

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
Філалагічны факультэт

ФАЛЬКЛОР І СУЧАСНАЯ КУЛЬТУРА

Матэрыялы
міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі

22–23 красавіка 2008 г., г. Мінск

Частка 2

Мінск
2008

УДК 398 (=161.3)(043.2)
ББК 82.3 (4Бел) я43
Ф 19

Рэдкалегія:

Роўда І. С., доктар філалагічных навук,
дэкан філалагічнага факультэта (БДУ, г. Мінск),

Шамякіна Т. І., доктар філалагічных навук, загадчык кафедры
беларускай літаратуры і культуры (БДУ, г. Мінск),

Баршчэўскі А., прафесар кафедры беларусістыкі
Варшаўскага ўніверсітэта (Польшча),

Казакова І. В., доктар філалагічных навук,
прафесар кафедры беларускай літаратуры і культуры (БДУ, г. Мінск),

Новак В. С., доктар філалагічных навук,
прафесар (ГДУ імя Ф. Скарыны, г. Гомель)

Ф 19 **Фальклор і сучасная культура: матэрыялы міжнар. навук.-практ.**
канф., 22-23 крас. 2008 г., г. Мінск: у 2 ч. / рэдкал.: І. С. Роўда [і інш.]. –
Мінск: БДУ, 2008.
Ч. 2 – 134 [2] с.

У зборнік уключаны матэрыялы секцыйных выступленняў удзельнікаў канферэнцыі. У асобную секцыю выдзелены навуковыя работы студэнтаў. Матэрыялы прадстаўлены ў аўтарскай рэдакцыі, розныя па ўзроўню, раскрываюць разнастайныя аспекты традыцый і сучаснасці, фальклору, суадносіны фальклору з мовай і літаратурнай традыцыяй і інш, асаблівую цікавасць прадстаўляюць для спецыялістаў-філолагаў, этнографіаў і гісторыкаў культуры, студэнтаў вышэйшых навучальных устаноў культуралагічнага і філалагічнага профілю, а таксама для ўсіх, хто цікавіцца беларускай нацыянальнай культурай.

Для шырокага кола чытачоў.

УДК 398 (=161.3)(043.2)
ББК 82.3 (4Бел) я43

СЕКЦЫЯ 3. ФАЛЬКЛОР – КУЛЬТУРА – АДУКАЦЫЯ

Гарадніцкі Я. А. (Мінск, Беларусь)

КАНЦЭПЦЫЯ ЁЗАЕМАДЗЕЯННЯ ФАЛЬКЛОРНАЙ І ЛІТАРАТУРНАЙ ПАЭТЫКІ (АРТЫКУЛ М. БАГДАНОВІЧА «ЗАБЫТЫ ШЛЯХ»)

За многія стагоддзі развіцця народнага слоўнага мастацтва выпрацаваліся шматлікія і разнастайныя спосабы і прыёмы ўвасаблення паэтычнага зместу, устойлівыя формы, жанравыя разнавіднасці, у якіх з пакалення ў пакаленне перадаваўся народны эстэтычны і жыццёвы вопыт. Фальклорная паэтыка ўспрымаецца сёння многімі даследчыкамі літаратуры як цэласная мастацкая сістэма, характэрнай асаблівасцю якой з'яўляецца менавіта яе завершанасць і нават пэўная герметызаванасць. Сапраўды, актыўнае развіццё многіх відаў фальклорнай творчасці засталася ў мінулым. Змяніўся час, змяніліся абставіны. Хоць сёння ўсё-такі становіцца відавочным, што ў даўняй спрэчцы наконт таго, ці жыццядзейны фальклор у сучасных умовах, мелі рацыю якраз тыя апаненты, хто даваў станоўчы адказ на гэта пытанне.

У змененых абставінах жыцця сучаснага грамадства прысутнасць фальклору адчуваецца ўсё ж даволі выразна. Больш таго, пэўныя жанры фальклору актыўна функцыяніруюць і зараз. Пры гэтым уплыў фальклору на сучасную мастацкую свядомасць адбываецца перш за ўсё на глыбінных узроўнях архетыповых вобразаў і ўяўленняў, выяўляецца праз светапогляд, духоўныя, маральныя і эстэтычныя ідэалы.

Вусная і пісьмовая формы эстэтычнага самавыражэння чалавека і мастацкага асэнсавання ім сваіх дачыненняў са светам, якімі з'яўляюцца фальклор і літаратура, па сутнасці, вельмі доўгатрывалыя, экзістэнцыйна ўласцівыя яму якасці. Аднак гэта гістарычна зменлівыя з'явы. Кожнаму часу ўласцівыя свая мастацкая мова, свая сістэма выяўленчых сродкаў. Вядома, літаратурная паэтыка больш рухомая і зменлівая ў часе, чым фальклорная, паколькі яна ў большай ступені прадстаўляе індывідуальна-асабовае, аўтарскае бачанне свету. І ў той жа час для яе неабходна ўзаемадзеянне з фальклорнай паэтыкай як магчымасць вяртання да агульных творчых вытокаў, выкарыстанне патэнцыялу калектыўнай мастацкай свядомасці.

Мастацкая літаратура сёння павінна знаходзіць новыя спосабы свайго існавання і новыя шляхі да чытача, адрозныя ад тых, якія былі характэрныя для папярэдніх, у большай ступені *літаратурацэнтрных*, эпох. Таму вопыт фальклорнага развіцця для сучаснай літаратуры мае надзвычай істотнае значэнне.

На працягу апошніх дзесяцігоддзяў беларуская літаратура, напрыклад, актыўна звярталася да міфа-паэтычных вобразаў і матываў, знаходзячы ў міфалагічным святаўспрыманні і паэтыцы магчымасці для абнаўлення сваёй мастацкай мовы. Разам з тым, трэба адзначыць, што і для класічнай пары развіцця беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя таксама была характэрна пільная ўвага да вопыту, назапашанага падчас шматвяковага развіцця народнага слоўнага мастацтва. Класікі беларускай літаратуры на адным з самых складаных рубяжоў станаўлення нацыянальнай мастацкай традыцыі не маглі абыйсці гэты вопыт, паколькі ён даваў магчымасць паяднання актуальнай літаратурнага працэсу, надзённых праблем мастацкага развіцця з самымі глыбіннымі пластамі народнай культуры, асаблівасцямі народнага светапогляду і эстэтыкі.

Такім чынам, на працягу ўсяго мінулага стагоддзя беларуская літаратура актыўна ўзаемадзейнічала з фальклорам на самых розных узроўнях, выяўляючы і генетычную блізкасць з ім, і ўсвядомленую ўстаноўку на запазычанне яго стылявых форм.

Яшчэ напачатку XX стагоддзя, у «нашаніўскі перыяд», перад маладой нацыянальнай літаратурай паўставала дылема: што павіна быць на першым месцы пры засваенні фальклорнай спадчыны – змястоўныя або фармальныя прыкметы, іначай кажучы, *дух або літара?* Над гэтым асноватворным пытаннем, а таксама над тым, наколькі наогул прадуктыўным з'яўляецца працэс узбагачэння фальклорнымі набыткамі, разважаў у сваім артыкуле «Забыты шлях» (1915) Максім Багдановіч. Пра гэты артыкул, адзін з самых канцэптуальных у літаратурна-крытычнай творчасці класіка беларускай літаратуры, напісана і сказана даволі шмат, ён часта цытуецца ў працах сучасных даследчыкаў. Аднак не заўсёды пры гэтым звяртаецца належная ўвага на тыя пабуджальныя матывы, якімі кіраваўся аўтар артыкула, на агульны кантэкст літаратурна-мастацкага развіцця таго часу.

Неабходна ўлічваць той красамоўны факт, што М. Багдановіч звярнуўся да вызначэння магчымых шляхоў беларускай паэзіі ў выключна складаны, насычана трагічнымі падзеямі час. Шла Першая сусветная вайна, якая прынесла народу незлічоныя пакуты. Са згадкі пра гэтую катастрофу і пачынае М. Багдановіч свой артыкул. Галоўнай задачай беларускай інтэлігенцыі, лічыў ён, з'яўляецца спроба аблегчыць гэтыя пакуты. Мы ведаем, што і сам М. Багдановіч з яго надломнымі хваробай сіламі рабіў, што мог, дзеля выратавання людзей у гэты грозны час. Аднак жа, піша ён далей, «баронячы наш народ, мы павінны бараніць і нашу культуру. І што б там ні было, а гмах яе, калісьці распчаты, павінен быць збудаваны да канца» [1, с. 286]. Паказальна, што і ў такіх надзвычайных умовах геніяльны беларускі паэт і крытык дбаў пра нацыянальнае культурабудаўніцтва, пра ўзвядзенне «гмаха культуры». У працы М. Багдановіча недвухсэнсоўна ўказваецца на тое, што фундаментам гэтага гмаха з'яўляецца якраз назапашаны на працягу многіх стагоддзяў вопыт народнага духоўнага і эстэтычнага развіцця.

Адначасова дынамічнае развіццё беларускай паэзіі ў перадваенны час, актыўнае засваенне ёю мастацкіх дасягненняў еўрапейскіх літаратур, М. Багдановіч скіроўвае размову на адну з важнейшых, па яго меркаванню, праблем, якая стаіць перад нацыянальнай літаратурай. На яго думку, беларуская паэзія яшчэ не вызначылася з напрамкам уласнага мастацкага развіцця, з узаемаадносінамі з народнай песеннай творчасцю.

Характарызуючы сучасную яму паэзію як «паэзію жывую», здольную да ўспрымання ўсіх перспектыўных творчых напрамкаў, аўтар артыкула шкадуе аб тым, што яна пакуле абмянае «свой родны, беларускі шлях, праложаны праз соткі год народнай песеннай працы» [1, с. 287]. У М. Багдановіча, заўсёды чуйнага да кожнага слова і ў паэтычнай і ў літаратурна-крытычнай творчасці, кожны выраз мае важкі вобразны і канцэптуальны сэнс, вызначаецца дакладнасцю выкарыстання. Невыпадкова тут ужыта ў адносінах да песеннай творчасці слова «праца». Тым самым аўтарам падкрэсліваецца, што фальклор – гэта сфера надзвычай складаная, у якой творчы імправізацыйны пачатак спалучаецца з паступовым развіццём, удаaskanаленнем прыёмаў і сродкаў мастацкага выяўлення.

«Соткі год народ вытвараў сваю паэзію, – працягвае М. Багдановіч, – вырабляў прыпадаючыя да сваёй душы вобразы, праўнаны, эпітэты, сюжэты, творчаскія падходы. А чым нашы песняры скарысталіся са ўсяго гэтага? Бадай што нічым» [1, с. 287]. Думаецца, што гэты паўтор слова «соткі» (сотні) таксама тоіць у сабе ў дадзеным выпадку пэўны канцэптуальны сэнс. Варта звярнуць увагу на папярэднюю частку артыкула, у якой гаворыцца пра тое, што беларуская паэзія на працягу кароткага адрэзка часу «прайшла ўсе шляхі, а пачасці і сцэжкі, каторыя паэзія еўрапейская пратаптывала болей ста год» [1, с. 287]. Можна выказаць меркаванне, што выразы «сто год» і «соткі год» тут свядома суаднесены, а, магчыма, нават і супрацьпастаўлены М. Багдановічам з мэтай больш кантраснага выяўлення храналагічнай розніцы паміж прафесійнай і народнай паэзіяй. Вытокі народнага мастацкага светапогляду і эстэтычнага выражэння, сапраўды, узыходзяць у такую часавую далеч, якая несупастаўляльна з гісторыяй кніжнай паэзіі, ва ўсіх яе разе, калі мець на ўвазе нацыянальнае слоўнае мастацтва. Гэтую

большую «ўкаранёнасць» у часе фальклорнай мастацкай свядомасці і фальклорнай паэтыкі і акцэнтэ М. Багдановіч выкарыстаннем множнага ліку.

Што ж дало падставу М. Багдановічу для ўвогуле даволі суровых высноў аб тым, што «беларускіх вершаў у нас яшчэ не было – былі толькі вершы, пісанья беларускай мовай»? [1, с. 288]. Што меў ён на ўвазе пад гэтым азначэннем *беларускія*? Узнікае перш за ўсё тлумачэнне дадзенага вызначэння як узгадка на агульны пафас паэтычнай творчасці, выяўленне ў ёй *народнага духу*. Гэта, несумненна, так. Але, думаецца, такое тлумачэнне ў дадзеным выпадку недастатковае, яно не цалкам вычарпальнае. Ды і сам М. Багдановіч у гэтым жа артыкуле задаецца пытаннем: «Бо што такое той «народны дух»? На ім няма ані кляйна, ані пломбы...» [1, с. 290]. Вызначаючы два магчымыя спосабы засваення літаратурнай народнага мастацкага вопыту – «*браць і ўстаўляць у свае вершы*» (г. зн. шлях фармальнага выкарыстання) і «*вучыцца ў народа, навываць да яго творчаскіх падходаў*» – і аддаючы яўную перавагу апошняму, аўтар артыкула «Забыты шлях» бачыў у той жа час усю складанасць рэальнага працэсу ўзаемадзеяння фальклорнага і літаратурнага дыскурсаў. Своеасаблівай звышзадачай, якая ставілася М. Багдановічам перад беларускай паэзіяй, было далейшае яе мастацкае *развіццё*, тварэнне новых мастацкіх форм, спосабаў паэтычнага выражэння, што дала б магчымасць пашырэння сферы судакранання мастацтва і рэчаіснасці, выхаду «на шырокі, у бязмежную даль пралёгшы, шлях» [1, с. 291].

Менавіта ідэя бесперапыннага, не маючага межаў **развіцця** пакладзена М. Багдановічам у аснову яго канцэпцыі ўзаемаадноснаў фальклору і літаратуры як дзвюх адметных, адрозных, але ўзаемапрыцягальных мастацкіх сістэм. М. Багдановіч падкрэслівае, што гаворка вядзецца ім «аб развіцці народнай паэзіі» [1, с. 290], але развіцці своеасаблівым, якое дасягаецца з дапамогай аўтарскай, прафесійнай творчасці. Інакш кажучы, літаратура павінна імкнуцца ў сваім развіцці спалучаць уласныя мастацкія магчымасці з творчым патэнцыялам фальклору (з тым патэнцыялам, які ў выніку многіх прычын не можа быць цалкам рэалізаваны ў межах самой фальклорнай творчасці). Важна адзначыць наступны прынцыповы момант: маецца на ўвазе не выкарыстанне пісьменнікамі таго з вобразнага арсеналу, паэтыкі, стылістыкі, што з'яўляецца ўжо фактам гісторыі фальклору, што адносіцца да так званай *спадчыны*, а менавіта *працэс тварэння*, своеасаблівае *мадэліраванне* літаратурнай магчымых, патэнцыяльных напрамкаў развіцця фальклору.

Такое разуменне ўзаемадапаўняльнасці фальклору і літаратуры, разгляд іх як мастацкіх сістэм, якія знаходзяцца ў пастаянным ўзаемадзеянні і руху адпавядаюць сучасным навуковым уяўленням пра «інтэгратывны прынцып культуры», яе «глабальнае адзінства» [2, с. 60 – 61]. У. Конан, прадстаўляючы такую пазіцыю, у прыватнасці адзначае: «Пры ўсёй своеасаблівасці вуснай народнай творчасці яна не з'яўляецца абсалютна «замкнёнай сістэмай», адгароджанай ад прафесійнага мастацтва, ад яго змястоўных, светапоглядна-філасофскіх і фармальна-стылістычных структур» [2, с. 61].

Як бачым, погляды М. Багдановіча на месца фальклору ў агульнай мастацкай парадыгме, уплыў фальклору на эстэтычныя прырытэты новага часу, выяўленыя ім у адносінах да сацыякультурнай сітуацыі першых дзесяцігоддзяў XX ст., захавалі сваю актуальнасць і сёння. Больш таго, пэўныя аспекты канцэпцыі М. Багдановіча ўносяць вельмі істотныя ўдакладненні ў распрацоўку праблемы суадноснаў фальклорнага і літаратурна-мастацкага спосабаў эстэтычнага выражэння. Адзін з такіх канцэптальных момантаў – неабходнасць улічваць дыялектычную спалучанасць духоўных, светапоглядных, маральных каштоўнасцей з адметнасцю паэтыкі, характэрнасцю моўна-стылявых форм, рытміка-інтанацыйных сузалежнасцей як фальклорнай, так і літаратурнай мастацкіх сістэм.

Так, напрыклад, адзначаючы найбольш гарманічнае ўзаемадзеянне фальклорнай і літаратурных традыцый у творчасці К. Каганца, аўтар артыкула «Забыты шлях» падкрэслівае, што «Каганец, пішучы вершы, аглядаўся на народную песню, намагаўся, каб яны былі праняты яе духам і яе прыкметамі» [1, с. 287].

Сімпаматычным уяўляецца ў дадзеным выпадку пастаноўка побач, у адным кантэксце такіх паняццяў, як «дух» і «прыкметы». Калі дух у дачыненні да фальклорных традыцый уяўляецца найбольш абагульненай катэгорыяй, на шырыню трактовкі якой М. Багдановічам намі ўжо ўказвалася, то *прыкметы* прадстаюць у сваёй суднасенасці з паэтыкай, мастацкімі формамі. Для М. Багдановіча важна было падкрэсліць неразмежаванасць гэтых двух бакоў творчасці пры засваенні і развіцці літаратурай фальклорнага мастацкага вопыту.

Сам М. Багдановіч, які вялікае значэнне надаваў дасканаласці мастацкай формы, ва ўласнай паэтычнай творчасці таксама імкнуўся гарманічна паяднаць змястоўныя і фармальныя аспекты фальклорнай традыцыі. У гэтай сувязі варта згадаць яго працу над вершамі «беларускага складу», у якіх фальклорная стылізацыя і выяўленне «духу народнай паэзіі» з'яўляюцца неад'емнымі і інтэгральнымі ўласцівасцямі верша як мастацкага цэлага.

У творчасці многіх беларускіх паэтаў XX ст., такіх розных сваёй эстэтыкай і паэтыкай, як У. Дубоўка і П. Трус, П. Броўка і М. Лужанін, А. Куляшоў і М. Танк, А. Пысін і Р. Барадулін, Д. Бічэль і Я. Янішчыц, знайшлі вобразна-мастацкае ўвасабленне як духоўна-маральныя, эстэтычныя каштоўнасці народнай паэзіі, так і яе высокія ўзоры ў галіне паэтыкі. Беларуская паэзія ад М. Багдановіча да цяперашняга часу, выкарыстоўваючы розныя спосабы судакранання са светам народнай мастацкай творчасці, рухалася якраз па гэтым, прадбачаным вялікім паэтам і глыбокім тэарэтыкам, шляху, які аказваўся зусім не забытым.

Літаратура

1. Багдановіч, М. Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч. – Т. 2. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993.
2. Конан, У. *Ля вытокаў самапазнання: Станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору* / У. Конан. – Мінск: Маст. літ., 1989.

Дамброўская С. В. (Мінск, Беларусь)

РАЗВІЦЦЁ МАЎЛЕНЧАЙ КУЛЬТУРЫ ВУЧНЯЎ V КЛАСА (НА МАТЭРЫЯЛЕ НАРОДНЫХ І ЛІТАРАТУРНЫХ КАЗАК)

Галоўная праблема, якая заўсёды мела і будзе мець асноўнае значэнне для школы – гэта развіццё асобы вучня ў працэсе навучання. Найбольш поўна і эфектыўна гэта праблема вырашаецца на ўроках літаратуры. «... Літаратура, – як адзначае А. А. Каляда, – гэта мастацтва слова, вывучэнне і ўспрыманне зместу якога звязаны з глыбокімі эмацыянальнымі перажываннямі, якія непасрэдна ўплываюць на розум і пачуцці вучняў, на фарміраванне іх характару» [2, с. 13].

Развіццё маўленчай культуры вучняў пастаянна ажыццяўляецца на ўроках літаратуры і знаходзіцца ў непарыўным адзінстве з аналізам мастацкага твора. Як паказвае практыка, з мэтай развіцця чытацкіх уменняў, маўленчай культуры вучняў V класа мэтазгодна выкарыстоўваць невялікія па памеры, зразумелыя па змесце творы. Вельмі важна, каб тэкст цалкам быў прачытаны на ўроку. Дададзеным патрабаваннем адпавядаюць, прапанаваныя праграмай V класа народныя і літаратурныя казкі. Сістэма працы ў накірунку развіцця маўленчай культуры вучняў V класа пры вывучэнні тэм «Народныя казкі» і «Літаратурныя казкі і легенды» можа быць наступнай:

1. Мастацкае расказванне.
2. Выразнае чытанне.
3. Праца з дыялогамі.
4. Складанне і рэдагаванне планаў (простага, цытатнага ці камбінаванага).
5. Пастаноўка праблемных пытанняў.
6. Праца з апорнымі словамі, словазлучэннямі.
7. Пераказ.
8. Творчыя заданні.

Казкі – мастацкі вымысел народа, але менавіта таму яны выклікаюць у нас глыбокі роздум і шчырыя пачуцці. Найбольшы выхаваўчы эфект пры знаёмстве з народнымі казкамі дасягаецца ў тым выпадку, калі казка на ўроку не чытаецца, а расказваецца настаўнікам. У час расказвання настаўнік мае магчымасць больш поўна выкарыстоўваць такія сродкі выразнасці мовы, як міміка, жэсты, позірк, пастава, а гэта спрыяе яскравасці і пераканальнасці стварэння вобразаў герояў казак. На жаль, нягледзячы на многія перавагі расказвання, на ўроках літаратуры мастацкія творы найчасцей чытаюцца.

«Сродкам рэалізацыі гэтай мэты ставіць настаўнік у вучэбным працэсе, разам са зместам з’яўляюцца і метады навучання. Менавіта шляхам выбару метаду ажыццяўляецца сувязь мэты працэсу навучання з яго вынікам. Мэта заключаецца ў дасягненні пэўных змен у ведах і ўменнях вучняў, у фарміраванні якасцей іх асобы і агульным развіцці» [5, с. 39].

Пераказ з выразнае чытанне ў V класе з’яўляюцца галоўнымі метадамі фарміравання маўленчай культуры вучняў. Вучні V класа вызначаюцца непасрэднасцю паводзін, адкрытасцю, даверлівасцю. Яны з задавальненнем фантазіруюць на самыя розныя тэмы, лёгка захапляюцца сюжэтам мастацкага твора, чуйна рэагуюць на «добрыя» і «дрэнныя» ўчынкі літаратурных герояў. Мысленне іх канкрэтнае і вобразнае. Усё гэта з’яўляецца асновай для фарміравання навыкаў мастацкага чытання. Рыхтуючыся да ўрока літаратуры, настаўнік павінен памятаць, што «вучнёўскае чытанне лічыцца мастацкім, калі яно адпавядае наступнаму асноўным патрабаванням: зразумела – вобразна – эмацыянальна – мэтанакіравана» [2, с. 35]. Цудоўны матэрыял у гэтым плане ўяўляюць казкі (асабліва народныя), насычаныя дыялогамі. Вучням можна прапанаваць наступныя заданні: складанне партытуры чытання дыялогаў (сумесна з настаўнікам), вызначэнне ў іх апорных слоў, пераказ (па апорных словах, ад імя першай ці трэцяй асобы), чытанне па асобах, распрацоўка мізансцен, завучванне на памяць (пасля аналізу твора).

«Навучыцца сцісла, дакладна пераказваць аўтарскі тэкст – значыць выпрацаваць умненне сказаць многа, выкарыстоўваючы для гэтага мала слоў, але самых патрэбных і значных» [2, с. 14]. Складанне плана празачінальнага твора ў вучняў галоўным звязном у падрыхтоўчай рабоце па навучанні вучняў пераказам і сачыненнем. У V класе вучні ўжо валодаюць пачатковымі навыкамі складання простага плана. Улічваючы спецыфіку казачнага жанру (зразумелы змест, невялікі памер, лагічнасць выкладу, займальны сюжэт), менавіта пры знаёмстве з народнымі і літаратурнымі казкамі варта пачынаць навучанне школьнікаў складанню чытатнага плана. Дадзены від працы развівае лагічнае мысленне, актывізуе разумовую дзейнасць вучняў, спрыяе пашырэнню іх слоўнікавага запasu.

«Пераказы значна пашыраюць лексічны запas вучняў, спрыяюць актыўнаму папаўненню яго (лексічнага запasu – С. Д.) вобразнымі сродкамі, мастацкімі трыпамі» [4, с. 33].

Псіхалагі сцвярджаюць, што ў тым выпадку, калі вучні ўважліва і з задавальненнем слухаюць настаўніка, то 40–60% зместу інфармацыі засвойваецца на ўроку. Эфектыўным сродкам «... фарміравання жывога маналагічнага маўлення школьнікаў служыць жывое маналагічнае маўленне самога настаўніка» [1, с. 117].

Мэтазгодна навучанне пераказу пачынаць з аналізу, з вызначэння якаснага ўзроўню таго, што і як зразумелі вучні. Аналіз мастацкага твора абавязкова павінен абпірацца на лексіка-фразеалагічную (слоўнікавую) работу, якая спрыяе засваенню вучнямі незнаёмых слоў, актуалізацыі іх у непасрэднай моўнай практыцы.

Напрыклад, пры знаёмстве з народнай казкай «Разумная дачка» з гэтай паказаць вучням каларыт «жывой» народнай мовы настаўнік просіць вучняў падбраць сінанімічныя канструкцыі да наступных фразеалагізмаў і класці з імі свае сказы: *ні хлеба, ні да хлеба; расце як на дражджах; на ногі ўстане; і вецер не дагоніць; толькі яго і бачылі.*

На прыкладзе казкі Якуба Коласа «Крыніца» з мэтай паказаць ролю інтанацыйна-мастацкіх сродкаў у тэксце настаўнік (ці загадзя падрыхтаваны вучань) зачытваюць урывак, дзе даецца апісанне крыніцы, два разы: захоўваючы сродкі мастацка-інтанацыйнай выразнасці, а таксама – апускаючы ці замяняючы іх.

Метадычныя патрабаванні на сучасным этапе літаратурнай адукацыі арыентуюць на такое навучанне, якое развівае самастойнае прадуктыўнае мысленне вучняў. Працэс рашэння праблемных задач прадугледжвае сумесную дзейнасць настаўніка і вучня. Вучань павінен падыходзіць да праблемнага пытання не проста як да вучэбнага матэрыялу, які патрэбна засвоіць, а як да цікавага, практычна значымага для яго пытання. Ярміла Скалкава лічыць, што пастаноўка перад вучнямі праблемных пытанняў з'яўляецца дзейным сродкам, «які стымулюе вучэбную дзейнасць школьнікаў» [5, с. 48]. Праблемнае навучанне спрыяе раскырціцу творчага патэнцыялу. Задача настаўніка – ствараць умовы для выяўлення творчых здольнасцей дзяцей. Практыкаванні на развіццё вобразнага мыслення, уяўлення, фантазіі, памяці патрэбны канкрэтныя, зразумелыя і даступныя вучням. Пры падборы заданняў такога тыпу настаўніку неабходна мець на ўвазе, што «паспяховы аналіз праблемы залежыць ад правільнага выкарыстання ўласнага вопыту вучняў» [5, с. 52]. Творчыя заданні павінны ўлічваць іх жыццёвы вопыт, грунтавацца на матэрыяле літаратурнага твора. Пры вывучэнні ў V класе народных і літаратурных казак можна прапанаваць наступныя творчыя заданні:

1. Малюнкi да казкі (на выбар вучняў).
2. Які, на вашу думку, быў далейшы лёс кропелек з казкі Якуба Коласа «Крыніца»?
3. Ці даводзілася вам бываць ля крынічкі? Апішыце яе.
4. Намалюйце малюнкi да наступных фразеалагізмаў з казкі Уладзіміра Караткевіча «Нямоглы бацька»: кароткаю касою касіць у місцы, ваўкоў гадаваць.
5. Намалюйце малюнкi да наступных фразеалагізмаў з народнай казкі «Разумная дачка»: расце як на дражджах; на ногі ўстане; і вецер не дагоніць.

У працэсе вырашэння праблемных пытанняў у вучняў узнікае неабходнасць у абмене думкамі, у сумесным пошуку ідэй, гіпотэз. Праца ў групах спрыяе фарміраванню ў вучняў лагічнага мыслення, а таксама ўменняў абгрунтаваць сваю пазіцыю, даваць уласную ацэнку героям і падзеям у мастацкім творы. Групавыя формы працы «ствараюць умовы для забеспячэння адзіства выхаваўчых уплываў у працэсе навучання» [5, с. 59]. Так, пры навучанні літаратуры мэтазгодна выкарыстоўваць групавыя заданні, выкананне якіх прадугледжвае апору на чытацкі вопыт вучняў і аналіз тэксту. Сумесная праца вучняў у групах над літаратурным творам, абмеркаванне праблемных пытанняў, абмен думкамі, уражаннямі ад чытання мастацкіх твораў стымулююць выпрацоўку індывідуальнай чытацкай культуры (найперш асэнсаванага чытання), спрыяюць фарміраванню ўласных адносін да твора, ўменняў самастойна яго аналізаваць. Пры навучанні літаратуры неабходна фармуляваць праблемы, якія не маюць адназначнага рашэння і таму выклікаюць жывы абмен думкамі, дыскусію.

Прыкладныя праблемныя пытанні пры вывучэнні казак

Народная казка «Разумная дачка».

1. Як бы вы адказалі на пытанні пана: «Што на свеце сыцей за ўсё?», «Што на свеце салатзей за ўсё?», «Што на свеце шпарчэй за ўсё?»
2. Ці згодны вы са словамі бедняка: «Няма нічога сыцей за зямлю, няма нічога салатзей за сон, няма нічога шпарчэй за людскія думкі?»

Народная казка «Залаты птах».

1. Чаму Іван не паслухаў ваўчыху, калі яна гаварыла: «Не шукай ты лепш братаў, бо яны цябе са свету звядуць?»
2. Чаму браты забілі Івана, нягледзячы на тое, што ён выратаваў іх з астрогу?
3. Як вы разумееце словы Івана: «Бяда ўсяму навучыць?»

Казка Уладзіміра Караткевіча «Нямоглы бацька».

1. Чаму людзі (нават разумеючы, што Закон дрэнны, няправільны) падпа-
радкоўваліся яму?
2. Што мае на ўвазе аўтар пішучы: «І – нібы ад палёгкі, нібы ад падзякі –
жыта ва ўсіх пайшло густое, кашлатае, як мядзведзь»?
3. Чаму Караткевіч сцвярджае, што «сіроцкая сляза мацнейшая за ўсё»?
4. Як вы разумеете словы: «Жылі сілай, а розум забівалі»?
5. Як вы разумеете словы: «Знішчалі «ўчора» і таму не мелі права на «заўтра»?

Казка Якуба Коласа «Крыніца».

1. Як вы разумеете словы: «Наўперад ты добра падумай, а ўжо тады выбі-
рай свой лёс»?
2. Ці можна падзеі, якія апісваюцца ў казцы, перенесці на людскія узаема-
адносіны? Чаму?

Пасля абмеркавання пытанняў у групах вучні выказваюць свой пункт гле-
джання на сфармуляваную ў пытанні праблему. Вельмі важна, каб у абмерка-
ванні прымаў удзел увесь клас. Дадзены від працы фарміруе ў вучняў уменні
разважаць, расказаць і аналізаваць. В. В. Галубкоў лічыць, што менавіта гэтыя
ўменні «выклікаюць найбольшую цікавасць у вучняў і разам з тым будуць асаб-
ліва карыснымі для іх па заканчэнні школы» [1, с. 34].

Эфектыўнай у накірунку развіцця маўленчай культуры вучняў V класаў пры
навучанні літаратуры з'яўляецца праца над апорнымі (галоўнымі) словамі. На-
прыклад, пры знаёмстве з казкай Уладзіміра Караткевіча «Нямоглы бацька» як
адзін з элементаў аналізу твора вучням можна прапанаваць наступнае заданне:
дапісаць да апорных (галоўных) слоў (папярэдне запісаных настаўнікам на дошцы)
дадатковыя словы. Кожнае апорнае слова запісваецца па цэнтры новага радка,
каб вучні мелі магчымасць дапісаць дадатковыя словы, якія дапамагаюць больш
поўна і дакладна раскрыць змест выказвання і выкласці галоўную думку.

Прыкладны рад апорных і дадатковых слоў да першай часткі плана «Паганы Закон»

Паганы **Звычай** не карміць;
дзікія **Людзі** завозяць бацькоў у лес;
хто трымаўся **Закон** хвалілі, а не... ;
жылі **Дзікія людзі** цяжка: голад, холад;
лічыліся **Кожныя рукі** ваяваць і працаваць;
жылі па **Закон карысці** дзеці тое ж зробіць.

Галоўная задача настаўніка-філолага заключаецца ў тым, каб актывізаваць
метады аналізу мастацкага твора, паколькі разам «з актывізацыяй метадаў ана-
лізу твора актывізуецца і праца па развіцці маўлення» [3, с. 9]. Народныя і літа-
ратурныя казкі ўяўляюць удзячны матэрыял для развіцця вуснага і пісьмовага
маўлення. Педагагічны вопыт і эксперыментальная праца даюць падставу аўта-
ру сцвярджаць, што выкарыстанне вышэй названых метадаў і прыёмаў у працэ-
се вывучэння ў V класе тэм «Народныя казкі» і «Літаратурныя казкі і легенды»
садзейнічае фарміраванню маўленчай культуры асобы.

Літаратура

1. Голубков, В. В. *Мастерство устной речи: пособие для учителя / под ред. В. В. Голубкова.* – М.: Просвещение, 1965. – 200 с.
2. Каляда, А. А. *Мастацкае чытанне ў школе: 5–11-е кл.: кн. для настаўніка / А. А. Каляда.* – Нар. асвета, 1992. – 200 с.
3. Колокольцев, Н. В. *Об основах содержания и системы занятий по развитию речи учащихся в связи с изучением литературы в школе / Н. В. Колокольцев // Развитие речи учащихся на уроках литературы: сб. науч. трудов / МГПИ им. В. И. Ленина; под ред. Н. В. Колокольцева.* – М., 1980. – 104 с.

4. Леонов, С. А. Речевая деятельность на уроках литературы в старших классах: Методические приемы творческого изучения литературы: учеб. пособие / С. А. Леонов. – М. : Флинта: Наука, 1999. – 224 с.
5. Скалкова Ярмила. От теории к практике обучения в средней общеобразовательной школе / Ярмила Скалкова. пер. с чеш. – М. : Педагогика, 1983. – 88 с.

Дмухоўскі В. П. (Баранавічы, Беларусь)

АД ТРАДЫЦЫЙ РОДА ДА КУЛЬТУРЫ НАРОДА

У шматлікіх навуковых даследаваннях, прысвечаных фальклорнай спадчыне беларусаў, вылучаецца цэлы шэраг функцый, якія забяспечвалі пераемнасць і цэласную захаванасць традыцый. Сярод іх называюць такія, як эстэтычную, рытуальную, этычную і іншыя. Безумоўна, усе яны прысутнічалі і спрыялі міжпаленнай пераемнасці. І ўсё ж складваецца ўражанне, што мы займаемся душэўнай мімікрыяй і з улікам нашай самасвядомасці, сфарміраванай на пастулатах нядаўняга мінулага, сарамліва акцэнтуюем увагу не на дамінантах, а на другасных, гістарычна пазнейшых функцыях народнай культуры. Само сённяшняе напаўненне сэнсамі паняцця народная культура грунтуецца ў асноўным на палітызаваным фундаменце і далёка неадэкватна адлюстроўвае сутнасную паўнату з’явы. Што ж мы разумеем пад назвай народная?

Народная – родная – радаводная. Культура Роду – вось той першасны падмурак, на якім сфарміраваўся аналізуемы духоўны феномен.

Семантыка паняцця «культура» дастаткова складаная і дае магчымасць поліварыятыўнага прачытання. «Культура» – ад лацінскага *cultus* – вырошчванне, апрацоўка. Але ядром нашага сінанімічнага гнязда стала слова «культ» – ушанаванне, пакланенне, абагаўленне. Толькі цяпер мы трапляем да той жыватворнай крыніцы, якая ўздавала дзiesiąткі і сотні нашых п – Род – каў. Атрымліваецца, што культура народа – гэта не што іншае, як сакральна-магічнае абрадавае ўшанаванне Роду, культ Роду. Такім чынам, асноўным цэментуючым пачаткам духоўнай спадчыны беларусаў была ідэя захаванасці і падаўжэння існавання Роду. Вакол гэтай ідэі грунтаваліся ўсе астатнія культы: агню, вады, расліннасці, зямлі, жывёльнага і хтанічнага свету. Кожнае рытуальнае дзеянне, кожны абрадавы аtryбуt, кожнае магічнае слова, танец, мелодыя былі падпарадкаваны ўшанаванню Роду. Зразумела, што перспектыва яго існавання была ўнісана, уплечана ў велізарную і складаную сістэму прыродна-касмічнай рэчаіснасці, аб чым яскрава сведчыць даволі шырокае семантычнае поле народнай лексікі, якая грунтуецца вакол каранёвага «Роду»: прыРода, наРод, Радз-іма, п-род-кі, рад-ня, рад-вод, су-родз-іч; ураджай = урадзіць = народжаны = рожаніца. Уласна кажучы, усе асноўныя абрадава-рытуальныя комплексы мелі характар агульнародавага святкавання.

Старажытны пачатак новага года – Вялікдзень: абход двароў, наведванне ўнукамі бабкі-павітухі, гаманлівы вір хлопцаў і мужчын на ўзгорку вакол рытуальнай мясціны, на якой гулялі ў біткі і качалі яйкі. Цыкл асноўных сельскагаспадарчых работ абавязкова адкрываўся святам ушанавання сваіх продкаў – Радаўніцай. Да гэтага часу ў асяроддзі беларусаў існуе даволі жорстка сфармуляванае табу: «Не чапай зямлю да Радаўніцы (з прыходам хрысціянства ўтварылася блізка па часе, але аднолькавая па сэнсе паралель – да Благовешчання) – можа быць смерць у сваёй сям’і». Таму прытрымліваліся цвёрдага патрабавання: першая лапата чорнай зямлі – гэта дзёран, прыкладзены да магіл сваіх суродзічаў, першая лапата жоўтага пяску – свежы пясок на магіле сваіх продкаў.

Сёмуха і Купалле – святы моладзі перадшлюбнага ўзросту, якой заўтра Род даверыць падхапіць эстафету жыцця. Мы не перастаем здзіўляцца глыбіннай мудрасці нашых продкаў, якія прытрымліваліся правіла: закон распачынала цяжарная нявестка. Яна адкрывала збор новага ўраджая, але адначасова як бы

закладваа аснову жытнёвага спору на будучы год. Нарэшце, найбольш значным заключным святкам гадавога цыклу былі восенскія Дзяды. Заканчваліся сельскагаспадарчыя работы, бачны быў плён клапатлівай працы, а таму жывыя не мелі права не ўзгадаць тых, хто валодаў спорам зямлі і забяспечваў ураджай. Восенскія Дзяды – свята падзякі продкам за дапамогу. Гэта агульнафіласофскі аспект асэнсавання каляндарнага цыклу. Але ж на тым самым прынцеіпе трымаліся і ўсе практыкаарыентаваныя падзеі ў жыцці земляроба. У веснавым, летнім і восеньскім этапах асноўныя работы выконваліся талакой, гуртам – усім родам.

Тыя ж сацыякультурныя прыярытэты наскрозь пранізвалі святкаванні радзінаў, вяселляў, а таксама гадавы цыкл памінальных трызнаў. Сям'я як структурная адзінка родавага соцыума літаральна выключалася з кола актыўных удзельнікаў гэтых рытуальна-абрадавых комплексаў. На вяселлі асноўнымі дзеючымі асобамі, якія кіравалі ходам святкавання і падтрымлівалі яго дынаміку, былі хросныя бацькі маладых, каравайніцы, сваты. З аналагічнай сітуацыяй мы сустрэкаемся і ў структуры пахавальна-памінальнай абраднасці. Мыць, перапрацаць нябожчыка, рабіць труну, капаць дол, несці труну да могілак, накрываць і падаваць на стол не мелі права члены сям'і памёрлага. Усе гэтыя клопаты брала на сябе радня.

Такім чынам, сацыяльнай дамінантай беларускіх народных святкаванняў быў Род з даволі складанай сістэмай унутрыродавых сувязей, характар якіх вызначаецца гарызантальна-вертыкальнай структурай. Прычым неабходна зазначыць, што ў аснове сістэмы каардынат радаводу ляжала сакральна-магічная лічба 7. Давайце нагадаем: Сям'я = сем – Я (бабуля, дзядуля, бацька, маці, трое дзетак) – гэта гарызантальны зрээ, першааснова Роду. Вертыкальны зрээ ахопліваў сем пакаленняў. Толькі што ўтвораная сям'я мела свой радавод: тры пакаленні, звернутыя ў мінулае (бацькі – дзяды – прадзеды) і той жа сям'і накіравана было надаць гістарычную перспектыву свайму роду, пакінуць дзяцей, унукаў, праўнукаў.

Асноўным артэфактам духоўнай спадчыны беларусаў з'яўляецца ўзвышэнне Роду ў яго міфалагічнай рэтраспектыве і гістарычнай перспектыве. Мікракосм зыходнай сацыяльнай адзінкі быў арганічна ўпісаны ў макракосм народнага календара. Практычна ў кожным гадавым свяце былі рытуальныя дзеянні, сюжэтныя хады ў развіцці абрадавага комплексу, якія былі скіраваны на ўшанаванне Роду.

Разам з тым уяўляецца, што народны каляндар як цэласная, разгалінаваная, структурна ўпарадкаваная сістэма сацыякультурных арыентацый нашых продкаў пакуль што не атрымаў належнай навуковай ацэнкі. Беларускія этнакультуралагі анатаміравалі яго, падзялілі на цыклы, перыяды, этапы, канкрэтныя святы, але пакуль што не ўбачылі яго як адзінае цэлае, як універсальную сістэму каштоўнасцей, у рэчышчы якой фармавалася нацыянальная мадэль сусвету, ментальнасць, экспрэсія мастацтва, інстытуты сацыялізацыі асобы.

Народны каляндар мае пэўную ўпарадкаванасць. Яго ўнутраная структура трымаецца на гадавым руху сонца па небасхіле. Таму найбольш значныя і паваротныя ў жыццяздзейнасці Роду святы былі прымеркаваны да фазаў сонца: Каляда і Купалле – да зімовага і летняга сонцастаяння, а Вялікдзень і Багач – да веснавога і асенняга раўнадзенстваў. Яшчэ чатыры святы суадносяцца з міжфазавымі перыядамі, якія прыпадаюць на сумежжа пораў года, а таму не маюць чоткай фіксацыі ў правядзенні – гэта Масленка, Сёмуха, Жніво і Восенскія Дзяды.

Літаратура

1. Рыжкова, Л. Заспяваем на Масленіцу / Л. Рыжкова // Пралеска. – 1993. – № 1. – С. 24–28.
2. Сержпутоўскі, А. К. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў. – Мінск 1930.
3. Скідан, В. З усімі святамі, з шчасцем і доляй. / В. Скідан // Пралеска. – 1994. – № 10 – 11, кастр. – ліст,

Камінскі А. Я. (Мінск, Беларусь)

ФАЛЬКЛОРНЫЯ МАСТАЦКІЯ ТРАДЫЦЫІ – АСНОВА СУЧАСНАГА НАРОДНАГА СВЯТА

Святочная культура – шматузроўневая структура, з дапамогай якой ажыццяўляецца перадача духоўных і матэрыяльных здабыткаў пэўнага этнасу ад пакалення да пакалення. Звычай, рытуал, цырымонія, абрад, аб'яднаньня традыцыяй, з'яўляюцца асноўнымі элементамі гэтай структуры, якія канцэнтруюць вакол сябе сістэму каштоўнасцей.

Субстратам сучаснай святочнай культуры з'яўляецца фальклорная мастацкая спадчына, якая пастаянна папаўняецца разнастайным духоўным зместам – рэлігійным, навуковым, філасофскім, маральным, эстэтычным і ідэалагічным. Першапачатковы фальклорны фонд этнасу ўяўляе сабой сістэму жанраў, сюжэтаў, матываў, вобразаў – пэўную культуру, якая валодае ўласнымі ўнутранымі законамі і характарызуецца сваімі спецыфічнымі сувязямі са з'явамі элітарнай, папулярнай і масавай культуры.

Народная спадчына канцэнтруе ў сабе вызначальныя творчыя пачаткі, пачынаючы ад глабальна-абстрактных (усведамленне агульнай карціны свету, погляды на рэлігію, тэорыю нараджэння і знікнення суб'ектаў сусвету), заканчваючы канкрэтнымі бытавымі правіламі штодзённага апранання, харчавання, працы, святкавання, стварэння новых вербальных, музыкальна-вербальных тэкстаў і іх трансляцыі, якія ў далейшым складаць яе аснову.

Разглядаючы рознажанравасць элементаў фальклора ў структуры сучаснай святочнай культуры, неабходна ўлічваць стадыяльныя пласты іх фарміравання, паколькі доўгі час фальклор як асобная самадастатковая з'ява «не вылучаўся з сінкрэтычнага адзінства непасрэднай матэрыяльнай дзейнасці калектыва і духоўнай сферы, ён аказваўся арганічна ўключаным у агульную сістэму ўяўленняў аб прыродзе і грамадстве, быў функцыянальна абагулены з міфалогіяй, з'яўляўся інтэгрыраванай часткай рытуалаў, цырымоній, магічных дзей, працоўных, грамадскіх, бытавых адносін, акрамя гэтага выступаў канцэнтратам практычнага вопыту, рэальных ведаў» [10, с. 45].

Аналіз этнаграфічных апісанняў, архіўных крыніц, матэрыялаў фальклорных экспедыцый дазваляюць выявіць наступныя формы бытавання фальклорнага мастацтва ў святочнай культуры беларускага горада і вёскі: аўтэнтычнае – дакладнае, якое захавалася месцамі ў лепшых класічных узорах, адпаведнае арыгіналу; бытавое – творчасць фальклорных, у сваёй большасці, маладзёжных аматарскіх гуртоў, створаных у гарадскім асяроддзі; фальклорнае выканальніцкае майстэрства на прафесійнай сцэне; арыгінальнае аўтарскае творчасць ускосна арыентавана на элементы этнічнай і нацыянальнай культуры.

На сучасным этапе адбываецца працэс рэанімацыі, рэстаўрацыі і трансфармацыі рэшткаў культурнай спадчыны розных гістарычных напластаванняў, здольныя інтэграваць паміж сабой, пераўтвараючыся ў навацыйныя элементы культурнага фонду нацыі. Згодна традыцыйным тэорыям вучонага руху прыроды і грамадства, дзе любая навацыя абавязкова мадыфіцыруецца ў традыцыю, творчы працэс у фальклоры развіваецца праз варыятыўнасць і трансфармацыю элементаў мастацкага твора. **Варыятыўнасць** – (ад лац. *variatio*) відазмяненне другарадных элементаў пры захаванні асноўнага – здольнасць адапціравацца да новай сацыякультурнай сітуацыі, змяняцца і ў той жа час заставацца самой сабой. Імправізацыя ў вербальнай сістэме перадачы тэксту, рэалізацыі структурна-кампазіцыйных сюжэтаў рытуальных комплексаў і асабістых якасці іх выканаўцаў з'яўляюцца асноўнымі прычынамі змены фальклорных мастацкіх традыцый. **Трансфармацыя** (ад лац. *transformatio*) – пераўтварэнне больш высокага ўзроўню традыцыйнай формы, зместу, вуснамоўных схем, мастацка-вобразных асаблівасцей. Розніца

ў тым, што варыятыўнасць стварае тэксты падобныя першааснове, а трансфармацыя ўтварае новыя сюжэты.

Святочныя комплексы народнага календара шырока выкарыстоўваюць сістэму кодаў, уласцівую традыцыйнай культуры: календарна-храналагічны (звязаны з семіятызацыяй момантаў ці адрэзкаў часу), аперацыйны (звязаны з семіятызацыяй рытуальна-абрадавых дзей), ландшафтава-тапаграфічны (рытуальныя мясціны: рака, возера, хата, лазня, могілкі, горы, жытнёвае поле, хата, печ), персанажны (пантэон багоў, святых, міфалагічныя, дэманічныя істоты, персанажы вуснапаэтычных твораў, песень, асобы, паводле сацыяльнага статусу, зааморфныя і антрапаморфныя персанажы), астранамічны (сонца, месяц, неба, зоркі, сузор'і), метэаралагічны (вецер, дождж, снег), рэчыва-атрыбутыўны (прылады працы, посуд, абрадавыя сімвалы), раслінны, жывёльны, гастранамічны, лікавы [2, с. 9].

Народнае свята – дасканала распрацаваная, калектыўная, сацыяльна значная для этнасу, сінкрэтычная мастацкая з'ява фальклорнай спадчыны, утвораная на аснове абрадавых матрыц сакральнага зместу, якія ствараюць у свядомасці суб'екта універсальную карціну свету і падпарадкоўваюць яго да пэўных рэгламентаваных рытуальна-гульнявых схем паводзін, акрэсленых традыцыяй.

Цыкл календарных свят уключаюць у сябе абрадавыя комплексы па пэўным рухомым і нерухомым (звязаным з Вялікаднём) датам народнага календара, прымеркаваныя да пэўных сельскагаспадарчых работ і падзяляюцца на «зімовыя», «веснавыя», «летнія», «восенскія», а таксама на «восенска-зімовыя», «вясенне-летнія».

Сістэма календарных свят у змястоўным, арганізацыйным плане распрацоўвалася на працягу доўгага часу і ўяўляла сабой своеасаблівую структуру з дакладна вызначанай кампазіцыйнай пабудовай з улікам: экспазіцыі свята (яскравага тэатралізаванага відовішча – карнавалізаванага шэсця ўдзельнікаў); развіцця абрадавага дзеяння (выкананне ўдзельнікамі неабходных рытуалаў, падзяляючы свята на сегменты); завяршаючай часткі, з уласцівым кожнаму свята кульмінацыйнымі эпізодамі.

У структуры календарна-абрадавых дзей фальклор існуе як комплекс высокапаэтычных вуснамоўных, музычных, танцавальных, гульнявых жанраў, звязаных з земляробчай дзейнасцю, традыцыяй абрадавай карнавалізацыі, маскіравання і травестацыі, які мае шэраг функцыянальных прызначэнняў: забавляльнае, эстэтычнае, этычнае, дыдактычнае, маральнае, пазнавальнае, інфарматыўнае, рытуальнае, магічнае, эратычнае, сацыяльна-палавое, узроставае і інш [5, с. 262–263].

Структураўтваральнымі элементамі земляробчага календара першапачаткова з'яўляюцца культы сонца, вады, раслін, продкаў, адным з самых старажытных язычніцкіх культаў – салярны культ. Сонцу і агню ў старажытнасці пачалі пакланяцца са з'яўленнем земляробства, што можна растлумачыць залежнасць будучага ўраджаю, дабрабыту і жыцця наогул ад цяпла і святла. З сімволікай бессмертнасці, ачышчэння, Сонца звязаны крыж (крыж паходзіць ад схематычнай выявы лятачай птушкі, таму што ў старажытнай міфалогіі сонца прыпадалыся птушцы, якая ляціць у небе [6, с. 97-119]). Менавіта калядныя і купальскія абрадавыя падзеі, звязаныя з адраджэннем сонца ў дахрысціянскі перыяд азначаліся крыжамі.

Вельмі блізка да салярнага культу пакланенне агню. Агонь – адна з першасных стыхій, якая ўдзельнічала ў акце стварэння свету. Агонь шанавалі, яму прыпісваліся розныя магічныя якасці, прыносілі ахвяры. Асаблівай павагай у рытуальных дзеях земляробчага календара карыстаўся «жывы» агонь, які здабывалі шляхам трэння двух драўляных брускоў [2, с. 18; 3, с. 73]. Адзначым, што салярны культ складаў аснову свята летняга сонцастаяння: напярэдадні чэрвеньскай урачыстасці, хлопцы высока ўздымалі на жэрдках запаленае кола ці бочку з-пад дзёгцю, што азначала сабой рух нябеснага сваціла. Архаічны чалавек імкнуўся выкарыстаць катарсічныя ўласцівасці полымя святочнага агню: урадлівасць (купальскі агонь непасрэдна звязвалі з ураджаем ільну, збожжавых, таму

з мэтай паўплываць на плоднасць зямлі на Гродзеншчыне раскладвалі касцёр на «жытнай змене», у Пружанскім раёне – на паравым полі) [4, с. 219, 222; 11, с. 115], ахоўнасць, ачышчальная сіла ад злых духаў, гаючасць – звычай рытуальнага паленне «мая» – засохлай траецкай зеляніны, дымам якога акурвалі хворых, іх адзежы. Вакол вогнішча часта абводзілі жывёлу [3, с. 73].

Не меншую ролю, чым агонь, ў абрадах народнага календара адыгрывала вада. Паводле ўяўленняў чалавека вада звязваецца з пачаткам стварэння Сусвету і выконвае некалькі магічных функцый: ачышчальную, апатрапеічную, магічную. На Купалле, напрыклад, яна атрымлівала чарадзейную ўласцівасць змываць з хворага чалавека ўсе немачы, надзяляць яго прыгажосцю, здароўем і моцай, таму паўсюль на Беларусі на Іванаў дзень вяскоўцамі ажыццяўляліся розныя па форме, у залежнасці ад рэгіёну, водныя рытуальныя дзеянні: парыліся ў лазнях, купаліся ў вадаёмах, рэках, азёрах, абліваліся вадою і ўмываліся расой. У якасці абрадавага ачышчэння купанне фігуруе ў найбольш значных гадавых святах: Калядах, Вялікадні, Юр'і, Сёмухе і Купаллі. Агонь і вада, дзве першастыхіі – антаганісты, дыяметральна розныя па функцыях і зместу. Таму з мэтай іх прымірэння ў купальскую ноч нашыя прашчурцы свядома сумяшчалі два гэтыя культуры. Вогнішчы распальвалі на плятах, усталяўвалі свечкі ў вянкі з зеляніны. Рытуальныя комплексы гаспадарчага цыкла былі прасякнуты ідэяй чысціні, атрыманай у выніку пэўных сакральных дзей. Так у Слуцкім павеце, ідучы першы раз араць у поле і зажынаць жыта, пасля ўмывання, гаспадары апраналі чыстую бялізну каб забяспечыць чысціню зеляня ў збожжы.

Яшчэ адной сілай надзелена вада – вешчай. П'ючы яе, богі і дзевы лёсу ведаюць усё мінулае, сучаснае і будучае, і выносяць свае прыгаворы чаму быць ці не быць. Напэўна з такіх павер'яў узнікла варажба на вадзе. Варажачь у асноўным на шлюб. Незамужнія дзяўчаты ў перыяд траецка-купальскіх свят прыходзілі да ракі і кідалі туды свае вянкі. Тая дзяўчына, чый вянок паплыве па цячэнню, хутка выйдзе замуж. У той, чый вянок закруціцца на месцы, разладзіцца вяселле, а той чый вянок патоне, варажба прадракала або хуткую смерць, або незамужняе жыццё.

Кульце раслін пераплятаецца з культамі сонца і вады, доказам гэтага з'яўляюцца абрадавыя дзеянні, у якіх яны паўстаюць у сінкрытычным адзінстве: кіданне «куста» у ваду, паленне мая, пусканне вяноў з зеляніны і кветак на ваду – дзвіжоцка варажба на лёс і каханне, акурванне хворых людзей купальскімі зёлкамі, перакідванне вяноў дзяўчатамі і хлопцамі праз вогнішча, спальванне ці катапленне Марэны, Сапухі, Купалы. Трэба адзначыць, што свет раслін рознабакова адлюстроўваецца ў свядомасці людзей, адбіваецца на ўсім іх жыцці, у абрадава-рытуальнай дзейнасці. Станоўчай семантыкай надзяляюцца зялёная і свежая расліна. Асвечанай галінкаю ў Вербную нядзелю выганялі першы раз кароўку ў поле, маем упрыгожвалі хату і падворак на Сёмуху, што павінна было паўплываць на дабрабыт, плоднасць і засцерагчы пабудовы ад шкодных уплываў, з зеляніны рабілася карнавальнае адзенне для персанажаў кустаўскіх, русальных, купальскіх абрадаў.

На першым месцы ў раслінным кульце ў старажытныя часы было дрэва. Чалавек уяўляў сабе свет менавіта ў выглядзе дрэва, таму без патрэбы не ламалі галінку – інакш можна патрывожыць духа з дрэва. Вобраз Сусветнага Дрэва з'яўляецца фундаментальным у старажытнай свядомасці.

У коле традыцыйных абрадаў важнае месца займаюць дні памерлых у сваім родзе і сям'і. Кульце продкаў (памерлых) ва ўсіх народаў вызваны старажытнымі ўяўленнямі аб залежнасці матэрыяльнага жыцця чалавека ад шанавання памяці продкаў. Святоў-нябожчыкаў на большай частцы Беларусі паміналі некалькі раз на год: у дзень Радаўніцы (аўторак паслявялікоднага тыдня), суботу перад Масленіцай, першую, другую і трэцюю суботы Вялікага посту, суботу перад Тройцай, якія ў народзе мелі адну агульную назву – «радзіцельскія суботы», паколькі прымеркаваны толькі да шостага дня тыдня. Сістэма паводзін чалавека, сям'і, рода, абшчыны і парадак сімвалічных рытуальных дзей у дзень ушанавання продкаў

вызначаліся рэгіянальнымі і лакальнымі асаблівасцямі традыцыі, у залежнасці ад мясцовасці. Абрадавыя прынашэнні памерлым сваякам ежы падчас свят мелі мэту даказаць, што нашчадкі памятаюць і клапацяцца аб іх. Культ памерлых продкаў, несумненна – старажытная рэліктавая з’ява: паважлівыя адносіны да старэйшых роду, сям’і, ад вопыту і ўяўлення якіх залежала паспяховае ажыццяўленне вытворчай дзейнасці ўсяго калектыву. Гэты культ развіваўся як сямейны на стадыі распаду родавага ладу. Згодна з памінальным калядным звычаем, у беларусаў у знак павагі да нябожчыкаў на абрадавы стол падаваліся блінцы. Перад тым як пачаць святочную вячэру, гаспадар, а за ім і ўсе астатнія дарослыя члены сям’і пралівалі на абрус крыху гарэлка і першую лыжку рэдкіх страў, клалі кавалчак хлеба, селядца і іншай ежы для нябожчыкаў [7, с. 21–22].

Раней памерлых хавалі пад парогам жылой забудовы і верылі, што іх душы знаходзяцца недзе побач. Па традыцыі, звязанай з гэтым звычаем, выконваліся пэўныя рытуалы (перанос нованароджанага праз парог і ўкладанне яго на разасланы каля парога кажух; спыненне на парозе хаты заручоных хлопца і дзяўчыны; дакрананне да парога труны з нябожчыкам) у знак пашаны душам продкаў. У час радзін, у час вясельнага застолля і ў час памінальнага абеду адліваецца з першай чаркі ў ахвяру душам продкаў (але ў час пахавання гарэлку адліваюць з кожнай чаркі і льюць прама на стол, а не пад парог).

Абавязковым атрыбутам цэнтральных святочных практык з’яўляецца маска – накладка на твар у выглядзе зааморфнага альбо антрапаморфнага аблічча. Яна ж выконвае функцыю невербальнай камунікацыі паміж членамі групы, эфектыўна ўздзейнічае на іх эмоцыі і спрыяе праяўленню першапачатковага мыслення. На думку даследчыка карнавальнай культуры М. М. Бахціна, маска, як адзін са складаных і шматзначных мастацкіх элементаў традыцыйна-бытавой культуры, звязана са зменамі і метамарфозамі, штучным парушэннем натуральных межаў і правіл у грамадстве, ўвасабляе гульнявы пачатак жыцця, у яе аснове асаблівае ўзаемадзеянне рэчаіснасці і вобраза, характэрнае для старажытнейшых абрадава-відовішчных формаў [1, с. 46–47]. Сімвалічнае значэнне феномена маскі ў гісторыка-культурным і мастацка-эстэтычным аспектах і яе функцыянальнае прызначэнне раскрывае амбівалентную (супярэчліваю) аснову маскі – маскіраваць і адначасова дэманстраваць сутнасць чалавека, абмяжоўваць і разнявольваць свайго ўладальніка, індывідуалізаваць і аб’ядноўваць. У святочны перыяд маска з’яўляецца прыёмам рэалізацыі індывідуальнага творчага пачатку ўдзельнікаў, вызваляе праўдзівыя якасці, дэманструе класавыя і сэксуальныя недазволенасці. Хаваючы свой твар пад маскай, выканаўца дабраахвотна адмаўляецца ад візуальна-псіхалагічнай выразнасці свайго персанажа, і вымушаны кампенсавать страту выразнасці і індывідуальнасці вобраза гіпербалізаванымі рухамі цела, у выніку чаго ўзмацняецца эфект тэатральнасці і пластычнай экспрэсіі акцёра. Апазіцыя паміж закрытым тварам і пластыкай з’яўляецца адной з асноўных эстэтычных уласцівасцей маскі. Не менш значная яе мастацкая каштоўнасць – здольнасць да гратэскавасці, стылізацыі, схематычнасці альбо акцэнтацыі пэўных рыс удзельніка тэатралізавана-абрадавай дзеі. Маска дэфармуе твар, малое карыктурна і цалкам змяняе воблік персанажа [9, с. 171–172]. Сістэматызацыя агульных варыянтаў маскіравання для традыцыйных свят дазволіць нам структуіраваць іх у адзіную ўмоўную схему. Найбольш распаўсюджаным відам абрадавага пераапраанання з’яўляецца выкарыстанне масак і абрадавых касцюмаў хатніх і дзікіх жывёл. Прычым прынцыпы іх вытворчасці інтэпрэтаваліся ў залежнасці ад рэгіянальных і лакальных традыцый: ад умоўных элементаў, уласцівых пэўнаму зааморфнаму персанажу, да макетна-рэалістычнага [8, с. 20–27].

Больш абмежаванае распаўсюджванне ў святочна-абрадавых хранамах атрымалі маскі, якія ўвасаблялі дэманалагічныя вобразы міфічных істот.

Асобую катэгорыю рытуальных масак складаюць *лялькі і пудзілы*, якія рабіліся з натуральных матэрыялаў: дрэва, ільняных тканін, саломы. За некалькі дзён да свята ў рэгламентавана-гульнявой форме рэалізавываўся сцэнарый ўмоўнага

жыцця антрапаморфнага сімвала – ад «нараджэння» да «смерці». Пачыналася абрадавая дзея з эпизода «стварэння» і «апранання» лялькі, затым карнавалізаваным шэсцем яе праносілі, альбо правозілі па вёсцы, пасля чаго спальвалі на вогнішчы, ці тапілі ў вадаёме. Рытуальная расправа над саламяным пудзілам членамі абшчыны з'яўлялася асобным, дэтальна распрацаваным эпизодам у кампазіцыі вясенне-летніх урачыстасцей. У першы і апошні дні масленічнага тыдня ва ўсходніх раёнах Віцебшчыны адбываліся парадыйныя «пахаванні «дзёда» і «бабы». Фінальнай падзеяй зімовага карнавала становіўся рытуал спальвання «Масленіцы», якое сімвалізавала перамогу новага над старым, цягла над холадам, лета над зімой, а ў перыяд летняга сонцавароту моладзь паліла ляльку «Марэны» («Купаль», «Мары», «Мажаны»). Рытуальны сімвал неабавязкова павінен быў быць ў антрапаморфным выглядзе. Зафіксаваны звычай выкарыстання на Купалле ўпрыгожанай зелянінай галавы каровы ці каня [12, с. 222]

Ідэяй магічнага забеспячэння пладавітасці хатняй жывёлы і ўрадлівасці зямлі прасякнуты такія дзеі карнавальнага маскіравання, як *травестызм* – абрадавая перамена пола ўдзельнікаў свята: мужчыны апранаюць жаночае адзенне, жанчыны – мужчынскае. Нягледзячы на ўдзел мужчын і жанчын (юнакоў і дзяўчат) у культурна-дасугавых формах з пераапрананнямі і зменай «пола» на працягу гадовага кола, у зімовы перыяд набыло прыкметная роля мужчыны (юнакоў), а ў вяснавы перыяд – жанчыны (дзяўчыны).

Абрадавае пераапрананне ўдзельнікаў свята – гэта з'явы культуры і мастацтва, якія акрэсліваюць праблему страты першапачатковых функцый каляндарных абрадава-рытуальных комплексаў ў навішы час. Практыка маскіравання існуе і сёння, але яна пераўтварылася ў сучасны маскарад – дзіцячую і маладзёжную забаву пераважна гарадскога быта, якая ўжо не прыстасавана да святочнага гадовага цыкла, а праводзіцца ў любы час.

Асноўнай прыкметай, аднолькавай для гульні і маскіравання, з'яўляецца момант пераўвасаблення гульцоў з размеркаваннем адпаведных роляў. Калі ў абрадавым пераапрананні галоўным аtryбутам змены асобы ўдзельніка тэатрызаваанай дзеі – маска, альбо касцюм персаніфікаванага вобраза, то ў гульні гэты працэс ажыццяўляецца шляхам прысвойвання гуляючаму іншага імя (мянушкі).

У структуры народнага святочнага календара гульні з'яўляліся сімвалічным узнаўленнем усебаковых працэсаў жыцця чалавека і прыроды. Выконваючы магічную функцыю, абрадавыя ігрышчы па сваёй прыродзе былі выразным мастацкім дзеяннем з патэнцыйна-эстэтычным зместам. Абрадавыя гульні ў большай ступені ўзнаўляюць старажытныя рытуалы і могуць даць пэўную інфармацыю пры даследаванні аўтэнтчнага фальклора і міфалагічных уяўленняў. З'яўляючыся неад'емнай часткай абрадавых цыклаў, народныя гульні здольны расказаць аб рэлігійных і ідэалагічных уяўленнях этнаса.

Літаратура

1. Бахтин, М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М., ИХЛ, 1965. – 215 с.
2. Беларуская міфалогія: энцыклапед. слоўн. / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – Мінск: Беларусь, 2006. – 599 с.
3. Беларускія народныя абрады / склад., навук. рэд і прадм. Л. П. Касцюкавец. – Мінск: Беларусь, 1994. – 128 с.
4. Богданович, А. Пережитки древнего мирозерцания у белоуссов / А. Богданович. – Мінск, 1995. – 186 с.
5. Восточнославянский фольклор: Слов. науч. и нар. терминологии / Редкол. : К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 487 с.
6. Голан, А. Миф и символ / А. Голан. – Иерусалим–Москва, 1994. – 345 с.
7. Земляробчы календар: абрады і звычаі / Уклад., класіфікацыя, сістэматызацыя матэрыялаў і камент. А. І. Гурскага; уступн. арт. А. І. Гурскага, А. С. Ліса. – 2-е выд., выпр. – Мінск: Бел. навука, 2003. – 429 с.

8. Кухаронак, Т. І. Маскі ў каляндарнай абраднасці беларусаў / Т. І. Кухаронак. – Мінск: Ураджай, 2001. – 239 с.
9. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
10. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. – СПб.: Наука, 1994. 215с.
11. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – Т. 3. СПб., 1902. – IV. – 535 с.
12. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края / П. В. Шейн. – Т. 1. – Ч. 1. – СПб.: Типография Импер. Акад. наук. – 1887. ХХУІ. – 585 с.

Кахноўская А. В. (Мінск, Беларусь)

СУЧАСНАЯ ЭТНІЧНАЯ КУЛЬТУРА: ПАНЯЦЦЕ І ВЫХАВАЎЧЫЯ МАГЧЫМАСЦІ

Кожны народ мае права на захаванне і развіццё сваёй культуры. Ва ўсе часы этнічная культура дапамагала ўвайсці ў агульначалавечую культуру. Чым глыбей чалавек знаёміцца з роднай культурай, тым лягчэй яму будзе зразумець і прыняць культуру іншага народу. Этнічная культура з'яўляецца падмуркам для яднання, ўзаемапаразумеання паміж людзьмі. Пад культурай разумеюць сукупнасць матэрыяльных і духоўных каштоўнасцей, створаных і ствараемых чалавецтвам у працэсе грамадска-гістарычнай практыкі, якія характарызуюць гістарычна дасягнутую ступень у развіцці грамадства [4, с. 217].

На сённяшні дзень тэрмін «культура» разглядаецца многімі навукоўцамі. Асаблівую цікавасць выклікае сутнасць паняцця «этнічная культура», якая з'яўляецца асновай для фарміравання асобы – носбіта спадчыны таго або іншага этнасу. Этнос (ад грэч. *ethnos* – племя, група, народ) – гістарычна складзеная дастаткова ўстойлівая супольнасць людзей, якая мае адзіную мову і культуру, а таксама агульную самасвядомасць. У сваю чаргу этнасы дзеляцца на тры тыпы. Да самага ранняга тыпу адносіцца род і племя. Другі тып этнаса – народнасць, трэці – нацыя [2, с. 73]. Сярод асаблівасцей, якія дапамогуць распазнаць этнічную супольнасць, можна адзначыць: агульная мова, агульная тэрыторыя пражывання, строга ачэрчаны ландшафт і адпаведнае яму прыроднае асяроддзе, паходжанне ад агульнага прадка, а таксама агульнае рэлігійнае або міфалагічнае вераванне.

Структура беларускай этнічнай культуры дастаткова складаная і мнагагранная. Яна ўключае ў сябе сістэму ўзнікнення самага этнаса, народную педагогіку, ужытковы мастацтва, літаратуру, міфалогію, абрады, фальклор, дыялектную мову, маральнасць, рэлігію. Важна пазначыць тое, што дадзеныя элементы ўзаемадзейнічаюць, ствараючы адзіную сістэму. Сама ж культура з'явілася з неабходнасці перадаць назапашаны папярэднімі пакаленнямі вопыт наступным пакаленням. Перадача вопыту адбываецца непасрэдна праз камунікацыі. Самастойнае існаванне этнасу можа быць страчана са стратай сваёй культурнай спецыфікі, а гэта азначае, што культурная спецыфіка павінна разглядацца як галоўная прыкмета этнаса.

Культуру дзеляць на матэрыяльную і духоўную. Пад матэрыяльнай культурай разумеюць усю сферу матэрыяльнай дзейнасці, а таксама і яе вынікі (прылады працы, прадметы быту і ўжытку, адзенне і г. д.). Духоўная культура ўключае сферу самасвядомасці і духоўнай вытворчасці (пазнанне, маральнасць, выхаванне, філасофію, эстэтыку, навуку, мастацтва, літаратуру, міфалогію, рэлігію і г. д.). Этнічная самасвядомасць – вынік асэнсавання людзьмі сваёй прыналежнасці да вызначанай этнічнай агульнасці і становішча апошняй у сістэме грамадскіх адносін [2, с. 78]. Этнічная самасвядомасць утрымлівае дзве групы кампанентаў, статычныя, такія як: этнічны тэмперамент, этнічныя традыцыі і звычаі і дынамічныя – этнічны інтарэсы, этнічныя пачуцці. На думку этнолага С. С. Канстанцінавай,

культура ўключае ў сябе суб'ектыўныя сілы і здольнасці (веды і ўменні, прафесійныя навыкі, узровень інтэлектуальнага і маральнага развіцця, светапогляд).

