

Алена ВАСІЛЕЎСКАЯ

МЕТАФАРЫЧНЫЯ ЗАГАЛОЎКІ ТВОРАЎ ВЯЧАСЛАВА АДАМЧЫКА

Загалавак займае самую моцную пазіцыю ў тэксце, таму ён з'яўляецца сэнсавай, кампазіцыйнай і эмацыйнай дамінантай усяго мастацкага твора, раскрывае значэнне, танальнасць і будову кожнай яго часткі.

Значную эстэтычную нагрузку набываюць у мастацкім тэксце метафарычныя загалоўкі. Такая пазіцыя для метафары найбольш зручная: па-першае, таму, што кантэкстам для метафарычнай назвы служыць увесь тэкст, а па-другое, такая метафара, нібы своеасаблівая загадка, ствараецца сумеснай творчасцю аўтара і чытача, у тэксце яна нярэдка набывае сімвалічнае значэнне.

Вячаслаў Адамчык карыстаецца разнастайнымі шляхамі для развіцця метафарычнага значэння слоў і словазлучэнняў, вынесеныя у назвы твораў.

“Аржаны колас”

Метафарызацыя загалоўка апавядання “Аржаны колас” адбываецца на аснове разгортвання ў творы кожнага кампанента спалучэння. Слова *аржаны* ‘які мае адносіны да жыта’, *колас* ‘суквецце злакаў’ утвараюць семантычныя і канатацыйныя рады, якія пранізваюць тэкст, цесна пераплятаюцца і сыходзяцца ў канцы апавядання, каб стварыць новы, метафарычны сэнс словазлучэння.

Разгортванне метафарычнага сэнсу словазлучэння звязана з кампазіцыйнай твора, яго асноўнымі матывамі, героямі. Да разумення метафарычнасці загалоўка аўтар падводзіць чытача няспешна, паслядоўна: напачатку нават здаецца, што назва выпадковая і таму незразумелая.

Кампазіцыйна апавяданне можна падзяліць на дзве часткі. У першай В. Адамчык дэталёва, падрабязна апісвае дарогу героя твора на радзіму, дакладна выпісвае кожны гук, пах, колер, малое рэльефную карціну цішы, прыроды, наваколля: *У нізку цёмнаму скверыка за вакзалам з намокрых дрэў палахліва ацякала вада... На рэйках ляжала мокрае святло...* (221)*. *Памалу стала насоўвацца вільготная цішы-*

* Цытаты падаюцца па наступных выданнях з пазначэннем старонак у дужках: Аржаны колас // Раяль з адламаным вечкам. — Мн., 1990; Міг бліскавіцы // Міг бліскавіцы. — Мн., 1965; Кілавы д’ябал // Полымя. 1995. № 8; Белы снег // Міг бліскавіцы; Ліповы цвет // Млечны шлях. — Мн., 1960.



Алена Станіславаўна Васілеўская — даследчык мовы. Супрацоўнік кафедры этналогіі і фалькларыстыкі факультэта народнай культуры Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М. Танка. Закончыла БДПУ (1994) і аспірантуру пры гэтай навучальнай установе (1997).

ня, і, здаецца, было чуваць, як мякка ўстае скрозь па канаве прыбітая дажджом порсткая трава, як шархаціць і точыцца ў пясок вада (222). Месяц быў дзічэ высокі, але жаўтаваты. Пачынала прыкметна цягнуць, і папрохі ўздыхаў вецер: маладая бярэзіна ў гародчыку чутка варушыла лісцем (223).

Азначэнні палахлівы, мокры, вільготны; чуткі, метафары ўздыхае вецер, густы шэпт сырога пяску, аксюмаран холадна грэе месяц ствараюць настрой адчужанасці, які становіцца дамінантай у першай частцы апавядання і ўзмацняецца ўжываннем слоў змяніцца, чужы і вытворных ад іх: — *Змянілася ўсё тут. І людзі, як чужыя*, — сказаў ён (227). Ён глядзеў на ўсё гэта і думаў, што ўсё тут змянілася і пачужэла (227).

Матыў адчужанасці, створаны моўнымі сродкамі, не выпадковы. Галоўны герой не па сваёй волі даўно не быў на радзіме: калісьці яго абвінавацілі ў замаху на чужое жыццё і ён вымушаны быў ратавацца ад абгавораў і плётак. У другой частцы апавядання В. Адамчык непасрэдна апісвае падзеі, што адбыліся з яго героем у роднай вёсцы. Менавіта ў гэтай частцы і з’яўляецца вобраз *аржаного коласа*. У першую чаргу рэалізуецца прамое значэнне словазлучэння, і кожны кампанент спалучэння атрымлівае сваё развіццё ў творы.

