

4 Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 24. Бедные люди; Повести и рассказы 1846 – 1847 / Ф. М. Достоевский; текст подгот., примеч. сост.: Т. И. Орнатская, Г. М. Фридлендер. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1972. – 450 с.

5 Жебелев, С. А. Евангелия канонические и апокрифические / С. А. Жебелев. – Петроград : Огни, 1919. – 123 с.

6 Золотуский, И. П. Струна в тумане / И. П. Золотуский // Литература. – 2001. – № 45. – С. 1.

7 Славина, О. В. Современное медийное пространство как область литературоведения: особенности адаптации и представления литературного первоисточника / О. В. Славина // Мова і культура. – 2021. – № 23. – С. 311–314.

8 Языков, Н. М. Полное собрание стихотворений: ред., вступ. статья и комментарии М. К. Азадовского / Н. М. Языков. – М. : Academia, 1934. – 972 с.

*The publication «Two genius's flight» written by the word artist Igor Petrovich Zolotusskiy is analyzed in this article. The purpose of the research is a revelation and analysis of adaptive mechanisms of written-art origins in sociocultural media area considering their dependence on forthcoming literary conceptions and ideologically aesthetic requests. The analysis seeks to identify personal guide while searching for the agreement in real conditions of the character's life in the context of the writing and then in media and real space. The guides here are love, the world and a word.*

УДК 821.161.3-1.09\*Цётка

**В. В. СМОЛКА**

г. Минск, “Инстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы”  
Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры  
НАН Беларусі

### ТЭМБРАЛЬНАЯ ПАЛІТРА ЯК МУЗЫЧНА-МАСТАЦКІ СРОДАК ВЫРАЗНАСЦІ Ў ПАЭЗІІ ЦЁТКІ

*У артыкуле аўтар разглядае феномен музычнасці як прыродную ўласцівасць паэтычнага індывідуальнага стылю творцаў нашаніўскай пары і Цёткі як годнай прадстаўніцы. Акцэнтуюцца ўвага на тэмбральнай афарбоўцы голаса «лірычнага я». Разглядаюцца спосабы і сродкі музычных мадыфікацый у паэтычным маўленні для дасягнення вобразна-выяўленчых, экспрэсіўных мэтай.*

*А дзе ж зелень, а дзе стужкі?  
А дзе ж песні, а дзе ж птушкі?  
толькі на прасторах  
Ў звонкай ліры маю слух...*

*Цётка*

Паэзія нашаніўскага перыяду правамерна лічыцца сапраўднай класікай беларускага народнага мастацтва ў цэлым. Тут нават не даводзіцца канкрэтызаваць, пра які від мастацтва ідзе гаворка ці да якой мастацкай плыні адносіцца той ці іншы твор. Бо на першы план выходзіць не прыналежнасць да формы творчасці, а спосаб адлюстравання мастацкай рэчаіснасці праз форму – гарманічнае зліццё самастойных вобразаў мыслення.

Інакш кажучы, ад агульнай галіны мастацтва пачынаюцца розныя адгалінаванні культурнай творчасці, адбываецца больш складанае *спалучэнне рытмаваных, архестычных рухаў з песняй-музыкай і элементамі слова*. Своеасаблівай «*мастацкай прышчэпкай*» задаецца актыўны

духоўны рост творцы, героя, твора, чыгача. У яўнай прагрэсіі злучаюцца рухомыя сілы некалькіх мастацкіх плыняў, пачынаючы з ідэйна-тэматычнага ўзроўню твора.

Пераважна ў паэзіі нашаніўцы здзяйсняюць удалую спробу стварыць універсальную мову мастацтва з яе музычным характарам і жывапісным выглядам. Пры гэтым спалучаюць і абстрабуюць у лірычным герою прыродныя здольнасці: чуць, бачыць, адчуваць. І першасным выходзіць мастацкае «чуццё» ў хранатопе твора. Таму нярэдка ў свядомасці «лірычнага я» гук не проста мае якасць колеру, а падмяняецца колерам, лініяй, мае сваё цялеснае аблічча, рух – «самасць» у мастацкай прастору і часе.

