

Бібліяграфічны спіс

1. Колас, Я. Новая зямля. Казкі жыцця / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 2001. – 374 с.
2. Колас, Я. Сымон-музыка / Я. Колас. – Мінск: Юнацтва, 1989. – 270 с.
3. Конан, У. Хрысціянскія каштоўнасці беларускай літаратуры / У. Конан // Хрысціянства ў гістарычным лёсе беларускага народа: зб. навук. артыкулаў / Гродзен. дзярж. ун-т імя Я. Купалы; рэдкал.: С. В. Марозава [і інш.]. – Гродна: ГрДУ, 2008. – 497 с.
4. Конан, У. Эсхаталагічныя матывы ў паэзіі Якуба Коласа / У. Конан // Наша вера. – 2003. – № 3(25). – С. 28–32.
5. Навуменка, І. Я. Якуб Колас: духоўны воблік героя / І. Я. Навуменка. – Мінск: Выд-ва БДУ, 1981. – 240 с.
6. Трафімчык, А. В. Колас зямлі беларускай / А. В. Трафімчык. – Мінск: Нар. асвета, 2017. – 143 с.
7. Шамякіна, Т. І. Філасофскія і анталогічныя асновы беларускай літаратуры / Т. І. Шамякіна // Мова – Літаратура – Культура: матэрыялы VIII Міжнар. навук. канф. (да 90-годдзя праф. Л. М. Шакуна), Мінск, 15–16 вер. 2016 г.: у 2 ч. – Мінск: РІВШ, 2016. – Ч. 1. – 200 с.

УДК 821.161.3'82-1

МУЗЫЧНА-АЎДЫЯЛЬНЫЯ І МУЗЫЧНА-ВІЗУАЛЬНЫЯ СПАСАБЫ ЗВЯЗНАСЦІ ЛІРЫЧНАГА ТЭКСТУ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ПАЭМЫ ЯНКІ КУПАЛЫ «БАНДАРОВА»)

В. В. Смолка

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры
Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі
Мінск, Рэспубліка Беларусь
viktoriya22.03.smolko@yandex.ru*

Артыкул прысвечаны разгляду агульнаэстэтычнай прыроды лірычных твораў. На прыкладзе паэмы Янкі Купалы «Бандарова» аўтар разглядае складанасць і шматслоўнасць музычна-вершаванага арганізму. Вылучаюцца асаблівасці гукапісу і колерапісу, узаемадзеянні фармальна-гукавых складнікаў з ідэйна-тэматычным зместам для ўзмацнення вобразнасці, эмацыянальнасці верша і дасягнення гарманічнага адзінства – паэтычнага ідыястылю.

Ключавыя словы: паэтыка; лірычны герой; гукавы пейзаж; лірычная тэма; паэтычна-музычны ідыястыль; гарманізацыя слова; сінкрэтызм у мастацтве.

SOUND PATTERN AND COLORFUL PATTERN ARE SPECIFIED AS NATURAL PROPERTY OF KUPALA'S POETIC INDIVIDUAL STYLE (BY THE EXAMPLE OF HIS POEM "BANDAROUNA")

V. V. Smolka

*The Centre for the Belarusian Culture, Language and Literature Researches
of the National Academy of Sciences of Belarus
Minsk, Republic of Belarus
viktoriya22.03.smolko@yandex.ru*

In this article the phenomenon of musicality is specified as natural property of Kupala's poetic individual style by the example of his poem "Bandarouna". 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.

Key words: poetics; lyrical hero; sound pattern; lyrical theme; poetic-musical individual style; concept of poetic music; word harmonization; syncretism in art.

Стыль – асабісты склад творчасці. Азначэнне «асабісты» накіроўвае да разумення індывідуальнага аўтарскага стылю. А тлумачэнне «склад» – да сувязі, злучэння, суаднесенасці, узаемадзеяння змястоўных (унутрывобразных) і фармальных (эўфанічных) характарыстык мастацкага твора(аў) пэўнага аўтара. *Сувязь, злучэнне, суаднесенасць, узаемадзеянне* абазначаюць катэгорыю *цэласнасці* ці першапачаткова сінкрэтызму. І падобна таму, як у вуснай народнай творчасці гарманічна злучаюцца розныя віды мастацтваў – прасторавых, часавых і часава-прасторавых – у паэзіі слова валодае музыкай.

