

Т. М. Федарцова, дацэнт

## ЗАЛЕЖНАСЦЬ КОЛЕРУ Ў ПАЭТЫЧНЫХ ТВОРАХ АД ЧАСАВЫХ І АБ'ЕКТНЫХ АРХЕТЫПАЎ

We can't imagine our life without colour. Each of us consider it to be a powerful information field saturated with definite association and symbols. We perceive the whole range of colours from the very childhood, classify it in accordance with our light sensations and association. Diversity of colours in a poetic piece of work helps the reader better understand each artistic detail and the author's conception.

The creed of every poet is to find not only his own word but his own colour too, the colour being the sublight of the idea.

Belarusian poets most often resort to the use of colouronyms in landscape and intimate lyrical poetry.

**Уводзіны.** Наша жыццё немагчыма ўявіць без прысутнасці колеру. Бо для кожнага з нас гэта магутнае інфармацыйнае поле, насычанае пэўнымі асацыяцыямі і сімваламі. Усю колераваю гаму мы ўспрымаем ад самага нараджэння, класіфікуем яе ў адпаведнасці з нашай асацыятыўнасцю.

Нямецкі мастацтвазнаўца Г. Цойгнер адзначаў: «Колер можа дзякуючы асацыяцыям набыць пэўную эмацыйную афарбоўку або выклікаць тых ці іншыя пачуцці ў залежнасці ад вопыту, набытага чалавекам пры ўспрыманні колеру і адпаведнага прадмета» [1, с. 103]. Такім чынам, разнастайныя якасці колеру адыгрываюць значную ролю ва ўспрыманні кантэксту, дапамагаюць лепш зразумець асобныя мастацкія дэталі і аўтарскую задумку кожнага паэтычнага твора.

Знайсці не толькі сваё слова, але і свой колер, як таемную падсветку слова, – творчае крэда кожнага паэта, кожнай адоранай асобы.

**Асноўная частка.** Аўтарская сістэма колерабачання дапамагае рэцыпіенту ўбачыць асаблівасці будовы вобразных асацыяцый. Каляронімамі, напрыклад, шчодро насычана творчасць нашых класікаў: М. Багдановіча, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Танка. Так, М. Багдановіч першы стаў пісаць «акварэльныя» трыялеты, у якіх асноўнае месца займаюць выразныя зрокавыя, пластычныя замалёўкі, апісальныя рэаліі, як у вершы «Вечар»:

На небе месяц ўстаў зялёны  
І хутка стане снегавым.  
Над лесам, дзе шапочуць клёны,  
У небе месяц ўстаў зялёны...

Усё спіць. Не бачыць свет стамлёны,  
Што, свецячы праз хмарак дым,  
У небе месяц ўстаў зялёны  
І хутка стане снегавым [2, с. 222].

Твор, дарэчы, датаваны 1910 годам, таму яго можна лічыць першай спробай Багдановіча ў дадзенай жанравай разнавіднасці. На жаль, на гэты ўзор верша ўвага даследчыкаў не звярталася, мабыць, з-за «раскутасці» трыялета шляхам замены прасторавага прыназоўніка «на»,

ужытага пры пастаноўцы тэмы, на больш канкрэтызаваны (суб'ектыўны) прыназоўнік «у» пры яе развіцці і завяршэнні. Але з дапамогай гэтага прыёму паэт як бы звужае прасторавую «разгорнутасць» нябёсаў, удакладняе месца дзеяння і дамагаецца пэўнага руху вобраза надыходзячых пераменаў у прыродзе. Таму, як нам думаецца, менавіта варыянтнасць прыназоўнікаў паказвае рух думкі паэта: і «вертыкальна» – ад зямлі да неба, і «гарызантальна» – у зямной і надземнай прасторы. Паэт шкадуе, што «стамлёны свет» можа праспаць найцікавейшую падзею – змену прыродных фармацыяў, якая адбываецца не сцішана-спакойна, а вірліва, жорстка, бо нават месяц змяніў сваю фарбу са звыклай, супакоена-радаснай, жоўтай на больш жорсткую, можа, нават агрэсіўную, зялёную. Але і гэты толькі прамежкавы колер будучай падзеі, і ў развіцці тэмы верша ён замяняецца нечаканым эпітэтам «снегавы». Змена прыроднай фармацыі (памежжа восені і зімы) асацыятыўна як бы падвоена вобразам памежжа вечара і ночы. На такім памежжы і адбываецца свяшчэннадзейнасць вялікіх зменаў у прыродзе.

