



Е. В. Михайлова

**Музыкально-поэтический дискурс
в русской и белорусской поэзии
XIX – XX вв.**

Репозиторий
Учреждения образования
"Белорусская государственная
академия музыки"




Министерство культуры Республики Беларусь
Учреждение образования
«Белорусская государственная академия музыки»

Е. В. МИХАЙЛОВА

**Музыкально-поэтический дискурс
в русской и белорусской поэзии
XIX–XX вв.**

Минск 2018



УДК 78.072.2:[821.161.1.09+821.161.3.09]“18/19”

ББК 85.31

83.3

М 69

Рецензенты:

Чайка Н.В., профессор кафедры языкознания и лингводидактики учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка», доктор филологических наук, доцент

Лебединский С.И., заведующий кафедрой теории и методики преподавания русского языка как иностранного факультета международных отношений БГУ, кандидат филологических наук, доцент

Кулькова Р.А., доцент кафедры русского языка и литературы факультета корейского и иностранных языков Университета Санг-Мёнг (г. Чонан, Республика Корея), кандидат филологических наук, доцент

Печатается по решению ученого совета
Белорусской государственной академии музыки

Михайлова, Е. В.

М 69 Музыкально-поэтический дискурс в русской и белорусской поэзии XIX–XX вв. / Е. В. Михайлова. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2018. – 498 с.

ISBN 978-985-7187-15-7

Монография посвящена проблемам музыкально-поэтического дискурса, связывающего воедино музыку и поэзию. Она адресована прежде всего филологам – научным работникам вузовским и школьным педагогам, которые преподают русский и белорусский язык или ведут специальные курсы по данной или близким темам, аспирантам, магистрантам и студентам, широкому кругу специалистов гуманитарного профиля. Выводы монографии могут быть использованы для разработки теории междисциплинарных исследований гуманитарных наук, а также для написания учебников, учебных, учебно-методических пособий по русскому и белорусскому языкам.

Материалы книги целесообразно использовать для практической работы с различными категориями учащихся в вузах музыкального профиля на занятиях по русскому языку как иностранному.

УДК 78.072.2:[821.161.1.09+821.161.3.09]“18/19”

ББК 85.31

83.3

ISBN 978-985-7187-15-7

© Учреждение образования
«Белорусская государственная
академия музыки», 2018

*ПОСВЯЩАЕТСЯ БЕЛОРУССКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ*

ВВЕДЕНИЕ

Современная лингвистика – научная дисциплина, включающая множество парадигм. Ее концептосфера богата и разнообразна, она ориентирована на междисциплинарность и использование методов и приемов других наук, часто – при помощи «посредников» – литературоведческих дисциплин либо видов искусства. С музыкой лингвистика соотносится посредством поэзии.

Взаимоотношения поэзии и музыки – проблема, которой занимались многие ученые: интерес к ней «...имеет многовековую историю» [459, с. 3], поскольку формы синтеза данных искусств исторически изменчивы, а в механизме их соединения многое остается неясным [459, с. 3]. На настоящий момент данный вопрос еще не проработан удовлетворительно: «Вторжения в смежные области, предпринимаемые отдельными музыковедами и литературоведами, представляются пока недостаточными» [459, с. 3]. Исследование этой проблемы «...может быть развернуто и реально разворачивается не в одном, а во многих направлениях» [406, с. 5]. Рассматриваемые виды искусства дополняют друг друга, помогают открывать в каждом из них еще неизученное: если стих положен на музыку, это позволяет узнать поэта с новой стороны; поэты используют в своем творчестве образы, связанные с музыкой [495, с. 239]. При взаимодействии музыки и поэзии совместно работают и соответствующие дискурсы – музыкальный и поэтический, что очень актуально в современной науке: «Продуктивность синтеза разных дискурсов в полной мере проявляется в решении значимых для современного человечества проблем, когда разные методики работают по принципу комплементарности...» [47, с. 14]. Представители многих наук (литературоведения, семиотики, кибернетики, психологии и др.) проявляют интерес к закономерностям музыки [267, с. 12]. Музыка – важнейшая составная часть культуры, являющаяся в то же самое время и своеобразным языком.

Концептосфера языков и культур необъятна. И среди различных концептов, проявляющихся в ней, есть один, ярко выражен-

ный в художественной литературе и философии, являющийся концептом культуры, основа которого – креативность, творчество, существующее в рамках конкретного хронотопа, в границах определенного культурного и личностного «возможного мира», – концепт «музыка». Этот концепт связан с музыкально-поэтическим дискурсом.

«Музыка» – это концепт, имеющий отношение к духовным центрам человека – душе и сердцу, помогающий ему выразить свой внутренний мир. При этом духовное начало тесно соприкасается с физическим, и происходит объективация целостного образа человека.

Концепт «музыка» взаимосвязан с концептом «поэзия» и очень ярко проявляется в поэтических текстах. Музыкальная и поэтическая образность часто пересекаются и могут взаимодополняться. В произведениях каждого поэта есть своя музыка, эксплицированная как на содержательном уровне его текстов, так и на их вербальном и просодическом уровнях. Как правило, это комплекс идей, раскрывающий миру суть и эмоционально-экспрессивную наполненность глубины личности творца.

Слушая музыку, человек преобразуется и очищается. Читая стихи и поэмы о музыке, он обогащается и начинает понимать вечную вариативность этого особого искусства, его образную насыщенность, его невербальность и при этом огромные возможности экспликации любого идейного и эмоционального содержания. Хотя в языке музыки отсутствуют знаки, мир музыки выражает все окружающее в богатстве его связей и отношений. Интерпретируя музыкальную мысль, каждый человек найдет что-то для себя, поскольку в музыке личностное неотделимо от всеобщего, рациональное – от эмоционального.

Рассмотрение музыкально-поэтического дискурса необходимо сегодня, в условиях происходящего процесса интеграции различных научных направлений, особенно гуманитарного характера. С одной стороны, возможно нахождение музыкальных образов в поэтических текстах, истолкование эффекта музыкальности и мелодики поэтической речи, отталкиваясь не только от слова, но и от звука. С другой стороны, сопоставление некоторых аспектов музыкальной речи, грамматики музыкального языка с

вербальным языком поэзии даст возможность сделать интересные выводы, имеющие междисциплинарное концептуальное значение. Этим и многим другим особенностям указанного дискурса в различных поэтических текстах (в том числе и в предназначенных для музыкального исполнения) посвящена настоящая монография.

Цель данного исследования – дать определение и представить комплексную характеристику музыкально-поэтического дискурса в русской и белорусской поэзии XIX–XX вв. Для достижения этой цели необходимо выполнение следующих задач:

1) дать дефиницию музыкально-поэтического дискурса, определить его место среди других типов дискурса, указать, когда и как он проявляется;

2) выявить особенности концепта «музыка» – основы музыкально-поэтического дискурса – в поэтических текстах – представителях русского и белорусского языков и соответствующих культур;

3) представить обобщенную характеристику этого концепта в русской и белорусской поэзии, в том числе и в поэтических произведениях соответствующей тематики;

4) охарактеризовать концепт «музыка» в индивидуально-авторских поэтических мирах;

5) продемонстрировать связь концептов «музыка» и «эмоции», «чувства»;

6) произвести анализ музыкально-поэтического дискурса в синкретических произведениях – песнях, романсах и др.

Объект исследования – музыкально-поэтический дискурс в произведениях русских и белорусских поэтов XIX–XX вв. Предмет исследования – особенности данного типа дискурса. Методом сплошной выборки были исследованы произведения (стихотворения / стихотворения и поэмы / стихотворения, поэмы, сказки у А.С. Пушкина) 10 русских (А.С. Пушкина, И.Ф. Анненского, А.А. Ахматовой, А.А. Блока, В.Я. Брюсова, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, О.А. Седаковой, М.И. Цветаевой, В.Ф. Ходасевича) и 10 белорусских поэтов (Ф.К. Богушевича, М.А. Богдановича, К. Буйло (К.А. Калечиц), А. Гаруна (А.В. Прушинского), В.А. Жилки, Я. Коласа (К.М. Мицкевича), Я. Купалы (И.Д. Луц-

вича), П. Труса (П.А. Труса), Тетки (А.С. Пашкевич), Е.И. Янищиц). Привлекались и стихи других авторов.

При наличии у поэта псевдонима его инициалы и настоящая фамилия приводятся рядом в круглых скобках только один раз – при первом употреблении. Иногда в таких же скобках указывается перевод слов с белорусского языка на русский.

Стихотворения перечисленных авторов в книге цитируются по единоличным сборникам их произведений или собраниям сочинений, а также по коллективным сборникам поэтических произведений или романсов. Тексты музыкально-поэтических произведений цитируются по нотным сборникам (в разных вариантах: либо по слогам, поскольку они предназначены для пения, либо как обычный текст, если таковой в сборнике имеется). В отдельных случаях для удобства читателей такие тексты приводятся по сборникам стихотворений или романсов. Содержание пятой главы определяется наличием музыкальных произведений на стихи какого-либо автора, их опубликованностью либо размещением в сети «Интернет», их доступностью для анализа.

Все цитаты в монографии снабжены ссылками. Первая цифра в квадратных скобках обозначает порядковый номер источника в списке использованной литературы, вторая цифра – страницу (страницы) или столбец. Если возле первой цифры указана буква А, это означает, что источник находится в списке работ автора.

Поскольку этапы литературного процесса тесно взаимосвязаны между собой, концептуализация музыки в русской и белорусской поэзии описывается не только за временной отрезок XIX–XX вв., но и за предшествующие периоды (для русской – с XVIII в., для белорусской – с XII в., т.к. более поздние периоды представлены небольшим количеством произведений, в которых имеется музыкальная тематика), что необходимо для более полного раскрытия специфики музыкально-поэтического дискурса.

В работе различаются понятия музыкально-поэтического и индивидуально-авторского дискурсов. Музыкально-поэтический дискурс создается различными вариантами взаимодействия музыки и поэзии безотносительно к конкретному автору. Индивидуально-авторский дискурс основан на текстах какой-либо творческой личности с ее уникальными и неповторимыми осо-

бенностями. Мы исследуем дискурс с семантико-когнитивной и лингвокультурологической точек зрения.

В монографии использованы описательный и аналитический методы, лингвистический анализ художественного текста, лингвоконцептуальный анализ художественного текста Т.В. Балуш [46], а также достижения других гуманитарных дисциплин культурологического характера, что объясняется общей междисциплинарной направленностью работы: «...в настоящее время можно и нужно говорить о применении достижений культурологии для адекватного постижения языковедческих, в том числе семиотических и лингвистических идей...» [130, с. 442].

Результаты данного исследования могут быть применены в вузовской практике преподавания различных дисциплин: основных курсов «Современный русский язык», «История русского литературного языка», «Русский язык как иностранный», «Современный белорусский язык», «История белорусского литературного языка» и др., специальных курсов «Когнитивная лингвистика», «Лингвистический анализ художественного текста» и др., а также для разработки учебников, учебных, учебно-методических и других пособий по перечисленным дисциплинам.

В работе со школьниками эти результаты могут быть полезными в преподавании русского языка и русской литературы, белорусского языка и белорусской литературы и т.д., при подготовке пособий различного характера.

Особенно важны результаты настоящей монографии при работе с учащимися в музыкальном вузе. Они использованы нами в процессе проведения лекционно-практических занятий по русскому языку как иностранному, в наших учебных программах: основного курса по русскому языку как иностранному (в соавторстве с Е.В. Назарко) [152 А], программе-минимум кандидатского экзамена по данной дисциплине [151 А], программах аспирантского курса [149 А], консультационных занятий для аспирантов [150 А], в наших учебных пособиях с грифом Министерства образования Республики Беларусь для студентов и магистрантов [122 А], [123 А]. Изучение музыкально-поэтического дискурса в процессе преподавания русского языка как иностранного в музыкальном вузе помогает всем категориям иностранных

учащихся, параллельно с овладением русским языком, получать сведения по их основной специальности, становиться высокообразованными, креативными личностями ([32 А, с. 137–147; 33 А, с. 254–259; 34 А, с. 237–241; 35 А, с. 66–70; 38 А, с. 173–178; 65 А, с. 115–119; 71 А, с. 150–154; 82 А, с. 145–150; 93 А, с. 368–374; 98 А, с. 141–151; 109 А, с. 85–88; 111 А, с. 305–308; 112 А, с. 300–301; 113 А, с. 250–251; 116 А, с. 195–199; 117 А, с. 87–92; 120 А, с. 378–383; 122 А; 123 А; 137 А, с. 110–115; 138 А, с. 110–116; 139 А, с. 91–100; 143 А, с. 224–236; 144 А, с. 193–202; 145 А, с. 79–86; 146 А, с. 56–60; 147 А, с. 237–239; 149 А, с. 4, 9–11, 15–22; 150 А, с. 4, 6–16; 151 А, с. 5–6, 11–12, 15–25; 152 А, с. 5, 16, 18–39]).

Возможно применение результатов настоящего исследования при работе и с белорусскими студентами вузов музыкального профиля, например, в практике преподавания специальной лексики, стилистики и культуры речи для всех учащихся-музыкантов, поэтики для будущих композиторов и т.д.

Рассмотрение музыкально-поэтического дискурса важно и с теоретической точки зрения, так как на основе этого типа дискурса формируются образы великих композиторов и музыкантов, музыкальных инструментов, музыкальных жанров и т.д. в поэзии ([72 А, с. 129–135; 74 А, с. 338–345; 75 А, с. 241–251; 85 А, с. 155–160; 92 А, с. 258–267; 60 А, с. 31–42; 63 А, с. 106–111; 88 А, с. 242–249; 91 А, с. 84–98; 73 А, с. 86–93; 84 А, с. 60–65; 89 А, с. 53–60; 90 А, с. 214–219] и др.); образы растений – в текстах романсов ([95 А, с. 47–62] и др.); образ музыки – в творчестве композиторов ([148 А, с. 581–590]).

Кроме этого, эти материал книги и сделанные в ней выводы могут быть полезны при разработке теории и практики междисциплинарных исследований гуманитарных наук.

ГЛАВА 1 МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС И КОНЦЕПТ «МУЗЫКА»

1.1. Музыкально-поэтический дискурс как экспликация внутреннего единства различных видов искусства

Во второй половине XX в. в процессе создания теории коммуникации наметилась тенденция к интеграции достижений различных гуманитарных наук. Язык выступает посредником в данном процессе, так как при его помощи возможен диалог и полилог. Современная лингвистика – полипарадигмальная дисциплина. Ее отличительными парадигмальными чертами являются: экспансионизм, антропоцентризм, функционализм, экспланаторность [11, с. 9]. В ней активно функционируют термины *концепт*, *дискурс* и другие. Сам термин *дискурс* является междисциплинарным, он используется в языкознании, философии, культурологии, политологии, психологии и т.д. В русскую «...лингвистическую традицию слово “дискурс” как термин вошло через работы лингвистов, философов-структуралистов и постструктуралистов (Сёрля, Ван Дейка, Фуко, Бенвениста, Халлидея и др.)» [341, с. 87]. Определение дискурса «...до сих пор остается в центре внимания современных научных обсуждений, в этом и есть его актуальность и научная ценность» [192, с. 86].

Дискурс – это «...связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами, текст, взятый в событийном аспекте...» [31, с. 136]. Дискурс «...не имеет ни начала, ни конца, а потому невозможно определить, когда и где закончился один дискурс и начался другой» [347, с. 23]. А.Ю. Земскова, ссылаясь на А.В. Олянича, дает такое определение дискурса: «...это понятие очень емкое, которое включает обширный спектр характеристик как лингвистического, так и экстралингвистического свойства, которые позволяют рассматривать его в качестве продукта речевого действия с присущей ему смысловой однородностью, актуальностью, жанровой и идеологической принадлежностью,

а также соотносённостью с целым слоем культуры, социальной общности и даже конкретным историческим периодом» [170, с. 182–183]. По ее мнению, на рубеже прошлого и нынешнего веков «...наметился отчетливый сдвиг с исследования текста на изучение дискурса...» [170, с. 183]. Толкования термина *дискурс* приводят также З.И. Комарова [210, с. 238], О.В. Михалькова [289, с. 345–347], Э.А. Рахматуллина [361, с. 415] и другие ученые.

В последнее время для отечественной лингвистики «...характерно интенсивное развитие коммуникативно-прагматической парадигмы, связанной со стремлением ученых рассматривать язык в разнообразии форм его реального функционирования» [230, с. 251]. На рубеже веков в социальных науках, в том числе и в языкознании, произошло изменение системы взглядов и базовых категорий, вызвавшееся в «...значительной “гуманизации” исследований, формировании антропоцентрической парадигмы в коммуникативных и лингвистических изысканиях, осознание того, что коммуникативная реальность, реализующаяся в конкретных образцах языкового и неязыкового взаимодействия, представляет собой важный и актуальный для исследования научный объект» [230, с. 251–252]. Выделяется большое разнообразие типов дискурсов, «...существующих в рамках определенной субкультуры того или иного этнического сообщества. Напомним лишь некоторые из наиболее известных: дискурсы профессиональных страт (педагогический, дипломатический, спортивный, политический, экономический, юридический, медицинский и пр.), корпоративных и субкультурных страт (банковский, религиозный, эзотерический, сакральный, лаудативный / героический/, революционный, партизанский, террористический, криминальный), дискурсы бытовой (семейный, детский, молодежный, любовный) и виртуальной коммуникации (сказочный, компьютерный, форумный, чат-дискурс), социоспецифические (рекламный, досуговый, базарно-рыночный, праздничный, предвыборный)» [347, с. 26]. Т.Л. Музычук перечисляет понятия, вошедшие в терминологический аппарат современной лингвистики: «...дискурс конкретной языковой личности (М.В. Ляпон 1995), современный научный дискурс (М. Ванхала-Анишевски 1996), художественный дискурс (И.И. Акимова 1997), политиче-

ский дискурс (П. Серио 1985; Е.В. Какорина 1997, Е.В. Афанасенко, А.Ш. Калашаова, О.А. Гусева 2006; С.В. Федорова 2007), аргументативный дискурс (Ван Дейк, Д. Шиффрин, А.Н. Баранов, В.З. Демьянков, А.Л. Ружинский, И.Л. Тетерев 1999), эмоционально-оценочный дискурс говорящего социума и отдельной языковой личности (Т.А. Трипольская 1999), библиотерапевтический дискурс (С.А. Тамарченко 1999), бизнес-дискурс (О.А. Бурукина 2000), учебный дискурс (О.А. Климакова 2001), риторический дискурс (В.Е. Фельдман 2003), предвыборный дискурс (О.В. Гайкова 2003; Н.Г. Левшина 2006), философский дискурс (Р.В. Зимин, Т.А. Зарубина 2005), телевизионный дискурс (М.Е. Фролов 2004; Е.Г. Ларина 2004), исторический дискурс (Н.М. Елуфимова 2005), юридический дискурс (Л.Е. Попова 2005; Л.В. Колесникова 2007), духовно-парадигматический дискурс (Ю.Ю. Колесникова 2006), эмоциональный дискурс (С.Э. Носкова 2006), мифологический дискурс (Г.А. Чальшев 2006), диалогический дискурс (О.Г. Хохловская 2006), педагогический дискурс (Н.С. Зубарева 2001; Н.А. Антонова 2007), аудиторный дискурс (Мухаммад Халид 2006), дискурс обучаемого (О.В. Гаучи 2007), гастрономический дискурс (Н.П. Головицкая 2007), рекламный дискурс (Т.М. Тарасевич 2007), молодежный дискурс (М.Г. Чабаненко 2007), публицистический дискурс (Е.С. Бриченкова 2007), дипломатический дискурс (Т.А. Волкова 2008) и др.» [298, с. 359]. О различных типах дискурса пишут С.В. Ракигина [359, с. 294], Л.С. Полякова [341, с. 90], Н.М. Азарова [9, с. 22], И.Ю. Самойлова [383, с. 429–431] и др.

Каждый художественный текст (дискурс) можно представить как личность, завершившую речевой акт, но не перестающую мыслить [84]. С точки зрения «...наличия в произведении элементов разных дискурсов, текстовая часть языка художественной картины мира – явление многослойное. Дискурсивная многослойность произведения литературы напрямую зависит от особенностей его языковой художественной картины мира» [36, с. 34]. Следовательно, в художественных произведениях могут реализовываться различные типы дискурсов. Это же можно констатировать в отношении произведений, создаваемых средствами разных искусств, – песнях, романах и т.д. В поэтиче-

ских произведениях, положенных на музыку, «...поэтический и музыкальный дискурсы взаимодействуют и формируется особый тип дискурса – музыкально-поэтический» [81 А, с. 164–165].

А.Н. Приходько различает типы и виды дискурсов по регистрам коммуникации (режим, среда и стиль общения) [347, с. 28]. Н.В. Данилевская вводит понятие интердискурса – «...это нечто, сводящее в единое целое пласты (поля) разных человеческих знаний, причиной и условием объединения которых являются различные экстралингвистические факторы, и прежде всего цели и задачи общения, его тема, проблема и содержание» [142, с. 43]. М.Ю. Касумова, ссылаясь на работу Т.А. ван Дейка, пишет о трех подходах к изучению дискурса: «Первый подход, осуществляемый с позиций формальной или структурно ориентированной лингвистики, определяет дискурс как «язык выше уровня предложения или словосочетания» – “language above the sentence or above the clause”. Второй подход предполагает взаимосвязь функций дискурса с функциями языка в широком социокультурном контексте. В третьем варианте подчеркивается взаимодействие формы и функций, т.е. дискурс рассматривается на уровне высказывания» [192, с. 82–83]. Она указывает, что представитель «...когнитивной школы Г.Г. Слышкин понимает дискурс как объект исследования культуры...» [192, с. 84]. Лингвокультурное изучение дискурса «...имеет целью установить специфику общения в рамках определенного этноса, определить формальные модели этикета и речевого поведения в целом, охарактеризовать культурные доминанты соответствующего сообщества в виде концептов как единой ментальной сферы, выявить способы обращения к прецедентным текстам для данной лингвокультуры...» [341, с. 89]. Дискурс – «...не просто общение, в нем существуют явные цели и определенные участники со своими социальными, психологическими, национально-культурными статусными характеристиками. Но какие именно цели и какие участники, зависит от конкретного типа дискурса» [192, с. 85]. По мнению О.Ю. Авдеевиной, анализ художественного дискурса отличается особой условностью, «...ведь за ним “стоит особый мир”. Более того, этот мир может быть не только реальным» [5, с. 6].

Художественный дискурс реализуется в различных видах искусства: литературе, музыке, живописи, архитектуре, скульптуре и т.д. В художественном целом разные типы дискурса обладают изоморфизмом – тождеством строения, а также возможностью выражения содержания при помощи образных средств.

Музыкальный дискурс создается в процессе диалога следующих субъектов: композиторов, исполнителей и слушателей. Единицы музыкального дискурса – ритм (темп, длительность звуков, ритмические рисунки и др.), мелодия (высота звука, лады, пентатоника, альтерация, хроматизм, интервал, мелизмы и т.д.), фактура, полифония (подголосочная, контрастная, имитационная и др.), гармония (созвучия, гармоническое движение, гармоническая форма), музыкальная форма (простые, сложные формы, куплетная форма, вариационная форма, рондо, сонатная форма, рондо-сонатная форма и др.), симфонический оркестр (виды оркестров, струнные смычковые инструменты, деревянные духовые инструменты, медные духовые инструменты, ударные инструменты и др.), музыкальные жанры (инструментальные, вокальные, музыкально-театральные жанры). Характерными чертами музыкального дискурса являются: темп и его колебания, динамика, артикуляция, техника исполнения и т.д.

Для поэтического дискурса важно общение поэтов и читателей, иногда посредниками между ними выступают переводчики. Единицы поэтического дискурса: литературное произведение как художественное целое, пафос (героический, трагический, сатирический и др.), творческие методы (реализм и др.), литературно-художественная форма и содержание, лирика как род литературы литературные жанры (лирические – ода, элегия, эпиграмма и др., лиро-эпические – басня, баллада, поэма и др.), система персонажей, сюжет и конфликт, композиция, художественная речь, номинативная и лексико-морфологическая функция речи, иносказательная изобразительность и выразительность слов (метонимия, метафора, ирония, простое сравнение и др.), словесно-предметная иносказательность (олицетворение, развернутое сравнение, образы-символы, образы-аллегии и др.), интонационно-синтаксическая выразительность, ритмика и фонетика художественной речи (системы стихосложения и др.), литературный процесс,

литературные направления (классицизм, романтизм и др.). Характерные черты этого дискурса: конструктивная оформленность стихов, их размеренность, звуковой колорит, лиричность и т.д.

В основу понятия музыкально-поэтического дискурса положена идея о внутреннем единстве различных видов искусства. Историко-стилевые проявления литературы, музыки, живописи и т.д. имеют общие черты, например: «Живописное полотно “звучит”... Музыка может быть картинной, изобразительной... Оба вида искусства оказываются связанными неожиданными ассоциациями, их языковые системы при всем различии допускают аналогии, сравнения, уподобления. Особенно же интересны случаи, когда композиторы **осознают** основополагающую роль живописи в своих прозрениях, прорывах, открытиях» [15, с. 25]. Музыкальное проявление поэтических образов, живописное воплощение музыкальных феноменов и т.д. обладает сходством. Например, музыка и поэзия сыграли важную роль в развитии известного художника М.А. Врубеля: «... он был чуток и к поэзии, и к музыке, но не смешивал их механически в нечто однородное, не подменял первую второй; он тонко чувствовал музыкальность стихотворения и понимал своеобразие выразительных возможностей каждого из искусств» [423, с. 14]. Поэзия живет «второй» жизнью, когда к стихам создается музыка, а музыка получает еще один ракурс существования в произведениях о ней: «Когда писатель слушает музыку и размышляет о ней, он создает более или менее отчетливую философию или эстетику музыки, чтобы на этой основе создать или обогатить свою эстетику слова. Следовательно, и музыкальная эстетика является средством сделать искусство слова более емким, проникновенным и познавательным. Так музыка начинает жить новой жизнью в другой области творчества, и это превращение по существу своему есть форма сотрудничества, глубокого, органичного, творческого слияния двух искусств» [363, с. 7].

Синкретичность различных видов искусства на раннем этапе развития человеческого общества является базой положения об их внутреннем единстве. Возникновение лирической поэзии из песни, существование слитной формы поэзии и музыки – все это послужило основой для общности музыки и поэзии. Музыкаль-

ность поэзии – это особенности поэтического ритма, интонации, а также «...психологическая глубина лирических переживаний...» [426, с. 39]. Поэтичность музыки – это особенности ее программности, содержания.

Музыкально-поэтический дискурс – это запечатленные в ритмических, мелодических, фактурных, полифонических, гармонических средствах музыкального языка и в фонетических, лексических, грамматических и образных средствах поэтического языка результаты отражения, преобразования и эстетической оценки объективной реальности, связанной с музыкой – неизобразительным, временным исполнительским искусством, выражающим эмоции, чувства и эмоциональные состояния при помощи изменения различных характеристик звучания. Культурологическими доминантами данного типа дискурса являются единицы ментальной сферы – концепты «музыка», «поэзия» и т.д.

Музыкально-поэтический дискурс проявляется в следующих ситуациях: 1) в случае единства музыки и поэзии; 2) при выражении концепта «музыка» в стихотворениях на любые темы; 3) в стихах на музыкальные темы; 4) в музыкально-поэтических произведениях. Стихи о музыке могут быть следующими: 1) описывающими музыку; 2) соотносящимися с музыкой в плане авторских размышлений.

Музыкально-поэтический дискурс «...является художественным и воплощает множество «возможных миров», соответствующих идейному и концептуальному содержанию музыки и поэзии» [81 А, с. 165].

Изначально возможности музыки и поэзии были переплетены: «...поэт ведь был или слыл со времен Гомера певцом, – пел, а не просто говорил» [98, с. 69]. Словарь, который был связан с музыкой, «...используется для обозначения поэтического творчества и поэтического искусства испокон веков – начиная с далекой древности, античной и доантичной. Прежде такая лексика ничуть и не была метафорической – поэт равен певцу...» [501, с. 188]. Поэзия имеет общность с музыкой, когда в обоих искусствах употребляются одинаковые жанры и формы, например, *баллада*, *эюд* и т.д.: «Одни из них – как песня, романс, рондо, баллада – возникнув в литературе средневековья, в поэзии арабского востока (рон-

дели, например), стали типичны для музыки. Другие – fuga, соната, колыбельная песнь – заимствованы словесным искусством из музыки. Особенно привлекательной для поэтов оказалась **сонатная** форма с ее драматургией контрастов, интенсивным развитием образов, обобщающим итогом» [15, с. 62]. В поэзии и музыке очень важен ритм: «Выразительность мелодии стиха создают и разнообразные ритмы; они проявляют, как и в музыке, ее жанровую природу, делают рельефным художественный образ и вызывают многочисленные музыкальные ассоциации» [15, с. 47].

Музыкально-поэтический дискурс концентрируется вокруг опорного концепта «музыка». Этот концепт состоит из ядра и периферии. Ядро данного концепта – понятие о музыкальном звуке и его экспликациях – объектах, создающих его (музыкальных инструментах), облекающих его в определенную форму (музыкальных жанрах), объединяющих произведения при помощи приемов и средств музыкальной выразительности (направлений, стилей), соотносящих характер звука с положительным либо отрицательным полюсами эмоциональной сферы человека. На периферии концепта «музыка» – его различные дополнительные значения, информация о возможности прикладного использования концепта и образов и понятий, соотносящихся с ним. Образы, связанные с музыкой, понятны и близки людям различных национальностей, поскольку их содержание имеет общечеловеческую основу. Следовательно, при работе с такими образами осуществляется процесс межкультурной коммуникации. Эти образы могут быть охарактеризованы как междисциплинарные, так как они создаются благодаря средствам истории и теории музыки, музыкальной эстетики, литературоведения и т.д. Образы музыки взаимосвязаны с образами живописи, архитектуры, литературы, хореографии и театра. Концепт «музыка» обладает разнообразным эмоциональным содержанием: от мажорного (с различными модификациями) до минорного (с большим количеством оттенков).

Концепт «музыка» – значительная часть концепта «звук», включающего в свой состав как музыкальные, так и немусикальные акустические феномены. Этот концепт состоит из трех важнейших частей: 1) эмоции и чувства, символизирующие выра-

зительность; 2) образ, передающий изобразительность; 3) звук, выявляющий символику, концепцию.

В русской поэзии воплощены образы симфонии, песни, танца; гитары, флейты, арфы и др.; П.И. Чайковского, А.Н. Скрябина, И.С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена и др.; в белорусской поэзии – образы народной песни, скрипки и др. Приведем примеры конкретного воплощения таких образов. В музыкально-поэтическом дискурсе сформированы следующие черты образа симфонии: ее большой размер, глубокое концептуальное содержание, философский характер, связь со значительными общественными событиями и другими видами искусства, разнообразие инструментов, задействованных в ее исполнении. Гитара олицетворяется, она воплощается в женском образе, является очень важной для лирических героев стихов, связана с эмоциями и чувствами, максимально приближается к человеку. Образ П.И. Чайковского в русской языковой картине мира воплощается как образ человека, занимающегося музыкой, любящего свой дом, живущего активной жизнью, эмоционального, творческого, создающего произведения, выражающие все категории человеческой жизни и воздействующие на чувства людей.

В музыкально-поэтическом дискурсе поэзия и музыка неразделимы: «В русской поэзии часто слышен **отзвук** музыки: у А. Ахматовой это “тень музыки” великих мастеров от А. Вивальди, И.С. Баха, В.А. Моцарта, Ф. Шопена до И. Стравинского, Д. Шостаковича, в блаженном наследстве композиторов разных эпох – от П. Палестрины до А. Скрябина – находил источники вдохновения О. Мандельштам... В самые трудные моменты жизни музыка открывала поэту высшие истины... Многочисленные примеры свидетельствуют о рождении поэзии из “духа музыки” (как в античности ее дух породил трагедию, как шопеновский этюд породил поэтические строки), и они не менее убедительны, чем размышления и высказывания поэтов о “скрытой музыке” как непрременном условии писательского бытия» [15, с. 37–38].

Музыкально-поэтический дискурс пересекается с учебным дискурсом, основной целью которого является обучение вообще и обучение русскому языку иностранных студентов, магистрантов и аспирантов музыкального профиля в частности. Этот дис-

курс реализуется в следующих текстах: 1) биографиях композиторов и музыкантов; 2) описаниях музыкальных произведений, музыкальных инструментов, музыкального искусства в диахроническом аспекте, направлений и стилей в нем, национальных музыкальных школ и т.д., большое место в нем занимает музыкальная терминология, лексические единицы, принадлежащие к семантическому полю 'музыка', словесные музыкальные ремарки. Работая с музыкально-поэтическим дискурсом, иностранные учащиеся начинают понимать содержание учебных и художественных текстов, у них возникает желание передать их содержание и обсудить его, они начинают осознавать особенности выражения эмоций и чувств и многие характерные черты русской культуры, процесс их общения с преподавателем становится более свободным, они начинают чувствовать красоту русского языка, могут оценить его эстетический аспект и т.д.

Музыкальная часть является очень важной в музыкально-поэтическом дискурсе, что соответствует особенностям музыки как вида искусства, имеющего огромные возможности в реализации различного содержания. Говоря о мире музыки, многие исследователи подчеркивают его трудноопределимые параметры: «Мир музыки поистине безбрежен. Он охватывает разные эпохи истории, разные слои общества, различные, очень непохожие друг на друга национальные традиции» [310, с. 6]. Н.А. Ювченко считает, что функции музыки многообразны: «Музыка помогает выстраивать новые идейно-эмоциональные качественные параметры спектакля, создавать временную атмосферу, проставлять необходимые акценты и т.д.: функции ее... поистине безграничны...» [502, с. 208–209].

Музыка тесно связана с внутренним миром человеческой личности: «Музыка – это искусство психических состояний, или более развернуто – искусство эстетического анализа, запечатления, воссоздания, передачи и переживания душевных, жизненных состояний в специфической художественной форме» [306, с. 221], она «...дает нам чистое выражение души, тайн внутренней жизни человека...» [368, с. 9]. Она соотносится и со временем: музыка в своем «...воздействии на людей... более, чем прочие искусства, связана с временем» [99, с. 226]. Многие ученые размышля-

ли над тем, как перевести то, что выражает музыка, на понятный для людей язык. И.А. Барсова считает: «Музыка постоянно ищет средств закрепления доступных ей элементов целостной картины мира. Однако семантизация тех или иных элементов музыкального языка хрупка» [49, с. 116]. Н.Л. Супрун пишет о том, что трудно охарактеризовать чувства, которые передает музыка: «Дать конкретную и убедительную характеристику чувствам и настроениям, передаваемым музыкой, нелегко» [425, с. 134]. Она описывает музыкальное воплощение поэзии: «Перевод поэзии на язык музыки – всегда творческий процесс. Личность композитора обязательно проявится в характере прочтения стихов, в том, какие чувства и мысли, отраженные в поэтическом образе, вдохновили композитора» [425, с. 135], а также музыкальное наполнение поэтического образа: «Музыка способна наполнить поэтический образ более глубоким смыслом и предельно обострить заложенные в нем чувства и мысли» [425, с. 135].

Музыка, объединенная с внемузыкальными факторами (словом, действием и др.), имеет значительно большие возможности, чем без них: «В ней формируются новые типы музыкальных образов, которые устойчиво связываются в общественном сознании с понятиями и идеями, выраженными другими компонентами синтеза, а затем переходят в “чистую” музыку как носители тех же понятий и идей» [407, стб. 732]. Общая идея поэтического произведения «...обычно и не формулируется автором в словах – она возникает из сопоставления образов, из развития эмоций» [406, с. 13]. Элементы образного и звукового творчества «...существуют одновременно; а каждое отдельное произведение – равнодействующая этих двух разнородных поэтических устремлений» [75, с. 117].

Творчество многих русских писателей и поэтов (Н.В. Гоголя [61, с. 30], Ф.М. Достоевского [123, с. 92], [124, с. 152], И.С. Тургенева [125, с. 3], М. Горького [174, с. 5], А.П. Чехова [227, с. 130], Н.А. Некрасова [69, с. 13] и др.) связано с музыкой.

Зарубежные писатели и поэты также уделяли большое внимание музыке ([59, с. 206], [102, с. 145], [156, с. 42], [201, с. 97], [209, с. 31], [400, с. 108] и др.).

Категория художественного образа занимает значительное место в передаче специфики различных видов искусства. Худо-

жественные образы – это «...сложные диалектические образования, содержание которых можно постичь только эмоционально-рациональным путем» [326, с. 5], а образ «...каждого вида искусства специфичен в отношении своего содержания и своей формы» [377, с. 189]. И.Я. Рыжкин определяет термин *образ* применительно к музыке так: «В данном случае речь идет о художественном образе, о музыкальном образе... мы будем иметь в виду само искусство: художественное (музыкальное) произведение, представляющее собой либо единый образ, либо систему образов» [377, с. 187–188].

Музыкальный образ «...расширяет свое содержание как при помощи чувственных ассоциаций, так и при помощи слов...» [83 А, с. 150]. В опере, оратории, романсе, песне и т.д. «...роль слова чрезвычайно велика, поскольку оно постоянно сопутствует движению музыки и как бы комментирует ее (а заодно и комментируется ею!)» [225, с. 46]. Музыкальным образам уделяли внимание М.Р. Львов [260, с. 148] и С.Ю. Левик [245, с. 253], полагающие, что исполнителю необходимо глубоко вживаться в данный образ и др. И.А. Барсова считает, что вариантность восприятия музыкального образа «...увеличивается за пределами эпохи, когда смысл, общий для эпохи, может забыться и быть воспринят по-новому» [49, с. 104]. Музыка «...свойственно передавать настроения людей в очень обобщенных и специфически условных звуковых образах» [310, с. 12]. Музыка способна «...оригинально воспроизводить и реальные явления внешнего мира, но всякий раз эти впечатления как бы переводятся на особый язык музыкальной образности» [310, с. 14]. По мнению В.Н. Холоповой, «...сам по себе музыкально-эмоциональный образ абсолютно целостен, никак не расщеплен на десятки составляющих» [465, с. 14].

Поэтический образ «...может быть воплощен в музыке различных жанров: в сценических произведениях (опера, балет, оперетта, музыка к драме), вокально-симфонических (оратория, кантата), программных сочинениях (оркестровых и камерных инструментальных), хорах, романсах, песнях, музыке кино» [421, с. 11–12]. Поэтический образ, «...избираемый композитором, часто помогает ему уточнить свои, подчас неясные, стремления»

[421, с. 12]. Поэтический образ очень тесно связан с музыкальным образом, особенно в музыкально-поэтических произведениях. И.Г. Минералова называет этот союз естественным: «Синтез музыки и поэзии, тех или иных ее жанров, таким образом, совершенно естествен, в ряде случаев – в высшей степени желателен. Однако, что важно, по концепции А.В. Амброса, не музыка, а именно поэзия – по объективным свойствам своим – доминанта в таком синтезе» [285, с. 58]. По мнению А.Н. Сохора, «...не принося поэзию, можно сказать, что для нее связь с музыкой еще более первоначальна, чем для музыки – связь с поэзией» [406, с. 6], а в вокальном произведении «...музыка становится не только равноправным, но и ведущим участником союза с поэзией лишь тогда, когда воплощает не только текст стихотворения (это – иллюстративность), но и его подтекст» [406, с. 14]. Р. Роллан считает, что музыка имеет отвлеченный характер: «...она находится в постоянном контакте с литературой, театром...» [368, с. 7]. С ним согласна Е.А. Ручьевская. «Музыка обладает способностью слияния и с другими искусствами...» [375, с. 4]. В. Вейдле определяет поэзию как музыку речи, выражающую «...музыку смыслов, в своем, по-разному и в разной мере, но неизменно осмысленном звучании» [98, с. 57]. М.Р. Львов пишет о едином музыкально-поэтическом образе в русской народной песне: «Музыка и текст в русской народной песне представляют собой органическое целое, в котором замена слова нарушает эмоционально-смысловое значение песни. Русский певец привык чувствовать мелодию в словесном обрамлении и выражать голосом синтетический музыкально-поэтический образ» [260, с. 124]. М.А. Элик интересуется проблема взаимосвязи музыки и стихов: «Музыка в свою очередь преобразует стихи... Стихотворение, положенное на музыку, начинает жить второй, “параллельной” жизнью, непременно иной, чем первая, данная ему поэтом. Не исключено, и даже вероятно, что эта вторая жизнь, это музыкальное “инобытие” стиха может оказывать воздействие на восприятие читателями-слушателями первоначального поэтического замысла, трансформировать его, приближая к композиторскому прочтению» [499, с. 6]. По мнению музыковедов, связь «...исходного музыкального образа-зерна с поэтическими

образами не всегда прямолинейна и не всегда одинаково легко уловима, поскольку образ этот отличается обобщенностью и многозначностью» [297, с. 286].

Существовали определенные жанры, реализовавшие единство музыки и поэзии: «Синтез музыки и поэзии был идеалом теоретиков-гуманистов. В европейской музыке тенденция к слиянию этих двух искусств воплотилась с особым совершенством в итальянском мадригале XVI века» [216, с. 88]. По мнению В.А. Васиной-Гроссман, тяготение к синтезу искусств может воплотиться в песне [95, с. 13]. Н.Ю. Кудрявцева указывает, что в песенном жанре «...слово теснейшим образом связано с музыкой» [229, с. 85]. У музыкантов и поэтов может быть единый критерий отбора текстов для произведений: «Музыканты стремятся к бережной и чуткой музыкальной подаче слова. Музыкальность, напевность стиха становится критерием первостепенной важности и для композиторов, отбирающих тексты для своих сочинений, и для поэтов» [154, с. 118].

Музыкально-поэтические произведения имеют свою специфику, в том числе и национальную. Т.Н. Грум-Гржимайло пишет: «Певучесть, широкая распевность, столь свойственные русской народно-песенной стихии, отражала типичный склад чувств, саму музыкальную душу и эмоциональную форму русского “музицирующего” человека» [131, с. 71]. Такие произведения создают как глубоко национальные поэты, так и глубоко национальные композиторы: «Подобно тому как Пушкин открыл своим творчеством классическую эпоху русской литературы, Глинка стал основоположником русской классической музыки» [287, с. 63]. Национальные особенности есть и у различных музыкальных жанров. Вот некоторые высказывания об этом: «Принцип *песенности* – важнейший в формировании русской оперы» [287, с. 40], «*Эхообразное* развитие русской песенно-музыкальной культуры является одной из самых примечательных национальных ее особенностей» [250, с. 164] и т.д. Существуют понятия, очень важные для русской культуры, например, «дом» и «дорога». И.М. Наливайко пишет о первом из них: «Архетип дома – один из самых значимых артефактов в русской культуре, что очень ярко воплощено в символических культурных пространствах» [307, с. 231].

Второй концепт, имеющий особое значение для русского народа [299, с. 109], связан с песней («Русские дороги. Бесконечные, утомительные, способные успокоить и растревожить. Недаром так много песен, сказок, былин да пословиц сложено русским народом о дороге, дороженьке» [299, с. 109]) и с печалью («Русские дороги исконно были полны печали» [299, с. 109]).

Таким образом, музыкально-поэтический дискурс в русской и белорусской поэзии XIX–XX вв. является выражением внутреннего единства музыки и поэзии в стихотворных произведениях, связанных с темой музыки, и в поэтических сочинениях, положенных на музыку. Музыкальный образ соотносится с поэтическим в его составе. Музыкально-поэтический дискурс тесно связан с другими типами дискурса; он побуждает реципиента к креативному восприятию произведений искусства, а также к сотворчеству, к открытию тончайших нюансов, новых семантических оттенков в содержании сочинения, а следовательно, к максимальной полноте восприятия художественного целого.

1.2. Культурологическое содержание концепта «музыка»

«Музыка» – уникальный и интересный концепт, являющийся доминантным для многих творческих личностей. Этот концепт прекрасно передает национально-культурные и индивидуально-авторские особенности, проявляющиеся в языке художественной литературы, причем прочитан и истолкован он может быть по-разному в зависимости от контекста и «...культурного опыта, культурной индивидуальности концептоносителя» [253, с. 282] и от времени [318, с. 3]. Концепт «музыка» «...вербализуется на разных уровнях поэтических миров: при передаче их доминантных концептов, при реализации национально-культурных особенностей, при актуализации хронотопа и т.д. Исследование концепта “музыка” в различных тематически организованных частях поэтического мира позволяет выявить идеи, демонстрирующие содержательную глубину личности творца, помогает в создании концептосферы этой личности. Рассмотрение данного концепта, основанного на вечных ценностях мира искусства и внутреннего

мира человека, приобретает огромное значение в условиях процессов глобализации, во время смены мировоззренческих парадигм. Особую практическую значимость имеет работа с концептом “музыка”, объективированным в любых текстах, на занятиях со всеми категориями учащихся музыкального вуза, так как при этом они лучше усваивают информацию по своей специальности, приобретают качества, необходимые для формирования креативных личностей» [61 А, с. 104–105]. Этот концепт уже был детально исследован В.И. Сапрыкиной на материале русской и немецкой поэзии XIX–XX вв. [384].

Отношение к музыке – это очень существенная и глубоко философская категория. Музыкальная концепция имеется в «возможном мире» каждого поэта. Комплекс идей, выражающих ее, предельно сложен и разнопланов. Эти идеи связаны и с изображением, и с сообщением, и с мировосприятием, и с миропониманием. Музыкально-поэтический мотив зачастую бывает первоэлементом поэтики креативных личностей, воплощающих его в произведениях синкретического характера. Музыка «...обращается в конце концов не только к своей специфической области (слуху), но и к духовному миру человека в целом» [226, с.13], представленному душой как «...средоточием внутреннего мира человека...» [450, с. 17] и сердцем как «...средоточием чувств...» [313, с. 31].

Музыка – темпоральное искусство особого рода. Слушающий субъект дематериализуется, как бы растворяясь в музыкальном пространстве. Музыка вечно изменчива. Она – мигрирующая составляющая всей концептосферы поэта. Музыка дает возможность увидеть невидимое, представить невозможное, почувствовать неосязаемое и т.д. Следовательно, музыкальное переживание тесно сопряжено с выражением эмоций и чувств и является актом познания. А. Одер указывал: «Музыка в большей степени обращается к чувствам, а не к разуму...» [320, с. 17]. Сила музыки является музыкально-творческим побуждением, при помощи которого креативные личности выражают в парадигме звучания свои эмоции и чувства, а также свое мировоззрение. Причем рамки «звуковой атмосферы» становятся все шире: «Если на раннем этапе развития европейской музыки (новой эры) ее звучание

концентрировалось вокруг человеческого голоса, то впоследствии к нему присоединяется все более широкий круг музыкальных инструментов, затем используются электроинструменты, включается широкий диапазон конкретных звучаний – шумов, стуков, скрипов и т.п., наконец, синтезаторы производят звуки, вообще отсутствующие в природе и не добываемые обычными инструментами, то есть звуки, конструируемые искусственно» [71, с. 77]. Создаваемая картина очень сложна: «...современный “взгляд сверху” на музыкальную картину мира влечет за собой очень важное переосмысление также самого европейского искусства: он порождает какое-то новое восприятие его давно сложившихся черт. Даже одно только сопоставление европейской музыки с культурами “ориентальной” традиции выявляет ее неповторимые особенности, прежде казавшиеся единственно возможными; теперь, в свете нашего расширившегося кругозора, они утратили свое монопольное положение» [21, с. 428]. О том, как в этой музыкальной картине мира проявляются эмоции, прекрасно написали Л.Н. Алексеева и В.Ю. Григорьев, описывая музыку романтиков: «Главная черта романтического метода – *повышенная эмоциональная выразительность*, первенство чувства над рациональным мышлением» [17, с. 5]. «Музыка романтиков – это прежде всего выражение их внутреннего мира, “звучащая автобиография” (Соллертинский), фортепианный или песенный дневник, где каждая страница – словно исповедь композитора. Вне связи с биографией многое в их музыке остается непонятным» [17, с. 5]. Связь с музыкой имеет и литература романтиков [122, с. 92].

Музыка соотносится с различными видами искусства и с науками, прежде всего, с литературой. Музыка может передать многие грани и оттенки содержания: она «...может сказать много вещей одновременно» [цит. по: 308, с. 27], а с поэзией и философией ее связывает то, что ее «...могущество ярче всего проявляется в раскрытии внутренней духовной сущности жизни» [цит. по: 129, с. 101]. Эта связь нашла отражение и в истории русской музыкальной критики [422, с. 100–101 и др.]. Многие ученые отмечали взаимосвязь понятий «поэтическое» и «музыкальное», основываясь на различном материале ([440, с. 15],

[148, с. 129], [276, с. 68], [80, с. 41], [447, с. 9] и др.). По мнению С.Б. Бугаго, музыка – это «...не отдельный вид искусства, а *организованное смыслообразующее звучание*, которое реализуется и в музыке, как отдельном виде искусства, и в поэзии, и, по-своему, в художественной прозе» [83, с. 9]. Поэзия включает в себя элементы и музыки, и речи: «Поэзия, как известно, возникла вместе с музыкой и танцем. Но даже и в своих современных формах она хранит эти связи в каждом из своих существенных элементов. Оправданно утверждать, что если элементом прозы является слово, то единицей поэзии – звук. Поэт обращается со звуками так же, как композитор с инструментами оркестра» [448, с. 193–194]. Б.А. Кац характеризовал музыку и поэзию как сестер и соперниц [194, с. 8]. Имеется сходство и во внутренней, глубинной сути философии и музыки. Со словом связывается даже происхождение классической музыки: «...классическая музыка вырастает из системы речевых музыкальных высказываний (выражений), значение которых сформировалось в жанрах музыкального искусства, тесно связанных со словом (хоралах, кантатах, опере), причем музыкальные значения складывались при ассимиляции значений поэтического текста» [367, с. 135–136]. М.Ш. Бонфельд указывал, что музыка «...относится к числу тех видов искусства, в которых связь семантики субзнакового слоя с внемusикальным миром весьма не проста, далека от непосредственной...» [72, с. 113], а семантика – это «...только один из многих смыслообразующих факторов музыкальной речи» [72, с. 130]. Связь музыки и литературы демонстрируется в «Симфониях» А. Белого (Б.Н. Бугаева). Продолжением традиции А. Белого, реализованной в названном произведении, по мнению Н. Букс, является роман В.В. Набокова «Король, дама, валет» [80, с. 41].

Музыка «...может воздействовать как особая концепция мира, как форма психологического переживания и метод психологического анализа, как программа художественного творчества, получившая выражение в эстетической системе, как особый вид вдохновения» [364, с. 114–115]. Музыкальное высказывание является гораздо более действенным и всеобъемлющим, чем языковое высказывание [71, с. 22]. Существуют понятия «музыкальный язык», «музыкальная речь» [211, с. 93]. Ю.Г. Кон ука-

зывает: «Понимание музыки как языка, при всех возникающих трудностях, возможно и даже необходимо, если в основу анализа поставить важнейшее свойство музыки – быть средством общения» [211, с. 96]. Музыка делает более глубоким смысл слова и облегчает восприятие текста, «...музыка не называет признаки, а моделирует их в своих недискретных интонационных средствах. Отсюда и бесконечность нюансов» [282, с. 201]. Н.С. Гуляницкая различает смысл слова и смысл элементов музыки: «Если суть слова в языке заключается в его смысле, то смысл в музыке несет не только элемент, подобный слову, но другие образования. Смысл может нести один звук (и даже часть звука – $\frac{1}{4}$ -тоны и другие микротоны); смысл может выражать группа звуков...» [136, с. 33]. Концептуализация музыки проявляется через песенное начало стиха, через создаваемую ассонансами, аллитерациями и другими выразительными средствами музыкальность стиха, через образы и т.д., особенно интересна она в музыкально-поэтических произведениях. А.А. Шульдишова справедливо указывает: «Современная ситуация – стремление к интегрированию знаний из различных видов искусства – в свою очередь, способствует расширению парадигмы художественного текста, сочетающей словесную и музыкальную образность. Все это подталкивает к формированию инновационных подходов, объединяющих литературоведческий и музыковедческий анализ литературного произведения» [496, с. 152].

Подводя итог, следует сказать, что музыка – это сложноорганизованная сущность, концептуальное содержание которой – создание и выражение всеобъемлющего «возможного мира».

XIX и XX вв. – сложное время для стилей музыки: «...в XIX веке “музыкальный темп” смены стилей был относительно медленным... А для XX века стал характерен параллельный процесс сосуществования десятков различных, порой диаметрально противоположных направлений...» [16, с. 6]. Этот процесс отразился и в художественной литературе: «В течение девятнадцатого – двадцатого столетий русская поэзия прошла сложный путь эволюции. Целый ряд художественных направлений: сентиментализм, предромантизм и романтизм, реализм и модернизм, авангард, соцреализм, постмодернизм – появлялись,

противоборствовали, сменяли одно другое, выражая основополагающие мысли и настроения своего времени, сам характер эпохи» [149, с. 6].

В поэзии русских и белорусских авторов XIX–XX вв. концепт «музыка» объективирован при помощи значительного количества музыкальных терминов (названий музыкальных инструментов, процессов исполнения, музыкальных жанров, исполнителей, музыкальных произведений и др.), а также лексики другого семантического наполнения, и имеет следующие составные части: сочинение музыки, исполнение музыки на музыкальных инструментах, пение, танец (пляска) (образ танца в русской поэзии «...представлен своими жанровыми разновидностями, из которых чаще всего описывается вальс. Говоря о различных видах танца, поэты «...могут выразить свои воспоминания, чувство любви, чувство радости, отобразить русские и другие танцевальные традиции и т.д.» [90 А, с. 219]) и др.

Для музыкально-поэтического дискурса очень важен глагол *петь*, поскольку он участвует в концептуализации творческого процесса и имеет прямое отношение к музыке, как и следующие лексемы из романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: «...названия инструментов (*рояль, барабан, труба, тарелки*), произведений (*вальс, полонез*), жанров (*марш, джаз*), разного рода музыкальные термины (*аккомпанемент, хор, оркестр, дирижер*)» [396, с. 113]. У исследуемых нами поэтов концепт «музыка» тесно связан с различными концептами и реализуется оригинально, при помощи семантических нюансов и коннотаций, которые специфичны для каждого языка. Это, на наш взгляд, объясняется уникальностью самого феномена русской (и вообще славянской) музыки. Л.А. Рапацкая писала по этому поводу: «Самобытность русской музыки, сложившаяся в глубокой древности, объясняется многими причинами, в том числе общего культурологического характера. Как известно, своеобразным является географическое положение России на карте мира – между Западом и Востоком, Европой и Азией. Эта особенность постоянно подогревала интерес ученых к вопросу: какова природа русской культуры – европейская или азиатская? Отдавая дань исследованиям отечественных теоретиков “евразийства”, следует все же признать, что

для историков музыки более убедительна точка зрения, согласно которой русская культура всегда обладала “особой сопротивляемостью” (Д.С. Лихачев) к азиатским традициям и ориентировалась на Европу» [360, с. 8]. По мнению К. Рюгера, русской музыке «...присущи такие черты, как ритмическое жизнеутверждение и мелодико-гармоническая насыщенность чувств» [378, с. 74]. На протяжении развития русской музыки происходил ее диалог с различными европейскими стилевыми направлениями. При этом «...русская музыка не только воспринимала чужой опыт, но прежде всего интерпретировала европейские стили, жанры и формы сквозь призму собственного миропонимания, рождая новое в русле сложившихся традиций» [360, с. 9]. В числе важнейших факторов, которые определили особенности формирования русского музыкального искусства в эпоху Древней Руси, называют «...противоречивую ментальность русского народа, антиномичность его эстетических установок» [360, с. 9]. Эту черту русского менталитета Ф.И. Шаляпин увидел в вокальном искусстве: «Не хватает человеческих слов, чтобы выразить, как таинственно соединены в русском церковном пении эти два полюса радости и печали, и где между ними черта, и как одно переходит в другое, неуловимо. Много горького и светлого в жизни человека, но искреннее воскресение – песня, истинное вознесение – песнопение. Вот почему я так горд за мой певческий, может быть, и несуразный, но певческий русский народ...» [484, с. 228].

История русского, украинского и белорусского народов «...свидетельствует о глубоком взаимовлиянии, взаимопроникновении их песенных культур ...» [402, с. 7], например, открытие «...Глинкой “старинных ладов” сделано согласно белорусской песенности, в которой сохранилось старинное ладовое построение» [385, с. 72]. Музыкальное искусство и его отражение в художественной литературе и искусстве у каждого народа имело и имеет национальное своеобразие. Многие из поэтов, чье творчество – в плане воплощения музыкально-поэтического дискурса – анализируется в данной работе (И.Ф. Анненский, А.А. Ахматова, А.А. Блок и др.), связаны с Петербургом как своеобразным символом русской культуры. Образ этого города отражен в русской литературе ([327, с. 23], [328, с. 9] и др.). У белорусов также есть свои осо-

бенности – уникальный менталитет ([345, с. 210], [481, с. 23], [151, с. 32] и др.), который объективирован в художественном творчестве.

Каждый народ видит окружающую действительность по-своему из-за культурных различий. В формах языка, в его семантике, лексике, морфологии, синтаксисе «...отражается в определенной мере глубинная психология народа. Это отражение может иметь двойкий характер: статический и динамический. Статический аспект заключается в значениях слов, грамматических форм и конструкций, динамический – в их употреблении в высказывании» [109, с. 54]. В каждом языке есть единицы, содержащие национально-культурный компонент, который передает менталитет и культурные особенности народа. По мнению многих лингвистов (Е.М. Верещагина, В.Г. Костомарова, В.Н. Телии, А. Вежбицкой, Л.Н. Чумак и др.), национально-культурный компонент объективируется на всех уровнях языка. И.В. Воробьева указывает: «Звуковой аспект языка является одним из тех средств, которые придают каждому национальному языку своеобразный, неповторимый характер... Различия между языками, обусловленные различием культур, заметнее всего в лексике, так как номинативные средства языка наиболее связаны с внеязыковой реальностью... Фразеология в культурологическом аспекте представляет собой национально-специфическое видение и структурирование мира... Национально-культурные особенности на синтаксическом уровне проявляются, во-первых, в формировании определенных **синтаксических моделей**, во-вторых, в специфике **синтаксических связей между компонентами**... Таким образом, проиллюстрированная реализация национально-культурного компонента на всех уровнях языка еще раз подтверждает мысль о том, что язык – это своеобразная “картина мира” каждого народа» [107, с. 110–113]. По мнению Л.Н. Чумак, национально-культурный компонент значения – «...неотъемлемое свойство единиц любого национального языка на всех уровнях, в том числе и синтаксическом» [481, с. 12]. Язык, «...выступая своеобразнейшей частью национальной культуры, концептуализирует и отражает все ее элементы, косвенно репрезентируя национальные формы жизни народа и его психологию» [381, с. 9]. Национальная спе-

цифика концептов «...проявляется в наличии несовпадающих когнитивных признаков, в разной яркости тех или иных когнитивных признаков в национальных концептах, в разной полевой организации одноименных концептов (то, что в одном языке составляет ядро, в другой культуре может быть периферийным), в различии образного компонента, интерпретационного поля...» [342, с. 143–144].

Сегодня, в условиях глобализации, когда происходит «...процесс экономической, технической, политической, культурной интеграции различных регионов земного шара» [169, с. 61], «вступают в диалог культуры, которые ранее были обособленными и обладали в силу этого различными смысловыми структурами» [74, с. 6]. А поскольку искусство, «...во все времена бывшее “зеркалом” культуры как целого в единстве и взаимосвязи всех ее компонентов, в наши дни является подлинным “кодом” глобальной человеческой культуры, с одной стороны, и каждой конкретной субкультуры, с другой» [74, с. 6], то музыка, занимающая важнейшее место в иерархии видов искусств, также является культурным кодом. Язык «...не только феномен культуры, но и проводник (инструмент) ее. В этом качестве только национальный язык в состоянии выразить “духовный космос” этноса, его ментальность, проявление его национального характера, его эстетический потенциал, художественные традиции» [382, с. 93].

Следовательно, рассмотрение концепта, объективирующего определенный культурный код, на материале художественной литературы, даст возможность увидеть отличия и сходства языков, литератур и культур, прольет свет на особенности их сближения и регионализации, а также будет полезно в практике преподавания иностранного языка.

1.3. Концепт «музыка» и поэтический язык

Любой художественный текст обычно рассматривается в различных контекстах – творчества писателя, поэта или драматурга, отрезка времени и соответствующих ему лингвистических и литературных традиций. В.А. Маслова дает следующее определение художественного текста: «...коммуникативно-направлен-

ное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявляемой в процессе его восприятия» [279, с. 15]. Такой текст, созданный мастером слова, способен воплощать «...бытие дома духа и самый дух народа» [27, с. 406], он несет «...информацию о национальном самосознании, выявляет “национальный дух языка” в силу того, что одной из функций языка, тесно примыкающей к коммуникативной, является функция хранения и передачи национального самосознания, традиций, культуры и истории народа» [350, с. 130]. Его семантика многогранна: «...авторский художественный текст будет проявлять и общие черты языковой картины мира нации и эпохи, которой автор принадлежит, и особые черты – в преломлении именно авторской картины мира...» [18, с. 7]. Смысл художественного произведения раскрыть достаточно трудно: «Известно, что деятельность, направленная на постижение смысла текста, весьма многогранна и предусматривает выполнение целого комплекса связанных между собой умственных операций. О сложном характере деятельности по раскрытию текстовой информации свидетельствует и обилие используемых для ее обозначения терминов: декодирование, анализ, толкование, интерпретация, понимание и др.» [362, с. 16]. Основу «...для интерпретации художественного текста представляет модель ситуации, т.е. вся информация для адекватного понимания текста – дискурс и его контекст, знания языка, знания мира, знания установок, представлений, оценок автора, а также мнения, этические, эстетические и эмоциональные оценки реципиента, привлекаемые в процессе интерпретации. Прежний опыт реципиента должен быть использован для создания модели новой ситуации. Знания о социально-культурной ситуации делают возможным воссоздание модели ситуации, представленной текстом, в том числе и инокультурным» [127, с. 22]. При рассмотрении художественных текстов целесообразно использование *культурологического подхода*. Так, Е.Ю. Фортунатова и Н.Л. Федотова, ссылаясь на Л.В. Миллер, указывают, что этот подход «...предполагает исследование взаимоотношений *культуры* не только с языком, обслуживающим эту культуру, но, прежде всего с носителем этого языка, то есть с *сознанием* (внутренним миром) *человека*, который является носителем данной культуры. Таким образом, культурологический под-

ход имеет свой определенный вектор – не от языка к культуре, а от личности к культуре...» [457, с. 146].

По мнению С.М. Прохоровой, для «...языка художественной литературы (языка “возможных миров”) очень важны прецедентные тексты (термин Ю.Н. Караулова), которые могут быть таковыми не только для своей, но и для чужой культуры» [351, с. 4]. Н.В. Кулибина считает, что художественный текст «...является как бы “трижды культурным объектом”» [232, с. 40]: «Во-первых, в художественной литературе отражена вся жизнь народа, в том числе и культура как важнейшая ее составляющая. Таким образом, содержание художественного произведения представляется национально-культурным по определению. Во-вторых, язык – “материал”, из которого “изготовлен” художественный текст, – это один из важнейших культурных феноменов. Наконец, в-третьих, художественный текст как произведение искусства сам является артефактом культуры» [232, с. 40]. Одним из принципиально важных вопросов, возникающих при лингвистическом анализе художественного произведения, является «...вопрос о глубине толкования текста, характере и объеме информации, сообщаемой о том или ином лингвистическом или экстралингвистическом факте» [316, с. 21]. В тексте большую роль играют ключевые слова, которые «...увеличивают смысловую емкость художественного текста, расширяют изобразительные возможности художественной (поэтической и прозаической) речи, а читателю позволяют глубже проникнуть в идейно-художественную структуру произведения» [397, с. 165].

Музыковедение также связано с текстами – музыкальными произведениями: «Если понимать текст широко – как всякий связный знаковый комплекс, то и искусствоведение (музыковедение, теория и история изобразительных искусств) имеет дело с текстами (произведениями искусства)» [51, с. 227]. С.А. Васильев указывает: «Чтобы произошел синтез двух или более текстов в новое текстовое единство, они должны встретиться в поле зрения одного индивидуального сознания. Это первое и совершенно необходимое условие. Чтобы такая “встреча” привела к синтезу, знаменующему появление нового смысла, которого не было ни в одном из синтезируемых текстов, индивидуальное сознание

должно располагать значительным набором средств и механизмов синтеза, усвоенных личностью в процессе овладения культурой и накопления собственного жизненного опыта: чем выше уровень культуры и, следовательно, богаче арсенал усвоенных и используемых средств, тем значительнее результаты синтезирующей деятельности мышления каждой конкретной человеческой личности» [89, с. 71].

Для языка русской поэзии конца XIX – первой половины XX в. характерны: сложность организации пространства и времени в поэтических произведениях, масштабность образов, динамизм в отражении мира, влияние на литературу других видов искусства и фольклора, полисемия лексических и синтаксических единиц, наличие в текстах стилистических контрастов и большого количества ассоциаций, реминисценций и цитат, повышение предикативности поэтических текстов, актуализация роли тропов (метафоры, метонимии, гиперболы, оксюморона), усиление неопределенности, активизация внутренней речи и др. [329, с. 9–10]. Эти же черты, по нашему мнению, характерны и для языка белорусской поэзии указанного периода. Все это обусловлено характером времени, больших исторических перемен, включившего в себя войны и революции, появление и смену литературных и художественных концепций, течений, школ, направлений в литературе и искусстве.

Любой язык отражает универсальные, национальные и индивидуально-авторские концепты, мировоззрение и миропонимание. Способ концептуализации мира, свойственный языку, «...отчасти универсален, отчасти национально-специфичен» [280, с. 61]. В.В. Ганишева считает, что язык «...не просто отображает мир, он строит идеальный мир в нашем сознании, он конструирует вторую реальность, с которой человек имеет дело прежде, чем с предметами реальной действительности» [111, с. 80]. Язык и культура имеют тесную взаимосвязь ([331, с. 268], [429, с. 45–46], [489, с. 69] и др.). По мнению Н.С. Юновой, «поскольку каждый носитель языка одновременно является и носителем культуры, то языковые знаки приобретают способность выполнять функцию знаков культуры и тем самым служить средством представления основных установок культуры. Именно поэтому язык способен

отображать культурно-национальную ментальность его носителей» [503, с. 407]. О.И. Ревуцкий, анализируя художественный текст как явление культуры, делает заключение, что он «...несет в себе и характерные для данной культуры константы: это могут быть освоенные несколькими авторами сюжеты, метафорические архетипы и др. Изучение текстов с этой точки зрения является задачей когнитивной лингвистики» [362, с. 15].

Язык «возможных миров» «...включает в себя множество составляющих – язык фольклора, религии, художественной литературы и т.д.» [114 А, с. 78]. Поэтический язык и язык музыки также являются его составляющими.

Мир представляется человеку «...сквозь призму культуры и языка народа» [413, с. 87]. Существует мнение о национальной детерминированности культурного пространства, т.е. формы существования культуры в человеческом сознании [134, с. 24]. Культурное пространство «...включает в себя “общечеловеческие”, универсальные элементы, но в каждом отдельном культурном пространстве они будут занимать свое особое положение...» [134, с. 24]. По мнению Л.В. Столовой, в структуре языка воплощаются культурно-национальные особенности социума [419, с. 188]. В языке отражаются «... история, культура, психический склад ума его носителей» [482, с. 8]. Анализ лексической, грамматической и концептуальной сторон языка на материале различных текстов дает возможность видеть отличия национальных культур и их особенности. Концептосфера реализуется «...через концепты, в которых опосредованно или непосредственно отражается материальная и духовная культура народа» [67, с. 41] и универсальные черты [228, с. 178].

Термин *концепт* не имеет пока в лингвистике единой дефиниции. В.А. Маслова приводит рабочее определение концепта: «...это семантическое образование, отмеченное лингвокультурной спецификой и тем или иным образом характеризующее носителей определенной этнокультуры. Концепт, отражая этническое мировидение, маркирует этническую языковую картину мира и является кирпичиком для строительства “дома бытия” (по М. Хайдеггеру). Но в то же время – это некий квант знания, отражающий содержание всей

человеческой деятельности. Концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека (по Д.С. Лихачеву). Он окружен эмоциональным, экспрессивным, оценочным ореолом» [274, с. 36]. Можно перечислить следующие черты концепта: 1) в нем выделяется как рациональное, так и эмоциональное, как абстрактное, так и конкретное и т.д., 2) концепт может функционировать как «свернутый текст», 3) концепт должен быть вербализован, однако не может быть полностью описан, 4) концепт обладает сложной структурой, т.е. он состоит из концептуальных признаков: его структуру можно представить как образование, имеющее центр (понятие) и периферию (то, что привнесено культурой, традициями и др.) и др. [274, с. 36–42]. Концепт – «...результат выделения и обобщения ряда типических свойств некоторого класса предметов...» [315, с. 74]. А.Н. Шамов указывает: «Концепты организуют концептуальное пространство. Они выступают в роли главных рубрик членения окружающего мира» [485, с. 27]. В пространстве сознания «...концепты, понятия и представления располагаются не хаотично, а структурированы в особые образования, которые можно назвать концептуально-понятийными полями, являющимися, в свою очередь, структурными элементами более обширных пространственных образований – фрагментов индивидуальной концептуальной картины мира» [218, с. 89]. Хотя концепт – понятийная категория, язык «...отображает концептуальную картину мира в языковых формах» [480, с. 8]. С.Г. Воркачев, ссылаясь на работы В.Н. Телии, высказывает следующее мнение о концепте: «“Концепт” в лингвокультурологических текстах – это, прежде всего, вербализованный культурный смысл, и он “по умолчанию” является лингвокультурным концептом (лингвоконцептом) – семантической единицей “языка” культуры, план выражения которой представляет в свою очередь двусторонний языковой знак, линейная протяженность которого, в принципе, ничем не ограничена» [106, с. 13]. Концепт – это «...как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек ... сам

входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [415, с. 43]. По мнению Ю.Н. Кольцовой, «смысл культурологического исследования концепта в художественном произведении состоит в том, чтобы определить, какие мысли зашифровывает автор в словесном изображении того или иного реального предмета. Необходимо установить связь (и проследить на протяжении всего текста) между поверхностными категориями, т.е. элементами текста, и глубинными, заключающими тот или иной смысл» [208, с. 58–59].

Поэзия представляет большие возможности для реализации различных концептов, в том числе и концепта «музыка». По мнению В.А. Кухаренко, концептуальность художественного текста «...можно считать его основополагающей категорией» [238, с. 21]. В.А. Маслова перечисляет несколько подходов к описанию концепта. Первый подход «...при рассмотрении концепта большее внимание уделяет культурологическому аспекту, когда вся культура понимается как совокупность концептов и отношений между ними. Следовательно, **концепт** – это основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [274, с. 32]. Сторонник данного подхода – Ю.С. Степанов. Второй подход «...семантику языкового знака представляет единственным средством формирования содержания концепта» [274, с. 32]. Подобного мнения придерживаются Н.Д. Арутюнова, Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев и др. Представители третьего подхода (Д.С. Лихачев, Е.С. Кубрякова и др.) считают, что «...концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения значения слова с личным и народным опытом человека, т.е. концепт является посредником между словами и действительностью» [274, с. 32].

С.Н. Троицк указывает: «Слово представляет концепт не полностью – оно своим значением передает несколько основных концептуальных признаков, релевантных для сообщения. Именно словом концепт *обозначается*, а лексическое значение названия концепта отражает ядерную часть его содержания. Слово, таким образом, как и любая номинация, – это ключ, открывающий для человека концепт как единицу мыслительной деятельности и делающий возможным воспользоваться им в мыслительной дея-

тельности. Но следует подчеркнуть, что одна и та же знаковая единица, взятая вне контекста, может быть ассоциативно связана с множеством различных концептов» [441, с. 342]. Каждая языковая единица «...в процессе своего существования в речевом общении “обрастает” определенной совокупностью ассоциативных связей с другими единицами, т.е. с одними она может создавать эти связи (количество которых устанавливается в ходе ее реализации в различных сферах общения), с другими – не может... Таким образом, эта единица образует вокруг себя некоторую семантическую сферу...» [349, с. 94].

С.М. Прохорова пишет, что А. Вежбицка отнесла «...понятия *душа, тоска, судьба* к ключевым концептам русского языка и русской культуры... выделение таким признанным лингвистом, как Анна Вежбицка, ключевых концептов подтолкнуло интерес к ним многих ученых» [353, с. 31–32]. В современной лингвистике не существует единого мнения о том, какие концепты считать ключевыми, т.е. такими, которые наиболее четко и ясно выражают основы мировосприятия автора и отражаются в особенностях построения его поэтического мира. По мнению Ю.С. Степанова, концептами русской культуры являются следующие понятийные образования: «Вечность», «Закон», «Беззаконие», «Страх», «Слово», «Любовь», «Вера» и др. [416, с. 288]. Т.В. Булыгина и А.Д. Шмелев считают, что *воля, правда, добро* и др. – это понятия, способствующие раскрытию «русской души» [82, с. 482–487]. К.В. Сборошенко вслед за А. Вежбицкой полагает, что «...существуют некоторые базисные концепты, “задающие тон” всему творчеству литератора и одновременно являющиеся своеобразными ментально-смысловыми центрами языка вообще. Их число варьируется в зависимости от взглядов конкретных ученых; однако ясно, что подобные единицы реально существуют. В качестве примера можно привести такие неотъемлемые для поэтического творчества концепты, как “судьба”, “жизнь”, “смерть”, “любовь”, “красота”, “природа”, “вечность”, “родина”, “вера” и др.» [386, с. 315]. Д.Б. Гудков указывает: «Вряд ли можно представить законченный список таких ключевых концептов для русской культуры, русского национального сознания...» [133, с. 75]. Все сказанное справедливо и в отношении белорусского языка и белорусской культуры.

Концепт – это основа языковой картины мира. Т.Г. Попова считает, что важная задача современной лингвистики – «... реконструкция цельной картины мира – образа мира по данным языка» [344, с. 261]. Образ мира, по ее мнению, может быть представлен такими уровнями, как концептуальная картина мира, языковая картина мира, дискурсивная картина мира, групповая картина мира, индивидуальная картина мира [344, с. 261]. Языковая картина мира является отражением национальной картины мира, и это отражение происходит в лингвистических единицах различных уровней. Другой исследователь, Э.Д. Сулейменова выделяет в понятии «картина мира» несколько пластов: «Весьма существенным является различие социально значимой (общечеловеческой или социально-этнической) картины мира и субъективной (концептуальной) картины мира. Последняя может интерпретироваться как субъективные (индивидуальные) знания, мнения, формирующиеся в зависимости от особенностей жизнедеятельности того или иного индивида. Картина мира (и в том, и в другом понимании) сложным образом взаимодействует с языком» [424, с. 138–319]. П.К. Кадырбекова пишет о культурной картине мира: «Своеобразие любой культуры получает свое завершение в культурной картине мира, которая постепенно формируется в процессе возникновения и существования самой культуры. Культурная картина мира является результатом того, что в различных культурах люди воспринимают, чувствуют и переживают мир по-своему и тем самым создают свой неповторимый образ мира, представление о мире...» [177, с. 229]. Языковая картина мира «...отражает реальность средствами языка, но не прямо, а через культурную картину мира...» [431, с. 22]. В.В. Медушевский определяет художественную картину мира как «...единство объективного, из мира взятого содержания и субъективной его обработки, обусловленной традицией, актуальными жизненными задачами и множеством факторов психологического происхождения» [283, с. 83]. А.Н. Котельникова вводит понятие *лингвоэмоциональной картины мира*: «Восприятие окружающей действительности, ввиду биологической, физиологической и психической природы человека, эмоциентрично. Поскольку эмоциональная жизнь человека объективируется в системе языка,

то, по нашим наблюдениям, вполне оправданно и целесообразно введение нами в теорию языка термина “Лингвоэмоциональная картина мира” (ЛЭКМ) для обозначения особым образом вербализованного эмоционального пространства личности, интегрирующего ее психоэмоциональную и языковую составляющие» [220, с. 244]. Она считает, что любой «...эмоциональный концепт знаково оформлен. Способы его семиотической экспликации могут быть вербальными (выраженными через язык) и невербальными (выраженными иными техниками, например, жестом, мимикой, рисунком и т.п.). Вербализация является обязательным этапом осознания внутреннего мира человека и его категоризации» [221, с. 52]. Внесли свой вклад в изучение картины мира и другие исследователи. Т.В. Романова проанализировала эмоционально-оценочную картину мира в публицистическом дискурсе современной российской творческой интеллигенции [370]. По мнению Е.А. Ефименко, картина мира соотносится и с другими сферами жизнедеятельности человека и эксплицирует его сущность: «Так называемые “отпечатки” картины мира можно обнаружить в языке, в жестах, в изобразительном искусстве, музыке, ритуалах, этикете, вещах, мимике, в поведении людей... картина мира представляет собой центральное понятие концепции человека, выражает специфику его существования» [159, с. 200].

О языковой картине мира начала XX в. Н.А. Туранина пишет, что она «...существенно обновляется и обогащается тем многообразием лексического массива, который характерен для “словаря действительности” в целом. Образная языковая картина мира и индивидуально-поэтический язык вербализуют художественное мышление и порождают “художественный социум – картину мира” (О.Г. Ревзина)» [443, с. 196]. Изучению языковой картины мира посвятили свои работы многие лингвисты (В. Гумбольдт, И. Гердер, Ю.Н. Караулов, Г.В. Колшанский, Н.Д. Арутюнова, В.Н. Телия и др.). В.А. Маслова предлагает следующий способ ее исследования: «...1) изучаются характерные для данного языка концепты (душа, тоска, судьба, воля, совесть, авось и др., характерные для русских); 2) исследуются специфические коннотации для универсальных концептов; 3) исследуется цельный “наивный” взгляд на мир, ибо каждый язык отражает определенный

способ восприятия мира, его концептуализации. Выражаемые в нем значения складываются в единую систему мировидения...» [274, с. 54]. Ученый делает заключение, что «...языковая картина мира тесно связана с концептуальной системой, а также с языком. Формирующаяся картина мира, отображенная в сознании человека, это вторичное существование мира, закрепленное и реализованное в особой материальной форме – языке. Один и тот же язык, один и тот же общественно-исторический опыт формирует у членов определенного общества сходные языковые картины мира, что позволяет говорить о некой обобщенной национальной языковой картине мира. Разные языки придают картинам мира лишь некоторую специфику, некоторый национальный колорит, что объясняется различиями в культуре и традициях народов» [274, с. 56]. Однако язык эксплицирует не только национальные особенности картины мира, но и ее тематические варианты. И.Г. Торсуева указывает, что картина мира эпохи «...являет собой некий инвариант, представленный вариантами, а именно – научной, художественной, религиозной, эпической картиной мира и т.д.» [439, с. 5]. По ее мнению, в художественной картине мира «...можно выделить разновидности, в частности поэтическую модель мира» [439, с. 5].

Поэтический язык, как известно, многозначен. В поэзии слово получает дополнительные оттенки значения [101, с. 39; 498, с. 132; 135, с. 56; 242, с. 67; 458, с. 100 и др.]. Поэзия – это «...средство расширения возможностей языка» [88, с. 177]. В поэзии происходит «...более углубленное проникновение не только в звуковой (графический) образ слова, но и в его смысловые потенции» [110, с. 32]. В поэзии «...семантика слов часто усложняется за счет появления коннотаций, новых сем, созначений, и в ряде случаев основное значение слова может трансформироваться в новое, не свойственное кодифицированному языку, значение, т.е. наблюдается своеобразная диффузность семантики слова. Иногда невозможно однозначно истолковать какое-либо значение слова в поэтическом тексте, в некоторых случаях допустимо сосуществование нескольких значений. В подобных случаях очень важной является роль контекста, в особенности контекста творчества автора, накладывающего отпечаток на каждое поэтическое про-

изведение. В поэтических текстах выражаются основные идеи и принципы его поэтического мира, ключевые концепты, когнитивная структура личности автора» [111 А, с. 37]. Поэтический язык – «...(искусство в языке) противопоставляется непоэтическому языку избытием смыслов...» [437, с. 224]. Художественный текст соединяет то, что привнесено автором и то, что дает некий общий художественный мир. И.А. Каримова считает, что в тексте «...находит выражение внутренняя индивидуальная модель мира автора» [188, с. 109]. Е.Н. Нурахметов указывает: «Художественный текст представляет собой реализацию художественной картины мира (т.е. части общей картины мира) средствами языка» [319, с. 83]. По мнению Р.В. Анисимовой, специфика поэтического текста «...как вида словесного искусства состоит в способности моделировать действительность в единстве объективного ее (действительности) отражения и субъективного отношения к ней. Модель мира в поэтическом тексте есть поэтическая картина мира» [20, с. 66].

У каждого автора поэтических произведений есть поэтический мир – «...коррелят понятия темы для творчества поэта, рассматриваемого как единое целое» [371, с. 69]. В применении «...к художественному тексту “возможный мир” может обозначать совокупность ситуаций, событий и участников художественной коммуникации, отраженной в тексте» [335, с. 57]. Эта совокупность не может быть подсчитана, и она создает огромные возможности для общения: «Создавая “возможные миры”, художественный дискурс “открывает” читателю возможность общения в ином измерении» [339, с. 107]. В поэтическом языке «...возможности приобретения новых значений у глаголов и существительных являются более широкими, чем в кодифицированном. Это объясняется тем, что поэтический язык – особая разновидность языка. Поэтический язык отличается от кодифицированного прежде всего характером... субъекта действия» [13 А, с. 71].

Поэтический язык любого автора уникален и неповторим: «...любой язык “возможного мира” характеризуется индивидуальностью» [490, с. 16]. Автор текста «...с помощью языковых знаков создает многомерные художественные миры, художественные образы» [278, с. 16]. Поэтический образ «...не задает

жесткой однолинейной связи между означающим и означаемым в структуре образа» [278, с. 68], поэтому такой образ полисемантичен. Основное место среди репрезентантов такого образа занимает метафора [278, с. 68].

Поскольку поэзия есть «...главный способ развития механизмов метафорического описания мира» [88, с. 182], то наиболее значительное место метафора занимает именно в языке поэзии. Метафора реализует грань смыслового аспекта слова, который является одной «...из актуальнейших, наиболее сложных и дискуссионных проблем не только лингвистики, но и философии, логики, психологии, литературоведения, социологии, семиотики, кибернетики и других наук...» [412, с. 3]. В.К. Харченко в связи с этим пишет: «Переносные смыслы, метафоры необходимы как набор готовых предикативных смыслов. Эти предикативные смыслы в значительно бóльшей степени, чем прямые, хранят в себе эстетическую эмоцию, субъективную оценку» [460, с. 30]. При образовании тропов (например, тропа «метафора-олицетворение») концептуальная часть семантики слова подвергается расширению: «Образность, эмоциональная окраска являются неотъемлемыми периферийными элементами смысловой структуры слова, обогащаемой также в результате расширения круга его понятий» [103, с. 79]. При актуализации образности и эмоциональности в семантике лексических единиц создается «коннотативный макрокомпонент значения», который «...включает семантические компоненты “оценка” и “эмоция”» [417, с. 70]. Все это способствует увеличению коммуникативного потенциала слова: «Расширение коммуникативных возможностей семантики слова характеризуется необычностью ассоциирования, нестандартной сочетаемостью слов...» [37, с. 16]. Основная роль ассоциативных связей «...заключается в том, что они могут раскрыть характер экспликации эмоций и чувств в языке, тем самым воспроизводя картину языковой реализации того или иного концепта» [184, с. 153].

Метафора – это «...*троп* или механизм речи, состоящий в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений и т.п., для характеристики или наименования объекта, входящего в другой класс, либо наименования другого класса

объектов, аналогичного данному в каком-либо отношении» [32, с. 296]. В современной лингвистике выделяется «...три подхода к трактовке метафоры: лексикологический, семантико-синтаксический и когнитивный. Наиболее традиционными являются лексикологические и семантико-синтаксические теории (Н.Д. Арутюнова, М. Блэк, Г.Н. Складарская, В.Н. Телия и др.). Они исследуют природу метафорических значений в семантической структуре слова и внутри синтаксических двучленов. Следует признать, что в рамках данных подходов исследователи не могут предложить метод для системного анализа многообразия метафор в различных формах речи...» [438, с. 72]. И.В. Толочин считает, что когнитивный подход к метафоре «...предоставляет возможность для перехода к системному анализу метафорического смысла в различных речевых высказываниях, в том числе в поэтических текстах...» [438, с. 72]. Метафора «...является наиболее распространенным явлением в большинстве языков мира независимо от их генетического и типологического построения, относится к числу семантических универсалий» [411, с. 3]. Она «...обусловлена познавательной деятельностью человека и его образным мышлением. Она играет важную роль в построении языковой картины мира, интеграции вербально-языковой и чувственно-образной систем человека, активно участвует в формировании личностной модели мира» [411, с. 7], это – «...способ проникновения в глубину семантики слова» [411, с. 8]. Суть важнейшего свойства метафоры – антропометричности – состоит в том, что выбор того или иного основания для нее «...связан со способностью человека соизмерять все новое для него (в том числе и реально несоизмеримое) по своему образу и подобию или же по пространственно воспринимаемым объектам, с которыми человек имеет дело в практическом опыте» [369, с. 182]. Антропометричность метафоры придает ей способность «...служить средством создания языковой картины мира изначально в высказываниях о нем, а затем в тезаурусе носителей языка...» [369, с. 182]. О.И. Федотов пишет об условном делении окружающего нас мира на три составные части: «Человек, объективные конкретные явления и неосознаваемые, чувственно невоспринимаемые абстрактные. Все они, хотя и не в оди-

наковой степени, входят в предмет искусства, в центре которого, как мы уже знаем, находится человек, остальные же многообразные явления живой и неживой природы, составляющие среду его обитания, а также созданные им абстрактные понятия располагаются на периферии» [456, с. 209]. В соответствии с этим субъекты тропа «метафора-олицетворение» делятся на определенные тематические группы. Так, например, А.А. Фаустов и Е.О. Козюра приводят следующую классификацию: «...голосом / гласом в эту эпоху [в XIX в. – Е.М.] наделяется с трудом поддающийся каталогизации круг субъектов – одушевленных и неодушевленных, конкретных и абстрактных. Помимо многочисленных человеческих голосов это, к примеру, голоса Бога, ангелов, призраков и иных нематериальных (или полуматериальных) существ, разного рода птиц, млекопитающих, земноводных и насекомых музыкальных инструментов, всевозможных явлений и предметов природы (иногда вполне “немых” – луны, облаков, цветов), человеческих страстей и стремлений (вроде радости, тоски, муки, надежды или мщенья), отвлеченных понятий (вроде благородства, закона, истины, славы или тления) и т.д.» [452, с. 7–8]. По мнению Е.Т. Черкасовой, индивидуальные особенности словесного мастерства писателя «...находят отражение в своеобразии самого процесса метафоризации слов, принадлежащих к разным частям речи» [478, с. 17–18]. У рассматриваемых русских и белорусских авторов наиболее часто метафоризируются имена существительные, имена прилагательные и глаголы.

Об авторской метафоре О.Л. Свиблова пишет следующее: «Любая авторская метафора – результат индивидуального видения и чувствования. В основе ее лежит уникальная система аффективно-семантических связей, поэтому доминанта смысла над значением выделяется как один из наиболее характерных признаков метафоризации» [387, с. 180]. По мнению В.Н. Вовк, новые «...контексты могут придать новые значения метафоре» [103, с. 52]. Смысл индивидуально-авторских метафор в рамках концепта «музыка» – в передаче музыкальных и немзыкальных звучаний. В.Д. Стариченок выделяет различные виды метафор, в том числе психологические, которые «...выражают внутреннее состояние, эмоции, чувства, переживания человека при помощи

слов с общей семантикой ‘горение огня’, а также наименований воды, определенных частей суток, природных явлений, ядовитых растений, пустозелья, музыкальных терминов, цветов и др.» [411, с. 157], звуковые, которые «...образуют довольно компактную группу, смысловое разнообразие в которой осуществляется в трех основных направлениях: антропоморфичном (от звуков, которые образуются человеком), зоонимическом (от звуков, которые образуются животными и птицами), музыкальном (от звуков, связанных с исполнением музыкальных произведений)» [411, с. 158] и др. В.А. Маслова считает, что «...менталитет народа, его духовная и материальная культура воплощается в метафорах, которые играют роль стереотипов обыденного сознания» [277, с. 74].

По мнению Н.А. Турапиной, в метафоре начала XX в. семантическая сфера «Человек» «...более развернута и детализирована, что объясняется вовлечением в метафорический процесс новых объектов, изменением плана содержания индивидуально-авторской метафоры» [443, с. 197]. Ученый отмечает, что исследование «...метафорической картины мира в рамках образной модели мира чрезвычайно важно, а ее своеобразие заключается в избирательности видения художника» [443, с. 196]. Концепт «музыка» часто реализуется в метонимических и метафорических словосочетаниях, имеющих индивидуально-авторский и национально-культурный характер. Это происходит в тех случаях, когда субъектами при глаголах *петь*, *играть*, *танцевать*, их дериватах (и синонимах) и др. становятся названия того, что связано с человеком (явлений его духовной и психофизиологической сущности), абстракций, мифических существ, реалий природного мира, представителей животного мира, растений, всего, созданного человеком (кроме музыкальных инструментов), музыкальных инструментов и т.д.

Кроме метафоры, в поэзии и прозе используются и другие экспрессивные средства [475, с. 108].

Художественный текст «...выступает как составная часть определенного культурного макроконтекста, который может быть представлен в тексте либо эксплицитно, либо имплицитно» [405, с. 4]. Поэтому интерпретация художественного текста – это очень сложная задача. Можно согласиться с Г.Г. Молчановой, которая

указывает, что в этом процессе «...задачей является наряду с извлечением денотатной структуры обнаружение художественного смысла (темы), зашифрованного в импликациях. Экспликация этих неоднозначных компонентов текста служит опорой для выявления художественной темы текста (или содержательно-концептуальной, поскольку эксплицируется содержательно-концептуальная информация)» [291, с. 112]. В данной работе мы исследуем концепт «музыка» и музыкально-поэтический дискурс, учитывая, что чтение – это «...разгадывание, извлечение тайного, оставшегося за строками, за пределами слов...» [180, с. 55], а текст создается для того, «...чтобы объективировать мысль автора, воплотить его творческий замысел, передать знания и представления о человеке и мире, вынести эти представления за пределы авторского сознания и сделать их достоянием других людей» [38, с. 13]. Такой подход позволит лучше понять и языковую картину мира рассматриваемых авторов в целом.

Выводы

1. Один из видов дискурса – музыкально-поэтический – основан на идее внутреннего единства различных видов искусства. Он проявляется как в поэзии – при ее общности с музыкой, при экспликации концепта «музыка» и т.д., так и в поэтических произведениях, положенных на музыку. Его базисом является концепт «музыка», состоящий из трех частей и являющийся значительной частью концепта «звук». Этот дискурс соотносится с другими типами дискурса.

2. Концепт «музыка» очень важен для творческих личностей, поскольку каждый поэт создает свою музыкальную концепцию. Он сложен и разнопланов, т.к. музыка связана с различными видами искусства. Музыка – своеобразный язык, «возможный мир». Анализируя данный концепт, можно увидеть сходные черты и отличия языков, литератур и культур, поскольку он обладает культурологическим содержанием.

3. Художественный текст окружен значительным количеством контекстов. Его смысл не поддается однозначной интерпретации. Поэтический язык – это язык «возможных миров», он позволяет реализоваться различным концептам, в том числе и концепту

«музыка», и особенностям языковой картины мира. В поэзии значение слова расширяется, семантика его становится более сложной. В концепте «музыка» проявляются как универсальные, так и уникальные черты, сложный и многоплановый процесс метафоризации.

ГЛАВА 2

КОНЦЕПТ «МУЗЫКА» В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ПОЭЗИИ

2.1. Музыка в русских поэтических произведениях

2.1.1. Музыка в русской поэзии XVIII в.

Русская поэзия XVIII в. имеет характерные особенности, отличающие ее от других периодов развития, и своих выдающихся представителей. В.И. Федоров так охарактеризовал XVIII век в литературе России: «В XVIII веке в России начинает формироваться так называемая “новая” русская литература. Непременными условиями ее утверждения были завершение процесса “обмирщения” (секуляризации) в искусстве, признание вымысла одним из ведущих структурообразующих факторов художественного произведения и создание новой жанровой системы» [455, с. 3]. К.П. Ковалев писал об этом же времени: «“Музыка и словесность” – тема эта стала “лейтмотивом” XVIII столетия в России. Если не уловить его “тонкую ниточку”, то эпоха ускользнет из поля зрения, перестанет быть понятной... “Поэт и лира” – то был неразделимый образ, характерный для всего “екатерининского” века. Стихи именовались “песнями”, сочинители поэм – “певцами”. Звучание лирных струн слышалось в гармонических созвучиях слогов и звуков. Поэт стремился подражать своими словами самой поющей природе, вызывая тем самым в душе читателя рождение мелодии» [205, с. 179].

Образ музыки занимает значительное место в русской литературе XVIII в. [261, с. 7–31]. Музыка для рассматриваемого периода времени – это: «...1) вокальная музыка (И. Дмитриев), 2) пляска (Г. Державин, И. Дмитриев), 3) поэзия (Г. Державин)

вин, В. Капнист, В. Пушкин), 4) пение птиц (В. Третьяковский, Г. Державин, П. Гагарин, Н. Львов, Н. Николев, И. Дмитриев, Н. Карамзин, Г. Хованский)» [62 А, с. 93].

Концепт «музыка» объективируется при помощи различных частей речи. Прежде всего, его реализуют глаголы и имена существительные.

Глагол *петь* имеет довольно большое семантическое поле. Помимо употребления в прямом значении («Поют птички...» [261, с. 7] – В.К. Третьяковский), этот глагол (при наличии семы ‘воспевание’) способен приобретать сему ‘передача информации’ («Судьбы моей премену // Теперь я вам пою...» [261, с. 18] – В.В. Капнист), он часто сочетается с прямым дополнением («Где дни мои златые, // Где я Лизету пел...» [261, с. 18] – В.В. Капнист, «Полно петь песню военну, снигирь!» [261, с. 13] – Г.Р. Державин и др.), может иметь сему ‘воспевание’ («Сизы расправя косицы, // Ты новое солнце поешь» [261, с. 10] – Г.Р. Державин и др.). Употребляется также и глагол *воспеть*: «Воспой же бессмертие, лира!» [261, с. 10], «О, коль бы их воспел я сладко, // Гремя поэзией моей // Отважно, быстро, плавно, кратко, // Как ты, – о дивный соловей!» [261, с. 12] – Г.Р. Державин). Используется и глагол *плясать*: «Зрел ли ты, певец Тийский! // Как в лугу весной бычка // Пляшут девушки российски // Под свирелью пастушка?» [261, с. 12] – Г.Р. Державин и др.). Другими словами, концепт «музыка» реализуют, в основном, глаголы, относящиеся к соответствующему семантическому полю. Значительный вклад в концептуализацию музыки вносят и глаголы, принадлежащие к семантическим полям ‘эмоции’, ‘чувства’. Поэты используют их при передаче звуков птичьих песен. Это следующие глаголы: 1) *смеяться* ([соловей] «Тобой цветущий дол смеется...» [261, с. 11] – Г.Р. Державин); 2) *стонать* ([соловей] «Ты щёлкаешь, крутишь, поводишь, // Журчишь и стонешь в голосах...» [261, с. 11] – Г.Р. Державин); 3) *тосковать* ([соловей] «То громко пел, то очень нежно, // То жалобно он тосковал...» [261, с. 28] – Г.А. Хованский). В.В. Капнист обозначает звук музыкального инструмента при помощи глагола *неметь*, имеющего семы ‘эмоции’, ‘чувства’: «Слезами омоченной // Немеет лиры звон» [261, с. 20].

Часто глаголы с эмоциональной семантикой выражают действия и состояния различного характера, сопровождающие процесс пения и (или) танца: 1) *веселиться* («Юность, юность! веселися, // Веселись, пока цветешь; // Пой, пляши, люби, резвися!» [261, с. 24] – И.И. Дмитриев), 2) *ныть, томиться* («Пой во мраке тихой рощи, // Нежный, кроткий соловей! // ... // Но почто ж рекой катятся // Слезы из моих очей, // Чувства ноют и томятся // От гармонии твоей?» [261, с. 27] – Н.М. Карамзин и др.), либо противоположные процессу пения: 1) *вздыхать* («Что с тобою, ангел, стало? // Не слышать твоих речей; // Всё вздыхаешь! а бывало // Ты поешь, как соловей» [261, с. 25] – И.И. Дмитриев), 2) *грустить* («С милым пела, говорила, // А без милого грущу...» [261, с. 25] – И.И. Дмитриев). В описываемом процессе принимают участие имена существительные *вдыханье, стон, веселье*, принадлежащие к семантическим полям ‘эмоции’, ‘чувства’, в следующих ситуациях: 1) при обозначении звуков птичьего пения ([соловей] «То, шумом заглушаем водным, // Вздыханьем сладостным томит» [261, с. 10] – Г.Р. Державин), 2) при обозначении характера песни («Но песни сей плачевной // Прервать я должен стон...» [261, с. 20] – В.В. Капнист), 3) при обозначении состояния, сопровождающего пляску («Мчись в веселии жизнь наша! // Ай, ай, ай, жги! припевай» [261, с. 24] – И.И. Дмитриев и др.).

Говоря о концептуализации музыки при помощи имен существительных, следует упомянуть музыкальную терминологию, т.к. такие слова относятся, безусловно, к ядру соответствующего концепта. В рассматриваемых поэтических текстах имеются следующие названия музыкальных инструментов: 1) *лира* («И сладкой лирою моею // Царево сердце двигать мог...» [261, с. 11] – Г.Р. Державин, «Недавно я на лире // Уныло, томно пел, // Что я доселе в мире // Подруги не имел» [261, с. 30] – В.Л. Пушкин и др.), 2) *арфа* («И арфы с тихими струнами // Приятность сельской жизни пел...» [261, с. 12] – Г.Р. Державин), 3) *свирель* («Зрели ты, певец Тиисский! // Как в лугу весной бычка // Пляшут девушки российски // Под свирелью пастушка?» [261, с. 12] – Г.Р. Державин), 4) *флейта* («Что ты заводишь песню военну // Флейте подобно, милый снигирь?» [261, с. 13] – Г.Р. Державин), а также слово *колокольчик* ([ласточка] «Ты часто по кровлям щебе-

чешь, // Над гнездышком сидя, поешь, // Крылышками движешь, трепещешь, // Колокольчиком в горлышке бьешь» [261, с. 9] – Г.Р. Державин). В последнем примере имя существительное *колокольчик* использовано в метафорическом значении.

Употребляют поэты и слова, обозначающие реалии вокального искусства: 1) *песнь / песня* ([соловей] «На крыльях эха раздроблена // Пленяет песнь твоя [соловья – Е.М.] всех дух» [261, с. 11] – Г.Р. Державин, «С кем теперь мне наслаждаться // Нежной песнию твоей [соловья – Е.М.]?» [261, с. 27] – Н.М. Карамзин), 2) *напев* («Напев твой [соловья – Е.М.] яркий, голосистый...» [261, с. 11] – Г.Р. Державин, «Души твоей [снегирия – Е.М.] напевы нежны...» [261, с. 16] – Н.А. Львов), 3) *пение* («Какая громкость, живность, ясность // В созвучном пении твоём [соловья – Е.М.]...» [261, с. 11] – Г.Р. Державин), 4) *певец* ([соловей] «Певец весенних дней пернатый, // Любви, свободы и утех!» [261, с. 10] – Г.Р. Державин и др.), 5) *глас / голос, голосок* («Твой [соловья – Е.М.] глас отрывный, перекаты // От грома к нежности, от нег // Ко плескам, трескам и перунам...» [261, с. 10] – Г.Р. Державин, «Голос твой [пеночки – Е.М.] напоминает // Нежный голос мне её [милой – Е.М.]...» [261, с. 21] – Н.П. Николаев; «В поднебесье раздаётся // Звонкий, нежный голосок...» [261, с. 14] – П.С. Чагарин). Г.Р. Державин использует слово *музыка*: «Бранна музыка днесь не забавна...» [261, с. 13]. При помощи слова *звон* поэты обозначают как пение («Вдали я слышу соловья. // По ветрам легким, благовонным // То свист его, то звон летит...» [261, с. 10] – Г.Р. Державин), так и звучание музыкального инструмента («Слезами омоченной // Немеет лиры звон» [261, с. 20] – В.В. Капнист). Перечисленные имена существительные используются и в прямом, и в переносном значении.

В своих стихах поэты пишут о пении птиц. Но если В.К. Тредиаковский не упоминает породы птиц, то другие сочинители называют породы певчих. Г.Р. Державин пишет о ласточке (с ней он сравнивает свою душу и призывает лиру воспеть бессмертие: «Душа моя! гостья ты мира: // Не ты ли перната сия? – // Воспой же бессмертие, лира! // Восстану, восстану и я...» [261, с. 10]), о соловье (его возможности поэт сопоставляет со своими: «О! если бы одну природу // С тобою взял я в образец, // Воспел

богов, любовь, свободу, – // Какой бы славный был певец! // В моих бы песнях жар и сила, // И чувства были вместо слов; // Картину, мысль и жизнь явила // Гармония моих стихов» [261, с. 11]) и о снегире (его он призывает больше не петь военную песню: «Полно петь песню военну, снегирь! // Бранна музыка днесь не забавна, // Слышен отвсюду томный вой лир...» [261, с. 13]); П.С. Гагарин – о ласточке; Н.А. Львов – о снегире; Н.П. Николев – о пеночке (ее песня напоминает поэту, что милой нет с ним: «Смолкни, пеночка любезна, // Нежной песенки не пой! // Мне теперь она уж слезна; // Милой, милой нет со мной!» [261, с. 21]); И.И. Дмитриев – о ласточке (ее состояние поэт сопоставляет со своим: «Тише, ласточка болтлива! // Тише, тише; полно петь! // Ты с зарею вновь счастлива, – // Ах! а мне пришлось терпеть. // Я расстаться должен с милой // На заре, к моим слезам...» [261, с. 23]); Н.М. Карамзин – о соловье (его песня вызывает у поэта различные чувства: «Пой во мраке тихой рощи, // Нежный, кроткий соловей! // Пой при свете лунной ноши! // Глас твой мил душе моей. // Но почто ж рекою катятся // Слезы из моих очей...» [261, с. 27]); Г.А. Хованский – также о соловье (поэт сравнивает соловья и себя: «Пропел и полетел тихонько // Неверную свою искать; // А я, вздохнув, пошел легонько // Домой по милой тосковать» [261, с. 29]). Интересно, что в названиях поэтических произведений названия птиц встречаются чаще, чем музыкальная терминология: Г.Р. Державин – «Ласточка» [261, с. 9–10], «Соловей» [261, с. 10–12], «Снегирь» [261, с. 13]; Н.А. Львов – «Снегирь» [261, с. 16–17]; И.И. Дмитриев – «Тише, ласточка болтлива!» [261, с. 23]; Н.М. Карамзин – «К соловью» [261, с. 27]; В.К. Тредиаковский – «Песенка, которую я сочинил, еще будучи в Московских школах, на мой выезд в чужие края» [261, с. 7–8]; П.С. Гагарин – «Песня» [261, с. 14–15]; Н.П. Николев – «Песня» [261, с. 21–22]; Г.А. Хованский – «Романс» [261, с. 28–29]. Стихотворения под названием «Песня» П.С. Гагарина и Н.П. Николева начинаются с описания пения птиц, сюжет «Романса» Г.А. Хованского построен на диалоге поэта и соловья. В ряде стихов встречаются фольклорные мотивы и сюжеты: «Русские девушки» Г.Р. Державина [261, с. 12–13], «Пой, скачи, кружись, Параша!» И.И. Дмитриева [261, с. 24–25] и др.

Таким образом, в русской поэзии XVIII в. в создании концепта «музыка» значительную роль играет тема птичьего пения. Это неудивительно: «Птицы поют уже 200 миллионов лет. Великий Дарвин называл птиц “самыми эстетичными из всех животных, исключая, конечно человека...”. Видимо, мы первые существа на земле, которые научились более или менее ценить их пение» [448, с. 18]. В соотношении с этой темой воплощаются другие темы в рамках рассматриваемого концепта. Объективируют музыку в стихотворениях русских поэтов XVIII в. глаголы, принадлежащие к соответствующему семантическому полю, а также к семантическим полям ‘эмоции’, ‘чувства’. Участвуют в описываемом процессе и имена существительные (музыкальные термины, слова из семантических полей ‘эмоции’, ‘чувства’). Следует отметить широкое использование метафор в концептуализации музыки.

2.1.2. Музыка в русской поэзии XIX в.

Музыкальная тема широко представлена в русской поэзии XIX в. Она «...реализуется в стихотворных произведениях И. Козлова, В. Жуковского, Д. Давыдова, Ф. Глинки, П. Катенина, С. Раича, П. Вяземского, Н. Цыганова, В. Кюхельбекера, А. Дельвига, А. Пушкина, Е. Баратынского, В. Туманского, Н. Языкова, Ф. Тютчева, В. Григорьева, С. Шевырева и др.» [53 А, с. 122]. Концептуализация музыки часто отражается уже в названиях стихотворений: «Вечерний звон» И.И. Козлова [261, с. 32–33], «Певец» [261, с. 34–35] и «Три песни» В.А. Жуковского [261, с. 53–54], «Вальс» Д.В. Давыдова [261, с. 57], «Песнь соловья» С.Е. Раича [261, с. 62–63], «Любить. Молиться. Петь» П.А. Вяземского [261, с. 65], «Смолкни, пташка-канарейка!» Н.Г. Цыганова [261, с. 69–70], «Певец» [261, с. 76] и «Не пой, красавица, при мне...» А.С. Пушкина [261, с. 83], «Болящий дух врачует песнопенье» [261, с. 95], «Что за звуки? Мимоходом...» [261, с. 95] и «Люблю я вас, богини пенья...» Е.А. Баратынского [261, с. 96] и др.

Тема музыки разнообразна и объективируется как: 1) тема птичьего пения (у И.И. Козлова, П.А. Катенина, С.Е. Раича, А.С. Пушкина, В.Г. Бенедиктова и др. – как песня соловья, у В.А. Жуковского – как песня лебедя, у Н.Г. Цыганова, А.А. Дель-

вига, Н.В. Кукольника, А.К. Толстого и др. – как песня жаворонка и др.), 2) как тема исполнения музыкального произведения человеком (певцом – у В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, В.Н. Григорьева и др., ямщиком, узником – у Ф.Н. Глинки, музыкантом – у В.Г. Бенедиктова, миннезингером – у Н.П. Огарева, гусяром – у Я.П. Полонского и др.), 3) как тема дороги (у П.А. Вяземского, А.С. Пушкина, Н.П. Огарева, Н. Анордиста и др.).

Основы вербальной концептуализации рассматриваемого концепта – в употреблении глагола *петь*. Этот глагол имеет очень широкое семантическое поле и приобретает следующие смы: 1) ‘интеллектуальная деятельность’ ([ямщик] «И он запел про ясны очи, // Про очи девицы-души...» – Ф.Н. Глинка [261, с. 59] и др.), 2) ‘эмоциональное отношение к объекту’ (одновременно с наличием прямого дополнения) ([няня] «И запела над малюткою // Снова песенку свою...» – Н.А. Некрасов [261, с. 213] и др.), 3) ‘передача информации’ (одновременно с наличием прямого дополнения) («Мечта мне что-то напевала...» – Ф.Н. Глинка [261, с. 58] и др.), 4) ‘воспевание’ ([певец] «Он дружбу пел, дав другу нежну руку...» – В.А. Жуковский [261, с. 34] и др. Эксплицируют концепт «музыка» и глаголы: *играть* («Играй! Играй! – Пусть эти тоны льются!» – В.Г. Бенедиктов [261, с. 114] и др.) и *плясать* ([царь водяной] «И как уж он пляшет здорово...» – А.К. Толстой [261, с. 159] и др.) и др.

Лингвистическая объективация рассматриваемого концепта происходит и при употреблении музыкальных терминов – названий музыкальных инструментов: 1) *лира* («И лира вторит им уныло: // Бедный певец!» – В.А. Жуковский [261, с. 35] и др.), 2) *арфа* («О арфа скальда! Долго ты спала // В тени, в пыли забытого угла...» – Ф.И. Тютчев [261, с. 105] и др.), 3) *свирель* («Люблю я задумываться, // Внимая свирели...» – А.А. Дельвиг [261, с. 74] и др.), 4) *рояль* («И под локоть слепца сажают за рояль...» – Я.П. Полонский [261, с. 200] и др.), 5) *гитара* («Вот взошла луна золотая, // Тише ... чу ... гитары звон...» – А.С. Пушкин [261, с. 77] и др.), 6) *кимвалы* («Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы...» – Ф.И. Тютчев [261, с. 105] и др.), 7) *труба* («И небо вдруг над бешеным рокочет // Архангела последнею трубой!..» – В.Г. Бенедиктов [261, с. 115] и др.), 8) *кларнет*

(«...Звучит кларнет пискливо...» – Н.П. Огарев [261, с. 132] и др.) и др. Встречаем и имя существительное *колокольчик* («И колокольчик – дар Валдая – // Гудит, качаясь, под дугой...» – Ф.Н. Глинка [261, с. 59] и др.). Используются названия струнных, ударного, молоточкового клавишного и духовых инструментов. Эти слова употреблены авторами как в прямом, так и в переносном значении.

Музыкальные термины в поэзии рассматриваемого отрезка времени представлены также названиями музыкальных жанров: 1) *гимн* («Для чувства робкого, для тайных упований // Поет он [хор – Е.М.] сладкий гимн любви...» – Е.П. Ростопчина [261, с. 126] и др.), 2) *песня* («Но бедный юноша, ровесник // Младым, цветущим деревьям, // В глухой тюрьме заводит песню...» – Ф.Н. Глинка [261, с. 59] и др.), 3) *вальс* («Бурей вальса утомленный // Круг, редая постепенно, // Много блеска своего // Уж утратил...» – В.Г. Бенедиктов [261, с. 116] и др.), 4) *серенада* («Но нет ... душой услышав серенаду, // Стыдясь во сне ... ты [красавица младая – Е.М.] песнь любви поймешь...» – В.А. Соллогуб [261, с. 133] и др.), 5) *колыбельная* («Лишь жалобный напев пробился колыбельной...» – А.Н. Майков [261, с. 229] и др.), 6) *менуэт* («Хвала вам, чада новых лет, // Родной страны Орфеи, // Что мните через менуэт // Распространять идеи!» – А.Н. Апухтин [261, с. 265] и др.), 7) *фуга* («И нашей старой дружбы фуга, // Все развивая, растет...» – А.Н. Апухтин [261, с. 269] и др.) и др. В поэтических текстах упоминаются жанры вокальной, танцевальной и инструментальной музыки. Превалируют употребления данных лексических единиц в прямом значении.

В концептуализации музыки в русской поэзии XIX в. ярко выражена национально-культурная составляющая. Для менталитета русского человека очень важным является понятие души. П.А. Вяземский считает песню одной из струн души: «Души, настроенной к созвучию с прекрасным, // Три вечные струны: молитва, песнь, любовь!» [261, с. 65]. Душа сама способна петь: «И отчего же в общем хоре // Душа не то поет, что море, // И ропщет мыслящий тростник?» – Ф.И. Тютчев [261, с. 107]. С.П. Шевырев в стихотворении «Звуки» говорит о трех языках, посланных человеку всевышним для выражения святых чувств души. Один язык – это язык живописи; он может описать многое,

но имеет и недостатки: «Но умолчит про сердца красоты, // Не выскажет души невыразимой» [261, с. 110]. Второй язык – это обычный язык, оперирующий словами; он может изобразить что-то, скрытое в душе, но его возможности ограничены: «Но много чувств я в сердце испытал, // И их не мог изобразить словами» [261, с. 110]. Третий язык – это язык музыки; при помощи звуков он может выразить все, особенно – эмоции и чувства: «Кто научил вас трогать им до слез? // Кто шепчет вам те сладостные звуки // В которых вы и радости небес, // И скорбь души – земные сердца муки, – // Всё скажете, и всё душа поймет, // И каждый звук в ней чувством отзовется: // Вас слушая, печаль слезу отрет, // А радость вдвое улыбнется» [261, с. 111]. Звуки могут передать любые чувства: «Понятны мне, знакомы эти звуки: // Вот вздох любви, вот тяжкий стон разлуки, // Вот грустного сомнения напев, // Вот глас надежд – молитвы кроткий шепот...» – В.Г. Бенедиктов [261, с. 114]. К.М. Фофанов имя существительное *слова* определяет эпитетом *музыкальные* («Блуждая в мире лики и прозы, // Люблю я тайны божества: // И гармонические грезы, // И музыкальные слова» [261, с. 383]), К. Льдов (В.-К.Н. Розенблюм) употребляет словосочетание *музыка души* («Я на старинный лад пою, // Былину скорбную мою // Кладу на музыку души» [261, с. 392]), а В.И. Туманский называет поэзию *певницей неземной* («Но мир не знает, кто она, // Сия певица неземная!» [261, с. 97]). Поэты по-разному определяют характерные черты русской песни: А.С. Пушкин считает, что это разгулье и тоска («Что-то слышится родное // В долгих песнях ямщика: // То разгулье удалое, // То сердечная тоска...») [261, с. 81]), В.С. Межевич пишет о том, как Русь выражает себя в песне («Русь и в песне-то могуча, // Широка и глубока, // И свободна, и гремуча // И привольна, и звонка!» [261, с. 140–141]), К.К. Случевский находит в песнях «Пара гнедых», «Ночи безумные» что-то бесконечно хорошее («Что-то в вас есть бесконечно хорошее... // В вас отлетевшее счастье поет... // Словно весна подойдет под порошею, // В сердце – истома, в душе – ледоход!» [261, с. 255]). В звоне колокольчика поэты также видят национальные особенности: «Тройка мчится, тройка скачет, // Вьется пыль из-под копыт, // Колокольчик звонко плачет // И хохочет, и визжит. // ... // Русской степи, ночи темной // Поэтическая

весть! // Много в ней и думы томной, // И раздолья много есть» – П.А. Вяземский [261, с. 64], «Звенит, гудит, дробится мелкой трелью // Валдайский колокольчик удалой... // В нем слышится призыв родной, – // Какое-то разгульное веселье // С безумной, безотчетною тоской...» – Е.П. Ростопчина [261, с. 127].

В русской поэзии XIX в. концептуализация музыки осуществляется в тесной связи с концептуализацией эмоций и чувств. Пересечение соответствующих концептов происходит в следующих случаях: 1) когда субъектами при глаголах с семантикой эмоций и чувств становятся названия звонка в форме колокола («Колокольчик звонко плачет // И хохочет, и визжит» – П.А. Вяземский [261, с. 64]), музыкальных инструментов и их частей («Ты скажешь: ангельская лира // Грустит, в пыли, по небесах!» – Ф.И. Тютчев [261, с. 102], «Две гитары, зазвенев, // Жабно заняли...» – А.А. Григорьев [261, с. 238], «Ныли струны на бандуре // Под рукою старика» – К.К. Случевский [261, с. 250] и др.), 2) когда субъектами при глаголах с эмоциональной семантикой становятся слова *звуки*, *песня*, *музыка* и др. («Где прыгают, смеются, блещут звуки...» – В.Г. Бенедиктов [261, с. 114], «Порваны прежние струны на лире моей // Смокли любви и надежд вдохновенные звуки, // Новая песня звучит и рыдает на ней...» – С.Я. Надсон [261, с. 364], «Шум смолкнет, музыка замрет...» – С.Я. Надсон [261, с. 367] и др.).

В рассматриваемых произведениях концепт «музыка» тесно связан и с концептом «поэзия». Например, А.С. Пушкин в стихотворении «Козлову» называет поэта И.И. Козлова (1779–1840) *певцом* («Певец, когда перед тобой // Во мгле сокрылся мир земной, // Мгновенно твой проснулся гений...» [261, с. 77]), а о себе говорит: «О нет, даром жизнь и лира // Мне были вверены судьбой!» [261, с. 78]. Многие поэты воплощают образ певца, исполняющего произведения под аккомпанемент какого-либо музыкального инструмента: Н.М. Языков – образ Баяна («Баян воспел минувших лет дела...» [261, с. 98]), В.Н. Григорьев – образ плененного певца («Так сердце певца гнев судьбы презирает // И песню робкой врага не дарит!» [261, с. 109]), Н.П. Огарев – образ миннезингера («Нет у певца страны родной...» [261, с. 131]) и др.

Таким образом, в русской поэзии XIX в. концепт «музыка» характеризуется разнообразными средствами реализации как в прямом, так и в переносном значении (глаголы, музыкальные термины), наличием национально-культурной составляющей, связью с концептами «эмоции», «чувства» и «поэзия».

2.1.3. Музыка в русской поэзии XX в.

Русская поэзия первой половины XX в. имеет богатейшую концептосферу, что обусловлено, «...с одной стороны, исключительной сложностью исторического отрезка времени ... с другой стороны, появлением целой плеяды талантливых поэтов, каждый из которых создал свой “возможный мир” – поэтический мир – особую вселенную, интересную и неповторимую» [43 А, с. 91]. Вторая половина века также характеризуется тем, что в это время творили замечательные поэты, произведения которых – интересные, интеллектуально и эмоционально насыщенные – чутко откликались на происходящие в мире события. Поэтический мир «...осуществляется как событие бытия автора и читателя и как действительное событие действительного мира, “расширяя” то и другое. В акте повествования-восприятия слушатель, воспринимая обращенное к нему слово, переходит на внутреннюю точку зрения словесного изображения, в перспективе которой он воспринимает персонажа произведения как реальное лицо, а события – как действительные, “жизненные”» [454, с. 146]. Таким образом происходит обогащение концептосферы слушателя (читателя).

Концепт «музыка» в русской поэзии XX в. вербализуется уже в названиях произведений, содержащих музыкальные термины: 1) названия музыкальных инструментов и их частей (М.А. Волошин (М.А. Кириенко-Волошин) «Кастаньеты» [261, с. 439], А.А. Блок «Скрипка стонет под горой» [261, с. 451], «Натянулись гитарные струны...» [261, с. 458], С.А. Есенин «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха» [261, с. 519], В.А. Рождественский «Арфа» [418, с. 50], «Вздыхающий рокот гитары...» [418, с. 51], А.А. Прокофьев «Гармоника» [418, с. 61], Я.Л. Белинский «Рояль» [418, с. 79] и др.), 2) названия музыкальных жанров (В.Я. Брюсов

«Знакомая песнь» [261, с. 435], А. Белый «Песенка комаринская» [261, с. 467–469], И. Северянин (И.В. Лотарев) «Ноктюрн» [261, с. 493], А.А. Ахматова «Песня о песне» [261, с. 501], В.М. Саянов «Венгерская рапсодия» [418, с. 68], А.Т. Твардовский «Песня» [418, с. 80], М.Л. Матусовский «Седьмая симфония в Москве» [418, с. 98] и др.), 3) наименования профессий людей, осуществляющих деятельность, соотносящуюся с музыкой (А.А. Блок «Хоть всё по-прежнему *певец*...» [261, с. 445], В.В. Маяковский «Кое-что по поводу дирижера» [261, с. 517], В.В. Казин «Гармонист» [418, с. 56], Б.Ш. Окуджава «Джазисты» [418, с. 128] и др.), 4) имена и (или) фамилии людей, связанных с музыкой (А.А. Ахматова «Тамаре Платоновне Карсавиной» [261, с. 499], О.Э. Мандельштам «Бах» [261, с. 511], Н.Н. Ушаков «Иоганн Себастьян Бах» [418, с. 58], А.А. Жаров «Ивану Козловскому» [418, с. 70] и др.) и др.

Реализации концепта «музыка» способствуют имена существительные, глаголы и другие слова, попадающие в семантическое поле «музыка». Наиболее многочисленны названия музыкальных инструментов и их частей: 1) духовых – *дудочка* (*дудка*) («Я на дудочке играю...» – В.Я. Брюсов [261, с. 434], «Это очарованье // дудочки и скворца» – Ю.Д. Левитанский [418, с. 122] и др.), *свирель* («И на нежный зов свирели...» – В.Я. Брюсов [261, с. 434], «То голос поющей свирели...» – Н.Н. Браун [418, с. 63] и др.), *рожок* («И военную славою заплакал рожок, // Наполняя тревогой сердца» – А.А. Блок [261, с. 459], «И слышу я в орешнике – рожок...» – В.Н. Семернин [418, с. 167] и др.), *флейта* ([музы] «Спойте мне песню о Данте // Или сыграйте на флейте» – Н.С. Гумилев [261, с. 487], «И флейта, влюблено вздыхая, // поет...» – Я.А. Халецкий [418, с. 111] и др.), *труба* (дирижер) «В самые зубы туше опóенной // втиснул трубу, как медный калач...» – В.В. Маяковский [261, с. 517], «Но ты мне оставил не жалобу вдовью, – // мою неуступчивую судьбу... // ... // с ночью тревогой, трубящей в трубу» – М.И. Алигер [418, с. 103] и др.), *геликон* («А когда геликон – // меднорыжий, // потный, // крикнул...» – В.В. Маяковский [261, с. 516]), *тромбоны*, *фаготы* («его избитые тромбонами и фаготами // смяли и скакали через» – В.В. Маяковский [261, с. 517], «Тромбонов и чечеток короли //

в солдаты необученные шли» – Б.Ш. Окуджава [418, с. 128]), *рожки, фаготы* («Будто в сказке, рожки и фаготы // Откликались на зов непогоды» – Е.А. Долматовский [418, с. 101]), *кларнет (кларнеты), саксофон (саксофоны)* ([певец] «Вел мелодию, точно кларнет, // на верхах подвывая случайно» – В.А. Костров [418, с. 176], «Как победитель марафона // иль схимник, одержимый бесом, // кричит безумье саксофона, // вонзая в кровь свои диезы» – Я.Л. Белинский [418, с. 79], «Кларнетов принцы, словно принцы крови, // магистры саксофонов шли...» – Б.Ш. Окуджава [418, с. 128] и др.), духовых язычковых – *гармоника (гармошка)* («Раздувай-дува-дувай, моя гармоника!» – А. Белый [261, с. 466], «В землянке играют веселые парни: // Один на гармошке, другой на гитаре» – А.И. Фатьянов [418, с. 112] и др.), *тальянка (тальяночка)* («Ах, тальянка медноборчатая, // Голосистая, узорчатая, // Выдай погребцы детинушке...» – Н.А. Клюев [261, с. 483], «Ширь да удаль льет тальянка // Переливчатой волной...» – А.И. Фатьянов [418, с. 112] и др.), *ливенка* («Рекрута ходили с ливенкой // Разухабистой гурьбой» – С.А. Есенин [261, с. 520] и др.; 2) клавишных – *клавиши* («Я клавишей стаю кормил с руки...» – Б.Л. Пастернак [261, с. 505], «Тот ученик, что к фортепьяно сел, // спал с вечера, с утра поел, // Пускай долбает клавиши почаще» – Б.А. Слуцкий [418, с. 113] и др.), духового клавишного – *орган* («Что звук? Шестнадцатые доли, // Органа многосложный крик...» – О.Э. Мандельштам [261, с. 511], «Молчал спокойно великан, // Как в опустевшем темном зале // Забытый публикой орган» – В.Н. Семернин [418, с. 167] и др.), клавишного духового – *фисгармония* («За фисгармонией унылый господин // Рычит, гудит и испускает вздохи...» – С. Черный (А.М. Гликберг) [261, с. 462]), молоточкового клавишного – *рояль* («Мне грустно... Подожди ... Рояль, // Как будто торопясь и споря, // Приоткрывает окна в даль // Грозой волнуемого моря» – А. Белый [261, с. 472], «Летних сумерек истома // У рояля на крыле» – А.П. Межиров [418, с. 125] и др.), клавишно-струнного щипкового – *клавесин* («Клавир открыв, за клавесином // Маэстро, строгий, как чернец, // Вошел – и с отрешенной миной // Коснулся клавиш наконец...» – А.К. Ливанов [418, с. 120] и др.) и др.; 3) струнных – *струна (струны)* («Я мнил: когда-нибудь единая струна // На зов отклик-

нется приветно» – А.А. Блок [261, с. 446], «Степные курганы, гуслирные струны!» – Н.И. Тряпкин [418, с. 109] и др.), *смычок* («Смычок запел...» – А.А. Блок [261, с. 459], «В оркестре смычок за смычком // Проснулись, зажглись, просияли» – М.Л. Матусовский [418, с. 98] и др.), *скрипка* (*скрипки*) («Вспоминаю под жалобы скрипки...» – В.Я. Брюсов [261, с. 435], «Скрипки плачут тонко и навзрыд» – М.Л. Матусовский [418, с. 97] и др.), *гитара* (*гитары*) («Их [песни – Е.М.] пели под гармонь и под гитару...» – Е.А. Долматовский [418, с. 101], «И гитары говорят // В такт трескучим кастаньетам...» – М.А. Волошин [261, с. 439] и др.), *мандолина* ([Пьеро] «В лунном свете с мандолиной // Он поет в своем окне...» – М.А. Волошин [261, с. 441]), *лира* («Поклонник эллинов – я лиру забывал...» – А.А. Блок [261, с. 445], «В рогах быка опять запела лира...» – Н.А. Заболоцкий [418, с. 64] и др.), *виолончель* («Девушка-страус, сжав виолончель // Ключицами прилипла страстно к грифу...» – С. Черный [261, с. 462], «возвышенно бредет дитя // с огромною виолончелью» – Б.А. Ахмадулина [418, с. 185] и др.), *балалайка* («Забавляюсь балалайкой...» – А. Белый [261, с. 469], «И вижу я в осине – балалайку...» – В.Н. Семернин [418, с. 167] и др.), *арфа* («И сквозь этот музыкальный хаос, // От родной отчаливши земли, // Выплыли, как приказал им // Штраус, // Арфы золотые корабли» – И.Л. Сельвинский [418, с. 56], «Быть может, вы тоже слышали? // Как арфа, // Прислушавшись к звукам рожа, // Ему отвечает охотно...» – Я.А. Халецкий [418, с. 111] и др.); 4) ударных – *кастаньеты* («Я привез себе в подарок // Пару звонких кастаньет» – М.А. Волошин [261, с. 439] и др.), *барабан* («Скрипка издергалась, упрасивая, // и вдруг разревалась // так по-детски, // что барабан не выдержал...» – В.В. Маяковский [261, с. 516], «но прислушайся – услышишь: тот веселый барабанщик // с барабаном вдоль по улице идет» – Б.Ш. Окуджава [418, с. 129] и др.), *тарелка* («и только где-то // глупая тарелка // вылязгивала...» – В.В. Маяковский [261, с. 516]), *бубен* («и в бубен безжалостный била беда» – М.И. Алигер [418, с. 102], «И клен звенит, // как бубен настоящий!» – В.Н. Семернин [418, с. 167] и др.) и др. Имеются и следующие названия: *колокольце* («Где-то там – на скате – тройка // В отходящий день // Колокольцем всхлипнет бойко...» – А. Белый [261, с. 469]), *бубенец*

(*бубенчики, бубенцы*) («На дороге бубенец зазвякал – // Памятен нам этот легкий звук» – А.А. Ахматова [261, с. 499], «Это чередование // флейты и бубенца» – Ю.Д. Левитанский [418, с. 122] и др.), *колокол (колокола)* («...и на небо выплыл, // Как колокол на перекладине дали, // Серебряный слиток глотательной впадины, // Язык и глагол ее, – месяц небесный...» – Б.Л. Пастернак [261, с. 503–504], «А колокол бьет!» – Н.И. Тряпкин [418, с. 109] и др.) и др. Данные имена существительные, помимо употребления в прямом значении, часто метафоризируются.

