

ТЭХНАГЕННАЯ ТВОРЧАСЦЬ У КАНТЭКСЦЕ РАЗВІЦЦЯ ЭЛЕКТРОННАЙ ТАНЦАВАЛЬНАЙ МУЗЫКІ

Артыкул прысвечаны разгляду тэхнагенных відаў творчасці, а менавіта дыджэйну і тэхнагеннай кампазітарскай творчасці, у кантэксце іх уплыву на працэс эвалюцыі электроннай танцавальнай музыкі. Даецца падрабязная характарыстыка названых відаў тэхнагеннай творчасці, а таксама ўстанаўліваецца іх узаемасувязь з выразнымі сродкамі электроннай танцавальнай музыкі, метадамі яе стварэння і прэзентацыі.

Ключавыя словы: *тэхнагенная творчасць, дыджэй, дыджэйнг, канкрэтная музыка, электронная танцавальная музыка, камп'ютарная музыка, электронныя музычныя інструменты, шумавыя спецефекты, гук, апрацоўка гуку.*

The article is dedicated to consideration of technogenic creativity, namely DJing and technogenic composing creativity in a context of their influence on electronic dance music development. The detailed characteristic of technogenic creativity is given linked to the electronic dance music's expressive means, methods of its creation and presentation.

Праблема ўзаемадзеяння творчага і тэхнічнага пачаткаў – найважнейшая для сучаснага мастацтвазнаўства. У выніку такога ўзаемадзеяння ў другой палове XX ст. сфарміраваліся віды тэхнагеннай творчасці – *дыджэйнг* і *тэхнагенная кампазітарская творчасць*. Іх даследавалі Е. Эгольф [14], В. Бабарыка [1], В. Меднікаў [7], В. Задзярацкі [4], Н. Сушкевіч [9], А. Суботняя [5], Е. Барысюк [2], М. Красільнікава [6] і многія іншыя навукоўцы. Так, напрыклад, амерыканскі мастацтвазнаўца Е. Эгольф распрацоўвала пытанні тэорыі дыджэйну, разглядаючы гэты від тэхнагеннай творчасці ў якасці галоўнай формы прэзентацыі электроннай танцавальнай музыкі на публіцы [14]. Яна падрабязна раскрывае значэнне ў дыджэйну такіх прылад, як мікшарны пульт, прайгравальнікі вінілавых пласцінак і кампакт-дыскаў, камп'ютар і кантролер спецыялізаванага праграмагнага забеспячэння, паказваючы пры гэтым асаблівасці іх практычнага выкарыстання.

Да з'явы дыджэйну звяртаецца В. Бабарыка, называючы яго “раўнапраўным відам музычна-выканальніцкага мастацтва”, а творы электроннай танцавальнай музыкі катэгорый *мікс* і *рэмікс* аўтар параўноўвае з варыяцыямі на папулярныя оперныя тэмы, якія атрымалі шырокае распаўсюджанне ў еўрапейскай музыцы XIX ст. [1].

У манаграфіі “Электронная музычная творчасць у сістэме мастацкай адукацыі” [6] І. Красільнікаў прыводзіць падрабязную характарыстыку тэхнагеннай музычнай творчасці з улікам выразных сродкаў, якімі яна апэруе, асаблівасцей кампазітарскага мыслення і іншых важных аспектаў.

Падрабязна спыняючыся на пытаннях канкрэтнай і электроннай музыкі, В. Задзярацкі ў манаграфіі “Музычная форма” [4] раскрывае сутнасць тэхнагеннай творчасці. Аўтар разглядае віды сінтэзу гуку і вызначае асноўныя функцыі электронных музычных інструментаў.

Феномен тэхнагеннай кампазітарскай творчасці, у прыватнасці такія яго кірункі, як элект-

ронная і канкрэтная музыка, аналізавала А. Суботняя [5], якая прыйшла да высновы, што дзякуючы інтэнсіўнаму тэхнічнаму прагрэсу, а менавіта навацыям электронікі і электраакустыкі, музычнае мастацтва змагло істотна пашырыць сваю ідэйна-мастацкую аснову.

Разам з тым на сёння не існуе ніводнай мастацтвазнаўчай працы, якая ў поўнай меры раскрывала б значнасць названых відаў тэхнагеннай творчасці ў працэсе развіцця электроннай танцавальнай музыкі. Мэта артыкула – паказаць абумоўленасць працэсу развіцця электроннай танцавальнай музыкі тэхнагеннай творчасцю, а менавіта – дыджэйнгам і тэхнагеннай кампазітарскай творчасцю.