Але памежжа само па сабе катэгорыя няўстойлівая, таму яго пэўнай характарыстыкі ў вершы няма, час, у які адбываюцца падзеі, толькі мяркуецца. Тым не менш, падтэкставасць трыялета дае магчымасць уявіць, як яно (памежжа) дадаткова ўносіць у асацыятыўнае ўспрыняцце прыроды, жыцця сваю колеравую гаму. Дзякуючы яе імпульсіўнай замене, мы назіраем, як сімвалічна-прадметны знак ночы – месяц – уплывае на разгорнутасць падзей. Безумоўна, гэты трыялет медытатыўны, бо логіку думкі творцы можна ўявіць як панарамны паказ бясконца зменлівага жыцця.

Параўнаем з Багдановічавым творам трыялет-акварэль Янкі Сіпакова. Менавіта асацыятыўнае мысленне родніць яго з шэдэўрам класіка нашай літаратуры. Разгледзім пейзажны трыялет сакральнага гучання сучаснага мастака прыгожага слова:

Вядзі мяне, зялёная радзіма,  
Туды, дзе я пачаўся, як ручай,

Дзе мяне помняць мята, малачай, –  
Вядзі мяне, зялёная радзіма.  
Там сціхне боль, прыгупіцца адчай,  
І там я ўспомню кожнай краскі імя...  
Вядзі мяне, зялёная радзіма,  
Туды, дзе я пачаўся, як ручай [3, с. 122].

Верш прасветлена-лірычны, элегічны, быццам «сагрэты» сонечным праменьчыкам лёгкай тугі па малой радзіме, і зялёны колер тут не халодны, як у Багдановіча (там ён перарастае яшчэ ў больш халодную «снегавую» гаму), а супакойліва-пяшчотны. Варта ўспомніць апазіцыю асноўных вобразаў-сімвалаў: месяца (у Багдановіча) і сонца (у Сіпакова), каб зразумець гэтыя колерава-асацыятыўныя аўтарскія рашэнні. Калі зялёны колер прынята лічыць сімвалам жыццёвага абнаўлення, то абодва аўтары дакладна вытрымліваюць гэтую ўстановаўку. Толькі Багдановіч паказвае сутнасць падзеі як непазбежны працэс абнаўлення прыроды, а Сіпакоў – як прагу абнаўлення ўласнай душы, вяртанне ад жыццёвага бязладдзя да гармоніі першароднасці. Колер у трыялетах-акварэлях у кожнага з паэтаў «працуе» на канкрэтную паэтычную праблему – аб’ектыўную ў Багдановіча і суб’ектыўную ў Сіпакова. Але ў вершы апошняга значна звужана часава-прасторавая разгорнутасць падзеі, якая адбываецца ў адным цяперашнім часе, а мінулы і будучы выступаюць толькі як асацыятыўнае меркаванне.