Кроме этого, поэты часто используют и названия музыкальных жанров: 1) *танец* («Танец быстрый, голос звонкий...» – М.А. Волошин [261, с. 439], «и внезапно в душе твоей // ни с того, ни с сего послышится // танец маленьких лебедей» – М.И. Алигер [418, с. 104] и др.), 2) *вальс* («С тихим вальсом, знакомо печальным, // В темный парк ускользают мечты» – В.Я. Брюсов [261, с. 435], «Что же вальс этот старый // Всюду ищет меня...» – М.Л. Матусовский [418, с. 99] и др.), 3) *песня (песни)* («Ветер принес издалёка // Песни весенней намёк...» – А.А. Блок [261, с. 447], «Прекрасны ритмы песен новых...» – Е.А. Долматовский [418, с. 101] и др.), 4) *припевки* («Мне ж поминные припевки петь!..» – Н.А. Клюев [261, с. 483]), 5) *соната (сонаты)* («Это было у моря, где волна бирюзова, // Где ажурная пена и соната пажа» – И. Северянин [261, с. 495], «О нет, // соната не казалась длинной...» – А.П. Межиров [418, с. 126] и др.), 6) *гимн* («И яростный гимн грянь – // Бунтующих тайн медь!» – О.Э. Мандельштам [261, с. 509], [комиссар] «Пел, // выбрав гимн из гимнов...» – Р.И. Рождественский [418, с. 153] и др.), 7) *псалмы (псалом)* («Где мелом, Себастьяна Баха // Лишь цифры значатся псалмов» – О.Э. Мандельштам [261, с. 511] и др.), 8) *хорал* («Высокий спорщик [И.С. Бах – Е.М.], неужели, // Играя внукам свой хорал, // Опору духа в самом деле // Ты в доказательстве искал?» – О.Э. Мандельштам [261, с. 511] и др.), 9) *ноктюрн* («А вы // ноктюрн сыграть // могли бы // на флейте водосточных труб?» – В.В. Маяковский [261, с. 515]), 10) *симфония* («На миг очутиться бы рядом с тобою, // чтоб всей своей силою, нежностью всей // понять и услышать симфонию боя...» – М.И. Алигер [418, с. 102] и др.), 11) *мазурка* («А сердца начинают стучать // Окрыля-

ющим тактом мазурки» – Л.И. Хаустов [418, с. 118], «Мазурка то затонет, // То всхлипнет и всплывет» – Б.С. Дубровин [418, с. 141] и др.), 12) романс («Сословье русского романса // опять и в силе и в чести» – Ю.Е. Ряшенцев [418, с. 151], «Жестокий романс, я смеюсь над тобой // За то, что красив ты и светел...» – С.А. Кузнецова [418, с. 173] и др.) и др. Упоминаются и названия певческих голосов: 1) *бас* («Бас ревет: “О, па-че-му?!”» – С. Черный [261, с. 461] и др.), 2) *дишканты* («Воздушно брызжут дишканты // В далекий берег прежней песней...» – А. Белый [261, с. 472]), 3) *тенор* («Высоко-высоко и тонко // тенор песню вывел...» – С.С. Орлов [418, с. 121] и др.) и др.

С глаголом *петь* (и его дериватами) сочетаются субъекты, относящиеся к различным тематическим группам: 1) люди («Девушка пела в церковном хоре...» – А.А. Блок [261, с. 452], «На вечернем сеансе // В небольшом городке // Пела песню актриса // На чужом языке» – М.Л. Матусовский [418, с. 99] и др.), 2) духовная и психофизиологическая сущность человека («И голос важный, голос благосклонный // Запел вверху, как тонкая струна» – А.А. Блок [261, с. 451], «Но голос бархатный и нежный и глубокий // Поет о том, что есть на свете красота!» – Г.Л. Шепкина-Куперник [418, с. 30] и др.), 3) мифические существа («В державном граните, в палящем алмазе // Поют Алконосты и дум голоса» – Н.А. Клюев [261, с. 486] и др.), 4) абстракции («То для меня мечта поет...» – А.А. Блок [261, с. 446], «Опять моя юность сегодня поет // Простуженным голосом Марка Бернеса» – М.Л. Матусовский [418, с. 99] и др.), 5) представители животного мира («И птицы, блаженствуя, пели...» – И. Северянин [261, с. 493], «...под луной ночная птица // Поет и слушает себя» – А.К. Передерев [418, с. 170] и др.), 6) реалии природного мира («Поет облетающий лес // нам голосом старого барда» – А. Белый [261, с. 463], «Закат ударил в окна красные // И, как по клавишам стуча, // Запел свои напевы страстные...» – В.Я. Брюсов [418, с. 29] и др.), 7) все, созданное человеком («И каждый из мрака смотрел и слушал, // Как белое платье пело в луче...» – А.А. Блок [261, с. 452], «Вальс напевал // про Маньчжурские сопки...» – Е.А. Евтушенко [418, с. 161], «Ставень поет...» – А.В. Преловский [418, с. 171] и др.), 8) времена года («Идет весна, поет весна...» – И. Северянин [261, с. 494] и др.),

9) музыкальные инструменты («И в тишине настроженной // Запела вдруг виолончель» – Л.И. Хаустов [418, с. 118], «Поет гармонь, // Поет в ночном полумраке» – Е.А. Евтушенко [418, с. 161] и др.) и др.

Глагол *петь* и его дериваты приобретают в поэтических текстах рассматриваемого периода большое количество семантических компонентов, позволяющих им становиться составляющими других семантических полей: 1) сему ‘интеллектуальная деятельность’ («Пришли и встали за плечами, // И пели с ветром о весне...» – А.А. Блок [261, с. 446], [голос] «Он пел о счастье невозвратном...» – Л.И. Хаустов [418, с. 119] и др.), 2) сему ‘передача информации’ («Не пой ты мне и сладостно, и нежно...» – А.А. Блок [261, с. 449] и др.), 3) сему ‘направление’ («Поет мне Сирий издавеча...» – Н.А. Клюев [261, с. 485] и др.), 4) сему ‘проникновение’ («Так пела с детских лет // Шарманка в низкое окно...» – А.А. Блок [261, с. 452], «Всего острее поет в тебе [музыке – Е.М.] одна струна – / Через трезу Шумана и сладкий стон Шопена» – К.Д. Бальмонт [418, с. 25] и др.), 5) сему ‘воспевание’ («Тебя пою, о да!...» – А.А. Блок [261, с. 448] и др.), 6) семы ‘направление’ и ‘эмоциональное отношение к объекту’ («С высокой башни колокольной, // Призывный заменяя звон, // Часы поют над жизнью дольной...» – В.Я. Брюсов [261, с. 433]), 7) семы ‘передача информации’ и ‘интеллектуальная деятельность’ («И поет мне в землянке гармонь // Про улыбку твою и глаза» – А.А. Сурков [418, с. 57], «Я пою им [зверям, птицам – Е.М.] про “Тачанку”, // Про далекие года» – Г. Чистякова [418, с. 183] и др.), 8) семы ‘направление’ и ‘интеллектуальная деятельность’ (Тишину раздвигая окрест, // пел заезжий певец оживленно // под негромкий эстрадный оркестр // про лучину со сцены районной» – В.А. Костров [418, с. 176]) и др. Данный глагол способен иметь прямое дополнение («Песенки пою» – А. Белый [261, с. 469], «И на полный голос “Рио-Рита” // Что-то иностранное поет» – М.Л. Матусовский [418, с. 97] и др.) и актуализировать различные семы при его (их) наличии: 1) сему ‘передача информации’ ([Пьеро] «В лунном свете с мандолиной // Он поет в своем окне // Песню страсти лебединой // Коломбине и луне» – М.А. Волошин [261, с. 441], [ангел] «Всю ночь ломаю руки // От ярости и муки //

И людям что-то жалостно пою» – А.Н. Вертинский [418, с. 39] и др.), 2) сему ‘направление’ («А там, далеко, из-за чаши лесной // Какую-то песню поют» – А.А. Блок [261, с. 444]).

В рассматриваемых поэтических текстах используется и глагол *играть* («Королева играла – в башне замка – Шопена...» – И. Северянин [418, с. 27], «Всю ночь играйте мне // песню Сольвейг» – Е.А. Евтушенко [418, с. 162], «Сыграй мне, парень, для души // О ямшике, степи и стуже» – В.К. Павлинов [418, с. 166] и др.), *плясать* («То ли смех, // вприсядку пляшет» – М. Румянцева [418, с. 144] и др.), *танцевать* («Курсанты танцуют венгерку...» – В.А. Луговской [418, с. 62] и др.) и др.

Взаимодействие рассматриваемого концепта с концептами «эмоции» и «чувства» проявляется в следующих ситуациях: 1) когда субъектами при глаголах, передающих эмоции и чувства при помощи звуков и эмоциональное состояние без каких-либо внешних проявлений, становятся названия музыкальных инструментов и их частей («Скрипка стоит под горой» – А.А. Блок [261, с. 451], «Зачем же в ясный час торжество // Ты злишься, мой смычок визгливый...» – А.А. Блок [261, с. 455], «Слышу музыку. Что это значит? // То ли скрипка далекая плачет...» – Е.А. Долматовский [418, с. 100] и др.), 2) когда субъектом при глаголе *томиться* является имя существительное *Музыка* («Где Музыка в струнном шатре // Томится печалью блаженной...» – Н.А. Клюев [261, с. 484]), субъектом при глаголе *грустить* – имя существительное *песни* («Только песни душевные эти // Почему-то грустят одни» – Я.А. Халецкий [418, с. 111]) и др., 3) когда имена существительные с эмоциональной семантикой сочетаются с глаголами музыкальной деятельности в качестве субъектов («Скрипки стон неутомимый // Напеваet мне: “Живи...”» – А.А. Блок [261, с. 451], «И звенела и пела отравно // Несказанная радость твоя» – А.А. Ахматова [261, с. 499]), 4) когда глаголы и глагольные формы, обозначающие выражение эмоций и чувств, эмоциональное состояние и музыкальную деятельность, употребляются в одном контексте («А в сердце, замирая, пел // Далекий голос песнь рассвета» – А.А. Блок [261, с. 443], «Не соловей – то скрипка пела, // Когда ж оборвалась струна, // Кругом рыдала и звенела, // Как в вешней роще, тишина...» – А.А. Блок [261, с. 459], «Надо вечно

петь и плакать этим струнам, звонким струнам...» – Н.С. Гумилев [261, с. 489], «О девчонке вдруг загрустили // И запели два мужика» – С.С. Орлов [418, с. 121], [гармоника] «Так пела и так плакала // Про горести свои, // Как бы за каждым клапаном // Гнездились соловьи...» – А.А. Прокофьев [418, с. 61] и др.), 5) когда имена существительные с эмоциональной и музыкальной семантикой используются в единых контекстуальных условиях («Всё безжалостней жалобы скрипки...» – В.Я. Брюсов [261, с. 436], «В вихре рыданий и стонов // Слышится песенка вечная» – М.А. Волошин [261, с. 438], «И чуть слышен вздох органа // В глубине резных церквей...» – М.А. Волошин [261, с. 440], «Есть песни у надежды // И отваги, // У радости, – // Их только позови... // ... // Все чувства можно // Песнями излить» – Л.К. Татьяничева [418, с. 105], «А ноты, // Слетая с натянутых струн, // Вокруг рассыпают улыбки» – Я.А. Халецкий [418, с. 111] и др.) и др.

Перечисленными способами, безусловно, не исчерпываются все ситуации, в которых происходит взаимодействие концептов «музыка» и «эмоции», «чувства». Этот процесс осуществляется как на вербальном, так и на содержательном уровнях. В русской поэзии XX в. проявление эмоций и чувств очень значительно. А.А. Блок в своей поэзии создает образ струн во внутреннем мире лирического героя («Роско, темно и глубоко // Плакали струны мои» [261, с. 447]) и показывает безграничность его души («Моря души – просторны и безбрежны, // Погибнет песнь, в безбрежность удалясь» [261, с. 449]). Музыка у него связана с нереальным миром: «Учись вниманью длинных трав, // Разлейся в море зорь бесцельных, // Протяжный голос свой послав // В отчизну скрипок запредельных» [261, с. 456], с *песню без конца* он сопоставляет прекрасный женский образ: «Ты песню без конца растаяла в снегах...» [261, с. 448]. Песни России А.А. Блок сравнивает со слезами: «Россия, нищая Россия, // Мне избы серые твои, // Твои мне песни ветровые – // Как слезы первые любви!» [261, с. 454]. Со слезой песня ассоциируется и у А.А. Ахматовой: [песня] «А после в сердце упадет // Одной слезой соленой» [261, с. 501]. Семь 'тоска', 'грусть' выделяют в образе песни А.А. Блок («Когда звенит тоской острожной // Глухая песня ямщика!...» [261, с. 454]) и С.А. Есенин («Оловом светится лужная голь... // Груст-

ная песня, ты – русская боль» [261, с. 521]). С.А. Есенин соотносит звучание бубенца как с отрицательными, так и с положительными эмоциями: «В темной роще, по поляне, // Плачет смехом бубенец» [261, с. 522]. Н.А. Клюев употребляет слово *песня-дума*, подчеркивая интеллектуальную составляющую песни: «Не прервут куранты крепостные // Песню-думу боем роковым...» [261, с. 476]. Олицетворяя музыкальный инструмент, поэт показывает очень интенсивное выражение эмоций и чувств: «Захлебнулась тальянка горячею мглой, // Голосит, как в поминок семья по родной...» [261, с. 483]. Он объективирует глубину душевного восприятия музыки: «Как стерлядь в прибое, так в музыке Глинки // Ныряет душа с незапамятных пор» [261, с. 486]. И. Северянин солнце сравнивает с музыкой: «И солнце похоже на музыку» [261, с. 496]. Он связывает концепты «музыка» и «поэзия» путем сопоставления себя с композитором: «Я – композитор: в моих стихах – // Чаруйные ритмы» [261, с. 497]. Возможности поэта в воспевании чего-либо, по его мнению, очень велики: «Поет восторженно поэт // Весну, любовь, и жизнь, и свет, // Живительные грезы, // И то поет, чего и нет!...» [261, с. 494–495]. О.Э. Мандельштам показывает ограниченность способностей музыки в своем «возможном мире», «И вся моя душа – в колоколах, // Но музыка от бездны не спасет!» [261, с. 510]. Он пишет о высоком мастерстве певца: «И, если подлинно поется // И полной грудью, наконец, // Всё исчезает – остается // Пространство, звезды и певец!» [261, с. 512].

В поэтических произведениях на музыкальные темы, принадлежащих к рассматриваемому периоду, очень сильна и философская составляющая. О. Поленц (О.Э. Поленц-Туганова) определяет сущность музыки: «Что музыка? Она одна // Нас утешает бесконечно, // Так сладостна, так гармонична // В ней наша видится судьба» [418, с. 158]. В.М. Татаринов считает, что самые главные песни – это песни о Родине: «Только есть одна песня, всех песен главней, // Слово РОДИНА – // самое первое в ней!» [418, с. 149] и др. В.М. Сидоров подчеркивает уникальность русских мелодий: «Звучат // Мелодии России – // Неповторимый наш напев» [418, с. 156], а В.Ф. Боков – личное понимание особенностей русской песни: «Песня русская – не голошенье, // Не дебош,

не надрывная грусть, // Это тихое разрешение // Рядом сесть и в глаза заглянуть» [418, с. 91]. С.Г. Островой подчеркивает важность песен для каждого человека: «Наши песни носим в сердце с колыбели, // С песнями по жизни мы идем. // Сколько песен мы любимым нашим спели, // Сколько мы еще с тобой споем! // ... // Тот, кто песен петь и слушать не умеет, // Тот не будет счастлив никогда» [418, с. 83]. В. Тихонов относится к песне, как к другу: «Когда печаль души твоей коснется, // Когда разлука сердце обожжет, // Ты песню кликни, песня отзовется, // И песня вдруг, как милый друг, придет» [418, с. 76]. Е.А. Евтушенко считает, что каждая песня должна быть о жизни: «Голос – это душа, // а не просто луженое горло. // Лишь тогда мы певцы, // если жизнь – наша вечная тема...» [418, с. 163]. Н.Н. Матвеева пишет, что музыку нельзя объяснить словами: «Вы объяснили музыку словами, // Но, видно, ей не надобны слова – // Не то она, соперничая с вами, // Словами изъяснялась бы сама» [418, с. 173]. По мнению В.Ф. Бокова, музыкой пронизано все в жизни: «Всюду музыка. В шуме под кленом, // В соловьиных коленях в саду, // И в твоём поцелуе влюбленном, // И в твоём обещаньи: «Приду!»» [418, с. 90].

Звуковая палитра рассматриваемого периода времени исключительно разнообразна: 1) звон и гудение («Пусть ударят неумело: // В чистой меди тот же звон! // И над нами загудела // Песнь торжественных времен» – В.Я. Брюсов [261, с. 435] и др.), 2) вальс («Этот вальс, этот зов, эти звуки – // Возвращает и годы и дни» – В.Я. Брюсов [261, с. 435], «И опять над радиолой // К потолку наискосок // Поднимается веселый, // Упоительный вальсок» – А.П. Межиров [418, с. 125] и др.), 3) механическое звучание поезда («Песенкой этой всё в жизни кончается, // Ею же новое вновь начинается, // И бесконечно звучит и стучит это: // Тй-та-та... та-та-та... та-та-та... тй-та-та...») – М.А. Волошин [261, с. 438]), 4) звук оркестра («Лязг оркестра; свист и стук» – М.А. Волошин [261, с. 440], «Духовые оркестры на дачных курзалах // И на вдаль провожающих войско вокзалах, // Громыхайте, трубите, тяните свое!» – Б.А. Слуцкий [418, с. 114] и др.), 5) звучные песни («Ветер принес издалёка // Звучные песни твои» – А.А. Блок [261, с. 447]), 6) цыганский напев («Визг цыганского напева // Налетел из дальних зал...» –

А.А. Блок [261, с. 455] и др.), 7) звучание скрипок («Дальних скрипок вопль туманный...» – А.А. Блок [261, с. 455], «Вспоминаю под жалобы скрипки, // В полусне ресторанных огней, // Ускользящий трепет улыбки...» – В.Я. Брюсов [418, с. 28] и др.), 8) пение («И, садясь, запевали *Варяга* одни, // А другие – не в лад – *Ермака*...» – А.А. Блок [261, с. 459], «Лишь услышу – глаза закрываю, // И волнение сдержат нету сил, // И вполголоса сам подпеваю, // Хоть никто подпевать не просил» – А.П. Межиров [418, с. 126] и др.), 9) звук органа («Где-то там рыдает звуком, // Где-то там – орган» – А. Белый [261, с. 470], «Не верю, нет, не органист // меня во прах поверг! // Летели камни сверху вниз, // а души – снизу вверх» – Г.С. Семенов [418, с. 110] и др.), 10) звон в душе («Твоих [леса – Е.М.] зеленых волн прибой тысячеустный // Под сводами души рождает смутный звон...» – Н.А. Клюев [261, с. 477]), 11) звучание тальянки («Медным плачем будя тишину, // Насулила тальянка войну» – Н.А. Клюев [261, с. 483], «Ширь да удаль льет тальянка // Передивчатой волной, // Будто где-то на гулянке // Слышишь голос молодой» – А.И. Фатьянов [418, с. 112] и др.), 12) напев тишины («Звук осторожный и глухой // Плода, сорвавшегося с древа // Среди немолчного напева // Глубокой тишины лесной...» – О.Э. Мандельштам [261, с. 509]), 13) колокольный звон («Но выше вас, мари, колокола. // Пока они гремят из синевы – // Неоспоримо первенство Москвы» – М.И. Цветаева [261, с. 513]) и др.

Создавая образ музыки, русские поэты XX в. используют тропы: 1) метафоры («И буйной музыки волна // Плеснула в море зарево» – А.А. Блок [261, с. 455], «Моцарт на старенькой скрипке играет, // Моцарт играет, а скрипка поет...» – Б.Ш. Окуджава [418, с. 130] и др.), 2) метонимии («Я помню вальса звук прелестный – // Весенней ночью, в поздний час, // Его пел голос неизвестный...» – Н. Листов [418, с. 24] и др.), 3) метафоры и метонимии («Неужели же ты не измучен // Смутной песней затравленных струн, – // Тех, что прежде, тугие, звенели, // А теперь только стонут слегка...» – А.А. Ахматова [261, с. 500] и др.), 4) эпитеты («Не этой песней старой // Растоптанного дня, // Интимная гитара, // Ты трогаешь меня» – И.П. Уткин [418, с. 66], «И девочка с горячей скрипкой, // тяжелой для ее плеча, // коснулась музыки

с улыбкой // иглой смычка, стрелой луча» – М.И. Синельников [418, с. 195] и др.), 5) сравнения («Усыпленные жизнью струны // Напряженной, как арфа, души» – А.А. Блок [261, с. 458], [трубач] «И на своей трубе, // как чайник, раскаленной, // вздыхает тяжело...» – Б.Ш. Окуджава [418, с. 129] и др.) и др.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о сложности, разнообразии и полисемантической концепта «музыка» в русской поэзии XX в. Г. Орлов указывал: «То обстоятельство, что музыка оживает только через звук и воспринимается слухом, отнюдь не означает, что музыкальный опыт сводим к слуховому. Напротив, этот опыт универсален, потому что он вовлекает всего человека и “говорит” на языках всех сфер его чувственного восприятия, ума, души и духа» [325, с. 15]. Образ музыки, отраженный в русской поэзии обозначенного периода, подтверждает данное мнение и ярко демонстрирует универсальность соответствующего концепта и его связь со всеми сферами духовной и психофизиологической организации человека.

2.1.4. Содержательные и национально-культурные особенности музыкально-поэтического дискурса в русской поэзии XVIII–XX вв.

В русской поэзии XVIII–XX вв. достаточно часто встречаются поэтические произведения, связанные с музыкой. Эти произведения различаются тематикой, воплощенными в них образами, изобразительно-выразительными средствами и тропами и т.д. Связь с музыкой может реализовываться в них по следующим направлениям: «...1) музыка – предмет авторского описания (в форме рассказа об услышанных песнях, романсах, концертах, операх, увиденных балетах и театральных постановках; о музыкальных инструментах в отдельности или по группам; о музыкантах и композиторах; о музыкальных произведениях и т.д.), 2) музыка – предмет авторефлексии поэта, это – повод для раздумий о различных людях, событиях и т.д.), 3) в стихотворении может говориться о музыке (может и не говориться), оно положено на музыку и, таким образом, стало музыкально-поэтическим произведением» [22 А, с. 215–216]. Б.А. Кац указывал: «Еще с конца

XVIII – начала XIX веков в русской поэзии стали складываться определенные традиции описания музыки» [196, с. 12]. Очень важна одна из них, «... (восходящая, видимо, к стихам И. Козлова), в русле, которой стихи о музыке склонны превращаться в своего рода самоотчет слушателя о своих переживаниях. Порой в такого рода стихах эмоциональные оттенки музыкального образа передаются с удивительной тонкостью» [196, с. 12]. На эту и другие традиции влияют следующие факторы: принадлежность автора к какому-либо стилевому направлению, индивидуально-авторские особенности и др. Русские поэты XIX–XX вв. (И.Ф. Анненский, А.А. Ахматова, А.А. Блок, В.Я. Брюсов, С.А. Есенин и др.) «...создали значительное количество поэтических произведений на музыкальные темы. В этих произведениях воплощаются различные аспекты музыкального искусства; поэты, высказывая свои мысли о музыке, могут говорить практически обо всем, затрагивая при этом эмоции и чувства реципиента» [127 А, с. 147–148]. Т.Н. Ливанова указывает: «Никогда у нас не писалось и не печаталось столько романсов, как в начале XX века! Помимо крупнейших композиторов, образовался очень значительный круг хороших, интересных, талантливых авторов. Полезно напомнить, что до 1917 года появились вместе с произведениями Рахманинова, Глазунова, Танеева, молодых Мясковского и Прокофьева образцы вокальной лирики А.С. Аренского, молодого А.Н. Александрова, Ф.М. Blumenфельда, С.Н. Василенко, А.Ф. Гедике, Р.М. Глиэра, М.Ф. Гнесина, А.Т. Гречанинова, В.А. Зиринга, В.А. Золотарева...» [249, с. 8].

Концепт «музыка» формируется на основании проявлений внутреннего мира творца: «...не звуки, а духовный опыт поэта в первую очередь предстает перед нами, а музыка является уже преломленная какой-либо его гранью и уже неразрывно с ним связанная» [195, с. 10]. Ф.И. Тютчев пишет по этому поводу о произведениях, предназначенных для исполнения: «И мы не звуки – *душу живу*, // В них вашу душу слышим мы» [294, с. 64], ему вторит А.А. Фет: «Я понял те слезы, я понял те муки... // ... // Где слышишь не песню, а душу певца...» [296, с. 24]. Искусство музыки является очень древним, оно всегда выражало эмоции и чувства: «...Но искусство... // Старцев старее оно; // Эти

радости, печали – // Музыкальные скрыжали // Выражают их давно!» – Е.А. Баратынский [296, с. 141]. Соотносится рассматриваемый концепт и с концептами «душа» и «сердце»: песню можно слушать душой («Эту забытую песню когда-то // Слушал я иначе, слушал душой...» – К.К. Случевский [296, с. 91]) и сердцем («И всякий верит ей, кто песню сердцем слышит...» – Л.А. Мей [296, с. 144]). Музыка обладает способностью одушевить творение: «Одушеви мое музыкой песнопенье...» – К.Н. Батюшков [294, с. 23]. Н.И. Рыленков в цикле из пяти сонетов «Музыка» [294, с. 193–196] пишет, что душа есть у страны, одно из качеств которой связано с музыкой и песней: «Душа страны, в которой так чудесно // Сились народа русского черты: // Спокойное величье простоты, // Открытость в дружбе, стойкость в битве честной // И вера в правду высшую мечты, // Что нам звучит как музыка, как песня!» [294, с. 196]. М.А. Дмитриев в стихотворении «Опера и песня» [295, с. 37–40] указывает, что русская песня соответствует чувствам в душах людей: «Слышал я: если настроить два инструмента согласно, // Тронешь струну одного – лишь к другому ухо приложишь, // Та же струна в тот же голос поет и вздыхает созвучно: // Точно так русская песня – русской душе отвечает!» [295, с. 39]. В свете оппозиции ‘горячий – холодный’ в рассматриваемых поэтических текстах сердце всегда стоит на первом месте, душа – на втором. «Столько грусти в той песне [песне ямщика – Е.М.] унылой, // Столько грусти в напеве родном, // Что в душе моей холодной, остылой // Разгорелось сердце огнем» – И.И. Макаров [295, с. 50], «Что-то в вас [песнях – Е.М.] есть бесконечно хорошее... // В вас отлетевшее счастье поет... // Словно весна подойдет под порошею, // В сердце – истома, в душе – ледоход!» – К.К. Случевский [295, с. 95] и др. В душе простого человека грусти больше, чем радости, и средство от нее – песня («Но грусть сроднилася с крестьянской душою, // Она всегда в груди измученной живет // И разгоняется лишь песнею родною» – С.Д. Дрожжин [295, с. 98]) и музыка – герой одноименного стихотворения ([язык музыки] «Звучит он, с нежностью тоску души врачая...» – Т.Л. Щепкина-Куперник [296, с. 25]). Душа хочет одновременно и музыкальной, и эмоциональной деятельностью: «Душа безумная томится и желает // И петь, и плакать,

и любить!» – В.И. Красов [296, с. 18], «Под орган душа тоскует, // Плачет и поет...» – И.А. Бунин [296, с. 95]. Н.Ф. Щербина в стихотворении «Музыка» демонстрирует, что выражение эмоций и чувств при восприятии музыки может достигать высокой степени интенсивности: «От полноты души язык немеет: // Я жажду звуков, но не слов... // Чтоб высказать, чем сердце пламенеет, // Как рвется чувство из оков...» [296, с. 177], с ним согласен А.Н. Плещеев: «Молилась ты [Дездемона – Е.М.], или рыдала, // Иль тихо пела песнь любви – // Как сердце билось, замирало // При звуках тех в моей груди!» [294, с. 69]. Музыка воздействует и на сердце: [С.А. Кусевицкий] «И, весь горя, дрожащими перстами // Касаюсь струн, касался всех сердец» – К.Д. Бальмонт [294, с. 115], «Голос музыки к нам милосерд – // Он по сердцу ударит, ошпарит...» – П.Г. Антокольский [294, с. 213]. Песни живут в сердце в виде мысленного отклика на вокальное произведение: «О! как и в слухе и в сердце живут те сладкие песни! // В слухе – напев голосистый; в сердце – заветная дума!» – М.А. Дмитриев [295, с. 38].

В русской поэзии можно найти отзывы на самые различные музыкальные жанры, но особенно часто – на песню: «...русская поэзия... особенно охотно откликалась на песню – самое естественное, самое непосредственное, самое живое музыкальное высказывание человека» [197, с. 6]. Менталитет народа ярко выражается в фольклоре, в народных песнях. Народная песня в стихах «...олицетворяла собой и народный характер, и народное искусство, и исторические судьбы народа, и сам дух его; она становилась символом страны, ее поющей, символом Родины» [197, с. 9]. Поэты по-разному характеризуют русские песни: «Чтоб только песня русская звучала, // Широкая, как русская земля!» – Н.И. Рыленков [294, с. 195], «Сладки мне родные звуки, // Звуки песни удалой» – А.С. Пушкин [295, с. 19], «И как те песни [песни чумаков – Е.М.] сердцу милы, // Как выразительны, унылы, // Протяжны, звучны и полны // Преданьями родной страны!..» – А.В. Кольцов [295, с. 24], «Другая песнь! то песнь родного края, // Протяжная, унылая, простая, // Тоски и слез и горестей полна. // Как много дум взбудила вдруг она...» – А.С. Хомяков [295, с. 26], «Знаю: мы, русские, тоже певучий народ от природы; // Знаю однако и то, что природа дала нам – простую // И заунывную песнь...» –

М.А. Дмитриев [295, с. 37], «Руси тоскливая песня полна отзывом надежды; // Руси веселая песнь заунывна, как память о счастье! // Нет в ней отчаянья воплей, ревности резкого взрыва, // Страсти огненных вихрей, вздохов и слез сладострастья! // Грусть в ней покорна, тиха, а веселость – вольна, добродушна. // Так и должно быть! Она – то песня земли православной!» – М.А. Дмитриев [295, с. 40], «Ох, пора тебе на волю, песня русская, // Благовестная, победная, раздольная, // Погородная, поселная, попольная, // Непогодою-невздою повитая, // Во крови, в слезах крещеная-омытая!» – Л.А. Мей [295, с. 60], «Русская песня! зачем ты уныла? // Иль тебе жизнь одну грусть подарила?..» – С.А. Григорьев [295, с. 81], «Песня туманная, песня далекая, // И бесконечная, и заунывная, // Доля печальная, жизнь одинокая, // Слез и страдания цепь непрерывная...» – А.Н. Апухтин [296, с. 87] и др. Три поэта (А.В. Кольцов, А.С. Хомяков, С.А. Григорьев) для одной из характеристик русской песни (или ее звуков) употребляют имя прилагательное *уныла* (*унылая*), два поэта (М.А. Дмитриев, А.Н. Апухтин) – имя прилагательное *заунывная* (*заунывна*). Это свидетельствует о значительной роли минорной тональности в образе русской песни. Судьба песни в стихотворении Н.Л. Пушкирева «Песня о песне» напоминает судьбу человека из народа: «Да! не с ветру ты, песня, сложилась, // Не у праздных звенишь ты, народная, // В нищете родилась ты, безродная, // В море пота и слез ты крестилась, // Бобылем весь свой век ты слоняешься, // В неповинной крови омываешься» [295, с. 83]. Песня у этого поэта олицетворяется и приобретает способность оплакивать родной край («Там, укором одним и призывом другим, // Ты рыдаешь над краем родным» [295, с. 84]) и русскую землю («С каждой хаты, и пашни, и нивы родной // Ты рыдаешь над русской землей» [295, с. 85]). Русь поет в кручине («Как ты поешь, когда в кручине, // Когда нахлынет вдруг печаль, – // Заводишь песню о лучине // Иль про “Варяга”, // Про Трансвааль...» – А.А. Прокофьев [295, с. 153]) и в веселье («Как ты поешь, когда в веселье, // Когда ты на ногу легка, // Как ты звонка на новоселье // Или на свадьбах ты громка!» – А.А. Прокофьев [295, с. 153]), песенное пространство огромно, как и сама страна («И если песня замирает, // Идет другая следом в след, // И нету им конца и края, // Да и конца раз-

долю нет!» – А.А. Прокофьев [295, с. 153]. В песнях отражается размер Руси: «Чуешь Руси-исполина // И раздолье и простор!..» – В.С. Межевич [295, с. 33] и др. А.Н. Яхонтов в стихотворении «Русские песни» считает, что у песни нет ни конца, ни начала: «Родная песнь! Еще измала // Ее мы слышим: та же всё, // Нет ни конца ей, ни начала, // А не заслушаться ее!» [295, с. 51–52], видит в ней следующие черты: «Напевы просты и легки, // Но не понять вам их значенья: // Народной жизни выраженья, // Разгула, удали, тоски!» [295, с. 52]. В песне сочетаются амбивалентные характеристики: «Ты русской, бойкою задумана душой; // Страдания, тоска, обида, плач разлуки, // Разгульной доле вечный упокой, // Насмешка над судьбой и жизнью – все ты в звуки // Перелила...» – А.И. Пальм [295, с. 42] и др. Данные метафорические, метонимические и номинативные характеристики песни воплощают черты менталитета русского человека. Музыкальные произведения русских композиторов также имеют национальное своеобразие: «Чайковского стоп лебединый, – Шестая, // По-русски простая, по-русски святая, // Как Родины голос, не смолкший в бою!» – Н.П. Крандиевокая-Толстая [294, с. 181] и др. Есть и творческие личности, выражающие в своем творчестве национальный характер: «Среди имен, что дороги нам с детства, // В чьих звуках гордость родины слышна, // Есть два особо дорогих для сердца – // То Пушкина и Глинки имена» – Н.И. Рыленков [294, с. 195].

Образ музыки, воплощенный в русской поэзии обозначенного периода, сложен и многогранен. Музыка связана со временем («Миг музыки переживет века...» – И. Северянин [294, с. 117] и др.) и пространством («Музыка – как по ухабам и рытвинам // путь: // без края, конца, предела» – Б.А. Слуцкий [296, с. 128]). Музыка предстает перед нами то в виде надчеловеческой субстанции («Но, видит бог, есть музыка над нами, – // Дрожит вокзал от пенья аонид...» – О.Э. Мандельштам [294, с. 144]), то в виде того, что создает народ, а композиторы только обрабатывают («Ведь музыку творит народ повсюду, // А мы – лишь аранжируем ее» – Н.И. Рыленков [294, с. 195]). Звуки воплощают образ в одноименном стихотворении М.Ю. Лермонтова («Принимают образ эти звуки, // Образ милый мне...» [296, с. 17]); в звуки превращают-

ся сердце и душа, и под музыку лирический герой воспринимает истины мира в образе странных снов в стихотворении Н.Ф. Щербины «Внутренняя музыка» [296, с. 21–22] («В тот редкий час преобразится в звуки // И сердце, и душа моя; // Блаженства я тогда не отличу от муки, // Покоя – от борьбы, от смерти – бытия!.. // И музыкой проникнут, как душою, // Смотрю на мир и мыслю я без слов: // Мне истины его понятны той порою // Под образом каких-то странных снов...») [296, с. 22]). Два поэта назвали музыку *прекрасным искусством*: Т.Л. Щепкина-Куперник, описывая язык, понятный всем и способный передать все («Язык тот – музыки прекрасное искусство, // Святой гармонии возвышенная власть» [296, с. 25]); С.П. Шевырев, говоря о языке, который может выражать чувства («Родились вы под счастливой звездой, // Вам послан дар прекрасного искусства, // И с ясною, чувствительной душой // Вам дан язык для выраженья чувства» [296, с. 177]). В данной характеристике отражается тот факт, что музыка – «...самое эмоциональное из всех искусств, и потому самое близкое и дорогое для человека» [465, с. 12]. Музыка имеет глубокое концептуальное содержание; это показывает К.Д. Бальмонт в стихотворении «Музыка» («Что в музыке? Восторг, неожиданность, боль. // Звук с звуком – обручившиеся струи, // Слиянье в Волю сонма разных воль» [296, с. 27]), она отражает весь мир («Мне музыкальный звукоряд // Отображает мирозданье...») – А. Белый [296, с. 29]). С.М. Городецкий в стихотворении «Музыка», объективирующем соответствующий концепт, характеризует это искусство так: преодолевая пространство, музыка переносит людей в мир мечты: «Из пут пространства узкого // Обыденных невзгод // Людей уносит музыка // В дерзающий полет. // ... // Ища в мгновеньях вечности, // Из звуков строит свод // И самым человеческим // Нам голосом поет» [296, с. 30–31]. П.Г. Антокольский в стихотворении с таким же названием [296, с. 36–40] признается в сомнении, что не знает, как создать образ музыки: «Как тебя мне назвать, обозначить, замкнуть в сочетание // звуков, в движение ритма, в любое создание рук // человеческих, в танец иль в глину?» [296, с. 40], А.С. Кочетков задает вопрос о происхождении музыки: «– Откуда музыка? // Не знаю...» [296, с. 119]. Б.А. Слуцкий в стихотворении «Неотвратимость музыки» пробует определить, чем

обоснована музыка: «Не обоснована ведь ни бытом, // ни – даже страшно сказать – бытием // музыка! // Разве чем-то забытым, // чем-то, чего мы не сознаем» [296, с. 45]. Н.С. Тихонов в стихотворении «Музыка» [296, с. 40–41] считает, что музыка может возвращать радость и покой: «Как счастлива та музыка, что может // Нам возвращать и радость и покой!» [296, с. 40]. В «возможных мирах» русских поэтов рассматриваемого периода времени есть *музыка миров* (Н.А. Заболоцкий [294, с. 190]), *мыслимая музыка планет* (И.А. Бунин [296, с. 56]), *музыка безветренных высот* (М.Л. Лозинский [296, с. 57]), *музыка сфер* – в одноименном стихотворении [296, с. 57–58] (В.А. Рождественский [296, с. 58]), *музыка вечных миров* (Д.Д. Минаев [296, с. 256]). Музыка способна вызывать у лирического героя такие сильные чувства, что даже смерть кажется ему легкой («Музыкой вдруг наполняется слух, // Звуки несутся с каким-то стремленьем, // Звуки откуда-то льются вокруг. // Сердце за ними стремится тревожно. // Хочет за ними куда-то лететь... // В эти минуты растаять бы, можно, // В эти минуты легко умереть» – Н.П. Огарев [296, с. 20]), она оставляет неизгладимый след в его душе («Так, – вот она – вот музыка родная! // Она, скорбя, рыдая и стоная, // Святым огнем всю душу мне прожгла // И там – на дне – на язвах замерла» – В.Г. Бенедиктов [296, с. 68]). Музыка вызывает у человека отзыв значительной силы: «Нельзя не чувствовать музыки упоенья, // Не откликаться ей всей силою своей!» – Е.П. Ростопчина [295, с. 29], а русская песня откликается на каждую мысль лирического героя: «На думу каждую я слышал отклик в ней...» – А.И. Пальм [295, с. 41]; между чувствами и звуками идет диалог: «Но вот торжественной гармонии разливы // Сливаются в одну мелодию, и в ней // Мне сердца слышатся горячие порывы, // И звуки говорят страстям души моей» – А.Н. Майков [296, с. 83]. Песня и музыка имеют в поэзии своеобразную окраску и блеск («Старинной песни мир, коричневый, зеленый, // Но только вечно-молодой...» – О.Э. Мандельштам [294, с. 141], «Звук арфы – серебристо-голубой. // Всклик скрипки – блеск алмаза хрусталистый. // Виолончели – мед густой и мглистый. // Рой красных струй, исторгнутых трубой» – К.Д. Бальмонт [296, с. 103]), а также определенный ритм («В скрипках зыбь, в виолончелях волны, // В контрабасах воеет

океан» – И.Л. Сельвинский [296, с. 116]). В музыкально-поэтическом дискурсе глаголы *играть* и *рыдать* становятся антонимами: «Как играет оркестр на параде, // как рыдает оркестр на войне» – Н.Н. Ушаков [296, с. 125]. Н.Ф. Щербина в стихотворении «Песни мира» [296, с. 199–200] показывает, какие чувства могут быть выражены в песне: «И разом в той песне сказалось, // Чем сердце всю жизнь наполнялось, – // Открылись сокровища слез, // И мысли, и пламенных грез» [296, с. 200]. Человеку, охваченному сильными приятными чувствами, мир кажется песней: «Ее озаренный душою, // Весь мир, обновясь предо мною, // Казался мне песней одной, // Меня охватившей собой» – Н.Ф. Щербина [296, с. 200]. Музыка сильнее мысли и слова: «Где замирает мысль и умолкает слово, // Там с новой силою аккорды потекут...» – А.Н. Апухтин [294, с. 93]. Хорошо, если слово превращается в музыку: «Откройся, мысль! Стань музыкою, слово, // Ударь в сердца, чтоб мир торжествовал!» – Н.А. Заболоцкий [294, с. 191]. Одно из важнейших качеств музыки – экспликация очистительной силы страдания: «И все-таки я знаю – эти звуки // Душа, испепеленная дотла, // Став музыкой, пройдя горнило муки, // На высоту создания вознесла» – В.А. Рождественский [296, с. 122].

Стихотворения на музыкальную тему объективируют концепт «музыка». Он основан на специфических чертах искусства, которое передает свое содержание невербальным языком, однако это не мешает ему выражать даже то, что неподвластно средствам обычного языка. В музыкальной форме можно объективировать практически все, причем этот процесс всегда сопровождается выражением эмоций и чувств.

В.И. Иванов посвятил свое стихотворение «Льются звуки, печалью глубокой...» [418, с. 23] внутреннему содержанию музыкального искусства, пронизанного эмоциями и чувствами. Звуки, о которых пишет поэт, и громкие, и тихие, передающие в основном печаль: «Льются звуки, печалью глубокой, // Бесконечной тоскою полны: // То рассыплется трелью высокой, // То замрут тихим всплеском волны. // Звуки, звуки! О чем вы рыдаете, // Что в вас жгучую будит печаль? // Или в счастье вы веру теряете, // Иль минувшего страстно вам жаль?» [418, с. 23]. В.И. Иванов признает, что содержание этих звуков очень сложно истолковать,

его можно понять только сердцем, а печаль в музыке объясняется тем, что у лирического героя нет счастья в жизни: «Ваша [звуков – Е.М.] речь, для ума непонятная, // Льется в сердце горячей струей. // Счастье, счастье мое невозвратное, // Где ты скрылось падучей звездой?» [418, с. 23]. В стихотворении употреблено много лексики с эмоциональной семантикой (*печаль, тоска, рыдать, счастье, страстно, жаль*), музыкальные термины (*звуки, трель*). Поэт использует: 1) метафоры («Льются звуки, печалью глубокой, // Бесконечной тоскою полны...» [418, с. 23] и др.), 2) эпитеты («Ваша [звуков – Е.М.] речь, для ума непонятная, // Льется в сердце горячей струей» [418, с. 23] и др.) и др. Ритмику стихотворения образуют анафоры и однородные члены предложения ([звуки] «То рассыплется трелью высокой, // То замрут тихим всплеском волны» [418, с. 23] и др.

Стихотворение И.Ф. Анненского «Смычок и струны» [418, с. 21] посвящено исполнению музыки на струнном музыкальном инструменте – скрипке. Описание обихода струн скрипки и смычка сочетается с темнотой и светом в окружающем мире. Образы скрипки и смычка воплощают неразделенную любовь. В лунном свете свечей кто-то начал играть на скрипке. Смычок обратился к скрипке: ««О, как давно! Сквозь эту тьму // Скажи одно: ты та ли, та ли?» // И струны ластились к нему, // Звеня, но, ластясь, трепетали. // “Не правда ль, больше никогда // Мы не расстанемся? довольно?..”» [418, с. 21]. Положительный ответ для скрипки был мучителен: «И скрипка отвечала “да”, // Но сердцу скрипки было больно» [418, с. 21]. Смычок понял сущность такого ответа, и это понимание отразилось в музыке: «Смычок всё понял, он затих, // А в скрипке эхо всё держалось... // И было мукою для них, // Что людям музыкой казалось» [418, с. 21]. И эта мука длилась долго: «Но человек не погасил // До утра свеч... И струны пели... // Лишь солнце их нашло без сил // На черном бархате постели» [418, с. 21]. Так, путем создания образа безответной любви поэт передает содержание печальной музыки. И.Ф. Анненский использует: 1) музыкальные термины (*смычок, струны, скрипка, музыка, петь*), 2) эпитеты (*бред тяжелый, темный; выси мутно-лунны* и др.), 3) метафоры («И вдруг почувствовал смычок, // Что кто-то взял и кто-то слил их» [418, с. 21] и др.) и др.

В стихотворении «Он и я» [418, с. 21] И.Ф. Анненский говорит о фортепианной музыке, имеющей трансцендентный характер, контрастирующей с земными реалиями: «Давно меж листьев налились // Истомой розовой тюльпаны, // Но страстно в сумрачную высь // Уходит рокот фортепьянный» [418, с. 21]. Хотя читатель не может понять сути этой музыки, она полностью овладевает его мыслями и чувствами, и ему сладко осознавать это: «И мука там иль торжество, // Разоблаченье иль загадка, // Но он – ничей, а вы – его, // И вам сознание это сладко» [418, с. 21]. Лирический герой ищет иную музыку, сомневаясь и тревожась: «А я лучей иной звезды // Ищу в сомненьи и тревожно, // Я, как настройщик, все лады // Перебираю осторожно» [418, с. 21]. То, что он не поддался стихии музыки, приводит его к одиночеству, беспомощности, безуспешности творческих поисков и отсутствию связи с музыкой: «Темнеет... Комната пуста, // С трудом я вспоминаю что-то, // И безответна, и чиста, // За нотой умирает нота» [418, с. 21]. В данном стихотворении описание музыки производится при помощи: 1) музыкальной терминологии (*настройщик, лады, нота* и др.); 2) метафор («За нотой умирает нота» [418, с. 21] и др.), 3) эпитетов (*истомой розовой, сумрачная высь* и др.), 4) сравнения («Я, как настройщик, все лады // Перебираю осторожно» [418, с. 21]). Семантические отношения в предложениях двух строк противительные, что создает эффект разрешившегося ожидания: «И мука там иль торжество, // Разоблаченье иль загадка, // Но он – ничей, а вы – его, // И вам сознание это сладко» [418, с. 21] и др.

А.А. Ахматова свое стихотворение «Музыка» [418, с. 37] посвятила Д.Д. Шостаковичу. Музыка – это что-то волшебное («В ней что-то чудотворное горит, // И на глазах ее края гранятся...» [418, с. 37]). Она – самый верный друг («Она одна со мною говорит, // Когда другие подойти боятся» [418, с. 37]), она сопровождает лирическую героиню даже в могиле («Когда последний друг отвел глаза, // Она была со мной в моей могиле...» [418, с. 37]). Музыка наделяется мистической способностью петь, показывающей ее силу («И пела, словно первая гроза // Иль будто все цветы заговорили» [418, с. 37]). Как видно из приведенных примеров, А.А. Ахматова часто использует метафоры, что помогает

ей представить музыку одушевленным существом, способным практически на все. Таковую же персонификацию А.А. Ахматова осуществляет в стихотворении «Слушая пение» [418, с. 38]. Здесь чудодейственной силой наделяется вокальная музыка. Женский голос поэтесса сравнивает с ветром и сразу заявляет о его неземной способности – изменять все, чего он ни коснется («Женский голос, как ветер, несется, // Черным кажется, влажным, ночным, // И чего на лету ни коснется, // Всё становится сразу иным» [418, с. 38]). Кроме этого, голос имеет фантастические визуальные и аудиальные проявления («Заливает алмазным сияньем, // Где-то что-то на миг серебрит // И загадочным одеяньем // Небывалых шелков шелестит» [418, с. 38]). Голос влечет вперед сила сознания того, что человеческое существование бесконечно («И такая могучая сила // Зачарованный голос влечет, // Будто там впереди не могила, // А таинственной лестницы взлет» [418, с. 38]).

В стихотворении «Я никогда не понимал...» [418, с. 31] А.А. Блок определяет имя существительное *музыка* эпитетом *священная*. В ней он различает чей-то голос: «А ныне слух мой различал // В ней чей-то голос сокровенный» [418, с. 31]. Музыка – явление романтическое и эмоциональное: в ней есть мечты и волнения («Я полюбил в ней ту мечту // И те души моей волнения, // Что всю былую красоту // Волной приносят из забвенья» [418, с. 31]). Под звуки музыки прошлое приближается к поэту («Под звуки прошлое встает // И близким кажется и ясным...» [418, с. 31]). Мечта наделяется способностью петь, и мир музыки пересекается с миром романтики («То для меня мечта поет, // То веет таинством прекрасным» [418, с. 31]). А.А. Блок использует эпитеты (*музыка священная*, *голос сокровенный* и др.), основывает стихотворение на метафорических образах («Под звуки прошлое встает...» [418, с. 31] и др.) и др.

В стихотворении «Ветер принес издалека...» [418, с. 31] поэт рассказывает о песне, вернее, о намеке песни, имеющей амбивалентный характер. С одной стороны, от этого намека в природе происходят положительные изменения: «Ветер принес издалека // Песни весенней намек, // Где-то светло и глубоко // Неба открылся клочок» [418, с. 31]. С другой стороны, открывшаяся часть неба дает возможность увидеть, что, хотя приближается весна, плачут

зимние бури: «В этой бездонной лазури, // В сумерках близкой весны // Плакали зимние бури, // Реяли звездные сны» [418, с. 31]. Созвучна зимним бурям и душа лирического героя, а в это время ветер приносит песни, принадлежащие прекрасному женскому образу: «Робко, темно и глубоко // Плакали струны мои. // Ветер принес издалека // Звучные песни твои» [418, с. 31]. Поэт употребляет: 1) музыкальные термины (*песня, песни, струны*), 2) метафоры («Плакали зимние бури...» [418, с. 31] и др.), 3) эпитеты (*песня весенняя, бездонная лазурь* и др.). Обилие однородных членов предложения создает ритмику стихотворения: «Где-то светло и глубоко // Неба открылся клочок» [418, с. 31] и др.

В.Я. Брюсов в стихотворении «В ресторане» [418, с. 28] излагает свои воспоминания о встрече. Лирический герой описывает романтическую атмосферу, которую образуют словосочетания *жалобы скрипки* и *ресторанные огни*, а также констатация наличия печального вальса, под который мечты ускользают в парк («С тихим вальсом, знакомо печальным, // В темный парк ускользают мечты» [418, с. 28]). На фоне такой музыкальной и колористической палитры очень привлекателен улыбающийся женский образ: «Ускользающий трепет улыбки – // Полудетской, желанной твоей» [418, с. 28], «Липы дремлют в наряде венчальном, // И во мгле улыбаешься – ты» [418, с. 28]. Музыка и другие звуки погружают лирического героя в приятные воспоминания, и он теряет грань между реальностью и фантазией: «Этот вальс, этот зов, эти звуки – // Возвращает и годы и дни. // Я целую дрожащие руки, // Мы – во сне, мы – в тени, мы – одни» [418, с. 28]. Воспоминания пробуждают в его душе сильные чувства: «Вижу вызовы дерзкого взгляда, // Вижу алые губы, как кровь... // Ах, не надо, не надо, не надо. // Душу снова качает любовь» [418, с. 28]. Образ ресторана перерастает у поэта в загадочно-прекрасное видение аллеи, уводящей в некий «возможный мир»: «Неподвижны у стойки лакеи, // Искры брызжет вино и хрусталь... // Мы идем по вечерней аллее // В непостижно-прозрачную даль» [418, с. 28]. Впечатление об этом мире создается при помощи потусторонней музыки: «Всё безжалостней жалобы скрипки. // Всё безумней взлетают смычки...» [418, с. 28]. Данное стихотворение похоже на романс благодаря: 1) лексическим повторам («Этот вальс, этот зов, эти

звуки...» [418, с. 28] и др.), 2) анафорам («Вижу вызовы дерзкого взгляда, // Вижу алые губы, как кровь...» [418, с. 28] и др.), 3) использованию знаков препинания, указывающих на необходимость паузы: тире («Мы – во сне, мы – в тени, мы – одни» [418, с. 28] и др.), многоточий («Искры брызжет вино и хрусталь...» [418, с. 28] и др.) и др. Музыкально-поэтический облик стихотворения создают также: 1) музыкальные термины (*скрипка, вальс, смычки*), 2) эпитеты (*ускользающий трепет, полудетская желанная улыбка* и др.), 3) метафоры («В темный сад ускользают мечты» [418, с. 28] и др.).

В стихотворении «Закат ударил в окна красные...» [418, с. 29] В.Я. Брюсов описывает состояние природы в бурю. Закат проявился и в цвете, и в звуке; ветер же имеет только музыкальное выражение: «Закат ударил в окна красные // И, как по клавишам стуча, // Запел свои напевы страстные: // А ветер с буйством скрипача // Уже мелодии ненастные // Готовил, ветвями стуча» [418, с. 29]. В результате получилась симфония, состоящая из чувств и блеска, хора – совокупности огней и звуков, и эта музыка стихии управлялась незримым дирижером: «Симфония тоски и золота, // Огней и звуков слитый хор, // Казалась в миг иной расколота: // И такт, с певцом вступая в спор, // Выстукивал ударом молота // Незримый мощный дирижер» [418, с. 29]. Этим дирижером был могучий океан, его звук заглушил звуки заката, ветра, фонтана: «То вал стучал в углы прибрежные, // Чюмая скалы, дик и пьян; // И всё: заката звуки нежные, // Сверканье ветра, и фонтан, // Лепечущий рассказы снежные, // Крыл гулким стуком Океан!» [418, с. 29]. Поэт использует в данном стихотворении ряд музыкальных терминов: *клавиши, напевы, скрипач, мелодии, симфония, звуки, хор, такт, певец, дирижер* и др. Они употреблены в переносном значении. Эпитеты (*окна красные, напевы страстные* и др.), метафоры («А ветер с буйством скрипача // Уже мелодии ненастные // Готовил, ветвями стуча» [418, с. 29] и др.) помогают автору воплотить многогранный образ музыки. Ритмический рисунок стихотворения, хорошо подходящего для вокального исполнения, создают: 1) деепричастные обороты ([закат] «И, как по клавишам стуча, // Запел свои напевы страстные...» [418, с. 29] и др.), 2) однородные члены предложения («Симфония тоски и золота...» [418, с. 29] и др.) и др.

С.А. Есенин в стихотворении «Над окошком месяц. Под окошком ветер» [418, с. 49] выражает различные чувства лирического героя и метафорически, и прямо. Поэт описывает музыкальный инструмент *тальянку*, звук которой для него имеет минорный характер («Дальний плач тальянки, голос одинокий – // И такой родимый, и такой далекий» [418, с. 49]). При помощи этого инструмента лирический герой передает свое отношение к любимой («Я и сам когда-то в праздник спозаранку // Выходил к любимой, развернув тальянку» [418, с. 49]). Вначале амбивалентность его чувств объективируется при создании образа песни («Плачет и смеется песня лиховая» [418, с. 49]), а затем – в финале стихотворения («А теперь я милой ничего не значу. // Под чужую песню и смеюсь и плачу» [418, с. 49]). Стихотворение имеет песенный характер, поскольку поэт использует: 1) однородные члены предложения в функции сказуемых («Облетевший тополь серебрист и светел» [418, с. 49] и др.), 2) номинативные предложения («Над окошком месяц. ...» [418, с. 49] и др.), 3) вопросительные предложения («Где ты, моя липа?» [418, с. 49] и др.) и др. Эпитеты (*дальний плач, голос одинокий* и др.) и метафоры («Плачет и смеется песня лиховая» [418, с. 49] и др.) выражают эмоциональную окраску стихотворения.

В стихотворении С.А. Есенина «Ты запой мне ту песню, что прежде...» [418, с. 49] лирический герой обращается к сестре Шуре с просьбой спеть ту песню, которую ранее пела мать, и выражает желание подпевать: «Ты запой мне ту песню, что прежде // Напевала нам старая мать. // Не жалея о сгибшей надежде, // Я сумею тебе подпевать» [418, с. 49]. Песня вызывает у него волнение и тревогу, она для него – как послание из родного дома: «Я ведь знаю, и мне знакомо, // Потому и волнуй и тревожь – // Будто я из родимого дома // Слышу в голосе нежную дрожь» [418, с. 49]. Под это вокальное сопровождение лирический герой воспринимает сестру как песню («Ты мне пой, ну, а я с такою, // Вот с такою же песней, как ты...» [418, с. 49]) и видит дорогие ему черты («Лишь немного глаза прикрою – // Вижу вновь дорогие черты» [418, с. 49]), говорит о своей отраде («Ты мне пой. Ведь моя отрада – // Что вовек я любил не один // И калитку осеннего сада // И опавшие листья с рябин» [418, с. 49]), предается воспо-

минаниям («Ты мне пой, ну, а я припомню // И не буду забывчиво хмур: // Так приятно и так легко мне // Видеть мать и тоскующих кур» [418, с. 49]). В воспоминаниях он видит образ березы, персонифицирует ее («Я навек за туманы и росы // Полюбил у березки стан, // И ее золотистые косы, // И холщовый ее сарафан» [418, с. 49]), а затем этот образ ассоциируется у него с образом сестры («Мне за песнею и за вином // Показалась ты той березкой, // Что стоит под родимым окном» [418, с. 49]). Поэт употребляет: 1) метафоры («Я навек за туманы и росы // Полюбил у березки стан, // И ее золотистые косы, // И холщовый ее сарафан» [418, с. 49] и др.), 2) эпитеты (*сгибшая надежда*, *нежная дрожь* и др.), 3) сравнения («Вот с такою же песней, как ты...» [418, с. 49] и др.), 4) повтор («Ты мне пой. ...» [418, с. 49]) и др. Ритмо-мелодический рисунок стихотворения, очень похожего на песню, разнообразят следующие средства: 1) деепричастный оборот («Не жалея о сгибшей надежде, // Я сумею тебе подпевать» [418, с. 49]), 2) однородные члены предложения («Потому и волнуй и тревожь...» [418, с. 49] и др.), 3) сложные предложения различных конструкций («Ты запой мне ту песню, что прежде // Напевала нам старая мать» [418, с. 49] и др.).

Интерпретируя стихотворения русских поэтов XIX–XX вв. на музыкальные темы, можно заключить, что у каждого поэта часть картины мира, связанной с музыкой, имеет свои особенности: И.Ф. Анненский и В.Я. Брюсов используют много музыкальных терминов, В.Я. Брюсов и С.А. Есенин придают своим стихам музыкальный характер (В.Я. Брюсов – романсовый, С.А. Есенин – песенный), стихи А.А. Ахматовой и А.А. Блока исключительно метафоричны.

Таким образом, в русской поэзии XVIII–XX вв., связанной с музыкой, происходит взаимодействие изобразительных и выразительных средств поэтического дискурса (метафор, метонимий и т.д.) и семантических средств музыкального дискурса, принимающих участие в формировании общих идей произведений. Можно констатировать, что в стихах, описывающих музыку, соотносящихся с музыкой в плане авторских размышлений, и в музыкально-поэтических произведениях формируется музыкально-поэтический тип дискурса. Рассмотрев произведения русских композиторов и

поэтов для детей, мы заключили, что важнейшей чертой «...музыкально-поэтического дискурса, отраженной в детских песнях, является позитивная настроенность. Они несут слушателю веру в торжество добра и справедливости и воспитывают его в том же духе» [99 А, с. 219]. Такая же черта выявляется и в русской поэзии проанализированного периода. Национально-культурными особенностями рассматриваемого типа дискурса является большое количество поэтических произведений о песнях и значительная роль минорной тональности в образе русской песни.

2.2. Музыка в белорусских поэтических произведениях

2.2.1. Музыка в белорусской поэзии XII–XIX вв.

В белорусской поэзии «...очень многое связано с музыкой. Это, прежде всего, образ ее лирического героя, — обобщенно его можно назвать песняром (лириком или человеком, умеющим играть на других музыкальных инструментах), создающим произведения, постоянно называемые песнями. Это лингвистическая объективация названий большого количества музыкальных инструментов, музыкальных жанров и других реалий, относящихся к семантическому полю 'музыка'. Это удивительная песенность данной поэзии, которая, на наш взгляд, прекрасно подходит для музыкальной реализации» [76 А, с. 118].

Белорусская поэзия XII–XIX вв. имела богатые традиции описания музыки. Еще в произведениях XII–XVII вв. встречаются упоминания вокального и инструментального исполнения: «О Баяне, часінаў мінулых // Салавейка! На струнах бы чухлых // Ты апеў бы паход слаўны гэны...» [23, т. 1, с. 22] и др. — «Слово о полку Игореве» [23, т. 1, с. 22], «Носят иереи киот в Божом храме, // Дают хвалу Богу в песне ту трубами» и др. — С. Полоцкий «Метры...» [23, т. 1, с. 92] и др. Лингвистическая объективация образа музыки, воплощающегося в соответствующем концепте, происходит в названиях следующих произведений: П. Багрим (П.И. Багрим) «Зайграй, зайграй, хлопча малы...» [23, т. 1, с. 153], В. Сырокомля (Л.В.Ф. Кондратович) «Ужо птушкі пяюць ўсюды...»

[23, т. 1, с. 185], Ф.К. Богушевич «Мая дудка» [23, т. 1, с. 197–198], «Песні» [23, т. 1, с. 210–214], А.Г.К. Гуринович «Что за звук ды так громко раздаўся...» [23, т. 1, с. 231–232] и др. В.М. Конон писал о связи белорусской поэзии и музыки: «Белорусская поэзия на этапах своего становления и классического завершения была творчеством песнярским, генетически запрограммированным отечественной песенной культурой и универсальными архетипами волшебного Музыканта в образе героя античной мифологии Орфея. От пластичности античной художественной культуры и изобразительного совершенства фольклора, наконец, от освоения опыта соседних литератур начиналась ее живописная метафоричность образов и мотивов» [213, с. 71]. Он излагает названия произведений белорусских писателей, содержащие музыкальные термины. Говоря об упомянутом стихотворении П. Багрима, исследователь отмечает следующие его характеристики: «Передача поэтическим словом типовых напевов скрипки, цимбал и дуды. И еще романтическая надежда на спасительную миссию музыки – чувствительной души, художественного творчества» [213, с. 71]. Перечисляются следующие произведения и их собрания: в середине XIX в. – поэмы В. Сырокомли «Лірнік вясковы» (1854) и «Вясковы музыка» (1854) (последняя посвящена знаменитому польскому композитору С. Монюшко, жизнь и творчество которого тесно связано с Минском: «Монюшко часто посещал Минск. Здесь он сделал первые шаги как композитор. ... На протяжении всей жизни Монюшко поддерживал связи с Минском, с минской творческой средой, белорусский мелос сильно повлиял на творчество композитора» [189, с. 33–34]), поэтический сборник В.И. Дунина-Марцинкевича «Беларускі дудар» (1857), сборники поэзии Ф.К. Богушевича «Дудка беларуская» (1891) и «Смык беларускі» (1894); в XX в. – сборники поэтических произведений Тетки «Скрыпка беларуская» (1905), Я. Купалы «Жалейка» (1908) и «Гусяр» (1910), Я. Коласа «Песні жальбы» (1910) и его поэма «Сымон-музыка» (варианты 1918 и 1925 гг.), книга поэзии Т. Гартного (З.Ф. Желудновича) «Песні працы і змагання» (1922), сборник стихов К. Свояка (К.М. Степовича) «Мая ліра» (1924) и др. [213, с. 71–72]. Имеются слова из семантического поля 'музыка' и в названиях

прозаических произведений, например, рассказа М.А. Богдановича «Музы́ка» [44, т. 2, с. 6–7] (1907) («Музыкант»).

В белорусской поэзии обозначенного периода встречаются названия музыкальных инструментов и их частей: 1) *гуслі* ([Давыд] «Прыударыў ў гуслі так, // Што не ўцёрпелі ніяк» – «Калядкі», «Уваскрасенне Хрыстова» [23, т. 1, с. 132] и др.), 2) *тымпаны, струны, арганы* («Тут ударылі ў тымпаны, // Ва ўсе струны і арганы, // Аж да алтаровых рог, // Што бы быў праслаўлен Бог» – «Калядкі», «Уваскрасенне Хрыстова» [23, т. 1, с. 132]) и др., 3) *дуда, сапелка, скрыпкі* («Дуда вярлюем тут равела, // Сапелка гусыняй шыпела, // Скрыпелі скрыпкі, як каткі...») [23, т. 1, с. 138] – «Энеіда навыварат» [506, с. 5]) и др., 4) *гармонік* ([Амур] «То на гармоніку зайграе...») [23, т. 1, с. 144] – «Тарас на Парнасе» [506, с. 5]), 5) *жалейка* («Амур яшчэ павесялеў – // Граць пачаў ён на жалейцы...») [23, т. 1, с. 145] – «Тарас на Парнасе» [506, с. 5]) и др., 6) *цымбалы, бандуры* («Улез – ажно граць пачыналі, // Музыканты цымбалы, бандуры пабралі» – «Тэатр» [23, т. 1, с. 148] и др., 7) *скрыпкі, труба, басэ́тля* (контрабас) («Рэжуць жыдкі у дзве скрыпкі, трэці на трубе равець, // А чацвёрты – на басэ́тлі і тахту нагою б'ець» – Ф.Ф. Топчевский «Вечарынка» [23, т. 1, с. 227] и др. и др., а также имя существительное *звон* («Тут прамудры Саламон // Зазваніў у райскі звон» – «Калядкі», «Уваскрасенне Хрыстова» [23, т. 1, с. 131] – здесь и далее: при отсутствии фамилии автора произведение является анонимным либо его авторство точно не установлено) и др. Данные лексические единицы употребляются как в прямом, так и в переносном значении. В перечисленных примерах важную роль в создании образа музыки играют и средства звукописи.

Описывают поэты и музыкантов, а также людей, получающих такое наименование метафорически: 1) *скрыпач, трубачы, варганіст* («Ой, прыляцеў снігірок, скрыпачок не просты... //... // Толька два пугачы, слаўныя трубачы, // І пан крук басіста, бацян варганіста» – Д. Рудницкий «Птушыны баль» [23, т. 1, с. 118] – авторство устанавливается косвенным путем [23, т. 1, с. 117]) и др., 2) *дудар, пявец* («Прывучыла ж ты лоўчага, ён жа і стралец. // І дудар быў некалі, і рускі пявец. // А стралец і дудар – // Не вялікі гаспадар, // Будзеш без хлеба» – Я. Боршевский «Дзеванька»

[23, т. 1, с. 151]) и др., 2) *дудары* (так В.И. Дунин-Марцинкевич называет людей творческих профессий: скрипача А. Концкого, поэта В. Сырокомлю, композитора С. Монюшко) («А прыбылі тры дудары – так пяюць, іграюць, // Што ангелы надзвіцца не ў сіле здаволі!» – В.И. Дунин-Марцинкевич «Верш Навума Прыгаворкі» [23, т. 1, с. 176] и др.) и др.

Упоминаются и различные музыкальные жанры: 1) *песні* ([Багі – Е.М.] «Падпіўшы, песні заспявалі...» [23, т. 1, с. 145] – «Тарас на Парнасе» [506, с. 5] и др.) и др., 2) *прыпеўкі* («Бах сп’яну пеў такі прыпеўкі, // Што аж няможна гаварыць...» [23, т. 1, с. 145] – «Тарас на Парнасе» [506, с. 5] и др., 3) названия танцев: а) «*Мяцеліца*» («Узяўшы хустачку, Венера // Пайшла “Мяцеліцу” скакаць» [23, т. 1, с. 145] – «Тарас на Парнасе» [506, с. 5] и др., б) «*скакуха*» («Калі зайграў дудар “скакуху” // Ніяк Тарас наш не ўцярпеў... » [23, т. 1, с. 146] – «Тарас на Парнасе» [506, с. 5]), в) «*Лявоніха*», «*бычок*», «*казачок*» («Ананя на скрыпцы іграець // “Лявоніху”, то “бычка”, // Гапон жару паддаваець: // “Зыграй, крычыць, “казачка”!» – В.И. Дунин-Марцинкевич «Гапон» [23, т. 1, с. 164] и др.), г) *мазурка* («“Гэй, іграйце там мазурку!” – загад нейкі панч даў» – Ф.Ф. Топчевский «Вечарынка» [23, т. 1, с. 228] и др.), д) *кадрылі* ([панічы, паненкі – Е.М.] «Як драбочак аддыхнулі, пайшлі кадрылі скакаць...» – Ф.Ф. Топчевский «Вечарынка» [23, т. 1, с. 228] и др.), е) *вальс* ([паніч] «Загаманіў: “Пойдзем вальца!”...» – «Панскае ігрышча» [23, т. 1, с. 238]) и др.

Поэты изображают процесс вокального исполнения: 1) пение разными певческими голосами («Саўка з Яхімам, сваім братымам, // Скора прыспелі, зара [з] запелі. // Кастусь з Тарасам гудзелі басам, // Бутрымка з Кантам пішчаць дышкантам» – «Калядкі», «У Бэтлееме, убогім доме» [23, т. 1, с. 127]) и др., 2) пение под музыкальный инструмент («“Ах! ух! давай жару, // Давай болі, давай пару!” – // Крычыць Гапон дый гуляець, // Пад скрыпачку падпяваець» – В.И. Дунин-Марцинкевич «Гапон» [23, т. 1, с. 165]) и др., 3) пение голосами различной высоты, переданное описательно («А за ёю [Таццянаю – Е.М.] Халімон // Гудзіць, як царкоўны звон...» [23, т. 1, с. 167], [Халімон – Е.М.] «Перастаў. Гапка спляснула // Дый тоненька зацягнула...» –

В.И. Дунин-Марцинкевич «Гапон» [23, т. 1, с. 167]), 4) пение различных песен («Што табе, дудар, прыспела // Смелы песні завадзіць?» – *Ялегі Пранціш Вуль* «К дудару Арцёму ад наддзвінскага мужыка» [23, т. 1, с. 180], «Люблю цябе, плачу з табою // І песню слёзную пяю...» – В.К.К. Савич-Заблоцкий (В.К.К. Сулима-Савич-Заблоцкий) «У роднай зямлі» [23, т. 1, с. 191] и др.) и др. В данных примерах реализации образа музыки способствуют средства звукописи, а также сравнение в первом отрывке из третьего раздела.

Глагол *пець* и его дериваты приобретают в поэзии указанного периода следующие семантические компоненты: 1) сему 'передача информации' («І я з братам нахіляю // Сву галаву і спяваю // Бабцы й дзеду з дружиною // Пры здароўі і пакою // Усім многія леть» – И.И.Л. Хрептович «Віншаванне» [23, т. 1, с. 124] – авторство устанавливается косвенным путем [23, т. 1, с. 123]) и др., 2) сему 'интеллектуальная деятельность' («Ой, каб колісь нам дажыць // Да такой паправы, // То запеў бы з вамі я, // Што нам Бог ласкавы!» – Я.Т. Нечот «Да мілых мужычкоў» [23, т. 1, с. 158]). Этот глагол употребляется с прямым дополнением: «Венэра тут яму прысела, // Хранцуз паненак як вучыў, // Пайшла вясельную запела...» [23, т. 1, с. 137] – «Энеіда навыварат» [506, с. 5] и др. Перечисленные примеры демонстрируют сложность семантической структуры рассматриваемого глагола.

Концепт «музыка» в белорусской поэзии XVIII–XIX вв. связан с концептом «поэзия». Эта связь проявляется в том, что стихи поэты называют *песнямі* например: «З гэтага ты зразумей, Паэце, куды нашы песні // Мкнуща і мэты якой хочуць яны дасягнуць» – М. Корицкий «Да аднаго паэта» [23, т. 1, с. 126]. Музы дарят поэтам вдохновение, соединяя приятное с полезным, и тоже создают песни: «Так і для Музаў няма песні без працы жывой. // Музы, спяваючы гожа, з салодкім карыснае лучаць...» – М. Корицкий «К одному поэту» [23, т. 1, с. 126]. Поэт А.К. Ельский пишет поэту В.И. Дунину-Марцинкевичу: «Бо твае песні гладкі і лоўкі – // Яны гамоняць нам да галоўкі // І сэрцу кажуць скакаць падчас...» – А.К. Ельский «Вінцуку Дуніну-Марцінкевічу» [23, т. 1, с. 192–193], поэт А.Г.К. Гуринович – поэту Ф.К. Богушевичу:

«Бяры, браце, дудку, наладзь і жалейку, // Няхай песнь смутная ідзе у калейку // І будзіць у сэрцах мысль аб лепшай долі, // Якой мы не зналі дагэтуль ніколі» – А.Г.К. Гуринович «Дзякуй табе, браце, Бурачок Мацею...» [23, т. 1, с. 231]. В этих поэтических диалогах формируется музыкально-поэтический дискурс, и образ поэта приобретает характеристики музыканта. Я. Лучина (И.Л. Неслуховский) в стихотворении «Пагудка» также употребляет слово *песні* по отношению к стихам: «Чы забавы з гэтых песень хоць бы крышку будзе?.. // Няхай судзяць братні людзі дый на братнім судзе» [23, т. 1, с. 219] и др. Он говорит о песнях украинской драматической труппы под руководством М.П. Старицкого, которая гастролировала в Минске в 1887 г. [23, т. 1, с. 602]: «Усюды сустрэнуць з хлебам і соллю, // І з добрым словам, і са слязамі // Песню святую, пісану боллю...» – Я. Лучина «Усёй трупце дабрадзея Старыцкага беларускае слова» [23, т. 1, с. 226] и др.

Рассказывая о музыке, белорусские поэты XVIII–XIX вв. часто совместно описывают инструментальное и вокальное исполнение: [Кацярынка] «Пяець, пляшынца падбіваець, // Усяк вокам за ёй брадзець, // Як ластачка, падплываець, // Ажны хочацца глядзець» – В.И. Дунин-Марцинкевич «Гапон» [23, т. 1, с. 166], «Тая бокам, тая скокам, // Дай так вазьмуць прыпяваць...» – В.И. Дунин-Марцинкевич «Гапон» [23, т. 1, с. 166], «Вот так пляшунца, прыпяваюць, // Хохат, лопат, крык і зык, // Аж пад строп цыл падмятаюць, // А як рэзаў – рэжа смык!» – В.И. Дунин-Марцинкевич «Гапон» [23, т. 1, с. 167]. Часто передается пение птиц: «Ужо птушкі пяюць ўсюды, // Ужо кветкі зацвілі...» – В. Сырокомля «Ужо птушкі пяюць ўсюды...» [23, т. 1, с. 185] и др. Показано, что песня помогала человеку в труде: «Скора ў поле з песняй звонкай // Артае пайдучь араці // І пад песню жаваронка // Прасіць стануць Божай Маці, // Каб жытцо было буйное...» – А.Г.К. Гуринович «Вясна» [23, т. 1, с. 234].

В белорусской поэзии рассматриваемого периода есть яркие креативные личности, каждая из которых внесла свой вклад в экспликацию образа музыки. Назовем некоторых из них и охарактеризуем интересующий нас аспект их творчества.

Ф.К. Богушевич издал сборники поэтических произведений «Дудка беларуская» (1891) и «Смык беларускі» (1894). Сущест-

вовал еще сборник «Скрыпка беларуская», который не сохранился до наших дней [23, т. 1, с. 196]. Концепт «музыка» реализован в этих сборниках в сильной позиции текста – в их названиях. Музыкальные инструменты представлены в них как средство, позволяющее человеку, который играет на них, рассказать всем о тяжелой жизни народа. Объективирован рассматриваемый концепт и в стихотворении «Мая дудка» [23, т. 1, с. 197–198]. Поэт пишет о том, что он сделает такой инструмент, игра которого будет исключительно эмоциональной: «Эх, скручу я дудку! // Такое зайграю, // Што ўсім будзе чутка // Ад краю да краю! // ... // Сілы надарвуцца // На радаснай дудца, // І выпякуць слёзы // На сухія лозы...» [23, т. 1, с. 197]. Он призывает дудку играть так, чтобы музыка вызывала интенсивные пограничные чувства («смех сквозь слезы»): «Ну, дык грай жа, дудка, // Каб аж была чутка!... // ... // Каб усе у кола, // Узяўшыся ў бокі, // Ды пайшці ў скокі, // Як віхор у поле – // Аж выпочы з болю, // Каб аж рагаталі, // А усё скакалі...» [23, т. 1, с. 197]. Но дудка играет не так, и поэт решает создать жалейку, игра которой будет иметь магическую силу: «Енчыш безумолку! // Не, не будзе толку! // Кіну ж дудку тую, // А зраблю другую... // ... // Га! Зраблю ж другую, // Жалейку смутную, – // Ды каб так заграла, // Каб зямля стагнала, // От каб як заграла: // Каб слязьмі прабрала, // Каб аж было жудка, // От то мая дудка!...» [23, т. 1, с. 197]. Поэт хочет, чтобы инструмент плакал над народной долей и играл слезным тоном [23, т. 1, с. 198]. Очень интересен цикл стихов Ф.К. Богусевича «Песні», в котором рассказывается о различных сторонах народной жизни, например, о том, как простому человеку избавиться от горя (песня «Гора» [23, т. 1, с. 210–211]).

Я. Лучина создавал свои произведения «...на трех языках – белорусском, польском и русском» [272, с. 309]. В.И. Мархель пишет: «Тематически его поэзия связана преимущественно с жизнью белорусской деревни; главный ее герой – крестьянин как наиболее достойный представитель родины и носитель настоящей моральности» [272, с. 309]. В его творчестве «...взаимодействовали демократические традиции трех литератур. Но ведущая роль в этом взаимодействии принадлежала поэзии признанного песняра белорусского края Владислава Сырокомли...» [273, с. 17–18]. Я. Лучина продолжает традиции В. Сырокомли и в сти-

хотворении «Усёй трупце дабрадзея Старыцкага беларускае слова» высказывает свое положительное отношение к возможности исполнять национальные песни: «Дзякую Вам, брацікі, сястрыцы родныя! // За вашы хвацкія песні народныя...» [23, т. 1, с. 226], «Спявайце ж, Братцы, смела і звонка: // Не згіне песня і Украіна!» [23, т. 1, с. 226]. Тема музыки реализуется в таких стихотворениях Я. Лучины, как «Лірнік вясковы» [259, с. 82–85], «Дзе ты, мая песня?» [259, с. 89–90], «Змрочныя думы» [259, с. 115–117], «Раскоша натхнення» [259, с. 121–122] и др. Концепт «музыка» «...реализуется у Я. Лучины в различных направлениях: 1) описание песни (песен), 2) передача ключевого образа всего поэтического мира рассматриваемого автора – образа лирика, 3) описание музыки в природе, 4) объективация связи музыки и людей» [51 А, с. 76].

А.Г.К. Гуринович, писавший свои произведения на белорусском, русском и польском языках, в поэзии «...был последователем Ф. Богушевича...» [393, с. 235]. Он благодарит своего предшественника за то, что он разбудил надежду на лучшую жизнь народа, за слова родного языка и т.д.: «Дзякуй табе, браце, Бурачок Мацею, // За тое, што ў сэрцы збудзіў ты надзею, // Што між братаў нашых знаходзяцца людзі // З кахаючым сэрцам і баяшчай грудзій. // Дзякуй табе, браце, і за тые словы, // Што ўспомнілі звук нашай роднай мовы...» (*Мацей Бурачок* – псевдоним Ф.К. Богушевича) («Дзякуй табе, браце, Бурачок Мацею...» [23, т. 1, с. 231]).

И.А. Боровская указывает: «Язык и музыка используют звуки. Соответственно поэт и композитор по-своему чувствуют звукопись и интонацию, которые являются мелодикой, “музыкай” фразы» [48, с. 16]. В проанализированных произведениях для создания образной системы употреблены не только фонетические компоненты. Образ музыки в белорусской поэзии XVIII–XIX вв. «...объективируется при помощи: различных ... лексических единиц (названий музыкальных инструментов, музыкальных жанров и др.), выразительных и содержательных средств поэтического языка... Этот образ реализуется как в белорусской поэзии в целом, так и в индивидуально-авторских дискурсах» [78 А, с. 59].

2.2.2. Музыка в белорусской поэзии XX в.

Белорусская поэзия XX в. представлена большим количеством ярких личностей, создавших в совокупности неповторимый художественный мир. В этом мире запечатлен самобытный образ музыки, в котором отражены как традиционные, так и новаторские черты. Концепт «музыка» очень важен для белорусской поэзии рассматриваемого периода.

Белорусская поэзия очень мелодична. В белорусском фольклоре, как и в фольклоре многих народов мира, есть образ музыканта (гусяря, дудочника, лирника, скомороха) [212, с. 329]. Тема музыки отражена в сильных позициях текстов – названиях произведений белорусских авторов [304, с. 61].

Белорусская культура XX в. опиралась на тесное взаимодействие литературы, театрального искусства и музыки. Писатели были авторами заметок и отзывов по вопросам театра и музыки.

Творчество многих белорусских писателей (Я. Купалы, Я. Коласа, М.А. Богдановича, В.С. Короткевича и др.) тесно связано с музыкой – и тематически, и содержательно, и в плане того, что произведения обретают, благодаря композиторам, вторую жизнь и судьбу.

Концепт «музыка» в белорусской поэзии XX в. объективируется на различных уровнях художественного текста. Он представлен в названиях произведений. В этой позиции часто употребляется слово *песня* (*песні*): Я. Купала «Родныя песні» [23, т. 1, с. 278] и др., М.А. Богданович «Мае песні» [23, т. 1, с. 414] и др., А. Гарун «Песня-звон» [23, т. 1, с. 445–446], К.Т. Лейка «Песня семінарыстаў на вечарынцы» [23, т. 1, с. 560], А.Г. Русак «Лясная песня» [23, т. 2, с. 130] и др.; названия музыкальных инструментов и их частей: Тетка «Скрыпка» [23, т. 1, с. 262–263], П.У. Бровка «Труба і ліра» [23, т. 2, с. 177] и др., А. Глобус (В.В. Адамчик) «Смык» [23, т. 3, с. 617] и др.; названия музыкальных жанров: М.А. Богданович «Раманс» [23, т. 1, с. 425–426], В. Голубок (В.И. Голуб) «Беларуская марсельеза» [23, т. 1, с. 484], М. Танк (Е.И. Скурко) «У маршы» [23, т. 2, с. 392–393] и др.; слово *музыка*: В. Витка (Т.В. Крысько) «Дэльфіны слухаюць музыку» [23, т. 2,

с. 369–370], Т.Н. Бондарь «Як мала музыкі ў душы!» [23, т. 3, с. 395] и др. По мнению Т.И. Вабишевич, «...неслучайной является распространенность в “нашенивской” поэзии жанра песни. Ее признаки свойственны не только произведениям, в которых песенность закреплена в самом названии (многочисленные варианты – “З песень”, “Песні”, “Песня” и т.д. – встречаются чуть не у каждого “нашенивца” – Янки Купалы, Якуба Коласа, Алеся Гаруна, Тишки Гартного, Констанции Буйло, Змитрака Бядули, Янки Журбы, М. Орла и др.), но и многим стихам самой разнообразной тематики, в которых репрезентируется соответствующая общедоступная для восприятия, тематически-содержательная и формальная структура быстрого считывания...» [85, с. 62–63].

В поэтических текстах белорусских поэтов прошлого века используется много названий музыкальных инструментов и их частей: 1) *кобза* («То кабзар ідзе // І кобзу нясе...» – К. Каганец (К.К. Костровицкий) [23, т. 1, с. 253]), 2) *скрыпка* («Астаецца скрыпку ўзяці...» – Тетка [23, т. 1, с. 262] и др.) и др., 3) *смык* («То малітвай смык завьў бы...» – Тетка [23, т. 1, с. 263] и др.) и др., 4) *дудка* («Пастух дудку з мяне скруціць...» – Тетка [23, т. 1, с. 266] и др.) и др., 5) *гуслі* («Кліч-заклінанне векавечнага зароку, // Што ў гусях толькі дрэмле, ў песню ўчараваны» – Я. Купала [23, т. 1, с. 327]) и др., 6) *бубны* («У бубны дахаў вецер б’е...» – М.А. Богданович [23, т. 1, с. 425]) и др., 7) *арфа* («І з арфаю Давыд з’яўляўся...» – М. Орел (С.И. Петельский) [23, т. 1, с. 522] и др.), 8) *баян* («І за мараі мара нецярпліва // Ажыве, зайграе, як баян» – Н.Ф. Чернушевич [23, т. 2, с. 69]), 9) *бандура* («Там дзед-гасцінец з торбаю // бандураю брынчаў» – Ф.С. Пестрак [23, т. 2, с. 106]), 10) *арган* («І доўга-доўга, як арган магутны, // Іграў у небе дзіўны агняцвет» – Ю.П. Гаврук [23, т. 2, с. 158]) и др., 11) *лютня* («З пабітаю лютняй ідзе паэт // Сірано дэ Бержэрак» – Ю.А. Товбин [23, т. 2, с. 384] и др.), 12) *арган, басэтля* («Тут чуцен спеў аргана ў гушчары, // Басэтлі звонкай // Ладны гуд чмяліны» – К.Я. Жук [23, т. 3, с. 575]) и др.

Поэты употребляют названия музыкальных жанров: 1) *песні, гімны* («Гэй, родныя песні! Вы ў суме і ў горы... // ... // Для роднага краю вы – райскія гімны!» – Я. Купала [23, т. 1, с. 278] и др.) и др., 2) *песня* («Над калыскай з бегам ночак // Песні роднай

не жалеј...» – Я. Купала [23, т. 1, с. 324]) и др., 3) наименования танцев – «*Мяцеліца*», «*Юрка*», «*Бычок*» ([Лявониха] «Ты была заўсёды першай у танку – // І ў “Мяцеліцы”, і ў “Юрцы”, і ў “Бычку”...» – М.А. Богданович [23, т. 1, с. 437]), 4) «*полька-Янка*» («3 тэмпераментам іграюць // У гераічным гэтым краі: // Хоць да ночы, // хоць да ранку // Могуць сыпаць “польку-Янку”!» – Э.С. Огнецвет (Каган) [23, т. 2, с. 435]), 5) *вальс* («У вальсе, верасень, кружы // Смуглявую рабіну» – В.К. Гордей [23, т. 3, с. 422]), 6) *прыпеўкі* («Хто прыпевак стварыў столькі?» – Л.А. Родевич [23, т. 1, с. 569]) и др., 7) *марш* («Плакаць не будзем над паўшымі ў маршы» – М. Танк [23, т. 2, с. 393]), 8) *саната* («Фантанная я надламаў слупы, // Каб не ўцякла скрыпічная саната...» – Л.В. Дранько-Майсюк [23, т. 3, с. 609]) и др. Все вышеперечисленные названия используются как в номинативной функции, так и для создания художественного образа.

Наряду с этим, в поэтических текстах описываются люди, осуществляющие музыкальную деятельность (в том числе и в переносном значении): 1) *песняры* («Чаму ж вы, песняры, што будзілі людзей, // Чуць не хочаце песні чарота?» – М. Чарот (М.С. Куделька) [23, т. 2, с. 7]) и др., 2) *дудары* («Ад капыльскіх дудароў // Буду молад і здароў» – А.Г. Русак [23, т. 2, с. 132] и др.), 3) *барабаничык* («Белы барабанчык, // Белы барабанчык, // Белы барабанчык // Па зямлі ідзе...» – П.У. Бровка [23, т. 2, с. 173]), 4) *трубач* («Адзін калесьці крытык вырак // І ўсіх хацеў пераканаць, // Што я трубач, // Што я не лірык, // Пяшчотных струн мне не крапаць» – П.У. Бровка [23, т. 2, с. 177]) и др., 5) *дырыжор* («Мераморгнуцца дэльфін з дэльфінам... // ... // То раптам зморшчацца ад перабору, // Глянуць з дакорам // На дырыжора...» – В. Витка [23, т. 2, с. 370]), 6) *цымбаліст* («Я легенду адшукала: // Як узбечка пакахала // Цымбаліста баявога, // Беларуса маладога» – Э.С. Огнецвет [23, т. 2, с. 435]), 7) *вакаліст* («Робат – гулкі вакаліст // Песеньку хрыпіць бляшаную, // Як заслужаны артыст...» – П.М. Макаль [23, т. 3, с. 106]), 8) *лірнік* («Ты тут вандроўнік, лірнік і ратай...» – Д.И. Бичель-Загнетова [23, т. 3, с. 267]), 9) *званары* («Сышоў у бездань дзень, // Саткала ноч кілім, // І даўніх часаў цень, // Як сон, ажыў на ім, // То песняй званароў, // То воем на кані //

Плыве ён між муроў // У чорнай цішыні» – С.А. Соколов-Воюш (С.А. Соколов) [23, т. 3, с. 610–611]), 10) *арганіст* («Камертон арганіста, пакінуты брату // На доўгую-доўгую памяць...» – А. Глобус [23, т. 3, с. 618]) и др.

Глагол *пець* (и его дериваты) в поэзии рассматриваемого периода расширяет свое семантическое содержание и приобретает следующие семы (часто в сочетании с наличием прямого дополнения): 1) ‘передача информации’ ([кабзар] «І песню старую свету пяе» – К. Каганец [23, т. 1, с. 253] и др.) и др., 2) ‘интеллектуальная деятельность’ («Я ў долю народа свайго узіраюся // І толькі аб гэтым для вас тут пяю» – Я. Купала [23, т. 1, с. 279] и др.) и др., 3) ‘эмоциональное отношение к объекту’ («Звініць, пяе над залатымі зрубамі // Святая роднасць – // сноп, // і птах, // і я...» – В.А. Раков [23, т. 3, с. 130] и др.), 4) ‘направление’ («Табе, народ мой, згібнуты ў аковах, // З-над сэрца песню гэтую пяю...» – Я. Купала [23, т. 1, с. 328]), 5) ‘воспевание’ («Пяю таго, хто сілу духу меў, // Хто не забыў шляхі у свае Валілы...» – С.А. Соколов-Воюш [23, т. 3, с. 613]) и др., 6) ‘передача информации’ + ‘интеллектуальная деятельность’ («Іду адзін, // А тысячы крылатых // Мне пра любоў адвечную пяюць» – Т.Т. Кляшторный [23, т. 2, с. 92]), 7) ‘эмоциональное отношение к объекту’ + ‘интеллектуальная деятельность’ («Мяне маці мая не пацешыла родная: // Над калыскай пяяла аб цяжкай нядолі...» – Я. Купала [23, т. 1, с. 285]), 8) ‘направление’ + ‘проникновение’ («Не зальецца песняю гармонік, // Як бывала, – // з саняў праз снягі» – В.К. Ховратович [23, т. 3, с. 126]). Этот глагол может быть каузативным: «Да абедні распяюць туманы // салаўі // над праткнёным дзідаю курганам // у баі» – Р.А. Боровикова [23, т. 3, с. 448]). Глагол *іграць* (и его дериваты) также актуализирует в своей семантике новые компоненты: 1) ‘интеллектуальная деятельность’ («Пра што граюць дудары? // Ты паслухай, разбяры: // Дзве Алёны – пра каханне, // Дзве Настулі – пра спатканне, // Дзве Марылі – пра вяселле...» – А.Г. Русак [23, т. 2, с. 132]), 2) ‘передача информации’ (при наличии прямого дополнения) («Птушкі вам гралі з нашай дубровы // Гімны вясною» – Я. Купала [23, т. 1, с. 315]) и др., 3) ‘эмоциональное отношение к объекту’ («Паўстань з народу нашага, пясняр... // ... // Над курганамі

перуном зайграй!» – Я. Купала [23, т. 1, с. 333]). Прямое дополнение имеют многие глаголы, принадлежащие к семантическому полю ‘музыка’: 1) *пець* и образованные от него слова («І я ўжо спяваю песні // Пра дзіўнае дзіва ў рэшаце» – В. Витка [23, т. 2, с. 367]) и др., 2) *іграць* и образованные от него слова («Падкручу ў цымбалах кожную струну // І на ўсіх, залітых раннай пазалотай, // Я зайграю з ветрам маладым вясну» – А. Дубрович (А.Г. Редько) [23, т. 2, с. 347]) и др., 3) *затрубіць* («Страшны суд затрубіла труба...» – А. Дударь (А.А. Дайлидович) [23, т. 2, с. 135]), 4) *званіць* («Звонам тужлівым у небе званы // Звоняць памінкі» – А.Н. Бачило [23, т. 2, с. 537]), 5) *танцаваць* («Я сябе і вас танцавала, // І таго, хто пакінуў залу» – Л.А. Филимонова [23, т. 3, с. 481]).

Тема песни занимает доминантное место в структуре соответствующего концепта. Это подтверждает ориентацию белорусской поэзии на песенность. Понятие песни в этой поэзии многогранно. Поэты создают сложные имена существительные с компонентом *песня* (*песенька*): 1) *Песенька-думка* («Хоць песеньку-думку і высную, можа...» – Я. Купала [23, т. 1, с. 283]) и др., 2) *песня-весьлушка* («Жаўранак лятае // З песняй-весьлушкой» – А. Зезюля (А.С. Остронович) [23, т. 1, с. 514]), 3) *песні-баі* («Сняжыначкі-пушыначкі // Спявалі песні-баі...» – Зм. Бядуля (С.Е. Плавник) [23, т. 1, с. 545]), 4) *голас-песня* («І дзяўчыны голас-песня // Зазвінеў у тую весну...» – Зм. Бядуля [23, т. 1, с. 546]), 5) *песня-казка* («Нас чешыў песняй-казкаю крывавай бог вайны...» – А. Дударь [23, т. 2, с. 134]), 6) *песні-вяснянкі* («Помню я смех ваш, // Гулі-гулянкі, // Песні-вяснянкі // Аж да світанку» – П.У. Бровка [23, т. 2, с. 170]), 7) *песня-крык* («Дзіўна тут усё і незнаёма: // Песня-крык // і востры пах пладоў...» – П.Е. Панченко [23, т. 2, с. 511]), 8) *песня-донька* («Адна ў мяне песня-донька...» – Д.И. Бичель-Загнетова [23, т. 3, с. 266]) и др. Песни сравниваются: 1) с радугами («Песні – гучныя вясёлкі – // Пацяшаюць, як ніхто» – А.И. Александрович [23, т. 2, с. 208] и др.), 2) с сонной осенью, с грустью соловья («Скажыце, ёсць песні, як сонная восень, // Як сум салаўя, // І ціха-журботныя песні калоссяў, – // Якую пяць?» – Н.М. Тарас [23, т. 2, с. 491]), 3) с паролем партизанской весны («Песня жаўранка, як пароль // трэцяй партызанскай вясны» – Г.И. Бородулин [23, т. 3, с. 142]), 4) с берестой («Зрываюць песні,

як з бяроз бяросту...» – В.М. Ковтун (В.М. Новик) [23, т. 3, с. 408]) и др. С песнями сопоставляются: 1) волна ([Неман] «Ты хваляй, як песняй вяселай, // І песціў і лашчыў заўжды» – А. Острейко (А.П. Острейко) [23, т. 2, с. 378]), 2) страна («Краіна мая, радасць мая, // Песня мая маладая!» – П.Е. Панченко [23, т. 2, с. 510]), 3) первый крик и шаг («А мне, як песня запаветная, // Мой першы крык, // Мой першы крок» – В.А. Попкович [23, т. 3, с. 158]), 4) нитка («У дзяцей пераймаюць дарослыя // Гэтую зманліваю, як матчына песня, нітку...» – Я. Сипаков (И.Д. Сипаков) [23, т. 3, с. 184]), 5) Новогрудок («Наваградак – ты меч бацькоў, // Ты – песня матчына» – С.С. Понизник [23, т. 3, с. 347]), 6) весна («Праз гай знаёмы, быццам песня, // Ідзе вясна ў каторы раз...» – М.С. Шевченко [23, т. 3, с. 388]) и др.

Концепт «музыка» связан в поэзии белорусских авторов XX в. с концептами «эмоции» и «чувства». Эта связь выражается в тех случаях, когда: 1) названия музыкальных инструментов и их частей выступают в качестве субъектов при глаголах выражения эмоций и чувств («Струны стогнуць пад рукою...» – Тетка [23, т. 1, с. 264], «Скрыпка горка галасіла...» – А. Ставер (А.С. Ставер) [23, т. 3, с. 27]), а также имена существительные *бомы* («Міла бомы смяюцца у цішы...» – М.А. Богданович [23, т. 1, с. 420]), *званы* («І стогнуць // Чуйныя званы» – Н.И. Тулупова [23, т. 3, с. 270]) и др.), 2) когда субъектную функцию при глаголах из указанной группы выполняет имя существительное *песня* («Хоць песня яшчэ не замёрла удаля...» – Тетка [23, т. 1, с. 268], «Плача з намі наша песня // Пад хатурныя званы» – Н.А. Засим [23, т. 2, с. 266], «І сэрца калоціцца, сэрца дрыжыць // І песня, здаецца, няме...» – Зм. Виталин (Д.И. Сергиевич) [23, т. 2, с. 311] и др.), 3) когда глаголы, обладающие эмоциональной и музыкальной семантикой, употребляются в единичных контекстуальных условиях («Таўкліся дзеці, заміналі // Або смяліся, спявалі» – Я. Колас [23, т. 1, с. 372], «Прыходзяць дзяўчаты // Дахаты // І плачуць яны, і спяваюць, // Той песняй яго праслаўляюць, // Што ёсць Каліноўскі на свеце...» – П.У. Бровка [23, т. 2, с. 168], «Ці плачу я, ці пяю, // Ці размаўляю з матуляю – // Песню сваю, мову сваю // Я да грудзей прытульваю» – П.Е. Панченко [23, т. 2, с. 516], «Душа не можа ў спакой гібець. // Ёй трэба рухацца, плакаць і пець, // палаць

агнём, струменіць ракой, // ноччу стагнаць, смяюцца ранкам...» – А.И. Вертинский [23, т. 3, с. 92] и др.), 4) когда слова из семантических полей ‘музыка’ и ‘эмоции’, ‘чувства’ используются в одном контексте («Я заграла б смехам цветак...» – Тетка [23, т. 1, с. 263], «Каб вы пелі, не сціхалі // Ё радасці і ў горы...» – Я. Купала [23, т. 1, с. 340], «Жыта збажынкi лёгка гнуцца // І людзям радасна смяюцца // Сваім прыемным, мілым спевам...» – Я. Колас [23, т. 1, с. 368], «І скрыпкі плач, і скрыпкі смех, // І ліры ціхі слеў» – И.В. Скурко [23, т. 3, с. 277] и др.) и др. Соотношение рассматриваемых тем выявляется у многих поэтов. Я. Колас пишет о возможности музыкальных инструментов вызывать эмоции и чувства: «Грай жа, дзеткі: скрыпка важна; // Смута ты ёй свой вальеш, // І душа заплача кажна, // Як ты смыкам павядзеш...» [23, т. 1, с. 405]. Музыкальному инструменту уподобляется душа, в ней предполагается наличие струн («На струнах души першы верш я зайграў» – Зм. Бядуля [23, т. 1, с. 340]) и сердце, которое также содержит струны и с которым сравнивается колокол («Сэрцавы струны ўдарым каханнем // На зайздасць і ламу свету» – Я. Купала [23, т. 1, с. 321], «Радасна-сонечных гоняў // У сэрцы не змоўкне струна!» – В.Д. Моряков [23, т. 2, с. 277], «не будзе біцца ўжо й званіць // нямоўчны звон // людское сэрца, // крыніца праўды і маны» – Н.А. Арсеньева [23, т. 2, с. 103]). Песня не дает стареть душе («З песняй жыць куды лягчай, // Душа не хоча з ёй сівець» – Я. Пуца (И.П. Плащинский) [23, т. 2, с. 78]) и людям («слаўна ж умеюць спяваць Крывічы, // з песняй – іх лёс не ссеее!» – Н.А. Арсеньева [23, т. 2, с. 102]). Человек может одновременно петь и плакать («І над бялізнай той пяю ды плачу, // Так плачу, што няможна расказаць» – С.М. Басуматрова [23, т. 3, с. 439]), а может быть в таком эмоциональном состоянии, что ему хочется только плакать («Каб жыццё ўпустую не пралахаць, // Кожны мусіць нейкі храм свой мець, // Дзе не хочацца ні гаварыць, ні пець – // Толькі моўчкі, безгалоса плакаць» – Н.С. Гилевич [23, т. 3, с. 81]), или ему нужно только петь («Спявай, гаротны беларусе, // Паплакаў годзе ты!» – М. Кравцов (М.М. Костевич) [23, т. 2, с. 26]).

Соотносится рассматриваемый концепт и с концептом «поэзия»: «На струнах души першы верш я зайграў» – Зм. Бядуля

[23, т. 1, с. 540], «назаўсёды адна // ты са мною, // Паэзія; // бусламі ў небе, // усмешкай вяселькі, // у сэрцы ўспамінам // тужлівым і колкім, // першай сняжынкай, // песняй матчынай...» – Е.П. Шабан [23, т. 3, с. 221] и др.

В рамках концепта «музыка» вокальная музыка связана с инструментальной: «На думках братніх, як на скрыпцы, // Ты песні выгалась свае!» – Я. Купала [23, т. 1, с. 295], «Звон, як песня жняёў нашай роднай зямлі...» – Зм. Бядуля [23, т. 1, с. 544] и др.

Песня и музыка – это очень важные категории в поэтических мирах белорусских поэтов XX в. Они высказывают много интересных мыслей на эту тему; некоторые из них могли бы стать афоризмами. Э.С. Огнецвет пишет о большой силе музыки и о ее союзе с радостью: «Вось якая добрая // Сіла ёсць у музыцы! // Музыка, ты – шчодрая // Радасці саюзніца!» [23, т. 2, с. 436]. Г.Н. Буравкин говорит о содержании песен, которые хотят слышать люди: «Людзям хочацца // песні звонкай // Не пра мудрасць высокіх пасада, // А пра сінія матчыны вокны, // І пра раницу, і пра сад. // Людзі хочуць, каб гімн зайгралі, // Калі плошчы запоўніць парад, // І пра іхнія рукі і раны, // І пра будні (іх болей, чым свят)» [23, т. 3, с. 210]. Поскольку все многообразие эмоций и чувств человека располагается между двумя полюсами: «радость – страдание» («Спрадвек жыве ў душы у нас // І радасць, і журба» – И.В. Скурко [23, т. 3, с. 276]), этому соответствует и назначение музыкальных инструментов, имеющих национальное своеобразие («Патрэбен кожны інструмент // І ў радасці і ў скрусе, // І кожны з іх, як дымент, // У гуках Беларусі» – И.В. Скурко [23, т. 3, с. 277]), и характер песен («Песня ў скрыпцы начуе // Для любога настрою...» – Л.М. Голубович [23, т. 3, с. 521], «А песня доўгая такая – // Са струн то весялосць, то стогн...» – К.Я. Жук [23, т. 3, с. 577]), и желание человека петь («Адно ў мяне жаданне жаўрука: // У радасці і ў горы наспявацца» – Н.И. Янченко [23, т. 3, с. 75]). Песня объективирует понятие Родины: «Дзе мой край? Там, дзе вечную песню пяе Белавежа...» – В.С. Короткевич [23, т. 3, с. 41]. Многие поэты пишут о связи своей Родины с песней («Беларусь – крыніца песні // і любві крыніца!» – С.С. Понизник [23, т. 3, с. 346], «Калі вочы мае праясніла заранка // І жыцця расхінуўся абрус, // Над калыскай спявалі тады калыханку – //

Маці, // каліна // ды Беларусь» – С.И. Законников [23, т. 3, с. 431], «Скласці б мне такую песню, // каб жыла у кожнай хаце, // каб была такая весня, // як і ты, радзіма-маці» – Г.П. Пашков [23, т. 3, с. 478], «Песняй, што расчуліла да слёз, // Я прыму цябе па-беларуску» – Е.И. Янищиц [23, т. 3, с. 502]). Если в душе много грусти, то в ней мало музыки («Як мала музыкі ў душы, // Калі ў ёй смутку многа!» – Т.Н. Бондарь [23, т. 3, с. 395]). Музыка может обладать спасительной силой: «І душа мая ажывала... // Так, бо мне засталася музыка, // Што не раз ужо ратавала...» – Л.А. Филимонова [23, т. 3, с. 481]). Песни предков оказывают влияние на последующее поколение: «Нашчадна адораны // Думкі мае і гады // Песнямі продкаў...» – З.И. Дудюк [23, т. 3, с. 515]), песня сформировала лирическую героиню поэтессы («Мяне ўзгадала песня» – Д.И. Бичель-Загнетова [23, т. 3, с. 266]). Музыка вселяет в человека желание жить: «Бо тут – такая музыка гучыць, // Такія спалучаюцца акорды, // Што хочацца на свеце жыць і жыць, – // Не знаць тугі не месяцы, // А годы» – К.Я. Жук [23, т. 3, с. 575]). Пока поэты будут создавать свои произведения, Родина будет существовать: «Пакуль паэты будуць пець – // Не быць Радзіме безыменнай, // Зямлі бацькоў – не анямець!» – Н.С. Гилевич [23, т. 3, с. 78]). Категория песни важна и для композиторов XX в. Э.А. Олейникова пишет о «Белорусском песенном сборнике» композитора, музыковеда, общественного деятеля Н.Н. Куликовича (Н.Н. Шеглова-Куликовича): «Широкою панораму беларускай музыкальна-поэтычнай лірыкі прадставіць раздзел “Раманы і песні на словы беларускіх паэтаў”. Сярод произведений раздэла – такія папулярныя песні-романсы, як “О, Беларусь, мая шыпшына” (на стих В. Дубовки), “А вясна ідзе на Беларусь” и “Мова родная” (на стихи Я. Купалы). Органическое соединение народно-песенной интонации со стилистикой городского романса показательно для многих произведений сборника, но наиболее художественно убедительно это происходит в произведениях на стихи Я. Купалы» [13, с. 46].

Белорусские авторы используют: 1) метафоры («Шыбы звоняць і спяваюць, // Песню скончаць, зачынаюць...» – Я. Колас [23, т. 1, с. 364] и др.) и др., 2) метонимии («Маладыя песні з начлегу // Гаманлівай вагагай ідуць» – Я. Тумилевич (И.Л. Тумилевич) [23, т. 2, с. 199] и др.) и др., 3) сравнения («Трэба з сталі каваль, гартаваць гібкі

верш, // Абрабiць яго трэба з цяпеннем. // Як ударыш ты ім, – ён, як звон, зазвініць...» – М.А. Богданович [23, т. 1, с. 419] и др.) и др.

В белорусской поэзии XX в. концепт «музыка» объективируется при помощи музыкальных терминов (названий музыкальных инструментов, музыкальных жанров, людей, которые осуществляют музыкальную деятельность и др.). Важную роль в реализации данного концепта играют глаголы. Глубокое семантическое содержание воплощено не только в глаголе *пець*, но и в глаголах *іграць*, *танцаваць* и др.

В рассмотренном концепте «...очень ярко выражены универсальные (связь концептов “музыка” и “эмоции”, “чувства”; “музыка” и “поэзия” и др.), национальные (большая роль песенности, связь тем музыки и Родины и др.) и индивидуально-авторские черты. Рассмотрение данного концепта демонстрирует, что песня – один из национальных символов Беларуси; своеобразие этого образа проявляется в поэтических произведениях» [96 А, с. 209].

2.2.3. Содержательные и национально-культурные особенности музыкально-поэтического дискурса в белорусской поэзии XIX–XX вв.

Тема музыки – одна из ключевых для белорусской поэзии XIX–XX вв.

Поэт А.К. Ельский обращается к поэту и драматургу В.И. Дунину-Марцинкевичу с просьбой создавать произведения, называет его *лірнікам* и *паэтам*, совмещая в его образе музыкальную и поэтическую составляющие: «Ды пацеш жа мужычкоў, // Ім трэба песенькі сваей, // Дык ты ж, Вінцэсь, ты ім запей. // ... // А вось табе, сумленны дзед, // Наш стары лірнік і паэт, // Слаўцо із сэрца я кладу, // Ты толькі нам зайграй: ду-ду! // Бо ўжо вельмі сумна стала, // Як твая песня замаўчала» [23, т. 1, с. 193].

Ф.К. Богушевич воплощает образ духовых музыкальных инструментов – дудки и жалейки, играющих очень грустно, не только в стихотворении «Мая дудка» [23, т. 1, с. 197–198], но и в произведении «Праўда» [23, т. 1, с. 202–203]: «Нашто ж тья вушы, як не чуць нічога // Ні ад людцоў добрых, ні з неба ад Бога? // Ой,

ці не на тое ж, каб чуць людску лайку // Ды тую плачонцу дудку-самаграйку, // Нашую жалейку, што енча, не йграе, – // Хоць як выйгравай ты, а яна смутная!» [23, т. 1, с. 202].

Я. Лучина свое стихотворение «Лірнік вясковы» [257, с. 82–83] посвятил памяти поэта В. Сырокомли. Он призывает его играть на лире – инструменте, служащем экспликацией поэтического творчества, до самого конца жизни и приравнивает музыкальный инструмент к песне; народная песня для него – это награда души и надежда поэта-лирника: «Гэй, пясняр сілы боскай, птахам віся над вёскай, // Грай да скону на ліры! // Ліра, песня мая ты! – дзе ж ён, нотаі узяты // Гоман, спеў твой відушчы, // Слухачы дзе сягоння, што ў тваім простым тоне // Распагоджваюць душы?.. // Песня, песня народа! Ты душы ўзнагарода, // Бо ты простая, наша. // Лірніка спадзяванкай – крэўных сэрцаў вязанкай // Братні гурт апаяша» [257, с. 82]. В этом стихотворении используются следующие выразительные средства поэзии: 1) метафоры («Душы век паразгневаў – ні малітваў, ні спеваў...» [257, с. 82] и др.), 2) сравнения («І зацягваюць хмары моўчкі неба абшары, // Быццам змрок дамавіны» [257, с. 82] и др.), 3) эпитеты («Там [у святліцы – Е.М.] матыў нам агульны, жаласны, беспрытульны, // Узляціць пад аблокі» [257, с. 82] и др.), 4) повторы («Грошы! грошы ва ўладзе!» [257, с. 82] и др.), 5) анафору («Ці ж у мове айчыннай мала сілы глыбіннай // Сэрцы ласкаю злеціць? // Ці спеў простаі грамадкі, прытчы, чуткі і згадкі // Зніклі ўжо назаўсёды?» и др. [257, с. 82]) и др. Кроме этого, употребляются: 1) однородные члены предложения («Ці з іх [спева, прытч, чутак і згадак – Е.М.] павычарпалі ўсе струмені, ўсе хвалі, // Фарбы і асалоды?» [257, с. 82] и др.), 2) обращения («Лірнік, веснікам згоды да братоў на заводы // Кроч адданы і шчыры!» [257, с. 83] и др.) и др.

В стихотворении «Дзе ты, мая песня?» [257, с. 89–90] поэт сравнивает песню с птицей и существом, способным к эмоциональной деятельности, и просит ее будить волнение в душах людей и раздувать искры мечты: «Прыляці з вандравання, // Хай твой голас абудзіць // У душы хваляванне, // Адбалелыя грудзі! // І дыханнем гарачым // Над жыццёваю скрухай // Іскры мары раздзьмухай, // Ажывіўшыся плачам!» [257, с. 90]. В стихотворении «Змрочныя думкі» [257, с. 115–117] Я. Лучина признается, что живет

для того, чтобы создавать песни: «Навошта жыву? Чаго, як прадвесня, // Ад свету хачу ў штодзённых трывогах? // Жыву для цябе, крылатая песня, // Прыбраныя ў сукню рыфмаў убогіх» [257, с. 115]. Песня – порождение его внутренней сущности, и в его произведениях звучит любовь к Родине: «Ты, песня, – спараджэнне сэрца! // Цябе чакаю са слязой нярэдка: // Тужліва без цябе на Божым свеце! // Што свет калеку? // ... // Чаму ж, чаму не ведаў я зарана, // Што будзеш, песня, лёсам маім потым, // Што паўставаць табе наканавана // З мае істоты? // ... // Вось хіба толькі мне ў памкненні шчырым // Зайграе любасць да зямлі радзіннай. // Гучыць яна, калі крануся ліры, // У песні дзіўнай» [257, с. 116–117].

Ф.Ф. Топчевский в стихотворении «Вечарынка» [23, т. 1, с. 227–229] описывает музыкальный вечер с танцами: «Музыканты закрубілі і кадрылі завялі, // Усе пары павалілі, скакаць кадрылі пачалі. // Ходзяць гэтак, мітусяцца то назад, то напярод...» [23, т. 1, с. 228].

А.Г.К. Гуринович в стихотворении «Дзякуй табе, браце, Бурачок Мацею...» просит Ф.К. Богусевича играть и на дудке, и на жалейке, чтобы слушатели думали о лучшей доле: «Бяры, браце, дудку, наладзь і жалейку, // Някай песень смутная ідзе у калейку // І будзіць у сэрцах мысль аб лепшай долі, // Якой мы не зналі дагэтуль ніколі» [23, т. 1, с. 231].

Я. Купала в стихотворении «Чаго б я хацеў» [235, т. 1, с. 22–23] выражает свои мысли: он хочет, чтобы люди пели его песню и узнали ее («Дык жа знайдзе, чаго б я хацеў, // Аб чым думачкі толькі мае: // Каб мой люд маю песню запевё // І пазнаў, аб чым песня пяе!» [235, т. 1, с. 23]).

В стихотворении «Родныя песні» Я. Купала считает, что в песнях живут родной край и родные слова: «У песнях жа родны край, родныя словы // Жылі, і жывуць, і жыць будуць заўсёды» [235, т. 1, с. 87]. Песни ассоциируются у него с колоколом: «Гэй, песні, гэі, звон Беларусі загнанай! // Зайграйце пацехаі на родным загоне, // Што ўжо няма болей няволі, кайданаў // І людзі не стогнуць, як стогнуць сягоння!» [235, т. 1, с. 87]. В этом стихотворении используются: 1) метафоры («У вас [песнях – Е.М.] адаб'ецца нядоля і доля...» [235, т. 1, с. 87] и др.), 2) эпитеты («Для роднай зямелькі вы [песні – Е.М.] – светлыя зоры, //

Для роднага краю вы – райскія гімны!» [235, т. 1, с. 87] и др.), 3) повторы («На свеце на белым і праўдай, і чэсцяй // Гандлююць, збываюць за фальш і няславу...» [235, т. 1, с. 87] и др.), 4) анафоры («У вас [песнях – Е.М.] адаб'ецца нядоля і доля... // ... // І холад, і голад, няволя і воля, // І ў будучнасць ясну надзея і вера» [235, т. 1, с. 87] и др.) и др. Помимо этого, употребляются: 1) однородные члены предложения («Вы ж, песні, і светам маглі бы затрэсці, // Паклікаць к змаганню за добрую справу» [235, т. 1, с. 87] и др.) 2) обращения («Гэй, родныя песні! Вы ў суме і ў горы...» [235, т. 1, с. 87] и др.) и др.

Песня – это все богатство поэта, в ней он и утешается, и плачет с народом («Песня паэту ўсё тут багацце, – // Цешыцца, плача у песні з народам» [235, т. 1, с. 98]); и она вечна («Смерць пяўца возьме мо' і сягоння, // Чорнай зямелькай накрывае павекі, // Песня жыць будзе, ў магіле не ўтоне, // Блага ці добра – жыць будзе навекі!» [235, т. 1, с. 99]). В стихотворении «3 маіх песень» Я. Купала, так же, как и Я. Лучина, ассоциирует песню с птицей: «Што нахлыне ў душу, // Што сасно вечаром, // Праз што вочы рашу, – // Усё вышло пяром. // Усё вышло і ў свет // Песняй лётнай пашлю, – // Няхай з віхрам след, // Аблятае зямлю!» [235, т. 1, с. 219]. Такая песня будет будить тех, кто спит, не осознавая своего положения, и будет гулко греметь: «Хай лятае ўвакруг // Над скаванай зямлёй, // Дзе спяць сіла і дух, // Дзе брат свой, як не свой! // І тых будзць, хто спіць, // Хто цярпіць без віны; // Няхай гулка грывіць, // Як званы, перуны!» [235, т. 1, с. 219]. Поэт хочет сделать веселыми песни, имеющие в основном минорный характер: «Песні мае, песні! // Смуткаў маіх дзеці, // Калі ж вам час прыйдзе // Весела запеці? // ... // Выплакаў вас сэрцам, // Высніў вас душою, // Б'ючыся з нядоляй, // Б'ючыся з бядою» [235, т. 1, с. 220]. Песни, вызванные горем, невозможно заглушить («Хто заглуша песні, // Як іх вызве гора?» [235, т. 1, с. 235]), а создает такие песни грустная душа («Гэй ты, сэрцайка, // Не тужы, замры! // Душа смутная, // Песень не твары!» [235, т. 1, с. 237]). По мнению поэта, народ, у которого нет песен, ничего не стоит и не сможет одолеть беду: «І без песень жа народ // Што ён варт быць можа? // Ён і цёмны, як той скот, // І бяды не зможа» [235, т. 1, с. 231]. Процесс создания стихов Я. Купала уподобляет

игре на музыкальном инструменте и хочет этим вызывать лучшие мысли у счастливых и несчастных людей: «Як пайду я, пайду па загонах, // Па мазольным аратых сляду, // Па лугах і па борах зялёных, // І па сёлах убогіх пайду. // На жалейцы сваёй, на гудлівай // Там я песні пачну распяваць; // Прыслухайся, шчасліў, нешчаслівы, // Думкі лепшы хачу вызываць!» [235, т. 1, с. 241].

Я. Колас в стихотворении «Не пытайце, не прасеце...» указывает на отсутствие у него веселых произведений, объясняя это отражением в них тяжелой жизни и судьбы людей: «Не пытайце, не прасеце // Светлых песень у мяне, // Бо, як песню заспяваю, // Жаль вам душу скалыхне. // Я б смяяўся, жартаваў бы, // Каб вас чуць развесяліць, // Ды на жыцце як паглядзіш, // Сэрца болем зашчыміць. // Нешчасліва наша доля: // Нам нічога не дала. // Не шукайце кветак ў полі, // Бо вясна к нам не прыйшла» [206, т. 1, с. 21]. В стихотворении «Пясняр» люди обращаются к поэту с просьбой не петь о горе, а сложить песню воли, песню счастья: «Кажуць людзі: “Што ты смутны? // Што спяваеш ты пра гора? // Твае песні – стогн пакутны // Слёзы ветру на прасторы! // Ты злажы нам песню волі, // Песняй шчасця залівайся, // Ціхім спевам нівы ў полі // Ў струнах сэрца адклікайся, // Каб на нас вясна дыхала, // Грэла душу цеплынёю, // Каб нам сэрца сагравала // Ціхім шчасцем, дабратаю»» [206, т. 1, с. 69]. Поэт не видит в жизни поводов для веселья (мысли скованы цепями, нивы пусты, дует злостный вихрь), поэтому создает песни, как умеет: «Ой вы, людзі! Няма ж волі // Скуты мыслі ланцюгамі. // Пусты нівы нашы ў полі, // Злосны вихар дзьме над намі! // Ці ж я сэрцам не хварэю? // Ці ж мне смутак лёгка даўся? // Я спяваю, як умею, // Я пра радасць пець не здаўся» [206, т. 1, с. 69].

В стихотворении «Родныя песні» Я. Колас пишет о том, что в родном краю все окутано горем; ветер, песни жней и мысли вызывают грусть в его сердце, и он хочет, чтобы его печальную песню услышали все на свете: «Ўсё ў табе, мой родны краю, // Апавіта горам: // І той вецер, што дзьме з гаю, // Што шуміць над борами; // Тыя песні, што на полі // Жнеі запяваюць; // Тыя думкі, што да болю // Сэрца калыхаюць. // Ва мне смутак, гора гэта // Водгулле знаходзіць, // Сэрца, жалем абагрэта, // Песні смутку родзіць. // Няхай плачам у тэй далі // Песня разальцеца, // Каб усе

на свеце зналі, // Як нам тут жывецца» [206, т. 1, с. 147]. В этом произведении поэт использует: 1) метафоры («Вісне скарга уздоўж Нёмна, // Беларусі сына» [206, т. 1, с. 147] и др.), 2) эпитеты («Даль паўнютка ціхай смуты...» [206, т. 1, с. 147] и др.), 3) анафору («Ўсё ў табе, мой родны краю, // Апавіта горам... // ... // Тыя песні, што на волі // Жнеі запяваюць; // Тыя думкі, што да болю // Сэрца калыхаюць» [206, т. 1, с. 147]) и др. В стихотворении имеются: 1) однородные члены предложения («Смутнай песні адгалоскі // Лес, курганы родзяць» [206, т. 1, с. 147] и др.), 2) обращения («Як ты бедна, як ты цёмна, // Родная краіна!» [206, т. 1, с. 147] и др.) и др.

В стихотворении «Песняру» Я. Колас обращается к его лирическому герою с просьбой запеть такую песню, чтобы она жгла душу; чтобы людскую долю и горе он вычерпал до дна; чтобы он рассказал о жизни в неволе, когда душа томится, жизнь пропадает даром; чтобы он встряхнул и всколыхнул до дна то, что называют жизнью так, чтобы сердце взыграло в груди и зазвонили все струны души; чтобы он запел такую песню, которая бы ужасала, как молния, и гремела, как гнев грома: «Заспявай ты мне песню такую, // Каб душу мне паліла яна, // Каб у ёй ты нядолю людскую // І ўсё вычарпаў гора да дна. // Скажы, як у няволі жывецца, // Як нам шыі здушыла ярмо, // Як душа наша томіцца, рвецца, // Як жыццё прападае дармо. // А той мут, што жыццём называем, // Страсяні і да дна ўскальшы, // Няхай сэрца ў грудзях узыграе // І зазвоняць ўсе струны души. // ... // Заспявай жа ты песню такую, // Каб маланкай жахала яна // І паліла нядолю людскую, // Каб грывела, як гнеў перуна» [206, т. 1, с. 255]. О песне поэт пишет, что она пробуждает горе и печалит его душу; он высказывает озабоченность ее судьбой – услышат ли ее родные села, не будут ли люди пренебрегать ее словами или шутить над ними: «Песня, дзіцятка сэрца балючага! // Толькі цябе запяю, // Многа абудзіш ты гора гаручага, // Смуціш душу ты маю. // ... // Родныя сёлы цябе ці пачуюць? // Можа і словам тваім // Людзі пагардзяць ці пажартуюць, // Смехам спаткаўшы пустым?...» [206, т. 1, с. 288].