Эвалюцыя электроннай танцавальнай музыкі як тэхнагеннай разнавіднасці музычнага мастацтва цалкам вызначана навукова-тэхнічным прагрэсам XX ст. Вынаходніцтва і наступнае ўдасканаленне электраакустычнай і камп'ютарнай тэхнікі паспрыяла фарміраванню асобных відаў тэхнагеннай творчай дзейнасці, якія ярка выявіліся ў працэсе развіцця электроннай танцавальнай музыкі. Гістарычна першым з іх стаў *дыджэйнг* (англ. *deejaying, DJ-ing*) – від тэхнагеннай творчасці, заснаваны на публічнай прэзентацыі музычных аўдыязапісаў са зменай ці без іх гучання тэхнічнымі сродкамі [11; 13]. Дыджэйнг сфарміраваўся ў першай дэкадзе XX ст., аднак яго вызначэнне з'явілася значна пазней. Так, у 1935 г. амерыканскі каментатар У. Уінчэл упершыню ўжыў слова *дыск-жакей* (англ. *disc jockey*) у дачыненні да радыёведучага М. Блока. Пасля тэрмін скарацілі да абрэвіятуры *DJ*, ад якой, у сваю чаргу, узнікла вытворнае паняцце *DJ-ing*, што абазначае працэс працы дыджэя [3; 23].

У электроннай танцавальнай музыцы найбольшую распаўсюджанасць атрымалі творы *акусматычнага* тыпу – так званыя *трэкі* (англ. *track* – гукавая дарожка). Асаблівасць такой працы ў тым, што яна фіксуецца кампазітарам у студыі ў форме аўдыязапісу, які потым пераносіцца

на гукавы носьбіт (кампакт-дыск, флэш-назавальнік і інш.). Выкананне падобнага твора адбываецца праз публічнае агучванне аўдыязапісу пры дапамозе прайгравальнікаў, акустычных сістэм і іншага неабходнага абсталявання [10, с. 509, 515 – 527; 15; 16]. Праз гэтую акалічнасць дыджэйнг становіцца галоўнай формай выканання ў электроннай танцавальнай музыцы. Такая прэзентацыя можа ажыццяўляцца парознаму, што ў многім залежыць ад асабістых схільнасцей дыджэя. Так, можна вылучыць:

– простую прэзентацыю, якая заключаецца ў элементарным прайграванні аўдыязапісу з гукавога носьбіта без змены яго гучання тэхнічнымі сродкамі;

– прэзентацыю са звязаннем, заснаваную на камбінаванні некалькіх (двух і больш) аўдыязапісаў ці іх фрагментаў у працэсе прайгравання, што звычайна дасягаецца за кошт выкарыстання мікшарнага пульта;

– прэзентацыю са змяненнем, што прадугледжвае выкарыстанне ў працэсе прайгравання аўдыязапісу дадатковых тэхнічных сродкаў і метадаў з мэтай атрымання якасна новага гучання. Так, дыджэй можа змяняць хуткасць прайгравання, ажыццяўляць рэверсаванне аўдыязапісу, зацыкліваць яго асобныя фрагменты, прымяняць эквалізацыю і іншыя гукавыя эфекты.

Нягледзячы на тое, што, па сутнасці, электронная танцавальная музыка – прыкладная і выконваецца дыджэямі пераважна ў межах танцавальных мерапрыемстваў, сёння можна гаварыць і пра канцэртныя формы яе публічнай прэзентацыі. Выступы дыджэяў у гэтым выпадку ператвараюцца ў паўнаважныя тэатралізаваныя шоу, напоўненыя дынамічнымі візуальнымі вобразамі і экраннымі інсталяцыямі. У якасці прыкладу можна прывесці выступ нідэрландскага дыджэя Арміна ван Бюрэна, які адбыўся ў рамках сусветнага турнэ “Armin Only Embrace” у кастрычніку 2016 г. на пляцоўцы “Мінск-арэна”. Гэтае шоу вылучалася не толькі візуальнымі інсталяцыямі, але і вялікай разнастайнасцю сцэнічных перформансаў, што ўключалі танцавальныя пастаноўкі і вакальныя нумары артыстаў, якія ўдзельнічалі ў запісе альбома “Embrace” [8].