Калі працягваць развагу пра памежны стан прыродных з’яў і іх каляронімы, то адразу ўспамінаецца паэтычны досвед нашага сучасніка Міхася Башлакова. Гэта ён вылучыў складаную ў адпаведнасці з часавымі каардынатамі, але суладную са зменамі быцця пару, калі «ўжо не лета», але «яшчэ не восень»: ідзе дождж і свеціць сонца, жоўтая лістота падае на зялёную траву, а рознакаляровыя астры пяшчотна і цнатліва ўсміхаюцца, рашуча скінуўшы з сябе пакрывала халоднай ночы. Гэта тая пара, калі няма больш цяпла, але і марозы далёка. Паэт дае нечаканае найменне гэтага памежнага стану ў прыродзе – «зялёная восень». Але ж такое часовае памежжа існуе і ў душы паэта: прайшло дзяцінства, юнацтва, маладосць, але яшчэ далёка не старасць. Зялёны колер вяртае ў басаногое дзяцінства і шчаслівае юнацтва, мілы куточак – родную вёску Церуху, але там ужо ніхто не чакае паэта. Вось і непарыўны вобраз восені, які неадступна ідзе за каляронімам «зялёны». Але існуе і трэці аспект памежнага стану, уведзенага паэтам у абсяг зборніка. Гэта жыццё да Чарнобыля і пасля. Таму кніга вершаў носіць назву «Палын. Чарнобыль». Выйшла яна ў свет у 2005 годзе на трох мовах – беларускай, рускай і англійскай.

Эмацыянае сэнсавое напаўненне беларускай паэзіі спрадвечу ішло праз перадачу каляровай гамы ад чорна-белай да самай яркай. Але часам колер выступае ў нечаканым кантэксце.

Максім-Кніжнік у свой час звярнуў увагу на тое, што з дапамогай колеру можна стварыць іранічную падсветку верша:

Мне доўгае растанне з Вамі  
Чарней ад вашых чорных кос.  
Чаму ж нядобры час прынёс  
Мне доўгае растанне з Вамі?  
Я пабляднеў ад горкіх слёз  
І трыялет пачаў славамі:  
Мне доўгае растанне з Вамі  
Чарней ад вашых чорных кос [2, с. 255].

Вогнішча душэўных пакутаў, выкліканых ростанню з каханай, узмацняецца параўнаннем-паралелізмам: «расстанне» «чарней ад Вашых чорных кос». Звернем увагу на карыстанне паэта колерам. Дарэчы, пераходныя колеры (шэры, цёмныя, бледны, блакітны, зялёны і інш.), паводле канцэпцыі І. А. Чароты, як і памежныя сітуацыі, – адна з адзнак беларускай ментальнасці. Гэта канцэпцыя, у прыватнасці, абараняецца даследчыкам айчынай літаратуры ў яго шматлікіх навуковых артыкулах і доктарскай дысертацыі. На блізкай пазіцыі стаіць і доктар філалагічных навук А. І. Бельскі.

Як вядома, М. Багдановіч пад уплывам Поля Верлена і іншых імпрэсіяністаў у сваёй творчасці скарыстоўваў паўтон (месяц «бледны», ноч «цёмная»), захапляўся светлаценнасцю. Але ў прыведзеным вышэй трыялеце ён падае каларытны чорны колер. Чаму так здарылася? Можна, таму, што менавіта праз гушчыню насычанасці фарбы паэт імкнецца перадаць свой душэўны стан, сатканы з непакою, адчаю, адзіноты, распачы? Аднак верш элегічны па настроі, у ім прасочваецца і лёгкая іронія аўтара над сабой («Я пабляднеў ад горкіх слёз // І трыялет пачаў славамі...»). Ды якраз не гэтыя радкі (5 і 6) матывуюць асноўны вынік-рэзюме дадзенага трыялета. Акцэнт на асноўнай думцы паэт робіць у радках-паўторах, якія ўяўляюць сабой тры афарыстычныя перыяды: першы – пастаноўка тэмы (не праз слова-вобраз, а асацыятыўна – праз колер). Паэт двума першымі радкамі як бы малое ўяўны вобраз Ростані, другім працягвае тэму (роздум над прычынай ростані, прасочванне яе адбітка ў часе). Менавіта Час выступае тут асноўнай (дамінантнай) дзеючай асобай. Трэці перыяд выніковы, з нечаканай высновай пра тое, што Ростань дае аўтару новую тэму для творчасці, якую ён імкнецца заключыць і ў новую для яго цвёрдую вершаваную форму – трыялет. Лагічна ўсе афарыстычныя часткі звязаны галоўнай тэмай – тэмай Ростані, таму медытатыўны па характары лірычны твор успрымаецца чытачом лёгка, стварае эфект уяўнай прастаты. Але пра падобную сітуацыю Ю. М. Лотман сцвярджаў, што мастацкая прастата больш складаная, чым мастацкая складанасць, бо яна ўзнікае як спрошчванне апошняга на яе фоне [4, с. 135].