Так, напрыклад, лірычны герой Янкі Купалы «душой не сумуе, не плача» [6, с. 229], бо «пявучыя вокала шумы». А прыгажосць і цеплыню лірычнага голасу, ці музычную афарбоўку – пявучы тэмбр – маюць «квяцістыя вёсны», «зялёныя сосны», «багатыя ўраджаямі нівы», што «пяюць каласіста» [6, с. 229–230]. Цікавая невыпадковасць у выкарыстанні паэтам, на першы погляд, немужычных прыкмет паводле спосабу дзеяння гуку. Бо для таго, каб лірычнаму герою ўсвядоміць, што значыць – спяваць «каласіста», трэба ператварыцца ў колас, адчуць цялесна, як нараджаецца яго спеў. І ў гэтым дапамагае найперш не слых, а пільнае вока, што адзначаць, як «буююць» каласы – пышна красуюць у сваім «каласістым» гучанні.

Пейзажы і нават асобныя прадметы развіваюцца ў часе – выказваюць музыку ў маўчанні, непазбаўленым рытму. Цікавым узорам служыць і верш Якуба Коласа «Бывае музыка і ў стуку» [5, с. 162], дзе гук, здзейснены чалавечай рукой, раскрывае цэлую музычна і жывапісна афарбаваную жывую карціну. Лірычны герой у пачутым гуку не проста бачыць мілы сэрцу вобраз, яго «красы-вясны» з вачамі-зоркамі з-пад брывей, з агеньчыкам, «ветлым, новым, што заструменіўся з вачэй» [5, с. 162], але называе карціну задуманай музыкай, «песняй непранетай», у чаканні якой так і хочацца плыць удаль і вітаць ясную прыгажосць. Ужо адзін дотык, як «нейкі подых лёгкакрылы» [5, с. 167] закранае чуллівую лірычную душу і ператварае звычайны «немужычны» прадмет у музычны інструмент.

Яркі прыклад афарбоўкі гуку знаходзім у творчасці Змітрака Бядулі, у гукавой карціне «асрэбраных палян» [2, с. 26]. На кожнай паляне, як у новай музычнай тэме, раскрываецца непаўторная выява спеву-«вясёлага суму. Тэмбральна-пявучымі паўстаюць карціны «крыку дзікай птушкі на зыбістым балоце» [2, с. 26], «і чулага летняга шэпту расістых каласоў» [2, с. 26], і «клёны ў пазалоце» [2, с. 26], і «жамчужна-гучныя» [2, с. 26] зорак галасы. У лірычнага героя ўзнікаюць розныя гукавыя асацыяцыі і адчуванні. Ён чуе гукі ў ваганні паветра, ва ўспышцы святла і рухавых дзеяннях. А тэмбральная спецыфіка гуку выступае якасцю, паводле якой адрозніваюцца адзін ад аднаго гукі адной і той жа вышыні. Бо сама вышыня задаецца вядучым пафасам верша, у дадзеным выпадку – пачуццём «вясёлага суму», а ўжо адгалінаванні ўзнікаюць дзякуючы таму, як бачыцца гук-спеў лірычнаму герою ў развіцці, якім паўстае ўвасоблены гук на карціне «вясёлага суму».

У тэмбральна-пявучых творах мова выступае метафарай чалавечай эмоцыі, яе пластычным сродкам у лірычнай камунікацыі. Варта адзначыць, што пластычнасць універсальнай мовы мастацтва абазначае магчымасць утвараць новыя і новыя адгалінаванні і, як вынік, фармаваць асаблівыя эстэтычныя і мастацка-вобразныя ўласцівасці твораў паэзіі. Пра тэмбральную палітру як мастацкі сродак выразнасці адносна да паэтычнай формы годна сведчыць паэзія яшчэ адной нашаніўскай Пясняркі – Цёткі. Яе слоўная музыка дае ўбачыць, якім чынам адбываецца нараджэнне гуку, яго ўвасобленне ў вобразе лірычнага героя. І цяжка вызначыць першасна-вядучае: ці то гэта «артыст-грайка», які «весь у песні, весь у тоне» [7, с. 44], ці то першасная сама песня, сам тон, што «ўсіх абніме» [7, с. 44]. Паняцці «чуць» і «бачыць» выступаюць не проста метафарычнымі сінонімамі, але інтэрваламі, што складаюць фігуры слова ў меладычную лінію і становяцца палітрай, з якой і атрымліваецца паэтычны твор. Для таго, каб увасобіцца ў звонкую ліру, лірычнаму герою патрэбна акунуцца ў прастору мораў, акіянаў, далёкага краю: «Цераз моры, акіяны палячу ў далёкі край, Бо люблю я ураганы, Бо я ў буры чую рай» і далей – «Бо на дзікіх грывах хвалі Маім думкам лягчэй плыць; Бо ў дзікай, страшнай буры Я аб песні магу сніць» [7, с. 45]. А для таго, каб гук мог стаць яўным, блізкім, для свядомасці