Найважнейшымі функцыямі культуры этнаса з'яўляюцца камунікатыўная, сігніфікатыўная (знакавая) і нарматыўна-рэгулятыўная. Камунікатыўная функцыя забяспечвае перадачу этнакультурнай інфармацыі ў грамадстве. Пад этнакультурнай інфармацыяй можна разглядаць паток звестак, ведаў, уменняў, традыцый, якія пераходзяць ад аднаго члена этнаса да другога праз гады і вякі. Сігніфікатыўная функцыя з дапамогай вербальнай і невербальнай мовы аб'ядноўвае прадстаўнікоў этнаса ў адно цэлае, а таксама аддзяляе гэтае цэлае ад іншых падобных аб'яднанняў. Нарматыўна-рэгулятыўная функцыя ахоплівае гістарычныя культурныя каштоўнасці этнаса, якія з цягам часу ператварыліся ў нормы жыцця (этычныя, прававыя, бытавыя і г. д.) і звычай. Дадзеныя нормы жыцця і звычай рэгулююць грамадскае і прыватнае жыццё, паводзіны, матывы людзей і г. д. [5, с. 83].

У сваім развіцці этнічная культура прайшла тры стадыі да якіх можна аднесці: шматвяковую стадыю першапачатковага сінкрэтызму, адносна кароткі перыяд квітнення (класічная культура), і, ўрэшце, стадыю посткласічную, або перыяд мадэрнізму. Кожны перыяд развіцця грамадства характарызуецца пэўным тыпам і відам культуры, аднак цэласная народная культура ўзнікла ў перыяд мадэрнізму і постмадэрнізму [3, с. 7].

Працэс уваходжання індывіда ў яго этнічную супольнасць і культуру вучоныя называюць «сацыялізацыя», а таксама «інкультурацыя». У выніку інкультурацыі чалавек свабодна арыентаецца ў акружаючым асяроддзі, карыстаецца большасцю прадметаў культуры, створаных раней, абменьваецца вынікамі фізічнай і разумовай працы, устанаўлівае ўзаемапаразуменне з іншымі народамі. У дадзеным працэсе вылучаюць дзве стадыі: першасная (дзіцячая) і другая (дарослая). На першай стадыі інкультурацыі дзеці засвойваюць самыя агульнараспаўсюджаныя элементы сваёй культуры. Інкультурацыя адбываецца непасрэдна ў форме выхавання. Для дадзенага перыяду ў любой культуры існуюць спецыяльныя формы інкультурацыі (напрыклад, гульні). Другая стадыя характарызуецца здольнасцю індывіда да самастойнага засваення сацыяльнага асяродка ў межах дазволенага дадзеным грамадствам. Першая стадыя інкультурацыі садзейнічае захаванню стабільнасці культуры, так як яна характарызуецца ўзнаўленнем узораў культуры, якія ўжо маюцца. На другой стадыі члены грамадства могуць эксперыментаваць з культурай [1, с. 95].

На сённяшні дзень адбываецца актыўнае ўваходжанне кампанентаў этнічнай культуры ў сучасны навучальны – выхаваўчы працэс. Часткай этнічнай культуры з'яўляецца народная педагогіка, на якой, у сваю чаргу, грунтуецца сучасная этнапедагогіка. Пад этнапедагогікай разумеюць усе аспекты практычнай і духоўна-творчай дзейнасці, накіраванай на выхаванне самасвядомасці народа, вывучэнне народнай педагогічнай практыкі, гісторыка-тэарэтычнай галіны навукі пра народную педагогіку [3, с. 8].

На працягу існавання этнічнай культуры адбываўся аналіз і адбор найлепшых яе ўзораў, на аснове якіх былі вызначаны эфектыўныя сродкі выхаваўчай і адукацыйнай дзейнасці. Сярод іх можна назваць: народны ідэал, родную мову, фальклор, народныя промыслы, песенна-музычнае мастацтва, звычай, традыцыі. У ролі фактараў выхавання і навучання выступаюць прырода, праца, гульні і г. д.; метадамі, прынцыпамі і формамі арганізацыі – калектыўны характар навучання і выхавання, павага і любоў да дзяцей, прыклад дарослых і інш. Мэта вышэй пералічаных сродкаў – адраджэнне народнай культуры і яе адаптацыя да выкарыстання ў выхаваўча-адукацыйным працэсе навучальных устаноў.

Далучэнне да культуры этнаса павінна здзяйсняцца ў наступных накірунках:

- інфармацыйная насычанасць (падача ведаў аб традыцыях, звычаях і абрадах народа, спецыфіцы культуры і яе каштоўнасцях і г. д.);
- эмацыянальнае ўздзеянне;

– нормы паводзін (веды, атрыманыя выхаванцам, павінны быць замацаваны асабістымі паводзінамі).

Носьбітам культурных каштоўнасцей, спосабаў іх пазнання і перажывання для дзіцяці, ў першую чаргу, з'яўляецца сям'я. Сям'я змога далучыць дзіця да народнай культуры ў поўным аб'ёме толькі ў тым выпадку, калі яна сама – інстытут захавання нацыянальных традыцый. Своечасовае далучэнне дзіцяці да найлепшых узораў этнічнай культуры будзе садзейнічаць фарміраванню нацыянальнай самасвядомасці, фарміраванню этнічнай прыналежнасці.

Літаратура

1. Константинова, С. С. *Этнология. Конспект лекций* / С. С. Константинова. – Ростов н/Дону: Феникс, 2005. – 176 с.
2. Крысько, В. Г. *Этническая психология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений* / В. Г. Крысько. – Москва: Академия, 2002. – 320 с.
3. *Народная педагогіка беларусаў: вучэбнае выданне* / У. М. Конан [і інш]; пад агульн. рэд. С. В. Снапкоўскай. – Мінск: Нацыянальны інстытут адукацыі, 1996. – 166 с.
4. Хоруженко, К. И. *Культурология: энциклопедический словарь* / К. И. Хоруженко. – Ростов н/Дону: Феникс, 1997. – 640 с.
5. Чернявская, Ю. В. *Народная культура и национальные традиции: пособие для учителей* / Ю. В. Чернявская. – Минск: Беларусь, 2000. – 199 с.

Кенько М. П. (Минск, Беларусь)

ОБРАЗЫ РУСАЛОК В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПЛАСТИКЕ

Русалки являются персонажами фольклорных преданий многих народов и выступают в различных ролях. Это и духи предков, и утопленницы, водяные и полевые божества, жёны водяных и просто жительницы больших и малых водоёмов. Их называют наядами, nereидами, сиренами, ундинами, алабастами сузыларами, мемозинами, фараонками. У славян всякая река, всякое озеро имели своих особенных нимф и духов – Вил, Воднянок, Водянок, водяных мужей и жен, Гуделок, Дугней, Езерниц или Озерниц, Змоков, Купал и Купальниц, полуденниц, Лихоплясок, Мавок, Малок, морских Панок, Русалок, Топлиц или Утопленниц, и Топников. Белорусы и поляки знают также свитязянок – жительниц города, утопленного в озере Свитязь (легенду об этом опозитизировал Адам Мицкевич). В англоязычных исследованиях для славянских русалок употребляется слово *rusalka*, а для западноевропейских – *mermaid*, т. е. водяная женщина.

Скульптурные изображения русалок очень многочисленны. Почему же скульпторы обращаются к их образам? Вопрос этот возникает в первую очередь потому, что в различных легендах русалка ведёт себя порой агрессивно, приносит людям вред, даже губит их. Она может, к примеру, защекотать до смерти, заманить в воду молодых парней, наводит порчу, губить урожай. Так за что же ей возводить памятник? Ответ нужно искать в тех конкретных местных преданиях, которые послужили основой для создания скульптурных, а также и литературных образов русалок. Но для начала отметим, что в установленном представлении под русалками понимают совокупность своеобразных в фольклоре и в сообщениях очевидцев разнообразных человекоподобных существ или духов, ведущих водный или полуводный образ жизни. Русалки могут внешне почти не отличаться от людей, а могут иметь в нижней части тела вместо ног плоский хвост, похожий на хвост рыбы, или два плавника наподобие ласт.

Обратимся вначале к самым популярным образам русалок, опозитизированным в художественной литературе, но имеющим фольклорное происхождение. Датский писатель Ганс Христиан Андерсен в сказке «Русалочка» по-своему трансформировал местную легенду. Его русалка – жительница подводного

королевства, с королём и королевой, многочисленными подданными. Все они имеют рыбий хвост вместо ног, на поверхность моря почти не выплывают, живут своей подводной жизнью, вреда людям не приносят. По сюжету сказки только одна молодая русалка проявляет интерес к надводному миру, людям. С помощью волшебницы она даже приобретает человеческий облик, попадает в свиту земного принца, влюбляется в него. Но когда принц не ответил взаимностью на её любовь, русалка не убивает его, хотя, сделав это, она могла бы приобрести бессмертие. Андерсеновская русалочка полюбилась детям всего мира.

Однако история создания скульптуры восходит не к самой легенде, и даже не вполне к самой сказке Андерсена. Скульптуру подарил столице Дании, городу Копенгагену, пивовар Карл Якобсен – владелец пивного завода. После посещения балета Ханса Бека «Русалочка» он был так потрясен игрой исполнительницы главной роли примадонны Эллен Прайс, что решил воздвигнуть памятник в честь героини сказки. Он заказал его скульптору Эдуарду Эриксену, причём настояла, чтобы позировала для русалочки сама Эллен Прайс. Памятник Русалочке был открыт 23 августа 1913 года. Она действительно имеет облик русалки, вместо ног у неё что-то вроде плавников.

Бронзовая Русалочка считается главной достопримечательностью и даже своеобразным символом Копенгагена. Она сидит у набережной на гранитном валуне у входа в городской порт и приветствует корабли, заходящие в гавань. По сложившейся традиции моряки, уходящие в плаванье, дарят ей цветы, чтобы им сопутствовала удача.

Скульптур русалочки в Дании несколько. Одна из них находится также в Копенгагене в Черчилль-парке, другая в парке города Оденсе. Копии копенгагенской русалки есть во многих местах. Так, она украшает Андерсенград – детский городок-сказку в городе Сосновый Бор Ленинградской области. В августе 2003 года бронзовую скульптуру Русалочки была установлена на берегу озера Смолино в Челябинске. Каменная копия датской Русалочки стала украшением пляжа Центра реабилитации пострадавших от радиации – санатория «Смолино».

Обратимся теперь к другому памятнику, тому, что стоит на берегу Рейна, в Германии, там, где вечерами на закате солнца появляется на высокой скале Лорелея – девушка неземной красоты. Она своим чудесным пением завораживает рыбаков, проплывающих на лодках мимо скалы, и они гибнут в пучине, налетев на подводные камни. Лорелея и сейчас сидит на скале, правда, не на вершине, а над самой водой, и так же расчесывает свои длинные волосы. Но теперь она уже не поёт, застыла в скульптурном изображении.

Но почему она обнажённая, почему без рыбьего хвоста? На это есть свои причины, и ради того, чтобы найти их, следует обратиться к истории немецкой литературы и к немецкому фольклору. Мировую известность принесло мифу о Лорелее стихотворение Генриха Гейне, написанное в 1824 году, а потом положенное на музыку композитором Фридрихом Зильхером и ставшее позднее народной песней. Но до Гейне впервые романтическая история Лорелеи появилась в романе К. Брентано «Годви» (1801). Позднее этот сюжет повторили Н. Фогт в «Рейнской легенде» (1811), граф Отто Генрих фон Лёбен (1821) и другие поэты. Считается, что всё же первоосновой всех этих художественных творений послужил немецкий фольклор. Но легенды о Лорелее существуют в Германии в неисчислимом множестве вариантов и интерпретаций, где образ рейнской волшебницы трактуется по-разному: от жертвы несчастной любви и обмана до холодной равнодушной красавицы, бессердечно завлекающей мужчин в свои сети. Лорелей предстаёт в них русалкой, нимфой, сиреной, ведьмой, колдуньей, феей, волшебницей, или просто девушкой, погибшей из-за несчастливой любви. Вот одна из этих легенд.

Жила-была в Бахрахе дочь бедного рыбака Лорелея, и была она такой красивой, что слава о ней разнеслась далеко по Рейну. Выйдет Лорелея на крыльцо, распустит длинные золотые волосы, запоет песни, которых много знала

с детства. Девушка полюбила знатного рыцаря из замка Штальэк. Забыла Лорелея отчий дом и старого отца и уехала с рыцарем в его родовой замок. Но недолго длилась любовь богатого рыцаря – вскоре возлюбленная надоела ему, и пришлось Лорелее возвращаться в рыбацкую хижину. Случилось так, что мимо на лодке проплывал ее бывший возлюбленный. Увидела его Лорелея, протянула к нему руки и позвала по имени. Услышал рыцарь, взглянул на берег и выронил весла. Подхватил лодку водоворот, и вот уже только круги на воде напоминают о том месте, где только что была лодка. Не выдержала Лорелея, кинулась с обрыва в воду, пытаясь спасти любимого, но тоже утонула. С тех пор на закате на высокой скале, нависшей над Рейном, стала появляться прекрасная девушка-русалка. Сидит она на берегу, расчесывает золотым гребнем длинные золотые волосы, и поет печальную песню, да так прекрасно поет, что никакой рыбак, проплывающий мимо, не может остаться равнодушным. Забывает он обо всем, бросает весла и только смотрит туда, в вышину, на вершину скалы.

Всё это говорит о том, что народные предания всё же оказались более убедительными для немецкого скульптора, и он изобразил её как девушку, ставшую русалкой из-за несчастной любви. А у русалок-утопленниц хвостов нет. Вот только скульптору всё же пришлось отдать дань традиции и изобразить русалку обнажённой, что приходится в некотором несоответствие со стихотворением Гейне. В самом деле – молодому рыбаку достаточно всего лишь увидеть обнажённую девушку, чтобы заглядеться на неё, и петь ей при этом уже совсем не обязательно...

Бронзовую статую Лорелеи пятиметровой высоты установили в 1983 году у подножия легендарного утеса, вдающегося в Рейн. Проплывающие на пароходах туристы любят её. Если им удастся сойти на берег и прикоснуться к статуе, то это хорошая примета – залог удачи в будущем. Одна легенда рождает другую...

В книге известного русского журналиста Василия Пескова «Странствия» (М., 1991) встречаем интересное описание его встречи с Лорелейю во время путешествия по Рейну: «Два монумента соорудили немцы легендарной Лоре. И оба не удалась. Один встречаешь далеко от воды, на горе, вблизи остановки туристских автобусов и ларька для продажи сосисок, – фигурка из белого камня мало чем отличается от парковых белых скульптур. Новую Лору заказали женщины – скульптору из Стокгольма. Многолетний труд, завершённый совсем недавно, немцам опять не понравился. Может, капризничают? Спускаемся вниз с горы. Идем по длинной каменной косе реки в том самом месте, где чаще всего терпели аварию лодки и пароходы. И вот она, новая Лора, – обнаженная, в несколько неуклюжей позе девица. Много бронзы, поэзии – самая малость. Приговор изваянию был насмешливым – туристы забирались на постамент и дополняли фантазию скульптора мелом и краской. Пришлось поэтический образ опоясать железным кругом с шипами. «Автором бронзовой Лоры является Наталья Юсупов», – объяснил нам знающий человек. Наталья Юсупова – дочь того самого князя, что убил и бросил в невскую прорубь Распутин. Вот ведь какие завитушки бывают у жизни!». Интересно, что о другой скульптуре русалки на Рейне в Интернете сведений нет. Возможно, она не сохранилась.

Интересна ещё одна скульптура русалки, созданная как на основе легенд, так и по литературному произведению. Характерной приметой Мисхорского побережья стали скульптура «Русалка» и фонтан со скульптурой «Девушка Арзы и разбойник Али-Баба», созданные по мотивам крымских легенд, а также известного цикла сказок «Тысяча и одна ночь». Они отражают один из многих случаев похищения девушек турецкими пиратами и продажи их в гаремы стамбульских владык. Фонтан выполнен в начале XX века по проекту известного эстонского скульптора, академика Петербургской Академии художеств А. Г. Адамсона, автора памятника затопленным кораблям в Севастополе. Скульптура «Русалка» – это уже третье по счету изображение героини легенды. Первая принадлежала А. Г. Адамсону и стала жертвой штормов. Вторая изображала русалку с ребенком на руках и рыбьим хвостом, ее автор неизвестен, так же как и дата ее

установки. В начале 1980-х гг. XX в. при отсыпке пляжа «Русалку» пришлось перевести, при этом она потеряла хвост и руку. Тогда было принято решение реставрированный оригинал сохранить как музейный экспонат, а у мисхорского побережья установить новую скульптуру, отлитую из бронзы. Третья «Русалка» намного крупнее первых двух; она изготовлена в Киеве и в 1984 году установлена на четырехметровом валуне, найденном в районе Малого Маяка. Но это уже не русалочка, а купальщица с ребенком на руках.

Ещё одна легенда, литературно обработанная Лесей Украинкой в поэме «Лесная песня», послужила темой не одной, а двух скульптур, установленных недавно на Украине. По сюжету поэмы Мавка, лесная русалка, и Лукаш, простой сельский юноша, полюбили друг друга. Но Лукаш предал их чувство, за что и был лишен своего музыкального дара – способности играть на дудочке. Великодушная Мавка откупает талант любимого ценой своей жизни. Скульптурные изображения Мавки и Лукаша появились в Трусковецком парке и в городе Новоград-Волыньском, где родилась гениальная поэтесса. Как напоминание о Лесе Украинке там разбит прекрасный сквер, в центре которого – фонтан со скульптурой «Мавка и Лукаш». Возле него посетителей не оставляет впечатление, что они находятся под магическим воздействием ее гениальной «Лісової пісні».

У Варшавы также есть свой символ, который известен и каждому варшавянину и большинству поляков – варшавская Сиренка с мечом в одной руке и щитом в другой. Она известна уже в первой половине XIV в. По одной из легенд, Сиренка заплыла из океана в Балтийское море, потом в Вислу. Утомлённая долгим путешествием, она выплыла на берег в живописном месте, чтобы отдохнуть, но это место так понравилось ей, что она захотела поселиться там. Однако некий купец поймал её и хотел показывать её как диковинку на ярмарках с целью заработка. Но за Сиренку вступились местные молодые рыбаки. В благодарности за освобождение Сиренка предсказала, что на этом месте будет великий город, и пообещала защищать его. С тех пор её видели уже с мечом и щитом.

По одной из многочисленных легенд жила русалочка Сиренка в Висле, по другой легенде она появилась в ручье, который некогда брал исток на площади Рынка. Может быть поэтому памятников Сиренке в Варшаве два. На площади рынка в районе Старе Място есть **памятник-фонтан Сиренки**, поднявшей меч и прикрывающей щитом обнажённую грудь. Автором скульптуры является мастер Константин Гегль. Эта двухметровая скульптура на постаменте открыта ещё в 1855 году. Вторая Сиренка стоит на берегу Вислы у моста. Высота её 3,75 метра. Здесь щит у неё сбоку, меч над головой, и не изогнутый, а прямой. Эта скульптура поначалу была задумана её автором Людвикой Краковской-Ничовой как фигура из зелёного стекла, стоящая в Висле, так, чтобы казалось, будто русалка выплывает из глубины вод. Ночью скульптура должна была подсвечиваться изнутри. Но на этот оригинальный и новаторский замысел не хватило денег в городской казне. Тогда художница обратилась к традиционному материалу – бронзе, но поставила фигуру Сиренки в центре фонтана на берегу Вислы. Позировала скульптору юная варшавянка Кристина Кригельская, происходившая из семьи небогатой белорусской ополяченной шляхты из-под Барановичей. Краковска-Ничова познакомилась с Кристиной Кригельской в 1936 году, сделала её скульптурный портрет, получивший обобщённое название «Кристина». Но когда она работала над скульптурой Сиренки, то сделала её лицо более монументальным. И всё же, взглядывая в лик Сиренки, видишь, что в его чертах есть нечто индивидуализированное, особенное, что делает его более живым и привлекательным. Скульптура была открыта 15 августа 1939 года, как раз накануне нападения фашистов на Польшу. Но она уцелела, была отреставрирована и снова стоит у моста, который варшавяне называют теперь мостом Сиренки.

Судьба модели, позировавшей для Сиренки, своеобразна и романтична. Кристина Кригельская родилась в родовом имении Мазурки Ошмянского повета 24 марта 1914 года. Некоторое время жила в деревнях Лохва и Гончары

в околицах Лунинца, потом в самом Лунинце. С 1926 по 1932 год жила в Бресте, училась в гимназии. Интересовалась историей, вместе с братом посетила места, где родились и жили Тадеуш Костюшко, последний король Польши Станислав Август Понятовский, Ромуальд Траугут, Тадеуш Рейтан. С 1928 года начала писать стихи. Принимала активное участие в движении скаутов-харцеров. В дни Варшавского восстания в 1944 году стала санитаркой, написала стихотворение, ставшее гимном восставших. Была смертельно ранена, умерла 2 августа 1944 года. «Варшавской Сиренке она отдала своё лицо, восставшей Варшаве отдала жизнь» – так отзываются о ней ныне.

Изображения Сиренки очень популярны в Польше. Русалочка изображена даже на гербе Варшавы. История варшавского герба тоже своеобразна. Когда в 1596 году Варшава стала польской столицей, у неё уже был свой городской герб. Изображение на нём восходит к языческому культу речного божества с хвостом рыбы или дракона. Такой полумужчина-полудракон с поднятыми щитом и мечом – покровитель и защитник города – изображался на печати Варшавы в XIV веке. Были и другие варианты – с полульвом-полуптицей. Но постепенно изображение Сиренки стало всё более популярным в Варшаве. Оно встречается на различных изображениях, торговых знаках, обложках книг, стала популярным архитектурным мотивом в городе, украшая дома, ворота, рынки, мосты. И вот, в гербе Варшавы в XVI веке на фигурном щите в красном поле появляется женская фигура с рыбьим хвостом, смотрящая влево, с занесённым вверх кривым мечом и круглым щитом. Вот точное геральдическое описание герба: «В червлёном щите сирена с обнажённым мечом. Тело розовое; меч, волосы и щит золотые, линии волос и три окружности на щите чёрные. Хвост сирены серебряный со светло-коричневыми ломаными полосами, линии груди, глаза и пояс – черные». В 1938 году большой герб Варшавы увенчала корона с крестом, а Сиренка повернулась вправо. Таким герб польской столицы остался и после 1945 года, лишь меч стал прямым. 15 августа 1990 года герб Варшавы был заново утверждён в варианте 1938 года.

О древнем символе польской столицы неожиданно заговорили в прошлом году во всем мире – в связи с конкурсом красоты Miss World 2006. Тогда Варшавой руководили весьма требовательные к вопросам нравственности люди, которые настояли, чтобы на официальном польском плакате конкурса – а основным элементом плаката была Сиренка, во всей красе, то есть обнажённая по пояс – русалке закрыли бы грудь. «Иначе это выглядит слишком сексуально», – заявили варшавские власти, и грудь прикрыли.

Скульптур русалок по всему миру установлено много. Нам удалось отыскать в Интернете свыше 50-и картинок на сайтах. К сожалению, некоторые из них имеются в не очень качественном изображении, в одном, порой не вполне удачном ракурсе, что не даёт возможности как следует описать их. В большинстве случаев на сайтах отсутствуют и указания на авторов работ, скульпторов и ландшафтных архитекторов. И всё же их можно даже попытаться классифицировать по некоторым параметрам. Но сначала – о причинах такого большого распространения изображений русалок. Конечно, некоторое их количество связано с местной мифологией, определёнными местностями, где по преданиям, обитали русалки. В таком случае скульптурные изображения привлекают туристов, с ними связывают различные поверья, традиции. Но очень важным фактором для скульпторов является представляющаяся возможность показать обнажённую натуру, не опасаясь упреков в излишнем эротизме, безвкусице и т. д. Особое изящество скульптурам русалок придают хвосты, плавники, здесь неистощимая фантазия скульпторов находит свой выход. Наконец, скульптурные изображения русалок приятно смотрятся, хорошо вписываются в ландшафт. Много значат и личные вкусы, пристрастия скульпторов. Так, жители и гости прибалтийского немецкого курорта Болтенхаген были немало удивлены, когда ранним утром нового 2005 года они повстречались на берегу с бронзовой русалкой, бросающей призывные взгляды

на горожан Главная загадка для жителей города состояла в том, что никто не обращался к бургомистру за разрешением возвести скульптуру. Туристам, которых после появления русалки становится в городке все больше, объясняют, что ее послал сам Нептун. Как бы то ни было, сносить незаконную скульптуру власти не собираются: приток денег в городскую казну от желающих увидеть болтенхагенское чудо растет с каждым днем. Глядя на эту скульптуру, нельзя отделаться от впечатления, что её лицо очень индивидуально, и сразу приходит в голову мысль о том, что скульптор мог изобразить свою любимую женщину, и, установив работу тайне, сделал ей подарок-сюрприз.

Классификация изображений русалок как раз и помогает понять, в чём причины их большой популярности как у скульпторов, так и у зрителей. Попробуем сгруппировать их по некоторым признакам.

Место установки. Чаще всего скульптуры русалок размещают вблизи воды, на берегу моря, озера, реки, иногда на искусственных островках, камнях, порой в парках, где создаются небольшие водоёмы, пруды. Довольно распространены скульптуры-фонтаны. Текущая вода хорошо дополняет скульптурную пластику, связывает русалок с их родной стихией. В скульптурных группах, посвящённых былинному купцу Садко, морские жительницы танцуют под музыку гуслей. Причём, в фонтане, установленном в Сумах, пляшут две русалки с хвостами, а в фонтане Новгорода танцует одна, но одетая и, видимо, с ногами, хотя это дочь морского царя, а не утопленница.

География скульптурных изображений русалок весьма широка. Наибольшее их количество встречается, естественно, в Европе и Азии. Но есть несколько скульптур русалок, установленных в США, Мексике. Удалось отыскать и очень своеобразную африканскую русалку, она сидит у входа в местный музей в Бомало (Мали).

Время установки. Довольно много скульптур русалок появилось недавно в республиках бывшего СССР. Они входят в большое число памятников литературным и кино-персонажам, а также тех, что получили название «лэнд-арт», забавные, «прикольные» скульптуры, образцы которых создал в Минске В. Жбанов. Появление таких скульптур – реакция на существовавшую в предшествующую пору определённую несвободу скульпторов, ограничение фантазии идеологическими установками. Именно в эти годы появились скульптуры русалок в Вильнюсе, Саратове, Владивостоке, Гусеве, ряде других городов.

Разновидности изображаемых русалок. Наибольшее их количество представляют «стандартные» изображения женщин, у которых вместо ног рыбий хвост с плавником или ласты. Русалки с ногами менее популярны у авторов скульптур. Причём, это всё добрые, не вредные русалки. Иногда они играют с рыбами, катаются на морских коньках, дельфинах. Встречаются скульптурные группы из нескольких русалок, водящих хоровод, танцующих. Есть русалки с маленькими детьми на руках. Есть пары русалок обоего пола.

Русалка, которая приносит несчастья, губит людей, и тем не менее отмеченная скульптурой, пока, кроме известной Лорелеи, нами отмечена только одна. Это установленная в 2000 году в Казани скульптура-фонтан Су Анасы – утонувшей царской дочери, ставшей духом воды, «водяной матерью». Согласно местным преданиям Су Анасы обитает в реках. Если ей попадет человек, то она уже его не отпустит. Ловит она людей вечером, когда те купаются, хотя может хватить человека и днем. Но, несмотря на такие её проделки, скульптура представляет её красавицей, сидящей среди водяных струй и расчёсывающей волосы. Здесь, как и в изображении Лорелеи, магическое воздействие на автора и зрителей оказывает легенда.

А как же наши, белорусские русалки? Вдохновили ли они скульпторов, ведь о них у нас тоже сложены предания, бытуют легенды? Да, начало уже положено. В старинном парке Несвижа есть скульптура русалки работы Л. Гумилевского. Это типичная русалка с хвостом, она сидит на камне в центре искусственного водоёма.

О легендах, связанных с названиями рек напоминают установленные в последнее десятилетие скульптурные композиции «Днепр и Дубровенка» С. Возисова (Могилёв), «Муха и Вец» А. Павлючука (Пружаны), «Бацька Нёман» А. Маголина из цикла «Дорога дядьки Якуба» на Столбцовщине. Это тоже своеобразное отражение преданий, связанных с духами вод. В пруду возле дороги, ведущей в Лиду довелось видеть и ещё один новодел, созданный, видимо, местным умельцем: аляповато вылепленная русалка, причём ещё и ярко раскрашенная.

В определённом смысле к образам русалок относятся и купалинки, которые бросают венки в воду фонтана около музея Янки Купалы. К сожалению, ещё никто из скульпторов не вдохновился образами свитезянок, а было бы неплохо, если бы они украсили берег озера, где они, согласно старинной легенде, появляются. Что интересно: на одном из польских сайтов было найдено изображение скульптуры-фонтана с русалкой, установленной в Падуе, а подпись под ним – свитезянка, хотя, конечно же, это не соответствует действительности. Видимо, в сознании автора, а может быть и всех поляков, воспитанных на поэзии Адама Мицкевича всякое изображение русалки ассоциируется со свитезянками.

Подытожить наблюдения над установленными в разных странах мира скульптурными изображениями русалок хотелось бы тем, что все они по-своему служат высоким целям: пробуждают память об исторических и культурных традициях народа, воспитывают добрые, возвышенные, чувства, эстетический вкус.

Леська Л. П. (Мінск, Беларусь)

ВОБРАЗ «ГАСПАДАРА» Ё МАСТАЦКІМ СВЕЦЕ ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА

Вобраз гаспадара ё мастацкім свеце Яна Баршчэўскага як асобная праблема не даследаваўся, хоць айчыныя і замежныя навукоўцы прама або ўскосна звярталіся да гэтага пытання пры раскрыцці праблемы нацыянальнай незалежнасці і эканамічнай свабоды беларусаў і, наогул, свабоды чалавека. У сувязі з гэтым прыгадаем слухныя назіранні М. Хаўстовіча, які неаднаразова заўважаў, што ў Яна Баршчэўскага беларус не адчувае сябе гаспадаром зямлі беларускай, дзе паўсюль «*валадараць незнаёмцы, дзіўныя людзі, чарнакніжнікі*», а Васіль з апавядання «*Зухаватыя ўчынкi*», ці Міхась з апавядання «*Вужовая карона*» адракаюцца ад сваіх і накіроўваюцца на пошукі тых, каму патрэбна ягоная служба, ідуць у асяроддзе нячыстай сілы.

М. Гарэцкі і М. Грынчык разбурэнне чужой гаспадаркі ў паэме «*Рабункі мужыкоў*» ацанілі як ганебны ўчынак Мінкі, а В. Каваленка, у адрозненне ад сваіх папярэднікаў, – смелага лідэра вясковай грамады не лічыць адмоўным персанажам. Падобнай жа думкі прытрымліваецца У. Мархель, які вызначыў у паэме «*Рабункі мужыкоў*» разняволенне духу як «*пераадоленне персанажамі чагосьці ў сабе і нават не бунта, а рабаваннем панскай маёмасці, якое дае на нейкі час адчуванне свабоды...*» [5, с. 21]. Так была ўстаноўлена сімвалічная сувязь паміж ідэальным і матэрыяльным планам у мастацкім свеце Яна Баршчэўскага.

Задача нашай працы – асэнсаваць вобраз гаспадара як сувязны момант паміж рэальным і ўяўным светам у творах Яна Баршчэўскага. Выраз «гаспадар» мы ўжываем у двух сімвалічных значэннях. Па-першае, гэта чалавек моцны Духам, валадар сваёй душы, Богападобны. І разам з гэтым у Я. Баршчэўскага гаспадар – працаўнік на зямлі, якога хвалююць разнастайныя «гаспадарчыя клопаты».

Адной з праяў «*уяўнага*» ў зборніку «*Шляхціц Завальня...*», аповесці «*Душа не ў сваім целе*», і паэме «*Жыццё сіраты*» Яна Баршчэўскага з'яўляецца таямнічае «*жыццё Духа*», няўлоўныя «*пералівы*» чалавечай душы.

У мастацкім космасе «*Шляхціца Завальня...*» пануюць разнастайныя духі, сам аўтар заўважае: «*можа, гэта камусьці здалася; можа, гэта праява злых духаў, а можа, проста фантазія беларускага народа, якому заўсёды мрояцца чары і духі ў размаітых постацях, і ў кожнай з гэтых істотаў свой абавязак: духі водныя, духі*

зямныя, хатнія, вартаўнікі лясоў і скарбаў...» [1, с. 139]. Письменнік не толькі падаў сістэму духаў, але і даследаваў суіснаванне гэтых тонкіх субстанцый з чалавекам у апавяданнях «Зухаватыя ўчынкi», «Вужовая карона», «Вогненныя духi», «Рыбак Родзька», «Валасы, якія крычаць на галаве» і інш.

У апавяданні «Зухаватыя ўчынкi» аўтар намаляваў вобраз лесуна, якога ўбачылі сяляне. Ахоўнік лесу ішоў па бары, вышэйшы за ўсе дрэвы. Здзіўлены народ захапляўся велічнасцю лесуна, яго ростам і натуральнай блізкасцю з прыродай, і толькі зухаваты Васіль «пацэліў у яго каменем». Малады чалавек на кароткі час адчуваў сябе гаспадаром над прыродай, але хутка яму пачынае не шанцаваць на ўласнай гаспадарцы. «Выганяць пастухі чараду за вёску ў поле, выбяжыць з лесу воўк, схопіць барана; калі разгледзяцца, дык бачаць, што той баран быў Васілёў. Карова ягоная раз заблудзілася каля возера, убiлася ў балота, пакуль прыбеглі на дапамогу, ужо ўтапілася...» [1, с. 120]. Гаспадарчыя няўдачы прывялі Васіла да роспачы, ён адышоў ад Бога, ад праведнага жыцця, вырашыў пакланіцца нячысціцу і шукаць лёгкіх грошай, іначай кажучы, страціў моц свайго духа. Уласную душэўную свабоду страчвае і Генрык з апавядання «Валасы, якія крычаць на галаве»: ён бяздумна патрапіў пад уплыў страшнага чарнакніжніка, забыўся на веру ў Бога, не ўшаноўвае і народныя вераванні, разбурыў каплічку і могільнік, загубіў сваю жонку Амелію. Далікатная жанчына засталася ўладаркай сваёй душы. Амелія адпакутвала і, хутчэй за ўсё, атрымае жыццё вечнае, як і дзед Гараська з апавядання «Стогадовы стары і чорны госьць», што пражыў доўгае праведнае жыццё і меў узнагароду ад Бога. У апошнія хвіліны зямнога жыцця душа старога чалавека, ужо не абцяжарана цэлам, бесперашкодна вандруе па мясцінах, дзе дзеду Гараську было добра, дзе яго зычліва прыймалі.

Моцны духам, дзед Гараська страчвае цялесную абцяжаранасць, а мізэрная і жорстка душа пані з апавядання «Кабета Інсекта» набывае непрыватную цялесную абалонку. Кабета Інсекта была багатай жанчынай, але яе жорсткасць не мела межаў, яна гневалася без асаблівых прычын, рабіла шмат зла, злосць высушыла цела і пакрысе жанчына ператварылася ў насякомае, у нейкую злосную інсекту, і толькі малітвы ў Полацкім кляштары выратавалі грэшніцу, яна быццам лёгкакрылы анёл адляцела ў райскія вышыні. Малітвы робяць чуды і вялікая грэшніца набывае жыццё вечнае.

Малітвы робяць шляхціца Завальню, рыбака Родзьку і пана Зямельскага «чарадзеямі духу і чарадзеямі нівы». Завальня – добры гаспадар, які мае наладжаную гаспадарку, прыроджаную душу паэта, хоць сам і не пісаў, але кожную ноч слухаў фантастычныя апавяданні. Завальня самастойна ўзмацніўся, ён не атрымаў ад бацькоў спадчыну, але шмат працаваў, шчыра верыў у Бога, меў у душы вялікую любоў да чалавека, валодаў чуйным прадчуваннем прыродных змен і яго праца ў хуткім часе дала добры плён. Былы беззямельны юнак, Завальня, як пайшоў у свет у сваім адзіным новым капоце, стаў сталым гаспадаром, што абыходзіць свае ўладанні ўжо ў добрым футры і прыгожай шапцы. Ян Баршчэўскі ўскладае надзею на такія гаспадаркі, як у Завальні, на такі райскі востраў, на якім валадарыць рыбак Родзька. Завальня любіць Родзьку. «Пабудзеш на яго востраве – адразу відаць, што жыве там чалавек гаспадарлівы і дбайны. Яго дамок (хоць не такі ўжо прасторны ды і саломаю крыты) стаіць на ўзгорку ў маляўнічай мясціне, ёсць пры ім і маленькі садок: яблыні і вішні.... Поле ўгноена як сад...» [1, с. 152]. Гаспадарку-востраў атрымаў і сяляз Францішак. «Дзякуй Богу, – апавядае Францішак, – маю дабрадзеяў і ў гэтых краях. Вось пан Б. падараваў мне выспу ў сваім маёнтку на возеры Рабло. Там у мяне дамок, сад і маленькая гаспадарка...» [1, с. 164]. Астраўком дабрабыту ў аповесці «Душа не ў сваім целе» валодае гаспадар Гайнар. Саматніцкі згдвае, як, вандруючы па стэпе, ён убачыў дрэвы адзінокага хутара; наблізіўшыся да гэтае мясціны, не заўважыў аніякае агароджы, не спаткаў аніводнага чалавека, нават сабака не абзаваяўся каля самотнае хаціны, а ў цяні садовых дрэваў паўсюль панавала ціша. У адрозненне ад гаспадаркі Завальні, якая была прыкрытая лесам, схаваная

ад чужога позірку, або гаспадаркі Родзкі, што знаходзілася ў шчыльным атачэнні вады, гаспадарка Гайнара («*Душа не ў сваім целе*») не мае агароджы, яна адкрытая. Саматніцкі бачыць, як хлапец разбудзіў гаспадара гэтай першаснай нескранутасці, «*быў той ужо ў гадах, апрануты ў белую палатняную вопратку*» [1, с. 323]. Магчыма, гэтае адзенне сімвалізуе пра выключную духоўнасць гаспадара, яго праведнасць. Гаспадар Гайнар, як і яго папярэднікі Завальня, Родзка, прапаведуе ідэю наследавання прыродзе, яго хвалюе пытанне суладнага і гарманічнага жыцця чалавека і прыроды.

Ян Баршчэўскі стварыў паўнакроўны вобраз гаспадара, раскрыв у яго духоўны свет падаў мадэль «дзяржаўнага гаспадарання», закрануў праблему паступовага разбурэння гаспадарак. Бедны працаўнік у апавяданні «Гаспадарчыя клопаты» зазначае: «*У нас адна бяда не ходзіць, няшчасці з розных бакоў нападаюць на чалавека так, што ўсё з рук валіцца і няма надзеі калі-небудзь адпачыць пасля цяжкага працы. Мой сын, жывучы цэлую зіму ў горадзе, заробіў дзесьці срэбных рублёў. За гэтыя грошы я цяпер у Полацку купіў насення. Дзякуй Богу, маю што пасеяць. Але хто будзе араць ніву?» [1, с. 277].*

Літаратура

1. Баршчэўскі, Я. Выбранныя творы / Я. Баршчэўскі; уклад., прадм. і камент. М. Хаўстовіча – Мінск: «Беларускі кнігазбор», 1998. – 480 с.
2. Грынчык, М. М. Фальклорныя традыцыі ў беларускай дакастрычніцкай паэзіі / М. М. Грынчык. – Мінск: «Навука і тэхніка», 1963. – 239 с.
3. Каваленка, В. А. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць. Развіццё беларускай літаратуры 19–20 стагоддзяў / В. А. Каваленка; рэд. П. К. Дзюбайла. – Мінск: «Навука і тэхніка». – 320 с.
4. Макарэвіч, А. М. Праблема жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX – пачатку XX стагоддзя: манаграфія / А. М. Макарэвіч. – Магілёў: Выд-ва МДУ імя А. Куляшова, 1999. – 332 с.
5. Мархель, У. І. Праца духу – дзеля любові / У. І. Мархель // Мархель, У. І. Прысутнасць былога: нарысы, артыкулы, эсэ. – Мінск, 1997. – 193 с.
6. Тычына, М. А. Карані і крона: Фальклор і літаратура / М. А. Тычына. – 2-е выданне – Мінск: «Беларуская навука», 2002. – 197 с.
7. Штэйнер, І. Ф. Беларуская балада: Вытокі жанру і паэтычная структура / І. Ф. Штэйнер. – Мінск: «Навука і тэхніка», 1989. – 143 с.
8. Хаўстовіч, М. В. На парозе забытае святыні: творчасць Яна Баршчэўскага / М. В. Хаўстовіч. – Мінск: ВТАА «Права і эканоміка», 2002. – 186 с.
9. Хаўстовіч, М. В. Мастацкі метады Яна Баршчэўскага / М. В. Хаўстовіч. – Мінск: БДУ, 2003. – 203 с.

Лявова П. І. (Мінск, Беларусь)

КУЛЬТУРАЛАГІЧНЫ АСПЕКТ ЛІТАРАТУРНАЙ АДУКАЦЫІ

Літаратурная адукацыя – толькі частка ад агульнай адукацыі чалавека, але чалавеказнаўчая, гуманітарная яе частка, у найбольшай ступені звязаная з вобразам дасканалых чалавека, які жыве ў далёка не дасканалым, зменлівым свеце. Літаратура, як ні адна іншая вучэбная дысцыпліна, непасрэдна звязаная з вобразамі, і найперш, з вобразам чалавека – актыўнага носьбіта духоўнасці. Вынікам літаратурнай адукацыі павінны стаць не толькі веды і ўменні, зафіксаваныя ў нарматыўных дакументах, але і такія адзінкі літаратурнага развіцця вучня, як начытанасць, здольнасць у вусным ці пісьмовым маўленні выказаць свае разважанні і ацэнкі, мысленне мастацкімі вобразамі, сюжэтамі, аўтарскімі індывідуальнасцямі ў неаддзельнасці ад уласнага жыццёвага досведу, імкненне да асобнай творчай самарэалізацыі.

Калі разглядаць літаратурную адукацыю не толькі як вынік навучання, але і як працэс узаемадзеяння і зносін вучня з літаратурным творам, настаўнікам, з іншымі асобамі, то варта засяродзіцца на кожным найважнейшым кампаненце літаратурнай адукацыі, а іменна, на мэце, змесце і прыёмах навучання. Паспрабуем вызначыць культуралагічны аспект названых складнікаў адукацыйнага працэсу з улікам іх рэалізацыі ў школьнай практыцы.

Мэта навучання прадмету сфармулявана ў апошняй рэдакцыі праграмы (2007) як «далучэнне школьнікаў да багацця беларускай і сусветнай мастацкай культуры, эстэтычнае спасціжэнне вучнямі свету, складанасці чалавечых узаемаадносін і на гэтай аснове выхаванне асобы...» [1, с. 4]. Такая фармулёўка, апроч таго, што яна занадта агульная і неканструктыўная для навучальнага працэсу, яшчэ і не зусім дакладная ў культуралагічным аспекце, бо пры вывучэнні літаратуры варта было б гаварыць найперш пра эстэтычнае спасціжэнне мастацкага тэксту (літаратурнага твора), а толькі потым, праз назпазнанне вучнем чытацкі досвед, – пра «спасціжэнне свету...». Як зусім слушна сцвярджае знакаміты паэт, новая эстэтычная рэальнасць удакладняе для асобы рэальнасць этычную, гаворыць пра тое, што эстэтычны выбар заўсёды індывідуальны, а эстэтычнае перажыванне заўсёды прыватнае, і заключае: чым больш багаты эстэтычны досвед асобы, тым лепшы яе густ, тым больш цвёрды яе маральны выбар, тым больш яна свабодная [2, с. 454]. Культуралагічны аспект пры пастаноўцы мэты і задач літаратурнай адукацыі, з аднаго боку, вымагае больш дэталёвага тлумачэння заяўленага ў праграме палажэння «літаратура ў школе – сродак эстэтычнага асваення (вымярэння) жыцця, яго маральных нормаў і вартасцей», – а з другога, – пераводу агульнай выхаваўчай мэты ў шэраг найважнейшых адукацыйных задач з вызначэннем іх культуралагічнага сэнсу. У якасці рабочага варыянту прапануем наступныя іх азначэнні.

«Вывучэнне адукацыйнай галіны «Літаратура» павінна забяспечыць:

- фармаванне ў вучняў сістэмы літаратурных ведаў як кампанента гуманітарнага светабачання і мыслення;
- развіццё чытацкіх і маўленчых уменняў вучняў – сродку самавыяўлення і самавыхавання, неабходнай умовы для дыялога з літаратурнымі героямі, аўтарам твора і з самім сабой, з іншымі людзьмі, наогул, з мастацтвам або навукай;
- развіццё і ўдасканаленне ўмення эстэтычна ўспрымаць і аналізаваць літаратурны твор, карыстаючыся ўсімі набытымі ведамі і ўласным чытацкім ды жыццёвым досведам як асновай для разумення адметнасці творчасці пісьменніка, для развіцця здольнасці адрозніваць сапраўднае мастацтва ад падробак пад яго, высокае і нізкае ў паводзінах чалавека;
- усведамленне грамадскага значэння літаратуры як складніка мастацтва і культуры, як сродку духоўнага асэнсавання быцця нацыі, універсальнай формы зносін паміж людзьмі;
- выхаванне асобы вучня: эмоцый, пачуццяў, волі, мастацкага густу, духоўнай культуры, свядомасці і самасвядомасці».

Такое больш дэталёвае вызначэнне адукацыйных задач дазваляе адштурхнуцца ад іх пры пастаноўцы дыягнастычных мэт вывучэння канкрэтных раздзелаў, тэм, а значыць, і дае большую магчымасць настаўніку для пераходу з традыцыйнага на тэхналагічнае навучанне. Разам з тым ствараецца аснова для паслядоўнай і сістэматычнай рэалізацыі культуралагічнай сутнасці літаратурнай адукацыі. Сёння яна закладзена ў праграмы і разумеецца шмат якімі навучальцамі, матадыстамі і настаўнікамі як выяўленне на ўроках літаратуры нацыянальных і агульначалавечых маральных каштоўнасцей, уласобных у літаратурных творах і іх аналіз як фактаў мастацтва слова, г. зн. у адзінстве зместу і формы, у спецыфіцы родава-жанравай прыроды [3. с. 3, 4]. Такое разуменне не выклікае прэчання, але зноў-такі мае патрэбу ў больш падрабязным і доказным тлумачэнні. Удакладнення патрабуе пытанне: у чым выяўляецца культуралагічны

аспект зместу літаратурнай адукацыі і як адлюстроўваецца і ўвасабляецца гэта ў праграме і падручніках. Прывядзём адзін з магчымых варыянтаў адказу.

Прадмет «Літаратура», як і ўсе іншыя школьныя дысцыпліны, бярэ свой змест у культуры. Яго складаюць а) веды, б) вопыт ажыццяўлення дзейнасці: чытацкай, маўленчай, эстэтычнай, г. зн. уменні рэпрадукцыйнага тыпу, в) вопыт ажыццяўлення творчай дзейнасці або ўменні творчага характару, г) вопыт эмацыянальна-каштоўнасных адносін да аб'екта, суб'ектаў, працэсу і прадукта дзейнасці. Чацвёрты кампанент, згодна педагагічнай тэорыі, і ўвасабляе сабой выхаванне, заўсёды неаддзельнае ад навучання. Усе кампаненты зместу навучання неабходныя ў кожным відзе чалавечай дзейнасці, патрэбныя для арыентацыі, аднаўлення, захавання і стварэння новых элементаў сацыяльнага вопыту, назапашвання ў культуры. І ўсе яны цесна звязаныя паміж сабой. Як вядома, веды па беларускай літаратуры ўключаюць у сябе факты з жыцця і творчасці пісьменнікаў, веданне праграмных твораў, сутнасці тэарэтыка-літаратурных паняццяў, уменні па аналізе літаратурнага твора і па развіцці мовы. Падручнікі ўвасабляюць вызначаныя ў Дзяржаўным адукацыйным стандарце і ў праграмах веды і ўменні ў канкрэтным змест пэўных тэм, твораў, даюць вытлумачэнне тэарэтыка-літаратурных паняццяў, змяшчаюць сістэму пытанняў і заданняў да твораў, раздзелаў або ілюстрацый. У цэлым усё гэта зроблена ў нашай краіне амаль на ўсіх этапах літаратурнай адукацыі. Але і тут усё яшчэ застаюцца не да канца вырашаныя пытанні. Так, напрыклад, у праграме не заўсёды вытрымліваецца неабходны баланс паміж палажэннямі, выказанымі ў тлумачальнай запісцы, патрабаваннямі да ведаў па праграмных творах, сфармуляванымі ў анатацыях і ў агульных патрабаваннях да ведаў, уменняў і літаратурнага развіцця вучняў у пэўным класе. Бракуе іх узаемасувязі, увязкі паміж сабой, яны існуюць як бы аўтаномна, самі па сабе. Палажэнні ў тлумачальнай запісцы маюць занадта агульны педагагічны або літаратуразнаўчы сэнс, анатацыі ж, хаця і даюцца да канкрэтных твораў, але не заўсёды вылучаюць кожны твор з цэлага шэрагу іншых твораў пісьменніка, асабліва па лірыцы (гл., напрыклад, анатацыі да абразкоў З. Бядулі, да лірыкі М. Танка, А. Куляшова і інш. у праграме для 10 класа базавага і павышанага ўзроўню). Патрабаванні ж да выніковых ведаў і ўменняў у кожным класе ніяк не звязаныя нават з пералікам вивучаемых твораў. Як правіла, яны ставяцца амаль што аднолькава ў кожным канцэнтры школы. Такая агульнасць, адцягненасць, недастатковая сбалансаванасць у вызначэнні зместу і вынікаў літаратурнай адукацыі вельмі перашкаджае яе прадуктыўнасці, цэласнасці, арганічнай паяднанасці ўсіх чатырох кампанентаў зместу, неаддзельнасці ўменняў ад ведаў. У праграме як бы ўжо папярэдне закладваецца перавелічэнне ведаў перад уменнямі, маральнага выхавання перад эстэтычным. Такая лінія працягваецца і ў падручніках. Наш вопыт удзелу ў навуковай экспертызе новых падручнікаў для 8 і 9 класаў 12-гадовай школы паказвае, што культуралагічны і эстэтычны падыход іх аўтараў да стварэння вучэбных кніг яшчэ недастаткова паслядоўна ўвасабляецца якраз на этапе стварэння так званага метадычнага апарату, пытанняў і заданняў для вучняў, якія былі б прыдатнымі для развіцця і ўдасканалення ўмення цэласнага разгляду мастацкага тэксту ў эстэтычным аспекце.

Культуралагічны аспект працэсу літаратурнай адукацыі вынікае з таго, наколькі дакладна былі пастаўлены яго мэты і задачы, адабраны і ўвасоблены ў падручніку ўсе кампаненты зместу. Гэта па-першае. А па-другое, сама культуралагічная сутнасць працэсу ўзаемадзеяння і зносін на ўроках літаратуры абумоўліваецца як дыялагічнай прыродай літаратурнага твора (мастацкага тэксту), так і асаблівасцямі сучасных тэхналогій навучання. Неабходнасць паступовага ўкаранення ў школьную практыку дыялагавых форм літаратурнай адукацыі тлумачыцца, па-першае, тым, што літаратурны твор уяўляе сабой культурны дыялог аўтара з чытачом. Менавіта твор, г. зн. аддзеленае ад чалавека («отстранённое») і ўвасобленае ў словах, маўленні быццё чалавека, яго пэўнасць як гэтага, непаўторнага індывіда (у адрозненне ад прадукта масавай вытворчасці) заўсёды

адрасаванае чытачу, іх зносіны ажыццяўляюцца кожны раз нанова; нягледзячы на адлегласць у прасторы і часе, свет для чытача ствараецца таксама нанова, як бы ўпершыню. Зносіны заўсёды адбываюцца тут і цяпер, хаця б і цераз стагоддзі. Наогул, зносіны ў культуры разглядаюцца як су-быццё і ўзаемаўзбагачэнне двух і болей зусім розных светаў – розных анталогічна, духоўна, душэўна, фізічна [4]. У дыялогу культур гаворка ідзе пра дыялагічнасць самой ісціны (прыгажосці, добра), а дыялагічны сэнс пэўнай спрэчкі або згоды раскрываецца толькі пастаноўкай іх на ўзровень дыялогу культур або дыялогу культуры з ёй самой (амбівалентнасць).

Таму дыялог прынцыпова невычарпальны ў кожным сваім асяродку (цэнтры) і ажыццяўляецца як бясконцае разгортванне і фармаванне ўсё новых сэнсаў для кожнага, хто ў яго ўступае, – твор, мастацкі вобраз ці асоба. Патрэба ў дыялагічных формах літаратурнай адукацыі, па-другое, тлумачыцца тым, што вучань ставіцца ў пазіцыю суб'екта навучання, а настаўнік выступае кваліфікаваным пасрэднікам у зносінах вучня з аўтарам літаратурнага твора. Педагог выступае адразу ў некалькіх ролях: творцы адукацыйнага працэсу, транслятара нацыянальнай культуры, дасведчанай асобы на уроку. Неабходнасць у дыялагавых формах абумоўліваецца, нарэшце, патрэбамі самой адукацыі, а іменна тэндэнцыяй паступовага пераходу выкладчыка ад традыцыйнага да тэхналагічнага навучання, г. зн. да загадзя сканструяванага аднаўляльнага дыдактычнага працэсу з задазенымі дакладнымі характарыстыкамі.

Увесь ланцужок звенняў дыдактычнага працэсу можна абазначыць схемай: мэта – сродкі навучання – прадукт (вынік). У сродкі навучання ўваходзяць змест і метады (прыёмы) навучання. Тэхналагічным працэс узаемадзеяння і зносін пры навучанні будзе ў тым выпадку, калі:

- сродкі навучання адыгрываюць вядучую ролю;
- мэта ставіцца дыягнастычна (з указаннем узроўню дасягнення);
- у якасці вымяральнікаў вучэбных дасягненняў вучняў выкарыстоўваюцца тэсты – стандартныя заданні для кожнага ўзроўню навучання;
- дасягненне канчатковага выніку адбываецца з дакладнасцю не менш за 70 адсоткаў.

Пры гэтым настаўнік не столькі навучае дзяцей, колькі выконвае функцыі а) кіравання сродкамі навучання, б) стымулявання і каардынацыі дзейнасці вучняў.

З такіх агульнатарэтычных палажэнняў педагогікі і культуралогіі можна зрабіць шмат якіх высновы для школьнай практыкі. Назавём самыя відавочныя з іх. Напэўна, найперш, гэта некатыгарычнасць настаўніка ў яго меркаваннях пра літаратурных герояў, мастацкасць твора, пра характар вырашэння ў ім маральных ці сацыяльных праблем, а таксама дэмакратызм і гуманнае стаўленне да вучня, які яшчэ не вызначыўся або памыліўся. У працэсе дыялогу перачытваюць тэкст або яго фрагменты, ствараюць выказванні, узбагачаюцца духоўна не толькі вучні, але і настаўнік. Разам з тым ён як найбольш кваліфікаваны чытач і як педагог-прафесіянал сістэматычна навучае школьнікаў аналізаваць твор па законах мастацтва, а не па законах жыцця, якія, як правіла, не супадаюць. Эстэтычны падыход да аналізу мастацкага тэксту патрабуе разгляду не толькі так званага прадметнага яго зместу (рэаліі і з'яў жыцця, узаемадачынэнняў героя з іншымі персанажамі, іх адносін да прыроды або грамадства і г. д.), але і эмацыянальнай ацэнкі таго, як арганізаваны, пабудаваны, выражаны і ўвасоблены формай такі прадметны змест. Эстэтычная дзейнасць – гэта дзейнасць пераафармлення матэрыялу жыццёвага зместу першасных уражанняў, стварэння духоўнай рэальнасці ўяўляемага, уяўленага свету, калі з дапамогай эмацыянальнай рэфлексіі, мастацкага густу дыферэнцацыі ўспрымання частак, прыватнасцей, адценняў, а шматлікія асобныя ўражанні спалучаюцца ў адно цэлае. Эстэтычная прырода слоўнага мастацтва патрабуе ад чытача ў працэсе асэнсавання тэксту ўліку законаў мастацтва як часткі культуры – цэласнасці, умоўнасці, адрасаванасці, адзінкавасці ды арыгінальнасці і іншых. У літаратурным творы сцвярджаецца адзінкавая цэласнасць быцця

асобы («я – у свеце»), а мастацкая рэальнасць героя (з яго настроймі, учынкамі, характарам) больш чыстая і празрыстая, чым гэта магчыма ў звычайнай паўсядзённай рэчаіснасці. Разуменне ўнутранай прысутнасці асобнага пачатку ў знешнім (у быцці прыроды, грамадства, гісторыі) узбагачае духоўны вопыт чытача, прад'яўляе розныя мадэлі прысутнасці асобнага «я» (унутранай цэласнасці) у знешнім свеце, аберагае ад спроб аднолькавага татальнага падыходу да вырашэння праблем чалавечага існавання, бо літаратура дае ўзоры багацця і разнастайнасці яго варыянтаў, узвясцівае духоўную адметнасць жыцця асобы.

1. Складаны працэс навучання эстэтычнаму спасціжэнню літаратурнага твора адбываецца на працягу ўсяго школьнага навучання і патрабуе сістэматычнасці, непаспешлівасці, правільнага размеркавання часу на розныя віды дзейнасці вучняў на ўроку, прадуманага чаргавання, напрыклад, такіх заданняў, як азнаямленне з біяграфіяй пісьменніка, аналіз і інтэрпрэтацыя тэксту, стварэнне вусных ці пісьмовых выказванняў пра літаратурных персанажаў, асаблівасці сюжэта, кампазіцыі, вобразна-выяўленчых сродкаў мовы і г. д. Тым не менш практыка паказвае, што азнаямленне з біяграфіяй пісьменніка часта займае больш часу, чым аналіз яго твораў, пры гэтым называецца шэраг падрабязнасцей з жыцця і творчасці аўтара, якія мала што даюць для асэнсавання вучнямі мастацкай адметнасці яго творчасці (назвы зборнікаў яго твораў, населеных пунктаў, якія ён наведваў, прозвішчы людзей, з якімі кантактаваў і інш.). Як правіла, такія дэталі спачатку перагружваюць памяць, засланяючы сабой самыя істотныя факты біяграфіі і адзнакі таленту мастака, а потым хутка забываюцца, хаця ў святломасці вучня на ўсё жыццё павінна захоўвацца веданне непаўторнасці жыцця і творчасці таго ці іншага знакамітага беларускага пісьменніка, што магчыма толькі пры ўмове падмацавання найважнейшых фактаў яго біяграфіі эмацыянальнымі ўражаннямі ад працы твораў. Эканомія часу на ўроку для працы з тэкстам дасягаецца пры арганізацыі работы непасрэдна са зместам навучання, г. зн. ці з тэкстам твора або падручніка, ці з тэставымі заданнямі, спецыяльна распрацаванымі не толькі для кантроля ведаў, але і для літаратурнага развіцця вучняў. Настаўнік перастае тады быць адзінай крыніцай інфармацыі, ён стымулюе, ацэньвае, удакладняе вусныя або пісьмовыя адказы вучняў, вытлумачвае незразумелае, сочыць за тым, каб усе былі занятыя ў адпаведнасці са сваімі вучэбнымі магчымасцямі і зацікаўленнямі. Інакш кажучы, ён кіруе дзейнасцю вучняў гэтак жа, як і на уроках мовы. Адрозненне ў тым, што вучэбным матэрыялам з'яўляецца найперш мастацкі тэкст, а таксама ў тым, што значны час на ўроку займае вуснае маўленне вучняў (звязаныя вусныя выказванні, выразнае чытанне, удзел у дыскусіях і інш.), а чытацкія ацэнкі могуць не супадаць, як гэта і бывае ў працэсе гуманітарнага мыслення, аднак тое зусім не азначае, што яны памылковыя. Вобразнасць літаратурнага твора – перадумова для розных яго інтэрпрэтацый, блізкіх або палемічных з аўтарскай канцэпцыяй. Аднак усё ж пэўны сэнс (ідэя), зерне нечага агульнага ўспрымаецца вучнямі і з'яўляецца непазбежнай умовай для дыялогу з аўтарам і сумоўя з аднакласнікамі. Аўтар вядзе за сабой чытача, сюжэт і структура твора ў саміх сабе хаваюць нормы яго вытлумачэння. Вось чаму для развязвання дыялогу і яго падтрымання на ўроку добрымі памочнікамі настаўніку становяцца пытанні, якія вынікаюць з самога мастацкага тэксту і прапануюцца ў дапаможніках новага тыпу [5], а таксама і тыя, якія нараджаюцца ў працэсе працы на ўроку. Пра пераканаўчасць вучнёўскай інтэрпрэтацыі выкладчык можа меркаваць па тым, наколькі набліжаецца яна да поўнага ўліку ўсіх элементаў структуры тэксту і таго мастацкага свету, які ёсць у ім, а таксама па тым, наколькі вытлумачэнне аднаго вучня магчыма правярць разважанымі іншых, у якой ступені канкрэтнае меркаванне або ацэнка вытрымлівае такую праверку з улікам той акалічнасці, што супадзенне поглядаў большасці на твор мастацтва яшчэ не заўсёды азначае ісціну. Прафесіяналізм настаўніка-філолага якраз і вызначаецца яго ўменнем спалучаць арганізацыю франтальнай самастойнай працы, выканання самастойных заданняў па групах і індывідуальна з агульным

для ўсяго класа ўдзелам у вусным абмеркаванні праблем, пастаўленых у творы, іх разважаннімі пра пазіцыю аўтара, пра сучаснае прачытанне класічнага твора ды інш. Такое высокае ўмельства, багатая імправізацыя, гнуткасць у кіраванні працэсам асэнсавання вучнямі літаратурнага твора, па нашым глыбокім перакананні, магчымыя толькі пры ўмове папярэдняга дасканалага і дэтальнага разгляду настаўнікам тэксту праграмнага твора, пастаноўкі дыягнастычнай мэты ўрока (г. зн. з вызначэннем узроўню вучэбных дасягненняў школьнікаў), выкарыстання комплексу сучасных сродкаў навучання, у тым ліку і электронных, дапаможнікаў з тэставымі заданнямі, якія маюць эталоны правільных адказаў, а таксама пры ўмове аднаўлення ў сістэме ўрокаў усяго навучальнага цыкла, у якім абавязковымі этапамі застаюцца папярэдня ацэнка ўзроўню навучання, само навучанне і яго карэкціроўка, выніковая ацэнка, пастаноўка новай мэты і г. д. Такім чынам, атрымліваецца, што пераход настаўніка на дыялогавыя формы навучання непазбежна вядзе за сабой выкарыстанне новых прадуктыўных тэхналогій. Менавіта ў гэтым і тоіцца, на нашу думку, культуралагічны аспект працэсу літаратурнай адукацыі.

Літаратура

1. Вучэбныя праграмы для агульнаадукацыйных устаноў з беларускай і рускай мовамі навучання з 12-гадовым тэрмінам навучання / М-ва адукацыі Рэсп. Беларусь. — Мінск: НІА: Аверсэв, 2007. — 304 с.
2. Бродский, И. А. Нобелевская лекция. / И. А. Бродский. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 т. Т. 2. — Минск: Эридан, 1992. — 480 с.
3. Мушынская, Т. Пра модныя тэндэнцыі на сучасным уроку, альбо які метад у выкладанні літаратуры найбольш эфектыўны // *Настаўніцкая газета*. — 2008. — 13 сакавіка.
4. Верціхоўская, М. Вярнуць прадмету «Літаратура» яго ранейшы статус // *«Настаўніцкая газета»*. — 2008. — 13 сакавіка.
5. Библер, В. С. От наукоучения – к логике культуры: два филос. введ. в двадцать первый век / В. С. Библер. — М.: Политиздат, 1991. — 412 с.
6. Лявова П. І. Беларуская літаратура ў пытаннях і адказах: 9-ы кл.: дапам для настаўнікаў устаноў, якія забяспечваюць атрыманне агул. сярэд. адукацыі з беларус. і рус. мовамі навучання з 12-гадовым тэрмінам навучання / П. І. Лявова, Л. Я. Цвірко. — Мінск: УніверсалПрэс, 2006. — 256 с.
7. Лявова П. І. Беларуская літаратура ў пытаннях і адказах: 10 клас: дапам. для настаўнікаў агульнаадукацыйных устаноў з 12-гадовым тэрмінам навучання / П. І. Лявова, М. У. Грынько, М. В. Савіцкі. — Мінск: УніверсалПрэс, 2007. — 384 с.

Мельников А. (Минск, Беларусь)

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА БЕЛОРУСОВ

Национальный характер проявляется, прежде всего, в жизнедеятельности людей: в труде, в поведении, в обществе, в семье и т. д. Он находит отражение во всех видах и формах культуры, в искусстве народа – художественных образах народной поэзии, произведениях литературы, песнях, музыке, танцах, в произведениях прикладного характера.

В произведениях художественной литературы особенно много говорится о трудолюбии белорусов. Так, где другой может опустить руки, белорус будет тянуть [1]. Иначе в древние времена человек просто не выжил бы среди дремучих лесов, бесконечных болот на скуповатой земле. Отношение наших предков к земле было чуть ли не мистическим. Веками стремление к собственному клочку земли, бережное, любовное отношение к ней являлось одной из наиболее выразительных черт белорусского национального характера. По существу, на протяжении

длительного исторического периода белорус проявлял свои творческие возможности главным образом в земледельческом труде, именно в нем он утверждал свою созидательную сущность.

Произведения белорусской литературы дают яркое представление о высоконравственных качествах и чертах морального облика белорусского народа, его национального характера, красоте его души. Свободолюбие и мужество, стойкость и терпение в преодолении трудностей, смелость и отвага, сочувствие и сострадание чужому горю, добродушие, вежливость и приветливость, уважительное отношение к другим народам – таковы основные черты национального характера белорусов в художественной культуре.

Белорусский народ особо чтит такие моральные качества как честность («Хотя бедный, но честный»), совестливость («От людей спрячешься, от совесть – нет»), правдивость («Правду спрячешь – и сам из ямы не вылезешь»), дружбу («Одна головня и в печи не горит, а две – и в поле курятся») и т. д. «...Если бы мы могли собрать всю ту мораль, которым переполнена его песня, – то перед нами вырисовывался бы облик человека с огромным богатством здорового смысла и глубиной чувства, но и столько же обездоленный, столько же горемычный...» [3, с. 14].

Неотъемлемыми чертами национального характера белорусов является гуманность, чуткость, патриотизм, любовь к родному краю. Об этом свидетельствуют такие поговорки, как «У родным краю, як у раю», «Дарагая тая хатка, дзе радзіла мяне матка», «Родная зямелька як зморанаму пасцелька», «Усякаму міла свая старана» и др.

Однако одна из белорусских пословиц гласит: не хвали себя сам, пусть другие похвалят. В этой связи следует отметить, что и другие народы, соседи белорусов, традиционно ценят их порядочность, старательность и доброту. Это можно проследить и по русской, и по украинской, и по литовской, а также польской литературе. Так, польский филолог, профессор Краковского университета Ф. Зейка на международном симпозиуме «Народы и стереотипы» в своем докладе отметил, что «в польской поэзии, благодаря творчеству филоматов во главе с Мицкевичем и Четчетом, белорус получает роль хранителя моральных законов». И дальше он добавляет, что в польской литературе «второй половины XIX в. и в первые десятилетия XX в. стереотип жителя Беларуси оставался неизменным» [2].

Необходимо отметить, что в последние два столетия менталитет белорусского народа подвергся значительным деформациям и даже разрушению. В период нахождения белорусских земель в составе Речи Посполитой, а затем Российской империи – периоды тотальной колонизации и русификации нашего края официальными властями – благородные черты толерантности белорусского народа фактически не воспринимались. Белорусская культура методически подавлялась, а вместе с тем подавлялись толерантные характеристики белорусов. И все же, несмотря на это, они продолжали существовать у лучших представителей интеллигенции, в крестьянстве, мешанах и других городских сословиях, что послужило благоприятной почвой для возникновения волны возрождения белорусской культуры в начале XX в. В этот период издание газет «Наша доля» и, особенно, «Наша нива», деятельность первой национальной политической партии – Белорусской Социалистической Громады активно содействовали возрождению культуры белорусской нации, менталитета.

В советский период этот процесс был продолжен в начале 20-годов; он был связан с осуществлением политики белорусизации. Однако в дальнейшем, по мере складывания административно-командной системы и изменения курса Коммунистической партии в национальной политике, процесс возрождения национальных культур был деформирован и начался обратный процесс – их денационализация. Традиционный менталитет вновь стал разрушаться, многие белорусы отказались от своих древних народных традиций и обычаев и даже от

роднога языка в пользу русскаго. Этому во многім способствавалі інтэнсіўныя працэсы індустрыялізацыі і урбанізацыі населення Беларусі.

Літаратура

1. Белоусов, О. Особенности национального самосознания / О. Белоусов // Советская Белоруссия. – 2003. – 17 сентября.
2. Зейка, Ф. Насельнікі журботнай Аркадыі / Ф. Зейка // Культура. – 1993. – 10 жніўня.
3. Шантыр, Ф. Патрэбнасць нацыянальнага жыцця для беларусаў і самаадзначэнне народу / Ф. Шантыр // Мінск. – 1992. – С. 21.

Ніваркевіч С. І. (Ашмяны, Беларусь)

НАВУЧАННЕ САМАСТОЙНАЙ ДАСЛЕДЧАЙ ДЗЕЙНАСЦІ ВУЧНЯЎ 9 КЛАСА (У АСПЕКЦЕ ФАЛЬКЛОРНА-МІФАЛАГІЧНЫХ МАТЫВАЎ У «СЛОВЕ АБ ПАЛКУ ІГАРАВЫМ»)

Асноўныя тэзісы

1. Усе сучасныя пошукі вучоных, метадыстаў, настаўнікаў так ці інакш звязаны з даследаваннем як адным з галоўных шляхоў пазнання, які адпавядае прыродзе чалавечага мыслення. Даследчы падыход на ўроках літаратуры – гэта дзейсная дапамога ў фарміраванні самастойнасці школьнікаў у пераадоленні абыякавасці да ведаў, у развіцці актыўнасці, зацікаўленасці і адказнасці пазнаваўча-творчай працы.

2. У сучасным свеце з яго дынамічнымі зменамі акцэнт у працэсе навучання мэтазгодна перанесці з выкладання на вучэнне, а само выкладанне «арганізаваць не як трансляцыю інфармацыі, а як актывізацыю, стымуляцыю і адначасова вызваленне працэсаў асэнсаванага вучэння» [3, с. 51].

3. Агульнавадома, што не існуе ведаў раз і назаўжды дакладных, канчатковых. Таму нельга і навучыць раз і назаўжды, дзеля карысці вучня неабходна клапаціцца аб развіцці яго асобы, адчыненай новымі ведамі. У гэтым выпадку слухнай будзе такая ісціна: калі даць галоднаму рыбу, то ён наеца, але калі навучыць яго самога лавіць рыбу – ён больш не будзе галадаць наогул.