Афарыстычнасць і падтэкставасць зместу дадзенай сталай вершаванай формы мы можам прасачыць і на прыкладзе наступнага трыялета:

Калісь глядзеў на сонца я,  
Мне сонца асляпіла вочы.  
Ды што мне цемень вечнай ночы,  
Калісь глядзеў на сонца я.  
Няхай усе з мяне рагочуць,  
Адповедзь вось для іх мая:  
Калісь глядзеў на сонца я,  
Мне сонца асляпіла вочы [2, с. 140].

Васьмю радкамі і з дапамогай саяярнага архетыпа аўтар сумеў стварыць «мінітрактат» аб каштоўнасці мастацтва і ролі прыгожага ў ім, да якога ён боскай ласкай дакрануўся раз і назаўсёды. Творца пазнаў таямніцу прыгожага, таму яго не палохаюць ні зласлівы смех, ні кпіны («Няхай усе з мяне рагочуць»), ні нават фізічны зыход у небыццё («Ды што мне цемень вечнай ночы»), бо адчуў, што радасцю вялікага Хараства, Суладнасці, Гармоніі напоўнены ўвесь свет. І ён гэта не толькі адчуў, але і быў цвёрда перакананы ў сваёй праваце. Таму яго «паэтычнае сонца» па-добраму асляпляе вочы хараством і праз стагоддзе.

Цікава, што творца не выкарыстаў у дадзеным трыялеце ніводнага з канкрэтных колераў, акрамя памежных асацыятыўных найменняў «цемені ночы» і «асляпляльна-яркага сонца», але чытач адчувае глыбіню псіхалагічных зрухаў душы паэта. Ён за мастацтва слова, спавітае хараством, за эстэтызм у ім, а гэта не кожнаму дадзена зразумець. Але паэт поўны рашучасці ісці сваім шляхам.

Дарэчы, Максім-Кніжнік амаль не ўжывае саяярную лексіку ў сваёй творчасці, бо яго любімы касмічны аб'ект – месяц. Але каб абараніць высокае мастацтва, паэт рашуча ўводзіць вобраз сонца як сімвал вечнага творчага гарэння душы, цяпла чалавечых пачуццяў, крыніцы хараства і жыцця наогул.

Сапраўдная лірыка, на думку М. М. Бахціна, – «...гэта магчымасць бачыць і чуць сябе знутры эмацыянальнымі вачыма і ў эмацыянальным голасе другога» [5, с. 148]. Мастацтва для творцы – вельмі высокая катэгорыя ў іерархіі агульначалавечых і філасофскіх з'яваў і паняццяў. Аўтар трыялета, з гэтага выпадку, нават мяняе свой пастаянны сімвал-вобраз месяца на вобраз асляпляльна яркага сонца, што для яго распачнай у цэлым паэзіі не характэрна.

Дарэчы, саяярную сімволіку, а адпаведна каляронімы «яркі», «прамяністы», «сонечны», «іскрысты», «жоўты», «залаты», «чырвоны» і інш., актыўна ўжывалі ў сваёй творчасці Тамаш Зан, Янка Купала, Якуб Колас, Уладзімір Караткевіч і Максім Танк.

Напрыклад, Уладзімір Караткевіч у лірыцы прадуктыўна выкарыстоўваў багаты патэнцыял каляроніма «залаты». Мы можам сустрэць у яго

паэтычнай спадчыне аліўкава-залацістае святло поўні, бягла-залацістыя травы, залаціста асмужанае паветра і г. д.