У 1948 г. сфарміраваўся від тэхнагеннай кампазітарскай творчасці, названы *канкрэтнай музыкай* (фр. *musique concrète*), што таксама паўплываў на развіццё электроннай танцавальнай музыкі. Канкрэтная музыка ўзнікла як эксперыментальны кірунак у музычнай кампазіцыі і заключалася ў выкарыстанні кампазітарам “канкрэтных” гукавых элементаў, загадзя зафіксаваных ім на аўдыяносьбітах. Гэта кардынальна адрознівалася ад традыцыйнага кампазітарскага падыходу да стварэння музычнага твора

пры дапамозе “абстрактнай” музычнай натацыі [10, с. 508 – 510].

Заснавальнік канкрэтнай музыкі – французскі кампазітар і інжынер-акустык П’ер Шэфер (Pierre Schaeffer). У 1942 г. з мэтай правядзення эксперыментаў з гукамі ён стварыў спецыялізаваную студию пры Французскім радыё і тэлебачанні. У 1948 г. з’явіліся яго п’есы “Эцюд з турнікетам”, “Эцюд з каструлямі” і “Эцюд з чыгункамі”. У іх кампазітар выкарыстаў гукі, запісаныя на парыжскіх вакзалах: шум лакаматыва, перастук колаў, выцце сірэні і інш. Першае выкананне эцюдаў прайшло на парыжскім радыё 5 кастрычніка 1948 г. пад агульнай назвай “Канцэрт шумоў” [10, с. 508 – 510].

Галоўная прыкмета электроннай танцавальнай музыкі, перанятая ёю ад канкрэтнай музыкі, – акустматычны прынцып напісання музычнага твора. Акрамя гэтага, прааналізаваўшы кампазітарскія метадыкі некаторых аўтараў электроннай танцавальнай музыкі, мы выявілі, што ўсе яны ўключаюць у тым ліку і выкарыстанне запазычанага гукавога матэрыялу:

– гучанне рытмічных малюнкаў, працягласцю адзін або некалькі тактаў – *драм-лупаў* (ад англ. *drum* ‘барабан’ і *loop* ‘пятля’), а таксама адзіночных ударных інструментаў – *драм-сэмплаў* (ад англ. *drum* ‘барабан’ і *sample* ‘узор’). Тыповым прыкладам з’яўляецца твор “Suddenly Summer” Арміна ван Бюрэна, дзе разам з сэмпламі басовага барабана (*kick*), малага барабана (*snare*) і воплескаў у далоні (*clap*) прымяняюцца фіксаваныя гуказапісам рытмічныя малюнкi талерак (*high-hats*) і перкусіі (*percussion*) [19];

– вакальнае выкананне без інструментальнага суправаджэння або асобныя яго фрагменты. У якасці прыкладу можна прывесці творы электроннай танцавальнай музыкі бельгійскага дыджэя Кілі Фрэнзі, брытанскага прадзюсара Мэта Томаса, нідэрландскага дыджэя Ціма Рома, французскага дыджэя і аўтара электроннай танцавальнай музыкі Паскаля Арбе [20; 24; 25; 26];

– інструментальнае выкананне (як на электронных, так і на акустычных музычных інструментах) або асобныя яго фрагменты. Так, у творы “Good and Monsters” брытанскага прадзюсара Люка Саламона выкарыстоўваліся фрагменты выканання на віяланчэлі;

– шумавыя спецефекты – *noise FX* ці проста *FX* (ад англ. *noise* ‘шум’ і *effects* ‘эфекты’). Іх выкарыстанне можна выявіць у шматлікіх творах Арміна ван Бюрэна, Ціма Рома і многіх іншых вядомых аўтараў электроннай танцавальнай музыкі [22].

У 1951 г. пры Заходнегерманскім радыё была створана Кёльнская студыя электроннай музыкі (Kölner Funkhaus Studio für elektronische Music) для даследаванняў у галіне электроннага сінтэзу

гуку. Яе заснавальнікі – фізік Вернер Маер-Эплер, інжынер Роберт Баер і музыказнаўца і кампазітар Герберт Аймерт. Так узнік від тэхнагеннай кампазітарскай творчасці, які атрымаў назву *электронная музыка* (ням. *elektronische musik*). Яе галоўны прынцып – выкарыстанне аўтарам спецыфічнага штучнага гукавога тэмбру, генераванага і змененага пры дапамозе асцылятараў, мадулятараў, фільтраў і іншых падобных электронных прылад. Да першых твораў электроннай музыкі, якія прэзентуюць на самастойную мастацкую значнасць, адносяцца “Электронныя эцюды I, II” К. Штокхаўэна, напісаныя ў 1953 і 1954 гг. адпаведна [10, с. 510 – 511; 16].