Одно из самых «музыкальных» стихотворений М.А. Богдановича – «Маёвая песня» [44, т. 1, с. 75–76]. Эпиграф к нему – сло-

ва французского поэта-символиста П. Верлена о том, что прежде всего должна быть музыка. Белорусский поэт описывает мотылька, звонящего в струны солнца: «Па-над белым пухам вішняў, // Быцца сіні аганёк, // Б'ецца, ўецца шпаркі, лёгкі // Сінякрылы матылёк. // Навакол усё паветра // Ё струнах сонца залатых, – // Ён дрыжачымі крыламі // Звоніць ледзьве чутна ў іх» [44, т. 1, с. 75]. И от этого слышна песня, происхождение которой остается загадкой для лирического героя: «І ліцца хваляй песня, – // Ціхі, ясны гімн вясне. // Ці не сэрца напявае, // Навявае яго мне? // Ці не вецер гэта звонкі // Ё тонкіх зёлках шапаціць? // Або мо сухі, высокі // Ля ракі чарот шуміць?» [44, т. 1, с. 75]. И эту песню невозможно понять; звуки не дают ему думать; такое произведение способен воспринять только творческий человек – поэт: «Не паняць таго ніколі, // Не разведаць, не спазнаць: // Не даюць мне думаць зыкі, // Што ляцяць, дрыжаць, звіняць. // Песня рвецца і ліцца // На раздольны, вольны свет. // Але хто яе пачуе? // Можа, толькі сам паэт» [44, т. 1, с. 76]. В данном произведении М.А. Богданович использует: 1) метафоры («Навакол усё паветра // Ё струнах сонца залатых...») [44, т. 1, с. 75] и др., 2) эпитеты («Па-над белым пухам вішняў, // Быццам сіні аганёк, // Б'ецца, ўецца шпаркі, лёгкі // Сінякрылы матылёк» [44, т. 1, с. 75] и др.), 3) анафоры («Не паняць таго ніколі, // Не разведаць, не спазнаць...») [44, т. 1, с. 76] и др. Имеются и грамматические средства, придающие стихотворению выразительность: 1) однородные члены предложения («Або мо сухі, высокі // Ля ракі чарот шуміць?» [44, т. 1, с. 75] и др.), 2) вводное слово («Але хто яе [песню – Е.М.] пачуе: // Можа, толькі сам паэт» [44, т. 1, с. 76]) и др.

В стихотворении «Песняру» М.А. Богданович говорит о том, каким должен быть стих, чтобы он мог воздействовать на души людей: «Грэба з сталі каваць, гартаваць гібкі верш, // Абрабіць яго трэба з цярпеннем. // Як ударыш ты ім, – ён, як звон, зазвініць, // Брызнуць іскры з халодных каменяў» [44, т. 1, с. 126].

Стихотворение М.А. Богдановича «Жду я... Порхают снежинки пушистые...» [44, т. 1, с. 455] написано на русском языке. Его лирический герой находится в романтической обстановке (порхают снежинки, спят липы, мерцает звезда). Окружающая героя атмосфера наполнена различными звуками: это и звучание роля

(«Жду... Мелодичные звуки доносятся, // Где-то тоскует рояль» [44, т. 1, с. 455]), и звон колокола («Жду... С колокольни из сумрака темного // Мерно удары плывут...» [44, т. 1, с. 455]); сердце лирического героя отвечает на эти акустические проявления («С грустными звуками вдаль сердце просится, // Тихо в нем плачет печаль» [44, т. 1, с. 455]. Он находится в ожидании встречи с любимой и приятного общения с ней: «Где же ты, чудная, милая, милая?... // Где ты? Спешите же, спешите!» [44, т. 1, с. 455]. Поэт использует: 1) метафоры («Бьет час заветный, с ним счастья огромного, // Счастья моменты придут» [44, т. 1, с. 455] и др.), 2) сравнения («Жду... Время тянется, точно застывшее...» [44, т. 1, с. 455] и др.), 3) эпитеты («Вновь эти речи чарующей сказкою // Будут надежды будить» [44, т. 1, с. 455] и др.), 4) повторы («Грезу волшебную, грезу далекую // Страстно зовет он [взор – Е.М.] с мольбой» [44, т.1, с. 455] и др.) и др. Употребляются также: 1) однородные члены предложения («Вновь эти глазки приветом и ласкою // Будут мне кротко светить...» [44, т. 1, с. 455] и др.), 2) восклицательные предложения («О, наконец-то! Мелькнула бесшумная // Тень меж деревьев, она!» [44, т. 1, с. 455] и др.) и др.

В современной белорусской поэзии тема музыки часто проявляется в создании образа песни. В. Верба (Г.П. Соколова) хочет петь песни про счастье: «Мне б пра вашае добрае шчасце // Свае шчырыя песні пранець!» [370, с. 18]. Она характеризует калину при помощи описания скрипичной музыки: «Пяюць яе галіны звонка // Скрыпичнай музыкай надзей...» [370, с. 22]. Музыка у поэтессы часто связана с природой: «Ведаю – // скончацца вясновыя спевы, // Восень летняе рэха разнесла. // А мне будзе сніцца, // я буду плакаць, напэўна, // Над песняй зімовага лесу» [370, с. 25] и др.

Н.И. Матяш выделяет песенность как национальную особенность Беларуси: «І вольна мне, // І песенна. // Бо толькі тут // Я дыхаю паветрам праўды...» [370, с. 53]. Песня у нее связана и с белорусским городом Белоозерском: «Ці бачыў ты хоць раз Белаазёрск, // Калі на дахі мякка ноч прысядзе, // Павее казкай ад старых азёр // І пойдуць песні поруч на абсадзе?» [370, с. 56]. При помощи распространенного вокального жанра – колыбельной – поэтесса выражает благодарность своей матери: «Прыляж,

мая натомленая мама, // Як некалі ты мне, табе спяю» [370, с. 56] и др. Песня для поэтессы – нечто вроде оберега, а также очень важная принадлежность человеческой души: «Ценем вернай ахоўніцы // Песня гэтая // Шчэмна за мною ідзе // Ад калыскі. // Не прыстаць, // Не здарожыцца, // Не звярнуць на пярэдых, спачын, // Не пакінуць абурана, // За сабою не ляпнуць дзвярыма, як векам. // Песня помніць: // Адступіся яна ад людское души – // І ўжо не ўберагчы // Анічым // Чалавека» [370, с. 60].

О.М. Ипатова пишет о колоколе Софийского собора в Полоцке: «Чую звон твой, // Сафія, // чую // Скрозь стагоддзі і скрозь муры // У бяскрайнюю ноч глухую // І пад час світальнай зары! // Паімкне парой на палёжку, // Адарвуся ад роднай зямлі – // Ціха звон ударыць далёкі, // Сэрца водгукам забаліць» [370, с. 76–77]. Звук колоколов в стихотворении «Ёсць у горада душа...» может вернуть прошедшие времена: «Загудуць бязгучныя званы – // Ажываюць доўгія стагоддзі» [370, с. 84]. Свой народ и песню поэтесса считает очень древними: «Колькі майму народу, // Столькі і песні гадоў» [370, с. 87]. Песня для нее – вневременная категория: «Бо і зараз ідзе па маю зямлю як працяг // Кожнае новае, прагнае пакаленне. // Разбіваецца ўлічэнт. Бязлітасна зноў ідзе. // Абрывае каханне на самым высокім акордзе. // Недапетая песня, водбліск даўнішніх надзей, // Я табе сустракаюся ў кожным новым стагоддзі» [370, с. 83].

Т.Н. Бондарь считает белорусский язык песенным; ему учили теплые мамины руки в морщинах, уста любимого, песни отдыха, боль в глазах одинокой женщины, сны и бессонница под пение соловья, давние, горькие воспоминания отца: «Я выпешчу, выпущу ў ранак вясновы, // Як птушак, души заповітныя словы // Пасланцамі песеннай матчынай мовы. // ... // Нас ёй вучылі // Цёплыя маміны рукі ў маршчынах, // Вусны каханага, песні спачыну, // Боль у вачах адзінокай жанчыны, // Сны, і бяссонне пад спеў салаўіны, // Даўнія, горкія бацькі ўспаміны...» [370, с. 97]. Для поэтессы музыка тесно связана с любовью: «Сэрца – два сэрцы ў адным – // Слухаюць музыку неба, // Струн яго, вен яго срэбных, // Поўных святлом маладым. // Сэрца... Два сэрцы штораз // Плачуць – і страшна пярэчыць, // Быццам забытая вечнасць // Слухае музыку ў нас» [370, с. 98]. Свою песню и жизнь

она отдает Родине: «Я прынясу табе сваё свiтанне // У самай лепшай песні аб вясне... // ... // Цябе любiць вучуся я, Радзiма, // Каб даць табе i песню i жыццё» [370, с. 101]. Песня женщины в ее поэзии бывает со слезами: «Хiба гэта вiна, што я жанчына, // Што пець спрабую, плачучы ў душы?» [370, с. 107].

В стихотворении «Не сэрцу веру, песні веру» Т.Н. Бондарь пишет о чувстве любви, настолько сильном, что образ любимого человека проникает в каждое слово ее произведения, в ее душу и влияет на ее жизненный путь: «Не сэрцу веру, песні веру. // А ў песні ў кожным слове – ты, // На ўсе гады мае наперад, // На ўсе гады – да немаы. // Да немаы, што непазбежна // Абрушыць цiшыню ў душу, // Перш у душу, пасля ў бязмежжа, // Якое за плячмi нашу. // Ды гэта ўжо за тым пагоркам, // Дзе шлях павоем зарасце... // Ён, шлях, яшчэ гамонiць з зоркай // Аб кожнай страчанай вярсе» [370, с. 106–107]. Она считает, что ее союз с этим человеком предопределен Богом, поэтому она будет создавать произведения, которые будут звать любимого и жить: «Ён, шлях, яшчэ iмкнецца небам // Два нашы светы спалучыць. // I гэта значыць: песні трэба // Гучаць, гукаць цябе i жыць» [370, с. 107]. В данном произведении поэтесса использует: 1) метафоры («Да немаы, што непазбежна // Абрушыць цiшыню ў душу...» [370, с. 106] и др.), 2) эпитеты («Ён, шлях, яшчэ гамонiць з зоркай // Аб кожнай страчанай вярсе» [370, с. 106–107] и др.), 3) повторы («Не сэрцу веру, песні веру» [370, с. 106] и др.), 4) анафору («А ў песні ў кожным слове – ты, // На ўсе гады мае наперад, // На ўсе гады – да немаы» [370, с. 106]) и др. Помимо этого, употребляются: 1) однородные слены предложения («I гэта значыць: песні трэба // Гучаць, гукаць цябе i жыць» [370, с. 107] и др.), 2) сложноподчиненные предложения («Да немаы, што непазбежна // Абрушыць цiшыню ў душу, // Перш у душу, пасля ў бязмежжа, // Якое за плячмi нашу» [370, с. 106] и др.) и др.

Г.М. Семашкевич в стихотворении «Вярба» связывает природу и песни Родины: «А з нашай вярбой, з яе журбой, // З яе маладым калыханнем // Злучаны песні радзiмы маёй, // Як лёгка два дыханнi. // ... // Ды ўсё ж цвiце, а летам расце // Вярба, развiнуўшы голле. // А песні з намi – па сiняй расе, // Па сцежках, лясак, па полi. // Цвiцi, вярба, развейся, журба! // Цябе атуляе сонца. //

Нашыя песні – для нас барацьба. // Нашае заўтра і сёння» [370, с. 134].

В.М. Ковтун ассоциирует белорусов с гусярами и пишет о важности песни для них: «У якіх суровых вёснаў // Сілы ўзяў мой дзед? // Выплылі, зусім без вёслаў, // Гусяры на свет. // Выплыла былая слава // Песняй не без слоў. // Патанулі раптам травы // Ў галасах дзядоў. // Патанула раптам поўня, // З ёю – сумны гук, // І устаў, хігнуўшы чоўнам, // Горды паляшук...» [370, с. 141]. В стихотворении «Даўні верш: пра музыку...» поэтесса создает образ музыки Бетховена в личностном восприятии: «Першы гром! // Як генія натхненне... // Першы... // І пад клавішамі крык. // Птушанё упала на калені – // І адчуў музыка ўпартасць крыл. // І пльвуць разважыста, стамлёна // Лебедзі бялявыя ў начах. // Стогн ільвіны, // Вечны сум Бетховена // Тоне хваляй у маіх вачах...» [370, с. 154].

Для В.П. Некляева слова *Колас* и *Купала* в стихотворении «Слова замовы» [370, с. 163–164] обладают сложной музыкальной семантикой – они воплощают колыбельную, мелодию белорусского языка, звонкие гусли и силу былин гусяров, вечную песню народа: «Колас // Купала... // У гуках імён іх люлянку я чую, // Якую матуля казсь // над калыскай маёю спявала – // Колас. // Купала... // Мелодыю мовы славянскай я чую, // Той мовы, якую агнямі палілі, // Ды з попелу // Страцімам-птахам яна паўставала – // Колас. // Купала... // Я чую ў іх звонкія гуслі // І гулкась // Той сілы, // Якая ў былінах сівых гусяроў ракатала – // Колас! // Купала!.. // Адвечную песню народа, // Што горда // Жыла ў ім // І кленчыць прад ворагам не дазвляла! – // Колас. // Купала» [370, с. 163]. Эти имена собственные похожи на слова заговора: «Падобны на словы замовы // Імёны, // Якімі паэтаў сваіх Беларусь называла – // Колас... // Купала...» [370, с. 163]. Они воплощают патриотизм и творчество: «І грозна, сурова гучала іх слова, // Калі над Айчынай чумы навісала навала – // Колас! // Купала! // Яно падымала да зораў // і ў нетры зямныя кідала... – // На вечныя векі // Вятры намялі // Курган нашай славы // На роднай зямлі – // Паэзія... // Колас. // Купала» [370, с. 164]. Песни Белой Руси В.П. Некляев считает грустными и сравнивает их с васильками, а одинокий напев, наплывающий

из седых далей, продолжить не возьмется: «Што за сумныя песні // спяваеш ты, Белая Русь! // Як валошкі на ўзмежку // тужліва яны прарастаюць. // ... // З далячыняў сівых // наплывае самотны напеў, // Я прадоўжыць яго – // нават голас мне дай – // не вазьмуся...» [370, с. 166–167].

С.И. Законников обращается к важному для поэзии образу колокола и пишет о колоколах Хатыни: «Сэрца, // слухай званы, // помні ўсё, // не астынь, // Як дагэтуль не стыне // На лясной лугавіне // Мая рана, мой боль, // Мая памяць – Хатынь» [370, с. 191]. Колокола для него воплощают тревожные военные события, которые испытала белорусская земля: «Калі ідуць // світальныя снягі, // Што сніцца табе, // поле беларускае? // Над Белай Руссю // горкі сум званоў, // Татарскіх стрэл // смяротнае гаданне. // Няволі хвілі цягнуцца гадамі. // Над Белай Руссю // горкі сум званоў» [370, с. 197] и др.

С.М. Басуматрова создает хореографический образ в стихотворении «Мастацтва» [370, с. 252–253]: «Вялікае і вечнае // Мастацтва // У песню неўміручую // Заплю // Пяшчотную // Мелодыю Сен-Санса // І трапяткое // Лебедзя крыло» [370, с. 252]. Р.А. Боровикова находит в родном языке музыкальную составляющую: «Пераплятуцца гукі “дж” і “дз” // дзівоснай нашай мовы ў песнях лета, // і страказе свавольнай на вадзе // так хочацца ў адной з іх быць апетай» [370, с. 267] и др.

Таким образом, содержательными особенностями музыкально-поэтического дискурса в белорусской поэзии XVIII–XX вв. являются: опора на историю, воплощение образов классиков белорусской литературы Я. Купалы и Я. Коласа, создание произведений патриотической направленности, посвященных Родине и родной природе, общечеловеческим ценностям; национально-культурными характеристиками – приоритет образа песни и важная роль народного музыканта.

Выводы

1. В русской поэзии XVIII в. музыка концептуализируется как вокальная музыка, пляска, поэзия, пение птиц. Наиболее значительна в ней тема птичьего пения, в соотношении с которой воплощаются и другие темы. Поэты широко используют метафоры.

2. В русской поэзии XIX в. музыкальная тема также представлена масштабно, она реализована в названиях стихотворений, и в ней воплощены: тема птичьего пения (соловья, лебедя, жаворонка и т.д.), тема исполнения музыкального произведения как музыкантом, так и человеком, не занимающимся музыкой (ямщиком, узником и т.д.), тема дороги. В русской поэзии указанного периода в концепте «музыка» проявляется национально-культурный компонент.

3. В русской поэзии XX в. – сложного исторического отрезка времени – был создан неповторимый художественный мир. В названиях поэтических произведений употреблялись наименования музыкальных инструментов и их частей, музыкальных жанров, профессий людей, осуществляющих музыкальную деятельность, и т.д. В русской поэзии данного периода концепт «музыка» сложен, разнообразен, полисемантичен и эмоционален, связан со всеми сферами духовной и психофизиологической организации человека.

4. Русские поэты XVIII–XX вв. написали очень много стихотворений на музыкальные темы. Говоря о музыке, поэты передавали свои мысли практически обо всем. Процесс объективации любого содержания в музыкальной форме всегда сопровождается выражением эмоций и чувств, это содержание преимущественно является позитивным, несущим реципиенту надежду на лучшее. В русском музыкально-поэтическом дискурсе XVIII–XX вв., имеющем национально-культурные особенности, употребляются музыкальные термины (как в прямом, так и в образном значении); некоторые стихи песенны, некоторые метафоричны.

5. В белорусской поэзии связь с музыкой имеет, прежде всего, ее лирический герой – песня (лирик и т.д.), лингвистическая объективация названий музыкальных реалий, песенность поэзии. Белорусская поэзия XII–XIX вв. имела богатые традиции описания музыки – это упоминания о вокальном и инструментальном исполнении и т.д. Белорусские поэты при помощи слов передавали напевы белорусских народных инструментов и верили в спасительную миссию музыки. Имеется много названий не только стихотворений, но и поэтических сборников, содержащих слова из семантического поля ‘музыка’.

6. Белорусская поэзия XX в. представлена многими выдающимися личностями, она тесно связана с театральным искусством и музыкой. Концепт «музыка» в ней объективируется на различных уровнях художественного текста. Очень распространен жанр песни, в котором песенность имеется не только в названии, но и в содержании. Песня – один из национальных символов Беларуси. В поэзии указанного периода музыку концептуализируют музыкальные термины, глаголы, употребленные как в прямом значении, так и метафорически.

7. Белорусские поэты XIX–XX вв. сочинили много поэтических произведений, посвященных музыке. Доминирует в белорусском музыкально-поэтическом дискурсе понятие песни. Важным моментом является то, что тема музыки связана с историческим прошлым, традициями предков, темами природы, Родины и общечеловеческих ценностей. Один из наиболее важных образов для этого дискурса – образ народного музыканта.

ГЛАВА 3

КОНЦЕПТ «МУЗЫКА» В ИДИОСТИЛЯХ РУССКИХ И БЕЛОРУССКИХ ПОЭТОВ

3.1. Объективация музыки в русской поэзии

3.1.1. Концепт «музыка» в поэзии А.С. Пушкина как выражение русского национального самосознания

А.С. Пушкин – это целый мир, сопровождающий нас всю жизнь, – в детстве он приходит к нам с чудесными русскими сказками, в школе изучаемые произведения пробуждают в нас светлые и искренние чувства, а в зрелые годы каждый человек читает А.С. Пушкина с позиции своего жизненного опыта. Всем людям близка любовь А.С. Пушкина к русской истории, русской природе; его интерес к внутреннему миру человеческой личности. Однако, кроме русской культуры, мир А.С. Пушкина включает в себя и французскую, и английскую, и арабскую культуры, и, таким образом, он «...сделал лучшие достижения человеческого гения

достоянием русского народа» [270, с. 6]. Именно с А.С. Пушкина «началась великая русская культура нового времени. Это сознание лежит в глубинах национального духа» [60, с. 172]. Параллель поэзии А.С. Пушкина в музыке – творчество П.И. Чайковского, образ которого в русской языковой картине мира «...воплощается как образ человека, занимающегося музыкой; любящего свой дом; живущего активной жизнью; эмоционального, творческого; создающего произведения, выражающие все категории человеческой жизни и воздействующие на чувства людей. ... Каждый человек открывает для себя своего П.И. Чайковского; познает жизнь и мир благодаря его произведениям; становится мудрее, красивее и лучше, если в его душе есть место для прекрасного мира гениального композитора и музыканта» [85 А, с. 159–160].

В поэтических произведениях А.С. Пушкина [356, с. 51–670] используются названия струнных (*лира (лиры), арфа, балалайка, гитара, гусли*) и их частей (*струна (струны)*), духовых (*целница, волынка, дудка, труба, свирель, рог (рого), флейта*), молоточкового клавишного (*фортепьяно*) и ударных (*бубен (бубны), тимпан (тимпаны), барабан (барабаны), литавры*) инструментов, а также слова *колокольчик, колокольцы*. Имеются и наименования музыкальных жанров (*песня (песни), гимны, вальсы*) и др. Наибольшее внимание поэт уделяет лире. Описания этого инструмента передают эмоции и чувства («Вновь лире слез и тайной муки // Она [кн. М.А. Голицына – Е.М.] вняла – // И ныне ей передала // Свои пленительные звуки...» [356, с. 201] и др.), характер поэтического творчества («И возвратился б, оживленный // Картиной беззаботных дней, // Беседой вольно-вдохновенной // И звучной лирою твоей [Языкова – Е.М.]» [356, с. 208] и др.) и др. Образ лиры связывает концепты «музыка» и «поэзия» в индивидуально-авторском дискурсе А.С. Пушкина.

Во многих стихотворениях поэт говорит о предначертанности своей судьбы в плане выбора струнного музыкального инструмента – лиры: «И знай, мой жребий пал, я лиру избираю» [356, с. 51], «Мне жребий вынул Феб, и лира мой удел» [356, с. 112] и др. Поэтов А.С. Пушкин называет *певцами*: «Меж тем как Дмитриев, Державин, Ломоносов, // Певцы бессмертные, и честь и слава россов...» [356, с. 52] и др. Поэты в его произведениях

часто изображаются играющими на музыкальных инструментах: [стихотворец] «Теперь, любезный друг, я дал тебе совет, // Оставишь ли свирель, умолкнешь или нет?..» [356, с. 53], [Батюшков] «Почто на арфе златострунной // Умолкнул, радости певец?» [356, с. 61], «Певцу любви любовь награда. // [Батюшков – Е.М.] Настрой же лиру. По струнам // Летай игривыми перстами, // Как вешний зефир по цветам...» [356, с. 61] и др., а также поющими песни: «Не сладострастия поэт // Такою песенкой поздравит...» [356, с. 59] и др., а иногда – и играющими, и поющими одновременно: «Но что!.. цевницею моею, // Безвестный в мире сем поэт, // Я песни продолжать не смею» [356, с. 62]; все эти описания символизируют творчество. А.Н. Глумов указывал: «Образ свирели, цевницы Пушкин употреблял как символ поэтического призвания...» [119, с. 99]. Художественная идея, реализующаяся предельно декларативно в сочетании концептов «музыка» и «поэзия», заключается в следующем: должны существовать только высокохудожественные стихи, которые уподобляются музыке. Манеру игры на струнном инструменте А.С. Пушкин описывал по-разному: «Певцу любви любовь награда. // Настрой же лиру. По струнам // Летай игривыми перстами, // Как вешний зефир по цветам...» [356, с. 61], «Поэт! в твоей предмете воле, // Во звучны струны смело грянь, // С Жуковским пой кроваву брань // И грозну смерть на ратном поле» [356, с. 62], «Державин и Петров героям песнь бряцали // Струнами громозвучных лир» [356, с. 64] и др.

Многообразна и передача звучания инструмента поэта: «И тихий, тихий льется глас; // Дрожат златые струны» [356, с. 84], «Вижу: лира над могилой // Дремлет в сладкой тишине; // Лишь порою звон унылый, // Будто лени голос милый, // В мертвой слышится струне» [356, с. 99] и др. Лира очень важна для поэта, она равноценна жизни: «О нет! недаром жизнь и лира // Мне были вверены судьбой!» [356, с. 229]. Ее характеристики соответствуют состоянию лирического героя: «К чему мне петь? под кленом полевым // Оставил я пустынному зефиру // Уж навсегда покинутую лиру, // И слабый дар как легкий скрылся дым» [356, с. 120], «На лире счастливой я тихо воспевал // Волнение любви, уныние разлуки – // И гул дубрав горам передавал // Мои задумчивые звуки...» [356, с. 134].

По мнению А.С. Пушкина, поэты – это люди, наделенные особым даром с младенчества и имеющие тонкую эмоциональную сферу: «С младенчества дух песен в нас горел, // И дивное волнение мы познали...» [356, с. 245]. Их волнует звук колокольчика: «Кто долго жил в глуши печальной, // Друзья, тот, верно, знает сам, // Как сильно колокольчик дальний // Порой волнует сердце нам» [356, с. 529]. Поэт выделяет разгулье, тоску, грусть как характеристику русской песни: «Что-то слышится родное // В долгих песнях ямщика: // То разгулье удалое, // То сердечная тоска...» [356, с. 258], «Фигурно иль буквально: всей семьей, // От ямщика до первого поэта, // Мы все поем уныло. Грустный вой // Песнь русская. Известная примета» [356, с. 585].

Текст произведений А.С. Пушкина, в которых воплощается концепт «музыка», перенасыщен подтекстом. Особенно это касается употреблений глаголов *петь*, *воспеть*, *играть*, *плясать* и др. Самое широкое семантическое поле имеет глагол *петь* (и его дериваты). Этот глагол употребляется с прямым дополнением («Любви нет боле счастья в мире: // Люби – и пой ее на лире» [356, с. 62] и др.), с прямым и косвенным дополнениями («Угодник Бахуса, я, трезвый меж друзьями, // Бывало, пел вино водяными стихами...» [356, с. 123] и др.). Этот глагол имеет следующие смы: 1) 'воспевание' («В бухарской шапке и в халате // Я буду петь моих богов...» [356, с. 147] и др.), 2) 'интеллектуальная деятельность' («Но лира юного певца // О чем поет?..» [356, с. 231] и др.), 3) 'передача информации' («Певец готов, задумчивая лира // В последний раз ему поет» [356, с. 231]), 4) 'передача информации', выраженную одновременно с наличием прямых дополнений («Ты пел Маратовым жрецам // Кинжал и деву-эвмениду!» [356, с. 234] и др.). С данным глаголом сочетаются субъекты, принадлежащие к следующим тематическим группам: «Люди» (*девы*, *старик* и др.), «Представители животного мира» (*соловей* (*соловьи*) и др.), «Реалии природного мира» (*море*), «Все, созданное человеком (кроме музыкальных инструментов)» (*стрела*), субъект может быть и неопределенным. Субъекты при глаголе *воспеть* – только из тематической группы «Люди».

Глагол *играть* (и его дериваты) в поэтических произведениях А.С. Пушкина так же, как и глагол *петь*, сочетается с прямыми дополнениями («Уже наигрывал я слабыми перстами // И гимны важные, внушенные богами, // И песни мирные фригийских пастухов» [356, с. 164]) и приобретает значение направления («И в тишине из-за ветвей // Незрима арфа заиграла» [356, с. 419]). Этот глагол поэт употребляет в сочетании с субъектами из тематических групп «Люди» (*друзья* и др.), «Музыкальные инструменты» (*арфа*). Глагол *плясать* используется вместе с субъектами из групп «Люди» (*хан* и др.), «Представители животного мира» (*медведь* и др.).

Однако не только перечисленными глаголами пользуется А.С. Пушкин для вербализации концепта «музыка». Он «...употребляет глаголы, передающие различные звуки издаваемые музыкальными инструментами...» [154 А.с. 68] *будеть* («Знакомая с нею [дудкой – Е.М.] рано, // Дудил я непрестанно; // Нескладно хоть играл, // Но музам не скучал» [356, с. 77]), *звучать* («Звучат веселые тимпаны...» [356, с. 138]), *бряцать* («Поэт по лире вдохновенной // Рукой рассеянной бряцал» [356, с. 286]), *греметь* («...гласы трубы, // Рога, тимпаны, гусли, бубны // Гремят над нею [княжной – Е.М.]...» [356, с. 454]) и др. Встречаются в поэзии А.С. Пушкина и глаголы выражения эмоций и чувств. Они могут сочетаться с названиями музыкальных инструментов или их частей, выполняющими роль субъекта («Дрожат золотые струны» [356, с. 84] и др.); с названиями музыкальных инструментов, выполняющими роль косвенного дополнения ([правнук] «И мною вдохновенный // На лире воздохнет» [356, с. 74]); эти глаголы бывают и каузативными («И вольный глас моей цевницы // Тревожит сонных молдаван» [356, с. 166] и др.).

Художественная картина мира А.С. Пушкина полифонична, связи человека с миром в ней универсализуются, поэт сочетает социоцентрический и персоноцентрический подходы в описании концепта «музыка». Общечеловеческий компонент художественного мира А.С. Пушкина состоит в необходимости музыки для человека как средства самовыражения, а национально-культурный компонент – в «словоцентричности» русской литературы:

«Доминанта *слово* отражает фундаментальную черту русской культуры – ее словоцентрический характер. Культурологи, объясняя национальный феномен этноса, отмечают: для русских слово выше дела, неслучайно создание великой литературы с ее золотым и серебряным веками, очевидны литературные истоки шедевров русской музыки, а также любовно-почтительное отношение к книге» [470, с. 155].

3.1.2. Музыка в полифонической картине мира И.Ф. Анненского

Художественное пространство поэтических произведений И.Ф. Анненского [21, с. 13–212] организовано по «музыкальному» принципу, свойства этого пространства проецируются на объекты природы: [позолота] «Но в гамму вечера влилась // Она тоскующею нотой...» [21, с. 20], «Не свежий лес с своей капеллой...» [21, с. 21]. Доминирующая тенденция дискурса поэта – создание полифонической картины мира, например, при помощи звуков передаются зрительные ощущения: «Тупые звуки вспыхек газа...» [21, с. 20]. Сложноструктурированное художественное мышление И.Ф. Анненского позволяет видеть музыку даже в области интеллектуальной деятельности: «И под музыку Верлена // Будет петь моя мечта» [21, с. 174], «Менады белую мятутся вереницей, // И десять реет их по клавишам мечты» [21, с. 34]. Эмоционально-смысловые доминанты в рассматриваемых поэтических текстах – названия стихотворений («Первый фортепьянный сонет» [21, с. 34], «Второй фортепьянный сонет» [21, с. 57], «Смычок и струны» [21, с. 67], «Старая шарманка» [21, с. 70] и др.), музыкальная терминология (*рояль, гамма, капелла, клавиши* и др.). Помимо указанных слов, употребляются названия музыкальных инструментов (*виолончель, скрипка, труба (трубы), цитра*), а также имя существительное *бубенцы*.

Музыка – постоянный предмет авторской рефлексии («Мне в таинстве была лишь музыка понятна, // Но тем внимательней созвучья я ловил, // Я ритмами дышал, как волнами кадил, // И было стыдно мне пособий бледной прозы // Для той мисти-

ческой и музыкальной грезы» [21, с. 121]), она экстраполируется на различные части дискурса И.Ф. Анненского: «В воздухе, полном дождя, // Трубы так мягко звучали» [21, с. 81] и др. Музыка, которую любит поэт, особая: «Я люблю все, чему в этом мире // Ни созвучья, ни отзвука нет» [21, с. 131].

Индивидуально-авторский дискурс И.Ф. Анненского – альтернатива сложному социуму, в котором поэт чувствует себя не очень уютно: «Каждым нервом жду отбоя // Тихой музыки былого» [21, с. 30], «Так иногда в банально-пестрой зале, // Где вальс звенит, волнуя и моля, // Зову мечтой я звуки Парсифаля, // И Тень, и Смерть над маской короля...» [21, с. 88]. А.В. Федоров пишет о поэте: «Лирическое “я” у Анненского прежде всего естественно, просто, как бы полностью приближено к человеческому “я” автора, и этому соответствует сдержанность тона при всей внутренней эмоциональности, отсутствие громких или вычурных слов, преобладание слов привычных, порою подчеркнутая разговорность и даже будничность речи и – что особенно важно – сосредоточенность на соотношении своего “я” с другими “не-я”, особая чуткость поэта к “реальным воздействиям жизни” (выражение его из статьи о Достоевском). Основная черта творчества Анненского – так же как и Блока – великая человечность» [453, с. 15]. Соответствует этому и композиция концепта «музыка», который организует онтологическую концептосферу поэта следующим образом: он связан с концептом «сердце» («И скрипка отвечала “да”, // Но сердцу скрипки было больно» [21, с. 67]) и не соотносится с концептом «слово» («Мне надо дымных туч с померкшей высоты... // И музыки мечты, еще не знавшей слова...» [21, с. 102]).

Порождаемые смыслы у И.Ф. Анненского «...индивидуальны, поэтический текст творит свою реальность, поэт видит музыку даже там, где ее нет» [155 А, с. 81]. Так, когда в стихотворении «Дымы» И.Ф. Анненский описывает дым, у читателя возникает ощущение полета в воздухе: «В белом поле был пепельный бал, // Тени были там нежно-желанны, // Упоительный танец сливал, // И клубил, и дымил их вокзалы. // Чередой, застилая мне даль, // Проносились плясуньи мятежной, // И была вековая печаль // В нежном танце без музыки нежной» [21, с. 154]. Звук хора поэт манифестирует

при помощи образа бури: «Уж буря светлая хорала // Под темным сводом замерла...» [21, с. 50].

Концепт «музыка» у И.Ф. Анненского реализуют глаголы *петь, играть, звучать, звенеть*; слова, попадающие в семантическое поле «музыка» и др. Наиболее широкое семантическое поле имеет глагол *петь* (и его дериваты): он сочетается с именами существительными различных тематических групп; наибольшее количество субъектов содержат группы «Музыкальные инструменты» (*гребенка, трубы* и др.), «Абстракции» (*Ужас, мечта*). Поэт расширяет семантическое поле «музыка», когда актуализирует в имени существительном *музыка* и в глаголе *петь* сему «мука» («Смычок все понял, он затих, // А в скрипке эхо все держалось... // И было мукою для них, // Что людям музыкой казалось» [21, с. 67], «Но когда бы понял старый вал, // Что такая им с шарманкой участь // Разве б петь, кружась, он перестал // Оттого, что петь нельзя, не мучась?...» [21, с. 70]).

Музыкальная терминология и общеупотребительные слова у И.Ф. Анненского конденсируют в своей семантике различные образные смыслы и приобретают способность к семантическим трансформациям. Например, слово *струны*, помимо обычного значения («Касаться скрипки столько лет // И не узнать при свете струны!» [21, с. 67]), имеет у поэта следующие семы: «эмоции» («Здесь вечер как мечта: и робок, и летуч, // Но сердцу, где ни струн, ни слез, ни ароматов... // ... // Он как-то ближе розовых закатов» [21, с. 64]), «воздух» («И оборвали в ночь свистевшие буруны // Меж небом и землей протянутые струны...» [21, с. 132]) и др.

В «возможном мире» И.Ф. Анненского концепт «музыка» очень важен. Поэт использует музыкальные термины, слова в прямом и переносном значениях, создает интересные образы. Все эти экспликации имеют индивидуально-авторский характер и вербализуют представления И.Ф. Анненского о музыке.

3.1.3. Сложность и полисемантичность концепта «музыка» в поэзии А.А. Ахматовой

Поэтический мир А.А. Ахматовой «...никогда не был беззвучным» [198, с. 90]. В разные периоды времени понятие «музыка» имело у А.А. Ахматовой [34, т. 1, с. 23–349; т. 2, с. 5–106], неодинаковый когнитивный статус. В раннем творчестве поэтессы музыка очень тесно переплетается с выражением эмоций и чувств ([любовь] «Умеет так сладко рыдать // В молитве тоскующей скрипки...» [34, т. 1, с. 25] и др.), затем, помимо этого, тема музыки начинает все более тесно соотноситься с темой творчества вообще и, в частности, поэзии («Белым камнем тот день отмечу, // Когда я о победе пела...» [34, т. 1, с. 221]). В зрелом творчестве А.А. Ахматовой музыка приобретает особую ценность, олицетворяется и становится своеобразным героем ее произведений (стихотворения «Музыка» [34, т. 1, с. 284], «Слушая пение» [34, т. 1, с. 284] и др.).

Музыка в поэтическом мире А.А. Ахматовой имеет способность к творческой деятельности («Музыка» «И пела словно первая гроза // Иль будто все цветы заговорили» [34, т. 1, с. 284]) и др. В теме музыки автор выделяет мотив взаимности путем использования местоимения я в творительном падеже («Когда последний друг отвел глаза, // Она [музыка – Е.М.] была со мной в моей могиле...» [34, т. 1, с. 284] и др.), кроме этого, значение имени существительного *музыка* модифицируется при помощи семы 'взаимопонимание' («Оставь нас с музыкой вдвоем, // Мы сговоримся скоро...» [34, т. 2, с. 79] и др.) и др.

Тема музыки в поэзии А.А. Ахматовой связана с концептуальной для ее творчества категорией времени («И жесткие звуки влажнели, дробясь, // И с прошлым и с будущим множилась связь» [34, т. 2, с. 105]) и с аксиологическими категориями добра и зла («Не ты ль [музыка – Е.М.], увы, единственная связь // Добра и зла, земных низин и рая?» [34, т. 2, с. 82]). Представляется неслучайным соотношение темы музыки с темой смерти («Я не мешаю ей [музыке – Е.М.] звенеть, // Она поможет – умереть» [34, т. 2, с. 79] и др.), с темой утешения («Неужели у тебя

[музыки – Е.М.] – бездонной // Нету утешенья для меня?...» [34, т. 2, с. 80]) и др.

В рамках исследуемого концепта автор моделирует оппозицию «радость/веселье – тоска/печаль», выражающуюся как на уровне субъектов действия («И звенела и пела отравно // Несказанная радость твоя» [34, т. 1, с. 67] – «Вылетит птица – моя тоска, // Сядет на ветку и станет петь» [34, т. 1, с. 60]), так и на уровне объектов («Верно, слышал святитель из кельи, // Как я пела обратной дорогой // О моем несказанном весельи...» [34, т. 1, с. 103] – «Как о печали поет солдатка...» [34, т. 1, с. 124]). При помощи использования названий музыкальных инструментов (*бубен, виола, волынка* и др.) и их частей (*струны, смычок* и др.), слова *бубенец* манифестируются тонкие семантические оттенки. Так, «...описание легкого звука бубенца связывает концепт “музыка” с концептом “память” (одним из ключевых концептов поэзии А. Ахматовой)...» [153 А, с. 258]: «На дороге бубенец зазвякал – // Памятен нам этот легкий звук. // Я спою тебе, чтоб ты не плакал, // Песенку о вечере разлук» [34, т. 1, с. 56] и др.

Концепт «музыка» в поэзии А.А. Ахматовой выражается при помощи глаголов *петь, играть, танцевать, плясать*, при этом наибольшее внимание уделяется глаголу *петь* (и его дериватам). Это неслучайно: «Центральное слово **ассоциативного поля ‘песня’** у Ахматовой является синонимом творчества...» [336, с. 13]. Субъектами при данном глаголе, кроме людей, могут быть представители следующих тематических групп: «Боги» (*Муза*), «Герои, персонажи легенд, преданий» (*Сирин*), «Реалии природного мира» (*ветер (ветры), гроза, струи* и др.) и др. Таким образом, рассматриваемый концепт у поэтессы часто воплощается при создании тропа «метафора-олицетворение».

Концепт «музыка» у А.А. Ахматовой очень тесно связан с концептами «эмоции» и «чувства», поскольку важная часть этих концептов – выражение звуков. Эта связь проявляется в следующих ситуациях: когда субъектами при глаголах выражения эмоций и чувств является имя существительное *музыка*, названия музыкальных инструментов или их частей («Там музыка рыдала без меня...» [34, т. 2, с. 105], «Волынки вдали замирают...» [34, т. 1, с. 109] и др.) и др. Музыка и эмоции переплетаются у поэтессы

и с жизненными реалиями: «...душевное содержание ее стихов не изливается непосредственно-музыкально в песне, а каждое отдельное переживание связывается с отдельным фактом внешней жизни» [160, с. 382]. Семантическое поле 'эмоции' «...широко представлено в поэзии А. Ахматовой. Эмоции концептуализируются при помощи различных частей речи, в том числе и глаголов. Наиболее часто поэтесса использует для этой цели глаголы выражения эмоций» [100 А, с. 192]. Концепт «музыка» соотносится и с другими концептами как у самой поэтессы, так и у других поэтов, поскольку ее поэтические тексты «...существовали и существуют в диалоге с другими текстами, с произведениями других поэтов» [128 А, с. 214]. В поэзии А.А. Ахматовой значительную роль играет тема общения и соответствующий концепт. Сложность ее поэтического мира отражается и на структуре указанного концепта: «Общение у А. Ахматовой может происходить при помощи слов, без слов, молчанием, путем передачи эмоций и чувств и т.д. В значениях некоторых глаголов эмоций и чувств, 'сема 'общение' становится доминирующей» [125 А, с. 134]. Концепт «музыка» связан и с концептом «любовь» – одним из самых сложных концептов в ее поэзии: «Его сложность объясняется тем, что в концептуализации любви в стихотворениях А. Ахматовой принимает участие не только глагол любить, но и глаголы других семантических классов. Кроме того, для реализации данного концепта поэтесса привлекает существительные, прилагательные, наречия» [55 А, с. 123].

Произведение А.А. Ахматовой, в котором концепт «музыка» воплотился наиболее своеобразно, – это поэма «Поэма без героя». На музыкальность «Поэмы без героя» «...обращали внимание неоднократно» [338, с. 291]. И.Л. Лиснянская писала об этой поэме: «И великая Ахматова... сделала почти невероятное – вернула слово в музыку. Да еще в какую!... А разве то, что возвращено в музыку, может быть не многослойным по мысли, не загадочным по содержанию?» [251, с. 6].

Музыка объективируется в «Поэме без героя» А.А. Ахматовой благодаря различным категориям звуков: музыкальным («Marche funèbre... // Шопен... » [34, т. 1, с. 320], «Лучше кликну Чакону Баха...» [34, т. 1, с. 321] и др.), немusикальным («Шепоточек

слышу в плюще» [34, т. 1, с. 321], «И я слышу звонок протяжный...» [34, т. 1, с. 323] и др.), неназванным («Это всплески жесткой беседы, // Когда все воскресают бреды, // А часы все еще не бьют...» [34, т. 1, с. 323], «Звук шагов, тех, которых нету, // По сияющему паркету...» [34, т. 1, с. 324] и др.).

А.А. Ахматова в данной поэме использует лексику, реализующую концепт «музыка» и описывающую музыкальные звуки: 1) фамилии композиторов (*Шопен, Бах*), 2) названия музыкальных произведений (*Чакона*), 3) музыкальные термины (*музыка, барабан* и др.) и др. Характеризуя немusикальные звуки, поэтесса употребляет как атрибутивные словосочетания (*звонок протяжный, притворные стоны* и др.), так и сочетания слов с предикативной связью (*топочут сапожки, звенят полозья* и др.). Передать неназванные звуки А.А. Ахматовой помогают имена существительные с неопределимым в контексте денотатом (*бреды, дремота* и др.), неопределенные местоимения и наречия (*что-то, где-то* и др.). Создавая звуковую палитру поэмы, поэтесса пользовалась особым типом номинации, дающим возможность звукам, которые трудно даже представить, получить языковую реальность.

Музыкальные звуки, описанные в «Поэме без героя» и других произведениях поэтессы, выражают концепт «музыка», а немusикальные и неназванные звуки символизируют музыку как сквозную тему поэтического творчества А.А. Ахматовой. В поэзии А.А. Ахматовой концепт «музыка» является одним из ключевых концептов, поскольку сквозь призму темы музыки поэтесса воспринимает и описывает действительность.

3.1.4. Гендерный аспект музыкальной картины мира в поэзии А.А. Ахматовой и О.А. Седаковой

Женская поэзия – это особенный во всех отношениях вид искусства. Она чувственна и эмоциональна, нравственно-этические и аксиологические категории занимают в ней особое место. Музыка женщина тоже воспринимает по-своему. А если в поэтическом мире женщины много музыки (т.е. концепт «музыка» является в нем доминантным), то ее поэтическая картина мира

во многом становится музыкальной картиной мира [171, с. 148], имеющей ярко выраженные особенности. Русская женская поэзия всегда была тесно связана с музыкой. Достаточно вспомнить следующих поэтесс, произведения которых получили музыкальное воплощение: Е.Б. Кульман [26, с. 96], Е.П. Ростопчина [26, с. 251], Ю.В. Жадовская [26, с. 405–406], О.П. Мартынова [26, с. 437–438], М. Лохвицкая (М.А. Лохвицкая) [26, с. 492], З.Н. Гиппиус [26, с. 530], Т.Л. Щепкина-Куперник [26, с. 566], Г.А. Галина [26, с. 588] и др.

А. Хейт так описывала гендерную специфику поэтического мира А.А. Ахматовой: «С самого начала Ахматова ощущала необходимость выразить женский взгляд на мир в такой культурно-исторической обстановке, где женские голоса, хотя уже различимые, звучали редко и едва слышно и где женщины все еще пребывали в заблуждении, что для того, чтобы быть наравне с мужчинами, нужно быть похожими на них» [461, с. 21]. Выражение этот взгляд получил при реализации концептов «любовь» и «музыка».

Тема любви и соответствующий концепт ярко и многогранно воплощены в поэзии А.А. Ахматовой, они тесно взаимосвязаны с другими темами и концептами. Лирическая героиня А.А. Ахматовой поет про любовь («Я на солнечном восходе // Про любовь пою...» [34, т. 1, с. 36]), она поет и горит под впечатлением любовной памяти («Тяжела ты, любовная память! // Мне в дыму твоём петь и гореть...» [34, т. 1, с. 75]), ее друзья поют о небывшей любви («Оттого и друзья мои, // Как вечерние грустные птицы, // О небывшей поют любви» [34, т. 1, с. 117]) и т.д. Любовь олицетворяется и приобретает способность петь («Припала я к земле сухой и душной, // Как к милому, когда поет любовь» [34, т. 1, с. 158]), насылать песни («Так дикие песни, ликуя, // Моя насылала любовь» [34, т. 1, с. 168]) и др. У поэтессы есть даже *песня любви* («И песня любви нашей чистой была // Прозрачнее лунного света...» [34, т. 2, с. 5]).

У А.А. Ахматовой музыка выражает эмоции и чувства («Любовь покоряет обманно, // Напевом простым, неискusstvenным» [34, т. 1, с. 27]), а темы музыки, творчества (очень непростого), эмоций и чувств тесно взаимосвязаны («И Муза в дырявом плат-

ке // Протяжно поет и уныло. // В жестокой и юной тоске // Ее чудотворная сила» [34, т. 1, с. 96]). Музыка «... в поэтическом мире А. Ахматовой олицетворяется и приобретает различные способности, в том числе и способность общения с лирической героиней...» [25 А, с. 238] («Она одна со мною говорит, // Когда другие подойти боятся» [34, т. 1, с. 284]). При этом музыка неизменна («Когда последний друг отвел глаза, // Она была со мной в моей могиле...» [34, т. 1, с. 284]), и именно у нее лирическая героиня А.А. Ахматовой ищет утешения («Неужели у тебя – бездонной // Нету утешенья для меня?...» [34, т. 2, с. 80]). У А.А. Ахматовой пение – важная часть жизни («В этой жизни я немного видела, // Только пела и ждала» [34, т. 1, с. 61]), а также одного из двух умений человека (при этом выражается связь темы музыки и темы памяти) («Я только петь и вспоминать умею...» [34, т. 1, с. 131]). Чувства, выражаемые поэтессой в стихах, могут быть амбивалентными («И поет, поет постылый // Бубенец нижегородский // Незатейливую песню // О моем веселье горьком» [34, т. 1, с. 100]).

А.А. Ахматова использует названия различных музыкальных инструментов: 1) струнных (*виола, скрипка, лира* и др.; их частей – *струны, смычок* и др.), 2) духовых (*волынка, рожок, окарина, флейта, дудочка, трубы, свирель* и др.), 3) духового язычкового (*гармоника*), 4) ударных (*бубен, трещотка* и др.), 5) клавишно-струнного щипкового (*клавесин*) и др., а также слово *колокола*. Употребляя данные лексические единицы, поэтесса актуализирует тонкие оттенки смысла, придавая своему поэтическому миру музыкальную окраску («Неужели же ты не измучен // Смутной песней затравленных струн, – // Тех, что прежде, тугие, звенели, // А теперь только стонут слегка...» [34, т. 1, с. 83], «И чудилось: рядом шагают века, // И в бубен незримая била рука, // И звуки, как тайные знаки, // Пред нами кружились во мраке» [34, т. 1, с. 288] и др.). У колокольного звона в поэтическом мире А.А. Ахматовой – особый статус. Этот звук несет утешение («И над толпою голос колокольный, // Как утешенье вешнее, звучал...» [34, т. 1, с. 140]), имеет отношение к сфере эмоций и чувств людей («И в голосе грозном софийского звона // Мне слышится голос тревоги твоей» [34, т. 1, с. 119]) и др. Л.П. Хлыстун писал по этому поводу: «По разнообразию использования звонов вообще и колоколов в

частности, А.А. Ахматову можно сравнить с С.В. Рахманиновым и Г.В. Свиридовым, в музыке которых звоны ассоциируются с образом России. Ведь именно в русской культуре колокола играют наиважнейшую роль в воссоздании национального духа» [462, с. 183].

Музыкальная палитра, созданная А.А. Ахматовой, богата и разнообразна: она реализует образ музыки («Тень музыки мелькнула по стене...» [34, т. 2, с. 64]) и наделяет ее – форму коммуникации и средство воплощения эмоций и чувств – свойствами одушевленного субъекта ([музыка] «Ты томишься, стонешь, млеешь...» [34, т. 2, с. 82]), придает способность производить звуки немusикальной субстанции – тишине («И вокруг тебя запела тишина...» [34, т. 1, с. 297]) и важнейшей категории своего поэтического мира – памяти («Только память о мертвых поет» [34, т. 1, с. 249]), сравнивает звучание голоса и музыкального инструмента («И в рупоре сегодня этот голос, // Пронзительный, как флейта...» [34, т. 2, с. 60]), при помощи образа музыкального инструмента передает эмоции и чувства («Завещать какой-то дикой скрилке // Ужас и отчаянье свое» [34, т. 2, с. 92]), сопоставляет звучание музыкального инструмента со звуками природного мира («Пусть голоса органа снова грянут, // Как первая весенняя проза...» [34, т. 1, с. 165] и др.) и др. Музыка помогает поэтессе творить («Подслушать у музыки что-то // И выдать шутя за свое» [34, т. 1, с. 278]). Интересно сопоставить гендерный аспект музыкальной картины мира А.А. Ахматовой и современной поэтессы О.А. Седаковой.

О.А. Седакова – лауреат литературных премий. Ее произведения переведены на многие языки мира. В ее поэзии выражены различные типы дискурса. Ее поэзия имеет отношение и к прошлому, и к настоящему; связана с традициями и обладает новыми чертами. Индивидуально-авторский дискурс О.А. Седаковой не поддается однозначной интерпретации.

В «возможном» мире О.А. Седаковой концепт «музыка» реализуется в сильной позиции текста – в названиях сборников «Старые песни», «Вечерняя песня»; в названиях стихотворений «Первый музыкальный антракт», «Второй музыкальный антракт», «Походная песня», «Давид поет Саулу», «Из песни Данте», «Вечерняя песня», «Песенка», «Зимняя музыка» и др. Музыка в ее поэзии олицетворяется: «Она живет огромными кругами, // как тысяча

колец с бессмертными камнями, // как восхищенье вещества – // и сердца нищего касается едва» [392, с. 60], и поэтесса общается с ней: «Я северную арфу // последний раз возьму // и музыку слепую, // прощаясь, обниму...» [392, с. 106]. Доля поэтессы, по мнению О.А. Седаковой, как и А.А. Ахматовой, нелегкая: «Страшно дело песнопенья, // но оно мне тихо служит // или я ему служу...» [392, с. 217]. Поэтесса убеждена в «музыкальной» сути образа человека («Всегда настроена его сухая лира, // натянут влажный волосок» [392, с. 189]), а музыка у нее может иметь отношение к какому-то другому миру («...под музыки нездешнее бряцанье...» [392, с. 199]).

В своих поэтических произведениях О.А. Седакова употребляет названия музыкальных инструментов, принадлежащих к различным группам: 1) струнных (*северная арфа, лира* и др.; их частей – *струны, смычок*), 2) духовых (*галлийская свирель, дуда, дудка, рожки, труба, классическая труба, военный горн, флейта* и др.), 3) ударных (*тимпаны*) и др., а также слова *колокол, колокольчик, бубенцы*. Как и А.А. Ахматова, О.А. Седакова наибольшее внимание уделяет духовым инструментам. Названия музыкальных инструментов «...помогают ей эксплицитно выразить нюансы семантических оттенков, разнообразить музыкальную палитру своего поэтического мира» [25 А, с. 240]. Из духовых инструментов поэтесса чаще всего упоминает рожок (рожки). Это имя существительное используется в номинативном значении («Хорошо бывает рано утром: // за спиной гудят рожки и струны, // впереди еще лучше играют» [392, с. 152] и др.), обозначает звук («И чучело альпийского орла // за перевалом брэнности земной, // словно рожок, беседует со мной» [392, с. 231]), выражает сущность вневременной категории – бессмертия («Затем, что, замирая перед ней, // живая плоть исполнена теней // или видений: дую на ожог, // бессмертие играет, как рожок» [392, с. 233]), передает некую аксиологическую составляющую жизни («Так выпьем кубок, сложенный, как соль, // за ту жизнь, похожую на боль – // и все же на пастушеский рожок. // За дальний звук, который ум зажег // и сердце отогрел – и не могло // перемениться смутное стекло» [392, с. 234]).

По сравнению с А.А. Ахматовой, О.А. Седакова использует большее количество музыкальных терминов (*нота, созвучия, зву-*

коряд, аккорд, хорал и др.). Все эти лексические единицы манифестируют музыкальную картину мира [171, с. 148] поэтессы. Они употребляются в сравнениях («По белому пути, по холодному звездному облаку, // говорят, они ушли и мы уйдем когда-то: // с камня на камень перебрывая воду, // с планеты на планету перебрывая разлуку, // как поющий голос с ноты на ноту» [392, с. 283], «Как мелкие розы, аккорды цвели...» [392, с. 76] и др.), обозначают характеристику абстрактного понятия, раскрывающую его сущность («Кто день за днем, как нищий в поездах, // с притворными слезами на глазах // в ворованную шапку собирал – // тот, безнадежность, знает твой хорал. // Он знает это зданье голосов, // идущее в черновике лесов // всё выше, выше – и всегда назад» [392, с. 221]) и т.д.

Поэзия О.А. Седаковой по-женски мудра и философична, однако, в отличие от А.А. Ахматовой, О.А. Седаковой требуется более широкий контекст для экспликации образа, понятия и т.д. Женскую долю она воплощает, реализуя концепт «судьба»: «Женская доля – это прялка, // как на старых надгробьях...» [392, с. 161]. Образ музыки и образ человеческой души поэтесса создает при помощи описания кругов: [музыка] «Она живет огромными кругами, // как тысяча колец с бессмертными камнями, // как восхищенье вещества – // и сердца нищего касается едва» [392, с. 60], «...Душа похожа на // широкий круг глядящих на событие: // оно идет, оно еще в слезах – // и в первом счастье, требующем счастья, // оно уходит. Это как цветок» [392, с. 88–89]. Данные примеры говорят о взаимосвязи музыки и души – органа для ее восприятия.

Музыка для О.А. Седаковой – это то, что нельзя произнести и истолковать («чтоб это дышало и было как сад, // как музыка около смысла и речи...» [392, с. 184]), это нечто потустороннее, имеющее не только аудиальные, но и визуальные проявления («Неслышимая музыка звучней. // Собрав миряда рассеянных лучей, // она для нас играет за углом // огромным зажигательным стеклом. // И нравится ее простая весть // о том, что все не здесь – и снова здесь, // что искрится хрусталик слуховой, // как снежный порошок в бездне меховой...» [392, с. 232]) и др. От музыки нельзя отвлечь никого, она вездесуща: «Ни ангела, звучащего,

как щель, // ни галилейскую свирель // ученика, // и ни святого, в мире // пожившего, как струны на псалтири // под опытной рукой Твоих ужасных встреч, // я не могу от музыки отвлечь» [392, с. 60]. Музыка может передать сущность любого явления, причем в «возможном мире» каждой человеческой личности она своя: «Как если ребенок тому, что живет, // захочет найти инструмент многоствольный, // и клавиши гладит, и просит, и бьет – // но все не похоже; и вот, недовольный, // он крышку захлопнет и сам запоет...» [392, с. 79]. Поэтесса удивительно тонко и своеобразно описывает звук (таких загадочных звуков много в ее поэтическом мире): «Что это, арфа, клавиши? мой друг, // ничто нам не напоминает этот звук. // То в Альпах непроглядная пурга, // то легкий дух трубит в свои рога. // То дух созвучий, двух и снова двух, // и тот далеко отлетевший дух, // который наполняет этот стих, // как фульский кубок в глубинах морских» [392, с. 232]. В поэтическом мире О.А. Седаковой существуют отклики, отзвуки, ответы (и в этом плане музыка и язык уподобляются): «Флейте отвечает флейта, // не костяная, не деревянная, // а та, которую держат горы // в своих пещерах и щелях, // струнам отвечают такие же струны // и слову слово отвечает» [392, с. 282]. Музыкальная картина мира О.А. Седаковой основана на том, что музыку нужно любить («кто любит звук, тому он и звучит...» [392, с. 316]) и ждать («Ждущему песня» [392, с. 336]).

Таким образом, анализ поэзии А.А. Ахматовой и О.А. Седаковой демонстрирует, что языковые картины мира двух русских поэтесс – это во многом музыкальные картины мира. То, что музыка выражает сущность этих поэтических миров, есть проявление их гендерного аспекта. М.Ш. Бонфельд писал: «В той или иной мере и степени каждое художественное произведение-знак корреспондирует с другими подобными произведениями-знаками, созданными ранее (и не только в данном виде искусства), и от этого оно не только обогащается, но и, в свою очередь, по-новому освещает произведения-знаки прошлого...» [71, с. 44]. Поэтические произведения А.А. Ахматовой и О.А. Седаковой находятся в диалогических отношениях, что подтверждает проведенное исследование, выявившее как традиционные, так и новаторские черты в творчестве О.А. Седаковой в сравнении с творчеством А.А. Ахматовой.

3.1.5. Концепт «музыка» как символ «прекрасного» и «страшного» миров в поэзии А.А. Блока

Концепт «музыка» занимает значительное место в поэзии символистов, в том числе в стихотворениях и поэмах А.А. Блока [66, т. 1, с. 45–444; т. 2, с. 7–323]. В поэтических произведениях, принадлежащих представителям этого литературного направления, происходило взаимопроникновение различных видов искусства. Мысль символистов о том, поэзия близка «духу музыки», основывалась на идеях А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Р. Вагнера, Ш. Бодлера. По мнению В.Н. Орлова, понятие «музыка» в применении к поэзии символистов следует рассматривать в двух аспектах. Во-первых, «...для символистов это была метафора, обозначающая не систему звуко сочетаний, но некую универсальную и метафизическую силу, воплощающую стихию “чистого движения”» [324, с. 35], во-вторых, понятие «музыка» раскрывается «...как словесно-музыкальная структура стиха» [324, с. 35]. В.М. Жирмунский писал, что у символистов «...лирика рождается из духа музыки, слова вызывают смутное настроение своими звуками, скорее чем смыслом...» [160, с. 410–411]. Для представителей русского символизма понятие музыки было взаимосвязано с понятием времени, поскольку темпоральная палитра их поэзии очень богата.

Наиболее важными чертами языковой личности лирического героя А.А. Блока являются: «...Восприятие музыки как всепроникающего начала, ощущение на уровне этого начала...», «...Наличие большого количества способов называния женского образа...», «...Метафоричность поэтического языка...», «...Употребление метонимий, в особенности, относящихся к человеку...», «Наличие в предложениях субъектов, выраженными неопределенными местоимениями...», «...Сложность образов...», «...Использование образов-символов...», «...Наличие высказываний философского характера...» и др. [141 А, с. 51–52]; основные характеристики его поэзии – «...противопоставление земного и иного миров, стремление в неземной мир, наличие возвышенных идеалов ... “музыкальность” языка поэтических произведений (ассонансы, аллитерации и др.) и др.» [110 А, с. 38]. Поэтический мир

А.А. Блока диалогичен: например, при сопоставлении ряда его стихотворений со стихотворениями К.М. Фофанова выявляются «...присущие обоим поэтам черты языкового сознания русского человека (восприятие А.С. Пушкина как ключевого имени русской культуры, преимущественно отрицательное отношение к двойнику, любовь к природе), а также особенности поэтических миров данных авторов» [59 А, с. 26–27].

Фундаментальные категории человеческого бытия эксплицируются у А.А. Блока очень своеобразно.

А.А. Блок в своих произведениях реализует представления о жизни разнопланово и сложно. Наряду с концептуализацией жизни как проезжей дороги [66, т. 2, с. 158], как кубка [66, т. 1, с. 297], как кораблей [139 А, с. 154], в его поэзии есть представление о жизни как о танце: «И вот – прошу ее смиренно: // «Спляши, цыганка, жизнь мою»» [66, т. 2, с. 156]. Поэт видит не только свою жизнь, но и все в мире, как танец: «Всё в мире – кружащийся танец / И встречи трепещущих рук!» [66, т. 2, с. 67].

В связи с понятием о жизни как о танце находится концептуализация сердца как легкой птицы забвений, которая пляской справляет тризну [66, т. 2, с. 65], описание танца дней в душе: «В душе – кружащийся танец // Моих улетевших дней» [66, т. 1, с. 297] и др. В поэтическом мире А.А. Блока душа и сердце, кроме способности петь, обладают способностью к эмоциональной деятельности: сердце поэт называет *вздымающим схимником* [66, т. 2, с. 67], а душа сравнивается с арфой, и в ней предполагается наличие струн: «И напев заглушенный и юный // В загашенной затронет тиши // Усыпленные жизнью струны // Напряженной, как арфа, души» [66, т. 2, с. 182]. Песни рождаются у поэта в душе: «В моей душе, как келья, душевой // Все эти песни родились» [66, т. 2, с. 260]. Он может шептать и слагать созвучия, когда в думах у него *небывалое* [66, т. 1, с. 251]. Песни очень важны для А.А. Блока: когда его душа *тает* в песнях, он может узнать свою судьбу: «Моя душа вся тает в песнях дальных, // И я могу тогда прочесть в ночных звездах // Мою судьбу и повесть дней печальных...» [66, т. 1, с. 74].

И душа, и сердце в языковой картине мира А.А. Блока концептуализируются следующим образом: «...они очень близки к чело-

веку и важны для него, имеют связь с высшим духовным началом. При этом душу поэт воспринимал как отдельную субстанцию (в чем-то похожую на человека, но обладающую и совершенно уникальными характеристиками), а не как своеобразный орган, и оценивал ее существование неоднозначно; сердце для него в большинстве контекстов – орган человеческого тела, вовлеченный в духовную жизнь человека» [54 А, с. 200].

Пространство и время – «...важные, всеобъемлющие категории человеческого бытия. Они являются знаковыми для ментального пространства каждой человеческой личности, они отражаются в различных литературных произведениях» [142 А, с. 210].

У А.А. Блока время «...в цикле стихотворений “О чем поет ветер” олицетворяется и приобретает способность баюкать и нежить песней...» [49 А, с. 134]: «И песнью длинной и простой // Баюкает и нежит время...» [66, т. 2, с. 193]. Музыка может воскресить в памяти что-то прекрасное из прошлого: «Я полюбил в ней [музыке – Е.М.] ту мечту // И те души моей волненья, // Что всю былую красоту // Волной приносят из забвенья» [66, т. 1, с. 128]. Музыка у А.А. Блока связана с ирреальным миром. Об этом говорят следующие словосочетания: *песнь без конца* [66, т. 1, с. 149], *скрипки запредельные* [66, т. 2, с. 149], *неземной аккорд* [66, т. 2, с. 171], «...непомерный звон // Неуследимый» [66, т. 2, с. 159] и др.

Исследование концепта «музыка» и его взаимосвязи с другими концептами в поэзии А.А. Блока позволяет увидеть уникальность концептуальной картины мира поэта. В стихотворениях и поэмах А.А. Блока концепт «музыка» соотносится с концептами «жизнь», «любовь», «общение», «время» и др. В рамках этих ментальных образований семантическое поле ‘музыка’ пересекается с различными семантическими полями. Кроме этого, исследуемый концепт воплощается при помощи различных категорий образов: «Первая связана с вокальным началом, с пением как проявлением человеческих чувств, эмоций через вокальное интонирование. Вторая связана с танцем как стихией пластических движений, посредством которых также обнаруживаются различные эмоциональные состояния. Третья категория – это сфера инструментальных звучаний, где тембровые краски являются важным компонентом художественных образов» [466,

с. 83]. Для А.А. Блока характерно «...использование музыкальных характеристик, в частности, эмоциональной окрашенности, динамики, тембровой характеристики звуковых образов» [496, с. 155]. Р.С. Спивак пишет: «Абсолютную антитезу в художественном мире Блока составляют только Хаос и Музыка. Космос же есть синтез того и другого, при этом синтез – пересоздание, а не примирение. Космос являет собой как бы перевернутый Хаос, преображенный Музыкой» [409, с. 223]. Она считает, что в блоковской космогонии «...музыка олицетворяет идею движения, неостановимого развития жизни» [409, с. 258].

Музыка в поэзии А.А. Блока символизирует как «прекрасный» мир, так и «страшный» мир. В «прекрасном» мире лирический герой А.А. Блока поклоняется женщине и поет песни о ней: «Что о тебе, тебе пою, // И песням нет числа!» [66, т. 2, с. 70]. Если возлюбленная хорошо относится к своему рыцарю, они могут петь одну и ту же песню: «Одну только песню, что пел я с Тобой, // Что Ты повторяла за мной» [66, т. 1, с. 295]. Звуки золотой трубы в стихотворении «Пляски осенние» [66, т. 1, с. 367–368] волнуют лирического героя А.А. Блока так, будто звучит голос любимой: «Так волнуют прозрачные звуки, // Будто милый твой голос звенит...» [66, т. 1, с. 367]. Музыка очаровывает его, и он поет и пляшет: «Очарованный музыкой влаги, // Не могу я не петь, не плясать...» [66, т. 1, с. 368]. А.Н. Горелов пишет об обращениях лирического героя А.А. Блока к Прекрасной Даме: «Главным выступает само нагнетание чувства, по этому принципу и строилось большинство обращений к Прекрасной Даме. Недостижимой полагалось все понимать с полуслова, с полужвука, ибо общение с ней – это непосредственный контакт сердца, а не разума, а сердце выражает себя непосредственной музыкой, а не жестким, тускнеющим в обращении словом» [126, с. 91]. В «страшном» мире лирический герой А.А. Блока становится изменчивым и двуличным, сомневается и в себе, и в Прекрасной Даме. Другими становятся и его песни: «Вот моя песня – тебе, Коломбина. // Это – угрюмых созвездий печать: // Только в наряде шута-Арлекина // Песни такие умею слагать» [66, т. 1, с. 287]. К концу творческого пути женский образ ассоциируется у А.А. Блока с образом России. Н.П. Анциферов указывает: «Россия

остаётся для певца Прекрасной Дамы тайной, всю глубину которой он почуял, но не разгадал» [28, с. 148]. Это отражается и на характере рассматриваемого концепта: «Тесная взаимосвязь песни как звукового символа России и дороги как “долгого пути” родины очень типична для Блока» [466, с. 92]. Г.П. Гунн писал о связи образов песни и России в цикле стихотворений А.А. Блока «На поле Куликовом» [66, т. 2, с. 84–88]: «Возникает образ нищей России, с ее песнями ветровыми, дорогая как “слезы первые любви”, в классическом, пронзительно-звонком стихотворении “Россия”» [138, с. 111]. Д.Д. Кумукова указывает, что «...одним из высших проявлений сущности музыки Блоку представляется театральное творчество Вагнера, поскольку именно в его музыкальных драмах поэт слышит “синтетические” призывы, фоном для которых становится процесс распада искусства на отдельные направления, происходящий в XIX веке...» [234, с. 49]. Из всех жанров у А.А. Блока драма становится родственной музыкальному произведению: «...кроме традиционно употребляемых относительно поэзии Блока категорий голосоведения, инструментовки, динамических оттенков, ритмики, применительно к драматургии можно говорить и о музыкальной форме пьесы в целом» [234, с. 111].

В поэзии А.А. Блока упоминаются названия многих музыкальных инструментов (*лира, скрипка (скрипки), труба, свирель, военная труба, бубен, рож (рога), гармошка, арфы, гитара* и др.) и их частей (*струна (струны), смычок (смычки)* и др.), а также слова *бубенец (бубенцы), колокол (колокола)* и др. Очень интересным является образ арфы, который «...в поэтическом дискурсе реализуется таким образом, что он является точкой пересечения выразительных возможностей музыки, литературы и культуры» [60 А, с. 41]. Этот образ, благодаря своей немusикальной основе (возможное происхождение из образа лука) тесно связан с природным миром, с внутренним миром креативной личности и с миром культурного наследия. Наиболее ярко это демонстрирует А.А. Блок в стихотворении «Уже померкла ясность взора...» из цикла «Через двенадцать лет», посвященного К.М. Садовской [66, т. 2, с. 132–136]: «Уже померкла ясность взора, // И скрипка под смычок легла, // И злая воля дирижера // По арфам ветер

пронесла... // Твой очерк страстный, очерк дымный // Сквозь сумрак ложи плыл ко мне. // И тенор пел на сцене гимны // Безумным скрипкам и весне... // Когда внезапно вздох недалекий, // Домчавшись, кровь оледенил, // И кто-то бедный и печальный // Мне к сердцу руку прислонил... // Когда в гаданьи, еле зримый, // Встал предо мной, как редкий дым, // Тот призрак, тот непобедимый, // И арфы спели: улетим» [66, т. 2, с. 135]. В данном произведении поэт соединил образ реалии природного мира (ветра), образ музыкального инструмента (арфы) и сложный образ внутреннего мира лирического героя. Имеется и цикл стихов «Арфы и скрипки», название которого связано с «...блоковской концепцией музыки как внутренней сущности мира, его организующей силой, концепцией, существенно обогатившей господствовавшие в культуре серебряного века представления о “музыкальности мира и человека”» [373, с. 132].

Не менее интересен у А.А. Блока образ гитары. В стихотворении «Натянулись гитарные струны...» [66, т. 2, с. 205–206] поэт описывает пение под этот инструмент: «Натянулись гитарные струны. // Сердце ждет. // Только тронь его голосом юным – // Запоет! // И старик перед хором // Уже топнул ногой. // Обожги меня голосом, взором, // Ксюша, пой!» [66, т. 2, с. 205–206]. В произведении используются глаголы в форме повелительного наклонения (*обожги, пой* и др.) и значительное количество восклицательных предложений («Запоет! // ... // Ксюша, пой! // ... // Невозможное счастье! // На! Лови!» [66, т. 2, с. 206]), что «...дает возможность автору объективировать интенсивные эмоции» [115 А, с. 26].

Используются и названия музыкальных жанров: *песня (песни), хорал, гимн, месса, канцона* и др.

Семантическое поле эмоций «...в поэтическом языке А. Блока разработано очень подробно. Поскольку одной из основных тем творчества А. Блока является тема любви, а одними из центральных образов – образ лирического героя и образ Прекрасной Дамы, то описание эмоционального состояния этих персонажей занимает большое место в его произведениях. Этому способствует изменяющееся отношение лирического героя к Прекрасной Даме» [27 А, с. 48]. В поэтическом мире А.А. Блока выражают-

ся как отрицательные, так и положительные эмоции, которые могут стать неразличимыми: «Мелодией одной звучат печаль и радость...» [66, т. 2, с. 229]. В поэзии А.А. Блока часто употребляются глаголы, обозначающие выражение эмоций и чувств при помощи звуков и эмоциональное состояние без каких-либо внешних проявлений (*вздыхать, кричать, плакать, рыдать, смеяться, улыбаться, хохотать; горевать, грустить, веселиться* и др.). В определенном контексте в семантике этих глаголов (а иногда и в семантике соответствующих им имен существительных) сема ‘музыка’ становится доминирующей. Особенно часто названная сема актуализируется в глаголах, обозначающих выражение эмоций и чувств при помощи звуков (*плакать, рыдать, смеяться* и др.). Семантические поля ‘эмоции’, ‘чувства’ в поэзии А.А. Блока часто коррелируют с семантическим полем ‘музыка’. Чувство «...может выражаться горением и пением...» [48 А, с. 85]: «В томленьи твоём иступленном // Тоска небывалой весны // Горит мне лучом отдаленным // И тянется песней зурны» [66, т. 1, с. 329], так реализуется связь анализируемого концепта с концептом «свет».

Таким образом, из-за тесной взаимосвязи с другими концептами концепт «музыка» в поэзии А.А. Блока является очень сложным и полисемантическим. Таков и его поэтический мир: «Сквозь личный мир Блока прошли все бури, катастрофы, вся вера и все отчаяние его сложного и трудного века» [323, с. 7]. В этом мире представлены различные образы: «Есть поэты поражающе многогранные, чье творчество – целый мир, где сочетаются лирическое, трагическое и эпическое, народное и личное, история и современность. Таковы Пушкин, Гейне, Лермонтов. Таков и Блок» [154, с. 115]. Б.И. Соловьев писал о важности музыки для этого мира: «Необычайно важное значение поэт придавал особому рода музыке, охватывающей все стороны и явления жизни и призванной победить “древний хаос”, внося в него гармоническое начало...» [404, с. 489]. Рассмотренный концепт играет исключительно важную роль как в поэзии, так и во всем творчестве А.А. Блока.

3.1.6. Концепт «музыка» в когнитивной структуре личности В.Я. Брюсова

Концепт «музыка» присутствует в когнитивной структуре каждой личности: «У каждого человека есть “своя музыка”. Она включает в себя не одни только любимые сочинения классических и современных авторов, но прежде всего звуки жизни, большой общей жизни, которые являются однажды человеку как его личное достояние» [173, с. 382].

Этот концепт в стихотворениях и поэмах В.Я. Брюсова [77, т. 1, с. 33–557; т. 2, с. 7–393; т. 3, с. 7–529] связан с концептами «поэзия», «эмоции», «судьба» и др.

Наиболее тесную связь концепт «музыка» имеет с концептом «поэзия». Орфей В.Я. Брюсов называет своим учителем: «Орфей, сын бога, мой учитель, // Меж титров так когда-то пел...» [77, т. 3, с. 11]. В стихотворении «Ученик Орфея» он указывает: «Все звуки жизни и природы // Я облекать в размер привык...» [77, т. 3, с. 10]. Он слышит даже «планетных сфер певучий звук» [77, т. 3, с. 8], а затем воплощает этот звук в стихи: «Я словно слышу, в горнем свете, // Планетных сфер певучий звук; // И, прежнему призванью верен, // Тот звук переливаю в стих...» [77, т. 3, с. 8]. Призвание имеет власть над поэтом: «Я знаю, я поэт! Но что во мне поет, // Что голосом мечты меня зовет вперед, // То властно над душой, весь мир мне заслоня» [77, т. 3, с. 254].

Свои стихи В.Я. Брюсов называет *песнями* и *напевами*: «Так и я не могу не слагать иных, радостных, песен, // Ибо однажды они были должны прозвучать!» [77, т. 2, с. 96], «Я слагал напевы» [77, т. 1, с. 342]; он употребляет словосочетания *напев стихов* [77, т. 3, с. 10], *напевы стройных полустииший* [77, т. 3, с. 279] и др. Стих он характеризует как *певучий*: «Утаю святое имя, не включу в певучий стих!» [77, т. 2, с. 182]. Как поэт, В.Я. Брюсов уникален: никто не может сложить песню так, как он: «Никто ее не может сложить, как я могу...» [77, т. 1, с. 308]. Хотя он подвержен изменениям, он остается самим собой; это же утверждение справедливо и по отношению к его песне: «И я иной, чем прежде, но все же это – я, // И песнь моя другая, но это – песнь моя» [77, т. 1, с. 308].

То, что пишет поэт, подчиняется ему: «И все мои напевы еще подвластны мне: // И те, что пел я в детстве, и те, что пел во сне» [77, т. 1, с. 308]. Он воспевает только то, что ему нравится: «Дано мне петь, что люблю, что нравится мечтам...» [77, т. 1, с. 308]. Поэт противопоставляет себя другим людям: «А вам – молчать и слушать, вникать в напевы вам!» [77, т. 1, с. 308]. Его напевы – не для людей: «“...Из сердца напевы струятся не к людям, // А к богу, как ладан!”» [77, т. 2, с. 256]. Для поэта не существует никаких запретов: «И что бы ни задумал я спеть – запрета нет, // И будет все достойно, затем, что я – поэт!» [77, т. 1, с. 308]. Стихи рождаются у поэта благодаря возможности понимания тайны звуков и потаенного смысла слов: «Как часто в тайне звуков странных // И в потаенном смысле слов // Я обретал напев – неожиданных, // Овладевавших мной стихов!» [77, т. 2, с. 66].

Концепт «музыка» в поэтическом мире В.Я. Брюсова соотносится с концептами «эмоции» и «чувства». В.Я. Брюсов не нашел взаимопонимания среди людей: «На каждый зов готов ответить, // И, открывая душу всем, // Не мог я в мире друга встретить // И для людей остался нем» [77, т. 3, с. 273]. Поэт отгорожен бездной от людей, он не разделяет ни страдания, ни радости людей: «О, бездна! я тобой отторжен ото всех! // Живу среди людей, но непонятно им, // Как мало я делю их горести и смех, // Как горько чувствую себя среди них чужим...» [77, т. 3, с. 254–255]. Он предпочитает общаться с явлениями природы, животными и т.д. Поэт не испытывает чувств по отношению к людям: «Я никого не ненавижу // И – страшно мыслить – не люблю!» [77, т. 3, с. 7]. Свои чувства он выражает в стихах: «Хочу всего: стихам певучим // Томленья чувства передать...» [77, т. 2, с. 45]. Эти чувства сохраняются навеки, переданные в стихах, и сам поэт живет в этих стихах: «Я дрожь души своей, ее вмещая в звуках, // Сумел на ряд веков победно сохранить, // И долго меж людей, в своих мечтах и муках, // В своих живых стихах, как феникс, буду жить» [77, т. 2, с. 95]. Стихи, по мнению поэта, вечны: «Распад певучих слов в грядущем невозможен...» [77, т. 2, с. 96]. Эмоции очень сложны; даже те из них, которые являются противоположными, иногда переплетаются: «И небо и серое море // Уходят в немую безбрежность. // Так в сердце и радость и горе // Сливаются в тихую нежность» [77, т. 1, с. 192].

Мир чувств связан с миром природы, и это дорого В.Я. Брюсову: «От сердца до неба // Протянуты звонкие струны. // Мне дорог весь мир» [77, т. 3, с. 218]. Когда человек страдает или радуется, он, по мнению поэта, выражает не только личные, но и общечеловеческие эмоции: «В молениях о любви, в мучениях разлуки // Не наш, а общий стон в аккордах дивных слит. // Страдая за себя, мы силою искусства // В гармонии стиха сливаем мира чувства» [77, т. 3, с. 213]. Чувство вдохновения играет большую роль в создании поэтических произведений: «–Поэзия есть мир, // Но мир, преломленный сквозь призму вдохновенья» [77, т. 3, с. 213].

Поэт «...использует слова из семантического поля ‘музыка’ для описания погоды...» [89 А, с. 58]: «Закат ударил в окна красные // И, как по клавишам стуча, // Запел свои напевы страстные; // А ветер с буйством скрипача // Уже мелодии наистные // Готовил, ветвями стуча. // Симфония тоски и золота, // Огней и звуков слитый хор...» [296, с. 205].

Концепт «музыка» имеется и в произведениях В.Я. Брюсова, относящихся к неизданному и несобранному [76, с. 5–106] («Я песнью была вдохновенной и звучной...» [76, с. 9], «Не упрекай меня, мой друг...» [76, с. 12], «Книга пророчеств» [76, с. 17], «Видение во сне» [76, с. 20–22], «Сочетованные» [76, с. 27], «Напрасная ночь» [76, с. 30], «Ты вновь коснулся тонких клавиш...» [76, с. 32–33], «Между двух» [76, с. 34], «Пусть гибнут все восторги, погибнуть я не смею» [76, с. 35] и др.).

Семантическое поле ‘музыка’ пересекается с семантическими полями ‘эмоции’, ‘чувства’ в поэзии В.Я. Брюсова в следующих случаях: 1) когда субъектами при глаголах выражения эмоций и чувств становятся названия механических и обычных музыкальных инструментов («Стонет старая шарманка // Вальс знакомый под окном» [77, т. 2, с. 49], «За тонкой стеной зарыдала рояль» [77, т. 3, с. 234]), 2) когда субъектами при глаголах выражения эмоций и чувств становятся имена существительные *песнь* и *музыка* («В горах, в монастыре, песнь колокола плачет...» [77, т. 3, с. 515], «Музыка стонет сладострастно...» [77, т. 3, с. 438]), 3) когда части тела человека уподобляются музыкальным инструментам и названия этих инструментов или их частей сочетаются с глаголами выражения эмоций и чувств («Белые клавиши в

сердце моем // Стонут и плачут, живут под ударами...» [77, т. 1, с. 95]), 4) когда глаголы выражения эмоций и чувств сочетаются с глаголом *запеть* в синонимическом ряду ([шарманка] «Не запела, застонала, // Заскрипела то, что знала, // И забыла, – быть или сон? // Песня – вздохи, пляска – стон» [77, т. 3, с. 426]), 5) когда в одном контексте сочетаются имена существительные, принадлежащие к семантическим полям ‘музыка’ и ‘эмоции’, ‘чувства’ («Пусть через вопль и стон в аккорд сольются звуки...» [77, т. 3, с. 352], «Забыв напев псалмов и тихий стон органа, // Я видел только свет, святой калейдоскоп...» [77, т. 1, с. 303], «Чуткое сердце трепещет // Трепетом тонкой струны...» [77, т. 2, с. 9]) и др.

Связь концептов «эмоции», «чувства» с концептом «судьба» проявляется в описании предрешенности удела поэта: «И в жизнь пришел поэтом, я избран был судьбой, // И даже против воли останусь сам собой» [77, т. 1, с. 308]. Такой жребий кажется ему лучшим: «Лучший жребий взял я в мире этом: // Тайн искать в познании и любви, // Быть мечтателем и быть поэтом, // Признать один завет: “Живи!”» [77, т. 3, с. 9]. Судьба в поэтическом мире В.Я. Брюсова обладает способностью петь, при помощи пения она передает информацию поэту: «Как вы [юноши – Е.М.], в себя я полон вещей веры, // Как вам, судьба поет и мне: живи!» [77, т. 2, с. 92], поэтому он хочет всего «без грани и без меры» [77, т. 2, с. 92].

В поэтическом мире В.Я. Брюсова «...музыка связана с иным, неземным миром...» [45 А, с. 126]: «Чу! как пенье неземное, // Вдалеке девичий хор» [77, т. 1, с. 409], «Под звуки неземного хора...» [77, т. 2, с. 280], «Слишком привычных к нездешнему пенью // Оных мистических Дам» [77, т. 3, с. 332]. Этот мир наполнен откликами, отзвуками. Пение, музыкальные звуки – это тоже отзвуки: «То напевает мне печь изразцовая, // Вторят ей стены, смеясь и шутя» [77, т. 3, с. 33], «Там – смех, там – музыка, там – взвизги пенья... // И вторят в высоте колокола» [77, т. 2, с. 267].

В поэзии В.Я. Брюсова упоминаются названия многих музыкальных инструментов (*орган, рояль, балалайка, гитара, цитры, арфа, скрипки, лиры, лютни, виолончели, свирели, трубы, дудки, флейты, бубны, барабаны* и др.). С музыкальным инструментом он сравнивает душу человека, подчеркивая этим ее способность к

эмоциональной деятельности: « – Моя душа! печальная виола! // Плачь и о прошлом говори!» [77, т. 2, с. 56]. Концепт «сердце» у поэта «...наиболее тесно связан с концептом “музыка”...» [58 А, с. 185]: «А тайну прошлых песен я в сердце берегу» [77, т. 1, с. 308] и др.

Семантическое поле глагола *петь* в поэзии В.Я. Брюсова намного шире, чем семантическое поле глагола *плясать*. Глагол *петь* (и его дериваты) приобретает следующие семы: 1) ‘интеллектуальная деятельность’ («О прошлом никто не споет нам» [77, т. 1, с. 69], «Я пою про ужас, я пою про горе, // Я пою, что будет в роковые годы» [77, т. 2, с. 342] и др.), 2) ‘передача информации’ (при наличии прямого дополнения) («Пусть океан поет мне гимны вслух...» [77, т. 2, с. 93] и др.), 3) ‘направление’ ([мертвец] «Ведет, как вел в века, // В сон свайных поселений, // Чтоб в тайны Халд вникал, // Чтоб Эллин пед к Селене» [77, т. 3, с. 200], «Свистящим ветрам петь из влажных трещин...» [77, т. 3, с. 404] и др.), 4) ‘проникновение’ («Вновь, бросься в день, в целящий водоем, // Скользи в струях, глядишь в стекле глубоком, // Чтоб иглы жизни тело жгли огнем, // Чтоб вихрь событий в уши пел потоком!» [77, т. 3, с. 90]). В значении этого глагола могут актуализироваться следующие семы: 1) ‘эмоциональное отношение к объекту’ («И бабка над тобой, Судьба, // Поет, но песнь ее – пальба» [77, т. 3, с. 339] и др.), 2) ‘воспевание’ («Пою восторг и скорбь минувших лет...» [77, т. 3, с. 322] и др.), 3) ‘передача информации’ и ‘интеллектуальная деятельность’ (совместно с наличием прямого дополнения) («Сын полей, в голубой вышине, // Небу песню поет обо мне» [77, т. 3, с. 333]), 4) ‘передача информации’ и ‘направление’ («И нам не пропела с таможи труба...» [77, т. 1, с. 357]) и др. При глаголе *петь* субъекты гораздо более разнообразны, чем при глаголе *плясать*: это и различные категории людей, и представители нечистой и крестной силы, и мифические персонажи, и абстракции, и реалии природного мира, и птицы, и растения и т.д. С глаголом *плясать* сочетаются названия людей, реалий природного мира, абстракций, представителей животного мира.

Таким образом, В.Я. Брюсов уделяет особое внимание концепту «музыка», который имеет тесную связь со многими ключе-

выми концептами его поэзии. Семантика глагола *петь* является более сложной по сравнению с семантикой глагола *плясать*, что свидетельствует о большей важности пения, чем танца, в структуре концепта «музыка» в поэтическом мире В.Я. Брюсова.

3.1.7. Амбивалентность музыки в поэзии Н.С. Гумилева

Личность каждого поэта включает в себя ориентацию на идеал. Для Н.С. Гумилева – одного из интереснейших поэтов Серебряного века – таким идеалом был человек, являвшийся директором гимназии в Царском Селе – И.Ф. Анненский. Парадигма «учитель – ученик» нашла наиболее яркое воплощение в стихотворении Н.С. Гумилева «Памяти Анненского»: «Был Иннокентий Анненский последним // Из царкосельских лебедей» [137, с. 189]. В поэзии Н.С. Гумилева [137, с. 19–523] отражены самые различные темы, в том числе тема музыки.

Ипостаси всеобъемлющего начала – музыки – «...имеют у Н.С. Гумилева различную манифестацию, реальную и допустимую только в одном из “возможных миров”. Но среди создаваемых поэтом вербальных иллюзий сформированы и поименованы основные понятия и законы “музыкального” мира» [155 А, с. 81]. Мир звуков – убежище поэта: «Мое прекрасное убежище – // Мир звуков, линий и цветов...» [137, с. 436], и его дом является домом песен: «Мой дом – и звезд и песен дом...» [137, с. 468]. Концепты «музыка» и «поэзия», «слово» у Н.С. Гумилева тесно взаимосвязаны: «Неужель и здесь не спою я // Самых лучших моих поэм?» [137, с. 322], «Какою музыкой мой стих взволнован?» [137, с. 424], «Я люблю, бессмертно люблю // Все, что пело в твоих словах...» [137, с. 506] и др. Фрейм, включающий глагол *петь* и имя существительное *стихи* в качестве объекта, – единица ментального пространства – является также и стиливым маркером авторефлексии Н.С. Гумилева: «И все поют, поют стихи...» [137, с. 237]. Лексические маркеры акцентируют особенности мировидения и формируют сложный семантический комплекс личности автора. Одним из таких маркеров является глагол *петь* (и его дериваты). У этого глагола, по сравнению с глаголами *играть*, *танцевать*, *плясать*, наиболее

широкое семантическое поле. Поскольку глагол *петь* (и другие перечисленные глаголы) является антропоориентированным, субъектами при нем выступают люди (*чародей, царь* и др.). Кроме этого, способность петь в его поэзии имеют боги (*музы*), реалии природного мира (*воды, реки, гейзеры* и др.), все, созданное человеком (кроме музыкальных инструментов) (*стрелы, стихи* и др.), музыкальные инструменты и их части (*скрипка, струны* и др.), животные (*птицы* и др.), растения (*цветы* и др.) и др. Этот глагол приобретает у Н.С. Гумилева следующие смы: 1) ‘интеллектуальная деятельность’ ([Отелло] «О какой же пел он ныне // Неоткрытой красоте?» [137, с. 154] и др.), 2) ‘передача информации’ («Я пел и солнцу и лазури...» [137, с. 30] и др.), 3) ‘воспевание’ («И чтоб не хор менад, а хор девичий // Пел красоту твоих [Беатриче – Е.М.] печальных губ» [137, с. 139]), 4) ‘передача информации’ (совместно семой ‘направление’) («Ангелы нам пели с высоты...» [137, с. 487]) и др.

Субъектами при глаголе *играть* выступают следующие имена существительные: *стаи веков, Пастух*. У глагола *играть* выделены значения: 1) ‘передача информации’ («На дивно украшенной флейте // Играл я высокой дуде» [137, с. 268] и др.), 2) ‘эмоциональное отношение к объекту’ (одновременно с наличием прямого дополнения) («И грустные песни // Над нею [девой-птицей – Е.М.] играет пастух на свирели» [137, с. 355]).

Глагол *танцевать* сочетается с именами существительными *гномы, змея* в качестве субъектов; глагол *плясать* – с субъектами *скоморох, искры, феи, девушки, дракон, океан* и др. Изменения значений у этих глаголов не отмечено.

Н.С. Гумилев использует названия музыкальных инструментов (*труба, лира (лиры), арфа (арфы), лютня, скрипка (скрипки), рог, бубен (бубны), литавры* и др.), их частей (*струна (струны), смычок* и др.), музыкальных жанров (*песня (песни), хорал, гимн, баллада, мазурка* и др.) и др.

Концепт «музыка» кодирует культурную информацию, значимую для поэта. Ориентиром художественного пространства Н.С. Гумилева является понятие струны. Визуально-аудиальные метафоры воспроизводят когнитивный фрейм автора: «Плакали невидимые струны...» [137, с. 80] и др. В этом фрейме в имени

существительном *струны* актуализируется сема ‘чувство’, сближаются семантические объемы слов *душа* и *арфы* («И отвечала мне душа моя, // Как будто арфы дальние пропели...» [137, с. 335]), слов *голос* и *струна* («Ее [девы – Е.М.] голос был тихим дрожаньем струны...» [137, с. 43], «Но коней я ударил свистящим бичом. // Я на выси сознания направил их бег // И увидел там деву с печальным лицом. // В тихом голосе слышались звонны струны...» [137, с. 54]), слов *песня* и *струна* («Чтоб песней, звонкой, как струна, // Целить запекшиеся раны» [137, с. 390]). Интересно, что в имени существительном *струна* Н.С. Гумилев выделяет сему ‘страсть’ и тайный подтекст («Только любовь мне осталась, струной // Ангельской арфы взывая...» [137, с. 254]). Арфа – особый музыкальный инструмент в индивидуально-авторском дискурсе Н.С. Гумилева, ему придается сакральное значение, т.е. имя существительное *арфа* определяется эпитетом *ангельская*: «Ангельской арфы струна повалась, и мне слышится звук...» [137, с. 438] и др. В рамках исследуемого концепта поэт моделирует семантическую оппозицию «счастье – мука» и воплощает ее при помощи образа лютни – старинного музыкального инструмента: «У муки столько струн на лютне, // У счастья нету ни одной...» [137, с. 222].

Тексты создают «возможный мир» автора, и у Н.С. Гумилева формируется амбивалентный образ музыки. Поэт производит радикальную смену характеристик. С одной стороны, он описывает прекрасные звуки оркестровой музыки ([маэстро] «Он рассыпал перед нами // Звуки легкие оркестра» [137, с. 132], «Звуки мчались и кричали, // Как виденья, как гиганты, // И метались в гулкой зале, // И роняли бриллианты. // ... // А потом с веселой дрожью, // Закружившись вокруг оркестра, // Тихо падали к подножью // Надушённого маэстро» [137, с. 133]); в гудке парохода он слышит фортепианную музыку («И в ответ пароход, // Звезды ночи печалю, // Спящей Африке шлет // Переливы рояля» [137, с. 308]), а в звуках наступающей весны – духовую музыку («И снова в апреле заплачут свирели...» [137, с. 410]); при помощи звуков, производимых струнным инструментом, может передать собеседнице рассказ о рае («Чтобы скрипка ласковая пела //

И тебе о рае золотом» [137, с. 416]), а у звона колоколов в стихотворении «Мой альбом, где страсть сквозит без меры...» может увидеть цвет и национально-культурный характер («Но американец длинноносый // Променяет Фриско на Тамбов, // Сердцем вспомнив русские березы, // Звон малиновый колоколов» [137, с. 458]) и т.д. С другой стороны, манифестируя образ танца, Н.С. Гумилев создает странную картину пляски змей («И пляски змей странны по вечерам» [137, с. 412]) и мистическую зарисовку пляски дракона («А дракон плясал уже без сил...» [137, с. 465]), описывает страшный танец в полутемном зале («В полутемном строгом зале // Пели скрипки, Вы плясали» [137, с. 74]) и т.д. Приведенные примеры демонстрируют, насколько широк репертуар коммуникативных тактик поэта в рамках концепта «музыка». Кроме этого, имя существительное *песня* Н.С. Гумилев характеризует как с положительной (*звонкая, легка, озорная, золотая* и т.д.), так и с отрицательной стороны (*больная, дикая* и др.); имя существительное *пенье* – как позитивно (*радостное, звонкое, влюбленное* и др.), так и негативно (*безумное*).

Имена существительные *напев, танец, музыка* поэт описывает только с положительной стороны, а имя существительное *пляска* – только с отрицательной.

Художественный замысел Н.С. Гумилева «...воплощается и экстраполируется на его художественный дискурс, в том числе и на авторское “я» [155 А, с. 83]. Себя поэт видит в образе музыкального инструмента («Я, что мог быть лучшей из поэм, // Звонкой скрипкой или розой белою...» [137, с. 480]) и в образе песни («Что сам я не только ночная // Бессонная песнь о тебе» [137, с. 513]).

«Возможный мир» Н.С. Гумилева – это креативный мир, концепт «музыка» занимает очень важное место в этом мире и имеет индивидуально-авторские реализации с различной эмоциональной окраской, в том числе амбивалентность. Музыкальные термины, а также другие лингвистические объективации рассмотренного концепта помогают демонстрировать представления Н.С. Гумилева об интереснейшем явлении – музыке.

3.1.8. Песенность в структуре концепта «музыка» в поэзии С.А. Есенина

Концепт «музыка» занимает в стихах и поэмах С.А. Есенина [157, т. 1, с. 39–393; т. 2, с. 5–338] особое место. Главную роль в структуре этого концепта играет установка на песенность, которая отражается на лексическом и семантическом уровнях его индивидуально-авторского дискурса, на тематике и ритмико-синтаксическом строе его стихотворений. Безусловно, С.А. Есенин – «...не единственный представитель песенной поэзии в XX веке» [91, с. 92], однако это один из самых оригинальных и глубоко национальных ее создателей. Поэзия С.А. Есенина «...редкого человека может оставить равнодушным. Она поражает читателя богатством звуковых и цветовых ощущений, искренностью в передаче чувств, эмоциональностью, музыкальностью. Причина этого – в народности его поэзии» [101 А, с. 79]. Важнейший принцип художественного мышления поэта – его стремление «...ко всеобщей гармонии, к единству всего сущего на земле... Отсюда один из основных законов его мира – всеобщий метаморфизм. Люди, животные, растения, стихии и предметы – все они, по Есенину, дети единой матери-природы... В его поэзии мы видим как очеловеченную природу, так и “оприродованного” человека...» [167, с. 297].

Большое влияние на формирование С.А. Есенина как поэта оказало песенное народное творчество; он писал в автобиографических набросках: «К стихам расположили песни, которые я слышал кругом себя, а отец мой даже слагал их» [157, т. 3, с. 196]. Потому А.В. Кулинич, исследователь творчества С.А. Есенина, отмечал: «На песенную природу своего стиха он указывал и названиями, и уподоблением всей своей поэзии песне» [233, с. 144]. Да и сам поэт утверждал: «Родился я с песнями в травном одеяле» [157, т. 1, с. 51], указывая на свою связь с песней и природой. Поэзия С.А. Есенина – «песенное слово» [157, т. 1, с. 238], «словесное пенье» [157, т. 2, с. 285], «поющее слово» [157, т. 1, с. 140], «песенный плен» [157, т. 1, с. 145]. Л.Л. Бельская указывает: «Для Есенина же песня – высшая ценность по сравнению

с “просто стихами”, это синоним подлинной поэзии» [57, с. 26]. Концепт «музыка» в поэзии С.А. Есенина является очень сложным по структуре, он соотносится с другими концептами.

Музыка в поэзии С.А. Есенина концептуализируют глаголы со значением пения и танца (*петь, запевать, подпевать, распевать, плясать, танцевать* и др.) и образованные от них имена существительные, а также имена существительные, имена прилагательные, глаголы, наречия, включающиеся в семантическое поле ‘музыка’. Поэт очень широко использует глаголы различных семантических групп, например, при передаче «...коммуникативных отношений между человеком и природой...» [133 А, с. 18] он употребляет глаголы выражения эмоций и чувств, глаголы из семантического поля ‘музыка’, глаголы речи, глаголы, передающие звучание и др. [133 А, с. 18].

Большими возможностями сочетаемости и высокой степенью валентности характеризуется глагол *петь*. В качестве субъектов при этом глаголе могут выступать различные категории людей (*девушка, мать, старик, юноши, гармонист, косари, рекрута, пастух, поэт, странники* и др.), духовная и психофизиологическая сущность человека (*душа, уста*), абстракции (*тлен, тишина* и др.), представители животного мира (*лягушка, петух, птицы, сверчок, соловей* и др.), растение (*овес*), реалии природного мира (*ветры, вьюга, гроза, дуга, море, небеса, пурга, ручей, холмы* и др.), времена года (*зима, весна*), все, созданное человеком (*колокола, колокольчик*) и др.

Глагол *петь* (*пропеть / распевать*) в контексте может приобретать: 1) сему ‘интеллектуальная деятельность’ («Пропеть о сумерках дорог // И уходящем хулиганстве» [157, т. 1, с. 180], [рекрута] «Распевали про любимые // Да последние деньки...» [157, т. 1, с. 66] и др.), 2) сему ‘эмоциональное отношение к объекту’ ([вьюга] «Пой ты тогда надо мною...» [157, т. 2, с. 159]), 3) сему ‘передача информации’ (при наличии прямого дополнения) («Поют мне песни косари» [157, т. 1, с. 61] и др.), 4) сему ‘направление’ («С шеста созвездья // Поет петух» [157, т. 1, с. 290]), 5) сему ‘проникновение’ («В синюю гладь // Окна // Скрипкой поет // Луна» [157, т. 2, с. 76]). Названный глагол может использоваться в одном контексте с прямым дополнением: [странники] «Пели

стих о сладчайшем Иисусе» [157, т. 1, с. 58] и др. Употребление с такими дополнениями свойственно и глаголу *воспевать*: «Воспою я тебя [мать – Е.М.] и гостя, // Нашу печь, петуха и кров...» [157, т. 1, с. 115] и др. Глагол *петь* способен иметь значение ‘воспевать’: «Быть поэтом – значит петь раздолье...» [157, т. 1, с. 238] и др. Очевидно, что сам глагол предоставляет реальные возможности для различных персонификаций, олицетворений и метафор звукового типа.

В структуре концепта «музыка» в поэзии С.А. Есенина особое место занимает танец, выраженный глаголом *плясать*. Его субъектами могут выступать: общность людей, люди (*девок корогод, колдунья* и др.), партитив (*пальцы*), абстракции (*грусть, смерть* и др.), реалии природного мира (*ветер, дождь, дым, сумрак* и др.), географическое название (*Русь*). Глагол *плясать* может сочетаться с объектом («Где не пляшет над правдой смерть» [157, т. 1, с. 301]).

С.А. Есенин концептуализирует музыку, описывая ее сопровождение при помощи одного или нескольких имен существительных с предлогом *под*, иногда в сочетании с именем прилагательным. Такие обстоятельства, имеющие значение сопровождения и относящиеся к концепту «музыка», включают в свой состав слова, входящие в семантическое поле ‘музыка’ (*песня, тальянка, гармоника, гусли* и др.). Эти обстоятельства могут обозначать: 1) инструментальную музыку («Дай тебе про себя я сыграю // Под басовую эту струну» [157, т. 1, с. 162]), 2) аккомпанемент пению («С горы идет крестьянский комсомол, // И под гармонику, наяривая рьяно, // Поют агитки Бедного Демьяна, // Веселым криком оглашая дол» [157, т. 1, с. 329]), 3) колыбельную песню ([Грибоедов] «В подножии большой горы // Он спит под плач зурны и тари» [157, т. 1, с. 336]), 4) похоронное пение («Себя усопшего // В гробу я вижу // Под аллилуйные // Стенания дьячка» [157, т. 1, с. 370]), 5) «инструментальное сопровождение» повествования («Слушай – под эту гармонику снежную // Я расскажу про свою тебе жизнь» [157, т. 1, с. 246]), 6) инструментальное сопровождение игр, развлечений («Соберутся русалки с цветами, // Заведут под гармони гулянку...» [157, т. 2, с. 209]), 7) «инструментальное сопровождение» танца («Пляшет колдунья под звон сосняка»

[157, т. 2, с. 217]), 8) подобие церковной музыки («И часто я в вечерней мгле, // Под звон надломленной осоки, // Молюсь дымящейся земле // О невозвратных и далеких» [157, т. 1, с. 82]).

При помощи указанных обстоятельств поэт объединяет церковную музыку и звон: «И под плач панихид, под кадильный канон, // Все мне чудился тихий раскованный звон» [157, т. 1, с. 49]. Эти обстоятельства дают ему возможность показать печальный характер музыки («Снова пьют здесь, дерутся и плачут // Под гармоники желтую грусть» [157, т. 1, с. 158]) и ее веселый характер («Только я в эту цветь, в эту гладь, // Под тальянку веселого мая, // Ничего не могу пожелать, // Все, как есть, без конца принимая» [157, т. 1, с. 195]).

Обстоятельства «...со значением сопровождения помогают С. Есенину выделять ту или иную деталь, выявляющую суть явления или события» [119 А, с. 207]. Например, в стихотворении «Над окошком месяц. Под окошком ветер...» поэт смеется и плачет под чужую песню: «А теперь я милой ничего не значу. // Под чужую песню и смеюсь и плачу» [157, т. 1, с. 209]. Это значит, что его любимой на тальянке играет кто-то другой.

Важную роль в концептуализации музыки играют имена существительные – названия музыкальных инструментов. С.А. Есенин использует наименования: 1) различных видов гармоники («Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха» [157, т. 1, с. 48], «Сыпь, гармоника. Сыпь, моя частая» [157, т. 1, с. 160], «Рекрута ходили с ливенкой / Разухабистой гурьбой» [157, т. 1, с. 66] и др.), 2) рояля («Недаром чумазый сброд // Играл по дворам на роялях...» [157, т. 2, с. 55]), 3) гуслей («Эх, песня, // Песня! // Есть ли что на свете // Чудесней? // Хоть под гусли тебя пой...» [157, т. 2, с. 70–71]), 4) гитары («Гитара милая, // Звени, звени!» [157, т. 1, с. 333]), 5) скрипки («Я не заласкан – буря мне скрипка» [157, т. 2, с. 303] и др.), 6) трубы («С утра над осенницею // Я слышу зов трубы» [157, т. 1, с. 295]), 7) флейты («Нет ни тревог, ни потери, // Только лишь флейта Гассана» [157, т. 1, с. 234] и др.), 8) свирели («И с шепотом волны рыданья замирали, // И где-то вдалеке им вторила свирель» [157, т. 2, с. 199]), 9) жалейки ([старушка] «Она чужда ему [пастуху – Е.М.] теперь, // Забыла звонную жалейку» [157, т. 2, с. 234]), 10) дудки («С дудкой пастушеской в ивах // Бро-

дит апостол Андрей» [157, т. 1, с. 299]), 11) зурны и тари ([Грибоедов] «В подножии большой горы // Он спит под плач зурны и тари» [157, т. 1, с. 336]), 12) барабана («Кому ненавистен туман, // Тот солнце корявой рукою // Сорвет на золотой барабан» [157, т. 1, с. 309]) и др. Упоминает поэт и шарманку: «Слышу голос // Плачущей шарманки...» [157, т. 2, с. 288]. При помощи музыкальных терминов поэт показывает, что душа, как и сердце в его идиостиле «...обладает способностью вести внутреннюю жизнь...» [136 А, с. 97]): «Ах, колокольчик! твой ли пыл // Мне в душу песней позвонил...» [157, т. 2, с. 283], «Эта песня в сердце отзовется» [157, т. 1, с. 243] и др.

Концепт «музыка» у С.А. Есенина «...связан с концептами “поэт”, “эмоции”, “чувства”, “любовь”, “Родина” и др.» [102 А, с. 62].

Связь концепта «музыка» с концептом «поэзия» в поэтическом мире С.А. Есенина является очень тесной. Свои стихи он называет *песнями* («Тебе, о родина, сложил я песню ту» [157, т. 1, с. 96]), *напевами* («И знаю – скучен всем напев унылый мой, // Но я не виноват – такой уж я поэт» [157, т. 2, с. 156]). Поэт сочетает в одном предложении глагол *петь* и имя существительное *стих* («Пою я стих о светлом рае...» [157, т. 2, с. 245]) и т.д. Так демонстрируется пересечение семантических полей ‘поэзия’ и ‘музыка’.

Для того, чтобы «...описать свои чувства по отношению к Родине и природе, передать эмоциональное состояние героев своих поэтических произведений, С. Есенин использует различные средства, в том числе и глаголы, выполняющие главную роль в описании ситуации» [31 А, с. 100]. Концепт «музыка» в поэзии С.А. Есенина соотносится с различными эмоциями. Пересечение семантических полей ‘музыка’ и ‘эмоции’, ‘чувства’ происходит в следующих случаях: 1) когда субъектами при глаголах выражения эмоций и чувств становятся названия музыкальных инструментов («Плачет веселая флейта» [157, т. 2, с. 302]), 2) когда субъектом при глаголах выражения эмоций и чувств становится имя существительное *песня* («Плачет и смеется песня лиховая» [157, т. 1, с. 209]), 3) когда субъект при глаголе выражения эмоций и чувств сравнивается с названием музыкального инструмента

(«Плачет метель, как цыганская скрипка» [157, т. 2, с. 303]), 4) когда глаголы *петь*, *плясать* и глаголы выражения эмоций и чувств употребляются в одном контексте («Поите и рыдайте, ветры, на тропу...» [157, т. 2, с. 231], «И Русь все так же будет жить, // Плясать и плакать у забора» [157, т. 1, с. 133]), 5) когда слова из семантических полей ‘музыка’, ‘эмоции’, ‘чувства’ сочетаются в одном контексте («Дальний плач тальянки, голос одинокий...» [157, т. 1, с. 209], «Вспоминаючи грусть, // Тихо песню запел...» [157, т. 2, с. 161] и др.).

В стихотворении «Море голосов воробьиных» С.А. Есенин передает грустную музыку, которую исполняют на флейте, как созвучие состоянию влюбленного лирического героя: «Сам я не знаю, что будет. // Близко, а может, гдей-то, // Плачет веселая флейта» [157, т. 2, с. 302]. Флейта у него «...предстает как инструмент, способный выразить тончайшие оттенки чувств и настроений...» [63 А, с. 110].

Связь концептов «музыка» и «Родина» проявляется в том, что Русь поэт считает живым существом и наделяет ее способностью плясать и плакать [157, т. 1, с. 133]. «Российская грусть» олицетворяется и может плясать («Это пляшет российская грусть, // На солнце смывая пятна» [157, т. 2, с. 271]). Здесь «...образная персонификация сочетается с антитезой» [44 А, с. 132]. Реализуется эта связь и в песне: «Я снова чью-то песню слышу // Про отчий край и отчий дом» [157, т. 1, с. 215] и др.

Концепт «музыка» у С.А. Есенина соотносится с концептом «любовь». Поэт считает, что любовь важна для всех: «Все на этом свете из людей // Песнь любви поют и повторяют» [157, т. 1, с. 239]. Он тоже поет про любовь, создавая стихи, поэтому слова его песен нежны: «Пел и я когда-то далеко // И теперь пою про то же снова, // Потому и дышит глубоко // Нежностью пропитанное слово» [157, т. 1, с. 239]. Традиционно сравнение любимой с песней: «Но она мне как песня была...» [157, т. 1, с. 192]. Описание песни или музыки сопровождает мысли поэта о милой, вначале – веселые, затем – грустные: «Лейся, песня звонкая, вылей трель унылую. // В темноте мне кажется – обнимаю милую» [157, т. 1, с. 199], «За окном гармоника и сиянье месяца. // Только знаю – милая никогда не встретится» [157, т. 1, с. 199]. Песня может

заставить любимую вспомнить о поэте, «как о цветке неповторимом» [157, т. 1, с. 258].

Одним из ключевых концептов в поэтическом мире С.А. Есенина является концепт «дорога»: «Этот концепт коррелирует с различными темами, затрагиваемыми автором в своих произведениях; в рамках этого концепта представлено подробное описание чувств лирического героя» [40 А, с. 133]. Взаимодействие концептов «музыка» и «дорога» демонстрируют следующие примеры: «Опять раскинулся узорно // Над белым полем багрянец, // И заливаётся задорно // Нижегородский бубенец» [157, т. 1, с. 46], «Пригорюнились девушки-ели, // И поет мой ямщик на-умяк: // “Я умру на тюремной постели, // Похоронят меня кое-как”» [157, т. 1, с. 54], «Пробирались странники по полю, // Пели стих о сладчайшем Иисусе» [157, т. 1, с. 58] и др.

Концепт «музыка» в поэзии С.А. Есенина реализуется при помощи разнообразных лексических и грамматических средств. Кроме того, С.А. Есенин «... тоньше, чем кто-либо другой из его современников, чувствовал музыкальную сторону русского языка, казалось, он не сочинял стихи, а открывал скрытые в родной речи поэтические созвучия» [233, с. 145]. В структуре рассмотренного концепта пению уделяется большее внимание, чем танцу. Тесная связь концепта «музыка» с другими концептами показывает его значительное место в концептуальной картине мира С.А. Есенина.

3.1.9. Сущность музыки в поэзии М.И. Цветаевой

В стихотворениях и поэмах М.И. Цветаевой ([472] (только поэзия), [473, с. 24–400], [474, с. 39–812]) нашли отражение разнообразные темы: жизни, смерти, любви, времени и т.д. Эти темы воплощены в соответствующих концептах.

Поэзия М.И. Цветаевой может быть охарактеризована как песенная; «...значительное влияние на ее ритмику и фонетику оказала русская народная песня» [47 А, с. 18]. Значительное место в ее поэзии занимает тема музыки. В.А. Маслова указывала: «Ее поэзия сильна не зримыми образами, а постоянно меняющимися ритмами. Может, причиной тому ее детство, напол-

ненное музыкой (мать ее была пианисткой, и сама она много времени проводила за инструментом), она воспринимала жизнь прежде всего через звуки. Но ее мятущейся душе были близки не столько мягкие напевы, сколько упругий энергичный, подчиняющий себе ритм, ее через край переполняли эмоции» [275, с. 9]. Она отмечала, что музыкальность – важное свойство поэзии, и в стихотворении М.И. Цветаевой «Облака – вокруг...» [474, с. 84] «..взаимодействуют звучание и смысл, создавая особую, напевную лирику» [276, с. 68]. Это объясняется, во-первых, тем, что поэтесса унаследовала от матери любовь к музыке, во-вторых, тем, что в ее своеобразном поэтическом мире музыка играет очень важную роль при выражении эмоций и чувств, обозначении различных явлений. Внутренний мир поэтессы характеризуется так называемым «духом музыки», о котором И. Глебов писал: «Дух музыки в эмоциональном аспекте – творческая воля, побуждающая одаренных ею людей создавать (вызывать и сопрягать) состояния звучаний и оформлять их, как свое мироздание» [117, с. 14]. Я.М. Платек указывал, что «свободный поток цветаевской речи включает всевозможные устно-поэтические жанры, как правило, связанные в быту с музыкой. Тут и песня, и частушка, и причитание, и скороговорка, и городской романс, и баллада. Сохраняя их строй, она вносит в этот традиционный мир неожиданность своих метафорических построений» [338, с. 155].

Тема музыки присутствует как в стихотворениях, так и в поэмах М.И. Цветаевой.

В лирической сатире «Крысолов» [474, с. 714–773] есть слова, восславляющие музыку: «Прохожу, // Госпожу свою – Музыку – славлю» [474, с. 734]. Музыка в поэтическом мире М.И. Цветаевой правдива: «Лжет не музыка – инструмент! // ... // Лжет не Музыка – музыкант!» [474, с. 748]. Она, по словам поэтессы, обладает магическими способностями: «Верьте Музыке: проведет // Сквозь гранит. // Ибо Музыки – динамит – // Младше...» [474, с. 747]. В этой сатире выражается мысль о том, что человек, связанный с музыкой, должен страдать: «Но музыканту счастливым быть // Попросту непристойно!» [474, с. 760].

В упомянутом произведении шесть раз задается один и тот же вопрос: «Что есть музыка?..» [474, с. 753–756]. На него дается

множество ответов, но ни один из них полностью не отражает сущности данного понятия. В поэтическом мире М.И. Цветаевой тема музыки связана с самыми различными темами. Таким образом, поэтесса сознательно раскрывает многогранность и полифункциональность концепта «музыка».

Концепты «поэзия» и «музыка» у М.И. Цветаевой тесно связаны, свои стихи поэтесса называет *песнями* и *напевами*: «“ – Я дань платила песнями... ”» [474, с. 208], «Какая власть в моем напеве...» [474, с. 250] и др. Песню поэтесса характеризует путем употребления имени существительного *неволя* и упоминает ее в числе *трех неволь*: «Есть на свете три неволи: // Песня – хлеб – и море...» [474, с. 254]. Песня у поэтессы очень ценна: «Песнь! С этим первенцем, что пуще // Всех первенцев и всех Рахилей...» [474, с. 383].

Концептуализация пения, танца и звона происходит у М.И. Цветаевой при помощи глаголов, образованных от них имен существительных, имен существительных – названий музыкальных инструментов, различных частей речи, входящих в семантическое поле ‘музыка’.

Два основных глагола, используемых поэтессой для реализации концепта «музыка», – это *петь* и *плясать*.

Семантическое поле глагола *петь* (и его дериватов) в поэзии М.И. Цветаевой очень широкое. При употреблении этого глагола актуализируются следующие смы: 1) ‘интеллектуальная деятельность’: «Оттого что я о тебе спою – как никто другой» [474, с. 122] и др., 2) ‘эмоциональное отношение к объекту’: «Здесь [на заставе – Е.М.] молодости, как над мертвым, // Поют над собой» [474, с. 388] и др., 3) ‘передача информации’ (при наличии прямого дополнения): «Что бы ни пели нам попы...» [474, с. 500] и др., 4) ‘воспевание’: [Блок] «Он на закате дня // Пел красоту вечернюю» [474, с. 103] и др., 5) ‘движение’: «Тело, что все свои двери заперло, – // Тщетно! – уж ядра поют вдоль жил» [474, с. 429].

Способность петь в поэтическом мире М.И. Цветаевой имеют: 1) люди (*солдаты*, *нищие* и др.), 2) все, связанное с человеком (*рот*), 3) представители животного мира (*птицы*), 4) абстракции (*жалобы колоколов*, *слова «пятнадцать лет»*, *молодости*, *дрёма*), 5) все, созданное человеком (кроме музыкальных инструментов) (*провока*, *копьецо*, *поезд*, *ядра* и др.) и др.

Семантическое поле глагола *плясать* намного уже, чем семантическое поле глагола *петь*, и у этого глагола актуализируется значительно меньше сем, чем у глагола *петь*: 1) ‘интеллектуальная деятельность’ («Не пожар тушу, // Свою смерть пляшу – // С гикотом! с топотом!» [474, с. 642]), 2) ‘направление’ («Выплясали из избы, // ... // Пляшут, пляшут к воротам» [474, с. 642–643]).

Способностью плясать в поэзии М.И. Цветаевой наделяются: 1) люди (*полотер, любящая, жена, пряжа* и др.), 2) *Бог*, 3) представители животного мира (*конь*), 4) абстракции (*молодость*), 5) все, созданное человеком (кроме музыкальных инструментов) (*шатер, сбруя*).

Если в плане семантического содержания глагол *петь* превосходит глагол *плясать*, то в плане соотношения с внутренним миром поэтессы тема танца является более значительной, чем тема пения. Пение характеризует поэтессу когда она концептуализирует себя в образе птицы: «Птица-Феникс – я, только в огне пою!» [474, с. 187].

Звонкая песня становится в ее понимании приметой чистой совести: «Чистой совести примета – // Поступь легкая моя, // Песня звонкая моя» [474, с. 190].

Умение плясать, как и умение петь, относится к числу характеристик поэтессы: «Плясовницей слыву, да притворщицей. // ... // Плясовница только я да свирельница» [474, с. 90].

Название танца сочетается с ее именем: «И крутится в твоём мозгу: // Мазурка – море – смерть – Марина...» [474, с. 163].

Шаг своей лирической героини М.И. Цветаева называет *пляшущим*: «Пляшущим шагом прошла по земле! – Неба дочь!» [474, с. 275].

При описании героини сказки «Молодец» (1922) [474, с. 626–686] глаголы *плясать* и *плакать* (как и образованные от них имена существительные) являются антонимами: «Пляшет. Плачет. // Плачет. Пляшет. // Вплавь. Вскачь. // Всё – враз! // Пляс. Плач. // Плач. Пляс» [474, с. 654].

Данный пример демонстрирует пересечение семантических полей ‘музыка’ и ‘эмоции’, ‘чувства’ и «...связь концептов, соответствующих названным семантическим полям» [41 А, с. 142]. В поэзии М.И. Цветаевой «...из всех глаголов выражения эмоций

и чувств встречаются чаще других и являются наиболее сложными в семантическом отношении глаголы *плакать*, *смеяться* и *кричать*, передающие эмоции и чувства при помощи звуков» [29 А, с. 39].

В стихотворении «Душа и имя» (1911) танец не может помочь лирической героине забыть тоску: «В круженье вальса, под нежный вздох // Забыть не могу тоски я» [474, с. 50].

В случае пересечения семантических полей ‘музыка’ и ‘время’ происходит метафоризация: слова «*пятнадцать лет*» наделяются способностью петь: «Звенят-поют, забвению мешая, // В моей душе слова: “пятнадцать лет”» [474, с. 47], понятие *молодость* – способностью плясать: «Молодость моя! Утешь, спляши!» [474, с. 309].

В поэтическом мире М.И. Цветаевой большое внимание уделяется образу звона. И. Глебов считает, что звон – это «...одно из выразительнейших проявлений музыкального начала в мире...» [117, с. 38]. Г.Н. Писняк указывает: «Со звуками музыкальных инструментов сопряжен ряд ассоциативных параллелей, прежде всего – закономерно и естественно – Родина, родимая земля, отчий дом, одним из наиболее ярких символов которых издревле служил колокольный звон» [337, с. 42]. У поэтессы звон – и музыкальное, и национально-культурное понятие. Имя существительное *звон* определяется эпитетами, описывающими звук (*золотой*, *серебряный* [474, с. 82]), характер (*ликующий* [474, с. 314], *трубный* [474, с. 549], *комарий*, *претонкий* [474, с. 569]), связь с источником звука (*колокольный* [474, с. 84, с. 137], *струнный* [474, с. 580]) и др.

Наиболее часто тема звона связана с понятием *колокол* (*колокола*). Колокола «...являлись во многих культурах Старого света как музыкальными инструментами, так и культовыми приборами, звон которых сзывал якобы вместе сверхъестественное и людей. Поэтому колокола принимали характер символов культа» [500, с. 379]. Понятие *колокол* (*колокола*) у М.И. Цветаевой полисеманлично: 1) колокол – символ Москвы: «Но выше вас, цари: колокола. // Пока они гремят из синевы – // Неоспоримо первенство Москвы» [474, с. 87], 2) *колокольный град* – символ внутреннего мира поэтессы: «– И я дарю тебе свой колокольный град, // Ахма-

това – и сердце свое в придачу!» [474, с. 111], 3) колокол – образ сердца: «А этот колокол там, что кремлевских тяжеле, // Безостановочно ходит и ходит в груди...» [474, с. 116].

Тему звона поэтесса соотносит с другими понятиями: 1) с понятием *часы*: «И вечные колокола. // И в маленькой деревенской гостинице – // Тонкий звон // Старинных часов – как капельки времени» [474, с. 131], 2) с понятием *капельки*: «И снится Разину – звон: // Ровно капельки серебряные каплют» [474, с. 140], 3) с понятием *кувшин*: «Звякнет – о звонкий кувшин – запястье, // Вздрогнет – на звон кувшина – халат...» [474, с. 153], 4) с понятием *струнки*: «Словно месяц в полнолуние – // Звон собой все море занял. // Струнки, струнки-говоруньи, // Жилочки мои бараньи!» [474, с. 555] и др.

В поэзии М.И. Цветаевой употребляются названия следующих музыкальных инструментов: *барабан*, *бубен* (*бубны*), *гармонь*, *гитара* (*гитары*), *гусли*, *дуда*, *дудка*, *клавесин*, *лира*, *лютни*, *орган*, *рог*, *рояль*, *скрипка*, *труба* (*трубы*), *флейта*, *фортепьяно*, *цитра* и др., а также имя существительное *бубенцы*.

М.И. Цветаева в одной из глав лирической сатиры «Крысолов» использует образ трубы: «Не в ушеса, а в слух // Вам протрубят к обедне – // В день, когда сбросит дух // Тело: чехол последний. // В день, когда станут – льды. // В душу – и без трубы. // Не в инструменте – в нас // Звук. Разбивайте дудки!..» [474, с. 764]. В данном случае трубе «...придается пророческая функция...» [91 А, с. 95–96].

Помимо употребления в прямом значении, поэтесса использует названия музыкальных инструментов для обозначения: 1) звука («Нет, бил барабан перед смутным полком, // Когда мы вождя хоронили: // То зубы царёвы над мертвым певцом // Почетную дробь выводили» [474, с. 469], «Над калиткой, стонавшей скрипкой...» [474, с. 476] и др.), 2) чувства («По жилам – унывная // Жаль, ровно дудочка» [474, с. 644] и др.), 3) характера смеха («Смех, как грошовый бубен» [474, с. 696]) и др.

В поэзии М.И. Цветаевой концепт «музыка» соотносится с концептами «эмоции» и «чувства» только один раз [474, с. 654]. В отличие от русских и белорусских поэтов обозначенного периода, у М.И. Цветаевой происходит глубокое раскрытие сущно-

сти концепта «музыка» и образа звона. Тема танца в структуре названного концепта является более значительной, чем тема пения. Музыка для поэтессы – источник не только поэтического, но и вообще любого творчества. А.А. Саакянц писала: «Цветаева – это вечно познаваемая, но никогда до конца познанной быть не могущая вселенная, и каждый, кто захочет соприкоснуться с нею, всю жизнь будет открывать для себя все новые и новые ее тайны» [379, с. 772]. Концепт «музыка», широко представленный в творчестве М.И. Цветаевой, позволяет убедиться в уникальности ее поэзии.

3.1.10. Темпоральность музыки в поэзии В.Ф. Ходасевича

В.Ф. Ходасевич – поэт со сложной и интересной биографией. Непростым представляется и его поэтический мир ([463, с. 13–399], [464, с. 51–302]), в котором объективировано множество концептов, в том числе и концепт «музыка». Этот концепт имеет темпоральную доминанту, и поэтому он тесно связан с концептом «время». Обращаясь к Богу, поэт перечисляет все, данное ему (пять чувств, время), и говорит о том, что его душа принадлежит искусству: «Ты дал мне пять неверных чувств, // Ты дал мне время и пространство, // Играет в мареве искусств // Моей души непостоянство» [463, с. 190].