Рамачны элемент «з народнай песні» невыпадкова распачынае экспазіцыю паэмы Янкі Купалы «Бандароўна». Тым самым паэт не толькі арыентуецца на народную песню, але і сам стварае яе. У песню «ўліваючы <...> свежыя сокі, каб стаць бліжэй да душы роднага народа, лепей паталіць яе духоўную смагу» [3, с. 134]. Каштоўнасць свежага, уласна-аўтарскага, унёску-матыву якраз у тым, што ніякім чынам не парушаецца першапачатковая народна-песенная гармонія. Наадварот, яе складнікі становяцца яшчэ больш яркімі і матываванымі.

Так, сярод народна-песенных прыёмаў вылучаецца фігура дадавання слоў – *анафара* – і суседнічае са складаным сказам, часткі якога пабудаваны аналагічна: «**Не** віхор калыша лесам, // **Не** ваўкі заводзяць, // **Не** разбойнікі гурмою // За дабычай ходзяць» [4, с. 346]. Заўважым, што *сінтаксічны паралелізм* праяўляецца ў паэме не толькі ў межах адной страфы, але і аддалена – у межах цэлага раздзела. Такім чынам аўтар наладжвае прычынна-выніковую сувязь паміж вершарадамі і часткамі паэмы. У заключным раздзеле паэмы творчы запал з другой страфы дасягае кульмінацыі ў фінале шостай: «**Шмат цярэць народ умее, // Ёмее ж і памсціцца, // Як** дадзене вельмі крыўда, // **Як** зло разгасціцца» [4, с. 354] і «Дарма рэзь стрымаць казаччу // Войска шле Варшава, – // **Шмат казацтва нацярпелась – Бітва йдзе крывавая...**» [4, с. 355].

Адзначым яшчэ і той факт, што лірычны герой, голасам якога вядзецца лірычнае адкрыццё, адначасова *візуалізуе і аўдыялізуе* мастацкі свет *паэмы-песні*. *Музычна-аўдыяльныя* вобразы перадаюцца найперш праз неабходнасць *поўнай цішыні* для таго, каб засяродзіцца на самой мастацкай прасторы і даць плён наступнаму гукавому пейзажу. Таму пачынаецца паэма стрыманым, прыглушаным тонам: «Не віхор калыша лесам, // Не ваўкі заводзяць...» [4, с. 346]. Затым плаўна ўключаецца гучанне музычна-візуальных вобразаў.

