавязкова накрываюць просцінай якой ці дзярушкамі. Якія там просціны тады ў сяле ў каго былі?! Некалі просцінаў не было, дзярушкамі накрывалі. І вочы зацягваюць, калі сам не заплішчыў», – працягвала Уладзіслава Станіславаўна. У.М. Сысоў, цытуючы Шпілеўскага, піша пра тое, што беларусы ў часе смерці расчынялі ўсе дзверы ў хаце і вароты ў хляве [1, 285]. У 50-х гадах такога рытуалу ў Ляхавіцкім раёне не рабілі. Але праца ў хаце сапраўды сцішалася, і калі налілася ў печы, то агонь тушылі.

Падрыхтоўка нябожчыка да пахавання: рытуалы абмывання і пераапраанання памерлага

Накрыты просцінамі ці дзярушкамі нябожчык ляжыць дзве гадзіны. Адначасова з гэтым зноў напальвалі ў печы і ставілі шмат чыгуноў. Рыхтаваліся да абмывання памерлага. Хто-небудзь ідзе клікаць трох-чатырох бабак; самі людзі некалі не мылі. Зараз, сцвярджае Уладзіслава Станіславаўна, гэтая традыцыя не захоўваецца. Пасля таго, як памыюць нябожчыка, яго апрадалі ў бялізну. Апраданага чалавека клалі на лаву – *слонак*. У кожнай хаце некалі быў слонак. Побач з ім ставілі на стала свечку, ваду, соль і хлеб пасвечаныя. Калі не было ў што апрадуць, то ішлі *па швачку*, якая шыла ўбор. Разам з гэтым у хаце *рабілі чыстату*. На лаву клалі, каб цела выраўноўвалася, не згіналася. Са слоў інфарматара стала вядома, што нават існуе адпаведны праклён: «Каб ты на лаву лёг!». «Так заведзена было. Зараз так не ро-

бляць. Бо і труну не трэба майстраваць, і адзенне ўсё купляюць адразу. Помню і мужчын, і жанчын – хавалі ў панчохах, у абуўцы не хавалі. Шкарпэткі мужыкам можа куплялі». Традыцыю закрывання люстэркаў Уладзіслава Станіславаўна пракаментавала наступным чынам: «Люстэркі закрываліся, але якія тады люстэркі былі ў сяле?! Можна якое малое на кухні было... На сценах зеркалоў не было, ні шафаў. І ўвогуле ў лобого добрага гаспадара ў хаце стаяў стол, дзве краваткі, і лавы на ўсёй хаце, а яшчэ куфар і палавікі самаатканя».

Выраб труны і перанос у яе памерлага

Адначасова з арганізацыяй абмывання памерлага «бязуць людзям наказваюць, трэба ж труну рабіць. А некалі ў кожнага добрага гаспадара заўсёды былі дошкі. Мужчыны прыходзяць выбіраюць дошкі і пачынаюць рабіць труну», – распавядала Уладзіслава Станіславаўна. У.М. Сысоў у сваім артыкуле піша пра тое, што ў кожнай вёсцы былі свае майстры, якія ўмелі рабіць труну [1, 297]. Са словаў інфарматара зразумела, што вызначаных майстроў не было, труну мог змайстраваць любы мужчына ў вёсцы. «З новых дошак труна была жоўценякая. Ніхто лямпамі не абпальваў, гэта было ўжо сорак гадоў пазней. У сярэдзіну клалі стружку, якая засталася ад габлявання труны. Цяпер жа не сцелюць. Ён (гроб) быў мякенькі як пярына, гэтымі ж апілкамі набівалі падушку. Труна аббівалася белым мадэрыялам – палатном». Таксама Уладзіслава Станіславаўна адзначыла, што «бабы аздаблялі труну, выразалі нейкія беражкі, усе рукамі рабілі». Пасля вырабу труны ў яе адразу ж клалі нябожчыка і рабілі крыж.

Наведванне роднымі і суседзямі памерлага ў яго хаце адбывалася на працягу ўсіх трох дзён. Хавалі толькі на трэці дзень. «Бывала, дзе з арміі каго чакалі, то малі пахаваць і на чацвёрты дзень». Гэтая традыцыя звязаная ў першую чаргу з біблейскай гісторыяй смерці і ўваскрасення Хрыста. Увесь час знаходжання нябожчыка ў хаце каля яго дзяжурылі і над ім маліліся. Працягваючы аповед, Уладзіслава Станіславаўна адзначыла, што ўся сям'я займалася арганізацыяй вячэры: «Бегалі гарэлку шукалі, пеўчых. Некалі ж бабы ўсе ў сяле ўмелі маліцца. Усіх баб склікалі і ўжо маліліся, доўга маліліся, у праваслаўных па-другому, але так было ў каталікоў». Адзначана таксама, што чужыя людзі на ноч сыходзілі, свечкі гарэлі ўсе тры дні – і днём, і ноччу. Пахаваць чалавека – гэта былі вялікія турботы (такую адзнаку дала інфарматар). Гаворачы пра тое, што некалі ксяндзоў не было, Уладзіслава Станіславаўна мела на ўвазе, што іх адразу не запрашалі ў хату. Святар прыходзіў толькі на магілу. На месцы пахавання адпраўлялася імша і непасрэдна пахавальная малітва. Наконт галашэнняў на працягу пахавання Уладзіслава паведаміла, што плакалі з большага свае: «Я то не любіла як нехта галасіў. Мяне смех браў як галосіць. Кажуць, ой ну і галасілі, ну і шкадавалі! Былі людзі са старань, іх ніхто не наймаў, самі прыходзілі. Былі бабкі, якія любілі выпіць, яны за гэта і жылі. І ўжо як пачнуць прыгаворваць, дык там усе плачуць. Але іх затым выганялі. Яны ў хату адно зойдуць, адразу перажагнаюцца, і пачынаюць галасіць, і ўсе таксама плачуць».