4. Узор працы настаўніка прэзентуем на прыкладзе вывучэння «Слова аб палку Ігаравым» – помніка літаратуры эпохі Сярэднявечча.

5. Матэрыял, які складае змест урокаў, дае настаўніку шырокія мажлівасці для выкарыстання ўнутрыпрадметных і міжпрадметных сувязяў, таму мэты двух урокаў, на якіх вывучаецца «Слова аб палку Ігаравым», могуць быць вызначаны так:

- інтэгрыруючы матэрыялы гісторыі, літаратуры, выяўленчага мастацтва, музыкі, пазнаёміць вучняў з гісторыяй паходу князя Ігара супраць полаўцаў;
- фарміраваць умённы арыентавацца ў розных крыніцах, даваць маналагічныя адказы, назіраць за зместам тэкста, параўноўваць, ацэньваць, рабіць вывады, абагульняць;
- выходзіць патрыятызм, любоў да радзімы, павагу да гістарычнага мінулага.

6. На занятках будуць выкарыстаны розныя метады і прыёмы, аднак дамінавальнае месца зойме даследчая праца вучняў. Каб надаць цэласнасць уроку і даць уяўленне пра выкарыстанне ўнутрыпрадметных і міжпрадметных сувязей, на дошцы настаўніку варта прадставіць старшакласнікам аспекты інтэграцыі, паводле якіх плануецца праца на ўроках:



7. Ва ўступным слове настаўнік адзначыць, што размова на ўроку пойдзе пра гістарычны факт – паход князя Ігара супраць полаўцаў у 1185 годзе, яго значэнне і пра тое, як адлюстраваны падзеі ў творы «Слова аб палку Ігаравым», якое належыць да такіх помнікаў культуры, па якіх народ усведамляе сваё месца ў сусветнай супольнасці. Без «Слова...» немагчыма сёння ўявіць тысячагадовую гісторыю беларускай, рускай, украінскай літаратуры, карані і вытокі гэтых народаў. «Слова...» перакладзена на нямецкую, японскую, польскую, балгарскую, французскую і іншыя мовы свету, а 1985 год, калі «Слову...» споўнілася прыблізна 800 гадоў, ЮНЕСКА быў аб’яўлены годам гэтага твора.

8. Ужо на першым этапе ўрока адкрываецца перспектыва выкарыстання даследчых здольнасцей вучняў, таму мэтазгодна прапанаваць дзевяцікласнікам падрыхтаваць адказ (міні-даследванне) пра эпоху Сярэднявечча, гісторыю адкрыцця «Слова...» і яго аўтарства.

9. Каб дапамагчы вучням усвядоміць адметнасць кампазіцыі твора, настаўніку варта скіраваць увагу класа на тым, як разгортваецца ў паэтычным творы аповед аб паходзе Ігара, а таксама паставіць перад дзевяцікласнікамі праблемнае пытанне: Ці прытрымліваецца аўтар «Слова...» паслядоўнасці ў паказе падзей? Як разгортаюцца падзеі і чаму? Каб адказаць на гэта пытанне, вучням загадзя (ў якасці дамашняга задання) прапануецца звярнуцца да кнігі Д. Ліхачова «Поэтика древнерусской литературы» і скласці тэзісны план.

10. Праца вучняў над эпізодам збораў Ігара і яго брата Усевалода ў паход абмяркоўваецца з дапамогай прагляду карціны мастака Н. Рэрыха «Паход князя Ігара». Каб вучні маглі самастойна зрабіць высновы, правільна вызначыць ідэю, стыль, жанр твора жывапісу, настаўнік прапануе алгарытм аналізу твора жывапісу, а таксама дае ўзор адказу па алгарытме.

11. Пры аналізе твора нельга не звярнуць увагу на такі эпізод, як асобаснае ўспрыняцце трагедыі адбыўшыхся падзей жонкай Ігара Яраслаўнай (трэцяя частка паэмы). Настаўнік прапануе класу звярнуцца да малюнка М. Рыбнікавай «Плач Яраслаўны» і самастойна, карыстаючыся вышэй прапанаваным алгарытмам і ўзорам, прааналізуецца твор жывапісу.

12. Гледзячы на малюнак мастака і абпіраючыся на змест трэцяй часткі паэмы, дзевяцікласнікі заўважаць, што ад трагічнага паходу Ігара пакутуе не толькі Радзіма, але і блізкія яму людзі. Таму малюнак М. Рыбнікавай агорнуты сумам і болям, якія адпавядалі тагачаснаму становішчу.

13. Вынікі працы мэтазгодна падвесці настаўніку, каб даць своеасаблівы прыклад ці ўзор абагульнення ўсёй працы.

14. Каб уключыць клас у абагульняльную працу і тым самым удакладніць і замацаваць сказанае, настаўнік прапануе дзевяцікласнікам самастойна даць ацэнку гэтай гістарычнай падзеі, карыстаючыся планам.

15. На наступным этапе ўрока настаўнік сканцэнтруе ўвагу класа на сувязь «Слова...» з фальклорам. У выніку працы над тэкстам у сшытках дзевяцікласнікаў з’явіцца тэзісы.

16. Падагульняючы адказы вучняў, настаўнік адзначыць, што, калі прыглядаецца да тых мастацкіх сродкаў, якімі карыстаецца аўтар «Слова...», то можна ўбачыць, што ў асноўным ён бярэ іх з вуснай народнай паэзіі і мовы. Такім чынам, «Слова...» даволі блізка да жанраў народнай паэзіі па сваёй форме і зместу, мастацкіх густах, светапогляду, аднак гэта мастацкі твор, які належыць да літаратуры.

17. Праца над ідэйным зместам і мастацкай арыгінальнасцю твора палглыбляецца, калі дзевяцікласнікам настаўнік прапануе, карыстаючыся тэкстам «Слова...», запоўніць наступную табліцу:

«Слова аб палку Ігаравым» і фальклорна-міфалагічныя матывы

Мастацкія сродкі	Прыклады з твора	Уласны каментарый

18. Пасля запяўнення табліцы настаўніку мэтазгодна спыніцца на вобраз князя Усяслава і задаць класу пытанне даследчага характару: «Чаму вобраз гэтага князя з'яўляецца ў «Слове...» найбольш мифалагізаваным? Настаўнік можа прапанаваць дзевяцікласнікам пэўны план адказу, які скіруе іх на паслядоўную даследча-пошукавую дзейнасць.

19. Паводле прапанаванага плана школьнікі рыхтуюць невялікі дослед, у якім інтэгруюцца веды па гісторыі, літаратуры, мастацтву.

20. Каб абагуліць веды вучняў пасля вывучэнні твора, настаўніку мэтазгодна паставіць класу праблемнае пытанне: «У чым бессмяротнасць «Слова аб палку Ігаравым»? Класу прапануецца самастойны пошук адказу.

21. У якасці дамашняга задання вучні атрымаюць даследчую працу, зместам якой будзе параўнаць пэўны ўрываек «Слова...» ў перакладах А. Пушкіна, Т. Шаўчэнкі, А. Міцкевіча, М. Багдановіча, Янкі Купалы (празаічны або вершаваны на выбар), М. Гарэцкага, Р. Барадуліна, І. Чыгрынава, В. Дарашэвіча, Я. Крупенька.

22. Праграмы матэрыялу для дзевятага класа мае на мэце падрыхтаваць вучняў да вывучэння літаратуры на гістарычнай аснове. На гэтым пераходным этапе навучання (ад сярэдняга да старшага звына) увага канцэнтруецца на літаратурным творы, але аснова выкладання набліжана да метадыкі старшых класаў, таму нельга забывацца на тое (гэта датычыцца інтэграваных ўрокаў), што ў практыцы школьнага выкладання літаратуры павінна быць разумная мера як пры выкарыстанні гістарычнага матэрыялу, матэрыялу дакладных навук, так і ў працэсе ўзбагачэння звестак пра літаратурны твор творамі сумежных мастацтваў» [1, с. 61].

23. Як бачым, даследчы метада навучання грунтуецца на самастойным спасціжэнні нескладанай тэмы, развівае даследчыя здольнасці, стварае эфект адкрыцця, развівае мысленне і патрабуе глыбокага пранікнення ў матэрыял. Ад настаўніка ён вымагае падрыхтоўкі пытанняў-заданняў, апераджальных заданняў, алгарытмаў працы і, зразумела, стварэння такой псіхалагічнай атмасферы, каб вучням было цікава, каб яны хацелі актыўна працаваць, самастойна абарняць свае меркаванні, думкі, пазіцыі, падсумоўваць веды, бо дзейнасць даследчыцкага характару «спрыяе выяўленню і развіццю ўсіх сутнасных сіл юнага даследчыка, бо выклікае радаснае пачуццё поспеху, руху наперад» [1, с. 128].

Літаратура

1. Акадэмік М. А. Лазарук і праблемы літаратурнай адукацыі ў Беларусі: матэрыялы рэспубл. мемар. навук. чытанняў «Навукова-педагагічная і літаратурна-навуковая спадчына акадэміка М. А. Лазарука», Мінск, 4 кастр. 2001 г. / рэд. кал.: А. І. Бельскі (адказ. рэд.) [і інш]. – Мінск: НІА, 2003. – 296 с.
2. Современный урок русского языка и литературы / Б. Ф. Инфантьев [и др.]; под ред. З. С. Смелковой. – 2-е изд., дораб. – Л.: Просвещение. Ленингр. отделение, 1990. – 239 с.
3. Псіхалагічныя пытанні вывучэння беларускай мовы і літаратуры: дапам. для настаўніка. – Мінск: Нар. асвета, 2000. – 144 с.

Савіцкі М. В. (Магілёў, Беларусь)

КУЛЬТУРАЛАГІЧНЫ АСПЕКТ ВЫВУЧЭННЯ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Канцэпцыя вучэбнага прадмета «Беларуская літаратура» (праект) пры вызначэнні прыярытэтных накірункаў на адно з першых месцаў ставіць задачу фарміравання ў вучняў сістэмы літаратурных ведаў як кампанента культуралагічнага мыслення [1, с. 5].

Канец XX – пачатак XXI стагоддзяў быў азнаменаваны пераарыентацыяй зместу літаратурнай адукацыі, практычным увасабленнем у навучальных планах і праграмах прынцыпаў гуманізацыі і гуманітарызацыі, што дазволіла актуалізаваць увагу на культуралагічным аспекце вывучэння літаратуры. Праблема

гуманізацыі і гуманітарызацыі адукацыі ставіць даволі складаную задачу – інтэнсіфіцыраваць навучальны працэс, максімальна напоўніць яго фактамі і рэаліямі як айчынай, так і сусветнай культуры, пашыраючы пры гэтым круггляд вучняў, фарміруючы іх эстэтычныя пачуцці. Літаратура якраз і ёсць тая гуманітарная дысцыпліна ў школе, якая шматгранна і поўна раскрывае перад школьнікамі асновы духоўнага быцця, акумулюе ў сабе магутную сацыяльна-пераўтваральную і культуратворчую энергію народа [2, с. 8].

Паняцце культуры дастаткова аб'ёмнае. У шырокім сэнсе – гэта ўсё, што створана чалавекам. Культура ў якасці сукупнасці матэрыяльных і духоўных каштоўнасцей, створаных чалавецтвам у ходзе яго эвалюцыі, трансліруецца ў школе праз кожны асобны прадмет, асабліва праз прадметы гуманітарнага цыкла. Літаратура – гэта частка культуры. Разуменне літаратуры як неад'емнай часткі культуры з'яўляецца метадалагічнай перадумовай для культуралагічнага аспекту вывучэння літаратурынага твора. Разглядаючы літаратуру і як форму быцця, і як форму зносін людзей розных эпох і перыядаў, працэс яе вывучэння арганізуецца як розныя формы дыялогаў культуры: дыялог з героямі твора, з аўтарам, з крытыкамі і чытачамі, нарэшце, гэта дыялог культур на падставе мадэлі ўзнаўлення быцця ў тэксце, які вывучаецца.

Літаратурная адукацыя ў школе складаецца з некалькіх кампанентаў. Па-першае, гэта беларуская літаратура, па-другое, руская літаратура і, нарэшце, замежная літаратура. Вывучэнне кожнай з літаратур мае свае мэты, але разам яны ствараюць агульную сістэму літаратурнай адкацыі, якая мае самую шырокія сувязі з іншымі кампанентамі культуры. Маецца на ўвазе сувязь з асновамі навук, якія вывучаюцца ў сярэдняй школе ў выглядзе пэўных навучальных прадметаў (напрыклад, гісторыя), з этыкай, якая прысутнічае ў кожным навучальным прадмеце, а таксама з мастацкай культурай. Бясспрэчным з'яўляецца той факт, што літаратурны твор утрымлівае багацейшую культуразнаўчую інфармацыю, якая дазваляе вучням пазнаёміцца з фактамі культуры дня мінулага і сённяшняга, з гісторыяй, рэлігіёзнымі ўяўленнямі, філасофіяй, эстэтыкай свайго жыцця і іншых народаў. Паколькі літаратура, як мы ўжо адзначалі, з'яўляецца адным з відаў мастацтваў, то пры яе вывучэнні настаўніку варта кіравацца тэарэтычным палажэннем пра тое, што мастацтва задавальняе адну з найбольш функцыянальных патрэб – патрэбу чалавека ў самаактуалізацыі, а мастацкі тэкст якраз і актывізуе ў чытача пэўную духоўную патрэбу і прапануе разгорнутую духоўна-практычную сітуацыю яе задавальнення [3, с. 48].

Літаратурныя творы, выступаючы ў якасці адноўленага ў мастацтве жыцця, закранаюць, такім чынам, не толькі літаратурна-метадалагічныя праблемы, але і даюць магчымасць праецыраваць засваенне вучнямі эстэтыкі жыцця і тым самым садзейнічаюць у цэлым вырашэнню праблемы светапогляду асобы. Культуралагічны матэрыял пры гэтым можа быць прамым прадметам адлюстравання літаратуры, можа быць прадстаўлены ў выглядзе асобных дэталей, якія будуць служыць сродкам характарыстыкі персанажаў, іх унутранага, эмацыянальнага свету. Такі матэрыял можа ўтрымлівацца ў падтэксце мастацкага твора, у загаловку, эпіграфу, нават у асобных словах. Разнастайныя формы існавання культуралагічнага матэрыялу вызначаюць і разнастайнасць шляхоў яго вывучэння. Гэта можа быць зачытанне фрагментаў мастацкага тэксту з культуралагічным каментарыем, пастаноўка праблемных пытанняў, сродкамі якіх культуралагічны матэрыял звязваецца з аналізам твора, культуралагічны аналіз, пабудаваны на супастаўленні мастацкага тэксту з першакрыніцай і г. д.

У падручніках належная ўвага павінна быць удзелена сістэме пытанняў і заданняў, якія прапануюцца розныя віды калектыўнай і самастойнай работы вучняў. Гэтая сістэма мае на мэце забеспячэнне запатрабаванасці інфармацыі з іншых дысцыплін, што дазволіць фарміраваць у школьнікаў навык выкарыстання яе ў розных жыццёвых сітуацыях.

Стварэнне аптымальных педагагічных умоў засваення культуралагічнага матэрыялу будзе садзейнічаць фарміраванню чытацкіх уменняў у старшакласні-каў, іх агульнаму і літаратурнаму развіццю.

Літаратура

1. *Канцэпцыя вучэбнага прадмета «Беларуская літаратура» (праект) // Беларуская мова і літаратура ў школе. – 2006. – №7.*
2. *Лазарук, М. А. Навучанне і выхаванне творчасцю: педагагічныя роздумы і пошукі / М. А. Лазарук. – Мінск : Нар. асвета, 1994. – 200 с.*
3. *Лявонава, П. І. Настаўнік літаратуры і культура: культуралагічны аспект удасканалення прафесіянальнай падрыхтоўкі / П. І. Лявонава – Мінск : ІПК і перападрыхтоўкі кіруючых работнікаў і спецыялістаў адукацыі, 1996. – 115 с.*

Терешонок О. А. (Мінск, Беларусь)

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ БЕЛАРУСИ

На рубеже XX – XXI веков под воздействием тенденции противостояния процессам глобализации и интернационализации в белорусской культуре происходит усиление внимания к богатому наследию народа. Белорусская мифология и фольклор становятся предметом все более активного творческого внимания. Мифологические сюжеты, мотивы, персонажи и образы, художественно отображенные в белорусском фольклоре, становятся первоосновой различных произведений искусства, в том числе и художественной керамики.

Идея раскрытия поэтичности фольклора, красоты традиционных гончарных форм, способов декорирования, природных качеств материала в белорусской художественной керамике стала актуальной еще 1960 – 1970-е годы. К 1980-м годам обращение к народным традициям стало одним из доминирующих направлений, что позволило исследователю белорусского декоративно-прикладного искусства В. Жуку выделить единую фольклорную тенденцию [3]. На рубеже XX–XXI веков в рамках фольклорной тенденции стала активно развиваться тема ассоциативно-образной интерпретации сюжетов, мотивов и персонажей белорусской мифологии. Характер многих художественных образов современной керамики становится более понятным, если знать о мифологической сущности, творчески переосмысленной художником. В этой связи, задачей данной работы является сопоставление фольклорного описания образов, зафиксированного в работах белорусских исследователей, и авторского отображения в материале с целью выявления степени их творческой интерпретации. Теоретическую основу работы составляют труды В. Конана [5], И. Казаковой [4], а также энциклопедические издания «Белорусский фольклор» [2] и «Белорусская мифология» [1], в которых дается описание древних народных поверий, мифологических сюжетов и образов. Объектом исследования являются работы современных белорусских художников керамистов на мифологическую тему.

Наиболее часто к мифологической теме обращается в своем творчестве Т. Васюк. Так, в своей работе «Тетя» (2001, каменная масса, ангоб) художница воплотила народные представления о мифологическом образе богини лета. Согласно описанию, приведенному в работе И. Казаковой, Тетя представлялась как «зрелая, красивая, привлекательная женщина, которая чаще всего изображается со спелыми колосками и плодами в руках» [4, с. 13]. «Тетя» Т. Васюк – это скульптурное изображение уже не молодой женщины, держащей в руках дары лета. Мифологическая сущность изначально не прочитывается, так как силуэт больше соответствует образу простой белорусской женщины. Однако сдержанные мягкие формы, лишённые подробной детализации, однородное цветое

решение вызывают ощущение таинственности и непостижимости. Статичность фигуры подчеркивает величие образа.

Образ бога осени выполнен Т. Васюк в менее реалистичной манере, и практически не соответствует народным мифологическим представлениям. В работе «Жытень» (2004, шамот, редукция) художница берет за основу форму сосуда достаточно резко сужающегося кверху, что изначально обуславливает некоторую округлость и основательность образа, в то время как Жытня представляли «худым, и даже костлявым, с всклоченными волосами» [1, с. 174]. Тем не менее, Т. Васюк достигает полноты образа бога покровителя урожая, благодаря декору, в котором угадываются изображения колосков и снопов, а так же цветовому решению, которое основано на сочетании серого и желто-золотистого. Узкое горлышко сосуда, возможно, символизирует третий глаз, который является особой приметой этого осеннего божества.

В белорусской мифологии присутствует еще один образ, ассоциирующийся с осенью и уборкой урожая – это опекунша жатвы и плодородия Талака. В честь богини устраивался веселый праздник, на котором с помощью жребия определялось, кто из девушек будет играть ее роль во время торжества. Именно такой, собирательный образ жницы и богини воплотила в своей работе «Талака» (2005, шамот, глазури) художница Ф. Хоминич. Композиция состоит из трех частей: декоративной центральной статуэтки в виде молодой привлекательной девушки и двух декоративно-утилитарных предметов, с декором, символизирующим поле со спелым урожаем. Форма боковых предметов, подчинена изображению взлетающих птиц, что делает композицию очень динамичной и живой, не смотря на статичность центральной фигуры. Цветовая гамма этой работы основана на доминирующем охристом цвете спелого урожая с легкими вкраплениями голубого (символизирующего цвет неба) и темно-коричневого (цвет земли). Ритм линий и текстура объединяют объемы в единое целое, а образы птиц летящих на фоне зрелого урожая, силуэты листьев, волосы богини стилизованные под колосья, подчиняют композицию общему осеннему настроению.

Говоря о мифологических богах необходимо отметить, что один из них, а именно Жыжаль, имеет особое значение для современной художественной керамики. С 2003 года в Бобруйске, при содействии Управления культуры Могилевского областного исполнительного комитета, Бобруйского городского исполнительного комитета проводятся международные пленэры по керамике «Арт-Жыжаль». Название выбрано не случайно – оно подчеркивает и наиболее полно раскрывает суть и своеобразие пленэров по керамике. Жыжаль бог подземного огня, огня домашнего очага, печи, гончарного и кузнечного горна. По народным поверьям гончары и кузнецы создавали свои творения благодаря тайному союзу с божественными силами и умению работать с огнем [7]. Главной особенностью пленера является работа в полевых условиях, исключающих возможность использования современных технических достижений. Приближенность к первобытным условиям труда и единение с природой пробуждают в художниках глубинное понимание древних народных поверий. Процесс создания работ приобретает черты магического ритуала, а обжиг напоминает языческий праздник, который собирает всех людей вокруг священного огня, от которого во многом зависят художественные особенности и качество керамических изделий. Кроме того, в конце пленэра проводится обряд «жертвоприношения»: неудавшиеся и испорченные работы приносятся в жертву богу подземного огня. Все осколки складываются на деревянный плот, который поджигается и спускается вниз по реке Березине.

Своеобразие проведения пленэров вдохновляет художников на создание соответствующих работ. Так, композиция А. Концуба «Язычество» (2007, шамот, обвара) состоит из трех вытянутых форм, напоминающих идолов древних богов. Рукотворность и даже архаичность образа создает небывалое ощущение времени, которое дополняется древним способом декорирования – обварой. Коричневые

разводы на бежевом фоне дополняют впечатление, что с момента создания этих «идолов» прошло уже немало веков.

В работе «Арт-Жыжаль» (2007, шамот, глазури, обвара, оксиды, редукция) художница А. Амбросова признает соавторство самого бога огня. Композиция состоит из двенадцати гончарных изделий расставленных в форме ровного прямоугольника. Все изделия отличаются друг от друга и по форме и по способу декорирования. Здесь применены техники дымления, обвары и редукции, при этом одинаковые техники на разных изделиях дали различные художественные эффекты. Формы предметов неправильные, иногда деформированные, разных размеров, создается впечатление, что каждое изделие создавала неведомая сила, в соответствии со своим непостижимым замыслом. Работа самой художницы как бы свелась к упорядочиванию форм по возрастающей и составлению их в геометрическую фигуру. В данной композиции образ Жыжалья незримо присутствует на уровне чувственного восприятия.

Своеобразную трактовку получил в работе молодого участника пленера А. Яковлева «Лесовик» (2007, шамот, глазури, оксиды, дымление) мифологический образ духа леса. Портретное изображение пожилого человека с длинной бородой и волосами, серьезным выражением лица наиболее полно соответствует архетипу «персонализации древним человеком леса как, враждебной ему части мира» [5, с. 50]. Этому ощущению способствует ахроматическая гамма с небольшими вкраплениями красного цвета. Упрощенные, стилизованные изображения дерева и птиц в данной работе вызывают ощущения чуждого, непознанного мира. При этом особое внимание обращается на доминирование параллельных и перпендикулярных линий, что наводит на мысль о строгой организации и упорядоченности лесного мира, существующего по своим собственным законам. Совсем по-другому изображен дух леса в работе Т. Васюк «Лесовик» (1997, шамот, глазури). Этот образ соответствует уже наиболее поздним представлениям о хозяине леса, изменившимся в связи с освоением человеком лесных просторов. По мнению В. Конана «демонические черты» Лесовика со временем «приобрели положительные признаки», «перешли в гротесковый, комичный аспект» [5, с. 50]. Художественное воплощение Лесовика в работе Т. Васюк в полной мере отражает образ доброго, слегка нелепого старичка. Положительность духа леса подчеркивает и цветовое решение, основанное на нюансах желтых и зеленых оттенков, которые ассоциируются с цветом молодой листвы переливающейся на солнце.

В белорусской мифологической традиции положительные качества приписаны русалкам. В легендах, песнях и обрядах, подчеркивается их необыкновенная красота и трагизм [6]. Однако, согласно поверьям, встреча с русалками может быть опасна для молодых мужчин, которых они могут заманить в воду. Именно этот сюжет и лег в основу работы Л. Нищик «Русалки» (2004, шамот, соли, глазури). Работа состоит из конусообразной формы, закрепленной вверх основанием на железной подставке. На поверхности основания конуса, ближе к краям, помещены скульптурные изображения двух лежащих, обнаженных девушек с длинными волосами. Несмотря на непринужденность поз, в фигурах чувствуется напряженность ожидания. Спиралевидный рельеф нижней части конуса символизирует омут и дает возможность представить участие молодого человека поддавшегося чарам жительниц рек и озер.

Еще один представитель нечистой силы представлен в работе Н. Дерюги «Паветрык» (2004, смешанная техника). По преданиям Паветрыки – это злые духи, которые всегда держаться большой группой и способны загубить человека [1, с. 350]. Однако образ созданный художником, отнюдь не агрессивный, а где-то даже комичный. Создается впечатление, что это маленькое округлое существо на коротеньких ножках только стремится придать себе важный и устрашающий вид, надувая щеки в попытке создать вихрь. Однако грубая фактура материала и цельность формы придают образу и достаточную значимость.

В современной художественной керамике присутствует также образ смерти, который представлен в работе М. Байбородовой «Марена» (2002, авторская техника). Композиция представляет собой шар серо-черного цвета, помещенный в полую, белую форму, загнутые края которой, как волной, накрывают шар с одной стороны. Несмотря на стилизацию и упрощенность форм в работе явно читается сюжет обряда «Топить Морену», суть которого заключается в том, что «на Радуницу, наряжали бабой сноп соломы и топили в ближайшей за деревней луже» [1, с. 305]. Обряд проводился с целью изгнания смерти, которая всю зиму вместе с морозом царила над землей и людьми.

Большой популярностью среди художников керамистов пользуется такой элемент купальской мифологии, как Папараць-кветка: В. и Л. Ковальчук «Папараць-кветка» (2006, майолика, ангобы, соли), Л. Нищик «Папараць-кветка» (2005, шамот, глазури, металлизация), М. Колтыгин «Папараць-кветка» (2007, шамот, соли, дымление) и другие. Представлен в современной керамике и мифопоэтический образ Древа Жизни: О. Угринович «Древо жизни» (2006, фаянс, цветные эмали). Распространенной так же является тема Криницы, которая имеет в белорусской мифологии сакральный смысл, связанный с культом воды: А. Воронкевич «Криница» (2003, дерево, керамика), Т. Васюк «Родничок» (1996, глина глазури). Народные представления о магических возможностях камней отражены в работах Т. Васюк «Камень-знак» (2002, глина, шамот, оксиды), И. Хритоненко «Песня камней» (2002, шамот, оксиды), Т. Соколовой «Куриный бог» (1996, шамот, медь, дымление). Достаточно часто встречаются разнообразные трактовки образа музыканта – божьего пророка: Т. Васюк «Музыкант» (2006, шамот, соли, оксиды), А. Яковлев «Дудары» (2007, шамот, глазури, оксиды, дымление). Перечисленные образы каждый из художников представляет и воплощает в соответствии с собственными ощущениями. Поэтому даже работы на одну и ту же тему, глубоко индивидуальны и сильно отличаются друг от друга, как по технике исполнения, так и по образным характеристикам.

Не остались без внимания и образы животных, при этом художники подчеркивают именно их мифологическую сущность. Так в своих работах «Кормилица» (2004, цветная глина, соли, оксиды) и «Тучки-рябки» Т. Васюк обратилась к образу коровы, которой в народных поверьях отводилась роль опекуни и кормилицы. Предание о превращении в жабу деревенских волшебниц отражено в работе Г. Савко «Жаба» (2006, шамот, глазури, дымление). О былой человеческой сущности красноречиво свидетельствуют большие, мечтательно приоткрытые глаза, обрамленные густыми, длинными ресницами.

Необходимо отметить, что современные художники достаточно часто обращаются в своем творчестве к образам христианской, церковной традиции, таким как Ангел: Т. Васюк «Ангел» (1999, шамот, оксиды), Л. Нищик «Ангелы-Хранители» (2005, шамот, глазури, металлизация), А. Воронкевич «Ангел» (2002, дерево, керамика); Богоматерь: Т. Васюк «Иконка» (2000, цветные массы, оксиды). Трактовка этих образов соответствует, как правило, общепринятым традиционным канонам. Однако в каждой работе присутствует достаточно сильное творческое начало, благодаря богатым возможностям материала в формообразовании. Так Ангел Т. Васюк выполненный из пласта выглядит печальным и даже скорбящим, за счет черной пустоты вместо лица, в то время как скульптурного изображения Ангелов Л. Нищик внушают уверенность, неизбежность и покой.

В данном исследовании рассмотрены далеко не все керамические произведения, в основе которых заложены мифологические образы. Однако этого достаточно чтобы судить о масштабности данного направления в современной художественной керамике. Анализ работ показал, что художники не просто цитируют тот или иной образ, а творчески интерпретируют его в соответствии с собственным мироощущением. При этом полнота образа достигается посредством использования богатейших свойств материала, различных способов декорирования, символичности цветового решения. Авторские произведения современной

художественной керамики, созданные на основе мифологических образов, отличаются особым национальным своеобразием, которое базируется на глубинном проникновении в древнейшие слои народной белорусской культуры.

Літаратура

1. *Беларуская міфалогія: Энцыклапед. Слоўн. / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімовіч. – 2-ое выд., дап. – Мінск: Беларусь, 2006. – 599 с.*
2. *Беларускі фальклор: У 2-х т. / Рэдка.: г. Пашкоў і інш. – Мінск: БелЭн, 2005. – Т. 1. 768 с.*
3. *Жук, В. Декоративно-прикладное искусство Беларуси XVIII – XX ВВ. : становление и тенденции развития / В. Жук. – Минск: Бел. наука, 2006. – 319 с.*
4. *Казакова, І. Міфалагічна-фальклорная спецыфіка беларускай традыцыйнай культуры: аўтарэф. дыс..... д-ра філал. навук: 10. 01. 09 / І. Казакова; – ИИЭФ им. К. Крапиви НАН Беларуси – Минск, 2000. – 48с.*
5. *Конан, У. Славянская міфалогія ў кантэксте беларускай культуры / У. Конан // Мастацтва. – 1997. – № 6. – С. 49–51.*
6. *Конан, У. Славянская міфалогія ў кантэксте беларускай культуры / У. Конан // Мастацтва. – 1997. – № 8. – С. 35–37.*
7. *Пашкоўская, Л. 3 магічнага кола агню / Л. Пашкоўская // Мастацтва. – 2006. – № 6. – С. 28–29.*

Шаўлякова-Барзенка І. Л. (Мінск, Беларусь)

«ПЕРАДГІСТОРЫЯ» ЛІТАРАТУРНАГА СІМВАЛА: РЫТУАЛ – МІФ – ФАЛЬКЛОР

У большасці тэорый міфа, як правіла, падкрэсліваецца сімвалічна-метафарычны характар міфалагічнага мыслення (Э. Ксірэр), метафарычны характар архетыпічнай сімволікі (К. -Г. Юнг) альбо прынцыпова сімвалічны характар першабытных міфаў, які суседнічае з іх метафарычнасцю (Ф. Уілрайт). Аднак карані літаратурнага сімвала, на наш погляд, знаходзяцца ў значна больш старажытных пластах гісторыі чалавецтва, чым міф, – іх трэба шукаць у архаічным («даміфалагічным») рытуале. На думку В. Буркерта, рытуал больш старажытны, чым міф, бо формы рытуальных паводзінаў можна выявіць нават у жывёл [гл. : 5, с. 379]. Сімвалічная прырода міфа, які і іншых, больш позніх форм культуратворчасці, вынікае са спецыфікі рытуальнай дзейнасці. Рытуал для архаічнага чалавека быў «сапрыродны акту тварэння, аднаўляў яго сваёй структурай і сэнсам і наноў адраджаў тое, што ўзнікла ў акце тварэння» [6, с. 15].

Сімвал, на нашу думку, быў *важнейшым спосабам аб'ектывацыі эмпірычнага і пазнаваўчага вопыту* архаічнага чалавека. Аднак трэба падкрэсліць, што рытуальны сімвал зусім не тоесны таму сімвалу, які сёння з'яўляецца прадметам даследавання семіётыкі, філасофіі культуры, тэорыі пазнання. Мяркуюцца, што многія з выяў, якія сустракаюцца на самых ранніх помніках мастацтва, «уяўлялі сабою «іканічныя» знакі – signs-іcons у тэрміналогіі Пёрса» [1, с. 107]. Так можна патлумачыць раннія выявы жывёл. Там, дзе гэтыя выявы былі падпарадкаваныя пэўнаму паляўнічаму рытуалу, знак жывёлы – напрыклад, маманта ці бізона, – становіўся сімвалам. У якасці найбольш архаічнага сімвала падобнага кшталту называюць выявы мядзведзя на мядзвежым свяце ў сібірскіх народаў ці старажытнаяпонскую дабуддысцкую выяву чалавека-мядзведзя, якая набліжаецца да айнскага культу мядзведзяў. Паказальна, што Ю. М. Лотман адзначае прысутнасць у сімвале іканічнага элементу [гл. : 4, с. 160]. Можна гаварыць пра эвалюцыю архаічнага (невербальнага) знака ў сімвал. Некаторыя знакі архаічнага мастацтва маглі быць знакамі-сімптомамі, ці ўказальнікамі (signs-indices, паводле Пёрса), як большасць знакаў ніўхскай паляўнічай піктаграфіі: выявы слядоў мядзведзя, сабакі ці нават паляўнічага. Знакі гэтага тыпу таксама маглі станавіцца

сімваламі, калі, напрыклад, «выява следу гіганцкай птушкі... азначала (у аўстра-лійцаў. – *І. Ш. -Б.*) не саму гэтую птушку, а міфічную істоту з нагамі такой птушкі» [1, с. 108]. Аднак на тым жа раннім этапе, калі засведчаныя знакі-іконы і знакі-ўказальнікі, існуюць ужо і знакі-сімвалы, напрыклад, знакі полу.

На думку Ю. М. Лотмана, стрыжнявая група сімвалаў мае глыбока архаічную прыроду і ўзыходзіць да даісьмяовай эпохі. Першапачаткова элементарныя ў выяўленчых адносінах знакі ўяўлялі сабою згорнутыя мнеманічныя праграмы тэкстаў і сюжэтаў, што захоўваліся ў вуснай памяці калектыву. У далейшым «здольнасць захоўваць у згорнутым выглядзе выключна аб'ёмныя і значныя тэксты ўтрымалася за сімваламі» [4, с. 148]. Інакш кажучы, *сімвал складваецца паступова і ў выніку паўстае кандэнсатарам усіх прынцыпаў знакаваасці*. Рытуал выкарыстоўвае ўсе даступныя формы і спосабы выразнасці, якія ўтвараюць свайго роду «парад знакавых сістэм (натуральная мова, мова жэстаў, міміка, пантаміма, харэаграфія, спевы, музыка, колер, пах і г. д.), якія нідзі і ніколі больш не складваецца ў такое ўсеабдымнае адзінства» [6, с. 18].

В. Тэрнэр адзначае, што ў кожнай цэласнай сістэме існуе ядро *дамінантных сімвалаў*, якія характарызуюцца выключнай шматзначнасцю і цэнтральным палажэннем у кожным рытуальным выкананні. З гэтым ядром звязаная значная колькасць *энклітычных (залежных) сімвалаў*. Некаторыя з іх адназначныя, іншыя становяцца простымі знакамі адносінаў ці функцый, што падтрымліваюць ход рытуальнага дзеяння (напрыклад, паклоны, амавенні, ачышчэнні і аб'екты, якія ўказваюць на спалучэнне ці раз'яднанне). Дамінантныя сімвалы ўтвараюць фіксаваныя рамкі ўсёй сістэмы і паўтараюцца ў многіх рытуалах.

На нашу думку, можна прасачыць свайго роду гісторыю фарміравання дамінантных сімвалаў, калі звязаць яе з тэорыяй архетыпаў К. -Г. Юнга. Паводле Юнга, архетыпы – гэта фармальныя элементы псіхікі, сімвалічныя формулы, якія захоўваюць найбольш каштоўны і глыбінны чалавечы вопыт, маюць трансгістарычны характар і з'яўляюцца архаічна інтуітыўным сродкам псіхалагічнага спасціжэння аб'екта. Інакш кажучы, юнгаўскія архетыпы ўяўляюць сабою *фармальныя ўзоры паводзінаў*, ці сімвалічныя схемы, «на падставе якіх афармляюцца канкрэтныя, напоўненыя зместам вобразы, якімі чалавек аперыруе ў сваёй рэальнай жыццядзейнасці» [3, с. 109].

З эпохай верхняга палеаліту звязваюць нараджэнне асноўных архетыпаў [гл., напрыклад: 2, с. 154]. У даследаваннях, скіраваных на сінтэз археалагічных і этнаграфічных дадзеных пра магію, татэмізм ды іншыя першабытныя вераванні з глыбіннай псіхалогіяй, вывучаецца паходжанне сімвалічных сістэм у сувязі з архаічным рытуалам. На нашу думку, складванню гэтых сімвалічных сістэм папярэднічаў працяглы *працэс вылучэння дамінантных сімвалаў з архетыпаў*, што працякаў у прасторы рытуалу. Архаічны рытуал актуалізаваў тыя ці іншыя сімвалічныя формулы бессвядомага, дзе захоўваўся вопыт асваення свету, як для пацвярджэння сакральнасці гэтага вопыту, так і для замацавання новых ведаў пра свет. Каколькі архаічны рытуал дэманструе ў сімвалічных формах сакральны вопыт, то менавіта *дамінантныя сімвалы*, на нашу думку, складваюцца з цягам часу як *аб'ектывацыя найбольш важных архетыпаў*. Такім чынам, *архетыпы ў прасторы рытуалу пачынаюць выяўляцца як дамінантныя сімвалы, якія, у сваю чаргу, «матэрыялізуюцца» ў выглядзе знакаў архаічнага мастацтва*.

Дагэтуль размова ішла пра невербальныя сродкі выражэння вопыту асваення свету. Мова пачынае складвацца прыкладна з позняга палеаліту. З ім жа звязваюць узнікненне графічнага сімвалізму. Думаецца, фарміраванне мовы як цэласнай сістэмы па часе супадае з ускладненнем выяўленчага сімвалізму, з ператварэннем знакаў («ікон», «указальнікаў») у архаічныя сімвалы.

«Сімвал» – адзін з самых шматзначных тэрмінаў у сістэме сённяшніх гуманітаных ведаў. У дадзеным кантэксце мы ідзем следам за Ю. М. Лотманам, які лічыў, што сімвал і ў плане выражэння, і ў плане зместу заусёды ўяўляе сабою пэўны тэкст. Інакш кажучы, сімвал «валодае нейкім адзіным замкнутым у сабе

значэннем і выразна акрэсленай мяжой, што дазваляе вылучыць яго з навакольнага семіятычнага кантэксту» [4, с. 147]. Найбольш звыклае ўяўленне пра сімвал звязана з ідэяй пэўнага зместу, які, у сваю чаргу, служыць планам выражэння для іншага, больш каштоўнага ў культурных адносінах, зместу. На наш погляд, гэта адпавядае ўзаемазвязкі сакральнага зместу і яго сімвалічнага выражэння ў рытуале. Думаецца, у выпадку з фарміраваннем літаратурнай сімволікі, мова і міф былі хутчэй «прасторай» захавання, чым узмацнення анталагічнай каштоўнасці сімвала. Сістэма дамінантных сімвалаў, якая склалася ў архаічным рытуале, з дапамогай мовы атрымала сваё вербальнае выражэнне. Што тычыцца міфа, то менавіта сімвал, на наш погляд, вызначыў спецыфіку структурыравання ягонай семантычнай прасторы: дзякуючы сімвалу, аповед-міф пра тыя ці іншыя падзеі ўспрымаўся як закадзіраванае, зашыфраванае паведамленне сакральнага звестак, якія высталілі гарантам устойлівасці макракосму. *Інакш кажучы, сімвал, які ў дамифалагічным рытуале ўяўляў сабою як бы «згорнуты» тэкст, у міфе разгортваецца ў складана структурыраваны аповед.*

Праблема генезісу літаратурнага сімвала, як правіла, разглядаецца ў сувязі з сімвалізмам мовы і міфа. Так, паводле А. А. Патабні, нараджэнне сімволікі немагчыма аддзяліць ад агульнага станаўлення мовы. А. М. Весялоўскі, даследуючы песенную сімволіку, разглядаў сімвал як вынік аднаго з кірункаў развіцця старажытнейшай формы паэтычнага стылю – псіхалагічнага паралелізму. У межах архетыповага адгалінавання рытуальна-міфалагічнай школы прадстаўлены і літаратурнаўчы аналіз сімвала (найперш тут вылучаецца тэорыя сімвалаў Н. Фрая, які вызначае чатыры «фазы» (кантэксты) развіцця літаратурнага твора) і г. д.

Можна пераканацца, што вытокі літаратурнай сімволікі ў большасці даследаванняў адсочваюцца з фальклору, пры гэтым нязменна адзначаецца роля міфа ў яе станаўленні. Тым не менш, стасункі міфа і сімвала далёка не адназначныя, а фальклорная сімволіка – вежа ў працэсе эвалюцыі, але ніяк не пачатак літаратурнага сімвала. Выключна важны «момант» трансфармацыі сімвала міфічнага ў сімвал літаратурны, як правіла, не фіксуецца.

Вызначальным фактарам у працэсе якасных змен, што адбываліся з сімвалам, з'яўляецца, на наш погляд, эвалюцыя мыслення, якая прывяла да своеасаблівай эстэтызацыі пазнаваўчага вопыту архаічнага чалавека. Калі ў архаічным рытуале сімвал уяўляў сабою яшчэ не вербалізаваны аповед пра свет сакральнага, калі ў міфе сімвал вербалізуецца, набывае глыбіню і становіцца «памяццю» культуры, то ў першым «літаратурным творы» *сімвал паўстае спалучэннем архаічнага рытуальнага «сюжэту» і міфалагічнай «мадэлі», аб'яднаннем вопыту сакралізацыі свету – і спосабаў захавання, упарадкавання гэтага вопыту.*

Такім чынам, сімвал – важнейшы спосаб аб'ектывацыі эмпірычнага і пазнаваўчага вопыту архаічнага чалавека, для якога носьбітам сакральнага выступіў рытуал. Архаічны рытуал актуалізаваў сімвалічныя формулы бессвядомага – архетыпы, у якіх захоўваўся вопыт асваення свету і арыентацыі ў ім. У прасторы рытуалу архетыпы пачынаюць выяўляцца як дамінантныя сімвалы, якія, у сваю чаргу, аб'ектывуюцца ў выглядзе знакаў архаічнага (невербальнага) мастацтва. У працэсе назірання пазнаваўчага вопыту гэтыя знакі станавіліся сімваламі. З цягам часу сімвал атрымлівае і сваё вербальнае выражэнне, набываючы ў міфалагічнай прасторы семантычную глыбіню і складаную структуру. Сімвал літаратурны складаецца ў працэсе эстэтызацыі рэчаіснасці як аб'яднанне архаічных «сюжэтаў» сакральнай дзейнасці і міфалагічных мадэляў структуравання вобразу свету.

Літаратура

1. Иванов, В. В. Об одном типе архаических знаков искусства и пиктографии / В. В. Иванов // Ранние формы искусства: сб. статей / сост. С. Ю. Неклюдов; отв. ред. Е. М. Мелетинский. – Москва: Искусство, 1972. – С. 105–147.

2. Культурология / под науч. ред. Г. В. Драча. – Ростов-на Дону: Феникс, 1995. – 576 с.
3. Лейбин, В. М. Психологизм и философия неотрефлексивизма / В. М. Лейбин. – Москва: Политиздат, 1977. – 246 с.
4. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семисфера – история / Ю. М. Лотман. – Москва: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
5. Самыгин, С. И., Нечипуренко, В. И., Полонская, И. Н. Религиоведение: социология и психология религии / С. И. Самыгин, В. И. Нечипуренко, И. Н. Полонская. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1996. – 672 с.
6. Топоров, В. Н. О ритуале: Введение в проблематику / В. Н. Топоров // Архαιческий ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках: сб. статей / АН СССР; Сост. Л. Ш. Рожанский. – Москва: Наука, 1988. – С. 7–33.

Шавель В. М. (Баранавічы, Беларусь)

ПАМЕТЫ «НАР.-ПАЭТ.», «З НАР.», «НАР.» У СТРУКТУРЫ СЛОЎНИКАВАГА АРТЫКУЛА

Тлумачальны слоўнік у найбольшай ступені адлюстроўвае сукупнасць разнастайных ведаў, назапашаных чалавецтвам. У гэтай сувязі неабходным уяўляецца вызначэнне адзіных прынцыпаў і крытэрыяў, здольных максімальна аб'ектыўна і агульнаразумела фіксаваць і захоўваць веды пакаленняў, функцыянальна-інфармацыйная значнасць якіх рэалізуецца ў слоўніку ў структуры слоўнікавага артыкула.

Вядома, што асноўным крытэрыем вызначэння стылістычна маркіраваных лексем у тлумачальных слоўніках з'яўляюцца стылістычныя паметы, асноўная функцыя якіх – указваць на сферу ўжывання ў маўленні стылістычна афарбаваных лексем. Але ў працэсе развіцця лексікаграфіі лінгвістамі не была прынята адзіная універсальная сістэма іх выдзялення, таму ў кожным слоўніку прадстаўлена свая парадыгма стылістычных памет, якая адлюстроўвае стылістычныя характарыстыкі маркіраванага слова і магчымасці яго ўжывання.

Адрозненне ў сістэмах стылістычных памет у розных тлумачальных слоўніках выступае перш за ўсё на колькасным узроўні. Так у «Тлумачальным слоўніку беларускай літаратурнай мовы» (ТСБЛМ; пад рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко. – 2-е выд. – Мінск, БелЭН, 1999) у вестках для карыстальнікаў слоўнікам да памет, якія ўказваюць на стылістычную характарыстыку слова, адносіцца памета «нар. - паэт.» з тлумачэннем «народна-паэтычнае» і азначае, што слова захоўвае сваю вусна-паэтычную афарбоўку і, нягледзячы на тое што яно ўжываецца ў літаратурнай мове (звычайна паэтычнай), яно не зліваецца з літаратурнай лексікай цалкам (часта такія словы ўжываюцца як сродак стылізацыі), напрыклад:

Гасціна, -ы, ж. (нар. -паэт. і абл.). 1. зб. Госці. *Да нас сабралася вялікая г.* 2. Прыём гасцей, частаванне. *Для гасціны ў мяне ёсць і мёд і цукеркі* [6, с. 146].

У спісе скарачэнняў, прынятых у слоўніку, значацца і паметы «з нар.» – з народнай творчасці, «нар.» – народнае. Суправаджаюць гэтыя паметы выразы, пераважна безразныя, якія не складаюць, у адрозненне ад прыказкі, закончанага сужэння і не з'яўляюцца афарызмамі (прымаўкі), напрыклад:

Дабро... 4. што-н. нялюднае, дрэннае (разм. іран.).... *За маё дабро ды мне ў рабро* (з нар.) – за добрае плаціць дрэнным. *Няма ліха без дабра* (з нар.) – не ўсё ў блэгім дрэннае [6, с. 163].

Жабраваць...2. пазычыць што-н., не маючы свайго (разм.).... *Не ўмеў ша-наваць – ідзі ж.* (з нар.) [6, с. 197].

Жыць...1. Быць жывым, існаваць, знаходзіцца ў працэсе жыцця... *Хто для людзей жыве, той не старэе* (з нар.) [6, с. 202].

Залвіца...Мужава сястра. *З. не сястрыца* (з нар.) [6, с. 216].

Згадзіцца...аказацца прыгодным, спатрэбіцца. *Што ў лесе родзіцца, тое ў хаце згодзіцца* (з нар.) [6, с. 237].

Адно са значэнняў слова *народны* ТСБЛМ падае так: «...3. Цесна звязаны з народам, уласцівы духу народа, яго культуры, светапогляду. *Народная паэзія.*» Таму памета «нар.» носіць агульны характар і патрабуе ўдумлівага стаўлення да яе карыстальніка слоўнікам, дадатковай канкрэтызацыі.

«У фальклоры», «у павер'ях» – паясненні, якія змяшчаюцца ў ТСБЛМ перад тлумачэннем і вызначаюць сферу ўжывання слова, адначасова служаць і ўдакладненню значэння слова. Сустракаецца і паясненне «у творах народнай паэзіі», напрыклад:

Зачын...2. Традыцыйны пачатак (у творах народнай паэзіі). 3. *быліны...* [6, с. 231].

Павер'е – гэта паданне, заснаванае на забабонах; паданне – вуснае апавяданне пра мінулае, якое перадаецца ад пакалення да пакалення. У лагічным ланцужку «народна-паэтычная творчасць – паданне – павер'е» варты разглядаць паданне як адзін з жанраў народна-паэтычнай творчасці, а павер'е – як разнавіднасць падання. Паняцце «народна-паэтычная творчасць» выступае як радавое да паняццяў «паданне» і «павер'е» і мае празрыстую матывацыю, зразумелую карыстальнікам слоўнікам.

У большасці тэарэтычных прац і падручнікаў апошніх гадоў часцей сустракаецца тэрмін «вусна-паэтычная творчасць», які вызначаецца як калектыўная паэтычная творчасць працоўных мас, якой уласціва вуснасць бытавання і наяўнасць варыянтаў асобных твораў. Побач з тэрмінам «вусная-паэтычная творчасць» ужываюцца тэрміны «народная паэтычная творчасць», «вусна-паэтычная народная творчасць», «народная паэзія», якія падкрэсліваюць, што перад намі вусная паэзія, створаная народам, а таксама тэрмін англійскага паходжання «фальклор», які ўзнік у сярэдзіне XIX ст. і даволі хутка стаў міжнародным. Апошні тэрмін – «фальклор», які ў перакладзе абазначае народную мудрасць, народныя веды, ужываецца ў міжнароднай навуцы, і ўсё часцей ва ўсходнеславянскай, не толькі ў вузкім значэнні – вусна-паэтычная творчасць, але і ў набліжаным да яго першапачатковага зместу, ахоплівае розныя праявы народнай культуры, у тым ліку музычнае, харэаграфічнае, дэкаратыўна-прыкладное і іншыя віды народнага мастацтва. Калі ж трэба ўдакладніць змест паняцця «фальклор» да яго даюць значэнні «музычны», «харэаграфічны», «драматычны» і г. д. у залежнасці ад віду народнага мастацтва, да якога ён у асноўным канкрэтным выпадку адносіцца [1, с. 6].

Паняцце «фальклор» у тлумачальных слоўніках выкарыстоўваецца ў яго вузкім, філалагічным значэнні – «адзін з відаў народнага мастацтва, які адлюстроўвае рэчаіснасць у вобразах, створаных пры дапамозе паэтычнага слова» [1, с. 6]. Аднак памета «нар.-паэт.» носіць больш канкрэтны характар, чым паясненні «у фальклоры», «у павер'ях».

На 10 040 слоўнікавых артыкулаў у ТСБЛМ, якія змяшчаюць стылістычныя паметы, толькі 14 змяшчаюць паметы «нар.-паэт.», «з нар.», «нар.». Выкарыстанне адной паметы «нар.-паэт.» у структуры слоўнікавага артыкула зробіць стылістычную характарыстыку слова больш зразумелай для шырокага кола карыстальнікаў.

У ТСБМ (1977–1984) у спісе скарачэнняў таксама згадваецца памет «нар.-паэт.» з расшыфравкай «народна-паэтычнае слова», але ва ўступе да слоўніка больш падрабязнага тлумачэння гэтай паметы не падаецца.

У прадмове да «Тлумачальнага слоўніка беларускай мовы» (А. Я. Баханькоў, І. М. Гайдукевіч, П. П. Шуба. – Мінск: Парадокс, 2002) даводзіцца, што памет «нар.-паэт.» суправаджае словы з вуснай народнай творчасці, якія ужываюцца ў літаратурнай мове, але яшчэ не страцілі сваёй вусна-паэтычнай афарбоўкі.

Такім чынам, пераважна ў тлумачальных слоўніках выкарыстоўваецца памет «нар.-паэт.», што абумоўлена большай яесэнсавай выразнасцю.

Аналіз разнастайных пунктаў гледжання на прыроду і класіфікацыю лексікаграфамі памет у тлумачальных слоўніках сучаснай беларускай мовы прыводзіць да выніку пра адсутнасць адзінай канцэпцыі ў азначэнні памет, якія адлюстроўваюць стылістычныя характарыстыкі слова. Прычынай гэтага, на наш погляд, з'яўляецца, перш за ўсё, адсутнасць у лексікаграфіі тэарэтычнай базы, на аснове якой можна было б сфармуляваць адзіныя прынцыпы размежавання стылістычных характарыстык слова, таму, з аднаго боку, апісанні маркіраваных адзінак ў слоўніку часта арыентаваны на моўную кампетэнцыю «сярэдняга карыстальніка мовай», з другога боку, апісанне ўяўляе сабой вынік абстрагуемай рэчаіснасці складальнікаў слоўніка і сведчыць пра перавагу рэалізацыі інтэрсаў лексікаграфу.

Апісанне стылістычнай характарыстыкі слова з'яўляецца абавязковай задаемай тлумачэння лексемы і адлюстравання яе функцыянальна-семантычных патэнцый у слоўніку. Таму важным і надзённым будзе прыняцце лексікаграфамі пераліку абавязковых і факультатывных памет, якія могуць адлюстроўваць стылістычную характарыстыку слова.

Літаратура

1. *Беларускі фальклор: хрэстаматыя: вуч. дапам. для філал. фак. ВНУ / склад. К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – 4-е выд., перапрац. – Мінск: Выш. шк., 1996. – 856 с.*
2. *Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі; рэд. тома А. С. Фядосік. – 2-е выд., дап. і дапрац. – Мінск: Бел. навука, 2005. – 552 с.*
3. *Беларуская вусна-паэтычная творчасць: падруч. для студэнтаў філал спец. ВНУ / К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – Мінск: Лексіс, 2000. – 512 с.*
4. *Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 2: Лабараторыя традыцыйнага мастацтва. – «Яшчур» / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск: БелЭН, 2006. – 832 с.*
5. *Малыя жанры. Дзіцячы фальклор / Т. В. Валодзька [і інш.]; нав. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск: Бел. навука, 2004. – 439 с.*
6. *Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / пад рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко. – Мінск: БелЭН, 1999.*

Шахнюк А. З. (Барановічы, Беларусь)

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В РУССКИХ И БЕЛОРУССКИХ ПОСЛОВИЦАХ О ГОСТЕПРИИМСТВЕ

Язык не только отражает реальность, но и интерпретирует ее. Благодаря языку мы можем проникнуть в ментальность нации, узнать о мировоззрении отдельных групп людей и нации в целом, получить представление о культуре народа. Особую роль в передаче национально-культурных особенностей языка играют фразеологизмы.

По меткому определению Владимира Колесника, «нациянальная прыказка – скарбонка духоўнай сілы народа, яго здольнасці арыентавацца ў складаным, супярэчлівым і многа дзе неспазнаным свеце» [2, с. 10].

Наша цель – разглядаць тот культурны фон, который хранится во фразеологизмах белорусского и русского языков, и выделить национальный компонент. Мы обратились к славянским языкам, потому что наблюдение над близкородственными языками позволяет обнаружить тончайшие нюансы смысла языковых единиц.

Одним из показателей ментальности народа является гостеприимство. В пословицах мы найдем народную интерпретацию данного понятия.

Мы проанализировали пословицы о гостеприимстве, помещенные в сборниках пословиц русского и белорусского языков [2, 3], и сгруппировали в следующие

тематические группы: гость гостю рознь, особенности приема гостей, этика поведения гостя и хозяина, а также отношение народа к приему гостей.

В белорусских пословицах различают гостей хороших и плохих. К плохим относят: гостя последнего (*Апошняму гасцю лыжка ў качарэжніку*), гостя нехорошего (*Нядобраму гасцю і мядок набок, толькі чарку налівай*), гостя немилгого, то есть который уже опостылел хозяину (*Нямілага гасця і пірагі нямілы*), гостя непрошенного (*Няпрошанаму гасцю лыжкі няма, Няпрошаным гасцям рукі не падаюць*). Хороших гостей называют хорошими гостями, (*Добраму гасцю вароты самі расчыняюцца*), хорошими людьми (*Добрым людзям і мы рады будзем*). Как видим, у белорусов отношение к гостям прежде всего носит личностный характер, то есть обращается внимание на качества человека: добрый или злой человек пришел в гости, и тогда соответственно *«Дзеля добрага чалавека – пшанічны каравай, а для злыдня – костка ў горла*, проще говоря: *«Які госць, такое і частаванне»*.

Список слов, «классифицирующих» гостей, в русских пословицах значительно расширен, появляются такие определения, как: гость дорогой (*Для дорогога гостя і ворота настежь*), гость красный (*Красному гостю – красное место*), гость не вовремя (*Не вовремя гость хуже татарина*), гость незваный (*Незваному гостю места нет*), гость сидячий и гость стоячий (*Не бойся гостя сидячаго, а бойся гостя стоячаго*), поздний гость (*Позднему гостю – кости*), редкий гость (*Редкий гость никогда не в тягость*), родной гость (*Родному гостю двери настежь*). Как видим, наиболее желанными для русского народа является дорогой и родной гость, для которых даже ворота (двери) сами раскрываются, невтя-гость и редкий гость.

В русских и белорусских пословицах мы находим также и правила приема гостей. Принимая гостей, *«Праз парог рукі не падаюць»*. Для белорусов в приеме гостей большую роль играет искренность, приветливость хозяев, уважение, которое они обязаны оказать гостю, об этом напоминает и пословица: *«Дарагі не абед, а прывет»*, *«Ці з перцам, ці не з перцам – абы было з шчырым сэрцам»*, а что касается выпивки, то это неглавное: *«Піццё – смяццё, бяседа дорага»*. В этой пословице подчеркивается важность общения и второстепенность питья. Следует заметить, что белорусские гости любят, когда за столом их настойчиво приглашают: *«Добрая гаспадыня і падносіць і каб пілі-елі папросіць»*. Иначе от гостя можно услышать и такую характеристику хозяев: *«Добра было ў гасцях, толькі прынукі не было»* (*г. зн. настойлівага запрашэння піць і есці*). Хозяин должен подавать пример и в еде, и в питье: *«І госць рад, калі гаспадар дасць прыклад»*, а в случае возникновения неловкой ситуации *«Госцю трэба дараваць, а гаспадару – прамаўчаць»*.

В белорусских пословицах мы находим также и распределение обязанностей для хозяина и хозяйки: *«Гаспадыня – за талерачку, гаспадар – за гарэлачку, а госць – у гасцях»*. И белорусы, и русские готовы с гостем поделиться всем, что есть в доме: *«Што маю, тым прымаю»*, *«Чым хата багата, тым і рада»* (*ср. русск. « Чем богаты, тем и рады*), , но в белорусских пословицах мы находим также и сказанное с иронией: *«Пры мілым гасцю і гаспадар пажывіцца»*. Это значит, что белорусские хозяева все самое лучшее берегут для гостей. Например, *«Госця вясню частуюць мядком, а ўвосень – малачком»*, то есть отдают то немногое, что есть в доме, например, молоко и мед: к осени коровы уже меньше дают молока, а к весне мед тоже редкость. Если гости были приглашены, то хозяин-белорус считает своей обязанностью проявить всю щедрость: *«На прошанага гасця многа трэба»*, *«Госць на двор, а бяда на вор»*, то есть в мешках станет пусто.

В ряде культур гость находится на особом положении. Каков же статус гостя и хозяина в белорусских и русских пословицах? Русский народ хозяином положения оставил хозяина, а гость должен вести себя скромно, сдержанно и послушно: *«Чувствуй себя как дома, но не забывай, что в гостях»*, поэтому держаться *«У себя*

как хочешь, а в гостях – как велют», помнит о том, что «Гость хозяину не указчик», потому что «В гостях воля хозяйская».

И в белорусских пословицах гостю также отводится скромное место, он должен без фанаберий принимать все, что предлагают («Госць, не дзьміся, еж, што ў місе»), а также соблюдать следующие правила приличия: «Праз парог рукі не падаюць», «За стол – не спяшайся, з-за стала – не марудзь»; «У гасця – еж, хоць расперажыся, але ў кішэню не хавай». Во всем должна быть мера: «Госць першы дзень – золата, другі – серабро, а трэці – медзь, хоць і дадому едзь», и «Чым госць радзейшы, тым мілейшы». Русская народная мудрость гласит: «К обедне ходят по звону, а в гости по зову», а иначе «Прышоў госць нязваны і ідзі нясланы». Белорусы, наверно, не всегда помнят о своих интересах и стараются даже угодить гостю во вред себе, поэтому пословица поучает хозяина: «Госцю гадзі, дый сябе глядзі».

Любого пришедшего в дом белорусы готовы принять как гостя: «Прысядзь: госцем будзеш», чего уж там, ведь «Госць лавы не пераседзіць».

Прием гостей – дело хлопотное: «Госць як госць, а валакіты досць». В пословицах белорусский народ откровенно признается, что «Гаспадыні лягчэй становіцца, як госці адвітваюцца», и вообще, «Без гасцей нам прасцей». Но это неизбежное, а, возможно, и обязательное. «Рад не рад, а мусіш», – признаются белорусы и добавляют: «Прыглядай гасцей, каб хадзілі часцей». В принципе, белорусы не против гостей, только они, как нам кажется, хотят быть на высоте, чтобы как следует подготовиться и принять гостя, поэтому обращаются с таким пожеланием: «Тады, госць, бывай у мяне, калі поўна ў гумне».

Белорусский народ во всем любит меру, даже «І гасцей прынімаць, то трэба меру знаць». Праздность для него не характерна, поэтому даже принимая гостей, думает о деле: «Гуляй, гуляй, ды справы не забывай».

Русское гостеприимство простирается не только на дорогого гостя, но и на все, что имеет к нему отношение: «Кто гостю рад, тот и собачку его кормит», однако, в русских пословицах говорится, что «Гостям два раза рады: когда они приходят и когда уходят».

Белорусская пословица «Госць не многа бывае, ды многа відае» предупреждает хозяина о том, что к приходу гостей в доме должен быть порядок, потому что гость все заметит.

Как видим, отношение к приему гостей русских и белорусов существенно отличается. Белорусы как дорогих гостей встречают добрых людей, относятся к ним радушно и с чувством собственного достоинства. Подход к приему гостей у них рациональный. Этикет поведения гостей поражает своей точностью и подробностью. В гости надо приходиться вовремя, не опаздывать, долго не засиживаться, скромно вести себя, не привередничать, ходить в гости по приглашению и помнить, что надо быть хорошим человеком, и тогда тебе окажут всяческие почести.

Русские же своим делением на гостей красных, дорогих и прочих оказывают и разное внимание гостям в зависимости от ранга. По сравнению с белорусскими пословицами, в русских не отражается в такой мере отношение к приему гостей.

Таким образом, посредством пословиц мы можем познакомиться с очень важным составляющим культуры каждого народа – гостеприимством. Отношение к правилу приема гостей, как и любое другое проявление культуры, имеет свой временной показатель. Белорусские пословицы были собраны Ф. Янковским в 1943–1956 гг., а сборник М. А. Рыбниковой вышел в свет в 1961 г. Возможно, трудное послевоенное время заставило так осмотрительно и избирательно относиться к гостям. Интересно, что в словаре В. Даля «Пословицы, поговорки и прибаутки русского народа» [1] приводятся совершенно другие по содержанию и направленности поговорки, нежели, например, у М. А. Рыбниковой. Если бы сейчас, в начале XXI века, начали составлять перечень пословиц и поговорок, то в него вошла бы лишь незначительная часть из прежних сборников, а часть подверглась бы трансформации, как, например, всем хорошо

известная пословица «Кто не рискует, тот не пьет шампанского» употребляется все чаще в трансформированном виде: «Кто не шампует, тот не пьет валерьянки». Рассматривая пословицы и поговорки как отражение народной мудрости и философии, показателя культуры, надо учитывать востребованность (повторяемость, живучесть) той или иной пословицы. И в наше время появляются пословицы и поговорки на самые разные темы, в них отражается сегодняшнее представление о «хорошо» и «плохо». И уже они станут для будущих поколений ключом к пониманию наших поступков.

Литература

1. Даль, В. И. *Пословицы, поговорки и прибаутки русского народа: сборник в 2-х томах* / В. И. Даль. – С.-Петербург: Литера, Види, 1997. – 840с.
2. Рыбникова, М. А., *Русские пословицы и поговорки* / М. А. Рыбникова. – Москва, 1961.
3. Янкоўскі, Ф. *Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы* / Ф. Янкоўскі. – 3-е выд., дапрац., дап. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – 488с.

Юстинская Г. М. (Минск, Беларусь)

ОТ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ К ЖАНРАМ ЛИТЕРАТУРНЫМ

Сегодняшний всплеск интереса к фольклору, традиционной культуре обнаруживает не просто модное направление в мыслях современников. Белорусская речь и белорусская традиционная культура стремятся к самосохранению.

Представление о связи литературы и фольклора, традиционное для русской науки ещё на рубеже XIX—XX веков, получило концептуальное оформление в работах А. Н. Веселовского. В трудах В. А. Бахтиной уточнено, что «концепция взаимозависимости, взаимосвязанности книги и устной словесности стала использоваться в пособиях по истории словесности, в специальных трудах по истории русской литературы, при анализе творчества и мировоззрения отдельных писателей и поэтов» [3, с. 105]. Особенно велик процент исследований в древнем периоде русской словесности. И. Г. Минералова отмечала, что «фольклористика и этнография связаны одними источниками и тесно соприкасаются в единстве сложного комплекса народной культуры в целом, ведь словесное народное творчество не может быть осмыслено без знания материального быта, обычаев, обрядов, верований народа» [6, с. 246]. П. Богатырев и Р. Якобсон считали, что главное в фольклоре – его функционирование, фольклорные формы, которые сохраняются лишь до той поры, пока они «функционально оправданы». Вопрос о соотношении книжной и устной поэзии учёные предлагали решать «с обоих концов: от книги к устному слову и обратно». Ю. М. Соколов в своём реферате о духовных стихах писал: «Убеждение в том, что все стороны народной мысли, духа и творчества стоят всегда в соприкосновении с другими сторонами народной жизни, должно заставить исследователей учитывать результаты этих соприкосновений и рассматривать народное творчество на общем фоне всей жизни народа. Особенно не надо проводить резкой грани или пропасти между устным народным творчеством и книжным» [3, с. 80].

Устное народное творчество – это неиссякаемая сокровищница народной мудрости, источник, из которого постоянно черпают сюжеты, темы, образы писатели. Одна из основных задач при изучении произведений в школе – показать учащимся взаимосвязь устного народного творчества и письменной художественной литературы, уточнить и углубить знания ребят о содержании таких понятий, как «устное народное творчество» и «художественная письменная литература» [5, с. 30]. Путь пассивного восприятия литературы, как убеждает практика, непродуктивен. Эффективным путём активного включения учащихся в учебный процесс является проблемный подход [8, с. 23]. Особенности индивидуального стиля

писателя, его художественного метода рекомендуется рассматривать, используя проблемное обучение учащихся. Проблемная ситуация может быть связана с выявлением мировоззренческой позиции писателя. Следует помнить, что проблемный вопрос, способы создания и разрешения проблемной ситуации зависят от возраста и уровня литературного развития ученика. Учителю важно уметь правильно соотнести характер проблемной ситуации с художественной природой произведения искусства. Проблемная ситуация может быть связана с работой над словесным образом, которая помогает глубже и точнее постигнуть мысль слова, его многозначность, смысловые оттенки, метафорическое значение и т. д. Это способствует развитию речи учащихся, делает её богаче, выразительнее, экспрессивнее [9, с. 43]. Ещё Н. М. Шанский замечал необходимость лингвистического анализа художественного текста, целью которого является «изучение различных элементов языка в той мере, в какой они связаны с пониманием литературного произведения как такового» [11, с. 111]. Связообразна самостоятельная работа учащихся, усложняющаяся от темы к теме.

Учитель должен помнить, что взаимопроникновение книжной литературы в устную поэзию было всегда, однако интенсивность этого процесса исторически переменчива, зависит и от жанра, и от бытования фольклора, и других факторов. Рассмотрим трудные строки есенинской поэзии. Близость С. Есенина по происхождению к крестьянской среде определяла его своеобразность и выделяла из группы имажинистов, к которым он примыкал в начале 20-х годов. Есенин – народник от души – в этом его сила. Общее уmonoстроение крестьянских поэтов обозначалось как «разлад ума и сердца», а поэзия С. Есенина характеризовалась как выражение «трагичности выброшенной из течения жизни души» [10, с. 52]. Отметив фольклоризм крестьянских поэтов как «особую большую тему» [3, с. 316], исследователь Б. Соколов специально подчеркивал связь таких поэтов с патриархальным крестьянским бытом, которую он обозначил как свойственный их мироощущению и поэзии «бытовой консерватизм». По его мнению, им присуще особое мирозерцание, как следствие целостного и непосредственного восприятия мира, выраженное в стихотворной форме, «нутряное глубинное чувство природы», идущее от языческой древности. Обогащение литературного языка диалектизмами в их произведениях происходило оттого, что поэты «возвели их в художественный прием», «придали им не нарочитую, не далевскую, а глубинную народность». Наконец, они предложили «новые и богатые формы художественного претворения народной песни, духовных стихов, частушек». Ю. Соколов предлагал взглянуть на связь поэзии С. Есенина с фольклором как на проблему более сложную и жанрово весьма разнообразную. «Есенинский лик, – писал Ю. Соколов, – яснее всего узнается в народных песнях: разбойничьих, разгульных, кабацких, острожных, – в песнях, созданных теми, кому пламень уст расшевеливал дух бродячий» [3, с. 318]. Поэзия С. Есенина имеет «общий тон» с песнями деревенской молодежи XX века.

В процессе изучения творчества Есенина на повышенном уровне учителю рекомендуется разработать систему проблемных вопросов (с учётом подготовленности учащихся), например: «Согласны ли вы с теми литературоведами, которые склонны усматривать трагедию Есенина-поэта и Есенина-человека в том, что «город смял чистую душу деревенского молодца?». Юрий Матвеевич Соколов утверждал, что «бесшабашная, кабацкая, надрывная песня» в течение нескольких десятилетий звучала под гармошку по всей России. Дело не в городе, а в том, что произошел сдвиг в самой деревенской культуре, дала трещину некогда единая цельная поэзия крестьянина-земледелца, и хлынул массовый поток городской продукции далеко не лучшего качества: «Песни эти, эти хулиганские частушки создаются и распространяются деревенской молодежью, выбитой из своей колеи крестьян-землепашцев» [3, с. 319]. Ю. Соколов усматривал трагедию С. Есенина в невозможности его возвращения из города в деревню, где он «остался бы чужд ярким, призывным «агиткам», распеваемым

комсомольцами и по-новому дисциплинирующим молодежь. Но в литературе, основанной на фольклоре (особенно массовой песне) Есенину важно было не только овладеть приемами фольклора, но и постараться затем «многое в нем преодолеть». По мнению исследователя, разлад был уже в попытках соединить несоединимое, слить эстетику гармонии, внутреннего единства с эстетикой разрушения и хулиганства.