Першы рад утвараецца словам *жыта*, дэрывацыйна і парадыгматычна звязаным з азначэннем *аржаны*. Пісьменнік дээтымалагізуе гэтае слова, вяртаючы яму першаснае значэнне — ‘сімвал, адзнака жыцця’. Ствараецца такое значэнне і лінгвістычнымі, і экстралінгвістычнымі сродкамі.

Значнасць слова *жыта* ў эстэтычнай сістэме апавядання падкрэсліваецца тым, што яно амаль не замяняецца займеннікамі: *Даўно не бачыў усяго. Жыта не бачыў даўно. Усё думаў там: памру і жыта не ўбачу* (227).

Прыслоўе *там* уводзіць у тэкст матыў невядомага месца. Адзінае, што становіцца зразумелым з кантэксту, — там няма жыта.

Слова *жыта* неаднаразова паўтараецца ў апавяданні, і аўтар узмацняе станоўчую канатацыю, уласцівую назоўніку, словамі катэгорыі стану *добра, радасна*, ужытымі ў адным кантэксте са словам *жыта*, характарыстыкамі *шырокі, залаты*, сінонімамі *налівацца, спець*, якія спалучаюцца з гэтым назоўнікам: *Ён думаў, як добра, што ёсць гэтае жыта, шырокі шум на адзіноце, чэрствая пасля дажджу зямля пад нагамі...* (228). *Жыта было шырокае, і было радасна, што яно наліваецца і сора пачне спець, а ў два тыдні пасля святога Пятра пойдучь жаць — будзе золатам адсвечваць іржышча...* (228).

Светлы малюнак, радасныя думкі, звязаныя з жытам, спрыяюць добраму настрою героя, станоўча ўплываюць на яго душэўны стан.

І толькі адзін раз малюнак змяняецца на амаль супрацьлеглы — азначэнні *вымакшы, рэдкі* замест *шырокі, густы* і дзеяслоў *марнец* замест *налівацца, спець* мяняюць танальнасць аповеду: *Недзе глыбока мяккі вецер калыхаў лес, а тут стаяў зацішак: маўкліва марнела рэдкае вымакшае жыта...* (229).

Малюнак мокрага гнілога жыта — малюнак-папярэджанне, ён рыхтуе чытача да кульмінацыйнай сцэны апавядання: у лесе Іван сустракае чалавека, падобнага на брата таго хлопца, у калечтве якога яго калісыці абвінавацілі. Гэтая сустрэча так палохае героя, што прымушае яго бегчы з лесу, змяняе настрой, думкі і намеры. Змены ў настройх героя пісьменнік таксама перадае пры дапамозе вобраза жыта з значэннем ‘сімвал жыцця’, але ўжыванне слова ў іншым акружэнні, у спалучэнні з дзеясловамі ўмоўнага ладу, якія абазначаюць дзеянне нерэальнае, магчымае толькі пры пэўных умовах, стварае значэнне немагчымасці здзяйснення планаў і мараў: *Над зямлёю, над цэлым светам была весалосць, сінела неба — ён ішоў разораю і думаў, што памёр ён, а над жытам сінела б неба, звінеў прывязаны на нітчку жаваранак...* *І яму падумалася, што вот было б добра будавання, ачэсваць сырыя дзеравіны, што пахнуць живою смалою, кідачь звонкія аполкі, крычаць на дзяцей, што таўкліся б пад рукамі — босыя, у сарочках, з таўкачамі пад носам, — і клікаць жонку* (230).

Калі раней чалавек і наваколле ў творы існавалі разам, то праз змяненне сінтаксічнай канструкцыі дасягаецца эфект паасобнага існавання — матыў адчужанасці, які дамінаваў у першай частцы апавядання, пераходзіць у другую частку.

Імкненням-марам героя не надана спраўдзіцца, ён можа толькі ўяўляць светлае жыццё, якое ў яго святломасці трывала звязана з жытам, нездарма, кожны раз паглыбляючыся ў гэтыя “ўспаміны пра будучае”, Іван зноў і зноў заходзіць у жыта.

Слова *колос* атрымлівае ў творы іншыя семантычныя прырашчэнні: аўтар адразу заўважае, што жыта яшчэ ранняе, таму назоўнік *колос* суправаджаецца азначэннямі *пуставаты, няспелы, марны*: *Ён ішоў дарогаю, і яму пачало думацца пра жыта з гэтым яшчэ пуставатым коласам з малаком у зярнятках* (228). *Жыта блыталася і шастала, пырскаяючы яшчэ няспелымі пазрыванымі каласамі* (230). *Ён выйшаў з жыта і пайшоў дарогаю, на дарозе зачэпіў зеленаваты марны колос, што пасеяўся і вырас на адзіноце* (231).