«лірычнага я», неабходна гуку ператварыцца ў *стан* – стварыць атмасферу плаўнага цячэння гуку – ақунуцца ў рай ці сон. Такім чынам, як прастора-пейзаж вакол лірычнага героя, так і прастора-ўнутраны стан, напоўнены асаблівым гукам, што развіваецца ў працэсе тварэння гучнага свету, у дадзеным варыянце – свету паэтычнага.

У мастацка-публіцыстычным артыкуле «*Наша народная беларуская песня*» [7, с. 232] Цётка нездарма называе песню не проста гукам роднага краю, але «ўзорам праўды», малюнкам – «частачкай жыцця», «праўдзівым люстрам усяго добрага і злага» [7, с. 245]. Таму вобраз гуку ў вершы не існуе сам па сабе, ён гарманічна ўліваецца ў пейзаж – і карціна эмацыянальна ажывае, раскрываецца яе каляровая музыка: «*льецца песня, бягуць тоны*». І, як вынік: «*лес махае галавою*», «*дуб, нахмурыўшыся, спіць*», «*вольха шэпча з лешчыною*», «*беразняк кусты смяшыць*», «*суравежкі з казлякамі вядуць сварбу ў добры лад*» [7, с. 30]. Важна адзначыць, што ў свядомасці «лірычнага я» адухаўленне гукам адбываецца паступова, таму адчуваецца кантраст паміж нейтральным, агульна-фонавым, і насычаным, паглыбленым, тэмбрам. Напрыклад, рэагуючы на гук, спачатку ўвесь лес ажывае, пасля ж самыя відавочныя яго прадстаўнікі – высокія дубы, следам вольхі, за імі кусты і паступова апускаецца гук песні ніжэй і глыбей, закранаючы тых, хто самы блізкі да зямлі – да сыраежак і казлякоў. Такім чынам гук ў мастацкай прасторы, на «жывой» карціне праяўляе сябе праз нязменную музычную прыкмету – адносную гукавысотнасць.

Лірычны герой «*артыст-грайка*» «з усёй сілы і размаху» [7, с. 34] імкнецца здабыць гук, як «*іскру агню*» [7, с. 44], з кожнага прадмета і ад кожнай прыроднай з’явы набрацца духу свабоды як ад першакрыніцы народнай песні – «*бо я ў буры чую рай*» [7, с. 45]. Сама душа гучыць-грае-гарыць праз тэмбр лірычнага голасу, і прагне злучыць усё жывое самай моцнай нотай – адухоўленым, «чароўным» словам. Праз абвостраныя здольнасці лірычнага героя – чуць, бачыць, адчуваць – раскрываецца заповітная тайна адшукання гуку. Звернемся да васьмірадкавіка «*Бура ідзе*» [7, с. 61]. Ужо ў самой назве прамы, непастычны, парадак слоў, падрыхтоўвае да тэмбрава-насычанага гучання, што не мае межаў, і пачуццю, як буры, цесна ў мастацкай прасторы. *Фігура дадання слова – анафара* – у паўтарэнні на пачатку кожнага радка «*зноў*» – выступае фанетычным сродкам змястоўнага і эмацыянальнага вылучэння, ці прыгукам, узмоцненым абертанам, дзякуючы якому ўся карціна набывае выразнасць, звонкасць. Таксама на прыкладзе вышэй адзначанага верша назіраем, якім чынам мастацкія прастора і час гармануюць з мастацкім гукам праз колер, вонкавае аблічча, і характар руху. Пачынаецца верш вобразам цёмных навіслых хмар, і ў тым жа паступовым руху прастора запаўняецца, затушоўваецца, тэмбральная афарбоўка становіцца больш густой, цёмнай, цяжкай, распаленай – «*туманы неба крыюць*» [7, с. 61]. План прыроднага руху накладаецца на план руху эмоцыі лірычнага героя: так лірычны герой бачыць і адначасова чуе, як «*та свеце ходзяць мары*» і неспакойнае пачуццё ў гучанні віхру і буры авалодвае ўсё яго натурай – «*зноў шалее ўся натура*» [7, с. 61]. Важнай асаблівасцю, на наш погляд, з’яўляецца і чаргаванне прамога і інверсійнага парадкаў слоў у межах аднаго радка і паміж вершарадамі. Заўважна, што прамы парадак размяшчэння дзейніка і выказніка выкарыстоўваецца для акцэнта на прастору, дзе нараджаецца гук: «*зноў туманы неба крыюць*». А непрамы, інверсійны, насупраць, спыняецца на самым гуку, тэмбравы характар якога праяўляецца ў дзеянні-руху і спосабе такога дзеяння: «*зноў надходзіць для нас бура*».