В процессе изучения творчества С. Есенина на повышенном уровне целесообразно предложить учащимся проблемные вопросы следующего характера: 1) «Согласны ли вы с мнением некоторых учёных, называющих Есенина вторым Никитиным?» (Ю. Тынянов «Русский современник» 1924г). (С «унылым мещанином, певшим однозвучные песни» [3, с. 321], у Есенина было мало общего). 2) «Согласны ли вы с мнением исследователей, называющих Есенина крестьянским поэтом, новым Кольцовым?» (Есенин не протестовал против подобного сближения. Он, как известно, подчеркивал свою генетическую литературную связь с Алексеем Кольцовым («О Русь, взмахни крылами...»). В этом стихотворении — установление родства и самохарактеристика, но вместе с тем и попытка самоотграничения. Есенин отмечал в Кольцове внешнюю нарядность, праздничность, некоторое самолюбование и довольство тем, что видит он вокруг себя. Такое понимание и верно, и тонко. Ранний Есенин впитал в себя кольцовские ритмы и образы, но он не мог не отметить нарочитой праздничности Кольцова). 3) «Правы ли критики, сближающие творчество Есенина с творчеством Некрасова?» (Некрасов до конца жизни остался поэтом-гражданином, поэтом-публицистом, подходившим к народу хоть и с симпатией, но все же со стороны. У Некрасова Есенин не раз почерпнул ритм и образ, но никак не мог считать его представителем «новой степи»). 4) «Является ли творчество Клюева близким по времени и по сути для Есенина?» (Клюев пленил Есенина своей «монашьяй мудростью и лаской», своей тишиной и «резьбой молвы». Мил он был Есенину и своим странствованием за божьей правдой. В мистико-поэтическом творчестве звучит искренно, глубоко, изнутри народный божественный стих, народная старина и христианская легенда. Облик Клюева – народный, подлинно крестьянский, но такой облик угадывается лишь в религиозной лесной песне северного крепкого крестьянства).

Учащихся следует подвести к выводу о том, что Кольцов, Никитин, Некрасов в свое литературное творчество вобрали много из сокровищ устной крестьянской поэзии, из художественного фольклора. Но вбирали они эти богатства извне. Поэты Кольцов и Никитин к устной крестьянской поэзии подошли с надлежащим вниманием лишь по совету своих образованных литературных друзей. Народная песенная стихия завладела всеми тремя поэтами, но завладела ими не сразу, а постепенно, не целиком – а частично, одному дав краски деревенского пейзажа, другому – напевные жалобы на унылую судьбу бедняка, третьему – простые народные слова для выражения гражданской скорби. Из всех трех лишь первого – Кольцова – Есенин признал своим старшим братом.

Ю. М. Соколов писал: «Пусть в стихах С. Есенина слышны то отчетливые, то мудро-заглушенные отзвуки Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Кольцова, Фета, Тютчева, Блока, Клюева (Есенин жадно пил из лучших источников русской лирики) – при всей своей связи с литературой, Есенин проявил свой художественный лик родственно поэтическому облику, созданному творцами народных песен» [3, с. 323].

Нельзя отрицать стихийного родства «исповеди» Есенина с песнями – исповедями деревенских хулиганов, как бы стихи Есенина ни отличались по силе дарования, лирической тонкости, художественному мастерству. Оно же подтверждается и биографическими данными: «Стихи начал писать, подражая чащушкам». Есть у Есенина и отдельные народно-песенные образы, любовно им воспринятые и оригинально, неподражаемо им претворенные: белокудрявая березка, роща, то зеленая, то золотая. Любил он «березовый ситец», любовался, когда отрок-ветер вел с березкой легкую любовную игру. Кудри свои и кудри

березки Есенин сплетал вместе. Слушал, как говорила «роща золотая березовым веселым языком», а себя среди березок чувствовал родным братом. Причём, если в народном песенном параллелизме лишь сопоставлялось, как у молодца «кудερки секутся» и как «сохнет, вянет роща», как облетает береза, то Есенин смелой метафорой соединял части сопоставления («О Русь, взмахни крылами...», «По-осеннему кычет сова...», «Исповедь хулигана», «Хулиган», «Вечер черные брови насопил...», «Ты такая ж простая, как все...», «Мелколесье. Степь и дали») [10, с. 175].

В своих работах Ф. И. Буслаев писал: «В самую раннюю эпоху своего бытия народ уже имел все главнейшие нравственные основы своей национальности в языке и мифологии, которые состоят в теснейшей связи с поэзией, нравом, обычаями. Начало поэтического творчества теряется в темной, доисторической глубине, когда создался сам язык» [7, с. 340].

Отношение к слову было рачительным и у М. Цветаевой. Именно это и следует подчеркнуть учителю при изучении цветаевской поэзии. Русскую – родную – народную речь М. Цветаева слушала с неистощимым наслаждением – слухом пила ее, как в сказках пьют живую воду, которая давала силу, молодость, вдохновение. Она относилась к словам – как крестьянин к семенам.

По этой причине М. Цветаева очень любила С. Есенина. Да и в поэзию вошла одновременно с ним: они были почти сверстники. Все искусство тех лет (с начала века и дальше) отмечено всеобщей тягой к народности. Запоем изо дня в день, из ночи в ночь, в любую свободную минуту читала Цветаева сказки, былины, сравнивала фольклорные сюжеты, погружалась в мир восточно-славянской мифологии. Крестьянские корни её природы, шедшие из владимирской земли, поросшие в московскую, словно зашевелились – там, в глубине, в поэтическом сознании. Поэзия, выходящая из мифа и фольклора, неизбежно моложе любой другой, так как она проснулась в одной колыбели с новорожденным миром и ещё не отягощена ни искусом, ни опытом («Стихи о Москве»). Цветаева полагала, что её собственный стих уходит своими корнями к далёким глостам, в те глубины, на которых вообще возникла вся культура. Её стих возник чуть ли не в начальных сдвигах хаоса в сторону мелодии, в недрах мифа, а затем увидел свет в фольклоре («Никто ничего не отнял!..»).

В этом смысле «фольклорность» Цветаевой не является лишь «интересом к фольклору», а выражением глубинных основ её духовной жизни и личности. Удивление вызывает могучая сила его проявления, колдовская мощь языка, богатство народных словооборотов, полифоническая музыка национальной речи, щедрая россыпь фольклорных речений, масштабность сказочных образов. М. М. Бахтин отмечал в своих работах: «Борьба нового со старым в истории мировой литературы и в фольклоре создала целую систему образов» [2, с. 60]. Цветаевская «фольклорность» явилась результатом давно накапливавшихся свойств и качеств её таланта, проявлением важных сторон её индивидуальной поэтической, человеческой личности. Так, в цикле «Подруга», который некоторые исследователи, как бы не замечая романтической и полулитературной экзальтации Цветаевой, есть первая в цветаевском творчестве примесь фольклорного «злого зелья» — нечто колдовское и бесовское. «Вёрсты» с первых же стихов привлекают неожиданным, но глубоким, интимно-органичным, не наигранным родством с русским устным народным творчеством, из которого вышла вся поэтическая культура («Отмыкала ларец железный»). С тех пор фольклорное начало уже не уйдёт из творчества Цветаевой – с особенной и мощной силой скажется оно в таких поэмах, как: «Царь-Девница» (1920), «На Красном коне» (1921), «Переулочки» (1922), «Молодец» (1922). «Фольклорные поэмы» были могучим взрывом этой глубоко таившейся энергии, всё время искавшей себе выхода.

В произведениях Цветаевой становятся на долгие годы постоянными образы огня, ада, рая, ветра, образы демонов и ангелов, инструментованные в русских фольклорных тонах [1, с. 10]. Иные из фольклорных образов и мотивов

стали сквозными – авторскими. Таким стал, например, Вожатый, конь, всадник, огонь, красный цвет, лазер. В стихотворении «Скоро уж из ласточек – в колдуньи!..» — прощания с молодостью – присутствуют огненные, лазоревые, малиновые краски. Они так и пройдут почти через всё творчество Цветаевой, говоря о внутреннем пожаре, сжигающем душу поэта [7, с. 278].

Поскольку М. Цветаева создаёт свою картину мира через языковые связи и отношения, следует сказать, что язык произведений поэта-философа М. Цветаевой отражает философию языка в его развитии. Именно это учитель должен постараться объяснить юным читателям. Для такой работы рекомендуется применять элементы лингвистического анализа стихотворного текста. Цветаева использует в своих стихах соположение производного слова и производящей конструкции. Такая структура с повторением приставки-предлога – древнейший вид оформления синтаксической связи глагола с существительным – объектом действия, чрезвычайно распространённый в фольклоре и диалектах всех славянских языков. Переход от узувальных глаголов *вслушиваются*, *внюхиваются* и т. п. к окказиональным – *вглтываются*, *впадываются*, *впласываются* практически незаметен в контексте стихотворения, настолько окказионализмы подготовлены и мотивированы продуктивной словообразовательной моделью: Так *влюбливаются* в любовь; Так *вглтываются* в глоток; *Вшептываются* в шепот; *Впадываются* в падать («Так вслушиваются...») [4, с. 170].

Учителю можно уточнить, что в поэзии М. Цветаевой обнаруживаются свойства и функции сочетаний однокоренных слов, восходящие к художественной системе русского (и – шире – славянского) фольклора. Однако свойства фольклорного приёма в её предельных контекстах проявляются более чётко, чем в самом фольклоре, благодаря перенесению приёма из контекста типичного в контекст нетипичный. Учёные показывают, что у таких сочетаний, как пахарь пашет, седлать седло, золотом золотить, мёд медвяный и др., синтаксическая семантика заключается прежде всего в выражении типичности, полноты и интенсивности явления как процесса и в выражении существенного типического признака предмета. Подобные тавтологические сочетания у М. Цветаевой выполняют ту же основную функцию типизации и усиления: Славу трубят трубачи!; Чёрный читает чтец; Треплются их отрепья; Вот ты и отмучилась, Милая мученица; Ревностью жизнь жива; Нет, сказок не насказывай; Чтoб выхмелил весь сонный хмель; Смотрины-то смотреть – не смотри!; Я свечу тебе в три пуда засвечу; Ветер рябь зарябил; Уста гусяру припечатал печатью; Не скрестит две руки крестом; Он гвоздичика пригвождён; Перелётами – как хлестом хлёстанные табуны; То не чёрный чад над жаркою жаровнею; В глубинную глубь затягивает; Наш моряк, моряк – Морячок морской!; Свистят скворцы в скворешнице; Часовой на часах; Я утверждаю, что во мне покой Причастницы перед причастьем [4, с. 181].

Сочетания типа путь-дорога, жар-птица, хлеб-соль (аппозитивные сочетания) рассматриваются в современной лингвистике на разных языковых уровнях: в разделе лексикологии и словообразования, фразеологии, синтаксиса, так как они взаимосвязаны и взаимопроницаемы. Их считают специфически фольклорными, то есть обладающими заранее заданной художественной функцией. В языке художественной литературы парные слова – важный элемент стиля Н. А. Некрасова, А. В. Кольцова, П. П. Бажова, А. Т. Твардовского и других писателей, сознательно ориентирующихся на народный язык или испытавших значительное влияние фольклора. Из поэтических произведений Цветаевой особенно насыщены ими поэмы «Царь-Девница», «Крысолов», «Переулочки», циклы «Деревья», «Стихи к Сонечке». Цветаева использует не столько устойчивые сочетания народно – поэтического характера, сколько саму модель этих сочетаний, чаще всего их структуру.

С целью повышения эффективности изучения творчества М. Цветаевой на повышенном уровне в школе учителю целесообразно предложить учащимся проблемные вопросы такой направленности: 1) «Докажите, что сказки афанасьевских

сборников, былины М. Сперанского стали фольклорным источником цветаевских поэм?» (Сюжет «Царь-Девуцы» Цветаева взяла из сказки, помещенной в собрании Афанасьева [4, с. 103]. Читатели увидели произведение, пронизанное метафорами-символами, не поддающимися легкому раскрытию, особый поэтико-философский мир – эпический, как в сказке или былине, но сложно соединенный с субъективной лирической стихией. Поэма «Молодец» взята из сказки «Упырь» (в собрании Афанасьева). Ради любви – ради любимого, по воле рока ставшего упырем, – героиня идет не только на смерть, но и губит свою душу. В поэме «Переулочки» Цветаева переосмыслила на свой лад былину из книги М. Сперанского. Она взяла из былины то, что казалось в ней самым главным: ворожбу и искушение, колдовство словом и испытание духа «райскими» соблазнами).

Учитель должен подвести учащихся к выводу о том, что в своем творчестве Цветаева неустанно пробовала фольклорные темы, намечала вариации. Широта набираемого дыхания влекла её к эпосу, к народной песенно-языковой стихии, к открытому и сильному звуку. Русскому фольклору не понадобилось долго и трудно обживать в её душе.

Литература

1. Афанасьев, А. Н. *Поэтические воззрения славян на природу* / А. Н. Афанасьев. – Т. 1. – М.: Современный писатель, 1995.
2. Бахтин, М. М. *Работы 1940-х – начала 1960-х годов* / М. М. Бахтин // *Собрание сочинений в 5 т.* – Ин-т мировой литературы им. М. Горького Рос. акад. наук, 1997.
3. Бахтина, В. А. *Фольклористическая школа братьев Соколовых* / В. А. Бахтина. – М.: Наследие, 2000.
4. Зубова, Л. В. *Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект* / Л. В. Зубова. – Л.: Издательство Ленингр. ун-та, 1989.
5. *Литература: учеб. пособие для спец. общеобразоват. шк.: у 3 ч. Ч. 1* / авт.-сост.: Е. В. Перевозная, С. Н. Каратай. – Минск: Науч.-метод. центр учеб. кн. и средств обучения, 2001.
6. Минералова, И. Г. *Детская литература* / И. Г. Минералова. – М.: Владос, 2005.
7. Павловский, А. И. *Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой* / А. И. Павловский. – Л.: Сов. Писатель, 1989.
8. *Проблемное изучение литературного произведения в школе: пособие для учителей.* – М.: Просвещение, 1977.
9. *Проблемы преподавания русской литературы.* – Л.: Просвещение, 1989.
10. Шанский, Н. М. *Лингвистический анализ стихотворного текста: кн. для учителя* / Н. М. Шанский. – М.: Просвещение, 2002.
11. Шанский, Н. М. *Программа курса «Лингвистический анализ художественного текста»* / Н. М. Шанский // *Анализ художественного текста.* — М.: Просвещение, 1975.

СТУДЭНЦКІЯ ДАКЛАДЫ

Арлова В. С. (Мінск, Беларусь)

МАТЫЎНАЕ ПОЛЕ БЕЛАРУСКІХ І ВЕДЫЙСКІХ ЗАМОЎ АД ЛІХАМАНКІ

Лічыцца, што ў гісторыі самых розных фальклорных традыцый першыя дакладна аформленыя тэксты ўзыходзяць да магічнай практыкі, якая дае два полюсы – бытавы і прафесійны. Гэтыя магічныя тэксты добра вядомы ўсім, частка іх адносіцца да маўленчых жанраў, сярод якіх вылучаюцца выслоўі. Іншая справа замовы. Іх нельга аднесці да шырокай фальклорнай творчасці, паколькі сфера бытавання замоў абмежаваная (дастаткова параўнаць яе са сферай абрадавых песень – каляндарных і сямейных), ды і паходжанне іх цьмянае. У дадзеным выпадку нельга выключыць фактаў індывідуальнай творчасці, хаця трэба мець на ўвазе, што гэта творчасць адбывалася ў межах папярэдняй традыцыі. Вось толькі якой?

Адказ на гэтае пытанне дае параўнальна-гістарычнае вывучэнне замоў. Наогул параўнанне – такі метадычны прыём, які можа быць выкарыстаны з рознымі мэтамі і ў рамках розных метадаў, аднак з’яўляецца зусім неабходным для даследавання ў галіне фалькларыстыкі. Параўнанне не здымае нацыянальнай спецыфікі замоў, а наадварот дазваляе ўстанавіць яе з большай канкрэтнасцю на аснове падабенстваў і адрозненняў паміж з’явамі [4, с. 185].

Высвятляецца, што замовы розных народаў, якія жылі ў зусім розныя эпохі, маюць тым не менш агульныя рысы. Зразумела, што ў кожным канкрэтным выпадку выбар аб’екту параўнальнага аналізу павінен быць навукова абгрунтаваны. Якія ж ёсць падставы для тыпалагічнага разгляду беларускіх і ведыйскіх замоў? На наш погляд, комплекс гістарычных, культурных, жанравых, міфарытуальных і лінгвістычных фактараў. Беларусы, як, дарэчы, і праславяне, з’явіліся на гістарычнай арэне значна пазней за арыяў. Здаецца, паміж імі пралягае бездань прасторы і часу, але ў культурна-гістарычнай рэтраспектыве ўсё выглядае крыху інакш, калі ўлічыць гіпотэзу аб існаванні агульнай прарадзімы індаеўрапейскіх народаў. Дыскусія наконт яе лакалізацыі яшчэ не атрымала канчатковага завяршэння, але ніхто не аспрэчвае меркавання, што прарадзіма носьбітаў індаеўрапейскіх моў, дзе б яе ні прапааноўвалі змяшчаць – у прыпалярнай зоне, як Б. Цілак, у арэале ўсходняй Анатоліі, Паўднёвага Каўказа і Паўночнай Месапатаміі, як Т. Гамкрэлідзэ і В. Іванаў, – павінна была існаваць, бо ў іншым выпадку цяжка растлумачыць рознага кшталту паралелі і сыходжанні.

Даследаванні па выяўленні фактаў лексічнага і граматычнага падабенства паміж еўрапейскімі мовамі і санскрытам засведчылі, што больш за ўсё сыходжанняў з санскрытам назіраецца ў славянскіх мовах. Так, доктар філалагічных навук Н. Гусева, дарэчы, прыхільнік гіпотэзы прыпалярнай лакалізацыі прарадзімы арыяў, дала зводку з 400 рускіх слоў, якія супадаюць з санскрыцкімі або падобныя да іх. Пэўныя паралелі выяўлены таксама ў сферы гідронімаў, тапонімаў, тэонімаў. Стала агульным месцам параўнанне значэння беларускага слова *веды* з санскрыцкім, хаця апошняе кадыфікуе свяшчэнныя Веды. Сувязь рускай мовы з санскрытам не адмаўляюць індыйскія вучоныя (Дурга Прасад Шастры). Балта-славянскія даследаванні паказалі, што ў песенных традыцыях народаў захавалася шмат міфалагічных архаізмаў, вытлумачэнню якіх дапамагае супастаўленне фальклорных твораў з ведыйскімі гімнамі.

Беларуская індаеўрапеістыка не мае такіх глыбокіх навуковых традыцый, як руская і заходнееўрапейская. Тым не менш можна адзначыць, што апошнім часам зроблены пэўныя крокі на шляху выяўлення індаеўрапейскага субстрата беларускай традыцыйнай культуры, з’явіўся шэраг артыкулаў, якія сведчаць аб запачаткаванні новага накірунку ў параўнальным вывучэнні беларускай матэрыяльнай

і духоўнай спадчыны. Так, Ю. Драздоў, грунтуючыся на беларускім фальклоры, супаставіў міфалагічныя функцыі славянскага Ворана і ведыйскага Варуны, М. Трыфаненкава – змеяборчы сюжэт палескай тапанімічнай легенды аб паходжанні Мала-рыты і Велікарыты з ведыйскімі гімнамі пра барацьбу Індры са змеям, адзначалася пэўнае падабенства анімаў – змяі Рыты (бел.) і змея Урытры (вед.). А. Дзярновіч і А. Квяткоўская засведчылі шырокае распаўсюджанне выявы свастыкі ў археалагічных і этнаграфічных матэрыялах, знойдзеных на тэрыторыі Беларусі. Можна дадаць, што правабаковая свастыка прысутнічае на палескім вясельным караваі нароўні з іншымі касмалагічнымі сімваламі (в. Моталь Іванаўскага раёна) [6, с. 103 – 104].

Мы ж спынімся толькі на адной групе замоў – ад ліхаманкі – і параўнаем беларускія замовы і замовы ведыйскай эпохі. Параўноўваючы беларускія замовы з замовамі іншых славянскіх народаў, можна апырэрна чакаць пэўную колькасць сыходжанняў у межах адной функцыянальна-тэматычнай групы. А вось у якой ступені будучы прысутнічаць агульныя ментальныя ізагласы (тэрмін Ю. Сцяпанава) ў беларускіх і ведыйскіх замовах?

Замовы ад ліхаманкі з'яўляюцца, на нашу думку, найбольш архаічнай часткай традыцыйнай культуры. Практыка прымянення гэтых замоў бярэ свой пачатак у старажытнасці. Асноўная частка беларускіх замоў ад ліхаманкі была напісана ў XVIII – XX стст. Тым не менш зразумела, што яны існавалі і задоўга да пісьмовага фіксацыі.

Пра высокае значэнне, якое надавалася замовам у старажытных арыяў, можна меркаваць на той падставе, што ведыйскі корпус уключае ў сябе разам з «Рыгведай» («веда гімнаў»), «Яджурведай» («веда ахвярных формул»), і «Самаведай» («веда напеваў») яшчэ і «Атхарваведу» – «веду атхарванаў», ці «веду замоў». Яна датуецца I тысячагоддзем да н. э. і ўключае ў сябе галоўным чынам замовы паўсядзённага, побытавага характару. Напрыклад, супраць пажару ў хаце: *Гэта сіцёк для вод, // Жыллё для мора // Пасярод сажалкі наша хата* [1, с. 158]. Ці на рост ачыню: *Дзе мы заклімаем цябе, // Усёмагнутага бога-ячменя, // Падымся там, як неба! // Будзь багатым, як акіян!* [1, с. 209]

Перш за ўсё трэба адзначыць, што беларускія і ведыйскія замовы ад ліхаманкі адзінай кампазіцыйнай схемы не маюць. У традыцыйных беларускіх замовах дастаткова ўжывальным з'яўляецца малітоўны ўступ: «Первым разам, божым часам...», «Памолімся Госпаду Богу і Духу Святому...» У ведыйскіх замовах падобных зваротаў няма. Яны, здаецца, нічога не маюць агульнага з беларускімі замовамі, хаця канчатковая мэта абсалютна зразумелая – збіць тэмпературу, аднак лічым, што параўнальны аналіз мэтазгодна ў гэтым выпадку праводзіць. На аснове матыўнага аналізу можна меркаваць аб міфалагічных уяўленнях ведыйскіх арыяў і нашых продкаў. Акрамя таго, «старажытнаіндыйскія і еўрапейскія замовы, якія належаць да адной старажытнай традыцыі, адлюстроўваюць у вышэйшай ступені архаічныя «міфапаэтычныя» ўяўленні і дазваляюць ставіць пытанне аб рэканструкцыі па крайняй меры фрагментаў агульнаіндаеўрапейскага тэксту» [6, с. 176]. Калі структурная паэтыка арыентуецца на вызначэнне іерархічных узроўняў структуры тэксту, то матыўны аналіз (тэрмін указаны Б. М. Гаспаравым) прадугледжвае наступную якасць матываў: «яны, будучы кросузроўневымі адзінкамі, паўтараюцца, вар'іруючыся з іншымі матывамі ў тэксце, ствараючы яго непаўторную паэтыку» [8, с. 256]. Кожны тэкст або група адпаведных функцыянальна-тэматычных тэкстаў замоў мае сваё матыўнае поле. Пад матыўным полем мы разумеем унутраную сэнсавую сувязь адных матываў і адсутнасць такой сувязі паміж іншымі, разам гэта дае пэўны малюнак. Такім чынам, паводле мінімальнага кампаненту замоў, якім з'яўляецца матыў, матыўны аналіз можа прымяняцца для рэканструкцыі першапачатковай формы сюжэта і прасочвання яго трансфармацыі.

У беларускіх і ведыйскіх замовах ад ліхаманкі выяўляюцца кросэтнічныя матывы *пералічэння, адсылання (выгнання), загаду, забароны*.

«Скразным» матывам у беларускіх і ведыйскіх замовах ад ліхаманкі з'яўляецца матыў пералічэння. У беларускіх замовах пералічваюцца часткі цела, з якіх

выганецца хвароба, розныя віды ліхаманкі: *Вы, дванаццаць Цяцох, выхадзіця з раба божага: вам у ём ня быць, вам з яго вон выхадзіць, з жыл, з пажыл, з гаручай крыві, з галавы і з ног (864) [5, с. 252]. Хішухі, Хішухі, сунімай сваіх хішушак, не пускай іх голых, босых, праставалосых на ранніх зорах, на вячэрніх росах, на цёплых начах. <...> Угаварую з буйных галоў, з румяных ліц, белага цела, з касцей, мазгоў, із жыл, із жыл, з румяных ліц, белага цела, з касцей, мазгоў, із жыл, жывата і гарачай крыві. (865) [5, с. 253]. У ведыйскіх замовах: *Гандхары, муджавантам, // Ангам, магадхам // Мы ўручаем ліхаманку, як пасылаюць чалавеку каштоўнасць [1, с. 65]. Пастаянную і восеньскую, // Ліхаманку халодную і спякотную, // Летняй пары і пары дажджоў – // Я застаўлю знікнуць! [1, с. 65]. Паклон пякучай, трасучай, // Васпламяняючай, магутнай! [1, с. 66]. Няхай прагоніць Агні адсюль ліхаманку! // (Няхай прагоняць яе) Сома, давільны камень, Варуна, чысты помысламі, // Алтар, ахвярная салома, ярка пылаючыя дровы! // Няхай знікне проч нянавісць! [1, с. 63]. Акрамя таго, што ў гэтых замовах пералічваюцца віды хваробы, народы, да якіх адсылаецца хвароба, сустракаецца таксама і пералік багоў і міфалагічных персанажаў, якія павінны дапамагчы выгнаць ліхаманку:**

- Агні (agni) – адзін з асноўных багоў Атхарваеды, бог агню ва ўсіх яго праявах: на зямлі, на небе і ў вадзе; бог сямейнага ачага і ахвярнага вогнішча, які забівае і праганяе дэманаў; надзяляе даўгалеццем, вылечвае ад укусаў дзікіх звяроў і змяінага яду;
- Сома (soma) – дэфікацыя расліны, з сока якога прыгатаўляўся напітак бяссмяротнасці багоў; уладар раслін;
- Варуна (varuna) – асноўны захавальнік касмічнага закону роду; карае грэшнікаў, зацягваючы на іх свае петлі ці насылаючы вадзянку; звязаны з вадой і клятвай пры вадзе; мрачны бог магічных замоў Атхарваеды.

Увогуле, традыцыя падрабязных пералічэнняў, якая характарызуе пэўны этап у светапогляднай сістэме, дала штуршок развіццю мастацкага прыёму дэталізацыі аб'екта дзеяння і самога дзеяння. Прыёмы пераліку ў замовах выступаюць і ўспрымаюцца як мастацкія тропы, як сродкі ўзмацнення эстэтычнай сутнасці вобраза, а не ўмова дасягнення ўтылітарнай мэты. Метад падрабязных замоўных пералічэнняў прыцягваюць сучасныя даследчыкі міфалогіі ў якасці аднаго з аргументаў, які пацвярджае сувязь замоў з міфамі. Сутнасць гэтых довадаў наступная. І ў замовах, і ў архаічных міфах агульная схема «дзеянне – змена (новы стан) – дзеянне, якое ўлічвае дасягнуты новы стан», дапускае (предполагает) асобную звязанасць, залежнасць або нават тоеснасць паміж макракосмам і мікракосмам, прыродай і чалавекам, дзе чалавек – адзін з крайніх іпастасных элементаў касмалагічнай схемы. Як бы ні вар'іраваліся параўнанні, якія б яны не былі, кароткія ці разгорнутыя, адзінковыя ці шматступенныя, іх функцыянальная роля ў замове не толькі ў выяўленні пажадання, але і ў тым, што яны з'яўляюцца эстэтычна арганізуючым структурным элементам твора: гэта звычайна завяршальнае сцверджанне, пасля якога можа быць толькі закрэпка [2, с. 53].

У беларускіх і ведыйскіх замовах ад ліхаманкі прысутнічае матыў адсылання (выгнання). У беларускіх замовах ліхаманка адсылаецца «на сыр-бор, серае балота», «на сіяньскія лугі, на калінавыя кусты і зялёныя лугі», «на ніццыя лозы, на быстрыя воды, на крутыя горы», «на мхі на балота, на скрыпучыя дзірыва». У ведыйскіх замовах: *На поўдзень я яе адсылаю, // Зрабіўшы паклон ліхаманцы [1, с. 63]. Няхай прагоніць Агні адсюль ліхаманку! // (Няхай прагоняць яе) Сома, давільны камень, Варуна, чысты помысламі, // Алтар, ахвярная салома, ярка пылаючыя дровы! // Няхай знікне проч нянавісць! [1, с. 63]. У апошняй замове згадваецца давільны камень, з дапамогай якога вычымаўся сок з свяшчэннай расліны сомы, і прадметы ведыйскага рытуала, якія маглі абагаўляцца – алтар, ахвярная салома і дровы ахвярнага вогнішча. Вось яшчэ некаторыя з прыкладаў: *Няхай пойдзе яна снова да махаўрышаў [1, с. 63]. Яе дом – муджаванты. // Яе дом – махаўрышы. // Толькі нарадзілася ты, ліхаманка, // Адразгу стала як дома**

сярод балхікаў [1, с. 63]. Гандхары, муджавантам, // Ангам, магадхам // Мы ўручаем ліхаманку, як пасылаюць чалавеку каштоўнасць [1, с. 65]. У гэтых замовах згадваюцца назвы плямён, якія займалі атдаленую перыферыю ведыйскага арэала: махаўрышы, муджаванты – горнае племя, якое жыло ў Гімалаях, балхікі – племя, якое жыло на крайнім паўночным захадзе (сучасна акруга Балх Паўночнага Аўганістана), гандхары – атысамліваюцца з гандхара пасляведыйскай традыцыі, якія жылі на паўночным захадзе (сучасная вобласць Равалпіндзі – Пешавар), ангі – у палійскай традыцыі вядомы ангі, якія пражывалі на сучасным Усходзе Біхарэ, магадхі – адно з плямён, якія жылі на усходзе. Шляхам параўнання, можна зрабіць выснову, што ў беларускіх замовах ад ліхаманкі хвароба адсылалася ў няпэўна-канкрэтныя ці няпэўна-пазначаныя месцы. У ведыйскіх жа замовах, дзякуючы ўказанню плямёнаў, да якіх адсылаецца ліхаманка, мы даведваемся пра больш-менш канкрэтныя геаграфічныя месцы адсылання хваробы.

Матыў адсылання (выганання) хваробы ў замовах ад ліхаманкі цесна пераплятаецца з матывам загаду і забароны. У беларускіх замовах: *Вы, дванаццаць Цяцюх, выхадзіця з раба божага: вам у ём ня быць, вам з яго вон выхадзіць, з жыл, з пажыл, з гаручай крыві, з галавы і з ног. <...> І хадзіця на сіяньскія лугі, там калінавыя кусты; вы там будзеця гуляць, і калінавыя кусты і зялёныя лугі вытрасаць, ну, вас аттудава ніхто ня будзец высылць (864) [5, с. 252]. Хішухі, Хішухі, сунімай сваіх хішушак, не пускай іх голых, босых, проставалосых на ранніх зорах, на вярчэрніх росах, на цёпльых начах (865) [5, с. 253]. У ведыйскіх замовах: Ліхаманка, няхай не набярэцца ты болей соку! // Няхай згінеш ты ўніз, на поўдзень! [1, с. 63]. Ліхаманка, ідзі да муджавантаў // Ці да балхікаў, яшчэ далей! [1, с. 64]. Ліхаманка, разам з братам-баласам. // Разам з сястрой-кашлем, // Разам з пляменнікам-лішаем, // Ідзі да таго, чужога народа! [1, с. 64]. Апошні прыклад вельмі цікавы, паколькі тут вобразна паказаны сімптомы ліхаманкі як сямейныя стасункі хваробы. З гэтага можна зрабіць вынік, як, якімі сімптомамі праяўляецца ліхаманка і якія хваробы суправаджаюць яе, г. зн. паказваецца клінічная карціна хваробы: балас (назва невядомай хваробы, якая не аднойчы ўпамінаецца ў Атхарваведзе), кашаль, лішая.*

Характэрным для ведыйскіх замоў ад ліхаманкі з'яўляецца колеравы, а менавіта матыў чырвонага колеру: *Пятністая-распятністая, // Як чырвоным прыпудраная [1, с. 169].* На наш погляд, гэта невыпадкова, паколькі існуе такі від ліхаманкі як «ружовая», пры якой скура становіцца ружовай ці ўмерана чырвонай. Матыў колеру ў беларускіх замовах ад крывяцёку адсутнічае.

Характэрным для беларускіх замоў ад ліхаманкі з'яўляецца матыў застравання, які адсутнічае ў замовах ведыйскай эпохі: *Вярніцеся, дачы цара Ягіпецага, ад раба божага (хворага), а то я вас жажлом і копіем грудзь вашу праб'ю, і народ ваш пракляню, ня токма сам сабою, ну й святымі кіяўскімі і пячэрскімі – Антоніям і Хвядосіям, і Аўрамам і Ісакам, амін (863) [5, с. 253].* *Еслі вы будзіця біць-калаціць // І не выступіця ў раба // З буйнэй галавы, // З рэцівага серца, // З чуткіх вушэй, // З нутра з жывата – // То, ісцінна, мы вам гаварым // (узліяны дванаццаць зялезных дубін): // Паб'ём мы вас // Дванаццаць зялезнымі дубінамі, // Загонім вас // У махі і ў ва рэкі, // Гасподзь жа вас // Будзіць біць краменнім // І будзіць біць грамамі // І паліць маланьямі, // І сашлець за вамі Гасподзь // З неба на землю // Ветраў і віхраў (869) [5, с. 256].* Як бачна з апошняга прыкладу, амаль уся замова з'яўляецца суцэльным застрашваннем хваробы.

Шматлікія беларускія замовы ад ліхаманкі ўтрымліваюць у сабе лікавы матыў, а менавіта матыў ліку дванаццаць: «дванаццаць дачарэй», «дванаццаць ран», «дванаццаць трасцаў», «дванаццаць какатоў», «дванаццаць пасцелей», «дванаццаць Іваныў», «дванаццаць сястрыц», «дванаццаць ліхарадак».

Нават на падставе невялікага матэрыялу ведыйскіх замоў ад ліхаманкі мы паспрабавалі даказаць, што ўсё ж такі магчыма вызначыць пэўныя замоўныя элементы, якімі з'яўляюцца матывы, характэрныя для дзвюх культур: ведыйскай і беларускай. Тым самым гэта дало нам магчымасць з вялікай доляй верагоднасці

вызначаць рад прымет, якія абазначаюць суадносіны ці несудадносіны таго ці іншага элемента (матыву). Іншымі словамі, калі замовы адной культуры судадносяцца з пэўнымі элементамі замовамі другой культуры, можна прызнаць іх тыпалагічнае і генетычнае падабенства. Такім чынам, гэта дазваляе нам выявіць матыўнае поле для беларускіх і ведыйскіх замоў ад крывацёку, г. зн. унутрануюсэнсавую сувязь адных матываў і адсутнасць такой сувязі паміж іншымі.

Літаратура

1. Атахарваведа. Избранное. – М., 1977.
2. Барташэвіч Г. А. Магічнае слова: вопыт даследавання светапогляднай і мастацкай асновы замоў / Г. А. Барташэвіч. – Мінск, 1990. – 128 с.
3. Беларуская міфалогія. – Мінск, 2006.
4. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение / В. М. Жирмунский. – Л., 1979.
5. Замовы / уклад. г. А. Барташэвіч; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2000.
6. Иванов, В. В. Низшая мифология / В. В. Иванов // Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. – М., 1988. – Т. 2.
7. Кавалёва, Р. М. Тыпалогія гімнічнай паэзіі беларусаў і арыяў ведыйскай эпохі / Р. М. Кавалёва // Фальклор і этнакультура Палесся. – Мінск, 2006.
8. Руднев, В. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В. Руднев. – М., 2001.

Атрохава В. А. (Гомель, Беларусь)

ХЛЕЎНІК У МІФАЛАГІЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ БЕЛАРУСАЎ-ПАЛЭШУКОЎ

Народныя фантастычна-міфалагічныя ўяўленні займаюць значнае месца ў жыцці людзей і сведчаць аб выключна багатай, народнай фантастыцы, яе ролі ў фарміраванні светапогляду беларусаў. Адзначым факт устойлівасці захавання ніжэйшай міфалогіі, аб гэтым сведчаць аповеды інфармантаў пра персанажаў народнай дэманалогіі, запісаных на Гомельшчыне.

Звернемся да характарыстыкі аднаго з міфалагічных персанажаў – хлеўніка, звесткі пра якога пашчасціла запісаць у Рагачоўскім раёне.

Хлеўнік – гэта істота, якая выглядае па-рознаму, паводле ўяўленняў людзей. Адны лічаць, што хлеўнік – істота белаі масці, другія – чорнай, іншыя кажуць, што гэта малы, худы чалавек, які жыве ў хляве.

На карысць зааморфнага выгляду хлеўніка сведчаць уласныя запісы, зробленыя ў маёй мясцовасці: «Я іх бачыла сваімі вачамі, толькі я тады малая была. Ну вот іду я ў хлёў, мамка паслала што-та зрабіць. Бачу, мелькнула што-та. Ну, такое бельнякае, маленькае ды на чатырох ножках. Я спужалася ды пабегла ўцякаць, ды крычу нема. Мамка выбегла і пытае: «Што крычыш?» Я ёй: «Усё папарадку». Дык яна і кажа: «На мышэй пахожы? Дык гэта хлеўнік» [А. Т. М.]. Іншы раз уяўлялі гэту істоту ў антрапаморфнай іпастасі: «Ва ўсіх такіх стасунках з жывеламі хлеўнік застаецца нябачным і толькі зрэдку ўзнікае ў вобразе скручанага, зморшчанага, худага чалавека: здаецца, нібы шкілет хлопчыка памясцілі ў скуру дарослага» [1, с. 38].

Устойлівасць месцазнаходжання хлеўніка ў хляве пацвярджаецца наступнымі фактамі, узятымі з аповядаў інфарматараў: «Летам і зімою хлеўнік пастаянна жыве ў хляве, сядзеў ён у заднім куце, на бэльке, на курыным седале. Сядзіць і назірае за скацінаю» [А. Т. М.]. «Гэта дэманалагічны персанаж, які апекаваў над усім тым, што жыло і знаходзілася ў хляве. Інчай у сялянскай сям'і проста і быць не магло, бо ад таго, як у любога з гаспадароў вялася жывёла, залежыў, бясспрэчна, яе дабрабыт» [2, с. 280].

На характар функцыянальнасці гэтай міфалагічнай істоты ўказваў М. Нікіфароўскі, які адзначаў, што хлеўнік можа быць як добрым, так і благім адначасова: «Калі ўпадабаў хлеўнік гаспадароў, калі да спадобы яму прыйшоўся падбор масці жывёлы – ён песціць і чысціць кожную скаціну, а коням нават заплятае грывы і хвасты, носіць любімцам ваду хатнімі вёдрамі, цішком падхопленымі ў сенцах, дапускае да крыўды адных жывёл другімі і інш. У адваротным выпадку ён кудлаціць, нават выдзірае шэрсьць, грывы і хвасты скручвае ў каўтуны, трывожыць уночы, гойсае да апошніх сіл жывелу па хляве. Болей за ўсіх дастаецца нялюбай кабыле, на якой хлеўнік выязджае на двор, у гумно, носіцца з канца ў канец па вёсцы, праскача вёрст 5 па дарозе ці па полі, і за адну толькі ноч давадзе яе так, што кабыла спадзе з цела. Акрамя таго, ён адштурхоўвае жывёлу ад корму і поймае ці пераносіць яе да любімца, які такім чынам адкормліваецца за кошт нелюбімца. Апошні худнее, марнее, самкі скідваюць плод, нованароджаных вываюць са скрыўленнямі, арганічнымі парокімі» (Н. Я. Никифоровский. Нечистыки с. 53–54).

«Як бачым, хлеўнік аднаму гаспадару лагодзіць, дапамагае ягонаю жывёле, а другому – нічым не імкнецца дапамагчы, а ўсё чыста толькі псуе: не дае есці коням і каровам, заганяе іх да паўсмерці ці ўвогуле даводзіць да самай смерці. Нават з нованароджанай жывёлай небараку-гаспадару не шанцуе, няма ў яго падстаў для таго, каб радавацца за паспешнае развіццё сваёй гаспадаркі. Такому чалавеку не заставалася нічога іншага, акрамя як шукаць прычыну такіх непрыязных адносін хлеўніка да сябе. Аказваецца, што «хлеўнік пераборлівы ў густах: адзін не любіць вараных, другі – шэрфы, трэці – двухжыльных коней...» [1, с. 281–282]. Аб гэтым сведчаць многія факты з аповедаў людзей. Напрыклад: «Жыў у мяне хлеўнік, дык ён звар'яець, што я толькі не рабіла... Шкодзіў маю скаціну, як хацеў...» [Л. А. А].

Спосабаў засцярогі ад хлеўніка існуе шмат, даволі многа замоў, у якіх адлюстраваны матыў супрацьдзеяння хлеўніку. У якасці прыкладу прывядзём адну з іх: «Багаславі, Госпадзі, і дапамажы ад хлеўніка! Устану я рана-раненька, умыюсь бела-бяленька, пайду ў чыстае поле, зірну на сіняе мора. На сінім моры выспа, на выспе зялёная ель, на той елі шаўковая плець, на той плеці залатое чарасло, на том чарасле Прэсвятая Матар Божая стаяла, Ісуса Хрыста на руках дзяржала. Прыляцелі к ёй трыдзявец паграбавых, а трыдзявец пашкрабавых, тую ель хацелі сеч – рубіць, а Хрыста ў вочы павідаць, адказвае ім Гасподзь Ісус Хрыстос: «Адкасніцеся вы, трыдзявец ідалы! Як вам етага дрэва і не сёння рубаць, Хрыста ў вочы не відаць, так і варанога каня есць не няць! А мне, рабу Божаму, адмаўляць, і Госпада Бога на помач прызываць і Прысвятую Матар Багародзіцу, і ўсіх Святых» [Замовы, с. 44].

У аднолькавых выпадках, калі хлеўнік жартам ці ў раптоўным гневе патрывожыць скаціну ўночы, яго можна спыніць, прысарамациўшы [с. 38, Б. М.]. «Увайшла я ціхенька ноччу ў хлеў, у руках дзяржала свечку, незапаленую за спіной. А калі пачула шамаценне, падняла свечку над галавой і крыкнула, што бачу мол твае хітрыкі, яны зусім непрыстойныя...» [Л. А. А].

«Самы лепшы сродак выгнаць хлеўніка наступны. Трэба звіць з «пасконі» (канаплі) пугу ў тры «стволкі», на канцы завязаць тры вузельчыкі, ад іх на адлегласці адной пядзі яшчэ тры, а праз пядзю і яшчэ тры. У тую ноч, калі настае маладзік, бітую пугу навязаць на асінавае пугаўё, перад варотамі паставіць жароўню з асінавымі палаючымі вуглямі, зрэшты, вуглі могуць быць і іншыя, але асінавыя нібыта лепш. Калі ўсё гэта гатова, трэба ўзяць кабылу ці карову за хвост і гнаць яе цераз хлеў да дзярэй, сцябаючы наводмаш пугай і стараючыся перагнаць цераз жароўню. І гэтак перабраць усіх кароў і коней, пры гэтым прыгаворваючы: «Пайшла, хіра (немаць, хвароба, погань), на ўзвей вецер! Калі на якой-небудзь жывёле і сядзеў хлеўнік, то ад уздзеяння пугі з «пасконных» валокнаў, якая рассякае яго цела да крыві, агня, якога ён баіцца, і, нарэшце, замовы, якой надаецца чароўная сіла, ён не адважыцца вярнуцца назад і пакіне статак у спакоі» (А. Е. Богданович. Пережитки древнего мирозозерцания у белорусов, с. 71–72).

Прадметнай атрыбутыкай з'яўляюцца бэлька, жэрд, шасты. «Пры згадванні хлеўніка імя яго не называецца. Асцярога забараняе глядзець у кут, на бэлькі і шасты, дзе, мяркуецца, знаходзіцца хлеўнік. Пры неабходнасці крануць бэльку, жэрдку, трэба спачатку назваць гэтыя прадметы, каб папярэдзіць хлеўніка, які са сну можа нарабіць нямала бяды» [1, с. 38]. «...Захажа і адразу гавару: курынае седала!» [А. Т. М.]

Такім чынам, хлеўнік – гэта вельмі таямнічая і ў некаторай ступені ўсемагутная істота, якая з'яўляецца вядомым прадстаўніком ніжэйшай міфалогіі, аб якім у людзей існуюць уласныя ўяўленні. Хлеўніка як міфалагічную істоту і сёння ведаюць хыхары ў розных кутках Беларусі.

Літаратура

1. *Беларуская міфалогія: дапам. / уклад. У. А. Васілевіч. – 2-е выд. – Мінск: Універсітэцкае, 2002. – 208 с.*
2. *Міфалогія: духоўныя вершы / А. М. Ненадавец [і інш.]; нав. рэд. А. С. Фядосік. – Мінск: Бел. навука, 2003. – 471 с. – (Беларускі фальклор: жанры, віды, паэтыкі; Кн. 5).*

Спіс інфарматараў

- [А. Т. М.] – *Атрохава Тамара Міхайлаўна, 1931 г. н., в. Вуглы, Рагачоўскага раёна Гомельскай вобл. (ўласныя запісы, зробленыя аўтарам артыкула).*
 [Л. А. А.] – *Лук'янава Аляксандра Аляксандраўна, 1938 г. н. г. Рагачоў, Гомельскай вобл. (ўласныя запісы, зробленыя аўтарам артыкула).*

Вашкова Ю. Ю. (Мінск, Беларусь)

ЗМЕЙ І ЗМЕЯБОРЦА: ВЫТОКІ ВОБРАЗАЎ

Казкі змеяборчага тыпу займаюць значнае месца сярод чарадзейных казак розных народаў свету. Яны адрозніваюцца ад іншых тыпаў казак спецыфікай канфлікту, які адбываецца паміж героем і змеем (драконам) па прычыне выратавання ад антаганіста дзяўчыны-прыгажуні. У параўнанні з іншымі героямі чарадзейных казак, дзе, на думку А. Сіняўскага, «казка выбірае ў героі не лепшых, а горшых» [7, 25], герой-змеяборца паўстае мужным багатыром, сам змей прадстаўлены ў выглядзе трох-, шасці-, дванаццацігаловай пачвары, якая прылятае з чужых краёў, робіць налёты на вёскі, выкрадае худобу і людзей. Барацьба героя з антаганістам праходзіць па схеме «запыт-адказ», асілак перамагае з дапамогай наймавернай моцы і кемлівасці.

Матэрыя змеяборства так ці інакш закраналі многія вучоныя, якія займаліся аналізам асобных жанраў усходнеславянскіх народаў або комплексным даследаваннем усяго корпуса жанраў, дзе прысутнічае гэты матэрыя: А. М. Весялоўскі, У. Я. Проп, В. У. Іванаў і У. М. Тапароў, А. В. Рысценка, С. Ю. Няклюдэў, М. А. Трыфаненкава, К. П. Кабашнікаў, Ю. М. Смірноў, Л. Р. Бараг, С. Б. Адоньева і інш.

Матэрыя змеяборства ва ўсходнеславянскай фальклорнай традыцыі з'яўляецца сведчаннем заканамернага засваення ўніверсальных матываў нацыянальнымі культурама ў якасці кампанентаў культурных тэкстаў. Усходнеславянскі фальклор атрымаў яго ў спадчыну ад папярэдніх генетычна роднасных культур як тэматычна непадзельную структурную адзінку з устойлівайсэнсавай дамінантай. Семантычная дынаміка змеяборства ў фальклорных жанрах абумоўлена дэсакралізацыяй міфалагічнага і рытуальнага змеяборства. Пераасэнсаванне матыву змеяборства ў фальклоры звязана з новай іерархіяй каштоўнасцей, значнасцю хрысціянства ў калектыўнай свядомасці.

Вобраз змея ў тым ці іншым выглядзе прысутнічае ў міфалагічных уяўленнях самых розных народаў свету, аддаленых не толькі ў прасторы, але і ў часе,

такі як старажытныя егіпцянне, шумеры, кітайцы, індзейцы Амерыкі, абарыгены Аўстраліі, насельнікі Афрыканскага кантынента і індаеўрапейцы.

Відавочна, што міфалагічны вобраз змея не адпавядае мастацкаму, прадстаўленаму ў фальклору, аднак магчыма сцвярджаць, што міфалагічны змей натуральна папярэднічае фальклорнаму. Таму, на думку М. А. Трыфаненкавай, важнымі з'яўляюцца два ўмоўныя пераходныя моманты: ад рэальнасці да міфа і ад міфа да фальклору [8, 24].

Фальклорны вобраз змея ўключаецца ў мастацкі свет твора на правах рэальна існуючага ў ім аб'екта.

Спробы знайсці вытокі вобраза змея прадпрымаліся не аднойчы, аднак пытанне дагэтуль застаецца не высветленым у поўнай меры. Вылучаецца тры асноўныя падыходы да трактавання гэтай праблемы:

1. Міфалагічны падыход. Яго прыхільнікі (А. Афанасьёў, В. У. Іванаў і У. М. Тапароў, М. Мюлер, У. П. Анікін і інш.) лічылі змея ўвасабленнем пэўных сіл прыроды. У прыватнасці, В. У. Іванаў і У. М. Тапароў разглядалі вобраз змея ў кантэксце рэканструяванага імі так званага асноўнага славянскага міфа пра барацьбу Перуна з яго праціўнікам – Вялесам або змеем [3, 45]. Такое атаясамленне бога свойскай жывёлы Вялеса (Воласа) са змеем тлумачыцца праз спасылку на тое, што ў славянскіх традыцыях паядынак Грамоўніка з яго праціўнікам адбываецца, як правіла, з-за валодання свойскай жывёлай, а таксама на дадзеныя этымалагічнай і міфалагічнай рэканструкцыі. Сюжэтная структура «асноўнага» міфа выглядае наступным чынам: асновай канфлікту Навальнічнага бога са змеем з'яўляецца крадзеж апошнім свойскай жывёлы. Навальнічны бог разбівае скалу і вызваляе жывёлу ці людзей, якіх змей трымае ў пячоры. Потым Пярун змагаецца са змеем, які пераўвасабляецца ў розных жывых істот, хаваюцца пад дрэвам або каменем. Навальнічны бог пры дапамозе маланкі (молата) спальвае дрэва (раскоўвае камень). Пасля перамогі над змеем з'яўляецца дождж і змей знікае ў зямных водах. Паколькі Вялес яшчэ і бог памерлых, а матыў адмыкання варотаў, за якімі знаходзіцца свойскай жывёла, і матыў вызвалення душ пры іх супастаўленні паўстаюць як раўназначныя, то свойскай жывёла, такім чынам, атаясамліваецца з душамі памерлых.

У. П. Анікін разглядае змея як «фантастычнае ўвасабленне агню ў прыродзе і быце людзей» [1, с. 121].

Т. І. Шамякіна зазначыла, што змей – гэта «той універсальны вобраз, які ўбірае ў сябе ўяўленні пра найбольш дзіўныя, незвычайныя, страшныя з'явы прыроды» [10, с. 146].

2. Гістарычны падыход. Яго прыхільнікі (Б. Рыбакоў, У. Я. Проп) сумяшчалі эвалюцыю вобраза змея з падзеямі ў гісторыі чалавецтва. У. Я. Проп мяркуе, што змаганне са змеем сталася вынікам развіцця матыву паглынання [5, с. 230]. Першапачаткова праглынанне і выхаркванне чалавека пэўнай жывёлай (змей, птушкай, рыбай) было асноўным момантам абраду ініцыяцыі: прайшоўшы праз чэрава жывёлы, чалавек набываў незвычайныя здольнасці, уладу над ёй. У далейшым сувязь з абрадам губляецца, герой ужо не набывае магільных здольнасцей, а выхаркванне патрабуе матывацыі. На наступным этапе паглынальнік пачынае набываць адмоўныя рысы і з'яўляецца матыў яго забойства спачатку знутры, потым знутры і звонку і, нарэшце, толькі звонку. У міфічную структуру ўводзіцца другая асоба – выратавальнік, які і робіцца героем. Урэшце паглынанае знікае, застаецца толькі здольнасць змея жэрці людзей і неабходнасць яго забойства. Аблічча казачнага змея У. Я. Проп лічыць вынікам паяднання рысаў розных паглынальнікаў: «Змей, дракон – гэта механічнае спалучэнне з некалькіх жывёл. Ён прадстаўляе сабой такую ж з'яву, як сфінкс, кентаўр і інш., і з'явіўся прыблізна адначасова з антрапаморфнымі багамі» [5, с. 231]. Аднак не зразумела, чаму ў такім выпадку перавага аддаецца змею.

3. Эзатэрычны падыход. Яго прадстаўніца А. Блавацкая сцвярджае, што ўсе драконаборчыя сюжэты з'яўляюцца вынікам скажэння першагнага сапраўднага

эзатэрычнага сэнсу вобраза «змія-дракона». З самага пачатку ён быў толькі сімвалам і меў сем значэнняў, вышэйшае з якіх было тоеснае з «Саманароджаным» Логасам [2, с. 450]. «Драконы» ж ва ўсёй старажытнасці лічыліся сімваламі неўміручасці і мудрасці, патаемных ведаў і вечнасці. Спасцігнуўшы сапраўдную мудрасць, чалавек сам рабіўся «зміем», у гэтым сэнсе жывыя кандыдаты ў адэпты праходзілі праз барацьбу паміж асвечаным Унутраным Чалавекам і яго ўвасобленымі жарсцямі. Вядомае ж аблічча змея-дракона А. Блавацкая тлумачыць захаванымі ўспамінамі пра лятучых яшчараў, бо чалавецтва ўзнікла нашмат раней, чым лічыць афіцыйная навука.

Многія замежныя вучоныя сцвярджаюць, што «драконы устойліва ўеліся ў генетычную памяць людзей» [9, с. 6]. Несціханую папулярнасць «старажытнай выдумкі» яны тлумачаць сапраўдным існаваннем драконаў. На карысць гіпотэзы прыводзяцца наступныя аргументы: «У маленькім каралеўстве Бутан у Гімалаях любіць жадаючы за невялікую аплату можа паглядзець на Громавага Дракона. Гэты дракон абсалютна бяскрыўдны і харчуецца выключна горным снегам. У Музеі акамянелых выкапняў «Сінвэй» у горадзе Аньшунь (Кітай) быў выстаўлены новы экспанат – акамянелы рэшткі кітайскага дракона, на галаве ў якога размяшчаюцца два асіметрычныя адросткі, што робіць яго падобным да традыцыйнага для кітайскай міфалогіі вобраза «кітайскага дракона».

Арыгінальную версію прапанавала Т. І. Шамякіна, палічыўшы магчымым існаванне ў дагістарычныя часы вялікіх цывілізацый, дзе «навука дасягнула такога высокага ўзроўня, што ведала таямніцу жыцця, асновай якой, паводле сённяшняй генетыкі, з'яўляецца малекула ДНК... Малекула ДНК мае выгляд спіралі, падобнай да змяі». Таму «невыпадкова літаральна ва ўсіх народаў змея – сімвал урадлівасці» [10, с. 147].

Таксама дадзены параўнальнага аналізу дазваляюць дапусціць, што ў міфалагічных ўяўленнях індаеўрапейцаў існаваў вобраз воднага боства зааморфнай, найчасцей змяінай, прыроды [6, с. 59]. Хутчэй за ўсё гэтае боства было жаночага полу і надзялялася амбівалентнай семантыкай – адначасова магло прыносіць і дабро, і зло. Праз сваю змяіную сутнасць яно звязалася з зямлёй, у тым ліку яе ўрадлівасцю, падзем'ем, а значыць, увогуле з нізам, смерцю, памерлымі, продкамі. Магчыма, гэтае змеепадобнае хтанічнае боства на пэўным этапе атажсамлівалася з вобразам сусветнай змяі, уяўленні пра якую характэрны для індаеўрапейцаў, як і для іншых народаў.

Як бачым, трактаванне вобраза змея вызначаецца вялікай разнастайнасцю поглядаў, так як сам вобраз з'яўляецца шматзначным не толькі ў розных культурных традыцыях, але і ў межах міфалагічных уяўленняў аднаго народа.

Узнікненне матыву змеяборства звязана са з'яўленнем вобраза змеяборцы, што прывяло да пераасэнсавання самога вобраза змея і яго расшчаплення на станоўчага ўсходнеазіяцкага і адмоўнага індаеўрапейскага. Паходжанне героя-змеяборцы многія вучоныя бачаць у наследванні казкі міфам.

Так прыхільнікам ідэі генетычнай роднасці казкі і міфа быў А. А. Патабня, які настойваў на сувязі змея з бурнай хмарай, у казачным змеяборцы бачыў асілка Перуна і адзначаў, што «варагаванню Апалона і Каанфа, Індры і Кабанды адпавядае ў нас не толькі барацьба грамоўніка і змея, але і варагаванне сонца і хмары, сонца і змея» [4, 272]. Пацвярджэннем былі славянскія казкі «пра варагаванне змея і асілка, які аказваецца, паводле некаторых прыкмет, грамоўнікам» [4, 275].

М. А. Трыфаненкава лічыць, што «вобраз змяі-паглынальніцы, надзеленай адмоўнымі якасцямі, у тым ліку здольнасцю затрымліваць ваду, выйшаў з ранейшага вобраза воднага змея. Матэрыял змагання са змяй з'яўляецца як натуральны вынік імкненняў пазбавіцца небяспекі, якую яна несла. Першапачаткова змея перамагае згуртаванне людзей, пры гэтым часам імі кіруе пэўная дасведчаная асоба кшталту шамана. У далейшым гэты герой-шаман можа развіцца ў вобраз адзіночнага змеяборцы і набыць рысы боства, асілка. Такое развіццё вобраза воднага боства мы знаходзім у беларускіх паданнях, казках сюжэтнага

тыпу «Бітва на Калінавым мосце», у некаторых паўднёваславянскіх песнях, дзе герой змагаецца са змеем дзеся вызвалення вады і іншых дабротаў, таксама ў ведыйскім міфе пра перамогу Індры над Урытрам і інш» [8, с. 271].

Структурна-семантычныя разыходжанні паміж казкай і міфам тлумачыцца розным характарам і асяроддзем іх функцыянавання. Казка ўяўляе сабою арганізаваную сюжэтную структуру са сваёй тыпалагіяй вобраза змеяборцы, які варта разумець як факт грамадскай свядомасці.

У міфалогіі герой робіць толькі тое, што семантычна сам пазначае, персанаж і сюжэт не толькі звязаны адзін з адным, але семантычна абсалютна тоесныя, змеяборца заўсёды ў той ці іншай ступені дэміург, упарадкавальнік свету, а яго быццё і барацьба са змеем прысутнічаюць заўсёды зараз у міфалагізаваных прасторы і часе. Казачнае змеяборства прынцыпова адрозніваецца ад міфалагічнага. Яно не з'яўляецца сродкам перадачы інфармацыі ні пра космагенез, бо казачны свет – гэта свет усталяваны, ні пра сацыягенез, бо царства і сям'я у ім існуюць як быццам спрадвечна, ні пра культурагенез, бо ў гонар перамогі над змеем не будуецца храмы, не ладзяцца традыцыйныя гульні.

Разам з тым гераічнае змеяборства вяртае свет у ідэальны стан гарманічнага соцыума, стабільнага царства, поўнай сям'і. Але казачная сям'я – гэта не боская сям'я міфа, а людская, адсюль выразны гуманістычны пафас змеяборства, не вядомы міфу: поўнае знішчэнне казачнага змея з'яўляецца залогам гармоніі не свету ў цэлым, а чалавечага роду ў маштабе ўмоўнага царства, дзяржавы, паселіша, сям'і.

З іншага боку, калі глядзець на вобраз самога змеяборцы, можна казаць пра падабенства казачнага і міфалагічнага герояў. У міфах дзейнічаюць багі або напauбагі, а ў казках, на першы погляд, звычайны выхадзец з народа («кабылін сын») ці царэвіч. Пры аналізе канкрэтных тэкстаў высвятляецца, што казачныя змеяборцы маюць дачыненне да семантыкі міфалагічнага бога. Гэта пацвярджае наяўнасць у героя незвычайнай сілы, чароўных рэчаў, яму дазваляецца праходзіць у іншасвет, толькі ён можа забіць змея, выратаваць прыгажуню-царэўну. Самае галоўнае, што ў некаторых казках ёсць прамы доказ сувязі вобраза героя з вобразам міфалагічнага бога – гэта паходжанне змеяборцы ад тэмнай жывёлы: каня, сабакі, мядзведзя і інш.

Такім чынам, ёсць падставы лічыць вобраз казачнага змеяборцы генетычна роднасным міфалагічнаму богу-ваюру, які ў сваю чаргу мае прататып у выглядзе жраца-шамана.

Літаратура

1. Аникин, В. П. Русская народная сказка / В. П. Аникин. – М., 1977.
2. Блаватская, Е. П. Тайная доктрина / Е. П. Блаватская. – Т. 2. Кн. 1. – Минск 1994.
3. Иванов, В. В. Исследования в области славянских древностей / В. В. Иванов, В. Н. Топоров. – М., 1974.
4. Потебня, А. А. Символ и миф в народной культуре / А. А. Потебня. – М., 2000.
5. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М., 2000.
6. Свет славянскага фальклору / пад рэд. Р. М. Кавалёвай. – Мінск, 2001.
7. Синявский, А. Иван-дурак: очерк русской народной веры / А. Синявский. – Париж, 1991.
8. Трыфаненкава, М. А. Матыў змеяборства ва ўсходнеславянскай фальклорнай традыцыі: генезіс, семантыка / М. А. Трыфаненкава. – Мінск 2003.
9. Увидеть дракона – и не умереть // Смена. – 5.07.2000.
10. Шамякіна, Т. І. Міфалагічныя формы шлюбу / Т. І. Шамякіна // Роднае слова. – 1995. – №4.

Грышан А. І. (Мінск, Беларусь)

ПРАБЛЕМА ДАБРА І ЗЛА Ў ФАЛЬКЛОРА І Ў СУЧАСНАЙ КУЛЬТУРЫ

Знакаміты сацыёлаг і даследчык псіхалогіі асобы Э. Фром у кнізе «*Душа чалавека*» адзначае: «Зло – спецыфічны чалавечы феномен. Это попытка регрессировать к до-человеческому состоянию и уничтожить специфически человеческое: разум, любовь, свободу» [7, с. 106]. І яшчэ адна думка, на якой даводзіцца міжволі засяроджваць увагу: «Добро состоит в том, что мы все более приближаем наше состояние к нашей истинной сущности, зло состоит в постоянно возрастающем отчуждении между нашим бытием и нашей сущностью» [7, с. 107].

На наш погляд, паміж гэтымі словамі і чалавечай творчасцю, у прыватнасці, такой яе разнавіднасцю, як фальклор, прасочваецца выразная сувязь. Кожны твор – гэта ў пэўным сэнсе мадэль паралельнай рэальнасці, дзе таксама існуе і дабро, і зло, а адвечная кара аб спакойным, вольным і шчаслівым жыцці трансфармуецца, набывае новае мастацкае ўвасабленне.

Што ж датычыцца праблемы выбару паміж добром і злом, то можна заўважыць наступныя акалічнасці адлюстравання і вырашэння яе ў фальклору. Нярэдка фальклорны твор падае гэтую праблему праз прыём супрацьпастаўлення. Менавіта па гэтай прычыне ў беларускіх народных казках станючыя вобразы заўсёды ўвасаблялі ідэалы, якія жылі ў свядомасці чалавека на працягу ўсяго перыяду яго існавання, адлюстроўвалі народнае ўяўленне пра чалавека смелага, справядлівага, добрага, разумнага і кемлівага. Мастацтва заўсёды з'яўляецца спеасаблівай «падказкай» творцы чытачу, прапановай чагосьці больш вартага, лепшага за рэальныя абставіны. У. Конан у сувязі з гэтым заўважае: «Ідэалы і духоўныя каштоўнасці <...> выконваюць адносна наяўны рэальнасці пэўную «кампенсацыйную» функцыю: чым больш стратнае і недасканалнае быццё чалавека, тым больш напружаныя яго ідэалы і мары» [4, с. 77]. Іншымі словамі, фальклор – спосаб адыходу ад рэальнасці, але ён далёкі ад таго, каб узьялічваць злое. Выкажам некаторыя аргументы ў падтрымку сваёй гіпотэзы.

«Я хотел бы остановиться, – піша Фром, – на трех феноменах, которые лежат, по моему мнению, в основе наиболее вредной и опасной формы человеческого ориентирования: на любви к мертвому, закоренелом нарциссизме и симбиозно-инцестуальном влечении. Взятые вместе, они образуют «синдром распада», который побуждает человека разрушать ради разрушения и ненавидеть ради ненависти» [7, с. 19 – 20]. Такім чынам, філосаф вылучае тры галоўныя механізмы зла. Любоў да мёртвага – гэта, згодна з меркаваннем Фрома, нянавісць да жыцця, аддаванне перавагі нежывому. У рэальнасці гэта можа праяўляцца, напрыклад, у жаданні ваяваць і забіваць людзей. Нарцысизм – псіхалагічны стан, які праяўляецца ў поўнай засяроджанасці выключна на ўласнай асобе, дзе ўсё ўспрымаецца толькі праз прызму яе жаданняў; у сферы ж маральна-этычнага гэтаму паняццю адпавядаюць «крайні эгаізм» або «пыха».

Пры шырокім разглядзе беларускага фальклору можна адзначыць характэрнае ўсхваленне ў ім жыцця і, у адпаведнасці з гэтым, чалавека, які стварае гэтае жыццё або выступае як дарыцель жыцця для іншых. Праяўляецца гэта, напрыклад, у той казачнай сітуацыі, калі сястра (жонка, маці) пасылае героя па муку ў млын, які ахоўваюць нячысцікі. На сваім шляху ён неаднаразова аддае перавагу на карысць добрага, хоць у сваіх практычных мэтах мог бы выбраць і злое. Так, напрыклад, ён адмаўляецца забіваць жывёл, хоць гэты яго ўчынак і не знаходзіць адobrэння з боку адмоўных герояў. Нават знаходзяцца ў межавай сітуацыі, пад пагрозай голаду, ён не здраджвае сваім прынцыпам.

Нашай задачай не з'яўляецца хваліць або крытыкаваць учынкi героя, камунебудзь, напэўна, дзеянні фальклорнага персанажа могуць падавацца недарэчнымі, бо ён ставіць пад пагрозу ўласнае існаванне дзеля існавання «малодшых

братоў» чалавека. Такія паводзіны казачнага персанажа, відавочна, з'яўляюцца праявай так званага «пралагічнага» мыслення, спецыфіку якога выявіў французскі этнолаг і гісторык філасофіі Л. Леві-Бруль: такое мысленне грунтуецца на аб'якавасці да законаў логікі і суіснуе з лагічным мысленнем «у адным і тым жа грамадстве», «у адной і той жа свядомасці» [цыт. па: 4, с. 18]. У фальклоры трансфармацыя стаўлення да разумнага і недарэчнага па-свойму абгрунтоўваецца тым, што герой у рэшце рэшт атрымлівае ўзнагароду за сваю гуманнасць: «малодшыя браты», якіх ён пашкадаваў, у далейшым аказваюць яму дапамогу. Што ж да карыслівых намераў сястры, жонкі або маці, то яны ў фальклорным творы выклікаюць відавочнае асуджэнне. Дабро атрымлівае перамогу над злом. Што гэта – «попытка освободиться от тяжести человеческого бытия», па Фрому, або простае аддаванне перавагі дабру над злом у народнай свядомасці? Можна знайсці аргументы на карысць як першага, так і другога, але не выклікае сумненняў тое, што зло практычна ніколі не ўзводзіцца на п'едэстал у фальклоры.

Маральныя асновы чалавечага быцця на працягу гісторыі заставаліся практычна нязменнымі. Па словах М. А. Тычыны, «фальклор з'яўляецца носбітам не толькі этнічнай, але і родавай памяці, трансфармацыяй старажытнага светабачаня, якое не можа не выяўляцца і ў мысленні сучаснага чалавека, бо ляжыць у яго глыбіні» [6, с. 23]. На думку Фрома, «любовь к жизни будет развиваться наилучшим образом, если в обществе будут иметься следующие предпосылки: безопасность в том смысле, что материальные основы достойного человека существования не будут находиться под угрозой; справедливость в том смысле, что никто не сможет использовать человека в качестве средства для целей других, и свобода в том смысле, что каждый человек имеет возможность быть активным и осознанно ответственным членом общества» [1, с. 40]. Гэтыя асноўныя перадумовы ўсталявання ў чалавечым грамадстве маральнасці дакладна выяўляюцца і ў мастацкім свеце чарадзейнай казкі.

У казцы «Салдат Іванка» прынцып сцвярджэння ў свеце ідэй дабра рэалізуецца праз паказ неабходнасці сувязі, гармоніі, узаемапаразумення ўсяго жывога на зямлі. Як адзначае У. Конан, «ідэя адзінства чалавека і прыроды – перашаснай асновы яго быцця <...> сцвярджалася ў традыцыйных жанрах фальклору і ў раннехрысціянскай літаратуры» [4, с. 30]. Герой на сваім шляху не адмаўляецца ад дапамогі жывёлам, і яго дабрыня пазней узнагароджваецца: «малодшыя браты» чалавека дапамагаюць яму адолець ворагаў. У супрацьлегласць гэтаму пасяганне на чужое жыццё, хай нават і жыццё жывёлы, птушкі, часцей за ўсё асуджаецца. Казка «Аддай тое, што дома не пакінуў» адлюстроўвае наступствы такога пасягання: хочучы забіць тура, герой трапляе ў балота, і дзеля вызвалення адтуль ён павінен аддаць злым сілам свайго сына.

Вылучаныя Фромам прынцыпы бяспекі і справядлівасці як неабходныя для годнага існавання чалавека знаходзяць адлюстраванне ў казцы «З рога ўсяго многа». Пан паўстае ў казцы як носбіт адмоўных рысаў – сквапнасці, ілжывасці, крывадушнасці. Яго вобраз кантрастны ў адносінах да вобразу дзеда, які, нягледзячы на голад, нішчымніцу, не забівае жорва і за гэта атрымлівае ад яго чароўную торбачку. Дзед выступае як абаронца і захавальнік жыцця, і торбачка, у сваю чаргу, падтрымлівае, паляпшае яго жыццё. Пан – фігура, якая ўвасабляе зло, смерць; яго памкненні не распаўсюджаюцца далей таго, каб яшчэ больш павялічыць уласнае багацце. Для пана не характэрнае імкненне падтрымаць бліжняга – ён загадвае пабіць дзеда бізунамі. Але ў фінале дабро, жыццё святкуе перамогу над злымі сіламі. Падобная сітуацыя назіраецца ў казцы «Сквапны багацей»: антаганізм дабра і зла адлюстраваны праз супрацьпастаўленне багацця брата – сквапнага, замкнутага на наакупленні багацця – і беднага, надзеленага такімі рысамі, як гатоўнасць прыйсці на дапамогу, спачуванне. Сквапнасць жа прадстаўлена ў казцы як антыгуманная, антыжыццёвая праява.