Вынас труны з нябожчыкам з хаты

Вынасу труны з хаты папярэднічалі пэўныя прыгатаванні. Па-першае, усе маладыя дзяўчыны ад дзевяці гадоў, калі пахаванне адбывалася вясною ці летам, ішлі па вёсцы, заходзілі на двары да гаспадынь. Звяртаючыся з навіною пра смерць аднавяскоўца, прасілі выразаць кветак з агародчыка на вянок. Вёска была вялікая, таму кветак было таксама шмат. Вянок рабілі толькі адзін, але вялікі. Як сцвярджае інфарматар, вянок быў даўжынёю ў чатыры-шэсць метраў, каб пакрыць усю магілу. Адначасова з дзяўчатамі, хлопцы ішлі ў лес, каб прынесці елак для працэсіі. Вынас труны з хаты асабліва нічым не вызначаўся. Працэсія выглядала

наступным чынам: спачатку неслі крыж, затым *харонгі* (спецыяльныя сцягі з касцёла, харугвы), за імі дзяўчыны неслі вянок, далей крышка ад труны, сама труна, *падвода* (запрэжаны конь) і следам ішлі людзі. «*Такая вераніца была*», – сказала Уладзіслава Станіславаўна.

Шэсце пахавальнай працэсіі на могілкі

Працэсія ішла праз усю вёску ў тым парадку, які быў зладжаны перад хатай. Усе людзі, што былі ў хатах, выходзілі на двор, каб правесці аднавяскоўца. Звычайна вяскоўцы далучаліся да працэсіі. Гэта быў вялікі грэх, каб нехта спаў ці яшчэ нешта рабіў, у той час як «мерцвяца» неслі па вёсцы. Калі выходзілі за сяло – спыняліся. Сын, брат ці зяць запрашаў усіх прысутных развітацца з нябожчыкам. На працягу ўсёй працэсіі адбывалася малітва на ружанцы, яго адгаворвалі цалкам. Амаль усе вясковыя жанчыны ўмелі добра спяваць, таму малітвы перамяжоўваліся выкананнем пахавальных спеваў.

Падрыхтоўка магіль і пахаванне

Магіла рыхтавалася загадзя, капалася ў першай палове дня. Яму капалі ў два метры. Яе глыбіня апраўдана практычным разуменнем, каб які-небудзь воўк ці сабака не раскапаў свежую магілу. Пахаванне адбывалася ў другой палове дня, пасля палудня. Калі працэсія прыходзіла на могілкі, там ужо знаходзіўся святар. Яго запрашалі з Баранавіч, бо мясцовы святар быў сасланы, а ў Ляхавічах не было. Часам так здаралася, што хавалі і без святара. На могілках адбывалася малітва над памерлым і апошнія развітанне. «*Труну спускалі ў яму на вярхоўках. На ручніках тады не апускалі ў нашым сяле*», – паведаміла Уладзіслава Станіславаўна. На магіль ставілі крыж і клалі доўгі вянок. Перад сыходам з могілак сям'я памерлага запрашала ўсіх прысутных на памінальную вячэру.

Памінальны стол у дзень пахавання

Для сям'і памерлага было важным, каб, у першую чаргу, на вячэру прыйшлі тыя, хто спрычыніўся да пахавання: хто дапамагаў памыць, апраць нябожчыка, тыя, хто рабілі вянок, маліліся, капалі магілу, неслі труну. Як зайшлі ў хагу, то спачатку маліліся. Пасля малітвы тушылі свечкі і тады пачыналася сама вячэра. Зараз свечкі могуць гарэць на працягу ўсёй вячэры. Вешалі толькі па тры чаркі. Шмат не пілі. Раней каша заўсёды падавалася ў канцы вячэры, а зараз наадварот («*Пасля паішы няма кашы*»). Таксама варылі кіслую капусту.

ДЗЯВОЧЫЯ І АРМЕЙСКІЯ АЛЬБОМЫ: АГУЛЬНАЕ І АДРОЗНАЕ

Юлія Чарнавокая (Брэст, Беларусь)

Альбомная славеснасць – адна з асноўных форм сучаснага пісьмовага фальклору – разнастайная і ў цэлым яшчэ не дастаткова вывучаная айчыннымі фалькларыстамі. Альбом як культурна-гістарычны феномен трапіў да даследчыкаў яшчэ ў канцы XVIII стагоддзя [1, с. 599]. З часам узніклі новыя віды альбома, і сёння ён бытуе ў розных відах і формах. Гэта – песеннік, «дзённік сяброў», «эстафета сяброў» і анкета, як называюць іх школьніцы; бланкот або сшытак, як прынята называць іх сярод салдат тэрміновай службы. Усе гэтыя разнавіднасці альбома – з'ява аднаго парадку. Альбом – не збор выпадковых тэкстаў, гэта – цэласны тэкст, які валодае сваёй структурай, сэнсам, функцыянальнасцю і своеасаблівай паэтыкай. Ён функцыянуе ў спецыфічным культурным асяродку і адлюстроўвае яго метапагляд [3]. Мэта нашай працы – спроба параўнання двух відаў альбомнай славеснасці (дзявочыя і салдацкія альбомы), а таксама вызначэнне іх падабенства і адрознення.

Галоўным адрозненнем дзявочых альбомаў ад салдацкіх, на нашу думку, з'яўляецца калектыўнае напісанне першых. Дзявочыя альбомы арыентаваны на камунікацыю, таму самой уладальніцай у іх могуць быць напісаны

У.М. Сысовым беларускі пахавальны абрад быў структурна падзелены на восем частак, дзе кожнай адпавядае пэўная ступень завершанасці [1, 344]. Апавед У.С. Пабягайла быў таксама падзелены паводле прапанаванай структуры з мэтай прасачыць адрозненні варыянтнага пахавальнага абраду ў Ляхавіцкім раёне ў сярэдзіне XX стагоддзя з сучасным варыянтам пахавання.