Время в поэзии В.Ф. Ходасевича хочет быть воспетым: «Века, прошедшие над миром, // Протяжным голосом теней // Еще зывают к нашим лирам // Из-за стигийских камышей» [463, с. 65]. Но люди поют не о вечном, а о временном: «Но горе! мы порой дерзаем // Всё то в напевы лир влагать, // Чем собственный наш век терзаем, // На чем легла его печать» [463, с. 65]. Песня для поэта – мерило времени («И всё – как в старых песнях пелось...» [463, с. 20]), однако и она конечна («Свечи гаснут, розы вянут, // Даже песне есть конец...» [463, с. 75]). Песни В.Ф. Ходасевич называет в ряду важных жизненных ценностей («Страшно признать, что нет никакого мне дела // Ни до жизни, которой меня ты [мать – Е.М.] учила, // Ни до молитв, ни до книг, ни до песен» [463, с. 57]), в качестве аксиологической категории («– “Довольно! Красоты не надо. // Не стоит песен подлый мир”» [463,

с. 164]), а также в числе понятий, концептуализирующих любовь («Я устал быть нежным и счастливым! // Эти песни, ласки, розы – плен!» [463, с. 79] и др.). Песни важны, поскольку с их помощью все кратковременное получает долгую жизнь («Благодари богов, царевна, // За ясность неба, зелень вод... // ... // За то, что ты, царевна, в мире // Как роза дикая цветешь // И лишь в моей, быть может, лире // Свой краткий срок переживешь» [463, с. 84]). Пение (для поэта – написание стихов) у В.Ф. Ходасевича равноценно жизни: «Ни жить, ни петь почти не стоит...» [463, с. 209]). В данных примерах рассматриваемый концепт соотносится с концептом «поэзия».

Поэт оперирует стереотипом служения родному языку («В том честном подвиге, в том счастье песнопений, // Которому служу я в каждый миг, // Учитель мой – твой чудотворный гений, // И поприще – волшебный твой язык» [463, с. 158]). Он любит родной язык: «Заумно, может быть, поет // Лишь ангел, Богу предстоящий, – // Да Бога не узревший скот, // Мычит заумно и ревет. // А я – не ангел осиянный, // Не дюжий змий, не глупый бык. // Люблю из рода в род мне данный // Мой человеческий язык: // Его суровую свободу, // Его извилистый закон...» [463, с. 219]). Для него прецедентным является образ мифического певца Орфея («И мы, заслышав стон и скрежет, // Ступаем на Орфеев путь, // И наш напев, как солнце, нежит // Их остывающую грудь» [463, с. 65]). Для поэта слово является весомым и значимым даже со стороны формы («Но звуки правдивее смысла, // И слово сильнее всего» [463, с. 210]); оно в стихотворении «Баллада» [463, с. 210–211] переплетается с музыкой («И музыка, музыка, музыка // Вплетается в пень мое...» [463, с. 211]). Ментальная установка автора может вступить в противоречие с позицией поэта-творца («Всё допустимо, и во всём // Злым и властительным умом // Пора, быть может, усомниться, // Чтоб омертвелою душой // В беззвучный ужас погрузиться // И лиру растоптать пятой» [463, с. 278]), а может гармонировать с ней («И повинуюсь только звуку // Души, запевшей, как смычок, // Вдруг подниму на воздух руку, // И затрепещет в ней цветок» [463, с. 203], «Пою предсмертные моления, // В душе растет победный звон» [463, с. 289]). Душа – вместилище эмоций и чувств, а часто и различных звуков. Многие звуки связа-

ны с эмоциями и чувствами («Ах, в часовне предутренним звоном // Отмечается горе мое» [463, с. 41]), звон колоколов побуждает поэта к философским размышлениям («Смотрят из окон огни... // Звон колокольный вливается благостно... // Плачу, что люди – одни...» [463, с. 284]). Колокольный звон «...в поэзии В. Ходасевича сакрализуется...» [50 А, с. 238] («Колокольный звон! // В церковь, к свечкам, к темным ликам // Грустно манит он» [463, с. 294]).

Галерея лингвистических образов В.Ф. Ходасевича обширна и многообразна. Употребление названий музыкальных инструментов – средство усиления изобразительности. Поэт использует с этой целью следующие имена существительные: 1) *клавесин* («И сладко было мне сознание, // ... // Что больше нет в саду цветов, // В гостиной – нот на клавесине...» [463, с. 66]), 2) *пьянино* («Кастрюли, тарелки, пьянино гремят...» [463, с. 250]), 3) *барабан* («Заяц лапкой бьет по барабану...» [463, с. 90]), 4) *бубен* («И серб ушел, постукивая в бубен» [463, с. 133]), 5) *трубы* («Услышишь трубы трубачей» [463, с. 206] и др.), 6) *окарино* («Жди: резкий ветер дунет в окарино...» [463, с. 238]), 7) *кларнет* («Кто-то свистит на кларнете...» [463, с. 330]), 8) *свирель* («Поет свирель, вдали пестреет стадо...» [463, с. 51] и др.), 9) *арфа* ([душа] «Летит широкими крылами // В огнекрылатые рои. // Там всё огромно и певуче, // И арфа в каждой есть руке...» [463, с. 197] и др.), 10) *лира* («И кто-то тяжелую лиру // Мне в руки сквозь ветер дает» [463, с. 211] и др.), 11) *скрипочка* («А скрипочка поет и свищет // Своим приятным голоском» [463, с. 369]), 12) *гитара* («Накинув плащ, с гитарой под полою...» [463, с. 36]), 13) *кифара* («И рушат все кифары стройной звуки» [463, с. 341]), 14) *орган* («Светлое утро. Я в церкви. Так рано. // Зыблется золото в медленных звуках органа...» [463, с. 19]) и др. Данные примеры показывают, что поэт чаще использует перечисленные музыкальные термины в прямом, чем в переносном значении. Лира – особый музыкальный инструмент для поэтического мира В.Ф. Ходасевича. Это имя существительное имеется в сильной позиции текста – в названии книги стихов «Тяжелая лира» (1922) [463, с. 155–214]. С лирой поэт сравнивает мысль: «Трудолюбивую пчелой, // Звеня и роко-ча, как лира, // Ты, мысль, повисла в зное мира // Над вечной розою – душой» [463, с. 346].

Концепт «музыка» у В.Ф. Ходасевича объективируется в форме пропозиций, представленных глаголом *петь* и его дериватами. Этот глагол приобретает следующие смы: 1) ‘интеллектуальная деятельность’ ([Орфей] «И вот пою, пою с последней силой // О том, что жизнь пережита вполне, // Что Эвридики нет, что нет подруги милой...» [463, с. 62] и др.), 2) ‘передача информации’ (одновременно с собой ‘интеллектуальная деятельность’) («И поет нам дождь неумный // Про древние слезы Рахили» [463, с. 97]), 3) ‘эмоциональное отношение к объекту’ (совместно с наличием прямого дополнения) («Я здесь учусь ужасному веселью: // Постылый звук тех песен обретать, // Которых никогда и никакая мать // Не пропоет над колыбелью» [463, с. 269]), 4) ‘воспевание’ («Милые девушки, верьте или не верьте: // Сердце мое поет только вас и весну» [463, с. 111] и др.) и др. Специфичность когнитивной сферы поэта проявляется в том, что используются названия музыкальных жанров: 1) *гимн* («Гимн любви, как гимн воинственный, // Не укрылся от судьбы» [463, с. 25] и др.), 2) *песня* («Под вечер путник молодой // Приходит, песню напевая...» [463, с. 98] и др.), 3) *романсы* («Живу один, зову игрой // Слова романсов, письма, встречи...» [463, с. 70]), 4) *серенада* («“Иль, может быть, услышав серенаду, // Ты из нее хоть что-нибудь поймешь?”» [463, с. 36] и др.), 5) *симфония* ([Сергей Иванович] «Стоит он посреди двора, боясь нарушить // Неслышную симфонию...» [463, с. 156]), 6) *фокстрот* ([Каин] «За кружкой пива созерцает, // Как пляшут барышни фокстрот...» [463, с. 224]), 7) *кадриль* («Четыре пестрые черты – // Шеренги ровные кадрили...» [463, с. 33]) и др. Употребляет В.Ф. Ходасевич и названия музыкальных произведений: 1) «Травиата» («Ребенок спал, покуда граммофон // Всё надрывался “Травиатой”» [463, с. 270]), 2) «Миньона» и «Кармен» («Малыш в окне свистал и пел // “Миньону” и “Кармен”» [463, с. 356]).

Поэт использует метонимию, употребляя при этом слова из семантического поля ‘музыка’: «Гитарный голос ей [Лиде – Е.М.] понятен // Отзывом роковых страстей...» [463, с. 187] и др.

Образ песни и пения вообще в поэтическом мире В.Ф. Ходасевича многогранен. Песня имеет связь со сферой священного («“Но песнь моя есть фимиам священный!...”» [463, с. 36] и др.),

а также со сферой времени («Чертоги ли великого Рамсеса, // Поденщика ль безвестного лачуга – // Для странника равны они: всё той же // Он песенкою времени утешен...») [463, с. 134], «Но я знаю – песня новая // Суждена и мне на миг» [463, с. 25]). Пение может быть различным с акустической точки зрения («Вольно поет синева // Песни, неясно звенящие» [463, с. 324], «А между тем уже с окраин // Глухое пение летит...») [463, с. 244], «Не слышу стройного напева...» [463, с. 288], «А вы с супругою в раю // Спокойно будете витать, // Юдоль земную созерцать, // Напевы дивные внимать, // Крылами белыми сиять...») [463, с. 255]).

Слово *хор* поэт использует как в прямом, номинативном значении («Но мимо: уж Она в соборе. // В снопах огней, в гремящем хоре» [463, с. 246]), так и в значении совокупности кого-либо («“Продуктов нет” – так рапортует // Хор нянек праздных...») [463, с. 379], «Родное вспоминает небо // Хор воздыхающих теней» [463, с. 65]).

Таким образом, в языковом сознании В.Ф. Ходасевича концепт «музыка» является сложноструктурированным образованием, имеющим четкую темпоральную направленность и связь с доминантным концептом большинства творческих личностей, выражающих свою ментальную сущность посредством написания поэтических текстов, – концептом «поэзия». В.Ф. Ходасевич реализует тему музыки в своем поэтическом творчестве при помощи создания пропозициональных структур и использования различных имен существительных, принадлежащих к семантическому полю «музыка».

3.2. Объективация музыки в белорусской поэзии

3.2.1. Концепт «музыка» в творчестве Ф.К. Богушевича

Белорусская поэзия очень музыкальна и в фонетических, и в смысловых отношениях. Много музыкальных терминов употребляется в произведениях белорусских поэтов. Ф.К. Богушевич – творец, который стоял у истоков белорусской поэзии, ее зачинатель, произведения которого действительно являются народными и по духу, и по содержанию. С его сочинений [45, с. 21–118] нача-

лось своеобразное «песенное» направление белорусской поэзии, которое выявило национально-культурные особенности этой молодой, но очень уверенной отрасли искусства. В сборниках Ф.К. Богушевича «Дудка беларуская», «Смык беларускі» употребляется музыкальная терминология, которая служит основным средством репрезентации концепта «музыка».

В указанных сборниках Ф.К. Богушевича используются названия музыкальных инструментов (*дудка, жалейка, дудка-самаграйка, скрипка, барабаны, труба, цымбалы*), а также их частей (*смык, струны*); названия музыкальных жанров – танцев (*вальц, казак*) и др.

Сборник Ф.К. Богушевича «Дудка беларуская» был напечатан в 1891 г. В Кракове [45, с. 186]. В самом концептуальном стихотворении этого сборника «Мая дудка» поэт пишет, что игра дудки будет слышна всем людям и будет она осуществляться на границе выражения эмоций: «Прэндка экончу песні... // Покі дудка трэсне, // Ці паглохнуць людзі, // Ці высахнуць грудзі, // Сілы надарвуцца // На радаснай дудца, // І вьцякуць слёзы // На сухія лозы...» [45, с. 23]. Поэт хочет, чтобы дудка заставила людей танцевать: «Зайграй так васола, // Каб усе у кола, // Узяўшыся ў бокі, // Ды пайшлі у скокі, // Як віхор у поле – // Аж выпочы з болю, // Каб аж рагаталі, // А усё скакалі...» [45, с. 23]. Ф.К. Богушевич призывает дудку: «Грай, васола ж грай // Альбо долю дай!..» [45, с. 24]. Но дудка играет не так, как он хочет, ее звук описывается при помощи глагола *енчыць*. Поэт стремится сделать другую дудку, белорусский национальный инструмент жалейку, звук которого вызывает грусть, а не веселье: «Цяпер зраблю дудку // Ад жалю, ад смутку, // Га! зраблю ж другую, // Жалейку смутную, – // Ды каб так заграла, // Каб зямля стагнала, // От каб як заграла: // Каб слязьмі прабрала, // Каб аж было жудка, // От т о м а я д у д к а !..» [45, с. 24]. А.В. Скоробогатченко пишет в связи с этим: «Символический образ жалейки отождествляется с судьбой народа и его родного языка» [398, с. 48]. Звук, который создает эта дудка, Ф.К. Богушевич передает путем использования глаголов *плакаць* и *галасіць*: «Штодзень і штоночы // Плач, як мае вочы, // Над народу доляй, // І плач штораз болей. // Плач так да астатка, // Галасі, як матка, // Хаваючы дзеці...» [45, с. 24–25]. Жизнь

вокруг такая, что «...крывавым сокам – // Не слязой – заплачыш, // Як усё абачыш» [45, с. 25]. Поэт перестанет играть только в том случае, если жизнь изменится: «Як крыві не стане, // Тагды кончу гранне!» [45, с. 25]. В стихотворении «Праўда» «...поэт жалуется Богу на тяжелую жизнь и говорит, что уши нужны для того, чтобы слышать людскую ругань...» [12 А, с. 85] и «...тую плачонцу дудку-самаграйку, // Нашую жалейку, што енча, не йграе, – // Хоць як выйгравай ты, а яна смутная?» [45, с. 34].

Второй поэтический сборник Ф.К. Богушевича «Смык беларускі» вышел в свет в 1894 г. в Познани [45, с. 189]. Название этой книги содержит имя существительное *смык* – это обозначение части струнного инструмента. В предисловии к сборнику говорится: «Играю немного на скрипочке, ну так пускай и моя книжечка зовется инструментом каким-нибудь, вот я и назвал ее “Смычок”. Смычок есть, а кто-нибудь скрипку, может, доделает, а там была “Дудка”...» [45, с. 70]. По мнению А.В. Скоробогатченко, голос инструмента «...символизирует образ родного языка» [398, с. 48]. Поэт также хочет, чтобы игра скрипки была слышна на всей земле и ее поняли все люди: «Ох, дайце ж мне смык, – // Каб усюды граў! // Хоць бы сам я знік, // Абы голас даў; // Каб той голас чуць // На усей зямлі, // Гдзе людзі живуць, // Гдзе даўней жылі!» [45, с. 71]. Звук струнного инструмента поэт уподобляет звуку духового инструмента, и в этом есть сакральное значение: «Аж ён граў бы, знай, // Як тая труба, // Што пазве на суд // У астатні час // Увесь Божы люд... // Пазаве і нас» [45, с. 71]. Поэт хочет, чтобы этот звук охватил собой всю окружающую природу («Каб бярозку раз // Пацягнуў смыком, // Яна вечны б час // Раўла б з мужыком!» [45, с. 71] и др.), чтобы смычок затронул эмоциональную сферу людей («Ох, каб мне той смык, // Каб на сэрцах граў, – // З радасцяй бы знік, // Абы голас даў!...» [45, с. 72]). В сборнике «Смык беларускі» есть раздел «Песні», в котором обращается внимание на самые разные темы. В песне «Гора» лирический герой может весело запеть, если нет горя: «Каб мне голас добры мець, // Каб мне гора куды дзецъ, // Каб жа гора Бог не даў, – // Я б вясёла заспяваў: // Ой, гора ж маё!» [45, с. 72]. В девятой «Песні» танец и песня становятся формой выражения эмоций человека, который

доведен до отчаяния: «Пан заплаце за работу, // А накорме ласа жыд: // Танцуй сабе хоць да поту, // Пій гарэлку на крадыт...» [45, с. 80], «Конь адбудзе і падводу, // Напасецца дасыта, // Ты ж святкуй сваю свабоду, // Спявай сабе “тра-та-та”!» [45, с. 80] и др.

Рассматривая поэтические произведения Ф.К. Богушевича разных лет, можно констатировать, что концепт «музыка» имеет яркое выражение в стихотворении «“Лютня” айчыны! Ё старонцы любімай...» [45, с. 104]. «Лютня» – это Варшавское хоровое товарищество. Концерты этого товарищества в Вильно посещал Ф.К. Богушевич [45, с. 192]. Обращаясь к «Лютне», поэт писал: «“Лютня” айчыны! Ё старонцы любімай // Уваскрашай нашу родную песню! // І, можа, песняй, напевам радзімым // Вызваліш дух наш ад сну і ад плесні?» [45, с. 104]. Он хочет, чтобы звучание любимых песен наполнило души слушателей надеждой и верой; чтобы люди, слушая песни, осознавали себя («Той люд живе, што свае песні мае...» [45, с. 104]); чтобы песней облегчались муки несчастных; чтобы «Лютня» была для них доской, любовью, душой и стала надеждой для тех, кто заранее горько оплакивает былое счастье. Поэт призывает «Лютню»: «Дзікі злівай у гармоніі весняй, // Сімвалам еднасці стань для краіны, // Вечна жыві і спявай нам, бо песня // Можа і мёртвых падняць з дамавіны» [45, с. 104]. В стихотворении «Хто над жалезнай струной запануе...» [45, с. 109–110] звук струны описывается при помощи ряда глаголов, среди которых есть и глаголы выражения эмоций и чувств (*плакаць, стагнаць, смяяцца, расатаць*): «Аж яна плача, то грыміць громам, то стогне, // То так смяецца, рагоча, танцуе...» [45, с. 109]. Музыка, по мнению Ф.К. Богушевича, имеет священное значение: «Бо дар музыкі, то Твой дар, Божа! // Іграй жа свету, а хто ўчуе тоны, // Той не прапашчы, той будзе збавёны» [45, с. 110]. По мнению поэта, человек, способный играть на музыкальном инструменте, имеет добрую и искреннюю душу: «Каму дудка паслушна // Ды іграе спеўне, // Той душа дабрадушна // І шчырая пэўне» [45, с. 110]. В конце творческой деятельности поэт пишет «Змоўклі песні тые, // Што іграў на дудцы» [45, с. 115]; данный пример демонстрирует пересечение концептов «музыка» и «время».

Поэтическое творчество Ф.К. Богушевича отражает жизнь народа, оказывает значительное эстетическое воздействие на

читателя. Очень важными для его дискурса являются концепты «музыка» и «поэзия», вербальное выражение которых происходит при помощи музыкальных терминов, слов в прямом и переносном значениях и т.д.

3.2.2. Музыка в поэтическом мире М.А. Богдановича

Поэтический мир М.А. Богдановича [44, т. 1, с. 51–166, 196–365, 387–462] сложен и поликонцептуален. Его творческое наследие «...известно далеко за пределами нашей страны, и интерес исследователей к нему с каждым годом только увеличивается» [18 А, с. 103]. Многие ученые посвятили свои труды его творчеству. Это и авторы монографий (Г.С. Березкин, О.А. Лойко, В.М. Конон, М.Л. Стрельцов и др.), и авторы работ, в которых описывается творчество разных поэтов (Е.А. Городницкий, Г.Н. Моложай и др.), и авторы отдельных статей (А.И. Бельский, П.В. Васюченко, Е.А. Леонова, В.А. Максимович, Т.И. Шамякина и др.). Поэт создал особую философию творчества, для «... которого очень важна музыка...» [106 А, с. 103]. В поэзии М.А. Богдановича сформирован образ Родины: «...люди, живущие в родном краю, природа, фольклор, культурные достижения и др.» [86 А, с. 21], образы ночи и звезд; они «... представлены в основном как элементы природного мира, тесно связанные с душой лирического героя, звезды для него – важная составляющая мироздания. ... Ночь для М.А. Богдановича – таинственное и до конца не осознанное человеком время. ... Звезды у поэта символизируют любовь и судьбу человека; ночь – сложное время и безнадежность» [134 А, с. 89]. Для него очень важен национально-культурный компонент: «... текст белорусской культуры воплощается в поэтических произведениях М.А. Богдановича широко и многогранно. Он реализуется как при помощи лексических единиц (слов Беларусь, Белая Русь, беларускі и др.), так и при помощи образов, ярко представленных в белорусской литературе (василек, Неман), и образов, имеющих индивидуально-авторский характер (мифические существа и др.)» [131 А, с. 107]. Образ природы занимает значительное место в поэзии М.А. Богдановича; учитывая его важность и все-

охватность для концептуальной картины мира поэта, «...можно утверждать, что природа – общечеловеческая семантическая константа и доминантный концепт поэзии М. Богдановича» [15 А, с. 110].

Единственный прижизненный сборник стихотворений поэта «Венок» был издан в 1913 г. Это «...оригинальная книга, включающая стихотворения о Родине, о природе, о любви, об искусстве, философии и урбанистические стихи и т.д.; в нем поэт использовал разнообразные жанры: сонет, триолет, рондо, октаву и др., интересные способы рифмовки и инструментовки и т.д.» [33 А, с. 258]. Доминирующее место в этом сборнике занимает тема красоты, соотносящаяся и с другими темами. По мнению М.А. Богдановича, «...красота нужна и в душе человека, и в окружающем его мире, и в поэтических произведениях. Тогда в мир придет гармония, и он станет значительно совершеннее. Венок – это гармоническое сочетание различных составляющих – общечеловеческих ценностей» [64 А, с. 47].

Музыки много в поэтическом мире М.А. Богдановича: это музыка природы, музыка, звучащая в душе человека, реальная музыка, которую создают музыкальные инструменты и т.д. Соответствующий концепт реализуется в языке поэзии М.А. Богдановича при помощи разных частей речи, он тесно связан с концептами «тишина», «эмоции», «чувства», «душа», «сердце». Соотносится он и с концептом «природа», который является «...доминантным в творчестве художника слова...» [15 А, с. 106] и др. Е.А. Городницкий отмечал, что в творчестве М.А. Богдановича мир озвучен, музыкальное эхо является своего рода «...представителем мира, в нем в метафорически переосмысленном виде концептуализируется самая полная и всесторонняя информация о нем» [112, с. 110–111]. И.Я. Науменко указывал: «Спокойная, как бы созерцательная лира М. Богдановича при всей сдержанности очень музыкальная. У него, кажется, и двух стихов не найдешь, которые бы не были написаны в одном ритмико-музыкальном ключе» [302, с. 26]. Звуковая палитра времен года в поэзии М.А. Богдановича очень богатая, зима у него – «...музыкальное время года...» [19 А, с. 130].

Основную роль в реализации концепта «музыка» у М.А. Богдановича играют названия музыкальных инструментов (*бубны*,

шарманка, флейты, труба (трубы), йскрыпка, басоль, цымбалы, ліра, рояль), части струнного инструмента (струна (струны)), имена существительные бомы, звон (званы); музыкальных жанров (гапак, песня (песні), гімн, раманс, скерца, фугі и др.); глагол *пець* (запяваць, напяваць, спяваць, падпяваць и др.). Субъекты, которые сочетаются с этим глаголом, принадлежат к следующим тематическим группам: 1) «Люди» (*пясняр, людзі, Лявоніха, Клава* и др.), 2) «Неопределенные субъекты» (*нехта, что-то*), 3) «Духовная и психофизиологическая сущность человека» (*сэрца, душа, альт* и др.), 4) «Мифические существа» (*Падвей*), 5) «Абстракции» (*мольбы рыданье, смутак*), 6) «Представители животного мира (их общность)» (*баярачка-чмяліха, жабаў хор, жабы, камар, конікі, малінаўка / малиновка, птушка, таўкачыкі*), 7) «Реалии природного мира» (*вечер, завяя, мяцеліца, всё в природе*), 8) «Все, созданное человеком (кроме музыкальных инструментов)» (*стоўп, песня, самавар, верацёнца, провода*). Названный глагол (в разных формах) приобретает следующие семы: 1) ‘интеллектуальная деятельность’ («Толькі вечер асенні, начны // Ў полі сумна гудзіць і пяе // Аб радзімай старонцы глухой // Ды аб долі няшчаснай яе» [44, т. 1, с. 218], «Пра няшчаснае каханне // Нехта запявае» [44, т. 1, с. 85], «Птушка» «Як чутна яна запявае, // Што ёсць і вясна, і каханне, // І няшчасце без меры, без краю, // І першая горыч расстання» [44, т. 1, с. 305] и др.), 2) ‘передача информации’ (при наличии прямого дополнения) («І ліцца хваляй песня, – // Ціхі, ясны гімн вясне. // Ці не сэрца напявае, // Навявае яго мне!» [44, т. 1, с. 75], «И песню, что пела мне ты...» [44, т. 1, с. 332] и др.), 3) ‘эмоциональное отношение к объекту’ («Там, пэўна, ціха калыхае лесунка, // Спяваючы над ім, старая лесуніха» [44, т. 1, с. 447]). Этот глагол сочетается с объектом в винительном падеже («“Каробушку” пяе дзіцячы альт...» [44, т. 1, с. 102], «І гімн спявае жабаў хор // Красе, каторую з’явіла // Гразь луж...» [44, т. 1, с. 141]).

Концепты «эмоции» и «чувства» реализуются в поэзии М.А. Богдановича таким образом: 1) при сочетании глаголов выражения эмоций и чувств со словами из семантического поля ‘музыка’ («Міла бомы смяюцца у цішы...» [44, т. 1, с. 63], «Не

даюць мне думаць зыкі, // Што ляцяць, дрыжаць, звiняць» [44, т. 1, с. 76], «Дрыжэлі спевы флейт, дзень ясны дагараў...» [44, т. 1, с. 103], «И в затишыи ночи вешней, // В темной чаще соловей // Зарыдает страстной песней // Дней любви и счастья дней» [44, т. 1, с. 453] и др.), 2) при сочетании глаголов из семантических полей ‘музыка’, ‘эмоции’, ‘чувства’ («Дык хто ж пачуе, як спявае, // Як стогне тэлеграфны стоўп?» [44, т. 1, с. 99], «Але мне сэрца пяе: не нудзіся!» [44, т. 1, с. 197] и др.), 3) при сочетании имен существительных из названных семантических полей, употреблении их в одном предложении («Музыкі стагнанне ліцца па вулках з бульвара...» [44, т. 1, с. 98], «Ўсё мацней пяю я аб чымсь каханні, // І тугі у спеве болей не схавачі» [44, т. 1, с. 310] и др.). Для передачи «...эмоционального отношения поэта к жизни необходимы выразительные средства, одним из которых являются глаголы выражения эмоций и чувств. В сборнике “Вянок” употребляются такие глаголы этой группы, как *дрогнуць, дрыжаць, крычаць, млець, ныць, стагнаць* и другие. Поэт использует глаголы, у которых есть сема ‘эмоциональное состояние’: *нудзіцца, пужацца, хваляцца* и другие» [28 А, с. 129]. Глагол *дрыжаць* в поэзии М.А. Богдановича попадает в семантическое поле ‘музыка’: «В стихотворении “Вулкі Вільні зіяюць і гулка грымяць!” описваюцца звуки колокола при помощи глагола *дрыжаць*...» [26 А, с. 135]: «Часам мерныя ўдары звана задрыжаць...» [44, т. 1, с. 96] и др. Путем использования этого глагола поэт осуществляет поэтический диалог с В.Я. Брюсовым: в стихотворении В.Я. Брюсова «Вечером» [77, т. 2, с. 165–166] и стихотворении М.А. Богдановича «Дзве смерці» [44, т. 1, с. 103] «...причастие *дрожащей* и глагол *дрыжэлі* попадают в семантическое поле ‘музыка’ и в их семантике актуализируется сема ‘изменяющийся звук’...» [118 А, с. 82]: «Дрожащей проволоки алыт // Звенит так нежно...» [77, т. 2, с. 165], «Дрыжэлі спевы флейт...» [44, т. 1, с. 103].

Связь концептов «душа» и «сердце» с концептом «музыка» можно проследить в следующих ситуациях: 1) душа, сердце –местилище эмоций, чувств и музыки («А ў душы не замаўкае // Струн вясёлых перабор» [44, т. 1, с. 59], «Зачем смеялася она // Тогда, в минуты расставанья, // Когда душа была больна // И пело в ней мольбы рыданье? // Зачем смеялася она?» [44, т. 1, с. 340],

«Сумна мне, а ў сэрцы смутак ціха запявае...» [44, т. 1, с. 81], «І снуюцца сумна ў сэрцы, // Ёюцца адгалоскі // Роднай песні, простаі песні // Беларускай вёскі...» [44, т. 1, с. 85] и др.), 2) душа, сердце олицетворяются («Прывет да здольнасці пяе душа мая...» [44, т. 1, с. 265], «Але мне сэрца пяе: не нудзіся! // Прыйдзе вясна!» [44, т. 1, с. 197] и др.), 3) душа, сердце изменяются в связи с музыкой и пением («Калі смутак моцна дзьме душу маю // І шкада мне дзён загубленых сваіх, – // Я паціху песні сумныя пяю, // Ёсю жуду сваю выкладываю ў іх» [44, т. 1, с. 198], «А як родную згадаю старану, // Як згадаю яе беднасць і нуду, – // Сэрца сціснецца, і я пяць пачну, – // Мо душу хоць трохі гэтым адвяду» [44, т. 1, с. 199] и др.). Таким образом, можно сделать вывод, что эти концепты у М.А. Богдановича имеют сходную семантику.

Связь концепта «музыка» с концептом «тишина» осуществляется при помощи: 1) имен прилагательных *ціхія, ціхуткі, нягучны*, причастия *сцішы* («Ціхія мае ўсе песні, цёмныя, як вугаль чорны...» [44, т. 1, с. 233], «Спеў залунаў – і сама адгукнулася чула на іры // Звонам ціхуткім струна...» [44, т. 1, с. 446], «Мы ўсе п'ялі валя хаты, // І нападняў нягучны хор // Маркотнай песняй сцішы двор» [44, т. 1, с. 148] и др.), 2) наречий *ціха, паціху, тихо* ([самавар] «Запя ён і тонка, і ціха...» [44, т. 1, с. 308], «Я паціху песні сумныя пяю...» [44, т. 1, с. 198], «С грустными звуками влаць сердце просится, // Тихо в нем плачет печаль» [44, т. 1, с. 455] и др.), 3) имени существительного *ціш* («Але чую ў цішы нада мной звон падкоў...» [44, т. 1, с. 231], 4) глагола *ціхнуць* («І ціхне на душы змаганне хворых дум // Пад гук спакойны, роўны бора» [44, т. 1, с. 447]).

Но в поэзии М.А. Богдановича «...представлена не только тихая музыка» [8 А, с. 99]. Тут наблюдаются звуки разной интенсивности, которые имеют вид: 1) звона («Звіні, вясёлых бомаў медзь!» [44, т. 1, с. 72] и др.), 2) грома и звона («У бубны дахаў вецер б'е, // Грыміць па ім, звініць, пяе» [44, т. 1, с. 100]), 3) эха («Голас полем пракаціўся, // У бары аддаўся...» [44, т. 1, с. 85]), 4) стона («Музыкі стаганне ліецца па вулках з бульвара...» [44, т. 1, с. 98]), 5) пения-гудения ([мяцеліца] «І навокала магілы // Спявае-гудзіць // Пра таго, хто ў чыстым полі // Пахаваны спіць...» [44, т. 1, с. 196]) и др. Чтобы более точно передать характер музыки, автор употребляет сравнения: «А найстарэйшая

баярачка-чмяліха // Так спявала, аж баяр пабрала ліха...» [44, т. 1, с. 281], «Ой, Лявоніха, Лявоніха мая! // Ты пяяла галасней ад салаўя...» [44, т. 1, с. 301] и др. Кроме глагола *пець* и образованных от него глаголов, М.А. Богданович использует для концептуализации музыки глаголы *іграць*, *плясаць*, *скакаць* и др.

Глагол *іграць* (*граць*, *зайграць* и др.) сочетается с субъектами следующих тематических групп: 1) «Люди» (*музыкі*, *хлопчына*), 2) «Мифические существа» (*лесун*, *лясун*), 3) «Абстракции» (*музыка*), 4) «Представители животного мира» (*чмель*), 5) «Музыкальные инструменты» (*трубы*). В качестве синонимов глагола *іграць* М.А. Богданович употребляет такие глаголы, как: 1) *вывадзіць* («...Стаката, фугі, гамы // Шмат год калісь на ёй [на скрыпцы – Е.М.] Сальеры вывадзіў...» [44, т. 1, с. 264]), 2) *званіць* («І знайшоўся мушанёнак нейкі малы, // Што званіў-такі не кепска у цымбалы» [44, т. 1, с. 282]), 3) *гудзець* («И гудит “Тоску по родине” шарманка...» [44, т. 1, с. 348]) и др.

Глаголы *плясаць* и *скакаць* М.А. Богданович употребляет в сочетании с субъектом *Падвей* ([Падвей] «Пляша, скача. Снег зрываецца, ляціць...» [44, т. 1, с. 277]), глагол *скакаць* – с субъектом *камар* («Захадзіў камар, як з цахмелля, – // Рпяе, і скача паціху...» [44, т. 1, с. 280]) и др. Кроме этого, поэт концептуализирует танец при помощи других глаголов (*тнуцца*, *гуляць* и др.): «Блізка рэчкі Самацечкі камары таўкуцца, // І “таўкачыкі” спяваюць і у скокі тнуцца...» [44, т. 1, с. 279], «Сярод вуліцы у нас карагод, // Ды не іду я у таночку гуляць...» [44, т. 1, с. 286].

В поэтическом мире М.А. Богдановича концепт «музыка» реализован очень широко: он выражается «...при помощи разных глаголов, существительных и прилагательных, которые употребляются как в прямом, так и в переносном смысле» [10 А, с. 66].

Таким образом, можно утверждать, что в поэзии М.А. Богдановича пению в структуре концепта «музыка» уделяется больше внимания, чем игре на чем-то и танцам. Концепт «музыка» находится в тесной взаимосвязи с более сложными элементами душевной и духовной сферы, воплощенными в соответствующих концептах, которые характеризуют креативное начало и составляют первооснову поэтического творчества М.А. Богдановича.

3.2.3. Песня в структуре концепта «музыка» в «озвученном» мире К. Буйло

Концепт «музыка» реализуется в поэзии К. Буйло ([78, т. 1, с. 11–297; т. 2, с. 5–300], [79, с. 15–218]) уже в названиях стихотворений: «То не песня...» [78, т. 1, с. 11], «Звон» [78, т. 1, с. 13], «На крыллі песні» [78, т. 1, с. 17], «Хаўтурны звон» [78, т. 1, с. 26], «Лебядзіная песня» [78, т. 1, с. 51], «Песня» [78, т. 1, с. 100–101], «Спявай, дзяўчына!» [78, т. 1, с. 123], «Песня» [78, т. 1, с. 130–137], «Песняру» [78, т. 1, с. 144], «Душа гучыць» [78, т. 1, с. 182], «Заспявайце песню!» [78, т. 1, с. 210], «У танцы» [78, т. 2, с. 20], «Хочацца песні» [78, т. 2, с. 91] и др.

В поэзии К. Буйло темы музыки и любви тесно взаимосвязаны. Музыка любви объективирует «... национально-культурные (многогранное выражение любви к Родине, связь образов природного мира, девушки и Родины и др.) и индивидуально-авторские особенности (сложная связь образов любви и музыки, реализация образа любви как образа творчества и др.)» [68 А, с. 115].

Концепт «музыка» в поэзии К. Буйло представлен широким набором лексических единиц, имеющих как прямые, так и образные значения. Звуковая палитра ее поэтического мира красочна и разнообразна. Это и звучание колокола ([звон] «То рэхам над лесам, як гром, рассыпаўся, // То зноў заміраў, а то зноў калыхаўся // І мякка і плаўна гудзеў» [79, с. 16]), и звон голосов («Галасы, як званочкі, звінелі...» [79, с. 23]), и звуки голоса и музыкального инструмента («Бо плыў голас, злучаны з арганам, // Нібы срэбны звон раскалыханы» [79, с. 190]), и звуковые проявления реалий природного мира («Ручай журчыць, пая, клякоча...» [79, с. 88]) и др.

Песня в «возможном мире» К. Буйло олицетворяется: «Часам песня з палёў далятае з ветранаю хваляй, // Быццам хоча збудзіць тых, што ў гэтых магілах зляглі...» [79, с. 18] и др. Песню поэтесса сравнивает: 1) с криницей («Песня – гэта крыніца, // Яна будзе сачыцца, // Покуль сэрца жыве. // Песня звонкая льецца, // Хваляй плаўнай нясецца, // Да Радзімы плыве» [78, т. 1, с. 100] и др.), 2) с волной («Песня – хваля мая» [78, т. 1, с. 100]), 3) с жаворонком

(«Песня жаўранкам шэрым // У блакітныя дзверы // Неба будзе ляцець» [78, т. 1, с. 100]), 4) со струной («Залацістай крыніцай // Будзе ліцца, сачыцца // І звінец, як струна» [78, т. 1, с. 100]). Образ недопеты песни символизирует прекращение художественного творчества в стихотворении «Памяць», посвященном Я. Купале, и связывает концепты «музыка» и «поэзия»: «Смерць не ў час ўзяла у нас паэта, // Ён памёр у поўнай творчай сіле. // Кветкі урну мякка атулілі – // Засталася песня недапетаі...» [78, т. 1, с. 96]. Образ песни используется для передачи звуков природы («Тужлівай песняй развітальнай // Зайшліся гонкія вятры» [78, т. 1, с. 97]).

Во многих стихотворных произведениях К. Буйло складывается образ песни, имеющий индивидуально-авторский характер. Песня предстает перед читателем одушевленным существом, способным производить звуки различного характера и интенсивности: «Песня! // Тут табе і воля, і прастор, // Дык гудзі ж і разлівайся, песня! // Струнны узнят да неба сіці бор, // Звоняць ціха ручаі прадвесня. // Ты краціся ўсіх нязвідных струн – // Пошум краю зашуміць, як мора...» [78, т. 1, с. 135] и др. Образ песни ассоциируется с образом водной стихии («Гэты бунт ў гарачае душы // Нарадзіў нам песню у цішы. // Пралілася песня цераз край, // Чуў яе наш беларускі гай, // І уторыў ціха песні той // Болям нестрыманым налітой. // А яна – удаль сабе плыла, // Да людзей, да кожнага сяла...» [78, т. 1, с. 145] и др.). В некоторых контекстах человек, песни и природа предстают в едином, неразделимом образе: «Здаецца мне, што я – не я, часамі, // Што песнямі напоены прастор // Дрыжыць ва мне, і свеціцца агнямі, // І нападўня краявід да зор. // Узняць бы мне рытм песні так высока, // Каб моц зямлі у гэту песню ўліць...» [78, т. 1, с. 182] и др. Песня для К. Буйло – очень большая ценность: «Песняй не таргуем мы “на вынас”, // Песня – гэта сцяг у нас рабочы, // Яна гімнам ў нас гучаць павінна // І заўсёды перад строем крочыць. // Мы спяваць па найму не умеем, // Не гучаць за грошы нашы ліры. // Мы – як сейбіт зерне – песні сеем, // І яны ў народзе ўсходзяць шчыра. // Яны вольныя у нас – бясконца... // Як той вецер на світанні свежы, // Ёдаль, ушыр, увысь – ляці да сонца! // Ніхто крылляў песні не падрэжа. // Калі песня шчырая – у сэрцах // Адаб’ецца адгалоскам

шчырым, // Ёй далёка рэха адгукнецца // У народных, у глыбокіх вірах» [78, т. 1, с. 244]. Песни в поэтическом мире К. Буйло тематически разнообразны: 1) песня о солнечном, горячем счастье («І будзе нам пяць вясна // Аб шчасці сонечным, гарачым...» [78, т. 1, с. 97]), 2) песня о крае, о народе («Мая аб краі песня, аб народзе, // Які з дзяцінства быў маім» [78, т. 1, с. 130] и др.), 3) песни о весне («Жаўронкі запяюць нам песні аб вясне...» [78, т. 1, с. 143]), 4) песни о свободе ([дзяўчаты] «І спявалі песні аб свабодзе...» [78, т. 1, с. 208]), 5) песни о людском изнеможении, о лихом гнеде, о крепостной судьбе темных и забытых («Пела маці песні – думы над калыскай, // Над сынком, у кужаль беленькі спавітым, // Аб людской знямозе, аб ліхім уціску, // Аб прыгоннай долі цёмных і забытых» [78, т. 2, с. 5]) и др.

Для пения у поэтессы прецедентен образ птушцы: «Каб я мела голас звонкі, // Голас салаўіны... // Я бы з песняй паляцела // Ё горад той далёкі...» [79, с. 17], «Як жа гэта удаецца мне // Пець, як птушка тая па вясне?» [79, с. 170] и др.

Некоторые стихотворения К. Буйло – настоящие песни. Поэтесса писала о своем стихотворении «Люблю наш край»: «Песня на мои слова “Люблю наш край” (музыка народная) поется давно по всей Белоруссии» [78, т. 2, с. 326].

Поэтический язык К. Буйло выделяется эмоциональностью и экспрессивностью, метафоричностью, вниманием к передаче тонких нюансов значения слова. Этот поэтический язык передает особенности духовной организации поэтессы и является чрезвычайно красивым и певучим. Формированию таких качеств идиостиля поэтессы содействует то, что «...в своих стихах и поэмах К. Буйло употребляет слова из семантических полей ‘эмоции’, ‘чувства’ (глаголы, имена существительные и т.д.)» [1 А, с. 184]. Глагол *пець* (и его дериваты) у поэтессы часто употребляется в однородном ряду с глаголами выражения эмоций и чувств («То як бы хто плача, то быццам спявае...» [79, с. 28], «Мне пець хацелася – і плакаць... // лёгка, лёгка...» [79, с. 141] и др.), может приобретать значения, антонимичные значению таких глаголов ([народ] «Ён забыўся пяць, ўмее толькі стагнаць; // Песні болем яго налітыя» [79, с. 38]). Песня лебеда у поэтессы способна при помощи различных тональностей передавать множество эмоций

живого существа: «Мільёны тонаў там, у песні тэй спляліся: // Любоў, нянавіць, гром, агонь і бура ўраз» [79, с. 49]. Если у лирического героя поэтессы отрицательное душевное состояние, то центры человека – душа и сердце – не могут петь: «Вы просіце песні – ды сэрца збалела // І больш ужо іх не пяе. // Душа пад цяжарам цярпення самлела, // І песні не льюцца з яе...» [79, с. 81].

В поэзии К. Буйло концепты «музыка», «поэзия» и «Родина» тесно взаимосвязаны. Для поэта в жизни огромную ценность имеют следующие богатства: «Ёсць у мяне скарбы... // Іх ніхто не бача... // Гэта: калі вочы з радасці заплачуць, // Гэта: калі песня цераз край пальца, // Гэта: калі сонца ў вокнах засмяецца...» [79, с. 106]. Возможностью петь песни – сочинять стихи – К. Буйло обязана своей Родине: «Бо жыву я цяпер тваіх дум жыватворчаю сілай, // Што ўліла ты мне ў сэрца... // Ты песні мае разбудзіла...» [79, с. 97]. Родине она отдает все («Вось табе маё сэрца, мой розум, і праца, і песня...» [79, с. 97]) и посвящает свои песни («І сёння я песні свае прысвячаю // Маёй Беларусі – любімаму краю» [79, с. 125]). На Родине были созданы песни и других великих поэтов: «Тут гучалі песні нашага паэта [Я. Купалы – Е.М.] // Аб шчаслівай долі роднае зямлі» [79, с. 108], «Купала, Колас гукі песень тых // На крыльях сакаліных падымалі...» [79, с. 159]. Поэтесса не может не писать поэтических произведений: «Не магу я маўчаць – // Струны самі звяняць, // Песня звонкая льецца сама» [79, с. 94]. Она хочет, чтобы ее пальцы имели музыкальную чувствительность, чтобы все, что узнает ее душа, отзывалось музыкой: «Я б хацела, каб пальцы мае // Мелі чуласць такую нязвычайную – // Каб усё, што душа пазнае, // Адгукалася нотай музыкаю» [79, с. 143], и считает, что нужно смелее петь песни, чтобы в них прозвучала живая душа: «Калі душа жывая прагучала // У песнях – треба іх смялей спяваць!» [79, с. 172]. К. Буйло любила слушать песни: «Любіла слухаць песні я. Нясла // Іх звон з палеткаў ветраная хваля» [79, с. 159]. Песня и музыка всегда были с ней: «Ішла песня з музыкай побач нязменна, // Пры мне, як мая абарона...» [79, с. 178]. Поэтесса хочет спеть песню: «Хачу спець маю песню – каб не змерла ў грудзях // недапетай» [79, с. 174]. Она не может молчать, потому что воздух вокруг дышит песней: «Маўклівай быць я не умею, не магу, // Паветра

ўсё наўкола песняй дыша, // Яе матывы сэрца мне калышуць...» [79, с. 178]. Она всегда рада музыке, воспринимает ее, как друга, который окружит и согреет сочувствием: «Я музыку слухаць заўсёды гатова, // Душой аддавацца ёй рада, // Яна, нібы сябра нязменны без слова, // Атуліць, сагрэе спагадай» [79, с. 178]. Если произведения поэта созданы в горячем творческом порыве, то люди скажут, что поэт жил не зря: «Я пяю пра вясну, // А калісь, – як засну, – // Людзі скажуць: ён жыў недарма» [79, с. 94]. Музыка и слова у К. Буйло часто взаимосвязаны: «Раскрыю кніжку, і нясе мяне // Паток гарачы музыкі і слова...» [79, с. 97], «Музыкай запелі яе [Ўладзі – Е.М.] словы» [79, с. 204].

Глагол *пець* (*спяваць*) приобретает при объективации концепта «музыка» следующие семы: 1) ‘интеллектуальная деятельность’ («Я спявала б аб свабодзе, // Аб шчаслівай долі...» [79, с. 17] и др.), 2) ‘передача информации’ (при наличии прямого дополнения) («І астрожнікам няшчасным // Сваю песню б пела» [79, с. 17]), 3) ‘эмоциональное отношение к объекту’ («Хай бы ветры пелі нада мной» [79, с. 164]), 4) ‘воспевание’ (дзес) «Ён гісторыю пеў старыны...» [79, с. 28]) и др.

В поэтическом мире К. Буйло употребляются музыкальные термины. Концепт «музыка» у поэтессы вербализуется при помощи названий следующих музыкальных инструментов: 1) *арган* («Раптам – Veni Creator – азваўся арган...» [79, с. 24]), 2) *ліра* ([думка] «Аб далёк святцістых, аб днях прамяністых // На ліры іграй» [79, с. 43] и др.), 3) *дудка* («Янка ціха на дудцы іграе...» [79, с. 52]), 4) *кантрабас* («У елак гук другі – прасцейшы, дамавіты, // Ён ноты нізкае: ў аркестры – кантрабас» [79, с. 116]), 5) *гармонь* («Далёка за вескай іграе гармонь...» [79, с. 117] и др.), 6) *бубны* («Глуха, як бубны, бявенні бубняць...» [79, с. 119] и др.), 7) *трубы* («А далёка дзесь да бою // Трубы заігралі» [78, т. 1, с. 109] и др.), 8) *жалейка* («На жалейцы заіграе // Пастушок, прыгнаўшы з поля...» [78, т. 1, с. 178] и др.), 9) *зурна*, *тары* («Пад звон зурны і тары гук // Грузінка лебедзем плыве» [78, т. 2, с. 20]), 10) *барабаны* («Каля магілы не ігралі трубы, // Не білі барабаны ім у тон» [78, т. 2, с. 69]), а также имен существительных *звон* («Заенчыў, заплакаў з званіцы // Стары ўжо і трэснуўшы звон...» [79, с. 35] и др.) и *званочак* («Янка ў

ягады з Мальвінай перайшлі праз лог, // Дзе звiнiць званочак сiнi, дзе цвiце мурог...» [79, с. 130]) и др. К. Буйло использует и названия музыкальных жанров: 1) *гiмн* ([дзяўчына] «Бою гiмн паслухай» [78, т. 1, с. 110] и др.), 2) *сiмфонiя* («Крылатая думка, як сокал той вольны, // Нясецца ад сэрца да сэрца, // Сiмфонiяй дзiўнай, шырокай, прывольнай // З праменьнямi сонца спляцецца» [78, т. 1, с. 180]), 3) *марш* («Аркестр зайграе марш...» [78, т. 1, с. 211]), 4) *рэквiем* («А сёння вецер-арганiст // Па згiбшых рэквiем iграе» [78, т. 1, с. 90]), 5) различные виды песен («Я над калыскай спяваю песнi...» [78, т. 1, с. 122], «А мацi дум балючых рой снуе, // Калыску немаўлячую калыша // I калыханку цiхенька пяе» [78, т. 1, с. 130], «Штодзень вашы хлопцы прыходзяць да нас на // гулянкi // I песнi пяюць, беларускiя нашы вяснянкi» [78, т. 1, с. 248]) и др. Как видно из примеров, эти названия употребляются как в прямом, так и в переносном значении.

Поскольку поэтический мир К. Буйло пронизан различными звуками, описание содержания концепта «музыка» занимает значительное место в ее поэтических произведениях. Доминирует в структуре этого концепта образ песни.

3.2.4. Концептуализация музыки в связи с возрожденческой традицией белорусской литературы начала XX в. в поэзии А. Гаруна

В поэзии А. Гаруна [113, с. 31–220] концептуализация музыки осуществляется при помощи разнообразных лексико-грамматических средств и носит индивидуально-авторский характер.

В поэтических текстах названного автора концепт «музыка», как и у многих других белорусских мастеров слова, выражается в сильной позиции текста («Сiрочая песня» [113, с. 43–44], «Песня-звон» [113, с. 53–54], «Асеннi спеў» [113, с. 88], «Песня» [113, с. 89–90], «Гiмн роднай мове» [113, с. 99–100], «Песня капачоў» [113, с. 102–103], «Беларускi марш» [113, с. 136–137], «Лiрнiк» [113, с. 140], «Салдацкiя песнi» [113, с. 160–162], «Песня» [113, с. 163] и др.). Как свидетельствуют приведенные примеры, концептуализация музыки у А. Гаруна часто осуществляется

посредством имени существительного *песня*. Песня – одна из концептуальных доминант его поэтического мира. Однако его лирический герой исполняет не веселые, а печальные песни: «Граю, праўда! граю... А на сэрцы важка, // А у сэрцы больна, аж трываці цяжка. // Тыя не прыходзяць песні-весьялушкі, // Як пяе зямліца, як шчабечуць птушкі» [113, с. 65]. В.М. Казберук писал: «Много у Алеся Гаруна песен жалобы, грустных настроений, плача. Но грусть его идет не столько от драмы собственной жизни, сколько от того, что поэт больше всего боялся потерять духовную преемственную связь с Родиной. Огнем в душе поэта горит чувство боли по поводу того, что он не может сделать для своей земли и своего народа всего, что хотел бы, что надо было бы. Он ни на минуту не допускает мысли о том, что мог бы искать в жизни лучшей, более спокойной судьбы» [179, с. 15–16]. Песни у поэта рождаются из грустных душевных чувств: «Сваіх тут жменьку я спісаў // Маркотных песняў-дум. // Маёй душы іх сам спяваў // Па краю родным сум» [113, с. 77]. Возможность петь поэту дает родной край («А дум тых многа... Не, не убога // Ты даў мне іх. // І ты ж, як маці, научыў спяваць // Аб думках тых» [113, с. 45], «Вазьмі ж хочь спевы, дум перапевы // Лясоў тваіх» [113, с. 46] и др.) и все, что связано с Родиной («Дзе ж вы, ніўкі родныя // І дубовы шум? // Заспявайце голасна, // Каб пазнаў, пачуў. // Ёскаланіце лесняю // Векавечных сноў, // Ёскаланіце душачку, // Ёскаланіце кроў» [113, с. 51]). А. Гарун любит песни: «Песні – вас гэтак люблю.» [113, с. 72]. Песня, пение, по его мнению, могут многое – разбудить народ, прекратить войну: «Дайце мне слоў, як звінючы крыштал, // Песню злажыць на адход. // Дайце мне слоў, як бліскучая сталь, // Песняй ўзбудзіці народ. // Хай крышталёвыя словы звяняць // Музыкай пекнай лясоў...» [113, с. 168], «Можа, пачуўшы прадзгонны мой спеў, // Сціхла б на свеце вайна...» [113, с. 73].

Концепты «музыка» и «поэзия» у А. Гаруна пересекаются, и это выражено в различных стихах: [паэт] «Пакінь, пакінь спяваць а праўдзе тэй, што у небе? // ... // Прашу цябе, мой брат, спявай аб нашым горы, // Аб тым, што ёсць цяпер і што даўней было...» [113, с. 127–128], «Прашу цябе, спявай аб горы песнь адну ты // І наш гаротны лёс рабі яшчэ цяжэй, // Тагды, убачыш сам, парвуцца духа

путь // І будзе ясны дзень да нас тагды бліжэй» [113, с. 128], «Туды, да няшчасных, у думцы сягае // Пясняр геніяльны прыгону // І Богу на небе любіць прысягае // Народ свой, – любіці да скону» [113, с. 135] и др. Концепт «музыка» связан также с концептами «эмоции» и «чувства» («... Не, всялейшаму // Трэба мне быць, а я плачу-пяю» [113, с. 50] и др.) и с концептом «сердце» («І струны сэрца разбрымяцца // У тья песні, што былі?» [113, с. 88]) и др.

В стихотворении «Януку Купале» А. Гарун пишет о сборнике стихов белорусского поэта-классика «Жалейка», метафорически употребляя название народного музыкального инструмента, подчеркивая его способность постоять за свой родной край, разбудить народ: «Хоць прастая і малая // “Жалейка” твая, // Але надта пекне грае, // Як паслухаў я. // Грае звонка, стаіць ёмка // За свой родны край; // Сярод бедаў і пацёмкаў // Будзіць, так і знай...» [113, с. 35]. В стихотворении «Вясна» поэт воплощает очень важный для белорусской поэзии образ народного музыканта, играющего на струнных и духовых музыкальных инструментах (лирника, дудочника или дударя и др.): «Дзе дадуць – зраблю пазыку // И найму сабе музыку, – // Дударя з яго дудою, // Каб іграў ён моцна ёю. // “Трайка, грай! я заспяваю, // Што цяпер на сэрцы маю...” // І дудар ужо іграе, // Маё сэрца так спявае...» [113, с. 36].

А. Гарун написал и стихотворение «Лірнік», в котором утверждается, что лира и песня у исполнителя на лире – от Бога: «Хто лірніка з вас знаў? Хто ведаў з вас старога, // Які з кійком ў руцэ ўвесь край наш абхадзіў? // Памёр, памёр сівы! Свой дар панёс да Бога, // Што ліру даў яму і песню прысудзіў» [113, с. 140]. Он любил петь о лучшем будущем своего народа: «Ён там любіў спяваць, што некалі паўстане // І будзе вольна жыць каханы ім народ» [113, с. 140]. Странствующие старцы «... пели молитвы, духовные стихи, исторические песни, а в годы народных волнений являлись выразителями народного гнева и возмущения» [116, с. 36]. Для менталитета белорусов этот образ имеет большое значение.

В стихотворении «Матчын дар», важного для поэта, поскольку его название совпадает с названием поэтического сборника, он и себя связывает с образом народного музыканта. Мать подарила ему скрипку (образ скрипки воплощает жизнь: «Ой, чаму ж, матуля, жыцце-скрыпку дала...» [113, с. 65]) и велела

играть по разным положительным поводам. В детстве он не знал печали, а затем стал безутешным, испортил скрипку и потерял душу; счастья у него нет, судьбы он не видит, радости не знает. Поэтому он играет не так, как сказала мать; к нему не приходят веселые песни о том, как поет земля, как щебечут птицы; характер его мелодии – минорный; скрипка у него есть, а души – нету. Даже на свадьбе (стихотворение «Вяселле» [113, с. 68–69]) музыканту тяжело играть весело: «Га-га-га! Бач, нага // Сама ў бокі скача, // Заіграй, заспявай!.. // Не, брат: сэрца плача...» [113, с. 69]. Поэт хочет запеть песню следующего характера: «Хай заспяваю аб сне залатым // Веку людскога радства, // Роўнасці, вольнасці, брацтва – аб тым // Веку красы хараства. // Можа, пачуўшы прадзгонны мой спеў, // Сціхла б на свеце вайна...» [113, с. 73].

По мнению А. Гаруна, любовь дает возможность петь песни веры в свои силы в сложных условиях: «Као быў молад, // Я кахаў бы, // Ё холад-голад // Я спяваў бы // Песні веры // Ё свае сілы, // Што без меры // Пружаць жылы.» [113, с. 83]. Отсутствие свободы, напротив, лишает способности петь даже соловья: «Ой, чаму ж, салавейка, ты болі // Чараўнічых спявоў не счыняеш? // Што волі // Не маеш // І спяваці не будзеш ніколі?» [113, с. 87]. Душу поэт уподобляет струнному музыкальному инструменту. В стихотворении «Дзяўчаці» от приятных чувств и воспоминаний эти струны звенят: «Здаецца, нешта ўскаланула // Ё душы маёй ты неўзнарок, // Былога струны закрунула, – // Звіняць ледзь чутна аддалёк» [113, с. 88]. В стихотворении «На Віціме», описывающем жизнь поэта в Сибири, показана другая ситуация: в душе нет нот для отзыва на происходящие события, от грусти останавливается сердце: «Няма ў душы адгучных нот, // Кудысь падзеўся рым званчасты, // А чорны сум, як гадкальчасты, // Спыняе сэрца мерны ход» [113, с. 140]. Следовательно, в поэзии А. Гаруна «...образ музыки соотносится с образом народного музыканта, имеющего большое национально-культурное значение, а образ песни – важнейшая составляющая рассматриваемого образа и своеобразный символ белорусской поэзии 20–30-х годов XX века – тесно связан с различными сторонами жизни людей и, как ее отражение, по преимуществу имеет минорный характер» [79 А, с. 315].

В стихотворении «Песня-звон» поэт создает полисемантический образ – песни, слова и чего-то сакрального – колокола: «Гэй ты, маці, родна мова, // Гэй ты, звон вялікі, слова, // Звон магучы, // Звон бліскучы, // З срэбра літы, // З злата збіты, // Загрымі ты, // Загрымі!» [113, с. 53]. Цель этого образа – будить народ, рассказывать всем о его тяжелой жизни. Поэт обращается к звонарю («Гэй, звонар, звонар, мой пане, // Бій у звон, як змогі стане...» [113, с. 53]) и к гуслею («Гэй, гуслеяр, пясняр, мой браце, // Грай, спявай у полі, ў хаце...» [113, с. 53]).

Способность петь в поэзии А. Гаруна имеют: 1) *маці* («Можа быць, маці, калі спавівала // І ночы не спала, над люлькай спявала...» [113, с. 126] и др.), 2) *анелі* («Хрыстос нарадзіўся! Хрыстос нарадзіўся! // Спяваюць у небе анелі: // Збавіцель для свету на свеце з’явіўся, // Збавіцель, якога не мелі!» [113, с. 127]), 3) *русалкі* («Гуртам русалкі смяюцца, пяюць...» [113, с. 33]), 4) *вецёр* («Пэўне, што пусціла // Венер маць гуляці, // Бо падняўся ў неба // І пачаў спяваці...» [113, с. 40]), 5) *пеўні* («Галасіста ж па світанню // Заспяваюць пеўні...» [113, с. 68]), 6) «*Жалейка*» («Так спявае, так іграе // “Жалейка” свая [Я. Купалы – Е.М.]...» [113, с. 35]) и др.

В поэтических текстах А. Гаруна употребляются следующие названия музыкальных инструментов: 1) *барабаны, трубы* («Загримелі ў барабаны, // Заігралі ў трубы – // Раскаціўся грукат грому // Чалавечай згубы» [113, с. 109] и др.), 2) *дудка, жалейка* («То не дудка мая, // Не жалейка, – // Гэта стрэльба мая – // Трохлінейка» [113, с. 114]), 3) *цымбалы* («– Брынкні, хлопча малады, // У свае цымбалы! // Ты ж бо, чуў я ад людзей, // Музыкант удалы» [113, с. 132]), 4) *бандура* («Сляпы гэнам на бандуры // Перабэндзя грае, // Аб казацтве, аб гетманстве // Сам сабе спявае: // “Ой, лунала наша слава, // Аж у звоны білі!”» [113, с. 134–135]), 5) *ліра* («Наўсцяж звiніць, як спевы ліры, // Паспешных хвалек чарада» [113, с. 139]), 6) *скрыткі, ліры* («Ўсё спялося ў нейкім віры: // Рукі, твары, плечы, світы, // Кужаль панскі, аксаміты, // Порт мужыцкі, скрыпкі, ліры» [113, с. 212]), а также имена существительные *звон* («Чуеш: Волі зычны звон // Будзіць, кліча меддзю ён...» [113, с. 160]) и *званкі* («Шмат бо была канёў // Ды з званкамі санёў...» [113, с. 186]) и др. Поэт

использует эти музыкальные термины и в прямом, и в переносном значениях.

В целом можно заключить, что концепт «музыка» является доминантным в поэзии А. Гаруна, и в нем очень ярко проявляются уникальные особенности «возможного мира» поэта. Так, голос любимой сравнивается у поэта с пением криницы: «І голас у любай, як ў лесе звінючай, бліскучай крынічанькі // Спевы адвечныя...» [113, с. 74]. Забвение своего языка, песен и обычаев, по мнению поэта, очень страшно: «Паміжы народаў чужых // Забыліся дзедавай мовы // І песняў, звычайў сваіх – // Выродкамі стацца гатовы...» [113, с. 79]. В его поэтическом мире даже явления природы имеют свою песню: «Ды ў цемры вялікай // Пачаліся гулі – // Асенняй музыкай // То ветры падулі» [113, с. 111], «Чуецца тайга мне, як на дзікім камні // Ад вякоў гудзе. // Песні больш тужлівай, скаргі больш праўдзівай // Я не чуў нідзе» [113, с. 141]. В рамках рассматриваемого концепта А. Гарун выражает свое поэтическое кредо, показывает то, чему посвящено его творчество: «Гора збудзеца старонка // Разам з брацьмі усіма; // Заспявае вольна, звонка, // Пойдзе ўдаль, дзе зім няма» [113, с. 167]. Этот пример демонстрирует, что «...музыкальная тематика у А. Гаруна тесно звязана с возрожденческой традицией белорусской литературы начала XX в.» [42 А, с. 93]. Таким образом, музыка соотносится с приоритетами поэзии А. Гаруна (Родиной, родным языком, родной природой, свободой, равенством, верой в Бога и др.) и сама является универсальной общечеловеческой ценностью.

3.2.5. Звуковая палитра поэтического мира и концепт «музыка» в стихотворениях В.А. Жилки

В.А. Жилка в своих поэтических произведениях ([163, с. 10–139], [164, с. 27–139]) часто затрагивал тему музыки. Концептуализация музыки происходит в его поэтическом мире по различным направлениям. Прежде всего, в данном концепте воплощаются национальные мотивы: «Беларусь, Беларусь... гэтых слоў // Пойме музыку, хто ўсёй душой // І магутны, тужлівы іх зоў // Зловіць думкай сваёю жывой...» [164, с. 29], «Ўсе скарбы,

ўсе свае багаці // І песні ўсе – крывіцкай хаце» [164, с. 128] и др.; религиозные мотивы: «Радасць мая велікодная – // Сына, пазнаўшага Маці, // Песняй прадвесня лагоднаю // Ўсіх я пачну абдараці» [164, с. 131]; мотивы связи поколений: «Паміж тлумам у загубленасці // Песні помняцца твае [маці – Е.М.]» [164, с. 83] и др.

Поэт использует названия лиры и жалейки; песни (песен), гимна и др.

Способность петь в поэтическом мире В.А. Жилки имеют: 1) люди ([міла – Е.М.] «Часам гутарку зачне // Ці п'яе няспехам...» [164, с. 47] и др.), 2) душа («Душа не змушаная // Не кіне славу пець» [164, с. 69]), 3) сэрца («І сэрца незнаёмае п'яе» [164, с. 33]), 4) вецер («І вецер штодня ласкавей // Іх песціць і п'яе ім песні» [164, с. 30]), 5) віхор («Ў адказ віхор п'яе ўсё новае...» [164, с. 36]), 6) завірухі («Я ў патаёмным церкім хмелі // Надзіўна-весела таю // Табе, што завірухі пелі, // Надзею праўную тваю» [164, с. 78]), 7) салавей («А ў адказ на яе [лесно – Е.М.] // То цішэй, то мацней // П'яе песні свае // У гаі салавей» [164, с. 38]), 8) чарот («І штось незразумелае // Шуміць-п'яе чарот...» [164, с. 37]) и др. В его поэтических текстах упоминаются лира («Лепей страха нябёс, // Бясконцы шлях і ліры корба...» [164, с. 61]) и жалейка («І стаў спяваць ... Мае жалейкі // Звініць матыў, і кожны тон – // Сусветнай пекнаце ўклон» [164, с. 126]).

Поэт описывает в своих стихах различные звуки. Прежде всего, это звон. Звон у В.А. Жилки имеет различный характер: 1) звон вихря ([віхор] «Ваду азёр і рэк хвалюючы, // Пусціў па пушчах песню-звон» [164, с. 36]), 2) звон кандалов («Я звону іх цяжкому // Склаў песню не адну...» [164, с. 46]), 3) звон кос («Траве ўжо здаюцца пракосы // І косаў сярэбраны звон» [164, с. 61]), 4) звон напева псалма («Ты ўся звініш напевам псалмы...» [164, с. 85]), 5) звон меча («Вітаю бой вяцкім спевам // І звонам вострага мяча» [164, с. 96]), 6) звон победы («Ўжо ў песнях звініць перамога...» [164, с. 103]), 7) звон песни («Як вязень у доўгім вязенні, // Ўтаміўся я песняй звінець...» [164, с. 118]) и др. Кроме этого, он пишет о песнях различного характера – о песне страдания («Змоўкні ты, сціхні, песня пакуты, // Заварушыся, наш край! // Люд беларускі, рві свае пугы, // Новую песню спявай»

[164, с. 43]), о песне, немеющей от счастья («І песня ад шчасця ў знямозе нямеє...» [164, с. 46]), о песне, тревожащей душу («Песня трывожыць душу, // Слоў зразумець не магу...» [164, с. 49]), о новой песне («Дазволь з Табою разам // Спаткаць нядзельны час // Каб новай песні сказам // Хваліці Твой абраз!» [164, с. 51]) и др., о шумах («Я люблю густыя шумы, // Перагуд высокіх хвой» [164, с. 59]), о панихиде («Ды ці ж мне выгалошваць жывому, // Запяваць паніхіднае мне?» [164, с. 73]), о похоронном голошении («Ледзь знаёмы пачуецца гук, // І туга, і хаўтурнае змоўкне галошанне» [164, с. 88]) и др.

В песнях у В.А. Жилки может передаваться все: 1) ужас ([страхі, дзівы начніц] «І на шляху снуюць і сеюць спеў жуды // Ды аб княжне дзіўной, нябачанай красы, // Ёў замковай вежы век згубіўшай малады» [164, с. 35]), 2) отрава ([душа] «І песняй салаўінаю // Атручана яна» [164, с. 36]), 3) жалость и надежда («Пасля працы цяжкой, // Дзень правёўшы ў касьбе, // Песняй сумнай такой // Нехта цешыць сябе, // І плыве яна ўдаль // Над разлогам палёў, // Чуцен гора ў ёй жаль // І надзея без слоў» [164, с. 38]), 4) похвала («Дазволь з Табою разам // Спаткаць нядзельны час, // Каб новай песні сказам // Хваліці Твой абраз!» [164, с. 51]), 5) вечный зарок («Аднэй між дзеваў // Гверных жанок // Высокіх спеваў // Адвечны зарок!» [164, с. 89]), 6) тайны ([вещер] «Носіць тайны, спеў адчайны, // Смерці спеў» [164, с. 104]), 7) густые соки земных глубин и душу из солнечных лучей («На гонях бацькаўскіх далекіх // Я ўчуў пад спелы жыта шум // Дзівосных сіл жывыя токі // І спеў, што я ў сабе нашу, // Зямных глыбін густыя сокі // І з промяняў сонечных душу» [164, с. 127]). Песня для поэта – мерило времени («Не складаць мне болей песняў, // Не будзіць у пушчы рэх...» [164, с. 112] и др.). Если творческий человек влюблен, то любимая владеет всем в его жизни: «І песні былі з незабыўнай аднёю, // Што песняй ўладала і доляя маёю» [164, с. 120]. Любовь В.А. Жилка сравнивает с песней про звезды: «Каханне, як песні пра зоры, // Лятункам заўсёды высока...» [164, с. 121]. В молодых песнях есть счастье: «Ёў гэтым узрушаным сненні, // Ёў сонечным гэтым праменні // Песень яе маладых – // Шчасны я шчасцем-маленнем // І, ад жыцця ў захапленні, // Хочу і паху й кадзэння // Кветаў уцешных зямных...» [164, с. 122].

Песнярь, по мнению поэта, должен возноситься своей песней к прекрасному: «Адрынь, псяняр, згрызоты, захады, // Ёзнясіся песняй к хараству» [164, с. 121]. Вот как он представляет себе людей творческих профессий: «Песняры, мастакі і музыкі, // Хараства і сугучнасці слугі...» [164, с. 119]. Музыка и пение у В.А. Жилки могут относиться к нереальному «возможному миру»: «Чую спеў няпетага, // Музыку нязнамаму» [164, с. 132] и делать нечто с бытием и временем: «А я думаў, што ўсё пераспевана // І даспеваны гэтыя дні» [164, с. 89].

Употребляя название музыкального жанра – гимны, поэт передает силу радостных чувств («Услухайся, паймі адвечнае – // І гімны вырвуцца з грудзей» [164, с. 36]), такт песен воздействует на человека («Пагалоска здзівіць свет, // Заварожыць песняў тахт...» [164, с. 45]). Песни и моления способны быть в сердце: «І ў сэрцы (Божа, якаво!) – // Якія спевы і маленні» [164, с. 68]. Понятия песни и стихотворения у В.А. Жилки могут не различаться: «Песні ўсе мае дапеты. // Да цябе [каханка-смерць – Е.М.] апошні верці: // Абдары мяне прыветам, // Пашкадуй, як маці, перш... // Песні ўсе мае дапеты» [164, с. 76]. Это говорит о взаимодействии концептов «музыка» и «поэзия». Пению созвучно имя святой Анны: «Святая Ганна – спеў, напеўнасьцю // Салодка ўзрушаны ўсягды...» [164, с. 102]; песня может быть в молодости М.А. Богдановича: «Так зайздросна: насіць вянок паэты // І мець імя задумнае Максім, // Кахаць зямлю з яе жыццём глухім // І песняй перавіць юнацтва леты...» [164, с. 117]. При помощи песни лирический герой мечтает: «Ёсць песняй аб кім летуцеці, // І сэрцу даволі, даволі» [164, с. 121].

Концепт «музыка» в творчестве В.А. Жилки соотносится с концептом «Родина»: «Беларусь, Беларусь... гэтых слоў // Пойме музыку, хто ўсёй душой // І магутны, тужлівы іх зоў // Зловіць думкай сваёю жывой...» [163, с. 11]. Песни мира людей и природного мира у него взаимосвязаны: человек после тяжелой работы утешает себя грустной песней, а в ответ на нее в роще поет соловей («Пасля працы цяжкой, // Дзень правёўшы ў касьбе // Песняй сумнай такой // Нехта цешыць сябе. // І плыве яна ўдаль // Над разлогам палёў, // Чуцен гора ў ёй жаль // І надзея

без слоў. // А ў адказ на яе // То цішэй, то мацней // Пяе песні свае // У гаі салавей» [163, с. 20–21]). Поэт хочет, чтобы песня человека, воплощающая концепт «страдание», стала другой – не песней страдания, а новой песней: «Змоўкні ты, сціхні, песня пакуты, // Заварушыся, наш край! // Люд беларускі, рві свае пумы, // Новую песню спявай» [163, с. 26], «...поскольку он и другие люди желают счастливой судьбы для своей Родины...» [23 А, с. 159–160]: «Бо для роднай стараны // Долі хочама без слёз» [163, с. 28].

Таким образом, «...в концептуализации музыки в поэзии В.А. Жилки основное внимание уделяется песне. Песня – своеобразный лексический и синтаксический маркер “возможного мира” поэта. При помощи этой лексемы и понятия В.А. Жилка воплощает индивидуально-авторский образ музыки, создает богатую звуковую палитру своего „дискурса» [42 А, с. 95–96]. Его поэтический мир отличается утонченностью и красотой: «Поэзия Жилки – это палитра полутонов слов и чувств, непринужденно и талантливо пользоваться которой является наивысшим художественным и поэтическим умением» [237, с. 3]. Образ музыки тесно связан у В.А. Жилки с образом красоты, обозначающим одно из определяющих понятий, которых придерживается поэт [237, с. 7].

3.2.6. Три смысловые доминанты концепта «музыка» в поэзии Я. Коласа

В творчестве Я. Коласа, разнообразном по тематике и жанрам, концепт «музыка» занимает очень значимое место. В.М. Конон писал: «Сегодня тяжело представить, насколько обеднела бы наша литература, эта сокровищница духовного творчества белорусов, без поэзии и художественной прозы Якуба Коласа, без его “Новой земли”, “Сымона-музыканта”, трилогии “На росянах”, всего творчества нашего Кастуся Мицкевича, одного из зачинателей белорусской классической литературы. Прощаясь со своим Сымоном Музыкантом – прообразом белорусских поэтов-песняров, – автор сказал: *“Панёс ён людзям песень дар – / Агонь душы і сэрца жар, / Панёс песнярскай каляінай”*» [214, с. 3].

Музыкой проникнуты многие стихи Я. Коласа, а некоторые его стихи – это настоящие песни.

Концепт «музыка» в стихотворениях Я. Коласа [206, т. 1, с. 21–464; т. 2, с. 7–476; т. 3, с. 7–236] «...базируется на трех смысловых доминантах: *песня, пець, вецер*» [7 А, с. 134]. Рассмотрим соответствующие лексические единицы.

Слово *песня* в стихах Я. Коласа отличается очень сложной семантической структурой. Оно имеет как положительные, так и отрицательные характеристики. Отрицательные значения выражаются следующими семами: 1) ‘тоска’ («А як песня панясецца – // Колькі ў песні той нуды!» [206, т. 1, с. 22] и др.), 2) ‘жалость’ («Не пытайце, не прасеце // Светлых песень у мяне, // Бо, як песню заспяваю, // Жаль вам душу скалыхне» [206, т. 1, с. 21] и др.) и др. Положительные описания поэт объективирует в разных словосочетаниях: 1) субстантивных (*песні волі* – «Каб спявалі песні волі, // Дзержучы жалезны плут» [206, т. 1, с. 33] и др.) и др., 2) адъективных (*песні вольныя* – «Песні вольныя // Разліваліся...» [206, т. 1, с. 171] и др.) и т.д.

Глагол *пець* и его дериваты имеют в стихах Я. Коласа сложную семантику. В названном глаголе происходит актуализация следующих сем: 1) ‘интеллектуальная деятельность’ («О, нашто пра волю // Голас твой [ночы – Е.М.] спявае...» [206, т. 1, с. 207] и др.), 2) ‘эмоциональное отношение к объекту’ (при наличии прямого дополнения) ([*дасгаўка*] «Буду я над беднай нівай // Песні раніцай спяваць...» [206, т. 1, с. 374]), 3) ‘передача информации’ (при наличии прямого дополнения) ([*матка*] «Як табе ўначы не раз // Песенькі спявала» [206, т. 1, с. 38] и др.), 4) ‘проникновение’ (при наличии прямого дополнения) («А у комін вецер песенькі // Напявае тонкім голасам...» [206, т. 1, с. 110]) и т.д.

Поэт использует и глаголы других семантических групп, в частности, глаголы выражения эмоций и чувств: «Той кут, дзе я даўно // Сагрэты быў пяскамі Наднямоння. // Я свет угледзеў там, // Пазнаў складанасць гам яго і тонаў, // Адчуў дзівосны храм – // Злучэнне бляску, плям, // Дзе ўсё дрыжыць, звініць напеўным званам» [206, т. 2, с. 88] и др. Очень часто субъектами при этих глаголах являются названия музыкальных инструментов («Ў ціхі вечар над табою // Дудка плакала не раз...» [206, т. 1, с. 25]) и др.), слово

песні («За гарою ціха-ціха // Песні заміраюць» [206, т. 1, с. 74] и др.) и др. Встречается в качестве подлежащего при этих глаголах и имя существительное *вечер*: «Вее вечер, свішча ў коміне, // Горка плача, надрываецца...» [206, т. 1, с. 110] и др.

Ветер и ветры в стихах Я. Коласа очень часто выражаются как существа, способные петь, причем в основном это тоскливые, грустные песни: «Ой, ты, вечер, не шумі, // Не спявай так нудна!» [206, т. 1, с. 37], «Плачуць ветры над магілай, // З песняй нуднай і пастылай // Пралятаючы удаль» [206, т. 1, с. 104] и др. Своеобразным лексическим маркером описанной ситуации является слово *комін*, например: «А ў тым коміне зноў // Вечер песню пачаў, // Вось ён глуха завёў, // Застагнаў, забурчаў...» [206, т. 1, с. 138]. Из приведенного примера видно, что поэт употребляет много глаголов для передачи пения ветра. Использует Я. Колас и глаголы, в семантике которых объективируются смыслы ‘эмоции’, ‘чувства’: [*вечер*] «Над кім ты смуткуеш глухім прывычаннем, // Надгробнаю песняю плачаш ў платах?» [206, т. 1, с. 325].

Поэт осуществляет лингвистическую объективацию следующих названий музыкальных инструментов: 1) *дудка* («Ці помніш ты, Ганна, // Шчаслівы мамэнт, // Як граў раз на дудцы // Нябожчык Вінцэнт?» [206, т. 1, с. 61] и др.), 2) *жалейка* («У надзем’і, як жалейка, // Сонцу ў лад і ў тон // Сыпле птушка-чарадзейка // Першых песень звон» [206, т. 2, с. 129]), 3) *басэтля* («І басэтля безупынку // Ўсё раве і ўсё раве...» [206, т. 3, с. 98] и др.), 4) *цымбалы* («Муха на цымбалах // Струны калыхала...» [206, т. 3, с. 206]), 5) *ліра* ([В.А. Жуковский] «Грустной лирою своей // Ты разлил святые звуки, // Озарив сердца людей» [206, т. 1, с. 441]), 6) *гуслі-самаграі* («Звінеў наш сум на гусях-самаграях» [206, т. 2, с. 47] и др.), 7) *арганы* («Гром арганаў у касцёлах...» [206, т. 2, с. 55]) и др. Поэт употребляет названия как белорусских, так и других народных инструментов, использует эти имена существительные и в прямом, и в переносном смысле. Названия музыкальных инструментов для него – действенное средство усиления изобразительности.

Концепт «музыка» пересекается в стихах Я. Коласа с концептами «сердце» и «мысли». Сердце поэт описывает как своеобразный музыкальный инструмент, так как в нем содержатся струны:

[пясняр] «Ціхім спевам нівы ў полі // Ў струнах сэрца адклікай-ся...» [206, т. 1, с. 69] и др.; струны в «возможном мире» Я. Коласа есть и в душе («Няхай сэрца ў грудзях узыграе // І зазвоняць ўсе струны душы» [206, т. 1, с. 255]). Сердце имеет способность рождать песни («Сэрца, жалем абагрэта, // Песні смутку родзіць» [206, т. 1, с. 147]), а песню он называет следующим образом: «Песня, дзіятка сэрца балючага! // Толькі цябе запяю, // Многа абудзіш ты гора гаручага, // Смүціш душу ты маю» [206, т. 1, с. 288]. Из этого примера видно, что в аспекте концепта «музыка» темы сердца и души у Я. Коласа находятся в тесной взаимосвязи.

Поэт моделирует концепт «мысли» в соотношениях с концептом «музыка». Он употребляет сложное слово *думкі-песні*: «Ўзварухнуцца думкі-песні, // Як вашы лісцінкі...» [206, т. 1, с. 301]. Мысли людей владеют способностью петь («Мы сядзелі, нам спявалі // Нашых думак роі...» [206, т. 1, с. 333]), а *думка чуткая* – способностью вести песню («З гэтай мовай ападання // Песню хмурага змяркання // Думка чуткая вядзе» [206, т. 1, с. 347]). Мысли лирического героя могут превратиться в песню ([думкі] «Хочуць песняй стаць лагоднай // Мільм дзіяткам маім» [206, т. 1, с. 95]). Концепт «мысли» связан с одним из смысловых центров рассматриваемого концепта – лексемой *вечер* («А ўслед думкам неспакойна // Вечер падпявае» [206, т. 1, с. 101]).

Образ музыки в произведениях Я. Коласа «...выражается при помощи голосов природы и звуков, которые создаются человеком» [5 А, с. 202].

Концепт «музыка» занимает значительное место не только в стихотворениях, но и в поэмах Я. Коласа, особенно в поэмах «Новая зямля» [207, с. 3–264] и «Сымон-музыка» [207, с. 265–447]. Поэт уделяет внимание и вокальной («Дзе колісь весела дзяўчаты // Спявалі песні дружным хорам, // З работ ідучы позна борам» [207, с. 4], «Таўкліся дзеці, заміналі, // Або смяяліся, спявалі» [207, с. 9], «“І г-э-э-эй ты, наша жыццё зло-оо-е!” – // Міхась у лесе песню цягне...» [207, с. 33] и др.), и инструментальной музыке («Раз Сымонку давялося // Чуць, як граюць дудары...» [207, с. 274], «Расхінуў тут дзед халат // Ды з кішэні-бакавушкі // Выняў дудку-весялушку // І зайграў на гэты лад...» [207, с. 276] и др.), и танцу («Сам гаспадар

з кумой Анэлькай, // Руку прыгнуўшы над камзэлькай, // На панскі лад мяце-вальцуе, // Ёсіх далікатнасцю касуе» [207, с. 107–108], «– Скакаць хачу! Хто мне паграе? // Музыку! – Пальчык Ян гукае. // І, не чакаючы адказу, // У танцы рынуўся адразу» [207, с. 108], «А Пальчык пыху набіраўся // І ўсё нагамі вырабляе, // Як бы сам чорт яго шугае; // І плечы скачуць, рукі ходзяць, // І ў абурэнне ёсіх прыводзяць» [207, с. 109] и др.). В поэме «Новая зямля» доминирует описание вокальной музыки, а в поэме «Сымон-музыка» – инструментальной музыки.

В поэме «Новая зямля» концепт «музыка» – «...это один из доминантных концептов, который состоит из объективаций вокальной, инструментальной и танцевальной музыки; для которого ключевыми являются образы песни, колокола и струн. Этот концепт выражается при помощи слов из семантического поля ‘музыка’, а также лексических единиц, которые сочетаются с ними, как в прямом, так и в переносном смысле» [11 А, с. 164].

Картина мира, переданная в поэмах «Новая зямля» и «Сымон-музыка» – это, в значительной степени, музыкальная картина мира [171, с. 148]. Поэт достигает этого путем создания образных описаний тех или иных музыкальных и немзыкальных звучаний: 1) описания звуков весны («Але што гэта так спявае? // Адкуль тут музыка нясецца? // Чыя тут песня ў душу льецца? // Такого спеву-сугалосся // Што тут над рэчкаю панёсся, // Ніхто не зложыць, не зайграе. // Ці гэта казку лес складае? // Ці даль ачнулася нямая // Інемасць песняй парушыла, // Што спакон векаў утварыла? // Ці то нябёсы адамкнулісь // І ціха-ціха адгукнулісь // Зямлі, ўсяму яе стварэнню? // Ці то вясна йдзе ў аддаленні? // Вось званы звоняць ціха, гожа, // Спявае жаваранка божа, // А ёй утораць пташак хоры // На безгранічнай дзесь прасторы, // Між мора гэтых зыкаў дзіўных // Нясецца ў хвалях пераліўных // Здалёку песня салаўіна...» [207, с. 155–156]), 2) описания звуков дудок («Слухаў хлопчык тое гранне, // Пад сабой не чуў зямлі, // Бо ў тых зыках чаравання // Спеваў ўласныя плылі, // Струны сэрца ў ім дрыжалі, // Як дрыжыць блісканне зор // У надземнай цёмнай далі, // І музыкам падпявалі // І ляцелі на прастор // У салодкім заміранні // Ясным зоркам на спатканне. // Дудары

ўсё перайгралі, // Дальш у свет яны пайшлі, // А ў душы яшчэ
спявалі // Зыкі дзіўныя, плылі, // Разрасталіся й далёка // Душу
вабілі сабой // І няслі яе высока // Над гаротнаю зямлёй» [207,
с. 275] и др.

П.С. Каракo пишет о Я. Коласе: «природа, труд людей и духовное наследие народа были источником и эстетических воззрений Коласа. Во вступительных строках к поэме “Сымон-музыка” (1911–1925) он указывает корни своего эстетического восприятия природы и своей эстетической концепции мировосприятия. По его признанию, их истоки шли от “родной зямлі”, “гоману бароў”, “шолаху начэй”, “казак вечароў”, “песень дудароў” и других “тысяч ніцей”, связывающих поэта с природой и жизнью людей своего края» [187, с. 241]. Красоту природы в поэме «Сымон-музыка» замечали ее герои – мальчик Сымон и дед Данила: «Они слышали и музыку природы. Музыкальные способности первого как раз и определялись его общением с природой с самых ранних лет жизни». Своей игрой на скрипке он воспроизводил только то, что слышал в природе. Да и природа не была равнодушна к его игре» [187, с. 242].

В поэме «Сымон-музыка» автор создает яркий образ творческого человека – скрипача Сымона.

Сымон, имеющий потрясающие музыкальные способности, умел играть так, что все окружающее замирало от прекрасных звуков: «Тут Сымонка скрыпку вынуў, // Чуць галоўку пахіліў // І зайграў, ды так прыўдала, // Як ніколі не іграў, // Скрыпка нібы вымаўляла – // Душу радасць авявала, // Душу смутак ахінаў. // Змоўклі ў хаце ўсе дазвання – // Зачароўваў ён усіх, // Толькі зрэдку, без пытання, // Сам сабою чуўся ўздых» [207, с. 320–321], «Хлопец злёгка задрыжаў // І ўзяў скрыпку паслухмяна; // Струны звонкія наладзіў, // Раз-другі смычком правёў // І аддаўся ўвесь абладзе, // Чарам струнных галасоў. // Льюцца гукі ў леснай цішы // Срэбраплынным ручайком; // Лес замёр, стаіць, не дыша, // Не варушачы лістком; // Прыпынілі спевы птушкі – // Скрыпцы ім не ўзяць у тон; // Толькі пчолкі, чмель і мушкі // Далучаюць сюды звон. // Ён іграў аб тым спатканні, // Аб дзяўчынцы яснавокай, // Волі вольнай і шырокай, // Аб сваім іграў блуканні // І аб долі адзінокай; // Ён іграў аб родным дому, // Аб жыцці сваім

бязлетным, // Аб імкненні тым сусветным, // Што чуваць у буры,
грому, // І стаялі нерухліва // І паны і леснікі...» [207, с. 373–374],
«А Сымон іграе-творыць, // Ён забыўся, ён не тут, // З ім цяпер
той лес гаворыць, // А там вочкі чыесь зораць, // Разліваюць нейкі
цуд // І вясяляць струнны гуд, // Адчыняюць ім прасторы. // То
не музыка – натхненне, // Сэрца жар, агонь душы, // Златаіскрае
імкненне, // Песня зорнае вышы» [207, с. 383–384].

В определенные периоды жизни скрипка была для Сымона самым близким существом, дед Курила – один из персонажей поэмы – говорил ему: «З скрыпкай збудзеш сваё гора, // З ёю ты ўжо не адзін; // Скрыпка – хлеб твой і апора, // Дык шануй яе, мой сын: // Скрыпка верна ўсім служыла, // Каб і ты ёй верны быў...» [207, с. 287]. Скрипка – инструмент, влияющий на эмоции и чувства людей: «Эмоциональное воздействие скрипки было настолько велико, что ей приписывалась магическая, сверхъестественная сила» [185, с. 11]. Сымону скрипка помогала формировать образ Беларуси, ее прекрасной природы, душевной красоты живущих в ней людей и т.д.

Образ музыки тесно связан в рассматриваемой поэме с образом Родины. И.Я. Науменко отмечает: «Относительно поэмы “Сымон-музыка” стоит сказать, что описанный в ней образ родного края имеет непосредственное отношение к специфически национальным, отличительным чувствам героя поэмы художника-музыканта Сымона. Природа у Якуба Коласа, как и человек, живет большой жизнью. В поэме “Сымон-музыка” больше половины ее “территории” занимают картины ощущения, восприятия Сымоном окружающего мира. ... круг умственных, эмоциональных поисков музыканта-самоучки с первых шагов его жизнедеятельности необычно широкий, он охватывает, по существу, весь мир» [303, с. 212–213].

Я. Колас излагает в поэтической форме свои эстетические воззрения. Создание музыки, по его мнению, происходит так: «Поэтическое созерцание, видение природы для Сымона – самый первый творческий импульс. Картины леса, поля, неба, которые носят преимущественно зрительный характер, выливаются в соответствующее душевное настроение, из которого рождается музыка. Сымон проникновенно, глубоко чувству-

ет настроение природы, улавливает его наитончайшие оттенки» [303, с. 214]. Поэт показывает, что в природе есть музыка: «А як пушча загуляе, // Зашуміць ды запяе! // Вось дзе музыка – паслухаць... // ... // Дрэва кожнае ў бары // Мае свой асобны голас, // А зацягнуць угары – // Спеў выходзіць самавіты...» [207, с. 391]. Сымон – не только музыкант и художник, но еще и настоящий философ, он говорит деду Даниле: «Я так думаю, дзядок, // Што на свеце ўсё дазвання, // Нават камень і пясок, // Мае думкі і настроі, // Толькі ж нам іх не згадаць: // Трэба чыстым быць душою, // Каб іх тайнасці пазнаць...» [207, с. 392–393].

Песня, музыка в поэме «Сымон-музыка» обладают магической силой. Тема неограниченных возможностей музыки «...пронизывает всю структуру поэмы Якуба Коласа “Сымон-музыкант”. Эта тема выражается и в передаче необычного характера музыки, которую создает скрипач Сымон, и в описании ее воздействия на слушателей, и в соотношении игры скрипки с музыкой природы, и в положительном воздействии музыки на эмоциональное состояние человека и вообще на его жизнь и т.д.» [20А, с. 118].

Сымон – народный музыкант. Ему подвластны песни любого содержания, он может рассказать обо всем. Главное для такого исполнителя – «...не только руки, душа также имеет большое значение. Она должна быть честной, доброй, гармоничной. Настоящий музыкант – тот, кто обращает людей к лучшему» [4 А, с. 110].

Выдающееся произведение белорусской литературы – поэма Я. Коласа «Сымон-музыка» – положено на музыку. Белорусский композитор Л.К. Шлег сочинила симфоническую поэму «Сымон-музыка» [55, с. 208], дав музыкальную реализацию образу креативной личности. По проанализированной поэме Я. Коласа создан спектакль «Сымон-музыка» (музыка С.А. Кортеса, режиссер В.Е. Мазынский, театр им. Я. Коласа в г. Витебске, 1976 г.): «Музыкальность стиха, глубокий внутренний ритм поэмы, да и сама основная сюжетная линия – драматичный путь талантливого музыканта-самоучки из народа – явились основой зрелища синтетического типа. ... Раскрытию диалектики образа главного героя подчинены почти все музыкальные средства произведения. В первую очередь, следует выделить песни-монологи Сымона. Горьким сарказмом пронизана песня “Дрыжыць агонь”»: музыкант

душу свою отдает людям, а они, обессиленные тяжким трудом, заглушив вином свои беды, не могут понять его. Вера Сымона в счастливый край, стремление отыскать его отобразились в решительном характере песни “Гэй, дарогі”, в ее напористой ритмике. А поэтический музыкальный монолог “Бліснуць у бяздонні”, посвященный Ганне, стал настоящей лирической кульминацией» [55, с. 156–157]. В музыке нашли отражение многие важные стороны образа Сымона-музыканта.

Образ скрипача в названной поэме Я. Коласа «...связан с архетипическим образом музыканта, сформированным в белорусской культуре на основе фольклорных источников. Этот образ содержит эстетическую доминанту, репрезентирующую культурный контекст соответствующей эпохи. Он имеет и определенную социальную семантику, являясь символом свободы и независимости. Образ скрипача – это, с одной стороны, образ творческой личности, воплощающей лучшие силы народа и его представление об идеале человека – умном, чутком, справедливом, несущем людям все самое светлое и позитивное, с другой стороны, это важная часть образа музыки, реализующая понятие о национальной культуре и искусстве» [87 А, с. 155].

Я. Колас в поэмах «Новая зямля» и «Сымон-музыка» часто создает троп «метафора-олицетворение», наделяя способностью петь следующие субъекты: 1) *звон* («І звон аб прыпек скавародны, // Так блізі сэрцу, так ім водны, // У нейкім радасным настроя // Спяваў ім песняю святою // І лашчыў сэрцы іх і вушы...») [207, с. 10]), 2) *вецер* («Але не кожны сцяміць мовы // І жальбы ветру між будовы: // Чаго ён жаласна спявае, // Каму ён песенькі складае?») [207, с. 40]), 3) *дразды* («У лясках, гаях дразды спявалі...») [207, с. 43]), 4) *жаваранак* («Спявае жаваранка божа...») [207, с. 155]), 5) *пчолы* («А патрывожаныя пчолы // Спяваюць хорам, як анёлы...») [207, с. 96]), 6) *кветка* («То ж спявае з кветкай кветка!...») [207, с. 273]) и др.; способность играть, выраженную при помощи разных глаголов, имеют: 1) *дударык-камар*, *муха*, *сляпень*, *авадзень*, *чмель* («“Я найму дудара, // Дударыка-камара. // Грай, дударыку, грай, // А ты, муха, выцінай! // Грай на скрыпцы, сляпень, // На басэтлі, авадзень! // Чмель, у бубен бубні!”») [207, с. 108]), 2) *вецер* («І вецер жудасна засвішча, // Як на дудзе ці на кларнеце...») [207,

с. 156]) и др.; способностью танцевать обладают: 1) *бусяняты* ([бусяняты] «І неуклюднымі нагамі // Танцуюць смешна над дубамі» [207, с. 6]), 2) *цені* («А цені страшна і маўкліва // То заграсуцца, затанцуюць, // Як бы каго яны пільнуюць, // То заспакояцца зацята...» [207, с. 130]) и др.

Глаголы *спяваць, танцаваць, скакаць* (и их дериваты) способны изменять свою пропозициональную структуру и приобретать значения, свойственные: у глагола *спяваць* – глаголам речи («Але з цікавасцю чакалі, // Што ім Марцін тут заспявае» [207, с. 70], «А ты б сама вась паспытала, // Тады б не тое заспявала, – // Скажаў Міхал крыху сярдзіта...» [207, с. 75]); у глаголов *танцаваць* и *скакаць* – глаголам действия («І пан, калі нам пашанцуе, // Пад нашу дудку затанцуе...» [207, с. 72], «І мусім з гэтым мы згадзіцца, // Пад дудку панскую скакаць // І іх загады выпайняць» [207, с. 71] и др.).

В названных поэмах используются следующие названия музыкальных инструментов: 1) *дудка* («І дзядзька майстар быў на штукі, // І быў механік на ўсе рукі: // І дудку скруціць вам, і стрэлку...» [207, с. 50] и др.), 2) *кларнет, басэтя* (контрабас), *скрыпкі* («Тут музыкі – лознік гібкі – // Падымаюць, хто кларнет, // Хто басэлю, а хто скрыпкі...» [207, с. 409] и др.), 3) *бубен* («“Чмель, у бубен бубні!”» [207, с. 108] и др.), 4) *цымбалікі* (*цымбалы*), *дубы* («Гоман, спеў і шум усюды, // Як бы ў цымбалікі і ў дуды // Зайгралі тысячы музыкаў, // Бы іх на баль тут хто заклікаў...» [207, с. 172] и др.), 5) *ліра* («Ідзе вясна з цудоўнай лірай: // На звон яе зляцеўся вырай...» [207, с. 172] и др.), 6) *кларнет* («І толькі дрозд высвістаў штучна, // Як на кларнеце, мілагучна...» [207, с. 177] и др.), 7) *арганы* («І толькі шум, бы кім насланы, // Бы тыя гулкія арганы, // Ўвушшу стаіць, грывіць і звоніць...» [207, с. 177]), 8) *трубы* ([бор] «І ўторыць чуткім сваім рэхам // І спеву-посвісту драздоў, // І громкім трубам пастухоў...» [207, с. 194] и др.), 9) *дудка* («Як бы дар які там з неба, // Дудку тую ўзяў Сымон» [207, с. 277] и др.), 10) *скрыпка* («А багацце, што дзед справіў // За век доўгі – скрыпку, смык, – // Ён Сымону ўсё аставіў» [207, с. 286] и др.), 11) *гітара* («Гне лясы, гудзе лясун, // Як гудзе струна гітары» [207, с. 317]), 12) *рог* (*ражок*) («Пан узяў рог пакручасты, // Пазалочаны, блішчасты, //

Важна выставіў нагу, // Галаву крыху адкінуў // Ды расправіў грудзі, спіну // І ў ражок той – тру-гу-гу!» [207, с. 372]), 13) *раяль* («А цяпер такі загад: // Я зайграю на раялі, // А ты ўтор мне падбяры...» [207, с. 384] и др.), а также имена существительные *звон* («“Хрыстос васкрос!” – з гары-званіцы // Вяшчае першы звон шчасліва» [207, с. 190] и др.), *званочак* («Ці то званочак пад дугою // Звініць бясконцаю тугою?» [207, с. 262]), *бубенцы* ([коні] «І панеслі! Брычка скача, // Мякка бубенцы звіняць...» [207, с. 376]). Слова из семантического поля ‘музыка’ сочетаются в качестве субъектов с глаголами, реализующими концепты «эмоции» и «чувства», например: «І смуткуе звон разбіты // Аб тых песнях разнастайных...» [207, с. 283], «Плачуць струны і дрыжаць...» [207, с. 298] и др.

Поэмы Я. Коласа насыщены сравнениями, в которых объективированы музыкальные термины: *песні* («І песні зараз панясліся // То тут, то там і лес будзілі, // Як бы ваўкі там галасілі» [207, с. 62]), *бубен* («То лёд, уздуўшыся гарбамі, // Бубніць, як бубен, пад нагамі...» [207, с. 150]), *ліра, стрункі* («Дзянніца зоймецца шчасліва, // І ў ясным бляску і красе // Адб’юцца хораша ў расе // Яе кароны агнявыя, // І пасмы-косы залатыя // Скрозь шоўк нябёс ружова-белы // Рассыплюць радасныя стрэлы, // Бы ліры божай тыя стрункі...» [207, с. 202]), *цымбалы* («Ачнецца лес, звіняць прагалы, // Як мнагаструнныя цымбалы...» [207, с. 207]), *звон* («“Мусіць, я, дапраўды, дха”, – // Сам сабе казаў Сымон // І чагось смяяўся ціха // Ды спяваў, званіў, як звон // Той стары, што са званіцы // Адбіваў таемны зык...» [207, с. 267]), *скрыпка* («І цікава была скрыпка, // Як бы ў ёй быў хтось жывы: // Мнагаспеўна, звонна-гібка, // Бы выказвала славы...» [207, с. 287]), *труба* («А дзесь збоку, яшчэ далей, // Грае гучная труба, // Нібы срэбранаю хваляй // З гушчару плыве журба» [207, с. 372–373]) и др. Музыкальная терминология используется в этих сравнениях как в прямом, так и в переносном значениях.

Я. Колас употребляет в своих поэмах не только названия музыкальных инструментов, но и названия певческих голосов – *бас* («І гуртам зноў яны спявалі // За накіроўваючым басам» [207, с. 189] и др.), и названия музыкальных жанров – *полька, мазурка* («Тут вам і полька, і мазурка...» [207, с. 81] и др.) и др.

В сборнике аллегорических рассказов «Сказки жизни» Я. Колас создает образы поэта Я. Купалы, писателя и поэта Зм. Бядули, писателя Т. Гартного. Образы белорусских поэтов и писателей «...часто воплощаются в образах певцов, а их стихи и произведения – в образах песен...» [94 А, с. 214].

Таким образом, при наличии в концепте «музыка» трех смысловых доминант происходит аккумуляция нескольких видов информации, глаголы выявляют усилительный потенциал, поэтому можно утверждать, что для Я. Коласа музыка – это и эстетическая, и когнитивная, и лингвистическая категория, а ментальные установки автора реализуются во взаимосвязи разных концептов, а также разных тем в рамках одного концепта.

3.2.7. Песенность в музыкальной картине мира Я. Купалы

Концепт «музыка» является очень важным и одним из ключевых в стихотворениях и поэмах Я. Купалы [235, т. 1, с. 15–374; т. 2, с. 7–342; т. 3, с. 7–330; т. 4, с. 7–408; т. 5, с. 7–218]. В.А. Лещинская отмечает: «На песенность музыкальный лад поэзии Янки Купалы обращали внимание многие исследователи его творчества. Доказательством музыкальности произведений поэта стало их музыкальное воплощение: сотни песен, романсы, вокальные циклы и др.» [265, с. 167]. Этот концепт проявляется в сильной позиции текста. Часто используется название «Песня» (например, в стихотворениях «Песня» [235, т. 2, с. 33], [235, т. 2, с. 290–291], [235, т. 2, с. 300]), кроме того, есть названия стихотворений «Песня-байка» [235, т. 2, с. 97], «Песня-казка» [235, т. 2, с. 286–288], «Песня і сіла» [235, т. 2, с. 238], «Песня і казка» [235, т. 4, с. 82–83], «Наша песня» [235, т. 3, с. 193], «Песня мая» [235, т. 3, с. 40–41], «Песня аб песнях» [235, т. 1, с. 231–232], «Песня жней» [235, т. 1, с. 69–70] и др. Поэт употребляет модель названия «3 песень...», например, в стихотворениях «3 песень нядолі» [235, т. 1, с. 101–102], «3 песень аб няволі» [235, т. 1, с. 178], «3 маіх песень» [235, т. 1, с. 219]. Используются в качестве названий и слова из семантического поля «музыка»: «Дудар» [235, т. 2, с. 201–202], «Гусляр» [235, т. 2, с. 229–230], «Прыпеўка» [235, т. 1, с. 119], «На жалейцы» [235, т. 3, с. 112–114], «Спроба актавы»

[235, т. 1, с. 131–132] и др. Названиями могут являться предложения («Запела вясна сваю песню» [235, т. 3, с. 260–261], «Ты мне песню спей, дзяўчына...» [235, т. 4, с. 363–364], «Жальцеся, грайкія струны...» [235, т. 2, с. 108–109] и др.).

В стихотворениях Я. Купалы 1914–1920 гг. сформирован образ музыки, в характере которого «...воплотилось восприятие поэтом исторической реальности в очень насыщенный происшествиями и тревожный период» [2 А, с. 79]. Образ белорусской народной песни для Я. Купалы – «...синкретический образ жанров поэтического и музыкального искусства, тесно связанный с жизнью народа, отражающий в себе родную природу, особенности характера белоруса, а также реализующий мысли и чувства простого человека» [72 А, с. 92].

И.Я. Науменко писал о связи творчества Я. Купалы с музыкой: «Поэзия для Купалы начинается с музыки. Первым во всей белорусской литературе поэт почувствовал, что каждое явление бытия – пейзажная картина, бытовой предмет, движение интимного чувства – имеют свою неповторимую музыку, которую нужно уловить, выявить ее самые тонкие нюансы, чтобы, восстановив на струнах собственной души, сплавить со стихотворным словом» [301, с. 232–233]. Особую музыку слышал поэт в природе: «Для отражения объективной красоты природы в поэзии Купала советует и другим белорусским певцам подслушивать “шэпты зямлі-маткі” и рассказывать о них во всех уголках родного края («Песняру-беларусу», 1909)» [187, с. 241]. Поэзия Я. Купалы «...вся пронизана музыкой слов, музыка его стихотворных текстов выражает “душу” искусства слова и душу народа, одну из отличительностей культуры белорусского народа, который через песню выражает свои мысли, рассуждения, пожелания, который с песней грустит и радуется, живет и не представляет себе жизни без нее» [264, с. 172–173]. Именно поэтому рассматриваемый концепт имеет в поэзии Я. Купалы столь яркие и многообразные проявления.

В поэтическом мире Я. Купалы могут петь и играть следующие субъекты: 1) люди («Каб мой люд маю песню запеў...» [235, т. 1, с. 23] и др.), 2) духовная и психофизиологическая сущность человека («Гэй жа, думкі, громка пейце...» [235, т. 1, с. 224] и др.),

3) представители животного мира («Салаўі песні пелі...» [235, т. 1, с. 20] и др.), 4) реалии природного мира («Песню вятрыска пяе паграбовую...» [235, т. 2, с. 121] и др.), 5) абстракции ([доля] «Магільную песню // Ёй душы запяе...» [235, т. 1, с. 100] и др.), 6) все, созданное человеком (кроме музыкальных инструментов) («Каб на полі роўным // Трактары запелі...» [235, т. 5, с. 165] и др.), 7) музыкальные инструменты («Граі, мая жалейка, // Пей, як салавейка!» [235, т. 1, с. 214] и др.) и др.

Концепт «музыка» имеет связь с различными концептами в стихотворениях и поэмах Я. Купалы.

Соотношения с концептом «поэзия» проявляются в том, что поэт называет свои стихи *песнямі* [235, т. 1, с. 125]. В стихотворении «Мая эпітафія» он пишет: «Тут ляжыць Янук Купала, // Што песні складаў...» [235, т. 1, с. 49]. Его песни состоят из беда: «Завуць мяне Янук Купала, // З бяды я песенькі складаю...» [235, т. 3, с. 330]. Про себя Я. Купала пишет: «Не магу маску ўздзець, // Крывіць роднай душой, // Песні весела пець, // Калі смуцен брат мой» [235, т. 1, с. 40], «Дый не смеяй з мяне, // Што так смутна пяю...» [235, т. 1, с. 43]. Песня является очень важной для него: «Песняй толькі на свеце жыву я...» [235, т. 3, с. 220], «Душа і песня – свет мой, скарбы ўсе мае...» [235, т. 3, с. 289]. Песня в стихотворении «Свайму народу» [235, т. 4, с. 11–13] связана с сердцем: «З-пад сэрца песню гэтую пяю...» [235, т. 4, с. 11], «Як крыніца, лёдца, рвецца // З сэрца песня ў свет, за светы...» [235, т. 4, с. 9] и др. Я. Купала становится обладателем белорусской песни: «Цяпер маймі скарбамі – думы-саколы, // Цяпер беларускай я песні ўладар» [235, т. 4, с. 66].

В.А. Лещинская указывала: «Поэзия Янки Купалы – это прежде всего поэзия чувств, эмоций, глубоких раздумий и переживаний...» [265, с. 263]. В поэтическом языке Я. Купалы демонстрируется тесная взаимосвязь концептов «музыка», «эмоции», «чувства» и пересечение соответствующих семантических полей. Это происходит в следующих случаях: 1) когда имена существительные *песня* (*песні*) и *музыка* являются субъектами при глаголах выражения эмоций и чувств («Песня мая плача» [235, т. 2, с. 268], «Плачаце вы, песні, // І я з вамі плачу» [235, т. 1, с. 220], «Рагоча музыка, як сумашэдшая ў кляцьбе...» [235, т. 3, с. 293] и др.),

2) когда названия музыкальных инструментов или их частей употребляются в качестве субъектов при глаголах выражения эмоций и чувств («Плачуць, жаяцца спрасоння // Гуслі-самаграі...» [235, т. 2, с. 235], «На слаце-непагодзе // Галасіла жалейка» [235, т. 2, с. 293], «І заплакалі струны жывыя» [235, т. 5, с. 75] и др.).

В поэтическом языке Я. Купалы употребляются следующие названия музыкальных инструментов: *бубен (бубны), гармонік, дуда, дудкі, жалейка, зурна, кобза (кобзы), ліра, літаўры, скрыпка, сурмы, трашчотка, труба (трубы), цымбалы* и др. Имена существительные, которые поэт использует в прямом значении, имеют отношение к концепту «музыка», например: «Дайце скрыпку мне маю...» [235, т. 3, с. 95]. Имена существительные, которые употребляются в переносном смысле, соотносятся с различными концептами, например, с концептами «душа», «музыка»: «На поўдзень, на поўнач, на ўсход, захад сонца // На кобзах людскіх душ твай грае “Кабзар”...”» [235, т. 2, с. 81].

Имя существительное *песня (песні)* является субъектом при глаголах разных семантических классов, например: 1) при глаголах выражения эмоций и чувств ([песня] «Скочыць к сонейку, ўсахоча...» [235, т. 4, с. 9] и др.), 2) при глаголах движения («Іграюць сурмы баявыя, // Віхор разносе іхні звон, – // І песні дзіўныя такія // Ад іх лятуць да ўсіх старон» [235, т. 1, с. 37] и др.), 3) при концептуальных по отношению к человеку глаголах (*маўчаць, гаварыць*) («Песні раздолля маўчаць...» [235, т. 3, с. 84], «А песня аб шчасці гавора» [235, т. 4, с. 360] и др.). Это имя существительное в качестве субъекта сочетается с глаголами, которые обозначают следующие звуки: 1) громкие («Зашумелі, загрымелі // Магутныя песні...» [235, т. 1, с. 46] и др.), 2) тихие ([песня] «Ў лесе лісцем зашалесце, // З птушкай птушкай зашчабеча...» [235, т. 4, с. 10] и др.), 3) неприятные («Песня п’янае ўцехі хрыпіць» [235, т. 1, с. 73] и др.), 4) музыкальные («Аб чым песенька пяе, // Хутка пераймайце» [235, т. 1, с. 232] и др.) и др.

Слово *песня* «...в творительном падеже употребляется при глаголах разных семантических классов...» [6 А, с. 301]: 1) при глаголах выражения эмоций и чувств («Людцы песняй не вясяляцца...» [235, т. 3, с. 7]), 2) при глаголах движения («Ясныя думак парывы // Песняй імкнуцца над светам...» [235, т. 4, с. 356])

и др., а также при глаголах, которые обозначают звуки («І песняй жаўранкавай звоніць гай...» [235, т. 4, с. 355], «Шуміць шумненька барок // Песняй жаласнянай...» [235, т. 1, с. 279] и др. Объектами при глаголе *пець* бывают разные имена существительные: *шчасце*, *вясна* и др.

Имя существительное *песня* (*песні*) характеризуется с помощью эпитетов с точки зрения: 1) характера (*дзіўныя*, *магутныя*, *вольная*, *нудная* и др.), 2) принадлежности (*сіроцкая*, *салаўіныя*, *птушыныя* и др.), 3) звука (*шумныя*, *звонкая*, *нязвонкая*, *гулка* и др.). При помощи эпитетов-существительных (иногда в сочетании с именами прилагательными) слово *песня* (*песні*) описывается с позиций: 1) характера (*песня нядолі*, *песня слёз*, *песня родная долі сваей*, *песня спакою*, *песні смутку*, *жалю*, *песні нуды і журбы* и др.), 2) принадлежности (*песні бяздолніка*, *песні жаваранкаў*, *песня маткі* и др.). Эпитеты в ряде случаев сочетаются со сравнениями: «Зазвіні ты, як звон, і удар, як пярун, // Песня наша, як воля, магучая!» [235, т. 3, с. 193], «Трэба нам песень не гэткіх, што некалі // Здавен няволя спывала нам царская... // ... // А песень ясных, як сонца, як воля...» [235, т. 4, с. 226], «Трэба нам песень, як гром перуновы, // Бурных, як тыя паводкі ў прадвесні...» [235, т. 4, с. 227] и др.

Слово *песня* (*песні*) является компонентом сложных существительных, например: *песня-казка*, *казка-песня*, *думка-песня*, *дума-песня*, *песні-думы*.

Л.И. Евдошина пишет: «В текстах литературных произведений слова действительно могут не только сохранять узуальные значения, но и трансформировать их, усложнять свою содержательную структуру и приобретать новые семантические оттенки» [509, с. 8]. Этот процесс можно наблюдать на примере имен существительных и глаголов в поэзии Я. Купалы.

В имени существительном *песня* (*песні*) актуализируются разные семы: 1) ‘звон’ («Гэй, песні, гэі, звон Беларусі загнанай!» [235, т. 1, с. 87]), 2) ‘птица’ («Хай імчыцца наша песня // Птушкай па-над гай...» [235, т. 1, с. 90]), 3) ‘богатство’ («Песня паэту ўсё тут багацце...» [235, т. 1, с. 98]), 4) ‘жалоба’ («Як пеў я дагэтуль, так пець не сцураюся, // Жальбою маркоцячы песню сваю...» [235, т. 1, с. 125]), 5) ‘оружие’ ([аўтарка «Скрыпкі беларускай»] «Ваюй

песняй з цемнайтой» [235, т. 1, с. 138]), 6) 'тоска, грусть' («Песні мае, песні! // Смуткаў маіх дзеці...» [235, т. 1, с. 220]) и др.

В рамках концепта «музыка» в поэтическом языке Я. Купалы глаголы и имена существительные приобретают разные семы, например: 1) *граць* – сему 'петь' («Як для света грае лета // Песню спеўную быцця...» [235, т. 3, с. 211]), 2) *распяваць*, *адгаласіць*, *ад'енчыць* – сему 'играть' («На жалейцы сваёй, на гудлівай // Там я песні пачну распяваць...» [235, т. 1, с. 241], «Малітву адгалосіць сонейку жалейка...» [235, т. 3, с. 295], «Аб шчасці жалейка // Гаротна ад'енча» [235, т. 5, с. 160]), 3) *дума* – сему 'песня' («І запеў бы там песню, эй, думу сваю..» [235, т. 1, с. 243]). Эти примеры иллюстрируют связь темы песни и пения с другими темами в структуре концепта «музыка».

Таким образом, концепт «музыка» в поэзии Я. Купалы наиболее тесно связан с концептами «поэзия», «эмоции» и «чувства». Тема песни и пения занимает главное место в структуре этого концепта. Это подтверждается названиями стихотворений, связью темы песни и пения с внутренним миром поэта, сочетанием имени существительного *песня* с глаголами разных семантических классов и с разнообразными эпитетами, богатым семантическим содержанием имени существительного *песня*, связью названной темы с другими темами в структуре концепта «музыка» и т.д. Картина мира Я. Купалы имеет музыкальный характер, и она ориентирована на песенность.

3.2.8. Концептуализация музыки в поэзии Тетки

Поэтические произведения Тетки [476, с. 47–90] являются народными и вместе с сочинениями Ф.К. Богушевича стоят у истоков «песенного» направления белорусской поэзии. В сборнике «Скрыпка беларуская», уже своим заглавием демонстрирующем концепт «музыка», поэтесса использует музыкальные термины.

Сборник «Скрыпка беларуская» увидел свет в двух шрифтовых вариантах – латинском и кириллическом. Вариант названного сборника латинским шрифтом является анонимным, в нем не обозначены год и место издания. Вариант, изданный кирилли-

цей, датируется 1906 г. без указания места издания. А вышел он «...в Жовкве (сейчас г. Нестеров) возле Львова...» [476, с. 309]. В предисловии к данному сборнику Тетка пишет: «Прочитав “Дудку”, я сказал: “Спасибо тебе, Матей Бурачок! Честь и слава твоему слову! А ты, “Дудка”, играй и мне голос дай”. С того дня начал и я мастерить инструмент. Вышла из-под рук “Скрипка”. Теперь кручу “Струны”» [432, с. 10]. А.В. Скоробогатченко пишет: «Тема родного языка – одна из главных и в жизни, и в творчестве поэтов новой волны Возрождения. Алоиза Пашкевич (Тётка) во вступлении к сборнику “Скрипка белорусская” поддерживала мысли Франтишка Богушевича и будто бы в живом разговоре продолжала разговор про сборник “Дудка белорусская”» [398, с. 66]. В белорусской поэзии «...в образе скрипки воплощаются моральные и культурные ценности, образ человека и его внутреннего мира. ... Инструмент олицетворяется, наделяется волшебной силой, символизирует творческого человека и т.д.» [88 А, с. 248].

Автору скрипка помогает выразить то, что нельзя сказать словами: «Чаго словам не сказаці, // Што на сэрцы накіпела, // Астаецца скрыпку ўзяці...» [476, с. 48]. В песне, по ее мнению, можно отразить все: «Ў песні можна пераліці // Ўсё найлепша, наймілейша; // Ў песні можна даць пяруны, // Песняй сэрца рваць на часці; // Крапкі толькі былі б струны...» [476, с. 48]. Песня должна иметь национальные особенности: «Ўсе багацтвы з родных хатак // Я хацела б песні даці» [476, с. 48]. Музыка передает разнообразные эмоции: «Алтар новы улівала б, // Пры алтары тым я грала б, // Так на струнах галасіла б, // То склікала б, то вітала б, // То суседзяў весяліла б...» [476, с. 48]. Песня «...может быть настоящей, только если исходит из сердца автора...» [12 А, с. 86] («Пяю з сэрца, падцінайце...» [476, с. 49]) и сочиняется всем народом («Зложым песню цэлым людям. // Выйдзе пекна, стане чудам. // Як свет светам яшчэ стаў, // Такой песні не слухаў...» [476, с. 49]).

Описывая разнообразные ситуации, поэтесса использует названия музыкальных инструментов (*скрыпка, флейта, барабаны, ліра*), наименования частей скрипки – *струны, смык*, а также имя существительное *званы*. Картину свадьбы она

представляет читателю следующим образом: «Чую скрыпку, дудка свішча, // Ё флейту дуюць, як у мех. // Льецца песня, бягуць тоны, // Аж душу на часці рве. // Ё барабаны б'юць, у званы...» [476, с. 51]. В стихотворении «На магiле» песня является объектом рефлексии автора: «Стану песняй у народзе! // Пастух дудку з мяне скруціць, // Як зайграе, кроў замуціць...» [476, с. 56–57]. В стихотворении «Артист Грайка» наиболее полно выражается пересечение концептов «поэзия» и «музыка». Оно заключается в том, что состояние скрипки и состояние души музыканта совпадают: «Скрыпка грае, скрыпка скача, // А музыка ё души плача...» [476, с. 61]. Музыка имеет большое воздействие на людей: [музыкант] «Сцісне струны, смыкам жахне, // Аж ад болю народ ахне» [476, с. 61]. Лирический герой стихотворения ощущает разнообразные эмоции: «Бам музыка з скрыпкой зліўся // І, як вецер, ё неба ўзвіўся, // Весь у песні, весь у тоне, // То смяецца, то зноў стоне...» [476, с. 61]. Буря близка душе поэта: «Бо у дзікай, страшнай буры // Я аб песні магу сніць, // Бо я толькі на прасторах // У звонкай пыры маю слух, // Бо у дзікай, страшнай буры // Крэпне мой свабодны дух» [476, с. 62]. Употребляется музыкальная терминология и в других поэтических и прозаических произведениях Тётки.

В сборнике «Хрэст на свабоду» (конец 1905 – начало 1906) [476, с. 312] песня, музыка – символ освобождения народа: «А народ і пяе, // Пад штандарам ідзе...» [476, с. 69], «Ёжо граюць маршы там на усходзе...» [476, с. 66] и др.

Среди стихотворений 1903–1915 гг., реализующих концепт «музыка», необходимо выделить следующие: «Музыкант беларускі» [476, с. 78–79] и «Грайка» [476, с. 84]. Стихотворение «Музыкант беларускі» начинаецца жалобой музыканта: «Зайграю на дудцы, // Вытну на гармоні, // Заплачу на скрыпцы // Аб мужыцкай долі. // Надта ж ужо цяжка, // Душа з гора рвецца, // Слёзы так і льюцца, // Сэрца з болю б'ецца» [476, с. 78]. Скрипка плачет, однако сытые и богатые люди не слышат ее, а даже если и услышат, то выругают музыканта. Музыкант хочет так заиграть на скрипке: «Ды так сыпну смыкам, // Як агнём па струнах, // Што ад майго грання // Людзі ёнкнуць ё трунах» [476, с. 78]. Он призывает скрипку: «Ну дык плач жа, скрыпка, // Мо паны пачуюць, //

Як хамы без хлеба, // Без страхі начуюць» [476, с. 78–79]. Автор заключает: «Хутка “хамску” песню // Ёсенек свет пачуе» [476, с. 79]. Стихотворение «Грайка» имеет философский характер. Автор сетует на то, что мысли есть и песня не замерла, но сил играть уже не хватает. Он ляжет в могилу вместе со своей лирой: «Эй, рвіцесь, струны, што гэта мне шкодзе? // Ё магілку супольна мы ляжам! // Можа, з той ліры вырасце іва, // З парваных струн – белыя кветкі...» [476, с. 84]. Возможно, кто-нибудь тоже будет играть на жалейке – *унучке паломанай ліры*, и этим продолжит дело музыканта (*грайкі*): «Можа, хто з дзетак скруце жалейку – // Ёнучку паломанай ліры – // І так зайграе, што ёсенька зямелька // Пачуе мой водгалас шчыры!» [476, с. 84]. Этим поэт утверждает, что песня бессмертна: «Жывое пачуецца слова, // Што песня ўстала з стотысячнай сілай, // Жыве мая ліра нанова!» [476, с. 84].

В поэтических кредо Ф.К. Богушевича и Тетки много общего: «Как и Богушевич, Тетка выступает за такое искусство, которое отражает жизнь народа, выражает настроения и мысли рабочего человека. Она хочет, чтобы ее поэтическое слово будило людей, звало их к борьбе за лучшую долю. Так, в стихотворении “Музыкант беларускі”, которое по выраженным в нем мыслям похоже на стихотворения Богушевича “Дудка” и “Смык”, поэтесса говорит о великом предназначении искусства, о том, чьим интересам должно оно служить и какой должна быть сила его эмоционального воздействия на человека. По ее мнению, настоящим художником может считаться только писатель, который навсегда связал свою жизнь, свою судьбу с жизнью народа, с его судьбой» [115, с. 238]. Реализовать эти идеи, вербализовать концепты «музыка», «поэзия» и другие Тетке помогают музыкальные термины и другие лексические единицы, имеющие отношение к перечисленным концептам, которые широко используются в разных контекстах, в своеобразных связях с окружающими их словами и для обозначения многообразных референтных ситуаций.

3.2.9. Полисемантность песни и музыки в поэзии П. Труса

П. Трус – известный белорусский поэт, стихи и поэмы которого [442, с. 27–216] поражают своей лиричностью, искренностью, эмоциональностью. Г. Запартыко писала: «Жизнеутверждающая

поэзия Павлюка Труса – чистая, как течение родника, и искренняя, как народная песня, – стала образцом “лирики чувств” в белорусской литературе» [166, с. 7]. Неудивительно, что в его поэтических текстах доминирует концепт «музыка». Он выражается уже в названиях стихотворений «Рандо» [442, с. 34], «Вясновая песня» [442, с. 49–50], легенде «Лірнік» [442, с. 193–199]. Этот концепт очень тесно пересекается с концептами «природа», «сердце», «душа» и «поэзия». Рассмотрим взаимодействие названных концептов.

В концептуализации музыки значительное внимание П. Трус уделяет песне. Говоря о песне, поэт часто употребляет глагол *каціцца*: «Ў душу коцяцца з далёкага далёка // Родных песень // Перазвонь» [442, с. 35], «А за паплавамі песні звонкія // Вольна коцяцца за ўзгоркі-горкі» [442, с. 46], «Няхай наша песня // Коціцца прадвеснем, // Новым адгалоскам // Над кужэльнай вёскай» [442, с. 49], «І, як сон ў цішыні, // Як пражытыя дні, // Песня коціцца ціха... маўкліва...» [442, с. 119], «А там над Нёманам // пывуць чаўны ў прасторы, // Там спевы коцяцца // ў нямую далячынь» [442, с. 143] и др. Этот глагол, с одной стороны, связывает концепты «музыка» и «природа», так как звук уподобляется водной стихии (в данных примерах употребляются слова, передающие звуки или их отсутствие: *перазвон, звонкі, адгалосак, ціха, маўкліва, нямы*). С другой стороны, глагол *каціцца* даёт представление о распространении пения на большое расстояние. Кроме указанного глагола, с концептом «природа» рассматриваемый концепт связывают и другие слова, в которых актуализируется сема ‘водная стихия’: *веснаплынь* («Вас сустрэну сваёй песняй, // Песняй-веснаплыню!» [442, с. 33]), *плынь* («Чую песні стыхіі-разводдзя, // Не стрымаць твае вольнае плыні!» [442, с. 44], «Мо таму ў маіх песенных плынях // Ўспамянала не раз ты Шаўчэнку...» [442, с. 116] и др.), *мора, разліцца* («Песня адгукнецца // У цішы даліны, // На грудзях краіны // Морам разальцецца» [442, с. 49]), *ліцца* («Ці ж мне над крыніцай // Журыцца ў бядзе? – // Калі песня льецца // Вольная з грудзей!» [442, с. 77] и др.) и др. В некоторых словах эксплицируется сема ‘воздушная стихия’ (*веяць, ураган*) («Каб адвечныя песні жыцца // Буйна веялі ў ветрах над полем...» [442, с. 138],

[Я. Купала] «Дык спявай, твая песня ўраганам // Ё сэрцы скованых родзіць паўстанне» [442, с. 53] и др.).