Прыметнік *марны*, з аднаго боку, сінанімічны азначэнням *пусты, няспелы* і, з другога, суадносіцца з дзеясловам *марнец*, сінтагматычна звязаным са словам *жыта*. Ён становіцца агульным пунктам, у якім сыходзяцца рады, утвораныя словамі *жыта і колас*. І ў апошнім сказе твора паўтараецца словазлучэнне, вынесенае ў загаловак, але да яго далучаецца характарыстыка, набытая словам *колос* на працягу ўсяго апавядання, — *пуставаты*: *Ён пайшоў, а за ім яшчэ доўга калыхаўся пуставаты аржаны колос* (231).

Улічваючы ўсе камбінаторныя прырашчэнні, набытыя словамі *жыта і колас* у творы, словазлучэнне *аржаны колос* набывае значэнне ‘колос, які не можа даць працягу жыцця’. Але вобразны сэнс гэтага словазлучэння больш глыбокі і больш значны, бо ён ускладняецца сюжэтнымі калізіямі і кампазіцыйнай будовай твора. Каб зразумець гэта, трэба зноў вярнуцца да вобраза галоўнага героя, да яго лёсу.

Сустрэча ў лесе перакрэслівае ўсе мары і надзеі Івана — заўсёды страх не дасць магчымасці жыць на радзіме: *І ўжо не ведаў, ці астацца тут, дома, ці, можа, пайсці ў мястэчка, сесці на цягнік і ехаць у той маленькі гарадок на Урале, дзе ў белай цаглянай лаўцы з адным акном прадаваў газу. Ехаць туды і сніць гэтае поле, жыта і хадзіць да тае перастарэлае ўдавы, курыць і ў сінім каламутным дыме бачыць сваю вёску...* (230).

Толькі цяпер пісьменнік раскрывае нам, што такое “там”, “туды”, дзе жыве і чым займаецца герой апавядання, супрацьпастаўляючы жыццю “тут”. Такім чынам ствараецца кампазіцыйнае проціпастаўленне пачатку і канца твора: дэталёва выпісаныя карціны радзімы і скупы, без фарбаў і падрабязнасцей накід уральскага жыцця. Тут — буянне фарбаў, пахаў, гукаў, там — цэгла, газа, каламутны дым і, самае галоўнае, там няма жыта, а значыць — няма і жыцця. Узні-

каюць два светы: жыццё і антыжыццё. Іх звязвае постаць галоўнага героя, які не жыве, а існуе ў маленькім гарадку на Урале, які, як пусты аржаны колас, не здольны даць працяг жыццю, бо не мае ні жонкі, ні дзяцей.

Складаная кампазіцыйная будова апавядання дае магчымасць зразумець метафару, вынесеную ў загаловак: *аржаны колас* — гэта 'адарваны ад родных каранёў чалавек, жыццё якога прайшло марна'. Праз метафару раскрываецца вобраз галоўнага героя, перадаюцца аўтарскія адносіны да яго, метафара цэментуе ўвесь твор, робіць яго кампазіцыйна завершаным і гарманічным. Праз метафару *аржаны колас* выяўляецца і аўтарская жыццёвая пазіцыя: чалавек нічога не варты ў жыцці без радзімы, без крэўных сувязей.

"Міг бліскавіцы"

Словазлучэнне *міг бліскавіцы*, якое з'яўляецца назвай асобнага апавядання і цэлага зборніка, не ўжываецца ў тэксе непасрэдна. Сваё метафарычнае значэнне спалучэнне набывае на аснове выкарыстання цэлага шэрагу ключавых слоў. А "падвоеная" моцная пазіцыя гэтага словазлучэння патрабуе разгляду ў двух кантэкстах: кантэксте аднаго апавядання і кантэксте ўсяго зборніка.

Прыгадаем сюжэт апавядання. У прывычным, наладжаным жыцці Антона Лазакевіча, накіраванага ў камандзіроўку ў невялікае мястэчка, здарылася нечаканае — ён закахаўся. Гэтае неспадзяванае, раптоўнае каханне нешта мяняе ў яго жыцці, дазваляе інакш спасцігнуць яго сэнс.

Можна зрабіць выснову, што метафара *міг бліскавіцы* ў апавяданні — гэта 'раптоўнае, нечаканае каханне'. У гэтым сэнсе твор В. Адамчыка збліжаецца з апавяданнем І. Буніна "Солнечный удар"¹. Але ў кантэксте зборніка значэнне метафары шырэцца, і моўныя сродкі, ужытыя пісьменнікам для раскрыцця пераносна-вобразнага значэння словазлучэння, даюць падставу для больш шырокага разумення сэнсу метафары.