Сучасны пахавальны абрад выглядае больш проста ў параўнанні з сярэдняй мінулага стагоддзя. Са слоў інфарматара У.С. Пабягайла, зараз няма вялікай розніцы, хто займаецца абмываннем нябожчыка. Адзежа і труна з'яўляецца прадметам клопату спецыяльных рытуальных службаў. Падрыхтоўка вячэры палягае толькі ў тым, каб вызначыцца з месцам правядзення. Пры магчымасці нябожчыка могуць пахаваць і на другі дзень пасля смерці. Вянок не адзін вялікі, стварэнне якога было таксама важным працэсам кансалідацыі і спачування аднавяскоўцаў. У наш час усе наведвальнікі хаты нябожчыка нясуць уласны вянок, набыты таксама ў рытуальных крамах. Працэсія ідзе толькі блізка ля дома нябожчыка. Далей труна ўскладаецца ў спецыяльны аўтобус ці машыну і вязецца на могілкі. Свечкі на вячэры могуць гарэць на працягу ўсіх памінак. Госці п'юць гарэлку столькі, колькі ёсць. Маўляў, чым больш выпіта, тым лепей памянулі памерлага.

Нельга не заўважыць, што ў сваёй структуры абрад захаваўся і асаблівых зменаў не пацярпеў, асноўныя рытуалы захаваліся і дайшлі да нашых дзён. Пахавальны абрад складаецца з разнастайных па функцыянальнай і семантычнай нагрузцы рытуальных дзеянняў пры строгай паслядоўнасці іх у часе. Аналізуючы пахавальны абрад у вёсцы Малое Падлесце і навакольных вёсках Ляхавіцкага раёна сярэдзіны XX стагоддзя можна сцвярджаць, што ў значнай ступені абрад мае шэраг агульных рыс з традыцыйным пахавальным абрадам. Трэба адзначыць, што ў некаторых мясцовасцях Беларусі пахавальны абрад, як і іншыя абрады, мае пэўныя спецыфічныя рэгіянальныя асаблівасці.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Казакова І.В. Этнічныя традыцыі ў духоўнай культуры беларусаў. Мінск, 1995.
2. Сысоў У.М. З крыніц спрадвечных. Мінск, 1997.
3. Фядосік А.С. Пахаванні, памінкі, галашэнні. Мінск, 1986.
4. Фядосік А.С. Адметнасці пахавальнай і памінальнай абрадаў беларусаў // Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр / А.С. Фядосік [і інш.]; навук. рэд. К.П. Кабашнікаў. Мінск, 2001.

толькі ўступныя тэксты. Усе далейшыя творы пакідаюць на памяць сяброўкі. У салдацкіх бланкотах не дапускаецца чыё-небудзь умяшанне. Тэксты могуць перапісвацца ў саслужыўцаў, але чужой рукой нейкіх правак ніколі не робіцца.

Жанравая разнастайнасць – адна з асноўных рыс абодвух відаў альбомаў. Як дзявочы альбом, так і салдацкі альбом ці бланкот пачынаюцца структураўтвараючымі тэкстамі. У іх фармулююцца правілы карыстання альбомам ці бланкотам, адбываецца знаёмства з уладальнікам / уладальніцай зборніка. Падкрэслім, што дзявочы альбом характарызуецца большай даступнасцю, «адкрытасцю», што выразна адрознівае яго ад салдацкага альбома ці бланкота. Дзявочы альбом не абмяжоўвае кола магчымых «гасцей» і чытачоў, у той час як кола чытачоў салдацкага бланкота строга акрэслены:

Открой блокнот мой друг или подружка
И проведи 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! *5*

Як бачым, у творы прысутнічае гендэрная спецыфіка папзелу чытачоў: «хто быў – хто не быў у арміі». Забарона на знаёмства з салдацкім альбомам не распаўсюджваецца на асоб жаночага полу. Дзявочы альбом «адчынены» для чытання практычна кожнаму, калі будуць выконвацца нешматлікія і простыя правілы ці просьбы, якія звычайна і фармулююцца ў тэксах зачыну:

*Прежде чем в альбом писать,
Хочу попроситься,
Если плохо напишу
 Попрошу не злиться. *3*

Патрэбна дадаць, што тэксты падобнага зместу сустракаюцца не толькі ў пачатку ці канцы дзявочых альбомаў, але і пасля вершаў, напісаных сяброўкай уладальніцы дзявочага альбома.

Адрасацыя ў дзявочым і салдацкім альбомах прыблізна аднолькавая: да сябра / сяброўкі, каханага / каханай, да бацькоў. Натуральна, змест саміх твораў будзе значна адрознівацца. У дзявочым альбоме чытаем:

*Ты – подружка то, что надо,
Ты на свете лучше всех!
Как приятно, если рядом
Слышен твой весёлый смех.
Не соскучишься с тобой,
Вместе нам всё нипочём,
Будь всегда сама собой,
Жизнь пусть радует во всём! *4*

Зусім іншы змест салдацкіх зваротаў, якія нярэдна актуалізуюць тэму разгульнага мінулага «на гражданцы»:

*Ты помнишь друг как мы гуляли
Вино, девчонки, кабаки
А в место этого нам дали
Х/Б, портянки, сапоги. *1*

У дзявочых альбомах тэксты з выражанай адрасацыяй да бацькоў амаль не сустракаюцца. Адзінаковыя выпадкі фіксуюцца сярод віншаванняў. У салдацкіх бланках і альбомах такія звароты нярэдка.

*Родная, сердечно тебя поздравляю!
Здоровья и радости в жизни желаю!
Дороже всего мне улыбка твоя,
Будь счастлива, милая мама моя! *6*

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

Цікава, што тэксты пажаданняў у салдацкім і дзявочым альбомах аднолькавыя, але ж прызначэнне іх рознае. Як ужо адзначалася вышэй, дзявочы альбом больш арыентаваны на камунікацыю, і таму тэксты пажаданняў могуць быць упісаны ў яго як самой уладальніцай, так і яе сяброўкамі. У салдацкіх бланках і альбомах тэксты такога тыпу ўпісваюцца з мэтай адрасаваць іх каму-небудзь у пісьме. Тэксты для подпісаў фотааздымкаў таксама супадаюць у абодвух відах альбомаў. У такіх выпадках альбом выступае як своеасаблівае «сховішча» тэкстаў. Зусім не абавязкова, што тэксты будуць выкарыстаны згодна планаванай прызначанасці (для фотааздымкаў і афармлення дэбельскага альбома).

