

Часам самую вялікую экзістэнцыяльную адказнасць чалавек нясе перад самім сабой. Герой В. Быкава востра адчуў гэта, прадзіраючыся праз сцяну. Яго цела ў нейкі момант больш не праходзіла далей, але ён разумеў, што ў такім становішчы яго чакае самае страшнае, таму раптам знайшоў у сабе сілы здзейсніць задуманае. Варыянтаў для адступлення ўжо не было. Сама ідэя дзеянняў з надзеяй, але без спадзявання на імгненны поспех вельмі добра стасуецца з устаноўкамі дзейнага чалавека ў экзістэнцыяльнай філасофіі. Экзістэнцыяльнае адчуванне закінутасці і адзіноты чалавека знайшло свае праявы ў разважаннях героя аб тым, што лепш было яму не нараджацца ці памерці ў барацьбе. Гэта сведчыць аб тым, што ён натуральна адчувае страх перад трагічным быццём, але ўсведамляе сваё безабароннае становішча, што і выклікае ў ім бунт, абуджаючы сілы для барацьбы.

#### *Літаратура*

1. Быкаў, В. Сцяна / В. Быкаў. – Мінск : Наша ніва, 1997. – 384 с.
2. Каламійцава, Ю. Праблема свабоды ў творчасці Васіля Быкава / Ю. Каламійцава // Філасофія і сацыяльныя навуки: навучны журнал. – 2009. – № 1 / 2. – С. 73–77.
3. Камю, А. Творчасць і свабода: статьи, эссе, записи бытнички / А. Камю. – М. : Радуга, 1990. – 608 с.

*Алена Міхалевіч*

### **КАНТЭКСТУАЛЬНАЯ НЕПАЎНАТА ЯК АСАБЛІВАСЦЬ РАМАНА ІВАНА ШАМЯКІНА “ЗЕНІТ”**

На розных этапах развіцця мова беларускай мастацкай літаратуры вызначалася актыўным узасмэдзяннем, з аднаго боку, з нарматыўна ўсвядомленай літаратурнай мовай, а з другога – з вуснымі гаворкамі. Таму ў мастацкіх творах усё жанраў побач з кніжнымі адзінкамі заканамерна ўжываюцца моўна-выяўленчыя сродкі размоўнага стылю. Адна з прычын гэтага заключаецца ў таксама ў ідэйна-тэматычнай накіраванасці беларускай мастацкай літаратуры: даволі вялікая колькасць твораў, і перш за ўсё праявітых, прысвечана паказу гістарычнага мінулага і актуальных праблем беларускага народа, што аб’ектыўна патрабавала ад пісьменнікаў ствараць ілюзію поўнай рэчаіснасці, рэальнага жыцця, народных характараў і быту.

Варта адзначыць, што свядомае, мэтанакіраванае выкарыстанне гутарковых адзінак на ўсіх узроўнях (лексічным, фанетычным, марфалагічным, словаўтваральным і сінтаксічным, аднак часцей за ўсё на апошнім) матывуецца мастацкімі задачамі пісьменнікаў: элементы размоўнага стылю перадаюць у тэксце (кантэксце) разнастайныя стылістычныя і эмацыянальна-экспрэсіўныя адценні і становяцца адзнакай індывідуальнага аўтарскага стылю. Прычым гутарковымі з’яўляюцца моўныя адзінкі (літаратурныя і нелітаратурныя), якія “...выдзяляюцца стылістычна пад уплывам пэўных умоў, такіх, як непадрыхтаванасць, нязмушанасць акта

камунікацыі, непасрэдна ўдзел асоб у гэтым акце” [1, с. 5]. Пералічаныя экстралінгвістычныя фактары садзейнічалі развіццю адной з тэндэнцый гутарковай мовы – да эканоміі элементаў моўнага выражэння. Пад яе ўплывам сфарміраваліся такія сінтаксічныя з’явы, як парцэляцыя, эліпсіс, сегментацыя і інш. Аднак найбольш выразна дадзеная тэндэнцыя праяўляецца ў структурах са шматлікімі варыянтамі пропуску моўных кампанентаў (канструкцыях з незамешчанымі сінтаксічнымі пазіцыямі), прычым згаданыя адзінкі вызначаюцца поліфункцыянальнасцю. Іх поліфункцыянальнасць зводзіцца да стварэння ў мастацкім тэксце вусна-гутарковай экспрэсіі, перадачы каларыту рэальнага жыцця, характарыстыкі і індывідуалізацыі персанажаў, афармлення своеасаблівага мастацкага тэксту (кантэксту), у якім вядзецца аб’ектывізаванае (з пункту гледжання героя) апавяданне.