Яшчэ адзін гукавы эфект знаходзім ў паэзіі Цёткі, калі верш прадставіць сістэмай адносінаў паміж статычна-ўстойлівымі і рухома-няўстойлівымі гукамі і сугуччамі, а таксама спосабам пабудовы паэтычнага гукараду. У музычнай тэорыі такая сістэма адносінаў характарызуе наяўнасць мінорнага і мажорнага ладоў. Як мелодыя кожнага з музычных ладоў выражае пачуцці, так і ў паэзіі лад дапамагае вызначыць, напрыклад, трагізм у мажоры: «*Льецца песня, бягуць тоны, Аж душы на часці рве. У барабаны б’юць, у званы*» [7, с. 30]. Або: «*Вот ігрышча, так ігрышча! Нат і копы пайшлі ў тан. <...> Мушу мець мазоль на знак, Мушу ліць і я так поты*» [7, с. 31]. Аналагічны прыклад ілюструе верш «*Мора*» [7, с. 51]: «*Не такое цяпер мора, / Не такі у хвалях шум: / Цяпер бурна, страшна мора! // Хваля поўна дзікіх дум...*». Асновай для ладу, як вядома, з’яўляецца гук, а дакладней, чаргаванне апорнага, вядучага, і новага, пераходна-няўстойлівага, гукаў. Так, у вершы «*Мора*» ў кожным чатырохрадкавіку наладжаны эўфанічныя стасункі паміж

апорным і няўстойлівым гукам (гукамі). Напрыклад, у першым чатырохрадкоўі скрэпавы трохгукавы прамы эўфанічны паўтор яднае першы і другі радкі: «*Не такое цяпер мора, / Не такі у хвалях шум...*» [7, с. 51]. Апаясны ж паўтор «*мора*» ў канцы першага і трэцяга радкоў выводзіць разам з вядучым тонам і пераходны, бо ў наступнай страфе менавіта дадзеная форма пераходзіць у ранг апорнай і скрапляе ажно чатыры радкі: «*Мора вуглем цяпер стала, / Мора з дна цяпер гарыць, / Мора скалы пазрывала, / Мора хоча горы змыць...*» [7, с. 51]. Заўважым, што паўтаральнае «*цяпер*» задае жывы рытм слоўнай музыцы і засяроджвае на субстанцыі часу і на спосабе імгненнага пераходу з мінулага ў цяперашняе і, нарэшце, у будучае. Да таго ж, у яркую гукавую палітру верша ўліваецца і ўнутраная рыфма: «*стала*» і «*скалы*» – і фанічна блізкія словы «*гарыць*» і «*горы*», што агульнай сілай развіваюць такія якасці, як гучнасць і меладычнасць. Такім чынам у паэзіі Цёткі элементы інструментальнага верша працуюць над выражэннем унутранага малюнка мастацкай рэчаіснасці, служаць мадэллю стварэння гукавобразу.