Першы сказ апавядання акрэслівае яго асноўныя вобразы, утрымлівае ў сабе апорныя, ключавыя словы: *Густа і спорна, не перасціхаючы, шапацеў на дварэ дождж, мільгала маланка, апякаючы сінім бляскам мокры бэз у гародчыку, а потым рабілася цёмна, хоць выкалі вока, і сцішна* (14).

Словы *шапацеў, мільгаць, апякаць, цёмна, сцішна* становяцца апорнымі ў тэксте, частотнасць іх ужывання даволі высокая: пісьменнік паўтарае іх, ужывае сінанімічныя і вытворныя ад іх словы. Дзеяслоў *шапацеў* падтрымліваецца ў тэксте сінонімамі *ісці, шумець*, азначэннямі *ціхі, шапаткі*, словазлучэннем *шум дажджу*: ... аднастайна *шапацеў*

ціплы буйны дождж (17); а потым пайшоў *дождж*, спачатку *ціхі, непрыкметны, рэдкі, а потым густы, спорны, моцна шумеў за вокнамі* (19); ... на гэты *шапаткі, на гэты ціхі дождж* ... (19); ... гэты *звонкі шум дажджу за акном* (19).

Аднастайнае, нямоцнае шапаценне дажджу пераклікаецца з аднастайным, павольным жыццём маленькага гарадка, якое В. Адамчык апісвае пры дапамозе сінонімаў да прыметнікаў *цёмны і сцішы* (*ціхі, пусты, цёмнаваты, маўклівы, глухі*): *Быў гэты гарадок: маленькі, ціхі, пусты, з вузкімі вуліцамі, ... з гэтай гасцініцаю, цёмнаватаю, занябанаю...* (14); ... але мястэчка *яшчэ спала, яшчэ панавала нейкая сцішная адзіноتا...* (15).

Пісьменнік атаясняе дождж і жыццё, перадаючы праз з'яву прыроды ўнутраны свет чалавека, бо, калі адбываецца сустрэча Анатоля з жанчынай, аўтар выкарыстоўвае іншыя сінонімы да слоў *дождж і ісці*, іншыя азначэнні: *лівень, кіпець, ліць*, фразеалагізм *як з вядра і інш.*

Такім чынам, з'явы прыроды, цесна звязаныя з жыццём чалавека, набываюць у апавяданні сімвалічны сэнс: і калі дождж — гэта само жыццё, то маланка — гэта нешта незвычайнае, імгненнае ў гэтым жыцці.

Словы *мільгаць і апякаць*, што спалучаюцца са словам *маланка*, ствараюць свой сінанімічны рад: *успыхваць, заліваць (святлом), мігцець, пякучы (бляск)*: ... *мільгала маланка, апякаючы сінім бляскам мокры бэз у гародчыку* (14); ... *успыхвала маланка, заліваючы бэзавым сінім святлом вузенькую, усю ў лужынах, небрукаваную вуліцу, высокія густыя платы, хату, белую сукенку* (17); ... *Анатоль Лазакевіч ішоў за імі, пакуль скрыпнулі весніцы, пакуль зноў не ўспыхнула маланка, пакуль ён на ганку не ўбачыў яе адну...* (17); ... *а ў вачах Анатоля ўсё мігцеў гэты сіні пякучы бляск* (17).

Звяртае на сябе ўвагу аднастайнасць сінтаксічных канструкцый: *выказнік (успыхваць, мільгаць) — дзейнік (маланка) — акалічнасць спосабу дзеяння, выражаная дзеепрыслоўным словазлучэннем (апякаючы, заліваючы святлом)*. Кожны раз адбываецца пашырэнне прасторы: спачатку маланка высветлівае толькі бэз у гародчыку, потым — вуліцу, па якой Анатоль ідзе за жанчынай і яе мужам, вось маланка асвятляе толькі яе, і нарэшце, у канцы апавядання, маланка апякае бляскам цэлы свет: *А за вокнамі ўсё шапацеў, не сціхаючы, дождж, мільгала маланка, апякаючы сінім бляскам цэлы свет* (21).

Гэты апошні сказ твора амаль ідэнтычны першаму, за выключэннем змены прасторы ў акалічнасці спосабу дзеяння, але такая змена, на нашу думку, не выпадковая, а вызначальная для разумення метафарычнага словазлучэння *міг*

бліскавіцы: гэта не толькі каханне, а пераломны момант у жыцці чалавека, які перайначвае яго, прымушае па-іншаму бачыць наваколле. Таму загаловак апавядання, вынесены ў назву цэлага зборніка, не проста акрэсліў яго тэму, а стаў вызначальнай кампазіцыйнай адзнакай такіх апавяданняў, як “Зоня”, “Песня” і інш.