Спынімся падрабязней на некаторых прыкладах. «Дзе заедзе, банкятуе», «...упадзе ў вока хараство дзявоча, – <...> плюне ў вочы»: размоўнае слова «банкетаваць» ужо само па сабе нясе значэнне багатага застолля, насычанага ежай і напоямі, што суправаджаецца жартамі, песнямі, танцамі. У паэме мы знаходзім два падрабязныя тлумачэнні: *вытворна-прамое*, на пачатку сюжэтнай лініі («Застаўляе **стол дубовы** // Сытаю **ядою**, // Мёд, віно ў **жбанах б'е** **ц**енай, // **Як** бы мора **тое**» [4, с. 351]). І канчатковае, *кульмінацыйнае* («Ён спяшыць на балі хаўтурны, // Пыхай паганяны, // Шоўкам кажа абвіваці // Гроб той дзераўляны» [4, с. 354]). Метафарычна-сінанімічныя паміж сабой банкет за «сталом дубовым» і «балі хаўтурны». А таксама вобразы жывой Бандароўны, пасаджанай панам у куце на лаве, як «у вясельнай славе» [4, с. 350] і мёртвай, калі бацькі «палажылі памаленьку на лаве дубовай. // Прыбіралі, як да шлюбу, // Ё белю і вёлёны...» [4, с. 353]. Яскравасць музычна-візуальных вобразаў выпрацоўваецца *на кантрастах*, як прасторавых (карцінна-вобразных), так і гукавых (вобразна-маўленчых). На пачатку паэмы вершарады насычаны эўфанічнымі паўторами выбухных гукаў, пры вымаўленні якіх размыканне адбываецца імгненна, рэзка, што надае ўнутранаму (сюжэтнаму) і знешняму (фармальнаму) рытму імклівасць. Пры тым рухавіком гучання з'яўляецца сама мастацкая прастора з яскравымі дэталю банкету. У кульмінацыі ж паэмы вядучым выступае не столькі падрабязнае апісанне мастацкай прасторы, колькі дзеянне, агучанае (развітае) ў прасторы і часе: «**кажа абвіваці**», «...**спяшыць** на балі хаўтурны, // **Пыхай паганяны**», «кутасамі залатымі // Труну **абчапаці**». Першаснасць гучання ў дзеянні падмацоўваецца таксама размоўнымі ці слыхавымі дзеясловамі: «кажа», тройчы паўторанае «загадаў». І ў выніку адбываецца пераход да музычнага гуку ў чыстым выглядзе – «сумнае гранне» панскіх музыкаў. Тут важна спыніцца на дынаміцы, а менавіта на адценнях голаснасці гуку: «**сумнае** гранне» і «яшчэ **сумней** зайгралі». Адценні гукавой галаснасці адчуваецца дзякуючы таксама дзеянню. У першым выпадку «сумнае гранне» спалучаецца з «панеслі» – суправаджаецца плаўным цячэннем гукавой хвалі без

яўных эфектаў скачка. У наступным жа выпадку «сумней» адцяняецца больш складаным рухам у дзеянні «**спушчалі** на той свет вялікі» [4, с. 354].

Расійскі філолаг, фалькларыст С. Адоньева ў сваім даследаванні «Прагматыка фальклору» вылучае фактары, «звязаныя з візуальным каналам перадачы інфармацыі» [1, с. 4]. А менавіта: *кінетычны*, што характарызуе перамяшчэнне моўцы адносна слухача. У нашым выпадку гаворка пойдзе пра ўзаемадзеянне агучаных рухаў паміж лірычным героем-слухачом, ці назіральнікам у мастацкай прасторы, і героямі паэмы. Так, напрыклад, лірычны герой з паэмы «Бандароўна» апераджаючы мастацкую падзею, заглядае наперад – праспектуе «к таму часу», прыход якога «ворак ужо сочыць» [4, с. 347]. І далей апошняму дастаецца роля слухача, бо «пачуў ён у карчомцы // Зычную забаву» [4, с. 347]. Пачуты ж зык падштурхоўвае да руху, толькі не прагрэсіўнага, што задае напрамак наперад, але, насупраць, да рэгрэсіўнага, бо вораг «туды йдзе сваю бясчэсну // Паказаці славу». Цікава назіраць за тым, як высокі гук чыстай «зычнай забавы» Бандароўны, што ў мастацкай прасторы «задзіўляе ўсіх чыста, // Як зара якая» [4, с. 347], задае яркія кантрасты ў змене варожага руху. Адбываецца паступовая дэградацыя, прыніжэнне, рэгрэсія: «ідзе» – «лезе».

Лірычны ж голас у дадзеным узоры з’яўляецца своеасаблівым «праметэем» – вешчуном, што глядзіць наперад. Нездарма асаблівая ўвага надаецца вобразу агню, які мае розныя знешне-гукавыя і ўнутрана-змястоўныя адценні. На пачатку паэмы, у другім раздзеле, вобраз агню толькі зараджаецца і выражаны ў мірным, ясным святле вачэй Бандароўны: «Як дзве зоркі, яе вочы, // Гляне – свет яснее» [4, с. 347]. У гэтым жа раздзеле гукавы пейзаж вобраза тэмбральна афарбоўваюць мастацкія азначэнні па прыкмеце і спосабе руху-дзеяння: «іскрысты», «брыльянцісты», «весела міргае». У наступных двух раздзелах паэмы *вобраз агню* набывае руйнуючую, прагрэсіўную сілу, каб простама народу за свабоду, за сябе «ўступіцца, – // Зруйнаваць палацы вашы» [4, с. 348]. І разам з тым – разбуральную, рэгрэсіўную: «Лезе пан да Бандароўны, // Ёвесь гарыць, бы ў жары» [4, с. 348] ці «жудка, жудка дым пажарны // Бухае уночы, // А жудчэй яшчэ у пана // Задымелі вочы» [4, с. 348].