Прынцып выкарыстання сінтэтычнага тэмбру гуку цалкам прымальны для электроннай танцавальнай музыкі. Пры стварэнні такога тэмбру кампазітары (прадзюсары) звяртаюцца да электронных музычных інструментаў – *сінтэзатараў* і *драм-машын*. Сінтэзатары звычайна прымяняюць для агучвання басовых, меладычных і гарманічных партый, пры дапамозе драм-машын ствараюцца рытмічныя музычныя партыі.

Ступень, з якой сінтэтычны музычны тэмбр падаецца ў агульнай інструментоўцы электроннай танцавальнай музыкі, можа вар’іравацца ў залежнасці ад мастацкіх задач, а таксама ад стылёвай прыналежнасці музыкі. Так, цалкам тэхнагенным гучаннем вылучаецца песня “I Feel Love” італьянскага кампазітара Джорджыя Марадэра і англійскага музычнага прадзюсара Піта Белата, напісаная ў стылі *хай-энерджы* і выкананая амерыканскай спявачкай Донай Смер [17; 18].

Электронная танцавальная музыка ў стылі *транс* не выключае наяўнасці тэмбраў традыцыйных музычных інструментаў. Так, у “Communication”, “Sail”, “Rush Hour”, “Never Say Never” і іншых творах Арміна ван Бюрэна прысутнічае гучанне акустычнага фартэпіяна. У кампазіцыях нідэрландскага дыджэя і музычнага прадзюсара Тэйса Майкла Вервеста можна выявіць гучанне традыцыйных струнна-смычковых музычных інструментаў [19; 21].

У сярэдзіне 1950-х гг. у ЗША фарміруецца *камп’ютарная музыка* (англ. *computer music*), якая пасля ярка выявілася ў электроннай танцавальнай музыцы. У яе аснове ляжыць выкарыстанне камп’ютара як галоўнага інструмента пры напісанні музычнага твора. Камп’ютар можа вырашаць задачы як мастацкага, так і тэхнічнага характару. У першым выпадку кампазітар можа прымяняць камп’ютарныя праграмы як дапаможны сродак для стварэння меладычных ліній, рытмічных малюнкаў, гарманічных паслядоўнасцей і іншых элементаў музычнай фактуры. У другім выпадку камп’ютар выкарыстоўваецца для сінтэзу, запісу і апрацоўкі гуку [10, с. 511 – 514; 12].

Першы музычны твор, напісаны з выкарыстаннем камп’ютарнага забеспячэння – п’еса для струннага квартэта “Шіас Suite” – адносіцца да 1956 г. і належыць амерыканскаму кампазітару Леджарэну Хілеру. Пры дапамозе камп’ютара Univac і спецыяльнай праграмы ён згенераваў паслядоўнасць вышынь, працягласцей і іншых параметраў музычнага гуку. Вынікі, пададзеныя праграмай у выглядзе літарна-лічбавых кодаў, былі раздрукаваны і ўручную пераведзены ў нотны тэкст [12].

У практыцы электроннай танцавальнай музыкі найбольш шырокае распаўсюджанне атрымалі наступныя тыпы камп’ютарных праграм:

- *працоўныя станцыі*, прызначаныя для вырашэння шырокага спектру задач, уключаючы запіс і апрацоўку гуку, рэдагаванне midi-звестак і міксаванне;

- *віртуальныя музычныя інструменты*, якія выконваюць функцыі музычных інструментаў, як акустычных (скрыпка, фартэпіяна, гітара), так і электронных (сінтэзатар, драм-машына);

- *віртуальныя гукаапрацоўчыя модулі*, прызначаныя для дынамічнай, спектральнай, прасторавай і мадуляцыйнай апрацоўкі гуку.

