

ВЕРШЫ ПРА КАХАННЕ ГЕНАДЗЯ БУРАЎКІНА

ЛІНГВІСТЫЧНАЕ ДЭКАДЗІРАВАННЕ

Лінгвістычнае дэкадзіраванне, як нам бачыцца, – гэта “расшыфроўка”, ці апісанне, на падставе аналізу і сінтэзу элементаў моўнага тэксту ці ўсяго тэксту ў адпаведнасці з пастаўленымі задачамі даследавання, магчыма, з мэтай раскрыцця ідэйна-эмацыйнага зместу твора / твораў, выяўлення асаблівасцяў ідыястылю і г. д. Звычайна даследуюцца тропы, фігуры, экспрэсіўныя магчымасці гукапісу, тыпы сказаў, апорна моцныя фрагменты тэксту. У сваю чаргу, стылістычнае дэкадзіраванне – адно з сучасных адгалінаванняў стылістыкі, аб’ект якога – даследаванне “моцных пазіцый” тэксту з мэтай вытлумачэння (усведамлення) яго ідэйна-эмацыйнага зместу. Асноўнымі моцнымі пазіцыямі, якія дапамагаюць дэкадзіраваць тэкст, вытлумачыць яго, якія заключаюць у сабе важныя думкі для ўсведамлення ўсяго тэксту як цэласнай адзінкі, выступаюць назва твора (ці першы радок, што разглядаецца як эквівалент назвы), эпіграф (пры яго наяўнасці), пачатак і канец твора, а таксама ўзаемасувязь названых структурных адзінак з кантэкстам. Значыць, лінгвістычнае дэкадзіраванне дазваляе разгледзець тэкст як крыніцу інфармацыі для чытача, крыніцу думак, пачуццяў, асацыяцый.

Нельга блытаць паняцці лінгвістычнага дэкадзіравання і лінгвістычнага аналізу тэксту. Пры першым, як відаць з прыведзенага азначэння, разгляд тэксту / твора накіраваны на вывучэнне асобных сродкаў, фрагментаў, спецыфічных рыс, у той час як пры лінгвістычным аналізе тэкст даследуецца ўсебакова, з улікам часу яго напісання і жанравых адметнасцяў, светапогляду аўтара, а таксама з лексіка-семантычным аналізам значэння незразумелых слоў і ўстойлівых выразаў, усіх вобразных сродкаў (тропаў і фігур). Апошнім часам у мовазнаўчай літаратуры гаворыцца пра поўны паўзроўневы філалагічны аналіз тэксту, пры якім выяўляюцца адметныя рысы маўлення, манера пісьма / ідыястылю аўтара на фанетычным, лексіка-семантычным, фразеалагічным, граматычным узроўнях.

Выбар нашага аб’екта лінгвістычнага дэкадзіравання тлумачыцца тым, што тры вершы пра каханне Генадзя Бураўкіна, маючы аднолькавую тэматыку, выяўляючы адметнасць ідыястылю паэта на ўсіх моўных узроўнях, належаць да аднаго перыяду творчасці і сітуацыйна па-рознаму раскрываюць сутнасць адносінаў паміж

мужчынам і жанчынай. Ён, мужчына, адданы і надзейны, чулы і чулівы, ідзе да Яе, жанчыны, каб зрабіць Яе шчаслівай.

Гэтыя вершы пра павагу, чысціню, глыбіню пачуцця, што ў бураўкінскім ідыястылі выпраменьваецца праз гукі, словы, тропы, стылістычныя фігуры – на ўсіх моўных узроўнях. Тут няма выпадковых слоў, нават гукаў, усё прайшло праз шчырае, шчодрое паэтава сэрца...

На маім рабочым стала тры кнігі аднаго аўтара – волата паэтычнага слова Генадзя Бураўкіна: “Паміж зоркай і свечкай” (2000), “Жураўліная пара” (2004), “Лісты да запатрабавання” (2010). Перачытваючы творы гэтага аўтара, выдадзеныя ўжо ў ХХІ ст., дзіўлюся з маладой душы паэта. Праз яго інтымную лірыку высвечваецца светласць, шчырасць пачуццяў, высакароднасць, таямнічасць кахання, пывучасць і лірызм мовы. І штотраз думаю, дакранаючыся да яго вершаў: куды паверне думка, куды павядзе пачуццё, з якім словам урыфмуецца слова (а яно “рыфмуецца” з душой чытача, не парушаючы, а гарманізуючы канцавое сугучча радкоў).