Гукавое аздабленне надаюць фігуры дадання слоў у таўталагіі: «**будзе** ліха, **будзе**», «**жудка**, **жудка** дым пажарны», «Не папусціць ў крыўду **славу**, // **Славу** ды свабоду» [4, с. 348]; «**Думай думкі**, што чыніці», «**Дзікая** пагоня. // **З дзікім** смехам учапілісь» [4, с. 349]; «**Бегла** поле і другое // **Ўзбегла** на трэцце» [4, с. 349]; «**Мураваці з мура**» [4, с. 354]. А таксама ў гукавой (эўфанічнай) – скрэпавай і сумежнай «**Ўсёй казачай браці**: // – **Ўсе адказ** дасцё мне **зараз**» [4, с. 348]; «І прыносіць ён **студь стрэльбу** // Куляй **набівае**» [4, с. 351] і ў анафарыстычных паўтарэннях «**Покі** дзень засвеціць ясны, // **Покі** сіл хапае» [4, с. 349]. Падчас і сам паўтор (у прыведзеным намі прыкладзе эпіфарыстычны) выконвае функцыю клаўзулы, эўфанічна завяршае радок: «Пан з Канёва не **даруе** // Хараству тваёму, // Як не ўмее **дараваці** // Ён нідзе нікому» [4, с. 349]. Немагчыма не адзначыць асобна словы, словазлучэнні з актыўным гукавым дзеяннем: «ляснула», «бухае», «выгражае», «з грозьбамі», «забурчала», «з дзікім смехам учапілісь» і г. д. Нарэшце, у кульмінацыі паэмы вобраз агню займае ачышчальную сілу: «Гора панам, гора! <...> Задымелі у пажарах панскія сялібы» [4, с. 355]. Трохкратнасць дзеяння («бегла поле і другое, // Ўзбегла на трэцце») у спалучэнні з трохкратнай варожай сілай («за ёй тры гайдукі // З голымі шаблямі») дапамагаюць *лірычнаму голасу* вылучыць асабліва важныя пазіцыі ў апісанні-рэпартажы з мастацкай прасторы. А лірычнай дзейнай асобе-слухачу пакідаюць час засяродзіцца, сабрацца перад самым напружаным момантам.

Мастацкай прасторы *поля* надае гучанне «вечер крылаты» і малітва, да якой заахвочвае Бандароўну лірычны голас: «Адпачні часіну, // Памаліся за сябе ты...» [4, с. 349]. У вобразе ветру дзейнічае *адмоўны паралелізм* – увасабленне, – што ўзбудняе гукавы пейзаж праз напластанне прыроднага і чалавечага планаў: «А вечер крылаты // <...> Болей жалю меў над ёю, / Як якія людзі» [4, с. 349]. Чым бліжэй кульмінацыя, тым гучней і яўней праяўляецца «праметызм» лірычнага голасу. Так, напрыклад, яшчэ ў пятым раздзеле незямное імклівае гучанне дзявочай красы, якую «песціць» вечер, раптам сцішваецца і вяртаецца да зямлі: «На сырой прыляж зямельцы, // Атулісь касою, // Няхай сэрцайка дзявоча // Прыйдзе да спакою» [4, с. 349]. Завяршэнне ж пачатага гукавога пейзажу знаходзім у дзясятым раздзеле паэмы: «Спіць сном вечным Бандароўна // І болей не ўстане, // А над ёй пяюць старыя // “Вечна спачыванне”...» [4, с. 353].