У мове рамана Івана Шамякіна “Зеніт” даволі шырока прадстаўлены канструкцыі з рознымі незамешчанымі сінтаксічнымі пазіцыямі (а да іх адносяцца такія адзінкі, якія характарызуюцца наяўнасцю хоць бы адной нерэалізаванай абавязковай валентнасці, што кампенсуецца сродкамі мікра- і макракантэксту, а таксама сітуацыйнай выказвання). Аднак асаблівай пашыранасцю вызначаюцца няпоўныя простыя сказы і састаўныя часткі складаных сказаў з кантэкстуальным пропускам сінтаксічных пазіцый дзейніка, выказніка і дапаўнення. На нашу думку, гэта тлумачыцца ў першую чаргу складанай лініяй твора, які адлюстроўвае падзеі апошняга года Вялікай Айчыннай вайны – ад пераможнага наступлення нашых войск на Карэльскім фронце летам 1944 г. да Дня Перамогі. Таму за кошт згаданых адзінак аўтар перадае імкліваць, напружанасць дзеянняў таго часу.

Дзейнікі, як правіла, адсутнічаюць у тым выпадку, калі з’яўляюцца аналагамі дзейнікаў папярэдняй канструкцыі ці прэдыкатыўнай часткі: *Калбенка* [тут і далей выдзелена намі. – А. М.] – *чалавек добры, душэўны, але занадта прымы – сячэ з-за пляча. Б’е не ў брыво, а ў вока* [2, с. 6]; *А галоўнае – Ванда шмат што ўмела. Валодава вінтоўкай, пісталетам, аўтаматам. Умела не толькі страляць, але разабраць, пачысціць. Ведала званні, хоць, праўда, веданне такое не навучыла яе субардынацыі, звярталася яна да камандзіраў з фамільярнасцю, якая камандзіра батарэі выводзіла з раўнавагі* [2, с. 163]. Відавочна, што за кошт кантэкстуальна няпоўных канструкцый пісьменніку ўдаецца стварыць больш поўнае апісанне герояў, даць апошнім характарыстыку. Паколькі апавяданне ў рамане вядзецца ад імя галоўнага героя Паўла Шыянкі, то даволі часта дзейнікам выступае не ўласны назоўнік, а асабовы займеннік *я*. Напрыклад: *Я падхапіў Жэню з зямлі – доўгую і лёгкую, што гутаперчавая лялька. Паставіў на ногі. Крыкнуў на вуха гэтак жа, як мне Калбенка: – Дзеці!* [2, с. 127]; *Калбенка заснуў, пакуль я хадзіў на камандны*

пункт, і я, бадай, парадаваўся: не будзе бацька хвалявацца за мой паўночны паход на батарэю. Абуўся з анучамі, апрануў шынель [2, с. 323]. Менавіта ў такіх канструкцыях перадаюцца імклівасьць і напружанасьць ваенных дзеянняў.

Своеасаблівай мадыфікацыяй згаданых адзінак выступаюць канструкцыі з прапушчаным дзейнікам, аналагічным дапаўненню папярэдняй канструкцыі (ці прэдыкатыўнай часткі). Напрыклад: ...*Колькі “месеру” трэба на паўтара кіламетра? Ён набліжаўся з хуткасцю снарада. Ішоў у лоб, быццам хацеў тараніць нашу машыну* [2, с. 257]. У такіх канструкцыях, калі аб’ект гаворкі (або думкі) вядомы з папярэдняга кантэксту, няма неабходнасьці ў пастаяннай яго ідэнтыфікацыі. Пропуск дзейніка дазваляе тут засяродзіць увагу на апісанні або паслядоўных рэальных падзей, або дзеянняў, што ляжаць у аснове думак ці паведамленьняў герояў. Гэтаму нямала садзейнічае і тэмп апавядання, які замаруджвалі б поўныя паводле структуры сказы.

Абумоўленасьць кантэкстам дазваляе Івану Шамякіну ўжываць у рамане і канструкцыі з незамешчанай сінтаксічнай пазіцыяй выказніка:

– *Танцаваць любіш?* – Люблю. – *У такім разе давай дамовімся: першы танец – за мной. Згодна?* – *Калі?* – *Пасля вайны*, – сказаў я [2, с. 85];

– *Балашова! Вы не забылі, што я сказаў?* – *А што?* – *Бала-шо-ва!* [2, с. 244]; *Страху за сябе не адчуваў. Страх за Глашу: як ратаваць яе?* [2, с. 258]. Разгледжаныя структуры, як і ў аналагі з гутарковай мовы, ствараюць кароткія, лаканічныя паведамленьні, у якіх асноўная ўвага акцэнтаецца на прадмеце (аб’екце) апісання.