“Кілавы д’ябал”

Разгорнутага лінгвістычнага каментару патрабуе назва аповесці “Кілавы д’ябал” (падзагалолак *Le diable boiteux*). Падзагалолак выконвае важную для мастацкага тэксту функцыю: ён дае чытачу “дадатковае да назвы ўяўленне: пра стыль, жанр, кампазіцыю і танальнасць МТ (мастацкага тэксту), — пра тыя сэнсавыя ходы, якія варта актывізаваць у чытацкай свядомасці для поўнага ўспрымання МТ”².

У прамым значэнні словы, якія ўваходзяць у назву твора, абазначаюць: *кілавы* ‘хворы на грыжу’, *д’ябал* ‘у рэлігійных уяўленнях — злы дух, чорт, сатана’ — і маюць выразную негатывную ацэнку. Французскае словазлучэнне *Le diable boiteux* перакладаецца на беларускую мову як *кульгавы (крывы) чорт (д’ябал)* і з’яўляецца ў пэўным сэнсе адпаведнікам загатоўку аповесці, але выклікае цэлы шэраг асацыяцый: кульгавы чорт — адзін з традыцыйных вобразаў сусветнай літаратуры, што ўпершыню з’явіўся, як і вобразы Дон Кіхота, Дон Жуана, у класічнай іспанскай літаратуры залатога веку³. Сюжэт “Кульгавага чорта” быў створаны Л. Велесам дэ Геварам, але ўсееўрапейскую вядомасць ён атрымаў пасля аповесці французскага А.-Р. Лесажа “*Le diable boiteux*”. Такім чынам, у якасці падзагатоўка аповесці В. Адамчык выкарыстоўвае назву сусветна вядомага твора, што, на наш погляд, мае вялікае значэнне для разумення таго сэнсу, які пісьменнік уклаў у мастацкі тэкст.

Твор В. Адамчыка прысвечаны сучаснасці, нашаму сённяшняму дню, ён вылучаецца філасафічнасцю, псіхалагічнасцю, інфармацыйнай насычанасцю. Падзагалолак *Le diable boiteux* арыентуе чытача на абагульненасць ва ўспрыманні твора, на філасофскае асэнсаванне жыцця аўтарам, але гэтым не вычэрпваецца функцыя, якую ён выконвае ў аповесці: ва ўзаемадзеянні з назвай ён набывае і іншае значэнне.

Загалолак “Кілавы д’ябал” метафарызуецца на аснове разгортвання тэксту аповесці. Словазлучэнне, вынесенае ў назву, з’яўляецца на апошніх старонках твора і звязваецца з адной з дзейных асобаў аповесці — Габрыелем Жагалам: “*Не, не можа такога быць! — не верылася разгарачанаму Гэнрыку Самцу. — Жагала быў рослы мужчына, а гэты нібы палавіну яго. Удадатак — калека. Але ж мурлаты твар з угодлі-*

ваю ўсмішкаю нібы яго. Так няўжо ж гэты кілавы д’ябал — ён, Габрыель Жагала? А можа, усё ж — не” (102).

Габрыель Жагала — адна з самых непрыемных, нават страшных постацяў у творы: ва ўспамінах Гэнрыка Самца ён афарбаваны ў самыя змрочныя колеры. В. Адамчык у партрэце гэтага персанажа падкрэслівае “дэманічныя” рысы, выкарыстоўваючы азначэнні: *чырванаватыя ангорскія (во-чы), шыракаплечы і загарэла-чорны, сутулаваты і пануры, падобны да крумкача, кльшаногі і г. д.* Характарыстыку Жагалу даюць у творы розныя людзі, і кожны раз яна набывае адмоўную афарбоўку. Дасягаецца гэта праз ужыванне розных моўных сродкаў: прыметнікаў *урэдны, помслівы, ненавісны, кручаны*, фразеалагізмаў *гад печаны, зносу няма, падымаць руку, халеры на яго няма*, метафары *не чалавек, а камень*, дзеясловаў-сінонімаў *прываражыць, прыманваць, прынаджаць*. Яны малююць моцнага, дужага, хітрага, слізкага чалавека, які выкруціцца з любога непрыемнага становішча.

Вобраз набывае, такім чынам, абагульненае значэнне: ён убірае ў сябе ўсё адмоўнае, што ёсць у чалавеку, усе людскія заганы, усё тое, што ў чалавеку ад д’ябла: ... *сядзеў ён, аднаногі кілавы д’ябал, з угодліваю, шырока-жабінаю ўсмішкаю на мурлатым твары* (109).

Падзагалолак *Le diable boiteux* падкрэслівае нязводнасць, жыццёвасць такіх тыпаў, як Габрыель Жагала, і адначасова выяўляе здрабненне чалавечай пароды: словазлучэнне *кілавы д’ябал* мае выразную негатывную афарбоўку.