“Жураўліная пара” – назва, якая толькі на першы погляд асацыюецца з сумам: можна думаць пра адлёт журавоў, пра іх развітанне з радзімай, – і гэта ёсць той перыфрастычны выраз, сэнс якога ў адвітання чалавека з зямлёй, з жыццём. Аднак *жураўліная пара* – гэта яшчэ і прылёт, вяртанне птушак на радзіму, магчыма, сімвал вяртання чалавека да самога сябе... Думаецца, гэты выраз, які мае антанімічныя значэнні, можна кваліфікаваць як з’яву энантыясеміі [1, с. 174] мастацкага маўлення. “Паміж зоркай і свечкай” доўжыцца дзень; чым напоўнены ён ад світанна да змяркання, чым жыве душа, аб чым яе клопат і непакой, у чым яе радасць і сум, навальніца і цішыня?... Мы ўсе прыйшлі, каб сысці, каб за той міг, што на зямлі, што між *зоркай і свечкай* (паміж зоркай як сімвалам нараджэння – зорка запальваецца ў нябёсах, калі нараджаецца чалавек, – і жалобнай свечкай, якая запальваецца, калі чалавек памірае), напісаць кожнаму свой ліст як сваё жыццё. А ўжо *напісанае застаецца*... а напісанае будзе запатрабаванае... І не так важна, калі і кім, якім пакаленнем (сучасным ці нашчадкамі) будуць прачытаны “Лісты да запатрабавання”... Важна, што слова, словаобразы *запатрабавання* будуць... распаджаецца ж усім Усявышні, а не чалавек.

Верш “*Абцалую цябе...*” складаецца з 27 радкоў; часам радкі роўныя слову; вядома, даўжыня радка паказвае на дынамізм ці на запаволенасць дзеяння, імпульсіўнасць праяўлення эмоцый. Структурна верш складаецца з трох частак; у першай, што надзвычай відавочна, адсутнічае займеннік *я*. Аўтар ціха, каб не напалохаць ні каханай сваёй, ні пачуццяў, толькі набліжаецца да яе... Пэўна-асабовыя сказы ўскладнены аднароднымі выказнікамі, якія ўтвараюць стылістычны прыём – градацыю: *абцалую, абшанчу, адагрэю* (гукасэнсы, як нам бачыцца, ідуць па нарастальнай).

Вышыня і чысціня пачуццяў тут – паняцці сінанімічныя, гэтая думка пацвярджаецца чатырма наступнымі радкамі, якія маюць гіпербалічны змест: *Над вяршынямі сосен, / Над вольным палётам барэю / На далонях прызнання / Да Бога самога ўзніму*. У гіпербалах Генадзя Бураўкіна заўсёды палёт, вышыня, недасягальная чалавекам, аднак закаханыя могуць усё: вышыня пачуццяў, як вышыня нябёсаў, раскрывае нерэальныя магчымасці чалавека. Унутрырадковая эпіфара *Бога самога*, паўтор пры працяглым вымаўленні гука [о] таксама малююць палёт, вышыню.

Паэт заяўляе пра сябе больш адкрыта ў другой страфе праз анафару асабовага займенніка *я*, якога няма ў першай страфе: *Я не дам табе слова сказаць – / Я ўсе іх разгадаю. / Я на вуснах тваіх / Прачытаю свой верш*. Другая анафара гэтай страфы (лексічная) – паўтор прыназоўніка *над*: *Над шляхамі і снамі, / Над песнямі і над гадамі / Ты, / Як мясечык ясны, / У казку маю наплывеш*. Узняўшы жанчыну да нябёсаў, лірычны герой не бачыць іншага, як быць з каханай, стварыць дзеля яе казку, казку жыцця. Казка зямнога раю ад таго, што закаханыя разам, доўжыцца на *грэшнай* зямлі. Тут, на гэтай зямлі, ёсць *белыя яблыні*; тут, на гэтай зямлі, паэт моўчкі (цішыня, узгаданая ў першай страфе, працягваецца) кладзе ўсе кветкі і травы да ног жанчыны. Зноў дзве анафары: паўтор прыназоўніка *ад* – лексічны від фігуры (*Ад нязнанага шчасця, / Ад удачы сваёй захмялелы*) – і паўтор спалучэння *і твой* – сінтаксічны від фігуры (*Малады і наіўны, / І твой раб, / І твой бог*).