Кантэкстуальны пропуск выказніка характэрны ў першую чаргу для тых сінтаксічных адзінак, якія ўдакладняюць спосаб працякання дзеяння, апісанага ў структуры з экспліцытна выражаным выказнікам. Такія канструкцыі, акрамя таго, указваюць і на носьбітаў гэтых дзеянняў і ўласцівы аўтарскай мове: *Сялён застагнаў, заскрыгатаў зубамі, злосна падыў нагой сяннік, в-о-о! пыл. Мяне ліхаманіла. Але я першы выскачыў з хаціны. Ён – за мной* [2, с. 196]. На прапушчаны выказнік тут указвае акалічнасьць, якая ўваходзіць у састаў выказніка. Гэтыя канструкцыі з гутарковай мовы, па-майстэрску выкарыстаныя прэзаікам, садзейнічаюць больш сцісламу, сканцэнтраванаму паведамленьню.

У аўтарскай мове назіраецца кантэкстуальны пропуск выказніка параўнальнага сказа як даданай часткі складаназалежнага сказа. Напрыклад: *На поўнай хуткасці, як кур’ерскі ў мірны час, уляцеў на станцыю літарны эшалон* [2, с. 384]. Параўнальныя сказы садзейнічаюць больш вобразнаму ўспрыняццю тэкставага адзінства і дапаўняюць апісанне пэўнага аб’екта.

У рамане Івана Шамякіна сустракаецца ўжыванне і канструкцыя з некалькімі незамешчанымі сінтаксічнымі пазіцыямі. Так, у дыялагічнай мо-

ве герояў мае месца пропуск як галоўных членаў сказа: “Дзе мы знаходзімся?” – спытала Ванда. “За трыццаць кіламетраў ад Мінска”, – зразумеў я ... [2, с. 357]), так і спалучэнняў з даданымі членамі сказа: *Мяне Вандзін артыстычны жэст моцна ўзлаваў: знайшла месца і час дэманстраваць свой польскі патрыятызм. “Перад кім? Перада мной? Перад Іваніставай?”* ... [2, с. 374].

Такім чынам, індывідуальнаму пісьменніцкаму стылю Івана Шамякіна ўласцівы канструкцыі з кантэкстуальнай непаўнотай, у якіх прапушчаны часцей за ўсё дзейнік, выказнік і – радзей – некалькі членаў сказа. Ужытыя праявімае адпаведнасці з творчымі задачамі і ў выніку стараннага адбору, такія сінтаксічныя адзінкі робяць мастацкі тэкст больш лаканічным і дынамічным, надаюць апошняму натуральнасць і жывасць.

#### *Літаратура*

1. Земская, Е. А. Русская разговорная речь. Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис / Е. А. Земская, М. В. Китайгородская, Е. Н. Ширяев. – М. : Наука, 1981. – 276 с.
2. Шамякін, І. П. Зеніт / І. П. Шамякін. – Мінск : Юнаптва, 1987. – 514 с.

*Аляксандр Мойскі*

### **Пераклад і інтэрпрэтацыя тэксту ў творчасці Максіма Танка**

Даследчыкі міжлітаратурных сувязей разглядаюць розныя віды інтэрпрэтацыі тэксту. Многія літаратуразнаўцы адносяць пераклад да інтэртэкстуальных прыёмаў, аднак ёсць і тыя, што не ўлічваюць яго пры класіфікацыі гэтых фігур. І першыя, і другія пагаджаюцца ў адным – пераклад не тыя лічыць уласна новым творам. Ён наладжвае міжлітаратурныя сувязі паміж пісьменнікам і перакладчыкам, паміж аўтарамі розных народаў, упісвае нацыянальную літаратуру ў сусветны кантэкст і не з’яўляецца самастойным тэкстам.

Нямецкія даследчыкі У. Бройх, М. Пфістэр і Б. Шультэ-Мітдэліх прапануюць да інтэртэкстуальных фігур адносіць запазычанні, перапрацоўку тэм і сюжэтаў, яўную і прыхаваную цытацыю, алюзію, парафразу, перайманне, пародыю, выкарыстанне эпіграфай і г. д. У гэтым пераліку ёсць і пераклад, але не ў якасці прыёму для стварэння арыгінальнага твора, а як адной з формаў перадачы аўтарскага тэксту. У прапанаваным нямецкімі навукоўцамі шэрагу сустрэкаюцца не толькі інсцэніроўка, экранізацыя, але нават плагіят. Апошняя з’ява таксама мае права разглядацца ў якасці інтэртэкстуальнага прыёму, нягледзячы на адсутнасць самога творчага пачатку ў ёй. Так, В. Рагойша асобна разглядае ў сваіх працах эпігонства і плагіят. Аднак, як і іншыя даследчыкі, на першае месца