Казка як адлюстраванне барацьбы героя са смяротнымі, пякельнымі сіламі знаходзіцца ў цеснай сувязі з вылучанымі Фромам феноменамі зла. У ёй

праціўнікам героя неаднаразова выступае цмок – істота, надзеленая звышнатуральнай магутнасцю і разам з тым – крыважэрная, бязлітасная. У сучасным кантэксце цмока можна разглядаць і як увасабленне «паглынальнай» сутнасці свету, цывілізацыі ў адносінах да асобы. Цмок патрабуе для сябе ўсё новых авяр'я з'ядае іх. Відавочна, што ў яго вобразе асуджаецца цёмны, антыжыццёвы пачатак, а таксама можа выяўляцца страх чалавека перад нераспазнанымі сіламі пекла. Не выключаецца і яшчэ адзін аспект разгляду вобразу цмока, а менавіта ўвасабленне ў ім эгаістычных праяў душы, калі чалавек робіць іншым тое, чаго, аднак, не жадаў бы сабе: паглынаючы людзей, пачвара сама баіцца быць з'едзенай і ў канцоўцы казкі, ратуючыся ад гэтай небяспекі, нырае ў балота і тоне. Казка «Удовін сын» – своеасаблівае прадказанне, прароцтва магчымага прыйсця тых страшных падзей, якіх з даўніх часоў баяліся людзі: цмок – пякельная, цёмная, д'ябальская істота – выкрадае сонца як сімвал свету, жыцця, цеплыні, любові Бога да чалавецтва. Людзі асуджаныя на змрочнае, бяэраднаскае існаванне, і толькі з дапамогай актыўных сілаў добра, светлых пачаткаў чалавечай душы (увасобленых у вобразе Удовінага сына) на зямлю вяртаецца радасць і шчасце. Як заўважае У. Конан, злыя сілы ў казцы з'яўляюцца сімвалам «больш нізкай, ужо пройдзенай ступені быцця» [4, с. 186], але, відаць, зло тут выступае як з'ява, характэрная і для сённяшняга дня, і для будучыні, і ў фальклорным творы выражаецца надзея народа на канчатковае знішчэнне зла.

Правай смерці, пекла паўстае ў чарадзейных казках і Баба Яга. У казцы «Піліпка-сынок» герою ўдаецца збегчы ад яе, а ў мех ёй ён кладзе камяні – таксама сімвал смерці, небыцця. Такім чынам, падкрэсліваецца немагчымасць суіснавання разам жыццёвага і антыжыццёвага пачаткаў: Баба Яга атрымлівае «ў падарунак» менавіта камяні, а не жывую чалавечую душу. Паказальным з'яўляецца і падман як права духоўнай смерці чалавека: Баба Яга падманвае Піліпку, кінуўшы яго галасам маці хлопчыка. Зло карыстаецца падманам, каб перамагчы добро; пякельныя сілы імкнуцца выйграць бітву са святлом, з Богам. Казка змяшчае адразу некалькі матываў, што адлюстроўваюць імкненне да жыцця, добра як асноўныя дамінанты духоўнага свету беларускага народа. У пачатку казкі муж і жонка гаруюць, што не маюць дзяцей як гарантыю пераэмнасці жыцця, перадачы духоўнага вопыту. У фінале гусі дапамагаюць Піліпку збегчы ад Бабы Ягі дадому, і тут зноў выразна праяўляецца прынцып суіснавання, узаемадапамогі ўсяго жывога. Добрыя справы, узаемападтрымка варця таго, каб атрымаць усягароду, і канцоўка казкі – «А гусям далі аўса» – падкрэслівае, што нашы продкі ніколі не былі няўдзячнымі «спажыўцамі», умелі цаніць дабрыву.

У іншым выпадку атрымаць перамогу над злом, пеклам герою казкі дапамагае вяселасць, аптымізм, надзея. Падобнае знаходзім і ў Бібліі, у «Пасланні да галатаў» апостала Паўла: «Делая добро, да не унываем, ибо в свое время пожнем, если не ослабеем» [3, с. 233]. Біблейскія прынцыпы з'яўляюцца актуальнымі для сучаснага свету, а іх сувязь з казачнымі ідэаламі сведчыць пра спрадвечнае імкненне народа да добра як асновы існавання. У казцы «Музыка-чарадзей» паказаны надзвычай арыгінальны спосаб пакарання зла: герой знішчае чарцей у пекле з дапамогай сваёй вясёлай музыкі. Радасць паўстае, такім чынам, як несумяшчальная са смуткам, распаччу; у пекле не можа быць надзеі і вяселасці – душа ж, якая супрацьстаіць пеклу, блізкая да Бога, а значыць, вясёлая. З гэтай прычыны аптымістычна гучаць словы героя казкі «Удовін сын»: «Добрага малайца воран касцей не заносіць – ён сам прыходзіць!» Добрыя пачаткі чалавечай душы надзяляюцца актыўнай стваральнай сілай, здольнай перамагчы цёмную варожую стыхію. Характэрна, што ў казцы «ідэал і рэальнасць палярызуюцца, хоць для стваральніка і слухача<...>ўсё ж цепліцца, як святло далёкай зоркі, надзея на ажыццяўленне ідэалаў у далёкай будучыні» [4, с. 69].

Своеасаблівую праяву атрымлівае ў казках асуджэнне нарцысізму, празмернага захаплення сабой у супрацьлегласць падтрымцы, дапамозе іншым людзям – адзін з «феноменаў зла», вылучаных Фромам. У казачным кантэксце нарцысізм

паўстае ў вобразе разумных, але злых старэйшых братоў, якія ганарацца сваімі здольнасцямі перад малодшым. У адрозненне ад іх малодшы брат надзелены духоўнай прыгажосцю, смеласцю, кемлівасцю. Дадзеная сітуацыя характэрная і для сучаснасці, бо «ў свеце татальнага утылітарызму і своекарыслівасці» [4, с. 220] выглядае дзіваком ці нават вар'ятам чалавек, вольны ад прагматычных установак. Зайздросцячы заслугам малодшага брата, старэйшыя прагнуць адпомсціць яму. Але казка не выступае ў абарону помсты – выключэнне складаюць выпадкі, калі персанаж (цар, пан і інш.) парушыў пэўную клятву, здрадзіў сваім абяцанням і таму заслугоўвае пакарання. Таму і намаганні злых братоў церпяць крах, а малодшы (як, напрыклад, у казцы «Залатая птушка») застаецца пераможцам. Важна тое, што казка не імкнулася прынізіць розум і ўсхваляць дурасць: адмоўнай рысай у ёй выступае не розум, а зайздрасць, ілжывасць братоў у сукупнасці з іх самалюбаваннем, пагардлівым стаўленнем да бліжняга. Паказ нарцысізму як адмоўнага боку чалавечай душы знаходзіць месца і ў сучаснай літаратуры, бо для сённяшняй рэчаіснасці характэрнае яшчэ большае завастрэнне гэтай праблемы. Напрыклад, у думках немца з кнігі А. Адамовіча «Карнікі» меркаванне пра паднявольны народ набывае пачварнае выражэнне, бо засноўваецца на самаўзвелічэнні і нянавісці да чалавечай душы праяўляецца ў фашысцкай расавай тэорыі: «Праўду кажуць, што ўсе яны тут <...> брудныя і няўдзячныя істоты» (*пераклад мой* – А. Г.) [1, с. 362]. Маральна-эстэтычнае значэнне казкі заключаецца ў выяўленні «супярэчлівых працэсаў станаўлення духоўных каштоўнасцей чалавечай асобы, якія непазбежна суправаджаліся ўскладненнем духоўнага свету чалавека і драматычнымі канфліктамі» [4, с. 121].

Эгаізму, самалюбаванню, хцівасці, зайздрасці казка супрацьпастаўляе адважнасць, гатоўнасць ахвяраваць сабой дзеля выратавання іншага чалавека, дабрыню, якая не патрабуе падзякі. Гэтыя прыწყыты выразна судадносяцца з навучаннем Хрыста, якое падаецца ў Евангеллі ад Лукі наступным чынам: «Благотворите и взаимно давайте, не ожидая ничего» [3, с. 70]. Янка, герой казкі «Ох і залатая скрыня», ратуе каралеўскую дачку ад цмока, але адказам на яго ўчынак становяцца падман, няўдзячнасць з боку каралеўны. Герой не шукае шляхоў помсты – у канцоўцы гздаецца, што ён ідзе «шукаць лепшых людзей». Надзея на перамогу добра ў свеце аказваецца незгасальнай. Падобнае назіраецца ў казцы «Тром-сын Безыменны»: герой па ўласнай ініцыятыве, не разлічваючы на ўзнагароду, бярэцца вылучыць царскіх коней. Дабрыня, шчырыя памкненні чалавечага сэрца паўстаюць як здольныя перамагчы хваробу, смерць, а значыць, сцвердзіць прыწყыпы сусветнай гармоніі, жыцця.

Матыў выратавання чалавека, гатоўнасці прыйсці яму на дапамогу важны для літаратуры нашага часу. Тут ён трансфармуецца найчасцей у духоўную дапамогу, недапушчэнне маральнай зэградацыі асобы. У апавяданні Наталкі Бабінай «Сучасная назва Мідзілі» своеасаблівай «выратавальніцай» герайні становіцца старая грэчанка, бядоты якой дапамагаюць жанчыне зразумець сапраўднае становішча рэчаў, адчуць чужое гора. Утрыманка багацця з Бліжняга Усходу, герайня мела магчымасць жыць у прыгожай краіне, любавання цудоўнай прыродай і задавальняць усе свае патрэбы. Выпадак зводзіць яе са старой грэчанкай, і з пэўнага моманту іх лёсы аказваюцца сплеченымі да канца: герайня бачыць галечу, у якой жыве старая, а раптоўная смерць грэчанкі адкрывае жанчыне вочы на сапраўднае і досыць жорсткае становішча рэчаў. Сутыкненне з куды больш трагічнай сітуацыяй, чым свая ўласная, прыводзіць герайню да адкрыцця: у сваім жыцці яна, у адрозненне ад старой, практычна не зведала сапраўднага гора, але многае страціла, – гаворка ідзе аб страце духоўных каштоўнасцей, усяго, што некалі давала герайні свабоду і пазбаўленне ад чаго зрабіла яе чалавекам без пачуцця годнасці. У «Карніках» А. Адамовіча здранікі разумеюць сапраўдную цану сваіх учынкаў, і гэта адбываецца як быццам бы з дапамогай партызана, якога ашукваюць і тым самым вымушаюць загінуць фашысцкія паслугачы. У вачах партызана «карнікі» чытаюць асуджэнне сабе: «...каму прыемна быць сволаччу! <...> Так ужо, браткі, атрымалася, што вы прыйшлі да мяне, і выратавальнік

ваш як быццам бы я!» [1, с. 255]. Партизан «выратоўвае» здраднікаў у тым сэнсе, што на хвіліну паказвае ім аб'ектыўны стан рэчаў, дапамагае глянуць на свет, адкінуўшы прызму самазахаплення і самаапраўдання.

Такім чынам, пакельныя сілы і заганы чалавечай душы аб'ядноўваюцца ў чарадзейнай казцы ў адно суцэльнае кола, імя якому – смерць, змрок, страта надзеі, тупік чалавечага існавання. Казка імкнецца сцвердзіць магчымасць перамогі добра над злом, жыцця над смерцю. Убачыўшы чалавека, які разграбае смецце, герой казкі «Андрэй за ўсіх мудрэй» кажа: «Ты шукаеш у смецці згубленыя грошы. Бярыся лепей за працу – хутчэй заробіш тыя грошы». Нават гэтая дэталёва адлюстроўвае супрацьстаянне жывога і мёртвага: смецце ўяўляецца сімвалам смерці, бруду, а праца – праяўленне дзейснага, актыўнага пачатку чалавечай натуры, яна сімвалізуе сабой нараджэнне новага.

Застаецца прааналізаваць адлюстраванне ў фальклоры трэцяга механізму зла, вылучанага Фромам, а менавіта – з'явы інцэсту. У архаічны перыяд існавання грамадства гэтая з'ява не выклікала асуджэння, таму што была магчымым для таго часу спосабам працягнення роду і захавання ўнутрыродавай «чысціні». Можна меркаваць, што якраз у гэты перыяд і ўзніклі такія казкі, як «Травіца брат-сястрыца» або «Іван-ды-Мар'я». Аднак у такім выпадку застаецца незразумелай канцоўка казкі, дзе героі ператвараюцца ў расліны – гэта значыць, у ніжэйшую форму існавання, як быццам бы яны нясуць пакаранне за парушэнне існуючага ў грамадстве табу. З лагічнага пункту гледжання відавочна, што «пераўвасабленне людзей у ніжэйшыя істоты ёсць <...> вынік злачыннасці і амаральнасці» [4, с. 133]. Але забарона на інцэст не існавала ў згаданы гістарычны перыяд. Якой жа павінна быць выснова? Меркаванне можа быць наступным: ператварэнне персанажаў у расліны – гэта не пакаранне для іх. Нават апынуўшыся ў «ніжэйшым» стане, героі працягваюць хахаць адзін аднаго, іх жыццё працягваецца ў іншай форме. Як адзначае У. Конан, казачныя метамафозы могуць сімвалізаваць «тыя пакуты, што спадарожнічаюць чалавеку ў яго імкненні вырвацца са сваёй уласнай і сацыяльна-прыроднай абмежаванасці» [4, с. 142]. Калі ж казка з'явілася не раней таго часу, як інцэстуальнае сужыццё пачало выклікаць народнае асуджэнне, мы маем выдатны прыклад адлюстравання гуманнасці, пачуцця супрацьстаяння, характэрнага для светаўспрымання народа. Асуджаючы, народ усё ж і шкадаваў трагічнае каханне, якое «спадзяецца на недасягальную ў рэальным побыце вечнасць і нязменнасць» [4, с. 157].

«Человек, – сцвярджае Фром, – склонен идти назад и вперед, иначе говоря, он склонен к добру и злу <...>. Если человек равнодушен к жизни, то больше нет надежды, что он выберет добро» [7, с. 107–108]. Калі пагадзіцца з гэтай высновай, то можна сказаць, што фальклор, як жывая праява народнага жыцця, як з'ява, што трансфармуе гэтае жыццё ў сабе, ніколі не быў абыякавым да жыцця. «Простыя законы маральнасці і справядлівасці, якія ў разуменні творцаў вуснай народнай творчасці з'яўляюцца нормай чалавечых узаемаадносін, павінны з часам стаць найвышэйшымі законамі і ў адносінах паміж народамі» [4, с. 84]. Ідэалы, у абарону якіх выступае фальклор, не толькі дапамагаюць нам спасцігнуць светабачанне мінулых пакаленняў – яны накіраваны ў будучыню. З'яўляючыся першаасновай культуры, фальклор, і, ў прыватнасці, такі яго жанр, як чарадзейная казка, застаецца «краевугольным каменем, на якім трымаецца храм людской духоўнасці» [4, с. 26].

Літаратура

1. Адамович, А. *Хатынская повесть; Каратели\$ Радость ножа, или Жизнеописание гипербореев / А. Адамович.* – Минск: Маст. літ., 1987. – 399 с.
2. *Белорусские народные сказки / сост. М. А. Казберук.* – Минск: Юнацтва, 1987. – 320 с.
3. *Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические, в русском переводе, с параллельными местами.* – М.: Издание Всесоюзного совета евангельских христиан-баптистов, 1968.

4. *Конан, У. Я вытокаў самапазнання: Станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору / У. Конан. – Мінск: Маст. літ., 1989. – 238 с.*
5. *Бабіна, Н. Крыві не павінна быць відна / Наталка Бабіна. – Мінск: ІП Логвінаў, 2007. – 220 с.*
6. *Тычына, М. А. Карані і крона: фальклор і літаратура / М. А. Тычына. – 2-е выд. – Мінск: Бел. навука, 2002. – 197 с.*
7. *Фромм, Э. Душа чловека: перавод / Э. Фромм. – М.: Республика, 1992. – 430 с.*

Давыдаў А. У. (Гомель, Беларусь)

НАРОДНАЯ ДЭМАНОЛОГІЯ ДОБРУШЧЫНЫ

Міфалагічная творчасць Добрушкага раёна – арганічная частка беларускай вуснапаэтычнай спадчыны, гістарычна з’яднаная з ёй ў непадзельнае цэлае. Геаграфічнае становішча Добрушкага раёна, які мяжуе з Расіяй і Украінай, садзейнічае фарміраванню некаторых рысаў, якія дабаўляюць нешта новае ў агульную скарбонку духоўнай культуры беларусаў.

У вёсках Добрушкага раёна нямала цікавых запісаў зроблена было ў мінулым і новым стагоддзі, а менавіта ў наш час тут працавалі супрацоўнікі Інстытута мастацтвазнаўства этнаграфіі і фальклору НАН РБ, былі ў экспедыцыі студэнты Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Ф. Скарыны.

Наўрад ці знойдзецца сёння чалавек, які ўсур’ёз верыць у лесавікоў, вядзянікоў і русалак. А ў старажытныя часы ў іх існаванні не сумняваўся, мабыць, ніхто. Нашы продкі лічылі, быццам увесь свет населены добрымі і злымі духамі. Ці ў вадзе, ці ў лесе і ў полі – усюды людзі «прапісвалі» міфалагічных істот. Так, дамавік лічыўся ахоўнікам жылля. Той факт, што гэты персанаж сапраўды займаў вельмі важнае месца ў сістэме традыцыйных народных уяўленняў, пацвярджаецца даволі значнай колькасцю вераванняў і міфалагічных аповедаў, якія працягваюць бытаваць сёння на тэрыторыі Добрушчыны і іншых рэгіёнаў Беларусі.

Нямала ўяўленняў у жыхароў Добрушчыны звязана з такой міфалагічнай істотай, як русалка. Нашы продкі лічылі, што ў русалак ператвараліся памерлыя нехрышчанымі дзяўчынкі або самазабойцы-тапельніцы. Раз у год у русальны тыдзень, пасля Тройцы, русалкі выходзілі з вады і часалі свае косы, вадзілі карагоды. Паводле ўяўленняў у гэты час трэба было абыходзіць вадаёмы бокам, бо верылі, што русалка схопіць і загазыча да смерці.

У жыхароў вёсак Добрушкага раёна бытуюць уяўленні, звязаныя з ведзьмамі. Міфалагічны персанаж «ведзьма» з’яўляецца ўстойлівым у розных дыялектных павер’ях. Ён ідэнтыфікуецца на аснове такіх галоўных прыкмет, як рэальная жанчына, якая мае стасункі з нячыстай сілай, валодае звышнатуральнымі ўласцівасцямі і выкарыстоўвае іх у шкодных адносінах да людзей мэтах.

Як выцякае з вышэйсказанага, міфалагічныя вобразы дамавіка, русалкі і ведзьмы маюць даволі разнастайную характарыстыку, якая мае багатую палітру мясцовых асаблівасцей. Менавіта да характарыстыкі гэтых персанажаў мы і звернемся.

Ведзьма – адзін з галоўных персанажаў у ніжэйшай міфалогіі славянскіх народаў, які адносіцца да разрады паўлюдзей-дэманаў. Існуе нямала павер’яў пра людзей, якія, атрымаўшы па сваёй волі або міжвольна магiчныя веды, уступаюць у кантакт з дэманамі і з іх дапамогай уплываюць на прыроду, стыхіі, атмасферныя з’явы, ураджай, здароўе і пладавітасць людзей і жывёл. Гэта ведзьмы, ведзьмакі, знахары.

Характарыстыка «сацыяльнага статусу» ведзьмы мае багатую мясцовую спецыфіку. У лакальных міфалагічных асаблівасцях Добрушчыны гэты персанаж падобны да жанчыны. Звернемся да ўспамінаў жыхароў вёскі Баршчоўка Добрушкага раёна: «Ведзьма – ета прастая жэншчына. Яна ўсё чыста знае. Знае, як хваробу на каго-небудзь навесці, як каму плоха шчо здзелаці. Вот, напрымер,

карова ў каго малака перастала даваць, ці там свіння ні з таго ні з сяго здохла, ці шчэ шчо з скацінай у дварэ дзелаіцца. Ета ўжэ значыць, шчо ў сяле ёсць ведзьма. А хужэ ўсяго, калі яна каму-небудзь з людзей плоха здзелае. Тады нада шукаць бабак-шаптух, шчо б яны адшэптвалі. А ведзьму ўзнаць очень трудна. Яна ж такая, як мы з табой! Абычны чалавек, толькі жэншчына. Вот і ўсё. Будзе з табой стаяць разгаваруваць, а ты і знаць не будзш. Нада быць очень унікальным, шчо б ужэ яе ўзнаць. Меншэ нада ад старых людзей браць семак, ішчэ чаго такога гасцінца там, еслі яны табе яго даюць. А то дадуць семак, напрымер, жменью нашэптанных з'ясі і захварэш» [Л. Х. I.].

Ведзьма паўстае пераважна ў антапаморфным выглядзе, але можа набыць і зааморфны воблік. «Здольнасць ператварацца ў жывёл і птушак, паўставаць у выглядзе прадметаў – тыповая рыса палескай ведзьмы» [2, с. 54].

Звернемся непаасрэдна да запісаў, зробленых на тэрыторыі Добрушскага раёна ад жыхароў вёскі Дзямянкі: «Ведзьмы – это колдуньи, якія превращались в оборотневы в свинню, в копу сена, в коней. Яны тыркалі 12 нажэй в зямлю, кувыркались чэрэз ніх, ну і превращались. Ідуць вот, напрымер, хлопцы, а за імі то свіння будзе бежаць, то капа сена двігацца. І вот у адніх хлопцэв была матка-калдунья. Превращалась в каня. Ну і вот, хлопцы гулялі, а за імі всё конь бегае, не атстаёт. Ну, ані яго паймалі, атвелі в кузню, дай падкавалі. А наўтра сыны встают, а яна ляжыць на печи, матка іхняя, ну, і ані пытаются: «Мам, вставай, есць вары!». А яна кажа: «Я хварэю». Яны ж палезлі, паглядзелі на печ, а ў яе на руках і на нагах падковы. А яны ж не верілі, што іхняя матка калдунья, а ім жа казалі. Ну вот, пака не ўзналі» [Р. Л. I.].

Такім чынам, як вынікае з вышэйсказанага, шматстайнасць былічак і павяр'яў, звязаных з ведзьмамі, даносяць да нас водгукі ўяўленняў нашых продкаў на свет, прыроду. Запісаныя звесткі пашыраюць наша ўяўленне аб тым месцы, дзе мы жывём, падкрэсліваюць багацце працэсаў міфічнай традыцыі.

«Дамавік, хатнік» – тэрміны, блізкія і ў павер'ях, з'яўляюцца сінанімічнымі. На думку А. Шамака «хатнікі бліжэй за ўсіх стаяць да чалавека, удзельнічаюць у найбольш важных хатніх справах беларусаў» [1, с. 107].

Уяўленні беларусаў, у тым ліку жыхароў Добрушчыны, пра знешні выгляд дамавіка самыя разнастайныя. Напрыклад, яго ўяўлялі ў выглядзе маленькага дзядка ва ўсім белым, у выглядзе маленькага чалавечыка. «Ён жа, дамавік еты, во такі во маленькі. Ён як дзядок. Ну барада ў яго па пояс. Рубаха такая белая, а сам у лапцях. А я ж яго раз і пабачыла. Ляжу я якта на караваці і чую, як хтось у сенцы з вуліцы шкрабецца і дзверы троега. Я паднялася, вышла, гляджу, а ён ад дзверэй і ў пуно пабег. Во такі во (паказвае) маленькі дзядок. Дак я тады сама дзверы адчыніла, і думаю: хай заходзя. У хаце ж ён ніякага ўрэда не дзелаў мне» [Г. Я. П.].

Звесткі, запісаныя ў вёсцы Баршчоўка Добрушскага раёна, сведчаць пра тое, што самае любімае месца знаходжання гэтай істоты – печ альбо месца ў куце пад венакам: «Дамаві ё ў кажынай хаце. Жыве пад печчу, ці пад венакам у куце. Дамаві – ета чалавек маленькага росту, ва ўсім белым. Еслі ў сям'е скандалы, ета дамаві бушуе. Ня любя, як у празнікі яго не пачытаеш. Яму нада яду ўсягда даваць, тагды і дамаві харашо будзе адносіцца» [Г. В. Г.].

Як бачым, міфалагічны персанаж дамавіка не вельмі вылучаецца багаццем лакальна-рэгіянальных характарыстык у традыцыі жыхароў Добрушчыны. Апытаныя намі інфарматары ўяўляюць яго маленькім, нізкім дзядком і прытмліваюцца тага пункту гледжання, што найбольш любімым месцам жыхарства яго з'яўляецца печ ці венак.

Беларусы лічылі, што русалкамі становяцца дзяўчынкі, памерлыя да хрышчэння, дзяўчаты-тапельніцы, а таксама дзяўчаты, якіх праклялі іх маці. На думку У. І. Коваля, «Русалка – гэта жаночападобная істота, уасабленне воднай і лясной стыхій. Яе звычайна ўяўлялі ў выглядзе маладой прыгожай дзяўчыны з доўгімі, распушчанымі зялёнымі валасамі» [3, с. 135].

На пытанне, хто становіўся русалкамі, жыхары Добрушчыны выказвалі некалькі тыпаў версій. Паводле адной з іх, найбольш распаўсюджанай, русалкамі

маглі стаць прыгожыя дзяўчаты, якія ўтапіліся. Звернемся непасрэдна да запісаў, зробленых ад жыхароў вёскі Дзям'янкі Добрушкага раёна: «Эта мне расказвала мая матка: в 12 часоў ночы выходзяць дзеўкі з рэчкі, ну етыя самыя русалкі, на берагу садзяцца, косы распускаюць, і гребешкамі чешут, і песні пяюць. А косы ў іх зялёныя-зялёныя і па самы пояс» [Р. Л. І.].

Вылучаецца яшчэ адна група версій, згодна з якімі русалак уяўлялі ў вобrade паўжанчыны-паўрыбы. Аб гэтым сведчаць запісы звестак, зробленых на тэрыторыі Добрушкага раёна:

«Русалкі... Ну, ета такія жэншчыны, у якіх да пояса ўсё як у абычнай жэншчыны, а места ног хвост як у рыбы. Вот паetaму яна і можа быць і ў вадзе, і на сушы, на беразе. Садзяцца яны на бераг, і вот хто міма будзе іціць, абязцаельна замажняць у ваду і ўтопяць. Асобенно, калі ідзець які мужчына. Будуць зваць яго, маніць. А патам могуць ці зашчыкаціць ці ўтапіць» [С. Н. А.].

Як бачым, прыведзеныя вышэй звесткі сведчаць на карысць таго, што русалкі – гэта прыгожыя маладыя дзяўчаты. А таксама ў прыведзеных прыкладах знешні вобклік русалкі звязаны з паўжанчнай-паўрыбай.

Міфалогія – арганічная частка надзвычай шматстайнай духоўнай культуры народа, выдатная крыніца мудрасці нашых продкаў.

На матэрыяле міфалагічных уяўленняў, звязаных з міфалагічнымі персанажамі, запісаных у апошні час на тэрыторыі Добрушчыны, паказана не толькі спецыфіка народных уяўленняў, але і падкрэслена іх агульначалавечая каштоўнасць. Фактычны матэрыял, запісаны індывідуальна аўтарам, дазволіў праверыць на практыцы слухнасць выказванняў розных даследчыкаў, якія займаліся вывучэннем міфалогіі. Дадзеная работа – гэта сведчанне ўстойлівасці захавання багатай народнай міфалогіі на тэрыторыі Добрушкага раёна.

Спіс інфарматараў

- Г. В. Г. – *Грудавенка Валянціна Гаўрылаўна, в. Баршчоўка, Гомельская вобл., Добрушскі раён, 1930 г. н.*
- Р. Л. І. – *Рыжкова Любоў Іванаўна, в. Дзям'янкі, Гомельская вобл., Добрушскі раён, 1941 г. н.*
- С. Н. А. – *Смалякова Ніна Агееўна, в. Дзям'янкі, Гомельская вобл., Добрушскі раён, 1930 г. н.*
- Л. Х. І. – *Лысенка Хадора Ільеўна, в. Баршчоўка, Гомельская вобл., Добрушскі раён, 1912 г. н.*
- Г. Я. П. – *Гарбачова Яўгенія Пятроўна, в. Дзям'янкі, Гомельская вобл., Добрушскі раён, 1935 г. н.*

Літаратура

1. Шамак, А. А. *Міфалогія Старажытнай Беларусі* / А. А. Шамак. – Мінск: Сэрвіт, 2004. – 240 с. : іл.
2. Новак, В. С. / *Міфалогія беларусаў: вуч. дап. для студэнтаў філалагіч. спец. ВНУ* / В. С. Новак. – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2005. – 251 с. : іл.
3. Коваль, У. І. / *Народныя ўяўленні, павер'і і прыкметы: Даведнік па ўсходнеславянскай міфалогіі* / У. І. Коваль. – Гомель: Беларускае Агенцтва навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 1995. – 180 с.

Домин А. Н. (Минск, Беларусь)

СЛАВЯНСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ВОЛКОЛАКАХ

Предания о людях-волках известны у всех индоевропейских народов, что свидетельствует о давнем происхождении соответствующих представлений. В Митилене и на побережьях Малой Азии греки до настоящего времени называют волчьих оборотней именем, тождественным с нашим волколаком.

Сами же сказания о них существенно ничем не отличаются от славянских преданий.

Волколак (волкодлак, вовулак) – слово сложное: из волк, санскр. *vṛka* и длак (*dlak*) – шерсть, руно, клок волос, и означает существо, покрытое волчьей шерстью или шкурой; человек-оборотень, с помощью колдовства превращающийся сам или превращенный другими в волка, но сохраняющий разум [1, с. 501]. Считалось, что тот, кто обладал неким сверхзнанием, мог принять вид другого человека, животного, насекомого, природного объекта, чтобы навредить людям или скрыться от преследований. Любое оборотничество – это ничто иное как перемещение из человеческого мира в иной. Волколак чаще всего выглядит как обычный волк, и только некоторые особенности выдают в нем оборотня. По русским поверьям, у волколака суставы на задних ногах повернуты вперед, как у человека, а не назад, как у волка [2, с. 408]. Белорусы считают, что у оборотня человеческая тень [2, с. 408]. В момент превращения руки волколака обрастают шерстью и становятся звериными лапами, он встает на четвереньки, а вместо человеческого голоса издает волчий вой.

Чаще всего, по преданиям, в волколака могли превратиться ведьмы и колдуны, так как они обладали колдовскими способностями. Обернуться в волколака они могли несколькими способами. Один из них – перекувырнуться через несколько (чаще всего два, три или девять) ножей, воткнутых в землю острием вверх. Чтобы снова принять человеческий облик, колдун должен перекувырнуться через эти же ножи, но в обратном порядке. Если же за время его отсутствия кто-нибудь заберет ножи, то колдун так и останется в волчьей шкуре. Превратиться в волка колдун мог и кувырканием через плетень или перекресток, осиновый пенек, пролезанием через хомут или перешагиванием через положенный под порог пояс ведьмы, набрасыванием звериной шкуры. Или так: человек должен раздеться донага или заменить свою одежду ветхой в знак общения к иному миру.

Приписывая превращения влиянию злого колдовства и признавая души человеческие за существа стихийные, способные менять свои телесные одежды, наши предки пришли к убеждению, что колдуны, ведьмы и нечистые духи могут превращаться сами и превращать других людей в различных животных [2, с. 520]. На Руси думают, что колдун, зная имя человека, может сделать его оборотнем, а потому имя, данное при крещении, необходимо утаивать и называться иным, вымышленным. Белорусы полагают, что в волколака превращаются преступники [2, с. 412]. Считалось, что волколаком может обернуться тот, кто родился в «злую» минуту, а также дети родителей, нарушивших ритуальные запреты: работавших в праздник или зачавших ребенка в день, когда супружеские отношения запрещены. Такой человек помимо своей воли в определенные моменты (чаще всего по ночам) превращается в волка и нападает на людей. Представления о том, чем занимаются и как ведут себя волколаки, двойственны [2, с. 410]. По одним поверьям, человек, насильно обращенный в волколака, испытывает страх и отчаяние, он не нападает ни на людей, ни на скот и опасен только для того, кто обратил его в волколака. По другим представлениям, волколаки поступают в услужение волкам и обязаны по их приказанию нападать на скот, а добычу приносить своим хозяевам. Волколак не может есть сырое мясо, он пытается его жарить на углях, оставшихся от пастушьих костров. Он вынужден питаться кореньями, лесными ягодами, красть хлеб у пастухов и жнецов [2, с. 411].

Рассказывают, что колдун способен превратить в волков целую свадьбу с женихом, невестой и гостями. Для этого он берет столько ремней или мочалок, сколько в свадьбе участвует человек; нашептывает на них заговор и подпоясывает ремнями или мочалами обреченных или же кладет наговоренный пояс под порог, через который переступают молодые и их родственники [2, с. 411]. Такой оборотень может получить прежний облик только в том случае, когда чародейный пояс изотрется и лопнет или знахарь с помощью заговоров спасет его.

Узнать свадьбу, обращенную в волков, можно по тому, что у сватов поверх шкуры остаются повязанные белые и красные рушники, у невесты – ленты, а у жениха – букетик цветов. Расколдовать волколака – значит разорвать символические пути, удерживающие его в зверином состоянии. Для этого нужно сорвать с его шеи цветную ленту или выпарить в бане так, чтобы слезла звериная шкура; или постелить рушник, поставить икону, зажечь свечку и положить хлеб, а перед рушником воткнуть нож и сказать: «Просим вас до хлеба-соли и до святой иконы. Отверни тебя Господи и очисти тебе тело святыми молитвами» [2, с. 414].

Легенды об оборотнях существуют на протяжении многих веков и дожили до наших времен. Доказательством тому служит кинематограф, литература, поверья, свидетельствующие о вере человека в существование оборотней. Более того, появляется все новая информация, новые легенды. Можно предположить, что легенды о волколаках не уйдут в небытие, а образ самого оборотня будет изменяться вместе с изменениями человека.

Литература

1. Афанасьев, А. Поэтические воззрения славян на природу: в 3-х томах, Т. 3 / А. Афанасьев – М. : ООО «Издательство Эксмо»; СПб: Terra Fantastica, 2002. – 768 с.
2. Левкиевская, Е. Мифы русского народа / Е. Левкиевская – М. : ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2000. – 528 с.

Дубіна Г. (Мінск, Беларусь)

ФЕНОМЕН ЭСЭ: ПОГЛЯД БЕЛАРУСКАГА ЧЫТАЧА

У «Эсэ пра эсэ» Валянцін Акудовіч піша: «Эсэ ўжо больш 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]. Каб высветліць, чым жа ёсць эсэ, якія характэрныя рысы эсэ, што фармуе яго як жанр, у чым заключаецца спецыфіка і унікальнасць гэтай літаратурнай формы, было апытана 32 «прафесійныя» беларускія чытачы, сярод якіх навучэнцы Філфака БДУ, Беларускага калегіума і Лінгвістычнага універсітэта. Апытанне ўяўляла сабой анкету-тэст і складалася з 3 частак.

У першай частцы высвятлялася ўяўленне беларускага чытача пра эсэ метадам асацыяцыі. Найбольш частотнай асацыяцыяй аказаліся паняцці, звязаныя з працэсам мыслення (29 асацыяцыі): *думкі* (5), *думанне*, *роздум* (3), *разважанне* (6), *развагі* (2), *развага* (3), *мысленне* (2), *удумлівае*, *пошук* (2), *пошукі адказаў*, *арыгінальная думка*, *рознабаковасць*, *думкі на паперы*. Сапраўды, «без мыслення эсэ пераўтвараецца ў замалёўку, эцюд, нарыс... У што заўгодна, але не ў эсэ» [1, с. 87]. 14 асацыяцыі раскрываюць суб'ектыўнасць эсэ: *суб'ектыўізм*, *суб'ектыўна*, *неаб'ектыўнасць*, *уласнае стаўленне*, *свая версія*, *уласная думка*, *уласны погляд*, *уласны погляд на праблему*, *светопогляд*, *асабістае*, *меркаванне* (3), *выражэнне ўласнага меркавання*. 10 – указалі на яго фармальныя асаблівасці, у прыватнасці, на аб'ём: *мала тэксту*, *малы аб'ём*, *коратка*, *кароткае* (3), *сцісласць*, *невялікае*, *адвольная форма*, *лаканічнасць*. Узніклі жанравыя асацыяцыі: *жанр* (3), *сачыненне* (4), *артыкул* (2), *замалёўка*, *мастацка-выяўленчыны*. Асацыяцыі характарызуюць зместавыя, мастацка-выяўленчыя рысы эсэ (*цікавы змест*, *цікава* (2), *экспрэсіўна*, *эмоцыі*, *уражанні*, *абагульненасць*, *канкрэтна*, *паэтычнае*, *музычнае*, *бэзава-дымнае*, *тэзіснасць*, *інтэрпрэтацыя свету*, – 13), выяўляюць творчыя адзнакі (*творчасць* (2), *творча*, *фантазія* (2), *арыгінальнае*, *арыгінальнасць*, *талент*) і інтэлектуальныя прыкметы (*мудрасць*, *разумнае*, *розум*, *высокі IQ*), адсылаюць да філасофіі (*філасофія* (5), *філасофскае пытанне*, *філасафізм*)... Эсэ асацыюецца і з беларускімі аўтарамі, іх творамі, з выкладчыкамі: *Акудовіч* (4), *«Разбурыць Парыж»*, *Бродскі*, *Хадановіч*, *Кундэра* (2), *Я. Брыль*,

У. Арлоў, П. Ткачо́ва. Сустракаюцца моўныя асацыяцыі (*французскае, эсэ на ангельскай мове – торіс*), адцягненныя асацыяцыі (*паветра, цьмяна, Чэхія, нешта прыгожае, як твор музычнай класікі*). Ужо на асацыятыўным узроўні выявіліся ключавыя адзнакі эсэ, тыя паняцці, да якіх будуць апелываць апытаныя ў далейшым ходзе даследавання. Яны ляжаць у сферы мыслення, інтэлектуальнай дзейнасці.

У другой частцы апытання прапаноўвалася аднесці пералічаныя паняцці да сталых, неабавязковых ці нехарактэрных рыс эсэ. Вылучаныя крытэрыі характарызуюць фармальныя асаблівасці эсэ як жанру (*абмежаваны памер, строгая кампазіцыя*), зместавыя, выяўленчыя (*цытацыя, інтэртэкстуальнасць, эмацыянальнасць, суб'ектыўнасць, адлюстраванне працэсу «жывога мыслення» і інш.*), вызначаюць асаблівасці разгортвання думкі ў эсэ (*разгалінаванасць, паслядоўнасць думкі, алагічнасць*). Некаторыя з прапанаваных рыс з'яўляюцца характэрнымі для іншых жанраў, з якімі так ці інакш судакранаецца эсэ (напр.: *публіцыстычнасць, дыдактычнасць – публіцыстычны артыкул; навуковасць – навуковы артыкул; лірычнасць – імпрэсія; апавядальнасць, наяўнасць персанажаў – эпічныя жанры*); вылучаны яны на падставе праблемнага размежавання эсэ і гэтых жанраў, з прычыны узнікнення ў заходняй літаратуры відаў эсэ (навуковага, публіцыстычнага, лірычнага і інш.). Больш як 50 % апытаных сталымі, **характэрнымі рысамі** эсэ лічаць: *суб'ектыўнасць* (29 чалавек), *эмацыянальнасць* (22), *адлюстраванне працэсу «жывога мыслення»* (22), *філасофскі змест* (21), *абмежаваны памер* (16). **Нехарактэрнымі рысамі** эсэ больш як 50% апытаных вызначылі *дыдактычнасць* (19) і *строгаю кампазіцыю* (20). 24 чытачы мяркуюць, што найбольш прыдатны спосаб выражэння мыслення ў эсэ – *разгалінаванасць думкі*; для *паслядоўнасці думкі і алагічнасці* пераважае адзнака неабавязковасці (19 і 17 адпаведна). Што тычыцца іншых паказчыкаў, то тут лідзіруе пазіцыя *неабавязковасці*, г. зн. факультатыўнасці (у крытэрыі *публіцыстычнасць* адказы «так» і «неабавязкова» маюць аднолькавую колькасць галасоў – 12). Больш падрабязна з вынікамі гэтай часткі апытання можна азнаёміцца ў табліцы «Рысы эсэ»:

	Так	Не	Не абавязкова
філасофскі змест	21		11
цытацыя, інтэртэкстуальнасць	5	5	20
эмацыянальнасць	22	1	9
суб'ектыўнасць	29		3
публіцыстычнасць	12	7	12
дыдактычнасць	1	19	10
лірычнасць	6	4	22
навуковасць		7	25
наяўнасць персанажаў		11	21
апавядальнасць	5	4	23
абмежаваны памер	16	4	12
строгая кампазіцыя	2	20	9
адлюстраванне працэсу «жывога мыслення»	22		10
разгалінаванасць думкі	24	1	6
паслядоўнасць думкі	9	3	19
алагічнасць		14	17

Трэцяя частка складалася з чатырох адкрытых пытанняў. Мэта першага з іх – «Як Вы вызначыце жанр эсэ?» – выявіць ключавыя жанравыя характарыстыкі эсэ, якія апытаныя вылучыць самастойна. На пытанне адказала 28 чалавек. У адказах назіраецца пэўная заканамернасць: найчасцей адзнакамі эсэ называюцца зноў жа *суб'ектыўнасць* («Я», «свой пункт гледжання»), «вялікая доля суб'ектыўнага пататку, уласнага досведу» і г. д.), *мысленне, філасафічнасць* («філасофскія развагі

аўтара», «развагі з элементамі філасофіі», «на філасофскую тэму», «па-мастацку апрацаваная філасофская рэфлексія», «насычаны пульсам думкі, мыслення», «жанр філасофскай літаратуры» і інш), *абмежаваны памер* («кароткі па змесце жанр», «малы жанр літаратуры», «малая літаратурная форма», «невялікі па аб'ёму», «мінісачыненне» і г. д.). Адзначаюцца таксама *эмацыянальнасць, публіцыстычнасць, лірычнасць, вольнасць кампазіцыі, апавядальнасць*. Узнікаюць такія характарыстыкі, як *актульная праблема* («развага пра актуальныя праблемы грамадства, асобнага чалавека», «разважанне на актуальную або агульначалавечую праблематыку»), *адсутнасць сюжэту* («тэкст, у якім няма пэўнага сюжэту, а стрыжнем з'яўляюцца роздумы аўтара ці лірычнага героя на пэўную тэму»). Зрэшты, ёсць і такія адказы, якія ілюструюць некананічны статус жанра: «Суб'ектыўнасць зместу прыводзіць да «вольнасцей» у сферы мастацкай формы. Таму вузка дакладнага разумення эсэ ў многім няма, «ці «Эсэ неадназначнае, без адназначных крытэраў (бо ў тэорыі адно, а калі разглядаць канкрэтныя прыклады – рознае бывае)».

Другое пытанне «Эсэ – жанр філасофскай ці мастацкай літаратуры?» прапанавала вызначыць, што ў эсэ важнейшае – мастацкія вартасці ці філасофскія разважанні. Тым не менш, большасць апытаных (18) лічыць, што – эсэ *сінтэз* (на памежжы) абодвух відаў тэкстаў. 4 галасы аддадзены на карысць *філасофскага* і 3 – *мастацкага* тэксту («жанр мастацкай літаратуры, які ўключае філасофскія развагі аб праблеме»). Па адным чалавеку лічаць, што пераважае філасофскае/мастацкае («...але у першую чаргу мастацкай. Філасофскае падсвятленне праблемы падаецца праз мастацкі вобраз, успамін, прытчу і інш.»). З чалавекі вызначаюць эсэ як *філасофска-мастацка-публіцыстычны* жанр. Прагучалі таксама адказы: «У залежнасці ад мэты напісання», «Я нават чуў, што ёсць тэхнічнае эсэ. Форма добрая – для любых жанраў падыходзіць», «Нельга падзяляць літаратуру на мастацкую і філасофскую, гэта выказванне думак у мастацкай форме».

Пры адказе на пытанне «Ці могуць раман, апавяданне, верш адначасова з'яўляцца эсэ?» назіраліся дзве асноўныя тэндэнцыі. Калі эсэ разглядалася як самастойны жанр, то яно аўтаматычна адасаблялася ад прапанаваных формаў. Аргументавалася гэта тым, што, «вершаваная і раманная формы не спрыяюць эсэ», «несуаднесенасць аб'ёмаў, а таксама тэмаў, якія могуць закранацца», «эсэ, на маю думку, статычны жанр (раман, апавяданне, верш – дынамічныя)» і зусім канкрэтна – «нашто тады падзел на жанры, вылучэнне асобнага жанру – эсэ?!». Другая тэндэнцыя скіроўвае да таго, што традыцыйныя жанры – раман, апавяданне, верш – могуць валодаць рысамі, элементамі эсэ (прапанаваныя адказы: «Так, калі утрымліваюць рысы, характэрныя для эсэ», «Могуць, альбо хутчэй насіць эсэістычны характар, бо эсэйнасць – гэта пэўная настраёванасць, свая атмасфера і г. д.», «Могуць! эсэ, я лічу, міжжанравая з'ява», «Калі ў творы шмат разваг, калі аўтар імкнецца ўсебакова разгледзець праблему. Хаця зноў такі – гэта розныя фарматы, якія могуць пэўным чынам судакранацца». У прыватных выпадках адказаў раман можа з'яўляцца эсэ тады, калі ён складаецца з некалькіх эсэ, верш-эсэ можа быць у выглядзе верлібра альбо калі «ў чалавека думаецца вершамі».

І апошняе з прапанаваных пытанняў заклікала разабрацца, «Ці можа кожны тэкст-разважанне быць эсэ? Чаму?». Пераважная колькасць апытаных (27 чалавек) дала адмоўныя адказы, найбольш пераканаўча з якіх гучаць наступныя: «Не, бо калі чалавек разважае агульнапрынятымі фармулёўкамі, не прахытымі цераз сябе, не прахытымі – гэта школьнае сачыненне, а не эсэ! Самы галоўны крытэры – доля суб'ектыўнасці», «бо ў эсэ закранаюцца экзистэнцыяльныя праблемы быцця, філасофскія», «бо не кожнае разважанне мае высокую ступень абагульненасці, філасафізму, лірызму, публіцыстычнасці», «бо эсэ тычыцца асобы аўтара непасрэдна, у эсэ вядучую ролю мае «Я», якога можа ня быць у звычайным тэксце-разважанні», «эсэ павінна быць па магчымасці эмацыянальным, выражаць асобу аўтара, а не прости ход разважання» і інш. Сярод гэтых пададзены адказы, заснаваныя тым, што не кожны тэкст ёсць твор і не кожнае разважанне

мога мець эсэістычны маштаб: «проста не кожны тэкст наагул можа мець мастацкую вартасць», «разважаць можна як і пра што заўгодна, а эсэ ўключае асабістае стаўленне і яскравае выяўленне яго», «калі, напрыклад, я буду разважаць, ці патрэбныя манеты і прыйду да высновы, што яны маюць права на існаванне толькі тады, калі на іх можна набыць піва, – думаю, гэта эсэ не назавеш» і інш.

Такім чынам, сучасным беларускім чытачом эсэ ў цэлым успрымаецца як самастойны літаратурны жанр, які валодае шэрагам канстантных (суб'ектыўнасць, эмацыянальнасць, адлюстраванне працэсу «жывога мыслення»), філасофскі змест, абмежаваны памер) і дапаможных (публіцыстычнасць, лірычнасць, вольнасць кампазіцыі, апавядальнасць і інш.) жанраўтваральных прыкметаў. Гэта жанр, які займае асобную пазіцыю ў рода-жанравай сістэме, і таму можа служыць донарам стылёвых рысаў для іншых жанраў і ў кантэксце сваіх жанраў-рэцыпіентаў мадыфікавацца ў своеасаблівую літаратурную канструкцыю, пэўную мадэль выражэння мыслення і, вярта паўтарыць, адметную атмасферу твора. Эсэ як жанр вытворвае эсэйнасць, якая, безумоўна, з'яўляючыся больш шырокім паняццем, можа пакідаць межы літаратуры і дастасоўвацца да іншых відаў мастацтва. Зрэшты, а чым жа, як не геніяльнымі беларускімі эсэ ёсць «Чорны квадрат» Казіміра Малевіча і паланез «Развітанне з Радзімай» Міхаіла Клеафаса Агінскага?

Літаратура

1. Акудовіч, В. В. Дыялогі з Богам: суплёт інтэлігібельных рэфлексіяў / В. В. Акудовіч. – Мінск: ІП Логвінаў, 2006. – 192 с.

Ісачанка Н. А. (Гомель, Беларусь)

ВАДЗЯНІК У МІФАЛАГІЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

Сутнасць традыцыйнага народнага светапогляду, на нашу думку, вельмі дакладна вызначае Т. І. Шамякіна: «Увесь навакольны свет народная фантазія насыляла добрымі і злымі духамі. Кожны з іх мае свае прыметы, свой характар і паводзіны, патрабуе пэўных ахвяраў. Мірыяды гэтых істотаў, што суправаджалі чалавека паўсюль, разам з тым выходзілі ў ім беражлівае стаўленне да прыроды, якая знаходзілася пад аховай духаў, да ўласнай гісторыі, бо частка гэтых духаў па паходжанні – ад душы продкаў. Адухаўленне рэчак, азёраў, лясоў нараджае і любіць стаўленне да іх, а адчуванне сваёй аднасці з продкамі – Дзядзямі – дае Традыцыю ў вышэйшым значэнні гэтага слова» [3, с. 50].

У навуцы прынята падзяляць міфалогію на вышэйшую і ніжэйшую. Да вышэйшай міфалогіі адносяцца істоты так званага «вышэйшага» міфалагічнага ўзроўню (Пярун, Даждзбог, Мокаш і г. д.), да ніжэйшай – істоты «ніжэйшага» ўзроўню (дамавік, лясун, вадзянік і г. д.). Найбольш устойліва захоўваюцца ў народнай памяці вобразы ніжэйшай міфалогіі.

Ахарактарызуем аднаго з яе прадстаўнікоў – вадзяніка, якога беларусы ўяўляюць у выглядзе старога дзедзідэа з доўгімі валасамі і з барадой, меў ён хвост, як у рыбы. Звычайна вадзянік, зыходзячы з народных вераванняў, жыве на дне рэк і азёраў, мае сваё царства, а таксама «каня», у ролі якога выступае сом.

«Вадзянік, вадзяны, вадзяны дзед, міфічны ўладар вадаёмаў. Сярод вадзянікоў адрознівалі вірнікаў, што жылі ў рухомай вадзе, і ціхонь – жыхароў сталячай вады (азёраў, ставоў). Паводле народных уяўленняў, вадзянікі жывуць у вадзяных глыбінях, дзе вада ніколі не прамярзае ад іх дыхання. Вадзянік можа мець пад вадою і цудоўны палац. Найчасцей ён уяўляўся старым дзедзідэа з доўгімі валасамі і барадой, са скурай, пакрытай водарасцамі і цінаю, з расплівістым тварам і лупатымі вачыма, з азызлым пузам, з перапонкамі між пальцамі ног. Часам малявалі вадзяніка з рагамі і хвостом, з кіпцюрастымі лапамі замест рук і ног. Згодна з народнымі перакананнямі, вадзянікі жывуць у заторах рэк, каля млыноў, пад шлюзамі» [1, с. 68–69].

У розных мясцовасях Гомельшчыны ўяўляюць гэту істоту па-рознаму. Разгледзім гэта на некаторых прыкладах фактычных запісаў, узятых з хрэстаматы «Народная міфалогія Гомельшчыны» 2003 года.

Ахарактарызем знешні выгляд вадзяніка ў розных лакальных традыцыях Гомельшчыны. Напрыклад, знешні выгляд вадзяніка ў в. Шырокае Буда-Кашалёўскага раёна: «Вадзянік такі страшны, касматы, з барадой зялёнай. Яна ўся ціная аблеплена. Цела ў яго ўсё слізкае, усё ў слізі. Хвост ён імае, як у рыбы і чысуёй пакрыты. А рукі, як у гуся лапы, штоб лучшэй плаваць. Увесь ён такі сіні, наверна, ад холаду, і ў пупурыжках» [2, с. 47]. З прыведенага апісання знешняга выгляду вадзяніка вынікае, што гэта істота сумяшчала ў сабе як антрапаморфныя, так і зааморфныя рысы. Заўважым, што ва ўяўленнях інфармантаў вадзянік мае сіні колер.

А вось як выглядае вадзянік у в. Бялёў Жыткавіцкага раёна: «Гэта стары чалавек, вялікага росту, з барадой з водараслей, а ўсё яго цела пакрыта цінай» [2, с. 48-49]. Як бачым, у дадзенай мясцовасці, паводле ўяўленняў, вадзянік сумяшчае ў сабе больш антрапаморфныя рысы.

Паводле добрушскіх запісаў, таксама, вадзянік падобны да звычайнага чалавека: «Вадзянік меў від старога чалавека, укрытага водарасцямі і цінай, з зялёнай барадой, дліннымі валасамі» [2, с. 49].

Доказам арганічнай паяднанасці ў вобразе вадзяніка з ўяўляюцца запісы звестак, зробленыя ў в. Міхалькі Гомельскага раёна: «Пахожы вадзянік на чалавека з длінай барадой і дліннымі валасамі, толькі замест ног у яго хвост, як у рыбіны» [2, с. 51–52].

Фактычны матэрыял, прадстаўлены ў розных лакальных традыцыях Гомельшчыны, дае падставы зрабіць наступныя вывады: істотных адрозненняў у апісанні знешняга выгляду вадзяніка амаль не назіраецца. У розных мясцінах яго ўяўлялі практычна аднолькава: у вобразе старога чалавека, з барадой, доўгімі валасамі, пакрытага цінай, аднак, у некаторых вёсках (Шырокае Буда-Кашалёўскага раёна, Міхалькі Гомельскага раёна) для вадзяніка характэрныя як антрапаморфныя, так і зааморфныя рысы.

У лакальных традыцыях шырока вар'іруюць і факты месцазнаходжання вадзяніка: «У вадзе жыве такі дух, каторага завуць вадзяны» (в. Шырокае Буда-Кашалёўскага раёна) [2, с. 47]; «Вадзянік – злы дух, жыве ў вадзе... Вадзянікі могуць жыць і ў калодзежах» (в. Бялёў Жыткавіцкага раёна) [2, с. 48–49]; «Вадзянік жыве ў жывой вадзе. Кожны вір мае свайго вадзяніка. Яны абітаюць у крыніцах бяздонных, у глыбіні рэк і азёр, у такіх месцах, якія зімою не замярзаюць, бо лёд тае ад дыхання вадзяніка» (г. Добруш) [2, с. 49];

«Вадзяны жыве ў балоце. Людзі казалі, што былі добрыя і злыя вадзяныя. Добрага звалі ціхоня, і жыў ён у чыстай вадзе, а злога звалі ці баламут, ці вірун і жыў ён у гразнай вадзе» (в. Міхалькі Гомельскага раёна) [2, с. 51–52].

Як бачна з прыведзеных прыкладаў, месцазнаходжанне вадзяніка – водная прастора, хоць у розных мясцовасях яна і канкрэтызуецца: балота, калодзеж і г. д. Вадзянік, як і іншыя міфалагічныя персанажы, выяўляе амбівалентны характар функцыянальнасці. Ён мог або шкодзіць чалавеку, а мог, наадварот, дапамагаць яму. Прааналізуем павер'і, звязаныя з функцыянальнасцю вадзяніка, абапіраючыся на ўзоры запісаў звестак у розных раёнах Гомельшчыны. Напрыклад, вадзянік шкодзіць: «Чула, што вадзяны інагда нечакана пападаецца ў сеці, і тады яго вытасківаюць умесце з рыбай. Но ён разрывае сеці ў клоч'я, уходзіць сам і выпускае ўсю рыбу... Вадзяны топіць кароў. Людзей ён тожа топіць» (в. Шырокае Буда-Кашалёўскага раёна) [2, с. 47]; «Вадзянікі часта таскалі людзей у вір» (г. Добруш) [2, с. 49]; «Помста вадзяніка заключаецца ў тым, што ён порціць вадзяныя мельніцы, разганяе рыбу і іншы раз пасягае на жыццё людзей» (п. Бальшавік Гомельскага раёна) [2, с. 53].

І як вынік, наконт функцыянальнасці вадзяніка, гэта то, што ў большасці выпадкаў (з прыведзеных прыкладаў) вадзянік мае адмоўную функцыю, ён шкодзіць чалавеку. Але ж гэта агульныя звесткі. У некаторых лакальных традыцыях бачна,

напрыклад, у сувязі з амбівалентнасцю, вадзянік мог і дапамагаць людзям: «Вадзянік дапамагае рыбакам, загагане рыбу ў сеці» (в. Бялёў Жыткавіцкага раёна) [2, с. 48–49]; «Ціхоня людзям не дзелаў, на то ён і ціхоня» (в. Міхалькі Гомельскага раёна) [2, с. 51–52].

Звернем увагу на спосабы засцярогі ад вадзяніка, якія маюць свой адметны характар у кожнай мясцовасці: «А када кароў к рэчце на вадапой прыводзяць, нада перад тым, як пусціць іх піць, здзелаць на вадзе крэст касой ілі нажом. Ёсць такія слава, каторыя гаварыць нада, як ідзеш купацца: «Чарток, чарток, не ламай мне касток! Ты з вады, а я ў ваду» (в. Широкае Буда-Кашалёўскага раёна) [2, с. 47]; «Шкодзіў чалавеку: тапіў людзей, асабліва тых, хто заходзіў у ваду без крыжа, і тых, хто ўмешваўся, імкнучыся выратаваць тапельца. (Яго таксама магла чакаць смерць)» (в. Бялёў Жыткавіцкага раёна) [2, с. 48–49]; «Трэба было заткнуць галоўны істочнік возера. Тады вады станавілася меней, і вадзянік перасяляўся ў іншае месца» (г. Добруш) [2, с. 49]; «Калі чалавек плаваў на лодцы, ён як разгуляецца, завіруе вадой і абязцельна патопіць лодку з людзьмі. Не любіў ён і п'яных людзей. Калі п'яны залезеш у ваду, ён цябе ніколі не прапусціць, тожа ўтопіць» (в. Міхалькі Гомельскага раёна) [2, с. 51–52].

Цікавы спосаб засцярогі можна ўбачыць у У. І. Коваля: «Згодна з беларускімі ўяўленнямі, шкоднае і згубнае ўздзеянне вадзяніка на людзей можа пераадолець знахарка з дапамогай «гарохвін» (г. зн., гароховых сцяблоў)» [4, с. 29].

З вышэй сказанага вынікае тое, што, як і знешні выгляд, месцазнаходжанне, функцыянальнасць, спосабы засцярогі ад вадзяніка ў розных мясцовасцях адрозніваюцца, што дае права гаварыць пра розныя лакальныя асаблівасці.

Нягледзячы на невялікія адрозненні вадзяніка, можна сказаць і агульнае:

- 1) вадзянік – стары дзед з доўгімі валасамі і барадою, са скурай, пакрытай водарасцямі і цінай, з расплывістым тварам, з хвостом як у рыбы. Увогуле вадзянік быў паўчалавекам-паўрыбай;
- 2) у абліччы вадзяніка нярэдка арганічна спалучаюцца антрапаморфныя і зааморфныя рысы;
- 3) згодна з народнымі перакананнямі, вадзянікі жывуць у глыбінях рэк, каля млыноў, пад шлюзамі;
- 4) вадзяніку прыпісвалі такія шкодныя дзеянні як разбурэнне млыноў, плацін, псаванне рыбалоўных прыладаў, паводку;
- 5) вадзянік – амбівалентная істота;
- 6) вадзянік мог як шкодзіць людзям, так і дапамагаць ім.

Літаратура

1. Народная культура Беларусі: энцыклапедычны даведнік / пад аг. рэд. доктара гіст. навук праф. В. С. Цітова. – Мінск, 2002.
2. Народная міфалогія Гомельшчыны / уклад., сістэматызацыя, тэксталагічная праца, уступны арт., рэд. І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Мінск, 2003.
3. Шамякіна, Т. І. Міфалогія і яе значэнне / Т. І. Шамякіна // Роднае слова. – 1993. – №7.
4. Коваль, У. І. Народныя ўяўленні, павер'і і прыкметы: даведнік па ўсходнеславянскай міфалогіі / У. І. Коваль. – Гомель, 1995.

Каралькова В. А. (Гомель, Беларусь)

ВЕДЗЬМА Ў МІФАЛАГІЧНАЙ ТРАДЫЦЫ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

З усіх міфалагічных персанажаў найбольшым распаўсюджаннем павер'яў на Гомельшчыне вылучаецца ведзьма. «Ведзьма, вядзьмарка, паводле ўяўленняў беларусаў – дэманічная істота, звязаная з надпрыроднымі сіламі; жаночае ўвасабленне «нячыстай сілы» [3, с. 74].

Ахарактарызуем ведзьму па наступнай схеме: знешні выгляд, месца знаходжання, функцыянальнасць, спосабы засцярогі, спосабы выяўлення дзейнасці ведзьмы, прыкметы і павер'і, звязаныя са смерцю ведзьмы.

Да нашага часу ўстойліва захоўваюцца і ўзбагачаюцца ўспаміны розных людзей аб ведзьмах. Засяродзім увагу на апісанні знешняга выгляду ведзьмы: «Ведзьма – злая чараўніца, надзеленая незвычайнымі здольнасцямі. Ведзьма вельмі старая, заўсёды з распущанымі валасамі» (в. Бялёў Жыткавіцкага р-на) [2, с. 112]; «Ведзьма – гэта злая чараўніца. Выглядае яна як жанчына, але погляду яе вельмі злы быў. Яна мела адносіны і з нячыстай сілай. Валасы ў яе былі гразныя, сівыя, нерасцосаныя» (в. Бабоўка Жлобінскага р-на) [2, с. 110]; «Ведьма – это женщина, которая не имеет возраста (благодаря своим колдовствам она может превращаться из старухи в молодую девицу). У неё дліжныя чорныя валосы і хвост, который она прачет подлинной юбкой» – г. Гомель [2, с. 124]; «Вядзьмарка жыве сярод людзей, але вылучаецца і знешнасцю, і асаблівасцю паводзін. Звычайна ў яе ёсць брыдкае бародка ці пучок валасоў на твары, а на носе вялікая барадаўка» (в. Роза Люксембург Ельскага р-на) [2, с. 138]; «Лічылася, што ў ведзьмы і ведзьмакоў незвычайна змрочны выраз твару, бліскучыя вочы, кудлатая галава, павольныя, хрыпаваты і гартанны голас, асабліва маўклівае і кудлатая галава буркатлівае, як бы размова з сабой, незвычайная хада» [3, с. 74].

Прыведзеныя матэрыялы сведчаць аб вар'іраванні знешняга выгляду ведзьмы ў розных лакальных традыцыях: у яе можа быць барадаўка ці пучок валасоў на твары, «лішнія» пальцы на руках ці адсутнасць некалькіх пальцаў, можа быць нават хвост даўжэйні з пядзю і іншыя адхіленні ці прыроджаныя калецтвы, якія выклікалі ў людзей прымхлівы страх. То яна паўстае старой жанчынай, то маладой жанчынай. Адрозніваецца гэты персанаж і асаблівасцямі паводзін.

Можна гаварыць і пра зааморфны выгляд ведзьмы, але ў тым выпадку, калі ведзьма ператвараецца ў іншых істот: «У ведзьму ператваралася тая жанчына, у якую ўсялялася нячыстая сіла. Гэта магло адбывацца па яе жаданню або не. Яны маглі ператварацца ў птушак, жывёл» (в. Бялёў Жыткавіцкага р-на) [2, с. 112]. «Ведзьма магла скідвацца катом, сабакаю, маладою дзяўчынаю, дзіцём, свіннёю. Ведзьмамі станавіліся не ўсе жаншчыны, а толькі тыя, у якіх у сярэдзіне злы дух пасяліўся» (в. Бабоўка Жлобінскага р-на) [2, с. 111]. «Ведзьмы могуць з'яўляцца ў выглядзе жывёлы ці птушкі: свіння, конь, карова, мыш, варона, сарока, вуж, гадзюка, і ў выглядзе прадметаў: палка, куст, калясо, рэшата, ком» (г. Добруш) [2, с. 125].

«Ведзьмы больш катамі ці сабакамі абарачваюцца. А могуць калясом абярнуцца. Калясо ў нас ляжала драўлянае. Бывала, само круцілася. А адкуль яно ўзялося, ніхто не ведаў. Дык мы кол у яго ўбілі. Пасля бабе той, якая ў калясо абярнулася, вельмі плоха была» (в. Старое Сяло) [2, с. 104].

Параўноўваючы запісы, мы бачым адрозненні паміж матэрыяламі. Адны людзі кажуць, што ведзьмы пераўвасабляліся ў птушак, жывёл, другія – у розныя прадметы (палка, куст, калясо, рэшата, ком). Ёсць такое павер'е, што ведзьмамі станавіліся не ўсе жаншчыны, а толькі тыя, у якіх усялялася нячыстая сіла. Ведзьма звычайна знаходзіцца сярод людзей: «Вядзьмарка жыве сярод людзей» (в. Роза Люксембург Ельскага р-на) [2, с. 138].

У асноўным з ведзьмамі звязваюць шкодніцкія дзеянні: «Ведзьма можа быць звязана з людзьмі, тагды яна ім прыносіла зло. Яна мела адносіны і з нячыстай сілай» (в. Бабоўка Жлобінскага р-на) [2, с. 111]. «Ведзьмы маглі вырчуваць жыццё, завіткі ў ім дзелалі, качаліся на ім, абы-што навязвалі» (в. Бабоўка Жлобінскага р-на) [2, с. 111]. «Ведзьмы маглі адабраць малако ў кароў, маглі адабраць сала ў свіней, маглі рабіць заломы ў жыцце, маглі выдаць пер'е ў курэй. Ведзьмы маглі пасылаць на чалавека і хатнюю жывёлу сурокі. Маглі яны пасылаць ці затрымліваць дождж, выклікаць град, буру, засуху. Маглі ператварыць чалавека ў жывёлу, закалдаваць яго» (г. Добруш) [2, с. 125].

Як заўважаем, ведзьма па-рознаму шкодзіць людзям: перакінуўшыся жабай, яна высмоктвае малако ў кароў, летучы на начное купальскае зборышча, яна

адбірае лекавую сілу зёлак, збівае расу з травы, робіць заломы ў жыцце. У выніку вядзьмарскай дзейнасці хварэюць і гінуць людзі і жывёлы. Таксама ведзьмы маглі ўздзейнічаць на з'явы прыроды: затрымліваць дождж, выклікаць град, буру. «Ведьмы – эта страшныя людзі. Ведзьмы бываюць разныя. Людзям шкодзяць. Могуць здэлаць так, каб людзі паміралі, могуць памоч людзям, кагда яны ў бядзе» (в. Хутар Светлагорскага р-на) [2, с. 99].

Усе папярэднія запісы паказвалі нам адмоўныя рысы ведзьмы, але з гэтага запісу мы даведваемся, што ведзьмы чынілі людзям не толькі зло, а таксама дабро. Ведзьму, якая тварыла дабро, напрыклад, вылечвала хворых, часта называлі добрай, або белаі, чараўніцай. «Ведзьма чыніць як зло людзям, так і дабро. У такіх выпадках паняцці «ведзьма» і «знахарка» фактычна атаясамліваюцца. Гэтую акалічнасць, у прыватнасці, адзначаў у канцы мінулага стагоддзя П. П. Дземідовіч: «Па меры таго, як стары светапогляд адыходзіць у мінулае, ведзьмары і ведзьмы ўсё больш губляюць сваё значэнне. Аднак вера ў іх у наш час яшчэ не знікла сярод беларусаў; асабліва моцна яна трымаецца паміж жанчынамі. Захварэе дзіця, пачне карова даваць малака, будзе ў малацэ менш смятаны, чым у мінулыя разы – беларуска зараз жа ідзе за парадай да ведзьмы ці ведзьмара» [1, с. 34].

«Надпрыродныя здольнасці жанчыны-ведзьмы і яе дзейнасць абмежаваны ў часе, у межах сутак – гэта начны час, у межах году – пераломныя моманты: купальскае сонцастаянне, масленіца ці запусты. Пра яе начное жыццё можна меркаваць па чарадзейных казках, напрыклад, па песеннай устаўцы ў сюжэце «Мядзведзь – касцяная нага»: «І куры спяць, // І гусі спяць, // Толькі ведзьма не спіць, // Чорну воўну прадзець, // Маю нагу варуць. // У-гу-гу-у! // Аддавай маю нагу!» (Мядзельскі р-н). Тут бачна, што сваё чорнае прадзівя ведзьма, ажыццяўляе тады, калі спяць куры і гусі, калі дзень не абвешчаны, і ўсякая нячыстая сіла свабодна разгульвае па свеце» [3, с. 75].

Вялікая сіла ведзьмы выклікала і вялікі страх перад ёю, адсюль і шматлікія спосабы змагання з ёй, засцярогі ад яе. Існавалі розныя спосабы засцярогі ад ведзьмы: «Наш род засцерагаўся ад ведзьмаў, якія шкодзілі жыту толькі малітвамі, а болей нічым» – в. Бабоўка Жлобінскага р-на [2, с. 111]. «Засцерагаліся ад ведзьмаў у купальскую ноч, на Троицу, на Благавешчанне, на Вялікдзень, на Вадохрышча, у рабінавую ноч. Каб засцерагчыся ад дзеянняў ведзьмы, трэба накласти перад хлевам барану, паставіць у хлеў пасвечаную ў царкве свечку, асінавае дрэва ці павесіць там жа забітую сароку, пакласці на парозе хлява серп ці касу, абсыпаць карову пасвечаным макам. Трэба пасля сказаць замову» (г. Добруш) [2, с. 125]. «Ведзьмы і ўсякая нячыстая сіла баяцца грамнічых свечак. Іх вешалі ля ўвахода ў хлеў, каб ведзьмы не адбіралі малако ў кароў, і каб коней не чапалі. На Юр'я скаціну выганяюць на пашу галінкамі вярбы, якую свецяць на вербніцу, а патам астаўляюць яе ў хляве ад злых духаў. На Купалу, як сільна расходзіцца нячыстая сіла, над парогам хаты і хлява вешаюць іголки, крапіву, іх сільна ведзьмы баяцца і тады не могуць нічога здэлаць. Хрысціцца нада, малітвы чытаць, у царкву хадзіць. Празднікі нада ўсе саблюдаць. З хаты нікому не даваць спічкі, соль, хлеб» (в. Малевіцкага Рудня Жлобінскага р-на) [2, с. 105].