Такім чынам, развіццё электроннай танцавальнай музыкі было б немагчымым без уплыву тэхнагеннай творчасці, а менавіта дыджэінгу і тэхнагеннай кампазітарскай творчасці. Так, дыджэінг выступіў галоўнай формай выканання электроннай танцавальнай музыкі на публіцы, уключаўшы ў сябе як простую прэзентацыю, так і прэзентацыю са звыдзеннем (міксаванне) і змяненнем. Тэхнагенная кампазітарская творчасць мае некалькі разнавіднасцей: канкрэтную, электронную і камп’ютарную музыку. Кожная з іх знайшла яркае адлюстраванне ў працэсе эвалюцыі электроннай танцавальнай музыкі, вызначыўшы яе выразныя якасці, метады стварэння і прэзентацыі. Так, канкрэтная музыка паслужыла базісам для фарміравання феномена акусматыкі, ідэя якой трывала зацвердзілася ў электроннай танцавальнай музыцы, а таксама вызначыла падыход да стварэння твораў, заснаваны на выкарыстанні запазычанага гукавога матэрыялу. Дзякуючы развіццю электроннай музыкі як самастойнага віду тэхнагеннай кампазітарскай творчасці электронная танцавальная музыка набыла адзін з галоўных выразных сродкаў – штучны тэмбр гуку, які ствараецца пры дапамозе сінтэзатараў і драм-машын. Развіццё камп’ютарнай музыкі істотна паўплывала на тэхналогію стварэння электроннай танцавальнай музыкі, укараніўшы ў яе выкарыстанне музычных камп’ютарных праграм (працоўных станцый, віртуальных музычных інструментаў, модуляў апрацоўкі гуку) у якасці галоўнай працоўнай прылады кампазітара.

Пераклад з рускай мовы.

Спіс літаратуры

1. **Бабарико, В. А.** Электронная танцавальная музыка в современной культуре. Ди-джеинг как вид музыкально-исполнительской деятельности / В. А. Бабарико // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Междунар. науч. конф., Гродно, 23 – 24 марта 2006 г. : в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т ; редкол. : В. А. Мистюк (отв. ред.) [и др.]. – Гродно, 2006. – Ч. 1. – С. 165 – 167.

2. **Борисюк, Е. А.** Электронные сочинения белорусских композиторов 1990 – 2000-х гг. : некоторые особенности авторской трактовки электронной композиции / Е. А. Борисюк // Культура. Наука. Творчество : материалы III Междунар. науч.-практ. конф., 23 – 24 апр. 2009 г. / Белорус. акад. искусств [и др.] ; науч. ред. М. А. Можейко. – Минск, 2009. – С. 435 – 444.

3. **Диджей** // Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Диджей>. – Дата доступа : 04.03.2017.

4. **Задерацкий, В.** Музыкальная форма : в 2 вып. / В. Задерацкий. – М. : Музыка, 2008. – Вып. 2. – 525 с.

5. **История музыки**: европейское музыкальное искусство второй половины XX века : крат. курс лекций / авт.-сост. А. Г. Субботняя. – Витебск : Витеб. гос. ун-т, 2009. – 72 с.

6. **Красильников, И. М.** Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования / И. М. Красильников. – Дубна : Феникс+, 2007. – 496 с.

7. **Медников, В. В.** Основы компьютерной музыки / В. В. Медников. – СПб. : БХВ-Петербург, 2002.

8. **Мировой тур Armin Only Embrace** : в Минске шоу состоится 1 октября [Электронный ресурс] // Белорусский портал TUT.BY. – Режим доступа : <http://afisha.tut.by/news/aneews/486578.html>. – Дата доступа : 21.09.2016.

9. **Сушкевич, Н. С.** Алгоритмическая музыкальная композиция: философские основания и историческая перспектива / Н. С. Сушкевич // Музыкальное искусство на рубеже столетий : материалы Междунар. науч. конф. “Музыкальное творчество и XXI век : традиции, новации и перспективы”, Минск, 21 апр. 2000 г. / Белорус. гос. акад. музыки [и др.] ; сост. Р. И. Сергиенко. – Минск, 2000. – С. 27 – 34.

10. **Теория современной композиции** : учеб. пособие / Г. В. Григорьева [и др.] ; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 616 с.

11. **Вуное, Y. DJ. DJing / Y. Вуное** // Encyclopedia of rap and hip-hop culture / Y. Вуное. – Westport, 2006. – P. 89.

12. **Computers and music** // The new Grove dictionary of American music : in 4 vol. / ed. : H. W. Hitchcock, S. Sadie. – New York, 1986. – Vol. 1. – P. 480 – 483.

13. **DJ** // The new Grove dictionary of music and musicians : in 29 vol. / ed. S. Sadie ; execut. ed. J. Tyrrell. – New York ; London, 2001. – Vol. 7. – P. 406 – 407.

14. **Egolf, Eva J.** Learning processes of electronic dance music club DJs / Eva J. Egolf. – New York University, 2014. – 302 p.