Асацыяцыі лірычнага героя, яго ўяўленні і рэакцыі на гукі «*штурм*» носяць аўдыяльны характар. Інструментуюць верш не толькі сугуччы ў эўфанічных паўторах, але і выкарыстанне дзеясловаў, што абазначаюць характар гучання: «*месцам бераг болем ікне*» [7, с. 51]. Дзеяслоў «*ікнуць*» тлумачыцца, як міжвольнае ўтварэнне адрывістых гукі. Прыродны план ізноў жа гармануе з планам чалавечым. Гукі вобраз мастацкай прасторы выражае эмоцыю і вызначае характар болю, дае магчымасць перажыць перанпружаны стан лірычнага героя, калі «*рвецца ўся натура*» [7, с. 52]. Падобнымі прыкладамі, дзе экспрэсіўная мелодыка галоўным чынам з'яўляецца спосабам пазнання лірычнага свету, прасякнуты ці не кожны верш Цёткі.

Парадак інтэрвалаў, спалучэнне тонаў і паўтонаў, напрыклад, у музычнай мінорнай гаме наступнае: *тон – паўтон – тон – тон – паўтон – тон – тон*. Па такім жа ўзоры паспрабуем прасачыць і ўнутраную, паэтычную, танальнасць. У вершы «*Лес*» гучны пачатак – «*высокі лес, шумі-скрыпі*» апускаецца, збаўляе тон у наступнай страфе – «*нясі палеткам свой доўгі дзень, <...> сцялі пасцель, каб кожны мог палегч спаць*» [7, с. 79]. Далей адбываецца нарастанне тонаў з двайной сілай. Лірычны герой назірае гукавую дуэль, калі злучаюцца гукі прыроды і ўзаемадзейнічаюць паміж сабой: «*як мара з хмарай пайшла ў гулі*», «*град па голях смаліць*», «*пярун натрое дуб разбіў*», «*на кветках пчалак град пабіў*» [7, с. 80] і т.д. Слядам адбываецца танальнае паніжэнне: «*стайць у дрымоце дубок пры плоце, <...> заціхлі песні*» [7, с. 80]. І, нарэшце, у кульмінацыі верша ізноў жа вяртаецца гучнасць з падвойнай сілай: «*цецер такуе, дзяцел такоча, сава рагоча...*» [7, с. 81].

Часта ў межах аднаго верша адбываецца плаўны пераход ад мажору да ладу мінорнага – у трапяткім перажыванні лірычным героем светлых пачуццяў: «*А мая жа ж ты міленька! Не спаткаў такой дзяўчыны <...> цвіце Кася на ўсю вёску зоркай яснай*» [7, с. 30]. На дадзеным прыкладзе назіраем, як паніжаецца і павышаецца амплітуда гучання, як у сістэме адбываецца ўзаемадзеянне паміж сродкамі гукавой выразнасці ў паэтычным выказванні. І са зменай ладу, пры прераходзе ад мажору да мінору, змяняецца тэмп выказвання – радкі гучаць павольней. Такая няспешнасць і нават шырокая распеўнасць служаць адным са сродкаў для стварэння гукавога партрэта героя, для яго мастацка-вобразнай характарыстыкі. Так, у вершы «*Лета*» [7, с. 28] вобраз-партрэт Касі яскрава афарбоўвае народная інтанацыя. Палітру ж апошняй напаяняюць памяншальна-ласкальныя эпітэты – «*чарненька*», «*міленька*» – яны ж і завяршаюць вершарад і, абыгрываючы сваю кароткую форму, ствараюць гукі эфект мінорнай распеўнасці. Разам з тым, аналагічную ролю выконваюць і ўзмацняльныя часціцы, ужытыя ў гаваркай кароткай форме – «*кі спрабую, мо змалюю нашу Касю, мо счарую*» [7, с. 31].

Што датычыць калыцавой кампазіцыі верша, то яна, вяртаючы ад канца да пачатку, ілюструе з'яву метафарычнай сінанімізацыі ў мастацкім вобразе. На дадзеным этапе метафарызацыі прыродны *план-пейзаж* у вобразе спелай нівы («*Ніва шуміць каласамі Жыта спелага, аўса; Уся прыбрана васількамі, як дзяўчына да вянца*») спалучаецца-зліваецца з планам чалавечым – *пейзажам душы* ў вобразе маладой дзяўчыны – інакш кажучы, напластоўваецца на яго («*А галоўка, як бы жытам, Як пшаніца каласамі...*»), утвараючы гарманічнае тэмбральнае адзінства. Трэба адзначыць, што да максімальнага аб'ёму гучыць – *паэтычны дыяпазон* –