Малітва, каб ведзьма не шкодзіла:

*«Хрыстом хрышчуся,
Хрыстом воскрэшаюся.
Крыў Бог зямлю бравую,
Дзерава карою,
Рыбку лускою.
Так пакрой, Госпадзі, мяне
Рызай святой.
Амін»* (в. Сямёнаўка Рэчыцкага р-на) [2, с. 98].

Зыходзячы з запісаў, мы бачым, што людзі на працягу гадоў спрабавалі абе-рагчы сябе і сваіх жывёл ад ведзьмаў. Так, некаторыя жыхары вёскі выкарыстоўвалі

розныя замовы і малітвы, каб ведзьмы ім не шкодзілі. Таксама існавалі розныя павер'і, звязаныя з грамнічнымі свечкамі, якія вешалі ля ўвахода ў хлеў. Былі жыхары, якія вялікую ролю надавалі разнастайным рэчам: серп, каса.

«Заўважаем, што пашкодзіць жывой ведзьме можна найбольш тады, калі яна перакінецца ў іншую істоту, напрыклад, у муху, муха садзіцца на цадзілку, а яе можна разам з цадзілкай укінуць у вар – ведзьма будзе пакутваць. Ведзьму можна падсмаліць грамнічнай свечкай, закласці шляхі яе пранікнення крапівай-жыгучкай, чартапалохам, калючкамі параніць» [3, с. 75].

Для вызначэння ведзьмы выкарыстоўвалі розныя спосабы: «Каб распазнаць ведзьму, варылі ў купальскую ноч цадзілку, тады яна прасіла, каб не рабілі гэтага. Працягвалі ўпоперак дарогі канапляную нітку, каб вызначыць карову ведзьмы» (г. Добруш) [2, с. 125]. «Сейчас у нашай вёсцы ведзьмы няма. Раншэз былі. Кот усё сядзеў у нас чорны. Дык хлопцы лапы яму прыціснулі. Пасля распазналі бабугу, якая ведзьмай была. Храмала яна» (в. Старое Сяло) [2, с. 104]. Так, каб вызначыць ведзьму, людзі рабілі разнастайныя рэчы. Напрыклад, упоперак дарогі працягвалі канапляную нітку.

На працягу свайго жыцця ведзьма выкарыстоўвала розныя прадметы: «Ведзьма лятае па паветры, выкарыстоўваючы розныя прадметы ці жывых істот: ступу, гаршчок, лаўку, дошку альбо ваўка, казла, мядзведзя. Памяло ёй патрэбна, каб замятаць за сабой сляды, інакш па слядах можа ўчыніць ёй шкоду іншая ведзьма» [3, с. 75].

Існуюць разнастайныя прыкметы і павер'і, звязаныя са смерцю ведзьмы: «Кажуць, што як ведзьмы ўміраюць, дык вельмі трудна ім, каб яны памерлі, ім трэба ўзрываць столь ці перадаць сваю сілу каму-небудзь: як толькі дакранецца да каго-небудзь, дык той стане імець яе сілу» (в. Васільеўка Добрушкага р-на) [2, с. 106]. «Вядзьмаркі вельмі доўга паміралі. Яны былі шкодныя. Калі памірала ведзьма, то ў крышы рабілі дырку, каб яе душа ўверх узнялася» (в. Беседы Петрыкаўскага р-на) [2, с. 114].

З матэрыялу вынікае, што ведзьмы доўга паміраюць. Калі ведзьма памірала, яна перадавала сваю сілу каму-небудзь.

Прааналізаваўшы звесткі аб ведзьмах, мы даведаліся, што ведзьмы лятаюць на мятле па небу і кажуць розныя магічныя заклінанні. Гэта каварныя, страшныя жанчыны.

Для ведзьмы існавала выпрабаванне: іх звязвалі і кідалі ў ваду. Лічылася, што вада не прымае зло і што толькі вінаваты здольны ўсплыць на паверхню. Такім чынам, калі жанчына танула, яе абвяшчалі невінаватай, а калі ўсплывала – яе забівалі. Па меры развіцця навукі вера ў вядзьмарства гаснула. Але ж да нашага часу захоўваюцца ўспаміны розных людзей аб ведзьмах.

Літаратура

1. Коваль, У. І. Народныя ўяўленні, павер'і і прыкметы: даведнік па ўсходнеславянскай міфалогіі / У. І. Коваль. – Гомель, 1995. – 180 с.
2. Штэйнер, І. Ф. Народная міфалогія Гомельшчыны: фальклорна-этнаграфічны зборнік / І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Мінск, 2003. – 320 с.
3. Цітова, В. С. Народная культура Беларусі: энцыклапедычны даведнік / В. С. Цітова. – Мінск, 2002. – 432 с.

Карп А. А. (Мінск, Беларусь)

ФАЛЬКЛОРНА-МІФАЛАГІЧНЫЯ МАТЫВЫ Ў ТВОРЧАСЦІ А. СЫСА (НА ПРЫКЛАДЗЕ ВЕРША «ВУЖАКА»)

У манаграфіі, прысвечанай спадчыне Анатоля Сыса, як адну з найбольшых каштоўнасцей яго паэзіі І. Штэйнер адзначае міфалагічнае ўспрыняцце свету. Даследчык сцвярджае: «...паэту канца другога тысячагоддзя не столькі імпаануе

інтэрпрэтацыя класічных матываў і сюжэтаў, колькі ўласна міфатворчасць. А. Сыс <...> стварае свой уласны міф, адметны, арыгінальны, напоўнены ўласным вопытам і досведам, а таму не менш магутны і ўсясьільны, чым прашчурскі» [7, с. 10].

Сапраўды, Сыс ні ў якім разе не адпрэчвае той комплекс уяўленняў, што склаўся ў народнай свядомасці вакол якога-кольвечы міфічнага персанажа, але з гэтага комплексу выдзяляе тое, што цікава і патрэбна яму для раскрыцця пэўнай ідэі, а ў асобных выпадках – дадае, стварае нешта сваё. Увасабляючы вобразы-міфы, Анатоль Сыс застаецца арыгінальным. Разгледзім, напрыклад, верш «Вужака». У творы выкарыстаны два вобразы міфалагічнага пантэону: вуж і цмок.

Славянская міфалагізаваная свядомасць успрымала вужа як дамавіка, ахоўніка дому і гаспадаркі. Вужоў трымалі ў хатах, яны елі разам з маленькімі дзецьмі. Лічылася, што вужы могуць прадказаць небяспеку і тым самым перасцерагаць чалавека. Вужоў пазбягалі крыўдзіць. Ім пакланяліся як істотам, ад якіх залежала плодараддзё зямлі. У іх бачылі пасланцоў добрых багоў і звярталіся з малітвамі аб хуткім даджы, добрым ураджаі, а часам і аб простым чалавечым шчасці [5, с. 35].

У «Жывапіснай Расіі» гаворыцца пра тое, што вужоў трымалі пры язычніцкіх храмах, прыводзяцца звесткі са Стрыйкоўскага пра абагаўленне чорных вужоў [4, с. 32-33]. Беларускі фальклор захаваў багату колькасць казак і легендаў, у якіх фігуруе вуж. Як правіла, гэты персанаж надзелены толькі станючымі рысамі: ён высакародны, мудры, удзячны. Аднак існуюць і выключэнні. У беларускай народнай казцы «Як ліс vyrатаваў чалавека ад вужа» вуж выступае як адмоўны герой. За дабро, ласку і спагаду ён збіраецца адплаціць злом. Да нашых дзён у Пінскім раёне старыя людзі лічаць, што вуж кусаецца і ядавіты [5, с. 47].

У некаторых мясцовасцях вужамі называлі ўсіх паўзунюў: і вужоў, і гадзюк. Цяпер нават сельскія жыхары не адрозніваюць вужа ад гадзюкі, часта знішчаюць і тых, і другіх [3, с. 94].

У вершы ярка і паўстае гэтая сітуацыя блытаніны, выкліканая знешнім падабенствам.

У першым радку як сродак стварэння вобразнасці ўжываецца параўнанне: згрызоты як вужакі. Наступныя радкі здымаюць умоўнасць: нам прапануецца прымаць карціну, створаную аўтарскім уяўленнем, як сапраўднасць, а вужак – як рэальнае, урэчаіснае ўвасабленне згрызот.

«...І я уладар гэнага паганага кодлішча – / бы цмок па адной вышмыргваю вужак з клубка / і адпускаю да людзей...» [6, с. 187]. Навошта лірычнаму герою абцяжарваць людзей сваімі згрызотамі? Наўрад ці дзеля таго, каб аблегчыць уласны лёс.

Фалькларыстамі дапускаецца меркаванне, што ў народнай творчасці існавала табу на зніжаны паказ вобразу вужа [3, с. 94]. Тады лагічна, што і ў Сыса вужакі не маглі сімвалізаваць нейкія дробныя бытавыя згрызоты. Хутчэй размова ідзе пра вярэду агульначалавечага, прынамсі агульнанацыянальнага маштабу – трывожныя думкі пра Радзіму, мову, тое, што трэба перадаць і суайчыннікам, запаліць гэтым іх сэрцы. Ды людзі «...не зважаючы / на бяскрыўдныя жоўтыя вушкі прымаюць / іх за гадзюк а мяне за сапраўднага цмока», – смуткуе лірычны герой [6, с. 187].

Тут вартым будзе ўзгадаць павер'е, якое існавала ў беларусаў з даўніх часоў. Казалі, што восенню, звычайна ў дзень рэлігійнага свята Узвіжання, вужы ідуць у вырай. Пры гэтым яны спаўзаюцца часцей за ўсё ў дубовыя лісяхі і, цесна пераплятаючыся, ствараюць вялізныя клубкі (знешне акурат тая сітуацыя, што апісваецца ў вершы). А. М. Ненадавец запісаў ад вяскоўцаў, якія становіліся сведкамі гэтага відовішча іх успаміны: «Я наткнуўся на іх не ў лесе, а ў агародзе, сярэд град. Вужоў, а можа і нейкіх іншых гадаў, была паўночная разара. Перапляляліся яны, аж жах! Нават цяжка было сказаць, каго было больш – вужоў, гадзюк ці сліменяў. Яны ўсе сыкалі, варушыліся, выгіналіся. Вельмі жахлівая сцэна. Я тады быў зусім малады... Дык потым не мог спаць спакойна некалькі начэй. Яны мне ўсё ў сне бачыліся, мроіліся, нібы здані, да мяне паўзлі і сыкалі...» [5, с. 50].

Як бачым, сапраўды гнятлівае ўражанне аказваюць змяніныя зборышчы. Таму нядзіўна, што лірычны герой, уладар кодлішча вужак-згрызот, выклікае ў людзей страх, яго прымаюць за цмока.

Скрозь прызму традыцыйных народных уяўленняў цмок – аналаг лятучага вогненнага змея, страшэнная вялізная пачвара. «Народнае хрысціянства было схільнае атаясамліваць цмока з галоўным нячысцікам д'яблам-Люцыпарам» [3, с. 543]. Адну з версій такога атаясамлення прыводзіць А. Я. Багдановіч. Згодна з ёй, цмок – гэта галоўны чорт, якога анёлы закавалі ў ланцугі і пасадзілі ў каменную гару [1, с. 129-130].

«Цмок – самотнік, жыве і дзейнічае сам па сабе, на заклік чалавека або іншага якога нячысціка дапамагчы можа адгукнуцца з вялікай неахвотай» [3, с. 543].

Менавіта гэтыя два аспекты – атаясамліванне з чортам і самота – уяўляюць найбольшую цікавасць, бо яны будуць адлюстраваны ў вершы.

У Сыса вобраз цмока пададзены негатыўна: «...я сапраўды пачуваюся цмокам / такой надчалавечай істотай / бо я пад панцырам бо я страшны / і толькі самая звычайная бестурботная / раніца сонцам і святлом змывае з мяне / гадаў бруд і я бягу і шукаю людзей...» [6, с. 187]. Прасочваецца сувязь з вядомым казачным сюжэтам: пачвара ператвараецца ў юнака. Але тут каштоўны не столькі гэты казачны матыў, колькі матыў ачышчэння. Калі цмок – нячысцік, то бруд нібы ўвасабленне граху. Пазбыўшыся яго, герой прагне пазбыцца і сваёй самоты. Ён хоча быць прынятым, таму шукае людзей і тлумачыць ім, што «...вужакі добрыя і разумныя істоткі / і што яны не вінаватыя ў сваім падабенстве / на гадзюк што іх можна пазнаць / па залатой кароне...» [6, с. 187]. Аўтар не лічыць патрэбным пераказваць увесь набор стэрэатыпаў, сфарміраваных вакол вобраза вужа, самае асноўнае сканцэнтравана ў словах «добрыя і разумныя істоткі». Памяншальна-ласкальны суфікс выдае пачуццё пяшчоты, накіраванае, мажліва, не толькі на сваіх падапечных – вужоў, а і на людзей, да якіх ён застаецца: герой, спрабуючы давесці сваю праўду, размаўляе з імі, як з маленькімі.

Своечасовым будзе ўгадаць, што вужакі – гэта згрызоты. Таму, калі герой апраўдвае іх перад людзьмі, – гэта тлумачэнне сваіх поглядаў і адначасова нібы самаапраўданне. Ёсць у гэтым доля самапрыніжэння, але герой згодны і на гэта, каб толькі пазбыцца выраку адзіноты.

Аднак усе высілкі аказваюцца марнымі: лірычны герой застаецца непачутым, незразумелым і непрынятым. «...а людзі разгубленыя ўглядаюцца ў мае вушы / а мне ў адчай здаецца / што яны ўглядаюцца ў мае рогі...» [6, с. 187]. Рогі – адзнака нячысціка, адзнака адчужанасці ад людзей і небяспечнасці для іх. Герой ідзе да грамады са сваімі думкамі, пакутамі, душэўнымі памкненнямі, ён ідзе як будзіцель, прарок, але – насмешка лёсу – людзі бачаць у ім зусім адваротнае – спакушалніка, злодзея. Сцяна паміж ім і грамадой застаецца непераадоленай. Частка адказнасці за гэта ляжыць і на лірычным героі. Рогі – гэта плён уяўлення яго, а не людзей. Герою здаецца, што людзі іх бачаць, значыць ён адчувае нейкую сваю нявыказаную віну. Людзі таксама адчуваюць недагаворанасць, таму і адносяцца да героя насцярожана. Кола ўзаемнай віны і непаразумеання немагчыма разарваць.

«...І тады ўсе мае душэўныя болькі / як бяздомныя чорныя галубы каля / цёплага коміна туляцца да адзінага чалавека / які любіць мяне – вужаку з залатой каронай» [6, с. 187].

Матыў пераўтварэння чалавека ў вужа і наадварот паходзіць яшчэ з глыбокай старажытнасці, ён зафіксаваны ў многіх тэкстах народнай творчасці. Найбольш вядомая з іх легенда, што існуе на мяжы Беларусі і Літвы, – «Эгле – каралева вужоў». Гэты матыў абавязкова прадугледжвае наяўнасць любоўнай лініі. У вершы размова ідзе пра хрысціянскую любоў, а не стасункі паміж мужчынам і жанчынай. Не адлюстраваны працэс пераўтварэння: вуж так і застаецца ў сваім жывёльным абліччы. Але ён не проста цар над вужамі (у традыцыйных уяўленнях беларускага фальклору залатая карона – прыкмета Змяінага цара), ён – цар над

людзьмі, бо ён адзіны, хто праяўляе сябе сапраўды чалавекам, здольным любіць і спагадаць. У казках, дзе сюжэт будзеца вакол кахання хлопца і дзяўчыны-вужакі ці дзяўчыны і зачараванага хлопца, заўсёды дзейнічаюць іншыя персанажы, якія любяць героя ці геранію і з рэўнасці імкнуцца перашкодзіць шлюбам з вужом. Лірычны герой верша прыходзіць да вужакі якраз таму, што сярод людзей яго ніхто не любіць.

Такім чынам, вядомы і распаўсюджаны міфічны сюжэт не становіцца для Сыса самамэтай. Ён пераствараецца і праз яго перадаецца ўся трагічнасць сітуацыі. Неабыхавы, чулы чалавек гатовы служыць людзям і несці ім святло праўды, але людзі не жадаюць чуць: ім не патрэбная праўда, і не жадаюць прымаць яго служэння: ім не патрэбныя прарокі. Але трагічна нават не столькі гэтае непрыняцце, колькі тое, што сам герой адчувае ўнутраную сцяну, перашкоду, тое, што не дае яму наблізіцца да людзей. Ён разумее, што хоць жапагаюць, прыніжайся, самапраўдвайся, усё адно ён чужы і яго адштурхнуць. Чалавек, абрынуты ў бездань крайняй адзіноты і распачы, у адчаі шукае паратунку ў бязмоўнай істоты. А чытач здагадваецца: наўрад ці гэта ёсць паратункам, хутчэй спроба самога сябе пераканаць і суцэшыць, свайго роду самападман.

Як бачым, аўтар не калькуе традыцыйнае фальклорнае ўспрыняцце міфічных персанажаў. Паэт, не адмаўляючы багацце, назапашанае народнай творчасцю, выкарыстоўвае толькі тыя аспекты, якія «працуюць» на ідэю, пры неабходнасці трансфармуючы іх. Так, ствараючы вобраз вужа, аўтар у асноўным прытрымліваецца народнай традыцыі, захоўвае і фармальны (клубкі вужак, залатая карона), і змястоўны (станючая ацэнка міфічнага персанажа) бакі. Але вобраз, папершае, атрымлівае псіхалагічнае напаўненне – вужакі-згрызоты, якое немагчыма уявіць у фальклоры, па-другое, становіцца шматпланавым: вужакі-згрызоты і вуж – адзіны чалавек, які любіць. Фальклор – глеба, у якую чым болей укараняецца А. Сус, тым болей у яго магчымасцей для свабоднага руху наперад.

У свой час М. Багдановіч заклікаў не забывацца на родны, беларускі шлях, прытрымлівацца ў паэзіі народнага духу, а дзеля гэтага «...пакуль мы робім першыя крокі, трэба нам трымацца народнай песні, як сляпы трымаецца плота <...>, але пры гэтым мы павінны памятаць, што ён [такі спосаб творчасці] добры толькі для пачатку працы, што на ім далёка не зайдзеш, і што раней або пазней мы паварочым на шырокі, у бязмежную даль пралёгшы, шлях» [2, с. 290–291]. А. Сус якраз і стаяў на гэтым шырокім шляху. Калі раней былі запатрабаваны метады імітацыі, стылізацыі, то для пакалення Сыса гэта было ўжо неактуальна. Некалькі вершаў паэта («У чароце птушка начавала», «Чорная гадзюка, белая змяя», «Думку думала птушка трохкрылая») пазначаны «з народнага», але чыстай імітацыяй можна назваць толькі першы верш. У двух астатніх выразна адчуваецца імкненне аўтара да ўласнай міфатворчасці. І гэта натуральна. Калі б А. Сус сваім творчым метадам абраў імітацыю і стылізацыю, ён бы рызыкаваў быць аднастайным, бо цяжка было б пазбегнуць паўтарэнняў. Літаратурная сітуацыя патрабавала руху, развіцця, новых набыткаў. І такім каштоўным набыткам, даробкам на карысць нацыянальнай літаратуры стала міфатворчасць Анатоля Сыса.

Літаратура

1. Багдановіч, А. Я. *Перажыткі старажытнага светасузірання ў беларусаў: Этнаграфічны нарыс* / А. Я. Багдановіч. – Рэпрэнтнае выд. 1895 г. – Мінск: Беларусь, 1995.
2. Багдановіч, М. *Поўны збор твораў. У 3 т. / М. Багдановіч. – Т. 2: Маст. проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзій і нататкі, чарнавыя накіды. – 2-е выд. – Мінск: Белорусская навука, 2001.*
3. *Беларуская міфалогія: энцыклапед. слоўн.* / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск: Беларусь, 2006.
4. *Живописная Россия: Отечество наше в его зем., ист., плем., экон., и быт. значении: Литов. и Белорус. Полесье: Репринт. Воспроизведение изд. 1882 г. – Мінск: БелЭн, 1993.*

5. *Ненадавец, А. М. Святло таямнічага вогнішча / А. М. Ненадавец. – Мінск: Беларусь, 1993.*
6. *Сыс, А. Лён: выбраныя творы / А. Сыс. – Мінск: Кнігазбор, 2006.*
7. *Штэйнер, І. «Свае руны мне не вышыць...»: спадчына Анатоля Сыса / І. Штэйнер. – Мінск: Кнігазбор, 2008.*

Кавалеўская Т. С. (Мінск, Беларусь)

ВОБРАЗНЫ СВЕТА БАЛАД ВІКТАРА ШНІПА

Сучасная беларуская паэзія – з’ява шматгранная, поліфанічная. Гэта неаднаразова адзначалі даследчыкі літаратурнага працэсу [4, 5]. Паэзія, асабліва лірычная, надзелена спецыфічнай і вельмі каштоўнай якасцю: расказваючы пра ідэі і з’явы свайго часу, яна выяўляе ўнутраны свет чалавека, перадае яго думкі і перажыванні ва ўсёй іх паўнаце і канкрэтнасці. Творчая індывідуальнасць мастака асабліва каштоўная нам сваім духоўным вопытам, вобразнымі адкрыццямі і эстэтычнымі шуканнямі, якія ўплываюць на развіццё літаратуры [7]. У сучаснай паэзіі адбываецца пераасэнсаванне многіх тэм, творцы імкнуцца па-новаму асвятляюць спрадвечныя праблемы. Глыбокае раскрыццё іх залежыць ад здольнасцей аўтара, яго адметнага светаўспрымання. Кожны паэт працуе індывідуальна, аднак, вырашаючы праблемы часу, выкарыстоўвае мастацкі вопыт мінулага, узаемадзейнічае з жыццём, вядзе дыялог з чытачом. Духоўны воблік беларускай паэзіі вызначаецца высокім узроўнем грамадзянскай свядомасці і творчай актыўнасці, развітым пачуццём адказнасці за тое, што адбываецца ў жыцці, арыентацыяй на народныя этычныя ўяўленні і каштоўнасці. Усё часцей сучасныя аўтары звяртаюцца са словамі малітвы да Бога, адбываецца адраджэнне рэлігійна-хрысціянскай свядомасці нашай літаратуры. Такія з’явы і асаблівае развіццё паэзіі знайшлі адлюстраванне ў кнігах Віктара Шніпа (нар. у 1960 г.) – вядомага мастака слова, чый творчы плён выклікае павышаную ўвагу крытыкі і чытачоў [2, 6, 8, 9, 13, 14 і інш.].

Улюбёным жанрам, да якога пастаянна звяртаецца паэт, з’яўляецца балада. Слушна піша крытык І. Шаўлякова: «Ёсць людзі, якія не ўмеюць не пісаць балады. Першым сярод іх у беларускай літаратуры бачыцца Віктар Шніп. Ён – майстра ствараць балады, і гэта унікальная рыса творчасці В. Шніпа» [9]. Балада – жанр незвычайны, своеасаблівы, таямнічы, што цудоўна паказвае ў сваіх даследаваннях І. Штэйнер [11, 12 і інш.]. Яе свет – гэта ўвасабленне чалавечых мар, ідэалаў, памкненняў. В. Шніп на пачатку творчасці абапіраўся на вопыт народнай балады, звяртаўся да легендарнага, казачнага, інакш кажучы, фальклорнага матэрыялу («Казка пра каваля»). В. Шніп творча падышоў да развіцця даўняга, традыцыйнага жанру паэзіі. У сваіх баладах ён выкарыстоўвае досвед асабістага жыцця, біяграфічныя факты і інш. Аўтар выбірае падзею ці такое здарэнне, што набывае ўсеагульнае значэнне для персанажаў і для сацыяльнай ці народнай супольнасці ў цэлым, а найперш, безумоўна, для чытачоў і самога паэта. У «Баладзе паэта» В. Шніп праз вобраз лірычнага героя адначасова распавядае непасрэдна і пра сябе.

Разглядаючы зборнік «Балада камянёў» як цэласную ідэйна-мастацкую з’яву, можна заўважыць, што ў ім спалучаюцца элементы «паэзіі і прозы». Уласна балады («...Вялікага княства» і «...веснавога дня», «...аднаго тыдня», «...аднаго года») першай часткі суседнічаюць з вершамі і лірыка-філасофскімі мініяцюрамі «Дарогі да Храма». Трэці раздзел – «У дзень сонечнага зацьмення», чацвёртая частка «Белае і чорнае» кампазіцыйна завяршае кнігу.

Сярод балад можна вылучыць у асобную тэматычную групу творы, звернутыя да мінулага, вобразаў гістарычных асоб: «Балада Міндоўга», «Балада Альгерда», «Балада Ягайлы» і інш., якія маюць вызначальны характар для разумення светапогляду паэта. Ён стварае мастацкія партрэты знакамітых людзей Беларусі.

Дзеячы мінулых эпох, пісьменнікі паўстаюць перад намі ў сваім адметным чалавечым абліччы. У «Баладзе Вітаўта Вялікага» аўтар назвае пра асобу славутага князя. «Балада Францішка Багушэвіча» вызначаецца гераізацыяй створанага вобраза. Таленавітыя людзі, знакавыя асобы не павінны заставацца па-за ўвагай, зацэлася б, каб для сучаснікаў яны рабіліся цэнтрам духоўнага прыцягнення. Паэт узвышае славуць папярэднікаў, імкнецца зразумець кожны канкрэтны лёс. Францішак Багушэвіч – абаронца сацыяльных і нацыянальных правоў беларускага народа, чалавек-феномен. В. Шніп аддае даніну памяці народнаму заступніку, які марыў «аб лепшай, светлай долі», паказвае драматычную наканаванасць яго пяснярскай місіі:

*Нічога ўжо не зменіцца ніколі,
І ты па бруку віленскім брыдзеш,
Нібыта крыж у Беларусь нясеш [10, с. 20].*

У баладах паэт засяроджвае ўвагу на ўнутраным свеце герояў, раскрывае іх пачуцці, эмоцыі. Ён стварае ўнутрана цэласную карціну вершаванага твора, калі герой балады – выключная асоба, якая падаецца з пункту гледжання аўтара. Часта персанаж у баладных творах В. Шніпа – гэта сапраўдны змагар за свабоду, бунтар. Такім з'яўляецца герой «Балады Янкі Купалы», дзе з пачуццём і думкамі класіка беларускай літаратуры арганічна спалучаюцца погляды самога аўтара. В. Шніп у адносінах да традыцыі з'яўляецца прадаўжальнікам катэгорыі чаўскай баладыстыкі, створанай у рэчышчы рамантызму і гераічнага паэтычнага эпаса. Аднак ён выяўляе сваю індывідуальную праекцыю на гістарычнае мінулае народа, яго быццё і лёс.

Вызначальным у кнізе «Балада камянёў», як і ва ўсёй творчасці В. Шніпа, з'яўляецца вобраз Храма, скарбніцы ўсяго святога. Храм, па сутнасці, – хрысціянскі вобраз. Ён надзелены рысамі сакральнага і агульначалавечага. Будова «Балады Храма» нагадвае форму прытчы, а яе мастацка ўмногі падобная да паэтыкі навелы. Усё гэта абумоўлена складанасцю пастацкай задачы, якую імкнецца вырашыць В. Шніп. Герой балады паказаны не дэталёва, а эскізна: найбольш яскрава вызначаюцца толькі некаторыя моманты (рысы характару героя), якія неабходны для вызначэння асноўнай ідэі твора. На працягу ўсяго верша герой, нягледзячы на цяжкія абставіны, застаецца непакінутым у поглядах. Падзеі, што разгортваюцца вакол героя, абмежаваны ў часе, таму вельмі часта зварот да мінулага ўзмацняе самоту В. Шніпа. Самотны паэт спрабуе знайсці сховішча для сваёй душы, прытулак для якой ён бачыць у храме паэзіі, характава, любові (гэтак жа шукаў свой ціхі храм У. Жылка). Шлях да Храма – крок да маральнага ачышчэння і духоўнага ўзбагачэння, адчуванне прысутнасці Бога як найвышэйшай існасці быцця: «І дзень прайшоў, і ноч прайшла, як дым // І стала светла нам, нібыта ў белы Храм // Мы ўсе зайшлі і Бог быў там...» [10, с. 46].

Побач з гістарычнымі баладамі вылучаюцца творы са скіраванасцю аўтарскай думкі на агульначалавечае («Балада закаханага мастака», «Балада волі» і інш.). У «Баладзе вятроў» заўважаюцца рысы прытчы, у ёй паэт засяроджаны на экізэнтэцыяльным, універсальным, інакш кажучы, на эмесце чалавечай душы, імкнецца спасцігнуць таямніцы сусвету. Сюжэт у ёй – не самае галоўнае, бо для падобных твораў вызначальным з'яўляецца аналітычны, маральна-філасофскі рух думкі, яе сімвалічнасць. У баладзе фіксуецца жыццёвыя з'явы, якія маюць агульназначны сэнс.

Шчыmlівае пачуццё гармоніі, адчуванне паўнаты быцця, таямнічасць душы, характава ў творчасці В. Шніпа ўвасабляе пейзаж, які з'яўляецца неад'емнай часткай унутранага жыцця лірычнага героя ў «Баладзе ліпеня». Мастак слова ў традыцыйных народнай лірычнай песні наследуе ўзнёсласць апісання прыроды, яго голас пазначаны выразнай эмацыянальнасцю, выяўляе сентыментальны пачатак. Паэт здзіўляе майстэрствам мастацкай дэталі, вобразнасцю параўнанняў, жывапіснасцю слоўных фарбаў: «...Бо трэснуў лёд, як вечнасць, пад нагамі / І хлынула жыццё, нібы вада...» («Балада сакавіка»); «Паспелы яблык падае

на дол, // Нібыта кропля сонечнага лета. // Святла на кроплю менее наўкол» («Балада жніўня») [10, с. 91, 96]. пейзажныя балады паэта адметныя сваёй філасафічнасцю.

Правамерным уяўляецца тыпалагічны разгляд твораў гэтага сучаснага беларускага аўтара і французскага паэта Гіёма Апалінэра. У мастацка-эстэтычным свеце абодвух вершатворцаў знайшлі адлюстраванне глыбокія думкі, пачуцці, ідэалы прыгажосці і вечнасці, індывідуальнае, непаўторнае. В. Шніп няспынна шукае сябе, удумліва і плённа напаўняючы змест твораў сімвалічнасцю, падтэкстам. У яго паэзіі ўвасоблены ўніверсальна-метафарычныя вобразы Храма, неба, крыжа, зоркі, мора (у г. Апалінэра замест мора – акіян, але ўсё адно гэты вобраз таксама звязаны са стыхіяй вады).

Паняцце вечнасці сустракаецца ў баладных творах В. Шніпа, яно быццам нанізваецца на нітку разважанняў аўтара. Так, рытарычнае пытанне прымушае задумацца пра лёс людзей, іх сувязь з гісторыяй і вечнасцю:

*Звіняць мячы, крывавацца шаломы,
І коп'яў лес трашчыць нібы трыснёг.
І ўжо адказ ёсць на пытанне: «Хто мы?»,
Але яго яшчэ не чуе Бог... [10, с. 11]*

У паэзіі Г. Апалінэра гэтак жа спалучаны гісторыя і сучаснасць (калі мець на ўвазе той час, калі пісаўся той ці іншы твор). Возьмем, напрыклад, наступныя радкі:

*Я пакідаю будучыні заповіт – гісторыю Апалінэра.
Ён на вайне знаходзіўся і разам з тым быў ён усюды:
У гарадах, пасёлках тылавых, дзе шчасце і хімера,
На тым і гэтым свеце пабыў і ў будучыню верыў [1, с. 96].*

Аўтар распавядае пра пакуты свайго жыцця: Гіём Апалінэр, пабыўшы на вайне, безумоўна зведаў усе яе жахі. Усведамленне свайго «я» і «мы» адбываецца ў выніку трагічных выпрабаванняў лёсу, гісторыі.

В. Шніп свядома і мэтанакіравана працуе над абнаўленнем светаадчування, над вобразнасцю і формай, мовай, намагаючыся вызваліць яе ад побытавай свядомасці, ад банальнага, аднатыпнасці (хоць зрэдку ўсё ж надараюцца паўторы):

*І сонца ўзышло зноў высока
І шлях асвятліла далёка,
Якім мы дадому ідзём,
Як дым прад вялікім агнём... [10, с. 48] («Балада блукання»)*

Гэта балада сцвярджае непераходнасць такіх вечных духоўных каштоўнасцей, правяраных жыццём, як радзіма, чалавечнасць, вера ў дабро. Пра значнасць агульначалавечага гаворыцца і ў творы г. Апалінэра «Верш, прачытаны на вяселлі Андрэ Сальмона 13 ліпеня 1909 года»:

*Таму, што мы сяброў праводзім –
Яны ж не вернуцца назад,
Я не прыкмеціў: ні мазольных рук,
Якія заўтра будуць працаваць на нас,
Ні тых, хто абнаўляе свет... [1, с. 51]*

У баладах В. Шніпа вызначальнымі рысамі выступаюць пачуццёвасць, эмацыянальнасць. Міфалагічнае, фальклорнае спалучаецца з індывідуальна-аўтарскім светабачаннем. Міфалагізацыя ў паэзіі гэтага мастака слова – адзін са спосабаў філасофскага паглыблення ў свет чалавека, яго гераізацыі перад тварам нягод і выпрабаванняў («Чорная балада», «Балада Айчыны», «Балада жыцця і смерці» і інш.). Міфалагічны аспект (мысленне спрадвечнымі паняццямі, вобразамі, катэгорыямі) – прыкмета ўніверсальнасці паэтычнай творчасці В. Шніпа. Тэма быцця чалавека вырашаецца аўтарам як рухомая сіла духоўнага пераўтварэння асобы, жыццёвай і маральнай трываласці яе асноў.

Такім чынам, жанр балады засведчыў пра арыгінальнасць і адметнасць творчай індывідуальнасці В. Шніпа. Вызначальнымі ў яго паэзіі з'яўляюцца такія катэгорыі, як радзіма, мінулае, народ, прырода, краса і многае іншае. В. Шніп асэнсоўвае вобразы гістарычных асоб з пункту гледжання ўласнага вопыту, успрымае іх як арганічную частку свайго духоўнага жыцця. Рост асабістага «я» паэта пачынаўся з асэнсавання фальклорнага, народнага, легендарна-гістарычнага. У сваёй баладнай творчасці ён ішоў да напаўнення індывідуальнага «я» агульназначным сацыяльным, гістарычным вопытам. Паэт імкнецца пераўтварыць нацыянальнае і агульначалавечае ў вызначальны імператывы светапогляду асобы. Праз раскрыццё творчай індывідуальнасці В. Шніпа можна выразна ўбачыць агульныя тэндэнцыі сучаснага літаратурнага працэсу, якія сведчаць пра шматграннае развіццё слоўнага мастацтва, і найперш – ідэйна-жанравае, духоўна-эстэтычнае.

В. Шніп грунтоўна распрацоўвае жанр балады (тэматычны аспект іх вельмі разнастайны), надае яму рысы сінтэтычнасці, эстэтычнай кантактнасці з іншымі жанрамі, ён па-наватарску развівае і ўзбагачае нацыянальную мастацкую традыцыю.

Літаратура

1. Апалінэр, Г. Зямны акіян: выбр. / Г. Апалінэр; пер. Э. Агняцвет. – Мінск: Маст. літ., 1973.
2. Багамолава, А. «Я абдаджы вясёлым мару...»: стылеўтваральныя вобразы сродкі паэтыкі В. Шніпа / А. Багамолава // Роднае слова. – 2004. – № 3. – С. 8–10.
3. Балашов, Н. И. Аполлинер и его место во французской поэзии // Аполлинер, Г. Стихи / пер. М. П. Кудинова; ст. и примеч. Н. И. Балашова. – М.: Наука, 1967. – С. 203–282.
4. Бечык, В. Прадвысокаю красою: літ.-крытыч. арт. / В. Бечык. – Мінск: Маст. літ., 1984. – С. 162–168.
5. Гніламёдаў, У. В. Сучасная беларуская паэзія: творч. індывідуальнасць і літ. працэс / У. В. Гніламёдаў. – Мінск: Маст. літ., 2001.
6. Скобла, М. Пра В. Шніпа / М. Скобла // Крыніца. – 1998. – № 3. – С. 76.
7. Храпченко, М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М. Б. Храпченко. – 4-е изд. – М.: Худож. лит., 1977.
8. Шаўлякова, І. «PRO» і «CONTRA» не-моднай паэзіі / І. Шаўлякова // Крыніца. – 1998. – № 3. – С. 77–79.
9. Шаўлякова, І. Тутэйшы еўрапеец і прывіды з каменнага пырніку / І. Шаўлякова // ЛіМ. – 8 верас. – С. 7.
10. Шніп, В. Балада камянёў: паэзія і проза / В. Шніп. – Мінск: Маст. літ., 2006.
11. Штэйнер, І. Балада: генезіс, эвалюцыя, перспектывы жанру / І. Штэйнер. – Мінск: Выд-ва ЛМФ «Нёман», 2003.
12. Штэйнер, І. Шматмоўная літаратура Беларусі XIX стагоддзя / І. Штэйнер. – Мінск: Беларус. навука, 2002.
13. Якавенка, А. «Ідуць гады і свецяць росы»: творч. партрэт В. Шніпа / А. Якавенка // Маладосць. – 2005. – № 2. – С. 135–139.
14. Яскевіч, А. Беларуская душа: [аб творч. В. Шніпа] / А. Яскевіч // Крыніца. – 1998. – № 3. – С. 80–82.

Курыленка Ю. В. (Мінск, Беларусь)

РЭШТКІ АНАТАМІЧНАГА КОДУ Ў БЕЛАРУСКІХ ПРЫКАЗКАХ І ПРЫМАЎКАХ

За стагоддзі свайго існавання беларускім народам было складзена шмат трапных выразаў (прыказак і прымавак), якія ўвабралі ў сябе народную мудрасць, звычаі, традыцыі. Беларускі фальклор прайшоў доўгі і складаны шлях развіцця і анатаваў у сабе ідэі і вобразы розных падзей і эпох. Увесь гэты час вусная народная творчасць была ў руху: змяняліся яе светапоглядная аснова,

вобразная і паэтычная сістэмы, жанравы склад, побач з міфічнымі персанажамі з'яўляліся новыя героі. Гэта акалічнасць вымагае захавання прынцыпу гістарызму ў вывучэнні фальклору, суаднясення асобнага твора з канкрэтнымі гістарычнымі ўмовамі, якія выклікалі яго да жыцця і падтрымлівалі далейшае бытаванне. Вусна-паэтычная творчасць беларусаў акрэслівала многія маральна-этычныя нормы стасункаў людзей у грамадстве і была скіравана на ўмацаванне сям'і і сямейных адносін, на выхаванне новых пакаленняў у адпаведнасці з высокімі нормамі народнай маралі. Такая мараль патрабавала ад людзей прыстойнасці, праўдзівасці, працавітасці і многіх іншых якасцей, якія адносяцца да агульначалавечых каштоўнасцей. Дзякуючы гэтым маральным нормам, чалавек жыў у суладдзі з прыродай, ахоўваючы яе і абараняючы тым самым асяроддзе свайго існавання. Пры гэтым, прыказкі і прымаўкі, як неад'емная частка беларускага фальклору, данеслі да нас рэшткі анатамічнага коду. Гэта значыць, што праз назвы, якія абазначаюць часткі чалавечага цела (рука, вуха, вочы, язык...), перадаецца пэўная, канкрэтная інфармацыя адносна чалавека ці даецца яго маральна-этычная характарыстыка. У дадзеных выпадках анатамічныя назвы чалавечага цела выступаюць як своеасаблівы аксеалагічны код, які дастаткова легка чытаецца носьбітамі беларускай культуры.

Такім чынам, «складнік кода – адмысловы вобраз, які разумеецца як вынік ідэальнай формы прадмета – пачуццёвага, цэласнага і эмацыянальнага адлюстравання прадметаў і з'яў матэрыяльнага свету» [4, с. 10]. Апроч таго, анатамічны код – гэта ўваабленне асноўных параметраў праз назву часткі цела чалавека, які сугучна з сваёй непасрэднай функцыяй выконвае і дадатковую пашыраную функцыю. Так, у прыказках і прымаўках пра язык (як пра анатамічны орган) назіраецца такая з'ява: язык выступае не як частка цела, а як перыфраза, іншасказанне, як эмацыянальная характарыстыка чалавечага індывіда, яго паводзін. Напрыклад: Хто языком меле, той дурань на дзеле. Еш боршч з грыбамі, ды дзяржы язык за зубамі. Трымай язык на прывязі.

У дадзеных выпадках закадзіравана перасцярога да чалавека аб папярэджанні празмернай балтлівасці. Бо з-за сваёй нястрыманасці чалавек можа праявіць сябе не з лепшага боку, і ўражанне пра яго ў іншых людзей будзе даволі непрыемным.

Аднак, кожная прыказка і прымаўка ў беларускім фальклору змяшчае свой бок анатамічнага коду. Так, у прыказцы: «Хто з языком, той з пірагом» анатамічны код выражаецца зусім з іншага боку. У гэтым выпадку чалавек як бы заахвочваецца для праяўлення актыўнай камунікатыўнай функцыі, для павышанага маўлення.

Што ж датычыцца прыказкі «Языком як хоч лай, да рукам волі не давай», то тут выразна гучыць папярэджанне, перасцярога аб тым, каб індывід не распачынаў фізічнай бойкі ці расправы ў вырашэнні нейкага канфлікту, а змог вырашыць маральную праблему пры дапамозе вербальных сродкаў.

У беларускай культуры акрамя выкарыстання языка як часткі анатамічнага коду назіраецца даволі пашыранае ўжыванне і такіх органаў як вока:

Бачыць ока, да вісіць высокая.

Бачыць кошка лой, да не ёй.

Ока бачыць, да зуб не йме (усё недасягальнае).

Хаць ачэй пазыч у сабакі (сорам).

Добрыя вочы дыму не баяцца (непагрэшнасць чалавека).

Як не дагледзіш ачыма, то даплаціш грашыма.

Чаго вока не бачыць, за тое мяшок плаціць.

Палезе табе бокам, калі не дагледзіш окам.

Паловае вока, воўчае горла ўсё бы жорла (хцівасць увогуле).

Запарушанае вока (нячыстае сумленне, сорам).

Выбіраюць очы (гавораць з'едліва).

Цікава, што і тут ў кожным канкрэтным прыкладзе праяўляецца свой адметны семантычны змест.

Выразнай па сваей шматлікасці з'яўляецца і група прыказак і прымавак, звязаных з анатамічнай будовай цела – рукамі:

Чужымі рукамі добра толькі жар заграбаць.

Ён у мяне (у яго) правая рука.

Не ідзе (не пашло) рукою (няўдача).

Такім чынам, можна вылучыць наступныя групы анатамічнага коду:

1. прыказкі і прымаўкі, якія звязаны з анатамічнай будовай галавы чалавека (вока, вуха, язык, нос),
2. прыказкі і прымаўкі, якія звязаны з анатамічнай будовай цела чалавека (рукі, ногі).

У той жа час, усе дадзеныя анатамічныя часткі цела чалавека ў прыказках і прымаўках з'яўляюцца сродкамі прыему ці перадачы нейкай інфармацыі. Апроч таго, частка такіх прыказак і прымавак з'яўляецца характарыстыкай чалавека, адзнакамі яго псіхічнага і фізічнага стану. Так, напрыклад, шматлікая група прыказак і прымавак перадае здольнасць размежавання паміж праяўленнямі розуму і разумай абмежаванасці (дурасці):

Дурнога вучыць, як мёртвага лячыць.

Многа будзеш ведаць – галава аблезе.

Андрэй усіх мудрэй.

Разуму не прыкупіш.

Разумная галава, ды дурному прыйшлася.

Разумны навучыць, а дурань намучыць.

На наш век дурняў хопіць.

Адной клёпкі ў галаве не хапае.

Няхай конь думае, бо вялікую галаву мае.

Кажух ляжыць, а дурань дрыжыць.

Абяцанка – цацанка, а дурню радасць.

Дурная галава нагам спакою не дае.

Адпраў дурнога, за ім другога.

Шкажы дурню паклоны біць, то ён і лоб разаб'е.

Дурное аб дурным і думае.

Дура не дура, а такава яе натура.

Малому дурню саступаюць, вялікага б'юць.

Кожная прыказка і прымаўка напоўнена лаканізмам, сцісласцю, сканцэнтраванасцю, дасціпнасцю, яскравасцю, трапнасцю. Гэта своеасаблівыя вербальныя формулы, у якіх праяўляецца калектыўны розум беларускага народа.

Рэшткі анатамічнага коду ў беларускіх прыказках і прымаўках цесна звязаны з міфалагічнымі мадэлямі асэнсавання быцця (напрыклад, з мадэллю светнага дрэва: галава, тулава, ногі – неба, зямля), дзе слова мае сакральны змест, семантычную важкасць, і выступае не як сімвал прадмета, а як яго рэальная частка. Праз выкарыстанне прыказак і прымавак з выкарыстаннем анатамічнага коду адбываецца спроба рэканструкцыі традыцыйнага вобразу свету і чалавека ў гэтым свеце.

Літаратура

1. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склад Ф. Янкоўскі. – 3-е выд. – Мінск, 1992.
2. Швед, І. А. Дэндралагічны код беларускага традыцыйнага фальклору: сістэмная сутнасць, структурна-семантычны і функцыянальны аспект / І. А. Швед – Мінск, 2004.
3. Казакова, І. В. Багацце моўнай стыхіі беларускага фальклору / І. В. Казакова // Язык і соцыум. У 2 ч. – Ч. 1. – Мінск, 2004.
4. Швед, І. Космас і чалавек у дэндралагічным кодзе беларускага фальклору: манаграфія / І. Швед; навук. рэд. І. Чарота – Брэст, 2006.

Міхальчук Г. (Мінск, Беларусь)

МОДУС АДСУТНАСЦІ Ў ПАЭЗІІ ІГАРА БАБКОВА

Існуе тэорыя што, нацыя – міф, прыдуманы і прапіраны купкаю інтэлектуалаў: «песняроў», «народных герояў», «адраджэнцаў». Своеасаблівы праэкт, які прадугледжвае стварэнне імя, прасторы, часу, героя, тэксту. Як культурная прастора нацыя спараджае культурных герояў, якія вядуць сляпы народ у будучыню, клічуць на шырокі прастор і самі шчыра вераць у прышласць залацістага яснага дня. Культурны герой мацуе міф, песціць ідэал шчаслівай будучыні, стварае мастацкую рэчаіснасць, якая нярэдка выдаецца за аб'ектыўную. Ці не такога культурнага героя нараджае беларуская літаратура ХХ ст.? Ён – ваяк, прарок, што вядзе несвядомы народ да мройнае лепшае будучыні. Ён церпяліва тлумачыць, што ёсць «Беларусь» і хто ж гэта такія «беларусы».

Аднак праходзіць стагоддзе. І сёння ў расейскамоўнай Беларусі беларускі культурны герой становіцца толькі знакам, які ўтрымлівае нацыянальны кантэкст. Знакавай становіцца і размова па-беларуску: суразмоўцаў вызначаюць як нацыяналістаў, свядомых, пісьменнікаў, і ўсё радзей і радзей даюць азначэнне прыезджых з вёскі, калгаснікаў, як было яшчэ пару дзесяткаў гадоў таму.

Сённяшні культурны герой Беларусі пачынае разумець, што аб'ектыўна няма «сляпога народу», «несвядомых», якіх трэба весці да мрой-Беларусі, а існае Беларусь не тоесная Беларусі, створанай у культурнай прасторы. Культурная прастора Беларусі – імітацыя рэчаіснасці, прывід, прыдумка, міф, знак. Прастора, якая творыцца найперш мовай: літаратура апісвае ў асноўным небеларускамоўную рэчаіснасць на беларускай мове. Як заўважыў Ігар Бабкоў, адбываецца падмена самой рэальнасці ідэалам нармальнай шчаслівай, але недасягальнай будучыні, што ён назваў «культурнай адсутнасцю» [2, с. 18].

Як рэфлексія на ўсведамленне «культурнай адсутнасці», а таксама як адказ на сітуацыю звужэння прасторы беларускага слова, калі само беларускае слова становіцца знакавым, у беларускай літаратуры з'яўляюцца творы з модусам адсутнасці, а ў беларускую літаратуру прыходзіць «адсутны» лірычны герой, для якога Беларусь – няісная прастора, фрагмент сну, які сныць беларускія інтэлектуалы. Так лірычны герой вершаў Ігара Бабкова – *кароль на выгнанні* [3, с. 72], *ніхто* [3, с. 80], *самотны* [3, с. 59], *метафізік у цемры* [3, с. 57], *адзін* [3, с. 65]. Ён не мае сваёй прасторы, ягоная прастора ці то імітацыя, ці то чужы яму свет. Ён блукае, шукаючы сваёй дарогі, якой няма, бо няма прасторы. Ягоная прастора – сон, люстраны пакой, частка тыражаванага свету, дзе словы нічога не значаць (*Хіба словы нешта значаць, калі жыццё толькі сон / і варта нарэшце прагнуцца*). Ягонае блуканне – метафара бяздомнасці [2, с. 54]. Бо, як слушна заўважыў сам Бабкоў, знак «Беларусь» – толькі адказ на бяздомнасць, які назвала нам гісторыя [2, с. 54], культурны прывід [2, с. 53]. Для героя свет – прывідны, край – забраны, краіна – мройная, прычужаная. Ягоны горад – прымроены, незагойна-сіні, горад ціхіх пакут. Ягоны дом – пахаваныя магілы і забытыя багі.

*І ўцямім мы сярод рабоў і гла
У мройнай і прычужанай краіне
Што вернасць неакупнаю была
І свет злучоных душаў не адрыве* (Вользе).

*Дзе ж ты, прывідны свет, той Адзіны і Ветлы
І Боскі?*

(Памірае зямля. Уваскрасаюць самотныя ветры)

*На пошукі сапраўднага дому адыходзіць ён
Апрача восені згаданай і неба вачніц
Апрача пошалу азяблых рамёнаў*

*Апрача воглых крокаў старых камяніц
На пошукі сапраўднага сьвету дзе галеча рай.*

(На пошукі сапраўднага дому адыходзіць ён)

Лірычны герой – не прарок і не пясняр, што кліча ў дарогу на пошукі дому, краю, Беларусі. Ён сам згублены, сам шукае дом, край, Беларусь. Адсюль модус адсутнасці. Бо лірычны герой існуе, але дзесьці побач. Ён яшчэ не дайшоў да мройнае Беларусі: *...ды губам мройца-мройца.../ БЕЛАРУСЬ*. Ягоная прастора – сон і сам ён ёсць сон, і ягонае мінулае і будучыня – таксама сон: *Святам восеньскіх сноў / мы праходзім як сон; са здзіўленнем/знаходжу цябе сярод сноў /але не знаходжу / тут / сярод словаў; і мы, сьляпцы, прачнемся... / О! прачнемся!; жыццё – сон / словы – сон; прачынаюся сярод цёмнага трывяння сьляпой/нацыі*. Сам працэс прачынення не ёсць пераход у рэальную прастору: ты прачынаешся ў новым сне, і таму зусім не істотна, кім ты прачнешся – дрэвам, зоркай, бо ты ніхто (*прачынацца дрэвам, зоркай / Быць нікім*). Новы сон – новая няісная прастора. Канцэпт часовасці, пераходнасці асноўны. А паколькі не існуе іншай прасторы, акрамя сну, то выключана мажлівасць знаходкі сваёй прасторы. Адпаведна лірычны герой асуджаны на заўсёдную адсутнасць.

Лірычны герой усведамляе сябе нікім, але ён не аморфны. Яму баліць. Ён – назіральнік. Ён, прачнуўшыся, употай падглядае іншы сон, дзе яму няма месца, бо ён ніхто, герой іншай прасторы, «непачуты прарок» – *звычайся / трымаць сьвету цяжар / звычайся / быць мерцвяком / звычайся / сьляпымі вачыцамі зеўрыць*.

Адзіная існая прастора для лірычнага героя – руіны: «*о гэтыя сны на руінах / сьвету*». Топас руінаў у верхах Ігара Бабкова адзін з ключавых. Руіны – прастора знакаў, што калісьці мелі сэнс [2, с. 10], адпаведна – гэта падмурак дзеля стварэння міфа. Гэта адначасова і першасная прастора, на якой сняць свае сны культурныя героі. Руіны – гэта знакі, што спараджаюцца культурнымі героямі і якія спараджаюць культурных герояў. Героі наўзамен даюць руінам новае жыццё, па-новаму інтэрпрытуюць набытыя веды. І таму руіны прысутныя паўсюль – адвечная прастора: «*падаючы ўглыб, гэтыя руіны/ праплываюць праз нас, як празь вей сон*». Культурная прастора Беларусі пачалася з вытлумачэння руінаў. Асноўная задача культурнага героя палягае ў пошуку знакаў і надання ім нацыянальнага зместу.

Сёння ёсць нямала культурных герояў, якія вераць ва ўсемагутнасць слова, клічуць да мройнай беларускай Беларусі. Аднак сітуацыя звужэння прасторы беларускага слова, тэксту, сітуацыя знакавасці беларускай мовы абумовіла з'яўленне ў беларускай літаратуры твораў з модусам адсутнасці і «адсутнага» лірычнага героя.

Літаратура

1. Акудовіч, В. В. Код адсутнасці. Асновы беларускай ментальнасці / Валянцін Акудовіч. – Мінск: Логвінаў, 2007.
2. Бабкоў, І. М. Каралеўства Беларусь. Вытлумачэнні ру[і]наў / Ігар Бабкоў. – Мінск: Логвінаў, 2007.
3. Бабкоў, І. М. Герой вайны за празрыстасць / Ігар Бабкоў – Менск: БГАКЦ (па замове Эўрафоруму), 1998.
4. Бабкоў, І. М. Адам Клякоцкі і ягоныя цені. Раман у дзесяці гісторыях / Ігар Бабкоў – Менск: «БАС», 2001.
5. Бабкоў, І. М. Катакомбы cogito / І. М. Бабкоў // Arche. – 2004. – №5.
6. Бабкоў, І. М. «Аўтар» і я / І. М. Бабкоў // Фрагмэнты. – 2004. – №5.
7. Грыцкевіч, В. Гісторыя і міфы / Валянцін Грыцкевіч – Мінск: БелФранс, 2000.
8. Барт, Р. Сьмерць аўтара / Р. Барт // Фрагмэнты. – 1997. – №2.
9. Фуко, М. Чым ёсць аўтар / М. Фуко // Фрагмэнты. – №2, 1997.

Мацюхіна Т. Б. (Мінск, Беларусь)

**ПАЭТЫКА КОЛЕРУ І ГУКУ
Ў БЕЛАРУСКОЙ ПАЭЗІІ У. ДУБОЎКІ І Я. ПУШЧЫ**

У творчасці У. Дубоўкі і Я. Пушчы яскрава выяўляецца музычны і жывапісны пачатак. Жывапіс слова У. Дубоўкі, Я. Пушчы пазначаны выкарыстаннем паралелізмаў («Плач навалніцы», «Пальцы жоўтых кляновых лістоў» У. Дубоўкі, «Не шуміце, вятры!» Я. Пушчы). Іх імпрэсіяністычныя вершы элегічнага настрою пазначаны меладычнасцю, напеўнасцю, у пэўнай ступені алегарызмам. Напрыклад, у творах У. Дубоўкі думка перадаецца праз абмалёўку такіх з’яў рэчаіснасці, як хмары, навалніца («Захапіла навалніцаю...», «Песня, ўшчунь!»). Я. Пушча выкарыстоўвае алегарычныя вобразы жаўталісця («О, жаўталісце мой асенні», «На восень дзіўлюся»). У. Дубоўка паэтызуе восень і вясну («Залатая, асенняя раница...», «Лістапад»). Для Я. Пушчы сэнсавызначальным вобразам з’яўляецца якраз зіма («Я не знаю, нашто ветру дуцца...»). Акрамя таго, у творчасці Я. Пушчы і У. Дубоўкі сустракаецца агульны вобраз – палыну («Палыны пасівелі на ўзгорку» У. Дубоўкі і «На сэрцы раны...» Я. Пушчы).

У творчасці У. Дубоўкі асоба выступае ў вершах апасродкавана («Не жальбую, тых дзянькоў я не шкадую...», «Часіна ды з сокам рабіны» У. Дубоўкі), у той час як у Я. Пушчы яна перадаецца прамым носьбітам пэўных пачуццяў («Не шуміце, вятры!», «Я стаю, пахіліўшы чало», «Я аддаў дню вясноваму дань...»).

«Прываблівае ў паэзіі У. Дубоўкі 20-х гадоў, узятай у яе лепшых узорах, тонкая інструментоўка вершаванага радка, увогуле, высокая культура паэтычнага мыслення [2, с. 180]. Напеўнасць імпрэсіі дасягаецца праз паўтор слоў у пачатку і канцы строфы (верш «Акорды, акорды»), праз шматразовае ўжыванне анафарычнага займенніка «я» (верш «Завіліся струны») і пры дапамозе паўтору пэўных гукаў (санорных *В, Л, М, Н, Т*):

*Ветры ласкавымі сталі, –
Не сыплюць імжою-слатою.
Ружа з пахіленым станам
Пялёсткі ўмывае слязою [4, с. 81].*

У. Дубоўка ў сваіх імпрэсіяністычных замалёўках стварае зменлівыя, дынамічныя карціны, у якіх паэтызуецца восень (вершы «Пальцы жоўтых кляновых лістоў», «Апошняя песня», «Увосень, кажуць, сумныя ўсе дні...» і інш.). Гэтая пара года ўяўляецца паэту часам падвядзення вынікаў у жыцці, калі чалавек пачынае глыбей адчуваць і разумець характэрныя рысы прыроды. У элегічных, напеўных, пшчотна-кранальных вершах паэтам ствараюцца дзівосныя вобразы – навалніцы («Завіліся струны», «Захапіла навалніцаю...»), асенняй раницы («Залатая, асенняя раница...»), кветак («Васількі збіралі, васількі...») і інш. У замалёўках У. Дубоўкі адчувальны лірычны пачатак. Паэт стварае лірыка-псіхалагічныя пейзажы, дзе праз свет прыроды выяўляе ўнутраны, душэўны стан лірычнага героя:

*Каля возера, пушчы зымшалай
Я на пасту калісьці ганяў.
Мне здавалася: жоўкне памалу
І засохне прыбалотны хмызняк [3, с. 32].*

У кожнага аўтара ў творчасці пераважае той ці іншы жанр лірыкі. Для У. Дубоўкі гэта пейзажы-медытацыі («Залатымі пялёсткамі...», «На родных прасторах»), асаблівасцю якіх з’яўляецца асэнсаванне паэтам наступных пытанняў: узаемаадносін чалавека і прыроды («Мітусіцца лістота мяцеліцай...»), каханне як каштоўнасць («Вы мелодый не слухаеце», «Кармазінам асмужаны»), роздум аб прызначэнні мастацтва ў жыцці чалавека («Ці снег, ці завея», «Апошняя песня»). У. Дубоўка аддае перавагу залаціста-жоўтаму колеру, каб падрэсліць

чароўнасць восеньскага ўбору. Для яго характэрны прыём пераносу колеравай прыкметы на адзінкі стану пэўных паняццяў:

*Час брыльянцісты, залацісты
Імчыцца ўдаль, як дзікі конь [3, с. 14].*

Паэт перадае стан лірычнага героя пры выкарыстанні супрацьлеглых па значэнні колеравых характарыстык («Пальцы жоўтых клянковых лістоў»). Выразная паэтыка колеру і гуку ў творчасці У. Дубоўкі выяўляецца дзякуючы такому паэтычнаму прыёму, як параўнанне:

*Як з кадзіла туман навакол,
Каляровасцю вытканы кволай.
Дзень на смутак сябе накалоў,
І галосяць, галосяць віолы [3, с. 132].*

У. Дубоўка стварае эфект насычанасці колерам ў пейзажных замалёўках не толькі пры акрэсленні часткі і цэлага (верш «Залатая, асенняя рانیца»), але і пры градацыі вобразаў:

*Струны! Рыдайце ў ладзе мінорным...
Струны! Рыдайце ў размахках магутных...
Струны! Нагадвайце нам пра ўчора...
Струны! Знішчайце бадзёрасцю смутак! [3, с. 158].*

Я. Пушча, у параўнанні з У. Дубоўкам, выяўляе спевы наваколля ў шуме асыпання лістоў ўвосень («О, жаўталісце мой асенні...»), у напева крынічных хваль («На ростані»), у музыцы завеі («Песня цвіце...»). Ён перадае музычнасць вобразаў пры выкарыстанні сінестазіі – сродку мастацкай выразнасці, у якім спалучаюцца рознапланавыя асацыяцыі (зрокавыя і дотыкавыя, зрокавыя і слыхавыя). Часцей за ўсё паэт спалучае зрокавыя і дотыкавыя асацыяцыі («Звонна-імпэтныя хвалі», «Зялёны шум лясны»):

*Зялёны шум лясны
Змятае сум з кустоў.
Мой дзень даўно паспеў
І сыпле зерні слоў.
Душой сагрэты спеў
Прынёс я вам з лясоў [4, с. 90].*

Я. Пушча ў імпрэсіяністычных замалёўках увасабляе музыку ветру пры выкарыстанні такога рытміка-гукавога сродку, як ампліфікацыя. Дзеясловы надаюць стылістычную выразнасць мове твора:

*Зоры мітусяцца, свецяць,
Лозы схіляюцца ніц,
А вецер
Шуміць, і шуміць, і шуміць [4, с. 46].*

Для пейзажных замалёвак Я. Пушчы характэрны зварот да сіл прыроды, да наваколля і адначасова наданне дрэвам, раслінам рысаў чалавека з выражэннем эмоцый, адносін да рэчаіснасці – рытарычныя воклічы:

*Любыя, мілыя ліпы –
Радасць квяцістых нізін!
Водару хмельнага выпіў
Ваш непакорлівы сын [4, с. 75].*

Мастак слова адухаўляе з’явы прыроды і раскрывае іх сутнасць пры апісанні ўсходу сонца («Усміхаецца рانیца»), паэтызацыі вечара («Вечар асенні, вечар маўклівы»), каханьня («Я стаю, пахіліўшы чало»). Творчасць Я. Пушчы складаецца з вобразаў-сімвалаў – туману, зораў у высі, пушчы. Паэт выкарыстоўвае ў сваіх творах рытарычнае пытанне, якое не патрабуе прамога адказу:

*Чаму так сэрца любіць
Вясны зялёнай шум ?
Для Беларусі любай
Я радасць дзён нашу [4, с. 54].*

Я. Пушча ўжывае фальклорна-казачныя элементы (жывая вада, ключы ад родных слоў, бальзам жывой вады), характэрныя для беларускай песні:

*З тваіх крыніц піў я бальзам жывой вады
І падбіраў тады для песень новыя лады [4, с. 158].*

Асноўную семантычную нагрузку ў імпрэсіях Я. Пушчы адыгрываюць адносныя прыметнікі, якія знаходзяцца ў постпазіцыі: «колер асенні», «ліст ажаўцелы», «у сузор'ях асенніх» (верш «На восень дзіўлюся»). Напеўнасць пейзажных замалёвак Я. Пушчы падаецца праз гукаперайманне. Так аўтар пашырае мажлівасці вершаванага маўлення і ў поўнай меры перадае з'явы рэчаіснасці ў асацыятыўным ракурсе («Непагодай»). Я. Пушча перадае дынаміку вобразаў праз інверсію і рэпрэзентуе больш канкрэтнае мысленне ў парараўнанні з У. Дубоўкам:

*Свецяць яснай зоранькай агні,
Надыходзяць светлай квадры дні [4, с. 16].*

Паэт звяртаецца да алегарызму і ўслаўляе характэрнае беларускіх краявідаў у іх сімволіка-метафарычным кантэксце («Як любя тут...»). Аўтар пейзажных замалёвак перадае глыбіню пачуццяў і эмацыянальную напружанасць перажыванняў і падкрэслівае рытмічнасць малюнка, пластыку мовы пры звароце да часціц і мадальных слоў:

*Ой ды песні мае цёмнавірыя!
Ну, куды вы, палкім раннем душы?
Ці ж не лепей сакаліным ды выраем
Карагодзіць вясны сінякудры узвыш? [4, с. 31].*

«Паэтычнае адлюстраванне прыроды – гэта перш за ўсё інтанацыйна-пацуцёвы малюнак, працэс унутранага выяўлення эстэтычных уражанняў, заснаваны на вобразным супастаўленні і суднесенасці розных з'яў, дынаміцы рытму і слова. Пейзажны твор паэта уяўляе сабой страфічную і моўна-сітаксічную арганізацыю мастацкай прасторы» [1, с. 58]. Я. Пушча, у прыватнасці, выкарыстоўвае ў некаторых творах архітэктанічнае кальцо, каб скандэнсаваць адзінства думкі ў сярэдзінных радках і ўзмацніць ідэю вершаў праз сітаксічны паўтор (вершы «Зоры мітусяцца, свецяць», «Раніцу шчэбет пільнуе»). Не забываецца паэт і на такі прыём, як страфічнае кальцо. У вершы «Вечар асенні, вечар маўклівы» ў дадатак сцвярдзальная інтанацыя пераходзіць у пыталную.

Паэт перадае лірызм і экспрэсіўнасць колеравай гамы ў пейзажных замалёўках дзякуючы выкарыстанню перакрываючай рыфмоўкі («Светлых дзён характэрна», «У прасторы зоры...»). Імпрэсіі Я. Пушчы пазначаны такімі рысамі, як сітаксічная цэласнасць галоўнай часткі сказа і даданай («У прасторы зоры...»), вылучэнне слова сэнсавым, ці лагічным, націскам, прамы парадак слоў («Гары, свяці...»).

У. Дубоўка і Я. Пушча раскрылі паэтычныя магчымасці колеру і гуку і сфарміравалі дынамічны стыль твораў. Тыпалагічныя сыходжанні ў мастацка-эстэтычным успрыманні абодвух аўтараў стварылі ўмовы для раскрыцця паэтыкі імпрэсіянізму. Менавіта гэтая рыса ў творчасці паэтаў з'яўляецца сэнсавызначальнай і вядучай.

Літаратура

1. Бельскі, А. І. Жывая мова краявідаў: пейзаж у беларускай паэзіі / А. І. Бельскі. – Мінск: Бел. гум. адукац.-культ. цэнтр, 1997. – 136 с.
2. Бугаёў, Д. Уладзімір Дубоўка: кніга пра паэта / Д. Бугаёў. – Мінск: Бел. навука, 2005. – 324 с.

3. Дубоўка, У. *О Беларусь, мая шыпшына... : выбр. / У. Дубоўка; уклад. Д. М. Давідоўскага, З. К. Пазняк (У. Шэкспір. Санеты).* – Мінск : Маст. літ., 2002. – 318 с.
4. Пушча, Я. *Збор твораў. У 2 т. Т. 1. Вершы, паэмы, артыкулы. 1922–1939 / Я. Пушча; прадм. Л. Мазанік.* – Мінск : Маст. літ., 1993. – 382 с.

Палякоў Ф. (Мінск, Беларусь)

ВОБРАЗ НЯВЕСТЫ Ё БЕЛАРУСКІХ ВЯСЕЛЬНЫХ ПЕСНЯХ

Вобраз жанчыны ў беларускай і сусветнай культуры займае выключна важнае месца. Уяўленне пра жанчыну як пра ўвасабленне прыгажосці, выток новага жыцця – адна з важнейшых рыс міфалагічнай свядомасці.

У славянскай культуры вобраз жанчыны з'яўляецца адной з сямі асноўных міфалагем – адзінак міфалагічнай сістэмы, якія маюць самастойную семантыку [3, с. 6].

Можна сказаць, што сярод сямі асноўных славянскіх міфалагем менавіта міфалагема жанчыны з'яўляецца галоўнай паводле яе месца ў фальклору, літаратуры і мастацтве. (Як вядома, жанчынамі былі самыя старажытныя скульптуры – «палеалітычныя венеры». З даўніх часоў захавалася ў беларускай культуры традыцыйная арнаментальная вышыўка ў выглядзе жаночых фігурак разам з сімваламі сонца, агню, ветру [1, с. 125].

Вылучаюцца два аспекты жыцця жанчыны: сакральны і побытавы. У дадзенай працы мы паспрабуем прааналізаваць сакральнае і побытавае ў жанчыне, калі яна бярэ ўдзел у вяселлі, адыгрываючы ў ім розныя ролі.

Менавіта нявесце належыць цэнтральнае месца ў вясельнай абрадавай сістэме. Гэта сістэма вакол яе і ствараецца. Паводле ўяўленняў, нявеста з'яўляецца лімінальнай істотай, якая перажывае падчас шлюбу смерць і ўваскрасенне.

Вядома, што міфалагічнай свядомасці наогул ўласціва ўспрыняцце шлюбу як рытуальнай смерці і ўваскрасення. Адсюль, відавочна, паходзіць звычай хаваць раптоўна памерлых дзяўчат у вясельным уборах, які выдатна апісаў Янка Купала ў паэме «Бандароўна». Вобраз нявесты-смерці сустракаецца і ў літаратуры іншых народаў свету (прыгадаем «Балаганчык» А. Блока, «Карыфскую нявесту» І. Гётэ і інш.).

Рытуальную часовую смерць аплакваюць бацькі.

*Куды ж маё дзіцятка паедзе?
Ці на тую горачку крутую?
Ці ў тую цэкраўку святую?* [1, с. 582]

На нашу думку, гара ў гэтай песні – гэта курган, магіла.

Важнай рысай вобразу нявесты з'яўляецца яе прыгажосць. Услаўленне прыгажосці нявесты ўласціва вясельным песням фактычна ўсіх абрадавых этапаў. Прыгажосць у народнай свядомасці – паняцце сакральнае. Нездарма міфалагема прыгажосці належыць да канону сямі асноўных славянскіх міфалагем. Нявеста – гэта само ўвасабленне чысціні і прыгажосці.

*Ходзіць Ніначка
Каля століка
Як яснае сонейка.
Па саду хадзіла
Увесь сад красіла* [1, с. 570].

Звышнатуральная, гіпербалізаваная прыгажосць нявесты («Як у хату увайшла, / То як сонца ўзышла») мае сакральнае значэнне, выражае веру народа ў сілу слова. Як скажаш – так яно і будзе.

Узвелічэнне прыгажосці нявесты можа быць не толькі прамым, але і ўскосным. Гэта дасягаецца звычайна праз параўнанні. І. В. Казакова прыводзіць прыклады

самых распаўсюджаных параўнаньняў нявесты з галубкай, зорачкай, курачкай, ярачкай, калінай, белай лябёдушкай [2, с. 68].

Але памылкова бачыць у вобразе толькі сакральнае. У песнях пра яе вельмі шмат побытовага. Гомельскі даследчык Л. П. Кузьміч прыводзіць цэлую серыю песенных характарыстык нявесты, у якіх выказваюцца канкрэтныя надзеі на нявесту як на будучую маці і гаспадыню.

*Вот тебе, татанька, разувальніца,
Вот тебе, мамухна, пасцельніца,
Табе, брацец, жартоўніца,
А вам, сястрыцы, касаплетніца,
А мне, моладцу, малада жана* [4, с. 39].

