

...счастливы жили люди в полесской деревне “Петухи”. А как напали вероломно фашисты на нашу Родину – так ушли партизанить почти все петуховские мужики. Ушел и колхозник Кучера, и сын его – Павел. А Кучериха с малой дочкой Полиной остались в деревне, но вести доносились до них страшные: будто в соседних деревнях всех детишек, баб да стариков в домах позапирали и сожгли заживо. Правда ли это? Узнать не у кого...

И тут немцы пришли сами: красивые, подтянутые, вежливые. Расселились по домам, стали жить. К Кучерихе поселили бывшего офицера и молодого солдата. Офицер – тот степенно вел себя: завтракал, обедал, ужинал да трубочку курил. А молодому не сиделось: он и автомат три раза на дню почистит, и воду в дом натаскает, и сам для себя вдоль улицы помарширует.

Страшно вели себя эсэсовцы. Но не трогали никого, даже иногда продукты свои привозили и по хозяйству помогали. Работали эсэсовцы, как простые деревенские парни, как сыны, что в лес ушли партизанить. И Франц, молодой постоялец Кучерихи, больше всех старался...

НА ВСТРЕЧЕ СО ЗРИТЕЛЯМИ ГОСТИ ИЗ РОССИИ – ТВОРЧЕСКАЯ ГРУППА ФИЛЬМА.

Змест прыведзенага ўрыўка, хоць і прысвечаны апісанню цікавага кінафільма, не апраўдвае той танальнасці (аўтар быццам распавядае казку), якая абрана для перадачы інфармацыі. Не адпавядаюць сітуацыі таксама вобразныя сродкі, што характарызуюць персанажаў: мы ведаем, што прынесла вайна мірным жыхарам Беларусі і іншых краін, таму параўнанне іншаземных захопнікаў з “простымі вясковымі хлопцамі”, з “сынамі, што ў лес пайшлі партызаніць”, – вяршыня моўнай безгустоўнасці і чалавечай бездухоўнасці. К слову, змест самога фільма, яго музычнае афармленне не адпавядаюць танальнасці рэкламы: фільм цяжкі для прагляду, яго сюжэт далёкі ад лірычнага, падзеі – ад рамантычных.

Заклучэнне. Такім чынам, дарэчнасць маўлення – паняцце не толькі лінгвістыкі, але і дастаткова дакладны партрэт (праз маўленчыя паводзіны) як аўтара, так і аўдыторыі. Захаванне дарэчнасці прадугледжвае веданне стылістычнай сістэмы мовы, заканамернасцяў ужывання моўных сродкаў у кожным функцыянальным стылі, што дазваляе знайсці найбольш мэтазгодны спосаб выражэння думкі, перадачы інфармацыі. Неабходная ўмова дарэчнасці – добрае веданне і асэнсаванне прадмета інфармацыі. Вялікае значэнне мае таксама агульная культура аўтара, яго адносіны да адрасата, уменне хутка арыентавацца ва ўмовах зносін.

Спіс літаратуры

1. Основы культуры маўлення і стылістыкі: вучэб. дапам. для студэнтаў філал. фак. ВНУ / У.В. Анічэнка [і інш.]. – Мн.: Універсітэцкае, 1992. – 255 с.

СИНТЕЗ АБСУРДА И РЕАЛИЗМА В ПОСТАБСУРДИСТСКОЙ ДРАМЕ ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА

*О.Ф. Сенькова
Полоцк, ПГУ*

Английская драматургия середины XX века характеризуется активным поиском новых форм и освоением главенствующих тенденций европейской драмы. Такой поиск вполне соответствует динамичности художественных экспериментов века, когда, «модернизм» и «реализм» не столько противостояли друг другу, сколько активно взаимодействовали» [1, 4]. В такой непростой атмосфере борьбы и взаимодействия между двумя парадигмами и формировалось творческое наследие будущего Нобелевского лауреата Гарольда Пинтера (1930 – 2008). В его пьесах нашлось место осмыслению разных сторон жизни человека середины века: от разобщенности людей (пьесы «Комната» (*The Room*, 1957), «Сторож» (*The Caretaker*, 1959), «Пейзаж» (*Landscape*, 1967)), дезориентации в исторических перипетиях и военных конфликтах (пьесы «Перед дорогой» (*One For The Road*, 1984), «Горский язык» (*Mountain Language*, 1988)) до утрата человеком собственного места в жизни (пьесы «День рождения» (*The Birthday Party*, 1957), «Новый мировой порядок» (*The New World Order*, 1991), «Кухонный лифт» (*The Dumb Waiter*, 1957)). Обращение к широкому спектру тематических планов обуславливает *актуальность* взаимодействия реалистического и абсурдистского методов с *целью* выявления особенностей функционирования ключевых художественных приемов.