*На долгую-долгую память,
А может на несколько дней
Это зависит от дружбы,
От дружбы твоей и моей! *1 *6*

Армейская афарыстыка накіравана на карэкцыю светапогляду салдат, на ідэнтыфікацыю лірычнага героя адпаведных твораў як члена армейскай групы. Яна ўстанаўлівае адносіны паміж тымі, «кто был», і тымі, «кто не был», як паміж тымі, хто прайшоў адмысловую ініцыяцыю і набыў высокі статус, і тымі, хто яшчэ не прайшоў яе:

*Кто был студентом,
Видел юность,
Кто был солдатом,
Видел жизнь. *2*

У сувязі з «ініцыяльнай» праблематыкай, адлюстраванай у салдацкіх альбомах, важна адзначыць, што афары-

стычныя выказванні сцвярджаюць магчымасць і нават неабходнасць выкарыстання ў армейскай камунікацыі «рытуальнай лексікі» – «мата»:

*Армия без мата
Как солдат без автомата. *5*

Афарызмы, або кароткія выказванні, прадстаўленыя ў дзявочых альбомах, могуць мець як вызначанага аўтара, так і быць ананімнымі. У такіх афарызмах, у асноўным, яркая прасочваюцца толькі дзве тэмы: каханне і сяброўства:

*Молодость без любви что утро без солнца. *3
Хорошо если собака – друг,
Но плохо, если друг – собака. *6*

Асобай формай гульні ў альбоме з'яўляюцца акравершы. Тэматыка такіх твораў у дзявочых і салдацкіх альбомах можа супадаць (любоўная тэматыка), а можа мець і характар акрэсленай субкультуры. У аналізаваных намі альбомах часта распрацоўваецца матыў памяці:

*Пять букв пишу
Одно прошу я,
Меня любить,
Не забывать,
И долго-долго вспоминать. *2*

У дыдактычнай паэзіі абедзвюх разнавіднасцей альбома прадстаўлены «правілы паводзін», прадстаўленыя ў форме парады. У такіх выпадках парады даюцца тымі, хто «пераступіў» своеасаблівы парог спеласці. У дзявочым альбоме гэтым «парогам» часта з'яўляецца закаханасць:

*Я вам сказать хочу девчонки
Не верьте в любовь никогда
Я верила в любовь с пелёнок
А она обманула меня. *3*

У салдацкім альбоме такі «парог» – прызыў у армію і звязаны з гэтым выпрабаванні.

*Пейте друзья веселитесь
Пусть брызги летят в потолок
Но бокал хоть раз поднимите
За тех кто идёт на прыжок. *5*

Што да песеннага рэпертуару, то ён вызначаецца разнастайнасцю ў абодвух відах альбома. Адзначым толькі тое, што, на наш погляд, у іх дамінуюць «ператэкстоўкі» вядомых песень. Тэматыка ў разгледаных альбомах можа не супадаць, бо, на наш погляд, адметна характарызуе кожную з субкультур.

*С чего начинается служба?
С рассказа сержанта в купе,
Со старой и маленькой станции
С железных ворот КПЗ.
А может она начинается... *2*

*Где-то на белом свете
Там, где идёт урок
Пишет записку Саша
Среди мелких строк... *3*

Абрэвіятуры, вызначаныя намі ў дзявочых альбомах, звычайна прадстаўляюць тэму кахання:

*ВУЗ – выйти удачно замуж. *3*

Усе магчымыя расшыфроўкі ў бланках салдат, па нашых назіраннях, закранаюць у асноўным абрэвіятуры назваў родаў войск і армейскую тэрміналогію, напрыклад:

*Г – гостеприимное
У – убежище
Б – бастующим
А – армейцев. *1*

Як дзявочы, так і салдацкі альбом разлічаны не толькі на чытанне, але і на праглядванне, разгледванне, таму значнае месца ў ім займаюць дэкаратыўныя элементы. Разнастайныя выявы ў альбоме (малюнкі, уклейкі) нярэдка нясуць дадатковы ў адносінах да асноўнага – тэкставага – сэнс. Одним з матываў любоўнай графікі (пераважна ў дзявочых альбомах) з'яўляецца традыцыйная любоўная сімволіка: сэрца, пранізанае стралой, або два злучаныя палаючыя сэрцы [1, с. 606]. У апошні час у салдацкіх альбомах можна сустрэць розныя малюнкі на армейскую тэму, карэктурны, дзе галоўным героем з'яўляецца старшыня, шаржы, стэрэатыпныя выявы жанчын.

Дзявочы альбом і тэрмін яго вядзення не залежыць ад знешніх абставін (напрыклад, абмежаваны час службы ў арміі), таму ў адной школьніцы можа быць некалькі альбомаў. У салдат наяўнасць двух альбомаў – з’ява нячастая. Другі альбом заводзіцца, калі тэрмінова патрэбна запісаць што-небудзь або калі пад рукою нама першага. У такіх выпадках другім альбомам можа стаць сшытак па нейкай дысцыпліне.

Такім чынам, дзявочыя і армейскія альбомы маюць шмат агульнага ў змястоўна-тэматычных, структурных і прагматычных адносінах. Разам з тым мы назіраем відавочнае разыходжанне ў выяве светапогляду адметных субкультур.

Заўвагі

* У артыкуле выкарыстаны ўласна сабраныя матэрыялы, якія захоўваюцца ў архіве вучэбнай фальклорна-краязнаўчай лабараторыі пры кафедры беларускай літаратуры БрДУ. У прыкладах захоўваецца пунктуацыя і арфаграфія арыгінала.

*1. Вольф Валерый Мікалаевіч, 1980 г. н., в. Амелянец Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці.