Штучна створаныя словы ў тэксце песні (разувальніца, пастельніца і г. д.) не нясуць нічога сакральнага. Такіх характарыстык даследчык прыводзіць каля дваццаці. І гэтая побытаваць зусім не псуе сакральнасці, а спалучаецца з ёй надзвычай гарманічна, стварае цэласную карціну вобраза нявесты.

*– Не адчыню, сынку, ні дзверы, ні вароты,
Адвязі нявесту назад у балота.
– Ой, адчыніш, мамка, і вароты, і дзверы,
Бо мне тая нявеста будзе жонкай вернай.*

(Запісана ў вёсцы Вынісцы Слуцкага раёна ад Шкурскай В. Р. 1942 г. н.).

І, тым не менш, зусім без чорных фарбаў вобраз нявесты, на жаль, не абыходзіцца таксама. Л. П. Кузьміч, збіраючы песенныя словы-характарыстыкі, выдзяляе некалькі адкрыта зневажальных.

*Спасіба таму паязду,
Што звезлі з двара глымазду.
Спасіба таму кучару,
Што звязлі з двара чучалу* [5, с. 8].

Глымазда – дзяўчына, якая неахайна есць. Большасць негатыўных характарыстык, якія прыводзіць Л. П. Кузьміч, – гэта дыялектныя словы, зусім не пашыраныя. А гэта дае нам права лічыць іх выключэннямі, якія толькі падцвярджаюць правіла.

Выключна строгім у традыцыі маралі ўсходніх славян было патрабаванне захавання цнатлівасці нявесты да шлюбу. Калі нявеста цнатлівасці не захавала, у яе адрас гучалі жорсткія насмешлівыя песні:

*Дрэнныя морозы
Заморозілі нашу рожу,
Апсік, апсік, подласа!
Гдзе твая покраса?
Апсік, апсік, коточка,
Гдзе твая цноточка?* [6, с. 183–184]

Калі будучая нявеста яшчэ толькі падрасла, галоўнымі ахоўнікамі яе цноты лічыліся хросная маці, брат і кот. І яны таксама шмат цярпелі ад з'едлівага народнага слова.

Падагульняючы характарыстыку вобраза нявесты ў беларускіх вясельных песнях, трэба заўважыць, што вобраз гэты вельмі шматгранны, багаты на разнастайныя мастацкія сродкі. У гэтым вобразе арганічна спалучаецца сакральнасць і побытаваць, услаўляецца прыгажосць нявесты, яе маральная чысціня і нялёгкая місія. І тыя чорныя фарбы, якія зрэдку таксама сувыражэнне культуры Жанчыны, услаўленне яе характава ў вясельных песнях не з'яўляецца галоўнай мэтай іх выканання. Галоўная мэта – праз магію слова забяспечыць маладым шчаслівую долю ў сумесных жыцці. І ўсё ж культ Жанчыны ў вясельных песнях прысутнічае незалежна ад таго, які этап вяселля праходзіць, і вобразы якіх

ўдзельніц абраду ў гэтых песнях фігуруюць. І звязана гэта з тым, што беларусы заўсёды шанавалі жанчыну, і неабходнасць захоўваць гэты культ знаходзіцца ў беларускай культуры на ўзроўні падсвядомага. Супярэчнасці, якія сустракаюцца ў вобразе нявесты, толькі падцвярджаюць гэтую нялёгкасць.

Літаратура

1. Вяселле: песні: у 6 т. / НАН Беларусі; рэдкал.: В. К. Бандарчык [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1981. – Т. 2. – 832 с.
2. Казакова, І. В. Беларускі фальклор / І. В. Казакова. – Мінск: Выд. цэнтр БДУ, 2007. – 312 с.
3. Казакова, І. В. Сімволіка і семантыка славянскіх міфалагім (на матэрыялах беларускага фальклору) / І. В. Казакова. – Мінск: НАН Беларусі, 1999. – 204 с.
4. Кузьміч, Л. П. Жаночыя намінацыі ў мове паэтычнага фальклору / Л. П. Кузьміч // Беларуская мова. – 1992. – №8. – с. 38–42.
5. Кузьміч, Л. П. «Ой, што за вішанька між чарэшнямі сядзіць...» / Л. П. Кузьміч // Гомельская праўда. – 1989. – 1 ліп. – с. 8.
6. Фядосік, А. С. Вясельная паэзія / А. С. Фядосік // Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр / рэдкал.: К. П. Кабашнікаў [і інш.]. – Мінск: Бел. навука, 2001. – С. 106–272.

Платко Д. С. (Мінск, Беларусь)

КАНЦЭПТ «ВАДЫ» Ў ЗАМОВАХ

Замовы – гэта адзін з архаічных жанраў фальклору, у якім надзвычай ярка адбіліся асаблівасці мыслення чалавека на ранніх ступенях развіцця.

Вада як адзін з канцэптаў у культуры народа з’яўляецца цікавым і важным аб’ектам вывучэння. Даследаванне канцэпта «вады» ў замовах падаецца мэтазгодным у сувязі з больш глыбокім асэнсаваннем месца, якое займала вада ў жыцці старажытнага чалавека.

Сёння вучоная высветлілі, што вада валодае шэрагам уласцівасцей, пра якія нашы продкі, відаць, ведалі і разумелі іх больш поўна і дасканала.

Вада – у народных уяўленнях адна з асноўных стыхій светабудовы (побач з зямлёй, паветрам і агнём), апора, на якой трымаецца зямля, крыніца жыцця і сродак магічнага ачышчэння.

Даследаванне канцэпта «вады» ў замовах дазволіла нам вылучыць чатыры тэматычныя групы замоў, у якіх вада выконвае розныя функцыі і выкарыстоўваецца з рознымі мэтамі.

1. Вада як сродак звароту

Першая тэматычная група сведчыць пра тое, з якой пашанай людзі ставіліся да вады. Безумоўна, у далёкія старажытныя часы людзі адчувалі, якую сілу і магутнасць мае вада, бачачы глыбіню блакітных азёр, імклівае празрыстых рэк і рачушак.

У замовах зафіксаваліся самыя разнастайныя звароты да вады:

Царыца-вадзіца, красная дзявіца, самацветніца і ўгодніца [1, с. 262]. *Добры дзень, вадзіца-царыца, марская ключавіца!* [1, с. 263].

У замовах супраць хваробаў і нячыстай сілы вадзе нават надаюцца асабістыя імёны: Ульяна, Кацярына, Марына ды інш.: *Царыца-вадзіца, Кацярына, Марына, абмываеш ты крутыя берагі, жоўтыя пяскі, сырое карэння, шэрае камення – абмывай і ачышчай рабы божыя...* [1, с. 258–259]. *Царыца-вадзіца, красная дзявіца, марская крыніца, божа памачніца, і ўгодніца Ульяніца, і румяніца, рака вялікая* [1, с. 257].

Як можна ўбачыць з прыведзеных прыкладаў, нашы продкі з вялікай павагай ставіліся да стыхіі вады. Трэба сказаць, што сведчанне пра шанаванне водных крыніц старажытнымі славянамі захаваліся і ў многіх помніках пісьменнасці,

дзе згадваюцца ахвярапрынашэнні вадзе і маленні каля яе. Таму ў замовах і звяртаюцца да вады як да царыцы, краснай дзявіцы або божай памочніцы.

2. Вада як прастора «светлых» сіл

Вельмі часта ў замовах той прадмет або асоба, да якіх звяртаюцца з просьбай для вырашэння нейкай гаспадарчай патрэбы або для лячэння хваробы знаходзяцца дзесьці вельмі далёка, у нейкай уяўнай, абстрактнай далечыні, у іншасвеце, але гэтая далячынь, гэты ўяўны свет абавязкова прадстаўлены вадой – «морам» або «акіянам» або тым і другім адначасова:

На моры, на акіяне, на востраве Буяне ляжыць гарачы камень Алатыр [1, с. 28]. На сінім моры, на лукамор'і сядзіць дзевіца-красавіца [1, с. 34]. На моры на Сіяні, на рацэ Ірдані стаяць тры дзявіцы Лукамірыцы; яны стаяць і Богу молюцца, Бога просяць і молюць, і вадзіцу сабіраюць, і чалавеку на помач аддаваюць [1, с. 43].

У прыведзеных урыўках з замоў зафіксаваліся пазітыўныя ўяўленні пра ваду, як месца знаходжання звышнатуральных сіл, што здольныя аказаць дапамогу. Гэта месца, па сутнасці, можна кваліфікаваць як рай у праваслаўных – месца светлых, добрых сіл.

Аналіз другой групы дазваляе зрабіць выснову пра тое, што канцэпт вады, які перадаецца праз лексемы «мора», «акіян», асацыіруецца з іншасветам – месцам знаходжання звышнатуральных «светлых» сіл.

3. Вада як негатыўная прастора

Пра ваду захаваліся не толькі пазітыўныя ўяўленні, але і негатыўныя. Пра гэта сведчыць трэцяя група замоў, што звязана з адсыланнем, выгнаннем нейкай хваробы ці праблемы, напрыклад:

Ад касці боль адхінаем, на мхі, на балоты, на чорныя воды адсылаем: вада збягаець, гэтую боль адцінаець [1, с. 173].]. Адпраўляю цябе (скулу) на чарата, на балата, на ніцыя лозы, на быстрыя воды, на сінія мора [1, с. 205]. Вада-вадзіца, рака-царыца, зара-зарніца, зніміце таску-кручыну за сінія мора ў марскую пучыну, дзе людзі не ходзяць і на конях не ездзяць, як у марской пучыне серы камень [1, с. 381].

Можна меркаваць, што выкарыстанне выдзеленых лексем звязана, як і папярэдняй група, з уяўленнем старажытнага чалавека пра іншасвет. Адсылалі хваробы (скулу, удар, чэмер) і іншыя напасці (урок, намаўку, «таску») у адзінае месца, адкуль, па ўяўленню старажытных людзей нельга было вярнуцца – у іншасвет. Аднак уяўленне пра іншасвет у дадзенай тэматычнай групе адрозніваецца ад уяўленняў у папярэдняй. У папярэдняй, як мы высветлілі, гаворка ішла пра рай, пра нябесны іншасвет. У гэтай групе замоў, адпаведна, захаваліся негатыўныя ўяўленні пра ваду. Тут канцэпт вады ўжываецца ў значэнні пекла або чысца. Гэта, відаць, звязана, з успрыманнем вады як небяспечнай, «чужой» прасторы.

А таксама, як можна меркаваць, тут захаваліся веды пра прыродную ўласцівасць вады – здольнасць ачышчаць. У прыватнасці, у гэтых замовах захавалася інфармацыя пра тое, што вада здольная змываць, здымаць з чалавека самыя разнастайныя хваробы.

4. Вада як сродак параўнання

Трэба сказаць, што параўнанне ўвогуле з'яўляецца бадай што самым распаўсюджаным прыёмам у замовах. Нярэдка сустракаюцца і параўнанні, звязаныя з вадой:

Як ты, царыца-вадзіца, сільна і няўрэдна, каб так і мая скацінка была сільна, неўрадзіма ад усякага зла і ад злаключэння людзей [1, с. 62]. На сінім моры белы Кандроль. Белы Кандроль, прашу цябе: як у моры прыбываець пенка, каб у рабае кароўкі прыбывала смятанка [1, с. 84]. Як гэтай вадзе тут не гуляць, так гэтай рожы ў (імя) не бываць, галавы не знабіць, касці не ламіць, сэрца не сушыць, карых глаз не смуціць, жыл не таміць [1, с. 215].

Такім чынам, у разглядаемай групе замоў вада паўстае, як штосьці надзвычай чыстае, моцнае, здаровае, як сіла, здольная даць здароўе і чалавеку, і жывёле, што, безумоўна, звязана з яе прыроднымі ўласцівасцямі: празрыстасцю,

свежасцю, хуткім цячэннем, здольнасцю ачышчаць. У праточнай вадзе мыліся дзеля бадзёрасці і здароўя, ёю абмывалі людзей, каб у іх добра ішлі справы. Традыцыйнай формулай пажаданняў ва ўсходніх славян была: «Будзь здаровы, як вада». У любоўнай магіі дзяўчаты-гуцулкі звярталіся да вады з прыгаворам: «Як хутка цячэ вада, каб так хутка я выйшла замуж». Таму такія параўнанні выкарыстоўваліся ў асноўным у лекавых і любоўных замовах.

Падагульняючы ўсё вышэйсказанае можна зрабіць наступныя высновы:

- у замовах захаваліся звесткі пра вялікую вапагу, з якой нашы продкі ставіліся да вады;
- вада ў замовах паўстае як своеасаблівы іншасвет;
- паводле замоў, вада ўспрымаецца як амбівалентная прастора: прастора пазітыўная, звязаная са «светлымі» сіламі, якія здольны дапамагчы ў нейкай патрэбе чалавека; і прастора негатыўная, куды адсылалася хвароба ці іншая непрыемная праява (напрыклад, «таска» ў адсушка);
- лексема «вады» выкарыстоўваецца ў якасці параўнання, як сродак ачышчэння, надзялення чалавека моцай і жыццёвай сілай.

Літаратура

1. *Замовы / Уклад., сістэм. тэкстаў, уст. арт. і камент. Г. А. Барташэвіч; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2000.*

Поборцева Е. В. (Гомель, Беларусь)

ПЕРСОНАЖИ И ТЕРМИНОЛОГИЯ НАРОДНОЙ ДЕМОНОЛОГИИ ЕВРОПЕЙЦЕВ

Низшая мифология – мифология суеверий. Ее персонажи зачастую являются предсказателями или предвестниками надвигающихся событий. По народным верованиям, они активно и непосредственно взаимодействуют с людьми, способны влиять на их судьбу – как позитивно, так и негативно. Образы низшей мифологии гораздо ближе народному сознанию, чем далекие боги космогонии. Отметим характерную тенденцию к вытеснению официальной мифологии высоких богов чрезвычайно распространенной в быту «неофициальной», так называемой домашней мифологией. Демонологическая традиция европейских народов, пережившая века, сохраняет устойчивый характер бытования. Особый научный интерес представляют былички, связанные как с непосредственно персонажами низшей мифологии, так и с их наименованиями.

Обратимся к персонажам низшей мифологии европейских народов. Отметим, что *бадб* (ворон) в ирландской традиции «высшей» мифологии – богиня войны и разрушения, представительница высших божеств, впоследствии перешла в разряд персонажей народной мифологии, придает воинам перед битвой храбрость и злость. Этот персонаж по функциям близок к *морриган* и в текстах ирландских сказок ассоциируется с *банши*, появление которой в образе ворона сулило смерть. Наименования *бадб* или *банши* в «низшей» мифологии стали соотноситься со злой и коварной *ведьмой*. В кельтской мифологии само появление *банши* ('женщины из садов'), сверхъестественного существа, принимающего образ прекрасной женщины, сулит смерть. В Словении, Хорватии, Венгрии существует название *цоприца*, происходящее из немецкого языка; в приморских же странах Хорватии и Черногории встречается название романского происхождения – *штрига*.

В русской мифологии слово «ведьма» связано с корнем «вед» ('ведать – знать'), что свидетельствует о представлениях о наделенности отдельных людей особыми знаниями. Если славяне относились к своим «ведьмам» терпимо и казнили их только при чрезвычайных обстоятельствах, то в «Западной Европе

подозреваемых в ведовстве сотнями жгли на кострах» [1, с. 154]. Для женщины-славянской «ведьмы» характерен ряд устойчивых признаков: «это женщина преклонного возраста, обладающая сверхъестественными свойствами, которые она использует для нанесения вреда людям» [2, с. 218], а на западе функции ведьмы расширяются: «она может вызвать град, дождь» [2, с. 221].

Домовой, по народным представлениям, является покровителем семьи и хозяйства. В кельтской мифологии встречаются названия: английские *боггарты*, *брауни* ('покрытые коричневой шерстью'), *паки*, *уэльские бегле* – малютки с лицами старичков. Как повествуют былички, эти сверхъестественные существа живут в домах, заброшенных строениях, иногда в мертвых деревьях. Они с интересом и пристрастием следят за жизнью хозяев, активно вмешиваются в нее. Домовые могут помочь хозяину, который к ним добр, но могут и навредить – перебить посуду, поломать мебель, погубить всю семью. Схожие черты встречаем у домового в славянской мифологии. В соответствующих поверьях выявляется его связь с домашними животными, причем выразительно подчеркивается амбивалентный характер связанных с этим персонажем представлений: он обеспечивает благополучие, но вместе с тем «может и изводить животных» [3, с. 120]. Домовой часто именуется по месту обитания. У русских – это *голубешник*, *запечник*, у белорусов – *подпечник*. Встречаются такие названия как *хозяин*, *дид*, *богатир*, *гуркало* (в украинской терминологии), а также особо почтительные имена – *избенной большак*, *дедушка-браток*, *братанушко*, *кормилец*. Иногда подчеркивается его принадлежность к нечистой силе: у русских – *лихой*, *другая половина*; у белорусов – «*черт дамавы, не свой дух*», у украинцев – «*нечистий*» [4, с. 279].

В народных поверьях *водяной* представляется в виде живой водной стихии, является ее олицетворением, мифическим хозяином воды или обитающим в воде нечистым духом. По народному убеждению, водяные распоряжаются определенными территориями в воде, выбирая тихие и глубокие места. В кельтской мифологии водяной, или *каепи*, враждебен людям. Он обычно являлся человеку в образе пасущегося у воды красавца-коня; заманивал жертву соблазном поскатать на нем и вместе со всадником уходил под воду. В славянской мифологии водяного считали оборотнем, который может менять свой облик, прикидываясь «бревном, лошадей, собакой или рыбой» [5, с. 178]. В славянской мифологии встречаются такие названия водяного, как *водяник*, *водовик*, *водяной дедушка*, а также термины, подчеркивающие отрицательные черты водяного – *водяной черт*, *топельник*.

Рассмотренные термины персонажей низшей мифологии демонстрируют богатство связанных с ними народных представлений, обусловленных географией распространения и бытования, а также разнообразием функций того либо иного персонажа.

Литература

1. Костюхин, Е. А. Лекции по русскому фольклору: учеб. пособие для вузов / Е. А. Костюхин. – М.: Дрофа, 2004. – 336 с.
2. Плотникова, А. А. Этнолингвистическая география Южной Славии / А. А. Плотникова. – М.: Индрик, 2004. – 768 с.
3. Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах / под общей ред. Н. И. Толстого – Т. 2: Д-К. – М.: Международные отношения, 1999. – 704 с.
4. Левкиевская, Е. Мифы русского народа / Е. Левкиевская. – М.: Астрель, 2005. – 526 с.
5. Шапарова, Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии / Н. С. Шапарова. – М.: Астрель, 2004. – 560 с.

Полукошко А. И. (Минск, Беларусь)

**ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КОНТИНУУМ
В РОМАНЕ Г. КАЗАКА «ГОРОД ЗА РЕКОЙ»**

Изучение пространственно-временных категорий со времен античности занимало значительное место в физико-математических и философских науках. На современном этапе проблема времени и пространства является одной из центральных и в таких областях науки, как география, геология, химия, биология, история, социология, культурология. Пристальное внимание пространственно-временным отношениям уделяет сегодня и литературоведение. В данном случае, разумеется, речь идёт о художественном времени и пространстве, которые обеспечивают целостное восприятие художественной действительности и организуют композицию произведения. Художественное время и пространство являются самостоятельными категориями, но одновременно представляют собой сложную систему, получившую определение «хронотоп». Под этим термином русский учёный и философ М. М. Бахтин понимает «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [1, с. 9].

Всякий талантливый художественный текст обладает особым хронотопом, то есть имеет свои временные и пространственные параметры. Оригинальной системой художественного времени пространства располагает и роман немецкого писателя Германа Казака «Город за рекой» («Die Stadt hinter dem Strom», 1947). Уже в самом названии произведения задействованы пространственно-временные координаты. Если пространственные координаты очевидны, то временные заложены в смысловых потенциалах заглавных образов.

Внешнее действие романа разворачивается в некоем городе за рекой. Читателю, более или менее знакомому с мифологией, это может сказать о многом. Река и её преодоление с давних времен означают переход из одного мира в другой или из одного состояния в другое. Достаточно вспомнить греческое подземное царство Аида и реку забвения Лету. Но, в отличие от мифа, «Город за рекой» у Г. Казака – это промежуточное царство, переходная стадия между жизнью и смертью, когда человек как бы ещё не полностью умер, то есть не исчез из памяти живых, и когда индивидуальное сознание ещё не полностью перешло в анонимное.

Город и река в романе безымянны. Они носят обобщённый, универсальный характер, из чего можно сделать вывод о том, что в произведении мы имеем дело с мифологическим пространством, а следовательно, и с мифологическим временем. Как известно, в произведениях с мифологическим хронотопом пространственно-временные координаты не вполне конкретизированы, условны, а события мыслятся как всевременные, то есть существующие во все времена. В романе Г. Казака «Город за рекой» нет явных указаний на географические и исторические реалии, а всё происходящее по сути своей панхронично: оно обладает свойством повторяться. Символом этого вечного круговорота событий стал в произведении образ реки, что свидетельствует о пространственном понимании времени.

Помимо того, что река в романе Г. Казака осложняет временную конструкцию пространственными координатами, она является к тому же структурирующим и организующим элементом пространства. Наличие мифообраза реки свидетельствует, во-первых, о горизонтальной ориентированности пространства. Во-вторых, река является делимитатором, с помощью которого создаётся модель замкнутого пространства. Но если традиционно под замкнутым пространством понимают locus, отгороженный от всего мира, то у Г. Казака отгороженность эта оказывается весьма условной, поскольку противоположные миры в романе существуют не автономно друг от друга, а тесно взаимосвязаны. В роли

связующего звена между ними выступает, как это ни парадоксально, река. Связующую функцию реки усиливает присутствие в образной системе романа моста, который в мифопоэтической традиции выступает прежде всего как образ связи между старым и новым пространством. Кроме этого, пространственные границы в произведении можно нарушить. Так, главному герою Роберту Линдхофу предостается возможность покинуть город. Он – единственный живой человек в мире мёртвых. Его предназначение – постижение вечных истин бытия и передача их людям, живущим на земле. Для этого герою необходимо вернуться в мир живых, что он и делает. Тем самым в произведении реализуется ещё одна модель – модель межпространственности. Между тем её едва ли можно отнести к пространственным моделям, скорее, она характеризует определённый модус поведения и самосознания героя. Её суть состоит в том, что «герой ощущает свою одновременную принадлежность двум мирам... либо вообще «застревает» на «границе», оказываясь в пространственном вакууме» [3, с. 72]. В произведении Г. Казака данная модель несколько корректируется и выглядит следующим образом: герой, попадая в новое, чужое ему пространство, испытывает его воздействие на себе; он постигает открытый им мир, необычный и таинственный, и не может избавиться от его влияния, возвратившись в прежний, привычный мир.

«Город за рекой» – многоуровневое пространство. В нём можно выделить два основных яруса. Первый – наземный, где находятся здание Префектуры, казармы, древний храм, Архив, гостиница, а также разрушенные дома; второй – подземный, в котором располагаются катакомбы, лабиринт с переходами, две фабрики и служебные помещения Архива. Жизнь горожан в основном протекает в подземном городе, где всегда сыро и темно. Пейзаж наземного города не менее мрачен и пугающ: серые фасады разрушенных зданий с заколоченными окнами, слепящее солнце, сухой раскаленный воздух, отсутствие животных. Г. Казак создаёт образ пустого, мёртвого города: «Кругом были одни только безжизненные подобию домов, казавшихся бутафорскими. Можно было подумать, что это какой-то мир декораций, как в фильме» [2, с. 52] («Überall nur diese leblosen Scheinhäuser, die wie Attrappen wirkten. Man hätte meinen können, es sei eine Kulissenwelt wie im Film» [5, с. 34]). В таком изображении «города за рекой» многие исследователи видят отклик Г. Казака на ужасы войны, попытку воссоздать образ разрушенной Германии. Основания для такой точки зрения, безусловно, есть. В некоторых эпизодах связь с военными событиями весьма существенна и даже очевидна. Так, например, всё чаще и чаще люди, живущие в городе, говорят о вновь прибывших, число которых достигает огромных пределов. Большую часть новых жителей составляют солдаты, а митинг в катакомбах, на котором собрались обессиленные, истощённые люди в зелёных масках, вызывает ассоциации с толпами узников, погибших в газовых камерах концлагерей. Но если это только условные указания на войну, то диалог Роберта Линдхофа с молодым солдатом Лахмаром окончательно подтверждает догадку читателя:

« – На пушечное мясо всякий годится, – сказал юноша, едва достигший двадцати одного года.

– Так, значит, – задумчиво проговорил архивариус, – в мире всё ещё продолжается война?

– Война дошла до границ безумия, – сказал Лахмар с отчаянием в глазах» [2, с. 226] («Als Kanonenfutter», meinte der Einundzwanzigjährige, «ist jeder tauglich». «So ist», sagte nachdenklich der Archivar, «immer wieder Krieg in der Welt?» «In einem Ausmaß des Wahnsinns», sagte Lachmar und sah sich verzweifelt um» [5, с. 278]).

Однако о наличии исторического времени в романе «Город за рекой» мы можем говорить лишь с определённой долей вероятности, ибо аналогии с фашизмом «перерастают» конкретику и приобретают в произведении универсальный характер, касаются войн всех времён. Как отмечает российский литературовед И. В. Млечина, здесь «речь идёт о насилии как таковом, о вековом,

всеохватывающем явлении насилия, которое автор уже не связывает с определёнными историческими системами, не расценивает как явление социальное...» [4, с. 100]. Символом такого насилия у Г. Казака является образ армии всех времён и народов. Солдаты разных поколений, разных воюющих сторон собраны в одном месте. Для каждого из них жизнь остановилась тогда и там, когда и где он погиб. Именно поэтому каждый в городе мёртвых продолжает жить событиями «своей» войны. Нарушая, таким образом, единство пространства и времени, автор создаёт в произведении модель интегрирующего времени. Как известно, «эта модель «реинкарнирует» прошлое и представляет прошлое и настоящее (иногда и будущее) существующими слитно» [3, с. 93]. Связь времён в романе «Город за рекой» принимает форму соотношения, взаимоотражения эпох, которые объединяет, делает сходными не конкретная война, а война как форма проявления метафизического насилия.

Как видим, Г. Казак свободно обращается с категорией времени: в одной и той же плоскости у него могут пересекаться разновременные процессы. Кроме этого, время в произведении соединяет в себе полярные характеристики циклического и линейного времён. В основном это проявляется на лексическом уровне. Циклическое время – это последовательность повторяющихся однотипных событий. Темпоральными номинаторами цикличности являются в романе «Город за рекой» указания поры года («раннее лето» [2, с. 33] / «*der vorzeitige Sommer*» [5, с. 7]), времени суток («Полдень» [2, с. 56] / «*Mittag*» [5, с. 40], «Утро в самом разгаре» [2, с. 73] / «*Es sei mittlerer Morgen*» [5, с. 65]), природных явлений, свидетельствующих о смене светлой и тёмной частей суток («Смеркается...» [2, с. 122] / «*Die Dämmerung*» [5, с. 131]). Под линейным же временем традиционно понимают однонаправленное поступательное движение. У Г. Казака одномерность и необратимость времени отражается в следующих темпоральных конструкциях: «Шли минута за минутой» [2, с. 58] («*Es verging Minute um Minute*» [5, с. 42]); «Час закончился» [2, с. 71] («*Die Stunde ist beendet*» [5, с. 61]); «Время шло» [2, с. 130] («*So verstrich eine Weile*» [5, с. 143]).

И циклическое, и линейное время являются динамическими моделями. Но в романе «Город за рекой» имеет место и статическая модель – модель остановленного времени. Именно эта модель доминирует над двумя предыдущими, так как все указания на время в произведении оказываются псевдодатами. Они создают впечатление движения жизни, однако на самом деле движения нет. Время у Г. Казака, точнее – для его персонажей, остановилось: «он потерял ощущение времени» [2, с. 34] («*hatte er das Gefühl für die Zeit verloren*» [5, с. 9]); «Время как будто остановилось» [2, с. 43] («*die Zeit stand still*» [5, с. 21]). Автор забросил своего героя в круговорот времени, в котором тот потерялся. Роберт не знает, как долго он находится в городе. Иной раз ему кажется, что прошло несколько дней, иной – что миновало полвека. Он признаётся: «Порой мне кажется, что я здесь как будто в паноптикуме, где мгновение словно бы застыло в вечность» [2, с. 208] («*Manchmal komme ich mir hier wie in einem Panoptikum vor, als sei der Augenblick zur Ewigkeit erstarrt*» [5, с. 252]).

Художественная концепция остановленного времени проецируется в романе «Город за рекой» на конкретную координату пространства. Такой пространственно-временной координатой оказывается Архив, который не без основания можно назвать сакральным центром. Традиционно сакральным центром считается некая священная зона, неодолимо притягательная, но практически недостижимая для непосвящённых. У Г. Казака сакральный центр локализован в Архиве, ибо это область в высшей степени священного, зона абсолютного времени, то есть вечности. Архив выступает в романе сокровищницей слова, содержащей все подлинные творения человечества. Здесь же происходит отбор и выносятся приговор творчеству людей, в зависимости от того, как оно послужило человеческой истории. В Архиве отделяют настоящее от поддельного, правдивое от ложного, истинное от неистинного. То, что не заслуживает

внимания и что не может претендовать на бессмертие, рассыпается в прах, творения же, признанные подлинными ценностями, отправляются на вечное хранение. Отсюда следует, что Архив является связующим звеном между прошлым, настоящим и будущим. Это та точка в пространстве, где происходит максимальная актуализация всех временных пластов.

Таким образом, в романе «Город за рекой» Г. Казака пространственно-временной континуум имеет чрезвычайно сложную и разветвленную структуру. В произведении воплощены различные модели пространства и времени, и отношения между ними самые разнообразны: от резкого контраста до тесной взаимосвязи и взаимообусловленности. Апеллируя к универсальным представлениям и одновременно разрушая их, внося новые нюансы, писатель структурирует свою пространственно-временную систему в полном соответствии с трагическими сдвигами в мироощущении, мировоззрении всей эпохи.

Литература

1. Бахтин, М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 304 с.
2. Казак, Г. Город за рекой / Г. Казак; пер. Т. А. Холодовой и А. А. Гугнина // Гелиополис. Немецкая антиутопия. Романы / сост. Ю. И. Архипова; предисл. А. В. Дранова – М.: Прогресс, 1992. – С. 31–339.
3. Кофман, А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира / А. Ф. Кофман. – М., Наследие, 1997. – 320 с.
4. Млечина, И. В. Герман Казак / И. В. Млечина // История литературы ФРГ. – М.: Изд-во «Наука», 1980. – С. 97–106.
5. Kasack, H. Die Stadt hinter dem Strom / H. Kasack. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971. – 448 s.

Рубцова А. У. (Гомель, Беларусь)

КАЛЯДНА-НАВАГОДНІЯ АБРАДЫ І ЗВЫЧАІ ЖЫТКАВІЦКАГА РАЁНА

Вывучэнне фальклору дазваляе нам зазірнуць у мінулае, паглядзець, як жылі і ў што верылі нашы продкі, дае магчымасць захаваць гэтыя звычаі і абрады, шматлікія прыкметы і павер'і, іншымі словамі, захаваць традыцыйную народную культуру. Тэмай свайго артыкула я выбрала характарыстыку калядна-навагодніх абрадаў і звычайў Жыткавіцкага раёна, у якім, як і ў іншых мясцовасцях, існуюць свае асаблівасці бытавання абрадаў і звязаныя з імі прыкметы і павер'і.

Адзначым той факт, што ўсе гулянні моладзі на Каляды ў вёсцы праходзілі толькі ў адной хаце, што з'яўляецца адметным фактам. Зыходзячы з успамінаў інфарматараў, адзначым, што гаспадар на гуляючых ніколі не злаваў, бо, па-першае, лічылася, што гулянні на Каляды прыносілі ў хату добры настрой і ахвоту да працы на ўвесь год, а па-другое, амаль што ўсе хатнія справы ды і падрыхтоўку да свят выконвалі самі маладыя дзяўчаты і хлопцы пачынаючы яшчэ за тыдзень да іх.

Пачынаюцца Каляды пасля першай зоркі ў ноч з шостага на сёмае студзеня, на Ражство. Гэтая ноч суправаджаецца гулянкамі, абрадамі, варажбой (якая лічыцца самай праўдзівай ў калядкі). Пачынаецца і каледаванне – адзін з самых старых абрадаў, які захаваўся і ў наш час. Калядуюць ад Ражства і да Старога Новага года.

У вёсцы Кольна Жыткавіцкага раёна, на шчадрэц быў такі жарт: моладзь здымала брамкі (каліткі) амаль што ў кожным двары і хавала іх усе ў другім канцы вёсцы. А раніцай жыхары шукалі, у чым жа гародзе яны ляжаць.

Важную ролю мясцовыя жыхары надавалі падрыхтоўцы абрадавай стравы – куцці, з якой быў звязаны абрад заклікання марозу. Добра звараная куцця сімвалізавала лепшую ўрадлівасць нівы ў будучым годзе. Невыпадкова, што «кагда куцця зварана ешчэ да захода сонца, то яе ставілі ў покуць і покрывалі ломцем хлеба да первай звязды». Перад Ражством было прынята на стол

лажыць сена, якое астаўлялі да шчадрэца. Разам з ім лажылі і грошы – каб не пераводзіліся.

На Вадохрышча (дзевятнаццатага студзеня) свяцонай вадою давалі напіцца ўсім, хто знаходзіўся ў хаце, а потым ёю акраплялі ўсе вуглы – так нячысцікаў са старымі сваркамі і дрэннымі думкамі выганялі. Пасля гэтага запаленай свяцонай свечкай малявалі па аднаму крыжку на ўваходных дзвярах, усіх вокнах, на столі, у хляву – гэта ўжо, каб нічога дрэннага не захадзіла. Яшчэ ў гэтую ноч людзі хадзілі купацца на рэчку, каб не хварэць у новым годзе, бо вада ўся лічылася свяцонай.

Прывядзем прыклады прыкмет і павер'яў, звязаных з надвор'ем. Напрыклад, калі першы дзень каляд пагодлівы, ясны – будзе неўраджайны год, а калі хмурны, ды яшчэ і са снегам – будзе ўраджайны, а вось калі ад Ражства да Васіля (ад сёмага да трынацатага студзеня) марозна – то будзе сухое і цёплае лета, калі снег і мяцель – то лета з дажом, громам і маланкай; калі на шчадрэц зорыста і святло – да ураджаю грыбоў. Снег, сабраны ўначы на Ражаство, лічылі, вылучваў ад усялякіх захворванняў, а таксама захоўваў ваду ў калодзежах.

Як ужо казалася вышэй, на Каляды заўсёды варажылі. У А. Васілевіч у сваёй працы «...Беларуская народная варажба» даваў яе падрабязную класіфікацыю. Абапіраючыся на яе, можна выдзяліць варажбу на цот і лішка, па сабачаму брэху, пад вокнамі, ці хутка замуж ісці і на суджанага: які ён, якога нораву, адкуль, чым займаецца. Сустракаецца такое, што нават варыянтаў адной і той жа варажбы магло існаваць некалькі толькі ў адной вёсцы. Напрыклад, ідучы каля частаколу, дзяўчына падае і хапаецца за яго, а потым лічыць колькі дошак яна абхапіла: цот – выйдзе замуж, лішна – застанецца дома пакуль што. Але часцей дзяўчына проста абдымае плот. З гэтай жа мэтай насілі дровы ў хату або трэскі ў фартусе – калі парная колькасная, то будзе ў пары, а калі не – дык у самоце. Яшчэ раней, калі дзяўчына выносіла смецце з хаты, яна прыпынялася і слухала: ці не забрэша ў якім-небудзь баку сабака – у той бок замуж пойдзе.

Шмат варажылі на блінах. Ва ўсіх выпадках абавязкова браўся менавіта першы блін. У Тураве дзяўчына брала яго і ішла пад вокны той хаты, дзе было шмат дзяцей, і ўважліва слухала, што гаворыць ім маці. Калі маці пачынала супакойваць ці сварыцца на іх (сядзь, не ўставай і інш.), то дзяўчына не выйдзе ў гэтым годзе замуж, а калі скажа прынесці што-небудзь – да вяселля. У гэтым выпадку дзяўчына павінна была зайсці ў хату і аддаць свой блін дзецям – каб сваі былі. Або яшчэ: збіраліся сяброўкі, кожная з якіх са сваім бліном. Бліны выкладваліся на асобныя талеркі, якія ставіліся ў адзін рад на зямлі. Потым клікалі сабаку – да чыйго першага падыдзе, тая першая і замуж пойдзе, а далей ўжо па чарзе, адна за адной.

Каб даведацца, адкуль прыйдзе і як выглядае суджаны, перад сном пад ложак ставілі ваду ў стакане і накрывалі яго шчэпачкай (часцей лучынай), у выглядзе маста. Гавораць, што «абавязкова долгон прысніцца жаніх». Існуе таксама шмат спосабаў варажбы пра шлюб з люстэркамі і свечкамі. Гэтыя варожбы маюць агульнабеларускія і шырэі – агульнаславянскія рысы.

Такім чынам, абрады і звычаі Жытквавіцкага раёна маюць агульнабеларускія і лакальныя рысы і свае адметнасці. Гэта павінна быць улічана пры даследаванні навуковых праблем беларускай фалькларыстыкі.

Літаратура

1. Дай Божа знаць, з кім век векаваць: Беларуская народная варажба / У. А. Васілевіч. – Мн. : Навука і тэхніка, 1993. – 63 с.

Смірнова К. А. (Гомель, Беларусь)

КАСМАГАНІЧНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ БЕЛАРУСАЎ-ПАЛЕШУКОЎ

Паходжанне свету, нябесных свяціл, прыродных з’яў, чалавека, жывёл з даўніх часоў хвалявала людзей. У працэсе працоўнай дзейнасці і асабістых назіранняў за навакольным светам чалавек выкастаў згадкі, ствараў міфы, імкнуўся спасцігнуць таямнічыя і загадкавыя скарбонкі гісторыі. Бясцілле і страх перад неспазнанымі, грознымі сіламі прыроды выклікалі розныя рэлігійныя ўяўленні. Думаецца, роля такіх вераванняў была адной з самых вызначальных, бо ў штодзённым жыцці чалавека яны выконвалі не толькі дарадчую, але ж і перасцерагальную, забаронную функцыю.

Касмаганічныя ўяўленні для прадстаўнікоў старажытнага грамадства мелі зусім іншае значэнне, і, безумоўна, аказвалі больш значны ўплыў, чым для людзей нашага часу. Аднак цяжка аспрэчыць той факт, што і с’ягоння да нашых калі не прымаюць у разлік прыметы і павер’і, то ва ўсялякім выпадку маюць іх на ўвазе. Бо, як вельмі ўдала заўважыў А. К. Сержпутоўскі, для таго, «каб зразумець сучаснае жыццё людзей, трэба азірнуцца назад, у глыбіню выкоў, паглядзець і паслухаць, як даўней жыў, пра што думаў і ў што верыў старажытны чалавек».

Людзям не хапала ведаў, каб растлумачыць свае назіранні за тымі зменамі, якія адбываліся вакол іх. Многае для нашых продкаў было тайнай – менавіта таму яны па вялікім рахунку самастойна спасцігалі пэўныя заканамернасці ўзнікнення і развіцця ўсяго, што мела дачыненне да жыцця. Вось, напрыклад, як тлумачылі палешукі ўзнікненне Сусвету: «Да пачатку свету была цёмра. Богу не падабалася гэта, і ён вырашыў сатварыць зямлю», «Спачатку нічога не было: ні зямлі, ні неба, ні яснага сонейка, а так сабе было пуста і цёмно, што хаць ты вока выкаль» (Ж. Г. М.), «Калі Бог стварыў сусвет, ён аддзяліў свет ад цёмнаты, патам ён стварыў зямлю і ваду (акіяны)» (Ш. А. І.). Шмат павер’яў было звязана з тым, што зямля стаіць у цэнтры свету на якой-небудзь жывёліне. У розных месцах пра-свойму інтэрпрэтавалі тое, што гэта была за жывёла: «Свет дзержыцца на трох сланах, што знаходзяцца на вялізнай рыбіне, якая плавае ў глыбокім моры. Яшчэ казалі, што Зямля дзержыцца на спіне ў вялікай рыбы-кіт» (Ш. А. І.), «Раней лічылі, што зямля стаяла на вялізнай чарапасе, якая ляжала на спінах трох сланоў, а сланы на трох кітах, якія плавалі ў акіяне» (Л. М. М.), «Старыя кажуць, што зямля стаіць на чатырох кітах, але гэта мабыць няпраўда, бо дзе тым кітам утрымаць такую ценжар да махіну» (Л. Л.).

Надзвычай патаемнымі і па-свойму незвычайнымі былі вераванні адносна існавання края свету. Вось што можна было пачуць ад людзей на гэты конт: «Старыя думалі, што край свету – гэта вялізная пропасць, дзе няма святла і жыцця» (Л. М. М.), «Канец зямлі дзесь далёка за морэм, там, дзе зямля стыкаецца з небам» (Л. Л.), «Зямля не мае канца, бо яна круглая, як галка» (Б. У. А.), «Ніхто яго (краю) не бачыў, ніхто яго не глядзеў, дзе ён канчаецца, дзе пачынаецца» (К. М. З.).

Загадкавымі і непаўторнымі ўяўляліся палешукам нябесныя свяцілы. Адсюль спробы старажытнага чалавека знайсці адказ на шэраг пытанняў: што ўяўляе сабой неба, як яно ўзнікла? Чаму сонца свеціць днём і не свеціць ноччу? Што такое Млечны Шлях? Не маючы абгрунтаваных тлумачэнняў, народ звяртаўся да легенды аб стварэнні свету Богам. «Перш Бог зрабіў сабе неба, дзе было заўжды ясна ды так гожа, што не можна й сказаць» (Л. М. М.), «Неба, наўверна, далёка, мо там жыве Бог на небе. І людзі знають, што туда дабрацца нельзя», «Неба – гэта паветра. Яно высока і далёка» (Ц. А. П., Р. А. М.), «Неба так штучно зроблена, што людзі ніяк не могуць даведацца. Яно прасветчае, бы школа, але цывордае й моцнае» (Л. Л.). На пытанне, нашто люду дано сонца, усе зыходзіліся на думцы, што яно павінна дарыць цяпло і свет: «Сонейко ніколі не злуе, яно заўжды ласкава пазірае да хукае на ўсіх, як матка на сваіх дзетка», «Сонейко, гэта той агонь, што грэе неба, каб там было цёпла», «Яснае сонейка Бог даў, каб яно свяціло да

грэло»; «Казалі, што ноччу сонца аддыхае, а яму на смену прыходзіць месяц – родны брат, з якім яны ніколі не сустрэнуцца» (Ш. А. І.). Цікавымі былі і ўяўленні на конт існавання Млечнага Шляху: «Гэта такая дарога ў рай. Людзі, якія заслужываюць рая, ідуць па ёй туды» (К. М. З.), «...Млечны Шлях вядзе да Бога, ці паказвае дарогу людзям, гэта таксама дарога для ўлюблёных. Гэта шчэ зоркі, якія сабраліся разам і жыць не могуць адна без адной. І Шлях гэты шчэ паяўляецца ў апрэдыялённых дні» (А. Н. Д.).

Лічылася, што зоркі маюць непасрэднае дачыненне да дзвух асноўных момантаў чалавечага жыцця – нараджэння і смерці: «Кожны чалавек мае на небе сваю асабістую зорку: каму добра жывецца, таго зорка ясна гарыць, хораша блішчыць, а ў каго жытка цёмная, таго й зорка цямная», «Каждая зорка паяўлялася пры нараджэнні чалавека. Як дзіця народзіцца, так у небе зорка засвеціцца. А калі зорка з неба падае, то значыць, чалавек недзе памёр» (Ц. А. П., Р. А. М.), «Як чалавек памірае, та й яго зорка тухне на небе ці падае. Калі ўбачым, як падае зорка, та трэ перахарысціцца, бо гэта хтось памёр», «Зоркі падаюць таму, што чалавек, якому належала зорка, не папаў у рай, а вярнуўся на зямлю, каб выправіць тое, што непраўльна зрабіў» (Ж. Г. М.).

Старажытны чалавек залежаў ад магутных сіл прыроды, ад невядомых прадметаў, што яго акружалі. Пагэтакму нядзіўна, што ў народзе жыло шмат самых розных павер'яў аб узнікненні навальніцы, маланкі, ветру. «Гром і маланка бываюць тады, як па небу едзе святы прарок Ілля. Ён так хутка едзе на сваіх колах, што тыя грукаюць, бы на масце, як вязуць пустыя бочкі», «Калі гром грывіць, гэта Бог на нас злуецца», «Гром – гэта Бог ездзіт на карэце. Граза – гэта Бог зліцца на людзей. Дзе молнія бляснула, там Бог убіл злога чалавека. Гдзе грывіць гром – там знікае нячыстая сіла» (Ш. Н. Л.); «Вецер – гэта бальшы чалавек, але ён свеціцца. У яго выпучаныя вочы, тоўстыя губы і вялізныя шчокі. Гэта каб ён дуў моцна», «Буран, віхор бывае, калі чэрці бушуюць. Гады гэтыя вяселлі ўстрайваюць, а людзям добрым дрэнна ад гэтага» (Ж. Г. М.). Своеасаблівым і поўным непрадказальнасці здарэннем было пралятанне каметы: «Камета ў небе – ета відзеніе. Вот Гасподзь пасылае відзеніе і людзі апрэдыяляюць, шчо будзе» (К. М. З.), «Мы ўяўлялі камету ў выглядзі старай агромністай і страшнай ведзьмы на мятле. Лётае гэтая страшыдла на небе ды і пужае ўсё там. А калі зляціць яна на Зямлю, дак усё граміць будзе, няшчасце прыносіць. І паўляецца яна рэдка, у некаль гадоў раз» (А. Н. Д.), «Мятла (камэта) толькі тагды зьяўляецца на небе, калі мае быць вялікая вайна, што змятае шмат людзей» (Д. В. М.).

Цікавіліся людзі і тым, адкуль жа ўсе яны паходзяць, хто быў першым чалавекам, ад якога потым пайшоў увесь род людскі. Самымі распаўсюджанымі былі наступныя версіі: «Створаны чалавек ад абез'яны, і звалі яго Адам. А потым яму стала скушна, і Бог з яго рабра зрабіў Еву» (Ц. А. П., Р. А. М.), «Бог ляпіў чалавека з гліны. А тады адварнуўся памыць рукі. А чорт – тут как тут. Усунуў апендыцыт і ўсяго яму туды» (Б. М. А.), «Бог зляпіў з гліны сябе падобнага і пусціў на зямлю. Усё, што харашае ёсць у людзях – гэта ад Бога, а злосьць, дрэнныя ўчынкы – гэта ад чорта» (К. М. З.), «Бог стварыў чалавека з гліны: зрабіў галаву, тулавішча, рукі, ногі, а потым удыхнуў у яго жывую сілу» (Д. Н. І.).

Аднак не толькі надзённыя, бытавыя праблемы хвалявалі нашых продкаў. Безумоўна, верылі яны ў існаванне ў кожнага чалавека свайго анёла, які яму заўсёды дапамагае і ахоўвае. «Пры раджэнні кожнага чалавека да яго спускаецца ангел, які будзе аберагаць гэтага чалавека ў жыцці ад усялякай бяды. Але калі чалавек не будзе жыць па законе Божым, то гэты ангел пакідае чалавека і на яго звальваюцца розныя няшчасці» (Ш. А. І.), «У чалавека ёсць два анёлы. З правага боку анёл-ахоўнік. Гэты добры. А з левага боку чорт. Дык вось анёл – ад Бога, а чорт дрэнны, той ад самага чорта. І яны заўсёды змагаюцца» (Ж. Г. М.), «У кожнага чалавека ёсць свой аберагальны анёл. Таго пакідае, хто не вера ў гэта, хто ідзе проціў, ён адказваецца ад гэтага чалавека. Яго нада прасіць, мліцца аб помашчы ў анёла» (П. Н. С.). Верылі і ў тое, што Бог існуе, толькі яго нельга пабачыць,

а царстве ён на нябёсах. Некаторыя вобразна ўяўлялі, як ён павінен выглядаць, іншыя ж прытрымліваліся патрыярхальнай і кананічнай думкі, што якіх бы намаганьні не прыкладвалі, усё роўна Бога ўявіць немагчыма. «Бог бывае на зямлі, толькі яго ніхто не відзіць. Людзям прастым не дано яго відзіць. Ён можа павяіцца толькі тым, хто сапраўды ў яго верылі і любілі» (К. М. З.), «Бог не жыве на зямлі, а жыве на небе. Выглядае як чалавек. Ён вельмі добры. Кругом яго анёлы» (К. К. Ф.), «Бог быў пахожы на чалавека. Такі ж. Толькі крылы былі ў яго за спіной. І в белам он хадзіл. От Бога завісела жыць чалавека, яго лёс. І всё была па воле божай» (С. І. Р.), «Уяўленне Бога – не для нашага разума. Таму што мы яго не бачылі. Бога дажэ грэх уяўляць, мы і не знаём, ці стары он, ці малады» (А. Н. Д.).

Існавала сярод палешукоў і вера ў жыццё пасля смерці, у існаванне душы, у рай і пекла: «Жыццё пасля смерці існуе. Як ты жывеш на зямлі, так ты будзеш жыць пасля смерці» (Л. М. М.), «Гавораць так, душа, як умрот чалавек, мозг робе тры дні, душу водзяць, паказваюць, як хто жыве, хто што заслужыў, душа ходзе на етым свеце і ў том, пройдзе 40 дней, адпраўляюць у царкве мёртвага чалавека і паказваюць яму тое месца, дзе ён будзе жыць вечна» (П. Н. С.), «А еслі хто преступленне дзелае – ідзе ў пекла, а хто на гэтым свеце заработае, той будзе ў раю. Рай в облаках, на небе, а пекла пад Зямлёю» (Б. У. А.), «Гаварылі, што на небе есць такі сад красівы. О! Гэта рай. Есць яшчэ і кацёл з вадой кіпяшчай і многа вагну там. І грэшнікаў кідаюць у той кацёл. Гэта ад» (К. М. З.), «Калі чалавек добры, дык чаго ж яму не жыць добра ў раю. Рай знаходзіцца на небе, радам з Богам. Чалавек там яму верна служыць. А дрэнны чалавек не павінен быць радам з богам. Ён вяртаецца на зямлю, каб выправіцца» (Ж. Г. М.).

Такім чынам можна з дакладнасцю гаварыць аб тым, што рэлігійныя вераванні даволі крэпка замацаваліся ў свядомасці кожнага і прадстаўлялі сабой даволі прочны «фундамент», закладваючы падмурак якога, чалавек быў упэўнены, што менавіта тут знойдзе падказку для вырашэння сваіх праблем.

Нельга абмінуць увагай і тое, што людзі верылі ў нанаванне лёсу, спадзяваліся на сваю долю, што быццам бы вызначае жыццёвы шлях чалавека. Не ведаючы сапраўдных прычын сацыяльнай няроўнасці, не бачачы шляхоў да шчаслівага жыцця, людзі спрабавалі растлумачыць свае няшчасці дзеяннем не падуладных чалавеку сіл. Час пераконваў чалавека, што жыццё яго цалкам залежыць ад лёсу. Вось, якім чынам разважалі палешукі: «Хоць і гавораць, што чалавек сам кузнец свайго шчасця, і буае, што чалавек усёй душой стараецца. Нет. Эта ўсё ўсявышняя сіла ведзёт так» (К. А. А.), «Говорят, чалавек радзіўся, яго лёс ужо вызначаны» (Ж. В. Ф.), «Адразу, калі чалавек нараджаецца, сразу судзьба яму даецца – Гасподзь чалавеку сразу яе дае. Судзьбу можна сваю абыйці, проста нада захацець» (Б. М. А.), «Лёс чалавеку даецца к яго нараджэнні, сколькі яму пражыць, якой смерцю яму памерці. Гавораць: «Сколькі адмерана, столькі і адрэжаш» (П. Н. С.), «Усё адбываецца, як на раду напісана. Не ўбяжыш ад лёсу» (К. К. Ф.).

Такім чынам, назіранні за працэсамі і з'явамі прыроды і іх узаемасувяззю ўзбагацілі чалавека вопытам і ведамі, якія шмат у чым дапамагалі яму ў пераадоленні сляпой веры ва ўсемагутнасць звышнатуральных сіл. І гэта з'явілася, на маю думку, адной з важнейшых перадумоў да пераходу яго на наступную, больш высокую прыступку лесвіцы пад назвай «жыццё».

Інфарматыры:

Ж. Г. М. – запісана ў в. Гадзічы Гомельскага р-на ад Жукавай Галіны Мікалаеўны, 1922 г. нар.

Ш. А. І. – запісана ў г. Гомель ад Шкурко Адама Ігнатавіча, 1928 г. нар.

Л. М. М. – запісана ў п. Бальшавік Гомельскага р-на ад Логвінавай Марыі Мікалаеўны, 1924 г. нар.

Л. Л. – запісана ад Лявона Лябедзіка.

Б. У. А. – запісана ў г. Гомель ад Белакаваленкі Уладзіславы Антонаўны, 1922 г. нар.

К. М. З. – запісана ў в. Лядцы Гомельскага р-на ад Кашлаковай Матроны Зосімаўны, 1927 г. нар.

- А. Н. Д. – запісана ў в. Бабоўка Жлобінскага р-на ад Аўраменка Ніны Дзмітрыеўны, 1930 г. нар.
- Ц. А. П., Р. А. М. – запісана ў в. Глініца Мазырскага р-на ад Цалко Аляксандры Пракопаўны, Радаўні Арсенія Міхайлавіча.
- Ш. Н. Л. – запісана ў в. Мар’іна Добрушкага р-на ад Шокуна Ніны Лаўрэнцьеўны, 1935 г. нар.
- Д. В. М. – запісана ў в. Матнявічы Чачэрскага р-на ад Дамасканавай Вольгі Маркаўны, 1930 г. нар.
- Б. М. А. – запісана ў в. Балотня Рагачоўскага р-на ад Бужан Марыі Аляксандраўны, 1938 г. нар.
- Д. Н. І. – запісана ў г. Гомель ад Драбышэўскай Надзеі Іванаўны, 1928 г. нар.
- П. Н. С. – запісана ў г. п. Акцябрскі ад Паўлюковай Надзеі Сямёнаўны, 1924 г. нар.
- К. К. Ф. – запісана ў г. Добруша ад Курдэсавай Ксеніі Фёдараўны, 1919 г. нар.
- С. І. Р. – запісана ў в. Капаткевічы Петрыкаўскага р-на ад Сарокіна Івана Раманавіча, 1920 г. нар.
- К. А. А. – запісана ў г. Гомель ад Каляды Аксаны Антонаўны, 1924 г. нар.
- Ж. В. Ф. – запісана ў в. Уваравічы Буда-Кашалёўскага р-на ад Жыліцкай Вольгі Піліпаўны, 1925 г. нар.

Сянько Н. С. (Мінск, Беларусь)

МІФАЛАГІЧНЫЯ ВОБРАЗЫ КАНЯ І КАРОВЫ Ў НАРОДНАЙ ФРАЗЕАЛОГІІ

Нашыя продкі разглядалі і ацэньвалі сябе ў непарыўнай сувязі з навакольным светам, у тым ліку і з жывёльным. Жывёлагадоўля складала асаблівую сферу традыцыйнай культуры народа, насычаную міфалагічнымі ўяўленнямі, рытуальнымі формамі, забабонамі і прадпісаннямі.

Клопаты пра здароўе жывёлы, яе плоднасць, пра ахову ад драпежнікаў дыктаваліся не толькі гаспадарчай неабходнасцю, але і міфалагічнымі поглядамі, верай у сувязь жывёлаў з іншасветам, з продкамі, што кіруюць зямным жыццём. Гэтым растлумачваецца шанаванне жывёлаў, іх сакралізацыя, ахвярапрынашэнне.

У гаспадарчай, а таксама і ў сакральнай іерархіі першае месца сярод свайскіх жывёлаў адводзіцца каню. Конь – верны памочнік чалавека ў працы. У сельскай гаспадарцы нельга абыйсціся без каня. *Не араты, не каваль, не плотнік, а першы на вёсцы работнік (Конь)* [8, с. 112].

На кані чалавек адчувае сябе больш упэўнена, надзейна. Гэта добра адлюстравалася ў фразеалагізмах: *як на сто коней сеў адчуваць вялікую радасць, задавальненне* [7, с. 485]; *быць на кані, на белым кані* у выгадным становішчы [7, с. 485]; *быў на кані і пад канём* – так гавораць пра чалавека, які быў у самых розных прыемных і непрыемных сітуацыях [7, с. 485].

Да каня нашыя продкі адносіліся з пашанай: *Не гані каня дубцом, а гані аўсом* [8, с. 140]. *Кармі каня не пугай, а сенам з луга* [8, с. 140]. *Дагледзь каня дома, то ён цябе ў дарозе* [8, с. 141]. *Конь у гаспадарцы – бацька* [8, с. 139].

Менавіта на кані і з дапамогай каня казачныя героі перамагаюць ворагаў, выконваюць цяжкія даручэнні. Нават даскочыць да акна царэўны герой казкі здольны толькі з дапамогай чароўнага каня [10, с. 208]. Часцей за ўсё такі конь-памочнік з’яўляецца па першым закліку гаспадара і аддана служыць яму. *Крыкнуў-свіснуў [Іван] поўным голасам:*

– *Конь вараны, стань перада мною.*

Чуе – бяжыць, зямля дрыжыць, сам увесь калоціцца. Прыбгае і стаў – шарсціна залатая, шарсціна срэбная [1, с. 191].

У Старажытнай Русі існаваў звычай садзіць малалетніх хлапчукоў на каня, лічылася, што гэта забяспечыць будучаму ваюру сілу, адвагу, поспех у барацьбе з ворагамі [6, с. 10].

А вось у літоўцаў конь выступае ў фальклоры і звычайяк у васабеленне чорта – вяльянса. Існуе таксама павер’е, што толькі конь можа ўбачыць нячысціка, ні чалавек, ні іншая жывёліна такой уласцівасцю не валодаюць [6, с. 11].

Беларусам таксама вядомы негатыўныя ўяўленні аб кані, але аб сівым, або стракатым. Напрыклад, лічылася немагчымым везці маладых да вянца на рабой кабыле – гэта вельмі дрэнная прыкмета, бо рабыя коні звязваліся ў народным уяўленні з няшчасцем, горам. Усё сівое, рабое суадносілася ў нашых продкаў з нячыстай сілай, з хтанічным светам. Гэта ўяўленне знайшло адлюстраванне ў наступных фразеалагізмах і прыказках: *Каму-нікаму, а сівому каню. Сівому каню дастанецца болей усіх. Казаў Халімон рабой кабыле сон – бязглуздзіцу* [9, с. 52]; *трызненне сівой кабылы* – бессэнсоўнасць [5, с. 455].

У чарадзейных казках сівы конь валодае звышнатуральнымі якасцямі. Ён можа прадказваць будучыню, даваць карысныя парады гаспадару:

– *Заржы, заржы, кабыліца.*

Скажы, скажы мне, Сівіца:

На якую дарогу цябе кіраваць?

Сіўка заржала, на правую дарогу паказала [1, с. 37].

Калі казачны герой улазіць Сіўцы-бурцы ў адно вуха і вылазіць праз другое, ён набывае незвычайную прыгажосць. *Улез Іван каню ў правае вуха, праз левае вылез і стаў такім малайцом, што ні царэвіч, ні каралевіч не дакажа* [1, с. 7].

Разам з тым, вобраз сівога каня, пераважна ў загадках, шыфруе сабой нябесныя целы і атмасферныя з’явы: *На паляне сіняй пасецца конь сівы (Месяц)* [3, с. 25]. *Сівы жарабец на ўсё царства заржаў (Гром)* [3, с. 36]. *Сівая кабыла па свеце хадзіла, да нас прыйшла, па руках пайшла (Хмара і дождж)* [3, с. 39]. *Ні стуку ні на двары, сівы конь на зары (Світанне)* [3, с. 53].

Даволі часта пыродныя з’явы і нябесныя свяцілы ўвасабляліся ў вобразе каровы, быка. *Прыйшла чорная карова, усіх людзей пабарола (Ноч)* [3, с. 54]. *Прыйшла белая карова, усіх людзей пабудзіла (Раніца)* [3, с. 53]. *З высокай дарогі глядзіць бык крутарогі (Месяц)* [3, с. 25].

Магчыма, суднясенне каровы з нябеснымі свяціламі можна растлумачыць тым, што для нашых продкаў свойская жывёла абазначала багацце. Яна дала чалавеку ежу, павялічвала ўрадлівасць зямлі, уносячы ўгнаенне, а вопратка, вырабленая са скураў, грэла чалавека, нібы сонца.

Карова – адна з найбольш рана прыручаных жывёл, яе адамашанне адбылося задоўга да прыручэння каня. Карова знаходзілася пад наглядом гаспадыні, у адрозненні ад каня, які заўсёды быў пад апекай мужчыны, гаспадара. Карове надавалася роля міфічнай апякункі [2, с. 230]. Калі конь у чарадзейных казках – верны памочнік хлопца, якога той звычайна атрымліваў пасля смерці бацькі, то карова(бычок) выступае цудоўнай апякункай дзяўчыны-сіраціны. Як бачым, тут знайшлі адлюстраванне татэмістычныя ўяўленні і матыў сувязі памерлых бацькоў з дзецьмі. Карова чароўным спосабам дапамагае сіраце выконваць невыканальныя заданні: *за дзень кудзелю спрасці, кросны выткаць, палатно выбеліць* [1, с. 99].

Палажыла Галя карове ў правае вуха кудзелю і верацяно, хукнула ў левае і глядзіць. Аж там – кудзеля прадзецца, кросны ткуцца, палатно беліцца і ў сувой скручваецца [1, с. 99].

Прынесены ў ахвяру бычок, казка «Залатая яблынька», раіць дзяўчыне: *Як зарэжучь мяне, вазмі маю печань і там знойдзеш залатое зярнятка. Пасадзі тое зярнятка ў садку каля хаты* [1, с. 101]. З зярнятка вырастае залатая яблынька, якая спрыяе шчасліваму вырашэнню лёсу сіраты.

Карова – асноўная кармацелька беларускіх сялян, людзі баяліся яе страціць, таму існуе вялікая колькасць замоў аб захаванні каровы ад сурокаў, благіх вачэй.

Як жа ў моры вадзіца прыбаўляецца, каб у маёй божай кароўкі, Божа, малако прыбаўлялася; як жа ў моры бераг з беражком не сыходзіцца, каб і к маёй божай кароўцы ўрокі не прыходзілі.

І дай жа ты, Госпдзі, маёй божай каровачцы белага малачка, а жоўтага маслечка, тоўстага сырцу; не будзь жа ты ўрочна, а будзь жа ты малочна [5, с. 83].

Такім чынам доўгае сужыццё чалавека з каровай і канём стварыла вакол гэтых жывёлаў густую міфалагічна-магічную атмасферу, спалучыўшы разам іх прыродныя і надпрыродныя якасці, дакладна спраўджаныя звесткі і фантастычныя ўяўленні.

Літаратура

1. *Бацькаў дар: Беларускія народныя гераічныя і фантастычныя казкі.* – Мінск, 1978. – 221 с.
2. *Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.].* – Мінск, 2004. – 592 с.
3. *Беларуская народная творчасць. Загадкі.* – Мінск, 2004. – 320 с.
4. *Валодзіна, Т. Вобразы свойскіх жывёлаў у фразеалогіі і павер'ях беларусаў / Т. Валодзіна // Роднае слова. – 2003. – №4. – С. 82–85.*
5. *Замовы.* – Мінск, 2000. – 597 с.
6. *Коваль, У. І. Чым адгукаецца слова: фразеалогія ў павер'ях, абрадах і звычаях / У. І. Коваль.* – Мінск 1994. – 48 с.
7. *Лепешаў, І. Я. Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы. У 2 т. / І. Я. Лепешаў.* – Мінск, 1993.
8. *Прыказкі і прымаўкі / рэд. А. С. Фядосік.* – Кн. 1. – Мінск, 1976. – 556 с.
9. *Санько, З. Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак, фразем / З. Санько.* – Мінск, 1991. – 218 с.
10. *Шамякіна, Т. І. Міфалогія Беларусі (нарысы) / Т. І. Шамякіна.* – Мінск, 2000. – 400 с.

Тарасва С. А. (Мінск, Беларусь)

УЯЎЛЕННІ ПРА СМЕРЦЬ У БЕЛАРУСКАЙ ТРАДЫЦЫЙНАЙ ДУХОУНАЙ КУЛЬТУРЫ

Калі вы ведаеце, што павінна адбыцца нейкая з'ява, вы рыхтуецеся да яе. Гэта сцвярджанне праўдзівае, калі гаворка ідзе пра вяселле, нараджэнне, хрышчэнне. Калі вы збіраецеся ў вандроўку, то вы абавязкова падрыхтуецеся да яе, праверыце, ці ўсё добра з квіткамі і жыллём, ці ёсць у вас усё патрэбнае. Але большасць людзей зусім не рыхтуецца да самага галоўнага і непазбежнага падарожжа ў жыцці: смерці. Многія людзі нават не думаюць аб тым, што можа адбыцца з іх душой і целам. І чым бліжэй чалавек падыходзіць да жудаснай мяжы або сутыкаецца са смерцю родных яму людзей, тым часцей пытае сябе: што там за гэтай мяжой? Пустэча і цемра ці працяг існавання ў якой-небудзь іншай форме? «Пусть дряхлое тело достаётся земле, но куда девается наше «я» – этот великий творец всей человеческой цивилизации? Рассеивается, как туман, в окружающем пространстве? Если человек – союз плоти и разума, то почему, когда союз распадается, мы находим материальные останки лишь одной его части, вторая же исчезает бесследно, сохраняясь только в делах людей?» [5, с. 5]. Пры гэтым на працягу ўсёй гісторыі чалавецтва мы знаходзім у многіх народаў устойлівую веру ў існаванне нейкага нецялеснага носьбіта духоўнай сутнасці чалавека – душы.

Гэта вельмі глыбокія і складаныя пытанні, якія патрабуюць дэталёвага аналізу. Многія вучоныя спрабавалі адказаць на пастаўленыя чалавецтвам пытанні, але да адзінага меркавання яны не прыйшлі. У цяперашні час пашырана думка аб тым, што смерць – гэта стан душы і што «инстинкт смерти и способность приблизить или отдалить её коренится глубоко в нашем подсознании» [3, с. 153]. Смерць – гэта адсутнасць жыцця, «причём жизнь редко описывается через негативные определения, применяемые по отношению к смерти» [3, с. 216]. Існуе таксама

думка пра тое, што свядомасць, асоба, душа ці нешта падобнае можа перажыць смерць асабістага цела, а праз нейкі час пасяліцца ў новым.

Разуменне смерці шчыльна звязана і з рэлігійнымі поглядамі. Немагчыма, напрыклад, уявіць антычнага, мусульманскага, хрысціянскага чалавека і яго погляды на смерць, папярэдне не дазнаўшыся, што ўяўлялі сабой іх вераванні. Напрыклад, старажытныя грэкі звярталі ўсю сваю ўвагу на жыццё, а смерць уяўлялі як працяг гэтага жыцця, індусы адмаўлялі ідэю бессмяротнасці цела і падтрымлівалі ідэю бессмяротнасці душы. У Бібліі гаворыцца пра з'явы, якія надыходзяць пасля смерці, пра прыроду іншасвета: «Оживут мертвецы Твои, восстанут мертвые тела! Воспряньте и торжествуйте, поверженные в прахе: ибо роса Твоя – роса растений, и земля извергнет мертвецов» (Ис., 26: 19) і «Многие из спящих в прахе земли пробудятся, одни для жизни вечной, другие на вечное поругание и посрамление» (Дан., 12:2). Такім чынам, размова ідзе пра ўваскрэшэнне фізічнага цела, а гэта значыць, што смерць параўноўваецца са сном.

Наколькі натуральнай і прывычнай, настолькі ж загадкавай і таямнічай уяўляецца чалавеку з'ява смерці. Народнае мысленне спрабавала зразумець гэтую з'яву і, як вынік гэтага, нараджала шмат паданняў і казак, прыкмет і забабонаў. Чалавек спрабаваў спасцігнуць таямніцы смерці праз знешнія правыя прыроды ці бытавыя здарэнні, прадказаць набліжэнне канчыны знаёмага праз убачаны сон і інш.

Смерць нашы продкі ўяўлялі ў выглядзе жывой істоты, якая сама можа жыць, існаваць, паміраць і адраджацца. Гэтае разуменне звязана з ідэяй кругавароту жыццёвых форм, другаснага нараджэння ў новай якасці. «Смерць прымала аблічча жанчыны, якая з'яўлялася да людзей з мэтай прадказання хуткага набліжэння іх канчыны ці ў момант развітання чалавека з жыццём у абліччы старой, страшэннай бабы з вялікімі зубамі ці з сатлелым тварам нябожчыцы. Таксама Смерць малявалася дзеваю, ростам вышэйша за дрэвы, з вогненным вянкам на галаве і акрываўленай хусткай у руцэ, і дзе яна ступала – там пакрываўлі зямлю свежыя магілы; у які бок памахала хусткаю – там пусцелі гарады і сёлы; у якое акно прасоўвала руку – там не заставалася ніводнай жывой душы. Таксама Смерць магла ўяўляцца і ў абліччы бледнай і схуднелай жанчыны, загарнутаю у белае пакрываўла, падобнае да шлюбнага адзення» [1, с. 472].

Смерць – матка грахоў, таму жыве ў пекле і адтуль пасылае яе па людскія душы галоўны чорт. Адначасова верылі, што Смерць забірае людзей не па свайму выбару, а тых, каго Бог ёй прызначыць. Абавязковым атрыбутам Смерці была доўгая вострая каса, якая была не толькі эмблемай, але і зброяй. «Ты, каму прыйшла пара паміраць, Смерць праводзіць касою па горле, а мяцёлкаю замятае сляды крыві. Нябачная Смерць часам душыць чалавека, а таксама стаіць у яго над галавою, і ў рот яму з касы падае кропля смерці, ад чаго той і памірае» [1, с. 472].

Уяўленне смерці як нейкай канкрэтнай асобы, якая нябачна прысутнічае побач, вымагала ў пэўных умовах адпаведных паводзін, нараджала бясконцую колькасць самых разнастайных звычаяў, адступаць ад якіх людзі баяліся. Так, калі неслі на вуліцу труну нельга было спаць, каб соннага смерць не прыбрала к сабе. Нельга было выглядаць з акна ці дзвярэй, калі вязуць нябожчыка, а трэба было далучыцца да шэсця.

Пасля смерці душа чалавека трапляе ў рай або пекла. Элементарнае ўяўленне пра душу ў беларусаў, як і ў большасці народаў, – гэта атаясамленне яе з дыханнем. Вобраз душы ўзнік у першабытным грамадстве пры назіранні за людзьмі ў стане сну, страты прытомнасці, смерці, калі лічылася, што іх пакінула нейкая жыццёвая сіла. Гэта суадносіцца і з беларускім матэрыялам: «я чалавек засне, то з яго душа вылезе, то ходзіць усюды і ўсё робіць» [1, с. 157]. Месцазнаходжанне душы ў целе чалавека звычайна атаясамлівалася з важнейшымі жыццёвымі органамі. Падчас жыцця чалавека душа выглядала, як «цела ў целе», але пасля яго смерці становілася матыльком, птушкай, мухай ці іншымі істотамі, звязанай з паветранай стыхіяй. Паводле традыцыйных уяўленняў, душа

птушкай адлятае ад памерлага ці, наадварот, вяртаецца дадому, да радзімы, да тых, да каго яна была найбольш прывязана.