павялічваюць якраз фігуры адымання слоў, за кошт умаўчання – сэнсавызначальных паўз – яшчэ больш раскрываецца тэмбральная палітра радка: «вочы – неба, броў – чарненька, гараць шчокі, а губ – маліны» [7, с. 31]. Аб’ём гучання ў дыяпазоне верша дасягае яшчэ большых адзнак, дзякуючы паэтычнаму пераносу, які падобны па сваёй ролі да стыкавай эўфоніі. Такое падабенства заключаецца ў стварэнні гукавога і ўнутрыобразнага адзінства для растаўлення моцных доляў-акцэнтаў. Прааналізуем некаторыя прыклады паэтычнага пераносу: «Цвіце Кася на ўсю вёску / Зоркай яснай. Каб хоць крошку, / Каб якіх яшчэ дзве хварбы...» [7, с. 32] або «Сіл не стане гэтакім летам / Змяляваці. Пайду светам, / Мо больш хварбаў там націсну» [7, с. 32]. У першым варыянце моцная доля трапляе, з аднаго боку, на вобраз зоркі яснай, што выступае метафарычным сінонімам да вобраза квітнеючай Касі, а з другога – акцэнтнае ўвагу на фарбах, якіх патрэбна «крошка». У наступным узоры задае тон перанесенае «змяляваці» і крыніцы натхнення для будучага малюнка – увесь свет, з яго шматлікімі фарбамі, краскамі, нотаўмі.

Такім чынам, паэзія, народжаная як песня, не проста мае тэмбральна-высокі голас, што ўпрыгожвае яе «самасць», але сама ўвасабляецца ў непаўторным напевае, каб нават самыя дробныя адценні-тоны загучалі ў слове. Такую паэзію-песню і грае «артыст-грайка», усё вышэй і ясней фарбы, усё глыбей і мацней вера, што песня ўстане з «стотысячнай сілай» і будзе жыць нанова!

### Спіс выкарыстанай літаратуры

- 1 Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2 / Б. Асафьев. – Ленинград : Музгиз [Ленингр. отд-ние], 1963. – 378 с.
- 2 Бядуля, З. Збор твораў : у 5 т. Т. 1 / З. Бядуля. – Мінск : Маст. літ., 1985. – 407 с.
- 3 Васина-Гроссман, В. Музыка и поэтическое слово. Часть 2 Интонация, Часть 3 Композиция / В. Васина-Гроссман. – Москва : Музыка, 1978. – 368 с.
- 5 Колас, Я. Выбранае [склад. В. Бечыка] / Я. Колас. – Мінск : Маст. літ., 1983. – 375 с.
- 6 Купала, Я. Вершы і паэмы / [маст. М. Басальга] / Янка Купала. – Мінск : Маст. літ., 1982. – 431 с.
- 7 Цётка. Творы / Цётка. – Мінск : Маст. літ., 1976. – 303 с.

*In this article the phenomenon of musicality is specified as constant feature, natural property of Ciotka's poetic individual style. The mission of the aural perception of the lyrical world shall be laid upon its internal and external reflection in the sound pattern. Upon completion of this article many multi-faceted literary analysis methods were used, so their main objective is focused on the review of the literary text as the esthetically fertile work of literature that has high artistic credentials.*

УДК 811.161.1'42:398.3(=16)

**А. Ф. СОЛОВЕЙ**

г. Могилев, ГУО «Средняя школа № 39 г. Могилева»

### ОТРАЖЕНИЕ МОДЕЛИ МИРА СЛАВЯН В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

*Жизнь древнего человека неотрывна от природы. Фразеологизмы и метафоры сохранили до наших дней память о тончайших наблюдениях человека за природой. Занимая важное место в жизни человека, образы животных и птиц воплотились в мифах, легендах, верованиях людей. Фразеологизмы, метафоры, пословицы – ценнейший источник культуры народа.*

Душа народа, сформированная природой, может существовать и питать культуру только тогда, когда она наполнена верой. Именно религия определяет духовное становление, силу и тип культуры. Языческая религия не отделяла человека от мира природы, а посему способствовала