

ГУКАСІМВАЛІЗМ І ПАЭТЫЧНЫ ЭТЫМАЛАГІЗМ У СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ

(НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРЧАСЦІ РЫГОРА БАРАДУЛІНА)

Пад гукасімвалізмам разумеюць сувязь паміж гукамі і вобразнымі ўяўленнямі ці адчуваннямі, якія яны выклікаюць у гаворачых.

Даўно ўжо было заўважана, што некаторыя словы сваімі гукамі нібыта адлюстроўваюць тое, што называюць, што мы не можам абысціся без гэтай умоўнасці, без сімвалаў, бо «чалавек жыве не проста ў фізічным асяродку, ён жыве ў сімвалічным сусвеце» [1, с. 75].

Але выпадковая ці заканамерная гэтая сувязь паміж гукаспалучэннем, якое складае слова, і паняццем, якое яно абазначае? Спрэчкі аб гэтым вядуцца з часоў антычнасці да нашых дзён. Па меры таго як вывучэнню мовы пачалі дапа-

магаць сумежныя навукі (фізіка, фізіялогія, псіхалогія, сацыялогія), з'явіліся і новыя адказы на гэтае пытанне.

Наш ротаваы рэзанатар, як музычны інструмент, неаднародны па свайму танальнаму настрою: пярэдняя яго частка настроена на нізкія тоны, задняя – на высокія. Калі язык пад час утварэння гука набліжаецца да зубоў, задняя частка ротавай поласці застаецца вольнай і ў ёй нараджаюцца высокія гукі. З галосных гэта – [i], [э], а з зычных – [з], [с], [д], [т], [ц], [л], [н] і інш. Калі, наадварот, вольная пярэдняя частка рэзанатара, а язык пад час артыкуляцыі гука адцягнены назад, адбываецца ўтварэнне нізкіх гукаў. Гэта галосныя – [а], [о], [у], зычныя – заднепаднябенныя [г], [к], [х], губныя [б], [п], [в], [ф]. Пры ўтварэнні іх язык займае задняе становішча. Такім чынам, усе гукі можна падзяліць на высокія і нізкія. Даследаванні ў галіне гукавога сімвалізму паказалі, што высокія гукі ў большасці гаворачых выклікаюць адчуванне светлага, а нізкія – цёмнага. Напрыклад, такія словы, як *свет, жыццё, дзень, сонца, вясна, сэрца, дзіця, шчасце* і іншыя складаюцца пераважна з высокіх гукаў, а словы *кроў, шум, глухі, мука* – з нізкіх. Лексічнае значэнне як бы падтрымана, падкрэслена іх гучаннем.

Згодна з думкай А. Патабні, «сімвалізм мовы, як відаць, можа быць названы яго паэтычнасцю» [2, с. 22]. У паэзіі слова становіцца шматмерным: сістэма верша застаўляе падпарадкоўвацца паэтычнаму зместу ўсе элементы, што ўтвараюць яго. Значэнне слова, якое складаецца з галоўнага і другасных сэнсаў, актывізуецца. Гэтая сукупнасць сэнсаў праяўляецца адначасова, розныя семантычныя адценні ўзаемадзейнічаюць, умацняючы і ўмацоўваючы адно другое, утвараючы новае значэнне – сінтэтычнае. Стылістычная выразнасць слова павышаецца. Дзякуючы супастаўленню розных стыляў, яна выступае буйным планам, дынамізуецца, набывае асаблівую, недасягальную ў прозе, значнасць, нават нейтральныя словы атрымліваюць сваю ролю ў структуры паэтычнага тэксту. Гукавая матэрыя слова ўдзельнічае ў пабудове зместу; асэнсоўваюцца яго колькасныя і якасныя рысы: даўжыня слова і складаючыя яго гукі, месца націску, суаднесенне зычных і галосных гукаў, сам іх характар – лабіялізаваныя ці не галосныя, выбухныя ці плаўныя зычныя, іх гукапераймальныя якасці – усе гэтыя фанетычныя элементы становяцца сэнсавымі. У паэтычным творы яны непадзельны і абавязкова выклікаюць у большасці людзей аднолькавыя адчуванні і вобразныя ўяўленні, чым здаўна інтуітыўна карыстаюцца паэты. У звычайным паўсядзённым маўленні нізкія і высокія, мяккія і цвёрдыя гукі сустракаюцца прыкладна з аднолькавай частатой; у паэтычных тэкстах гэтая раўнавага нярэдка свядома парушаецца. Перавага нізкіх над высокімі можа выклікаць адчуванне цемры і цяжкасці, і, наадварот, вялікая колькасць высокіх гукаў пры малой нізкіх – адчуванне святла і радасці.