У ряда лексических единиц объективируется сема ‘цветок’: *зацвісіці, завіцца, лісты, пялёсткі* («Зацвілі, завіліся ў дасэні // Маіх песень лісты і пялёсткі» [442, с. 34]), *адцвісіці / адцвітаць, вяргіня, адцвітанне* («Слязьмі у сэрцы песня не астыне, // Не адцвіце вяргіняй пад вакном!» [442, с. 60], «А ўвосень – сіль... Калі над гаем // Ё апошняй песні верхалін // Краса вяргіняй адцвітае // Ды смутак сочыцца ўдалі...» [442, с. 72], «І ў гэтай песні адцвітаньня // Ёсё ж водгук радасці звінеў...» [442, с. 72], «Ой, песня, песня дарагая, // Ё душы ты век не адцвіцеш!..» [442, с. 74] и др.). Вовлечение данных слов в поле действия концепта «музыка» свидетельствует о том, что поэт подчеркивает силу, энергию, возможно, некоторую неуправляемость песни в своем художественном мире. Названная сема воплощена и в сложном имени существительном *песня-хваля*: «Хто яны, – песняй-хваляю грознай // Ё маім сэрцы узвелялі крозы, // Ускалыхнулі жыцця берагі?» [442, с. 136] и др.

Взаимодействует рассматриваемый концепт и с концептами «сердце» и «душа». Сердце и душа в представлении П. Труса – «...эмоциональные центры человека, которые, как особый инструмент, чутко реагируют на все, происходящее вокруг. В них всегда рождается определенный отклик» [42 А, с. 110]. И сердце, и душа способны создавать аккорды и воспринимать их: «І ў сэрцы, узвіраным пад звонкія акорды, // Вякоў гісторыю нам пішуць дні...» [442, с. 54], «Душа паэта – плач і смех!.. // Акорды сэрца – хвалі мора...» [442, с. 91], «А там у ярах пры даліне // У вішнях тонуць хутары, // Дзе спевы кволаю вятрынню // Калышуць змрок – вячэрні іней, // Плывуць спакойна з-пад гары. // І ловіць сэрца ў заміранні // Акорды жыцця цераз край...» [442, с. 107], «Звіняць акорды ў сэрцы маладым» [442, с. 109], «А як песня ў цішы // Ёскалыхне дно душы, // Паліюцца акорды... міноры...» [442, с. 119], «Ў душы іх замоўк, // абарваўся акорд...» [442, с. 135], «...Жыццё пагасла. // На струнах скрыпкі // Знямелі ў далях // Душы акорды» [442, с. 152] и др. При этом сердце в подобной ситуации упоминается чаще, чем душа. Сердце и душа у поэта уподобляются музыкальному инструменту, так

как в них предполагается наличие струн: «І пад гаем, // Ё красе
вячэрняй цішыні, // Акорды песень заміраюць // І струны сэрца
закранаюць // На дне душэўнай глыбіні» [442, с. 84], «Дакраналіся
струн і звінелі // Ё маім сэрцы міноры... міноры» [442, с. 116],
«А лісты пажоўкляы // спавілі сляды, – // каб звінелі голасна //
майго сэрца струны!..» [442, с. 128], «Зноў чую голас – // Зайшліся
струны, // Ой, струны сэрца, // Разбітай скрыпкі...» [442, с. 151],
«Акорды песень заміралі, // Танулі ў ветразі далін. // І струны ў
сэрцы закраналі // Журбою кволых журавін» [442, с. 186], «І вось
цяпер, // нібы ў тумане, // Ё красе Наднёманскіх далін // Глыбокай
спадчыны паданні // На струнах сэрца ажылі» [442, с. 194], «Калі
ў палях // звіняць далёка бомы, // а думы іскрамі рассыплюцца
ў цішы... // і ціха скоцяцца, // каб тайнай невядомай // ўжо
дакрануцца струн, // зыбучых струн душы» [442, с. 87] и др. Как
следует из приведенных примеров, П. Трус значительно чаще
уподобляет струнному инструменту сердце, чем душу. В душе он
предполагает наличие не только струн, но и отзвука: «Ё тумане
сінім недалёка // Звініць мінорная струна. // Звініць... І ў гаі
замірае, // Калыша водгулле ў душы...» [442, с. 158]. Сердце он
сопоставляет с колоколом: «...Жыццё у песні // ад калыскі. //
Пакуль гараць ў вачах агні, // пяш аб родным, // сэрцу бліzkім, //
а сэрца звон // звініць, // звініць!..» [442, с. 179] и др., а звон пес-
ни в нем сравнивает со звучанием струн цимбал: «Як струны
звонкія цымбалаў, // У сэрцы песня зазвінела // І змоўкла ў лузе
анямелым, // Як струны звонкія цымбалаў» [442, с. 58].

Концепт «музыка» в поэзии П. Труса тесно связан с концеп-
том «поэзия». Г. Запартыко указывает: «Г. Гартный в свое время
сказал, что вся лирика П. Труса – действительно своего рода
пение. Песенность его лирики шла из народной песни, которую
он безгранично любил и которая стала основой его творческой
стилистики» [166, с. 23]. О себе поэт пишет: «Яшчэ з маленства,
як ніколі, // Мне матка зычыла спяваць...» [442, с. 156]. Лексемы,
объективирующие понятия музыки и поэзии, часто употребляются
у него в одном контексте: «Ой, кацілася песня Купалы // Ды
злёмным кацілася ярам // І прарочыла новую славу // Беларусі
нізінам, абшарам. // Твая песня стыхіяю мора // Адбівалася ў
сэрцах лапцюжных, // Разлівалася ў цёмным прасторы, // Дзе

спявалі мінулага сцюжы...» [442, с. 52], «Табе, Каўказ, // Паэты спеў дарылі – // Сягоння й я // Акорды падару!...» [442, с. 82], «І ў сценах маўклівых // Ёсць музыка слоў, // І ў песнях – // акорды мелодый... // Забытых аплачуць вятры за сялом, // Паэтаў – // уславяць народы!...» [442, с. 135]. Связан рассматриваемый концепт и с концептом «время»: «Ўсё прайшло... // адзвінела на струнах...» [442, с. 96]. Поэты, по его мнению, создают вечную песню: «З душой жабрацкаю паэты, // З адвечнай песняю надзей» [442, с. 193], поскольку искусство – вневременная категория: «Памёр паэт!.. Дык песня вечна!.. // Яна звiла яму вянок!...» [442, с. 124].

Многозначность понятия *песня* в «возможном мире» П. Труса выражается в сложных именах существительных. Эти лексемы могут относиться к семантическому полю «музыка» («Песні-гімны складалі аб волі» [442, с. 78]; «Даўно я вас, акорды-песні, // У зрэбнай радасці насіў» [442, с. 156] и др.), могут включаться в семантическое поле интеллектуальной деятельности («Там цяпер на волі // расцвіла каліна // І шуміць увечар, // ой, шуміць пад гаем... // Толькі сэрцам песень- / дум не разгадае» [442, с. 165], «І шасцяць каласы // У пацалунках красы... // Б'юць паклоны ў часы непагоды... // Як маўкліва стаяць, // Думы ў сэрцы таяць, // Думы-казкі адвечных мелодый...» [442, с. 119] и др.), могут становиться элементами семантических полей «эмоции», «чувства» («За вялікае вечнае жыццё // Людзі скаргаю-песняй паўсталі» [442, с. 138], «І пальца ў дзішы // Песня – водгук души, // Песня радасці... смутку... і болю...» [442, с. 120] и др.) и наиболее часто попадают в число изобразительно-выразительных средств (иногда в качестве субстантивного словосочетания), при помощи которых автор создает некий «возможный мир» своей мечты ([А. Гурло] «Як ты песняю той сакавітай – // Ты прарочыў паўстання агонь. // І капаў паднявольлю магілу // Ў казцы-песні вяснова-бурлівай» [442, с. 78], «Ты была для мяне // Песняй казак-надзей, – // Маці!.. маці мая, дарагая!...» [442, с. 126], [лірнік] «Ты будзеш пець. // І казкі песень // На струнах дум зашаласяць, – // Яны прастор души узвесняць // Вялікай Музыкай Жышця» [442, с. 194] и др.). Три последних слова из примера, написанные с прописной буквы, говорят о том, что самой важной поэт считал ту музыку, которую

создает сама жизнь. Это подтверждают и строки из *ліра-паэмы* «Чырвоныя ружы»: «Агні гараць... Агні ў надзор'і // Залатацветам шаласцяць, // Пад песні казачных прастораў, // Пад звон мелоды жыцця» [442, с. 205], «І мо другі // Бетховен – геній // Уславіць нашае тварэнне // Адвечнай // музыкай // жыцця...» [442, с. 206]. Беларусь поэт считает краем поэм и вечных песен-сказок: «Край паэм, // адвечных песень-казак, – // дарагая сэрцу // Беларусь...» [442, с. 213].

Способность петь в поэтическом мире П. Труса имеют: 1) люди ([хлопцы-навабранцы] «Як схаваліся за ўзгоркам, // Дружна песню заспявалі...» [442, с. 46] и др.), 2) *песні-пералівы* («І ў гэных песнях-пералівах // Я чуў магутнасць і разгон. // Яны ў адвечнасці маўклівай // Жыццю спявалі ў унісон» [442, с. 189]), 3) все, созданное человеком («Підкі песні хаўтурныя пелі...» [442, с. 39] и др.), 4) реалии природного мира («Ўстань ды подывіся, // Як ракоча і пад гаем // Ой, спывае Вісла» [442, с. 43]), 5) абстракции («Ой, кацілая дэсня Купады // Ды зялёным кацілася ярам... // ... // Раздзівалася ў цёмным прасторы, // Дзе спявалі мінулага сцюжы...» [442, с. 52]).

Поэт описывает (прямо и метафорически) следующие музыкальные инструменты: 1) жалейку («Ды пявучая жалейка, // Недзе грала за тунеллю» [442, с. 79]), 2) лиру («Разбітай ліраю // Скрыпяць даўно вазы...» [442, с. 113], «Я тыя думы-сны // Будзіў на струнах ліры...» [442, с. 130] и др.), 3) скрипку («Я чую голас, // Бы рвуцца струны, // Акорды жалю // Забытай скрыпкі» [442, с. 150]), 4) гусли («Ды ў лузе гуслі заміралі // Пад кволым шэпатам ракіт» [442, с. 156]), 5) гитару («А струны звонкія гітары // Складалі казкі яны мне» [442, с. 160]), 6) арфу («І ў сэрцы кволае дзяўчыны // Не арфы звонкая струна // Заводзіць песню успамінаў...» [442, с. 176]), 7) сурмы («І ў стэпу рыдаюць // Сурмы за сялом» [442, с. 203]), а также колокол («Вёска, вёска – // Вераснёвая прозалаць-кроў! // Ну, аб чым ты сумуеш сягоння?! // Майго сэрца журбою не крой, // Яно – звон, // Па-вясноваму звоніць» [442, с. 79]) и бубенцы («Калі ў палях // звіняць далёка бомы...» [442, с. 87]) и др. Глагол *пець* (и его дериваты) в поэтических текстах П.А. Труса имеет следующие семы: 1) 'интеллектуальная деятельность' («Пакуль гараць ў

вачах агні, // пяеш аб родным, // сэрцу блізікім...» [442, с. 179]), 2) ‘передача информации’ (в сочетании семой ‘эмоциональное отношение к объекту’) ([матуля] «Праспявай мне // маленства песню, // што спявала // не раз над калыскай...» [442, с. 96] и др.), 3) ‘передача информации’ (в сочетании с наличием прямого дополнения) («А я табе, мой чарнабровы, // Спявала песню? – Помнішь ты!..» [442, с. 176] и др.). Все перечисленные лексические единицы служат усилению изобразительности в рамках концепта «музыка».

Музыка – важнейшая категория поэтического мира П. Труса. Она служит проявлению природных явлений, мыслей и чувств обычного человека, а также творческой личности. Поэт особо подчеркивает, что музыка не только может выявить положительные или отрицательные эмоции, но и способна объединить их: «І просіць сэрца // навальніцы, // Сімфоній радасці // й тугі...» [442, с. 146]. Все это дает нам основание считать концепт «музыка» в поэзии П.А. Труса доминантным и полисемантическим, а понятие песни в его структуре – многозначным. Необходимо подчеркнуть, что даже универсальные черты рассмотренного концепта у П. Труса переданы индивидуально и неповторимо.

3.2.10. Музыка и духовная сущность белорусского народа в поэзии Е.И. Янищиц

Е.И. Янищиц – современная белорусская поэтесса. Ее произведения [505, с. 7–327] отличаются романтичностью мировосприятия, тонкий лиризм, искренность и утонченность передаваемых эмоций и чувств. Произведения, в названиях которых отражен рассматриваемый концепт – это «Пейзаж з пласцінкай» [505, с. 130], «Бацькава музыка» [505, с. 156], «І гусяў звон, і чарак перазвон...» [505, с. 212], «Спраба несентыментальнага раманса» [505, с. 296], «Скерца» [505, с. 301], «Фартысіма» [505, с. 302], «На голас ліры» [505, с. 319] и др. В предпоследнем стихотворении музыкальный термин дважды используется в его начале («Фартысіма – расколатая ціша. // Фартысіма – які глабальны лёд!» [505, с. 302]) и в конце («Фартысіма... Яшчэ няма мне стомы. // Фартысіма – які бясконцы лёд!» [505, с. 302]), что

является действенным изобразительно-выразительным средством. В ее поэтическом мире очень много музыки, объективируемой при помощи названий музыкальных инструментов (*жалейка, арган, цымбалы, скрытка, ліра, гуслі* и др.), части струнного музыкального инструмента (*струна (струны)*), названий музыкальных жанров, среди которых встречаются индивидуально-авторские образования (*песня (песні), прыпеўка, песня-весьялушка, танец, частушкі, песня-жнейка, гімн (гімны), запеўка, калыханкі, вальс* и др.). Особенно много внимания поэтесса уделяет пению.

Песня – «...центральная и важнейшая категория концепта “музыка” в поэзии Е. Янищиц» [42 А, с. 113]. Поэтесса очень четко определяет, откуда берутся песни (их слова или музыка): 1) слова песни подсказало село («І для песні падказала словы // Роднае палескае сяло» [505, с. 28]), 2) песни хранят люди («Шчэ столькі песень у бабулі // Не перанялі “Песняры”!» [505, с. 117]), 3) строки рождаются от особого чувства в душе («А словы – што! Ёсць толькі песня, // І ў ёй, вядома, сэнс такі: // Калі ў душы ад сэрца цесна, // То нараджаюцца радкі» [505, с. 119]), 4) запевка берется у соловья («У салаўя прашу запевкі, // Нібыта ў ёй і ўвесь сакрэт» [505, с. 139]) и др. Говоря о песне, поэтесса использует следующие образы: 1) образ цветка («Зацвітаюць буйна песні // У сялянак на губах...» [505, с. 151]); 2) образ растения («Ні адной прыпеўкі не ўзышло» [505, с. 201], «І прыпеўкі не здаюцца, // Самасеем сеюцца...» [505, с. 105]); 3) образ тканого полотна («Як цепляцца на завязь словы // І гчэцца музыка на ўток» [505, с. 117], «Якую ж песню выткаць мне...» [505, с. 154]); 4) образ птицы («І ціхая, дзіўная песня // Ўзляціць пад высокую столь» [505, с. 101], «Бачыш, як высока узняліся // Нашы песні – нашы журавы» [505, с. 260]); 5) образ реки («А музыка – плыве» [505, с. 156]) и др. Песня сравнивается: 1) с бесценным слитком («Песня й праўда – бясцэнныя зліткі...» [505, с. 127]), 2) с иглой («Шукаю песню, як іголку ў стозе» [505, с. 277]) и др. Любовь сопоставляется с песней и печалью: «...Любоў мая, ты песня, і маркота...» [505, с. 159], тропы – с песней и долей: «У міласэрнай варажбе // Шукаючы спатолу, // Мы сцэжку выбралі сабе // Як песню. І як долно» [505, с. 150]. Музыка сравнивается: с камышом («Чарацінкай на вятры // Музыка азёрная» [505, с. 143]); с дождем, с громом, с ясным лучом («На дождж, на гром, на

ясны промень // Падобна музыка мая» [505, с. 139]), а шум воды в ведре сопоставляется с музыкой («Сцюдзёная, // вада ў вядры // Ўсё ж музыкай шуміць» [505, с. 156]).

Палитра художественного мира Е.И. Янищиц очень богата: это звон, связанный с песней («...І чыя гэта песня звiніць?» [505, с. 55]), с колыбельными («Звiнелi тут якiя калыханкi!...» [505, с. 267]), с голосом («У безназоўнай цiшынi, // Дзе перагорнуцца старонкi // Жыцця, цi ўспомнiш тья днi // I голас мой, ад шчасця звонкi?» [505, с. 85]), с музыкальными инструментами («Ды завiняць вясельныя цымбалы...» [505, с. 159], «I гусяў звон, i чарак перазвон...» [505, с. 212]), с реалиями природного мира («Лес, нiбыта з рукава, // Птушак высыпаў стазваны» [505, с. 57], «А ворагу пячэ // Зялёны звон планеты» [505, с. 309]), с ведром («I срэбны звон няпоўнага вядзерца» [505, с. 212]) и др. Это свет, объективируемый при помощи песни («I песняй, такой непадробнаю, // Засвецяцца вёснаў вяццi» [505, с. 100], «Песня сэрца прывiтала, // Засвяцiлася слязою» [505, с. 106]), при помощи пения («I калi пяю глыбокай ноччу – // Гэта ад нязгаснага святла» [505, с. 260], «Але пяе на небе залатая // Адзiная паўночная зара» [505, с. 224]), при помощи музыкального инструмента («Чуеце? – сыплецца рэхам па вёсцы // Грайка-гармонiк, хоць iскры тушы...» [505, с. 246]). Это крик (векрик), эксплицируемый путем создания образов музыкальных инструментов или части струнного инструмента («Жалейка ўскрыкнула цi лiра?» [505, с. 204], «Струна душы, падобная на ўскрык, // Перажагнала радасць i гаркоту» [505, с. 233]). Это эмоции, переплетаемые с музыкальной деятельностью (когда глаголы выражения эмоций и чувств употребляются в одном контексте с глаголом *пець* и его дериватами): «А ў вышынi пяюць i плачуць птушкi, // У адначасе плачуць i пяюць» [505, с. 34], «I сама у цiшынi гарачай // Так заплачу, нiбы запяю» [505, с. 187], «Ў гэтым доме смяюцца i плачуць, // Але рэдка спяваюць у iм» [505, с. 293]; такое же семантическое содержание передается и в ситуациях, когда глаголы выражения эмоций и чувств используются в сравнениях, имеющих образ части музыкального инструмента: «Плача неба над сталiцай, // Як жалобная струна» [505, с. 49], «Дык чаму ж нацятаю струною // Не рывае сэрца, а пяе?» [505, с. 305].

Глагол *пець* и образованные от него глаголы приобретают в поэзии Е.И. Янищиц сему ‘интеллектуальная деятельность’ («Ой, як ціха паяцца // Пра лясок-невысок, // Пра Марусіна сэрца // І яе паясок» [505, с. 91], [пласцінка] «Пяе яна пра рэўнасць і разлуку // І пра дарогу, што лягла наўсторч» [505, с. 130]) и сему ‘передача информации’, выраженную совместно с наличием прямого дополнения («І ўжо на схіле дня // Мне штось даўно вядомае // Спявае цішыня» [505, с. 27]). Названный глагол сочетается с прямым дополнением: «І не таму свае паяла гімны» [505, с. 198]. Способность петь имеют: 1) мама («Машынка стукоча. І мама паяе...» [505, с. 68]), 2) сердце («Ці сэрца спявала...» [505, с. 171] и др.), 3) струна души («Але прыслухайся, як дыша // І як паяе душы струна» [505, с. 315]), 4) тропинки («Што нездарма спяваюць сцежкі...» [505, с. 53]), 5) село («Чаму такое, блізкае учора, // Спяваеш па-інакшаму, сяло?» [505, с. 149]), 6) воды («І вольгі мыткія пяюць» [505, с. 230]), 7) ветер («“Учора” надрыўста, вецер паяе...» [505, с. 290]), 8) скрипочка («Ды скрыпачка з дзесятага калена // Пяе ў душы на бласлаўлены лад» [505, с. 159]) и др.

В поэтическом мире Е.И. Янищиц существуют понятия *музыка дарогі* («Надзеі і трывогі // Да найвышэйшых зор // На музыку дарогі // Паклаў начны прастор» [505, с. 44]), *мелодыя свята* («Спеўна мне – між чабору і мяты, // І на гладкім асфальце, // дзе крок // Вывучае мелодыю Свята...» [505, с. 173]). Музыка есть у земли («Такая музыка ў зямлі // У ручая, у зор, у лесу» [505, с. 134], «Дзе музыка твая, зямля, // Ў якіх барах начуюць ноты?» [505, с. 243]).

Поэтесса связывает свое рождение с чувством жалости и с образом музыкального инструмента («Відаць, ад жалю, ад жалейкі // Было з’явіцца мне на свет» [505, с. 139], «Сцяжынка на Ягадны Хутар // У вырай пакліча здалёк. // Тут першая песня прапета // На мове рабін і ракі» [505, с. 96]). С.В. Колядко пишет в связи с этим: «Лиричность, мягкость слога, тонкость выражения поэзии Е. Янищиц – от “Жалейкі” Янки Купалы, от лучших традиций белорусской литературы. Сплетение в лире поэтессы “жалю і жалейкі” – символ ее поэтического существования в нашей литературе. “Жалейка” – прообраз поэтично-музыкального инструмента Е. Янищиц, на котором она играла свою пекучую,

горькую, как ягоды калины, пронзительную песню» [183, с. 174]. Е.И. Янищиц продолжает традиции Ф.К. Богушевича: «Краю блаславёнага дачка, // Дзякуй лёсу, // маю не ў нагрузку – Зорны крыж Мацяя Бурачка... // Ты ўва мне прызнаеш беларуску?» [505, с. 313]. В ее душе – народные песни; это дает импульс к творчеству: «Ад таго і я, напэўна, // Летуценная, пішу, // Што глыбока вашы [сялянак – Е.М.] песні // Мне запалі у душу» [505, с. 15]. Стихи пишутся в результате услышанного: «Зачую ў полі песню-жнейку, // А ці крынічанькі струмок, – // І як лазовую жалейку, // Трымаю мовы веташок» [505, с. 117]. Песня амбивалентна: с одной стороны, песней можно поранить («Трывушчы мой народ, // А песню – параніш» [505, с. 261]), с другой стороны, песней затягиваются раны («Душыла смага, цалавала спёка. // Маланка з громам звязвала канцы. // Але не памірала ад апёкаў – // Бацягваліся песнямі рубцы» [505, с. 305]). Любовь и песня – спасение («Але – ізноў! – ратункам рання // Любоў і песня на зямлі» [505, с. 318]). С.В. Колядко пишет о чертах интимной лирики А.А. Ахматовой и М.И. Цветаевой в поэзии Е.И. Янищиц: «...ахматовское богатство ассоциаций, пророческие интонации, напряженность любовного чувства, исповедальность, глубокое понимание психологического состояния лирической героини; цветаевская музыкальность стиха, значительная роль детали, острога одиночества, стремление к серьезному психологическому анализу переживания» [183, с. 109–110]. Сравнивает она и лирических героинь названных поэтесс: «...в творчестве А.А. Ахматовой и М.И. Цветаевой не было единой лирической героини с единой линией поведения. Они разные и непохожие в своих гендерно определенных ролях. Чувственность же героини Е. Янищиц развивается с удивительным постоянством в декларативных признаниях, в психологизированных рассуждениях “про-любовь”, можно сказать, что это постоянство в любви приобретает абсолютную ценность в реализации женской субъективности...» [183, с. 120]. По мнению В.В. Гниломедова, женственность «...в поэзии Янищиц связана как раз с музыкальностью ее стиха, некоторой идеализацией действительности, интимными интонациями, внутренней доверчивостью, склонностью к эмоциональному обживанию мира» [121, с. 174]. Песня у нее имеет национальный характер:

«Песняй, што расчуліла да слёз, // Я прыму цябе па-беларуску» [505, с. 313]. Музыка и поэзия для Е.И. Янищиц – тесно взаимосвязанные понятия: «Захлынаюцца ў гуле вякоў // Тайна гукаў і музыка слоў» [505, с. 11], «І верш цячэ па целе сонным // І новай музыкай гучыць!» [505, с. 22] и др. Поэзия воплощена в образе музыкального инструмента: «Гучыць паэзіі арган // Праз боль і сцюжы» [505, с. 145]. Рождение песни ассоциируется с духовными центрами человека – сердцем («Ёсць тайны знак у песні неўміручай, // А гукі-словы – сэрца спарышы» [505, с. 298]) и душой, в которой есть струны («Маё аблічча – толькі форма, // Адлітая для струн душы» [505, с. 213]). С сердцем имеет связь и музыка: «Што табе, сэрца, сыграць на кургане, // Як не малітву за маці-зямлю!» [505, с. 251].

Песня у поэтессы соотносится с духовной сущностью народа ([дарога] «З няхітрых песень, прымавак, трывог, // Якімі спеўна дыхае прырода, – // Сама сябе узвысіць да Дарог // Праз глыбіню і мужны дух народа» [505, с. 126], «З пагоста, з бітага гасцінца // Тут не мыляліся з вякоў // Лыняная доля пехацінца // І песня шчодрых землякоў» [505, с. 133]). С.В. Колядко указывает: «Музыкальность лирического слова Е. Янищиц подкрепляется включенными в тексты строками из народных песен (“Зорная паэма”, “Дакосіны”, “***І шлях, што гучыцца слёзамі зязюль...”, “Селезень і вуціца” и др.). В песне наиболее многогранно отразились особенности раскрытия “женского” как угнетенного, несамостоятельного. Вообще народную песню можно воспринимать как историю женских радостей и страданий» [183, с. 165–166]. Песня – один из источников жизнедеятельности Е.И. Янищиц («Блаславілі і долю саткалі // Хлеб, і песня, і келіх віна. // Тры дарогі мяне спавівалі, // А ў калысцы люляла адна!» [505, с. 142]). Однако основной источник ее вдохновения – Беларусь: «З трох крыніц я вады паспытала – // Наталіла адна Беларусь» [505, с. 142]. Здесь, по мнению поэтессы, песня никогда не закончится: «Тут, дзе не скончыцца песня ніколі...» [505, с. 220]. Пение соединяется с шумом Беловежской пуши: «Радзінны спеў і пошум Белавежы» [505, с. 237]. Если народ певучий, считает Е.И. Янищиц, страна очень сильная: «Гады магутная краіна – // Калі пывучы ў ёй народ» [505, с. 118]. Беларусь – это страна

музыкантов: «Язычнікаў куточак? Не, музы́к! // Вось паляшук узяў скразную ноту» [505, с. 233]. В ее поэзии может петь даже родная земля в своеобразном музыкальном космосе: «Пяе віхор, пяе лісток апалы, // Пяе зямля курганняў і удоў. // Любоў мая, ты скрыпка, і цымбалы, // І шаргункі – над грывамі гадоў» [505, с. 159]. С песней слита жизнь поэтессы: «І, з гэтай песняй зліўшыся вышыннай, // Ва ўсёй сваёй яскравай прастаце // Жыццё маё, як дзікая шывшына, // Хоць колецца, а ўсё-такі – цвіце» [505, с. 34]. Родная песня – это и песня матери: «Чую! Не змоўкла радзімая песня – // Спеўна жанчына люляе дзіця» [505, с. 249]. Голос песни соединен с житом и с людьми: «І ў песні самавітай // Хоць гук любы вазьмі – // Там голас з жытам зліты, // А значыць – і з людзьмі!» [505, с. 46].

Стихи и поэмы Е.И. Янищиц основаны на белорусском фольклоре, в них объективируется огромная любовь автора к своей Родине, дому, семье и окружающему миру. Она поэтизирует пространство своего детства, родной деревни, в нем она всегда находит опору в трудные моменты жизни. Эта нить, соединяющая поэтессу с традициями предков, является для нее большой духовной ценностью, воплощение которой рождает искренность, лиричность и полное самовыражение ее как творческой личности в поэтических произведениях высочайшего уровня.

Темы «...музыки и дома» эксплицированы в поэтических произведениях Е. Янищиц (включая и сочинения, положенные на музыку). В ее «возможном мире» концепт «музыка» – своеобразная реализация концепта «дом» [67 А, с. 140]. Оба эти концепта передают национально-культурные и индивидуально-авторские особенности поэзии Е.И. Янищиц.

Выводы

1. Концепт «музыка» играет очень важную роль в поэтических мирах авторов, которым посвящена настоящая глава. Этот концепт участвует в формировании идиостилей каждого из них и объективирует их неповторимые особенности при помощи музыкальных терминов и общеупотребительных слов. В этих поэтических мирах имеются как универсальные черты концепта «музыка» (связь тем музыки и поэзии, наличие важных составляющих

концепта «музыка» – описаний вокального, инструментального и танцевального искусства и др.), так и национальные черты и индивидуально-авторские проявления.

2. У А.С. Пушкина концепт «музыка» выявляет глубоко национальное концептуальное содержание, в его взаимодействии с концептом «поэзия» выражаются как универсальные, так и индивидуально-авторские черты.

3. У И.Ф. Анненского концепт «музыка» формирует картину мира поэта в плане ее полифоничности; он имеет связь с концептом «сердце», объективирующим внутренний мир творца, и не соотносится с концептом «слово».

4. Тема музыки красной нитью проходит через все поэтическое творчество А.А. Ахматовой, пересекаясь с темами временного и аксиологического характера, взаимодействуя с концептами «любовь», «эмоции», «чувства». Картина мира А.А. Ахматовой имеет музыкальный характер. Так же можно охарактеризовать и картину мира О.А. Седаковой, в поэтическом творчестве которой нами отмечены как традиционные, так и новаторские черты.

5. У А.А. Блока концепт «музыка» символизирует собой сущность его сложного поэтического мира, пересекаясь с концептами «жизнь», «любовь», «общение», «время».

6. В поэзии В.Я. Брюсова концепт «музыка» взаимодействует с концептами «поэзия», «эмоции», «чувства», «судьба», а в его структуре пение является более важным, чем танец, что и отражается в семантике глаголов, формирующих данные концепты.

7. Н.С. Гумилев создает амбивалентный образ музыки, демонстрирует его реальные проявления, а также манифестации, принадлежащие только его «возможному миру». При этом семантическое содержание у глаголов, эксплицирующих процесс пения, намного шире, чем у глаголов, выражающих танец.

8. Песенность поэзии С.А. Есенина проявляется на различных уровнях его поэтического языка, а также в том, что больше внимания поэт уделяет пению, чем танцу. Концепт «музыка» пересекается с концептами «поэзия», «эмоции», «чувства», «Родина», «любовь»; в поэтических произведениях представлено описание различных видов музыкального сопровождения и немusicalного звучания совместно с какими-либо ситуациями.

9. В поэзии М.И. Цветаевой менее ярко, чем у других поэтов, выражена связь концептов «музыка» и «эмоции», «чувства»; в структуре концепта «музыка» танец занимает более значительное место, чем пение; подробно разрабатывается тема музыки в связи с темой времени, а также тема звона.

10. Концепт «музыка» у В.Ф. Ходасевича, имеющий темпоральную доминанту и поэтому тесно связанный с концептом «время», соотносится и с концептом «поэзия». Поэт использует музыкальную терминологию и создает многогранные образы пения и песни.

11. В русской поэзии концепт «музыка» соотносится с концептами «поэзия», «слово», «эмоции», «чувства»; он часто связан с концептами «время», «любовь»; его важные составляющие – описания пения и танца.

12. В сборниках Ф.К. Богушевича «Дудка беларуская», «Смык беларускі» и других произведениях концепт «музыка» выражается как на вербальном, так и на содержательном уровнях. Наиболее значительно для данного поэтического мира взаимодействие концептов «музыка» и «поэзия», оно проявляется и в создании символического образа жалејки.

13. У М.А. Богдановича концепт «музыка» соотносится с концептами «тишина», «эмоции», «чувства», «душа», «сердце». Пению в структуре рассматриваемого концепта уделяется больше внимания, чем инструментальной музыке и танцам.

14. В поэзии К. Буйло концепты «музыка» и «поэзия» связаны с понятием песни, образ которой имеет индивидуально-авторский характер. Оба названных концепта соотносятся и с концептом «Родина».

15. У А. Гаруна тема музыки соотносится с темой поэзии в рамках возрожденческой традиции белорусской литературы начала XX в. Песня – одна из концептуальных доминант поэзии А. Гаруна.

16. В.А. Жилка создает индивидуально-авторский образ музыки, выражая национальные, религиозные и другие мотивы; передавая в песнях различные звуки, манифестируя песню в качестве лексического и синтаксического маркера своего «возможного мира».

17. Концептуализируя музыку в качестве эстетической, эмоциональной, когнитивной, лингвистической категории,

Я. Колас аккумулирует различные виды информации, основывает концепт «музыка» на трех смысловых доминантах. Данный концепт у поэта пересекается с концептами «сердце» и «мысли».

18. В поэзии Я. Купалы концепт «музыка» связан с концептами «поэзия», «эмоции» и «чувства». Темы песни и пения преобладают в структуре этого концепта; они соотносятся с внутренним миром человека, а имя существительное *песня* отличается богатым семантическим содержанием.

19. Тетка концептуализирует музыку в сборнике «Скрыпка беларуская» и других произведениях. Используя музыкальную терминологию в различных контекстах, в своеобразных связях с другими словами, поэтесса выражает свое представление о музыке, об искусстве и т.д.

20. В поэтическом мире П. Труса отмечено пересечение концептов «музыка» и «природа», «сердце», «душа», «поэзия» и др. Музыка – очень значимая категория его поэтического мира, в ней находят проявление реалии природного мира, интеллектуальная и эмоциональная сферы человека.

21. В поэзии Е.И. Янишиц темы музыки и поэзии взаимосвязаны. Употребляя музыкальные термины, концептуализируя песню как центральную и важнейшую категорию концепта «музыка», поэтесса объективирует национально-культурные и индивидуально-авторские особенности своего мировидения.

22. В белорусской поэзии концепт «музыка» соотносится с концептами «поэзия», «эмоции», «чувства»; часто связан с концептами «душа», «сердце», а также с темой возрождающего воздействия искусства. Доминирует в структуре этого концепта образ песни.

ГЛАВА 4

КОНЦЕПТЫ «МУЗЫКА» И «ЭМОЦИИ», «ЧУВСТВА»

4.1. Реализация взаимодействия тем музыки и эмоций, чувств: эмоциональность концепта «музыка», имена существительные из семантического поля ‘музыка’ в сочетании с глаголами с эмоциональной семантикой

В современной лингвистике «...идея антропоцентричности является ключевой. Осмысление сущности человека, определение его места в мире, его внутренний мир оказывается в центре пристального внимания лингвистов. Нельзя не признать тот факт, что человек является одним из самых трудных и интересных объектов исследования в силу сложнейшего переплетения в нем культурных, социальных, психологических свойств. Человек не может быть рассмотрен вне его мира, так как он сам представляет собой целый мир и одновременно является его частицей» [73, с. 48–49]. А. Мустайоки считает, что «...внутренний мир человека представляет собой такой же важный вариант “миров”, какими являются реальный и виртуальный миры» [300, с. 30]. Человек является представителем социума, поэтому по отношению к нему всякие эмоции «... всегда в той или иной степени диалогичны» [51, с. 234].

Концепт «музыка» – это концепт культуры. Он является, прежде всего, художественным концептом, включающим в себя различные составляющие, в том числе и эмоции: «Художественный концепт чаще всего есть комплекс того и другого, т.е. сочетание понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых проявлений» [33, с. 274]. Художественный концепт словно замещает собой образ, и из-за этого природа художественного освоения мира имеет эмоционально-экспрессивную маркированность [84]. В свете когнитивной парадигмы «...художественный концепт осмысливается как сложный знак, который выражает знания писателя о фрагменте действительности, воплощенные в его произведении в виде индивидуально-авторской картины мира» [132, с. 86]. Л.В. Миллер и

Н.А. Любимова дают следующее определение рассматриваемого понятия: «Художественный концепт – это специфическая интенциональная структура, представленная в той или иной форме в индивидуальном сознании и коллективном бессознательном. Такая структура не имеет формальных показателей в тексте как таковом и представляет собой своего рода “файл” эстетико-смысловой информации, в котором в латентном виде существует содержание, намного большее, чем то, которое вообще может быть реализовано» [284, с. 17]. Они выделяют пять типов художественных концептов применительно к художественной картине мира [284, с. 17–18]. Рассматриваемый в данной работе концепт, по нашему мнению, может быть отнесен к третьему и четвертому типам, которые «...выделяются на основании предположения, что концептуализироваться могут не только некоторые смыслы, но и эмоционально-оценочные образования» [284, с. 18].

Язык – это «...не только орудие культуры, но и орудие эмоций» [240, с. 188]. Концепт «музыка» – это и эмоциональный концепт, а, следовательно, он способен передавать эмоции и чувства: «...эмоции можно выразить также средствами живописи, музыки и т.п.» [365, с. 160]. Н.Ф. Ежова пишет: «Если признать человеческое бытие непрерывной цепью разнообразных чувств, то эмоциональные концепты занимают едва ли не центральное место в концептуальной картине мира, и, следовательно, языковая репрезентация данных концептов является значительной частью языковой картины мира» [155, с. 11]. Эмоциональная составляющая «...имеет важное значение при раскрытии содержания и формы универсальных культурных концептов» [108, с. 68]. А.Н. Сохор считает, что главенствующую «...роль в содержании музыки играют “художественные эмоции” – отобранные в соответствии с возможностями и целями искусства, очищенные от случайных моментов и осмысленные эмоциональные состояния и процессы» [407, стб. 731]. Музыка «...способна более непосредственно, богато и разнообразно передавать п е р е ж и в а н и я человека, движение его чувств, эмоционально-психологические состояния, их смены и взаимопереходы» [269, с. 14].

В рамках художественного и эмоционального концепта «музыка» стереотипы ‘музыка’ и ‘поэзия’ очень близки: «Самое харак-

терное свойство музыки – это возможность совмещения на одном носителе двух сообщений – собственно музыкального и словесного – с разными вариантами доминирования одного над другим...» [246, с. 620]. Следует учесть и изначальный синкретизм поэзии и вокального искусства: «...поэзия родилась и долгое время существовала совместно с пением» [100, с. 91], в дальнейшем музыка и литература также были взаимосвязаны: «Музыка проникает в поэзию и даже в прозу» [91, с. 85].

Музыка «...оперирует средствами чисто эмоционального воздействия, обращается преимущественно к чувствам и настроениям людей» [310, с. 11]. Например, инструментальная музыка способна передавать различную гамму чувств, и эта способность у нее гораздо лучше, чем у естественного языка: «Инструментальная музыка – в противоположность разговорному языку – не способна столь же конкретно выражать точные понятия. Зато она может с огромной силой передавать состояние радости или горя, драматической взволнованности или праздничного ликования. Через эти настроения и чувства слушатель сможет воспринять и большие идеи, заложенные в музыкальных произведениях. Порой музыка достигает такой захватывающей эмоциональной мощи, какую трудно или невозможно было бы достичь с помощью словесного языка» [310, с. 13]. Пение – «...наиболее естественное и спонтанное проявление музыки, так как чаще всего связано с текстом и может одновременно выражать мысли и эмоции» [330, с. 8]. Существует даже понятие *музыкальные эмоции*, и оно имеет очень глубокое концептуальное содержание: «Если же иметь в виду, что музыкальное искусство – явление не только эстетическое, но и социальное, и музыкальные эмоции, относясь к категории эстетических, поднимаются до высшего социального уровня, то становится понятной причина весьма высокой корреляции эмоциональной отзывчивости на музыку...» [471, с. 75]. Эмоции – «...социально-психологическое явление, занимающее важное место в жизни человека и его языке» [240, с. 188]. О.Н. Кондрагьева считает, что эмоциональная сфера особенно значима для русской культуры [215].

Процесс обозначения эмоций очень сложен, настоящий характер разных чувств «... становится понятным только из контекста»

[161, с. 174]. Ю.А. Кремлев писал: «Поскольку эмоции человека проявляют себя вовне через звуки – они становятся интонациями» [226, с. 35]. Поскольку человек в своей деятельности и представлениях предрасположен очеловечивать окружающий мир, поэты «...склонны писать о плаче ветра, о реве морских волн, о завываниях бури не для красного словца, а потому, что людям действительно слышатся эти плач, рев, завывания – по аналогии со звуковыражениями человеческого и животного мира. Таким образом, сфера интонационного очень расширяется за счет метафорического охвата всех звуковых явлений и придания им человеческого выразительного смысла» [226, с. 36–37]. Звуковой базой музыкальных интонаций, «...в особенности их динамически-смыслового разнообразия, служат и многочисленные звуковые проявления стихийных сил и явлений природы и быта – вой и свист ветра, раскаты грома, скрип пера, жужжание шмеля, щебетание птиц, рев зверя и т.д. С этим звуковым миром, “натуральными” интонациями связано не только рождение музыкальных интонаций, с помощью которых создаются в музыке образы именно этих явлений, но – что более важно, опосредованно – в зависимости от того, что именно в эмоциональном смысле несут эти явления человеку – радость или страх, доброе или злое, – их звуковое качество окрашивает интонации, создаваемые человеком как подражание этим явлениям...» [507, с. 103]. Л.А. Мазель констатирует, что понятие интонации применяется как к музыкальной речи, так и к словесной речи [268, с. 12–13], а также считает, что интонации «...передают бесконечно многообразными способами эмоциональное состояние говорящего, его отношение к тому, что он говорит» [268, с. 13]. Исследователь выражает следующее видение проблемы взаимоотношений музыки и эмоций: «Очевидно, что если музыка отражает явления действительности, выражает эмоции, моделирует их, то ее средства (или, по крайней мере, некоторые из них) призваны быть именно средствами выражения (отражения) и в этом смысле – они содержательны. Но природа этой содержательности, далеко не одинаковая у различных средств и в различных условиях, еще не раскрыта с необходимой полнотой и представляет собой одну из центральных проблем в той их совокупности, которая издавна ощущается и обозначается как “тайна воздействия” музыки» [267, с. 23].

В.И. Шаховский считает, что «...эмоции многофункциональны» [487, с. 8]. Кроме этого, «...вся человеческая деятельность, в том числе речь, пронизана эмоциями. А поскольку язык вплетен во все виды деятельности человека, то эмоции представлены не только в словах, но и в памяти, в звуке, в музыке, в металле, в ткани, в свете, в запахе и других формах, так как человек – творец, и в любых формах своей деятельности он воспроизводит свои эмоциональные переживания» [487, с. 13]. В языке, как и в музыке, существует много способов передачи эмоций: «Любая семантика выражается взаимодействием лексических, синтаксических и интонационных средств, однако соотношения их могут быть разные. Это целиком имеет отношение и к выражению эмоций: с одной стороны, они могут вербально выражаться преимущественно эмотивной лексикой или эмотивными высказываниями, тогда интонация играет роль интенсификатора (“усилителя”) или создает дополнительные семантические оттенки (тембры высказывания); с другой стороны, эмоции могут быть выражены только интонационно» [150, с. 24]. Эмоции исключительно многообразны. Так, выделяется большое количество видов смеха: «...Обворожительный, заразительный, располагающий и отталкивающий, отвратительный, мерзкий, // Милый, задушевный и гадкий, бездушный. // Угодливый, ханжеский, лицемерный и вольный, откровенный, простодушный. // Добрый, благодатный, приветливый и злобный, саркастический, злорадный и др.» [292, с. 495].

Поэтический язык очень метафоричен, поэтому концепты «эмоции» и «чувства» находят наиболее яркое выражение именно в нем: «...и в современных языках мы наблюдаем сходные процессы, когда метафорические и метонимические переносы формируют особый пласт средств выражения в языке для обозначения внутренних (ментальных и эмоциональных) состояний и процессов. При этом частотность некоторых таких ассоциативных переносов переводит вначале, видимо, окказиональные употребления определенных лексем в контексте обозначения фрагментов внутреннего мира в системные, устойчивые их употребления и заставляет эти лексемы приобретать вторичное (дополнительное значение)» [202, с. 41]. Слова, передающие данные концепты, объективируют и национальную культуру: «Эмоции не могут

быть идентифицированы без помощи слов, а слова принадлежат какой-то одной конкретной культуре и приносят с собою культуророспецифичную точку зрения» [97, с. 41]. С.Ю. Левик считает, что исполнителю важно вникать в музыкальный образ: глубокое «...эмоциональное вживание в музыкальный образ – крупнейшее достоинство русского певца» [245, с. 253].

Эмоциональность русской и белорусской поэзии рубежа веков – особая. Она подготовлена предшествующим развитием литературы: «С эпохи Возрождения развитие психологизма в европейских литературах уже практически не прерывается. Особенно плодотворной стадией такого развития оказывается рубеж XVIII–XIX веков, с литературными направлениями сентиментализма и романтизма» [158, с. 57]. Л.А. Аннинский указывал, что эмоциональность поэтов Серебряного века особая. «Переполненность», эмоциональная избыточность тех поэтов Серебряного века, которые возлагают на мир свое отчаяние, возникает как бы в компенсацию: в глубине-то души они безгранично верят в неотменимую реальность своего мира, будь то мир избы или мир коммуны, европеизм или славянство, индивид или “общественность” – мир схвачен невидимым “серебряным поясом”, он не нуждается в дополнительных внешних обручах» [22, с. 60].

Эмоции и чувства человека полярны, они делятся на положительные и отрицательные. В соответствии с этим все многообразие эмоциональной сферы человека располагается между полюсами «радость» (радость – обобщенное название положительных эмоций и чувств) и «страдание» (страдание – обобщенное название отрицательных эмоций и чувств). Реализации концептов «эмоции» и «чувства» в «возможных мирах» поэтов также могут быть охарактеризованы с позиции полюсов «радость» и «страдание». Выражение эмоций и чувств с помощью музыки тяготеет к полюсу «радость»: «Однако, кроме содержательной и коммуникативной сторон, музыкальные средства обладают – опять-таки в пределах некоторого широко понимаемого типа искусства – еще одним свойством, связанным с этими сторонами, но до известной степени самостоятельным. Его можно определить как относительно самостоятельный собственно эстетический потенциал, потенциал красоты» [267, с. 88].

Эксплицируют рассматриваемые концепты различные части речи (имена существительные, глаголы, имена прилагательные и др.). Они уже становились объектами исследования, например, в работе Е.Н. Белой [55] и др.

Имена существительные – названия музыкальных инструментов, их частей, музыкальных жанров и т.д., являясь субъектами тропа, «...получают способность сочетаться с психическими или физическими предикатами, расширяются валентностные свойства лексем, изменяются их контекстуальные значения. Возникает семантическая полифония текста, приводящая к возможности его разного понимания и интерпретаций» [433, с. 21]. В группу глаголов «...с отличным от других близкородственных языков управлением, отражающим специфику восприятия и организации картины мира в сознании носителей языка, входят, во-первых, глаголы, субъектным актантом которых может быть слово *человек*, поскольку концепт “человек” является ключевым концептом культуры. ... Во-вторых, как свидетельствуют данные контрастивного анализа русского и белорусского языков, это преимущественно глаголы определенных лексико-семантических групп: глаголы психической деятельности и некоторые глаголы физического воздействия, при которых сильное глагольное управление по-разному определяет объект воздействия» [481, с. 9]. Глагол как лексема и как предикат участвует в формировании всех базовых языковых структур, фиксирует разные семантические признаки и некоторые элементы структурной схемы предложения ([70, с. 41], [114, с. 119], [451, с. 146]) и др.

Основные глаголы, реализующие концепт «музыка» – это *петь*, *играть*, *танцевать*, их дериваты и синонимы. Например, глагол *петь* имеет следующие синонимы: «1. распевать (*разг.*) / *тихо*: напевать; мурлыкать (*разг.*) / *звонко*: заливаться, разливаться; пускать трели (*разг.*) / *протяжно*: тянуть / *отвратительно*: выводить рулады (*или* коленца, трели)...» и др. [14, с. 355], глагол *играть* – следующие синонимы: «1. исполнять; музицировать (*уст.*) / *тихо*: наигрывать / *энергично, увлеченно*: наяривать, шпарить, отхватывать (*прост.*) // *неискусно* – на *рояле*: барабанить (*разг.*) / на *щипковом инструменте*: брэнчать, тренькать (*разг.*) / на *смычковом*: пиликать, пилить (*разг.*) / на *духовом*:

дудеть (*разг.*)» и др. [14, с. 171], глагол *спяваць* (*пець, пняць*) – следующие синонимы: «...*ціха, сам сабе: напяваць / уторачы: падпяваць, падцягваць; весці (перал.)*» [204, с. 283]. Однако только названных глаголов мало для передачи столь широкого и всеобъемлющего концепта, как концепт «музыка». Концепт «музыка» выражают и другие группы глаголов, не имеющие отношения к экспликации музыкальной деятельности в прямом значении, особенно часто – глаголы выражения эмоций и чувств и глаголы, передающие эмоциональное состояние без каких-либо внешних проявлений. С.М. Прохорова указывает: «Являясь свернутой пропозицией, глагол в основном своем значении (вне контекста) задает определенную рамку, или фрейм. Эта актантная рамка является стандартным, или стереотипным, фреймом ситуации, наименованной глаголом. Поэтому актантная рамка, “заряженная” глаголом, продолжает сохранять основные значения глагола» [352, с. 12]. По ее мнению согласно «... закону асимметрии языкового знака (Карцевский), заключающемуся в несовпадении плана выражения и плана содержания, глагол, за редким исключением, не выражает только основное значение» [352, с. 12]. Глаголы, попадая в ситуацию музыкальной деятельности, передают соответствующий концепт.

Глаголы, анализируемые в данной главе, входят в следующие подгруппы (за исключением каузативных глаголов): а) глаголов, передающих «... эмоции и чувства при помощи звуков (*ахаць / ахаць, вздыхаць / уздыхаць, голосіць / галасіць, крычаць / ойкаць / войкаць, плакаць / плакаць, рыдаць / рыдаць, смеяцца / смяцца, стонаць / стагнаць, хохатаць / рагатаць* и др.)» [130 А, с. 128], б) глаголов, передающих «... эмоции и чувства при помощи изменений внешнего вида (*бледнець / бляднець, краснець / чырванець, улыбацца / усміхацца, хмурыцца / хмурыцца* и др.)» [130 А, с. 128], в) глаголов, передающих «... эмоции и чувства при помощи кинетических трансформаций (*дрогнуць / дрогнуць, дрожаць / дрыжаць* и др.)» [130 А, с. 128], г) глаголов, передающих «... эмоциональное состояние без каких-либо внешних проявлений (*веселіцца / весяліцца; волнавацца / хвалявацца; гораваць / бедаваць, гараваць; грустыць, печаліцца, скорбеть / смуткаваць, грустыць / сумаваць, печаліцца / смуціцца; лико-*

вать, радоваться / радавацца; страдать / пакутаваць; томиться / таміцца; тосковать / нудзіцца; тужить / тужыць и др.)» [130 А, с. 128]. Класс глаголов, «...которые обозначают выражение эмоций, широко представлен в белорусском языке. Рассмотрение семантики этих глаголов в поэтическом белорусском языке дает возможность детально изучить изменения их валентности, подробно описать их значения» [17 А, с. 126]. Все названные глаголы обладают эмоциональной семантикой.

Наиболее интересны из перечисленных глаголов *смеяться* и *плакать* – «...важнейшие концептуальные глаголы. Они обозначают способности, которыми владеет только человек, и таким образом характеризуют концепт “человек” – ключевой концепт культуры» [16 А, с. 94]. В поэтических языках «...возможности приобретения глаголами новых значений являются более широкими, поскольку поэтический язык – это особый язык» [56 А, с. 156]. В семантике этих и других глаголов, обозначающих выражение эмоций, в зависимости от контекста «...могут актуализироваться различные смы» [124 А, с. 173]. Для обозначения названных глаголов используются различные определения. Их наличие – признак сложности их семантики [126 А, с. 74].

Л.Г. Бабенко и Н.А. Кузина пишут о глаголах подгрупп а) – в), что это слова, «...своим языковым системным значением обозначающие внешнее проявление эмоций» [39, с. 105]. Особенно ярко экспликация рассматриваемого концепта происходит, если указанные глаголы сочетаются с названиями музыкальных инструментов, с именами существительными *песня, музыка* и др. А.Д. Шмелев указывал: «Один из распространенных приемов изучения абстрактных и, в частности, культурно значимых концептов – исследование относящихся к ним метафор» [492, с. 227]. Глаголы способны эксплицировать олицетворение: «Олицетворяющиеся признаки в поэтических текстах В. Брюсова, М. Волошина, Н. Гумилева реализуются посредством глаголов, а также глагольных форм, которые объединяются на основе семантических признаков в пять групп: глаголы говорения (речи), эмоциональные глаголы, глаголы зрительного восприятия, глаголы состояния, глаголы движения (Васильев 1981; Тихонов 1998)» [63, с. 613]. При образовании тропа «метафора-олицетворение»

в семантике названных глаголов актуализируется сема ‘музыка’. Если слова, принадлежащие к семантическому полю ‘музыка’, входят в пропозициональную структуру глаголов выражения эмоций и чувств, глаголов, передающих эмоциональное состояние без каких-либо внешних проявлений, и каузативных глаголов, концепты «музыка» и «эмоции», «чувства» пересекаются. Для выявления взаимосвязи исследуемых концептов необходима экспликация индивидуально-авторских тропов, поскольку такой троп «... всегда имплицитен в силу подразумеваемости, невыраженности результата переноса» [176, с. 17]. Рассмотрим объективацию таких тропов в случаях пересечения указанных концептов.

В качестве субъектов при глаголах выражения эмоций и чувств, глаголов, передающих эмоциональное состояние без каких-либо внешних проявлений, и каузативных глаголов (все это – глаголы с эмоциональной семантикой) используются (как прямо, так и метафорически) названия следующих музыкальных инструментов: 1) духовых («Волынки вдали замирают...» [34, т. 1, с. 109], «Пыль вьется и стонет зурна...» [66, т. 2, с. 153], «И военной славой заплакал рожок, // Наполняя тревогой сердца» [66, т. 2, с. 238], «Моя душа! печальная виола! // Плачь и о прошлом говори!» [77, т. 2, с. 56], «Этого страшного голоса // Не перекричат никакие трубы...» [77, т. 3, с. 156], «И свирель тишину опечалит...» [137, с. 125], «И снова в апреле заплачут свирели...» [137, с. 410], «Плачет веселая флейта...» [157, т. 2, с. 302], [дудка] «За гарю дудка грає, // Як бы плача ў цішыне...» [206, т. 1, с. 258], [дудка] «Грає дудка, вымаўляе, // Плача дробную слязой // І ціхутка замірае...» [206, т. 1, с. 258], «Дудка плача, дудка мрэ...» [206, т. 1, с. 370], «Плача дудка галасіста // Плачам жаласным такім» [206, т. 3, с. 52], «Цяпер толькі зразумела, – // О, дурная маці, – // Чаго ў садзе дудка млела, // Не давала спаці» [206, т. 3, с. 64], [дудка] «“І старую, // І рудую... // Засярдую, // Засярдую!”» [206, т. 3, с. 99], «Але дудка замірае, // Як бы той дзявочы ўздых...» [207, с. 278], «Смуткавала дудка тая // Аб тых родных каранёх, // Аб праўдзівых песнях краю, // Мілым лузе і палёх» [207, с. 331], «Дзесь галасіць-плача дудка...» [207, с. 377], [дудка] «Не вяселіш ты мяне // Ёў маёй беднай старане» [235, т. 1, с. 173], «На слаце-непагодзе // Галасіла жалейка» [235,

т. 2, с. 293], «Малітву адгалосіць сонейку жалейка...» [235, т. 3, с. 295], «Аб шчасці жалейка // Гаротна ад'енча» [235, т. 5, с. 160], «І ў стэпу рыдаюць // Сурмы за сялом» [442, с. 203], «И никакой посредник // Уж не послужит вам тогда, // Когда над городом последним // Взревет последняя труба» [474, с. 355]), 2) ударного (метонимически) («Веселись, барабанная кожа!» [474, с. 196]), 3) струнных («Скрипка стонет под горой» [66, т. 1, с. 282], «Дрожит серебряная лира // В твоей протянутой руке...» [66, т. 1, с. 424], «Узкая лира, // Звезда богини, // Снежно стонет // Мне» [66, т. 2, с. 22], «А скрыпца галасіла // Смутнай восені дажджом...» [207, с. 305], [скрыпка] «Раве – чуеш? як карова!» [207, с. 355], «Так прызывае-галосе // Скрыпка ў руках песняра» [235, т. 2, с. 105], «Ліра змірае ў спакою...» [235, т. 2, с. 108], «Плачуць, жаляцца спрасоння // Гуслі-саматраі...» [235, т. 2, с. 235], «Нават водгуллем у сэрцы // ліры не галосыць...» [442, с. 211], «Скрыпка хутка плача, // Аж лес пямантуе...» [476, с. 78]), 4) молоточкового клавишного («Оттого ли, что издали плакал рояль...» [137, с. 426], «Где-то тоскует рояль» [44, т. 1, с. 455]), 5) духового язычкового инструмента («Ах, не с того ли за селом // Так плачет жалостно гармоника: // Таля-ля-ля, тили-лигом // Висит над белым подоконником» [157, т. 1, с. 318]), а также следующих звонков в форме колокола: [колокол Мазепы] «А в лесах заречных, примиренный, // Веселит пушистых лисенят» [34, т. 1, с. 170], «На коровьей шее // Плачет колокольчик» [157, т. 1, с. 384], [колокольчик] «Плачет и смеется // На цветы и травы...» [157, т. 1, с. 384], «За калиткою смолкшего сада // Прозвенит и замрет бубенец» [157, т. 1, с. 139], «На соборах Кремля колокола заплакали...» [157, т. 1, с. 260], «В темной роще, по поляне, // Плачет смехом бубенец» [157, т. 2, с. 211], [звон] «То зноў заміраў, а то зноў калыхаўся...» [78, т. 1, с. 13], «Заенчыў, заплакаў з званицы // Стары ўжо і трэснуўшы звон...» [78, т. 1, с. 26], «Крык і гоман на дарозе, // Бомы стогнуць і звіняць» [206, т. 1, с. 57], «Дзесь далёка стогнуць званы...» [206, т. 2, с. 311], [Сымон] «Ды знячэўку запытае: // – Чаго, мама, стогне звон?...» [207, с. 268], «Бо як толькі звон зазвоніць, // Як завойкае ўвышы...» [207, с. 269], «І смуткуе звон разбіты // Аб тых песнях разнастайных, // Што ў прасторах у бяскрайных // Зоры слухалі

сукрыта...» [207, с. 283], «І заглушан быў званамі // Гэты звон, вяшчун прарочы; // Не трывожыць ён больш ночы...» [207, с. 283], «Ну, галасі там нябожыцкі звон!..» [235, т. 3, с. 109], «Званы вячовы змоўклі, анямелі...» [235, т. 4, с. 12], «Руйнавальны трасе небам звон...» [235, т. 4, с. 403], «Далёка бомы над майданам // Ё завях плачуць за сялом» [442, с. 104], «А бомы ўсхліпваюць да слёз» [442, с. 133].

В функции субъектов с глаголами выражения эмоций и чувств употребляются (как прямо, так и образно) следующие имена существительные, принадлежащие к семантическому полю ‘музыка’: *струны, струны (сэрца)* («Мне надо струн твоих: они дрожат печальней // И слаще, чем листы на той березе дальней...» [21, с. 203], [струны] «А теперь только стонут слегка...» [34, т. 1, с. 83], «Плакали невидимые струны...» [137, с. 80], «Струны хай грываць і рвуцца, // З болю, з гневу. Хай смяюцца // Разам з імі, // Не чужымі, // Голас чысты, // Залацісты...» [113, с. 54], «Звінеў наш сум на гусях-самаграях. // Журніліся і плакалі іх струны...» [206, т. 2, с. 47], «Дрыжалі струны гаваркія...» [207, с. 251], «Струны сэрца ў ім [хлопчыку – Е.М.] дрыжалі, // Як дрыжыць блісканне зор // У надземнай цёмнай далі...» [207, с. 275], «Плачуць струны і дрыжаць...» [207, с. 298], «А скрыпца галасіла // Смутнай восені дажджом... // ... // Каб зноў квола задрыжала // Яе чуткая струна» [207, с. 305], «Струны заенчылі самі, // Жаляцца самі сабой» [235, т. 2, с. 103], «Гэтак слухае, выслухаў князя гусяр, // Заіскрыліся вочы сівыя, // Натануў у скляпеннях адзін, другі ўдар, // І заплакалі струны жывыя» [235, т. 5, с. 75], «Струны стогнуць пад рукою...» [476, с. 61]), *песня (песни / песні), песня-весьляшка* («Но в этой песне одинокой, // Что звонко плачет за стеной // Один мучительный, глубокий // Тоскливый призрак молодой» [66, т. 1, с. 83–84], «Замирают последние песни...» [66, т. 1, с. 136], «Плачет и смеется песня лиховая» [157, т. 1, с. 209], «Песни, песни, о чем вы кричите?» [157, т. 1, с. 125], «И все сильней тоскуют песни // Под лягушиный писк в соломе» [157, т. 1, с. 318], [песни, звуки] «Вы мне приносите тяжкие муки, // Больно терзаете грудь» [157, т. 2, с. 157], [песня] «Смуціш душу ты маю» [206, т. 1, с. 288], «Плывуць-дрыжаць спяванак тоны; // І тыя песні засмучоны // І млеюць ў стомленым абшары, // Як бы

адбітак божай кары» [207, с. 198], «Вы ж, песні, і светам маглі бы затрэсці...» [235, т. 1, с. 87], «Плачаце вы, песні, // І я з вамі плачу» [235, т. 1, с. 220], «Плачуць мае песні, // Галосыць са мною» [235, т. 1, с. 235; т. 1, с. 236], «Кінець плакаць, песні, // Горка, несчасліва» [235, т. 1, с. 235], «Песні вольныя // Апанурылісь...» [235, т. 2, с. 8], «Хоць віхры шалеюць, хоць песні нямеюць...» [235, т. 2, с. 10], [песні] «Ці замёрлі вы нячутымі // Серад лесу, серад поля...» [235, т. 2, с. 26], «Песні там, духамі зораў ствараныя, // Будуць душу весяліці тваю...» [235, т. 2, с. 242], «Песня мая плача» [235, т. 2, с. 268], «Занямелі песні, стоны...» [235, т. 2, с. 318], «За што, за якое // Плачуць песні, як не трэсне // Серца маладое?» [235, т. 3, с. 113], «Нямее песня-весялушка...» [235, т. 3, с. 166], [песня] «Скочыць к сонейку, ўсхахоча...» [235, т. 4, с. 9], [песня] «Стрэціць зорку-зараніцу, // Праслязіцца з ёй слязою...» [235, т. 4, с. 9] и др.), *звук (звуки), звуки (печали), гукі, зыкі (болю), хвалі (гукаў)* («И, проходя в смеющиеся дали, // Здесь путник ждал, задумчив и смущен, // Чтоб меркнул свет, чтоб звуки замирали...» [66, т. 1, с. 181], «Звук замирает – летит» [66, т. 1, с. 286], «Так волнуют прозрачные звуки, // Будто милый твой голос звенит...» [66, т. 1, с. 367], [песни, звуки] «Вы мне приносите тяжкие муки, // Больно терзаете грудь» [157, т. 2, с. 157], «Звуки печали, скорбные звуки, // Долго ль меня вам томить?» [157, т. 2, с. 157], «А гукі яго [звана – Е.М.] дзіўнай цотай дрыжалі...» [79, с. 16], «Льюцца, таюць зыкі болю // Аж калопяцца, дрыжаць // Ды заплачуць, затрасуцца, // Капінуць дробнымі слязьмі... // ... // І жалобна заміраюць // Немай жальбаю глушы...» [207, с. 278], [хвалі гукаў] «Паліліся, задрыжалі...» [207, с. 395] и др.), *музыка* ([музыка] «Ты томишься, стонешь, млеешь, // А потом похолодеешь // И летишь в окно» [34, т. 2, с. 82], «Музыка стонет сладострастно...» [77, т. 3, с. 438], «Рагоча музыка, як сумашэдшая ў кляцьбе...» [235, т. 3, с. 293], «Шалы, музыка ў тахт рагаталі...» [235, т. 5, с. 78]), *шарманка* («Стонет старая шарманка // Вальс знакомый под окном» [77, т. 2, с. 49], [шарманка] «Не запела, застонала, // Заскрипела то, что знала...» [77, т. 3, с. 426], «И теперь, когда грустит шарманка, // Не могу не думать, не робеть» [157, т. 1, с. 211]), *напев, напев*

(*вальса*) («Карнавальной полночью римской // И не пахнет. Напев Херувимской // У закрытых церковей дрожит» [34, т. 1, с. 337], «Напев ли вальса замирает // Иль отдаленный сонный стон?» [77, т. 1, с. 414]), *клавиши* («Белые клавиши в сердце моем // Стонут и плачут, живут под ударами...» [77, т. 1, с. 95] и др.), *спеў*, *спевы* (*флейт*) ([спеў] «То сэрга беднае трывожыў...» [206, т. 1, с. 460], «Дрыжэлі спевы флейт...» [44, т. 1, с. 103]) и др.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что концепты «музыка» и «эмоции», «чувства» взаимодействуют в языке русской и белорусской поэзии, что выражается в эмоциональности художественного концепта «музыка», сущность которого основана на выражении эмоций и чувств, и этот процесс связан с полюсом «радость» в эмоциональной сфере человека. Взаимодействие названных концептов проявляется и в том, что названия музыкальных инструментов сочетаются с глаголами выражения эмоций и чувств, с глаголами, передающими эмоциональное состояние без каких-либо внешних проявлений, и с каузативными глаголами. Эти названия чаще всего употребляются в сочетании с глаголами, передающими эмоции и чувства при помощи звуков (наиболее часто – наименования духовых инструментов, затем – струнных, ударного, молоточкового клавишного, духового язычкового инструментов, а также названия различных звонков в форме колокола), затем – с глаголами, передающими эмоциональное состояние без каких-либо внешних проявлений, с каузативными глаголами, один раз – с глаголом *дрожать* и не употребляются в сочетании с глаголами, передающими эмоции и чувства при помощи изменений внешнего вида. Отсюда следует, что глаголы выражения эмоций и чувств, глаголы, передающие эмоциональное состояние без каких-либо внешних проявлений, и каузативные глаголы, метафоризируясь, объективируют очень важную часть концепта «музыка» – звучание музыкальных инструментов, причем наиболее часто это минорное звучание. Рассматриваемые глаголы (в рамках тропа «метафора-олицетворение») способны передать даже определенные кинетические трансформации музыкальных инструментов, поскольку сема 'трансформация' актуализируется в семантике

любого глагола, попадающего в пропозициональные структуры ‘исполнение на музыкальных инструментах’, ‘звучание’ и ‘эмоциональное состояние без каких-либо внешних проявлений’, так как любая музыка – это передача самого глубинного состояния какого-либо субъекта. Не объективируется в этих глаголах лишь выражение эмоций и чувств при помощи изменений внешнего вида: в семантике названий музыкальных инструментов отсутствуют соответствующие семантические компоненты. Названия музыкальных инструментов сочетаются с указанными глаголами, вызывая определенные эмоции и чувства.

Что касается сочетаний с названными глаголами имен существительных *струны*, *струны (сэрца)*, *песня (песни / песні)*, *песня-весялушка*, *звук (звуки)*, *звуки (печали)*, *зукі*, *зыкі (болю)*, *хвалі (зукаў)*, *музыка*, *шарманка*, *напев*, *напев (вальса)*, *клавиши*, *спеў*, *спевы (флейт)*, то они также наиболее часто используются вместе с глаголами, передающими эмоции и чувства при помощи звуков (кроме имени существительного *зыкі (болю)*, употребленного с таким глаголом один раз). При этом имена существительные *струны*, *струны (сэрца)* образуют предикативные словосочетания с глаголами, передающими эмоции и чувства при помощи звуков, и с глаголом *дрожать / дрыжаць* и его дериватами, что объясняется наличием соответствующих сем в семантике этих имен существительных. Имена существительные *песня (песни / песні)*, *песня-весялушка* способны сочетаться с глаголами, представляющими все вышеперечисленные группы, и даже с теми, которые передают эмоции и чувства при помощи изменений внешнего вида. Это обосновано возможностью данных субъектов при олицетворении становиться антропоориентированными. Имена существительные *звук (звуки)*, *звуки (печали)*, *зукі*, *зыкі (болю)*, *хвалі (зукаў)* сочетаются с глаголами, передающими эмоции и чувства при помощи кинетических трансформаций, с глаголами, передающими эмоциональное состояние без каких-либо внешних проявлений, с каузативными глаголами, один раз имя существительное *зыкі (болю)* является субъектом при глаголе *заплакаць*, что соответствует их семантике. Остальные указанные имена существительные употребляются вместе с глаголами, передающими эмоции и чувства

при помощи звуков, при помощи кинетических трансформаций; с глаголами, передающими эмоциональное состояние без каких-либо внешних проявлений, с каузативными глаголами.

4.2. Концептуализация музыки и эмоций, чувств в русской и белорусской поэзии конца XIX – первой половины XX в.

Взаимосвязь концептов «музыка» и «эмоции», «чувства» будет проиллюстрирована только на материале поэтического творчества русских и белорусских авторов конца XIX – первой половины XX в. как периода, в который данное явление выявлялось наиболее ярко (за исключением некоторых произведений А.А. Ахматовой и К. Буйло, созданных во второй половине XX в., однако исследуемых в данной главе для целостного рассмотрения художественных миров этих поэтов).

В поэзии И.Ф. Анненского тема музыки концептуально связана с темой страдания. В стихотворении «Смычок и струны» понятия муки и музыки взаимозаменяемы: «Смычок все понял, он затих. // А в скрипке эхо все держалось... // И было мукою для них, // Что людям музыкой казалось» [21, с. 67], в стихотворении «В ароматном краю в этот день голубой...» понятия песни и муки сближаются: «И люблю я сильнее в разлуке // ... // Недосказанность песни и муки...» [21, с. 183]. Поэт оставляет без ответа вопрос о том, можно ли петь, не мучаясь («Но когда б и понял старый вал, // Что такая им с шарманкой участь, // Разве б петь, кружась, он перестал // Оттого, что петь нельзя, не мучась?...» [21, с. 70]). Другие музыкальные термины также имеют в своем значении компоненты, принадлежащие к семантическому полю «страдание»: *нота* – сему «тоска» ([позолота] «Но в гамму вечера влилась // Она тоскующею нотой...» [21, с. 20]), *трубы*, *музыка*, *танец*, *струны* – сему «печаль» («И, о Незримой твердя, // В тучах таимой печали, // В воздухе, полном дождя, // Трубы так мягко звучали» [21, с. 81], «И была вековая печаль // В нежном танце без музыки нежной» [21, с. 154], «Мне надо струн твоих: они дрожат печальней // И слаще, чем листья на той березе дальней...» [21, с. 203]).

Танец у поэта воздействует на эмоциональную сферу человека («Так иногда в банально-пестрой зале, // Где вальс звенит, волнуня и моля...» [21, с. 88]), а наличие или отсутствие песен также вызывает у лирического героя изменение эмоционального состояния («Улетели и песни пугливые, // В сердце радость сменилась раскаяньем...» [21, с. 128]).

В поэтическом мире А.А. Ахматовой концепт «музыка» реализуется при описании чувства любви. При этом приемы поэтессы разнообразны. Слово *любовь* выступает субъектом при глаголе выражения эмоций и чувств *рыдать*, и данное предикативное словосочетание употребляется с обстоятельством, содержащим слово *скрипка* – музыкальный термин: [любовь] «Умеет так сладко рыдать // В молитве тоскующей скрипки...» [34, т. 1, с. 25]. Кроме этого, названное имя существительное употребляется вместе с глаголом *петь* («Припала я к земле сухой и душевой, // Как к милому, когда поет любовь» [34, т. 1, с. 158]), вместе со словом *песня* («И песня любви нашей чистой была // Прозрачнее лунного света...» [34, т. 2, с. 5]), выполняет роль субъекта при деепричастии *ликуя* («Так дикие песни, ликуя, // Моя насылала любовь» [34, т. 1, с. 168]).

Взаимодействие тем эмоций, чувств и музыки у А.А. Ахматовой происходит между подносами «радость» и «страдание», при этом превалирует последнее. И тоска, и радость у А.А. Ахматовой наделяются способностью петь: «Вылетит птица – моя тоска, // Сядет на ветку и станет петь» [34, т. 1, с. 60], «И звенела и пела отравно // Несказанная радость твоя» [34, т. 1, с. 67]. Петь в поэзии А.А. Ахматовой можно как о веселье, так и о печали («И поет, поет постылый // Бубенец нижегородский // Незатейливую песню // О моем веселье горьком» [34, т. 1, с. 100], «Верно, слышал святитель из кельи, // Как я пела обратной дорогой // О моем несказанном весельи...» [34, т. 1, с. 103], «Как о печали поет солдатка...» [34, т. 1, с. 124]). Лирическая героиня поэтессы признается, что из-за грусти имеет незвонкий голос («А на жизнь мою лучом нетленным // Грусть легла, и голос мой незвонко» [34, т. 1, с. 65]).

Петь в поэтическом мире А.А. Ахматовой может даже Муза, и ее сила – в ее тоске («И Муза в дырявом платке // Протяжно

поет и уныло. // В жестокой и юной тоске // Ее чудотворная сила» [34, т. 1, с. 96]). Песня рождает в сердце лирической героини отрицательные эмоции: «А после в сердце упадет // Одной слезой соленой» [34, т. 1, с. 74]. Перевес полюса «страдание» у А.А. Ахматовой показывают и сочетания глаголов выражения эмоций и чувств с глаголом *петь* (или их употребления в одном контексте) («Та, что так поет и плачет, // Быть должна в Его раю» [34, т. 1, с. 112], «И все трепетало и пело вокруг...» [34, т. 1, с. 285], «Женский голос, хриплый и задорный, // Не поет – кричит, кричит» [34, т. 2, с. 27]), и сочетание имени существительного *музыка* с указанными глаголами ([музыка] «Ты томишься стонешь, млеешь, // А потом похолодеешь // И летишь в окно» [34, т. 2, с. 82], «Там музыка рыдала без меня...» [34, т. 2, с. 105]), и употребление имени существительного *струны* в одном контексте с глаголом *стонать* («Неужели же ты не измучен // Смутной песней затравленных струн, – // Тех, что прежде, тугие, звенели, // А теперь только стонут слегка...» [34, т. 1, с. 83]), и контекстуальные сочетания слов *звон* и *стон* («Ни колокольным звоном – // Не буду я людей смущать // И сна чужие навещать // Неутоленным стоном» [34, т. 1, с. 206]), слов *шарманка* и *стон* («Но хриплой шарманки // Не слушаю стон» [34, т. 1, с. 233]), слов *скрипка*, *ужас* и *отчаянье* («Завещать какой-то дикой скрипке // Ужас и отчаянье свое» [34, т. 2, с. 92]).

Пение для А.А. Ахматовой сопряжено с волнением и тревогой: «И взволнованным голосом петь» [34, т. 1, с. 61], «А песню ту, что прежде надоела, // Как новую, с волнением поешь» [34, т. 1, с. 107], «А я уже в предпесенной тревоге...» [34, т. 1, с. 78].

Даже при описании веселой музыки и положительного проявления внешних чувств в душе лирической героини – страдание («Оркестр веселое играет, // И улыбаются уста. // Но сердце знает, сердце знает, // Что ложа пятая пуста!» [34, т. 1, с. 43]). Несмотря на то, что в строки вкладывается веселое скерцо, сердце лирической героини заполнено страданием, передаваемым словом *стонать* («И чье-то веселое скерцо // В какие-то строки вложив, // Поклясться, что бедное сердце // Так стонет средь блещущих нив» [34, т. 1, с. 278]). Хотя А.А. Блок в поэтическом произведении «Три стихотворения» улыбается, эта

улыбка не выражает положительных эмоций («...А там, между строк, // Минуя и ахи и охи, // Тебе улыбнется презрительно Блок – // Трагический тенор эпохи» [34, т. 1, с. 290]). Насмешки сравниваются с ударным музыкальным инструментом: «А лукавые насмешки, // Как бубенчик отдаленный, // И обидеть нас не могут, // И не могут огорчить» [34, т. 1, с. 105]). Данный пример относится к полюсу «радость».

Музыка в поэтическом мире А.А. Ахматовой остается страстью, причем речь идет в данном случае о божественной музыке: «Последней страстью этой черной жизни // Божественная музыка была» [34, т. 2, с. 105]).

В поэтическом мире А.А. Блока в концепте «музыка» также объективируется аспект «страдание». Это проявляется в частых сочетаниях глаголов из семантических полей «эмоции» и «чувства» и глаголов *петь* и *плясать*: «Пока спокойною стопою // Иду, и мыслю, и пою, // Смеюсь над жадкою толпою...» [66, т. 1, с. 85], «В тайник души проникла песенка, // Но надо плакать, петь, идти...» [66, т. 1, с. 416], «Мы о Мэри грустим и поем...» [66, т. 2, с. 91], «Поют и плачут хрустали...» [66, т. 2, с. 104], «Не затем ведь и ты приходила ко мне, // Чтобы только рыдать над потухшим камином, // Чтобы только плясать при умершем огне!» [66, т. 2, с. 106], «Не верили. А голос юный // Нам пел и плакал о весне, // Как будто ветер тронул струны // Там, в незнакомой вышине...» [66, т. 2, с. 150], «Вагоны шли привычной линией... // ... // В зеленых плакали и пели» [66, т. 2, с. 154], «Сегодня – трезво торжествую, // А завтра – плачу и пою» [66, т. 2, с. 158]. Аспект «страдание» передает и сравнение напева со стоном («Напев звучит глубоким стоном...» [66, т. 1, с. 69]), и описание наполнения скорбью души, истерзанной песней («Но скорбью наполнилась в ответ // Душа, истерзанная песней» [66, т. 1, с. 108]), и сочетание имен существительных *скрипка* и *стон* с глаголом *напевать* («Скрипки стон неутомимый // Напевает мне: “Живи...”» [66, т. 1, с. 282]), и описание песни, звенящей тоской («И невозможное возможно, // Дорога долгая легка... // ... // Когда звенит тоской острожной // Глухая песня ямщика!..» [66, т. 2, с. 97]). Семантическая группа глаголов выражения эмоций и чувств «...широко представлена в поэзии А. Блока» [97 А, с. 101]. Музыкальный инструмент у поэта

приобретает способность стонать при создании тропа «метафора-олицетворение»: «Пыль вьется и стонет зурна...» [66, т. 2, с. 153].

В поэтическом мире В.Я. Брюсова музыка связана с эмоциональными и духовными центрами человека – душой и сердцем. Душа у него сравнивается с музыкальным инструментом и наделяется способностью плакать, выражая страдание («– Моя душа! печальная виола! // Плачь и о прошлом говори!» [77, т. 2, с. 56]). В сердце предполагается наличие струн, при помощи которых передаются эмоции и чувства: «Чуткое сердце трепещет // Трепетом тонкой струны...» [77, т. 2, с. 9]. Кроме этого, сердце уподобляется молоточковому клавишному инструменту, клавиши которого способны объективировать страдание: «Белые клавиши в сердце моем // Робко стонали под грубыми пальцами...» [77, т. 1, с. 94], «Белые клавиши в сердце моем // Стонут и плачут, живут под ударами...» [77, т. 1, с. 95]. Сердце в «возможном мире» В.Я. Брюсова может узнавать напевы тоски: «Поют океанские струны // Напевы неведомых лет... // ... // И кажутся сердцу знакомы // И эти напевы тоски...» [77, т. 2, с. 112]. Сердце способно и зеркально отражать определенные эмоции и чувства: «Как струны оборвавшейся жалобный звук, // В сердце – эхо недавних желаний и мук» [77, т. 3, с. 319]. Звучание музыкальных инструментов и бубенцов у В.Я. Брюсова гармонирует со звуками окружающей природы («Бесстрастно в вышине печатилась луна, // Стонала вдалеке беспечная волна, // Ис этим ропотом сливалось, в отдалении, // Гитары ласковой унылое моленье» [77, т. 1, с. 75], «И стоны бубенцов, как ночи песнь, звучат...» [77, т. 3, с. 515]). Люди, музыкальный инструмент и колокол в поэзии В.Я. Брюсова отвечают друг другу («Не расслышала кимвала, не постигла гимнов звуки // и толпы ответный стон?» [77, т. 1, с. 474], «Там – смех, там – музыка, там – взвизги пенья... // И вторят в высоте колокола» [77, т. 2, с. 267]). Музыка поэт часто сравнивает со стоном: «Напев ли вальса замирает // Иль отдаленный сонный стон?» [77, т. 1, с. 414] и др.; смех – со звучанием колокольчиков: «С улыбкой слушать колокольчики смеха!» [77, т. 1, с. 85], звук скрипки – с жалобой: «Все безжалостней жалобы скрипки...» [77, т. 2, с. 52], звук флейты – с трепетом: «Вечерней флейты

страстный трепет // Слабеет в узкое окно...» [77, т. 3, с. 117]. Музыкальную картину мира поэта разнообразят отзвуки и отклики: «Но часто, радостью измучен // Иль тихой упоен тоской, // Я тщетно ждал, чтоб был созвучен // С душой дрожащей – отзвук твой [родного языка – Е.М.]» [77, т. 2, с. 66], «То напевает мне печь изразцовая, // Вторят ей стены, смеясь и шутя» [77, т. 3, с. 33].

Аспект «страдание» в поэзии В.Я. Брюсова актуализирует сочетание субъекта и предиката из следующего примера: «В горах, в монастыре, песнь колокола плачет...» [77, т. 3, с. 515], а также словосочетания *музыка скорби* («Где музыка скорби лишена гармоний...» [77, т. 3, с. 112]), *песнь тоски* («И милой Эдды край я знаю – грустно знаю: // Его гранитам я доверил песнь тоски» [77, т. 3, с. 328]), *симфония тоски* («Симфония тоски и золота, // Огней и звуков слитый хор, // Казадась в миг иной расколота...» [77, т. 3, с. 361]). Чувства поэт выражает в искусстве: «Сокровища, заложенные в чувстве, // Я берегу для творческих минут, // Их отдаю лишь с строфах, лишь в искусстве» [77, т. 1, с. 49].

В поэзии Н.С. Гумилева концепты «музыка» и «эмоции», «чувства» пересекаются. Это выражается прежде всего, в том, что способностью к эмоциональной деятельности поэт наделяет различные инструменты: духовой («И снова в апреле заплачут свирели...» [137, с. 410]), слоточковый клавишный («Оттого ли, что издали плакал рояль...» [137, с. 426]), часть струнного инструмента («Надо вечно петь и плакать этим струнам, звонким // струнам» [137, с. 101] и др.), а имя существительное с семантикой выражения эмоций и чувств *радость* – способностью петь («И буду грустить и думать // О радости, певшей днем» [137, с. 477]). Глаголы выражения эмоций и чувств и глаголы, передающие музыкальную деятельность, у Н.С. Гумилева часто сочетаются в одном контексте, причем поэт использует при этом различные способы («Я пел и солнцу и лазури, // Я плакал в ужасе глухом, // Когда безрадостные бури // Царили в небе голубом» [137, с. 30], «Мазурки стремительный зов раздавался, // И я танцевал с куртизанкой Содома, // О чем-то грустил я, чему-то смеялся...» [137, с. 65], [мальчик] «Ты поймешь тогда, как злобно насмеялось все, что пело...» [137, с. 101], [женщина] «Она глядит, она поет и плачет //

И снова плачет и поет...» [137, с. 190], «О, если бы и мне найти страну, // В которой мог не плакать и не петь я...» [137, с. 238], «Где пел Гюго, где жил Вольтер, // Страдал Бодлер, богов товарищ, // Там не посмеет изувер // Плясать при зареве пожара» [137, с. 389], [счастье] «Да, я знал, оно жило и пело давно, // В дикой буре его сохранилась печать, // И смеялось оно, опускаясь на дно, // Поднимаясь к лазури, смеялось опять» [137, с. 391]). Пение поэт сравнивает с плачем: «Прерывно пенье, // Так плачет во сне младенец...» [137, с. 354]. Музыка часто сочетается с аспектом «страдание»: «Голос тягостной печали, // Песней горя и земли, // Прозвучал в высоком зале, // Где стояли короли» [137, с. 43], «И в ответ пароход, // Звезды ночи печали, // Спящей Африке шлет // Переливы рояля» [137, с. 308] и др. По мнению Н.С. Гумилева, проявления аспекта «страдание» в искусстве гораздо ярче и разнообразнее, чем аспекта «радость»: «У муки столько струн на люте, // У счастья нету ни одной...» [137, с. 222].

Аспекты «страдание» и «радость» реализуются и у С.А. Есенина, как и у большинства русских поэтов. Глаголы, представляющие концепты «музыка», «эмоции» и «чувства», часто употребляются в одном контексте (разными способами): «Запою я тебе втихомолку, // Как живу я царевной, тоскую...» [157, т. 2, с. 218], «Пойте и рыдайте, ветры, на тропу...» [157, т. 2, с. 231], [журавли с синицами] ««Пойте, веселитесь // И за всех молитесь // С нами!»» [157, т. 2, с. 242] и др.

Имя существительное с эмоциональной семантикой *тоска* является субъектом при глаголе *запеть*: «И опять, как раньше, с дикой злостью // Запоет тоска...» [157, т. 2, с. 257], а имя существительное с такой же семантикой *грусть* – при глаголе *плясать*: «Это пляшет российская грусть, // На солнце смывая пятна» [157, т. 2, с. 271]; слово *песни* сочетается с глаголом *тосковать*: «И все сильнее тоскуют песни // Под лягушинный писк в соломе» [157, т. 1, с. 318]. Проявление реалии природного мира (плач метели) поэт сравнивает со звуком музыкального инструмента: «Плачет метель, как цыганская скрипка» [157, т. 2, с. 303] и др. Песня у С.А. Есенина может быть связана как с полярными эмоциями («Под чужую песню и смеюсь и плачу» [157, т. 1, с. 209]), так и только с отрицательными эмоциями

(«Безнадежная грусть // В тихом треске углей // У костра моего // Стала песней моей» [157, т. 2, с. 161] и др., [брат человек] «Иль не слышишь, он плачется долей // В своей песне, идя бороздой?» [157, т. 2, с. 161]).

Колокола и музыкальные инструменты наделяются у С.А. Есенина способностью плакать: «На соборах Кремля колокола заплакали...» [157, т. 1, с. 260] и др. Радость и песня – приметы Родины: «Но люблю тебя, родина кроткая! // А за что – разгадать не могу. // Весела твоя радость короткая // С громкой песней весной на лугу» [157, т. 1, с. 267], песней можно радоваться: «Радуюсь песней я // Смерти твоей» [157, т. 1, с. 299]. Русь может плясать: «Пляшет перед взором // Буйственная Русь» [157, т. 1, с. 281] и др. В семантике образа России звон занимает важное место: «Россия – // Страшный, чудный звон» [157, т. 1, с. 365]. Поэт считает, что выражение эмоций и чувств в пении – это очень важно: «Мы всяк // По-своему поем, // Поддавшись чувствам // Человечьим...» [157, т. 1, с. 340]. О песне поэт говорит так: «Эх, песня, // Песня! // Есть ли что на свете // Чудесней? // Хоть под гусли тебя пой, // Хоть под тальяночку» [157, т. 2, с. 70–71], «Всякие песни // Есть... // Над каждым своя // Звезда...» [157, т. 2, с. 87].

Многие стихи С.А. Есенина и поэмы «Песнь о великом походе», «Поэма о 36», «Анна Снегина», «Черный человек» переведены на белорусский язык [508, с. 9–203]. Семантика глаголов выражения эмоций и чувств в стихотворениях и поэмах С.А. Есенина и их переводах на белорусский язык передает одинаковые концепты. Следовательно, в них «...концепты “эмоции” и “чувства” проявляются как универсальные концепты» [101 А, с. 80].

В поэзии М.И. Цветаевой концепты «эмоции» и «чувства» «...выражаются при помощи различных частей речи. Особую роль в формировании названных концептов играют глаголы выражения эмоций и чувств» [30 А, с. 173]. В этой поэзии способность петь приобретает абстрактное имя существительное с эмоциональной семантикой *жалобы* в сочетании с названием *колокола*: «Снова поют за стенами // Жалобы колоколов...» [474, с. 44]. Петь можно как при помощи бубенцов, так и при помощи выражения эмоций: [А.А. Блок] «Он поет мне // За синими

окнами, // Он поет мне // Бубенцами далекими, // Длинным криком, // Лебединым кликом – // Зовет» [474, с. 101], пение сочетается с выражением эмоций и чувств: «Мне ж – призвание как плеть – // Меж стенания надгробного // Долг повелевает – петь» [474, с. 502]. В рамках тропа «метафора-олицетворение» бубенцы получают возможность осуществлять музыкальную деятельность: «И óкрику вслед – óхлест, // И вновь бубенцы поют» [474, с. 103] и др. Внечеловеческое страдание происходит у поэтессы под музыку органа: «За всех страдать под звук органа...» [474, с. 46]. В танце лирическую героиню М.И. Цветаевой не отпускает тоска: «В круженье вальса, под нежный вздох // Забыть не могу тоски я» [474, с. 50], тоска связана с музыкой: «Расхожусь. Тоской // На гитарный лад // Перестраиваюсь, // Перекраиваюсь» [474, с. 441]. Поэтесса сочетает глаголы и глагольные формы, принадлежащие к семантическим полям 'эмоции', 'чувства' и 'музыка', в одном контексте: «Смеюсь, как юнга на канате // Смеется в час великой бури, // Наедине с Господним гневом, // В блаженной, обезьяньей дури // Пляша над пенящимся зевом» [474, с. 232], «Так, сердце, плачь и славословь! // Пусть вопль твой – тысяча который? – // Ревнует смертная любовь. // Другая – радуется хору» [474, с. 109] и др. При этом выражение эмоций и чувств может сочетаться с пляской: «Пляшу – пол горячий! // Боюсь, обожгусь! // – Отчего я не плачу? // Оттого что смеюсь!» [473, с. 132]. Смех – форму выражения эмоций и чувств – М.И. Цветаева сравнивает с бубенцом: «И смех мой – ревность всех сердец! – // Как прокаженных бубенец – // Гремит тебе» [473, с. 127]. Музыкальные термины (*орган*, *альт*) используются поэтессой для создания интересных образов, имеющих эмоционально-экспрессивную окраску: «Встревожена – творческий страх // Вторжения – бойся, с высот // – Всё крепости на пропасть! – // Пожалуй – органом вспоеет. // А справишься? Сталь и базальт – // Гора, но лавиной в лазурь // На твой серафический альт // Вспоеет – полногласием бурь» [473, с. 206] и др.

В поэзии В.Ф. Ходасевича горе связано с колокольным звоном: «Ах, в часовне предутренним звоном // Отмечается горе мое» [463, с. 41]. Музыкальный инструмент в его стихотворении «Поэту» имеет способность к эмоциональной деятельности:

«Пройдут года. Как сон, тебе приснится // Минувших горестей невозвратимый хмель. // Придет пора вздохнуть и умилиться: // Над чем рыдала детская свирель!» [463, с. 72]. Колокольный звон в стихотворении «В сумерках» сопровождает светлое и грустное чувство: «Тихо, так тихо, и грустно, и сладостно. // Смотрят из окон огни... // Звон колокольный вливается благостно... // Плачу, что люди – одни...» [463, с. 284]. Пение приносит утешение лирическому герою данного стихотворения: «Вечно одни, с надоевшими муками, // Так же, как я, как и тот, // Кто утешается грустными звуками, // Там, за стеною – поет» [463, с. 284].

В поэзии М.А. Богдановича связь концептов «музыка» и «эмоции», «чувства» выявляется очень ярко. Музыкальный инструмент у него наделяется способностью выражать эмоции и чувства: «Жду... Мелодичные звуки доносятся, // Где-то тоскует рояль» [44, т. 1, с. 455]. Словосочетания с музыкальной семантикой используются в одном контексте с глаголами выражения эмоций и чувств: «Часам мерныя ўдары звана задрыжаць...» [44, т. 1, с. 96], «Дрыжэлі спевы флейт, дзень яены дагараў...» [44, т. 1, с. 103]. Имена существительные с эмоциональной семантикой получают у М.А. Богдановича способность петь: «Сумна мне, а ў сэрцы смутак ціха запявае...» [44, т. 1, с. 81], «Зачем смеялася она // Тогда, в минуты расставанья, // Когда душа была больна // И пело в ней мольбы рыданье?» [44, т. 1, с. 340]. Глаголы, объективирующие анализируемые концепты, часто употребляются у поэта в единичных контекстуальных условиях, причем это происходит по-разному: «Дык хто ж пачуе, як спявае, // Як стогне тэлеграфны стоўп?» [44, т. 1, с. 99], «Але мне сэрца пяе: не нудзіся!» [44, т. 1, с. 197]. Сочетает поэт и имена существительные с семами ‘музыка’ и ‘эмоции’, ‘чувства’: «Музыкі стагнанне ліецца па вулках з бульвара...» [44, т. 1, с. 98]. В песне М.А. Богданович эксплицирует аспект «страдания»: «Я тады б у песні звонкай, салаўінай // Выліў тугу і на вецер буйны кінуў...» [44, т. 1, с. 84], «Я паціху песні сумныя пяю, // Ўсю жуду сваю выкладываю ў іх» [44, т. 1, с. 198], «Ўсё мацней пяю я аб чымсь каханні, // І тугі у спеве болей не схаваці» [44, т. 1, с. 310], «И в затишши ночи вешней, // В темной чаще соловей // Зарыдает страстной песней // Дней любви и счастья

дней» [44, т. 1, с. 453] и др. В последнем примере аспекты «радость» и «страдание» сочетаются. Выражает поэт и аспект «радость» (в обоих случаях пересекающийся с аспектом «страдание»): «Як чутна яна [птушка – Е.М.] запявае // Што ёсць і вясна, і каханне, // І шчасце без меры, без краю, // І першая горыч растання» [44, т. 1, с. 305], «В сердце зыбком что-то пело и болело, // Радость душу мне щемила, как тоска» [44, т. 1, с. 338]. Пение приносит лирическому герою поэта облегчение от страдания, вызванного воспоминаниями о Родине: «А як родную згадаю старану, // Як згадаю яе беднасць і нуду, – // Сэрца сціснецца, і я пяць пачну, – // Мо душу хоць трохі гэтым адвяду» [44, т. 1, с. 199].

Сборник М.А. Богдановича «Венок» и многие поэтические произведения, не вошедшие в него, переведены на русский язык. В нем и в последующих сочинениях данного автора «...совпадает соотношение глаголов выражения эмоций и чувств и глаголов, содержащих сему эмоциональное состояние, в оригинале и в переводе» [28 А, с. 134].

В поэзии К. Буйло звуки, производимые музыкальными инструментами, описываются по-разному: при сочетании имени существительного *гул* с глаголом выражения эмоций и чувств *дрыжаць* («А гукі яго [звана – Е.М.] дзюнай нотай дрыжалі // То як бы ў задуме, то як бы ў жалю. // І чуся ў ім гулкі прызыў...» [79, с. 16]), при сочетании имени существительного *звон* с глаголами выражения эмоций и чувств *заенчыць*, *заплакаць* («Заенчыў, заплакаў з званны // Стары ужо і трэснуўшы звон...» [78, т. 1, с. 26]). Глаголы, реализующие исследуемые концепты, могут использоваться поэтессой в одном контексте: «То як бы хто плача, то быццам спявае...» [79, с. 28], [народ] «Ён забыўся пяць, ўмее толькі стагнаць; // Песні бодем яго налітыя» [79, с. 38], «Запеў салавей звонкай трэлли сваёй, – // Заплача, то зноў зарагоча...» [79, с. 46] (выражение пения птицы при помощи звуков плача и смеха), [русалкі] «Да сябе яе [сплakanую русалку – Е.М.] прасілі і смяяліся, круцілісь, // Ўрэшце ціхім стройным хорам пачалі яны пяць...» [79, с. 54], «Вы просіце песень? Пяць я не ўмею. // Паплачу – то будзе лягчэй...» [79, с. 81] (противопоставление пения и плача), «Мне пець хацелася – і плакаць... // лёгка, лёгка...» [79, с. 141] (пение и плач одинаковы по эмоциональной тональности).

У К. Буйло реализуется как аспект «страдание», так и аспект «радость»: «І пад песню маю думкі // Іх [астрожнікаў – Е.М.] бы прасвятлелі, // Твары радаснай усмешкай, // Шчасцем увяселі...» [79, с. 18], «Словы радасцю дзіўнай пялі...» [79, с. 38], «Лесам коціцца рэха // Песень, гоману, смеху...» [79, с. 136], «Засмяюся, песню зацягну // І у круг ваш юны ўстану смела!» [79, с. 158], «Хай усміхнёны іх [песень – Е.М.] спявае рот, // Хай яны будзяць радасць, ўздым і сілу» [79, с. 173], «І сэрца радасцю заб'ецца, // І словы песні паплывуць // З душы маёй – да вашых сэрцаў» [79, с. 176] и др. Аспект «страдание» у поэтессы проявляется в музыке глубже и разнообразнее, чем аспект «радость». Душа уподобляется музыкальному инструменту, и в ней предполагается наличие струн: «Душа – яе струны усе надарваны – // Акордамі энку дрыжаць» [79, с. 25]. Песня сравнивается и ассоциируется со стоном: «То не песня мая – // Не няю гэтак я... // Гэта вырваўся стогн з набалелай душы...» [79, с. 29], «То болю ціхі стогн прарваўся ў светлай песні...» [79, с. 32]. В стихотворении «На крыллі песні» [79, с. 31–32] в песне может быть много стона и жалобы: «А песню родную ці помніш на чужыне, // Такую сумную, як доля мужыкоў? // О, колькі стогну там, жальбы душы збалелай // Пачуеш з яе слоў!» [79, с. 32]. В песне в стихотворении «Лебядзіная песня» [79, с. 49–50] сплелись различные тона: «Мільёны тонаў там, у песні тэй спяліся: // Любоў, нянавіць, гром, агонь і бура ўраз» [79, с. 49]. Песни в стихотворении «Роднаму краю» содержат глубокую грусть: «Дзе песні плылі задуменна, тужліва, // Над лесам, над гаем, над спелаю нівай, // І сэрца краналі так сумама глыбокім, – // Што слёзы расілі дзявочыя шчокі» [79, с. 124–125]. Человек должен эмоционально воспринимать все, чтобы в душе был музыкальный отклик: «Каб усё, што душа пазнае, // Адгукалася нотай музыкаю» [79, с. 143]. Лирическая героиня поэтессы хочет спеть песню, иначе она останется в ее внутреннем мире и не будет до конца реализована: «Хачу спець маю песню – каб не змерла ў грудзях // недапетай» [79, с. 174]. Песня должна быть очень искренней: «Ты шчырасцю песні хвалюеш душу, // За сэрца кранаеш глыбока...» [79, с. 155].

В поэтическом мире А. Гаруна глаголы, передающие концепты «музыка» и «эмоции», «чувства», сочетаются в одном контексте:

«Ночкай ля рэчкі раздолна, прывольна! // Гуртам русалкі смяюцца, пяюць...» [113, с. 33], «...Не, весялейшаму // Трэба мне быць, а я плачу-пяю» [113, с. 50], «Жаль з нудой заплачуць, глуха як зайграю... // Маю я скрыпіцу, а душы – не маю!» [113, с. 65], «Заіграй, заспявай!.. // Не, брат: сэрца плача...» [113, с. 69], «Заспяваў бы, як чыжык, гулліва // Ці заплакаў бы ветрам тужліва...» [113, с. 171] и др. Игра и пение у поэта объединяются со смехом: «Заіграй, заспявай, // Смеху, болей смеху!» [113, с. 69], пение – с улыбкой: [люба] «Заўсёды ўсміхаецца думцы захованай, ў сэрцы мілосную // Песню спяваючы...» [113, с. 74]. Имя существительное с эмоциональной семантикой *сум* поэт наделяет способностью петь: «Сваіх тут жменьку я спісаў // Маркотных песняў-дум; // Маёй душы іх сам спяваў // Па краю родным сум» [113, с. 77]. Лиру и песню в поэтическом мире А. Гаруна песняр получает от Бога: [лірнік] «Памёр, памёр, сывы! Свой дар панёс да Бога, // Што ліру даў яму і песню прысудзі» [113, с. 140]. Пение связывается у поэта со счастливой судьбой Родины: «Гора збудзецца старонка // Разам з брацьмі усма; // Заспявае вольна, звонка, // Пойдзе ўдаль, дзе зім цяма» [113, с. 167].

В поэтическом мире В.А. Жилки песня может быть *песняй пакуты*: «Змоўкні ты, сціхі, песня пакуты...» [164, с. 43]. Песня тревожит душу лирического героя («Песня трывожыць душу, // Слоў зразумець не магу...» [164, с. 49]), а может и утешить человека («Песняй сумнай такой // Нехта цешыць сябе» [164, с. 38]). Слово *песня* – субъект при глаголе *нямець*: «І песня ад шчасця ў знямозе нямеє...» [164, с. 46]. Женский образ в поэтическом мире В.А. Жилки и поэт, и выражает эмоции и чувства: «Часам гутарку зачне // Ці пые няспехам, // Потым гляне на мяне // І абдорыць смехам» [164, с. 47]. Песни ветра вызывают у лирического героя печаль: «Доўгі вечар зімовы, без меры, // Песням ветру ўважаць немага... // Слізкай гадзінай, вузкай і шэрай, // Аблягае ля сэрца туга...» [164, с. 48], иногда от грусти его не спасают и песни: «На душы пустата, немата, // Не ўзрушае ні песня, ні дзейнасць. // Толькі сум, як увосень слата, // І спакой, і спакой – безнадзейнасць» [164, с. 67]. Однако, если в сердце героя – гнев, его песня воинственна: «І покi сэрца поўна гнева, // І гнеў драпежней крумкача, – // Вітаю бой вяцкім спевам // І званам

вострага мяча» [164, с. 96]. Смех и песни поэт причисляет к богатствам, которые у него украли: «Мае пакрадзеныя скарбы – // І звонкі смех, і зрок жывы, // І дум вясёлкавыя фарбы, // І песні – дзе цяпер? Дзе вы?» [164, с. 110]. Способность к творческой и эмоциональной деятельности у лирического героя В.А. Жилки прекращается одновременно: «Не складаць мне болей песняў // Не будзіць у пушчы рэх, // Перад сонцам напрудвесні // Не рассыплю срэбрам смех» [164, с. 112]. По мнению В.А. Жилки, в песне есть радость, но она горькая, и он устал от песен: «Цяжэй ланцугоў летуценні, // Іх знішчыць мне сіл не прымець. // Як вязень у доўгім вязенні, // Ўтаміўся я песняй звінец, // Як горыч атруты пякучай, // Як тонкая злая страла, // Так горкая радасць сугуччаў // Смяротна мяне працяла» [164, с. 118]. Песни милой полны мечты: «Песні ласкавае мілай, // Песні мае незабылай // Поўныя снення і кроз» [164, с. 122]. В музыке – метафорическом обозначении творческой деятельности, по мнению поэта, выражена красота: «І стаў спяваць... Мае жалейкі // Звініць матыў, і кожны тон – // Сусветнай пекнаце уклон» [164, с. 126]. Так выражается аспект «радость» у В.А. Жилки.

В поэзии Я. Коласа реализуется, в основном, аспект «страдание». Песни – это стон и слезы («Твае [песняра – Е.М.] песні – стоги пакутны, // Слёзы ветру на прасторы!» [206, т. 1, с. 69], [дудка] «І гаворыць песняй тою: // “Я – сляза твае душы, // Што часінаю ліхою // Ўзгадавалася ў цішы // І упала адзінока, // Як ты долю праклінаў...”» [206, т. 1, с. 258]), пение смешивается со слезой и звучит, как плач («А як песню заспяваю // Аб знішчоным гэтым краі, // Я не волен над сабою: // Спеў мяшаецца з слязою, // Плачам аддаецца» [206, т. 1, с. 319–320]), в песне жатвы может быть грусть и тоска («Колькі смутку ў песні жніва! // Хто той смутак парадзіў? // Ці жыцця лёс нешчаслівы, // Ці журба сялянскіх ніў?» [206, т. 1, с. 296–297], «Чуе сэрца ў спеве жыта // Леса горкую тугу...» [206, т. 1, с. 394]). Песня приносит жалость, грусть и печаль сердцу («І часамі хто з іх [катаржнікаў – Е.М.] песню // Горка заспявае, // Гэта песня жалем-смуткам // Сэрца спавівае» [206, т. 1, с. 241], «Мне іх [людзей – Е.М.] песні сэрцу мілы, // Хоць і многа ў іх нуды» [206, т. 1, с. 370]). Поэт употребляет глаголы, передающие основную суть рассматриваемых концептов, в одном

контексте: «Той смяецца, той спявае, // А я толькі плачу» [206, т. 1, с. 401] и др. Песня у Я. Коласа может выражать только положительные эмоции: «Бо ж і песня-радасць намі не прапета...» [206, т. 2, с. 78], «А гукі песні [жаваранка – Е.М.] ў небе млелі, // Ліліся срэбранай струёй» [206, т. 1, с. 461], «Млелі песень адгалоскі» [206, т. 2, с. 86].

В поэмах Я. Коласа «Новая зямля» и «Сымон-музыка» также выявляется взаимосвязь концептов «музыка» и «эмоции», «чувства», причем в поэме «Новая зямля» в музыке чаще передается позитивное настроение, т.е. аспект «радость», а в поэме «Сымон-музыка» – аспект «страдание».

В поэме «Новая зямля» при помощи песен выражаются приятные эмоции («Нясліся зыкі песень здольных, // Ё лясах раз-пораз адбівалісь, // І ім узгоркі адклікалісь, // Градасць біла ў песнях вольных» [207, с. 4], «Трасецца сетачка сняжынак, // Як смех прыгожанькіх дзяўчынак, // Што звоніць песняй маладою» [207, с. 159] и др.). Однако в песне объективируются и другие чувства: 1) жалость («І нейкі жаль няяснай страты // Ад гэтай песні патыхае. // На сведе ўсё канец свой мае, // І ты, мінуціна змяркання, // Спяеш нам песню расставання» [207, с. 110] и др.), 2) печаль («Ці то званочак над дугою // Звоніць бесконцаю тугою?» [207, с. 262] и др.) и др. Поэтический слух автора создает образ песен везде: «Плывуць-дрыжаць спяванак тоны; // І тыя песні засмучоны // І млеюць ў стомленым абшары, // Як бы адбітак божай кары» [207, с. 198], [мацяркi з дзяцьмі малымi] «Прыйшлі на вузкія загоны, // Дзе каласочкі шумы-званы // У таямнічы спеў злілі, // Упаўшы чолам да зямлі» [207, с. 203], «І ў абразях тых самавітых // Палёў, задумаю спавітых, // Пачулісь родныя напевы // І дарагія сэрцу спевы... » [207, с. 248] и др.

В поэме «Сымон-музыка» автор утверждает, что при помощи инструментальной музыки и пения можно услышать проявление как радости, так и грусти: «Скрыпка нібы вымаўляла – // Душу радасць авявала, // Душу смутак ахінаў» [207, с. 320], «Няхай зямля на ўсе лады // Спявае радасць адраджэння...» [207, с. 294] и др. Однако чаще и песня, и звучание музыкальных инструментов и бубенцов передают минорное настроение: «Песня ў сэрцы не змаўкала, // Смутак, гнеў у ёй гучаў» [207, с. 299], «А дзесь

збоку, яшчэ далей, // Грае гучная труба, // Нібы срэбраную хваляй // З гушчару плыве журба» [207, с. 372–373], «Мякка бубенцы звіняць... // Ці не песня ў іх бядача, // Доля горкая чуваць?» [207, с. 376] и др. Для выражения чувств при помощи музыкальных звуков Я. Колас использует образные описания: «А скрыпіца галасіла // Смутнай восені дажджом...» [207, с. 305], «Зноў над скрыпаю жалобна // Смык хадзіў, бы штось раняў, // І слязамі дробна-дробна // Лес, дубраву напаўняў» [207, с. 305–306] и др.

Я. Купала в стихотворении «Мая эпітафія» сам определяет место страдания и радости в своем поэтическом мире: «Тут ляжыць Янук Купала, // Што песні складаў, // Плакаў шмат, смяяўся мала, // Часта галадаў» [235, т. 1, с. 49]. Свою песню он поет сквозь слезы: «Нясецца толькі рэха з бору, // Як песню скрозь слёзы пяю» [235, т. 1, с. 72], он характеризует песню как *абліту слязой*: «І вырвецца песня, абліта слязой» [235, т. 1, с. 135]. Весело петь песни лирическому герою не дает тоска: «Не даеш ты, нуда, // Песні весела пець» [235, т. 1, с. 160]. Но петь о своей беде ему тяжело: «Хачеў бы я пець // Аб сваёй бядзе, // Дый мне сэрца ные, // Песенька не йдзе» [235, т. 1, с. 250]. В песне слышится слеза несчастного человека: «Дый у песні слязу // Чуць гаротнага...» [235, т. 2, с. 171], в песне жнеи может быть тоска: «Чутна жнейкіна песня, // Нуды у песні той многа» [235, т. 3, с. 188]. Но песня способна и разогнать тоску: «Спяі песню, нуду развядзі...» [235, т. 2, с. 296]. Тоска в стихотворении «Шчасце» [235, т. 2, с. 334–339] олицетворяется и сама поет песню: [Янка] «Але дзе ён нт ходзе, нуда песню заводзе...» [235, т. 2, с. 336]. Поэт по-разному характеризует песни в своем «возможном мире»: «Былі то песні смутку, жалю // Над сваім краем, над народам...» [235, т. 4, с. 301], «Гэткія песні складалі, // Песні нуды і журбы...» [235, т. 4, с. 362] и др. Игру пастушка на дудке поэт сравнивает с плачем: «На зялёным цвітучым лагу-сенажаці, // Гэт пад лесам, за вёскай бядачай // Песню-музыку сумную здаля чуваці: // Пастушок там на дудцы так плача» [235, т. 3, с. 117], а грустную музыку жалейки – с песней о беде: «Пела жалейка бяду на кургане...» [235, т. 4, с. 339]. Музыка в поэтическом мире Я. Купалы приобретает черты живого существа, например,

способность к эмоциональной деятельности: «Рагоча музыка, як сумашэдшая ў кляцбе...» [235, т. 3, с. 293]. Глаголы, передающие эмоции и чувства и описывающие музыкальную деятельность, употребляются вместе: «Кінь плакаць і смейся! Хай плача, // Хто песню нядолі запеў...» [235, т. 1, с. 348], [думкі] «Тая плача, тая скача, // Тая песенькі пяе...» [235, т. 2, с. 262] и др.

В поэтическом мире Тетки музыка соотносится с выражением эмоций и чувств. В стихотворении «Лета» [476, с. 49–53] поэтесса описывает много музыкальных инструментов при выражении радости («Бачу я: ідзе ігрышча, // Там вяселля шчыры смех. // Чую скрыпку, дудка свішча, // Ў флейту дуюць, як у мех» [476, с. 51]). Возбужденное состояние музыкального инструмента может гармонировать с состоянием музыканта: «Скрыпка грае, скрыпка скача, // А музЫка ў душы плача...» [476, с. 61]. При описании инструментальной музыки поэтесса употребляет много глаголов выражения эмоций и чувств (*галасіць, смяяцца, стагнаць, заплакаць*): «Пры алтары тым я грала б, // Так на струнах галасіла б, // То склікала б, то вітала б, // То суселяў весяліла б...» [476, с. 48], «Сам музыка з скрыпкой злўся, // І, як вецер, ў неба ўзвіўся, // Весь у песні, весь у тоне, // То смяецца, то зноў стоне...» [476, с. 61], «Зайграю на дудцы, // Выгну на гармоні, // Заплачу на скрыпцы // Аб мужыкай долі» [476, с. 78]. Эмоциональная сила воздействия музыки на людей и окружающую природу очень велика, часто это выражение страдания: «І зацяў музЫка // Смыкам ды па струнах, — // Пташкі задрожэлі...» [476, с. 79], «Музыкант галасіць, // Скрыпка не махлюе, // Хутка “хамску” песню // Ўсенек овет пачуе» [476, с. 79].

В поэтическом мире П. Труса в музыкальном и эмоциональном плане особо выделяются центры духовной деятельности человека – душа и сердце: «Душа паэта – плач і смех!.. // Акорды сэрца – хвалі мора...» [442, с. 91]. Сердце уподобляется колоколу: «Майго сэрца тугою не крой! // Яно – звон, // Па-вясноваму звоніць» [442, с. 80] и др. В душе поэт чувствует струны, которые отзываются на звук бубенцов: «Калі ў палях // звяняць далёка бомы, // а думы іскрамі // рассыплюцца ў цішы... // і ціха скоцяцца, // каб тайнай невядомай // ўжо дакрануцца струн, // зыбурых струн душы» [442, с. 87]; в сердце также предполагается

наличие струн: «Акорды песень заміралі, // Танулі ў ветразі далін. // І струны ў сэрцы закраналі // Журбою кволых журавін» [442, с. 186]. Сердце лирического героя просит симфоний радости и грусти в стихотворении «Дзяўчыне» [442, с. 146–148]: «І просіць сэрца // навальніцы, // Сімфоній радасці // й тугі...» [442, с. 146]. В сердце в стихотворении «Я дарую табе...» [442, с. 116] могут быть очень грустные музыкальные звуки: «Дык затое міноры... міноры... // Дакраналіся струн і звінелі // Ў маім сэрцы міноры... міноры...» [442, с. 116]. Песня, по мнению П. Труса, это отзвук души, она сочетает в себе и положительные, и отрицательные эмоциональные компоненты: «І пальецца ў цішы // Песня – водгук души, // Песня радасці... смутку... і болю...» [442, с. 120]. В душе и сердце поэта много музыки, ее передают аккорды: «Ў души іх замоўк, // абарваўся акорд, // І вусны знямелі ў літанні...» [442, с. 135], «...Жыццё пагасла. // На струнах скрыпкі // Знямелі ў далях // Душы акорды» [442, с. 152], «Звіняць акорды ў сэрцы маладым» [442, с. 109].

В значительной степени выражение эмоций и чувств у П. Труса связано с песней «А песня копіцца далінай // Ў акордах, поўных пачуцця!..» [442, с. 107]. Слова *песня* и *спевы* – субъекты при глаголах выражения эмоций и чувств: «Песня копіцца ў прасторы, // Замірае ў дузе» [442, с. 33], «І ў садах, дзе тонуць хаты, // Спевы звонкія дзячатаў // Будуць вольна і гуліва // Заміраць у пералівах...» [442, с. 55–56]. Песня отражает все богатство жизни: «Пазбіраю я слёзы-расу // І рассыплю у песні крышталі, // Тады ўбачыш ты радасць і сум, // Як жыццё у няспыненых хвалях» [442, с. 68]. Когда в груди есть песня, которая рвется наружу, нельзя грустить: «Ці ж мне над крыніцай // Журыцца ў бядзе? – // Калі песня льецца // Вольная з грудзей!» [442, с. 77]. Песня может содержать и радость, и грусть: [дзве вярбы] «Пахіліліся, // зажурыліся // ў песнях // радасці // і журбы!..» [442, с. 97]. Песня – это и жалоба: «За вялікае вечнае жыць // Людзі скаргаю-песняй паўсталі» [442, с. 138]. Песни передают горе: «а я спявала песню гора – // я закранала боль души!..» [442, с. 178]. Песни пробуждают у лирического героя самые разные чувства: «Ты слухаў песню, // ясны сокал, // і слухаў песню цёмны гай. // Яна кацілася далёка, // дзе шчасце, // радасць // і... // туга» [442, с. 178], «Ты будзеш

пець. // А хвалі мора // Напеў мелодый разнясуць. // Каменні ў полі загавораць, // Адчуоць радасць, смех і сум» [442, с. 194].

Песня может избавить от слез («Суніме песня слёз крыніцу!» [442, с. 179]), не остыть в сердце («Слязьмі у сэрцы песня не астыне» [442, с. 60]), она будит людей («Ты ўбачыш сцeni!.. Гэта людзі // Збіраюць слёзы ў прыпол, // Пакуль іх песня не разбудзіць, // Не раскалыша цемень-дол!..» [442, с. 74]).

По мнению поэта, песней можно отогнать грусть: «Лепш смутак песняй адгані, // Калі цвітуць зарою вочы...» [442, с. 59]. У него очень ярко проявляется аспект «радость»: «І ў гэтай песні адцвітанні // Ўсё ж водгук радасці звiнеў...» [442, с. 72], «І толькі ў радасці аб нечым // Звiнела песня пад сасной» [442, с. 74], «А дзе ж вашы песні? // А дзе ж ваша радасць?!» [442, с. 106], «Даўно я вас, акорды-песні, // У зрэбнай радасці насіў» [442, с. 156], «Бо ў тых песнях жыцця, // Ў казках мар і надзей // Была радасць і горнасць глыбокая» [442, с. 202] и др.

Представлен аспект выражения эмоций и чувств у П. Труса и в области инструментальной музыки. Названия бубенцов и музыкальных инструментов у него сочетаются с глаголами выражения эмоций и чувств: «Далёка бомы над майдамам // Ў завях плачуць за сялом» [442, с. 104], «А бомы ўсхліпваюць да слёз» [442, с. 133], «І ў стэпу рыдаюць // Сурмы за сялом» [442, с. 203] и др. Создает поэт и образ струн: «Смяецца зірк... // Цвітуць у снезе скроні // Жывых і тонкіх струн, // не моўкне перабор» [442, с. 90], «Я тья думы-сны // Будзіў на струнах ліры, // Каб не завяў усмех, // Чароўны ўсмех вясны» [442, с. 130], «Я чую голас, // Бы рвуцца струны, // Акорды жалю // Забытай скрыпкі» [442, с. 150].

Таким образом, в поэтических мирах И.Ф. Анненского, А.А. Ахматовой, А.А. Блока, В.Я. Брюсова, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, М.И. Цветаевой, В.Ф. Ходасевича; М.А. Богдановича, К. Буйло, А. Гаруна, В.А. Жилки, Я. Коласа, Я. Купалы, Тетки, П. Труса выражены концепты «музыка», «эмоции» и «чувства»; прослеживается их связь, переданная различными способами. Концептуализируется преимущественно вокальная и инструментальная музыка, объективация эмоций и чувств тяготеет к полноте «страдание».

Выводы

1. «Музыка» – не только художественный, но и эмоциональный концепт. Эмоциональная сфера человека реализуется между двумя полюсами: «радость» и «страдание», выражение эмоций и чувств при помощи музыки связано с полюсом «радость». Соотношение концептов «музыка» и «эмоции», «чувства» объективируется наиболее ярко в тех случаях, когда субъектами при глаголах выражения эмоций и чувств, при глаголах, передающих эмоциональное состояние без каких-либо внешних проявлений, и при каузативных глаголах становятся названия музыкальных инструментов, имена существительные *струны, песня (песни / песни), звук (звуки) / гукі, музыка* и т.д. Чаще всего с глаголами, передающими эмоции и чувства при помощи звуков, сочетаются названия духовых инструментов, затем – струнных, ударного, молоточкового клавишного и духового язычкового инструментов.

2. В исследованных произведениях всех авторов концепты «музыка» и «эмоции», «чувства» тесно взаимосвязаны. Эта взаимосвязь проявляется как на вербальном, так и на концептуальном уровнях художественных текстов. Русские и белорусские поэты описывают в основном вокальную и инструментальную музыку в соотношении с выражением эмоций и чувств. У всех поэтов, творчество которых было проанализировано, превалирует аспект «страдание».

ГЛАВА 5

ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА СТИХИ РУССКИХ И БЕЛОРУССКИХ ПОЭТОВ КАК РЕАЛИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

5.1. Музыкально-поэтические произведения как результат объединения музыки и литературы

5.1.1. Особенности музыкально-поэтических произведений

Музыкально-поэтические произведения – это стихи, положенные на музыку. В таких произведениях возможности музыки и поэзии объединяются, образуя союз, который можно назвать так:

«...содружество соперников, соперничество друзей» [406, с. 8]: «Музыка и поэзия шагают рядом, рука об руку, на всем необозримом протяжении истории. Их взаимодействие знает множество различных и сложных форм. Это не механическое соединение, “рядоположение” самостоятельных и “равнодушных” друг к другу начал, но и не некое идеальное, полностью гармоническое слияние без борьбы» [406, с. 8]. Музыка играет очень большую роль в передаче эмоциональности и экспрессивности поэтического текста, она – «...это искусство анализа, запечатления, воссоздания, передачи психических состояний художественными средствами» [306, с. 247]. У стихотворения, положенного на музыку, возникает вторая жизнь [37 А, с. 183], которая является «...непрерывно иной, чем первая, данная ему поэтом» [499, с. 6]. М.А. Элик указывает: «Не исключено, и даже вероятно, что эта вторая жизнь, это музыкальное “инобытие” стиха может оказывать воздействие на восприятие читателями-слушателями первоначального поэтического замысла, трансформировать его, приближая к композиторскому прочтению» [499, с. 6].

Каждое стихотворное произведение имеет свою судьбу. А если оно положено на музыку, то, в определенной степени, оно имеет две судьбы, отражающие связь поэзии и музыки в каждой конкретной культуре: «История взаимоотношений поэзии и музыки в русской культуре дает множество самых разнообразных примеров того, как по-разному складывались судьбы стихотворений, имевших двойное – поэтическое и музыкальное – “подданство”» [195, с. 6]. «Музыкальная» судьба становится равноценной «поэтической» тогда, когда музыкальное произведение написано на высоком уровне и подходит для музыкальной реализации: «Сложны отношения двух жизней поэзии, но очевидно, что сами эти отношения возникают только тогда, когда “поющий двойник” стихотворения обладает собственно музыкальной ценностью и становится фактом бытия музыки. Только в этом случае между поэтическим оригиналом и его музыкальной моделью возникают отношения гармонического согласия или полемической напряженности, только тогда музыкальное воплощение стиха становится его подлинным инобытием и бросает тот или иной ответ на первоисточник» [195, с. 9–10].

Поэзия и музыка имеют свои выразительные средства: «... поэзия – слово, музыка – звук. Но родство их совершенно очевидно. Слово – выразительное средство и мыслительная форма поэзии, знаковая основа ее образности. Сродни слову в искусстве только музыкальный звук. Он исторически возник на основе интонационного строя речи. Музыка – интонация звуков, поэзия – интонация слов» [271, с. 170]. Б.Г. Реизов определил, когда музыка была нужна поэтам и писателям: «Иногда поэты обращались к музыке для того, чтобы осмыслить свое собственное искусство, углубить его познавательные или эмоциональные возможности создать новые жанры, строфику, метрику, подобные тем, которые издавна существовали в музыке. В других случаях музыка помогала писателям трансформировать уже устоявшиеся жанры, создать некий синтез обоих искусств, чтобы усилить действенность драмы, комедии, сатиры. Под влиянием музыки вырастали целые литературные направления, заимствуя у музыки ее особые методы познания и выражения...» [363, с. 4–5]. По мнению Ю.В. Золотковой, говорить о музыке стиха можно в двух аспектах. Во-первых, когда стихотворение воспринимается звучащим, поскольку при этом важны его размер, рифма, интонация, звукопись и т.д., что также в той или иной степени есть и в музыке; во-вторых, если мы говорим о музыкальности поэзии, то слово *музыка* употребляется метафорически, обозначая литературный феномен – особое настроение стихотворения, выраженное в интонации [172]. А.А. Шульдишова приводит ряд трактовок, данных современным литературоведением понятию *музыкальности литературы*: «Одна из сторон музыкальности литературного произведения – “музыкальность слышимого звукового ряда” (определение Н.М. Мышьяковой). Другой аспект приближения литературы к музыке связан с внедрением в поэзию музыкальных образов и “мотивов” (озвученное мировое пространство, музыкальные инструменты и их словесное перевоплощение). Их особенно много в творчестве поэтов-романтиков и символистов, но, конечно, они встречаются не только у представителей этих течений. Третий аспект той же проблемы – заимствованные у музыки принципы формообразования (фуга, соната, симфония)» [495, с. 240].

Язык и музыка тесно связаны как в творческом плане, так и в плане объективации содержания. Прежде всего, сам процесс создания поэтических и музыкальных творений имеет общие черты: «Работая над стихотворением, поэты пытаются вслух проговорить, озвучить текст, проверить его гармонией, мелодией. Многие стихи рождаются из услышанной или звучащей в сознании музыки, ритма, поэтому иногда даже трудно определить, что появилось раньше – ритм, музыка или слово, строка, поэтический образ. А.С. Пушкин, подчеркивая “музыкальность” стихотворной речи, определил ее как “союз волшебных звуков, чувств и дум”. Поэтому есть основание говорить о стилевой и интонационной близости значительной части поэтических произведений, музыки и вокала» [148, с. 129]. Близки язык и музыка и в том, что это виды искусства, которые могут передавать мысли, эмоции, чувства. В музыке «...главная роль ... принадлежит все-таки выразительности» [326, с. 4].

Стихотворение, положенное на музыку, – особенное художественное произведение. Музыкальная и поэтическая образность, соединяясь и взаимодействуя, усиливают и поддерживают друг друга: «Сливаясь, слово и музыка обогащают друг друга. Слово, текст делает музыку более определенной, конкретной по смыслу. Музыка, мелодия усиливает эмоциональную сторону текста» [376, с. 5]. История создания музыкальных произведений «...показывает, что поэтический образ, избираемый композитором, часто помогает ему уточнить свои, подчас неясные стремления. Привлекаемый извне образ как бы стимулирует кристаллизацию музыкального замысла» [421, с. 12]. Так, идейно-эмоциональное содержание хорового произведения «...есть результат теснейшего взаимодействия слова и музыки, поэтических и музыкальных образов. Перевод поэзии на язык музыки – всегда творческий процесс. Личность композитора обязательно проявится в характере прочтения стихов, в том, какие чувства и мысли, отраженные в поэтическом образе, вдохновили композитора» [425, с. 135].