*2. Дзямідзюк Дзмітрый Дзмітрыевіч, 1986 г.н., в. Дубраўцы Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці.

*3. Дубіна Марына Іванаўна, 1985 г. н., в. Амелянец Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці.

*4. Меркутава Кацярына Барысаўна, 1991 г. н., в. Амелянец Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці.

*5. Усаў Артур Сяргеевіч, 1986 г. н., г. Высокае Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці.

*6. Чарнавокая Юлія Міхайлаўна, 1991 г. н., в. Амелянец Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці.

Літаратура

1. Борисов С. Б. Мир русского девичества, 70–90 годы XX века / ред. С. Ю. Неклюдов. – Москва, 2002.

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

3. Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. [Электронны рэсурс / Центр типологии и семиотики фольклора ИВГИ РГГУ. – Москва, 2003. – Рэжым доступу: <http://www.ruthenia.ru/folklore/> Дата доступу: 18. 11. 2010].

МОВА ФАЛЬКЛОРУ ВЁСАК ВАЛІШЧА І ТРАСЦЯНКА ПІНСКАГА РАЁНА БРЭСЦКАЙ ВОБЛАСЦІ

Надзея Юшкевіч (Мінск, Беларусь)

У дадзенай працы будзем разглядаць мову фальклору вёсак Валішча і Трасцянка Пінскага раёна Брэсцкай вобласці. Мэта – паказаць лексічныя асаблівасці фальклорных тэкстаў на прыкладзе апавядання «І лёгка, і добра...», запісанага ад жыхаркі в.Валішча Лідзіі Сяргееўны Цэван.

Найперш звернемся да азначэння фальклора і дакажам, што тэкст «І лёгка, і добра...» можна аднесці да фальклорнай спадчыны.

Фальклор (ад англ. folklore літар. – народная мудрасць), адзін з відаў мастацкай творчасці народа, што адлюстроўвае рэчаіснасць у вобразах, створаных паэтычным словам; тое, што народная паэтычная творчасць [Беларускі фальклор. Энци. Т.2: 663]. У праявічым фальклоры вылучаюць казкі, легенды, паданні, апавяданні вусныя, анекдоты і іншыя жанры [Беларускі фальклор. Энци. Т1: 479].

І лёгка, і добра...

Одного разу найняў Жэнё (вун був заможны господар) себе Івана ў работнікі. Жэнё був скупы, але нэ наравілосо ёму, як про ёго так казалы. Вун любів, коб і похвалілі ёго, коб думалі, шчо найміта вун корміть смачно, койку стэле мянжку, лёгка і добра ў ёго робіты.

Накрые з ранку ёго жонка стол, усёго наставіть: і сквородь шкварок, і чыгун картоплёв, і молока гладыш, і хліба свіжого. Але нэ ўспіе Іван подыйті, як господар починая крычаты з двора:

– Іван, га, Іван! Я ўжэ коня запруг, ўжэ ногі себе поодтоптаў, а ты всэ есі і есі. Колькі можно, бегом на воз! Шчо, нэ знаеш колькі е роботы?

Шчо робіты – бежыть хлопец, ныц з стола нэ ўзяўшы. Але Жэнё хітры, знае, шчо голодны работнік – нэ работнік, тому і скажэ жонцы, коб ў торбу хліба цвілого да цыбулі гнылое вложила. А на полі і хваліцца:

– Бач, Іван, як я перэжываю за тэбе. І зранку стол накрыла моя жоночына, і зарэ тобе йісты даю.

Іван быў хлопцом спокойным. Вун і праўда верыў, шчо Жэнё – добры господар, а вун, Іван, вельмо довто спіть. Тому одказваў:

– Бачу, пан, як нэ бачыты.

От настала пора і расплатытыса Жэню з Іваном. Грошэй даў добра, бо заўгодь договорвалыса з матэрою найміта, а тая свойго нэ ўпустыть. Пойшоў Іван, а господар собі думае: «От, заплаатыты-то я ёму заплаатыў, але шчо будэ, як вун почнэ казаты, шчо ў мэнэ ёму і йісты хотілосо, і спаты нэдобрэ было, і роботы нэпочаты край». І додумаўса Жэнё іте за Іваном і слухаты, шчо той казаты будэ.

Кай першое купкі стаў Іван, говорылі про жыто. А Жэнё нэ з того нэ з сёго:

– А от Іван ў мэнэ жыў. Я ёго корміў, поіў, спаты мянжко слаў. Праўда, Іван?

Шчо тому Івану? Вун і мотае головою: «Праўда». І далей ідэ, а Жэнё за ім.

Коло другое купкі стаў Іван, там люды про картоплі говорылі (бо добра ў той год іх уродыло). А господар і тут про свое:

А от Іван у мэнэ жыў. Я ёго корміў, поіў, спаты мянжко слаў. Праўда, Іван?

Іван зноў мотае головою: «Праўда». і далей ідэ, а Жэнё за ім.

До трэтэе купкі подыходыть Іван, а господар усэ за ім тягнэцца. Там про скотыну говорать, а вон убываецца:

А от Іван у мэнэ жыў. Я ёго корміў, поіў, спаты мянжко слаў. Праўда, Іван?

Тому Івану вжэ надоело гэто, вун хітро ўсміхнуўся і кажэ:

– А нэўжэ ж. Корміў хлебом з лепшого жыта, такого доброго, шчо хлеб по месяцу лежаў. А спаты так мянжко слаў, шчо я аж спіны нэ чуў – от бодулёк, бо пан Жэнё даў мне цэлы мешок, набіты імі, – коб було на чым спаты. І тэпло мні навель было на горы... Мо две чы три нocy, а так дождж ішов, зверху ліў. Не, жытка добра ў мэнэ була!

От так Жэнё і «заробів»: коб нэ пойшоў за тым Іваном, так і нэ зналі б люды, шчо вон за господар.