У Белавежы – лосьна, язьна ў Шчыры.

З лясной крыніцы агнявы глыток.

Узважлівая яснасць дзёрзкай мары

І стрыманасці першы халадок [3, т. 1, с. 90].

У гэтым чатырохрадкоўі шмат высокіх гукаў, яны пераважаюць, і нават у аказіяналізмах. Чытаючы такія барадулінскія радкі, міжвольна захапляешся «вольным дыханнем радка», заварожвае насычанасць вобразамі, гукамі, што ствараюць уражанне характва, прыгажосці свету.

Як ластаўчыньне, сыходзяць

Занядбаныя хаты з твару зямлі,

З твару нябесаў падхартаныя хмары.

Рунь спадзяваньняў кволіцца

Ў небасхілавым хатулі.

Пасьвяцца дзён табуны

На ўскапычоным вятрамі папары [4, с. 25].

І вось перад намі адваротны прыклад, дзе большая частка гукавой структуры верша прадстаўлена нізкімі галоснымі і зычнымі. Адпаведна – супрацьлеглы эфект. Паўстае перад вачыма чорны колер закінутых абымшзлых вясковых хат, узнікае пачуццё смутку, горычы. Гукавы стрыжань гэтага ўрыўка складаюць заднеязычныя [х], [к], якія побач з нізкімі галоснымі і дапамагаюць стварэнню такога пачуцця.

Связі гука і колеру не заўсёды індывідуальныя; яны часта заканамерныя. Так, устаноўлена, што храматычная колеравая гама звязана з галоснымі гукамі, яны – каляровыя. Зычныя размяшчаюцца па чорна-белай восі: ад белых зубных, такіх, як [с], [з], [ц], да цёмных губных: [п], [б], [м] і г.д. [5].

Тэорыя гукавога сімвалізму мела вядомае значэнне для рускай паэзіі XX ст., яе настойліва распрацоўваў і прапагандаваў К. Бальмонт. Сімвалісты – і не толькі Бальмонт, але і Брусаў, Блок – шукалі прамых суаднесенасцей паміж гукам і сэнсам. У агульную сістэму поглядаў сімвалістаў уваходзіла ўяўленне аб тым, што гукавая матэрыя слова надзелена высокім сэнсам і, як усякая матэрыяльнасць, прадстаўляецца ад духоўнай субстанцыі. У дадзеным выпадку ўскладненне прыводзіла да спрашчэння: паэтычнае слова зводзілася да гукавога знака, да чыстага гука, іншы раз надзеленага функцыяй прымітыўна пераймальнай. Аднак, як даказана даследчыкамі сімвалізму, «ні асобны сімвал, ні які б ні было (парадыгматычны) код самі па сабе не маюць мастацкай каштоўнасці; апошняя ўзнікае выключна ў тэксце і ў перфарматыўным акце, якія, карыстаючыся нейкім (міфапаэтычным) кодам, адначасова яго відазмяняюць і ствараюць нанова» [6, с. 11]. Таму ні для паэзіі Бальмонта, ні для Блока гэтая тэорыя не аказалася вырашальнай.

Пытанне аб матывацыі моўнага знака застаецца і на сённяшні дзень не да канца вырашаным у лінгвістыцы. Аднак у адносінах да паэтычнай мовы гэтыя праблемы рашаюцца прасцей, ці, у любым выпадку, з большай пэўнасцю.