Песенный мир – очень широкий мир, и он доступен для всех: «Каждый найдет в поистине безграничном песенном мире то, что скажет его уму, чему отзовется его душа. В песенный мир на

равных правах входят и великие поэты и композиторы, и никому не ведомые стихотворцы и музыканты» [141, с. 3]. Читая, интерпретируя произведения, предназначенные для вокального исполнения [257], [374], можно выделить их особенности, с одной стороны, как поэтических, и, с другой стороны, как музыкально-поэтических произведений.

Поэтическое произведение состоит из ряда компонентов. Эти компоненты образуют единое целое и воплощают некий «возможный мир»: «Лирика вмещает в себя весь мир человеческого бытия. Любое явление действительности может вызвать переживание поэта и превратиться под его пером в “несобственно внешний мир”, то есть новую художественную реальность» [254, с. 10]. В поэтическом произведении можно выразить практически все: «Искусство художественной речи универсально в том смысле, что с помощью слова автор может передать любые представления: зрительные, слуховые, пространственные, временные» [290, с. 10]. В стихах о музыке создаются поэтические образы: «Выполняя в художественной литературе эстетическую роль, слово является средством создания образа наряду с композицией, ритмикой, мелодикой» [355, с. 41]. Слово может объективировать музыкальные образы. Так Т.А. Курьшева пишет о способности эпитета быть прообразом музыкальной характеристики: «Например, Прокофьев в заметке о только что законченном балете “Золушка”, характеризуя главных музыкальных персонажей, прибегает именно к эпитетам, точно и ясно воссоздающим его музыкальный замысел. По словам Прокофьева, в его балете Золушка – *обиженная, чистая и мечтательная, милая, влюбленная, счастливая*; отец – *робкий*; мачеха – *придирчивая*; сестры – *своенравные, задорные*; юный принц – *горячий*; дыхание природы (метафора) – *живое, поэтическое*; свойство феи-бабушки – *таинственность*; двенадцать карликов – *фантастичность*» [236, с. 74–75]. Она считает, что такие авторские характеристики музыкальных персонажей «...можно считать своего рода хрестоматийным образцом перевода музыкальной образности в образность словесную» [236, с. 75].

В качестве изобразительно-выразительных средств поэтического языка можно назвать номинацию, синонимию, антонимию;

омонимию; особыми лексическими ресурсами поэтического языка являются славянизмы, архаизмы, историзмы и неологизмы; диалектизмы и провинциализмы и т.д. [456, с. 151–189]. Кроме этого, высокой экспрессией характеризуются тропы и синтаксические ресурсы поэтической речи.

Существует и язык музыки как язык определенного вида искусства: «...оставим музыку все же в ряду искусств и предположим, что она *имеет язык*, как систему, формирующую музыкальные тексты. Благодаря этому музыка как искусство отделяется от языка, подобно тому, как отделена от вербального языка литература. Но при этом возникает понимание того, что *внутри* музыки существует некая языковая система, которая ее организует на основе системных отношений для создания музыкальных текстов» [29, с. 23]. Изобразительно-выразительные средства музыкального языка – это мелодика, т.е. «...совокупность мелодических выразительных средств, присущих данному произведению или творчеству данного автора в целом» [224, с. 85], мелизмы (или мелодизмы) – «...название мелодических украшений, имеющих более или менее постоянную форму...» [224, с. 85] и т.д. Музыка «...тесно связана с речью, и эта связь определяет богатые выразительные возможности музыки» [269, с. 15].

Очень важную роль и в поэзии, и в музыке играет ритм: «Очевидно, ритм как важнейший признак живого текста является одновременно и важнейшим признаком талантливого текста. Происходит таинственное совпадение ритма Автора с ритмом Вселенной. И это находит отражение в прозе: излишняя ритмизация / нарушение баланса; аритмия / слом ритма. Попасть в ритм – вот задача Автора» [35, с. 13]. Понятие ритма, по мнению Г.Г. Москальчук, важно для разных наук: «Поиск значений, скрытых за различиями динамики градационных интенсивностей в форме текста, можно вести в русле архетипических значений ритмов и интонаций, зафиксированных в различных искусствах. Теория интонации Б.В. Асафьева, развитая для музыкальной формы М.Ф. Гнесиным, В.А. Васиной-Гроссман, В. Медушевским и др., а для литературного произведения Ю.Б. Боровым, Т.Н. Родионовой, В.П. Фоминым и др. – основа для такого исследования» [293,

с. 217]. Она заключает: «Ритм также многообразно проявляется в любых видах человеческой деятельности, он сопутствует мелодии, обладающей звуковысотными и динамическими перепадами. Ритм, мелодия, интонация – все эти явления объединяет повторяемость и колебательный (периодический) характер их развертывания во времени [Орлов; Гнесин; Асафьев; Васина-Гроссман; Медушевский; Красота и мозг и др.]]» [293, с. 217–218].

В поэтических текстах – представителях разных языков и культур – отражаются универсальные черты концепта «музыка»: «Музыка разных народов и разных эпох содержит в себе некие универсальные (т.е. одинаково интерпретируемые людьми разных времен и разных культур), объединяющие качества» [199, с. 34], а также национально-культурные черты этого концепта: «...в музыке каждого народа можно выделить те стороны, которые при любых обстоятельствах воспринимаются однозначно, как присущие только ему одному и никому более» [199, с. 40]. Ю.А. Кремлев согласен с последним утверждением: «Мы находим в музыке много черт становления русской национальности, совершенно аналогичным национальным тенденциям литературы, философии и т.п.» [226, с. 13]. Г.Н. Грум-Гржимайло указывает, что певучесть, широкая распевность – свойства русской народно-песенной стихии – отражали «...типичный склад чувств, саму музыкальную душу и эмоциональную форму русского “музицирующего” человека» [131, с. 71]. Г.И. Цитович пишет о белорусской народной песне: «Сколько в ней оригинальных сюжетов, контрастов и настроений! Здесь грустная лирика и безудержное веселье, нежная любовь и гневный социальный протест, безобидная шутка и острая сатира, светлые картины родной природы и мрачные картины дореволюционного быта» [477, с. 6]. Следовательно, при анализе музыкально-поэтических произведений также могут проявиться такие черты.

В данной работе рассматриваются стихи русских и белорусских поэтов, положенные на музыку. Проводится комплексная интерпретация этих произведений, объединяющая литературоведческий и лингвистический подходы. Подобная интеграция научных дисциплин дает возможность уви-

деть художественное произведение как феномен «словесного искусства» [428, с. 5]. Эти произведения могут быть песнями, романсами и т.д.

5.1.2. Песня и романс: поэтика произведений синтетического характера

Существует много музыкальных и поэтических жанров. Каждый из них имеет свои особенности и выразительные возможности. В произведениях синтетического характера – музыкально-поэтических – песнях, романсах [24], [25], [410], [488] и др. – можно передать гораздо больше, чем просто в музыке или поэзии. В.А. Васина-Гроссман пишет: «Проблема формы вокального произведения как синтеза формы поэтической и музыкальной естественнее всего может быть поставлена на материале жанров романса и песни, где как в тексте, так и в музыке мы имеем дело с законченным и легко “обозримым” произведением» [92, с. 166]. По ее мнению, на «...рубеже XIX и XX веков поэзия и музыка явно идут навстречу друг другу. В поэзии это проявляется в особом внимании к звуковой стороне стиха, например, к симметрии повторов и другим “музыкальным” приемам, в музыке – в насыщении этого искусства литературной, а подчас – литературно-философской программностью. Искусства заимствуют друг у друга даже терминологию» [92, с. 167–168]. В романсах воплощается много различных образов, например, в стихотворениях русских поэтов Серебряного века, ставших романсами, это образ моря: «Стихи о море обладают содержанием, близким и понятным для многих людей, а также особым ритмом» [77 А, с. 175].

Литература и музыка «...занимают особое место в русской культуре, что выражается в наличии жанра романса. В таких произведениях используются очень интересные образы, создаваемые как при помощи поэтического языка, так и при помощи ритмо-мелодического рисунка и гармонического сочетания слов и музыки. Романсы – высокохудожественные произведения, их концептуальное содержание воспринимается человеком на эмоционально-экспрессивном уровне, что содействует хорошему запоминанию» [66 А, с. 144]. Романс как бы «...единит поэта

со слушающим его, делает чувство общим достоянием именно потому, что оно всеохватывающе и в этом смысле банально. А банальность чувства подразумевает и банальность его поэтического выражения. Слова свободно перетекают от поэта давнего времени к нашему современнику, образуя ту реальность, в которой оживает вечная суть человеческой психологии» [68, с. 27]. Романсы Серебряного века – яркие представители *феномена художественного синтеза*, который «...по судьбе своей напоминает судьбу эпохи, его породившей...» [285, с. 5]. И.Г. Минералова указывает: «“Магия слов” и “магия звуков” в серебряный век стали рассматриваться как важнейшие средства достижения художественного синтеза» [285, с. 123]. Слова и звуки соединяются, чтобы их союз и союз образов передали концептуальное и эмоциональное содержание, заключенное в музыкально-поэтическом произведении. Этой передаче помогает «музыкальность» поэзии «...это определенные качества и ее ритмической организации, и интонационной стороны поэтической речи (“мелодия” стиха)» [406, с. 6]. Очень важно и то, что «...музыка и выражает человеческие эмоции, и воздействует на них, и претворяет их в специфические эмоции художественного порядка, и образует эмоции, общие с другими видами искусства, и содержит эмоции, вне музыки не существующие» [465, с. 12].

Литературоведы и музыковеды изучают музыкально-поэтические произведения с различных точек зрения: «Литературовед интересуется стихотворения, получившие в истории поэзии определения “песня”, “романс”, “баллада” и т.п. (независимо от того, стали ли они явлением музыкальной культуры), историческое развитие этих жанров, их жанровые особенности и поэтика, а также разыскание неизвестных авторов текстов известных песен. Музыковед изучает песни, романсы, баллады как музыкальные жанры, их место в творчестве того или иного композитора, устанавливает авторство популярных мелодий, с которыми стихотворения поэтов вошли в музыкальный быт» [140, с. 8]. Наиболее предпочтителен культурологический подход, реализующий междисциплинарные связи: «Культурологический подход к песнетворчеству по сути своей является комплексным, пред-

полагает совмещение литературоведческого, музыковедческого, фольклористического и социологического методов исследования. Это означает, что изучение песнетворчества осуществляется как изучение *процесса сотворчества* поэта, композитора, исполнителей и воспринимающей среды...» [140, с. 8].

Песня – «...важнейшее понятие русской культуры. Данный жанр является междисциплинарным, поскольку он используется и в литературе, и в музыке. В поэзии образ песни находит очень широкое воплощение, ... а песни, романсы и т.д. соотносятся как с музыкой, так и с поэзией, являются синкретическими и поэтому очень сложными...» [84 А, с. 60]. В русской поэзии имеется значительное количество произведений, посвященных песне и пению, и являющихся представителями жанра песни.

Стихотворения русских поэтов о песнях поддаются разнообразной классификации. Сочинения, написанные во временной отрезок XIX–XX вв., вошли во второй выпуск сборника «Музыка в зеркале поэзии» (озаглавленный «В этих строчках – песня...») [295, с. 19–184]. Эти произведения можно разделить на шесть групп: 1) стихи, в которых слово *песня* (*песни*) имеется в названии стихотворения (здесь воплощается идея связи поэзии и песни), а соответствующий образ реализуется следующим образом: стихи, написанные на высоком художественном уровне, подобны музыке (Трилуный (Д.Ю. Струйский) «Русские песни» [295, с. 25], А.С. Хомяков «Две песни» [295, с. 26], В.С. Межевич «Русские песни» [295, с. 33–34], М.А. Дмитриев «Опера и песня» [295, с. 37–40], А.И. Пальм «Русская песня» [295, с. 41–42], А.Н. Яхонтов «Русские песни» [295, с. 51–52] и др.); 2) стихи, связанные с темой песни в дороге (А.С. Пушкин «В поле чистом серебрится...» [295, с. 19], А.В. Кольцов «Ночлег чумаков» [295, с. 23–24], И.И. Макаров «Однозвучно гремит колокольчик...» [295, с. 50], И.С. Никитин «Жизнь» [295, с. 59], Н.А. Добролюбов «Дорожная песня» [295, с. 61] и др.); 3) стихи, соотносящиеся с образами цыган, исполняющих песни (А.С. Пушкин «Колокольчики звенят...» [295, с. 19–20], Е.П. Ростопчина «Цыганский табор» [295, с. 29–30], «Цыганский вечер» [295, с. 30–32], В.Г. Бенедиктов «Московские цыганы» [295, с. 35–36], А.К. Толстой «Цыганские песни» [295, с. 44–45], А.А. Григорьев «Цыганская

венгерка» [295, с. 62–66] и др.); 4) стихи, в которых воплощается образ поющего народного музыканта (И.С. Никитин «Слепой гуслир» [295, с. 56–57], И.З. Суриков «В Украине» [295, с. 79–80], К.К. Случевский «Бандурист» [295, с. 93–94], С.М. Городецкий «Литва» [295, с. 109–111], В.М. Саянов «Баянист» [295, с. 129–130] и др.); 5) стихи, описывающие исполнение трудовых песен или являющиеся близкими к ним по сюжету (А.Н. Апухтин «Песни» [295, с. 68–69], Л.Н. Трефолов «Дубинушка» [295, с. 72], В.И. Богданов «Дубинушка» [295, с. 73–74], И.З. Суриков «Косарь» [295, с. 77–78], «Косари» [295, с. 78–79] и др.); 6) стихи, близкие к фольклору (А.К. Толстой «Алеша Попович» [295, с. 45–49], М.А. Стахович «Праздник, или Горе от пляски» [295, с. 53–54], А.А. Блок «Песельник» [295, с. 103], С.М. Городецкий «Частушка» [295, с. 108], С.А. Есенин «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха» [295, с. 113], «Над окошком месяц. Под окошком ветер» [295, с. 113–114], А.А. Прокофьев «Развернись, гармоника...» [295, с. 145–146] и др.). Следует отметить, что данная классификация обладает определенной степенью условности, потому что некоторые песни могут быть включены в несколько групп одновременно, однако она дает представление о составе сборника и его концептуальном содержании (она показывает синкретический характер жанра песни, условие ее исполнения – во время поездки, исполнителей – цыган, народных музыкантов, простых трудящихся).

Стихи о песнях – это, по словам Б.А. Каца, поэтические отклики на музыку [197, с. 6]; «...как раз на ту музыку, какую русские поэты слышали не в стенах концертных залов или оперных театров, а на просторах полей или на берегах рек, на проселочных дорогах или на городских улицах; на музыку, которая не боится соседства ни со звуками природы – будь то вой ветра или шум леса, плеск волны или шорох дождя, ни со звуками повседневной жизни...» [197, с. 6]. Очень часто в стихах отражается образ народной песни. Она «...не раз в поэтическом преломлении возносилась над той повседневностью, в которой она бытовала, и обретала высокую символичность: в стихах она олицетворяла собой и народный характер, и народное искусство, и исторические судьбы народа, и сам дух его; она становилась символом страны, ее поющей, сим-

волом Родины» [197, с. 9]. Во многих поэтических произведениях правдиво передается и историческая обстановка, и образы людей, исполняющих вокальные произведения, поэтому «...в стихах о песне можно было бы видеть своеобразные поэтические очерки по истории музыкального фольклора и музыкального быта России или хотя бы отдельные поэтические иллюстрации к такой истории» [197, с. 9]. Очень популярно у поэтов описание песни, которая звучит в дороге: «Житейский обычай петь в дороге становится, таким образом, привычным сюжетным штрихом поэтической лирики» [197, с. 10]. При поэтической объективации песенной темы выражаются самые различные эмоциональные состояния: «Еще Пушкиным были отчеканены словесные определения двух эмоциональных полюсов русского музыкального фольклора, и определения эти – “разгулье удалое” и “сердечная тоска” – многократно повторялись в стихах о песне, то в точности, то варьируемо, то неразрывно сплетаясь, то противопоставляясь друг другу. Звонкая удаль русских плясовых, хороводных, игровых песен отзывалась в многочисленных поэтических зарисовках народных праздников. Ее слышали поэты и в высоко ценившемся ими пении цыганских хоров, в репертуар которых входили преимущественно русские песни, лишь трансформированные специфической манерой исполнения» [197, с. 13]. Очень многие поэтические произведения с музыкальными терминами в заглавии обретают музыкальное воплощение: например, следующие сочинения М.Ю. Лермонтова стали произведениями для голоса с фортепиано: «Арфа», «Баллада («Из ворот выезжают три витязя в ряд...»)), «Баллада («Над морем красавица-дева сидит...»)), «Бэла. Песня Казбича», «Грузинская песня», «Еврейская мелодия («Душа моя мрачна...»)), «Еврейская мелодия («Я видал иногда...»)), «Звуки», «Звуки и взор («О, полно ударять рукой...»)), «Итак, прощай! Впервые этот звук...», «К* («Печаль, в моих песнях...»)), «Казачья колыбельная песня», «Романс Нины», «Песня рыбки», «Она поет – и звуки тают...», «Песня («Желтый лист о стебель бьется...»)), «Песня («Колокол стонет...»)), «Песня («Не знаю, обманут ли был я...»)), «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», «Романс («В те дни, когда уж нет надежд...»)), «Романс («Ковар-

ной жизнью недовольный...»)), «Романс («Невинный нежною душою...»)), «Романс («Ты идешь на поле битвы...»)), «Романс («Хоть бегут по струнам моим звуки...»)), «Романс к И... («Когда унесу я в чужбину...»)), «Русская мелодия», «Русская песня», «Слышу ли голос твой...», «Тамань (Песня «Как по вольной волошке...»)), «Унылый колокола звон...», «Цевница» [248, с. 153–163].

Понятие песни очень важно для вокального искусства, литературы и т.д. Оно является полисемантическим. Значение слова *песня* различается в русском и белорусском языках, причем в последнем оно гораздо шире: «1. Стихотворное и музыкальное произведение для исполнения голосом, голосами. *Русские народные песни. Хоровые, плясовые песни. Песни военных лет. Авторы популярных песен. Песня без слов* (напев, напоминающий песню). 2. Звуки птичьего пения. *Соловьиная песня. Песни жаворонка*» [321, с. 514]; «1. Небольшое поэтическое произведение для пения. *Харавая песня. Песня-калыханка. Дырычная песня. Дзяўчаты спявалі старую жніўную песню. Асіпенка* // Звучание такого произведения, его мелодия, звуки. *Песня была дружной, зладжанай і лілася з нашых грудзей магутнай хваляй бадзёрасці, адвагі, мужнасці. Анісаў.* // Про пение птиц. *Серабрыстую песню сваю разліў высока ў сіне-сінім небе жаўранака. Мурашка.* // Про мелодичные звуки, которые напоминают песню. *Куй, каваль! Няхай працнеца, хто шчыспіць чараўным сном, – Да іх хутка данясеца Песня молата: “дзін”, “бом!”*” Чарот. 2. Небольшое стихотворение, написанное в стиле музыкально-поэтического произведения. *Песні Калыцова.* // Поэтическое творчество, поэзия. – *Баюся, што песня возьме верх над прозаю ў творчасці Саўкі!* – сказаў студэнт не то жартам, не то сур’эзна. Бядуля. 3. Название некоторых инструментальных напевных произведений» [435, с. 250]. Бóльшее разнообразие «...значений данного слова в белорусском языке (в частности, песня – это и название инструментального произведения) объясняется тесной связью белорусской музыки, песни с фольклором, причем связь эта установилась в очень давние времена» [109 А, с. 196]. Песни имели даже чудодейственную силу: «Магия слова и пения хорошо отражена в народной культуре. Песни почти во всех древних обрядах часто

имеют магический смысл» [178, с. 28]. Например, песни, обладающие таким смыслом, «...звучат на каждом этапе белорусского свадебного обряда» [178, с. 28], а магия пения «...имела место и в других семейных обрядах белорусов» [178, с. 29]. Фольклор является основой творчества многих белорусских композиторов.

Песня – это «...наиболее распространенный род вокальной музыки» [93, стб. 264], романс – «...камерное вокальное произведение для голоса с инструментальным сопровождением» [94, стб. 694]. Этим произведениям посвящены работы многих ученых. Текст популярных лирических песен стал объектом диссертационного исследования О.С. Кострюковой [219], содержательные и языковые особенности текстов современных эстрадных песен – диссертации Е.В. Нагибиной [305], а лингвостилистические особенности русского романса – диссертации Е.Ю. Хорошко [467]. О.В. Приемко пишет об особенностях содержания свадебных песен [346], А. Урбан-Подолян – о жанровой специфике авторской песни [449]. А.М. Ступель указывает: «Являясь древнейшим жанром музыки, песня представляет собой одно из высших художественных обобщений. Это наглядно обнаруживается в куплетном строении песен, когда при меняющемся тексте повторяется неизменная мелодия» [420, с. 7]. Для романса, по его мнению, не характерна обобщенность, «...психологическая “емкость” напева...» [420, с. 8]. Он пишет: «...песня и романс – явления несходные не только по художественной природе, но и по социально-историческому происхождению. Признаком романса обычно считают его некуплетное строение. В противоположность песне, мелодия романса не повторяется покуплетно, а в той или иной степени изменяется, развивается, следуя за текстом» [420, с. 8]. Е.А. Пророкина пишет о своеобразии романса: «Романс во многом отличается от песни. Прежде всего здесь поиному соединяется музыка и текст. Музыка в романсе передает не только общее содержание, общее настроение стихотворения, но и отдельные его образы. И поэтому куплетная форма, обычная в песне, здесь встречается реже» [348, с. 59]. В романсе выражен национально-культурный компонент: «Интерес к различным национальным культурам в романсе проявился, пожалуй, ярче, чем в других музыкальных жанрах» [90, с. 28–29].

Песня имеет ряд характеристик, обусловленных своеобразием поэзии и музыки: «У каждого из этих искусств свои возможности отражения жизни, событий внешнего мира, свой “язык”. То, что можно сказать словами, в значительной мере нельзя передать музыкой, и наоборот. Отсюда ясно, что в песне слова и музыка углубляют, дополняют друг друга; именно поэтому синтетический песенный образ (как и образы других произведений вокальной музыки) обладает исключительной конкретностью, многогранностью и потому особой силой воздействия на слушателя» [231, с. 201]. Структура песни особая: «Песенная структура – иная, чем структура поэтического и даже музыкального произведения» [64, с. 10]. Песенный текст «...имеет двуплановую организацию – поэтическую и лингвистическую. Первая характеризуется построением текста из стихов и строф, вторая – образованием песенной ткани из собственно языковых элементов» [30, с. 31]. Доминантой «... песенного текста является припев, который выполняет резюмирующую функцию, поэтому данная строфа может повторяться 5–7 раз подряд...» [229, с. 86]. Акустические «... свойства строки зависят и от звукописи стиха и от мелодии. Все звуковые повторы и созвучия, звуковые и интонационные переключки в определенной степени обусловлены мелодией, особенностями напева данного песенного произведения. Именно мелодия помогает подбирать и сочетать слова» [139, с. 12]. Основной вид синтеза музыки и литературы – вокальная музыка [408, с. 169]. Поэтические тексты песен «...отличаются, как правило, ясной, выразительной композицией, совпадением синтаксических и структурных особенностей, ровностью метроритмического развития. Мелодия и текст в большинстве случаев похожи по структуре, состоят из ровных построений – строф или куплетов (нередко с *рефреном* – припевом). Взаимодействие слова и музыки в песне направлено на выражение общего характера стиха, чем объясняется отличие песенной мелодики от романсовой. Мелодия песни выступает как итоговое, обобщенное выражение образного содержания, настроения стиха, не связанное с выражением отдельных поэтических образов, оттенков, деталей текста» [311, с. 270]. Тексты песен «...обычно представляют собой особый жанр поэзии» [93, стб. 264]. В песне имеется «...особый

тип связи музыки и слова» [93, стб. 264]. А. Бихтер подчеркивает, что текст песен подвержен изменениям: «...песня, созданная поэтом, далеко не всегда переходит к следующим поколениям слово в слово, то есть в том виде, как она написана. Напротив, весьма часто она варьируется, текст ее сокращается, в ней опускаются какие-то отдельные слова, строки или даже целые строфы, заменяясь порой другими, по мнению поющих – более точными или более подходящими для песни словами. Процесс это длительный, он занимает иногда целые десятилетия» [64, с. 7].

Песня – это «...форма словесно-музыкального искусства» [241, с. 277]. Музыке, по мнению А.Н. Сохора, «...в силу ее неизобразительной природы, наиболее близка ... лирика...» [407, стб. 733]. Лирика – «...род литературы (наряду с *эпосом* и *драмой*), в котором первичен не объект, а субъект высказывания и его отношение к изображаемому» [332, с. 183]. Лирика «...не просто воспроизводит чувства поэта, но в значительной мере их активизирует, облагораживает, создает заново. Лирическое переживание поэтому обретает особую интенсивность и насыщенность. Поэт как бы “одержим” той эмоцией, которую он поэтически выражает» [96, с. 260]. Лирическая поэзия, «...роман, песня – самые разнообразные жанры литературы, изобразительного искусства, театра и музыки выступали как сложный культурно-исторический механизм эстетического освоения огромного мира человеческих отношений и состояний» [306, с. 222]. Различаются два вида песен: народные и литературные [358, с. 496]. И.Ф. Штейнер выделяет народные (фольклорные) и профессиональные песни и считает, что «...между ними нельзя провести непреодолимую границу – элементы народных первообразов щедро усваиваются профессиональными литераторами и музыкантами, а авторские произведения довольно часто фольклоризируются» [494, с. 120]. Роль народной песни в формировании музыкально-поэтического пространства очень велика: «Начиная с пушкинских времен и на протяжении двух веков русская народная песня органично вливается в произведения русских писателей, поэтов и композиторов и, ограниченная и отраженная их творчеством, возвращается в народ в виде новых песен и романсов, литературных и музыкальных тем, образов русской оперы, театра, а в наши дни – и кино»

[250, с. 160]. В зависимости «...от тематических особенностей и предназначения литературные песни делятся на патриотические, гражданские, лирические, шуточные» [358, с. 497]. Лирические песни выделяются и среди народных и характеризуются выражением эмоционального отношения человека к действительности. Однако не только такое содержание может быть выражено в них.

Лирическую песню можно представить как «возможный мир», имеющий свой топос. А.А. Булгакова пишет об этом понятии: «Структурно топос является сложной единицей, имеющей не только реальный, предметный, или конкретно-чувственный, план, но и абстрактный, понятийный. Топос включает в себя разветвленную сеть пространственных образов, объединенных определенными связями и отношениями. Эти образы в совокупности всех своих значений составляют семантическое поле интегрирующего их топоса и могут быть названы локусами...» [81, с. 81]. Топос лирической песни «...очень велик, включает в себя различные составляющие, взаимосвязан с разнообразными субстанциями, в том числе и со временем...» [135 А, с. 452], поскольку со временем соотносится музыка как вид искусства: «В ряду искусств музыка примыкает, во-первых, к неизобразительным (лирическая поэзия, архитектура и др.), т.е. таким, для которых не обязательно воспроизведение материальной структуры конкретных предметов, и, во-вторых, к временным (танец, литература, театр, кино), т.е. таким, которые развертываются во времени...» [407, стр. 731]. Следовательно, лирическая песня и другие музыкальные жанры обладают определенным хронотопом: «Восприятие, переживание музыкального произведения связаны со многими факторами, в том числе с категориями в р е м е н и и п р о с т р а н с т в а» [252, с. 330]. Образы пространства и (или) времени могут доминировать в семантике лирических песен. В синтетических музыкальных жанрах «...существует в з а и м о д е й с т в и е нескольких временных линий, различных как по материалу, так и по своему существу, хотя формирующихся по общим законам. Все вместе они имеют одну цель – объединить богатства выразительных средств данного жанра. Так, в песне это звуковая (музыка) и семантическая (поэтический текст) сторона...» [252, с. 333]. Лирическая поэзия – вид искусства, «...кото-

рому присуща особая законченность и соотнесенность частей – и крупных, и мельчайших – и который теснейшим образом связан с жанром романса, обладающим теми же свойствами в большей мере, чем какой-либо иной вокальный жанр» [92, с. 18]. Песня, наиболее лирический жанр, «...очень полно и глубоко выражает существенные (и притом лучшие) черты романтического искусства. Именно песня отразила интерес романтиков к народному искусству как источнику вдохновения для художника; в песне очень естественно воплотилось тяготение к синтезу искусств (в данном случае поэзии и музыки)» [95, с. 13].

Есть особенности стихов, облегчающие их превращение в музыкально-поэтические произведения (речь идет о стихах А.К. Толстого): «Преобладание любовной лирики в соединении с острым чувством природы, сочетание психологии и картинности, эмоциональности и пластичности образов, подлинное равновесие этих сторон уже само по себе привлекательно для композиторов. Но если это было к тому же выражено в звучных, певучих стихотворных строках, поразительно легких в произношении, с обилием гласных (поэт обладал великолепным слухом, чутким к инструментовке г л а с н ы м и), то стихи сразу воспринимались как музыкальное» [249, с. 14]. Облегчают вокальное воплощение стихотворного произведения следующие его особенности: 1) фонетические (ассонансы, аллитерации и др.), 2) лексические (слова, принадлежащие к семантическим полям ‘музыка’, ‘эмоции’, ‘чувства’ и др.), 3) грамматические (вводные слова, обращения, однородные и обособленные члены предложения и др.), 4) образные (метафоры, метонимии, эпитеты и др.) и др. У стихотворения может быть и такая судьба: «Нередко стихотворения возникали как песни, становились известными в качестве песен и сохраняли свою популярность песнями (тогда как другие стихотворения того же поэта гораздо скорее забывались» [249, с. 20].

Термин *романс* «...возник в Испании и первоначально обозначал светскую песню на испанском (“романском”) языке, а не на латинском, принятом в церковных песнопениях. Сборники таких песен, часто объединенных общим сюжетом, носили название “романсеро”. Распространившись в других странах, термин “романс” стал обозначать, с одной стороны, поэтический жанр:

особо напевное лирическое стихотворение (а также стихотворение, предназначенное для музыки), а с другой – жанр вокальной музыки» [94, стб. 694–695]. Название *романс* «... впервые появилось в русской музыке в конце XVIII века. Оно было заимствовано из французской литературы и первоначально относилось лишь к песне с французским текстом, элегической или пасторальной» [244, с. 109]. Слово *романс* имеет в русском языке следующее значение: «Небольшое лирическое музыкально-поэтическое произведение для голоса с музыкальным сопровождением. *Старинные русские романсы*» [321, с. 684]. В белорусском языке значение этого слова значительно шире: «1. Невялікі вакальны твор для голасу з інструментальным суправаджэннем. [*Саша:*] – *Вы маглі даць няўдалую лекцыю, але гэта не можа пашкодзіць вам самім праспяваць, ну, напрыклад, романс*. Колас. // Невялікая музычная п’еса п’явучага, меладычнага характару». У сярэднявэковай заходнеўрапейскай літаратуры – лірычны любоўны верш песеннага народнага складу. 3 Невялікі лірычны верш, часта пакладзены на музыку. *Рамансам таксама называюць лірычны твор, прысвечаны звычайна любоўным перажыванням. Узорам беларускага романса з’яўляецца “Зорка Венера” М. Багдановіча. А. Макарэвіч* [435, с. 634]. Л.А. Озеров писал: «...не Дельвиг и не Мерзляков начинали русскую письменную песню. До них были Ломоносов и Сумароков, Богданович и Державин, Дмитриев и Нелединский-Мелецкий, Жуковский и Рылеев, Вяземский и Вельтман, Глинка и Полежаев, Цыганов и Лажечников, было множество переложений, переделок, подражаний, стилизаций... Каждый из поэтов гранил одну из граней чудесного кристалла народной песни...» [322, с. 54]. А. Бихтер определил последовательность появления песенных жанров: «В начале XIX века сложился жанр “русской песни”» [64, с. 4], «Наряду с “русской песней” в начале XIX века появляются и другие жанры вокальной лирики: песня-элегия (многие стихотворения Пушкина) и песня-баллада (“Ночной смотр” Жуковского, “Воздушный корабль” Лермонтова). Возникают и особые жанры “дорожной”, “ямщицкой”, а позднее “тюремной”, “каторжной” песни» [64, с. 5]. По его мнению, массовому распространению русской песни способствовало то, что «...именно в XIX веке происходит знаменательная встреча

русской поэзии с творчеством Глинки, Даргомыжского, а также Верстовского, Варламова, Гурилева, Алябьева и других замечательных русских композиторов. Все они – а позже – Рубинштейн, Римский-Корсаков, Мусоргский, Бородин, Чайковский, Гречанинов, Рахманинов и Глазунов вместе с поэтами создавали замечательные образцы русской песни» [64, с. 6]. В XIX в. песенные жанры поделились на романс и собственно песню, точную границу между которыми «...иногда установить трудно» [93, стб. 265]. Создателем литературной формы «городского романса» «...не случайно явился...» И.З. Суриков [243, с. 274]. В его лирике «...изображается жизнь портных, швеек, сапожников, рабочих, бездомных бродяг...» [243, с. 274], для этих стихов «...характерна грустная напевность, психологический надрыв...» [243, с. 274]. В центре его романсов – «...сильные и цельные психологические состояния, передающие коллективные настроения городских бедняков: тоску, горе, грусть, отчаяние. Это придает стихам Сурикова песенный колорит...» [243, с. 274].

Песня и романс соотносятся с поэзией. Песня «...всегда была верной спутницей русской поэзии. Этим в значительной мере объясняется сравнительно раннее развитие русской романсовой лирики в XVIII веке и высокий ее расцвет в течение первых десятилетий XIX века» [244, с. 98]. История романса «...всегда была тесно связана с историей поэзии» [375, с. 69]. Впоследствии пути рассматриваемых жанров разошлись: «С течением времени жанр романса все более обособляется от песни, которой он обязан своим происхождением. Это сказывается и в заметном усложнении мелодической стороны большинства романсов, и в постепенном отходе от простой песенной формы (куплетно-строфической)» [343, с. 15]. А.Н. Полежаева считает, что современный песенный текст является «...сегодня такой частью культурного пространства, которая имеет широкое распространение и большой арсенал средств воздействия на своих адресатов...» [340, с. 107].

Романс возник на основе народно-песенной культуры. Идейное содержание в нем «...передается как средствами языка поэзии, так и средствами музыки. Это содержание является очень сложным, включающим в себя концептуальные, социально-философские, национально-культурные и другие идеи, экспли-

цированные при помощи выразительных возможностей двух искусств» [129 А, с. 59–60]. Поэтический язык, хотя и обладает метафоричностью, содержит конкретно сформулированные мысли, что не характерно для музыки. Это, однако, не мешает ей объективировать идейное содержание произведения: «...общая идея поэтического произведения обычно и не формулируется автором в словах – она возникает из сопоставления образов, из развития эмоций. А это значит, что ее воплощение – в обобщенной и отвлеченной форме – вполне доступно музыке. Именно это соответствие идейного содержания стихов и музыки и служит обязательным условием того, что можно назвать верностью композитора поэту» [406, с. 13]. Тем более, что за «...непосредственными музыкальными носителями внутренней формы всегда стоит немusикальная семантика» [49, с. 116]. Музыка обладает возможностью передачи любого содержания; «Между тем ведь и картины природы и картины быта доступны музыке, она владеет самостоятельными средствами для воплощения подобных образов и не нуждается при этом в многословных литературных описаниях в качестве текста» [376, с. 19].

Тексты романсов значительно отличаются от текстов песен, потому что они имеют глубокое концептуальное содержание и богатый образный мир, сложную иерархию изобразительно-выразительных средств и композиционных приемов, следовательно, они особым образом соотносятся с музыкой. Важную роль в обеспечении тесной корреляции текста и музыки играет музыкальная терминология.

Много романсов на стихи русских и белорусских авторов было создано в период, называемый Серебряным веком. Это время, для которого была характерна переоценка ценностей во всех областях культуры: «В основе преобразования всех видов искусства, в том числе музыки, лежали общие истоки – общественные перемены предреволюционной России и “брожение умов”, которые создали совершенно иную среду для развития культуры, нежели в предшествующие столетия» [360, с. 281–282]. По мнению В.И. Калугина, романсное наследие «...Серебряного века огромно, исчисляется не сотнями, а тысячами вокальных произведений» [182, с. 8]. Одними из самых внимательных читателей стихотворных текстов

в то время были композиторы. Это объясняется тем, что Серебряный век – время высокого развития как русской поэзии, так и русской музыки: «Серебряный век – расцвет романсного творчества Рахманинова и Гречанинова, каждому из которых принадлежат более ста вокальных произведений; один из самых плодотворных периодов в творчестве Глазунова, Танеева, Метнера, Ипполитова-Иванова, Глиэра, Гнесина» [182, с. 12–13]. Романсы Серебряного века – национально-ориентированные произведения.

Понятие национальной ориентации имеет различные толкования в современной научной парадигме. Это понятие может трактоваться как направленность на чужую культуру (*национально ориентированный текст* С.М. Прохоровой [350, с. 131]) или как устремленность к отечественной культуре.

Исследование текстов русских романсов Серебряного века очень интересно, поскольку такие произведения подразумевают синтез искусств: «За каждым слиянием музыкального звука и поэтического слова стоит сложное переплетение жанров, стилей, индивидуальностей, вкусов, культур. Переплетение это в каждом случае обладает своим собственным узором» [195, с. 11]. В текстах романсов очень ярко выявляется национально-культурный компонент, а язык музыки помогает выделить его, оттеняет ритмические особенности стиха, заставляет задумываться и размышлять. При этом у каждого реципиента создается свой, индивидуальный образ музыки: «Наши музыкальные впечатления складываются не из одного только слушания музыки, но также из размышлений о ней» [173, с. 382]. Восприятие музыкально-поэтических произведений рождает в душе человека неповторимые эмоции и чувства: «В человеке в каждый новый момент сильного душевного волнения рождается некая Музыка Души. Невыразимая, но от этого еще более явственно ощущаемая, своя, единственная» [173, с. 382–383]. По мнению Н.П. Суховой, музыка души – это «...гармония переживания, сложное психологическое “пространство” произведения...» [426, с. 45], с ее помощью между человеком, воспринимающим произведение, и самим романсом устанавливается связь, способствующая его запоминанию и узнаванию в дальнейшем.

Таким образом, содержание песен основано на конкретном сюжете, который и определяет их образы, настроение. Музыкальные эмоции

песен также определены. Мелодия в них «...выражает обобщенное содержание стиха» [108 А, с. 27]. Романсы отличаются от песен более глубоким содержанием, обилием образов, которые могут быть интерпретированы по-разному. Мелодия романсов «...взаимосвязана не только с общим содержанием стихотворения, но и с конкретными образами» [108 А, с. 27]. В зависимости от мастерства исполнителя образы романса могут быть наполнены различным эмоциональным содержанием. Поэтика песен и романсов, в принципе, очень похожа, в песнях чаще могут быть использованы постоянные эпитеты.

Слушая вокальную музыку, «...мы воспринимаем в неразрывной связи три художественных элемента: поэтическое слово, вокальную мелодию и инструментальный аккомпанемент. Именно сочетание этих трех элементов создает единый, цельный образ» [310, с. 22]. Человек, исполняющий вокальные произведения, «...посвящает себя искусству, едва ли не самому проникновенному и наиболее близкому людям – искусству, сочетающему поэзию и музыку» [147, с. 8].

Музыкально-поэтические произведения играют важную роль не только в повышении эстетической культуры людей и воспитании духовности, но и в обучении русскому языку: например, концертный сеанс предусматривает «...введение учебного материала с музыкальным сопровождением...» [497, с. 127]. Народные песни, романсы русских композиторов «...помогают формировать слухопроизносительные навыки при постановке русских звуков, помогают улавливать интонацию русского слова и предложения» [380, с. 235].

5.2. Музыкально-поэтические произведения – представители русской литературы и культуры

5.2.1. Национально-культурное содержание музыкальных произведений на стихотворения А.С. Пушкина

Творчество А.С. Пушкина оказало значительное влияние на развитие русской музыки. Около «...500 сочинений великого поэта (поэзия, проза, драмы) легли в основу более 3000 музыкальных произведений. Оперы, балеты, хоры, оратории кантаты, сим-

фонические и камерно-инструментальные произведения, свыше 2000 романсов, музыка к драматическим спектаклям, кинофильмам, телевизионным и радиопередачам составляют наследие музыкальной пушкинианы» [357, с. 5]. На стихотворные строки русского поэта А.С. Пушкина романсы написали следующие композиторы: «В создании музыкальной пушкинианы принимали участие самые знаменитые композиторы-современники. Алябьев создал 24 вокальных произведения, Титов – 18, Глинка – 13, Верстовский – 12, Кавос – 5, Феофил Толстой – 5, Людвиг Мауэр – 5, Вильегорский – 4, Геништа – 3, Карл Гедике – 2» [24, с. 87], многие его поэтические произведения стали музыкально-поэтическими [175, с. 279–299]. Стихи А.С. Пушкина подходят для музыкального воплощения. Э.И. Каплан, передавая слова Вс. Мейерхольда, писал: «Пушкинские стихи – музыка... Мусоргский услышал музыку пушкинских стихов так, что кажется, будто он подслушал музыку нашего сердца» [186, с. 65]. А.С. Пушкин, «...увлекая, подобно Шекспиру, обобщенностью и силой мысли ... в то же время решительно приблизил композиторов к живой, реальной русской действительности. Его произведения раскрывали особенности чувства и мысли, характер, стремления, бытовые взаимоотношения с окружающими, свойственные именно русскому человеку. Это могучее воздействие национального гения стократно усиливалось тем, что и любовная лирика, и сказка, и картины современной народной жизни, и историческое прошлое сочетались с пленительной музыкой пушкинского стиха» [62, с. 4]. В. Вейдле так объясняет музыкальность поэзии А.С. Пушкина: «Пушкин для неизменных особенностей поэтической речи особенно показателен. Он музыкален и певуч, не будучи в своей поэзии по преимуществу певцом и музыкантом. Его стихи, с другой стороны, никогда от “нормального”, от “прозаического” смысла слов очень далеко не отступают; но *как раз* поэтому словесные звуки, оттеняющие и дополняющие словесные смыслы, играют в его стихах такую огромную роль, – гораздо большую, чем у многих поэтов, склонных усиленной образностью уплотнять смысловую ткань своих стихов» [98, с. 71–72]. А.С. Пушкин – не только очень музыкальный, но и глубоко национальный поэт: «...Пушкин *прежде всего* пишет по-русски, русскими словами мыслит;

в нем и поэта от русского поэта отделить нельзя» [98, с. 65–66]. С поэзией А.С. Пушкина – «... больше, чем с творчеством других поэтов, – связано формирование классических жанров русского романса: элегии, застольной песни, романса-серенады, испанско-романса, антологической миниатюры. С ней связана и классическая манера музыкального чтения русского стиха, для которого композиторы умели находить замечательное ритмо-интонационное воплощение. Отсюда возникли многие особенности русской декламационной мелодики» [90, с. 20].

В поэтических произведениях А.С. Пушкина концепт «музыка» находит очень яркое выражение. Он реализуется в названиях музыкально-поэтических произведений: «Романс» [24, с. 88–89], «Певец» [24, с. 94–95], «Татарская песнь» [24, с. 112–113], «Испанский романс» [24, с. 116–117], «Цыганская песня» [24, с. 118], «Вакхическая песня» [24, с. 123–124], «Не пой, красавица, при мне...» [24, с. 130], «Песня девушек» [24, с. 137–138]. Очевидно, что преобладают названия музыкальных жанров. Стихотворение, названное *песней* (*песнью*) или *романсом*, в своем наименовании содержит идею музыкального произведения и лучше, чем другие стихи, подходит для вокального исполнения.

Тексты многих русских романсов имеют ориентацию на русскую культуру. Тексты романсов на стихи и отрывки из поэм А.С. Пушкина приобретают такую направленность, прежде всего, благодаря лексике и грамматическим формам: 1) старославянизмам: *младость* («Не говори: // Так вянет младость!» [24, с. 91] и др.), *брега* («Но только не к брегам печальным // Туманной родины моей...» [24, с. 100] и др.), *хладный* («И хладную душу терзает печаль» [24, с. 101] и др.) и др., 2) лексическим и синтаксическим единицам из семантического поля ‘религия’: *лампада* («Приди, задуй мою лампаду...» [24, с. 92]), *аминь* («Вмиг аминь лихой забаве: // Попадешься на копьё» [24, с. 137]), *Отец, Сын, Святой Дух* («Несть мольбы Отцу, ни Сыну, // Ни Святому Духу век...» [25, с. 150]), *лик Пресвятой* ([рыцарь] «Проводил он целы ночи // Перед ликом Пресвятой, // Устремив к Ней скорбны очи, // Тихо слезы лья рекой» [24, с. 150]), *божественный, молитвы, священник, Великий пост* («Сложили множество божественных молитв; // Но ни одна из них меня не умиляет, // Как та, которую

священник повторяет // Во дни печальные Великого поста...» [24, с. 154]) и др., 3) словам, имеющим в словаре пометы *старое* или *устаревшее*: *ветрило* (стар.) [321, с. 77] («Шуми, шуми, послушное ветрило...» [24, с. 99] и др.), *лобзать* (устар.) [321, с. 330] («Неверную деву лобзал армянин» [24, с. 101]), *рыбарь* (стар.) [321, с. 689] («Смиранный парус рыбарей...» [24, с. 114]) и др., 4) эпитетам фольклорного характера: *красное* («Солнце красное взойдет...» [24, с. 119]), *сине* («Птичка в дальние страны, // В теплый край, за сине море // Улетает до весны» [24, с. 119]), *чисто* («В чистом поле под ракитой // Богатырь лежит убитый» [24, с. 132]) и др., 5) устаревшим грамматическим формам: *одне* («Только версты полосаты // Попадаются одне...» [24, с. 127]), *оне* («Не пой, красавица, при мне // Ты песен Грузии печальной: // Напоминают мне оне // Другую жизнь и берег дальный» [24, с. 130]) и др.

Значительное место в рассматриваемых поэтических текстах занимают музыкальные термины: 1) названия музыкальных инструментов и звонка в форме колокола: *свирель* («Свирели звук унылый и простой // Слышали ль вы?» [24, с. 94] и др.), *цевница* («В младенчестве моем она [Муза – Е.М.] меня любила // И семиствольную цевницу мне вручила» [24, с. 103]), *гитара* («Вот взошла луна золотая, // Тише... чу... гитары звон...» [24, с. 117] и др.), *фортепьяно* («И путешествия в Опонку, // И фортепьяно вечерком?...» [24, с. 126]), *колокольчик* («Колокольчик однозвучный // Утомительно гремит» [24, с. 127] и др.), *колокольчики*, *барабанчики* («Колокольчики звенят, // Барабанчики гремят...» [24, с. 148] и др.), 2) названия музыкальных жанров и их частей: *гимны*, *песни* ([Муза] «Она внимала мне с улыбкой – и слегка, // По звонким скважинам пустого тростника, // Уже наигрывал я слабыми перстами // И гимны важные, внушенные богами, // И песни мирные фригийских пастухов» [24, с. 103]), *песня* ([подружка бедной юности моей] «Спой мне песню, как синица // Тихо за морем жила; // Спой мне песню, как девица // За водой поутру шла» [24, с. 122] и др.), *припевы* («Что смолкнул веселия глас? // Раздайтесь вакхальны припевы!» [24, с. 123]), *напевы* («Увы, напоминают мне // Твои [красавицы – Е.М.] жестокие напевы // И степь, и ночь, и при луне // Черты далекой, бедной девы!...» [24, с. 130]) и др., 3) глаголы, обо-

значающие музыкальную деятельность: *петь, плясать* («Не пой, красавица, при мне // Ты песен Грузии печальной...» [24, с. 130] и др., «А цыганочка-то пляшет, // В барабанчики-то бьет, // Голубой ширинкой машет, // Заливается-поет: // “Я плясунья, я певица, // Ворожить я мастерица”» [24, с. 148] и др.) и др., 4) слово *музыка* («И пальба и гром музыки, // И эскадра на реке...» [24, с. 153]) и др.

Тексты романсов на стихи и отрывки из поэм А.С. Пушкина содержат много высказываний обобщающего либо афористического характера, имеющих глубокое концептуальное содержание, связанное и с национально-культурной парадигмой. Это очень важно для произведений, исполняющихся со сцены: подобные фразы легко запоминаются и надолго остаются в памяти слушателей, у них возникает желание повторно прослушивать музыкально-поэтические произведения: «Кто счастье знал, уж не узнает счастья. // На краткий миг блаженство нам дано. // От юности, от нег и сладострастья // Останется уныние одно...» [24, с. 97], «Если жизнь тебя обманет, // Не печалься, не сердись! // В день уныния смирись: // День веселья, верь, настанет» [24, с. 119], «Что в имени тебе моем? // Оно умрет, как шум печальный // Волны, плеснувшей в берег дальний, // Как звук ночной в лесу глухом» [24, с. 139] и др.

В анализируемых текстах объективируются образы, отмеченные эмоциональностью и экспрессивностью, что значимо как для музыкального воплощения поэтических произведений, так и для их национально-культурного содержания. Во-первых, это образы людей творческих профессий («К живописцу» [24, с. 90], «Певец» [24, с. 94–95], «Муза» [24, с. 103–104]).

Рассмотрим стихотворение «Муза» [24, с. 103–104]. На его основе созданы романсы «...А.Н. Вертинского, кантата для голоса с фортепьяно (1836), А.К. Глазунова (1898), С.В. Рахманинова (1913), Н.К. Метнера (1914) и других композиторов» [24, с. 104]. В данном стихотворении поэт говорит о себе, ассоциируя образы поэта и музыканта (человека, играющего на цевнице): «В младенчестве моем она [Муза – Е.М.] меня любила // И семиствольную цевницу мне вручила. // Она внимала мне с улыбкой – и слегка, // По звонким скважинам пустого тростника, // Уже наигрывал я слабыми перстами // И гимны важные, внушенные богами, //

И песни мирные фригийских пастухов» [24, с. 103]. Образ Музы приобретает у А.С. Пушкина характеристики не только вдохновительницы, но и учительницы: «С утра до вечера в немой тени дубов // Прилежно я внимал урокам девы тайной, // И, радуя меня наградою случайной, // Откинув локоны от милого чела, // Сама из рук моих свирель она брала. // Тростник был оживлен божественным дыханьем // И сердце наполнял святым очарованьем» [24, с. 103–104]. Напевность этому поэтическому тексту придают звуки [а], [о], [и] и их модификации и др. Музыкальной реализации данного стихотворения способствует наличие однородных («И гимны важные, внушенные богами, // И песни мирные фригийских пастухов» [24, с. 103]) и обособленных членов предложения («И, радуя меня наградою случайной, // Откинув локоны от милого чела, // Сама из рук моих свирель она брала» [24, с. 103–104]) и др. Образ музы имеется и в стихотворении «Вакхическая песня» («Да здравствуют музы, да здравствует разум!» [24, с. 123]), там он иносказательно обозначает вдохновение [288, с. 132–133] – важнейшую составляющую творческого процесса.

Во-вторых, это образы, связанные с экспликацией концепта «любовь» («Слеза» [24, с. 91–92], «К Морфею» [24, с. 92–93], «Певец» [24, с. 94–95], «Пробуждение» [24, с. 95–96], «К*** (Не спрашивай, зачем унылой думой...» [24, с. 97–98], «Лиле» [24, с. 98], «Увы! зачем она блистает...» [24, с. 98–99], «Фонтану Бахчисарайского дворца» [24, с. 113–114], «Испанский романс» [24, с. 116–117], «Цыганская песня» [24, с. 118], «Я помню чудное мгновенье» [24, с. 120–121], «В крови горит огонь желанья...» [24, с. 123], «Буря» [24, с. 124], «Признание» [24, с. 125–126], «Талисман» [24, с. 128–129], «Не пой, красавица, при мне...» [24, с. 130], «Я вас любил: любовь еще, быть может...» [24, с. 135] и др.). При этом данный концепт реализуется либо в связи с какими-либо воспоминаниями или рассуждениями поэта, либо при описании или самовыражении конкретного женского образа. Обратимся к стихотворению «Пробуждение» [24, с. 95–96]. Оно положено на музыку: написаны романсы «...А.А. Алябьева (1830), А.С. Даргомыжского (1851), С.И. Донаурова (1870), Н.Ф. Христиановича (1875), Н.А. Римского-Корсакова (1898), Э.Ф. Направника (1899) и других композиторов» [24, с. 96]. Лирический герой данного про-

изведения находится в одиночестве, задает вопросы, остающиеся без ответа, и констатирует факт своего пробуждения: «Мечты, мечты, // Где ваша сладость? // Где ты, где ты, // Ночная радость? // Исчезнул он, // Веселый сон, // И одинокий // Во тьме глубокой // Я пробужден» [24, с. 95]. Сон был приятным: «Кругом постели // Немая ночь. // Вмиг охладели, // Вмиг улетели // Толпою прочь // Любви мечтанья. // Еще полна // Душа желанья // И ловит сна // Воспоминанья» [24, с. 95–96]. Лирический герой хочет наяву погрузиться в приятные любовные видения и готов уснуть даже навечно: «Любовь, любовь, // Внемли моления: // Пошли мне вновь // Свои виденья, // И поутру, // Вновь упоенный, // Пускай умру // Непробужденный» [24, с. 96]. Звуки [о], [э], [и] и их модификации и другие средства делают данное стихотворение похожим на песню. Музыкальное воплощение рассматриваемого поэтического произведения облегчают: 1) повторы («Мечты, мечты, // Где ваша сладость?» [24, с. 95] и др.), 2) анафоры («Вмиг охладели, // Вмиг улетели // Толпою прочь // Любви мечтанья» [24, с. 95–96] и др.), 3) односоставные предложения («Кругом постели // Немая ночь» [24, с. 95] и др.), 4) однородные члены предложения («Любовь, любовь, // Внемли моления // Пошли мне вновь // Свои виденья...» [24, с. 96] и др.), 5) вопросительные предложения («Где ты, где ты, // Ночная радость?» [24, с. 95] и др.) и др. В стихотворении «Увы! зачем она блистает...» [24, с. 98–99], написанном в Гурзуфе, А.С. Пушкин создает женский образ – одной из дочерей генерала Н.Н. Раевского (слабой здоровьем Елены либо Екатерины, «... болезнью которой и была вызвана поездка Раевских на юг» [65, с. 684]). Имеется «вальс-романс А.А. Алябьева (1832), романсы В. Черникова (1839), В.Ф. Алоиза (1911) и других композиторов» [24, с. 99] на основе этого произведения. Поэт пишет об увядании женской красоты дочери генерала и о ее недолгом сроке пребывания в кругу семьи: «Увы! зачем она блистает // Минутной, нежной красотой? // Она приметно увядает // Во цвете юности живой... // Увянет! Жизнью молодою // Не долго наслаждаться ей; // Не долго радовать собою // Счастливый круг семьи своей, // Беспечной, милой острою // Беседы наши оживлять // И тихой, ясною душою // Страдальца душу услаждать...» [24, с. 98–99]. Слово *страдальца*, очевидно, обозначает лирического

героя, которому нравится дочь генерала: «Спешу в волненье дум тяжелых, // Сокрыв уныние мое, // Наслушаться речей веселых // И наглядеться на нее; // Смотрю на все ее движенья, // Внимаю каждый звук речей, – // И миг единый разлученья // Ужасен для души моей» [24, с. 99]. Эмоциональность сообщают рассматриваемому тексту звуки [о], [э], [а] и их модификации и др. Подходящим для вокального исполнения данное стихотворение делают: 1) анафора («...Жизнью молодою // Не долго наслаждаться ей; // Не долго радовать собою // Счастливый круг семьи своей...» [24, с. 98]), 2) однородные члены предложения («Беспечной, милой остротою // Беседы наши оживлять...» [24, с. 98] и др.), 3) восклицательные предложения («Увы! зачем она блистает...» [24, с. 98] и др.) и др.

В-третьих, это образ лирического героя А.С. Пушкина («Погасло дневное светило...» [24, с. 99–100], «Муза» [24, с. 103–104], «Я пережил свои желанья...» [24, с. 104], «К морю» [24, с. 114–116], «Зимний вечер» [24, с. 121–122], «Дар напрасный, дар случайный...» [24, с. 130–131], «Дорожные жалобы» [24, с. 135–136], «Покамест упивайтесь ею...» [24, с. 138–139], «Элегия» [24, с. 143] и др.). В стихотворении «Погасло дневное светило...» [24, с. 99–100] лирический герой находится во власти природной стихии. На основе этого стихотворения созданы романсы «...И.И. Геништы (1828), А.А. Алябьева (1830-е гг.), В.Ф. Алоиза (1893) и других композиторов» [24, с. 100]. Герой стихотворения плывет по океану на юг: «Погасло дневное светило; // На море синее вечерний пал туман. // Шуми, шуми, послушное ветрило, // Волнуйся подо мной, угрюмый океан. // Я вижу берег отдаленный, // Земли полу-денной волшебные края; // С волненьем и тоской туда стремлюсь я, // Воспоминая упоенный...» [24, с. 99]. Его переполняют эмоции и воспоминания о любви, являющиеся как позитивными, так и негативными: «И чувствую: в очах родились слезы вновь; // Душа кипит и замирает; // Мечта знакомая вокруг меня летает; // Я вспомнил прежних лет безумную любовь, // И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило // Желаний и надежд томительный обман...» [24, с. 99]. Он просит корабль унести его далеко, но только не на родину, так как там прошла молодость, вначале подававшая надежды на лучшее, а затем принесящая страдания: «Лети, корабль,

неси меня к пределам дальним // По грозной прихоти обманчивых морей, // Но только не к брегам печальным // Туманной родины моей, // Страны, где пламенем страстей // Впервые чувства разгорались, // Где музы нежные мне тайно улыбались, // Где рано в бурях отцвела // Моя потерянная младость, // Где легкокрылая мне изменила радость // И сердце хладное страданью предала» [24, с. 100]. У лирического героя есть желание бросить родину, минутных друзей, подруг-изменниц, однако он понимает, что уйти от себя не удастся, и глубокие страдания не будут излечены: «Искатель новых впечатлений, // Я вас бежал, отчески края; // Я вас бежал, питомцы наслаждений, // Минутной радости минутные друзья; // И вы, наперсницы порочных заблуждений, // Которым без любви я жертвовал собой, // Покоем, славою, свободой и душой, // И вы забыты мной, изменницы молодые, // Подруги тайные моей весны златягы, // И вы забыты мной... Но прежних сердца ран, // Глубоких ран любви, ничто не излечило...» [24, с. 100]. Напевность стихотворению сообщают звуки [о], [э], [а] и их модификации и др. Превращение данного поэтического произведения в музыкально-поэтическое облегчают: 1) анафоры («Я вас бежал, отчески края; // Я вас бежал, питомцы наслаждений...» [24, с. 100] и др.), 2) обращения («Шуми, шуми, послушное ветрилю...» [24, с. 100] и др.), 3) однородные члены предложения («Я вижу берег отдаленный, // Земли полуденной волшебные края...» [24, с. 99] и др.), 4) обособленные члены предложения («С волненьем и тоской туда стремлюся я, // Воспоминая упоенный...» [24, с. 99]), 5) сложноподчиненные предложения с однотипными придаточными: («И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило...» [24, с. 99] и др.), 6) использование многоточий, указывающих на необходимость паузы («И вы забыты мной... Но прежних сердца ран, // Глубоких ран любви, ничто не излечило...» [24, с. 100] и др.) и др.

В рассматриваемых музыкально-поэтических произведениях воплощается ряд ключевых для русской литературы понятий и образов (что также способствует реализации национально-культурного идейного содержания): понятие судьбы, выражаемое при помощи слов *участь* («Оставь меня; но пожалей // О скорбной участи моей!» [24, с. 106]), *судьба* («Не плачь: и я гоним судьбою...» [24, с. 108] и др.), *рок, судьба* («Рок завистливый бедою //

Угрожает снова мне... // Сохраню ль к судьбе презрень?» [24, с. 133]); образ дороги, описанный в следующих стихотворениях: «Телега жизни» [24, с. 111–112] (дорога символизирует жизнь), «Зимняя дорога» [24, с. 127–128], «Кто при звездах и при луне...» [24, с. 134], «Дорожные жалобы» [24, с. 135–136], «Бесы» [24, с. 140–142] и др. В стихотворении «Зимняя дорога» образы чувств, испытываемых человеком в дороге, взаимодействуют с образом песни: «Что-то слышится родное // В долгих песнях ямщика: // То разгулье удалое, // То сердечная тоска...» [24, с. 127]. Связь этих образов демонстрирует одну из важных характеристик русской культуры: «В этих пушкинских строках, словно на камне, высечены два полюса русской музыкально-песенной культуры, которая нашла свое отражение и в словесных образах национального языкового сознания: разгулье удалое и сердечная тоска» [250, с. 162].

Таким образом, тексты романсов на стихи и отрывки из поэм А.С. Пушкина – «...музыкально-поэтические произведения, объективирующие русскую национально-культурную парадигму, что выражается на их лексическом, образном и концептуальном уровнях. Эти тексты имеют и специальную направленность, что подтверждается реализацией концепта “музыка”» [24 А, с. 39].

На основе поэтических произведений А.С. Пушкина создан хор без сопровождения «Роза» А.С. Даргомыжского [24, с. 91], романс «Слеза» А.А. Алябьева, А.С. Даргомыжского [24, с. 92], романс «Певец» А.А. Алябьева, А.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского (дуэт) [24, с. 95] и др., сочинения для голоса с сопровождением «Песня Стеньки Разина», «В деревне, помнится» Н.И. Аладова [281, с. 21], сочинения для хора с сопровождением «Туча», «Эхо», «Песня про Степана Разина», «Зимний вечер», «Ворон к ворону летит», «На холмах Грузии» А.Е. Туренкова [281, с. 65] и др.

5.2.2. Романс на стихотворение И.Ф. Анненского «Среди миров»

Романс на стихотворение И.Ф. Анненского «Среди миров» [25, с. 351–352] входил в репертуар А.Н. Вертинского [25, с. 352]. Такой романс сочинил Ю.А. Шапорин [486, с. 44–46]. Он посвя-

щен любимой женщине поэта, называемой Звездой, обозначаемой только словами с большой буквы в тексте стихотворения. В тексте романса с такой целью употребляются маленькие буквы: «Сре_ди ми_ров, в мер_ца_ни_и све_тил од_ной звез_ды я по_вто_ря_ю и_мя, не по_то_му, чтоб я е_е лю_бил, а по_то_му, что я том_люсь с дру_ги_ми» [486, с. 44–45]. Она – это все, что нужно лирическому герою в жизни: «И ес_ли мне сом_не_нье тя_же_ло, я у не_е од_ной про_шу от_ве_та, не по_то_му, что от не_е свет_ло, а по_то_му, что с ней не на_до све_та» [486, с. 45–46]. В тексте романса многоточие после слова *имя* заменено запятой, вместо глагола *молю* использован глагол *прошу*. И.Ф. Анненский использует: 1) однородные обстоятельства («Среди миров, в мерцании светил // Одной Звезды я повторяю имя...» [25, с. 351]), 2) повторы («Не потому, чтоб я Ее любил, // А потому, что я томлюсь с другими» [25, с. 352] и др.), 3) сложноподчиненные предложения с однотипными придаточными («Я у Нее одной молю ответа, // Не потому, что от Нее светлю, // А потому, что с Ней не надо света» [25, с. 352] и др.) и др.

Главная тема данного романса – тема любви.

Музыкальные произведения на стихи И.Ф. Анненского создали композиторы В.Е. Поздеев, Д.Ф. Тухманов и др.

5.2.3. Романсы на стихотворения А.А. Ахматовой

Ряд стихотворений А.А. Ахматовой положен на музыку. М.Ф. Гнесин, С.М. Ляпунов, В.Г. Каратыгин, В.Я. Шебалин, Б.И. Тищенко, А.Н. Александров, С.М. Слонимский, В.Ф. Веселов и другие создали настоящие шедевры. Так, С.М. Слонимский написал шесть романсов на слова А.А. Ахматовой для сопрано в сопровождении фортепиано [401, с. 3–27]. В романсе «О том, что сон мне пел» описывается состояние лирической героини: «Бы_ва_ло, я с ут_ра мол_чу о том, что сон мне пел. Ру_мя_ной ро_зе и лу_чу и мне – о_дин у_дел. С по_ка_тых гор пол_зут сне_га, а я бе_лей, чем снег, но слад_ко снят_ся бе_ре_га раз_лив_ных мут_ных рек. Е_ло_вой ро_щи све_жий шум по_кой_не_е рас_свет_ных дум» [401, с. 3–4] (стихотворение называется «Песенка» [34, т. 1, с. 142]).

В романсе «Лучше б мне частушки задорно выкликать» противопоставляются образы лирической героини и мужской образ (даже в музыкальной деятельности): «Луч_ше б мне час_туш_ки за_дор_но вы_кли_кать, а те_бе на хрип_лой гар_мо_ни_ке иг_рать, и уй_дя, об_няв_шись, на ночь за ов_сы, по_те_рять бы лен_ту из ту_гой ко_сы. Луч_ше б мне ре_бе_ноч_ка тво_е_го ка_чать, а те_бе пол_тин_ник в сут_ки вы_ру_чать, и хо_дить на клад_би_ще в по_ми_наль_ный день да смот_реть на бе_лу_ю бо_жи_ю си_рень, да смот_реть на бе_лу_ю бо_жи_ю си_рень» [401, с. 5–9] (стих называется так же [34, т. 1, с. 118]; в романсе произошли изменения по сравнению с текстом стихотворения: отсутствует восклицательный знак после глагола *играть*, слово *Божью* употреблено с маленькой буквы, последнее предложение стихотворения повторяется дважды).

Романс «Я недаром печальной слыву» содержит обращение лирической героини к мужскому образу: «Как ты мо_жешь смот_реть на Не_ву, как ты сме_ешь вехо_дить на мос_ты?.. Я не_да_ром пе_чаль_ной слы_ву с той но_ры, как при_ви_дел_ся ты. Чер_ных ан_ге_лов кры_лья ост_ры, ско_ро бу_дет по_след_ний суд, и ма_ли_но_вы_е кост_ры, слов_но ро_зы, в сне_гу цве_тут» [401, с. 10–12] (стихотворение называется «Как ты можешь смотреть на Неву...» [34, т. 1, с. 83]).

Романс «Я с тобой не стану пить вино» содержит противопоставление мира лирической героини и мира мужского образа: «Я с то_бой не ста_ну пить ви_но, от_то_го что ты маль_чиш_ка о_зор_ной. Зна_ю я о_у вас за_ве_де_но с кем по_па_ло це_ло_вать_ся под лу_ной. А у нас – тишь да гладь, божь_я бла_го_дать. А у нас – свет_лых глаз нет при_ка_зу по_ды_мать» [401, с. 13–15] (стихотворение имеет такое же название [34, т. 1, с. 65–66]).

Романс «Твой белый дом и тихий сад оставлю» посвящен ушедшей любви: «Твой бе_лый дом и ти_хий сад о_став_лю. Да бу_дет жизнь пус_тын_на и свет_ла. Те_бя, те_бя в мо_их сти_хах про_слав_лю, как жен_щи_на про_сла_вить не мог_ла. И ты под_ру_гу пом_нишь до_ро_гу_ю в то_бо_ю соз_дан_ном для глаз е_е ра_ю, а я то_ва_ром ред_кост_ным тор_гу_ю – тво_ю лю_бовь и неж_ность про_да_ю. Твой бе_лый дом и ти_хий сад о_став_лю. Да бу_дет жизнь пус_тын_на и свет_ла. Те_бя, те_бя

в мо_их сти_хах про_слав_лю, как жен_щи_на про_сла_вить не мог_ла» [401, с. 16–19] (стихотворении имеет такое же название [34, т. 1, с. 73], в романсе первые 4 предложения стихотворения повторяются дважды).

В романсе «Душный хмель» повествуется о любви-страдании лирической героини: «Муж хлес_тал ме_ня у_зор_ча_тым, вдво_е сло_жен_ным рем_нем. Для те_бя в о_кош_ке створ_ча_том я всю ночь си_жу с ог_нем. Рас_све_та_ет. И над куз_ни_цей по_ды_ма_ет_ся ды_мок. Ах, со мной, пе_чаль_ной уз_ни_цей, ты о_пять по_быть не мог. Для те_бя я до_лю_хму_ру_ю, до_лю_му_ку при_ня_ла. И_ли лю_бишь бе_ло_ку_ру_ю, и_ли ры_жа_я ми_ла? Как мне скрыть вас, сто_ны звон_ки_е! В серд_це тем_ный, душ_ный хмель, а лу_чи ло_жат_ся тон_ки_е на не_смя_ту_ю по_стель» [401, с. 20–25] (стихотворение называется «Муж хлестал меня узорчатый...» [34, т. 1, с. 35–36]).

Музыкальной реализации данных поэтических произведений способствует употребление: 1) однородных членов предложения («Румяной розе и лучу // И мне – один удел» [34, т. 1, с. 142], «И ходить на кладбище в поминальный день // Да смотреть на белую Божию сирень» [34, т. 1, с. 148] и др.), 2) сравнений («А я белей, чем снег...» [34, т. 1, с. 142], «И мадиновые костры, // Словно розы, в снегу цветут» [34, т. 1, с. 83] и др.), 3) вопросительного предложения («Как ты смеешь всходить на мосты?..» [34, т. 1, с. 83]), 4) восклицательных предложений («Как мне скрыть вас, стоны звонкие!» [34, т. 1, с. 36] и др.), 5) анафор («А у нас – тишь да гладь, // Божья благодать. // А у нас – светлых глаз // Нет приказу подымать» [34, т. 1, с. 66] и др.), 6) повторов («Тебя, тебя в моих стихах прославлю...» [34, т. 1, с. 73] и др.) и др.

Многие романсы, написанные на стихи А.А. Ахматовой, объединяет интересная характеристика: в них описываются антинормии, противоречия, оппозиции. Они касаются следующего: 1) сопоставления одного человека и других людей («Тяжела ты, любовная память! // Мне в дыму твоём петь и гореть, // А другим – это только пламя, // Чтоб остывшую душу греть» [25, с. 541]), 2) сопоставления человека и реалии природного мира (ветра) («Я была, как и ты [ветер – Е.М.], свободной, // Но я слишком хотела жить» [25, с. 531] и др.), 3) сопоставления характеристик

одного и того же человека («“Жаль королеву. Такой молодой!.. // За ночь одну она стала седой”» [25, с. 532], «Оттого и я, бессонная, // Как причастница спала» [25, с. 537] и др.), 4) сопоставления человека и вещи («Брошена! Придуманное слово – // Разве я цветок или письмо?» [25, с. 535]), 5) сопоставления различных условий жизни людей («Ведь где-то есть простая жизнь и свет // Прозрачный, теплый и веселый... // ... // А мы живем торжественно и трудно // И чтим обряды наших горьких встреч...» [25, с. 542] и др.). Такая бинарная композиция строф и стихов помогает поэтессе ярче выразить состояние лирической героини.

К поэтическому творчеству А.А. Ахматовой обращался и В.Е. Баснер, сочинивший на восемь ее стихотворений вокальный цикл для меццо-сопрано и гитары или фортепиано [50, с. 3–42].

Воплощение текста русской культуры в вокальных произведениях циклического характера на стихи А.А. Ахматовой при помощи лингвистических и образных средств имеет как общие черты, так и различия. В обоих циклах существуют семантические поля ‘звук’, ‘растение’, ‘природа’, ‘эмоция’ и ‘чувство’. В этих музыкально-поэтических произведениях речь идет о весне: в первой части цикла из шести стихотворений поэтесса пишет о снегах, которые бегут с покатых гор, в первой части цикла из восьми стихотворений – о великой весне и неистовом цветенье, т.е. победной весне 1945 г.; описывается пение (сон пел – память поет); для циклов важны различные оттенки красного цвета (румяный, малиновый – красный, обгорел), и черный цвет; что-то, имеющее окончательную силу (последний суд – последний сон); вторые части обоих циклов имеют связь с фольклором; четвертые части начинаются с того, что кто-то отказывается что-то пить. Названия частей обоих циклов связаны с музыкой: в первом цикле – “О том, что сон мне пел” и “Частушки”, во втором цикле – “Песенка”. В цикле романсов С.М. Слонимского преобладает тема женской судьбы и религиозные мотивы; в вокальном цикле В.Е. Баснера доминирует мотив памяти и образ иного мира» [132 А, с. 44–45].

В романсах на стихи А.А. Ахматовой воплощается тема любви и русская культурная парадигма.

А.И. Киселев написал на стихи А.А. Ахматовой песню для голоса (хора) с фортепиано (гитарой) «Песня мира» [144,

с. 3–4]; вокальные произведения на ее стихи входили в репертуар А.Н. Вертинского: «Темнеет дорога» (с изменениями А.Н. Вертинского) [333, с. 56–57], «Сероглазый король» [333, с. 80–82], «Простое желание» (в переложке А.Н. Вертинского) [333, с. 114–115]. Произведения на ее стихи создали и белорусские композиторы: А.В. Богатырев – «Романсы на слова А.А. Ахматовой» [281, с. 84], Д.Б. Смольский – «Вокальный цикл на стихи А. Ахматовой» [281, с. 182] и др.

5.2.4. Национально-культурная составляющая в текстах романсов на стихотворения А.А. Блока

А.А. Блок называл свои стихи *песнями*. Его поэзия передает то невыразимое ощущение, которое можно назвать музыкой души. Многие его поэтические произведения получили музыкальную реализацию: «При жизни Блока музыкальное воплощение обрели более тридцати его поэтических произведений. Роковым 1921 годом датированы два романса С.Н. Василенко, пять романсов В.В. Щербачева, шесть романсов Н.Я. Мясковского, ставших реквиемом великому поэту» [25, с. 490]. Отличительные качества стиха А.А. Блока проявились уже в его раннем творчестве: «...музыкально-песенный строй, тяготение к звуковой и цветовой выразительности, метафоричность языка, сложная структура образа...» [6, с. 103].

Во многих стихах А.А. Блока, положенных на музыку, описываются различные эмоции и чувства. Это и позиционирование какого-то чувства в природном мире («Жутко выйти на дорогу: // Непонятная тревога // Под луной царит» [25, с. 490], «Где кружилась над лесом печаль» [25, с. 505], «Всё, всё обман, седым туманом // Ползет печаль угрюмых мест» [25, с. 520] и др.), и экспликация чувства во внутреннем мире человека, иногда во взаимосвязи с внешним миром («В ночь молчаливую чудесен // Мне предстоит твой светлый лик, // Очарованья старых песен // Объемлют душу в этот миг» [25, с. 492], «Я одна приютилась в поле. // И не стало больше печали» [25, с. 501], «И всем казалось, что радость будет...» [25, с. 506], «Я проснулся внезапно в ночной тишине. // И душа испугалась молчания ночи. // Я уви-

дел на темной стене // Чьи-то скорбные очи» [25, с. 524] и др.), и выражение эмоций и чувств путем демонстрации некой абстрактной субстанции, в основном положительного характера («Поют и плачут хрустали...» [25, с. 515], «Стоит, терзая ночь глухую, // Торжественный пасхальный звон» [25, с. 517] и др.). Наиболее эмоционально-экспрессивным в рассматриваемых поэтических произведениях является женский образ, часто имеющий связь с музыкой. Например, когда поет героиня стихотворения «Девушка пела в церковном хоре...», ее голос и платье становятся отдельными поющими субъектами: «Так пел ее голос, летящий в купол, // И луч сиял на белом плече, // И каждый из мрака смотрел и слушал, // Как белое платье пело в луче» [25, с. 506]; в стихотворении «Сольвейг» сначала лирический герой поет о Сольвейг, а затем ассоциации от девушки и от песни сливаются воедино: «Голос твой – он звончей песен старой сосны! // Сольвейг! Песня зеленой весны!» [25, с. 510].

Национально-культурная составляющая в следующих поэтических текстах А.А. Блока «... проявляется, прежде всего, в вербализации концептов «душа», «тоска», «печаль», «грусть» и «судьба»» [146 А, с. 58].

Душа у поэта сакрализуется («Что воск души блаженной тает // На яром пламени свечи...» [25, с. 512]); олицетворяется и обретает телесные признаки («Душа не избежит невидимого тления» [25, с. 491]), способность чувствовать (««Душа моя рада // Всякому гаду // И всякому зверю // И о всякой вере»» [25, с. 504]), эмоционально реагировать на проявления окружающего мира («Я проснулся внезапно в ночной тишине. // И душа испугалась молчания ночи» [25, с. 524]), воспринимать музыку («Очарованья старых песен // Объемлют душу в этот миг» [25, с. 492]).

Печаль в поэтических текстах А.А. Блока становится субъектом тропа «метафора-олицетворение» («Где кружилась над лесом печаль» [25, с. 505] и др.), грусть представлена в форме сложного метафорического образа («И рассыпалась грусть // Жемчугами...» [25, с. 514]). В семантике имени существительного *печаль* поэт актуализирует сему 'непонимание' («Непонятную печалью // Дали солнечной терзаться...» [25, с. 491] и др.), в семантике имени существительного *грусть* – семы 'тайна', 'нежность'

(«И с тайной грустью, с грустью нежной, // Как снег спадает с лепестка, // Живое имя Девы Снежной // Еще слетает с языка...» [25, с. 513]). Тоска и грусть у А.А. Блока – интеллектуальная деятельность («Так тоскуют они об одном...» [25, с. 505], «О негаданной потере // Погрустив...» [25, с. 513] и др.). Грусть у поэта связана с выражением эмоций и чувств, и это относится как к обычным («Мы о Мэри грустим и поем...» [25, с. 515]), так и к метафорическим субъектам («Грустя и плача, и смеясь, // Звенят ручьи моих стихов // У ног твоих...» [25, с. 515]).

Судьба для поэта – это кубок: «Боюсь, что в кубке расплеснется // Мое вино» [25, с. 493]. Судьбу он также воплощает в образе пряжи: «Пряха незримая в очи // Смотрит и судьбы прядет» [25, с. 527]. А.А. Блок определяет имя существительное *судьба* эпитетом *роковая*, чем выделяет в семантике данного слова сему ‘неотвратимость’: «Да над судьбой роковою // Звездные ночи горят» [25, с. 527]. В рассматриваемых поэтических текстах вербализуется сфера сакрального, причем ее воплощение является очень представительным. В стихотворных примерах на данную тему А.А. Блок использует: 1) наименования Бога («Все они – помощью Вышнего Веления – // В крове Бога Небесного Отца расцвели...» [25, с. 499], «Христа молим, Бога молим, // Пусть Его святая воля // Вам подаст пресветлый рай!» [25, с. 527] и др.), 2) наименование Пречистой Девы («Нам бы свечку засветить, // Пречистой Деве угодить!» [25, с. 526]), 3) наименования религиозных праздников («У берега зеленого на малой могиле // В праздник Благовещенья пели псалом» [25, с. 499] и др.), 4) наименования людей, имеющих отношение к религии («Я, отрок, зажигаю свечи, // Огонь кадильный берегу» [25, с. 495], «Не позовет меня игумен // В ночи на строгий свой порог» [25, с. 511] и др.), 5) наименования реалий, связанных с религией («Люблю вечернее моленье // У белой церкви над рекой...» [25, с. 495], «Девушка пела в церковном хоре...» [25, с. 506] и др.) и др.

Экспликация концепта «дорога» также подчеркивает национально-культурную ориентацию исследуемых поэтических текстов. Понятие дороги у А.А. Блока является многозначным. Помимо прямого, номинативного значения («Над черной сляко-

тью дороги // Не поднимается туман» [25, с. 510]), это понятие у поэта означает следующее: 1) путь прекрасного женского образа («Своей дорогой голубою // Проходишь медленнее ты...» [25, с. 492]), 2) жизненный путь лирического героя и его возлюбленной («Спи – твой отдых никто не прервет. // Мы – окрай неизвестных дорог» [25, с. 500]) и др.

Д.Д. Шостакович сочинил на слова А.А. Блока семь романсов для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано [493, с. 3–47]. Романс «Песня Офелии» посвящается Г.П. Вишневской. В нем реализуется тема любви: «Раз_лу_ча_я_сь с де_вой ми_лой, друг, ты клял_ся мне лю_бить!.. У_ез_жа_я в край по_сты_лый, клят_ву дан_ну_ю хра_нить!.. Там, за Да_ни_ей сча_стли_вой, бе_ре_га тво_и во мгле... Вал сер_ди_тый, го_вор_ли_вый мо_ет сле_зы на ска_ле... Ми_лый во_ин не вер_нет_ся, весь о_де_тый в се_ре_бро... В гро_бе тяж_ко вско_лых_нет_ся бант и чер_но_е пе_ро...» [493, с. 3–4] (стихотворение имеет такое же название [66, т. 1, с. 66]).

Романс «Гамаюн, птица вещая (*Картина В. Васнецова*)» посвящен птице Гамаюн, предсказывающей страшные события в будущем: «На гла_дях бес_ко_неч_ных вод, за_ка_том в пур_пур о_бле_чен_ных, о_на ве_ща_ет и по_ет, не в си_лах крыл под_нять смя_тен_ных... Ве_ща_ет и го_злых та_тар, ве_ща_ет каз_ней ряд кро_ва_вых и трус_ли го_лод, и по_жар, зло_де_ев си_лу, ги_бель пра_вых... Пред_веч_ным у_жа_сом объ_ят, прек_рас_ный лик го_рит лю_бовь_ю, но ве_щей прав_до_ю зву_чат ус_та, за_пек_ши_е_ся кро_вью!..» [493, с. 5–10] (стихотворение имеет такое же название [66, т. 1, с. 68]).

В романсе «Мы были вместе...» повествуется о лирическом герое и его возлюбленной: «Мы бы_ли вме_сте, пом_ню я... Ночь вол_но_ва_лась, скрип_ка пе_ла... Ты в э_ти дни бы_ла мо_я, ты с каж_дым ча_сом хо_ро_ше_ла. Сквозь ти_хо_е жур_чань_е струй, сквозь тай_ну жен_ствен_ной у_лыб_ки к ус_там про_сил_ся по_це_луй, про_си_лись в серд_це зву_ки скрип_ки...» [493, с. 11–14] (стихотворение имеет такое же название [66, т. 1, с. 69]), но в тексте романса произошли изменения по сравнению с текстом стихотворения: отсутствует тире после глагола *была* и многоточие после глагола *хорошела*).

Романс «Город спит» посвящен урбанистической теме – описывается спящий город и состояние лирического героя, который видит отблески зари: «Го_род спит, о_ку_тан мгло_ю, чуть мер_ца_ют фо_на_ри... Там, да_ле_ко, за Не_во_ю, ви_жу от_блес_ки за_ри. В э_том даль_нем от_ра_жень_е, в э_тих от_блес_ках ог_ня при_та_и_лось про_буж_день_е дней, тос_кли_вых для ме_ня...» [493, с. 15–17] (стихотворение называется «Город спит, окутан мглою...» [66, т. 1, с. 80], но в тексте романа произошли трансформации: в слове *отраженьи* окончание *и* изменено на *е*, после имени существительного *дней* стоит запятая).

В романсе «Буря» представлена участь людей в условиях непогоды ночью: «О, как бе_зум_но за ок_ном ре_вет, бу_шу_ет бу_ря зла_я, не_сут_ся ту_чи, льют дож_дем, и ве_тер во_ет, за_ми_ра_я! У_жас_на ночь! В та_ку_ю ночь мне жал_лю_дей, ли_шен_ных кро_ва, и со_жа_лень_е го_нит прочь – в объ_я_тья хо_ло_да сы_ро_го!.. Бо_роть_ся с мра_ком и дож_дем, стра_даль_цев у_часть раз_де_ля_я... О, как бе_зум_но за ок_ном бу_шу_ет ве_тер, из_ны_ва_я!» [493, с. 19–31] (стихотворение называется «О, как безумно за окном...» [66, т. 1, с. 81]).

В романсе «Тайные знаки» рассказывается о «возможных мирах» лирического героя, который по тайным знакам предвидит свое ужасное будущее и хочет укрыться в прошлом: «Раз_го_ра_ют_ся тай_ны е_зна_ки на глу_хой, не_про_буд_ной сте_не. Зо_ло_ты_е и крас_ные ма_ки на до_мной тя_го_те_ют во сне. У_кры_ва_юсь в ноч_ны_е пе_ще_ры и не пом_ню су_ро_вых чу_дес. На за_ре е_го_лу_бы_е хи_ме_ры смот_рят в зер_ка_ле яр_ких не_бес: У_бе_га_ю в про_шед_ши_е ми_ги, за_кры_ва_ю от стра_ха гла_за, на ли_стах хо_ло_де_ю_щей кни_ги – зо_ло_та_я де_вичь_я ко_са. На до_мной не_бо_свод у_же ни_зок, чер_ный сон тя_го_те_ет в гру_ди. Мой ко_нец пред_на_чер_тан_ный бли_зок, и вой_на, и по_жар – впе_ре_ди...» [493, с. 33–37] (стихотворение называется «Разгораются тайные знаки...» [66, т. 1, с. 247], но в тексте романа есть изменение: после наречия *вперед* имеется многоточие).

В романсе «Музыка» говорится о божественном происхождении музыки и о женском образе – главном герое лирики А.А. Блока: «В но_чи, ко_гда у_снет тре_во_га и го_род скро_ет_ся во

мгле, о, сколь_ко му_зы_ки у бо_га, ка_ки_е зву_ки на зем_ле!
 Что бу_ря жиз_ни, ес_ли ро_зы тво_и цве_тут мне и го_рят! Что
 че_ло_ве_че_ски_е сле_зы, ко_гда ру_мя_нит_ся за_кат! При_ми,
 вла_ды_чи_ца все_лен_ной, сквозь кровь, сквозь му_ки, сквозь
 гро_ба пос_лед_ней стра_сти ку_бок пен_ный от не_до_стой_но_го ра_ба» [493, с. 38–44] (стихотворение называется «В ночь, когда уснет тревога...» [66, т. 1, с. 53], но в тексте романса есть модификации: отсутствует запятая после имени существительного *тревога*, тире после слова *мгле* заменено запятой, отсутствует ударение в имени существительном *ночи* и местоимении *что* (дважды), слово *Владычица* написано со строчной буквы, после имени существительного *гроба* нет тире, после имени существительного *раба* вместо восклицательного знака стоит точка).

Превращение данных поэтических произведений в музыкально-поэтические облегчает наличие: 1) обращений («Разлучаясь с девой милой, // Друг, ты клялся мне любить!» [66, т. 1, с. 66] и др.), 2) восклицательных предложений («Уезжая в край постылый, // Клятву данную хранить!» [66, т. 1, с. 66], «Ужасна ночь!..» [66, т. 1, с. 81] и др.), 3) однородных членов предложения («Вал сердитый, говорливый // Моей слезы на скале...» [66, т. 1, с. 66], [птица Гамаюн] «Она вещает и поет...» [66, т. 1, с. 68] и др.), 4) предложений с многоточиями («Милый воин не вернется, // Весь одетый в серебро...» [66, т. 1, с. 66], «Ты с каждым часом хороше-ла...» [66, т. 1, с. 69] и др.), 5) анафор ([птица Гамаюн] «Вещает иго злых татар, // Вещает казней ряд кровавых...» [66, т. 1, с. 68], «Сквозь тихое журчанье струй, // Сквозь тайну женственной улыбки // К устам просился поцелуй...» [66, т. 1, с. 69] и др.), б) повторов («И трус, и голод, и пожар...» [66, т. 1, с. 68], «Сквозь кровь, сквозь муки, // сквозь гроба...» [66, т. 1, с. 53] и др.), 7) обособленных членов предложения («Но вещей правдою звучат // Уста, запекшиеся кровью!..» [66, т. 1, с. 68], «...В такую ночь // Мне жаль людей, лишенных крова...» [66, т. 1, с. 81] и др.) и др.

Д.Д. Шостакович правильно и удачно выбрал для своей вокально-инструментальной сюиты проанализированные стихотворения А.А. Блока. В них отражены следующие особенности языковой картины мира поэта: «...реализация концептов “любовь”, “тоска”, “тревога”, “музыка” и др.; воплощение раз-

личных по интенсивности эмоций и чувств и др. Превалирует в цикле проявление чувства тревоги, что соответствует сущности его поэтического мира...» [105 А, с. 205]. Проанализированное музыкально-поэтическое произведение демонстрирует тесную связь и взаимообогащение двух прекрасных искусств, а также способность одного из них выявлять скрытые способности другого – так, благодаря изобразительным и выразительным средствам музыки в семи стихотворениях А.А. Блока ярко реализуются характерные черты этого неповторимого русского поэта.

Таким образом, музыкально-поэтические произведения на стихи А.А. Блока связаны с русской культурной парадигмой. Это их главная национально-культурная составляющая.

На стихи А.А. Блока Г.В. Свиридов создал «Петербургские песни» для сопрано, меццо-сопрано, баритона и баса в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано [390, с. 3–44], Ю.А. Шапорин – элегию для голоса с фортепиано «Приближается звук» (он посвятил ее Б.А. Давыдовой [486, с. 47–55]), В.П. Задерацкий – произведение для голоса в сопровождении фортепиано «Фабрика» [165, с. 148–153], Р.М. Глиэр – романс для голоса с фортепиано «Колыбельная песня» (он посвятил его Е.Я. Цветковой [118, с. 82–86]); сочинения на его стихи входили в репертуар А.Н. Вертинского: «Буйный ветер» [333, с. 78–80], «В голубой далекой спальне» [333, с. 106–108] (оба – с изменениями А.Н. Вертинского) и т.д. Г.К. Пукст написал для голоса с сопровождением романсы «Нет ни слезы», «Не нарушай», «То сон предупредивший сошел» [281, с. 47], В.В. Дорохин – цикл для голоса с сопровождением «Три романса на стихи И. Бунина и А. Блока» [281, с. 270] и др.

5.2.5. Концептуальное содержание романсов на стихотворения В.Я. Брюсова

На стихи В.Я. Брюсова написано более 60 романсов Н.К. Метнером, Р.М. Глиэром, В.И. Ребиковым, С.В. Панченко, А.Г. Чесноковым, С.В. Василенко, А.Т. Гречаниновым, С.В. Рахманиновым и другими композиторами [25, с. 198]; большое количество его произведений получило музыкальное воплощение [175, с. 74–76].

Во многих стихах В.Я. Брюсова, ставших романсами, значительное внимание уделяется описанию потустороннего мира (миров). Это может быть и мир других галактик: «Много есть у пурпурных небес, – // О мой друг, о моя красота, – // И загадок, и тайн, и чудес, // Много мимо проходит миров, // Но напрасны вопросы веков: // Есть ли там и любовь и мечта?» [25, с. 199]. В приведенном примере другая среда обитания обозначается наречием *там*. Поэт демонстрирует и некий иной мир: «Но за ропотом снежной метели // И под шепот ласкающих слов – // Не забыл я полей асфodelей, // Залетейских немых берегов. // И в сияньи земных отражений // Мне все грезятся – ночью и днем // Проходящие смутные тени, // Озаренные тусклым огнем» [25, с. 200]. В данном случае другой мир эксплицируется при помощи описания полей, берегов, отражений и грез. В стихотворении «Песня сборщиков» поэт употребляет прилагательное *нездешние* для характеристики песен: «Святые огшельники // В виденьях слышали // Лик небесный; // Святые отшельники // Верно запомнили // Нездешние песни» [25, с. 201]. Эти песни принадлежат миру видений. В стихотворении «Заклинание» В.Я. Брюсов разделяет жизнь наяву и жизнь во сне: «Вся твоя жизнь наяву, не во сне, // Вся твоя жизнь погибает в огне, // Вся твоя жизнь, наяву, не во сне!» [25, с. 206]. Подобные примеры показывают, что лирический герой В.Я. Брюсова находится в мечтательном состоянии, и его эмоции и чувства воплощаются в образах мистических грез.

В.П. Задерацкий сочинил на слова В.Я. Брюсова ряд произведений для голоса в сопровождении фортепиано [165, с. 101–161]. В основе этих сочинений – следующие стихотворения: «Усни, белоснежное поле» [77, т. 2, с. 192], «Колыбельная» [77, т. 3, с. 40], «В Баку» [77, т. 2, с. 243–244], «Десятая часть» [77, т. 2, с. 210], «Дама Треф» [77, т. 2, с. 263], «Западный фронт» [77, т. 2, с. 155–156].

Романс «Усни, белоснежное поле» посвящен описанию эмоционального состояния лирического героя, в душе которого пустота, его чувства не отрицательные и не положительные, потому что какая-то важная часть его жизни закончена; в гармонии с его положением находится и окружающая природа: «У_сни, бе_ло_сне_ж_но_е по_ле! За_мри, без_мя_теж_но_е

серд_це! Над ми ром во_схо_дит бес_стра_сь, как ме_сяц на_во_дит си_янь_е на гре_зы о не_жа_щей стра_сти, на па_мять о ре_жу_щей лас_ке. Ко_нец. От_звуча_ли лоб_за_нья, в ду_ше ни пе_ча_ли, ни сча_сть_я. Так спят без_от_вет_ны_е да_ли, мол_чат мно_го_цвет_ны_е тра_вы, о_де_ты хо_лод_ным по_кро_вом под си_ним, бес_плод_ным си_янь_ем. Спи, бе_ло_снеж_но_е по_ле! У_мри, без_на_деж_но_е серд_це!» [165, с. 101–104] (в основе романса – все стихотворение; в тексте романса есть изменения по сравнению со стихотворением: после слова *бесстрастье* стоит запятая вместо точки с запятой, после имени существительного *месяц* запятая отсутствует, после слов *ласке* и *счастья* нет многоточия, после имени существительного *лобзання* вместо точки употреблена запятая и др.).

Романс «Колыбельная» уже в своем названии содержит название музыкального жанра, в нем рассказывается о небольшом вокальном сочинении лирического характера, которое мать поет своему сыну: «Спи, мой маль_чик, пти_цы спят, на_кор_ми_ли льви_цы львят; при_сло_нясь к ду_бам за_сну_ли в ро_ще роб_ки_е ко_су_ли; дрем_лют ры_бы под во_дой, по_чи_ва_ет сом се_дой. Толь_ко вол_ки, толь_ко со_вы по_но_чам гу_лять го_то_вы. Ры_шут, и_шут где у_красть, ра_зе_ва_ют клюв и пасть. Я с то_бо_ю у кро_ват_ки... Спи, мой маль_чик, мир_но, слад_ко. Спи, как ры_бы, пти_цы, львы, как жуч_ки в кус_тах тра_вы, как в бер_ло_гах, но_рах, гнез_дах зве_ри, лег_ши_е на роз_дых. Вой вол_ков и кри_ки сов, не_тре_вож_те дет_ских снов» [165, с. 104–108] (в тексте романса имеются модификации по сравнению с оригиналом: после имени существительного *мальчик* вместо восклицательного знака стоит запятая, после глагола *спят* и краткого имени прилагательного *готовы* вместо точки с запятой использована запятая, нет запятой в конце деепричастного оборота после слова *дубам*, после глагола *ищут* вместо запятой стоит тире, пятая строка второй строфы изменена: вместо «Зажжена у нас лампадка» [77, т. 3, с. 40] – «Я с то_бо_ю у кро_ват_ки...» [165, с. 106], после слова *роздых* употреблена точка вместо многоточия и др.).

В романсе «Баку» описываются суда на пристани в Каспийском море, которые прибыли из разных стран, а также богатство Баку: «Стыд_ли_во сту_чат_ся о при_стань ва_лы Кас_пий_ско_

го мо_ря, по_кра_шен_ный пе_ной и вы_ступ ска_лы, и пли_ты у_зо_ря. На рей_де ря_ды раз_но_цвет_ных су_дов ка_ча_ют_ся крот_ко, и мир_но дро_жит на вол_не_нии ва_лов под_вод_на_я лод_ка. Спле_та_ет_ся ве_тер с ян_вар_ским теп_лом, жи_ви_тель_но све_жий, и и_щет меч_та в да_ле_ке го_лу_бом Пер_сид_ских при_бре_жий. Там ро_зы Ши_ра_за, там сад Шах_на_мэ, га_зе_ли Га_фи_за... И гре_зы о про_шлом блис_та_ют в у_ме, как пест_ра_я ри_за. При_вет те_бе, даль_ний и див_ный И_ран, ты пра_о_тец ми_ра, где не_ко_гда шли спа_ра_пе_ты ар_мян за зна_ме_нем Ки_ра. Но мир_но на рей_де тре_пе_шут су_да с шел_ка_ми, с и_зю_мом. Стыд_ли_во о при_стань сту_чит_ся во_да с при_вет_ли_вым шу_мом. На у_ли_це бы_стра_я сме_на тол_пы слу_чай_ных со_бра_тий. И гор_до сто_ят неф_тя_ны_е стол_пы на Би_ба_Эй_ба_те» [165, с. 109–117] (в тексте романа произошли определенные изменения по сравнению с первоисточником: вместо слова *подкрашенной* употреблено слово *покрашенный*, после имени существительного *пеной* нет тире, после слов *мечта*, *голубом* и *ты* отсутствует запятая, после имени существительного *Кира* использована точка, после слов *изюмом* и *шумом* точка с запятой заменена точкой и др.).

В романсе «Десятая часть» повествуется о различных проявлениях внутреннего мира людей, имеющих различную эмоциональную окраску (восторге, печали, страсти, горе, счастье, любви), из которых открывается в жизни, остается в памяти и т.д. совсем небольшая часть, а певцы в своих произведениях могут выразить лишь малую часть мучений, испытанных людьми: «Без_бреж_ность вос_тор_га! Без_дон_ность пе_ча_ли! Тво_и не_из_мер_ны_е про_пас_ти, страсть! Из них от_кры_ва_ет_ся в жиз_ни ед_ва ли де_ся_та_я часть! А ес_ли нас го_ре и счас_тье вен_ча_ли, все в про_шло_е па_ло, как в алч_ну_ю пасть, и в па_мя_ти скуд_но хра_нит_ся, и в па_мя_ти скуд_но хра_нит_ся, и в па_мя_ти скуд_но хра_нит_ся ед_ва ли де_ся_та_я часть. Нас ми_ги люб_ви, как ка_че_ли, ка_ча_ли: взле_та_ли мы к не_бу, чтоб жал_ко у_пасть... Но в пе_реч_не длин_ном взле_та_ний ед_ва ли де_ся_та_я часть! Что ж, пря_жу мгно_ве_ний те_перь, как в на_ча_ле, е_ще мы у_пор_но ста_ра_ем_ся прясть. Со_вьет_ся же_ла_е_мой ни_ти, со_вьет_ся же_ла_е_мой ни_ти, со_вьет_ся

ся же ла_е мой ни_ти ед_ва ли де_ся_та_я часть! И пусть мы, пев_цы, о се_бе не мол_ча_ли, Что мо_жет и пе_сен пе_ву_ча_я власть? Всех мук у_це_ле_ет в на_пе_ве ед_ва ли де_ся_та_я часть! Де_ся_та_я часть! Де_ся_та_я часть! [165, с. 118–125] (материалом данного романса стали все строфы соответствующего стихотворения, кроме третьей; перечислим трансформации, имеющиеся в тексте романса: имя существительное *бездонность* написано с маленькой буквы, после слова *жизни* нет тире, часть предложения *и в памяти скудно хранится* повторяется три раза, после глагола *хранится* отсутствует тире, после имени существительного *часть* восклицательный знак заменен точкой, после глагола *качали* вместо точки с запятой использовано двоеточие, после союза *но* и имени прилагательного *длинном* нет запятой и др.).

В романсе «Дама Треф» передается восприятие поэтом женского образа, представляемого в виде шахматной фигуры: «Я зна_ю, что вы ста_ро_мод_ны, дав_но и не де_во_чка вы. Вы раз_бро_са_ли куд_ри сво_бод_но_вдоль_ли_ца, вдоль_ли_ца и вокруг го_ло_вы! Со скин_т_ром и стра_ной дер_жа_вой ваш муж слиш_ком стар и сед... Но смот_рит слиш_ком лу_ка_во на вас с а_ле_бар_дой ва_лет. Но за_го_вы_ца_ри_ца но_чи. Ва_ша масть – чер_не_е, чем тьма, и ва_ши под_ве_ден_ны_е о_чи лю_бовь, лю_бовь ри_со_ва_ла са_ма. Вы взды_хать у_ме_е_те слад_ко при_ни_ка_я_к по_душ_ке_вдво_ем, и го_то_вы яв_лять_ся у_крад_кой, ед_ва по_про_шу_я о том. Че_го же е_ще ждать от да_мы? Не до_воль_но_ль быть ми_лой на миг? Ах! – час_то су_ро_вы, у_пор_ны, у_пря_мы да_мы черв, да_мы бу_бен, да_мы пик. Не взды_хать же дол_ги_е го_ды у ног не_при_ступ_ных дев! И я из_це_лой ко_ло_ды люб_лю толь_ко да_му треф!» [165, с. 126–137] (указанный романс основан на всех строфах соответствующего стихотворения, кроме второй и третьей; в его тексте есть определенные изменения по сравнению с текстом стихотворения: после местоимения *вы* нет тире, имя существительное *лица* с предлогом *вдоль* повторяется два раза, после слова *голови* вместо точки употреблен восклицательный знак, после имени существительного *державой* отсутствует запятая, после краткого имени прилагательного *сед* вместо запятой использовано многоточие, вместо союза *а* употреблен союз *но*, после слова *ночи*

запятая заменена точкой, имя существительное *любовь* использовано два раза, после слова *сладко* нет запятой, вместо сочетания местоимений *чего нам* употреблено сочетание местоимения *чего* с частицей *же*, после междометия *ах* имеется восклицательный знак вместо запятой и др.).

В романсе «Западный фронт» описываются ужасы войны; в центре описаний – дорога во Франции, на которой все мертво, которую окружают валы и окопы, которая разделила два враждующих лагеря: «От Альп не_под_виж_ных до Па-де-Ка_ле как буд_то до ро_га бе_жит по зем_ле: про_тя_ну_той лен_той бес_цвет_ной и плос_кой про_ре_за_ла Фран_ци_ю уз_кой по_лос_кой. Всё мер_тво на ней: ни дво_ра, ни кус_та; мес_та_ми два – три де_ре_вян_ных крес_та, мес_та_ми раз_ва_ли_ны преж_них стро_е_ний, да тру_пы, да тру_пы, те_ла без дви_же_ний. От Альп не_под_виж_ных до Па-де-Ка_ле как буд_то до ро_га бе_жит по зем_ле; и спра_ва_и сле_ва на ми_ли, на ми_ли ва_лы и о_ко_пы е_е об_тес_ни_ли. С них ру_шат_ся гул_ко и ночь_ю и днем у_да_ры о_ру_дий, как су_мрач_ный гром, и мер_но свер_ка_ют под э_ти рас_ка_ты то бе_лы е_вепыш_ки, то свет ро_зо_ва_тый. От Альп не_под_виж_ных до Па-де-Ка_ле как буд_то до ро_га бе_жит по зем_ле; про_шла, раз_де_ли_ла две вра_же_ских ра_ти и ста_ла до ро_га враж_ды и про_кля_тий. Сме_ня_ют_ся дни; но на_стой_чи_во вновь здесь бле_жут шты_ки, раз_ли_ва_ет_ся кровь, и слу_ша_ют лю_ди, огру_дья в мил_ли_о_ны, лязг са_бель, свист пуль и пред_смерт_ны е_сто_нь» [165, с. 154–161] (имеются следующие изменения в тексте романса по сравнению с текстом стихотворения: после имени существительного *земле* вместо точки с запятой употреблено двоеточие, вместо слова *протянута* использовано слово *протянутой*, после имени прилагательного *плоской* отсутствует запятая, после слова *местами* дважды нет тире, после имени существительного *трупы* отсутствует тире, после имени существительного *движений* восклицательный знак заменен точкой и др.).

Данные поэтические тексты были положены на музыку благодаря наличию: 1) восклицательных предложений («Усни, белоснежное поле!» [77, т. 2, с. 192] и др.), 2) однородных членов предложения («В душе ни печали, ни счастья...» [77, т. 2, с. 192] и др.), 3) обращений («Спи, мой мальчик!..» [77, т. 3, с. 40] и др.), 4) предложений с многоточиями («Привет тебе, дальний и

дивный Иран, // Ты, праотец мира, // Где некогда шли спараметы армян // За знаменем Кира...» [77, т. 2, с. 243] и др.), 5) восклицательных предложений («Что ж пряжу мгновений, теперь, как вначале, // Еще мы упорно стараемся прясть?» [77, т. 2, с. 210] и др.), 6) деепричастных оборотов ([дама трэф] «Вы вздыхать умеете сладко, // Припадая к подушке вдвоем...» [77, т. 2, с. 263] и др.), 7) сравнений («Над миром восходит бесстрастье; // Как месяц, наводит сиянье // На грезы о нежащей страсти...» [77, т. 2, с. 192] и др.), 8) повторов («Только волки, только совы // По ночам гулять готовы...» [77, т. 3, с. 40] и др.), 9) анафор ([мальчик] «Спи, как рыбы, птицы, львы, // Как жучки в кустах травы, // Как в берлогах, норах, гнездах // Звери, легшие на роздых...» [77, т. 3, с. 40] и др.), 9) метафор («И ваши [дамы трэф – Е.М.] подведенные очи // Любовь рисовала сама» [77, т. 2, с. 263] и др.), 10) эпитетов («Что может и песен певучая власть?» [77, т. 2, с. 210] и др.) и др. Помимо этого, вокальному воплощению проанализированных поэтических текстов способствует: 1) одинаковое начало строф («От Альп неподвижных до Па-де-Кале // Как будто дорога бежит по земле...» [77, т. 2, с. 155] и др.), 2) одинаковое окончание строф («Безбрежность восторга! бездонность печали! // Твои неизменные пропасти, страсть! // Из них открывается в жизни – едва ли // Десятая часть!» [77, т. 2, с. 210] и др.), 3) сочетание повторяющихся союзов и анафоры («Все мертво на ней [дороге – Е.М.]: ни двора, ни куста, // Местами – два – три деревянных креста, // Местами – развалины прежних строений, // Да трупы, да трупы, – тела без движений!» [77, т. 2, с. 155]) и др.

В романах на стихи В.Я. Брюсова выражаются разнообразные темы и особенности различных культур, следовательно, они имеют глубокое концептуальное содержание.

На стихотворение В.Я. Брюсова Р.М. Глиэр написал романс для голоса с фортепиано «Колыбельная песня» (он посвятил его Е.Я. Цветковой [118, с. 82–86]), А.Т. Гречанинов и Я.В. Вейнберг положили на музыку стихотворение «Песня сборщиков» [24, с. 201] и др., В.В. Оловников создал романсы для голоса с сопровождением «Летний день», «Мне снилось» [281, с. 119] и др.

5.2.6. Эмоциональный потенциал романсов на стихотворения Н.С. Гумилева

Рассмотрим стихотворения Н.С. Гумилева [137], музыку на которые написали современные композиторы.

В стихотворении Н.С. Гумилева «Жираф», положенном на музыку З.А. Раздолиной [105] и В.Г. Новожиловым [317], 5 строф, первая и последняя из которых завершаются так: «...далеко, на озере Чад // Изысканный бродит жираф» [137, с. 90], т.е. стихотворение имеет кольцевую композицию, что способствует его превращению в романс. Его лирический герой рассказывает своей грустной собеседнице красивую историю о жирафе. Чтобы передать величие этого животного, Н.С. Гумилев употребляет много сравнений: «Ему грациозная стройность и нега дана, // И шкуру его украшает волшебный узор, // С которым равняться осмелится только луна, // Дробясь и качаясь на влаге широких озер. // Вдали он подобен цветным парусам корабля, // И бег его плавлен, как радостный птичий полет» [137, с. 90]. Однако ее не утешает сказка о жирафе, она ни во что хорошее не верит: «Я знаю веселые сказки таинственных стран // Про черную деву, про страсть молодого вождя, // Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман, // Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя» [137, с. 90]. Поэтическое произведение заканчивается слишком грустно: собеседница лирического героя плачет, и африканская экзотика не производит на нее никакого впечатления: «И как я тебе расскажу про тропический сад, // Про стройные пальмы, про запах немислимых трав... // Ты плачешь? Послушай... далеко на озере Чад // Изысканный бродит жираф» [137, с. 90]. Музыкальное воплощение данного стихотворения облегчают: 1) однородные члены предложения («Ему грациозная стройность и нега дана...» [137, с. 90] и др.), 2) обособленные члены предложения («И руки особенно тонки, колени обняв» [137, с. 90] и др.), 3) повторы («Послушай: далеко, далеко, на озере Чад // Изысканный бродит жираф» [137, с. 90] и др.), 4) многоточия, требующие паузы («И как я тебе расскажу про тропический сад, // Про стройные пальмы, про запах немислимых трав...»

[137, с. 90] и др.) и др. Поэт употребляет много кратких прилагательных: *грустен, тонки* и др. В музыкально-поэтическом произведении «Жирав» противопоставляются мир реальности и мир мечты, грезы. Двум мирам соответствуют и семантические поля, первое из которых сформировано в минорной тональности (*грустен, тонки, тяжелый, туман, дождь* и др.), а второе – в мажорной и сказочной тональности (*изысканный, грациозный, стройность, нега, украшать, волшебный, цветной, плавлен, радостный* и др.). Мир Западной Африки, в которой расположено озеро Чад, представлен следующими словами и словосочетаниями: *жирав, мраморный грот, черная дева, молодой вождь, тропический сад, стройные пальмы* и др. Таким образом, богатый лексический состав данного стихотворения делает его очень выразительным в музыкальном исполнении.

На контрасте между мечтой и реальностью построен сюжет и еще одного стихотворения Н.С. Гумилева, ставшего романсом – «Озера» [137, с. 126] (автор музыки – З.А. Раздолина [105]). Его лирический герой уподобляется человеку, оскорбляющему что-то заветное или святое, в данном случае – счастье. Он видит его каждую ночь во сне (образ озер воплощает счастье): «Я счастье разбил с торжеством святогата, // И нет ни тоски, ни укора, // Но каждую ночью так ясно мне снятся // Большие ночные озера» [137, с. 126]. Мир мечты грустен, безмолвен, в нем есть водяные лилии (*ненюфары*) [309], образ которых имеет мистическое значение и связь с потусторонним миром (русалками и т.д.), и сказочные *серябряно-белые ивы*, вместе составляющие контраст траурно-черным волнам: «На траурно-черных волнах ненюфары, // Как думы мои, молчаливы, // И будят забытые, грустные чары // Серебряно-белые ивы» [137, с. 126]. Даже в мире, противоположном реальности, лирический герой одинок и охвачен тревогой: «Луна освещает изгибы дороги, // И видит пустынное поле, // Как я задыхаюсь в тяжелой тревоге // И пальцы ломаю до боли» [137, с. 126]. Он хочет что-то вспомнить (очевидно, от этого зависит появление счастья) и ожидает птицу, девушку или сказку (определения, сочетающиеся с именами существительными, обозначающими данные субъекты, входят в семантическое поле с минорной эмоциональной окраской): «Я вспомню, и что-то должно появиться, //

Как в сумрачной драме развязка: // Печальная девушка, белая птица // Иль странная, нежная сказка» [137, с. 126]. После наступления развязки и прихода счастья, возможно, в образе лебедей, все изменится в жизни лирического героя: «И новое солнце заблещет в тумане, // И будут стрекозами тени, // И гордые лебеди древних сказаний // На белые выйдут ступени» [137, с. 126]. Однако он не может ничего вспомнить, мечте нет места в его жизни (он *бескрылый*), даже волны укоряют его, и их упрек имеет решающее значение для его судьбы: «Но мне не припомнить. Я, слабый, бескрылый, // Смотрю на ночные озера // И слышу, как волны лепечут без силы // Слова рокового укора» [137, с. 126]. После ночи лирический герой стихотворения «Озера» освобождается от ночных видений и счастлив в обычной земной жизни: «Проснусь и, как прежде, уверенны губы. // Далекое и чуждо ночное, // И так по-земному прекрасны и грубы // Минуты труда и покоя» [137, с. 126]. Превращению данного поэтического произведения в музыкально-поэтическое способствуют: 1) однородные члены предложения («И нет ни тоски, ни укора...» [137, с. 126] и др.), 2) обособленные члены предложения («...Я слабый, бескрылый, // Смотрю на ночные озера...» [137, с. 126]), 3) анафора («И новое солнце заблещет в тумане, // И будут стрекозами тени, // И гордые лебеди древних сказаний // На белые выйдут ступени» [137, с. 126]), 4) сравнения («На траурно-черных волнах неньюфары, // Как думы мои, молчаливы...» [137, с. 126] и др.). В этом стихотворении, как и в предыдущем, использовано много кратких имен прилагательных: *молчаливы, уверенны, далеко* и др. Немало реалий мира мечты Н.С. Гумилев окрашивает в белый цвет: *серебряно-белые ивы, белая птица, белые ступени*. Этот мир вербализуют лексические единицы, принадлежащие к следующим семантическим полям – с положительной эмоциональной окраской (*белый, птица, странный, нежный, сказка, новый, солнце, заблестать, гордый, лебедь, древний, сказание* и др.) и с отрицательной эмоциональной окраской (оно является доминирующим) (*траурно-черный, молчаливы, забытый, грустный, чары, пустынный, задыхаться, тяжелый, тревога, боль, сумрачный, драма, слабый* и др.). Факт преобладания последнего семантического поля демонстрирует отсутствие идеального мира у Н.С. Гумилева.

Стихотворение «Это было не раз» [137, с. 136], получившее музыкальную реализацию благодаря З.А. Раздолиной [105], невелико по объему. Оно посвящено чувству любви, одновременно являющемуся страданием. В поэтическом произведении рассказывается о людях, которые мучаются, когда они вместе или больны, и страдают в разлуке, а потому, даже расставшись, возвращаются друг к другу. И так будет всегда: «Это было не раз, это будет не раз // В нашей битве глухой и упорной: // Как всегда, от меня ты теперь отрекалась, // Завтра, знаю, вернешься покорной» [137, с. 136]. Лирический герой называет связанного с ним человека *враждующим другом* и *врагом* и предупреждает его, что их чувство так и останется амбивалентным: «Но зато не дивись, мой враждующий друг, // Враг мой, схваченный темной любовью, // Если стоны любви будут стонами мук, // Поцелуи – окрашены кровью» [137, с. 136]. Это поэтическое произведение стало музыкально-поэтическим благодаря: 1) однородным определениям («В нашей битве глухой и упорной...» [137, с. 136]), 2) обособленному определению («Враг мой, схваченный темной любовью...» [137, с. 136]), 3) обращениям («Но зато не дивись, мой враждующий друг...» [137, с. 136] и др.), 4) повторам («Это было не раз, это будет не раз...» [137, с. 136] и др.).

Стихотворение «Вечер» [137, с. 137], положенное на музыку В.Г. Новожиловым [317], посвящено одновременно двум уже описанным темам: двоемирия и любви. Его лирический герой находится в состоянии недовольства прожитым днем, несмотря на его великолепие, и хочет наступления ночи, чтобы погрузиться в приятные воспоминания: «Еще один ненужный день, // Великолепный и ненужный! // Приди, ласкающая тень, // И душу смутную одень // Своею ризою жемчужной» [137, с. 137]. С наступлением ночи душевное состояние лирического героя улучшается, и помешать его пребыванию в мире грез никто и ничто не может: «И ты пришла... ты гонишь прочь // Зловещих птиц – мои печали. // О повелительница ночь, // Никто не в силах превозмочь // Победный шаг твоих сандалий!» [137, с. 137]. В этом мире много блеска и тишина, и он обретает там то счастье, которое давно утеряно им в реальной жизни: «От звезд слетает тишина, // Блестит луна – твое запястье, // И мне во сне опять дана // Обетованная страна – //

Давно оплаканное счастье» [137, с. 137]. Музыкальной реализации данного стихотворного текста помогают: 1) однородные определения («Еще один ненужный день, // Великолепный и ненужный!» [137, с. 137]), 2) обращения («Приди, ласкающая тень...» [137, с. 137] и др.), 3) восклицательные предложения («Никто не в силах превозмочь // Победный шаг твоих [ночи – Е.М.] сандалий!» [137, с. 137] и др.), 4) знаки препинания, указывающие на необходимость паузы: тире («Блестит луна – твое запястье...» [137, с. 137] и др.), 5) многоточие («И ты пришла... ты гонишь прочь // Зловещих птиц – мои печали» [137, с. 137]) и др.

Стихотворный цикл «Капитаны» состоит из 4 частей [137, с. 144–147]. Н.Н. Якимовым создан романс только на первую из них – «На полярных морях и на южных...» [504]. В музыкально-поэтическом произведении «Капитаны» рассказывается об особых людях, духовно близких поэту: «Он принадлежит к династии Колумба, и его вольной душе родственны капитаны каравелл, Летучие голландцы, Синдбады-мореходы и все, “кто дерзает, кто хочет, кто ищет, кому опостытели страны отцов”» [10, с. 175]. В стихотворении создан яркий образ моря благодаря реализации соответствующего семантического поля: *полярный, море, южный, зеленый, зыби, парус, корабль, капитан, ураган, мальстрем, мель, соль, карта, мостик, порт, трость, пена, ботфорты, борт, гребень, волна, фелука, фрегат, кит, маяк* и др. В контексте этих лексических единиц Н.С. Гумилев создает собирательный образ капитанов. Они ведут свои быстрые корабли, открывают новые земли и ничего не боятся: «Быстрокрылых ведут капитаны – // Открыватели новых земель, // Для кого не страшны ураганы, // Кто изведал мальстремя и мель» [137, с. 144]. Их жизнь проходит не в кабинетах, они встречаются лицом к лицу с неуправляемой стихией и идут вперед, несмотря ни на что: «Чья не пылью затерянных хартий – // Солью моря пропитана грудь, // Кто иглой на разорванной карте // Отмечает свой дерзостный путь...» [137, с. 144]. Конечно, иногда они вспоминают свой родной порт, но в целом всякая чувствительность несвойственна им; даже если команда отказывается подчиняться капитану, его облик остается неизменным: трость, ботфорты, пистолеты, кружева, манжеты: «И, взойдя на трепещущий мостик, // Вспоминая покинутый порт, // Отря-

хая ударами трости // Ключья пены с высоких ботфорт, // Или, бунт на борту обнаружив, // Из-за пояса рвет пистолет, // Так что сыплется золото с кружев, // С розоватых брабантских манжет» [137, с. 144]. Продвижение капитанов по намеченному пути не могут остановить ни волны, ни гроза: «Пусть безумствует море и хлещет, // Гребни волн поднялись в небеса – // Ни один пред грозой не трепещет, // Ни один не свернет паруса» [137, с. 144]. Капитаны умеют все: и воевать, и ловить китов, и видеть маяки – свои путеводительные звезды: «Разве трусам даны эти руки, // Этот острый, уверенный взгляд, // Что умеет на вражьи фелуки // Неожиданно бросить фрегат, // Меткой пулей, острой железной // Настигать исполинских китов // И приметить в ночи многозвездной // Охранительный свет маяков?» [137, с. 144]. Музыкальной реализации данного поэтического произведения способствуют: 1) однородные члены предложения («Меж базальтовых скал и жемчужных // Шелестят паруса кораблей» [137, с. 144] и др.), 2) обособленные члены предложения («И, взойдя на трепещущий мостик, // Вспоминая покинутый порт...» [137, с. 144] и др.), 3) сложноподчиненные предложения с однотипными придаточными («Быстрокрылых ведут капитаны – // Открыватели новых земель, // Для кого не страшны ураганы, // Кто изведаль мальстремы и мель» [137, с. 144] и др.), 4) сопоставительная конструкция («Чья не пылью затерянных хартий – // Солью моря пропитана грудь...» [137, с. 144]), 5) анафора ([капитан] «Ни один пред грозой не трепещет, // Ни один не свернет паруса» [137, с. 144]) и др.

Образы стихотворения «Однажды вечером» [137, с. 159] (автор музыки – З.А. Раздолина [105]) напоминают полотна А. Ватто. Когда представляешь их, кажется, что они покрыты призрачной дымкой. Данный поэтический текст насыщен лексикой с эмоциональной семантикой (*томленье, грустить, спокойно, истомы, певучи, странны* и др.). Лирический герой и, очевидно, его собеседница вечером, на закате, говорили о французском поэте XIX в. Шарле Леконте де Лиле и грустили о нем: «В узких вазах томленье умирающих лилий. // Запад был медно-красный. Вечер был голубой. // О Леконте де Лиле мы с тобой говорили, // О холодном поэте мы грустили с тобой» [137, с. 159]. Читая произведения поэта неоднократно, они не верили, что это написано им. Вдруг

смысл слов соединился с их эмоциональным потенциалом, и у читателей появилось ощущение поэта, возник его образ и образ «возможного мира», в котором он находится, как на чувственном, так и на концептуальном уровне (и такое могло произойти только однажды, о чем свидетельствует и название стихотворения): «Мы не раз открывали шелковистые томы // И читали спокойно и шептали: не тот! // Но тогда нам сверкнули все слова, все истомы, // Как кочевницы звезды, что восходят раз в год. // Так певучи и странны, в наших душах воскресли // Рифмы древнего солнца, мир нежданно-большой // И сквозь сумрак вечерний запрокинутый в кресле // Резкий профиль креола с лебединой душой» [137, с. 159]. Вокальной реализации проанализированного стихотворения способствуют: 1) однородные члены предложения («И читали спокойно и шептали: не тот!» [137, с. 159] и др.), 2) сравнение («Но тогда нам сверкнули все слова, все истомы, // Как кочевницы звезды, что восходят раз в год» [137, с. 159]), 3) номинативные предложения («В узких вазах томление умирающих лилий» [137, с. 159] и др.), 4) анафора («О Леконте де Лиля мы с тобой говорили, // О холодном поэте мы грустили с тобой» [137, с. 159]) и др. Стихотворение основано на сопоставлении двух миров: мира реального и мира, связанного с образом Шарля Леконта де Лиля, в душах читателей. При этом автор не говорит нам о том, какой мир лучше.

Стихотворение «Отравленный» [137, с. 171], музыку на которое сочинила З.А. Раздолина [105], посвящено теме любви-страдания. Его лирический герой понимает, что его возлюбленная хочет его отравить; говорит об этом и ее внешний вид: «“Ты совсем, ты совсем снеговая, // Как ты странно и страшно бледна! // Почему ты дрожишь, подавая // Мне стакан золотого вина?”» [137, с. 171]. Ему приятно выпить смертельный напиток, поданный любимой: «Отвернулась печальной и гибкой... // Что я знаю, то знаю давно, // Но я выпью, и выпью с улыбкой // Все налитое ею вино» [137, с. 171]. Он начинает медленно умирать: «А потом, когда свечи потушат // И кошмары придут на постель, // Те кошмары, что медленно душат, // Я смертельный почувствую хмель...» [137, с. 171]. Далее действие в стихотворении перемещается в потусторонний мир, из которого лирический герой обращается к

дорогой: «И приду к ней, скажу: «“Дорогая, // Видел я удивительный сон, // Ах, мне снилась равнина без края // И совсем золотой небосклон”» [137, с. 171]. Он, видимо, очень сильно любил ее, поэтому говорит, что мешать ей и ее новому другу больше не будет: «“Знай, я больше не буду жестоким, // Будь счастливой с кем хочешь, хоть с ним, // Я уеду, далеким, далеким, // Я не буду печальным и злым”» [137, с. 171]. Он в раю, и ему приятно осознание того, что он стал именно ее жертвой: «“Мне из рая, прохладного рая, // Видны белые отсветы дня... // И мне сладко – не плачь, дорогая, – // Знать, что ты отравила меня”» [137, с. 171]. Музыкальную реализацию рассмотренного стихотворения обеспечивают: 1) однородные члены предложения («“Как ты странно и страшно бледна!”» [137, с. 171] и др.), 2) обособленные члены предложения («“Почему ты дрожишь, подавая // Мне стакан золотого вина?”» [137, с. 171] и др.), 3) обращения («И приду к ней, скажу: “Дорогая...”» [137, с. 171] и др.), 4) повторы («Но я выпью, и выпью с улыбкой // Все напитки ею вино» [137, с. 171] и др.), 5) анафора («Я уеду, далеким, далеким, // Я не буду печальным и злым”» [137, с. 171]), 6) многоочия, указывающие на необходимость паузы («Отвернулась печальной и гибкой...» [137, с. 171] и др.), 7) междометие («Ах, мне снилась равнина без края...”» [137, с. 171]) и др.