Невыпадковым выглядае і гарманічнае злучэнне гукаў трох стыхій: зямлі-поля, вады-расы, паветра-ветру і агню. Кожная з іх развіваецца ў мастацкай прасторы і часе. Так, напрыклад, на пачатку паэмы раса мае гучанне жывое, «іскрыстае», як на сонцы. Але ж і ў фінале паэмы ад забітай дзяўчыны «кроў чырвона // Капала паволі // **І блішчэла** па ўсёй сцежцы, // Як раса на полі» [4, с. 353]. Нездарма кульмінацыя паэмы аздоблена менавіта велікодным чырвоным колерам. Як вядома, рускі кампазітар А. Скрабін у сваёй тэорыі пра колеравую музыку замацоўвае за чырвоным колерам музычную танальнасць до-мажор. Французскі ж кампазітар і тэарэтык М. Шарпанцье падбірае до-мажору эпітэты – *радасны, ваяўнічы*. Менавіта такім мажорным настроем перамогі народнага духу прасякнуты словы Бандароўны: «– Дужы ты з сваім багаццем, // **А я сілы большай**, – // За мной праўда і народ мой...» [4, с. 352].

Акрамя кінетычнага фактару ў раскрыцці музычна-візуальнага спосабу звязнасці лірычнага тэксту вылучаецца яшчэ і *спацыяльны*. Той, які вызначае адлегласць паміж рознымі кропкамі цела моўцы і слухача [1, с. 4]. У нашым выпадку размеркаванне роляў моўцы і слухача адбываецца ў залежнасці ад пэўнага ўнутрана-кампазіцыйнага моманту. Яскрава спацыяльны фактар праяўляецца ў фіксацыі гукава-фонавых кантрастаў «тут» і «там». «Там» – гэта значыць, у карчомцы з казакамі, дзе Бандароўна «цешыцца з свабоды // У гульні **сама рэй водзіць**» [4, с. 347]. «Тут» – у няволі, дзе пан «клікае музыкаў, // <...> к гульні вялікай. // Не чакае Бандароўна // Тут сабе пацехі» [4, с. 351]. Калі апісанню першай кропкі-прыпынку надаецца зусім мала ўвагі, то адлегласці ад першай да другой, кульмінацыйнай, прысвечана значная частка паэмы.