У беларускай колеравай сістэме свету тыповым з'яўляецца выкарыстанне чырвонага колера пры характарыстыцы «вогненых» рэалій. Варта звярнуцца да творчасці філаматаў. Пошукі новых мастацкіх формаў прывялі рамантыкаў да сімвалізацыі. Бо ў свеце рамантыкі кожная з'ява лічылася пэўным знакам, якому належала адпаведнае значэнне або комплекс значэнняў. Напрыклад, акно ў творчасці Яна Баршчэўскага сімвалізуе памежжа паміж светам памерлых і светам жывых, паміж сапраўднасцю і віртуальнай рэальнасцю. Адам Міцкевіч падае вобраз бярозы як сімвал жаночай долі, колас як сімвал еднасці, а дарога ў яго творчасці сімвалізуе і часава-прасторавую повязь пакаленняў, і вечны рух. Цікава, што вобраз агню ў філаматаў выступае ў дзвюх супрацьлеглых іпастасях – як сімвал ачышчэння і сімвал знішчэння. Але дадзены архетып-сімвал у іх творчасці знайшоў сваё паэтычнае ўвасабленне ў цэлым шэрагу азначэнняў, і мы можам нават зрабіць пэўную градацыю слова «агонь»: агонь начлежны, агонь купальскі, агонь ахоўны, агонь ахвярны, агонь духоўны, агонь веры, агонь мяцежны, агонь бунтарскі, агонь рамантыкі, агонь грахоўны, агонь знішчальны. Змена стылістычнай функцыі лагічных азначэнняў выразна назіраецца пры ампліфікацыі (нагнятанні), калі цэлы шэраг азначэнняў уключаецца ў адну сістэму ацэнак-характарыстык, што ў значнай меры пашырае змест паяснёнага слова, у дадзеным выпадку назоўніка, паказвае яго семантычную разнастайнасць. Пацверджаннем таму можа з'яўляцца ідылія «Купала» Ануфрыя Петрашкевіча, упершыню прачытаная аўтарам на навуковым пасяджэнні Аддзела Таварыства філаматаў 26 снежня 1819 года. Ампліфікацыя архетыпа-сімвала «агонь» тут вядзецца ад агню дамашняга праз агонь купальскі, ахвярны, агонь весялосці, агонь кахання да агню ачышчальнага.

У другім вершы «Роздум каля руінаў Гедымінавага замка» Ануфрыя Петрашкевіч ужывае архетып-сімвал «агонь» як абарончы, знішчальны, але ў завяршэнні верша надае яму нечаканую змястоўную функцыю – сімвала веры ў будучыню.

Нядзіўна, што вобраз-сімвал агню так дасканала займаў увагу рамантыкаў: ён адухаўляўся беларусамі яшчэ са старажытнасці. Нашы продкі надзялялі агонь асабліва сямі свайго характару. А ў дзень Купалы прыносілі яму ахвяры. Так, дзяўчаты ў ідыліі «Купала» Ануфрыя Петрашкевіча то кідаюць у агонь пук зялёнага калосся, то льюць малако, каб Купала паспрыяў ураджаю ды дапамог зберагчы ад порчы іх каровак і каб ведзьмы не рабілі сваіх заломаў. Агонь тут выступае як сімвал ачышчэння:

Палахна ў агонь пук зялёны калосся  
Кідае і песню Купалы заводзіць,  
З ёй хлопцы й дзяўчаты спяваюць у  
згодзе.

Што ж просіць дзяўчына ў Купалы за  
свой дар?

Паспрыяй жа ты ратаю,

Пахадзі ягонай нівай.

Хай жа ён панастаўляе

У жніво шмат коп шчасліва [6, с. 241].