У спецыяльнай літаратуры вылучаюць наступныя асаблівасці фальклору: паўторнасць, траічнасць падзей, наяўнасць пастаянных эпітэтаў, таўталогі, сімволікі, гіпербалы. Коротка адзначым, якія з характарыстык знайшлі сваё ўвасабленне ў творы.

Паўторнасць, траічнасць падзей – дадзеныя асаблівасці прысутнічаюць у эпізодзе, калі Іван атрымоўвае разлік, а гаспадар ідзе за ім і падслухоўвае, ці не будзе работнік казачь пра яго што-небудзь дрэннае (тройчы Іван падыходзіць да розных груп, тройчы Жэнё ўстаўляе сваю – адну і тую ж – рэпліку, тройчы Іван дае адказ). Гіпербала прысутнічае ў адказе найміта гаспадару (хлеб, які ляжаў па месяцу).

Мы не будзем засяроджываць увагу на фанетычных і граматычных асаблівасцях дадзенага тэксту, гэтыя аспекты пакладуцца ў аснову наступных даследаванняў. Аб’ект працы – дыялектная лексіка апавядання. Працуючы з ёй, мы вызначылі, што далёка не ўсе словы зафіксаваны ў спецыяльных дыялектных слоўніках, напрыклад, такіх як «Беларускае дыялектнае слова» Л.Ф.Шапавалавай і міні-слоўнік М.М.Аляхновіча «3 лексікі вёскі Валішча Пінскага ра-

ёна». Дыялектная лексіка дадзенага апавядання распадаецца на тры падгрупы:

Словы, не зафіксаваныя ў вышэйазначаных слоўніках.

Буты (быв, было) *дзеясл.* – быў, было.

Вун *займ.* – ён.

Гладышок *наз.* – гаршчок для вадкіх прадуктаў.

Гора *наз.* – гарышча.

Е *дзеясл.* – ёсць.

Йісты *дзеясл.* – есці.

Жытка *наз.* – жыццё.

Зарэ *прысл.* – зараз.

Іте *дзеясл.* – ісці.

Коло *злучн.* – каля.

Койка *наз.* – ложка.

Купка (людэй) *наз.* – група ў некалькі чалавек.

Мнякко *прысл.* – мякка.

Ныц *займ.* – нічога.

От *часц.* – вось.

Сковородь *наз.* – патэльня.

Чы *злучн.* – ці.

Выпадкаў, каб гэтыя словы ўвайшлі ў лексічны склад беларускай літаратурнай мовы, мы не зафіксавалі.

Словы, зафіксаваныя ў слоўніках:

Бадулькі *наз. мн.* Ігліца (хвойная). *Нагрэблі бадулёк у лесі, думалі картоплі накрыты, поехалі, а іх нехта ўжэ забраў* [Аляхновіч: 101].

Кай *прыназ.* Каля. *Сэў кай батько і сыдыт.* (Азарычы Петрыкаўскага раёна) [Шапавалава: 69]

Коб *злучн.* Каб. *Коб добра рабіць, трэбо вучыцца.* (Азарычы Петрыкаўскага раёна) [Шапавалава: 83]

Словы, якія адрозніваюцца ад зафіксаванага ў слоўніку варыянта:

Картоплі *наз., мн.* – бульба.

Картопля *наз.* Бульба. *От моя картопля пуд яблынёю збутвела* (Бобрыкі, Петрыкаўскі раён) [Шапавалава: 76]

Мова фальклору вёсак Валішча і Трасцянка мае свае фразеалагічныя адзінкі. У тэксце намі вылучаны наступныя:

Лёгка і добрэ – нескладана.

Нэпачаты край – вельмі шмат.

Цікава, што слоўнік фразеалагізмаў І.Я.Лепешава утрымлівае значэнне толькі другога выразу:

Непачаты край (вугал, кут) чаго. Мн. не ўжыв. У безасабовым ужыв. Вельмі многа, у вялікай колькасці [Лепешаў: 527].

Такім чынам, на прыкладзе фальклорнага апавядання «І лёгка, і добрэ...» мы вызначылі, што мова фальклорнага апавядання вёсак Валішча і Трасцянка характарызуецца самабытнасцю і ўнікальным слоўніковым складам.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларускі фальклор. Энцыклапедыя. Тт. 1,2. Мн., – 2006.
2. Лепешаў І.Я. Слоўнік фразеалагізмаў. Т.1. – Мінск «Беларуская энцыклапедыя імя Петруся Броўкі», 2008.
3. Народная лексіка. Рэд. АА..Крывіцкі, Ю.Ф.Мацкевіч. Мн. «Навука і тэхніка», 1977. /Аляхновіч М.М. «3 лексікі вёскі Валішча Пінскага раёна» с. 100–103/
4. Шапавалава Л.Ф. Беларуская дыялектная мова. Рэд. Г.У. Арамонава. – Мн.. «Навука і тэхніка», 1975.