Таким образом, социально-философскими идеями рассмотренных романсов на стихи Н.С. Гумилева являются следующие: идея двоемирия (поисков лучшей судьбы в неземном измерении), амбивалентность чувства любви, концептуализация сильной романтической личности. По мнению О.А. Алякринского, «...основную, доминирующую черту его творчества можно определить понятием *экзотика*» [19, с. 7]. Однако – это только одна сторона поэтического мира данного автора: «Творческий путь Гумилева – это попытка возвращения из окутанных чарующей дымкой и благоуханным дурманом таинственных далей в овеванную пороховым дымом и смрадом крови жестокою будничность “страшных лет России”, по слову другого выдающегося поэта той эпохи Александра Блока» [19, с. 8]. Двойственность имеется у поэта и в области эмоций и чувств, при этом он «...далеко не сентиментален, и не сердце им, а это он повелевает своим сер-

дцем, сосредоточенный и властный!» [10, с. 178]. Следствием такой позиции поэта может быть отсутствие личного счастья у персонажей его стихов. Лирический герой Н.С. Гумилева – это человек с «... мужественностью, склонностью к решительным и стремительным действиям» [7, с. 236]. Поэт «...оправдывает себя особой философией движения, “божественного движения”, которое одно преобразует косные твари мироздания и всему сообщает живую жизнь» [10, с. 176], он – «...поэт подвига, художник храбрости, певец бесстрашия» [10, с. 176]. Им движет стремление к познанию нового, к поиску «возможных миров». В его поэтическом мире – свой хронотоп, своя философия, свои ценности и истины, что выражается как на уровне поэтических, так и на уровне музыкальных образов. Все описанные музыкально-поэтические произведения имеют большой эмоциональный потенциал, и он передается благодаря поэзии, музыке и мастерству исполнителя.

Музыкальное произведение на стихотворение Н.С. Гумилева «Китайская акварель» входило в репертуар А.Н. Вертинского [410, с. 126]. Музыку на стихи Н.С. Гумилева создала Н. О' Шей и др.

5.2.7. Ориентация текстов романсов и песен на стихотворения С.А. Есенина на русскую культурную парадигму

На стихи С.А. Есенина романсы создали А.Т. Гречанинов, А.Н. Александров, В.В. Нечаев, В.Я. Шебалин и др. [25, с. 547]. Тексты романсов «...на стихи С. Есенина ... ориентированы на русскую культурную парадигму. Национально-культурная направленность рассматриваемых музыкально-поэтических произведений реализуется на различных уровнях» [121 А, с. 190]. На лексическом уровне эту направленность представляют слова, принадлежащие к семантическому полю ‘религия’: *причащаться* («Я молюсь на алы зори, // Причащаюсь у ручья» [25, с. 550]), *монастырь* («Край ты мой заброшенный, // Край ты мой, пустырь. // Сенокос некошенный, // Лес да монастырь» [25, с. 550–551]), *окропить* («Ветер плесень сизую // Солнцем окропил» [25, с. 551]), *четки, монашки* («И вызванивают в четки // Ивы – крот-

кие монашки» [25, с. 552]) и др. Способствуют ее реализации и слова, имеющие в словаре характеристики *разговорное* или *просторечное*: *тальяночка* [321, с. 788] (разг.) («Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха» [25, с. 548] и др.); *духовитые* [321, с. 183] (прост.), *кликать* [321, с. 277] (прост.) («Духовитые дубровы // Кличут ветками к реке» [25, с. 550]) и др.

В вокальных произведениях на стихи С.А. Есенина значительное внимание уделяется словам с корнем *зелен* (*зелень, зелена, зеленый* и др.). Они употребляются при описании зелени, отмеченной блеском и сиянием: «Зелень в цвету и росе» [25, с. 547], «Под нею [корой – Е.М.] зелень пряная // Сияет в серебре» [25, с. 552] и др. Поэт упоминает *зелена* – «всходы хлебов...» [321, с. 228]: «Луна стелила тени, // Сияли зелена» [25, с. 559] (этот образ также выделен сиянием), «Я хотел бы затеряться // В зеления твоих стозвонных» [25, с. 551] (данный образ связан со звучанием). Зеленый цвет часто получает лингвистическую реализацию в исследуемых поэтических текстах: «По горам зеленым – скаты // С гарком гулких дупелей» [25, с. 550] и др.; он соотносится и со светом: «Светят зелено в сутёмы // Под росой тополя» [25, с. 550]. Этот цвет важен для рассматриваемого поэтического мира, он имеет как национальные (связь с природным миром, весной, обновлением и др.), так и индивидуально-авторские особенности.

Для «возможного мира» музыкально-поэтических произведений С.А. Есенина большое значение имеют свет и озвученность. Свет – атрибут внутреннего мира лирического героя («Радуют тайные вести, // Светятся в душу мою» [25, с. 548], «Васильками сердце светится, горит в нем бирюза» [25, с. 548] и др.), мира природы («Ветер плесень сизую // Солнцем окропил» [25, с. 551] и др.), потустороннего мира («Знаю я, что в той стране не будет // Этих нив, златящихся во мгле» [25, с. 561] и др.) и др. Озвученностью характеризуются у поэта самые разные реалии природного мира («И часто я в вечерней мгле, // Под звон надломленной осоки, // Молось дымящейся земле // О невозвратных и далеких» [25, с. 557], «И так, вздохнувши глубоко, // Сказал под звон ветвей...» [25, с. 559] и др.); звон поэту напоминает звучание музыкального инструмента («У меня в душе звенит тальянка...» [25, с. 562]).

Поэт создает образы, отмеченные национально-культурной спецификой. Это образ березы – русской красавицы – из стихотворения «Береза»: «Белая береза // Под моим окном // Принакрылась снегом, // Точно серебром» [25, с. 549] и др., а также образ березки из стихотворения «Зеленая прическа...», сопоставимый с образом девушки: «Зеленая прическа, // Девическая грудь, // О тонкая березка, // Что загляделась в пруд?» [25, с. 558] и др. Это образ черемухи из одноименного стихотворения, также передающий красоту русской природы: «Черемуха душистая, // Развесившись, стоит, // А зелень золотистая // На солнышке горит» [25, с. 553] и др. В стихотворении «Край ты мой заброшенный...» черемуха сравнивается с метелью: «Как метель, черемуха // Машет рукавом» [25, с. 551]; в стихотворении «Песня» с черемухой сопоставляется любимая лирического героя: «Все равно любимая отцветет черемухой» [25, с. 563]. Это образ тальянки, имеющийся в нескольких стихотворениях. В стихотворении «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха» игра музыкального инструмента выражает эмоции и чувства, эксплицирующие концепт «любовь»: «Я играю на тальяночке про синие глаза» [25, с. 548] и др. В стихотворении «Никогда я не был на Босфоре...» звон тальянки – одна из характеристик национальной принадлежности поэта: «У меня в душе звенит тальянка, // При луне собачий слышу лай, // Разве ты не хочешь, персиянка, // Увидать далекий синий край?» [25, с. 562]; в стихотворении «Эх, вы, сани! А кони, кони!» способность тальянки к общению определяет различные возрастные периоды в жизни лирического героя: «И откуда бралась осанка, // А в полуночную тишину // Разговорчивая тальянка // Уговаривала не одну. // Все прошло. Поредел мой волос. // Конь издох, опустел наш двор. // Потеряла тальянка голос, // Разучившись вести разговор» [25, с. 566]. Это образ клена из стихотворения «Слышишь – мчатся сани, слышишь – сани мчатся...», который приобретает способности живого существа: «Где-то на поляне клен танцует пьяный. // Мы к нему подъедем, спросим – что такое? // И станцуем вместе под тальянку трое» [25, с. 566–567]. В стихотворении «Клен ты мой опавший, клен заледенелый...» образы лирического героя и клена сближаются: «Клен ты мой опавший, клен заледенелый, // Что стоишь нагнув-

шись под метелью белой? // ... // Сам себе казался я таким же кленом, // Только не опавшим, а всюю зеленым» и др. [25, с. 567].

Музыкальному воплощению стихов С.А. Есенина помогает также наличие в них высказываний, имеющих глубокое концептуальное содержание, содержащих итоговые умозаключения поэта. Такие стихотворные строки привлекают внимание слушателя, а если они акцентируются голосом исполнителя и музыкальным сопровождением, то они могут стать смысловыми центрами музыкально-поэтических произведений: «Будь же ты вовек благословенно, // Что пришло процвеств и умереть» [25, с. 560], «И ничто души не потревожит, // И ничто ее не бросит в дрожь, – // Кто любил, уж тот любить не может, // Кто сторел, того не подожжешь» [25, с. 569] и др. Последний пример продолжает поэтическую традицию А.С. Пушкина из романса на его стихи «К*** (Не спрашивай, зачем унылой думой...): «Не спрашивай, зачем душой остылой // Я разлюбил веселую любовь // И никого не называю *милой* – // Кто раз любил, уж не полюбит вновь...» [24, с. 97].

Многие образы и высказывания из стихотворений С.А. Есенина, положенных на музыку, имеют продолжение в литературных произведениях, относящихся к другим культурным парадигмам. Так, русский текст белорусской культуры представляют: отрывок из поэтического произведения «Веснь» С. Дорожного (С.М. Середы) («Зацвітуць і асыплюцца ружы, // Вецер долам лісты замяце, // Толькі я, мой далёкі дружа, // Буду болей яшчэ залацець» [23, т. 2, с. 272]), соотносящийся с отрывком из стихотворения С.А. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...» («Увяданья золотом охваченный, // Я не буду больше молодым» [25, с. 559]); отрывок из «Рагачоўскага сшытка» А. Жаврука (А.Д. Синичкина) («Буду частаваць сяброў на сходзе, // Ёспамінаць пра шумныя сады, // Пра гурток мастацкі на заводзе, // Пра разгул дняпроўскае вады, // Пра вазоў калгасных караваны, // Пра дзяўчынку з грыўкай залатой, // Што маіх паэм усхваляваных // Не хацела слухаць ні за што» [23, т. 2, с. 328]), перекликающийся с отрывком из стихотворения С.А. Есенина «Никогда я не был на Босфоре...» («Или снова, сколько ни проси я, // Для тебя навеки дела нет, // Что в далеком имени – Россия – // Я известный, признанный поэт» [25, с. 562]) и др.

С.А. Есенин – поэт, творчество которого испытало на себе воздействие фольклора и литературы. Национально-культурную маркированность «... текстам романсов на стихи С. Есенина придают, в первую очередь, концепты “душа” (“сердце”), “тоска” (“грусть”) и “судьба”» [146 А, с. 58].

Душа и сердце в поэтическом мире С.А. Есенина концептуализируются как вместилище: душа – чувств, сердце – мыслей («Радуют тайные вести, // Светятся в душу мою» [25, с. 548], «С тихой тайной для кого-то // Затаил я в сердце мысли» [25, с. 552]). Создавая образ души, поэт передает очень сильные эмоции и чувства («Все встречаю, все приемлю, // Рад и счастлив душу вынуть» [25, с. 552] и др.) и полное отсутствие их выражения («И ничто души не потревожит, // И ничто ее не бросит в дрожь...» [25, с. 569]); а, воплощая образ сердца, выражает не очень интенсивные эмоции и чувства («Ты теперь не так уж будешь биться, // Сердце, тронутое холодком...» [25, с. 559]). Душа лирического героя ярко реагирует на музыку («У меня в душе звенит тальянка...» [25, с. 562]), сердце – на песню («Слышишь, роза клонится и гнется – // Эта песня в сердце отзовется» [25, с. 564]). Душа испытывает очень грустные чувства, и поэт передает их при помощи образа музыкального инструмента («Заглуши в душе тоску тальянки...» [25, с. 562]).

Концепт «тоска» («грусть») у С.А. Есенина проявляется в тех случаях, когда он говорит об умирающих людях («Перед этим сонмом уходящих // Я не в силах скрыть моей тоски» [25, с. 560]); когда он описывает вечер и грустит о тех, кого он больше не увидит («И грусть вечерняя меня // Волнует непреодолимо. // Над куполом церковных глав // Тень от зари упала ниже. // О други игрищ и забав, // Уж я вас больше не увижу!» [25, с. 557]); когда он прощается с другом («До свиданья, друг мой, без руки, без слова, // Не грусти и не печаль бровей...» [25, с. 569]).

Концепт «судьба» у С.А. Есенина в текстах музыкально-поэтических произведений имеет не очень широкую реализацию: лирический герой ищет в судьбе покоя («Я давно иду в судьбе покоя...» [25, с. 562]), встречу с девушкой не считает предопределенной Богом («Этот пыл не называй судьбою, // Легкодумна

вспыльчивая связь, – // Как случайно встретились с тобою, // Улыбнусь, спокойно разойдясь» [25, с. 568]) и др.

Вплощается у С.А. Есенина и важный для русской культурной парадигмы концепт «дорога». Дорога у поэта олицетворяется и приобретает способности живого существа («Дремлет взрытая дорога. // Ей сегодня примечталось, // Что совсем-совсем немного // Ждать зимы седой осталось» [25, с. 558]). Образ дороги возникает у лирического героя при мысли о грядущей смерти («Мы теперь уходим понемногу // В ту страну, где тишь и благодать. // Может быть, и скоро мне в дорогу // Бренные пожитки собирать» [25, с. 560]).

Национально-культурный компонент может быть выделен в тех поэтических текстах С.А. Есенина, в которых упоминается тальянка или гармоника. На тальянке играют и веселую мелодию («Васильками сердце светится горит в нем бирюза. // Я играю на тальяночке про синие глаза» [25, с. 548] и др.), и грустную мелодию («За окном гармоника и сиянье месяца. // Только знаю – милая никогда не встретится» [25, с. 563]). В образе названного музыкального инструмента поэт воплощает человеческие черты и способность (или неспособность) быть собеседником («Разговорчивая тальянка // Уговаривала не одну» [25, с. 566], «Потеряла тальянка голос, // Разучившись вести разговор» [25, с. 566]).

Национально-культурной отличительностью отмечена у поэта и сфера сакрального – она тесно связана с образами реалий природного мира («Я молюсь на алы зори, // Причащаюсь у ручья» [25, с. 550], «И вызванивают в четки // Ивы – кроткие монашки» [25, с. 552] и др.).

Национально-культурный компонент проявляется у С.А. Есенина и в описании Родины. Говоря о ней, поэт использует в текстах романсов имена существительные *край, родина, Россия*. О Родине С.А. Есенин пишет с грустью («Край ты мой заброшенный, // Край ты мой, пустырь» [25, с. 550]), с любовью («Край любимый! Сердцу снятся // Скирды солнца в водах лонных» [25, с. 551]), с нежностью («Я снова здесь, в семье родной, // Мой край, задумчивый и нежный!» [25, с. 557]), для нее он слагает песню («Тебе, о родина, сложил я песню ту» [25, с. 553]), гордит-

ся тем, что он известный русский поэт («Что в далеком имени – Россия – // Я известный, признанный поэт» [25, с. 562]).

Национально-культурная ориентация в стихах С.А. Есенина, получивших музыкальную реализацию, проявляется также в строчках, содержащих самоопределение поэта («Я – пастух, мои палаты – // Межи зыбистых полей...» [25, с. 550] и др.) и др.

Г.В. Свиридов создал цикл песен для тенора и баритона в сопровождении фортепиано на стихи С.А. Есенина [391, с. 3–30]. В песне «У меня отец – крестьянин» лирический герой пишет о своем крестьянском происхождении и о своей любви к Родине: «Мел_ко_ле_сье. Степь и да_ли. Свет лу_ны во все кон_цы. Вот о_пять вдруг за_ры_да_ли раз_лив_ны_е бу_бен_цы. Ой вы, са_ни, са_ни, са_ни, зво_ны мерз_лы_е о_син. У ме_ня о_тец – кре_стья_нин, ну, а я – кре_стьян_ский сын. На_пле_вать мне на из_вест_ность и на то, что я – по_эт. Э_ту_ча_х день_ку_ю мест_ность не ви_дал я мно_го лет. Тот, кто ви_дел хоть од_на_ж_ды э_тот край и э_ту гладь, тот по_чти бе_рез_ке каж_дой нож_ку рад по_це_ло_вать. Не при_гляд_на_я до ро_га, да лю_би_ма_я на_век, по ко_то_рой ез_дил мно_го вся_кий рус_ский че_ло_век. Ой вы, са_ни, са_ни, са_ни, зво_ны мерз_лы_е о_син, у ме_ня о_тец – кре_стья_нин. Га!» [391, с. 3–6] (стихотворение называется «Мелколесье. Степь и дали» [157, т. 1, с. 256–257]; в тексте песни есть изменения по сравнению с поэтическим текстом: вторая строфа стихотворения употреблена после пятой строфы, в третьей строфе имеются модификации («Ох вы, сани! Что за сани!» [157, т. 1, с. 256]), шестая и седьмая строфы стихотворения в песне отсутствуют [157, т. 1, с. 256]).

В песне «В сердце светит Русь» создается образ Руси, овеянный грустью: «О, паш_ни, паш_ни, паш_ни, ко_ло_мен_ска_я грусть, на серд_це день вче_ра_шний, а в серд_це све_тит Русь... Как пти_цы, сви_шут вер_сты из-под ко_пыт ко_ня. И брыз_жет солн_це гор_стью свой дож_дик на ме_ня. О край раз_ли_вов гроз_ных и ти_хих веш_них сил, здесь по за_ре и звез_дам я шко_лу про_хо_дил. И мыс_лил и чи_тал я по биб_ли_и вет_ров, и пас со мной И_сай_я мо_их зла_тых ко_ров, мо_их зла_тых ко_ров» [391, с. 7–9] (стихотворение называется «О пашни, пашни, пашни...» [157, т. 1, с. 118]; в тексте песни

имеются трансформации: после имени существительного *Русь* стоит многоточие вместо точки, после имени существительного *коня* – точка вместо запятой, часть последнего предложения четвертой строфы *моих золотых коров* повторяется дважды).

Песня «Березка» содержит описание красоты березки, ее воплощение в образе девушки и ее диалог с пастухом: «Зе_ле_на_я при_чес_ка, де_ви_че_ска_я грудь, о тон_ка_я бе_рез_ка, что за_гля_де_лась в пруд? Что шеп_чет те_бе ве_тер? О чем зве_нит пе_сок? Иль хо_чешь в ко_сы-вет_ви ты лун_ный гре_бе_шок? От_крой, от_крой мне тай_ну тво_их дре_вес_ных дум, я по_лю_бил пе_чаль_ный твой пред_о_сен_ный шум. И мне в от_вет бе_рез_ка: “О лю_бо_пыт_ный друг, се_го_дня но_чью звезд_ной здесь сле_зы лил па_стух. Лу_на сте_ли_ла те_ни, си_я_ли зе_ле_ня. За го_лы_е ко_ле_ни он об_ни_мал ме_ня. И так, вздох_нув_ши глуб_ко, ска_зал под_звон_вет_вей: “Про_щай, мо_я го_луб_ка, до но_вых жу_рав_лей”» [391, с. 9–12] (стихотворение называется «Зеленая прическа...» [157, т. 1, с. 120]; оно посвящено Л.И. Кашиной, в тексте песни есть изменения: отсутствует тире после глагола *полюбил*, обращение *моя голубка* с двух сторон выделено запятыми).

В песне «Рекрута» повествуется о молодых людях, которых забирали в солдаты: «По се_лу тро_пин_кой кри_вень_кой в лет_ный ве_чер го_лу_бой рек_ру_та хо_ди_ли с ли_вен_кой ра_зу_ха_би_стой курь_бой, рек_ру_та хо_ди_ли с ли_вен_кой ра_зу_ха_бис_той гурь_бой. Рас_пе_ва_ли про лю_би_мы_е да по_след_ни_е день_ки: “Ты про_щай, се_ло ро_ди_мо_е, тем_на ро_ща да пень_ки, ты про_щай, про_щай, тем_на ро_ща да пень_ки”. Зо_ри пе_ни_лись и та_я_ли. Все кри_ча_ли, пя_ча грудь: “До рек_рут_ства го_ре_ма_я_ли, а те_перь по_ра гуль_нуть”. Раз_мах_нув куд_ря_ми ру_сы_ми, в пляс бро_са_лись ве_се_ло. Дев_ки бря_ка_ли им бу_са_ми, за_зы_ва_ли за се_ло. Ве_чер_ком, тро_пин_кой кри_вень_кой, о_бо_драв_шись о пень_ки, рек_ру_та иг_ра_ли в ли_вен_ку про о_сталь_ны_е день_ки, рек_ру_та иг_ра_ли про о_сталь_ны_е день_ки» [391, с. 12–17] (стихотворение называется «По селу тропинкой кривенькой...» [157, т. 1, с. 66–67]; в тексте песни имеются трансформации: повторяются последние предложения первой и второй строф (глагол *про-*

щай из второй строфы использован дважды), перед именем существительным *пеньки* вместо союза *и* употреблен союз *да*, пятая, шестая и седьмая строфы стихотворения в песне отсутствуют, в восьмой строфе есть модификация – вместо слова *остольние* используется слово *остальные*).

«Песня под тальянку» – печальный рассказ лирического героя о прошедшей юности и об отношениях с милой: «Сыпь, таль (и)_ян_ка, звон_ко, сыпь, таль (и)_ян_ка, сме_ло! Вспом_нить, что ли, ю_ность, ту, что про_ле_те_ла? Не шу_ми, о_си_на, не пы_ли, до_ро_га. Пусть не_сет_ся пе_сня к ми_лой до по_ро_га. Пусть о_на у_слы_шит, пусть о_на по_пла_чет. Ей чу_жа_я ю_ность ни_че_го не зна_чит. Ну, а ес_ли зна_чит – про_жи_вет не му_чась. Где ты, мо_я ра_дость? Где ты, мо_я у_часть? За бы_лу_ю си_лу, гор_дость и о_сан_ку толь_ко и о_ста_лась пе_сня под таль_ян_ку. Не шу_ми, о_си_на, не пы_ли, до_ро_га. Пусть не_сет_ся пе_сня к ми_лой до по_ро_га» [391, с. 17–19] (стихотворение называется «Сыпь, тальянка, звонко, сыпь, тальянка, смело!..») [157, т. 1, с. 219]; в тексте песни произошли изменения: из третьей строфы использованы только третье и четвертое предложения, третье и четвертое предложения первой строфы повторяются дважды).

В песне «Вечером» рассказывается о женихе и невесте, выражаются теплые чувства лирического героя: «За_иг_рай, сы_грай, таль_я_ноч_ка, ма_ли_но_вы_ме_ха. Вы_хо_ди встре_чать к о_ко_ли_це, не_ве_ста, же_ни_ха. Ва_силь_ка ми_серд_це све_тит_ся, го_рит в нем би_рю_за. Я иг_ра_ю на таль_я_ноч_ке про си_ни_е гла_за, я иг_ра_ю на таль_я_ноч_ке про си_ни_е гла_за, я иг_ра_ю на таль_я_ноч_ке про си_ни_е, про си_ни_е гла_за. То не зо_ри в стру_ях о_зе_ра свой вы_тка_ли у_зор, твой пла_ток, шить_ем у_кра_шен_ный, мельк_нул за ко_со_гор. Ва_силь_ка ми_серд_це све_тит_ся, ма_ли_но_вы_ме_ха. Пусть по_слу_ша_ет кра_са_ви_ца при_бас_ки же_ни_ха, пусть по_слу_ша_ет кра_са_ви_ца при_бас_ки же_ни_ха, пусть по_слу_ша_ет, по_слу_ша_ет кра_са_ви_ца при_бас_ки же_ни_ха» [391, с. 20–25] (стихотворение называется «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха») [157, т. 1, с. 48]; в тексте песни есть изменения: второе предложение второй строфы повторяется три раза, при этом в последнем

случае имя прилагательное *синие* с предлогом *про* используется дважды, четвертая строфа модифицирована («Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха» [157, т. 1, с. 48]), последнее предложение третьей строфы повторяется трижды, при этом в конце произведения глагол *послушай* употреблен дважды).

В песне «Есть одна хорошая песня у соловушки...» лирический герой рассказывает о своей неудавшейся судьбе и любви: «Есть од_на хо_ро_ша_я пе_сня у со_ло_ву_шки – пе_сня па_ни_хид_на_я по мо_ей го_ло_ву_шке. Цве_ла – за_бу_бен_на_я, рос_ла – но_же_ва_я, а те_перь вдруг све_си_лась, слов_но не_жи_ва_я. Ду_мы, мо_и ду_мы! Боль в вис_ках и те_ме_ни. Про_мо_тал_я мо_ло_дость без по_ры, без вре_ме_ни. Как слу_чи_лось-ста_лось, сам не по_ни_ма_ю. Ночь ю жест_ку_ю по_душ_ку к серд_цу при_жи_ма_ю. Лей_ся, пе_сня зво_нка_я, вы_лей трель у_ны_лу_ю. В тем_но_те мне ка_жет_ся – об_ни_ма_ю ми_лу_ю. За ок_ном гар_мо_ни_ка и си_я_нье ме_ся_ца. Толь_ко зна_ю – ми_ла_я ни_ко_гда не встре_тит_ся. Эх, лю_бовь-ка ли_ну_шка, кровь – за_ря виш_не_ва_я, как ти_та_ра, ста_ра_я, и, как пе_сня, но_ва_я. Пей_те, пой_те в ю_но_сти, бей_те в жизнь без про_ма_ха – все рав_но лю_би_ма_я от цве_тет че_ре_му_хой. Я от_цвел не зна_ю где. В пьян_стве, что ли? В сла_ве ли? В мо_ло_до_сти нра_вил_ся, а те_перь о_ста_ви_ли» [391, 26–30] (стихотворение называется «Песня» [157, т. 1, с. 199–200]; в тексте песни имеются трансформации: слова *как гитара* и *как песня* с двух сторон выделены запятыми, после глагола *цвел* нет запятой, восьмая, одиннадцатая и двенадцатая строфы стихотворения в песне отсутствуют).

Превращению данных стихотворений в песни способствовало наличие: 1) восклицательных предложений («Эх вы, сани! Что за сани!» [157, т. 1, с. 256], «Сыпь, тальянка, звонко, сыпь, тальянка, смело!» [157, т. 1, с. 219] и др.), 2) повторов («О пашни, пашни, пашни...» [157, т. 1, с. 118], [березка] «Открой, открой мне тайну // Твоих древесных дум...» [157, т. 1, с. 120] и др.), 3) однородных членов предложения («О край разливов грозных // И тихих вешних сил, // Здесь по заре и звездам // Я школу проходил» [157, т. 1, с. 118], «Зори пенились и таяли...» [157, т. 1, с. 66] и др.), 4) обращений («О тонкая березка, // Что загляделась

в пруд?» [157, т. 1, с. 120], [рекрута] «Распевали про любимые // Да последние деньки: // “Ты прощай, село родимое, // Темна роща и пеньки”» [157, т. 1, с. 66] и др.), 5) вопросительных предложений («Что шепчет тебе [березке – Е.М.] ветер?» [157, т. 1, с. 120], «Вспомнить, что ли, юность, ту, что пролетела?» [157, т. 1, с. 219] и др.), 6) обособленных членов предложения ([пастух] «И так, вздохнувши глубоко, // Сказал под звон ветвей...» [157, т. 1, с. 120], «По селу тропинкой кривенькой, // Ободравшись о пеньки, // Рекрута играли в ливенку // Про остольные деньки» [157, т. 1, с. 67] и др.), 7) предложений с тире («Я полюбил – печальный // Твой [березки – Е.М.] предосенний шум» [157, т. 1, с. 120], «Только знаю – милая никогда не встретится» [157, т. 1, с. 199] и др.), 8) сравнений («Как птицы, свищут версты // Из-под копыт коня...» [157, т. 1, с. 118], [голова] «Цвела – забубенная, росла – ножевая, // А теперь вдруг свесилась, словно неживая» [157, т. 1, с. 199] и др.) и др.

Самая важная тема в вокальных циклах «Деревянная Русь» и «Отчалившая Русь» Г.В. Свиридова на стихи С.А. Есенина – «...тема дороги; для обоих циклов значительны темы Родины и грусти» [39 А, с. 28].

Музыкально-поэтический дискурс, реализующийся в стихах С.А. Есенина, ставших романсами и песнями, имеет ярко выраженную национальную специфику, проявляющуюся в лексике, семантике и концептах, которые могут участвовать и в процессе диалога культур.

Следующие композиторы сочинили произведения на слова С.А. Есенина: Г.Ф. Пономаренко – вокальное произведение в сопровождении шестиструнной или семиструнной гитары «Отговорила роща золотая» [445, с. 18–19], В.Н. Липатов – произведение для голоса в сопровождении фортепиано «Письмо к матери» [1, с. 4–6], Т.Н. Хренников – песню в сопровождении фортепиано «Березка» [469, с. 5–7], Г.В. Свиридов – вокальный цикл для тенора с фортепиано «Деревянная Русь» [388, с. 2–11], поэму для тенора в сопровождении фортепиано «Отчалившая Русь» [389, с. 5–48], В.А. Золотарев – песню для голоса (хора) с фортепиано (гитарой) «Тебе одной плету венки...» [144, с. 29–32], В.А. Пиккуль – песню для голоса (хора) с фортепиано (гитарой) «Пой, ямщик!» [144,

с. 35–38] и т.д. Произведение на слова С.А. Есенина «Последнее письмо» входило в репертуар А.Н. Вертинского (в его переделке) [333, с. 118]. Г.К. Пукст создал для голоса с сопровождением романсы «Песня», «Прощальное письмо» [281, с. 47], А.В. Богатырев – «Шесть романсов на слова С. Есенина» [281, с. 84], А.Ю. Мдивани – произведение для хора а капелла «Литания “Русь святая” (“Месяц”, “Радуница”, “Доброта”, “Меж тихих древ”, “Гой ты, Русь”, “Распев”, “Песнь”» [281, с. 223] и др.

5.2.8. Особенности русской культуры в текстах романсов на стихотворения М.И. Цветаевой

Обратимся к романсам З.А. Раздолиной [145] на стихи М.И. Цветаевой.

Романс «Прохожий, остановись!» [145] создан на основе стихотворения «Идешь, на меня похожий...» [472, с. 65], в котором лирическая героиня говорит о себе после смерти. Она констатирует, что прохожий похож на нее и призывает его остановиться возле ее могилы («Идешь, на меня похожий, // Глаза устремляя вниз. // Я их опускала – тоже! // Прохожий, остановись!» [472, с. 65]) и прочесть информацию о ней («Прочти – слепоты куриной // И маков нарвав букет, // Что звали меня Мариной // И сколько мне было лет» [472, с. 65]). Она просит пришедшего не пугаться и считает себя наказанной за недозволенный смех («Не думай, что здесь – могила, // Что я появлюсь, грозя... // Я слишком сама любила // Смеяться, когда нельзя!» [472, с. 65]), рассказывает, что тоже была в земном мире («И кровь прилиwała к коже. // И кудри мои вились... // Я тоже была, прохожий! // Прохожий, остановись!» [472, с. 65]). Лирическая героиня, основываясь на русской традиции говорить о мертвых только хорошее, просит прохожего легко подумать о ней и так же легко забыть («Но только не стой угрюмо, // Главу опустив на грудь. // Легко обо мне подумай, // Легко обо мне забудь» [472, с. 65]). Из-под земли ей кажется, что прохожий освещен солнцем; она просит его не смущаться, услышав ее голос: «Как луч тебя освещает! // Ты весь в золотой пыли... // – И пусть тебя не смущает // Мой голос из-под земли» [472, с. 65]. Вокальная реализация данного поэтического произведе-

дения обеспечивается благодаря: 1) однородным членам предложения («Сорви себе стебель дикий // И ягоду ему вслед...» [472, с. 65] и др.), 2) обособленным членам предложения («Но только не стой угрюмо, // Главу опустив на грудь» [472, с. 65] и др.), 3) обращениям («Прохожий, остановись!» [472, с. 65] и др.), 4) повтору («Я тоже была, прохожий! // Прохожий, остановись!» [472, с. 65]), 5) анафорам («Легко обо мне подумай, // Легко обо мне забудь» [472, с. 65] и др.), 6) восклицательным предложениям («Я слишком сама любила // Смеяться, когда нельзя!» [472, с. 65] и др.), 7) многоточиям, требующим паузы («И кровь прилиwała к коже, // И кудри мои вились...» [472, с. 65] и др.) и др.

Музыкально-поэтическое произведение «Осыпались листья» [145], созданное на основе стихотворения «Осыпались листья над Вашей могилой...» [472, с. 81], – это диалог лирической героини с братом мужа М.И. Цветаевой, П.Я. Эфроном (стихотворение посвящено его памяти [474, с. 815]). Придя осенью на его могилу, она говорит ему приятные слова: «Осыпались листья над Вашей могилой, // И пахнет зимой // Послушайте, мертвый, послушайте, // милый: // Вы все-таки мой» [472, с. 81]. Лирическая героиня хочет прийти к дорогому человеку в больницу и думает, что он уехал: «Опять с узелком подойду утром рано // К больничным дверям. // Вы просто уехали в жаркие страны, // К великим морям» [472, с. 81]. Она не верит смерти и ждет, что он придет домой с вокзала: «Я Вас целовала! // Я Вам колдовала! // Смеюсь над загробною тьмой! // Я смерти не верю! Я жду Вас с вокзала – // Домой» [472, с. 81]. Однако о реальности его смерти напоминают смытые и стертые слова на траурных лентах, и лирическая героиня тоже не хочет больше жить: «Пусть листья осыпались, смыты и стерты // На траурных лентах слова. // И, если для целого мира Вы мертвый, // Я тоже мертва» [472, с. 81]. Она обещает никогда не забывать его («Я вижу, я чувствую, – чую Вас всюду! // – Что ленты от Ваших венков! – // Я Вас не забыла и Вас не забуду // Во веки веков!» [472, с. 81]), но затем признает бесцельность и тщетность подобных обещаний и считает свой монолог письмом в другой мир («– Письмо в бесконечность. – Письмо // в беспредельность – // Письмо в пустоту» [472, с. 81]). Вокальное воплощение рассмотренного стихотворения обеспечено: 1) однородными чле-

нами предложения («Пусть листья осыпались, смыты и стерты // На траурных лентах слова» [472, с. 81] и др.), 2) обращениями («Послушайте, мертвый, послушайте, // милый: // Вы все-таки мой» [472, с. 81]), 3) повторами («Я Вас целовала! Я Вам колдовала!» [472, с. 81] и др.), 4) сравнением («Мой – так несомненно и так непреложно, // Как эта рука» [472, с. 81]), 5) восклицательными предложениями («Смеюсь над загробною тьмой!» [472, с. 81] и др.), 6) тире, требующими паузы: «Я смерти не верю! Я жду вас с вокзала – // Домой» [472, с. 81] и др.) и др.

Стихотворение «У меня в Москве – купола горят!» [472, с. 103] стало текстом романа «У меня в Москве» [145]. Оно посвящено А.А. Блоку, поскольку входит в цикл «Стихи к Блоку» [473, с. 69]. В его первой строфе поэтесса перечисляет достопримечательности Москвы, важные для нее: «У меня в Москве – купола горят! // У меня в Москве – колокола звонят! // И гробницы в ряд у меня стоят, – // В них царицы спят и цари» [472, с. 103]. Она сообщает, что ей очень легко дышится в Кремле и что она молится великому поэту там, выражая этим свое преклонение перед ним: «И не знаешь ты, что зарей в Кремле // Легче дышится – чем на всей земле! // И не знаешь ты, что зарей в Кремле // Я молюсь тебе – до зари!» [472, с. 103]. Она видит его в Петербурге в то время, как сама находится в Москве и, скорее всего, спит: «И проходишь ты над своей Невой // О ту пору, как над рекой-Москвой // Я стою с опущенной головой, // И слипаются фонари» [472, с. 103]. Бессонница – особое состояние для поэтессы, время творческого подъема, когда она чувствует связь с любимым поэтом: «Всей бессонницей я тебя люблю, // Всей бессонницей я тебе внемлю – // О ту пору, как по всему Кремлю // Просыпаются звонари...» [472, с. 103]. Однако возможности встречи с ним даже в неземном мире она не видит: «Но моя река – да с твоей рекой, // Но моя рука – да с твоей рукой // Не сойдутся, Радость моя, доколь // Не догонит заря – зари» [472, с. 103]. Музыкальное воплощение данного стихотворения осуществлено с помощью: 1) однородных членов предложения («И гробницы в ряд у меня стоят, – // В них царицы спят и цари» [472, с. 103] и др.), 2) повторов («Но моя река – да с твоей рекой, // Но моя рука – да с твоей рукой...» [472, с. 103] и др.), 3) анафор («У меня в Москве – купола горят! // У меня

в Москве – колокола звонят!» [472, с. 103] и др.), 4) обращения («Но моя рука – да с твоей рукой // Не сойдутся, Радость моя, доколь // Не догонит заря – зари» [472, с. 103]), 5) восклицательных предложений («И не знаешь ты, что зарей в Кремле // Легче дышится – чем на всей земле!» [472, с. 103] и др.), 6) тире, требующих паузы («И не знаешь ты, что зарей в Кремле // Я молюсь тебе – до зари!» [472, с. 103] и др.) и др.

Стихотворение «В огромном городе моем – ночь» [472, с. 107] из цикла «Бессонница» [473, с. 61], послужившее основой романа «Ночь» [145], очень музыкально. Средства звукописи «... играют в нем очень большую роль, создавая палитру ночи и различных, очень тихих звучаний на ее фоне» [65 А, с. 117]. Лирическая героиня стихотворения находится в состоянии бессонницы, плодотворном и приятном для нее. Она уходит из дома и наслаждается свободой: «В огромном городе моем – ночь. // Из дома сонного иду – прочь. // И люди думают: жена, дочь, – // А я запомнила одно: ночь» [472, с. 107]. На улице она слышит музыку, и ей кажется, что ветер проникает в ее внутренний мир; все это создает ощущение легкости: «Июльский ветер мне метет – путь, // И где-то музыка в окне – чуть, // Ах, ивынче ветру до зари – дуть // Сквозь стенки тонкие груди – в грудь» [472, с. 107]. Постепенно реалии окружающего мира становятся для лирической героини чем-то вроде калейдоскопа (тополь, свет в окне, звон на башне и т.д.), она чувствует свою нематериальность: «Есть черный тополь, и в окне – свет, // И звон на башне, и в руке – цвет, // И шаг вот этот – никому – вслед, // И тень вот эта, а меня – нет» [472, с. 107]. И в этот момент она понимает, что она или сама спит, или снится друзьям, чем и объясняются все ее ощущения, и ей не хочется возвращаться в материальный мир: «Огни – как нити золотых бус, // Ночного листика во рту – вкус. // Освободите от дневных уз, // Друзья, поймите, что я вам – снюсь» [472, с. 107]. Данное поэтическое произведение получило музыкальную реализацию, чему способствовало наличие: 1) однородных членов предложения («И люди думают: жена, дочь...» [472, с. 107] и др.), 2) анафоры («И звон на башне, и в руке – цвет, // И шаг вот этот – никому – вслед, // И тень вот эта, а меня – нет» [472, с. 107]), 3) обращения («Друзья, поймите, что я вам – снюсь» [472, с. 107]), 4)

тире, требующих паузы («В огромном городе моем – ночь» [472, с. 107] и др.), 5) сравнения («Огни – как нити золотых бус...» [472, с. 107]), 6) междометия («Ах, нынче ветру до зари – дуть // Сквозь стенки тонкие груди – в грудь» [472, с. 107]), 7) глаголов в форме повелительного наклонения: «Освободите от дневных уз...» [472, с. 107] и др.) и др.

Стихотворение «Вот опять окно...» [472, с. 114] из цикла «Бессонница» [473, с. 64–65] (его текст – слова романса «Окно» [145]) представляет собой рассказ о том месте, благодаря которому окружающим видна жизнь в доме. Поэтесса моделирует целый ряд ситуаций, которые возможны в семьях: «Вот опять окно, // Где опять не спят. // Может – пьют вино, // Может – так сидят. // Или просто – рук // Не разнимут двое. // В каждом доме, друг, // Есть окно такое» [472, с. 114]. Глядя на горящее в ночи окно (или окна), она размышляет о том, почему в окне есть свет, радостной или грустной является причина этого, и какое количество людей связано с этим окном: «Крик разлук и встреч – // Ты, окно в ночи! // Может – сотни свеч, // Может – три свечи...» [472, с. 114]. Ее окно тоже выражает душевное состояние живущего в доме человека: «Нет и нет уму // Моему – покоя. // И в моем дому // Завелось такое» [472, с. 114]. Поэтесса считает, что очень важно, чтобы в жизни каждого человека было такое окно, за которым его кто-то будет ждать: «Помолись, дружок, за бессонный дом, // За окно с огнем!» [472, с. 114]. Данное стихотворение стало романсом благодаря: 1) однородным членам предложения («Крик разлук и встреч – // Ты, окно в ночи!» [472, с. 114] и др.), 2) повторам («Нет и нет уму // Моему – покоя» [472, с. 114] и др.), 3) анафорам («Может – пьют вино, // Может – так сидят» [472, с. 114] и др.), 4) обращениям («В каждом доме, друг, // Есть окно такое» [472, с. 114] и др.), 5) восклицательным предложениям («Помолись, дружок, за бессонный дом, // За окно с огнем!» [472, с. 114] и др.), 6) номинативному предложению («Может – сотни свеч, // Может – три свечи...» [472, с. 114]), 7) тире, требующим паузы («Нет и нет уму // Моему – покоя» [472, с. 114] и др.) и др.

Стихотворение «На заре морозной...» [472, с. 116] входит в цикл «Дон-Жуан» [473, с. 91]. Дон-Жуан – и трагичная, и смеш-

ная фигура. Лирическая героиня назначает ему встречу: «На заре морозной // Под шестой березой // За углом у церкви // Ждите, Дон-Жуан!» [472, с. 116]. Однако целоваться негде: «Но, увы, клянусь вам // Женихом и жизнью, // Что в моей отчизне // Негде целовать!» [472, с. 116]. В России у богородиц строгие глаза («Нет у нас фонтанов, // И замерз колодец, // А у богородиц – // Строгие глаза» [472, с. 116]), и колокольный звон очень хорошо слышен («И чтобы не слышать // Пустяков – красоткам, // Есть у нас презвонкий // Колокольный звон» [472, с. 116]). Лирическая героиня считает, что ее край не к лицу Дон-Жуану («Так вот и жила бы, // Да боюсь – состарюсь, // Да и вам, красавец, // Край мой не к лицу» [472, с. 116]). Узнать его можно только благодаря губам («Ах, в дохе медвежьей // И узнать вас трудно, // Если бы не губы // Ваши, Дон-Жуан!» [472, с. 116]). Данное поэтическое произведение стало музыкально-поэтическим благодаря: 1) однородным членам предложения («Но, увы, клянусь вам // Женихом и жизнью...» [472, с. 116] и др.), 2) обращениям («За углом у церкви // Ждите, Дон-Жуан!» [472, с. 116] и др.), 3) анафоре («Так вот и жила бы, // Да боюсь – состарюсь, // Да и вам, красавец, // Край мой не к лицу» [472, с. 116]), 4) восклицательным предложениям («Ах, в дохе медвежьей // И узнать вас трудно, // Если бы не губы // Ваши, Дон-Жуан!» [472, с. 116] и др.), 5) междометиям («Но, увы, клянусь вам // Женихом и жизнью...» [472, с. 116] и др.) и др.

В проанализированных романах на стихи М.И. Цветаевой отражены следующие особенности русской культуры: традиция отношения к умершим, религиозные чувства поэтессы, ее вера в существование параллельного мира, а также индивидуально-авторские черты данного поэтического мира.

Музыкальные произведения на стихи М.И. Цветаевой писали М.Л. Таривердиев, М.А. Минков, В.Э. Езеров, И.В. Разумихина, В.В. Щукин и др., Д.Б. Смольский создал для голоса с сопровождением «Вокальный цикл на стихи М. Цветаевой» [281, с. 182], В.В. Серых – цикл для голоса с сопровождением «Романсы на стихи М. Цветаевой» [281, с. 290] и др.

5.2.9. Тема иных миров в романах на стихотворения В.Ф. Ходасевича

Поэтический мир В.Ф. Ходасевича исключительно своеобразен. Его литературная позиция «... определяется достаточно явно: безусловно, он самым тесным образом примыкает к тем представлениям о мире и роли в нем поэта, которые вырабатывались поэтами русского символизма» [68, с. 33]. Слова в его стихах приобретают особый смысл: «...у Ходасевича невероятное, фантастическое умение сотворить чудо преображения слова – смысла – знака» [239, с. II]. Поэт – креативная личность, и он создает особый «возможный мир»: «Поэзия Ходасевича – это постижение на эмоциональном уровне параллельного мира (чуда), который логикой (разумом) не постигаем. Вот почему логичность, внешняя доступность стихов Ходасевича – камуфляж...» [239, с. II].

Поэт сам отдавал дань жанру романа [68, с. 27]. Все стихи, рассматриваемые в данном разделе, положены на музыку А.А. Дуловым [152].

Стихотворение «У моря» [463, с. 118] посвящено теме моря, очень широко представленной в русских романах Серебряного века. Поэт наделяет морской прибой способностью к музыкальной деятельности: «А мне и волн морских прибой, // Влача камня, // Поет летеискою струей, // Без утешенья» [463, с. 118]. Вокруг прекрасная погода и покой, однако откуда-то (возможно, из другого мира) появляется тень: «Безветрие, покой и лень. // Но в ясном свете // Откуда же ложится тень // На руки эти?» [463, с. 118]. Лирический герой испытывает неясное томление и видит поднимающуюся пыль: «Не ты ль еще томишь, не ты ль, // Глухое тело? // Вон – белая вскрутилась пыль // И пролетела» [463, с. 118]. Он чувствует прохладу (не исключено, что из загробного мира) на фоне знойного дня: «Взбирается на холм крутой // Овечье стадо... // А мне – айдесская сквозь зной // Сквозит прохлада» [463, с. 118]. Данное стихотворение связано с потусторонним миром; об этом говорит наличие эпитетов *летеиская* («...от Лета, река забвения в царстве мертвых (греч. миф.)» [464, с. 378]) и *айдесская* («...от Айдес (Аид) – царство мертвых (греч. миф.)» [464,

с. 378]). Музыкальное воплощение данного поэтического произведения облегчают: 1) однородные члены предложения («Вон – белая вскрутилась пыль // И пролетела» [463, с. 118] и др.), 2) обособленное обстоятельство («А мне и волн морской прибой, // Влача камня, // Поет летеюскою струей...» [463, с. 118]), 3) повтор («Не ты ль еще томишь, не ты ль, // Глухое тело?» [463, с. 118]), 4) номинативное предложение («Безветрие, покой и лень» [463, с. 118]), 5) вопросительные предложения («Откуда же ложится тень // На руки эти?» [463, с. 118] и др.) и др.

Стихотворение «Рыбак» [463, с. 147] имеет подзаголовок *песня* и также связано с темой водной стихии. Оно является «...стихотворным переложением сказки “Рыбак” (вставная новелла в рассказе “Летом 190* года”) Муни (арх. Л.С. Киссиной)» [464, с. 382–383]. Его лирический герой находится между небом и водой, поэтому наживка кажется ему звездой, а луна – поплавком: «Я наживляю мой крючок // Грепещущей звездой. // Луна – мой белый поплавок // Над черною водой» [463, с. 147]. В образе рыбы каждый день появляется солнце: «Сижу, старик, у вечных вод // И тихо так пою, // И солнце каждый день клюет // На удочку мою» [463, с. 147]. Ему кажется, что он способен вести солнце – свою рыбу – по небу: «А я веду его, веду // Весь день по небу, но – // Под вечер, заглотав звезду, // Срывается оно» [463, с. 147]. Он предупреждает всех, что, когда наживка закончится, землю накроет мрак: «И скоро звезд моих запас // Истрачу я, рыбак. // Эй, берегитесь! В этот час // Охватит землю мрак» [463, с. 147]. Рыбак живет в особом, созданном им мире, параллельном миру реальному. Музыкальной реализации данного стихотворения способствуют: 1) однородные члены предложения («Сижу, старик, у вечных вод // И тихо так пою...» [463, с. 147] и др.), 2) обособленные члены предложения («Под вечер, заглотав звезду, // Срывается оно [солнце – Е.М.]» [463, с. 147] и др.), 3) сравнение («Луна – мой [рыбака – Е.М.] белый поплавок // Над черною водой» [463, с. 147]), 4) повтор ([рыбак – Е.М.] «А я веду его [солнце – Е.М.], веду // Весь день по небу...» [463, с. 147]), 5) восклицательное предложение («Эй, берегитесь!..» [463, с. 147]) и др.

Стихотворение «С берлинской улицы...» [463, с. 229–230] посвящено теме ночи. Автор создает образ ночной берлинской

улицы: «С берлинской улицы // Вверху луна видна. // В берлинских улицах // Людская тень длинна» [463, с. 229]. Этот образ довольно мрачен: «Дома – как демоны, // Между домами – мрак; // Шеренги демонов, // И между них – сквозняк» [463, с. 229]. День закончился, и сейчас во всем доминирует ночь: «Дневные помыслы, // Дневные души – прочь: // Дневные помыслы // Перешагнули в ночь» [463, с. 229]. Лирические герои этого стихотворения похожи на представителей мира нечистой силы: «Опустошенные, // На перекрестки тьмы, // Как ведьмы, по трое // Тогда выходим мы» [463, с. 229]. Все в них не соответствует человеческому облику: «Нечеловечий дух, // Нечеловечья речь – // И песьи головы // Поверх сутулых плеч» [463, с. 229]. Лирические герои рассматриваемого произведения имеют связь с луной; она влияет на их поведение: «Зеленой точкою // Глядит луна из глаз, // Сухим неистовством // Обуревая нас» [463, с. 229]. Состояние ночной улицы напоминает потусторонний мир: «В асфальтном зеркале // Сухой и мутный блеск – // И электрический // Над волосами треск» [463, с. 230]. Н.Н. Берберова сообщила о прототипах данных лирических героев: «Об этих наших ночных прогулках по Берлину Ходасевич написал замечательное стихотворение: мы все трое <Ходасевич, Белый, Берберова> в нем – как три ведьмы в “Макбете,” – но с песьими головами» [58, с. 184]. Музыкальное воплощение рассматриваемого стихотворения осуществляется благодаря: 1) однородным членам предложения («В асфальтном зеркале // Сухой и мутный блеск...» [463, с. 230] и др.), 2) обособленным членам предложения («Опустошенные, // На перекрестки тьмы, // Как ведьмы, по трое // Тогда выходим мы» [463, с. 229] и др.), 3) анафорам («Дневные помыслы, // Дневные души – прочь: // Дневные помыслы // Перешагнули в ночь» [463, с. 229] и др.), 4) сравнениям («Дома – как демоны...» [463, с. 229] и др.), 5) номинативным предложениям («Нечеловечий дух, // Нечеловечья речь...» [463, с. 229] и др.) и др.

Стихотворение «Я» («Когда меня пред божий суд...») [463, с. 276–277] (романс называется «Похороны» [152]) – это рассказ о последних минутах пребывания на земле умершего человека, вероятнее всего, творческой личности. Тело этого человека находится на земле, а душа – в другом измерении (в загробном мире).

В.Ф. Ходасевич пишет о различной реакции на лицо этого человека: «Когда меня пред божий суд // На черных дрогах повезут, // Смуются нищие сердца // При виде моего лица. // Оно их тайно восхитит // И страх завистливый родит» [463, с. 276]. Каким-то людям, удалившись от процессии, будут изображать из себя покойников: «Отстав от шествия, тайком, // Воображаясь мертвецом, // Тогда пред стеклами витрин // Из вас, быть может, не один // Украдкой так же сложит рот, // И нос тихонько задерет, // И глаз полуприщурит свой, // Чтоб видеть, как закрыт другой» [463, с. 276]. Однако это ничего не даст им, они не станут умнее и не поймут сущности поэта: «Но свет (иль сумрак?) тайный тот // На чудака не снизойдет. // Не отразит румяный лик, // Чем я ужасен и велик: // Ни почивающих теней // На вещи бледности моей, // Ни беспощадного огня, // Который уж лизнул меня» [463, с. 276–277]. Лирический герой стихотворения не хочет, чтобы кто-то был похож на него даже в таком состоянии, и этим предостерегает людей от подражания ему как поэту: «Последнюю мою приметку // Чужому не отдам лицу... // Не подражайте ж мертвецу // Как подражаете поэту» [463, с. 277]. (Вокальному воплощению данного стихотворения способствуют: 1) однородные члены предложения ([лицо] «Оно их тайно восхитит // И страх завистливый родит» [463, с. 276] и др.), 2) обособленные члены предложения («Отстав от шествия, тайком, // Воображаясь мертвецом, // Тогда пред стеклами витрин // Из вас, быть может, не один // Украдкой так же сложит рот...» [463, с. 276] и др.), 3) вводное слово («Тогда пред стеклами витрин // Из вас, быть может, не один // Украдкой так же сложит рот...» [463, с. 276]), 4) вставная конструкция («Но свет (иль сумрак?) тайный тот // На чудака не снизойдет» [463, с. 276]), 5) глагол в форме повелительного наклонения («Не подражайте ж мертвецу, // Как подражаете поэту» [463, с. 277]), 6) многоточие («Последнюю мою приметку // Чужому не отдам лицу...» [463, с. 277]) и др.

Стихотворение «Стансы» [464, с. 137–138] («Бывало, думал: ради мига...») – это название романа [152]) представляет собой монолог умудренного жизнью человека. В молодости он не знал цены времени: «Бывало, думал: ради мига // И год, и два, и жизнь отдам... // Цены не знает прощельга // Своим приبلудным пята-

кам» [464, с. 137]. С годами он изменился, и время его жизни стало очень дорогим: «Теперь иные дни настали. // Лежат морщины возле губ, // Мои минуты вздорожали, // Я стал умен, суров и скуп» [464, с. 137]. Вместе со старостью пришла мудрость: «Я много вижу, много знаю, // Моя седеет голова, // И звездный ход я примечаю, // И слышу, как растет трава» [464, с. 137]. Обогащается его стареющая душа: «И каждый вам неслышный шепот, // И каждый вам незримый свет // Обогащают смутный опыт // Психеи, падающей в бред» [464, с. 138]. Он собирает любой жизненный опыт: «Теперь себя я не обижу: // Старею, горблюсь, – но коплю // Всё, что так нежно ненавижу // И так язвительно люблю» [464, с. 138]. С изменением возраста человека изменился и мир вокруг него, так как он стал относиться ко всему в жизни по-другому. Музыкальной реализации данного поэтического произведения помогают: 1) однородные члены предложения («Я стал умен, суров и скуп» [464, с. 137] и др.), 2) повтор («Я много вижу, много знаю...» [464, с. 137]), 3) анафора («И каждый вам неслышный шепот, // И каждый вам незримый свет...» [464, с. 138]), 4) бессоюзные сложные предложения («Теперь себя я не обижу: // Старею, горблюсь, – но коплю...» [464, с. 138] и др.), 5) многоточие («Бывало, думал: ради мига // И год, и два, и жизнь отдам...» [464, с. 137]) и др.

В стихотворении «Осенние сумерки» [463, с. 201] («На город упали туманы...» – это название романса [152]) рассказывается о том, как в сумерках, в тумане возникает видение другого «возможного мира», своеобразного двойника города: «На город упали туманы // Холодною, белой фатой... // Возникли немые обманы // Далекой, чужой чередой...» [463, с. 201]. Город давит лирического героя, городские огни во мгле кажутся ему строками: «Как улиц ущелья глубоки! // Как сдвинулись стены тесней! // Во мгле – потускневшие строки // Бегущих за дымкой огней» [463, с. 201]. Затем видению придается зловещий оттенок: огни приобретают черты сходства с глазами, налитыми кровью, и город для героя стихотворения становится полностью замкнутым пространством: «Огни наливаются кровью, // Мигают, как чьи-то глаза!.. // ...Я замкнут здесь... С злобой, с любовью. // Ушли навсегда небеса» [463, с. 201]. Превращению

данного поэтического произведения в музыкально-поэтическое способствуют: 1) однородные члены предложения («На город упали туманы // Холодною, белой фатой...» [463, с. 201] и др.), 2) сравнение («Огни наливаются кровью, // Мигают, как чьи-то глаза!...» [463, с. 201]), 3) восклицательные предложения («Как улиц ущелья глубоки!» [463, с. 201] и др.), 4) многоточия, требующие паузы («Возникли немые обманы // Далекой, чужой чередой...» [463, с. 201] и др.) и др.

Стихотворение «Пока душа в порыве юном...» [463, с. 352] (романс называется «Призвание и прозрение» [152]) содержит обращение к начинающему поэту. В.Ф. Ходасевич призывает своего молодого коллегу отдавать бумаге все, что содержится в душе: «Пока душа в порыве юном, // Ее безгрешно обнажи, // Бесстрашно вверх болтливым струнам // Ее святые мятежи» [463, с. 352]. Опытный поэт советует неопытному адресату быть во всем максималистом, относиться к открытым истинам очень искренне: «Будь нетерпим и ненавистен, // Провозглашая и трубя // Завоеванья новых истин, – // Они ведь новы для тебя» [463, с. 352]. Вскоре к будущему поэту придет разочарование, и тогда появится возможность воспеть что-нибудь простое, например, обыденное событие и реалии природного мира: «Потом, когда в своем наитье // Разочаруешься слегка, // Воспой простое чаепитье, // Пыльцу на крыльях мотылька» [463, с. 352]. Он советует молодому человеку выработать четкую жизненную позицию, однозначное отношение к миру и выражать это в стихах: «Твори уверенно и стройно, // Слова послушливые гни // И мир, обдуманый спокойно, // Благослови иль прокляни» [463, с. 352]. В конце стихотворения В.Ф. Ходасевич признается, что в определенное время придет новое осмысление всего, тогда приятно и трудно будет не писать произведений: «А под конец узнай, как чудно // Всё вдруг по-новому понять, // Как упоительно и трудно, // Привыкши к слову, – замолчать» [463, с. 352]. Мир опытного поэта и начинающего творца – это совершенно разные миры. Музыкальную реализацию данного поэтического произведения облегчают: 1) однородные члены предложения («Твори уверенно и стройно...» [463, с. 352] и др.), 2) обособленные члены предложения («Будь нетерпим и ненавистен, // Провозглашая и трубя // Заво-

еванья новых истин...» [463, с. 352] и др.), 3) глаголы в форме повелительного наклонения («И мир, обдуманно спокойно, // Благослови иль прокляни» [463, с. 352] и др.) и др.

Стихотворение «Сквозь дикий грохот катастроф...» [464, с. 300] (музыкально-поэтическое произведение имеет такое же название [152]) связано с темой пения. В ужасных условиях (вероятнее всего, земного мира) душа лирического героя услышала чистый голос: «Сквозь дикий грохот катастроф // Твой чистый голос, милый зов // Душа услышала когда-то...» [464, с. 300]. Он не знает, что несет в себе пение: проклятье или благодать, ведь часто пение и гибель – это одно и то же (при условии наличия очень сильного отклика на песню в душе слушателя): «Нет, не понять, не разгадать: // Проклятье или благодать, – // Но петь и гибнуть нам дано, // И песня с гибелью – одно» [464, с. 300]. Песня может иметь большую силу воздействия на человека: «Когда и лучшие мгновенья // Мы в жертву звукам отдаем – // Что ж? Погибаем мы от пенья // Или от гибели поем?» [464, с. 300]. Чувства, вызываемые песней, остаются в созданном ею мире: «А нам простого счастья нет. // Тому, что с песней рождено, // Погибнуть в песне суждено...» [464, с. 300]. Песня для поэта – это особый мир, и человек, желающий проникнуть в него, должен посвятить себя ему полностью, разорвав все связи с реальностью. Вокальную реализацию данного стихотворения обеспечивают: 1) однородные члены предложения («Нет, не понять, не разгадать...» [464, с. 300] и др.), 2) вопросительные предложения («Что ж? Погибаем мы от пенья // Или от гибели поем?» [464, с. 300]), 3) многоточия, обозначающие паузу («Тому, что с песней рождено, // Погибнуть в песне суждено...» [464, с. 300] и др.) и др.

Таким образом, анализ восьми стихотворений В.Ф. Ходасевича, ставших романсами, показывает, что в каждом из данных произведений поэт воплощает глубокое концептуальное содержание. Во всех исследованных музыкально-поэтических произведениях «...объективируется тема двоемирия. Это могут быть разные миры: земной и потусторонний, реальный и придуманный человеком, мир ночной улицы и мир нечистой силы, земной и загробный, миры различных периодов человеческой жизни, мир города и мир его двойника, миры двух креативных личностей разного

возраста, земной мир и мир песни» [57 А, с. 655]. Не является случайным то, что данные стихи получили музыкальную реализацию. Музыка и мастерство исполнителя подчеркнут эмоциональную составляющую подобных произведений, выделяют признаки различных миров, заставят слушателей осмыслить содержание романсов на стихи В.Ф. Ходасевича и запомнить их.

Музыкальные произведения на стихи В.Ф. Ходасевича создали Е. Каминский, В. Коровицын и др., А.А. Даньшова для голоса с сопровождением написала романс «Леди» [281, с. 467] и др.

5.2.10. Музыка в современных музыкально-поэтических произведениях на русском языке

Современные музыкально-поэтические произведения представлены сборником песенной лирики Л.А. Войновой «Музыка сердца» [104, с. 6–176] и популярными лирическими песнями, написанными в XX в. различными композиторами и поэтами [334, с. 24], [436, с. 28–29, 29–30, 47, 53].

В сборник «Музыка сердца» включены стихи, многие из которых получили музыкальное воплощение благодаря автору. Все стихи, кроме 18 («Мати, моя Евфросиния» [104, с. 39], «Ладони вечности» [104, с. 42] и др.), имеют припев. А.Ю. Аврутин для характеристики творчества Л.А. Войновой употребляет слова *музыкальность* и *сердечность* [8, с. 3], которые наиболее ярко отражают сущность ее произведений. Книга состоит из следующих разделов: «Купола церковей охраняют тебя» [104, с. 6–9], «Детство» [104, с. 11–20], «Вальс» [104, с. 22–26], «Танго» [104, с. 28–32], «Духовные» [104, с. 34–48], «Философия» [104, с. 50–61], «Фронтвые» [104, с. 63–67], «Романсы» [104, с. 69–107], «Лирика» [104, с. 109–176]. Данный перечень наглядно демонстрирует два основных концепта, ярко выраженных в сборнике: «Родина» и «музыка». Указанные концепты объективируются и в названиях стихотворений: «Родной край» [104, с. 6], «Нарочанский край» [104, с. 8], «Родина» [104, с. 153], «Россия» [104, с. 172], «Святая Русь» [104, с. 173] и др. (концепт «Родина»); «Баю-баюшки» [104, с. 13], «Колыбельная звездочки» [104, с. 15], «Вальс незабытой любви» [104, с. 22], «Танго моей любви» [104,

с. 28], «Пасхальный благовест» [104, с. 41], «Музыка любви» [104, с. 100], «Не трогайте струны гитары» [104, с. 101], «Предчувствие блюза» [104, с. 113], «Мелодия любви» [104, с. 125] и др. (концепт «музыка»).

Концепт «Родина» в основном эксплицируется в разделах «Купола церковей охранят тебя» [104, с. 6–9], «Духовные» [104, с. 34–48] и «Лирика» [104, с. 109–176]. Героиня произведений Л.А. Войновой связывает себя как с Беларусью («Светлая Беларусь, сердцу родной мой дом, // Краше на свете нет, счастливо здесь живем» [104, с. 6]), так и с Россией («Я твой ребенок, праведная Русь...» [104, с. 172], «Но я в святой России крещена» [104, с. 173]). По ее мнению, Беларусь – это туман, озеро, березка, росы, радуги, хлеб, самобытность, храмы и др. [104, с. 6]. О некоторых реалиях Беларуси поэтесса пишет в различных стихах: туман (туманы) («Легкий дрожит туман...» [104, с. 6], «И ложатся туманы в золотистый песок» [104, с. 7]), озеро (озера) («...озеро в сладком сне...» [104, с. 6], «Голубые озера дорогой Беларусии...» [104, с. 7]), радуги («Радуг небесных свет льется на нас дождем» [104, с. 6], «В истоме радуг – светлая земля...» [104, с. 8]), песня (песни) ([край] «Согрей меня улыбкою своей, // Застольной песней, добротой друзей» [104, с. 8], «Песнь любви над буйными хлебами // Для тебя звучит, страна моя» [104, с. 9]) и др. По ее словам, Россия – это мир, храмы, безгрешность, свет, непреодолимость, реки, леса, поля, месяц и др. [104, с. 172–173]. Беларусь и Россия являются ее защитой: «Беларусь – это мудрость в моем добром народе, // Ты надежда и вера, и защита моя» [104, с. 7], «Россия, ты защитница моя, // Никто не в силах одолеть тебя» [104, с. 172]. Беларусь и Россия – от Бога: «Белоствольная, говорливая – // Беларусь моя, сердцу милая, // В куполах церковей Родина моя, // Знаю, Богом ты избрана, земля» [104, с. 153], «Россия, Богом данная земля...» [104, с. 172]. Лирическая героиня соотносит себя и со славянским родом: «Славный славянский род, крепкая Беларусь, // Добрый народ у нас, Родиной я горжусь» [104, с. 6]. Она вспоминает о былом славянском братстве: «Было братство, славянское братство. // Три народа единой семьей // Выходили за веру сражаться, // Закрывая полмира собой» [104, с. 174].

Концепт «музыка» присутствует во всем сборнике; наиболее ярко он объективируется в разделах «Вальс» [104, с. 22–26], «Танго» [104, с. 28–32], «Фронтвые» [104, с. 63–67], «Романсы» [104, с. 69–107] (в названиях трех из них – музыкальные термины). В первом из этих разделов стихотворения объединены темой любви (кроме стихотворения «Калининградский вальс» [104, с. 24]). В разделе «Танго» [104, с. 28–32] – также темой любви и темой воспоминаний о прошлом («Старое танго» [104, с. 29], «Танго ушедшей юности» [104, с. 31]). В стихотворении «Старое танго» поэтесса употребляет индивидуально-авторский неологизм *огневинка*: «Огневинкой небесной мое сердце задето...» [104, с. 29]. Главная тема раздела «Фронтвые» [104, с. 63–67] – тема памяти, в некоторых стихах присутствует и тема любви («Милая казачка» [104, с. 65], «Фронтвые друзья» [104, с. 67]). Большинство стихов раздела «Романсы» [104, с. 69–107] – о любви; но имеется и другая тематика: быстротечности жизни («Ах, осень, осень...» [104, с. 77], «Я упрячу тоску свою в соснах» [104, с. 78], «Бабье лето» [104, с. 106]); дружбы («Опавшие листья» [104, с. 84]) и др.

Способность петь в поэтическом мире Л.А. Войновой имеют: сверчок, ночка, звездочка, колокола, ангелы, благовест, просторы, цветы, лист, ветра, птица, прибой, бархан, соловушка, река и др. Наиболее часто (после субъектов из группы «Люди») в качестве субъекта при глаголе *петь* (и его дериватах) выступает имя существительное *ветер* (*ветра*): «И о чем-то ветер шальный напевает» [104, с. 124], «Ветра восточные поют...» [104, с. 100] и др. Глагол *петь* и его дериваты приобретают в идиостиле Л.А. Войновой следующие семы: 1) сему 'интеллектуальная деятельность': «Я о друге песню допою...» и др. [104, с. 64], 2) сему 'передача информации': «Нам благовест поет в округе...» [104, с. 43] и др., 3) семы 'интеллектуальная деятельность' и 'передача информации': «Морские просторы, цветы полевые // О вас будут песни нам петь» [104, с. 66]. Очевидно, что этот глагол часто сочетается с прямым дополнением: «Мы песню для него споем про битвы, про себя...» [104, с. 66] и др.

Автор сборника использует: 1) метафоры («Кружится лист золотой в воздухе вальсом осенним» [104, с. 23], «Танго над землей плывет, // Танго в прошлое зовет...» [104, с. 31] и др.), 2) сравнения

(«Дивный вальс, словно звездного неба рассвет» [104, с. 25], «Это старое танго, словно бисера слезка, // Мне дурманит надеждой затуманенный взгляд» [104, с. 29] и др.), 3) повторы музыкальных терминов («Вальс, вальс, вальс, в легком танце пройдемся по кругу...» [104, с. 25] и др.), 4) повторы различных слов (и целых предложений) («Белый вальс над землею закружит, // Этот вальс, нас он с вами подружит, // Сладкой музыкой грез озарит, // И нам голову чуточку вскружит. // Сладкой музыкой грез закружит, // И нам голову чуточку вскружит» [104, с. 26] и др.) и др. Описывая танец, поэтесса создает целый ряд метафорических наименований, в которых название стихотворения может повторяться в различных вариантах («Вальс незабытой любви» [104, с. 22]: *вальс незабытого дня, вальс недопетой любви, вальс одинокой судьбы, вальс незабытой любви*), а может и не повторяться («Вальс покаяния» [104, с. 23]: *вальс осенний, вальс осенней листвы, вальс любви неземной, вальс любви покаянной*). Вальс способен сыграть важную роль в судьбах героев («Звездный вальс – может, станет он нашей судьбой?» [104, с. 25]), он уносит их в мир мечты («Вальс, вальс, вальс, нас с тобою уносит куда-то...» [104, с. 25]), объединяет людей («Вальс, вальс, вальс, пусть с тобой нас сегодня подружит // Этот старый мотив, из далекого детства привет» [104, с. 25]), «Этот вальс непременно подружит...» [104, с. 26]). Л.А. Войнова концептуализирует вальс при помощи различных средств.

В рассматриваемом поэтическом сборнике встречаются названия музыкальных инструментов: 1) *свирель* («Я ещё совсем не наигралась // На свирели, сделанной из звезд...» [104, с. 70]), 2) *скрипка* («И звучит ветер скрипкой, позабытой усладой...» [104, с. 71] и др.), 3) *гитара* («Не трогайте струны гитары...» [104, с. 101] и др.), а также имя существительное *колокольчик* («Девочка Анютка родилась у нас: // Бархатная кожа, родинка у глаз, // Ротик свой в бутончик складываешь ты, // Звонкий колокольчик, словно из мечты» [104, с. 16] и др.). Поэтесса употребляет и названия музыкальных жанров: 1) *песня* («Льетса песня с далеких полей...» [104, с. 153] и др.), 2) *вальс* («Я хочу пригласить вас [принца – Е.М.] на вальс» [104, с. 26] и др.), 3) *танго* («Танго моей любви, // наших счастливых встреч» [104, с. 28] и др.), 4) *симфония* («В симфонии природы дивной // Мы слышим неба

голоса» [104, с. 43]). Очень часто перечисленные музыкальные термины используются метафорически.

Музыка у Л.А. Войновой имеет связь со временем: «Может, что-то в жизни не успели – // не допели и не сберегли» [104, с. 36], «Это старое танго до конца недопето, // Не доступно стиранию, не подвластно ветрам» [104, с. 29] и др. Темпоральная семантика объективируется при описании вокальной («Знаю, моя песенка не спета...» [104, с. 70]) и инструментальной музыки («Я ещё совсем не наигралась // На свирели, сделанной из звезд...» [104, с. 70]).

Лирическая героиня поэтессы поет песню от радости («Станет радостно мне, и я песню спою...» [104, с. 73]), для облегчения силы страдания («Я б ветрам подарила песнь любви одинокой, // Чтобы боль в моем сердце не была столь жестокой» [104, с. 83]). Хорошо плыть по жизни с радостной песней: «Я построю из радуги плот, // Пусть по жизни теченью плывет // Вместе с радостной песней моей, // Увлекая с собой журавлей» [104, с. 82]. Когда в душе человека – любовь, в мире звучит музыка: «Скрипкой Страдивари зазвучал осенний сад, // Я пытаюсь удержать ваш взгляд» [104, с. 112] и др. Душа лирической героини уподобляется музыкальному инструменту, т.к. в ней предполагается наличие струн: «Грохочет неистовый моря распев, // Пронзая души моей струны» [104, с. 140]. Тема музыки у Л.А. Войновой связана с темой поэзии: «Застывает аккордом в эфире, // И пишу о прошедшем стихи» [104, с. 122].

В «возможном мире», созданном рассматриваемой поэтессой, природа имеет музыкальное начало: «И звонкий голос журавлей // Пролился музыкой полей» [104, с. 123] и др. Особое место в нем занимают птичьи песни: «Соловьиные песни льются в шумных дубравах...» [104, с. 7] и др., это может быть даже оркестр: «Птичий оркестр утро разбудит, // И зазвучит нежной скрипкой в листе» [104, с. 154]. Образы живых существ и реалий природного мира используются в стихах из раздела «Детство»: «А сверчок свою песню поет» [104, с. 12], «Динь – дилинь, песню ночка поет...» [104, с. 13] и др. Создавая образы танцев, Л.А. Войнова акцентирует свое внимание на теме времен года: «В вальсе осенней листвы, в вальсе любви покаянной // Нежно меня обними, я

так хочу быть желанной» [104, с. 23], «И музыке блюза внимая и вторя, // Осеннее небо тебя позовет» [104, с. 113] и др. Эта тема вообще очень значима для ее поэтического мира. Осень символизирует старение, отсутствие любви, минорную тональность: «Осень грустные мелодии слагает...» [104, с. 106], «Закружило осенью, завьюжило // Душу непутевую мою...» [104, с. 98] и др., а весна, наоборот, связывается с любовью, мажором, обновлением: «Ворвется музыкой любви, // Звенящей трелию капели. // И смоят прошлое дожди, // И смоят прошлое дожди, // И зазвенят ручьи апреля...» [104, с. 100] и др. В природе воплощается любовь поэтессы: «В пеньи звонкого ручья, в облаке надежд // Будет жить моя любовь, через сотни лет...» [104, с. 46]. Для передачи музыкальных эмоций Л.А. Войнова создает зрительные («Мелодия любви зажглась ночной звездой, // Снежинками застыла на губах» [104, с. 125] и др.) и слуховые образы («Твой смех колокольчиком нежным звучал...» [104, с. 129] и др.).

Л.А. Войнова объективирует в своих поэтических произведениях концепт «птица». Он создается уже в названиях стихов «Белая птица свободы» [104, с. 7], «Журавлиный клин» [104, с. 36], «Кукушка» [104, с. 46], «Шалая птица» [104, с. 80], «Одинокая птица» [104, с. 83], «Годы – птицы» [104, с. 95], «Певчая птица» [104, с. 102], «Подраненная птица» [104, с. 103], «Птицы перелетные» [104, с. 123]. Журавлиный клин символизирует бегущее время: «Журавлиный клин летит устало, // с неба грустью тучи налегли... // Жизнь свою начать нельзя сначала, // значит – каждый миг свой береги» [104, с. 36], как и годы – птиц: «Годы – птицы, годы жизни забубенные» [104, с. 95]. Фольклором навеян образ кукушки («Прокукуй кукушечка, рано поутру // Про любовь безгрешную, про мою судьбу» [104, с. 46]). Образ человека, чьей-то «половинки» воплощают *шалая птица* («Где летаешь сейчас, моя шалая птица? // Чьи просторы твоя покоряет душа?» [104, с. 80]) и *одинокая птица* («Где ты бродишь по свету, одинокая птица? // Наша первая встреча все ночами мне снится» [104, с. 83]); образ женщины – *подраненная птица* («Одинокой, подраненной птицей // Я стучалась в цветущий твой дом» [104, с. 103]). Человеку, находящемуся среди чужих людей, противопоставляются перелетные птицы: «А птицы с юга не залетные // Свивают

гнезда для птенцов. // Они, хотя и перелетные, // Спешат на родину отцов. // А ты среди чужих людей, // Где нет любви, где нет друзей...» [104, с. 123]. Концепт «птица» связан с уходом любви («Увы, любовь умчалась синей птицей» [104, с. 107]) и др. С птицей поэтесса сравнивает Беларусь («Беларусь, белой птицей ты взлетела к свободе, // Ожерельем лесов окружила поля...» [104, с. 7]), себя («Но я верю, однажды весной, // Постучишься, любимый, ко мне... // Потому что живу лишь тобой, // Словно птица, взлечу я к тебе» [104, с. 128]), годы («Пролетели годы, словно птицы...» [104, с. 147]). Семантические компоненты, соответствующие этому концепту, можно обнаружить в образе судьбы («Летят мои года, то быстрокрылая судьба...» [104, с. 161]), в образах земли и песни («И парит в лучах земля // Быстрокрылой легкой песней» [104, с. 138]). Таким образом, рассмотренный концепт связан с концептами «любовь», «Родина» и «музыка».

Особое место в поэзии Л.А. Войновой и в структуре концепта «музыка» в ее произведениях занимает религиозная тематика. Она воплощена в разделах «Духовные» [104, с. 34–48], «Философия» [104, с. 50–61], «Лирика» [104, с. 109–176]. Ангелы наделяются способностью петь различные песни: «Льются песни с поднебесья ангелов ночных, // Колыбельных добрых песен для детей земных» [104, с. 19], «Льются ангелов песнь величальная...» [104, с. 39] и др. Звон колоколов раздается с неба: «Под звон колоколов пасхальный благовест // Плынет в рассветный час мелодией с небес» [104, с. 41]. Благовест сообщает о воскресении Христа: «Нам благовест поет в округе – // Христос воскрес, звучит набат» [104, с. 43].

Среди индивидуально-авторских образов интересен образ бала (карнавала): «Звезд ярких сонный бал смотрит в мое окно...» [104, с. 28], «В карнавале звезд кружится сонная земля...» [104, с. 112] и др. Он воплощает положительное содержание, очень приятное душе лирической героини: «Голос ваш звучит тепло и нежно, таю я, // В карнавале звезд танцует томная земля» [104, с. 112]; человека, не успевшего на бал, ждет разлука: «А за окном снежинок бал, прощальный бал. // Кто не успел на этот зимний карнавал, // Тот опоздал уже на год, его теперь разлука ждет, // И он один среди пурги в тоске бредет» [104, с. 121].

Таким образом, в музыкально-поэтических произведениях Л.А. Войновой «...отражаются особенности национального менталитета: они проявляются в реализации концептов “Родина”, “музыка” и “птица”, характерных для русского языкового сознания, религиозной тематики, также эксплицирующей его, и т.д. В поэтических произведениях, предназначенных для вокального исполнения, доминирует концепт “музыка”, имеющий связь с другими концептами и темами» [104 А, с. 229].

Рассмотрим популярные лирические песни, созданные в XX в.

Песня «Куда уходит детство?» (слова Л.П. Дербенева, музыка А.С. Зацепина) [436, с. 28–29] посвящена философской теме, имеющей пространственную доминанту: ее лирический герой ищет местонахождение прекрасного жизненного периода для большинства людей – детства: «Куда уходит детство, // В какие города, // И где найти нам средство, // Чтоб вновь попасть туда?» [436, с. 28]. Уход детства нельзя заметить, с ним не может быть никаких контактов: «Оно уйдет неслышно, // Пока весь город спит, // И писем не напишет // И вряд ли позвонит» [436, с. 28]. В припеве сообщается о том, что окончание детства сочетается со сменой лирического героя: «И зимой, и летом // Небывалых ждать чудес // Будет детство где-то, // Но не здесь. // И в сугробах белых, // И по лужам у ручья // Будет кто-то бегать, // Но не я» [436, с. 28]. Во втором куплете поэт описывает locus детства – прекрасный «возможный мир», однако, закрытый для людей: «Куда уходит детство, // Куда ушло оно? // Наверно, в край чудесный, // Где каждый день кино, // Где так же ночью синей // Струится лунный свет, // Но нам с тобой отныне // Туда дороги нет» [436, с. 28–29]. *Край чудесный* символизирует детские годы. В третьем куплете автор текста излагает мысль о том, что этот «возможный мир» – судьбы других детей, которые пока не выросли. Поскольку мир каждой человеческой личности уникален, связи с ушедшим к другим людям детством нет: «Куда уходит детство? // В недалекие края, // К ребятам по соседству, // Таким же, как и я... // Оно уйдет неслышно, // Пока весь город спит, // И писем не напишет, // И вряд ли позвонит» [436, с. 29]. Музыкальному воплощению рассмотренного поэтического текста способствуют: 1) повтор первого предложения в начале каждо-

го куплета («Куда уходит детство...» [436, с. 29] и др.), 2) наличие вопросов, на которые трудно ответить («Куда уходит детство, // В какие города, // И где найти нам средство, // Чтоб вновь попасть туда?» [436, с. 28] и др.) и др.

В песне «Крылатые качели» (слова Ю.С. Энтина, музыка Е.П. Крылатова) [436, с. 29–30] выражается мировосприятие подрастающего поколения конца прошлого века. *Крылатые качели* – символ различных судеб людей, прекрасного будущего. В первом куплете поэт создал образ качелей и ребят, взлетающих на них: «В юном месяце апреле // В старом парке тает снег, // И веселые качели // Начинают свой разбег. // Позабыто все на свете, // Сердце замерло в груди – // Только небо, только ветер, // Только радость впереди» [436, с. 29]. В припеве показана устремленность качелей и детей, находящихся на них, в будущее: «Взлетая выше ели, // Не ведая преград, // Крылатые качели // Летят, летят, летят...» [436, с. 29]. Второй куплет песни имеет темпоральную доминанту: поэт демонстрирует преходящую сущность детства и наличие большого количества времени впереди у мальчиков и девочек: «Детство кончится когда-то, // Ведь оно не навсегда – // Станут взрослыми ребята, // Разлетятся кто куда. // А пока мы только дети, // Нам расти еще, расти... // Только небо, только ветер, // Только радость впереди» [436, с. 29–30]. В третьем куплете изображено состояние романтического настроения, ожидания всего самого хорошего. У обобщенно представленных лирических героев произведения оно выражается в песне, сочетающейся с пением птиц: «Шар земной быстрее кружится // От весенней кутерьмы, // И поют над нами птицы, // И поем, как птицы, мы. // Позабыто все на свете, // Сердце замерло в груди – // Только небо, только ветер, // Только радость впереди» [436, с. 30]. Данный стихотворный текст хорошо подходит для вокальной реализации благодаря наличию: 1) повторов («Крылатые качели // Летят, летят, летят...» [436, с. 29] и др.), 2) рефрена в конце каждого куплета, несущего различную смысловую нагрузку («Только небо, только ветер, // Только радость впереди» [436, с. 29]) и др.

В песне «В моей душе покоя нет» (слова Р. Бернса, перевод С.Я. Маршака, музыка А.П. Петрова) [436, с. 47] описано состояние души лирической героини – своеобразного «возможного

мира». Это выражение беспокойства из-за отсутствия неопределенного объекта: «В моей душе покоя нет, // Весь день я жду кого-то. // Без сна встречаю я рассвет, // И все из-за кого-то» [436, с. 47]. Покой – символ любви и защищенности, победы над одиночеством. Лирическая героиня данной песни готова к значительным пространственным перемещениям, чтобы найти этого неназванного человека: «Со мною нет кого-то, // Ах, где найти кого-то? // Могу весь мир я обойти, // Чтобы найти кого-то» [436, с. 47]. Она обращается к неведомым силам с просьбой о возвращении милого: «О вы, хранящие любовь // Неведомые силы! // Пусть невредим вернется вновь // Ко мне мой кто-то милый» [436, с. 47]. Однако его нет, лирическая героиня грустит и готова отдать все на свете для него: «Но нет со мной кого-то, // Мне грустно отчего-то. // Клянусь, я всё бы отдала // На свете для кого-то» [436, с. 47]. Восприятие рассмотренного музыкально-поэтического произведения облегчается благодаря: 1) повторам неопределенного местоимения *кого-то* («Весь день я жду кого-то» [436, с. 47] и др.), 2) выражению вопроса («Ах, где найти кого-то?» [436, с. 47]), 3) выражению восклицания («О вы, хранящие любовь // Неведомые силы!» [436, с. 47]) и др.

В песне «Проводы любви» (слова М.И. Танича, музыка Г.В. Мовсесяна) [436, с. 53] рассказывается о расставании людей, не связанных больше сильным чувством. Ее первый куплет насыщен описаниями времени: «Полчаса до рейса, полчаса до рейса, // Мы почти у взлетной полосы, // И бегут быстрее всех часов на свете // Эти электронные часы» [436, с. 53]. В припеве локусы чувства и воздушного пространства сближаются: «Вот и все, что было, // Вот и все, что было. // Ты, как хочешь, это назови. // Для кого-то просто // Летная погода, // А ведь это – проводы любви!» [436, с. 53]. Во втором куплете песни автор стихов утверждает, что соединить судьбы этих людей уже невозможно, и сожалеет о том, что важные слова ими не были сказаны: «И того, что было, и того, что было, // Нам с тобою снова не связать. // Жаль, что мы друг другу так и не успели // Что-то очень важное сказать!» [436, с. 53]. В третьем куплете пространственные категории коррелируют с философскими: «По аэродрому, по аэродрому // Лайнер пробежал, как по судьбе. // И осталась в небе светлая полоска, //

Чистая, как память о тебе» [436, с. 53]. Полет символизирует разлуку, изменение в жизни, одиночество. Вокальному воплощению данного поэтического текста способствуют: 1) повторы («По аэродрому, по аэродрому // Лайнер пробежал, как по судьбе» [436, с. 53] и др.), 2) восклицательные предложения («А ведь это – проводы любви!» [436, с. 53] и др.), 3) сравнения («И осталась в небе светлая полоска, // Чистая, как память о тебе» [436, с. 53] и др.) и др.

Песня «Замыкая круг» (слова М.А. Пушкиной, музыка К. Кельми) [334, с. 24] имеет позитивную тональность, внушает надежду на лучшее. В первом куплете говорится о наличии большого количества вопросов, на которые нет ответов (их сущность – почему все в жизни стремится к лучшему): «Вот одна из тех историй, // О которых люди спорят // И не день, не два, а много лет. // Началась она так просто, // Не с ответов, а с вопросов, // До сих пор на них ответа нет. // Почему стремится к свету, // Все растения на свете, // Отчего к морям спешит река, // Как мы в этот мир приходим, // В чем секрет простых // мелодий, // Нам хотелось знать // Наверняка» [334, с. 24]. Припев заставляет слушателя забывать о прошлых бедах и ждать хороших событий: «Замыкая круг, // Ты назад посмотришь вдруг, // Там увидишь в окнах свет, // Сияющий нам в след. // Пусть идут дожди, // Прошлых бед от них не жди, // Камни пройденных дорог // Сумел пробить росток» [334, с. 24]. Круг – символ единения людей в совместном творческом порыве, росток – появления несен. Во втором куплете рассказывается о непонятных событиях в окружающем мире и о ветре из *садов рожденных песен*, который звал в путь за чем-то новым, неизведанным, очень светлым и связанным с музыкой: «Открывались в утро двери, // И тянулись ввысь деревья, // Обещал прогноз то снег, // то зной. // Но в садах рожденных песен // Ветер легок был и весел // И в дорогу звал нас за собой» [334, с. 24]. Третий куплет демонстрирует необычные события в жизни человека, изменяющегося под их воздействием, становящегося лучше, совершеннее, отличающегося от других: «Если солнце на ладони, // Если сердце в звуках тонет, // Ты потерян для // обычных дней. // Для тебя сияет полночь, // И звезда спешит на помощь, // Возвращая в дом к тебе // друзей» [334, с. 24]. В последнем куплете объяс-

няется причина этих изменений: нужно в обычном мире увидеть что-то особенное, услышать музыку; и лирические герои данного музыкально-поэтического произведения стали именно такими: «Свой мотив у каждой птицы, // Свой мотив у каждой песни, // Свой мотив у неба и земли. // Пусть стирает время лица, // Нас простая мысль утешит – // Мы услышать музыку смогли» [334, с. 24]. Вокальной реализации данного текста помогает наличие: 1) однородных членов предложения («Вот одна из тех историй, // О которых люди спорят // И не день, не два, а много лет» [334, с. 24] и др.), 2) анафор («Если солнце на ладони, // Если сердце в звуках тонет...» [334, с. 24] и др.) и др.

Таким образом, каждая из рассмотренных песен уже в названии содержит идею пространства: «Куда уходит детство?» (вопрос о местонахождении детства), «Крылатые качели» (*крылатые качели* – устройство для перемещения в воздухе и (метафорически) по времени), «В моей душе покоя нет» (*в душе* – обстоятельство места, определяющее часть внутреннего мира человека, в которой отсутствует покой), «Проводы любви» (*проводы* – от глагола *проводить* – «...Отправить куда-нибудь...» [321, с. 606]), «Замыкая круг» (значения слова *круг* включают пространственные компоненты – «...Часть плоскости, ограниченная окружностью» [321, с. 309], «...Замкнутая область, сфера, очерчивающая в своих границах развитие, совершение чего-нибудь...» [321, с. 309] и др.), что демонстрирует соответствующую ориентацию их семантики. В текстах этих песен сформировано семантическое поле ‘пространство’: *куда, уходит, города, где, найти, попасть, туда* и др. («Куда уходит детство?» [436, с. 28–29]); *качели, разбег, впереди, взлетая, выше, преграды, летят* и др. («Крылатые качели» [436, с. 29–30]); *где, найти, мир, обойти, вернется* и др. («В моей душе покоя нет» [436, с. 47]); *рейс, взлетная, полоса, бегут, быстрее, летная, погода* и др. («Проводы любви» [436, с. 53]); *стремятся, морям, спешит, река, мир, приходим, замыкая* и др. («Замыкая круг» [334, с. 24]). Образ пространства, «...доминирующий в данных музыкально-поэтических произведениях, соотносится: с образом детства в песне “Куда уходит детство?”, с образами времени и детства в песне “Крылатые качели”, с образом любви в песне “В моей душе покоя нет”, с образами любви и времени

в песне “Проводы любви”, с образом музыки в песне “Замыкая круг”. Этот образ занимает значительную часть топоса проанализированных лирических песен, сочетается с символами, имеет сложную структуру» [135 А, с. 457]. Благодаря его воплощению вербальными и музыкальными средствами песни легко воспринимаются слушателями. Образ пространства близок душе каждого человека еще и потому, что в нем воплощается важнейшая философская категория, влияющая на мировосприятие и концептуализацию действительности. Этот образ имеется и в других произведениях, представляющих проанализированный жанр.

В современных музыкально-поэтических произведениях на русском языке объективируются национально-культурные (Л.А. Войнова) и общечеловеческие (авторы популярных лирических песен) особенности.

5.3. Музыкально-поэтические произведения – представители белорусской литературы и культуры

5.3.1. Хор на основе стихотворения Ф.К. Богушевича «Мая дудка»

Рассмотрим стихотворение белорусского поэта второй половины XIX в. Ф.К. Богушевича «Мая дудка» [45, с. 23–25] из сборника «Дудка беларуская», положенное на музыку белорусским композитором А.Е. Туренковым [162, с. 253], [444, с. 18–22]. Это музыкально-поэтическое произведение ярко воплощает концепт «музыка», а также очень важный для белорусской литературы архетипический образ музыканта [4, с. 21–24], показывает «...судьбу белорусов, их несбыточные мечты и безысходную действительность...» [399, с. 72].

Лирический герой стихотворения и хора «Мая дудка» хочет сделать музыкальный инструмент для того, чтобы привлечь внимание большого количества людей: «Эх, скру_чу я дуд_ку! Та_ко_е зай_гра_ю, што ўсім бу_дзе чут_ка ад кра_ю да кра_ю!» [444, с. 18]. Эта игра будет недолгой по разным причинам, и с ней связаны различные явления и процессы в окружающем мире: «Ой! то бу_дзе гран_не, як на па_ві_тан_не і як на вя_сел_ле, ня_

доў_га ты_ке_ле_ско_ра_скон_чу_пе_сні... По_кі_дуд_ка_трэ_сне,
ці_па_глох_нуць_лю_дзі, ці_вы_сах_нуць_гру_дзі, сі_лы_на_дар_
вуц_ца_на_ра_дас_най_дудцы, і_вы_це_куць_слё_зы_на_су_хі_е
ло_зы, і_вы_це_куць_слё_зы_на_су_хі_е_ло_зы. Вый_дзе_ду_ша
па_рай, па_ды_мец_ца_хма_рай. Ой, ту_ма_нам_па_рэч_цы_ра_
сый_раз_аль_ец_ца. Ка_ла_соч_кі_зро_се. Каб_жы_та_у_да_ло_ся.
А_хлеб_з'я_дуць_лю_дзі, і_зноў_сле_за_буд_зе» [444 с. 18–20]
и др. Поэт призывает дудку играть так, чтобы земля и все люди
на ней танцевали, однако это веселье на грани отчаяния или все-
ленской катастрофы: «Ну, дык грай жа, дуд_ка! Каб жа бы_ла
чут_ка. Каб аж ву_шы_дра_ла, Каб ты так іг_ра_ла, Каб зем_ля
ска_ка_ла_Зай_грай так вя_сё_ла, каб у_се_у_ко_ла, у_зяў_шы_ся
ў_бо_кі, ды пай_шлі_у_ско_кі, як ві_хор_у_по_лі. Аж вы_ю_чы_з
бо_лю_Каб аж ра_га_та_лі, аж вы_ю_чы_з_бо_лю, каб аж ра_га_
та_лі... А у_сё_ска_ка_лі, а у_сё_ска_ка_лі_Каб ска_ка_лі_го_ры,
як хва_ля_на_мо_ры, як па_ны_на_ба_лі, каб вот як ска_ка_лі! Каб
аж пыл_ку_рыў_ся. Каб свет_за_ва_ліў_ся_ды_у_се_кру_ціў_ся»
[444, с. 20–22]. Вот такого исполнения хочет поэт от музыкально-
го инструмента: «Вось каб як іг_ра_ла, каб сязь_мі_пра_бра_ла,
каб аж бы_ло_жут_ка_вось_я_ка_я_дуд_ка!» [444, с. 22].

Материалом романса стали 1–44 и 72–76 строфы стихотворе-
ния [45, с. 23–25]. В тексте романса произошли определенные
изменения: после междометия *ой* стоит не восклицательный знак,
а запятая, вместо имени существительного *васэле* употреблено
слово *вяселле*, наречие *прэдока* заменено наречием *скора*, изме-
нены формы слов: вместо *дудца* – *дудцы*, вместо *сухіе* – *сухіе* и др.

Музыкальное воплощение данного стихотворения облегчает
наличие: 1) междометий («Эх, скручу я дудку!» [45, с. 23] и др.),
2) сравнений («Ой! то будзе гранне, // Як на павітанне // І як на
васэле...» [45, с. 23] и др.), 3) анафор («Ці паглохнуць людзі, // Ці
высахнуць грудзі...» [45, с. 23] и др.), 4) обращения («Ну, дык грай
жа, дудка...» [45, с. 23]), 5) сложноподчиненных предложений с
однотипными придаточными («Ну, дык грай жа, дудка, // Каб жа
была чутка, // Каб аж вушы драла...» [45, с. 23] и др.), 6) глаголов
в форме повелительного наклонения ([дудка] «Зайграй так васо-
ла...» [45, с. 23] и др.), 7) восклицательных предложений ([усе]
«Каб вот як скакалі!» [45, с. 23] и др.) и др.

В рассмотренном музыкально-поэтическом произведении Ф.К. Богушевича воплощается ряд важных музыкально-поэтических образов (музыкального инструмента и др.), реализующих концепт «музыка» и особенности белорусской культуры.

На стихи Ф.К. Богушевича А.Е. Туренков написал также сочинения для голоса с сопровождением «Хмаркі», «Калыханка» [281, с. 66], И.И. Любан – произведение для голоса с сопровождением «Хмаркі» [281, с. 31] и др.

5.3.2. Реализация идеи превращения поэтического языка в музыкальный язык в текстах романсов и хора на стихотворения М.А. Богдановича

Все творчество М.А. Богдановича пронизано музыкой. Она присутствует и в названиях, и в жанровой структуре его поэтических произведений («Скерцо» [44, т. 1, с. 346–347], «Рандо» [44, т. 1, с. 141], «Раманс» [44, т. 1, с. 77–78] и др.), и в их содержании (цикл «Песні»: «Сероская», «Руская», «Українскія», «Скандынаўская», «Іспанскія», «Японскія», «Персідскія» [44, т. 1, с. 387–396]), и в прозаических сочинениях («Апокрыф» [44, т. 2, с. 50–52], «Шаман» [44, т. 2, с. 64–70], «Белорусское возрождение» [44, т. 2, с. 257–285] и др.). Белорусские композиторы создали на его стихи вокально-инструментальную и оркестровую музыку. На музыку положены произведения М.А. Богдановича различной тематики, относящиеся к гражданской и патриотической лирике, к пейзажной лирике, к классическим жанрам и формам лирики и т.д. [304, с. 92–94]. Особое место среди этих произведений занимают романсы.

Интересна судьба стихотворения «Раманс»: «Музыку к “Романсу” М. Богдановича написал известный общественно-политический деятель Западной Белоруссии, писатель и просветитель Семен Рак-Михайловский, который, к сожалению, советскими властями в 30-х гг. прошлого века был расстрелян как враг народа. На долгие десятилетия его имя было запрещено. Созданная Семеном Рак-Михайловским музыка жила в народе. Она была записана Григорием Ширмой на Гродненщине и дол-

гое время исполнялась хоровыми коллективами, которыми он руководил, полюбилась белорусам. Во всех тогдашних песенниках помечалось, что музыка “Романса”, который называли “Зорька Венера”, народная» [263, с. 45]. Это же произведение имеется в обработке А.В. Богатырева [53, с. 187–191]. В стихотворении «Раманс» говорится о любви и звезде Венере, появлении которой сопровождало рождение этого прекрасного чувства: «1. Зор_ка Ве_не_ра ўзы_шла над зям_лё_ю, свет_лы_я згад_кі з са_бой пры_вя_ла, пом_ніш, ка_лі я спат_каў_ся з та_бо_ю, зор_ка Ве_не_ра ўзы_шла. ... 2. З гэ_тай па_ры я па_чаў у_гля_дац_ца ў не_ба нач_но_е і зор_ку шу_каў, ці_хім ка_хан_нем к та_бе раз_га_рац_ца з гэ_тай па_ры я па_чаў. ...» [53, с. 187–188]. В разлуке звезда Венера помогает влюбленным не забыть друг друга: «3. А_ле рас_стац_ца нам час на_сту_па_е, пэў_на ўжо до_ля та_ка_я у нас... Моц_на ка_хаў я ця_бе, да_ра_га_я, а_ле рас_стац_ца нам час. ... 4. Бу_ду_ў да_ле_кім кра_ю я ну_дзіц_ца, ў сэр_цы лю_боў за_та_іў_шы сва_ю. Ко́ж_ну_ю ноч_ку на зор_ку дзі_віц_ца бу_ду_ў да_ле_кім кра_ю. ... 5. Глянь ін_шы раз на я_е, – у рас_стан_ні, з ёю зл_ём мы па_гля_ды сва_е... Каб хоць на міг у_вас_крэ_ла ка_хан_не, глянь ін_шы раз на я_е...» [53, с. 189–191]. В тексте романса имеются изменения по сравнению с первоисточником: вместо глагола *прывяла* используется глагол *прынясла*, после глагола *прынясла* стоит не многоточие, а запятая, вторая половина каждого куплета повторяется дважды, после глагола *пачаў* точка заменена запятой, после местоимения *нас* вместо точки стоит многоточие, после слова *сваю* вместо точки с запятой употреблена точка и др. Музыкальное воплощение данного поэтического произведения облегчают: 1) вводное слово («Пэўна, ўжо доля такая у нас» [44, т. 1, с. 77]), 2) обращение («Мощна кахаў я цябе, дарагая...» [44, т. 1, с. 77]), 3) предложения с многоточиями («Зорка Венера ўзышла над зямлёю, // Светлыя згадкі з сабой прывяла...» [44, т. 1, с. 77] и др.) и др.

Многие стихотворения М.А. Богдановича, «...впоследствии ставшие романсами, написаны в период, тождественный Серебряному веку в России» [36 А, с. 175]. Этот отрезок времени, в который было создано множество прекрасных литературных, музыкальных, живописных и других произведений, «...почти

полностью совпадает с хронологическими рамками европейского символизма (1870–1920)» [182, с. 7–8]. Концептуальная идея этого времени была выражена в «Романсах без слов» П. Верлена: сделать поэтический язык музыкальным языком. Реализации этой идеи соответствуют и тексты романсов на стихи М.А. Богдановича.

На стихотворение М.А. Богдановича «Ноч» [44, т. 1, с. 200] Л.М. Абелиович создал романс [120, с. 81]. Впечатление цельности и завершенности этому музыкально-поэтическому произведению придает предложение, повторяющееся в начале и в конце стихотворения: «Ціха ўсё была на небе, зямлі і на сэрцы...» [44, т. 1, с. 200]. Описываемое поэтом состояние тишины сочетается с темнотой в окружающем мире: «Ноч цёмнаю навокала ўсё пакрывала...» [44, т. 1, с. 200]. В такой темноте отчетливо выделяются звезды и месяц: «Ясныя зоркі блішчалі, і месяц ўжо выплыў, // Неба, і лес, і палі серабром асывая» [44, т. 1, с. 200]. Тишину сонного царства нарушает только шепот берез, шум осин и шелест колосьев: «Ўсё ўжо уснула, і толькі бярозы шапталісь, // Толькі асіны шумелі, і толькі калоссі, // У полі шырокім качаюсь, зямлю цалавалі» [44, т. 1, с. 200]. Ощущение тихого шума создают звуки [ц], [ш], [ч]. Звук [і] делает этот текст похожим на песню. При помощи метафор М.А. Богданович создает яркие поэтические образы («Ноч цёмнаю навокала ўсё пакрывала...» [44, т. 1, с. 200] и др.). Автор употребил: 1) однородные члены предложения («Ціха ўсё была на небе, зямлі і на сэрцы...» [44, т. 1, с. 200] и др.); 2) повторы (...і толькі бярозы шапталісь, // Толькі асіны шумелі...» [44, т. 1, с. 200] и др.) и др. Он выразил состояние полного душевного покоя.

На стихотворение М.А. Богдановича «На чужыне» [44, т. 1, с. 201] А.В. Богатырев создал романс [44, т. 1, с. 629], [40, с. 19–25]. Это стихотворение выражает состояние души поэта, который много лет своей жизни провел вдали от Родины. Лирический герой данного поэтического произведения в одиночестве ходит между красивых цветов и видит среди них родной василек: «Ва_кол мя_не кве_ткі пры_го_жа кра_су_юць. Мар_кот_на між іх_я ха_джу а_дзі_нок, аж ба_чу мне сі_няй га_лоў_кай кі_ва_е наш ро_дны, за_бы_ты ў_ця_ні ва_сі_лёк» [40, с. 19–22]. Василек,

символизирующий Беларусь, обращается к лирическому герою как к земляку и предлагает ему вспомнить о своей бедной и далекой стороне: «“Зда роў будзь, зя мя ча!” Чуць ба чны ў да лі не па ну ра, ня ве се ла шэп ча ён мне: ўспа мя нем, мой дру жа, ў ба га тай чу жы не аб бед най, да лё кай сва ей ста ра не» [40, с. 22–25]. В тексте романса имеются изменения по сравнению с текстом стихотворения: отсутствует тире после глагола *бачу*, нет запятой после имени существительного *даліне*, последнее предложение не берется в кавычки, поэтому слово *ўспам’янем* пишется с маленькой буквы. В рассмотренном музыкально-поэтическом произведении противопоставлены два мира: мир чужбины, представленный лексическими единицами *прыгожа*, *красаваць*, *багаты*, и мир Родины, который объективируют слова *забіты*, *панура*, *нявесела*, *бедны далёкі* и др. Поэт использует: 1) однородные члены предложения («Панура, нявесела шэпча ён [васілёк – Е.М.] мне...» [44, т. 1, с. 201] и др.), 2) обособленное определение («... Чуць бачны ў даліне, // Панура, нявесела шэпча ён [васілёк – Е.М.] мне...» [44, т. 1, с. 201]), 3) обращения («“Успам’янем, мой дружа, ў багатай чужыне // Аб беднай, далёкай сваёй старане”» [44, т. 1, с. 201] и др.), 4) восклицательное предложение («“Здароў будзь, зямляча!”» [44, т. 1, с. 201]) и др. Все эти средства облегчают вокальное воплощение стихотворения.

Стихотворение М.А. Богдановича «Подвей» [44, т. 1, с. 217] положено на музыку Н.И. Аладовым и А.Е. Туренковым [44, т. 1, с. 633], сочинившими романсы, и А.Е. Туренковым, который сочинил хор [444, с. 16–17]. Подвей – это, по словам А.Е. Богдановича, «...тот дух, который кружится в вихре» [43, с. 79]. В начале стихотворения отношение поэта к данному мифическому существу положительное, он олицетворяет веселье, разгульную радость: «Раз гу ля ла ся вя сё ла я мя цель, пра бу дзіў ся, ў по ле кі нуў ся Пад вей, ў га ла ву я му ў да рыў снеж ны хмель, і не змог ён буй най ра да сці сва ей!» [444, с. 17]. Подвей наделяется способностями к творческой деятельности (плясать и петь): «Пля ша, ска ча. Снег зры ва ец ца, ля ціць, ля ціць, ве юць ў по лі сне га вы я ру ка ва, а Пад вей ня сец ца, кру жыц ца, гу дзіць, за пя ва е, у да ла я га ла ва!» [444,

с. 16–17]. Постепенно пляска мифического существа приобретает демонический характер: «Рвец_ца бе_лы, рвец_ца, трэп_лец_ца на_соў, раз_ля_це_лісь я_го куд_ры-ва_ла_сы, з трэ_скам па_да_юць га_лі_ны ад_ку_стоў, ен_чаць, пла_чуць на_раз_дол_лі га_ла_сы» [444, с. 16]. Пляска Подвैया закончится тогда, когда метель уложит его в пуховую постель: «Доў_га, доў_га бу_дзе це_шыц_ца Пад_вей! Ка_лі ж зва_ліць хмель ў пу_хо_ву_ю пас_цель, бе_лы снег я_го сха_ва_е між па_лей, за_мя_це, у_ло_жыць буй_на_я мя_цель» [444, с. 16–17]. В тексте хора имеются такие трансформации: после слова *Падвей* в первой строфе стоит запятая, а не точка, предлог *ў* (*галаву*) употребляется с маленькой буквы, в глаголе *ўдарыў* использовано *ў*, после имени существительного *хмель* нет тире, после местоимения *сваей* стоит восклицательный знак, а не точка, глагол *ляціць* повторяется дважды. Проанализированное стихотворение имеет кольцевую композицию: оно начинается с описания метели («Разгулялася вясёлая мяцель...») [44, т. 1, с. 217] и заканчивается им, изменяется только характер снежной стихии («Замяецца, уложыць буйная мяцель») [44, т. 1, с. 217]). М.А. Богданович использует: 1) однородные члены предложения («А Падвей нясецца, кружыцца, гудзіць...») [44, т. 1, с. 217] и др.), 2) повторы («Доўга, доўга будзе цешыцца Падвей!» [44, т. 1, с. 217] и др.), 3) восклицательные предложения («Запявае, удалая галава!» [44, т. 1, с. 217] и др.) и др.

Стихотворение «Ой, лясы-бары ды лугі-разлогі!» [44, т. 1, с. 276] стало романсом благодаря композитору А.Е. Туренкову [44, т. 1, с. 655]. Оно имеет ярко выраженные национально-культурные особенности. Стихотворение написано в фольклорной манере, в нескольких предложениях рассказывается о любви и о расставании: «Ой, лясы-бары ды лугі-разлогі! // Цераз вас ідуць пуцінкі-дарогі. // Калі хлопца я шчыра любіла, – // Да яго сцяжынку пралажыла. // Йшла сцяжынка – дайшла да расстання. // Тут і скончылася нашае каханне» [44, т. 1, с. 276]. Лирическая героиня стихотворения хочет возврата своей любви и пытается вернуться на прежнюю дорожку, по которой, однако, нельзя пройти: «Я вазьму – і зноў па ёй пахаджу, // Я ізноў на сцяжынку пагляджу. // А на ёй ўжо трава-мурава; // Ўсцяж крушыннік разрастаецца, // Над дарогай галлём нависаецца: // Ні праходу, ні

праезду няма» [44, т. 1, с. 276]. От певчей птицы девушка слышит пророчество о том, что полюбить так, как раньше, она не сможет: «...там птушка-пяюшка заліваецца: // “Ты не будзеш, крынічанька, // Ад разводзя свайго ўвясну паўней; // І палюбіш, дзяўчынанька, // Ды не так, як любіла ты даўней!”» [44, т. 1, с. 276]. Народно-поэтический характер придают данному поэтическому тексту сложные имена существительные (*лясы-бары, лугі-разлогі, пуцінкі-дарогі* и др.). М.А. Богданович использует: 1) однородные члены предложения («Ўсцяж крушыннік разрастаецца, // Над дарогай галлём навісаецца...» [44, т. 1, с. 276] и др.), 2) повтор («І гняздзечка зыбаецца ў ім. // Ад таго і зыбаецца...» [44, т. 1, с. 276]), 3) анафору («Я возьму – і зноў па ёй пахаджу, // Я ізноў на сцяжынку пагляджу» [44, т. 1, с. 276]), 4) обращения («“Ты не будзеш, крынічанька, // Ад разводзя свайго ўвясну паўней...”» [44, т. 1, с. 276] и др.), 5) междометие («Ой, лясы-бары ды лугі-разлогі!» [44, т. 1, с. 276]) и др.

А.В. Богатырев и А.Е. Туренков написали романсы [44, т. 1, с. 663], [40, с. 3–9] на стихотворение «Малая гады...» [44, т. 1, с. 306]. Это поэтическое произведение поражает своей энергией, светлым, радостным настроением. Молодые годы – время, когда нет ни ужаса, ни тоски, есть только счастье любви: «Ма_ла_ды_я_га_ды, ма_ла_ды_я_жа_да_нні! Ні жу_ды, ні ну_ды, толь_кі_шча_спе_ка_ха_ння» [40, с. 3–4]. Поэт описывает привлекательный образ молодой девушки: «Пом_ні_ш_то_лькі_кра_су, мі_лы_тва_ры_дзя_во_чы, за_ла_ту_ю_ка_су, сі_ня_ва_ты_я_во_чы. Цём_ны_сад_ві_на_град; цвет_бя_лень_кі_ві_шнё_вы, і_а_гні_сты_па_гляд, і_га_ра_чы_я_сло_вы» [40, с. 4–7]. Он хочет навсегда остаться молодым, желает, чтобы дни были такими же светлыми, и ему не жаль пролетающих лет: «Будзь-жа, век ма_ла_ды, поў_ны_све_тлы_мі_дня_мі! Пра_ля_тай_це, га_ды, за_ла_ты_мі_а_гня_мі!» [40, с. 7–9]. В тексте данного романса имеются следующие изменения по сравнению с оригиналом: вместо формы имени существительного *жадання* использовано *жаданні*, между именами существительными *сад* и *вінаград* отсутствует тире, после имени прилагательного *вішнёвы* нет тире, слово *будзь-жа* пишется через дефис. Эмоциональность и экспрессивность придают данному поэтическому тексту звуки

[a], [i], их модификации и др. Ритм создается: 1) номинативными предложениями («Цёмны сад – вінаград...» [44, т. 1, с. 306] и др.), 2) восклицательными предложениями («Маладыя жадання!» [44, т. 1, с. 306] и др.), 3) анафорами («Маладыя гады, // Маладыя жадання!» [44, т. 1, с. 306] и др.), 4) обращениями («Будзь жа, век малады, // Поўны светлымі днямі!» [44, т. 1, с. 306] и др.). Эпитеты прекрасно передают сильные чувства автора (*агністы пагляд, гарачыя словы* и др.).

А.В. Богатырев сочинил музыку [358, с. 505], [40, с. 10–18] еще и к стихотворению М.А. Богдановича «Набьягае яно...» [44, т. 1, с. 318]. Его лирический герой испытывает трудноопределимые эмоции и чувства, которые приходят вечерами, ночами и способны даже персонифицироваться: «На_бя_га_е_я_но_ве_ча_ра_мі, на_ча_мі, ад_чы_ня_е_ва_кно і шам_рэ_е_ку_ста_мі» [40, с. 10–12]. Это «нечто» рассказывает лирическому герою сказку о любви, весне и женской ласке: «і_га_во_ра_а_дну_ста_ра_даў_ню_ю_ка_зку_аб_лю_боў_і_вя_сну_і_жа_но_чу_ю_ла_ску» [40, с. 12–13]. Сказка созвучна его душе, поскольку его сердцу снятся сны о красивой девушке: «Сэр_ца_сніць_аб_кра_су, аб_сля_до_чак_дзя_во_чы, за_ла_ту_ю_ка_су, сі_ня_ва_ты_я_во_чы, за_ла_ту_ю_ка_су, сі_ня_ва_ты_я_во_чы» [40, с. 14–16]. Когда лирический герой стихотворения видит такой сон, он понимает, что те неосознанные эмоции и чувства – это его отношение к образу любимой девушки: «Як_за_бу_ду_ся_сном_у_сі_ня_ва_ты_я_но_чы, пры_ля_та_еш_ты_ў_дом, па_зі_ра_еш_у_во_чы... Пры_ля_та_еш_ты_ў_дом, па_зі_ра_еш_у_во_чы» [40, с. 16–18]. В тексте романа имеются следующие изменения по сравнению с первоисточником: после имен существительных *казку* и *ночы* отсутствует тире, после слова *касу* вместо тире употреблена запятая, словосочетания *залатую касу*, *сіняватыя вочы* и предложение *Прылятаеш ты ў дом, пазіраеш у вочы* использованы два раза. Напевный характер данному тексту придают звуки [a], [o], [y], их модификации и др. Ощущение неизвестности, таинственности создает местоимение *яно* и употребление глаголов в форме среднего рода (*набьягае, адчыняе, шамрэ* и др.). Приятный для реципиента ритм обеспечивается обилием однородных членов предложения («Вечарамі, ночамі...» [44, т. 1, с. 318] и др.) и др.

Неудивительно, что белорусские композиторы часто обращаются к творческому наследию М.А. Богдановича (А.В. Богатырев создал пять романсов [40, с. 3–35], Л.М. Абелиович – романсы [3, с. 3–31] и др.). Его стихи – это настоящая музыка. Н.С. Гилевич писал о лирике М.А. Богдановича: «Изумляет гармония чувства, мысли, пластики и музыки в лирике Богдановича...» [114, с. 8]. Если эта гармония выражается еще и в мелодии, романс становится привлекательным для слушателя. Во всех текстах романсов выражаются эмоции, чувства либо объективируется определенное эмоциональное состояние. Интерпретация рассмотренных музыкально-поэтических произведений дает возможность показать своеобразие, уникальность и красоту белорусской культуры.

5.3.3. Музыкальные произведения на стихотворения К. Буйло

Стихотворение К. Буйло «Люблю» [79, с. 26–27], ставшее «студенческой народной песней» «Люблю наш край» для смешанного хора без сопровождения [52, с. 79], «студенческой белорусской песней» для хора а капелла [42, с. 8], обработал А.В. Богатырев [53, с. 79], [42, с. 8–13] и др. Лирическая героиня этого стиха признается в любви к родному краю: «Люб_лю наш край – ста_рон_ку го_ту, дзе я ра_дзі_ла_ся, рас_ла, дзе пер_шы раз паз_на_ла шчас_це, сля_зу_ня_до_лі_пра_лі_ла» [42, с. 8]. Она любит свой народ, хаты в зелени садов, родную природу: «Люб_лю на_род наш бе_ла_рус_кі, ха_ці_ны_ў_зе_ле_ні_са_доў, за_ло_ча_ны_я збож_жам_ні_вы, шум на_шых_га_яў_і_ля_соў» [42, с. 8–9]. Она любит весну, клекот аистов и пение жаворонка: «Люб_лю вяс_ну, што_ў_квет_кі, зе_лень_аз_до_біць_ра_дас_на зям_лю, бус_лоў_на_гнёз_дах_кле_ка_тан_не_і_спеў_жаў_ро_нач_ка люб_лю» [42, с. 9–10]. Ей нравятся различные времена года и их проявления: «Га_ра_чу_ю_спя_ко_ту_ле_та // І_бу_ру_лет_ню_ю_з_даж_джом, – як_гром_гры_міць, а_ў_чор_ных_хма_рах_ма_лан_ка зі_ха_ціць_аг_нём» [42, с. 10–11]. Очень важно, что лирическая героиня любит родную песню, которую поют девушки в поле: «І_пес_ню_род_ну_ю_люб_лю_я, што_дзеў_кі_ў_по_лі_за_пя_юць, а_то_ны_го_лас_на_над_ні_вай_пе_ра_лі_ва_юц_ца,_плы_вуць»

[42, с. 11]. В конце произведения полностью повторяется первое предложение [42, с. 12–13]. Главным образом стихотворения и музыкально-поэтического произведения на его основе является образ Родины. Этот образ дорог для поэтессы и лирической героини. В песне «Люблю наш край» композитор использовал 1–8, 13–20, 33–36 строки стихотворения (причем первые четыре строки повторяются дважды); имеются в тексте песни и изменения различного характера: после слова *край* вместо тире стоит запятая; часть предложения *і спеў жаўроначка люблю* повторяется дважды, после имени существительного *дажджом* стоит тире и др. Превращению стихотворения «Люблю наш край» в песню способствовали: 1) однородные члены предложения («Люблю народ наш беларускі, // Хаціны ў зелены садоў, // Залочаныя збожжам нівы, // Шум нашых гаяў і лясоў. » [79, с. 26] и др.), 2) предложение с однотипными придаточными («Люблю наш край – старонку гэту, // Дзе я радзілася, расла, // Дзе першы раз пазнала шчасце, // Слязу нядолі праціла» [79, с. 26]) и др.

Стихотворение К. Буйдо «Ходзіць месяц» [79, с. 110–111] Д.А. Лукас положил на музыку для дуэта с фортепиано [52, с. 79], [255, с. 23–26]. В нем описывается фон разговора лирической героини с неназванным собеседником или собеседницей: «Ходзіць месяц угары, // Шум знямогся у бары, // Пасядзім хвіліну ціха, // Ты са мной не гавары» [79, с. 110]. Поэтесса противопоставляет состояние природы и состояние человека: «Зоры палі на ваду, // Промні ясныя прадуць, // А спакою свайму сэрцу // Аніяк я не знайду» [79, с. 110]. Следующая строфа стихотворения передает отрицательное эмоциональное состояние лирической героини стихотворения: «Паў ад дрэва чорны цень, // Хвалі гушкае ячмень... // Мне ўспаміны сэрца раныць // Сваім болем цэлы дзень» [79, с. 110]. Она признается, что не может кого-то забыть: «Вечар сінюю смугу // Рассцілае на лагу. // Я забыць яго, мой дружа, // І хацела б – не магу!» [79, с. 110–111]. Она хочет думать о счастье, но в ее сердце – сожаление: «Не спыніць нам цёмных хваль, // Што плывуць кудысьці ўдаль, // Як жа думаць мне аб шчасці, // Калі сэрца сціснуў жаль?» [79, с. 111]. Все проходит, и ее любимый человек не вернется никогда: «Быццам хвалі, йдуць гады, // Нікнуць даўняга сляды, // Толькі ён ў вачах заўсёды, – //

Што не вернецца сюды» [79 с. 111]. После пережитого лирическая героиня не хочет говорить о любви: «Ходзіць месяц угары, // Шум знямогся у бары, // Ну, а ты мне аб каханні // Лепш зусім не гавары» [79, с. 111]. Стержневой образ рассмотренной пары произведений – образ любимого человека, который не будет вместе с лирической героиней. В музыкально-поэтическом произведении использованы 1–4, 13–16, 21–28 строки стихотворения, имеются различные изменения по сравнению с оригиналом: имена существительные с предлогами *у гары* и *у бары* повторяются трижды, последний раз с междометием *ой*, части бессоюзного сложного предложения *паядзім хвіліну ціха* и *ты са мной не гавары* повторяются два раза, вместо *на лагу* употребляется *на лугу*, после наречия *заўсёды* нет тире. Превращению данного стихотворения в песню способствуют: 1) повтор предложений в первой и последней строках («Ходзіць месяц угары, // Шум знямогся у бары...» [79, с. 110–111]), 2) сравнение («Быццам хвалі, йдуць гады...» [79, с. 111]), 3) обращение («Я забыць яго, мой дружа, // І хацела б – не магу!» [79, с. 111]), 4) предложение с многоточием («Паў ад дрэва чорны пень, ○ Хвалі гушкае ячмень...» [79, с. 110]), 5) вопросительное предложение («Як жа думаць мне аб шчасці, // Калі сэрца сціснуу жаль?» [79, с. 111]) и др.

Л.К. Захлевный на стихотворение К. Буйло сочинил романс для голоса в сопровождении фортепиано «Ты думал обо мне» [52, с. 79], [168, с. 4–6]. Лирическая героиня стихотворения К. Буйло «Ты думаў пра мяне» [79, с. 141] чувствует, что любимый человек думает о ней: «Ты думаў пра мяне, // я ведаю – // бо ўночы // Я не магла ступіць ні на хвіліну вочы. // І думка гарача мне душу хвалявала. // Ты думаў пра мяне, і я таму не спала» [79, с. 141]. Чувства переполняют ее до такой степени, что положительные и отрицательные эмоции становятся неразличимыми: «Ты думаў пра мяне, // я ведаю – // у словы // Жар палкіх дум тваіх быў выліцца гатовы, // Яны гучалі тут, так шчыра, так глыбока, // Мне пець хацелася – і плакаць... лёгка, лёгка...» [79, с. 141]. Мысли любимого отзываются в ее душе светлой грустью: «Ты думаў пра мяне, // я ведаю – // і думы // Азваліся ва мне якімсьці светлым сумам. // Пяшчотай мяккаю яны абнялі сэрца, // І ты, ты адчуваў – чаму яно так б'ецца» [79, с. 141]. От осознания того, что о ней

думает любимый человек, лирическая героиня рассматриваемого стихотворения перестает ощущать тоску, ее душу переполняет счастье; ей кажется, что ее вторая половина рядом с ней, ей хочется и петь, и плакать: «Ты думаў пра мяне, // я ведаю – // не стала // Тугі ў грудзях. Душа ад шчасця замірала... // Ты быў са мной! Пры мне! // Пры мне – // а не далёка... // Мне пець хацелася – і плакаць... // лёгка, лёгка...» [79, с. 141]. Доминирующим образом «...проанализированного стихотворения и романса является образ любимого человека, разделяющего чувства лирической героини» [21 А, с. 81]. В тексте романса, «...переведенного на русский язык В.П. Некляевым [52, с. 79], употреблены 1, 3 и 4 строфы стихотворения...» [21 А, с. 81–82], четвертая строфа – со значительными изменениями. Это стихотворение стало романсом благодаря наличию: 1) единого начала в 1, 2, 3, 4 строфах и в конце 1 строфы («Ты думаў пра мяне...» [79, с. 141]), 2) повторов («Мне пець хацелася – і плакаць... // лёгка, лёгка...» [79, с. 141] и др.), 3) однородных членов предложения («Яны гучалі тут, так шчыра, так глыбока...» [79, с. 141] и др.), 4) предложений с многоточиями («...Душа ад шчасця замірала...» [79, с. 141] и др.), 5) восклицательных предложений («Ты быў са мной! Пры мне!» [79, с. 141]) и др.

Л.К. Захлевный создал на слова К. Буйло и романс такого же назначения «Твои слова» (перевод В.П. Некляева); в нем доминирует образ любимого человека: «Спря_чу сло_ва тво_и, как со_кро_ви_ще в серд_це сво_ем, чтоб, как солн_ца лу_чи, там мог_ли о_ни греть и све_тить_ся в ме_тель и в ве_сен_ней но_чи. А ко_гда вдруг_с не_чаль_ю я встре_чусь и_ли ра_нят о_би_до_ю лю_ди, я сло_ва тво_и вспом_ню, толь_ко вре_мя пусть их не о_сту_дит» [168, с. 1–3].

Таким образом, во всех проанализированных музыкально-поэтических произведениях реализуется тема любви, выражаются эмоции и чувства.

На стихи К. Буйло Н.Н. Чуркин написал сочинения для голоса с сопровождением «Адна, ізноў адна», «Вароны чорныя» [281, с. 73], И.И. Кузнецов – произведение для голоса с сопровождением «Беларусь» [281, с. 166] и др.

5.3.4. Репрезентация белорусской культурной парадигмы в текстах музыкальных произведений на стихотворения и отрывки из поэмы Я. Коласа

В поэтических произведениях Якуба Коласа затронуты самые различные темы, в том числе и темы Родины и родной природы. В его сочинениях, положенных на музыку белорусскими композиторами, выявляются репрезентации белорусской культурной парадигмы при описании поэтом реалий родной природы.

Образ природы в вокальных произведениях белорусских композиторов на слова Я. Коласа реализуется по-разному: «...противопоставляется образу лирического героя, отождествляется с ним, сопоставляется с ним при помощи временных категорий; состояние природы и состояние лирической героини соответствуют друг другу; образы природы и своеобразного лирического героя объединяются» [3 А, с. 132]. В романсах Д.М. Абелиовича на стихи Я. Коласа воплощаются «...концепты “ночь”, “музыка”, “земля”, “жизнь”, “время”» [9 А, с. 233].