Сімвал-архетып «агонь» неаднаразова сустракаецца ў творчасці Адама Міцкевіча – у вершы «Сябрам», баладзе «Рыбка», санеце «Гара Кікінес» і іншых творах. І кожны раз гэты сімвал выконвае дакладна акрэсленую аўтарам функцыю. Ён актыўна скарыстоўваецца і ў сучаснай паэзіі. Аркадзь Куляшоў нават вынес найменне «агонь» у загаловак свайго верша. Але рамантычны сімвал – гэта не толькі вобраз ці знак ідэі, а сапраўднае жыццё самой ідэі.

Архетып «агонь» спалучаецца ў нашым уяўленні з жоўтым і чырвоным колерамі. Толькі яны маюць даволі разнастайныя характарыстыкі – ад станоўчых да адмоўных: чырвонае яйка і чырвонае зарыва пажару, жоўтыя агенчык і жоўты пясочак на магіле. Цікавай асаблівасцю гэтых каларонімаў з’яўляецца поўная амбівалентнасць іх значэнняў і сэнсаў.

У паэзіі Уладзіміра Караткевіча жоўты колер часта аднолькава выдатна «служыць» апазіцыйным архетыпам сонцу і месяцу, а чырвоны колер скарыстоўваецца ў самых нечаканых экспазіцыях: «чырвоны шар, што палае чырвоным агнём», «чырвоная груша» ад захаду сонца, «снягір – іскра чырвоная» малой радзімы і г. д.

Каляронім «жоўты» ў ранняй творчасці Янкі Купалы характэрны для стварэння вобраза восені і сімвала «адарванага лістка»:

Пусцее поле, моўкне птушка

Скідае жоўты лісьць бяроза [7, 114].

ці:

Сонна адна адзінокаю

Груша стаіць над мяжою, –

Лісце скідае **пажоўклае**,

Сыпе асенняй нудою [7, с.115].

Праўда, у Я. Купалы любімымі колерамі, акрамя жоўтага, усё ж былі чорны, белы і чырвоны. Вельмі часта паэт падае ў сваіх вершах бінарныя апазіцыі з дамінантай белага колеру: «сіні – белы», «цёмны – белы», «зялёны – белы», «чырвоны – белы». Нярэдка паэт выкарыстоўвае архетып «дарога», як сімвал вечнага руху, безумоўна мкне яна ў «бел-свет». Часам паэт надае каляроніму «белы» аптычную характарыстыку, калі хоча стварыць такі відарыс, у якім колер успрымаецца як бы на адлегласці, выступае ў якасці фону.

Белы колер у Анатоля Сербантовіча – сімвал чысціні, першапачатку жыцця, у Міхася Башлакова ён ужо асацыіруецца з журбой і

трывогай. У вершы «Няма такой зямлі» паэт дэкларуе: «У квецені сады. А для каго квіценне?» Бо чарнобыльская зона – «мёртвая зямля», ды ці зямля гэта без чалавека?

Максім Танк жа, захапіўшыся салярнай сімволікай, часам параўноўваў сонца і са срэбным грошам, і карычневата-жоўтым боханам свежа-выпечанага хлеба, і з новымі залаціста-жоўтымі чаўнамі на любімай Нарачы.

Сёння ў айчынным літаратуразнаўстве даволі пільная ўвага надаецца вывучэнню паэтычнай творчасці Язэпа Пушчы як аднаго з прадстаўнікоў імажынізму ў беларускай паэзіі.

У ранніх вершах прасочваецца Ясенінскі ўплыў на маладога беларускага мастака слова. Толькі беларускі паэт наследваў ад свайго куміра пэўныя знешнія элементы. Напрыклад, узяўшы такія актыўныя ў творчасці Ясеніна каляронімы як сіні і прыдуманы ім «аўсяны», ён паказаў сваё разуменне іх паэтычнага нападзення.