“Белы снег”

“Пазіцыя загатоўка — гэта патэнцыяльная сімвалічная пазіцыя ў словаўжыванні”⁴. Таму загалолак ва ўзаемадзеянні з тэкстам можа набываць сімвалічнае значэнне, аднак яно, у адрозненне ад метафары, у значнай ступені звязана з экстралінгвістычнымі фактарамі — ідэйна-мастацкім і культурна-гістарычным кантэкстамі. Такое сцвярдженне выразна выяўляецца пры аналізе семантыка-стылістычнай функцыі загатоўка апавядання “Белы снег”. Кампаненты словазлучэння *белы снег* нясуць у сабе пэўны сімвалічны сэнс: “Белы сімвалізуе чысціню, нявіннасць, згоду, цнатлівасць, святло, мудрасць, а, паколькі ён не хавае іншага колеру, бязвіннасць і праўду... Белы колер часцей за ўсё асацыюецца з набожнасцю і рэлігійнымі абрадамі”⁵.

В. Адамчык, адштурхоўваючыся ад традыцыйнага значэння слоў, напаўняе іх новым зместам. Па сутнасці, словазлучэнне *белы снег* можна лічыць таўталагічным, бо слова *снег* нясе ў сабе сему ‘белы, чысты’ (прыгадаем традыцыйнае параўнанне *белы, як снег*). Таму, зразумела, у апавяданні

“Белы снег” значэнне ‘белы, светлы’ дамінантнае, галоўнае, якое набывае разнастайныя сэнсавыя адценні ва ўзаемадзеянні з процілеглым яму значэннем ‘цёмны’: пісьменнік натуральна выкарыстоўвае як кантэкстуальныя антонімы прыметнікі *белы і шэры*.

Са светлымі колерамі звязаны ўспаміны героя пра каханую. Для стварэння адпаведнага эмацыйнага поля В. Адамчык выкарыстоўвае словы, якія ўтрымліваюць у сваім значэнні сему ‘светлы’, — *белы, чысты, неафарбаваны, агонь: ...яму ўспомнілася цёплае далёкае мястэчка, нядаўняе светлае лета... і белая хата, з чыста вымытаю неафарбаванаю падлогаю ў большай палавіне* (113). *Ён добра помніць... белае неба на захадзе... у хаце ціхі позні агонь* (114).

Чыстыя, светлыя колеры набываюць у тэксце станоўчую канатацыю, становяцца прыкметай святочнасці, узнёсласці. Шэрыя, цёмныя колеры, наадварот, атаясняюцца ў героя апавядання з будзённасцю, сумам: *Тут быў вечар, горад, сінявата-белае, як вадзяное малако, святло ліхтароў, позняя люднасць на тратуарах, перапоўненыя тралейбусы, раптоўнае шуршанне легкавых машын, спацелыя вокны ў магазінах, — а для яго звычайны абрыдлы сум* (113). *А заўтра зноў сыры туман, усё буднезвычайнае і адзінота* (116). *Ён пайшоў, забыўшыся, што быў учора шэры горад, яго адзінота...* (119).

Пісьменнік ужывае разнастайныя прыметнікі са значэннем колеру, ствараючы іх нечаканыя адценні і нюансы. Праз колеры ён перадае дынаміку пачуццёў героя. Яго дарога да каханай выпісана цёмнымі фарбамі, якія святлеюць па меры набліжэння да гарадка. Спачатку гэта *сырая цёмная ноч, чорныя тлустыя палеткі зааранага поля, чорна-пасмаленныя шпалы, цёмна-цяжкая ноч*, але вось *ноч становіцца месячнай, становіцца бачным белы месяц, пачынае сінець ельнік, бліснула халодна-тугая рака*, адчуваецца *лёгказдаровы холад раніцы*.

Белы колер асацыятыўна звязваецца са значэннем свежасці, чысціні, дабыні, становіцца ўвасабленнем шчасця. Яго чысціня яшчэ больш адметная на цёмным фоне: *Выбегла яна, светла і чыста падпудраная, у чорнай сукенцы з брошчай* (119). *І сам ён адчуваў гарачыню ад гэтага віна, сваю дарату і ўвесь белы свет: позняе святло восені, чэрства-здоровую цеплыню...* (122). *Ляжала шэра-голае поле — і было шкада нядаўняга празрыстага лета, цёплых дажджоў, буйных рахманых грачанікаў на межках. Араў трактар — бліжчала цяплом чорная ралля* (125).