У пачатковых уяўленнях душа кожнага нябожчыка трапляла ў вырай, але хрысціянства прынесла падзел на грэшных і праведных, душы якіх адпаведна траплялі ці то ў пекла, ці то ў рай. Душы памерлых няхрышчаных дзяцей, самагубцаў, чараўнікоў заставаліся на зямлі, ператвараючыся ў русалак, вупыроў ды іншых прадстаўнікоў нячыстай сілы. Душы тых людзей, якія заключалі хаўрус з нячыстай сілай, пасля смерці пераходзілі ім на службу.

Месца, куды пасля смерці накіроўваліся праведнікі і дзе знаходзіліся першыя створаныя Богам людзі ўяўлялі раем. Для беларусаў уласціва класічная, найстаражытная канцэпцыя рая як сада, у якім заўжды шмат усяго, што толькі душа прымае, заўсёды цёпла, бо стаіць вечнае лета.

Грэшнікі пакутуюць ў пекле. «У старадаўняй паганскай традыцыі шэрагу народаў паняцце пекла ў сучасным разуменні не існавала. Тое ж самае назіралася і ў беларусаў. Усе нябожчыкі ўваходзілі ў кантынуум продкаў і шанаваліся ў гэтай іпастасі, што пацвярджае моцна развіты ў Беларусі культ продкаў – рытуал Дзядоў. Пекла традыцыйна знаходзіцца пад зямлёй, у сярэдзіне зямлі, на самым дне падземных водаў. Там цемна ды халодна, бы лёд; там чэрці ў вялізных катлах вараць душы грэшнікаў, якія ніяк не могуць згарэць. У пекле ўнутры гары пасярод сядзіць прыкаваны да слупа дванаццаццю ланцугамі Люцыпар, навокал яго кіпяць катлы з душамі, на якіх зверху льецца смала» [1, с. 373]. Амаль усюды ў якасці асноўнага аtryбута пекла прысутнічае агонь. Згодна з біблейскай трактоўкай, гэта агонь гневу Богага, яго агністых стрэлаў. Разам з тым, у беларускай інтэрпрэтацыі агонь у пекла занёс чорт, украўшы яго ў чалавека.

Такім чынам, калі зыходзіць з хрысціянскіх уяўленняў, згодна з якімі праводзіцца падзел на грэшных і праведных, то можна адзначыць, што пасля смерці душа чалавека трапляе ў рай або пекла, дзе працягвае сваё шчаслівае існаванне ці спрадвечна пакутуе.

У фальклоры адлюстраваліся шматгадовыя вераванні людзей у кругазварот жыццёвых форм, другаснае нараджэнне душы чалавека ў новай якасці – «праз смерць да новага нараджэння» [4, с. 76].

«Па ўяўленню нашых продкаў, жыццё са смерцю не канчаецца. У фальклоры ярка адлюстраваліся агульныя ўяўленні пра кругазварот жыццёвых форм, розныя пераўтварэнні ўсяго жывога. У свядомасці старажытных людзей існаваў гэты свет (свет жывых) і той свет (свет памёршых). Таму паміраючы чалавек не траціў жыццё, а пераходзіў у яго новую стадыю, у іншую форму існавання» [4, с. 76]. Таму, амаль заўсёды нябожчыку (у кішэню ці за пазуху) клалі грошы, бялізну, тытунь, люлькі, давалі прылады працы і іншыя рэчы, якімі памерлы карыстаўся пры жыцці.

Свет памерлых аддзяляўся ад свету жывых ракой. Таму, каб трапіць на той свет, душа павінна была перайсці праз яе. Вобраз ракі, як мяжы паміж двума светамі, адыгрывае значную ролю ў казачных матывах. Менавіта ў казках, акрамя ракі вадзяной, можна сустрэцца з вогненнай, малочнай ракой, ракой з мёду, віна ды інш.

Адыход душы памерлага на той свет абмежаваны саракадзённым тэрмінам. «Менавіта пасля гэтага тэрміну канчаўся ўплыў памерлых на жывых, спыняўся яго вяртанні ў родны дом, страчвалася ягоная шкода. Душа памерлага канчаткова пакідала гэты свет, назаўсёды адыходзіла за «Забыць-раку» і выпівала «забытнай» вады» [2, с. 149].

У міфалогіі і фальклоры розных народаў свет памерлых прадстаўлен пазрознаму. Ён можа быць як падобным на свет жывых, так і значна адрознівацца ад яго. «Той свет – гэта як бы перагорнуты наадварот гэты свет. Напрыклад, па хантыйскаму міфу, «смерць у верхнім свеце» азначае нараджэнне ў ніжнім; тое, што тут памерлае, – там жывое, што тут сапсаванае, – там не пашкодванае, калі тут – сонца, там – месяц і гэтак далей» [4, с. 78].

Калі ж разглядаць беларускія казкі, то у іх іншасвет, свет памерлых вельмі падобны да гэтага свету, свету жывых. Там, таксама як і на гэтым свеце, жывуць людзі, якія займаюцца той жа гаспадаркай, вядуць такі ж самы парадак жыцця. Нябожчык сустракае там сваіх раней памерлых продкаў і працягвае сяброўскія зносіны з імі.

Паводле павер'яў, памёршы, чалавек мог і не адыходзіць у іншы свет, а жыць у лесе, хмызняку, ператварацца ў жывёл і птушак, выходзіць з магіл і піць кроў жывых людзей або забіраць іх у магілу. Каб папярэдзіць шкоднае ўздзеянне нябожчыкаў людзі выкарыстоўвалі розныя замовы, магічныя засцярогі.

Распаўсюджана была вера і ў тое, што душа памерлага можа адрадзіцца ў нованароджаным і нябожчык зноў вернецца на гэты свет, але ўжо ў новай якасці. «Існавала, напрыклад, такое павер'е, што калі цяжарная жанчына апране чужое адзенне і ў яе надарыцца выкідыш (або дзіця народзіцца нежывое), то гэта дзіця можа нарадзіцца зноў, але ўжо ў той жанчыны, чыю сукенку апранала яго» першая маці»... Ці, напрыклад, калі памрэ мужык цяжарнай жанчыны і яна народзіць сына, падобнага на бацьку, тады лічаць, што гэта нарадзіўся памерлы муж парадзікі» [4, с. 78].

Такім чынам, бытавалі розныя ўяўленні пра душу чалавека і яе паслясмяротнае існаванне. Успрыняцце гэтага непасрэдна звязана з рэлігійнымі поглядамі, думкамі і духоўнай культурай нашых продкаў.

Літаратура

1. *Беларуская міфалогія: энцыклапед. слоўнік / С. Санько [і інш.]. – Мінск: Беларусь, 2004.*
2. *Еремина, В. И. Ритуал и фольклор / В. И. Еремина. – Л., 1991.*
3. *Жизнь земная и последующая / сост. П. С. Гуревич, С. Я. Левит. – М., 1991.*
4. *Казакова, І. В. Этнічныя традыцыі ў духоўнай культуры беларусаў / І. В. Казакова. – Мінск, 1995.*
5. *Потапов, В. В. По ту сторону смерти / В. В. Потапов, И. С. Потапова. – М., 1991.*

Хохлова И. (Минск, Беларусь)

ФУНКЦИИ ОБРАЗА КОШКИ В КУЛЬТУРЕ ДРЕВНИХ ЕГИПТЯН И ДРЕВНИХ СЛАВЯН (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)

Кошка – одно из самых интересных и загадочных существ, живущих на земле. Удивительна ее природа: живя возле человека, она признает лишь собственную свободу и независимость. Издревле кошки считались самыми гармоничными животными. Исследователь Е. Блаватская считает, что кошка чаще других живых существ принимает форму круга, и поэтому является священным животным.

Цель данного доклада – провести сравнительный анализ функционирования образа кошки в двух различных культурах: Древнего Египта и Древней Руси. Такая цель предполагает постановку и решение следующих задач: 1) классифицировать функции данного образа в каждой из двух культур; 2) выявить сходства и различия в функционировании образа кошки в культурном сознании двух народов: древних египтян и древних славян.

Так, в древнеегипетском пантеоне особое место занимала Баст (Бастет) – богиня радости и веселья. В этой связи кот исполняет функцию *хранителя домашнего очага*. Кот ценился наравне с любым членом семьи: по кошкам траур справляли так же, как по усопшим родственникам. Широко была распространена и мумификация кошек. Этим, вероятнее всего, объяснялся и зооморфизм богини (культ животных появился гораздо раньше). Это подтверждается следующими фактами: в Турции, близ селения Хачилар, найдены статуэтки, относящиеся к 6 тысячелетию до н. э. (мотив: женщина играет с кошками); в 3 тысячелетии эти домашние любимцы были уже в Месопотамии, а иероглифы

5 – 6 династий Древнего Царства указывают, что они появились в Египте. Первоначально о культуре кошки речи не было: она исполняла свои привычные (природные) функции (ловила мышей и охраняла, таким образом, зерно в амбарах). Обожествление кошек происходит уже в Среднем Царстве при 11–17 династиях в связи с усилением культа Ра (об этом будет сказано ниже). Что касается Бастет, то возвышение этой богини происходит еще позже: центром культа при 21–22 династиях становится город Бубастис, который позже объявят столицей ливийских царей. Данные факты позволяют сделать предположение о том, что функции богини радости и веселья, а также хранительницы домашнего очага для Баст являются вторичными и более поздними по своему происхождению. В этой связи необходимо рассмотреть Баст в ее иной ипостаси: эта богиня выступает как символ материнства наравне с Исидой, Таурт, Хатхор, Тефнут и другими ликамы так называемой Великой Матери. Позже этот культ был перенесен на Исиду, а остальные божества стали лишь ее формами проявления. Бастет называли «душой Исиды» и отождествляли этих богинь тогда, когда Великая Мать была добра и милосердна. Таким образом, первоначально кошка была символом *материнства и плодородия*. Эта функция впоследствии за ней сохранится. Древнеегипетские сонники очень редко упоминают о котях и кошках, причем этот мотив сулил сновидцу прибавление в семействе: «Если женщине приснится, что она родила кота, будет у нее много детей» (папирус Карлсберг, 13 век).

Добрая и веселая Баст была народной богиней. Она не входила в Великую Эннеаду, но присутствовала в Дуате в Зале Двух Истин. Причем обращающийся с речью к богине произносил слова в Отрицательной Исповеди: «О ты, Баст, пришедшая из места неведомого, я не водил в заблуждение» [1, с. 292], которые позволяют предположить, во-первых, что культ богини был искусственного, и, соответственно, позднего происхождения (возможно, выделился из более раннего культа богини Мерсехет, или Атет (ср. аналогию с именем Бастет); и, во-вторых, исполнял функцию *хранителя Истины (Правды)*. Этот факт подтверждает вариант мифа о Солнечном Оке Ра, где Тот говорит Тефнут, убежавшей в пустыню: «Я знаю, ты назвала себя кошкой потому, что над ней не властно возмездие. Ты сама – воплощение возмездия, Дочь Ра...» [2, с. 188]. (Лейденский папирус, 2–3 вв.). необходимо отметить, что культ Баст зачастую сливался с культами Тефнут, Сехмет, Хатхор и других богинь. Все они в этом случае представляли в облике большой кошки (позже – львицы).

Древние греки отождествляли Бастет с Артемидой (аналогична ее функция *покровительницы родов и рожениц*). Древние римляне – с Дианой, имя которой в Средние века будет означать «повелительница ведьм». Это в какой-то мере отражает увеличивающуюся значимость культа кошки и присвоение ею еще одной функции, весьма важной для древних египтян: *хранительница от вмешательства злых духов в жизнь людей*. Жители Древнего Египта верили, что кошка была послана богами в этот мир, чтобы охранять его от потусторонних неблагоприятных сил. По другим, менее распространенным представлениям, кошки были *хранительницами Мира Мертвых*, и соответственно единственными существами, которые могли противостоять нежити. В связи с этим Баст становится богиней-*предсказательницей*, а также *повелительницей белой магии*.

Таким образом, если суммировать все вышесказанное, то собирательный образ кошки символизировал *ЖЕНЩИНУ* – мудрую, веселую, справедливую, прекрасную мать и жену, оберегающую свою семью от злых сил. Однако необходимо помнить, что любая мифология дуалистична, а следовательно, предполагает наличие также и мужского начала, что воплотилось в Гелиопольском мифе и впоследствии отразилось в египетской Книге Мертвых: «Я – Кот, что сражался у священного дерева в Гелиополе в ночь, когда враги Неберджера были повержены...» [1, с. 187]. Это очень известный миф, согласно которому Ра в облике рыжего кота отрезает голову змею Апопу под священной сикоморой. Таким образом, рыжий кот стал *воплощением Солнца*. Причем существовал более древний миф

о Мерсехмет (Атет) – богине-кошке, которая в своем кошачьем облике носила более подходящее ей имя Маау. Согласно этому мифу, Маау убила Анопа по приказу Ра – сюжет был перенят поклонниками культа Солнца при 11 династии. Такой дуализм образа кошки впоследствии перенесли на ее божественное воплощение (Баст), но в несколько ином качестве. Дело в том, что расширение и сужение кошачьих зрачков рассматривалось как символика приближающей и убывающей луны, и в связи с этим было перенесено на богиню. Таким образом, Баст как богиня Луны и Ра как бог Солнца представляют собой основополагающее двойственное начало (причем гораздо позже это будет отражено в супружеской паре Амон-Ра + Мут). Кроме того, в «Текстах Пирамид» упоминается о противостоянии Великого Кота и Осла: с одной стороны, Кот – это Ра, но с другой – Осел был воплощением Сета. Тогда его противник должен был быть Гором. Можно допустить предположение о том, что с переносом функций солнечного божества на Гора происходит и перенос образности: Гор-сокол начинает изображаться в виде рыжего кота. Это еще раз подтверждает важность функции *защиты* (в широком понимании) как основной для кота в Древнем Египте.

В целом, как мы уже убедились, культ кошки был весьма популярен в данной культуре: богине Бастет посвящались веселые празднества с танцами и песнями, кошек очень почитали и содержали практически в каждом доме. Однако существовала и «отрицательная» функция этого животного. Так, среди врагов Ра, помогающих Апопу, были змееподобные демоны, которых изображали с головами черных и белых котов. Однако можно высказать предположение о том, что основой «отрицательности» персонажей была именно их этническая природа, а головы кошек лишь подчеркивали магическую сущность этих существ.

Итак, мы убедились, что образ кошки в Древнем Египте был очень неоднозначен и противоречив, и это обусловило его полифункциональность. Несколько иную картину мы можем наблюдать у древних славян.

В первую очередь, следует сказать о том, что среди божеств древнеславянского пантеона значительно преобладают антропоморфные существа. Именно поэтому, на наш взгляд, у древних славян не было ярко выраженного культа животных (тотемизм мы не учитываем) в языческой религии. Тем не менее, некоторые исследователи отмечают связь древнеегипетской и древнеславянской религий. Так, Л. Г. Мирончиков пишет о том, что «рядом с носителями культа Баст обитала одна из славянских матриархальных групп, состоящая в фратриальных взаимосвязях с соседями. Посвятительство славянской молодежи в святилищах Баст привело к заимствованию славянами этого культа...». Исследователь обнаруживает культовое влияние Баст и его заимствование славянами в масленичной обрядности Басы (ею завершался очень древний праздничный цикл, включавший Рождество и Масленицу) [3, с. 22].

Культ Бастет у славян практически не отражен, однако кошка всегда была существом двойственным, и отношение к ней тоже было неоднозначным. В этой культуре ей также присуща полифункциональность. Так, В. Н. Коваль выделяет следующие функции кошки [4]:

1. Кошка – *хранительница домашнего очага*. С этими представлениями тесно связано мнение о том, что в кота часто обращается домовая, поэтому кошка должна была жить в каждой избе. Считалось, что трехцветная кошка приносит в дом счастье. К тому же у кошки была и чисто практическая функция – ловля мышей. По поверью, в несчастливых домах коты не приживались (убегали от хозяев), а некоторые племена считали, что счастье могла принести только украденная кошка.

2. Кошка, как и в Древнем Египте, была символом *плодовитости и родов*. В комнату, где располагались молодожены, обязательно помещали кошку или маленького котенка. Образ кота в свадебных песнях фигурирует довольно часто и даже приобретает в таких случаях эротический оттенок.

Как уже было сказано выше, образ кота амбивалентен. Это отразилось в том, что впоследствии ему стали приписываться магические и даже демонические свойства:

3. Кот обладает способностью видеть и прогнать нечистую силу. В таких случаях он выступает в функции *хранителя и защитника* (как и у древних египтян). В то же время коту приписывалось и «адское» происхождение:

4. Функция *«нечистой силы»* (в кошек превращались ведьмы и черти; дьявол тоже мог находиться в облике огромного черного кота). В то же время появление кота могло иметь и библейское толкование (от рукавицы Богоматери, от платка Ноя). Такая дуалистичность и противоречивость образа говорит о большой популярности кошек среди народа.

К демоническим существам, конечно же, относят и знаменитого Кота-Баюна, сидящего на золотом столбе (у Пушкина – кот ученый). Сам образ кота, рассказывающего сказки, очень древний. Вероятно, он связан с образом легендарного певца Баяна (от глаг. баять – говорить нараспев) либо с шаманскими песнями и речитативами (его способность убаюкивать) [5, с. 28]. Это свойство кота отразилось и в народных поверьях: считается, что кот помогает ребенку заснуть (кота клали в колыбель, прежде чем положить туда дитя). Именно поэтому его образ так часто встречается в песнях и сказках – это очень популярный фольклорный персонаж. Кот часто предстает хитрым, ловким, удачливым зверем (может действовать в паре с лисицей).

Иное отношение у славян было к кошке как к живому существу. Если в Древнем Египте за убийство кошки полагалась смертная казнь, то в Древней Руси дело обстояло совсем по-другому. Кошка часто становилась объектом жертвоприношения (их топили, закапывали, кидали в огонь и т. д.). Считалось, что таким образом можно задобрить нечистую силу либо снискать расположение добрых сил. Возможно, такое отношение к кошкам обуславливалось еще и поверьем, что у кошки девять жизней. Тем не менее, можно выделить еще одну функцию кота: функция *жертвенного (обрядового) животного*.

Также выделяется еще две функции: *магическая и целительская*. Первая связана с поверьем о косточке-невидимке, а вторая – с заговорами, в которых использовались элементы кошачьей атрибутики (когти, шерсть и т. д.). В любом случае, кошка выступает здесь как субъект и объект магических действий (своеобразная форма обрядности).

Функции образа кошки в культуре древних египтян и древних славян (сравнительный анализ)

ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ	ДРЕВНЯЯ РУСЬ
1. Функция защиты	
хранительница домашнего очага хранительница Истины хранительница от злых духов хранительница Мира Мертвых	хранительница домашнего очага
2. «Материнская» функция	
символ материнства символ плодородия покровительница родов	символ плодovitости и родов
3. Магическая функция	
повелительница белой магии предсказательница	объект магического обряда
4. «Нечистая сила» («отрицательная» функция)	
враги Солнца	демонические существа
5. Символ радости и веселья	5. Жертвенное животное
6. Воплощение Солнца и Луны	6. Целительская функция

В данной работе была сделана попытка анализа мифологического образа кошки с точки зрения ее функций на примере двух различных культур: древнеегипетской и древнеславянской. Мы убедились, что данная мифологема амбивалентна, полифункциональна и неоднозначна. Кошка есть воплощение женского начала и, возможно, поэтому секрет ее обаяния и загадочности не будет разгадан никогда.

Літаратура

1. Уоллес Бадж. Египетская Книга Мертвых / Бадж Уоллес. – М, 2001.
2. Липинская, Я. Мифология Древнего Египта / Я. Липинская, М. Марциняк. – М.: Искусство, 1983.
3. Мирончиков, Л. Г. Словарь славянской мифологии / Л. Г. Мирончиков. – Минск: НИО, 2003.
4. Коваль, У. І. Народныя ўяўленні, павер'і і прыкметы: даведнік па ўсходнеславянскай міфалогіі / У. І. Коваль. – Гомель, 1995.
5. Шамякіна, Т. І. Кітайскі каляндар і славянскі міфалагічны бестыярыум: паралелі / Т. І. Шамякіна. – Мінск: РІВШ, 2007.

Цалка П. М. (Гомель, Беларусь)

А ХТО ЁЎ ХАЦЕ ГАСПАДАР? (УЯЎЛЕННІ БЕЛАРУСАЎ ПРА ДАМАВІКА)

З гэтым пытаннем я паспрабаваў зайсці ў гарадскія кватэры да хыхароў Гомеля, але, на жаль, нічога цікавага, акрамя як «мужчына ў хаце гаспадар», «канешне, жанчына: яна ж за ўсім наглядае», «гаспадар???...я ўладальнік кватэры, і ў мяне ёсць усе дакументы» і да таго падобнае. А дзе ж падзелася спрадвечная беларуская паэтычнасць, дзе ж падзеліся спрадвечныя міфалагічныя ўяўленні, якімі заўсёды вызначаліся беларусы? Паспрабуем знайсці адказ у вёсцы. Ну, тут зусім іншая справа! Калі заходзіш у вясковую хату і пытаеш: «хто ў хаце гаспадар?», адразу ж пачынаюць распавядаць пра такіх міфалагічных істот, як дамавік, або хатнік.

А што гэта за істота – дамавік?

«Жыве ў доме, пад полам. Можа пад печку. Маленькі такі, лахматы. Смешны, калі вясёлы, можа і пашуціць» [1, с. 15]. «Дамавік можа выглядаць па-рознаму. Найчасцей дамавы паяўляецца пахожым на серага ката, які любіць уночы пагуляцца з валасатай хазяйкі хаты» [1, с. 14].

Вывучэнню міфалогіі беларусаў і, ў прыватнасці, вобразу дамавіка прысвечана шмат навуковых прац. Вось, напрыклад, даследчыца Л. М. Вінаградава, прааналізаваўшы шматлікія палескія матэрыялы, звязаныя з дамавіком, вылучыла яго наступныя тыпы:

«1. Дамавы дух антрапаморфнага выгляду, апякун сям'і і ўсёй гаспадаркі, які садзейнічае дабрабыту жывёлы;

2. Нячыстая сіла, шкаданосны дух, чорт, які засяліўся ў доме, ад якога імкнуліся пазбавіцца;

3. Нябожчык, які прыходзіць ноччу ў свой дом, дух памёршага родзіча;

4. Зааморфны персанаж (вуж, ласка), які жыве ў хляве і ад якога залежалі дабрабыт жывёлы і членаў сям'і;

5. Дух – «узбагачальнік», які прыносіў у дом здабычу» [2, с. 285].

Як любая істота, дамавік павінен маць нейкае паходжанне. «Беларус не толькі ўяўляе сабе Дамавіка ў вобразе змяі, але нават і па паходжанні лічыць яго амаль што змяю... Трэба пеўня, які заспявае на трэці дзень пасля выхаду з яйка, трымаць сем гадоў. За гэты час ён знясе зноск (маленькае яйка велічынёй з галубінае), які трэба зашыць у мяшэчак і насіць яго пад левай пахаю шэсць месяцаў. Праз гэты тэрмін з яго вылупіцца змяня, якое, уласна, і ёсць Дамавік. У знак падзякі за прытулак ён будзе чалавеку, што насіў яго, прыносіць дастатку ў гаспадарцы» [4, с. 14].

У гаспадарцы, на плячах дамавіка ляжаць паўныя абавязкі. «Іх (дамавікоў) сздаў Гасподзь, каб у доме было спакойна, каб яны ў доме хазяевам памагалі» [1, с. 15]. «А калі ў двор лез вор ілі там пажар ва дварэ, дамавы талкалі і будзілі хазяіна» [1, с. 19].

Раней нават не будавалі хаты без «згоды» дамавіка – «... у чатырох месцах, дзе прыблізна прыйдуцца вуглы хаты, насыпаецца жыта. Калі праз ноч жыта акажацца разгрэбеным, значыць Хатнік супраць пабудовы дома на абраным месцы. Тады гаспадар насыпае чатыры кучкі жыта на іншым месцы і так рабіць да таго часу, пакуль пасля ночы жыта не застаецца некранутым» [3, с. 108]. Пра шанаванне дамавіка сведчаць і фальклорныя запісы, зробленыя ў наш час: «З кожнай пенсіі купляю я ў магазіне канфет ілі пранікаў. Трохі ўнукам дам. Часта яны прыходзяць ка мне за гасцінцамі. Так вот, я тры канфеткі ўсігда палажу ў місачку і пастаўлю гдзе на пол, каля сцяны, і скажу: «Эта табе, мой памошнік. Спасіба табе за ўсё». Так я благядару свайго дамавога» [1, с. 7]. «Дамавіку трэба абязцельна на стала астаўляць скібачку хлеба, пасыпаную сахарам ці соллю. Нада ставіць варэнне, каб задобрыць яго. Ён любіць варэнне» [1, с. 9].

Беларусы нават лічаць, што ў дамавіка ёсць свой локус у хаце: «Месца жыхарства Хатніка ў доме рознае: на печы, пад печкаю. Спіць ён таксама на печы ці пад печку, таму яго часам называюць Падпечнікам. Звычайным жа месцам знаходжання Хатніка лічыцца запечны кут. Адкуль ён заходзіць у падпол, у падпечак, дзе бавіць час з мышамі і курамі. Любімае яго месца – у запечным куде. Адтуль ён назірае за сям'ёю...» [3, с. 109]. «У хаце, абычна за печку, жыве дамавы» [1, с. 11]. «Жыць дамавік можа на печы, пад печку, у коміне, пад венам, у куточку, а некаторыя дамавыя жывуць у хляве» [1, с. 17]. «Абычна ён жыў ці ў цёмных вуглах, ці за печкай» [1, с. 19]. «Дамавік жыве на паталке, таксама ў венаку і ў кутку, дзе ён (венік) стаіць» [1, с. 21].

Вобраз дамавіка, у народных уяўленнях амбівалентны. «Іе харошы дамавік, які хазяіну прыяе, а іе плахі» [1, с. 9]. «бываюць харошыя, а бываюць і вредныя» [1, с. 11]. «Раньшэ людзі расказвалі, хто бачылі, некаторым ён прадстаўляўся ў чорным пальто ілі касцюме з блісцяшчымі пугавіцамі» [1, с. 17] – менавіта такую іпастась (у чорным пальто ілі ў касцюме з блісцяшчымі пугавіцамі) у народным уяўленні мае нячыстая сіла (чорт).

У выпадку, калі дамавіка лічылі прадстаўніком нячыстай сілы, то з ім пачыналі змагацца. «Ведаю, што каб дамавы не пужаў, трэба на зары пасыпаць вуглы ў хаце макам і пабрызгаць свяшчонаю вадой» [1, с. 9]. «У такім выпадку неабходна ахрысціць такі дом» [1, с. 15].

Такім чынам, народная міфалогія (у прыватнасці, уяўленні пра дамавіка) яшчэ добра фіксуецца і прадстаўлена ў жывым бытаванні.

Літаратура

1. Народная міфалогія Гомельшчыны / уклад., сістэматызацыя, тэксталагічная праца, уступны арт., рэд. : І. Ф. Штэйнер, В. С. Новак. – Мінск: ЛМФ «Нёман», 2003. – 252 с.
2. Виноградова, Л. Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян / Л. Н. Виноградова. – М. : Индрик, 2002. – 350 с.
3. Шамак, А. Міфалогія Старажытнай Беларусі / А. Шамак – Мінск: «Сэр-Віт», 2004. – 239 с.
4. Беларуская міфалогія: дапам. / уклад. У. А. Васілевіч. – 2-е выд. – Мінск: Універсітэцкае, 2002. – 208 с.

Чарняўскі С. А. (Мінск)

**АДЛЮСТРАВАННЕ ФУНКЦЫЯНАЛЬНАЙ РОЛІ РЭЧЫВА «СОЛЬ»
У ТЭКСТАХ БЕЛАРУСКІХ ЗАМОЎ
(НА ПРЫКЛАДЗЕ ВЁСАК ДУБРОВЕНСКАГА РАЁНА ВІЦЕБСКАЙ ВОБЛАСЦІ)**

Соль займае выключнае месца ў фальклору, традыцыйнай абрадавай практыцы і магіі беларусаў. У побыце сялян знаходзілася на другім па сваім сакральным статусе месцы пасля хлеба. Соль у рытуальных кантэкстах выкарыстоўвалася разам з хлебам, часта разглядалася як адзінае цэлае. Здаўна соль лічылася вельмі дарагім мінералам, таму да яе ставіліся беражліва. Існавала прыкмета: калі расыпаецца соль – дамачадцы абавязкова пасварацца паміж сабою.

Соль адрознівае чалавечую, акультураную ежу ад жывёльнай, «дзікай», і таму становіцца адным з універсальных аб'рэгаў [1, с. 592]. Значыць, адной з асноўных функцый солі з'яўляцца ахоўная ці засцерагальная. На працягу года існавала некалькі дзён, калі гатавалі «рытуальную» соль. Найбольш спрыяльным лічыўся Чысты чацвер. У гэты дзень соль «перापальвалі» на патэльні ў печы і асвячалі ў царкве. У ноч з серады на чацвер на вуліцу – пад зоры – ставілі соль. Назаўтра раніцай яе забіралі ў хату. Чацвярговая соль валодала выключнымі магчымасцямі: выкарыстоўвалася як гаючы магічны сродак пры лячэнні захворванняў людзей і жывёл, з'яўлялася мацнейшым аб'рэгам на працягу усяго года [2, с. 584]. Яна павінна была захоўвацца ў хаце да наступнага яе асвячэння. Па моцы ўздзеяння на чалавека чацвярговая соль прыраўнівалася да ўздзеяння грамнічных свечак і вадохрышчынскай вады.

18 лютага – дзень памяці святой Агаты, якую лічылі заступніцай ад пажару. У цэрквах асвячалі хлеб з солью і захоўвалі ў хатах як аб'рэг ад пажару: «Соль святой Агаты бароніць ад агню хаты» [3]. Калі здараўся пажар, каб суняць полымя, асвячоныя на Агату хлеб і соль кідалі ў вогнішча. Каб полымя адышло ў бок чыстага поля, хлеб з соллю маглі кідаць туды. Каб спыніць пажар, гаварылі наступныя словы: «Агенец мой каханы, ты ад Бога прысланы, не раскачывайся, як дым! Прыслаў цябе Гасподні Сын: ідзі ў той бок (паказаць рукой) да Бога свечкай, а не пажарам!» [2, с. 584].

З соллю звязана таксама шмат забаронаў і рэгламентацый: нельга было макаць у сальнічку хлебам, нельга браць соль з сальнічкі пальцамі (так рабіў Іуда на Патаемнай вячэры) [2, с. 584], кідаць соль на агонь (каб не справакаваць сварку), пазычаць, дарыць або прыносяць у чужую хату.

Цікава тлумачаць ролю і значэнне солі жыхары вёсак Дубровенскага раёна Віцебскай вобласці: «Соль, ты знаеш эта соль, ана соль, як табе Гасподзь так саздаў і сказаў: «Соль з'едаіць нячыстую сілу з глас, з'едаіць». Таго што эта нячысьцікі, ведзьмуры дзелаюць людзям врет, а усё нада пасвяцонае. Вот я ллю ваду і пасвяцонай соль сыплю, і вот я тады віху, помач ёсць лі не. Када еты чорныя сьпічанкі бігаць наніс, значыць будзець помач, будзець помач сразу. Як загавару тады станіць пазіваецца, худа. А пазіваецца ды во так во ня можаш так. Во прама хочацца пазіваць, хочацца пазіваць, ну дык во так яно дзелаецца. Так што усё эта ведзьмуры дзелаюць» (Зап. Чарняўскі С. А. 10.07.2007 г. у в. Жабькі Дубровенскага р-на Віцебскай вобл. ад Ракавай Т. Ф. 1933 г. н., беларускі, пісьмовай, мясцовай); «Вот забалела скаціна, сам чалавек забалеў. І вот харашо, очень дажа харашо, апсыпаць маленька-маленька там, солі трі грамулькі, трі гарошынкi, і к этаму же чалавеку, к этай жа скацін, е эта усю пайдзёт на помач. Хто на яго там, дапусьцім, паглядзіць на чалавека ілі на скаціну, яго толька апцерець солью. Так, счiтай з галавы і канчая, і падпуззя, і ногі, і вімя, эта у скаціны, а чалавека проста, харашо так, пасыпаць солью. Ну еслі хто-та яму там што-та утваріў, можна тожа дажа соль эту пад ногі яму німножачка сыгнуць, штоб нікто не знал, нікто. Этат чалавек всё, он уже больше яму нічово не утваріт плахога» (Зап. Чарняўскі С. А. 07. 07. 2007 г. у в. Асінаўка Дубровенскага р-на Віцебскай

вобл. ад Жарохінай Е. П., 1938 г. н, пісьм., рускай, родам з г. Сафонава (зараз Смаленская вобл. РФ), у Асінаўцы жыў з 1944 г.).

Даволі часта соль выкарыстоўвалі чараўнікі ў якасці сродку для сурокаў ці наклікання хвароб. Вера ў апатрапейную моц солі настолькі моцная, што для нейтралізацыі чарадзейскага позірку дастатковым лічылася адно вымаўленне формулы: «соль табе ў вочы», «соль-пячача, да чорт з тваімі вачына» [1, с. 592]. Калі знаходзілі соль ці зямлю пад парогам, нельга было прыбіраць іх «голымі» рукамі. Трэба было ўзяць чырвоную анучыну і, трымаючы яе над зямлёй (соллю), адштабнаваць на ёй крыж-накрыж чорнай ніткай і казаць: «*Прачыстая Божа Мацер спарадзіла Суса Хрыста, сына свайго, узяла яго на праву руку, панясла яго па Сіяньскаму полю, із Сіяньскага поля на Сіяньскую гару, із Сіяньскай гары на сіня мора. На сінім моры ляжыць бел Лакір-камень; палажыла Прачыстая Суса Хрыста на Лакір-камень і ўроцы сцірала – думныя, падумныя, дзіўныя, падзіўныя, дзявоцкія і лапечкія, і жаньскія, музыкія, стрэшныя і папярэшныя, каб яны мінавалісь, нікагда ня трыгалісь. Амін*». Затым анучыну разам з зямлёй (соллю) трэба панесці пад любое дрэва далей. Туды і назад трэба ісці моўчкі [2, с. 584].

Соль выкарыстоўвалі ў некаторых аказіянальных абрадах або нечаканых сітуацыях. Для таго, каб выклікаць дождж, жанчыны-ўдовы кідалі ў 9 калодзежаў самасейны мак, зерне ільну і асвечаную соль. Калі хто-небудзь з падарожнікаў прасіў у гаспадыні кубак малака, тая ніколі не адмаўляла, але пры гэтым кідала на дно кубачка некалькі драбінкаў солі, каб чужы чалавек не сурочыў карову і «не забраў» малако з сабой [4, с. 832]. «Патаемна абнесці вакол намечанай асобы шчопаць солі – гэта адзін з асноўных сродкаў абуджэння пачуццяў (адсюль пра вельмі закаханага ці закаханую гавораць: «Чы не солью яна яго абнесла?») [5, с. 63]. Ахоўную ролю выконвала соль на вясельных караваях. Каб у пары, якая збіраецца пажаніцца, не паміралі дзеці, трэба перад тым, як малады выправіцца ў сваты, згрызці драбок солі і на парог хаты выплюнуць [5, с. 63]. Каб уберагчы маладую ад чараў пры выездзе ад шлюбу, абвязваюць яе ваўнянай зялёнаю ніткай, да канца якой прывязваюць загорнутыя ў анучку крошку хлеба, драбок солі і часныку [5, с. 63].

Матыў выкарыстання солі шырока прадстаўлены ў народных замовах. Вялікае значэнне надавалася солі ў замовах, звязаных з гаспадарчай дзейнасцю чалавека. «*А як вот эта, як во агурцы заквашаваю. Так: «У мяне хлеб і соль на стале. Папрашу я у госяці Ісуса Хрыста, Божамацер к сабе. Чым есьць, тым угашчу і багаслаўленіе ат ево папрашу. Для харошага салення, для харошага квашэння». Відзіш, і молішся Госпада Бога, клонісся, і здаецца тады харашо усё, ну і ладна, і агурцы укусныя і прыятна.*» (Зап. Чарняўскі С. А. 09. 07. 2007 г. у в. Жабькі Дубровенскага р-на Віцебскай вобл. ад Ракавай Т. Ф. 1933 г. н., беларускі, пісьм., мясцовай). Зняцце сурокаў з каровы: «*Нада на закаце сонца брасаць на нее соль і гаваріць: «Запрешчаю тебя бес проклятый, дух несчастный быць в том месце. Падзі у сваё месце, а месце тваё – ад. Ва імя Ацца, Сына і Святага Духа. Амін*»» (Зап. Чарняўскі С. А. 08. 07. 2007 г. у в. Асінаўка Дубровенскага р-на Віцебскай вобл. ад Адаменка К. Дз. 1923 г. н., пісьм., беларускі, мясцовай). «*Часамі на дзяцей нападаюць крыксы. Крыксы – гэта такая хвароба, калі дзіця без жоднае прычыны, так сабе з добрага раю крычыць аж пукаецца. Іншае так крычыць, што накрычыць сабе пуп ці кілу. Перш носяць дзіця на руках, трасуць яго да хукаюць у тварок, а калі гэта не пумагае, та купаюць у летняй вадзе, укінуўшы туды чацвярговае солі. Пакупаўшы дзіця, ваду зліваюць у гаршчок і пачынаюць ваду гатаваць, пакуль яна аж закіпіць. Тады кідаюць у ваду тры вугалыкі, тры каменьчыкі з растанюў і мядзак. Дзіця кладуць у калышку, а пад яе ставяць начоўкі, у каторыя і выліваюць тую воду, а гаршчок ставяць дагары дном. Так астаўляюць нанач. Назаўтра глядзяць, калі гаршчок убярэ ў сабе тую воду, та дзіця выздаравее, а калі не, то шукаць людзей каб атрабілі*». (Сержпутоўскі, с. 192, №1700. Зап. на Случчыне). «*Ад барадавак соллю патруць і кідаюць*

у печ, а самому бегчы, не аглядацца, а як трэш, барадаўкі шчыталі, сколькі ёсць» (Зап. В. Т. у в. Ладасна Леп. ад Сінькевіч М. П., 1924 г. н.).

Сваю вартасць і значэнне соль не страціла і ў наш час. Можна зараз і не звяртаюць увагу на апатрапейную ролю солі, але ўявіць жыццё і гаспадарскую дзейнасць чалавека без солі даволі складана. Многія прыкметы звязаныя з соллю дайшлі да нашых дзён і маюць шырокае выкарыстанне.

Літаратура

1. *Беларуская міфалогія: Энцыклапед. слоўн. / С. Санько [і інш.]. – Мінск: Беларусь, 2004.*
2. *Золотые правила народной культуры / О. Котович, Я. Крук. – Мінск: АiВ, 2007.*
3. *Жыцця адвечны лад: беларускія народныя прыкметы і павер'і. Кн. 2 / уклад., прадм. і пер. У. Васілевіча. – Мінск: Маст. літ., 1998. – 607 с.*
4. *Беларускі фальклор: энцыклапедыя. – Т. 2. – Мінск: БелЭн, 2006.*
5. *Дай Божа знаць, з кім век векаваць: беларуская народная варажба / склад. У. А. Васілевіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993.*

Чырыч А. Г. (Гомель, Беларусь)

ВАЎКАЛАК У МІФАЛАГІЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

Ваўкалакам называюць «чалавека, пераўтворанага ў ваўка, пярэваратня» [1, с. 70]. «Паводле ўяўленняў беларусаў, ператварэнне можа адбыцца як па ўласнай волі з пэўнымі эгаістычнымі мэтамі чалавека-чараўніка, так і па яго чарах, скіраваных на аднаго чалавека або групу людзей» [1, с. 71].

Міфалагема пераўтварэння чалавека ў ваўка мае ўстойлівы характар у славянскай міфалогіі. У запісаных сюжэтах знайшлі адлюстраванне дзве тэндэнцыі пераўтварэння чалавека ў ваўкалака: па-першае, чалавек сам, па ўласнай волі набываў воблік ваўкалака, па-другое, у гэтым працэсе ўдзельнічалі іншыя чараўнікі. Доказам гэтых дзвюх тэндэнцый з'яўляюцца прыклады, прыведзеныя ніжэй.

Вось, напрыклад, як звычайны чалавек мог пераўтварыцца ў ваўкалака: «Жыла ў нашай вёсцы ведзьма, а ў той была дачка. І была яна не вельмі прыгожай. Аднаго разу прыехаў у вёску прыгожы хлопец, у якога ведзьміна дачка закахалася. А той ёй сказаў, каб яна аб ім і думаць забыла, бо ў яго ўжо ёсць нявеста. Тая гэта як пачула, дык пайшла і ўтапілася. Маці яе, калі аб гэтым даведалася, паклялася, што раз гэты хлопец не хацеў кахаць яе дачку, то хай кахае ваўчыц. І пайшла затым, а на наступную раніцу казалі, што некаторыя бачылі, як той хлопец выйшаў з хаты і, пераступіўшы парог, адразу ператварыўся ў ваўкалака. Пасля гаварылі, што тая ведзьма нешта там падлажыла заварожанае» (в. Шэйка Веткаўскага раёна). А вось якім чынам па звестках, атрыманых ад інфарматараў, у ваўкалака пераўтвараліся чараўнікі: «Ваўкалак – гэта чараўнік, калдун, які ў поўнач прыходзіць у лес і ператвараецца ў ваўка. Для гэтага ён націрае ўсёго сябе сокам чараўнічай травы, сабранай пад Іванаў дзень на Лысай гарэ. Чараўнік павінен перапрыгнуць праз асінавы пень з ваткнутымі ў ім 12 нажамі. І толькі тады ён ператвараецца ў ваўка. У гэты час луна становіцца чорнай і вельмі небяспечна апынуцца ў гэту гадзіну дзе-небудзь у лесе» (г. п. Парычы Светагорскага раёна); «Старыя людзі ў нас заўсёды казалі, што чараўнік мог ператварацца ў ваўкалака пры дапамозе трох нажоў. Гэтыя чараўнікі ўтыкалі нажы ў зямлю, а потым скакалі праз іх тры разы, пасля чаго ператвараліся ў ваўкалакаў. А потым, калі яны ў такім выглядзе пераробяць усе свае справы, вяртаюцца на тое самае месца і зноў скачучь праз тыя нажы» (в. Старыя Грамыкі Веткаўскага раёна). Паводле іншых звестак, «обратнем любы можа стаць. А тады гэта будзья, калі обарацень укусіць чалавека. Ішчэ гавораць, што обратнем можна стаць, када на луну доўга глядзець» (в. Рагінь Буда-Кашалёўскага раёна).

Калі ў ваўкалакаў ператвараліся чараўнікі, то людзі іх баяліся, а калі ваўкалакамі становіліся звычайныя людзі, то іх шкадавалі.

У шматлікіх народных павер'ях пра ваўкалака сцвярджаецца, што «ёсць добрыя і злыя ваўкалакі. Адны ваўкалакі губяць людзей, здзекваюцца над імі. Другія вельмі добрыя. Яны нічога дрэннага людзям не робяць. Не ганяюць жы-вёлу і не палююць на яе. Харчуюцца раслінай. Так яны жывуць некалькі гадоў, а потым зноў становяцца людзьмі» (в. Кашалёў Буда-Кашалёўскага раёна); «Ваўкалак – страшны чалавек, ператвараецца ў звера, у ваўка. Па начам бегае і пла-хое дзелае, калдуе» (в. Дзімамеркі Лоеўскага раёна); «Тыя, што самі ператва-рыліся у ваўкалакаў, атносяцца да нячыстай сілы. Яны пахожыя на абыкнавенных ваўкоў, толькі злейшыя. Яны нападаюць на скаціну і на людзей. Выпіваюць у іх кроў і мозг. Мозг для таго, што яны думаюць, што паэтаму стануць маладымі» (в. Бывалькі Лоеўскага раёна); «Можа нападаць на звяроў, на людзей. Калі яны нападуюць на чалавека, то яны яго не з'ядзяць, а толькі кроў вып'юць і стануць яшчэ злейшымі» (в. Лапічы Буда-Кашалёўскага раёна).

У сістэме народных міфалагічных вераванняў важнае месца займаюць магічныя прыёмы засцярогі ад нячыстай сілы, у прыватнасці, ад ваўкалака. Паводле перакананняў беларусаў ад ваўкалака можна засцерагчыся з дапамогай малітвы і крэіды: «Нужно этим мелом нарисовать круг, стать в него и читать молитву. Оборотень испугается молитвы и убежит, только так можно спастись» (в. Пералёўка Веткаўскага раёна). Ці іншы варыянт: «обаратні менш нападаюць на хрышчонай людзей і таму абязчацельна крэсцік пры сабе імець нада» (в. Рагінь Буда-Кашалёўскага раёна).

Устойлівым з'яўляецца народнае меркаванне адносна боязі з боку ваўкалака таго, каб хто-небудзь са старонніх не парушыў тыя прадметы (нажы), якія ён выкарыстоўвае ў сваім рытуале пераўтварэння: «Баіцца ён толькі аднаго: калі хто-небудзь выцягне з пня адзін з дванаццаці нажоў, тады ён ужо ніколі не зможа стаць зноў чалавекам, прыняць чалавечае аблічча» (г. п. Парычы Светлагорскага раёна). Калі дзейнічалі ведзьмакоўскія чары, то, каб вызваліцца ад іх, у гэтай мясцовасцовай традыцыі прапаноўвалася «пралезці ў хамут ілі ж перакуліцца цераз парог» (в. Пабядзіцель Лоеўскага раёна).

Такім чынам, да сённяшняга дня ў жывой фальклорна-міфалагічнай традыцыі Гомельшчыны дажылі амбівалентныя ўяўленні пра ваўкалакаў і спосабы засцярогі ад злага чараўніцтва.

Літаратура

1. *Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.]. – Мінск: Беларусь, 2004. – 592 с.*
2. *Новак, В. С. Міфалогія беларусаў: вуч. дапаможнік для студэнтаў філалагіч. спец. ВНУ / В. С. Новак. – Гомель: ГДУ імя Ф. Скарыны, 2005. – 251 с.*
3. *Народная міфалогія Гомельшчыны: фальклорна-этнаграфічны зборнік. – ЛМФ «Нёман», 2003. – 320 с.*
4. *Архіў фальклорнай лабараторыі «Вандроўнік».*

Шваба Г. М. (Мінск, Беларусь)

НАПАЎНЕННЕ І ЗНАЧЭННЕ СКЛАДНІКАЎ ПРАСТОРАВАЙ І ЧАСАВАЙ СФЕРЫ (ПАВОДЛЕ ВЕРТЫКАЛЬНАЙ І ГАРЫЗАНТАЛЬНАЙ СТРУКТУРЫ) ПРЫКМЕТ ПРА НАВАЛЬНІЦУ І ПЕРШЫ ВЕСНАВЫ ГРОМ

Міфалагічная свядомасць, узнікнўшы ў глыбокай старажытнасці, характарызуецца адчуваннем непарыўнай сувязі паміж чалавекам і навакольным асяроддзем і канкрэтна-пачуццёвай формай спасціжэння свету і, як вынік, метафарычнасцю, сімволікай, антрапамарфізмам і арыентацыяй на мысленне ў катэгорыях супрацьпастаўлення (т. зв. бінарных апазіцый), сутнасць якога –

дуалістычнасць светабачання і светаразумення, характэрная для ўсяго чалавецтва.

Сусветнае дрэва – «характэрны для міфапаэтычнай свядомасці вобраз, які ўвасабляе універсальную канцэпцыю свету» [4, с. 398–399], з дапамогай якога «ў адно зводзяцца агульныя бінарныя сэнсавыя супрацьпастаўленні, якія апісваюць асноўныя параметры свету» [4, с. 398–399]. Паводле падзелу Сусветнага дрэва па вертыкалі на ніжнюю (карані), сярэднюю (ствол, камель) і верхнюю (галіны) часткі вылучаецца аснова прасторавай сферы – супрацьпастаўленне верх-ніз (неба-зямля, зямля-падземны свет). Мінулае-сучаснасць-будучае (як варыянт: дзень-ноч, спрыяльны-неспрыяльны час) – адна з канкрэтных рэалізацый проціпастаўлення верх-ніз у часовай сферы. З гарызантальнай структурай Сусветнага дрэва суадносяцца прасторавае арганізацыя паводле чатырох бакоў свету (поўнач-ўсход-поўдзень-заход) і часовае арганізацыя паводле пор года (зіма-вясна-лета-восень), частак сутак (ноч-раніца-дзень-вечар).

Разгледзім канкрэтнае напаўненне і значэнне складнікаў прасторавай і часовай сфер (паводле вертыкальнай і гарызантальнай структур) на прыкладзе беларускіх народных прыкмет пра навалыніцу і першы веснавы гром.

Сяляне-беларусы прагнавалі надвор'е па шматлікіх паказальніках – жывых (па стану і паводзінах чалавека, свойскай і дзікай жывёлы і птушак, паўзучоў, земнаводных, дрэў і раслін і г. д.) і нежывых аб'ектах (з'явах) прыроды (па сонцы, месяцы, зорках, паветры, хмарах, ветры, грымотах, дажджы, вясёлцы). На нашу думку, найбольш цікавымі і паказальнымі прыкметамі навалыніцы, грому і маланкі з'яўляюцца тыя, што заснаваны на непасрэдных назіраннях за гэтымі з'явамі.

Асаблівае магічнае значэнне нашы продкі надавалі першаму веснавому грому як з'яве, што суправаджае штогадовае абуджэнне зямлі пасля зімы, мабілізацыю яе сіл («першы гром вясною прымаецца за несумненны знак надыходу цяпла» [3, с. 177], таму набывалі значэнне пэўныя прыродныя акалічнасці, якія мелі месца ў гэты час. Так, паказальным лічыўся факт наяўнасці-адсутнасці лёду і снегу, якую можна абагульнена выразіць наступным чынам. Калі падчас першага веснавога грому:

1) а) лёд ёсць – вясна халодная (але гром атаясамліваўся са здароўем, плоднасцю, багаццем і ў сувязі з прыкметамі адыходзячай зімы («як першы раз вясною загрыміць на лёд, то добра, бо людзі ўвесь рок будуць здаровыя, як лёд» [3, с. 69]), б) лёду няма – вясна халодная – «гразлівае» і бурнае, але ў той жа час ураджайнае лета, спакойнае для чалавечага здароўя» [3, с. 176];

2) а) снег ёсць – лета халоднае, б) снегу няма – «лета цёплае і добры ўраджай» [3, с. 176].

Меў таксама значэнне кірунак свету, з якога зыходзіла інфармацыя. Калі першы гром загрыміць:

1) а) з поўдня – год нястрашны, б) з поўначы – год страшны;

2) а) на поўдні і на ўсходзе сонца – лета цёплае, пагоднае, б) на поўначы і на захадзе сонца – лета халоднае, гнілое;

3) а) «апоўдні і ў цёплым баку (поўдзень і ўсход) – (лета) цёплае і ўраджайнае» [3, с. 176], б) «пад вечар і ў халодным баку (поўнач і захад) – лета цёплае, а восень халодная, шкодная азімым» [3, с. 176].

Такім чынам, спрыяльнае для ўраджаю лета прадвяшчаў першы веснавы гром, накіраваны з поўдня, усходу («у цёплым баку» [3, с. 176]) і зранку (натуральна, бо ўзыход сонца нясе дзень, святло, цеплыню, актывізацыю сіл Добра), а неспрыяльнае – з поўначы, захаду («у халодным баку» [3, с. 176]) і звечара (надыход ночы, цемрадзі, холаду, актывізацыі нячыстай сілы).

У плане вертыкалі ўсход – гэта кірунак знізу ўверх (падзем'е – зямля – неба), а захад – зверху ўніз (неба – зямля – падзем'е). У хрысціянскай і язычніцкай культурах неба – месцазнаходжанне вышэйшых нябесных істот – напрыклад, хрысціянскіх святых і Бога, язычніцкага Перуна, а падзем'е належыць іх антыподам – ніжэйшым дэманічным істотам, усякага кшталту нячысцікам.

Складнікі навальніцы – дождж, гром і маланка (асабліва апошнія) – выступаюць у беларускіх народных павер'ях, а таксама легендах і паданнях, атрыбутамі вышэйшых нябесных сіл (напрыклад, прарока Іллі, Перуна), а менавіта зброяй (стралой, бічом) для пакарання нячыстай сілы і грэшнікаў (як у хрысціянскай, так і язычніцкай інтэрпрэтацыі). Амбівалентныя адносіны, у сувязі з гromaм, былі ў нашых продкаў да каменя і дрэва: падчас першага веснавога грому ім прыпісваліся прафілактычныя і лячэбныя ўласцівасці, а ў любы другі час яны становіліся забароненымі локусамі, бо каля іх (пад імі), як лічылася, хаваюся нячысцік ад заслужанага пакарання нябеснымі сіламі.

Калі казаць аб прыкметах навальніцы, не звязаных з першым веснавым громам, то значэнне прасторавай арыентацыі па баках свету ў іх, у параўнанні з разгледжанымі вышэй, часткова не супадае. Так, у прыкметах па ветры адзначаецца, што «пры паўдзённым ветру найчасцей бываюць навальніцы, менш пры паўночным і найменш пры ўсходнім» [3, с. 174], «заходні і паўднёвы ветры паказваюць улётку на <...> навальніцу» [3, с. 174]. Такім чынам, сялянін-беларус заўважаў, што навальніцу найбольш прадказваў вецер з поўдня і захаду, а не з поўдня і ўсходу.

Нашы продкі таксама прадказвалі навальніцу па прысутнасці звычайных або незвычайных атрыбутаў каля сонца (і не важна, быў гэта ўсход ці захад сонца): напрыклад, «калі перад усходам сонца неба на ўсходзе бывае бледнае, а густыя хмары моцна адбываюць ад сябе сонечнае святло» [3, с. 173], «калі каля сонца з'явіцца бы крыж, або паабал бачацца два цымяны сонца» [3, с. 168], «калі на заходзе сонца відны тры слупы» [3, с. 166].

У аснове падобных прадказанняў – шматвяковыя народная практыка і вопыт, але «логіка мыслення, <...> распрацоўка мадэляў і канкрэтнае напам'янае схем сведчыць не толькі аб назіральнасці сялян, але і аб іх вобразна-сімвалічным успрыманні з'яў, аб лучнасці кожнага рэальнага, хаця і дробязнага, факта ў агульную карціну свету» [1, с. 334–335].

На аснове прыведзеных прыкладаў можна сказаць, што ў імкненні зразумець акаляючы свет і максімальна зрабіць яго спрыяльным для ўласнага жыцця (у першую чаргу, у сельска-гаспадарчым плане) нашы продкі выводзілі прыкметы з назіранняў за атмасфернымі з'явамі прыроды (у прыватнасці, за першым веснавым громам, а таксама за сонцам і ветрам як патэнцыяльнымі прадказальнікамі навальніцы).

Як адзначыла даследчык Т. Валодзіна, прыкметы «наглядна дэманструюць самы першы і асноўны спосаб спасціжэння свету – яго класіфікаванне. У імкненні асвоіць свет, зрабіць яго «сваім», г. зн. зразумелым і спрыяльным, свядомасць архаічнага чалавека павінна была гэты свет падзяліць, раздрабніць, а затым і зноў сабраць у адно цэлае. Таму кожная са значных з'яў можа быць апісана праз набор прасцейшых апазіцый: верх-ніз, правы-левы <...>. Усю сукупнасць апазіцый умоўна можна звесці да універсальнага супрацьстаяння добра і зла, станоўчага і адмоўнага, свайго і чужога» [1, с. 366–367]. Дуалізм светабачання праявіўся таксама на ўзроўні абагуленай структуры прыкмет («добрае надвор'е будзе, калі.../ дрэннае надвор'е будзе, калі...» [1, с. 332]).

У прыкметах па першым веснавым громе важным з'яўлялася прасторавае (гарызантальнае і вертыкальнае) і часавая арыентацыя зыходзячай інфармацыі, якая канкрэтна рэалізавалася ў проціпастаўленнях поўдзень-поўнач, усход-захад, раніца-вечар (а таксама іх адпаведных спалучэннях). У прыкметах па ветры значэнне інфармацыі паводле прасторавай арыентацыі ў параўнанні з яе значэннем падчас першага веснавога грому часткова не супадае. У прыкметах па сонцы часавая арыентацыя таксама не мае значэння, галоўнае – дадатковая інфармацыя (звычайныя-незвычайныя атрыбуты сонца).

Літаратура

1. Валодзіна, Т. Прыкметы і павер'і / Т. Валодзіна // *Беларускі фальклор: жанры, віды, паэтыка: у 6 кн.* – Мінск, 2004. – Кн. 6: *Малыя жанры. Дзіцячы фальклор / Т. В. Валодзіна [і інш.]; навук. рэд. А. Фядосік.* – С. 322–367.

2. Дубянецкі, Э. Міфалагічная свядомасць / Э. Дубянецкі // Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т. / рэдкал. : Г. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2006. – Т. 2: Лабараторыя традыц. мастацтва – «Яшчур». – С. 160–161.
3. Зямля стаіць пасярод свету... Беларускія народныя прыкметы і павер'і: у 3 кн. / укл. У. Васілевіч. – Мінск, 1996. – Кн. 1. – 591 с.
4. Топоров, С. Древо мировое / С. Топоров // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / авт. кол. : С. Токарев (глав. ред) [и др.]. – Москва, 1987. – Т. 1: Аарон – Корейская мифология. – С. 398–406.

Яўных А. С. (Гомель, Беларусь)

МІФАПАЭТЫЧНЫЯ УЯЎЛЕННІ БЕЛАРУСАЎ, ЗВЯЗАНЫЯ З ПРАДМЕТАМІ ПОБЫТУ

Каб лепш зразумець карціну свету пэўнага народа, трэба ведаць міфалагічныя ўяўленні, звязаныя не толькі з Космасам, флорай, фаунай і да т. п., але і з рэчыўным светам. Менавіта ў міфалогіі рэчыўнага свету выразна выявіліся спосабы катэгарызацыі і аксіялагізацыі фрагментаў светабудовы. Уяўленні пра рэчыўны свет – галіна міфалогіі, якая ўвабрала ў сябе амаль што ўсе бакі свядомасці беларусаў. У кожным абрадзе і звычайі мы назіраем прысутнасць пэўных вобразаў-сімвалаў, з якімі звязаны прыкметы і павер'і.

Асабліваю цікавасць выклікаюць прадметы хатняга побыту, якія утылітарна-практычна і магічна выкарыстоўваліся ва ўсе часы, уключаючы сённяшнія. Так, венік, надзелены дэманічнымі якасцямі, з'яўляецца важным атрыбутам міфалагічных істот. Амбівалентнасць функцыянальнасці гэтага прадмета пацвяржаецца канкрэтнымі запісамі міфалагічных уяўленняў. Некаторыя лічылі, што ён засцярагае ад нячысцікаў: «Еслі падмесці венікам у сенцах, яго ставіць нада мяцёлкай угору. Так ізганяюць нячысты дух і тады ведзьма ўжо не падойдзе да парога» (в. Целяшы Гомельскага р-на, Шчадрава Зінаіда Аляксееўна, 1937 г. н.); «для пазбаўлення ад нечысці ставілі на ноч да дзвярэй перавернутую ўверх мятлу, вешалі пад паталок пучок пружыёў са старога веніка» (в. Прудок Калінкавіцкага р-на, Брычанка Марыя Міхайлаўна, 1932 г. н.). Але фіксуецца выпадкі, калі венік быў прыладай порчы ў ведзьмакоў. Венік – гэта і атрыбут нячыстай сілы. «Чума появляється, держа перед собой метлу (серб.)», «смерть ходит с косой, серпом, лопатой, граблями и метлой (ю. -пол.)». Венік мог служыць прыладай псавання: «веником ведьма сбивает росу, отбирая у коровы молоко (калуж.)». Так, з аднаго боку, венік – гэта прылада псавання, з другога – засцярогі ад сурочвання, хвароб, нячысцікаў. Утылітарная функцыя веніка як прылады мяцнення, увабрала ў сябе процілеглыя якасці – чыстага і нячыстага. Сувязь веніка з нячыстай сілай выклікае шматлікія засцярогі, якія датычацца кантакту веніка з чалавекам і свойскай жывёлай. Нельга было пераступаць праз яго дзецям і цяжарным жанчынам, каб не захварэць. У в. Старыя Дубровы забараняецца пераступаць венік з наступнай матывіроўкай: «бо на цябе будучь драцца людзі. Гэта значыць – задзірацца, гаварыць напасліну, будучь непрызнымі» (Краўчанка Васіль Дзянісавіч, 1919 г. н.). Лічылася, што калі карова пераступіць праз венік, тады не будзе прыходзіць дадому, «згуляецца». Нельга было паднімаць стары венік, які валяўся ўздоўж дарогі, «нельга пераносіць венік са старой хаты ў новую, бо пераносіцца пры гэтым усё дрэннае, што было ў старой хаце» (в. Скепня Жлобінскага р-на, Кілянкова г. Н., 1917 г. н.).

Кола функцыянавання веніка як прадмета побыту, даволі шырокае і разнастайнае. Ён увасобіў у сабе рысы чысціні і нечыстаты, пачатку і канца, аховы і прылады адгону нячыстай сілы.

ЗМЕСТ

СЕКЦЫЯ 3. ФАЛЬКЛОР – КУЛЬТУРА – АДУКАЦЫЯ

<i>Гарадніцкі Я. А.</i> КАНЦЭПЦЫЯ ЁЗАЕМАДЗЕЯННЯ ФАЛЬКЛОРНАЙ І ЛІТАРАТУРНАЙ ПАЭТЫКІ (АРТЫКУЛ М. БАГДАНОВІЧА «ЗАБЫТЫ ШЛЯХ»)	3
<i>Дамброўская С. В.</i> РАЗВІЦЦЁ МАЎЛЕНЧАЙ КУЛЬТУРЫ ВУЧНЯЎ V КЛАСА (НА МАТЭРЫЯЛЕ НАРОДНЫХ І ЛІТАРАТУРНЫХ КАЗАК)	6
<i>Дмухоўскі В. П.</i> АД ТРАДЫЦЫЙ РОДА ДА КУЛЬТУРЫ НАРОДА	10
<i>Камінскі А. Я.</i> ФАЛЬКЛОРНЫЯ МАСТАЦКІЯ ТРАДЫЦЫІ – АСНОВА СУЧАСНАГА НАРОДНАГА СВЯТА	12
<i>Кахноўская А. В.</i> СУЧАСНАЯ ЭТНІЧНАЯ КУЛЬТУРА: ПАНЯЦЦЕ І ВЫХАВАЎЧЫЯ МАГЧЫМАСЦІ	17
<i>Кенько М. П.</i> ОБРАЗЫ РУСАЛОК В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПЛАСТИКЕ	19
<i>Леська Л. П.</i> ВОБРАЗ «ГАСПАДАРА» Ў МАСТАЦКІМ СВЕЦЕ ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА	25
<i>Лявонава П. І.</i> КУЛЬТУРАЛАГІЧНЫ АСПЕКТ ЛІТАРАТУРНАЙ АДУКАЦЫІ	27
<i>Мельников А.</i> ОБ ОСОБЕННОСТЯХ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА БЕЛОРУСОВ	32
<i>Нівяркевіч С. І.</i> НАВУЧАННЕ САМАСТОЙНАЙ ДАСЛЕДЧАЙ ДЗЕЙНАСЦІ ВУЧНЯЎ 9 КЛАСА (У АСПЕКЦЕ ФАЛЬКЛОРНА-МІФАЛАГІЧНЫХ МАТЫВАЎ У «СЛОВЕ АБ ПАЛКУ ІГАРАВЫМ»)	34
<i>Савіцкі М. В.</i> КУЛЬТУРАЛАГІЧНЫ АСПЕКТ ВЫВУЧЭННЯ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ	36
<i>Терешонок О. А.</i> МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ БЕЛАРУСИ	38

<i>Шаўлякова-Барзенка І. Л.</i> «ПЕРАДГІСТОРЫЯ» ЛІТАРАТУРНАГА СІМВАЛА: РЫТУАЛ – МІФ – ФАЛЬКЛОР	42
<i>Шавель В. М.</i> ПАМЕТЫ «НАР.-ПАЭТ.», «З НАР.», «НАР.» У СТРУКТУРЫ СЛОЎНІКАВАГА АРТЫКУЛА	45
<i>Шахнюк А. З.</i> НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В РУССКИХ И БЕЛОРУССКИХ ПОСЛОВИЦАХ О ГОСТЕПРИИМСТВЕ	47
<i>Юстинская Г. М.</i> ОТ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ К ЖАНРАМ ЛИТЕРАТУРНЫМ	50

СТУДЭНЦКІЯ ДАКЛАДЫ

<i>Арлова В. С.</i> МАТЫЎНАЕ ПОЛЕ БЕЛАРУСКИХ І ВЕДЫЙСКИХ ЗАМОЎ АД ЛІХАМАНКІ	56
<i>Атрохава В. А.</i> ХЛЕЎНІК У МІФАЛАГІЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ БЕЛАРУСАЎ-ПАЛЕШУКОЎ	60
<i>Вашкова Ю. Ю.</i> ЗМЕЙ І ЗМЕЯБОРЦА: ВЫТОКІ ВОБРАЗАЎ	62
<i>Грышан А. І.</i> ПРАБЛЕМА ДАБРА І ЗЛА Ў ФАЛЬКЛОРА І Ў СУЧАСНАЙ КУЛЬТУРЫ	66
<i>Давыдаў А. У.</i> НАРОДНАЯ ДЭАНАЛОГІЯ ДОБРУШЧЫНЫ	71
<i>Домин А. Н.</i> СЛАВЯНСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ВОЛКОЛАКАХ	73
<i>Дубіна Г.</i> ФЕНОМЕН ЭСЭ: ПОГЛЯД БЕЛАРУСКАГА ЧЫТАЧА	75
<i>Ісачанка Н. А.</i> ВАДЗЯНІК У МІФАЛАГІЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ	78
<i>Каралькова В. А.</i> ВЕДЗЬМА Ў МІФАЛАГІЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ	80
<i>Карп А. А.</i> ФАЛЬКЛОРНА-МІФАЛАГІЧНЫЯ МАТЫВЫ Ў ТВОРЧАСЦІ А. СЫСА (НА ПРЫКЛАДЗЕ ВЕРША «ВУЖАКА»)	83
<i>Кавалеўская Т. С.</i> ВОБРАЗНЫ СВЕТА БАЛАД ВІКТАРА ШНІПА	87

<i>Курыленка Ю. В.</i>	РЭШТКІ АНАТАМІЧНАГА КОДУ Ў БЕЛАРУСКІХ ПРЫКАЗКАХ І ПРЫМАЎКАХ	90
<i>Міхальчук Г.</i>	МОДУС АДСУТНАСЦІ Ў ПАЭЗІІ ІГАРА БАБКОВА.	93
<i>Мацюхіна Т. Б.</i>	ПАЭТЫКА КОЛЕРУ І ГУКУ Ў БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ У. ДУБОЎКІ І Я. ПУШЧЫ	95
<i>Палякоў Ф.</i>	ВОБРАЗ НЯВЕСТЫ Ў БЕЛАРУСКІХ ВЯСЕЛЬНЫХ ПЕСНЯХ	98
<i>Платко Д. С.</i>	КАНЦЭПТ «ВАДЫ» Ў ЗАМОВАХ	100
<i>Поборцева Е. В.</i>	ПЕРСОНАЖИ И ТЕРМИНОЛОГИЯ НАРОДНОЙ ДЕМОНОЛОГИИ ЕВРОПЕЙЦЕВ	102
<i>Полукошко А. И.</i>	ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КОНТИНУУМ В РОМАНЕ Г. КАЗАКА «ГОРОД ЗА РЕКОЙ»	104
<i>Рубцова А. У.</i>	КАЛЯДНА-НАВАГОДНЯ АБРАДЫ І ЗВЫЧАІ ЖЫТКАВІЦКАГА РАЁНА	107
<i>Смірнова К. А.</i>	КАСМАГАНІЧНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ БЕЛАРУСАЎ-ПАЛЭШУКОЎ	109
<i>Сянько Н. С.</i>	МІФАЛАГІЧНЫЯ ВОБРАЗЫ КАНЯ І КАРОВЫ Ў НАРОДНАЙ ФРАЗЕАЛОГІІ	112
<i>Тарасава С. А.</i>	УЯЎЛЕННІ ПРА СМЕРЦЬ У БЕЛАРУСКАЙ ТРАДЫЦЫЙНАЙ ДУХОЎНАЙ КУЛЬТУРЫ	114
<i>Хохлова И.</i>	ФУНКЦИИ ОБРАЗА КОШКИ В КУЛЬТУРЕ ДРЕВНИХ ЕГИПТЯН И ДРЕВНИХ СЛАВЯН (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)	117
<i>Цалка П. М.</i>	А ХТО Ў ХАЦЕ ГАСПАДАР? (УЯЎЛЕННІ БЕЛАРУСАЎ ПРА ДАМАВІКА)	121
<i>Чарняўскі С. А.</i>	АДЛЮСТРАВАННЕ ФУНКЦЫЯНАЛЬНАЙ РОЛІ РЭЧЫВА «СОЛЬ» У ТЭКСТАХ БЕЛАРУСКІХ ЗАМОЎ	123
<i>Чырыч А. Г.</i>	ВАЎКАЛАК У МІФАЛАГІЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ	125

Шваба Г. М.

НАПАЎНЕННЕ І ЗНАЧЭННЕ СКЛАДНІКАЎ

ПРАСТОРАВАЙ І ЧАСАВАЙ СФЕР

ПРЫКМЕТ ПРА НАВАЛЬНІЦУ І ПЕРШЫ ВЕСНАВЫ ГРОМ 126

Яўных А. С.

МІФАПАЭТЫЧНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ БЕЛАРУСАЎ,

ЗВЯЗАНЫЯ З ПРАДМЕТАМІ ПОБЫТУ 129

Навуковае выданне

Фальклор і сучасная культура

Матэрыялы
міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі

22–23 красавіка 2008 г., г. Мінск

Частка 2

Тэхнічны рэдактар Т. А. Фалалеева
Камп'ютэрная вёрстка У. У. Фалалееў

Падпісана ў друк 20.08.2008. Фармат 60x84/16.
Папера афсетная. Гарнітура Pragmatica. Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 7,82. Ул.-выд. арк. 11,46. Заказ . Тыраж 100 экз.

Арыгінал-макет падрыхтаваны па заказе УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт»
Прыватным унітарным прадпрыемствам «Паркус плюс»
ЛП № 02330/0131592 ад 28.07.2005
Вул. Захарава, 76-85а, 220088, Мінск

Надрукавана ў тыпаграфіі ТАА «Смэлтак»
ЛП № 02330/0148765 ад 30.04.2004
Вул. Радыяльная, 36, 220070, Мінск