Тропы, якія аўтар выкарыстоўвае для апісання кахання, нешматлікія, але па-бураўкінску трапныя і дакладныя ў сваёй вобразнасці: метафары (*далоні прызнання, ты ў казку маю наплывеш*); параўнанне (*ты, як мясечык ясны*); эпітэты (*сівая зіма, вольны палёт барэю, грэшная зямля, нязнае шчасце, захмялелы ад удачы, малады і наіўны*). Асабліва яркай бачыцца нам аўтарская метафара *далоні прызнання*, такі від тропа

лінгвісты называюць “вечнымі неалагізмамі”, бо падобныя выразы не губляюць вобразнасці, парознаму ўспрымаюцца чытачом. Аднак, думаецца, кожнаму ў гэтай метафары *далоні прызнання* бачацца цёплымі, моцнымі, шчырымі, як само пачуццё. Менавіта такія далоні могуць узяць да нябёсаў. Эпітэты па ступені запатрабаванасці мовай могуць быць агульнамоўнымі і індывідуальна-аўтарскімі. Што да эпітэта *белы* ў спалучэнні са словам *яблыні* (дзе *белы* і ёсць чысты, бязгрэшны, прыгожы – фальклорная матывацыя), ён будзе кваліфікавацца як агульнамоўны, увасабляючы вобраз-симвал чысціні пачуццяў на *грэшнай* зямлі (эпітэт *грэшны* ў спалучэнні са словам *зямля* з’яўляецца пастаянным).

З дапамогай гукапісу ў першай страфе – ужывання шыпячых і свісцячых [ц], [ц’], [ш], [ч], [с], [с’], [з’] – ствараецца гукавобраз цішыні, якая суправаджае сапраўднае пачуццё, ціхае, някідкае, пяшчотнае, пра якое калі і гавораць, то толькі шэптам. Гукавыя паўторы, як вядома, выкарыстоўваюцца з выяўленчай функцыяй і кваліфікуюцца як гукапераймальныя, што і дапамагае ўзнікненню гукавобразаў. Выкарыстанне гукавога складу слова з мэтай стварэння вобразаў уласціва паэтычнаму ідыястылю Г. Бураўкіна, гэтая пацвярджае аналіз іншых вершаў паэта.

Верш заканчваецца прыёмам пазіцыйнага акцэнтавання, сутнасць якога ў тым, што ў адпаведнасці з законам краю, эфектам краю [2, с. 54] лепш запамінаецца тое, што даецца ў пачатку твора і ў канцы. Лірычны герой прызнаецца: дзеля цябе *я “І твой раб, / І твой бог”*. Калі разглядаць дадзены прыём як антытэзу, то яна ўжыта тут аўтарам не як прыём кантрасту. Лінгвісты слухна сцвярджаюць, што стылістычная функцыя антонімаў можа заключацца ў тым, каб паказаць шырыню, паўнату апісаных, ахопленых падзей [3, с. 37]: закаханы можа быць і рабом, і богам, бо як раб можа рабіць любую працу і як бог спраўджваць любыя жаданні... Гэты трапны фразеалагізаваны выраз таксама гаворыць і пра ступень адданасці, самаахварнасці жыцця адной асобы ў імя другой.