Такое чаргаванне святлаценняў перадае няпэўнасць, неакрэсленасць у адносінах герояў. Але настае галоўны момант іх блізкасці, калі ўсё становіцца зразумелым, высветле-

ным да канца. В. Адамчык ужывае метафару *гіне свет*, каб паказаць канец старога, канец ваганняў і адзіноты: *Але ён ізноў адчуў на шыі яе гарача-накорныя і addаныя рукі і ўбачыў, як радасна, хараша, прыемна і нечакана гіне для яго гэты свет* (127).

У новым свеце няма чорных колераў, у ім толькі белыя фарбы, толькі чысты белы снег: *Стала ўсё бялець першаю чысцінёю, і запахла сырм кіслым дымам, як зімою. Было радасна-бела ў вачах, калі ён выйшаў на ганак... Слядамі за ім выбегла яна ў лёгкай рэдзенькай і выцвілай сукенцы, беланогая... І патрусіла недзе на голае яго плячо пякуча-халодным снегам* (128).

Словы з семай ‘белы’ нясуць у сабе дадатковае значэнне чысціні, радасці — усяго таго, з чым звязана шчасце першага кахання. Апошняя метафара, якая кампазіцыйна і сэнсавая завяршае апавяданне, падрыхтавана асацыятыўнымі сувязямі: белы колер — гэта ‘радасць, чысціня, шчасце’: *А кругом чыстым першым снегам на зямлі бялела чалавечае шчасце* (128).

Дзеяслоў *бялець* ‘становіцца белым, вылучацца сваім белым колерам’ у спалучэнні з абстрактным назоўнікам *шчасце* сэнсава змыкаецца з загалоўкам апавядання “Белы снег” і надае яму сімвалічнае гучанне: *белы снег* — гэта сімвал шчасця, кахання, чысціні ў адносінах.

“Ліповы цвет”

У адрозненне ад спалучэння *белы снег* словазлучэнне *ліповы цвет* не мае традыцыйнага сімвалічнага значэння ў агульнанароднай мове, у сімвал яно развіваецца ва ўзаемадзеянні з ідэяна-кампазіцыйнай структурай твора і індывідуальна-паэтычнай сістэмай аўтара. Новае эстэтычнае значэнне назвы “Белы снег” фармуецца на аснове колеравых асацыяцый, а падставай для сімвалічнага пераасэнсавання загалоўка “Ліповы цвет” з’яўляюцца асацыяцыі паху. В. Адамчык, які ў гэтым апавяданні, на думку даследчыкаў яго творчасці, выявіў сваё і слоўнае, і псіхалагічнае майстэрства, пабудаваў твор менавіта на асаблівасцях паху.

Па-першае, пісьменнік незвычайна падае партрэт Рагіны, жонкі галоўнага героя. Мы ўспрымаем яго не зрокава, а праз пачуцці Сяргея і, галоўнае, праз яго ўспрыманне паху: *Умела Рагіна і неяк хараша, нячутна і мякка прытуліцца да Сяргея, накласці яму на плячо лёгкую, што заўсёды пахла раніцаю, садамі і яшчэ невядома чым прыемным, сваю руку* (127). *Сяргей цешыўся з гэтага хараства... хмялючы цалаваў яе пахучыя скроні...* (128). *І Сяргею хацелася гаварыць, гаварыць, што яна добрая, што рукі яе пахнуць садамі, яблыкамі...* (128).

Свежы, салодкі пах — галоўная рыса партрэта Рагіны. Праз гэты пах аўтар перадае, у першую чаргу, адносіны Сяргея да жонкі, і водар набывае значэнне сямейнага шчасця і кахання.

Але адно не дае спакою Сяргею — Рагіна ўжо была заму-жам і засталася ўдавою. Гэты неспакой з'явіўся ў Сяргея пасля выпадкова пачутай брыдкай і непрыемнай размовы. І ён пачынае раўнаваць жонку да былога, пачынае думаць пра развод. Мяняюцца яго адносіны да жонкі, мяняецца настрой у сям'і і разам з гэтым мяняюцца пахі: *Першы раз для Сяргея жончыны валасы пахлі нечым чужым, нейкім удушлі-вым пахам хвойнага мыла* (131).

Сяргей, шукаючы нейкага паратунку, пачынае сустра-кацца з Тосяй, але гэтыя сустрэчы не прыносяць ні радасці, ні палёгкі, а, наадварот, сора і брыдкасць. І ён вяртаецца да жонкі, якую кахае: *Сяргей стоена слухаў гэтую яе гаворку і адчуваў, як калоціцца сэрца. А з гары цягнула пахам ліповага цвету, абайна назапашанага Рагінаю на доўгую зіму, пахла не-чым родным, тутэйшым свая хата, сенцы, увесь свой куток* (144).

Пахучы ліповы цвет асацыюецца ў Сяргея з домам, а словазлучэнне, вынесенае ў заглавак, набывае значэнне 'сімвал сямейнага шчасця і кахання'.