Напрыклад, у Пушчы сакавітыя вобразы раніцы знітаваны ў адзінае цэлае глыбіннымі ўнутранымі сувязямі, а ў Ясеніна яны прасякаюць памежжа вечара і ночы, калі ад луннага святла ўсё становіцца ірэальным. Відавочна, у Ясеніна пераважае сіні колер, які сімвалізуе адчужэнне, згасанне. У панарамным вобразе вечара і ночы яно і апраўдана. Бо менавіта луна надае прадметам пэўную ненатуральнасць. Пластыка каляровай гамы робіць вобразы загадкава-застылымі, задуменымі, чароўнымі, але нежывымі.

Беларускі мастак прыгожага слова тонка адчуваў настрой свайго куміра, перададзены праз колер, бо з Ясеніным яго яднала разуменне таго, што прырода – гэта вечная прыгажосць і вечная гармонія сусвету. Але пластыка вобразаў у яго была свая. Мо таму сіні колер больш стваральны, эмацыйна набліжаны да насычанага зялёнага. Таму азначае ён то прадвесне, а значыць, квітненне зямлі («Раніца // Ў полі рыкае // Ў зялёную сіль»), то памежжа ночы і раніцы, калі сонца, як заліхвацкі пастух, «на сіні выган выганяе» пасвіць дзень. Паэт прызнаецца, што яго песням лепш «Карагодзіць вясны сінякудры ўзвыш». А ў вершы-акварэлі «Надранне», ў якім асноўнае месца займаюць выразныя зрокавыя, пластычныя замалёўкі, памастацку паказаўшы змену прыроднай фармацыі (памежжа ночы і раніцы), калі яшчэ «Лес яловы // галаву палошча ў сіні», а кусты «ловяць хваляў срэбных пырскі», Пушча дазваляе сонцу рашуча расправіцца са свяшчэнна-надзейнасцю ночы, знішчыўшы сіні колер як нешта зусім непатрэбнае і нават небяспечнае:

Сонца ж змрокі

Б’е на раны

І змятае колер сіні

Памялом пунцовай рані [8, с. 50].

Верш прасветлена-лірычны, быццам «сагрэты» сонечным праменьчыкам. Але на нейкім

падсвядомым узроўні гэта працяг дыялогу з Ясенінскім унутраным паэтычным светам. Бо пранікнёна заглыбіўшыся ў яго і зразумеўшы ў нейкай меры таямніцу душы рускага паэта, Пушча вызначае для сябе і больш мажорную танальнасць, і больш вясёлыя колеры, ды і найчасцей ужывальным (мабыць, і любімым) з'яўляецца зялёны колер.

Каб зразумець гэтыя калярова-асацыятыўныя аўтарскія рашэнні, варта колькі слоў сказаць пра апазіцыю вобразаў-сімвалаў месяца (у Ясеніна) і сонца (у Пушчы). Сонца ў Пушчы надзелена іпастассю нястомнага працаўніка, а месяц у Ясеніна выконвае ролю вечнага назіральніка.

Адсюль і рознасць ў асацыятыўнай вобразнасці. Бо стараж ночы, месяц, ахутвае сусвет тайнай, а сонейка не толькі разгадвае гэту тайну, але і кіліча за сабой да светлага.

Калі ж вярнуцца да каляроніма «сіні», то можна з упэўненасцю сказаць, што ён даволі прадуктыўны ў беларускай ментальнасці, а значыць, часта выкарыстоўваецца беларускімі творцамі прыгожага слова. Напрыклад, Максім Танк толькі ў вершы «Кантата», змешчаным у зборніку «Журавінавы цвет», падае дадзены колер як «мора сініх васількоў», якімі расцвітае песня, а для яе «шлях сіні» сцеляюць гусі, «сінім туманом» засцілаюць ветры сцежкі, што вядуць да роднай хаты, а затым па гэтых сцежках паэт заклікае пайсці «ў далёкі сіні вырай» да сонца. Як бачым, сіні колер у беларускай паэзіі ніколі не з'яўляецца агрэсіўным, бо ён суседнічае з каляронімам зялёны ці салярным архетыпам, што здымае магчымасць ператварыцца ў «свінцавае» або іншае адценне халодных таноў.