Материал и методы. Проявление реалистических установок автора наиболее ярко прослеживается в следующих ранних пьесах автора: «Комната», «Сторож», «Кухонный лифт», «Ночь вне дома» (*A Night Out*, 1959), «Подвал» (*The Basement*, 1966), тогда как абсурдистские тенденции можно обнаружить в пьесах «День рождения», «Возвращение домой» (*The Homecoming*, 1964), «Карлики» (*The Dwarfs*, 1960), «Коллекция» (*The Collection*, 1961). Художественная организация пьес рассматривается при помощи сравнительно-типологического и культурно-исторического методов.

Результаты и их обсуждение. При всём противоречии эстетических установок реализма и абсурдизма в ранней драматургии Гарольда Пинтера необходимо отметить их тесное взаимодействие и взаимовлияние. Как отмечал сам автор, «я бы сказал, что то, что происходит в моих пьесах – реалистично, но то, что я делаю не реализм» [2, 9]. Представляется возможным комплексное рассмотрение отдельных художественных элементов, характерных указанных установок автора. Например, в своей первой пьесе «Комната», драматург сочетает нарочитый натурализм воссоздаваемой реальности с метафизическими мотивами, характерными для антитеатра. Действие в пьесе сконцентрировано в ограниченном пространстве и представляет собой конфликт между противоречиями внутренней среды и враждебного внешнего мира. Героиня Роуз тщательно оберегает внутренний уют комнаты, старается укрыться от вмешательства извне. Реалистическая идиллия нарушается внезапной угрозой при вторжении странника. Финал пьесы окончательно выходит за рамки реалистической манеры: Роуз слепнет, не в силах принять ни свое прошлое, ни тот факт, что её муж, Берт, избивает странника. Практически все пьесы 1950-1960-х годов отмечаются определенной пространственно-временной организацией. Конечно, предметность обыгрывается не с такой скрупулезностью, как к этому привыкли зрители реалистического театра, но быт активно задействован в ранней драматургии Гарольда Пинтера. В то время как поздние пьесы зачастую лишены конкретного места действия («Монолог» (*Monologue*, 1972)), а персонажи нивелированы до голосов («Голоса семьи» (*Family Voices*, 1980)).

Отметим, что порой задействованный предметный мир пьес становится способом автора поиронизировать над положением своих персонажей. Так, герои пьесы «Сторож» Астон, Мик и Дэвис сконцентрированы каждый на своем предметном мире: Астон привязан к предметам мебели, Мик постоянно говорит об электроприборах, а Дэвис заполняет неловкие паузы молчания воспоминанием о своих ботинках и иных предметах одежды. Порой комичны диалоги, где каждый из персонажей пытается показать значимость своего предметного мира, отгораживаясь при этом от обыкновенных и привычных человеческих отношений. Поэтому понятна растерянность Дэвиса в финале пьесы: «Что же мне делать? Что делать? Куда идти?» [2, 75]. Автор снова демонстрирует отчужденность людей и их неспособность к выстраиванию диалога.

Разрыв между коммуникативными способностями людей («Ночь вне дома»), равно как и постоянно довлеющая действительность («Легкая боль» (*A Slight Ache*, 1958)), наличие неясного происхождения силы, управляющей человеком, роднит театр Пинтера с театром абсурда. Однако до сих пор в литературоведении остается актуальным вопрос о целесообразности соотношения творчества Гарольда Пинтера с поэтикой театра абсурда. Мартин Эсслин полностью соотносит творчество британского драматурга с проявлениями антитеатра. Отметим некоторые основные принципы, соотносимые с поэтикой абсурда, на которые обращает внимание исследователь М.В. Друзина: нарушение связей между людьми, мотив мистического ожидания, метафизическая непостижимость человеческих побуждений, языковое проявление абсурда («косноязычие запинаящихся отупевших людей бездны» [3, 48]), беззащитность человека перед внешней угрозой. Однако стоит отметить, что в основе своей театр абсурда делает акцент на том ощущении, которое испытывает зритель. Это и становится новым способом разговора с современным человеком. Абсурд в пьесах выступает единственной характеристикой изображаемого, что позволяет нагнетать статику, усугублять и без того неопределенное положение героев. Действие «марионеточных персонажей» как раз и обуславливает отсутствие четкого сюжета, интриги и конфликта драмы: раз у персонажа нет определенного места, исчезает и сама необходимость в «заземлении» в конкретных пространственно-временных координатах. Основная задача театра абсурда – встряхнуть, подвергнуть «шоковой терапии» зрителя и уже «через очуждение в брехтовской трактовке этого слова вернуть в действительность» [4, 105]. Гарольд Пинтер следует не внутренней логике абсурда, когда этот является основополагающей установкой, но использует внешние атрибуты антитеатра: марионеточные персонажи, довлеющая неизвестность, схематичность действия, языковая игра. Например, в пьесе «День рождения» автор использует абсурдную оболочку, чтобы зашифровать таинственное прошлое героя: по еле уловимым намекам, разбросанным по абсурдным, излишне нарочитым и нагроможден-

ным диалогам, можно понять, что ранее Стэнли участвовал в карательных войсках, организованных в Ирландии во время Гражданской войны 1920-х годов.