У мастацкім творы сама паэтычная сістэма наглядна прадстаўляе матывацыю моўнага знака. Яшчэ Р. Вінакур пісаў аб тым, што «ў паэтычнай мове ў прынцыпе няма слоў і форм немаматываванах, з пустым, мёртвым, адвольна-ўмоўным значэннем» і прыводзіў наступны довад: «У звычайнай мове ёсць словы, якія тлумачацца праз значэнне іншых слоў з агульнай невытворнай асновай: спявак – гэта той, хто пяе. Але што значыць *пець* – гэта можна толькі выплумаць, а ўласна моўным шляхам растлумачыць немагчыма: гэта слова з асновай невытворнай, першаснай. Між тым у паэзіі і слова *пець* не ізалююцца, яно ўваходзіць у адпаведны сэнсавы рад у залежнасці ад таго вобраза, якому яно служыць асновай. Так, *пець* можа аказацца звязаным са словамі, што выражаюць радасны стан душы (*душа поет, кровь поет* і т.п.), паэтычнае натхненне (*муза поет*), гульнію на музычным інструменце (ср. у Блока: *Исступленно запели смычки*) і г.д.» [7, с. 141].

У вершаваным кантэксце ўсе гукі, якія складаюць слова, на самой справе набываюць асэнсаванасць. Самы важны закон верша – семантызацыя ўсіх элементаў паэтычнага маўлення: сінтаксічных канструкцый, рытмічнай структуры, а таксама колькасці і якасці гукаў, што складаюць слова. У кантэксце верша кожны элемент гукавой формы становіцца аказянальным носьбітам зместу.

У беларускай літаратуры, як падаецца ў ЭнЛіМБел [8, т. 2, с. 226], канкрэтнага замацавання за асобнымі гукамі пэўных значэнняў (як, напрыклад, гэта адзначалася ў рускіх сімвалістаў) не сустракаецца. У творах некаторых беларускіх паэтаў (М. Багдановіч, М. Танк, Р. Барадулін), як гаворыцца далей, выкарыстаны той ці іншы эмацыянальны арэол, які ўсталяваўся за гукамі ў працэсе паэтычнай

практыкі і звязаны з канкрэтным значэннем слоў. Так, сапраўды, што датычыцца нашага даследавання, то можна канстатаваць наяўнасць значнай колькасці падобных прыкладаў у творчасці Р. Барадуліна, якія набліжаюцца да з'яў гукасімвалізму або звязаны з паэтычнай этымалогіяй.

Растлумачыць сабе і іншым невядомае праз вядомае, беспрычыннае праз зразумелае – гэта, мабыць, устойліва-псіхалагічная якасць чалавека, носьбіта мовы. Адсюль – з'явы народнай, «наіўнай» этымалогіі, якая замяняе тлумачэнне ўнутранай формы слова, што адсутнічае, здагадкай, падказанай чалавеку яго асабістым жыццёвым вопытам і даступнымі яму фактамі гісторыі або сучаснасці. Навуковая этымалогія адносіцца да філалагічнай навукі і рэдка бывае патрэбна носьбіту мовы, бо мала што дабаўляе да непасрэднага адчування слова. Канешне, цікава бывае даведацца пра паходжанне некаторых слоў, узнавіць іх карані. Але ў большасці выпадкаў далёкі ад філалогіі чалавек шукае толькі аднаго: вобразнай матываванасці слова, не звяртаючы ўвагі на тое, будзе яна рэальнай ці выдуманай. Гэты псіхалагічны феномен вельмі садзейнічае выкарыстанню гука ў паэтычным творы. Тое, што ў практычным маўленні можа стаць крыніцай памылак, у паэзіі здольна выклікаць яркі мастацкі эфект або стаць сродкам узбуджэння асацыяцый, якія звязваюць далёкія паняцці, пераадольваючы іх лагічную несумяшчальнасць, а часта нават выкарыстоўваючы яе: чым далей па сэнсу і ў той жа час бліжэй па гуку, тым больш нечакана, дзіўна, а значыць, і выразней.

Паэты часта любяць збліжаць далёкія па сэнсе, але нечакана блізкія па гучанні словы і такім збліжэннем нанова асэнсоўваць гукавую матэрыю паэтычных слоў. Такое асэнсаванне патрэбна творцу для кожнага асобнага выпадку і важна, каб такія збліжэнні былі змястоўнымі. У «Лісце васемнаццатым» нізкі «Лісты ў Злату Прагу зь Менску» Р. Барадулін спалучае ў мастацкім параўнанні словы *Беларусь* і *брыльянт*, якія па-за кантэкстам з'яўляюцца абсалютна чужымі адно другому. Мастак слова нечакана адкрывае іх роднасць у вершы, звязваючы іх разам з другой лексемай, у кансанантным складзе якой ёсць сугуччы з папярэднімі, – *пярсцёнак*.