У ранніх творах Ясеніна і Пушчы часта сустракаецца эпітэт «аўсяны». Калі ўлічыць, што магія асацыятыўнага жывапісу вынікае з палітры колеру, зададзенага паэтавым успрыманням рэчаіснасці, і затым стварае свет паэтычна-жывапіснага малюнка, то дадзены эпітэт убірае ў сябе шматзначныя паняцці. Ён адначасова падкрэслівае і прыналежнасць абодвух пісьменнікаў да вёскі, і эстэтыку іх асацыятыўнага мыслення.

Толькі «аўсяны» – гэта і не жоўты колер, і не шэры, і не пепельны, і не сонечна-залаты. Ёсць жа ціцыянаўскі колер! А чаму не можа быць аўсянага, калі за ім замацоўваюцца пэўныя зрокава-пластычныя малюнкi? Таму і бачым мы ў Ясеніна непаўторнасць жаночага вобраза «со снопом волос... овсяных», адчуваем як «Осенний холод ласково и кротко // Крадется мглой к овсяному двору» [9, с. 66], супе-

ражываем настальгію па родным доме, калі паэт дэкларуе: «Опять я теплой грустью болен // От овсяного ветерка» [9, с. 71].

У Язэпа Пушчы «Сэрца руніць аўсяныя рытмы // У вечар дажынкавы буйны» [8, с. 33], «Не ўдалося ў гэта мне лета // Мэндаляў песень аўсяных нажаць» [8, с. 31]. Але найчасцей слова аўсяны ў беларускага паэта ператвараецца ў нязвыклую метафару, калі «Песню поўдзень аўсяніць» ці «І зарою аўсяніўся песень наліў». Якія ж асацыяцыі ўзнікаюць? Вядома, у кожнага свае. Але вобразы, створаныя абодвума паэтамі з удзелам колеру і светлаценню, не пакідаюць чытачоў абыякавымі.

**Заклучэнне.** У творах беларускіх пісьменнікаў разнастайныя каляронімы найчасцей выкарыстоўваюцца ў пейзажнай і інтымнай лірыцы. Пры гэтым, на думку Ю. Бабіча, прасочваецца трывалая асацыятыўная сувязь з пэўнымі парамі года, памежнымі станамі прыроды і чалавечай душы. Таму колер залежыць ад часавых і аб'ектных архетыпаў, якія адыгрываюць значную ролю ў плане адэкватнага ўспрымання кантэксту паэтычнага твора.

### Літаратура

1. Цойгнер, Г. Учение о цвете: популярный очерк / Г. Цойгнер. – М.: Стройиздат, 1971. – С. 103.
2. Багдановіч М. Поўны збор твораў: у 3 т. / М. Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992–1995. – Т. 1: Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. – 1992. – С. 140–225.
3. Сіпакоў, Я. Выбраныя творы: у 2 т. / Я. Сіпакоў. – Мінск: Маст. літ., 1995. – Т. 1: Вершы. – 1995. – С. 122.
4. Лотман, Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – С. 135.
5. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1979. – С. 148.
6. Купала, Я. Поўны збор твораў: у 9 т. / Я. Купала. – Мінск: Маст. літ., 1995–2003. – Т. 3: Вершы, пераклады 1911–1914. – 1997. – С. 114–115.
7. Філаматы і філарэты: зборнік / склад. К. Цвірка. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 1998. – С. 241.
8. Пушча, Я. Збор твораў: у 2 т. / Я. Пушча. – Мінск: Маст. літ., 1993. – Т. 1: Вершы, паэмы, артыкулы 1922–1930. – 1993. – С. 16–50.
9. Есенин, С. А. Собрание сочинений: в 2 т. / С. А. Есенин. – Минск: Маст. літ., 1992. – Т. 1: Стихотворения, поэмы. – 1992. – С. 31–263.