Твор, першы радок якога “*Плыве ў тумане вечар разамлелы...*” (а ён і назва, і завязка верша адначасова), – сюжэтны: у ім, як і ў многіх мастацкіх тэкстах, усё пачынаецца з апісання прыроды, якая і сама выступае не толькі фонам, што адлюстроўвае стан дзейных асоб, але і персонажам. Яна жывая, жыццё ідзе і праз спевы салаўіныя, і праз чаромхавыя завеі, і праз цурчанне бярозавага соку. Метафарычнасць з’яў, апісаных у вершы, праяўляецца праз адпаведныя тропы: найперш праз самую метафару (*плыве ў тумане*

вечар, духата чаромхавых завей, шчыруе салавей, апавяшчае вясковыя сакрэты), таксама праз гукавое поле верша, якое імгненна ўцягвае эмоцыі і ўяўленне чытача ў вечаровую цішу, у таямнічасць прыроды і пачуццяў, у закаханасць Цімоха і Аўдоціі... “Царства бураўкінскага гукапісу” ў сярэдзіне верша – кульмінацыя твора: даўжыня радка, гукавое сугучча мяккіх і цвёрдых свісцячых і шыпячых зычных, складападзел, працяглае гучанне галосных і зычных гукаў трымае чытача ў напружанні. Салаўіны пошчак адступае на другі план; на першым плане *Сок, сок, сок / Цёк, / Цёк, / Цёк* – мяккія і цвёрдыя зычныя свісцячыя [с] і [ц’] пачынаюць іншы гукавы малюнак, дзе менавіта гукаперайманне становіцца важным для эстэтычнай функцыі: ціхім струменьчыкам цячэ сок, і потым толькі чуецца пяшчотна-гучнае, меладычнае цурчанне *цур-р-р*. Радкі кароткія, амаль усе роўныя слову; працяглы гук [р] – звонкі “срэбны” гук, які пачуецца ў заключнай перыфразе *раскідвае сярэбраны гарох*, аздабляе цішыню.

Складападзел як адзін са сродкаў выразнасці фанетычнага ўзроўню спачатку, магчыма, перадае рытмічнае капанне соку: *Ці-мох, Ці-мох* (кап-кап). А потым працяглае вымаўленне галосных [і], [у] адлюстроўвае больш доўгія гукі (нібы цурчанне соку) і тую асладу, якую адчувае персанаж, расцягваючы задавальненне: *Піў, пі-іў, піў. / У цяньку-у, / У цяньку-у*. Наступны складападзел перадае працяглае вымаўленне гука [ц’]: *Аўдоц-цю, Аўдоц-цю / Цмок, / Цмок, / Цмок / І ўцёк*. Цішыня спачатку нібы разнявольвае, крыху насцярожвае, і тут як выбух тройчы чуецца ціха-гучнае *цмок*...

Параўнанне *нібыта на агні* (падскоквае маленькі птах), фразема *ў гордай адзіноце* – выразы не толькі пра салаўя, гэта і пра Аўдоцію і Цімоха; кожнаму з іх пакуль самотна, але іх сэрцы палаюць. Падтэкст кожнага гука, тропа, радка настолькі глыбокі, што баішся згубіць думку, пачуццё, схаваныя за словам. Але ёсць надзея, падараная Богам (двое закаханых выйдуць на летнюю сцежку сустрэч), выказаная аўтарам у першым радку заключнага чатырохрадкоўя словам *покуль*. Само чатырохрадкоўе аздоблена гукапісам, які стаў асновай чарговага гукавобраза: салавей *раскідвае сярэбраны гарох* – аўтарская перыфраза, яна і вобразная, у адрозненне ад нявобразнай (“салавей цёхкае / спявае”), дзе кожнае ўжытае слова мае прамое значэнне. Гукаперайманне ўвасобілася ў вылучаных глухіх і звонкіх свісцячых зычных і ў галосным гуку [о] наступных лексем: *адзіноце, гарох, заснуць, сумная, Аўдоція, курыць, раніцы, Цімох*, і ўсе прыведзеныя словы, а дакладней, іх гукавы склад –

гэта спевы апантанага, асмялелага, ахмялелага салаўя.