Важна адзначыць, што адрэзак шляху, ці *інтэрвал*, па яго працягласці вымяраецца суадносінамі двух музычных гукаў паводле іх вышыні. А самы дробны інтэрвал – *паўтон*. У нашым выпадку пад *паўтонам* разумеем злёгку паніжаны, прыглушаны гук на гукавым пейзажы прыроднага і чалавечага планаў. Разгледзім яго падрабязней на канкрэтных ілюстрацыях з паэмы. «Ночка цёмная глядзела // Ды цямнейшай стала, // **Адна** зорка мігацела – // **І тая прапала**» [4, с. 350] – дэятанічны гукарад паўтону складае пераход ад аднаго ладу (мажорнага) да другога (мінорнага): «цёмная» – «цямнейшай стала», «мігацела» – «прапала». За храматычны гукарад адказвае лірычны рух ад плюса да мінуса, зверху ўніз: «адна» – ніводнай («І тая прапала») або: «глядзела» – «мігацела» – «прапала». «І стаіць яна прад панам, // **Як калінка тая**» [4, с. 350], – лірычны рух у паўтонах суправаджае *двухчленны паралелізм* – мастацкае параўнанне, агучанае ў памяншальна-ласкальнай форме («як калінка»). А таксама гукавое дзеянне «пахіліць», так званыя музычныя шумы ўваходзяць у лірычную прастору з новымі мастацкімі дэталямі «Што у лузе, над ракою / Вецер пахіляе» [4, с. 350]. «Толькі з крыўдай аднальковай // Вочы пазіралі», «Галасілі над дачушкай, // Галасілі сціха» [4, с. 353], – у дадзеным прыкладзе акцэнт трапляе на мастацкае азначэнне «аднальковай», што сугучна адной долі. А, як вядома, *доля музычная* абазначае адзінку часу. У памеры чатырохстопнага харэя якраз выпадаюць адна моцная (доўгая) і адна слабая (кароткая) долі. Як звычайна ў музычным такце: самая першая доля самая моцная, галосная, акцэнтаваная – тройчы паўтораны [к] нібы дапасуецца да моцнай, націскай, долі: [кры] + [к] = [крык]. Таксама ў паэме адчуваецца не толькі яўнае паніжэння тонаў, але і павышэнне на паўтон: «сумна» і «сумней». Такое павышэнне залежыць не ад чаго іншага, як ад перамяшчэння ў мастацкай прасторы і часе з адной кропкі ў іншую: «**Як панеслі** Бандароўну // <...> загадаў граць музыкам // **Сумнае** гранне» і «**Як спушчалі** Бандароўну // На той свет вялікі, // То яшчэ **сумней** зайгралі // Панскія музыкі» [4, с. 354]. Адначасова тонавае павышэнне і паніжэнне трансліюе прыклад «Галасілі над дачушкай, // Галасілі **сціха**» [4, с. 353] праз мастацкую акалічнасць «сціха» ў спалучэнні з дзеясловам «галасілі». Трэба зазначыць, што з кантэксту зразумелы два мастацкія адценні ў значэнні вышэй падкрэсленага дзеяслова. Па-першае, «галасіць» вяртае да абрадавых песень-плачаў, што традыцыйна выконваліся падчас пахавання. Па-другое, звяртаецца ўвага на характар гучання лірычнага голасу ў выражэнні гора і болю. І хоць фігура думкі *спасіянеза*, ці фігура ўмаўчання, у дадзеным радку яўна не выражана, але само спалучэнне дзеяння, гучнага па сваёй прыродзе, і павышанай на паўтон цішыні (з дапамогай далучанага глухога [с'] да акалічнасці «сціха») дае магчымасць назіраць з'яву гарманізацыі праз паніжэнне-павышэнне ўнутраных (змястоўных) і знешніх (эўфанічных) тонаў у вершы.

Як вядома, паняцце *паўтон* абазначае яшчэ і фарбу, што ўтварае пераход ад светлага тону да цёмнага. Той выпадак, калі вершаваны радок паўстае сапраўдным аптычным сінтэзатарам гуку. К. Бальмонт, разважаючы на тэму «Святлагуку ў прыродзе светлавой сімфоніі Скрабіна», адзначае, што «голас святлагуку <...> дакладна пачуты паэтычным светаадчуваннем, якое па існасці сваёй ёсць вяшчунскае...» [2, с. 10]. І тут жа сцвярджае, што нараджэнне колеравае неадрыўна звязана з нараджэннем гукавым: «малы агеньчык <...> у секундзе светлага свайго нараджэння ўзнікае і ў нараджэнні гукавым, шаласціць, шыпіць, клякоча, свішча, напявае, спявае, гудзіць, складае колеравую гукапаэму...» [2, с. 5]. Паспрабуем прасачыць, як колерапіс і гукапіс спалучаюцца ў гармоніі лірычнага тэксту. У апісаннях-апяваннях Бандароўны і яе характа, якога «ў свеце не было, не будзе» [4, с. 347] лірычны голас засяроджвае не на самім колеры, але на яго адпаведнасці тонам *лірычных пейзажаў – гукавога і пейзажа душы*. Таму ролю чырвонага, белага, залатога, чорнага колераў выконваюць параўнанні і звяртаецца ўвага найперш на «лілею»-твар, «на губкі», што «як маліны», на вочы, што «як дзве зоркі, <...> гляне – свет яснее» – на міміку. Бо апошня з’яўляецца першакрыніцай для пазнання мастацтва яшчэ з часоў Платона і Арыстоцеля. Менавіта ў выразным руху мускулаў твару адлюстроўваецца стан душы чалавека. Адцяняюць гучанне верша візуальныя дзеясловы, напрыклад: «З плеч сплываюць яе косы, // Як бы сонца косы, // **І іскрацца**, як на сонцы // Брыльянцісты росы...» [4, с. 347]. Ці прывядзём метафарычна-антанімічны прыклад з кульмінацыі паэмы: «Ўбор дзявочы абарваны, // Зблытаныя косы, // У вочках толькі рдзяцца слёзы, // Як улетку росы...» [4, с. 350].