Секцыя IV. ФАЛЬКЛОР – КУЛЬТУРА – СУЧАСНАСЦЬ	3
<i>Абакумова О.</i> Анализ разговора с использованием пословиц	3
<i>Белокурская Ж., Белокурский В.</i> Народная традиция как социально-мировоззренческая основа народной мудрости	4
<i>Ерышов А.</i> Символика цветка осеннего равноденствия <i>Хиганбана</i> в традиционной и современной японской культуре	5
<i>Заболоцкая П.</i> Исполнение круговых танцев «осухай» в культуре якутов	7
<i>Исаченкова М.</i> Семантические прототипы китайского праздника середины осени <i>Чжунцзю</i>	8
<i>Каджая Н.</i> Древние славянские символы и их значения	9
<i>Костромичева М.</i> Фольклор и сленг орловских футбольных фанатов	11
<i>Кухто Л.</i> Фольклорные истоки массовой культуры	13
<i>Лю Лили.</i> Исследование фольклора в китайской культуре	14
<i>Лосинская А.</i> Современные формы субкультурного фольклора	15
<i>Лью Инь.</i> Творческое новаторство в китайских народных танцах	17
<i>Магер Н.</i> Выкарыстанне прэзентацый Power Point на занятках па беларускай мове (прафесійнай лексіцы)	19
<i>Макарава А.</i> Амаатарская мастацкая творчасць і беларускі фальклор: да вынікаў даследаванняў дзейнасці амаатарскіх калектываў на Міншчыне	20
<i>Морозов И.</i> Архетипический императив «страны крестов»	22
<i>Петухова Н.</i> Развіццё эстэтычнага ўспрымання прыроды падлеткамі ў амаатарскіх фальклорных калектывах	23
<i>Рабава А.</i> Шляхі выкарыстання фальклорна-этнаграфічнай спадчыны ў мэтах турызму	25
<i>Райкова И.</i> Детский фольклор и современный молодежный фольклор: характер отношений и типология связей	27
<i>Синило Г.</i> Генезис мифологемы сакрального сада в древних ближневосточных культурах и ее осмысление в Библии	28
<i>Сухоцкая Т.</i> Антыўтапічная семантыка ў мастацкай культуры	31
<i>Тарасова О.</i> Философия фольклора: устность как способ осмысления бытия	33
<i>Тончева В.</i> Идентичность и фолклор: българите от Голо Бърдо, Албания	35
<i>Усовская Э.</i> Мультикультурализм как теория и практика межкультурной коммуникации	36
<i>Федарэнка М.</i> Традыцыі і навацыі ў сучасных кірмашах Беларусі	37
<i>Щегельський В.</i> Семантика ігрово-розважальної традиції українців як аргумент протистояння ідеологій	38
Секцыя V. НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА Ў РАБОТАХ МАЛАДЫХ ДАСЛЕДЧЫКАЎ	42
Падсекцыя I	42
<i>Авілін Ц.</i> Астралогія ў традыцыйнай культуры ўсходніх славян: кароткі нарыс	42
<i>Agbaje S.</i> Folklore and Culture as Literacy Resources for National Emancipation	44
<i>Алексяевіч Г.</i> Паэтычны тэкст як феномен сучаснай культурнай парадэгмы	47
<i>Аммон М.</i> Фантастычная літаратура і сучасная міфатворчасць	48
<i>Анапрэнка Н.</i> Фальклорны кампанент у творчасці М. Багдановіча і Б. Лесьмяна	49
<i>Артемова О.</i> Фольклорные образы и их роль в формировании пространственных представлений	51
<i>Базылева И.</i> Роль терминов литературоведения, искусства и театра в формировании лексико-фразеологического поля 'смех' в русском и английском языках	53
<i>Voguska M.</i> Z badań nad ludową tradycją obrzędu pogrzebowego w Polsce	54
<i>Букатая А.</i> Фольклорные элементы в современной китайской прозе: на материале рассказов Ши Тешэна, Хань Шаогуна, Чжан Чэнчжи, Мо Яня	55
<i>Гасанова Ф.</i> Образ Гачаг Керема в русской литературе	57
<i>Дубіна Г.</i> Эсэ як донар жанрава-стыльовых рысаў	58
<i>Емялёва Г.</i> Традыцыйныя лялькі ў каляндарнай і сямейнай абраднасці беларусаў	60
<i>Жегало А.</i> Национальный аспект мотива чуда в белорусских и русских быличках	61
<i>Зезюлевич А.</i> Мифология и фольклор как источник вечных сюжетов	63
<i>Ивашова А.</i> Смерть и образы природы в похоронных причитаниях	65
<i>Пчанка А.</i> Evocations in Contemporary Student Lore	67
<i>Кавальчук В.</i> Магыў вады ў аповесці Васіля Быкава «Жураўліны крык»	69
<i>Кардашевская Л.</i> Хороводы как часть традиционной песенно-танцевальной культуры эвенков	71
<i>Крыль М.</i> Пісня як символ в історичному романы у віршах «Маруся Чурай» Ліны Костенко	73
<i>Кулага О.</i> Развитие английской литературной сказки	74