“*І ноч не ноч, / І дзень не дзень...*” – з гэтай фраземы пачынаецца верш з трэцяй кнігі “Лісты да запатрабавання”. Аўтар з самага пачатку акрэслівае свой стан: калі няма побач каханай, то ўсё дарэмна, усё губляе свае межы і абрысы, фарбы: ні сну, ні нават суму (хоць, здаецца, гэта натуральна – сумаваць без каханага чалавека). І тады *час ідзе дарма* ‘дарэмна’; усё марна губляецца, ціша журботная ходзіць вулкамі, і падушкі, вядома ж, мулкія, а як жа інакш без каханай можа быць? Гармонія першай страфы дасягаецца як за кошт лексічнага напаўнення, так і за кошт стылістычных фігур. Так, анафара *І ноч не ноч, / І дзень не дзень*, эпанарафа *І сум не ідзе, / І сон не ідзе* ўпарадкоўваюць структуру самога радка і такога тропа, як агульнамоўная метафара.

Заклучная страфа як апорна моцная адзінка тэксту вызначаецца кароткімі радкамі, якія структурна ўяўляюць сабой спалучэнне адмоўнай часціцы *ні* з адпаведнымі назоўнікамі. Шэраг аднародных членаў сказа ўтварае такую фігуру, як анафара, што завяршаецца ўмоўчаннем: *Ні шлохаў, / Ні гукаў, / Ні хвіляў, / Ні гадзін...* Што да завяршальных радкоў страфы, а значыць верша, то яна ўяўляе трохразовы (трохрадковы) паўтор дзеяслова *прыйдзі* ў форме загаднага ладу, якому папярэднічае метафара *адчайна сэрца грукае*. Аўтар не загадвае, а просіць (можа, нават моліць) адзіную прыйсці... І калі ўявіць сабе цішу, стан персанажа, то можна і пачуць, як грукае ў трывожным чаканні яго сэрца. Жаданне сустрэчы вырывае чалавека з рэальнага жыцця, яднае з цэлым сусветам цішы і самоты. Аўтар праз умоўчанне нібы прыслухоўваецца да цішыні: можа, пачуюцца крокі каханай? А ва ўнісон з гадзіннікам чуецца яго адчайнае сэрцабіццё.

Гукапіс гэтага верша таксама гаваркі. Так, паўтор шыпячых і свісцячых, як мяккіх, так і цвёрдых, відавочны – на 67 слоў 32 (некаторыя з іх паўтараюцца) з ахарактарызаванымі зычнымі: *ноч, дзень, цябе, сум, час, ходзіць, ціша, згубе, журбе, усе, падушкі, здаюцца, зацыклены, сам, свой, гадзіннік, цікае, шлохаў, адчайна, прыйдзі* і інш. Гукі [ц], [ц’], [дз’], [ш], [ж], [с], [с’], [з] ужыты з традыцыйнай функцыяй – ствараюць гукавобраз сумнай цішы.

Лінгвістычнае дэкадзіраванне дазваляе пазбегнуць адвольнасці тлумачэння тэксту і забяспечвае адэкватнасць успрымання, садзейнічае вылучэнню на першы план усіх тэкставых катэгорый, больш відавочных, важных для інтэпрэтацыі мастацкіх твораў. Ахарактарызаваўшы

тэматычна блізкія вершы аўтара, супаставіўшы апісаньня экстралінгвістычныя сітуацыі і тыя маўленчыя адзінкі, якія, з аднаго боку, абуджаюць уяўленне чытача, а з другога – выяўляюць аўтарскую пазіцыю, можна зрабіць вывад: паэтычнае маўленне Генадзя Бураўкіна дэманструе адметнасць яго ідыястылю, непאўторнасць таленту. Мова яго вершаў мае такія рысы на ўсіх маўленчых узроўнях, якія пацвярджаюць арыгінальнасць аўтарскага словаўжывання, а вобразы закаханых, самога кахання, цішыні знаходзяць увасабленне ў гуках, ствараючы арыгінальныя гукавобразы, у агульнамоўных і аўтарскіх тروпах, найперш у аўтарскіх метафарах і гіпербалах, эпітэтах, у стылістычных фігурах – рознага віду паўторах, у тым ліку ў эпіфарах, анафарах, эпанафарах. Менавіта лінгвістычнае дэкадзіраванне трох вершаў паэта дазваляе нам зрабіць вывад пра тое, што паміж *зоркай і свечкай* кожнага чалавека (не толькі аўтара / лірычнага героя) цвітуць сады – *белыя яблыні на грэшнай*

зямлі. Вершы Генадзя Бураўкіна запалілі і яшчэ запаліць для квітнення не адну душу, бо вялікая сіла кахання сапраўды дапамагае чалавеку з яго ўласнага свету, святла душы стварыць для другога, для іншых сусвет шчасця і лётаць у гэтым сусвеце, дасягаючы незямных вышынь.