Апроч таго, у абодвух выпадках назіраецца багацце эўфанічных паўтораў. У першым – чатырохгукавы адваротны скрэпавы паўтор [р], [ц], [н], [с] і [р], [н], [ц], [с], што змацоўвае вершарады «Як бы сонца косы, / **І іскрацца**, як на сонцы...» [4, с. 347]. Трохгукавы адваротны апаясны паўтор [н], [ц], [с] і [с], [н], [ц] паміж гэтымі ж радкамі. Завяршэнне радка («З плеч сплываюць яе косы» [4, с. 347]) і пачатак наступнага («Як бы сонца косы») звязаны прамым трохгукавым стыкавым паўторам [ц’], [к], [с] і [ц], [к], [с]. А таксама ў кожным з вершарадаў страфы «З плеч сплываюць яе косы, // Як бы сонца косы, // **І іскрацца**, як на сонцы // Брыльянцісты росы...» [4, с. 347] знаходзім сумежныя паўторы. Адзначым таксама яшчэ адну цікавую адметнасць, звязаную з сінтаксічным сродкам лірычнай выразнасці, а менавіта – з інверсійным парадкам не толькі слоў, але і гукаў. Таму на эўфанічным (знешнім) узроўні раскрыцця мастацкага вобраза-партрэта Бандароўны сустракаемся часцей з адваротным парадкам гукавых паўтораў. Дадзены факт пераконвае ў тым, што перастаноўка нават гукаў у паўторы ўжо дапамагае акцэнтаваць увагу лірычнага голасу найперш на партрэтным апісанні, на ўнутраным дзеянні – зрухах душы, а не на дзеянні знешняй кампазіцыі. Інакш кажучы, «гукавыя паўторы могуць наладжваць дадатковыя сувязі паміж словамі, уносячы ў семантычную арганізацыю тэксту супрацьпастаўленні, менш ясна выражаныя або ўвогуле адсутныя на ўзроўні натуральнай мовы...» [5, с. 136].

Тэмбравая афарбоўка кульмінацыйнай страфы: «Ўбор дзявочы абарваны, / Зблытаныя **косы**, // У вочках толькі рдзяцца слёзы, // Як улетку **росы**...» [4, с. 350] – трансліруе не толькі ўсе вышэй адзначаныя віды эўфанічных паўтораў. Але і акцэнтнае ўвагу на блізкіх па гучанні клаўзул трох радкоў. Аналагічная асаблівасць прадстаўлена і ў страфе пачатку паэмы: «З плеч сплываюць яе **косы**, // Як бы сонца **косы**, // **І іскрацца**, як на сонцы // Брыльянцісты **росы**...» [4, с. 347] для надання пейзажу душы яшчэ большай унутрана-гукавой выразнасці.

Прыпыняе рытм знешняга дзеяння паэмы, робіць гучанне больш павольным і свабодным фігура дадання слова – *анадытласіс*. Паўтарэнне слова, а дакладней, яго падхоп на стыку з новым радком, дае магчымасць засяродзіцца на непарарывнасці гукавога пейзажу, накладзенага на пейзаж душы, на лагічнае і гарманічнае супадзенне ў кожнай мастацкай дэталі. Спынімся на некаторых прыкладах: «Не папусціць ў крыўду **славу**, // **Славу** ды свабоду» [4, с. 348] ці «Зруйнаваць палацы **вашы**, // **Вашай** кроўю ўпіцца» [4, с. 348], ці «Твае грозьбы ёй **не страшны**, // **Не страшна** цяпенне» [4, с. 352]. Калі пабудоваць схему *вакалізму* дадзеных радкоў, то заўважым паўтор галосных гукаў [ау], [оу] з першага выпадку і [аэ], [эа] з другога. Ю. Лотман, аналізуючы структуру мастацкага тэксту, звяртаў увагу на вялікую магчымасць гукавых спалучэнняў у паэтычным тэксце. І, як факт, праяўляецца такая магчымасць у стварэнні *аказіянальнай сінаніміі*. Так, паводле схемы *вакалізму* аказіянальнымі сінонімамі з’яўляюцца: «слАвУ», «свАБО-дУ», «вАшАй крОўйУ», а таксама «пАпУсціць» і «УпціА» паміж суседнімі строфамі. Заўважым,