15. **Electro-acoustic music** // The new Grove dictionary of music and musicians : in 29 vol. / ed. S. Sadie ; executive ed. J. Tyrrell. – New York ; London, 2001. – Vol. 8. – P. 59 – 67.

16. **Electro-acoustic music** // The new Harvard dictionary of music / ed. D. M. Randel. – Cambridge, 2003. – P. 280 – 282.

17. **Hi-NRG** [Electronic resource] // Wikipedia : the free encycl. – Mode of access : <https://en.wikipedia.org/wiki/Hi-NRG>. – Date of access : 21.09.2016.

18. **I feel love** [Electronic resource] // Wikipedia : the free encycl. – Mode of access : https://en.wikipedia.org/wiki/I_Feel_Love. – Date of access : 21.09.2016.

19. **In the studio with Armin van Buuren** // Future Music. – 2012. – № 258. – P. 30 – 36.

20. **In the studio with Vitalic** // Future music. – 2013. – № 268. – P. 40 – 46.

21. **Mason, K.** Save the last dance for Tiësto / K. Mason // Billboard. – 2011. – Vol. 123, № 32. – P. 12 – 15.

22. **Noise techniques** // Future music : making music with technology. – 2014. – № 286. – P. 56 – 60.

23. **The history of DJing** [Electronic resource] // Radio Solution. – Mode of access : http://radiosolution.info/newsletter/website_pages/history_of_DJ.html. – Date of access : 04.13.2017.

24. **The track** : Kill Frenzy “All Night Long” // Future Music. – 2015. – № 289. – P. 52 – 55.

25. **The track** : King Unique “Your Eyes” (remix) // Future Music. – 2015. – № 293. – P. 46 – 49.

26. **The track** : MOTi “Lion (In My Head)” // Future Music. – 2015. – № 294. – P. 48 – 51.

Рыгор ПАЛЯКОЎ,
аспірант кафедры беларускай
і сусветнай мастацкай культуры,
выкладчык кафедры мастацтва эстрады
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта
культуры і мастацтваў.

Арткул паступіў у рэдакцыю 14 ліпеня 2017 г.

Працяг. Пачатак на с. 37, 59, 66.

Чарняўская (Леаніла) – ашляхетная форма на *-скі (-аўскі)* ад антрапоніма **Чорны (-ая)**. ФП: **чорны – чарнявы – Чарняўская**. Параўн. **Чорны Кузьма**.

Чарот (Міхась) – семантычны дэрыват ад апелятыва **чарот** ‘высокая вадзяная або балотная расліна, а таксама зараснік гэтай расліны’.

Чобат (Алесь) – семантычны дэрыват ад апелятыва **чобат** (“Расійска-крыўскі слоўнік” В. Ластоўскага): **чобот** укр. – **бот**. Падае слова **чобаты** і СПЗБ: **чобаты** ‘боты’. ФП: **чобат** (бот) – **Чобат** (мянушка, пазней прозвішча).

Чорны (Кузьма) – семантычны дэрыват ад субстантываванай формы прыметніка **чорны** з разнастайнай семантыкай, у прыватнасці ‘не парадны’, ‘цяжкі, змрочны’, ‘чарадзейскі’, ‘з простага народа’, ‘некваліфікаваны’ і інш.

Чыгрын (Іван) – дэрыват з прыналежным суфіксам *-ын* ад антрапоніма **Чыгра** з семантыкай ‘нашчадак названай асобы’ (**Чыгр-ын**). Утваральнае слова **Чыгра** – мажлівы семантычны дэрыват ад **цігра** (перан. лаянк.) ‘хто злы, робіць шкоду’ (СПЗБ, т. 5, с. 359). Мена ч / ц у гаворках Гродзеншчыны нярэдка з’ява: **цярэшня – чарэшня** і пад.

Чыгрынаў (Іван) – дэрыват з прыналежным суфіксам *-аў* ад антрапоніма **Чыгрын** (**Чыгрын-аў**) з семантыкай ‘нашчадак з роду Чыгрына’ (**Чыгрынаў**).

Чэрня (Хведар) – семантычны дэрыват ад апелятыва **чэрня** ‘чорная фарба’, а таксама (перан.) ‘зборышча бандытаў, зброд’. ФП: **чорны** (колер) – **чорны** (‘смуглы’) – **Чэрня** (мянушка, пазней прозвішча).

Працяг на с. 95.