Спіс літаратуры

1. Сцяцко, П. У. Слоўнік лінгвістычных тэрмінаў / П. У. Сцяцко, М. Ф. Гуліцкі, Л. А. Антанюк. – Мінск: Выш. шк., 1990.
2. Голуб, И. Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. – М.: Рольф, Айрис-пресс, 1997.
3. Москвин, В. П. Стилистика русского языка: теоретический курс / В. П. Москвин. – Изд. 4-е, перераб. и доп. – Ростов н/Д: Феникс, 2006.

Алена БАГАМОЛАВА,
кандыдат філалагічных навук, дацэнт,
прафесар кафедры беларускай філалогіі
і сусветнай літаратуры
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта
культуры і мастацтваў.

Аўтар ахвяруе ганаар на развіццё часопіса.

Прафесійная лексіка

БЕЛАРУСКІЯ СЛОЎНІКІ МЕДЫЦЫНСКАЙ ТЭРМІНАЛОГІІ

ГІСТОРЫЯ І РЭЧАІСНАСЦЬ

Прааналізаваўшы паходжанне медыцынскіх тэрмінаў і сучасны стан падмовы медыцыны, можна зрабіць выснову, што крыніцамі фарміравання і спосабамі ўтварэння тэрмінаў для медыцынскай тэрміналогіі выступаюць стандартныя тэрмінаэлементы грэка-лацінскага паходжання, лексічныя сродкі беларускай мовы, лексічныя сродкі іншых нацыянальных моў, сродкі марфалагічнага словаўтварэння, сродкі сінтаксічнага словаўтварэння.

Распрацоўка медыцынскай тэрміналогіі пачалася з канца 1923 г., калі супрацоўнік прыродазнаўчай секцыі Інбелкульта доктар І. Цвікевіч распачаў укладанне тэрміналогіі па анатоміі, фізіялогіі і гігіене. Далей гэтай справай занялася тэрміналагічная камісія ў складзе членаў Інбелкульта І. Цвікевіча (старшыні), П. Трэмповіча (сябра камісіі) і П. Каравайчыка (сакратара). За аснову абралі беларускую гутарковую мову. Пры адсутнасці якога-небудзь наймення ствараўся неалагізм. Выкарыстоўваліся і запазычаныя. Такім чынам былі распрацаваны тры выпускі анатамічнай тэрміналогіі агульным аб'ёмам 6710 слоў. У 1928 г. да распрацоўкі тэрмінаў далучыўся медыцынскі

факультэт Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. На працягу наступнага дзесяцігоддзя пачалі з'яўляцца падручнікі і дапаможнікі на беларускай мове па хірургіі, акушэрстве, гінекалогіі, скурных і венерычных захворваннях, паталагічнай анатоміі, ЛОР-хваробах; выйшаў руска-беларускі слоўнік псіхіятрычных тэрмінаў.

Наступная хваля звароту да беларускамоўнай медыцынскай лексікі – 90-я гады мінулага стагоддзя, калі быў выдадзены шэраг перакладных слоўнікаў па фізіялогіі, скурных і венерычных хваробах, а таксама слоўнікі агульнамедыцынскага плана.

Сёння налічваецца каля двух дзясяткаў руска-беларускіх слоўнікаў па розных галінах медыцынскіх ведаў. Ааналіз гэтых даведнікаў паказвае, што аўтары пры іх стварэнні выкарыстоўвалі грэчаска-лацінскія тэрміны, адаптаваныя да фанетычных і граматычных нормаў беларускай мовы (*гласіт, астэама, сакрацін*); спалучэнне беларускіх і запазычаных лексем (*гама-выпраменьванне, азакерытальчэнне, дырхабранхіт*); падрадкавы пераклад з рускай мовы (*іголка-трымальнік, адхаркавальнае, цеплавыватак*);