што адваротны паўтор вакальных гукаў у апошнім прыкладзе ўжо задае знешні, аўдыяльны, кантраст, што далей праяўляецца на ўнутрана-вобразным, візуальным, плане. Бандароўна не папусціць пану сваю «славу і свабоду» гэтак жа, як Патоцкі не саступіць – «не даруе харакству».

Такім чынам, набліжаемся да высновы: асобна ўзятыя лірычны гук як аспект *музычна-аўдыяльны* ці лірычны колер як *музычна-візуальны* самастойнага значэння не маюць. Толькі адрэгуляваныя і звязаныя індывідуальным паэтычным стылем, набываюць яны «непаўторную тканіну значэнняў» [5, с. 142]. І кожнае з іх, бяспрэчна, як «рэч самародная, веючая народным духам і пакідаючая моцнае ўражанне» [3, с. 133].

Бібліяграфічны спіс

1. Адоньева, С. Прагматика фольклора / С. Адоньева. – СПб: СПбГУ, 2004. – 312 с.
2. Бальмонт, К. Светозвук в природе и световая симфония Скрябина / К. Бальмонт. – М.: нот. маг. Рос. муз. изд-ва, 1917. – 24 с.
3. Багдановіч, М. Выбраныя творы / М. Багдановіч. – Мінск: Маст. літ., 2021. – 255 с.
4. Купала, Я. Вершы і паэмы / Я. Купала. – Мінск: Маст. літ., 1982. – 431 с.
5. Лотман, Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – Москва: Искусство, 1970. – 366 с.

УДК 821.161.3.09(092 Я. Купала):82.09

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЯНКИ КУПАЛЫ «ПАВЛИНКА» И МАРГАРЕТ ЭТВУД «ПЕНЕЛОПИАДА»

А. И. Субботина

*Белорусский государственный университет
Минск, Республика Беларусь
aleksasubbotina2@gmail.com*

В статье рассматривается специфика художественного воплощения женских образов в белорусской и канадской литературе на примере произведений «Павлінка» Янки Купалы и «Пенелопида» Маргарет Этвуд. С помощью композиции, жанра, нарратива, системы символов и образов и проблемно-тематического поля Янке Купале и Маргарет Этвуд удастся представить образы Павлінки и Пенелопы, используя национальные и универсальные особенности воплощения женских образов.

Ключевые слова: жанр; женский образ; композиция; нарратив; национальное; система символов; универсальное.

THE SPECIFICS OF THE ARTISTIC PRESENTATION OF FEMALE IMAGES IN THE WORKS OF YANKA KUPALA "PEACOCK" AND MARGARET ATWOOD "PENELOPIADE"

A. I. Subbotina

*Belarusian State University
Minsk, Republic of Belarus
aleksasubbotina2@gmail.com*

The article analyzes the specifics of the artistic presentation of female images in Belarusian and Canadian literature on the example of the works of "Pavlinka" by Yanka Kupala and "The Penelopiade" by Margaret Atwood. With the help of composition, genre, narrative, a system of symbols and images and a problem-thematic field, Yanka Kupala and Margaret Atwood manage to present the images of Pavlinka and Penelope using national and universal features of the presentation of female images.

Key words: genre; female image; composition; narrative; national; symbol system; universal.