<i>Літвінава В.</i> Асаблівасці ўжывання назоўнікавых антонімаў у мове асобных фальклорных жанраў.....	76
<i>Лішчык І.</i> Семантыка паняцця «канцэпт вайны»	78
<i>Локтевич Е.</i> Генезис и семантический потенциал параллелизмов в лирике А. Пашкевич (на примере сборника «Хрэст на свабоду»)	80
<i>Мацюхіна Т.</i> «Гук» і «колер» у імпрэсіяністычнай фальклорна-песеннай лірыцы Л. Украінкі, П. Тычыны, Ул. Сасюры.....	82
<i>Миленина М.</i> Динамика древнескандинавского погребального обряда (на материале «Старшей Эдды»)	84
<i>Надольская И.</i> Художественный потенциал национального фольклора в современном городском садово-парковом искусстве	85
<i>Палякоў Ф.</i> Тыпалогія вобразаў насякомых у беларускіх народных параўнаннях.....	87
<i>Радкевич Ю.</i> Оценочная функция эпитета в древнерусском тексте.....	89
<i>Сазонаў М.</i> Фальклорная і літаратурная традыцыі: праблема суіснавання (на матэрыяле аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы»).....	89
<i>Сушко Т.</i> Рэпрэзентацыя вобразу ілжывага чалавека ў фразеалогіі старабеларускай мовы.....	91
<i>Урбан Г.</i> Жаночы архетып у персанажах беларускай міфалогіі	93
<i>Хмялянок А.</i> Сацыяльны хранатоп у беларускай валачобнай паэзіі.....	94
<i>Чукічова Н.</i> Дыскурсная «поліфанія» ў паэме «Тарас на Парнасе».....	95
<i>Югай Е.</i> Образ реки в похоронных и поминальных причитаниях Вологодской области	97
<i>Цзюань Я.</i> Японский музыкальный фольклор как народное музыкальное искусство в японской фортепианной культуре	99
Падсекцыя II	100
<i>Багушэвіч А.</i> Міфалагічныя вобразы ў нізцы вершаў М. Багдановіча «Места»	100
<i>Баярскіх Н.</i> Гармонія стагтыкі і дынамікі ў беларускіх і чэшскіх песнях пра каханне	101
<i>Вінакурава К.</i> Міфалогія і фальклор у паэзіі Р. Барадуліна: этналінгвістычны аспект	102
<i>Ермаковіч К.</i> Вобразы лесу і балота ў кантэксте трагічных аспектаў чалавечага існавання (на матэрыяле прозы В. Быкава, І. Мележа, В. Карамазова, Я. Сіпакова, Х. Лялько)	104
<i>Иваницкая Т.</i> Представление о двойнике в фольклоре и психологии (на примере творчества С. А. Есенина и В. С. Высоцкого).....	105
<i>Каранеўская А.</i> Малыя фальклорныя жанры ў прозе Лукаша Калюгі.....	107
<i>Латышкевіч М.</i> Індывідуальнае і агульнае ў перцэпцыі «казкавага часу»: псіхафалькларыстычны аспект	109
<i>Партоліна М.</i> Злучэнне традыцыі і сучаснасці ў фальклорным калектыве (на прыкладзе ансамбля народнай песні «Гаманіна»).....	111
<i>Паўлава А.</i> Паэтыка валачобных песень.....	112
<i>Самахвал С.</i> Ежа як культурна-нацыянальны аспект жыцця (на прыкладзе парэміялагічных дадзеных беларускай мовы)	114
<i>Сапожнікава К.</i> Народна-песенныя матывы ў кантэксте жанрава-стылёвых пошукаў Максіма Танка	116
<i>Саўчанка Г.</i> Міфалагічныя ўяўленні ў прозе Анатоля Казлова	117
<i>Тарасова С.</i> Кітай і Беларусь: мужчына і жанчына праз прызму фальклору.....	119
<i>Хораў С.</i> Паэзія Н. Гілевіча ў кантэксте народнай смехавой культуры	121
<i>Цалка П.</i> Сватанне: семантыка дзеянняў і прадметнай атрыбутыкі (на матэрыяле фальклору Лельчыцкага раёна)	122
<i>Царэвіч Ю.</i> Роля традыцыйных баявых і спартыўных адзінаборстваў у воінскай культуры беларусаў.....	123
<i>Чарнавокая А.</i> Фальклор і беларуская міфалогія ў прозе Лукаша Калюгі.....	124
Падсекцыя III	126
<i>Афанасьев Н.</i> Архетипы женственности и мужественности в текстах олонхо.....	126
<i>Барычэўская І.</i> Да пытання функцыянавання агню ў народнай медыцыне беларусаў.....	127
<i>Галагуш Я.</i> Жаночыя вобразы ў аповесці І. Шамякіна «Гандлярка і паэт»	128
<i>Валасар М.</i> Мемараты як сродак вывучэння гісторыі краю.....	129
<i>Васільчук А.</i> Міфасемантыка вобраза вады ў славянскім традыцыйным фальклору	131
<i>Віннікава А.</i> Калядны комплекс народнага календара насельніцтва в. Сіціцк Столінскага раёна Брэсцкай вобласці.....	133
<i>Дземідзенка К., Літоўчанка А.</i> Вясельныя традыцыі Рэчыцкага раёна.....	134
<i>Демянчик К.</i> Животный эпос западной части Белорусского Полесья и использование его в агроэкотуризме	136
<i>Жыдко К.</i> Міфасемантыка курыцы ў беларускай традыцыйнай духоўнай культуры	137

<i>Жытава К.</i> Імператывы традыцыйнай беларускай культуры: «жаніцца» і «ісці замуж»: параўнальны аспект	138
<i>Каляда В.</i> Міфасемантыка веніка ў традыцыйнай культуры беларусаў.....	140
<i>Кісялёва А.</i> Фальклорныя матывы ў паэзіі Яўгеніі Янішчыц.....	140
<i>Конобеева Н.</i> Тэкстуальная і знаковая цытацыя як комічны прыём пры мультывізуалізацыі быліннага сюжэта.....	141
<i>Крукава Е.</i> Рэцэнзія на выданне «Жорсткі рамас: фальклорныя песні» (2010).....	142
<i>Логуновская Е.</i> Тыпалагічная актуалізацыя образа вампіра в разных культурных эпохах.....	143
<i>Мацука В.</i> Міфасемантыка дзён тыдня: пятніца.....	145
<i>Небаўсенка Г.</i> Праблемы вывучэння паэтыкі фальклору.....	146
<i>Пішчык Л.</i> Дзіцячыя «магічныя выкліканні» ў сучасным фальклору	148
<i>Салавей Г.</i> Сны як з’ява беларускай духоўнай культуры	149
<i>Трафімчук Д.</i> Пахавальны абрад у Ляхавіцкім раёне Брэсцкай вобласці: гістарычная рэтраспектыва.....	151
<i>Чарнавокая Ю.</i> Дзявочыя і армейскія альбомы: агульнае і адрознае	152
<i>Юшкевіч Н.</i> Мова фальклору вёсак Валішча і Трасцянка Пінскага раёна Брэсцкай вобласці.....	154

Навуковае выданне

ФАЛЬКЛОР І СУЧАСНАЯ КУЛЬТУРА

Матэрыялы

**III Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі
21—22 красавіка 2011 г., Мінск**

У дзвюх частках
Частка 2

Адказны за выпуск *Т. Я. Янчук*
Тэхнічны рэдактар *К. У. Раманчык*
Камп'ютарная вёрстка *Н. Я. Бацюковай*

Падпісана ў друк 09.11.2011. Фармат 60×84 ¹/₈. Папера афсетная.
Рызаграфія. Ум. друк. арк. 18,3. Ул.-выд. арк. 28,2. Тыраж 50 экз. Заказ 515.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:
рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства
«Выдавецкі цэнтр Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта».
ЛІ № 02330/0494361 ад 16.03.2009. ЛП № 02330/0494178 ад 03.04.2009.
Вул. Чырвонаармейская, 6, 220030, Мінск.