Закключение. Гарольд Пинтер активно задействует в своих драмах как реалистический компонент, так и антиреалистический, абсурдный, выводя для зрителя основные экзистенциальные категории: страх, одиночество, свобода. Тенденции постабсурдизма подчеркивают многообразие художественных поисков автора и умелое сочетание реалистичной и модернистской парадигм художественности. Постабсурдная драма Гарольда Пинтера пытается не только пропустить зрителя и читателя через шоковую терапию образов и ощущений, но и «заземлить» его для решения конкретной художественной задачи.

Список литературы

1. Кондаков, Д.А. Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века / Д.А. Кондаков. – Новополоцк: ПГУ, 2008. – 188 с.
2. Pinter, H. Plays 2 / H. Pinter. – London, Faber & Faber, Incorporated. – 238 p.
3. Друзина, М.В. Эволюция современной английской драмы, 1956-1970 / М.В. Друзина. – Л.: ЛГИТМИК, 1977. – 72 с.
4. Лапин, И.Л. Комpendиум по истории зарубежной литературы: Античность, Средневековье и Возрождение. Современность: курс лекций / И.Л. Лапин. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2008. – 149 с.

ЛЕКСЕМА «БЕРЕЗА» В НАЗВАНИЯХ ОЗЕР ВИТЕБЩИНЫ

Т.И. Синкевич

Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова

Исследование гидронимии Витебщины представляется актуальным в связи с существующими в лингвистической науке проблемами изучения таких единиц, как хранилища историко-культурной и языковой информации.

Цель статьи – выявить лимнонимы, в основе наименования которых содержится лексема «береза», определив их место в системе названий озер Витебщины.

Материал и методы. Материалом исследования послужили лимнонимы, зафиксированные нами на территории Белорусского Поозерья. Гидронимический материал Витебщины сопоставлялся с гидронимическим материалом соседних территорий, что позволило рассмотреть каждое отдельное наименование как элемент системы названий той или иной территории, способствовало реконструкции в географическом названии семантики более обоснованно.

При анализе материала использовались элементы статистического метода, метод лингвистического комментирования, сравнительно-сопоставительный метод.

Результаты и их обсуждение. Лимнонимия Белорусского Поозерья – это национально-культурное достояние народа, признак этносов, населявших эту древнюю территорию и оставивших нам в наследство огромное количество названий озер и внимательное отношение к своим корням и истокам. На Витебщине нами зафиксировано название озера, содержащее в своей основе лексему «береза»: озеро Береза в бас. р. Щары. Такие же названия встречаются на территории России, например озеро Береза в бас. р. Оки [5,40], в Украине, например, гелоним Береза у села Люботино [5, 41]. В основе подобных названий может быть реконструирована праформа *berza [4, 1, 201–203]. Название Березина встречается на территории Беларуси, России, Польши, например, название реки в бас. Днестра – Березина, такое же название реки в бас. Щары, пол. Brezina в бас. Стобрави [5,44]. Эти названия представляют собой образования на –ina от *berza [4,1,203], но принадлежат, как мы полагаем, и к образованиям от прилаг. *berzino – «березовый» [5,1, 204-205]. Название Березовое озеро встречается в разных областях Украины, на Псковщине, в России, форма Березово зафиксирована на Витебщине, такие названия – результаты онимизации прилаг. *berzovъ (jъ) [5,1,205]. Лексема «береза» в и.-е. языках имеет значение «светлый», «белый», «блестящий» [6,1,45]. В названиях водных объектов мы имеем дело не названием растения, а с метафорическим переносом по цвету, так названы гидронимы с чистой, светлой водой; в них могут быть криницы, другие источники, нет карстовых отложений, как правило, это озера ледникового происхождения. Встретились и такие названия, как Березовый омут, Березовая заводь, которые, возможно, связаны и с названием растения, так как березовая поросль окружает эти озера. Если верить польским легендам, то береза – это благословенное дерево, которое помогло укрыться Христу и Богородице от грозы и ветра, а согласно русским преданиям, дерево укрывало от преследований нечистой силы Святую Параскеву-Пятницу. В славянских сказках встречается сюжет о превращении русалки или молодой девушки в березу. В народных преданиях это символ весны и родины, где береза представлена в