Беларусь,

Як брыльянт у пярсцёнку Эўропы.

Жабраку не падасьць Эўропа рукі.

А бяроднікі праз усе вякі

Да пярсцёнка цягнуцца

На перахопы... [4, с. 259].

Гукавая пераклічка, семантычнае збліжэнне слоў падмацоўваецца і агульнай тэмай [р], ці алітэрацыяй на [р] усяго верша. З агульнай колькасці кансанант (62) прыблізна 20% (11) належыць гуку [р]. Гэта ўзмацняе гучанне верша, падкрэслівае непакіснасць краіны і цвёрдасць каштоўнага каменю, з якім яна параўноўваецца.

Нам здаецца, што глыбокай паэтычнай этымалогіяй пранізаны верш «Па схіле алфавіта», у якім аўтар у алфавітным парадку ставіць у адзін рад словы, што пачынаюцца з адной літары. У гэтым радзе многа блізкагучных слоў, ёсць словы з нязначнымі гукавымі пераклічкамі, але ўсе яны лучацца глыбокімі сэнсавымі ніткамі:

Мара,

мана, Менск, Маскалёўшчына,

мяржы, мялінне, мох, мярлог,

мураг, меліва, мліва, малодзіва,

мех, мядзьяк, міжыпарніца, малацьба,

Міклашэўская, маладзік, Мілавіца,

мураванка, мама, маркота [3, т. 2, с. 81].

У Р. Барадуліна маюцца збліжэнні слоў па гукавым падабенстве, якія паўтараюцца неаднаразова ў яго творчасці, што сведчыць аб свядомым працэсе этымалагізацыі гэтых адзінак. Так, напрыклад, збліжаюцца шматкансанантныя словы *блаславіць* (*багаславіць*) і *бліскавіца* з блізкімі гукавымі комплексамі [БЛ – Л'СВ'Ц']:

Каля Гасподняй Дамавіны –

Укленчыць і апасці ніц,

Як ліст,

Што адляцець павінны

Пад блаславенне бліскавіц [3, т. 3, с. 272],

У немасці сценаў

Дазваляеш багаславіцца.

Над сіняю пушчай

Венаў

Белая бліскавіца [3, т. 2, с. 171].

Звязаўшы гукавую форму слова *бліскавіца* з дзеясловам *блаславіць*, паэт як бы асацыіруе блаславенне Бога са знакам бліскавіцы, падкрэслівае, што само блаславенне выражаецца гэтым знакам, сімвалізуе яго.

Гукавая падобнасць слоў можа, наадварот, падкрэсліваць супрацьлегласць паняццяў:

Цякуюць, каб паўтарыць маленства

І зноў памкнуцца ў свет рачулкамі,

З шаленства ўпасці ў паслушэнства.

Змірыцца з рэчышчамі мулкімі [3, т. 3, с. 179],

Была, была, была

Ты восеньскай вясною,

Вятрыстая датла [3, т. 2, с. 277].

Дзякуючы знешняй падобнасці, у выдзеленых словах яшчэ з большай выразнасцю праступае іх унутраная процілегласць: *шаленства*, ці бунт, у пэўным сэнсе супрацьлеглае *паслушэнству*. А ў наступным прыкладзе – сумяшчэнне ў адно цэлае абсалютна розных з'яў (як у аксюмаране), у якіх кансанантны састаў вельмі блізкі [ВС'Н'] – [В'СН].

Такім чынам, у сістэме верша гукавая пераклічка слоў становіцца адпаведнасцю, музычным вобразам, які ўваходзіць у цэласную вобразную сістэму, створаную паэтам.