Заглавак, пераважна метафарычны, з'яўляецца цэн-трам утварэння разнастайных сувязяў у творах В. Адамчы-ка. Па меры іх разгортвання заглавак уступае ва ўзаемадзе-янне з моўнымі адзінкамі тэксту, набывае "прырашчэнні сэнсу", мяняючы сваю семантычную структуру. Заглавак-метафара задае асноўныя групы ключавых слоў, якія пера-асэнсоўваюцца ў тэксце або набываюць адмоўную ці ста-ноўчую канатацыю, узаемадзейнічаюць з іншымі лексічны-мі адзінкамі, ствараючы тым самым падставу для метафа-рычнага яго пераасэнсавання.

¹ Гл.: Новикова М. Заголовок-метафора и художественный текст // Русская речь. 1986. № 6.

² Кожина М. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX — XX вв.): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1986. — С. 8.

³ Пинский А. Испанский "Хромой бес" // Велес де Гевара Л. Хро-мой бес. — М., 1964. — С. 5.

⁴ Григорьев В. Поэтика слова. — М., 1979. — С. 195.

⁵ Фоли Джон. Энциклопедия знаков и символов. — М., 1996. — С. 361.

З ПАВАГАЙ ДА ЧУЖОГА, ЯК І ДА СВАЙГО...

Міжмоўныя кантакты — праблема даўняя і актуальная для ўсёй гісторыі станаўлення і развіцця беларускай мовы. З асаб-лівай вастрынёй яна ўспрымаецца ў нашыя дні, калі дыскусія пра стан і будучыню беларускай літаратурнай мовы як мовы тытульнай нацыі літаральна падзяліла філолагаў на два проці-леглыя лагеры — рэфарматараў, якія імкнуцца грунтоўна абна-віць літаратурную мову на базе дарэформавай беларускай мовы 20-х гг., і традыцыяналістаў, якія выступаюць за далейшае зблі-жэнне беларускай літаратурнай мовы з рускай за кошт падаў-лення спецыфікі беларускай мовы як вусна-размоўнай у сваёй аснове.

Праблемы кантактаў беларускай мовы з іншымі мовамі, найперш суседнімі, у апошнія гады жыцця цікавілі і прафесара Льва Міхайлавіча Шакуна (1926 — 1996). Як сур'ёзны і ўдумлі-ва-памяркоўны даследчык, ён лічыў, што рэзка ўмешвацца ў працэсы моўнага рэгулявання наўрад ці варта, паколькі сама "моўная практыка знойдзе разумны кампраміс". Разам з тым Л. Шакун не мог не бачыць і неабходнасці пэўных удакладнен-няў у арфаграфіі, змянення прынцыпаў укладання тлумачаль-ных і асабліва іншамоўна-беларускіх слоўнікаў. Шматлікія на-зіранні і вывады вучонага не аднойчы абмяркоўваліся падчас працы міжнародных і нацыянальных навуковых канферэн-цый, з'езда беларусаў свету і інш. Са спецыяльным дакладам "Беларуска-польскія моўныя кантакты ў пачатку XX стагод-дзя" ў ліпені 1996 г. Л. Шакун выступіў у Гайнаўцы на навуко-вай канферэнцыі, прысвечанай 40-годдзю кафедры беларускай філалогіі Варшаўскага ўніверсітэта. На вялікі жаль, гэтае вы-ступленне вучонага своечасова не было апублікавана. Мяркую, што публікацыя артыкула, падрыхтаванага самім аўтарам на аснове прачытанага даклада, будзе карыснай не толькі для спе-цыялістаў, але зацікавіць і настаўнікаў, студэнтаў, старшаклас-нікаў, усіх тых, хто спрабуе знайсці адказы на няпростыя пы-танні з жыцця роднага слова.

Ад сябе дадам яшчэ, што 1996 год у жыцці Л. Шакуна быў асабліва плённым на ўдзел у розных навуковых мерапрыем-ствах. З грунтоўнымі навуковымі дакладамі ён выступіў на міжнародных навуковых канферэнцыях у Апольскім ўніверсі-тэце і Гайнаўцы (Польшча), на двух прадстаўнічых форумах у Мінску, рыхтаваўся да паездкі ў Германію і Аўстрыю... Ведаю, што ў асабістым архіве Льва Міхайлавіча ёсць яшчэ нямала не-апублікаванага. Задачай вучняў і калег вучонага застаецца пад-рыхтоўка і ўвядзенне такіх работ у шырокі навуковы ўжытак.

Мікалай ПРЫГОДЗІЧ,
загадчык кафедры гісторыі беларускай мовы
Белдзяржуніверсітэта.