Паэзія імкнецца да сцісласці, да максімальнай канцэнтрацыі слоўнай формы. Можна сцвярджаць, што ў вершах існуе гукавая ці музыкальная метафара: спалучэнне слоў-паняццяў па гукавым падабенстве, якое вядзе да пашырэння сэнсавага аб'ёму кожнага са спалучаных слоў, што ўступаюць у музыкальную пераклічку.

У наступным барадулінскім радку *Камяняр крута камень кую* [3, т. 3, с. 276] сэнс кожнага з алігэруемых слоў паглыблены. Слова *камяняр* перагукваецца са словам *камень*, якое падкрэслівае яго матывацыю, перададзеную нізкімі гукамі, што складаюць гэтыя словы. Гучанне слова *крута* побач з *камяняр* і *кую* адкрывае ўнутраную форму слова, скрытую ў ім метафару. Безумоўна, у такіх пераклічках няма абавязковасці, існуюць і іншыя блізкія да іх словы, якія, аднак, могуць не выклікаць ніякіх асацыяцый. Для іх з'яўлення неабходна, каб значэнне слова надало складаючым яго гукам асэнсаванасць.

Калі гэтага не адбываецца, то ўзнікае проста знешняе, пустое супастаўленне блізкіх слоў. Р. Барадулін, думаецца, гэта добра ведае, таму што ў адным з вершаў піша:

Я разумею гук, бо сам,

як і кожны з нас,

я – гук таксама,
 украдзены нецярпеннем
 у знямае вечнасці [3, т. 2, с. 95].

Хаця пытанні, звязаныя з гукавым сімвалізмам і паэтычнай этымалогіяй, маюць даўнюю гісторыю, гэтая галіна лінгвістыкі застаецца, як і раней, малавучанай. І таму даследаванне гэтых з'яў у лінгвістыцы ўвогуле і ў беларускім мовазнаўстве, у прыватнасці, застаецца актуальным і, на нашу думку, вельмі карысным. Такія працы пашыраць уяўленне аб творчай манеры таго або іншага мастака слова, дадуць магчымасць з новых пазіцый разглядаць яго творчасць.

ЛІТАРАТУРА

1. **Маслова В.А.** Филологический анализ художественного текста: Учеб. пособие. – Мн.: Універсітэцкае, 2000. – 173 с.
2. **Потебня А.А.** Теоретическая поэтика / Сост., вступ. ст., коммент. А.Б. Муратова. – М.: Высш. шк., 1990. – 334 с.
3. **Барадулін Р.** Збор твораў: У 5 т. Пасля нумара крыніцы ў спасылках падаецца нумар адпаведнага тома і старонкі. Т. 1. Вершы / Прадм. В. Сёмухі. – Мн.: Маст. літ., 1996. – 479 с., Т. 2. Вершы. – Мн.: Маст. літ., 1998. – 382 с., Т. 3. Паэмы, вершы. – Мн.: Маст. літ., 1999. – 335 с.
4. Рыгор Барадулін. Васіль Быкаў. Калі рукаюцца душы... *Паэзія з прозай*; Мастак А. Баркоўскі. – Мн.: ГА БТ «Кніга», 2003. – 344 с.
5. **Прокофьева Л.П.** Цветовая символика звука как компонент идиостиля поэта (на материале произведений Блока, Бальмонта, Белого, Набокова): Автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.02.01 / Саратовский гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского. – Саратов, 1995. – 19 с.
6. **Ханзен-Лёве А.** Русский символизм. Система поэтических мотивов / Пер. с нем. С. Бромерло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха. – СПб.: «Академический проект», 1999. – 512 с.
7. **Винокур Г.О.** Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1990. – 451 [1] с.
8. **Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т.** – Мінск: Беларус. Сав. Энцыклапедыя, 1984 – 1987.

SUMMARY

G. Borodulin's poetry being taken as an example, such unexplored phenomena in the Belarusian linguistics as soundsymbolism and poetical etymologism (or sound metaphor) are considered in this article. The development of the soundsymbolism theory in Russian poetry being shortly observed, it is marked that one of the peculiarities of Borodulin's lyric is the complication of the semantic structure of his works, the rising of the sapidity of phonetic and other means of verse. As a result, there appear phenomena close to soundsymbolism and the spreading of poetical etymologism, which certainly include additional potential of sonority and expressiveness.