В стихотворении «На полі вясною» [206, т. 1, с. 76–77] выражаются чувства Я. Коласа по отношению к Родине и природе. Данное поэтическое произведение стало музыкально-поэтическим благодаря Н.Н. Чуркину – оно предназначено для смешанного хора (а капелла) («На полі вясной: Люблю я прыволле...» [52, с. 177]), («На полі вясною» [86, с. 30–36]). Глагол *любіць* повторяется в стихотворении 7 раз и составляет его концептуальную основу. Созерцание полей доставляет поэту радость, так как ожидается хороший урожай: «Люблю я прыволле // Шырокіх палёў, // Зялёнае мора // Ржаных каласоў // І вузкія стужкі // Сялянскіх палос – // Люблю цябе, поле, // Люблю я твой плёс!» [206, т. 1, с. 76]. Словосочетания *мора каласоў* и *твой плёс* наводят на мысль о том, что поэт сравнивает поле с необъятным морем, подчеркивая его бескрайность. Кроме поля, Я. Колас восхищается природными объектами, которые находятся рядом с ним: «Ігрушы старыя, // Што ў жыцце шумяць, // Зялёныя межы, // Далёкую гладзь. // Люблю я дарогі, // Што леглі між гор, // Ўнізе пад гарою // Ручка разгавор. // Люблю я узгоркі, // І насып-курган, // І сіняя далечы //

Празрысты туман...» [206, т. 1, с. 76]. Особенно радуют поэта реалии, устремленные в даль (*далёкая гладзь, дарогі, сіняй далечы празрысты туман*). В конце стихотворения он опять думает о необъятности полей и снова видит перед собой море: «Люблю пазіраць я // На поле вясной, // Як ветрык жартліва // Плыве збажыной. // Калышацца жыта, // Радамі бяжыць, // А хваля паветра // Дрыжыць і дрыжыць... // Люблю я прыволле // Шырокіх палёў, // Зялёнае мора // Буйных каласоў» [206, т. 1, с. 76–77]. Тему моря реализуют словосочетания *хваля паветра, мора каласоў* и др. Поле символизирует обильный урожай, топос родной земли. Последняя строфа стихотворения повторяет первую (за исключением определения *буйныя* вместо *ржаняы* – этим поэт подчеркивает масштабность урожая). В тексте музыкально-поэтического произведения имеются изменения: после имени существительного *каласоў* стоит запятая; имеется часть бессоюзного сложного предложения «...люб лю я пра сто ры шы ро кіх па лос...» [86, с. 31] вместо «І вузкія стужкі / Сялянскіх палос...» [206, т. 1, с. 76]; вместо слова *плёс* употребляется слово *лёс*; после имени существительного *гладзь* точка заменена запятой и др. В рассмотренном сочинении имеются средства, способствующие его вокальной реализации: 1) анафоры («Люблю цябе, поле, // Люблю я твой плёс!» [206, т. 1, с. 76] и др.), 2) сложноподчиненные предложения с одноклассными придаточными («Ігрушы старыя, // Што ў жыцце шумяць...» [206, т. 1, с. 76] и др.), 3) однородные члены предложения («Люблю я узгоркі, // І насып курган, // І сіняй далечы // Празрысты туман...» [206, т. 1, с. 76] и др.), 4) повторы («А хваля паветра // Дрыжыць і дрыжыць...» [206, т. 1, с. 77] и др.) и др.

Стихотворение анализируемого белорусского поэта «Лес» [206, т. 1, с. 157] посвящено неразгаданным тайнам природы. На музыку его положил Ю.В. Семеняко – оно стало романсом для голоса с фортепиано [52, с. 174], [86, с. 9–12], а также другие композиторы. Я. Колас воспринимает лес как живое существо: «Глуха шэпча лес зялёны, // І шуміць ён, і шуміць, // Гоман доўгі, несканчыны // Цэлы дзень над ім стаіць» [206, т. 1, с. 157]. Поэт задает лесу риторические вопросы: «Пераблытаны галіны // У адзін салаш жывы... // Лес! Аб чым шумяць вяршыны? // Лес!

Што шэпчаш, векавы?» [206, т. 1, с. 157]. Лес знает что-то, неизвестное нам, и не откроет своих секретов: «Толькі ж лес гудзе-ракоча // Цёмнай шапкай верхавін, // Толькі ж лес сказаць не хоча, // Што ён ведае адзін» [206, т. 1, с. 157]. В тексте романса имеется модификация по сравнению с оригиналом: нет запятой после местоимения *ён*. У Я. Коласа лес является символом мощи и загадочности родной природы. Он использует следующие средства, облегчающие превращение данного поэтического произведения в музыкально-поэтическое: 1) анафору («Лес! Аб чым шумяць вяршыны? // Лес! Што шэпчаш, векавы?» [206, т. 1, с. 157]), 2) предложения однотипной конструкции («Толькі ж лес гудзе-ракоча // Цёмнай шапкай верхавін, // Толькі ж лес сказаць не хоча...» [206, т. 1, с. 157]), 3) однородные члены предложения («Гоман доўгі, несканчоны, // Цэлы дзень над ім [лесам – Е.М.] стаіць» [206, т. 1, с. 157] и др.), 4) повтор («І шуміць ён [лес – Е.М.], і шуміць...» [206, т. 1, с. 157]) и др.

Стихотворение Я. Коласа «Дуб» [206, т. 1, с. 211–212] имеет параллели в русской поэзии – его можно сравнить, например, со одноименным стихом И.С. Никитина. Музыка к данному стихотворению написал В.В. Оловников – это баллада для низкого голоса с фортепиано [52, с. 171–172], [86, с. 13–21]. Поэт создает индивидуально-авторский образ дуба, используя сравнения (в данном случае – с елчком): «Сілачом стаіць // Дуб разложысты, // І здалёк відаць // Пышны верх яго» [206, т. 1, с. 211]. Река, протекающая под ним, сравнивается с серебром и лентой: «А ўнізе пад ім // Нёман коціцца, // Срэбрам-стужкаю // Павіваецца» [206, т. 1, с. 211]. Вокруг дуба природа также очень красивая: «У нагах трава // Нізка сцелецца, // А вакол ляжыць // Травяністы луг» [206, т. 1, с. 211]. Я. Колас подчеркивает: крепость дуба («Ў глыб зямлі ўвайшлі // Карані яго. // Крэпка дуб стаіць, // Не варушыцца!» [206, т. 1, с. 211]), его величину («Так размашыста // Параскіданы // Ва ўсе стораны // Лапы крэпкія» [206, т. 1, с. 211]), его силу и высоту (используя сравнение комля со столбом и со скалой) («Комель – слуп-скала, // Дыша сілаю, // А ўгару зірнеш – // Шапка валіцца» [206, т. 1, с. 211]), его древность (сопоставляя дуб с сыном седых веков) («Дуж ты, дуб стары, // Сын вякоў сівых! // Многа бур ты знёс // На вяку сваім!» [206, т. 1,

с. 211]), его выносливость («Налятаў вихор // З навалніцаю, // Ды не гнуўся ты // Перад бураю!..» [206, т. 1, с. 212]). Поэт называет дуб сторожем лугов и сравнивает его шум с пением и музыкой («Гэй ты, дуб стары, // Вартаўнік лугоў! // Аддае твой шум // Спевам-музыкай» [206, т. 1, с. 212]). Вольные ветры, которые говорят с дубом летом или осенью, знают, о чем он шумит и поет («А пра што шуміш // І аб чым пяеш, // Пра то ведаюць // Ветры вольныя, // Што з табой вядуць // Мову сталую // Ё летні добры час // Або восенню» [206, т. 1, с. 212]). Последняя строфа демонстрирует, что «...все стихотворение построено на метафоре: поэт подслушал шум листьев и сложил песню, т.е. это не просто стихотворение, это воспевание, художественное произведение, основанное на музыке природы...» [69 А, с. 111] («Я падслухаю // Гэты шум лістоў, // А з іх гутаркі // Песня зложыцца» [206, т. 1, с. 212]). Говоря о дубе, белорусский поэт, «...возможно, думал о человеке, таком же могущественном и прекрасном» [69 А, с. 111]. В образе дуба Я. Колас воплощает, с одной стороны, своеобразие и неповторимость родной природы, а с другой стороны, лучшие черты героев фольклорных произведений. В тексте баллады имеются изменения по сравнению с первоисточником: слово *ўглыб* написано слитно, после имени существительного *бураю* стоит запятая, а не восклицательный знак, имя существительное *бураю* с предлогом *перад* повторяется дважды. В рассмотренном поэтическом произведении есть много средств, помогающих ему получить вокальное воплощение: 1) сложные имена существительные ([Нёман] «Срэбрам-стужкаю // Павіваецца» [206, т. 1, с. 211] и др.), 2) сложносочиненные предложения с противительными отношениями («У нагах трава // Нізка сцелецца, // А вакол ляжыць // Травяністы луг» [206, т. 1, с. 211] и др.), 3) однородные члены предложения ([дуб] «А пра што шуміш // І аб чым пяеш...» [206, т. 1, с. 212] и др.), 4) восклицательные предложения («Крэпка дуб стаіць, // Не варушыцца!» [206, т. 1, с. 211] и др.), 5) обращения («Дуж ты, дуб стары, // Сын вякоў сівых!» [206, т. 1, с. 211] и др.), 6) сравнения («Комель – слуп-скала, // Дыша сілаю...» [206, т. 1, с. 211] и др.) и др.

В стихотворении рассматриваемого автора «Многа слаўненькіх куточкаў...» [206, т. 1, с. 162] выражается его любовь к родному

краю. Автор музыки к этому стихотворению – А.Е. Туренков, оно предназначено для среднего голоса с фортепиано [52, с. 175], [86, с. 27–29]; музыку к нему сочинили и другие композиторы. Родина – это место, где природа очень красивая, где можно оставить грустные мысли, где нет тревоги, и можно отдохнуть душой после дороги («Многа слаўненькіх куточкаў // Ёсць у нашым краі, // Дзе пад гоман ручаёчкаў, // Пад шум дрэў у гаі // Рой журботных дум пакінеш; // Дзе няма трывогі, // Дзе душою адпачынеш, // Змучаны з дарогі...») [206, т. 1, с. 162]). Там приятный ветерок колышет хлеба, там царит покой, согласие и счастье («Дзе прыемны ветрык млее, // Збажыну калыша, // Дзе пакоем-згодай вее, // Дзе ўсё шчасцем дыша») [206, т. 1, с. 162]). Данное стихотворение представляет собой одно сложноподчиненное предложение с несколькими придаточными определительными. В тексте музыкально-поэтического пороизведения имеются трансформации по сравнению с текстом стихотворения: после имени существительного *дарогі* стоит не многоточие, а точка с запятой, слово *дзе* (*прыемны ветрык*) пишется с маленькой буквы, глагол *вее* заменен глаголом *млее*, предложение «Дзе пры_ем_ны вет_рык мле_е, зба_жы_ну ка_лы_ша, дзе па_ко_ем-зго_дай ве_е, дзе ўсё шча_сцем ды_ша» повторяется два раза [86, с. 28–29]. Поэт использует: 1) однородные члены предложения («Дзе пад гоман ручаёчкаў, // Пад шум дрэў у гаі // Рой журботных дум пакінеш...») [206, т. 1, с. 162] и др.), 2) причастный оборот («Дзе душою адпачынеш, // Змучаны з дарогі...») [206, т. 1, с. 162]) и др.

В стихотворении «Ручэй» Я. Колас создает музыкальный образ: под трели соловья ручей поет свою звонкую песню. Музыка к этому стихотворению написал А.Е. Туренков, он создал смешанный хор без сопровождения [52, с. 180] (перевод с белорусского Д. Смирнова [444, с. 32–33]), а Н.Н. Чуркин написал детскую песню для хора с фортепиано [86, с. 53–54]. Ручей показан в окружении прекрасной белорусской природы: «Між алешын, кустоў, // Дзе пяе салавей, // І шуміць і грывіць // Срэбразвонны ручэй» [206, т. 1, с. 169]. Ручей окружают различные растения: «Як матулька, вярба // Хіліць голаў над ім, // І глядзяцца кусты // Пышным верхам сваім. // Абступаюць яго // Чараты, асака, // Падыходзіць мурог // Да яго здаляка» [206, т. 1, с. 169]. На ручей

смотрит звезда, и тучка заглядывает в него: «Часам зорка ўначы // На яго кіне зрок, // І хмурынка не раз // Зазірне ў ручаёк» [206, т. 1, с. 169]. Трава склоняется над ним, а он смеется: «І схіляе трава // Над ім пасмы-брыжы, // А ён, жэўжык-пястун, // Гучным смехам дрыжыць» [206, т. 1, с. 169]. Ручей очень активен: то заскочит в рощу, то обовьет курган; у него разное настроение: где-то бубнит, а где-то поет: «То заскочыць у гай, // То курган абаўе, // Дзе сярдзіта бубніць, // Дзе лагодна пяе» [206, т. 1, с. 169]. Поэту приятно слушать пение ручья, он говорит о возможности для читателя отдохнуть под эти песни: «Люба слухаць той спеў, // Несціханы, густы, // І пад песні яго // Адпачынеш і ты» [206, т. 1, с. 169]. Ручей – не такой заметный природный объект, как поле, лес или дуб, однако Я. Колас уделяет ему внимание и может многое рассказать о нем. Для него важны даже незначительные детали. Это говорит о большом значении белорусской природы для поэта. В музыкально-поэтическом произведении две последние строчки каждой строфы повторяются дважды. Тому, что данное поэтическое произведение было положено на музыку, способствовало наличие: 1) сложных имен существительных («І схіляе трава // Над ім пасмы-брыжы...» [206, т. 1, с. 169] и др.), 2) анафор ([ручэй] «То заскочыць у гай, // То курган абаўе...» [206, т. 1, с. 169] и др.), 3) однородных членов предложения («І шуміць і грыміць // Срэбразвоны ручэй» [206, т. 1, с. 169] и др.), 4) сравнения («Як матушка, вярба // Хіліць голаў над ім...» [206, т. 1, с. 169]), 5) обособленных членов предложения («Люба слухаць той спеў, // Несціханы, густы...» [206, т. 1, с. 169] и др.) и др.

Отрывок из поэмы Я. Коласа «Новая зямля» стал песней для голоса с фортепиано благодаря И.М. Лученку [52, с. 175]. Композитор создал и другие вокальные формы этого произведения [52, с. 175–176], [54, с. 197–200]. В названной поэме Я. Колас передает свое отношение к Родине, невозможность забыть ее и не думать о ней: «Мой родны кут, як ты мне мілы!.. // Забыць цябе не маю сілы! // Не раз, утомлены дарогай, // Жыццём вясны мае убогай, // К табе я ў думках залятаю // І там душою спачываю» [207, с. 3]. Он вспоминает родную природу, все в ней мило для него: «Вось як цяпер, перада мною // Ўстае куточак той прыгожа, // Крынічкі вузьенькае ложа // І елка ў пары

с хваіною, // Абняўшысь цесна над вадою, // Як маладыя ў час каханья, // Ў апошні вечар расставання» [207, с. 3–4]. Поэт оживает душой, когда представляет себе родной берег, Неман, дубы: «Ды я душою ажываю, // Як вокам мыслі азіраю // Цябе, мой луг і бераг родны, // Дзе льецца Нёман срэбраводны, // Дубы дзе дружнай чарадою // Стаяць, як вежы, над вадою...» [207, с. 5–6]. Образ родной природы отождествляется у Я. Коласа с образом родного края, единственного и неповторимого. В тексте музыкально-поэтического произведения имеются модификации по сравнению с первоисточником: после слова *мілы* употреблен восклицательный знак с многоточием, слова *елка* пишется без *ё*, текст третьего куплета несколько изменен: «Люблю цябе, мой бераг родны, // Дзе льецца Нёман срэбраводны; // Дубы дзе дружнай чарадою // Стаяць, як вежы, над вадою... // Мой родны кут, як ты мне мілы! // Забыць цябе не маю сілы, // Забыць цябе не маю сілы...» [54, с. 200]. Превращению данного отрывка из поэмы в песню способствовало наличие: 1) однородных членов предложения («К табе [родны кут – Е.М.] я ў думках залятаю // І там душою спачываю» [207, с. 3] и др.), 2) сравнений («Дубы дзе дружнай чарадою // Стаяць, як вежы, над вадою...» [207, с. 5–6] и др.), 3) обособленных членов предложения («І елка ў пары с хваіною, // Абняўшысь цесна над вадою, // Як маладыя ў час каханья, // Ў апошні вечар расставання» [207, с. 4] и др.), 4) обращений («Мой родны кут, як ты мне мілы!...» [207, с. 3] и др.), 5) восклицательных предложений («Забыць цябе [родны кут – Е.М.] не маю сілы!» [207, с. 3] и др.) и др.

В проанализированных музыкально-поэтических произведениях объективируются следующие национально-культурные особенности: позитивная тональность, образы-символы (поле, лес, дуб, родной край), выражение любви к Родине и др. Поэтические произведения Я. Коласа близки к фольклору, а потому они легко ложатся на музыку. На его стихи созданы следующие музыкальные произведения: романсы Л.М. Абелиовича «Ноч» [2, с. 3–7], «На новай зямлі» [2, с. 8–12], «Калыханка» [2, с. 13–14], «Вандроўнікі» [2, с. 15–21], романс для низкого голоса с фортепиано Г.К. Пукста «Савецкая краіна» [86, с. 5–8], романс для высокого голоса с фортепиано А.В. Богатырева «Гусі» [86,

с. 37–43], романс для баритона с фортепиано Н.Н. Чуркина «Маёй каханцы» [86, с. 44–49], обработка для голоса с фортепиано Е.К.Тикоцкого «Вясна» [86, с. 50–52], произведение для хора с фортепиано А.Е. Туренкова «Радасць» [86, с. 55–58], сочинение для хора с фортепиано П.Н. Косача «Сіла маладая» [86, с. 59–62], сочинение «На полі» (мелодия народная, обработка К.М. Галковского) [491, с. 135] и др. Песенное творчество белорусского народа, по мнению А.И. Гурского, «...одно из богатейших среди песенного творчества других народов мира» [139, с. 6]. Отсюда – разнообразие образов и яркие индивидуально-авторские средства их воплощения.

5.3.5. Объективация различных эмоциональных состояний в текстах музыкальных произведений на стихотворения Я. Купалы

На произведения Я. Купалы композиторы создали оперы, балет, симфонические произведения, романсы, песни, хоры и др. Поэзия в его произведениях «... концептуализируется как музыка и песня, а поэт – как песнярь» [36 А, с. 173]. Рассмотрим тексты некоторых его романсов. Т.С. Лешеня пишет о том, что мелодика цикла А.В. Богатырева на стихи Я. Купалы «... действительно может считаться энциклопедией белорусской народно-песенной интонационности» [266, с. 77]. Л.Ф. Костюковец и Т.И. Дедюля указывают: «Ритмика и стихосложение, лирика и инструментовка народно-песенного стиха, а также сюжеты, отдельные поэтические обороты, мелодии народных песен лежат в основе многих поэтических произведений Купалы... На стихи Купалы создано много песен, которые вдохновляли на ратные и трудовые подвиги, пробуждали патриотизм, национальное достоинство и самосознание, делали человека более чистым и благородным» [193, с. 475].

Стихотворение Я. Купалы «Як у лесе зацвіталі...» [235, т. 3, с. 17–18] посвящено теме любви. Авторы музыки к нему – С.В. Полонский [314, с. 523], Д.А. Лукас [255, с. 3–10], Г.К. Пукст, И.Т. Троско, Н.Н. Чуркин и др. [430, с. 696]. Оно основано на параллельном описании реалий природного мира и мира людей. Автор точно обозначает время действия, представляя различные

времена года (в данном примере – весну): «Як у лесе зацвіталі // Ліпы ды каліна, – // Залатыя сны снавалі // Мы з табой, дзяўчына» [235, т. 3, с. 17]. При помощи картин, демонстрирующих процессы в мире природы, поэт создает своеобразный музыкальный фон для своего повествования: «Калыхаліся, шумелі // Вольныя бярозы, // Шапацелі, шалясцелі // Трыснягі ды лозы» [235, т. 3, с. 17]. В центральной части стихотворения Я. Купала изображает полное соответствие действий в природном и человеческом мирах (описывается лето): «Як у жыцце наліліся // Каласкі нагінна, – // Сустрэліся, абняліся // Мы з табой, дзяўчына» [235, т. 3, с. 17]. В данном случае природа создает фон спокойствия, коррелирующий с состоянием лирических героев: «Мігацелі, зіхацелі // У пракосах косы, // Заміралі кветкі, зелле, // Заміралі росы» [235, т. 3, с. 17]. В последней части поэтического произведения поэт объективирует картину осени, которая обозначает определенный этап во взаимоотношениях лирических героев: «Як даспела, счырванела // Ягада-рабіна, – // Ўвокал глянулі нясмела // Мы з табой, дзяўчына» [235, т. 3, с. 17]. Заканчивается стихотворение демонстрацией жизни растительного и животного миров, не зависящей от человека: «Верасы пад лісцем спалі, // Бор зялёны гнуўся, // Недзе пелі ў цёмнай далі // Журавы ды гусі» [235, т. 3, с. 18]. Материалом музыкально-поэтического произведения стали первые четыре строфы стихотворения [87, с. 21]. Л.К. Тарасюк писала об этом произведении: «Красота человеческого чувства психологически тонко гармонизирована с явлениями природы. Эмоциональный рисунок в стихе подвижный, динамичный (смысловая опора на глаголы)» [430, с. 696]. В рассматриваемом стихотворении создается равномерный ритм благодаря большому количеству однородных членов предложения, которые имеются в каждой строфе: «Як у лесе зацвіталі // Ліпа ды каліна...» [235, т. 3, с. 17] и др. Поэт использует анафору: «Заміралі кветкі, зелле, // Заміралі росы» [235, т. 3, с. 17]. Способствует вокальной реализации данного стихотворения и то, что все три его части начинаются строфой идентичной конструкции: «Як у жыцце наліліся // Каласкі нагінна...» [235, т. 3, с. 17].

Стихотворение «Жняя» [235, т. 3, с. 45–46] посвящено человеку труда и одновременно очень красивой женщине. В.А. Колес-

ник указывал: «Описательное начало стиха переходит в величальную песню про жнею – царицу нивы» [181, с. 217]. Музыка к нему написали С.В. Полонский и А.Е. Туренков [314, с. 523], а также А.В. Богатырев, В.Н. Салманов, Н.В. Сирота [181, с. 217]. Жница представлена царицей: «Як сама царыца // Ёў залатой кароне, // Ёдзе яна ёў вяночку // Паміж спелых гоняёў» [235, т. 3, с. 45]. На голове у этой царицы не корона, а венок из спелых колосьев: «З каласкоў вяночак – // Моладасці сведка – // На ёй зіхаціцца, // Як у садзе кветка» [235, т. 3, с. 45]. Все в ней демонстрирует счастье и удовольствие от работы: «На грудзях шчаслівых // Каптанок ружовы, // У руцэ сярпочак // Зублены, сталёвы» [235, т. 3, с. 45]. Реалии природного мира положительно относятся к жнице: «Вецер абнімае // Стан яе дзявочы, // Сонца ёй цалуе // Шыю, твар і вочы» [235, т. 3, с. 45]. Используя образы из мира природы, Я. Купала изображает преклонение перед жницей реалий природного мира: «Каласкі жніуцца // Перад ёй паклонна, // Дзівіцца ігруша // На мяжы зядёнай» [235, т. 3, с. 45]. В следующей строфе поэт прямо называет жницу *царыцай*: «А яна – царыца – // Весела, шчасліва // Карануе песняй // Залатое жніва» [235, т. 3, с. 46]. Ее образ связывается у поэта с солнцем: «Смела ёдзе у сонцы, // Уся сама – як сонца, // Гэта жнейка наша // Ёў нашае старонца» [235, т. 3, с. 46]. В тексте музыкально-поэтического произведения после имени существительного *царыца* тире заменено запятой, вместо слова *нашае* употреблено слово *нашаей* [41, с. 22]. В исследованном стихотворении есть много сравнений («З каласкоў вяночак – // Моладасці сведка – // На ёй зіхаціцца, // Як у садзе кветка» [235, т. 3, с. 45] и др.). Кроме этого, Я. Купала использует: 1) однородные члены предложения («У руцэ сярпочак // Зублены, сталёвы» [235, т. 3, с. 45] и др.), 2) тире, требующие паузы («З каласкоў вяночак – // Моладасці сведка – // На ёй [жніцы – Е.М.] зіхаціцца...» [235, т. 3, с. 45] и др.) и др.

Н.Н. Чуркин создал романс [312, с. 490] на стихотворение Я. Купалы «Ты прыйдзі...» [235, т. 3, с. 68]. Особую напевность ему придает часть первой строчки «Ты прыйдзі...», которая повторяется в каждой строфе и завершает стихотворение. Эти слова передают душевную теплоту и положительные эмоции

автора. Лирический герой ждет появления любимой в любое время года. Весной он хочет увидеть ее в образе цветка и просит: «Зацвіці красой са мною, // Думку разбудзі...» [235, т. 3, с. 68]. Летом ее появление желательно в виде колоса, и лирический герой хочет услышать песню: «Песняй жніўнай на палетку // Думку саладзі...» [235, т. 3, с. 68]. Зимой она – солнышко, которое разбудит мысль («Ты прыйдзі ка мне зімою, // Сонейкам прыйдзі, // Даўнай казкай залатою // Думку абудзі...» [235, т. 3, с. 68]), а осенью – звезда, которая поведет мысль в далекий мир с шумом сосен («Ты прыйдзі ка мне увосень, // Зоркаю прыйдзі; // Ё свет далёкі з шумам сосен // Думку павядзі...» [235, т. 3, с. 68]). Даже на могилу лирический герой призывает ее: «Ты прыйдзі і на магілкі, // Кветкаю прыйдзі; // Белай ручкай клён няхілкі // Шчыра пасадзі...» [235, т. 3, с. 68]. В тексте романа – только два изменения по сравнению с текстом стихотворения: в третьем куплете использован глагол *прыйдзі* вместо *прыйдзе* и запятая после данного глагола заменена точкой с запятой [87, с. 39]. Кольцевая композиция стихотворения, сравнение прекрасного женского образа с цветком, колосом, солнышком, звездой, эпитеты (*казка залатая* и др.) и другие художественные приемы облегчают музыкальное воплощение данного поэтического произведения.

Стихотворение «Паляці, мая мысль...» [235, т. 3, с. 139–140], положенное на музыку Г.А. Шнитманом [314, с. 523] и А.В. Богатыревым [256, с. 456], представляет собой монолог лирического героя, в котором он обращается к своей мысли как к птице: «Паляці, мая мысль, // Лётам сокала // І прагледзь гэты свет // Кругом-вокала» [235, т. 3, с. 139]. Он призывает ее дарить людям все только положительное: «Лётам светлай зары // Па-над стрэхамі – // Сып надзеяй жывой // І пацехамі» [235, т. 3, с. 139]. Мысль поэта должна петь людям о воле и облегчать их жизнь: «Пей аб волі людзям // Думкі чудныя, // Умілай іх жыцця // Сцежкі трудныя» [235, т. 3, с. 139]. Пусть люди видят золотые сны и ни о чем не сожалеют: «Залатыя сны ім // Няхай рояцца; // Няхай жаль на душы // Супакоіцца» [235, т. 3, с. 139]. Им нужно прогнать от себя все отрицательное и вместе жить вольной жизнью: «Гоняць хай ад сябе // Цьмы нядольныя // І рука у руку // Пойдуць вольныя»

[235, т. 3, с. 139]. Я. Купала обращается к родной земле, чтобы она встретила особенную птицу – мысль: «Так ляці, эй, ляці, // Мысль свабодная! // А ты міла спаткай, // Зямля родная» [235, т. 3, с. 140]. В тексте музыкально-поэтического произведения имеется трансформация по сравнению с оригиналом: после имени существительного *стрэхамі* отсутствует тире [41, с. 7]. В данном стихотворении поэт использует: 1) много глаголов в форме повелительного наклонения ([мысль] «Пей аб волі людзям // Думкі цудныя...» [235, т. 3, с. 139] и др.), 2) однородные члены предложения ([мысль] «Сып надзеяй жывой // І пацехамі» [235, т. 3, с. 139] и др.), 3) обращения («Паляці, мая мысль, // Лётам сокала...» [235, т. 3, с. 139] и др.), 4) повторы («Так ляці, эй, ляці, // Мысль свабодная!» [235, т. 3, с. 140] и др.), 5) анафору («Залатыя сны ім [людзям – Е.М.] // Няхай рояцца; // Няхай жаль на душы // Супакоіцца» [235, т. 3, с. 139]) и др.

Стихотворение Я. Купалы «Дзве дой» [235, т. 3, с. 317], ставшее романсом благодаря И.И. Любану [314, с. 523], так же, как и предыдущее, базируется на параллелизме описания двух судеб: судьбы березки и песняра. Их удел нелегкий: «Расце бярозка серад поля, // Ёдалі ад лесу сраатою, // Жыве пясняр з сваёй нядоляй, // З сваёй маркотнаю душой» [235, т. 3, с. 317]. И дерево, и человек сражаются с невгодами и неправдой: «Ваюе з бурамі бяроза, // Мароз, слата сячэ яе, // Пясняр з няпраўдай б'ецца ў слёзах, // За ўсіх цярпіць, для ўсіх пяе» [235, т. 3, с. 317]. В этой борьбе они многое теряют: «З бярозкі свежыя галіны // Віхор зрывае, коціць ёдаль, // А песняровы думкі-гімны // Ламочыць крыўда, гора, жаль» [235, т. 3, с. 317]. Береза и песняр погибают: «Жыла бярозка, годзе жыці: // Сячэ на дровы дрывасек... // Ідзе пясняр пад дзёрн злажыці // Сваю галованьку навек» [235, т. 3, с. 317]. После гибели растения почти ничего не остается, а после смерти песняра люди поют его песню: «Бярозка ў печы ўжо вуглямі... // Дымы пад неба ўжо бягуць; // Памёр пясняр, забыт людзямі, // А песню ўсе яго пяюць» [235, т. 3, с. 317]. Н.И. Клименко писал: «Однако последняя строка стиха (“А песні ўсе яго пяюць”) свидетельствует, что песня художника останется жить в народе» [200, с. 189]. Проанализированное стихотворение содержит: 1) однородные члены предложения («Мароз, слата сячэ яе [бязроз-

ку – Е.М.]...» [235, т. 3, с. 317] и др.), 2) много бессоюзных сложных предложений («Расце бярозка серад поля, // Ёдалі ад лесу, сіратай; // Жыве пясняр з сваёй нядоляй, // З сваёй маркотнаю душой» [235, т. 3, с. 317] и др.), 3) многоточия, требующие паузы («Бярозка ў печы ўжо вуглямі...» [235, т. 3, с. 317] и др.).

П.П. Подковыров [312, с. 490] и Г.К. Пукст [354, с. 3–8] написали романс на стихотворение «Алеся» [235, т. 4, с. 276–277]. В его центре – образ девушки советской эпохи. Стихотворение начинается, делится на 2 половины и заканчивается предложением «Кукавала зязюля // У зялёным лесе...» [235, т. 4, с. 276–277]. Эта фраза придает стиху народно-поэтический оттенок и делает его похожим на сказку. Под гомон бора мать пела дочери колыбельные: «– Спі, засні, мая дзетка, // Птушкі ўжо заснулі, // Спі, засні, мая кветка, // Люлі, люлі, люлі» [235, т. 4, с. 276]. Мать желает дочери, чтобы она никогда не знала тревоги, а когда встанет на ноги, – пряла, ткала, искала доли и счастья: «– Спі, не ведай трывогі, // Надыйдзе часінка, // На свае ўтанеш ногі, // Мая ты дзяўчынка. // Будзеш кужаль ты прасці, // Будзеш ткаці кросны, // Выглядаці долі, шчасця // У маладыя вёсны» [235, т. 4, с. 276]. Далее – кульминационный момент стихотворения – повторяется упомянутое предложение, и читатель узнает, что мать не смогла предугадать судьбу Алеся: «Як набралася моцы // Матчына дачушка, // Паляцела да сонца // Пэралётнай птушкай» [235, т. 4, с. 277]. Алеся полетела над счастливой родной страной. Она способна на многое: «Адчыняе вароты // Нябесным маршрутам // Ці як ястраб з высатаў // Скача з парашутам» [235, т. 4, с. 277]. Теперь мать понимает другое: «Ужо к прасніцы дочка // Не зляціць з-пад сонца» [235, т. 4, с. 277]. Напевность и мелодичность данному поэтическому тексту сообщают: 1) звуки [i], [a], их модификации и др., 2) повторы («Люлі, люлі, люлі» [235, т. 4, с. 276] и др.), 3) анафоры («Будзеш кужаль ты прасці, // Будзеш ткаці кросны...» [235, т. 4, с. 276] и др.) и др. В рассмотренном произведении выражены положительные, жизнеутверждающие эмоции и чувства.

Е.К. Тикоцкий – автор романса [312, с. 490] на стихотворение Я. Купалы «Самалёту “Максім Горкі”» [235, т. 4, с. 253–254]. Стихотворение очень печально, и в то же время эта печаль является

светлой, сочетается с мажорными нотами. В начале стихотворения поэт перечисляет возможные причины гибели самолета и отрицает их вероятность: «I не ад варожае кулі у бітве, // I не ад халоднай палярнай пургі, // I не з перуном агнявым ў барацьбе // Загібла ты, птушка Савецкай зямлі» [235, т. 4, с. 253]. Этим самолетом, способным лететь к солнцу, гордились все: «Да жудкай няшчаснай смяротной пары, // Пад неба, дзе сонейка, быў твой палёт, // Табой ганарыўся малы і стары, // О слаўны, о ясны гігант-самалёт» [235, т. 4, с. 253]. Когда он летел – происходили чудеса («Ляцеў ты – нямела людская журба, // Ляцеў ты – пужліва ўцякалі імглы...» [235, т. 4, с. 253]), его полет замечал природный мир («Над рэчкай галоўку хіліла вярба, // Зайздросна з вышынь пазіралі арлы» [235, т. 4, с. 253]). Вся Родина в трауре, однако семья трудящихся зовет к новым героическим победам: «Сягоння ў жалобе радзіма мая // Па страце, якая абегла ўвесь свет. // Вялікая ж наша працоўных сям'я // Ўжо кліча да новых геройскіх пабед» [235, т. 4, с. 253]. Память о героях сохранится на века: «Калгаснік успомніць пра вас за сьўбой, // Заводаў і фабрык успомняць гудкі» [235, т. 4, с. 253]. Вперед, к новым победам призывает двигаться и поэт: «Наперад, наперад, на захад і ўсход. // Зноў да перамог, як адзін, як адзін...» [235, т. 4, с. 254]. Я. Купала в данном стихотворении использует: 1) повторы («Наперад, наперад, на захад і ўсход» [235, т. 4, с. 254] и др.), 2) анафоры («I не ад варожае кулі у бітве, // I не ад халоднай палярнай пургі...» [235, т. 4, с. 253] и др.), 3) эпитеты (*перун агнявы, жудкая няшчасная смяротная пара* и др.), 4) метафоры («...нямела людская журба...» [235, т. 4, с. 253], «...пужліва ўцякалі імглы...» [235, т. 4, с. 253] и др.) и др. Все эти поэтические приемы способствуют музыкальной реализации данного стихотворения.

Таким образом, в музыкальных произведениях на стихи Я. Купалы реализуется богатая палитра эмоциональных состояний: эстетизация человеческих эмоций и чувств, счастье, радость и удовольствие от работы, душевная теплота, ощущение нелегкой судьбы, светлая печаль и т.д. Доминирует при этом выражение положительных эмоций и чувств.

Каждый композитор находит в купаловской поэзии что-то свое: «Одних композиторов в поэзии Янки Купалы привлекает богатство мировоззрения, мироощущения и щедрость чувств, других –

пафос гражданской лирики, но прежде всего слух композиторов улавливает неповторимую музыкальность купаловского стиха, его интонационное и ритмическое многообразие» [146, с. 48]. К поэзии Я. Купалы обращались А.В. Богатырев, сочинивший цикл из пяти романсов [41, с. 3–27], Ю.В. Семеняко – произведение «Явар і каліна» [87, с. 3–5], Г.К. Пукст – произведение «На нашым полі» [87, с. 6–9], С.В. Полонский – произведения «Вечарынка» [87, с. 10–13], «Пройдзем мы слядами боек» [54, с. 27–29], «Вечарынка у калгасе» [54, с. 45–48], Д.А. Лукас – произведение «Як у лесе зацвіталі...» [87, с. 14–21], П.П. Подковыров – произведение «А зязюлька кукавала...» [87, с. 22–23], А.Е. Туренков – произведение «Мы людзі свабодныя» [87, с. 24–27], В.А. Ефимов – произведение ««Я – калгасніца...» [87, с. 28–32], Н.Н. Чуркин – произведение «Ты з Заходняй, я з Усходняй» [54, с. 49–53], А.Ю. Мдивани – произведение «А хто там ідзе?» [54, с. 17–26] и др.; созданы сочинения: «Лявоніха» (обработка М.Ф. Матисона) [491, с. 82] и др. Каждый из них «...своеобразно передавал в музыке содержание поэтических произведений этого талантливого автора...» [14 А, с. 331].

5.3.6. Музыкальные произведения на стихотворения Тетки

Рассмотрим поэтические произведения Тетки, музыку на которые сочинили белорусские композиторы.

Главными музыкально-поэтическими образами многих стихотворений Тетки (как и Ф.К. Богушевича) являются «...образы музыкантов, желающих рассказать всем о тяжелой судьбе родного народа, и образы музыкальных инструментов» [46 А, с. 121]. Музыканты предстают перед нами как патриоты. Образы дудки и скрипки являются полисемантическими: помимо прямого значения, о них, как и о других белорусских народных музыкальных инструментах, можно сказать следующее: они «...в творчестве поэтов XIX в. приобрели социальное звучание и стали символом родного языка» [399, с. 72], а затем каждый инструмент становится «...символом самосознания народа» [399, с. 73]. Эти образы реализуются в стихах, положенных на музыку, как при помощи поэтических, так и при помощи музыкальных средств.

Стихотворение Тетки «Мой сад» [476, с. 154–155] входит в «Першае чытанне для дзетак беларусаў» [476, с. 147–162]. Его положил на музыку Ю.В. Семеняко [394, с. 44–47]. Поэтесса описывает красоту сада, нарцисс, сирень и тюльпаны: «Стаіць мой сад пад белым цветам: // Нарцыс, стыдлівых поўны крас, // Звісае бэз ў акно букетам, // Тульпанаў куст расцвёў зараз» [476, с. 154]. В саду много других растений: «Цвяце ляўкой, ў пукох рабіна, // Вішнёва дрэва ў малацэ. // А там парэчка, там маліна, // А там мой граб малы расце» [476, с. 154]. Тетка любит сад весной: «Люблю мой сад, як расцвітае, // Як салавей свой трэль вядзе, // Як цвет галінку прыгібае, // Як пчолка мёд адтуль нясе. // Люблю мой сад ў маёвым ранку. // Як тоне ён ў расістай мгле, // Як ліпа шэпчацца пры ганку // І як зязюлька “ку-ку” шле. // Люблю мой сад пад белым цветам, // Люблю, зялёным як стаць...» [476, с. 154]. Нравится ей сад и летом: «Люблю, як грушы спеюць летам // І як работай ён кіпіць» [476, с. 154]. И позднее осенью сад мил ее душе: «Люблю мой сад у позну восень, // Як плод звісае да зямлі, // Як йголки сыплюцца ад сосен, // Як залацяцца сліў лісткі» [476, с. 155]. Даже холодной зимой, когда природа погружена в сон, поэтесса лобуетя своим садом: «Люблю мой сад у крэпку зіму, // Як у крышталах ўвесь дрыжыць. // Як дзяцел, сеўшы на галіну, // Зімову песню загудзіць!» [476, с. 155]. В музыкально-поэтическом произведении использованы только 4, 5, 6 и 7 строфы стихотворения. В первом куплете песни изменен порядок слов: «І як “ку-ку” зязюлька шле» [394, с. 47] (в стихе: «І як зязюлька “ку-ку” шле» [476, с. 154]). В последнем куплете песни слово *галіну* употреблено с суффиксом *-к-*, а также отсутствует восклицательный знак: «Як дзяцел, сеўшы на галінку, // Зімову песню загудзіць» [394, с. 47] (в стихе: «Як дзяцел, сеўшы на галіну, // Зімову песню загудзіць!» [476, с. 155]) и др. В.М. Ковтун писала о Тетке: «Сердце будущей поэтессы радовал и молодой красивый сад, посаженный отцом. С развесистыми яблонями и грушами, с вишенником и кустами смородины он также влетел бело-розовым цветом в строки, снизанные из упругих и нежных слов мастерством и памятью Алоизы» [222, с. 10–11]. Музыка помогает передать чувства поэтессы и ее отношение к саду. Перечислим средства, облегчающие вокальное воплощение

данного текста: 1) анафоры («Люблю мой сад ў маёвым ранку, // Як тоне ён ў расістай мгле, // Як ліпа шэпчацца пры ганку...» [476, с. 154] и др.), 2) повторы («Як ліпа шэпчацца пры ганку // І як зязюлька “ку-ку” шле» [476, с. 154] и др.), 3) обособленные члены предложения («Нарцыс, стыдлівых поўны крас...» [476, с. 154] и др.), 4) сложноподчиненные предложения с однотипными придаточными («Люблю мой сад у позну восень, // Як плод звісае да зямлі, // Як йголки сыплюцца ад сосен...» [476, 155] и др.), 5) восклицательное предложение («Як дзяцел, сеўшы на галіну, // Зімову песню загудзіць!» [476, с. 155]) и др.

О девушке Касе рассказывается в сочинении Тетки «Лета» [476, с. 49–53] (по мнению В.М. Ковтун, это «...произведение напоминает скорее небольшую поэму...» [222, с. 22]). Музыка для одноименной песни написал И.М. Лученок, русский текст – О.В. Левтонова [258, с. 32–35]. Обратимся к переводу поэмы «Лета» на русский язык, выполненному П.А. Кошелем [432, с. 14–17]. В ней Тетка описывает красивую девушку: «Может быть, и нарисую // Нашу Касю молодую: // Очи – небо, чёрны брови, // Губки, словно сок малины. // Сердце полнится любовью. // Не встречал еще дивчины // Расторопней и пригожей, // А головка с житом схожа, // Золотится колосками, // Убранная васильками. // Косы диким хмелем вьются, // Зубки белые смеются» [432, с. 17]. Она сравнивает ее стан с былинкой, а саму Касю – с богиней и царевной, с лилией и фиалкой; восприятие девушки автором передается при помощи образа пения: «Стан у Каси, как былинка. // Ну и Кася, ну картинка! // Как богиня, как царевна, // Выступает песнопевно! // Как лилея на Дунае, // Как фиалка молодая, // Расцветает Кася наша, // Нет ее в округе краше» [432, с. 17]. Текст песни на русском языке отличается от перевода текста поэтического произведения, изменен и порядок расположения предложений: «Кра_ше ли_лий на Ду_на_е и неж_ней, чем лан_дыш в ма_е, чу_до Ка_ся рас_цве_та_ет зорь_кой яс_ной в на_шем кра_е. Стан твой гиб_кий, как бы_лин_ка, ай да Ка_ся, свет-див_чин_ка! Ты ца_рев_на, ты бо_ги_ня, яр_че звезд всех в не_бе си_нем» [258, с. 33–34] и т.д. В.М. Ковтун подчеркивала: «Увлечение лирического героя самим творчеством отражается наконец наичистейшим обликом белорусской деревенской мадонны» [222, с. 22]. Неудивительно, что

поэтический текст, имеющий такой лирический характер, стал песней. Приведем примеры средств, способствующих вокальной реализации приведенного отрывка: 1) анафора ([Кася] «Как лилея на Дунае, // Как фиалка молодая...» [432, с. 17]), 2) однородные члены предложения («Не встречал еще дивчины // Расторопней и пригожей» [432, с. 17] и др.), 3) повторы ([Кася] «Как богиня, как царевна...» [432, с. 17] и др.), 4) обособленное определение («А головка с житом схожа, // Золотится колосками, // Убранная васильками» [432, с. 17]), 5) восклицательные предложения («Ну и Кася, ну картинка!» [432, с. 17] и др.), 6) сравнения («Очи – небо, чёрны брови, // Губки, словно сок малины» [432, с. 17] и др.) и др.

Д.Б. Смольский написал триптих на слова Тетки – цикл романсов для женского голоса, скрипки и фортепиано [403, с. 3–31]. Он использовал три ее стихотворения – «Арлы-брацці, дайце скрыдлы...» [476, с. 88], «Скрыпка» [447, с. 48–49] и «Вера беларуса» [476, с. 54–55].

В стихотворении «Арлы-брацці, дайце скрыдлы...» поэтесса обращается к свободным птицам – орлам – и сообщает им, что жить на земле ей надоело и стало горько: «Ар_лы_брац_ці, дай_це скрыд_лы, бо ўні_зе жыць, бо ўні_зе жыць мне збрыд_ла; кінь_це кож_ны ад_но пёр_ка, бо жыць ў_ні_зе ста_ла гор_ка» [403, с. 3–4]. Она хочет сама уподобиться им: «Ха_чу, ар_лы, ля_цець з ва_мі, ха_чу, ар_лы, ля_цець з ва_мі над га_ра_мі, над му_ра_мі, з ва_мі ля_цець над га_ра_мі, над му_ра_мі, з ва_мі ля_цець, крыл_лем хма_ры рас_ся_ка_ці, сме_ла ў_не_ба за_гля_да_ці, жыць ў_аб_ло_ках над зям_лё_ю, жыць у аб_ло_ках над зям_лё_ю» [403, с. 4–6] и др. Первая и третья строки последней строфы стихотворения совпадают с таковыми в первой строфе, передавая чувства поэтессы от восприятия жизни между людьми: «Арлы-брацці, дайце скрыдлы, // Бо між людзі жыць мне збрыдла, // Кіньце кожны адно пёрка, // Бо унізе жыць мне горка!» [476, с. 88]. Материалом романса стали две первые строфы и первая строчка третьей строфы соответствующего стихотворения. В тексте романса «Арлы-брацці» имеются изменения по сравнению с текстом стихотворения: в начале первого куплета в слове *ўнізе* используется согласная *ў*: «...бо ўні_зе жыць мне збрыд_ла...» [403, с. 3] (в стихе употреблена гласная *у* [476, с. 88]), в следую-

щем предложении использована буква у: «...жыць у аб_ло_ках над зям_лё_ю...» [403, с. 6] (в стихе – буква ў [476, с. 88]) и др. Вокальной объективации данного стихотворения помогает наличие: 1) однородных членов предложения («Крыллем хмары рассякаці, // Смела ў неба заглядаці...» [476, с. 88] и др.), 2) повторов («Хачу, арлы, ляцець з вамі // Над гарамі, над мурамі...» [476, с. 88] и др.), 3) восклицательного предложения ([арлы] «Кіньце кожны адно пёрка, // Бо унізе жыць мне горка!» [476, с. 88]), 4) обращений («Арлы-браці, дайце скрыдлы...» [476, с. 88] и др.) и др.

Стихотворение «Скрыпка» [476, с. 48–49] – поэтическое credo Тетки. В предисловии к поэтическому сборнику «Скрипка белоруская» она (под псевдонимом *Гаўрыла з Полацка*) благодарит Ф.К. Богушевича, написавшего стихотворение «Мая дудка» (и сборник «Дудка беларуская»), и пишет: «Честь и слава твоему слову! А ты, “Дудка”, играй и мне голос дай”. С того дня начал и я мастерить инструмент. Вышла из-под рук “Скрипка»» [476, с. 47]. Поэтесса продолжает традицию Ф.К. Богушевича: «Во вступлении к сборнику “Скрипка белоруская” Тетка будто вела с Франтишком Богушевичем живой разговор, начатый им в “Предисловии” к сборнику “Дудка беларуская”...» [399, с. 74]. Путем создания образа музыкального инструмента она доносит до читателя свои мысли и убеждения в страстной, эмоциональной форме: «Ча_го_сло_вам_не_ска_за_ці_што_на_сэр_цы_на_кі_пе_ла_ас_та_ец_ца_скрып_ку_ўзя_ці_По_кі_ў_сі_лы_крэп_ка_ве_ра_по_кі_дум_ка_рве_да_не_ба_по_кі_кры_лаў_не_зла_ма_лі_по_кі_трэ_ба_ду_шы_хле_ба_–_бу_дзе_смык_вас_трэй_ха_дзі_ці_бу_дзе_смык_вас_трэй_ха_дзі_ці_крэп_кі_толь_кі_бы_лі_б_стру_ны_бу_дзе_скрып_ка_па_слуш_ней_ша» [403, с. 12–15]. В песне можно выразить любые чувства: «Ў_пес_ні_мож_на_пе_ра_лі_ці_ўсё_най_леп_ша_най_мі_лей_ша;_ў_пес_ні_мож_на_даць_пя_ру_ны_пес_няй_сэр_ца_рваць_на_час_ці» [403, с. 16–17]. Она хочет играть о счастье в песне, имеющей национальные особенности: «Я_за_гра_ла_бы_аб_шчас_ці_Я_за_гра_ла_б_сме_хам_кве_так_я_за_гра_ла_б_пес_ню_ма_так_над_ка_лыс_ка_ю_дзі_ця_ці» [476, с. 17–19] и др. Скрипка будет передавать народный дух, и, играя в широчайшем диапазоне, воплощать позицию Тетки. Романс основан на 1–7,

9–14, 16, 17, 21–22 строках стихотворения. В тексте романса содержатся изменения по сравнению с текстом стихотворения: в романсе употреблено слово *крылаў*: «...по_кі кры_лаў не зла_ма_лі...» [403, с. 14] (в стихе – слово *скрыдал* [476, с. 48]), в глаголе *зайграла* отсутствует буква *й*: «Я за_гра_ла бы аб шчас_ці» [403, с. 17–18] (в стихе эта буква имеется [476, с. 48]) и др. В.М. Ковтун отмечала: «И переживания ее были прежде всего связаны с судьбой того края, того народа, которому в конце жизни сестра милосердия и поэтесса пожертвует даже жизнь. Именно на почве раздумья про народную судьбу и народный характер и формировалась сущность Теткиного творчества, которое она, самоопределившись белорусским музыкантом, сразу соединила со струнами и тонами чуткой скрипки...» [222, с. 20]. Образ музыканта имеет символическое значение: музыкант, гуслир, дударь, дзирник, скорморох – «...в мифологической традиции многих народов божий предсказатель, пророк, *волашебник*, *волхв* (ст.-слав.)» [212, с. 329]. В рассмотренном стихотворении музыкант концептуализируется как оратор, который обязательно должен быть услышан каждым человеком, а образ музыки становится выразителем идей автора в форме, имеющей национальное и индивидуально-авторское своеобразие. Он предстает перед нами как патриот. Образы скрипки (как и дудки у Ф.К. Богушевича) являются многозначными. В данном стихотворении Тетка использует различные средства, при помощи которых оно становится романсом: 1) анафоры («Покі ў сілы крэпка вера, // Покі думка рве да неба...» [476, с. 48] и др.), 2) однородные члены предложения («Ў песні можна пераліці // Ўсё найлепша, наймілейша...» [476, с. 48] и др.), 3) восклицательные предложения («Толькі крэпкі б былі струны!» [476, с. 48] и др.), 4) глаголы в форме условного наклонения («Я зайграла б смехам кветак, // ... // Я зайграла б песню матак // Над калыскаю дзіцяці» [476, с. 48] и др.) и др.

Стихотворение Тетки «Вера беларуса» [476, с. 54–55] имеет очень оптимистичную тональность, поскольку она верит в лучшую судьбу своего народа, который пока живет очень плохо и словно спит, не понимая этого, он словно лишился зрения и не видит своего бедственного положения: «Ве_ру, брат_цы: людзь_мі ста_нем, хут_ка скон_чым мы свой сон; на свет бо_жы шы_рэй

гля_нем, век на_пі_ша нам за_кон» [403, с. 22–23]. Она убеждена в своей правоте, в силе и закале воли людей: «Мы не з гіп_су, мы – з ка_мен_ня, мы – з жа_ле_за, мы са ста_лі, нас ка_ва_лі у пла_мен_ні, каб мац_ней_шы_мі мы ста_лі. Ця_пер, брат_цы, мы з гра_ні_ту, ду_ша на_ша з ды_на_мі_ту, ру_ка цвёр_да, грудзь а_ку_та, па_ра, брат_цы, пар_ваць пу_та!» [403, с. 24–25] и др. Материал данного романса – 1–4, 17–24 строки соответствующего стихотворения. Перечислим некоторые изменения, имеющиеся в тексте романса по сравнению с текстом стихотворения: после слова *сон* стоит точка с запятой: «Ве_ру, брат_цы: людзь_мі ста_нем, хут_ка скон_чым мы свой сон; на свет бо_жы шы_рэй гля_нем...» [403, с. 22–23] (в стихе употреблена запятая), в следующем отрывке после второго местоимения *мы* отсутствует тире: «Мы не з гіп_су, мы з ка_мен_ня...» [403, с. 24] (в стихотворении имеется этот знак препинания) и др. Превращению этого поэтического произведения в музыкально-поэтическое способствуют: 1) анафоры («Мы не з гіпсу, мы – з камня, // Мы – з жалеа, мы – са сталі...» [476, с. 55] и др.), 2) однородные члены предложения («Хутка скончым мы свой сон, // На свет божы шырэй глянем...» [476, с. 54] и др.), 3) повторы («Мы не з гіпсу, мы – з камня...» [476, с. 55] и др.), 4) восклицательные предложения («Пара, братцы, нарваць пута!» [476, с. 55] и др.), 6) обращения («Веру, братцы: людзьмі станем...» [476, с. 54] и др.) и др.

Образ музыки в рассмотренных музыкально-поэтических произведениях «...имеет национально-культурное своеобразие. Оно состоит в объективации красоты родной природы, обаяния девушки из народа; в призыве к изменению окружающей жизни в форме обращения к птицам, в виде музыкального произведения, путем апелляции к соотечественникам. Музыкальная реализация, полученная поэзией Тетки, рождает в душе слушателей эмоции и чувства, являющиеся основой формирования образа музыки у каждого из них. Актуализации этого образа способствует мощный эмоциональный заряд ее поэтических произведений» [80 А, с. 223]. В.М. Ковтун указывала: «Пассионарность свойственна белорусским поэтам всех поколений и всех исторических и творческих эпох. ... Пассионарность Тетки, которая, по существу,

и начала в творчестве работать во имя Родины, от имени Предков и которая категорию белорусской женской самоотверженности подняла до вершин подвига, эта историческая пассионарность открыто гражданская, возрожденческая, злободневно-призывная...» [223, с. 133]. Данное свойство является отображением одного из гендерных аспектов белорусской поэзии.

На стихи Тетки А.Е. Туренков написал хор с сопровождением «Вам, суседзі» [281, с. 65], произведение для голоса с сопровождением «Скрыпка» [281, с. 66], произведение для трио «Бура ідзе» [281, с. 67], П.П. Подковыров – песни для голоса с сопровождением «Родная вёска», «Ідзе бура» [281, с. 96], Д.А. Лукас – сочинения для хора с сопровождением «Мае думкі», «Море» [281, с. 101] и др.

5.3.7. Национально-культурные особенности музыкальных произведений на стихотворения П. Труса

Романс «Накщорн» для голоса с фортепиано на слова П. Труса сочинил Н.И. Аладов [52 © 299], [12, с. 13–15]. Это отрывок из первой части поэмы «Цыганка» [442, с. 155–160]. Он посвящен ночи, и главное в ее описании – тишина, покой и красота: «Маўчала ноч па-над палянай, // Зялёны гай не гаманіў... // Няйначай ў сінім акіяне // Над рэчкай месяц плыў і ніль» [442, с. 155]. Для описания красоты луны поэт создает яркие метафорические образы: «Ў ружова-мутным футарале // Яго [месяца – Е.М.] сузорысты вянок // Буйныя пацеркі-каралі // Каціў на жвірыстае дно...» [442, с. 155]. В реке еще не успела отразиться заря: «Маўчала дно... Пад багавіннем // Адвечнай цемені глыбінь // Яшчэ зары пунсова-сіняй // Не ўспела чырванню адбіць!..» [442, с. 155]. Золотой цвет можно увидеть только благодаря луне: «І толькі ў зоркасці даліны, // Над чаркай соннае вады // Снаваў прыгожую тканіну // З прадоння месяц залаты» [442, с. 155]. Картина безмолвствующей природы имеет минорную тональность: «Маўчала возера ў тумане, // Ды вербы плакалі ў цішы, // На дне сінеючае твані // Лілеі вецер варушыў» [442, с. 155]. Лилии, которые шевелит ветер, заставляют двигаться воду: [лілеі] «Яны гайдаліся паволі, // Гайдалі цёмную глыбінь. // Бы ў полі стромкія таполі // Гайдаюць стан пад

ветравінь» [442, с. 155–156]. Далее следует очень сложный образ: над морем шелка катится перелив песен, дремлют поля, окутанные грустью ночи: «А там, над морам аксаміту, // Каціўся песень пераліў. // Журбою ночы апавіты // Драмалі ў шэрані палі» [442, с. 156]. Тон этих песен показывает скорый конец ночи – в нем слышна разгульная жизнь: «І ў тоне песень жыватворчых // Я чуў разгульнае жыццё, // Аб ім у лузе апаўночы // Шумела ў беразе трысцё!» [442, с. 156]. В тексте романса употреблены только 1, 5 и 7 строфы из указанного отрывка и первая строка 33 строфы («Маў_ча_ла_ноч... Дра_ма_лі_ні_вы...» [12, с. 14]), имеются и разнообразные изменения: вместо слова *гай* используется слово *лес*, после глагола *плыў* стоит многоточие, после имени существительного *пераліў* точка заменена запятой, в конце употреблено предложение «І_ці_ха_зноў_маў_ча_ла_ноч...» [12, с. 15]. Данное поэтическое произведение и романс «...базируются на образе ночи, в котором актуализированы семы ‘тишина’ и ‘поэтичность’» [21 А, с. 82]. Музыкальную реализацию рассмотренного поэтического текста обеспечивают: 1) повторы («Няйначай ў сінім акіяне // Над рэчкай месяц плыў і плыў» [442, с. 155] и др.), 2) предложения с многоточиями («Маўчала_ноч... Драмалі_івы...» [442, с. 159] и др.) и др.

Отрывок из поэмы П. Труса «Дзесяты падмурак» [442, с. 207–216] сделала музыкально-поэтическим произведением Э.М. Тырманд. Она сочинила смешанный хор без сопровождения «Падаюць сняжынкi» [52, с. 299] (хор а капелла «Падаюць сняжынкi» [446, с. 11–16]). Ведущим образом этого сочинения является образ родного поэта села. Перед нами – живописный зимний пейзаж, падающий за окном снег и вишни в белом убранстве: «Падаюць сняжынкi – // дьяменты-росы, // Падаюць бялюткі // за маім акном... // Расчасалі вішні // шоўкавыя косы // І ўранілі долу // снегавы вянок» [442, с. 207]. Звон бубенцов где-то в просторах ассоциируется у поэта с чувством чьей-то печали, причем оно является светлым: «Дзесьці у прасторах // празвінелі бомы. // Дацвілі пялёсткі // нечае тугі... // І здаецца зноўку // еду я дадому // Пераведаць родных, // блізкіх, дарагіх» [442, с. 207]. Затем в поэтическом тексте реализуется описание состояния лирического героя (за тонкой сеткой, которой словно покрыта для

него окружающая вечерняя обстановка, будто бы горят огоньки, на душе у него – приятные ощущения, а в глазах – много улыбок): «Адхінае вечар // тонкія мярэжы, // На акне альвасы // дагарэлі ў сне. // А ў душы квяцістасць, // і такая свежасць, // І з вачэй усмешкі // сыплюцца на снег» [442, с. 207]. Он любит зиму, поэтому прекрасному пейзажу соответствует приход радости (даже грусть и печаль отступают на время): «Зноў зіма паслала // снежныя кілімы, // Зажурыла беллю // паплавы, лугі... // І прыходзіць радасць // у красе маўклівай. // Адплываюць хвілі // смутку і тугі...» [442, с. 208]. Созерцание падающих снежинок рождает в душе лирического героя особенные чувства: «А сняжынкi сеюць // кволюю імплістасць, // Падаюць бялюткі // за маім акном. // І цвіце на вішнях // снежная ўрачыстасць, // Сцелецца на скронях // перад раннім сном» [442, с. 208]. Ему хочется сказок, мелодий, радости, взаимосвязанных между собой; он будет спать и увидит родное село: «Хочацца навеяць // казкі-таямніцы // Дукамі мелодый, // радасцю без слоў. // І застылі опені // у маёй святліцы, // Засынаю... Сніцца // роднае сяло» [442, с. 208]. Исследованный поэтический текст и хор а капелла имеют один и тот же доминирующий образ – образ родного села, созданный на фоне замечательного зимнего пейзажа и особого душевного состояния лирического героя. В хоре имеются 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 строфы оригинала. Текст хора а капелла характеризуется определенными модификациями по сравнению с текстом стихотворения: после слова *сняжынкi* тире заменено запятой, слово *дыяменты-росы* пишется без дефиса, предложение «Па_да_юць бя_лют_кі за ма_ім ак_ном» [446, с. 11–12] повторяется два раза, после имен существительных *квяцістасць* и *свежасць* отсутствует запятая, после слов *лугі* и *тугі* многоточие заменено точкой и др. Музыкальной реализации данного поэтического произведения способствуют: 1) метафоры («Адхінае вечар // тонкія мярэжы...» [442, с. 207] и др.), 2) однородные члены предложения («Расчасалі вішні // шоўкавыя косы // І ўранілі долу // снегавы вянок» [442, с. 207] и др.), 3) предложения с многоточиями («Адплываюць хвілі // смутку і тугі...» [442, с. 207] и др.) и др.

Вокальный дуэт с фортепиано «Дзяўчыне: Цвілі сады...» на слова одноименного стихотворения П. Труса [442, с. 146–148]

написал А.В. Богатырев [52, с. 298]. Лирический герой этого произведения зимой, ночью, в тишине сидит в комнате: «Яшчэ зіма... // Мярэжы-строі // Ёраніла зорнасць // за вакном. // – Якая ноч... // Ё маім пакоі // Сон-цішыня // даўно, даўно» [442, с. 146]. Букет георгин напоминает ему о юности: «Сяджу адзін... // А на стальніцы // Букет юнацтва // з веаргінь» [442, с. 146]. Его сердце хочет грозы и музыки разной тональности: «І просіць сэрца // навальніцы, // Сімфоній радасці // й тугі...» [442, с. 146]. Он думает о любимой, которая находится далеко от него: «Пішу... Гадзіннік // адзінока // Прабіў дванаццаць // на сцяне. // – О, як шкада, // што мы далёка: // Я – ад цябе, // ты – ад мяне» [442, с. 146]. Из следующей строфы мы узнаем, что ее зовут Марина, а лирический герой живет только воспоминанием о ней: «І што сказаць? // Ну што, Марына? // Сказаць адно, // адно ўсяго: // Жыву сягоння // успамянам, // Што падарыла // мне яго» [442, с. 146]. Он перебирает в памяти свои каникулы весной, когда он встречал ее за работой в сельсовете: «Я помню дні // сваіх вакацый. // Была вясна... // Сады ў імгле... // Я сустракаў // цябе за працай // У сельсавете // на сяле» [442, с. 146–147]. Их последняя встреча произошла майским вечером на митинге: «Цвілі сады... // Я помню вечар... // І ў гэны вечар – // май вясны. // З табой апошня // сустрэча // Была на мітынгу // адным...» [442, с. 147]. Она была в восторге от своего выступления: «Ты ўся жыла, // Ліліся словы // Як лебедзь, // плавала рука. // Ты захаплялася, // прамовай, // Лістом-адноснікам // Ц.К.» [442, с. 147]. Она была прекрасна, когда говорила о будущей новой жизни: «Ты гаварыла // аб камуне, // Аб тым, як жыць, // як будаваць. // А свежы вецер // на трыбуне // Тваё аблічча // цалаваў. // Жывым агнём // гарэлі вочы, // Віталі яркую // Світань» [442, с. 147]. Музыка вторила душевному состоянию девушки: «Табе не раз, // Не раз, а двойчы // Іграла музыка: // – Паўстань...» [442, с. 147]. Лирический герой сам был охвачен огнем тревоги и порывом счастья в борьбе: «Я сам гарэў // агнём трывогі, // Парывам шчасця // ў барацьбе. // Ты верыш сёння // ў перамогу, // Як моцна верыла // ў сябе» [442 с. 148]. Он прощается с прекрасным воспоминанием, продлившимся четыре часа, и снова погружается в состояние одиночества: «– Бывай... Гадзіннік // адзінока // Прабіў чатыры // на сцяне. // А ўсё ж шкада, // што мы далёка: // Я – ад цябе, //

ты ад мяне...» [442, с. 148]. Главным образом стихотворения и вокального дуэта является образ любимой лирическим героем девушки. Вокальный дуэт основан на 11, 12, 14, 15, 18, 19, 20, 21 строфах стихотворения. В тексте вокального дуэта есть трансформации по сравнению с оригиналом: отсутствует точка после слова *вясны*, предлог *з (табой)* пишется с маленькой буквы, перед глаголом *бывай* нет тире, вместо *а ўсё ж* использовано *о, як* и др. Вокальная реализация рассмотренного произведения происходит благодаря: 1) индивидуально-авторским образам, выраженным при помощи: 1) сравнений («І ў гэны вечар – // май вясны...» [442, с. 147] и др.), 2) однородных членов предложения («Я сам гарэў агнём трывогі, // Парывам шчасця ў барацьбе» [442, с. 148] и др.), 3) предложений с многоточиями («Цвілі сады... // Я помню вечар...» [442, с. 147] и др.) и др.

Хор без сопровождения «Летняя ночь» на слова стихотворения П. Труса «У купальскую ночь» [442, с. 66–67], [52, с. 298–299] сочинил А.С. Ленский (перевод с белорусского языка М.Я. Лапирова): «В э ту лет нюю ночь над про сто ра ми вод об ни ма лись ря би на с ка ли но ю. В те ми ну ты, ког да за сы пал не бо свод, я встре чаю ся с при го жей див чи но ю. Ше ле сте ли до ля и тя нул ся ту ман, ой, ту ман, мо ло чай се реб ри стый, слов но тон ка я шаль, об ви вал он твой стан, шли мы ря дом до ли но ю мгли стой. По ле вы е цве ты на о пуш ке рос ли, ты ро маш ки спле та ла с ко лось я ми. Зо ло ти стый рас свет раз го рал ся вда ли, раз го рал ся над тра ва ми рос ны ми. И по шли мы о пять по тро пе по ле вой, раз дви га я пше ни цу вы со ку ю. И на пе вы дев чат над ши ро кой ре кой у но си лись да ле ко, да ле ко. Не рас ки ди стый лес за шу мел под го рой, не ку куш ка в ле су ку ко ва ла, в э ту лет нюю ночь мы встре ча лись с то бой, пе сня ра до сти на шей зву ча ла» [247, с. 37–41]. Данное стихотворение П. Труса переведено полностью. Оно посвящено теме любви – счастливого взаимного чувства. Музыкальной реализации этого поэтического текста способствуют: 1) анафоры («І пайшлі, // і пайшлі // мы на вольны прасцяг...» [442, с. 66] и др.), 2) однородные члены предложения («Толькі спевы дзяўчат, // ой, ды спевы жыцця, // уплывалі //

далёка, // далёка...» [442, с. 66] и др.), 3) сложные имена существительные («А ў даліне ў цішы // чырвань-кветкі цвілі...» [442, с. 66] и др.) и др.

А.С. Ленский создал и хор «Письмо сестре» на слова из стихотворения П. Труса «Ліст да сястры» [442, с. 142–145], [52, с. 299] (перевод с белорусского языка М.Я. Лапирова), его второй («Прыйшоў я з казкамі...» [442, с. 142–143]), третьей («Селі гусанькі...» [442, с. 143–144]) и четвертой («Сястрыца родная...» [442, с. 144–145]) частей: «При_шел я с пе_сня_ми на бе_рег даль_ний от Со_жа ти_хо_го, от си_не_го Днеп_ра. Сто_рон_ка ми_ла_я, у_слышь, у_слышь мой зов пе_чаль_ный, у_слышь мой зов, да_ле_ка_я сест_ра, сто_рон_ка ми_ла_я, у_слышь, у_слышь мой зов пе_чаль_ный, у_слышь мой груст_ный зов, у_слышь мой зов, да_ле_ка_я сест_ра. Сест_ри_ца ю_на я лю_би_ма_я сест_ри_ца, пи_шу те_бе пись_мо и низ кий_нюю по_клон. Те_перь вес_на у вас, те_перь вес_на, над ле_сом ве_тер_мчит_ся, шу_мит под ок_на_ми лист_вой рез_но_ю кле_н, шу_мит под ок_на_ми лист_вой, лист_вой рез_но_ю кле_н. Од_на_во хо_дишь ты из до_ма на при_го_рок, сто_ишь за дум_чи во под_ста_ро_ю сос_ной. А там по Не_ма_ну_плы_вуд_плы_вуд_чел_ны в про_сто_рах, и пе_сни_ка_тят_ся вдо_гон_ку за вол_ной! Ой! Се_ли на во_ду гу_си_ле_бе_ди в ти_хой за_во_ди на пруду. Ой вы, ле_бе_ди, ой, ска_жи_те, бе_лы_е, где суд_бу счаст_ли_ву_ю я най_ду? Ой, встре_пе_ну_ли_ся гу_си_ле_бе_ди, ой, встре_пе_ну_ли_ся гу_си_ле_бе_ди, ой! Толь_ко_тё_рыш_ки на во_де. Не ска_за_ли ле_бе_ди, не ска_за_ли, бе_лы_е, где суд_ба счаст_ли_ва_я, до_ля_где. Ой! Ой, од_на_пой_ду я до_ли_но_ю к ти_хой за_во_ди на пруду, ой, на пруду. У_плы_ва_ют ле_бе_ди по вол_нам от бе_ре_га, а див_чи_на груст_на_я у во_ды, у во_ды. Не плачь, за_бы_та_я, при_е_ду я в по_се_лок вес_но_ю бу_ду_щей, ког_да спа_дет во_да. Те_бя над Не_ма_ном я встре_чу, я встре_чу ком_со_мол_кой, мы вспо_ним про_шед_ши_е го_да. Мы вый_дем под ве_чер с то_бой в про_стор от_кры_тый, о_ки_нем взгля_дом наш род_ной зе_ле_ный край, цве_ту_щей ю_но_сти, чья ра_дость не_до_пи_та, мы ска_жем с гор_дость_ю: “ты, мо_ло_дость, дер_зай, ты, мо_ло_дость, дер_зай, дер_зай, дер_зай!”» [468, с. 25–33]. В процитированном произведении реализуется

тема любви – к сестре, к Родине, тема девичьей судьбы; оно написано в фольклорной манере. В данном хоре использованы 1, 2, 3, 4, 11, 12 строфы второй части стихотворения, третья его часть переведена полностью, употреблены 7, 8, 9, 10 строфы четвертой его части. Превращение данного поэтического произведения в музыкально-поэтическое облегчают: 1) анафоры («Не сказалі лебедзі, // Не сказалі дзеўчыне, // Дзе шукаці шчасейка...» [442, с. 143] и др.), 2) обращения («Краіна родная, // прымі ж маё вітанне...» [442, с. 142] и др.), 3) однородные члены предложения («Пішу сягоння ліст // і шлю табе [сястры – Е.М.] паклон» [442, с. 142] и др.), 4) повторы («А там над Нёманам // пlyingуць чаўны ў прасторы, // Там спевы коцяцца ў нямую далячынь» [442, с. 143] и др.), 5) восклицательные предложения («Прымі мой зорны спеў, // далёкая сястра!» [442, с. 142] и др.), 6) вопросительные предложения («Ці я сваё шчасейка // ды знайдучу?» [442, с. 143] и др.) и др.

Национально-культурные особенности музыкальных произведений на стихотворения П. Труса состоят в описании прекрасной белорусской природы, родных образов в гармонии с эмоциональным состоянием лирического героя, в реализации тем счастливой любви, девичьей судьбы и т.д.

На слова П. Труса созданы и следующие произведения: «Ой, з-за горкі, з-за гары *Ліонерская*» [491, с. 79] (в обработке Е.К. Тикоцкого), «Беларусь» А.В. Богатырева [52, с. 298] (слова П.У. Бровки, П.А. Труса, Я. Купалы), «Не шуміце ў полі» Ф.Д. Пыталева [52, с. 299], «Сасна» А.С. Ленского [52, с. 299].

5.3.8. Черты женского поэтического языка в музыкальных произведениях на стихотворения Е.И. Янищиц

Некоторые произведения Е.И. Янищиц положены на музыку. Так, стихотворение «Ты пакліч мяне. Пазаві» [505, с. 18] стало песней «Начинается всё с любви» (перевод с белорусского языка Л.Н. Васильевой) благодаря композитору А.А. Пресленеву [144, с. 5–7]. В песне – 2 куплета. Они – о чувстве любви, с которой, по мнению поэтессы, начинается все: «Позови меня. Позови. // В хмель-траве заблудиться просто. // Начинается всё с любви, //

Ей прийти никогда не поздно. // А придет – душой не криви, // Не таясь, выходи навстречу. // Начинается всё с любви – // Первый шаг и последний вечер. // Приручаются соловьи, // Изменяется время года. // Начинается всё с любви, // Даже ненависть и невзгода. // Позови меня. Позови. // Все тропинки увижу ясно. // Начинается всё с любви, // А иначе и жить напрасно» [144, с. 7]. В этом поэтическом тексте есть: 1) повторы («Позови меня. Позови» [144, с. 7] и др.), 2) обособленное обстоятельство («Не таясь, выходи навстречу» [144, с. 7]), 3) однородные члены предложения («Начинается всё с любви, // Даже ненависть и невзгода» [144, с. 7] и др.) и др., что облегчает его музыкальное воплощение.

О Родине говорится в 3 куплетах песни «Старана» на слова Е.И. Янищиц (музыка Ю.В. Семеняко) [203, с. 13–18]: «Дзе выток твой, скажы, дзе мяжа? // Тут вякі праляглі, як барозны. // Я люблю твой калінавы жар // І ласкавыя рукі бярозак. // Я люблю твой калінавы жар // І ласкавыя рукі бярозак. // Гэта продкаў маіх галасы // І адкрытыя ночы нябесаў. // Каласы, каласы, каласы // Над маім нахіляюцца лёсам. // Каласы, каласы, каласы // Над маім нахіляюцца лёсам. // Ты куваеш зязюляй з бароў, // Перапёлкаю рупішся ў полі. // Дай мне сілы, зямля, а любоў // Да цябе не пагасне ніколі. // Дай мне сілы, зямля, а любоў // Да цябе не пагасне ніколі» [203, с. 18]. Своеобразными «женскими» символами данной песни являются березы, кукушка, перепелка. В рассмотренном тексте содержатся: 1) повторы («Дзе выток твой, скажы, дзе мяжа?» [203, с. 18] и др.), 2) однородные члены предложения («Я люблю твой калінавы жар // І ласкавыя рукі бярозак» [203, с. 18] и др.), 3) сравнения («Тут вякі праляглі, як барозны» [203, с. 18] и др.), 4) обращения («Дай мне сілы, зямля, а любоў // Да цябе не пагасне ніколі» [203, с. 18] и др.) и др., что способствует его превращению в песню.

Ю.В. Семеняко – автор музыки «Песні аб Веры Харужай» [395, с. 6–8] на слова Е.И. Янищиц (образ В.З. Хоружей тесно связан с Беларусью. Она – «...Герой Советского Союза...» руководитель группы Витебского коммунистического подполья в годы Великой Отечественной войны. Схвачена фашистами и замучена. Ее именем названы улицы в Витебске, Мозыре, Бобруйске, Алма-Ате.

В Минске, Витебске, Мозыре, Пинске и Бобруйске установлены памятники, мемориальные доски» [286, с. 9]: «Смелая, простая, мужная, // З сэрцам гарачым, павер. // Слаўная Вера Харужая, // Ты сярод нас і цяпер» [395, с. 8]. В качестве припева употреблены следующие слова: «Хай жа чырвоныя ружы // Польшым зыркiм гараць. // Мы клянёмся Харужай // Вечна за шчасце стаяць» [395, с. 8]. Во втором куплете говорится о памятнике Вере Хоружей: «Сцежка да светлага помніка // Тоне у кветках вяргiнь. // Кожнаму Вера прыпомніца // Слаўнай сястрой герайнь» [395, с. 8]. В третьем куплете, за исключением первой и третьей строчек, повторяются слова первого куплета: «Слаўная, мужная, дужая, // З сэрцам гарачым, павер, // Чуеш нас, Вера Харужая, // Ты сярод нас і цяпер» [395, с. 8]. В данном тексте имеются: 1) однородные члены предложения ([Вера Харужая] Смелая, простая, мужная...) [395, с. 8] и др.), 2) обращения («Чуеш нас, Вера Харужая...» [395, с. 8] и др.) и др., что помогает его музыкальной реализации.

З.О. Дунаевский создал на слова Е.И. Янищиц песню «Моя Россия» (перевод с белорусского языка Р.Ф. Казаковой) [153, с. 3–5]. Она состоит из 4 куплетов. В ней говорится о России, которая всегда готова прийти на помощь Беларуси, и Беларуси, которая в любое время поможет России: «Если вдруг подо мною земля // Закачается в руке бессильной, // Дай мне руку, родная моя, // С твоим пульсом горячим, Россия! // От усталости я упаду, // Растеряюсь, завязну в трясине, // Помоги, поддержи на ходу, // Протяни свою руку, Россия! // Грубовата она и жестка, // Но ее нет добрей и красивей. // Трудовая, родная рука, // Мое чистое детство, Россия! // Ну, а если захочет в огне // Сжечь красу твою новый насильник, // Как бойцу, ты приказывай мне, // Протяни свою руку, Россия!» [153, с. 5]. В тексте этой песни есть: 1) обращения ([Россия] «Дай мне руку, родная моя...» [153, с. 5] и др.), 2) восклицательные предложения («Протяни свою руку, Россия!» [153, с. 5] и др.), 3) однородные члены предложения («От усталости я упаду, // Растеряюсь, завязну в трясине...» [153, с. 5] и др.), 4) сравнение («Как бойцу, ты [Россия – Е.М.] приказывай мне...» [153, с. 5]) и др., что способствует его музыкальной реализации. В данных поэтических произведениях объективируются следующие черты женского поэтического

языка – тема всеобъемлющей любви, неугасающей любви к Родине, дома как Родины. Музыкальному воплощению «...проанализированных поэтических сочинений поспособствовали: их мелодика, музыкальность (образ музыки эксплицируется в них на уровне формы), а также значительность их содержания» [67 А, с. 139].

Э.В. Носко написал на стих Е.И. Янищиц произведение для голоса с сопровождением «Ты пакліч мяне, пазаві» [281, с. 370], М.Г. Морозова создала произведение для голоса с сопровождением «Рамансы на вершы беларускіх паэтэс (сл. Л. Павликовой, Е. Янищиц, А. Фиалковской...)» [281, с. 383] и др.

5.3.9. Музыка в современных музыкально-поэтических произведениях на белорусском языке

Белорусская поэзия очень музыкальна. Ее связь с музыкой «...особенно чувствуется в утонченности чувств и романтической возвышенности, камерности и романсовой озвученности лирических переживаний в книгах Л. Дранько-Майсюка “Утомленность Парижем” (1995), а также “Я путешествую в столетиях” (1998) и “Ребро Адама” (1999) Т. Мушинской» [427, с. 9]. Данные слова применимы и к поэтическим произведениям А.Г. Русака и В.И. Каризны, положенным на музыку различными композиторами (Ю.В. Семеняко, И.М. Лученком и др.), а также к сочинениям А.К. Легчилова.

А.Г. Русак в 1930 г. закончил Белорусский музыкальный техникум [372], а в 1934 г. – Ленинградскую государственную консерваторию [372]. В 1932–1949 гг. он работал солистом оркестра Ленинградского Малого оперного театра, в 1949–1959 гг. – Белорусской филармонии [372]. Его стихи выделяются «...этакой напевностью, задушевым лиризмом, мягким народным юмором, легко ложатся на музыку» [372, с. 247]. Эпиграфом к его сборнику «Закрасуйся, Нёман. Песні, лірыка, гумар» стали следующие строки: «Рэкі // імчацца // да // мора, // Цягнуцца // дрэвы // да // сонца, // Людзі // да // шчасця // імкнуцца, // Песні // ад // радасці // льюцца» [372, с. 3]. Поэт основывает свое отношение к музыке на следующем положении: существует специфи-

ка «... содержания музыки как вида искусства, имеющего в целом позитивную концепцию» [465, с. 15]. Оно отражено и в стихотворении «Не шуміце, клёны»: «Не шуміце, клёны, не спявайце // Пра гады мінулыя мае, // Успаінам сэрца не кранайце, // Сэрца толькі ў радасці пяе» [372, с. 110].

Концепт «музыка» в поэтических произведениях А.Г. Русака, получивших вокальную реализацию, эксплицирован уже в их названиях: «Зазвінелі струны» [372, с. 11–12], «Жніўная песня» [372, с. 13–14], «Лясная песня» [372, с. 51], «Недапетая песня» [372, с. 54–55], «Іграйце, баяны» [372, с. 96–97], «Заспявала радасць» [372, с. 103], «Песня Марыны» [372, с. 107], «Капыльскія дудары» [372, с. 144–145]. Очевидно, что в данной сильной позиции текста у А.Г. Русака представлены названия музыкальных инструментов и их частей (*баяны, струны*), музыкального жанра (*песня*), различных видов музыкальной деятельности (*іграйце, заспявала*), людей, осуществляющих такую деятельность (*дудары*), превадирует в ней наименование жанра. Рассматриваемый концепт в музыкально-поэтических произведениях (песня на стихи А.Г. Русака) реализован широко и многогранно.

В текстах анализируемых произведений поэт употребляет разнообразные музыкальные термины. Это названия музыкальных инструментов и их частей: 1) *ліра* («Ды на звонкай ліры // Жабракі спявалі...» [372, с. 11]), 2) *струны* (*струна*) («Гэй, звінце, струны, // Радасцю звінце...» [372, с. 12] и др.), 3) *баяны* («Іграйце, баяны...» [372, с. 97] и др.), 4) *гармонік* («Маладзечна, Маладзечна, // Табе сонца свеціць вечна, // Твой гармонік серабрысты, // Залацісты, галасісты...» [372, с. 124]), 5) *дудка* («У Капылі на гары // Заігралі дудары. // Перша дудка – салавейкам, // А другая – канарэйкай...» [372, с. 144]). Преобладают наименования народных инструментов [398, с. 116–229]. Используются и названия музыкальных жанров: 1) *песня* («Твая песня мчалася // Да лясоў // І танула ў шопаце // Каласоў» [372, с. 22] и др.), 2) *вальс* («Кружацца пары, // Танцы ў разгары, // Вальс іграюць баяны» [372, с. 96] и др.), 3) *полька* («Пад гармонік галасісты // Польку танцаваці» [372, с. 102] и др.), 4) *песня, гімн* («І зложыце песні сваёй стараны, // І зложыце

гiмн чалавеку» [372, с. 120]). Среди данных лексических единиц – названия вокальных и танцевальных жанров. Слова употребляются как в прямом, так и в переносном значении.

Глагол *пець* (и его дериваты) способен иметь прямое дополнение в песнях на стихи А.Г. Русака: «Ці я песню заспяваю – // Для цябе, жыццё...» [372, с. 34] и др. Этот глагол приобретает следующие семантические компоненты: 1) ‘интеллектуальная деятельность’ («Ты выходзіш на работу // І пра бульбу запяеш» [372, с. 71] и др.), 2) ‘эмоциональное отношение к объекту’ («Над магілай вецер // Песню напявае» [372, с. 81] и др.), 3) ‘передача информации’ («Прыляціць салюка рана-раніцай, // Запяе ў садочку майму міламу» [372, с. 67] и др.) и др. В семантике глагола *граць* (*іграць*) актуализируется сема ‘интеллектуальная деятельность’ («Пра што граюць дудары? // Ты паслухай, разбяры: // Дзве Алёны – пра каханне, // Дзве Настулі – пра спатканне...» [372, с. 144]) и сема ‘передача информации’ ([гармонік] «Сэрцы юныя яднае, // На вяселлі ім іграе» [372, с. 125]). Такое семантическое содержание глаголов демонстрирует сложность рассматриваемого концепта.

Лирический герой А.Г. Русака передает в своих песнях легенды леса: «Я часта йду сваёй дарогай, // Імкнуся сэрцам пераняць // Твае [леса – Е.М.] адвечныя легенды, // Каб іх у песнях перадаць» [372, с. 48]. Лесная песня – символ непобедимости Родины в борьбе с фашистами: «Толькі сэрцам пачую // Тваю песню лясную // Ды успомню былыя гады» [372, с. 51]. Песня присуща родному краю: «Пяе вямяля, цвітуць сады, // І гэта ўсё – мой край» [372, с. 85]. Очевидно, что концепт «Родина» реализуется у А.Г. Русака в связи с концептом «музыка».

В стихотворении «Зазвінелі струны», посвященному открытию Белорусской государственной консерватории, поэт пишет: «Зазвінелі струны, // І гучаць мажоры, // Скалыхнулі хваляй // Вольныя прасторы. // Зазвінелі струны» [372, с. 11], выражая радость по поводу появления высшего учебного заведения музыкального профиля. Вокальная палитра стихотворения «Жніўная песня» состоит из музыки различного характера: «У палях пакоіцца // Спеў машын, спеў машын» [372, с. 13], «Скалыхну я песняю // Звонкі бор, звонкі бор» [372, с. 14]. В музыку окружающего мира время принесло свои изменения,

добавилась *песня сталі*: «Мы сягоння прывіталі // Наш палетак песняй сталі, // Толькі звонам // Праз загоны // Мчыцца рэха па бары» [372, с. 15]. Музыка – обязательный элемент *дажынак* (обрядового праздника «... в день окончания жатвы» [434, с. 117]): «Дык рыхтуй жа пітво // Ды музыкаў збірай, // Ты на славу цяпер // Нам дажынкi спраўляй» [372, с. 27]. В стихотворении «Недапетая песня», посвященном памяти П. Труса, А.Г. Русак высказывает мысль о том, что дело так рано ушедшего из жизни талантливого белорусского поэта будет продолжаться: «І буйныя ветры // Шумяць напрудвесні, // Спяваюць тваю [П. Труса – Е.М.] // Недапетую песню» [372, с. 55].

С образом музыки у поэта тесно связаны концепты «душа» и «сердце». Отчизне лирический герой несет такой дар: «Я нясу табе дар сэрца, // Звонкі спеў душы» [372, с. 40]. У девушки из стихотворения «Дзяўчына сiнявокая» – *песенная душа*: «Дзяўчына сiнявокая, // Ростам невысокая, // Тварам загарэлая, // З песеннай душой» [372, с. 63]. На душу и сердце лирического героя воздействует песня и пение: «І песню дзявочаю // Мне душу скалыхне» [372, с. 66], «Над ціхай крыніцаю спеў салаўіны // Увечары сэрца маё закрэне» [372, с. 78], [краса-дзяўчына] «Лён кудравы поле, // Голасна спявае, // Песняю чароўнай // Сэрца закрэнае» [372, с. 88] и др. Песни владеют и чувствами, и мыслями автора стихов: «І у сэрцы длюцца // Веснавыя спевы, // Расквітнеў у красках // За палеткам гай. // Многа тут прастору // Думам маім вольным, // Песням галасістым // Пра цябе, мой край» [372, с. 58]. В сердце лирического героя – песни о любимом крае: «А ў сэрцы песень не стрымаць // Пра мой любімы край» [372, с. 86]. Движение нивы находит песенный отзвук в его сердце: «Морам ніва ў нас калыхаецца, // Ё сэрцы песняю адзываецца» [372, с. 98]. Сердце уподобляется музыкальному инструменту, так как в нем имеется струна: «Зазвінела ў сэрцы // Радасці струна...» [372, с. 103]. Имя существительное с эмоциональной семантикой – *радасць* – наделяется способностью петь: «Заспявала радасць // На душы маёй // Ад таго, што чую // Любы голас твой» [372, с. 103]; такую же способность приобретает и сама душа: «Ты скажы такое слова, // Каб душа спявала...» [372, с. 151]. Песня может находиться в сердце: «Заспявай мне песню тую, // Што з палёў

збіраеш, // Што у сэрцы палымяным // Для мяне хаваеш» [372, с. 151]. Музыкальный инструмент – гармонь – не дает покоя душе и дружит с сердцем: [гармонік] «Не дае душы спакою // Ні улетку, ні вясною. // Ходзіць-водзіць ён садамі // Карагоды вечарамі. // Ён з гарачым сэрцам дружыць, // Галаву дзяўчатам кружыць...» [372, с. 125]. Описывая город Молодечно, А.Г. Русак связывает его образ со способностью всего становиться моложе и с образом песни: «Маладзеюць сэрцы ў песнях...» [372, с. 124].

Поэт пишет о разных песнях, но особое место в его «возможном мире» занимают *жніўныя песні*. Такую песню несет в простор Неман: «Закрасуйся, Нёман, // Між лясоў і гор, // Панясі ты песню // Жніўную ў прастор» [372, с. 30]. С этой песней по полю плывут комбайны: «Засявай з краю ў край // Буйным зернем палі, // Каб камбайны па іх // З песняй жніўнай плылі» [372, с. 128] и др.

Образ музыки воплощается поэтом в связи с реализацией концепта «любовь». Без девичьей песни не может жить герой стихотворения «Люблю лугі квіцiстыя»: «А сэрца.. сэрца чулае // Падказвае з грудзей, // Што мне не жыць без песні той, // Не жыць без тых вачей» [372, с. 66]. Образ песни соотносится с образом любимого человека в стихотворении «Не шукай»: «Не спявай пад акном // Ты мне песні сваёй, // Не спявай... // Калі ў сэрцы не я // Буду песняй тваёй, // Не спявай...» [372, с. 104]. Любимую можно сравнить только с песней, чем подчеркивается ее ценность для лирического героя: «Толькі з песняй цябе параўнаю, // Што у сэрцы сваім берагу, // Тую песню я вечна спяваю, // Без той песні я жыць не магу» [372, с. 107]. При помощи описания березы поэт воплощает образ девушки; данные образы взаимосвязаны с пением: «Я люблю бярозку, // Што пяе з вятрамі...» [372, с. 112], «Я люблю бярозку // Каля роднай хаты, // Дзе у вечар зорны // Запяюць дзяўчаты» [372, с. 112]. Соловьиной песней о девичьей весне звенит роща: «Чуеш, гай звiнiць за рэчкай // Песняй салаўiнай // Аб вясне маёй дзявочай, // Сонечнай, шчаслiвай» [372, с. 116]. Имя существительное *дзяўчаты* – субъект при глаголе *распяваць*: «– Ка мне йшлі дзяўчаты, // Кветкі мае рвалі, // Жніўныя, вясельныя // Песні распявалі» [372, с. 129]. Лирический герой поет девушке песню весны: «Насустрач табе //

Я выйдду, спаткаю // І песню вясны // Табе заспяваю. // Песню вясны // У сэрцы дзявочым...» [372, с. 158–159].

Анализ концепта «музыка» в вокальных произведениях на стихи А.Г. Русака показывает его значительную роль в передаче национально-культурной парадигмы.

В.И. Каризна в 1967–1980 гг. работал в отделе белорусской музыки Республиканского радио. Он сочинил тексты популярных песен «Беларусь сінявокая» (слова и музыка), «Люблю цябе, Белая Русь» (музыка Ю.В. Семеняко), «Песня аб роднай зямлі» (музыка И.М. Лученка) и др. Музыка на его слова создали А.В. Богатырев, Е.А. Глебов, Д.Б. Смольский, А.Ю. Мдивани, В.К. Иванов и другие композиторы. В его поэтическом мире также имеются названия стихов, содержащие музыкальную лексику: «Музыка» [191, с. 119], «Песня аб роднай зямлі» [190, с. 246], «Песня родная» [190, с. 253], «Песня шчасця» [190, с. 254], «Салавей спявае» [190, с. 259–260]. Доминирует в этих названиях слово *песня*, эксплицирующее соответствующий образ. В текстах музыкальных произведений на стихи В.И. Каризны употребляются следующие наименования музыкальных инструментов (в основном народных [398, с. 116–229]): 1) *скрыпка*, *бубен* («Сцяпан на скрыпцы грае, // Иван у бубен б'е, // Аж сэрца замрае, // Калі Антоць пяе» [191, с. 129]), 2) *ліра* («Колькі ні гляджу, а не відаць // Той вясны далёкай і шчаслівай, // Што са мной шла на сенажаць // І звінела ў сэрцы ціхай лірай» [190, с. 264]), 3) *гармонік* («– Я возьму гармонік...» [190, с. 260] и др.), а также имя существительное *званочки* («Не трэба нам зусім // Ні зайдраць і ні злосць, // А трэба нам усім // Святла ў званочках рос» [190, с. 248]). Использует В.И. Каризна и названия музыкальных жанров: 1) *песня* («Мяне тут нават ліст вярбы кранае, // А як мне вечар салаўіны люб, // Што з туманоў кашулю апранае // І шчырай песняй адчыняе клуб...» [191, с. 116] и др.), 2) *калыханка* («Нас не песціў калыханкай час» [190, с. 244]), 3) *полька* («– Я возьму гармонік, // Полечку зайграю...» [190, с. 260]). Преобладают наименования вокальных жанров.

Имеются в его «возможном мире» и глаголы, объективирующие музыкальную деятельность: *пець* (и его дериват *спяваць*) («І не пяе салоўка...» [191, с. 130] и др.), *граць* (и образованный от него глагол *зайграць*) («Сцяпан на скрыпцы грае...» [191, с. 129]

и др.), *спяваць, скакаць* («Як Тася на вачорках // Пачне спяваць, скакаць, – // Злятаюць з неба зоркі, // А хлопцы аж гараць» [191, с. 130]). Использует поэт и слово *музыка*: «З дзявочых вокнаў музыка // Шугае, як агонь» [190, с. 262] и др. Очевидно, что слова из семантического поля ‘музыка’ имеют как прямое, так и переносное значение.

В поэтических произведениях В.И. Каризны, положенных на музыку, концепт «музыка» взаимодействует с концептами «Родина» и «любовь», с образами души и сердца, воплощающими соответствующие концепты. Поэт слышит музыку природы: «Калі прыходжу ў лес, я чую музыку, // Якую не прыдумаць, не прысніць» [191, с. 119]. Эта музыка связана с детством лирического героя и напоминает сказку: «Расказвае яна ўсё і паказвае, // Нібы маё дзяцінства ажыло // І з цішыні ялін нясветлай казкаю // Яно у гэту музыку ўвайшло» [191, с. 119]. Музыка созвучна и с первой любовью: «Нас прывяло сюды каханне першае, // І сёння яно музыкай гучыць» [191, с. 119]. Поэт сравнивает любовь с пенем и другими реалиями, относящимися к концепту «Родина»: «Любоў, як вясновае сонца, // Як колас жытнёвы, як сосны, // Як спеў серабрысты ў вешці // Не жыць без яе мне на свеце!» [190, с. 242]. Песня для В.И. Каризны – важнейшая часть образа Родины (наряду со славой, красотой и др.): [Беларусь] «Славой слаўная ты былінная, // Залатою сваёй красой, // Майскай песняю салаўіная // І вясёлкамі над ракой...» [190, с. 242]. Без песни не обходятся взаимоотношения людей: «Ну як не любіць тыя хаты ля гаю, // Ля сініх азёр і палёў залатых, // Дзе хлебам і соллю сяброў сустракаюць // І з песняй праводзяць, як родных сваіх» [190, с. 243]. Поэтический мир В.И. Каризны озвучен и колористичен: «Навальніцамі // Лозы ніцыя // Прытуляюцца да зямлі, // Дзе і мы з табой пад крынічныя // Званы сінія узраслі» [190, с. 246]. Музыку слушают озера: «Падходзяць да самага, самага бору, // Шумлівага бору, // Уволю наслухацца музыкі спеўнай // Азёры» [190, с. 251]. Песня – любовь поэта, она у него в душе: «Цёплая, нібы вясны світанне, // Светлая, як вераснёвы сум, // Песня родная – маё каханне, // Я цябе ў душы сваёй нясу» [190, с. 253]. Слушая родную песню, он вспоминает мать и знакомые места: «Слухаю – і чую голас маці, // Бачу яе рукі наяву, //

Хмельны звон знаёмай сенажаці // Кружыць, як калісьці, галаву» [190, с. 253]. Родная песня связана со всем светлым и чистым, что есть на земле: «На лапках зор ідзе ноч над садамі. // А росы – як дзівосныя агні. // І вусны роднай песні прыпадаюць // Да гэтай найсвятлейшай чысціні» [190, с. 254]. Она сравнивается с самым прекрасным – с дыханием весны и любовью: «Сэрца полымем сваім кранаеш, // Як вясны дыханне і любоў» [190, с. 253]. Любовь сопоставляется с песней: «З цішыні запаветнай, са шляхоў // Апускаешся песняй ты, любоў» [190, с. 259]. Концепты «музыка» и «любовь» у В.И. Каризны взаимодействуют: «Ты гэта // Ці вятроў павеў, // Ці, можа памяць разгуканая // І салаўіны той напеў... // Чаканая і нечаканая?» [191, с. 120], «Як цяжка ўпершыню парой неспадзяванай // На самай вышыні “бывай” сказаць каханню... // ... // Надзеяцца, чакаць вясновых светлых дзён, // З усмешкай уздыхаць пад жоўтых лісцяў звон...» [191, с. 125]. Любовь у поэта – широкое понятие, он любит людей и хочет, чтобы его песня помогала им: «Я люблю вас, людзі, // І песняй прыйшоў памагчы. // Давайце разам будзем // Любоў на зямлі берагчы» [190, с. 248]. Все оттенки и нюансы звуков окружающего мира, связанных с любовными чувствами, откликаются в сердце лирического героя: «Пазаву-патрывожу сіні звон // Недалёкіх далёкіх дзівых дзён, // Калі ў сэрцы салюка – як агонь, // А ў салюку чаромха ды гармонь. // Вясновых дзён з табой ніколі не забыць... // І мелодыя ў сэрцы ўсё звініць» [190, с. 259]. Таковы основные черты концепта «музыка» в вокальных произведениях на стихи В.И. Каризны.

Таким образом, в поэтических произведениях А.Г. Русака и В.И. Каризны, положенных на музыку, воплощаются национально-культурные особенности: «...реализуется концепт “музыка”, который тесно связан с концептами “Родина”, “любовь”, “душа” и “сердце”, с лексическими единицами и образами, принадлежащими к белорусской культурной парадигме. Доминирует в структуре данного концепта образ песни» [103 А, с. 31].

Рассмотрим национально-культурные особенности концепта «музыка» на примере поэтических произведений известного белорусского поэта-песенника А.К. Легчилова [262, с. 5–68]. Поэты-песенники – «...авторы стихотворных текстов, положен-

ных на музыку, художники слова, чей результат сотрудничества с композиторами дал белорусской культуре песни и романсы, оратории и кантаты, хоровые и вокально-хореографические произведения» [146, с. 47]. Музыка на стихи А.К. Легчилова написали следующие композиторы: И.М. Лученок, В.И. Будник, В. Сорокин, Т. Мовчан, Л.К. Захлевный, Е.А. Глебов, Э.Б. Зарицкий и др. В его поэтическом мире этот образ реализован уже в названиях стихов: «Наша танга» [262, с. 15–16], «Апошні блюз» [262, с. 21], «Шчаслівы вальсок» [262, с. 24], «Мелодыя каханья» [262, с. 28], «Калыханка» [262, с. 49] и др. Очевидно, что в этой сильной позиции текста у поэта представлены в основном названия музыкальных жанров. Поэзия А.К. Легчилова является философской, некоторые строки напоминают афоризмы, например: «Але ўсё багацце – // Гэта нашы верныя сябры» [262, с. 9], «Што было, ўжо не вернеш, // Сталі песні другія» [262, с. 16] и др. Эта философичность отражается и на характере концепта «музыка», созданном данным поэтом.

Песня у поэта характеризуется только с положительной стороны: она *шчаслівая* («І песня шчаслівая чуюцца зноў» [262, с. 5]), *добрая* («Добрую песню і добрае слова»² Хочацца сёння ўсім людзям аддаць» [262, с. 11] и др.) и др. Песня – очень важный элемент поэтического мира А.К. Легчилова. Это понятие несет значительную смысловую нагрузку. Песня – это приветствие («Пранясі сваю песню // Ціхім клёкатам, бусел. // У блакітны прастор // Над любімай зямлёй, // Прывітаннем Палессю, // Дарагой Беларусі, // Паляціць па-над краем, // Яна побач з табой» [262, с. 7]). Цветок папоротника в стихотворении «Кветка шчасця» сравнивается с песней о любви: «Кветка папараць – // Не дзіўнае паданне, // Гэта песня // Пра маё к табе каханне» [262, с. 13]. В воспоминаниях поэта песня и танец приравниваются друг к другу: «І пачуюцца зноў // Наша песня без слоў, // Наша дзіўнае танга» [262, с. 15]. Полет птиц и голос земли отождествляются с песней в вокально-поэтическом произведении «Зорны палёт»: «Горды палёт – песня, // Ваших крылаў срэбны звон. // Зорны палёт – песня, // Песня шчырая любві, // Гэта зямлі голас, // Голас яе дабрыні» [262, с. 25] и др. Беларусь сопоставляется с дорогой песней: «Беларусь – дарагая песня, // Што заўсёды са мной жыве» [262, с. 33]. В музыкально-

поэтическом произведении «Ты заўсёды са мной» А.К. Легчилов показывает, что для него родные песни – светлые и чистые, а родная земля – красивая: «Мне чуецца зноў песня роднага краю, // Прынеслі з сабой на крылах яе жураўлі, // А песень святлей і чысцей не бывае, // Чым песні маёй прыгажуні-зямлі» [262, с. 44]. О волшебной красоте белорусских песен и сказок он говорит и в песне «Чаканне»: «Казка і песня мая беларуская // Самай чароўнай красы» [262, с. 65]. Для героини вокально-поэтического произведения «Алеся з Палесся» песня – воспоминание и счастливая судьба («Жыве са мной няскончаная песня, // Мой успамін і мой шчаслівы лёс» [262, с. 48]). Песню, которую поэт дарит Минску, он сравнивает с искренним признанием: «Прымі, мой Мінск, як шчырае прызнанне // І песню, што табе я прапяю» [262 с. 56]. Такое же сравнение имеется и в музыкально-поэтическом произведении «Родны Мінск»: «Гэту песню, як прызнанне, // Я спяваю зноў і зноў» [262, с. 68]. Родной язык А.К. Легчилов сопоставляет с песней дубравы: «Наша мова, як песня дубровы...» [262, с. 59]. Журавлиная песня – одна из составных частей образа Минска («Роздум песні жураўлінай, // Свіслачы старой масты // І блакіт нябёс радзімых, // Гэта горад любви ты» [262, с. 68]).

Концепт «музыка» у поэта участвует в передаче чувства любви: «Пагаснуць ціха дыяменты-зоркі, // Але ля сэрца музыка гучыць...» [262, с. 20]. Слова любимого сравниваются с музыкой в стихотворении «Горыч-ягада»: «Словы любага, як музыка гучаць, // А трывогі каля сэрца не суняць» [262, с. 27]. В песне «Выпадковая сустрэча» музыка определяется как *доўганязваная, доўгачаканая* [262, с. 29]. В ней любовь и музыка становятся синонимами: «Ціха ўвечары плылі // Гукі сумныя любві» [262, с. 29]. «Возможный мир» А.К. Легчилова – это музыкальный мир: в нем есть мелодия любви («Няхай гучыць мелодыя любві // Палонам ночы і пяшчотай рання» [262, с. 54]), музыка поля и цветов («Поля музыка, кветак музыка – // Успамін па маёй вясне» [262, с. 60]) и др.

Образ музыки у рассматриваемого поэта-песенника связан с образом времени. Он понимает: «Век у песні кароткі...» [262, с. 15]. Появляются новые ритмы («А ритмы новыя гучаць – // Метал і космас, // І лёгка часу распазнаць // Трывожны голас» [262, с. 5]). Музыка может вызвать воспоминание («Здалёк мелодыя

плыве, // З юнацтвам кліча на спатканне...» [262, с. 12] и др.), она связана с расставанием («А ціхі блюз, апошні блюз – // Апошняя “бывай”» [262, с. 21] и др.) и др.

В песнях на стихи исследуемого автора музыка соотносится с эмоциями и чувствами: в звоне листопада – нежность («Звон, лістападу чароўны звон, // Ты – і пяшчота і плён» [262, с. 17]), блюз похож на отчаяние («А ціхі блюз, апошні блюз – // Падобны на адчай» [262, с. 21]), вальсок вызывает у человека ощущение полета в облака («Ён уздымаў аж да аблок, // Гэты прыгожы, сціплы вальсок...» [262, с. 24]), блюз помогает избавиться от груза тревоги и горечи («Скінучь трывогі і горычы груз // Нам дапаможа апоўначы блюз» [262, с. 35]) и др.

Способность петь в поэтическом мире А.К. Легчилова имеют: *вёсны* («А вёсны новыя ідуць – // Спяваюць вёсны...» [262, с. 5]), *бусел* («Белы бусел, заўсёды // Сваю песню спявай...» [262, с. 7]), *вечар* («Каб спяваў бясконца сваю песню вечар...» [262, с. 10]), *дабрыня* («Гэта зямля ад любові так шчыруе, // Ціха спявае, ціха спявае // Нам дабрыня» [262, с. 11]), *лістапад* («Ты спявай, лістапад, і звiні цішыней...» [262, с. 18]), *восень* («Восень лашчыць нас, спявае пра каханне» [262, с. 19]), *рэстаран* («Мелодыю позняя лета // Спяваў дарагі рэстаран...» [262, с. 21]), *поўня* («Шчыравала поўня ў вышыні. // Ці над намі жартавала, // Ці спагадліва спявала, // Калі мы ў вечнасць паплылі» [262, с. 26]), *музыка кахання* («Заціхаючы да рання, // Пела музыка кахання» [262, с. 26]) и др. Поэт использует названия музыкальных жанров: 1) *песні* («Дзе песні першыя мае // І першае маё каханне» [262, с. 12] и др.), 2) *танга* («Там у парках аркестры // Наша танга ігралі...» [262, с. 15] и др.), 3) *вальсок* («Чуеш, плыве быццам здалёк, // Нашай любові чароўны вальсок» [262, с. 24] и др.), 4) *блюз* («Ціха зайграе апоўначы блюз» [262, с. 35] и др.) и др.; музыкальных инструментов: 1) *саксафон* («А стомлены саксафон // Грае для нас...» [262, с. 28]), 2) *гармонік* («Мой гармонік грае, грае // З вечара да ранку» [262, с. 30] и др.), 3) *гармошка, дуда* («Без гармошкі, без дуды // Ходзяць ногі не туды» [262, с. 31]), 4) *раяль* («Белы раяль і блюз – // Голас маіх спакус...» [262, с. 35]) и др.

Ядро концепта «музыка» в музыкальных произведениях на стихи А.К. Легчилова – понятие песни, которое является

полисемантическим, участвует в сравнениях с позитивным смыслом. Способностью петь в «возможном мире» А.К. Легчилова наделены субъекты различных тематических групп, в том числе и метафорические. Музыка у поэта связана со временем, эмоциями, чувствами и т.д. В создании данного образа участвует большое количество музыкальных терминов как в прямом, так и в переносном значении. Образ музыки «...у А. Легчилова имеет ярко выраженное национально-культурное своеобразие. Достигается это за счет ассоциативности его поэзии» [70 А, с. 139]. Благодаря скрытым семантическим компонентам очевидно, что музыка, как и Родина, для А.К. Легчилова обладает следующими характеристиками: светлая, чистая, добрая, вечная, красивая и др. Э.С. Дубенецкий отмечает такую черту белорусов: «Большинство белорусов... выделяла и такая отличительная, характерная черта, как искренняя любовь и уважение к земле, к родному углу, которая всегда поражала многочисленных иностранцев» [151, с. 24]. В песнях на стихи А.К. Легчилова при объективации концепта «музыка», пересекающегося с другими концептами, показана огромная любовь к своей Родине.

Таким образом, в современных музыкально-поэтических произведениях на белорусском языке очень важную роль играет понятие песни, а также тема Родины.

Выводы

1. Музыкально-поэтический дискурс наиболее ярко выявляется в поэтических текстах, положенных на музыку. Текст, предназначенный для вокального исполнения – это особый текст. По сравнению с оригиналом в нем возможны изменения фонетического, словообразовательного, лексического, грамматического, пунктуационного и другого плана. В большинстве случаев эти модификации продиктованы предназначением поэтического текста для пения.

2. Песня и романс имеют как общие, так и особенные черты. Содержание песен основано на конкретном сюжете, который и определяет их образы, настроение. Мелодия песен выражает обобщенное содержание стихотворения. У романсов более глубокое содержание, чем у песен; много образов, которые могут

быть интерпретированы по-разному. Мелодия романсов связана как с общим содержанием стихотворения, так и с конкретными образами. Поэтика песен и романсов имеет много общего, в песнях чаще, чем в романсах, могут быть использованы постоянные эпитеты.

3. В ходе интерпретации текстов музыкальных произведений на стихи русских и белорусских поэтов выявлены некоторые общие особенности: выражение эмоций, чувств и описание различных состояний лирического героя (либо – окружающей среды в восприятии лирического героя), а также наличие музыкальных терминов. У всех исследованных поэтов как прямо, так и метафорически употребляется слово *песня* (*песни*), глагол *петь*, а также названия различных музыкальных инструментов. Эти слова в прямом значении демонстрируют важность семантики вокального исполнительства и музыкального сопровождения для текстов данных сочинений. В этих текстах преобладает музыкальное и эмоционально-экспрессивное концептуальное содержание. Названные характеристики сделали возможным музыкальное воплощение данных стихотворных произведений.

4. В текстах музыкальных произведений на стихи русских поэтов объективируются национально-культурные особенности (А.С. Пушкин, А.А. Ахматова, А.А. Блок, С.А. Есенин, М.И. Цветаева); доминирует тема любви (И.Ф. Анненский); выражаются разнообразные темы и особенности различных культур (В.Я Брюсов); проявляется большой эмоциональный потенциал (Н.С. Гумилев); реализуется идея двоемирия (А.А. Блок, Н.С. Гумилев, В.Ф. Ходасевич); объективируются концепты «Родина», «музыка» и «птица» при ведущей роли второго, а также образы пространства (современные музыкально-поэтические произведения на русском языке).

5. В текстах музыкальных произведений на стихи белорусских поэтов выражаются образы музыканта и музыкального инструмента (Ф.К. Богусевич); благодаря музыкальности стихотворений передаются эмоции и чувства (М.А. Богданович); объективация эмоциональных состояний переплетается с темой любви (К. Буйло); национально-культурные особенности реализуются в позитивной тональности стиха, в наличии образов-символов

(поля, леса, дуба и др.); в выражении любви к Родине (Я. Колас); уникальные черты белорусского менталитета воплощаются при демонстрации красоты человеческих эмоций и чувств, счастья и удовольствия от работы, душевной теплоты, вечности произведений песняра, светлой печали при превалировании положительных эмоций и чувств (Я. Купала); объективируется концепт «музыка», имеющий национальное своеобразие (Тетка); передаются гармоничные отношения белорусской природы, родных образов с душой человека (П. Трус); реализуется всеобъемлющее чувство любви к людям и к Родине (Е.И. Янишиц); воплощается связь концептов «музыка», «Родина», «любовь», «душа», «сердце», а также их соотношение с лексическими единицами и образами, принадлежащими к белорусской культурной парадигме (современные музыкально-поэтические произведения на белорусском языке).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Любой язык имеет связь с культурой, отражает универсальные, национальные и индивидуально-авторские концепты, мировоззрение и миропонимание народа. Анализ лексической и грамматической сторон языка на материале различных текстов дает возможность увидеть различия национальных культур и те их особенности, которые вносят вклад в мировую культуру.

Исследование индивидуального стиля поэта помогает понять особенности образной интерпретации мира, роль грамматических средств в создании концептуальной картины мира.

Поэзия позволяет различным концептам получить лингвистическую объективацию в разнообразных контекстуальных условиях.

Музыкально-поэтический дискурс в русской и белорусской поэзии XIX–XX вв. реализуется в двух основных направлениях – через воплощение концепта «музыка» и в музыкально-поэтических произведениях.

Специфика содержания концепта «музыка» во многом объясняется особенностями музыки как вида искусства. Музыка непосредственно воздействует на психику человека. Это обусловлено

тем, что, во-первых, музыка «...ближе других видов искусства находится к *континуальному мышлению* в силу наибольшей отвлеченности от предметных реалий внехудожественного мира...» и «...благодаря ярко выраженной непрерывности самой ее художественной ткани...», во-вторых, музыка «...непосредственно соприкасается с *абстрактно-мыслительным* процессом...», в-третьих, музыка «...обладает и непосредственным *эмоциональным* воздействием как чувственно-акустический сигнал, как воплощенная красота звучания» [71, с. 131–132].

Концепт «музыка» является очень важным и интересным для русской и белорусской поэзии. «Музыка» – «...концепт культуры, выражающий информацию особого типа и представляющий большой интерес с точки зрения национальных культурных парадигм. Однозначная интерпретация данного концепта невозможна, поскольку в креативных поэтических мирах преобладают его индивидуально-авторские реализации» [52 А, с. 681].

В поэзии А.С. Пушкина в сочетании концептов «музыка» и «поэзия» реализуется идея о существовании высокохудожественных стихов, уподобляющихся музыке.

В поэтическом мире И.Ф. Анненского музыка связывает различные сферы жизнедеятельности лирического героя, используемая музыкальная терминология объективирует связь концептов «музыка» и «сердце».

В поэзии А.А. Ахматовой концепт «музыка» является очень сложным и полисемантическим, поскольку когнитивный статус понятия «музыка» в разные периоды ее творчества был неодинаковым, а тема музыки соотносится с важными темами и категориями.

В богатом различными звуками поэтическом мире О.А. Седаковой музыка олицетворяется, ее сущность невозможно объяснить, она имеет как визуальные, так и аудиальные проявления.

Поскольку символисты считали, что их поэзия близка «духу музыки», концепт «музыка» в их творчестве занимает особое место. В стихотворениях и поэмах А.А. Блока концепт «музыка» связан с концептами «жизнь», «любовь», «общение», «время» и др., а семантическое поле ‘музыка’ – с различными семантическими полями.

В стихотворениях и поэмах В.Я. Брюсова рассматриваемый концепт соотносится с концептами «поэзия», «эмоции», «чувства», «судьба» и др.

У Н.С. Гумилева концепты «музыка» и «поэзия», «слово» взаимосвязаны. Ориентиром его художественного пространства является понятие струны, а амбивалентный образ музыки создается благодаря широкому репертуару коммуникативных тактик поэта.

В поэзии С.А. Есенина в структуре концепта «музыка» главную роль играет установка на песенность. Эта установка объективируется на лексическом и семантическом уровнях его поэтического языка, оказывает влияние на тематическую организацию и ритмико-синтаксический строй его поэтических произведений. Этот концепт соотносится с концептами «поэзия», «эмоции», «чувства», «любовь», «Родина» и др., он реализуется при помощи разнообразных лексических и грамматических средств.

Тема музыки в поэзии М.И. Цветаевой занимает значительное место, потому что поэтесса любила музыку, а в ее неповторимом поэтическом мире это искусство важно при обозначении эмоций и чувств. Концепты «поэзия» и «музыка» у М.И. Цветаевой тесно связаны, большое внимание поэтесса уделяет не только пению и пляске, но и звону.

В поэзии В.Ф. Ходасевича временная составляющая занимает значительное место в концепте «музыка». Пение – очень важная категория его поэтического мира, в котором концепты «музыка» и «поэзия» взаимосвязаны.

Ф.К. Богушевич описывает процесс исполнения на духовом инструменте – дудке – и на струнном инструменте – скрипке, и этим хочет затронуть эмоциональную сферу людей, изменить их жизнь к лучшему при помощи музыки и песни.

Музыки очень много в поэтическом мире М.А. Богдановича. Поэт объективирует концепт «музыка» при помощи различных частей речи, этот концепт пересекается с концептами «тишина», «эмоции», «чувства», «душа», «сердце» и др.

В поэзии К. Буйло исследуемый концепт представлен широким набором лексических единиц, употребляемых как в прямом,

так и в переносном значении. Описание содержания концепта занимает у К. Буйло значительное место.

В поэзии А. Гаруна концепт «музыка» связан с большим количеством различных концептов; образ песни у него полисемантичен и соотносится с образами души и Родины.

В.А. Жилка описывает различные звуки и различные песни; песня в его поэтическом мире способна передать все, к тому же она является мерилом времени.

В стихотворениях Я. Коласа концепт «музыка» основывается на трех смысловых доминантах: *песня*, *пець*, *вечер*, связан с концептами «эмоции», «чувства», «сердце», «мысли» и др., значим этот концепт и для поэм Я. Коласа.

Концепт «музыка» является очень важным и одним из ключевых в стихотворениях и поэмах Я. Купалы. Песня и пение — это ядро концепта. Данный концепт соотносится с концептами «поэзия», «эмоции», «чувства», проявляется в различных позициях текстов.

Концепт «музыка» эксплицируется в поэзии Тетки в основном в сборнике «Скрыпка беларуская». Скрипка помогает автору выразить то, что невозможно передать словами, а в песне отражаются эмоции, национальный характер и т.д.

В поэзии П. Труса отражается различная музыка, однако самой важной является музыка жизни. Поэт при помощи музыки объединяет положительные и отрицательные эмоции, а также связывает концепт «музыка» с концептами «природа», «сердце», «душа», «поэзия» и др.

У Е.И. Янишиц эмоциональное состояние и музыкальная деятельность, поэтическое и музыкальное творчество тесно переплетаются. Концепт «музыка» связан у нее с концептом «дом». Описывая песни, поэтесса говорит об их происхождении, об их характере и т.д.

Таким образом, концептуализация музыки в русской и белорусской поэзии имеет как общие черты, так и различия. Общим для различных художественных культур является связь музыки с выражением эмоций, чувств и соотношение тематики музыкального и поэтического творчества. Различия в концептуализации музыки связаны с индивидуально-авторскими особенностями поэтических миров, с передачей уникальных когнитивных стратегий.

В стихах, в которых реализуется концепт «музыка», и посвященных музыке, этот вид искусства живет новой жизнью. Так как главными изобразительно-выразительными средствами поэзии являются слова, лексика из семантического поля ‘музыка’ делает поэзию более экспрессивной, цельной и познавательной. В этих поэтических произведениях создается музыкальная эстетика. Поэт осмысляет свое искусство, углубляет его эмоциональные возможности при помощи использования строфики, ритмики и т.д., т.е. это также своеобразная форма синтеза искусств. Для того, чтобы выразить музыкальные истины, поэту нужны особые слова и новые образы. Музыкальные представления зачастую не поддаются обычному осмыслению. Задача поэта – перевести их на понятный для реципиентов язык. В стихах, связанных с музыкой, проводится тонкий психологический анализ, создается особая семантика, своеобразное настроение. Музыка – философская категория: в стихах о ней выражается мировоззрение и миропонимание каждого автора, его картина мира. Внутреннее единство музыки и поэзии – это общность происхождения, тождественные ассоциации, передача чувства прекрасного и т.д. В музыкально-поэтическом дискурсе доминирующее положение занимает музыка, поскольку любое художественное творчество по своей сути музыкально – эмоционально, связано с раскрытием внутреннего содержания образов действительности, с воплощением красоты. Музыка является одним из источников словесного творчества, поскольку поэзия имеет звуковое происхождение и соотносится с сущностью музыкального искусства, а музыкально-звуковое начало определяет семантику образов.

Наиболее яркие реализации концепт «музыка» получает в музыкально-поэтических произведениях, в которых также объективируются эмоции и чувства. На основе поэтических произведений композиторы создают музыкальные сочинения различных жанров как для сольного, так и для хорового исполнения со сцены. Поскольку они используют поэтический текст для пения, они часто трансформируют его в соответствии с поставленными задачами и с особенностями музыкального сопровождения. Это может быть: 1) сокращение текста, 2) изменение лексического наполнения синтаксических еди-

ниц, 3) замена слов, 4) модификации грамматической формы слов, 5) повторы лексических и синтаксических единиц, 6) исключение, добавление либо замена знаков препинания, 7) орфографические изменения и т.д., что вызывает и определенные семантические трансформации. Таким образом, текст, положенный на музыку, это уже другой текст. Такие тексты воплощены в рамках следующих тем.

В поэтических текстах А.С. Пушкина, положенных на музыку, выявляется ориентация на русскую культурную парадигму благодаря использованию старославянизмов, слов из семантического поля 'религия', описанию образов людей творческих профессий и др., понятия судьбы и др.

В романсе на стихотворение И.Ф. Анненского «Среди миров» главной темой является тема любви.

В романсах на стихи А.А. Ахматовой воплощается тема любви, различные антиномии, тема женской судьбы, религиозные мотивы и др.

В романсах на поэтические тексты А.А. Блока выражаются эмоции и чувства, эксплицируются концепты «душа», «тоска» («печаль», «грусть»), «судьба», «дорога» и др.

В романсах на стихотворения В.Я. Брюсова доминирует описание потустороннего мира (миров), особенностей различных культур и др.

В романсах на стихотворения Н.С. Гумилева воплощаются сложные идеи: поисков лучшей судьбы в ином измерении, амбивалентность чувства любви и др., что определяет наличие значительного эмоционального потенциала в этих музыкально-поэтических произведениях.

В музыкальных произведениях на стихи С.А. Есенина направленность на русскую культурную парадигму реализуется при помощи слов из семантического поля 'религия', образов света и озвученности, березы, черемухи, тальянки, объективации концептов «душа», «тоска» («грусть»), «судьба», «дорога» и др.

В романсах на стихотворения М.И. Цветаевой выражаются особенности русской культуры: традиция отношения к умершим, религиозные чувства поэтессы и др.

В романсах на стихи В.Ф. Ходасевича эксплицируется идея двоимирия: земного и потустороннего мира, реального и придуманного человеком мира и др.

В современных музыкально-поэтических произведениях на русском языке воплощаются концепты «музыка», «Родина» и др., а также происходит лингвистическая реализация пространственных образов в связи с различными темами.

В хоре на стихотворение Ф.К. Богусевича «Мая дудка» выражаются образы народного инструмента и музыканта.

В романсах и хоре на стихотворения М.А. Богдановича происходит объективация эмоций, чувств, эмоциональных состояний в связи с темами любви, родной природы и др.

В музыкальных произведениях на стихи К. Буйло передаются эмоции и чувства, а также тема любви и др.

В музыкальных произведениях, созданных на основе поэтических текстов Я. Коласа, в образах белорусской природы воплощается его любовь к Родине, народу, его философские взгляды и др.

В музыкальных произведениях на стихотворения Я. Купалы объективируются темы любви, природы, красоты простого человека, судьбы песняра и др., а также социальные мотивы.

В музыкальных произведениях, написанных на стихотворения Тетки, описываются образы природы, красивой девушки, музыкального инструмента и др., выражаются политические взгляды автора.

В музыкальных произведениях на поэтические тексты П. Труса реализуются темы природы, любви, души и др.

В музыкальных произведениях на стихотворения Е.И. Янищиц переданы концепты «любовь», «Родина», «дом» и др.

В современных музыкально-поэтических произведениях на белорусском языке реализованы концепты «музыка», «Родина», «любовь», «душа», «сердце» и др. Преобладающее положение в структуре концепта «музыка» занимает образ песни.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абаза, А.М. «Утро туманное». Липатов, В.Н. «Письмо к матери». Фомин, Б.И. «Только раз...» [Ноты]: для голоса в сопровождении фортепиано / А.М. Абаза. В.Н. Липатов. Б.И. Фомин. – М.: Музыка, 1982. – 7 с.
2. Абеліёвіч, Л.М. Рамансы [Ноты] / Л.М. Абеліёвіч. – Мінск: Беларусь, 1975. – 32 с.
3. Абеліёвіч, Л.М. Рамансы паводле тэкстаў М. Багдановіча [Ноты] / Л.М. Абеліёвіч. – Мінск: Беларусь, 1982. – 32 с.
4. Абрамчук, Р. «Музыка ўжо такі родзіцца...»: архетыпавы вобраз музыкі ў беларускай культуры / Р. Абрамчук // Роднае слова. – 2008. – № 3. – С. 21–24.
5. Авдевнина, О.Ю. О дискурсивной функции местоимений в художественной прозе / О.Ю. Авдевнина // Активные процессы в различных типах дискурсов: функционирование единиц языка, социолекты, современные речевые жанры: материалы междунар. конф., Москва, 19–21 июня 2009 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. пед. гос. ун-т; под ред. О.В. Фокиной. – М. – Ярославль, 2009. – С. 5–12.
6. Авраменко, А.П. Блок А.А. / А.П. Авраменко // Русские писатели. Биобиблиогр. слов.: в 2 ч. – М.: Просвещение, 1990. – Ч. I. А–Л / редкол.: Б.Ф. Егоров [и др.]; под ред. П.А. Николаева. – С. 102–108.
7. Авраменко, А.П. Гумилев Н.С. / А.П. Авраменко // Русские писатели. Биобиблиогр. слов.: в 2 ч. – М.: Просвещение, 1990. – Ч. I. А–Л / редкол.: Б.Ф. Егоров [и др.]; под ред. П.А. Николаева. – С. 235–237.
8. Аврутин, А. В добрый путь! / А. Аврутин // Музыка сердца: песенная лирика / Л.А. Войнова. – Минск: А.Н. Вараксин, 2008. – С. 3.
9. Азарова, Н.М. Основные модели взаимодействия философского и поэтического дискурса на уровне лексики (на материале русских философских и поэтических текстов второй половины XX – начала XXI века) / Н.М. Азарова // Активные процессы в различных типах дискурсов: функционирование единиц языка, социолекты, современные речевые жанры: материалы междунар.

конф., Москва, 19–21 июня 2009 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. пед. гос. ун-т; под ред. О.В. Фокиной. – М. – Ярославль, 2009. – С. 13–23.

10. Айхенвальд, Ю.И. Силуэты русских писателей: в 2 т. / Ю.И. Айхенвальд. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1998. – Т. 2. – 288 с.

11. Актуальные проблемы современной лингвистики: учеб. пособие / сост. Л.Н. Чурилина. – 4-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 416 с.

12. Аладаў, М.І. Рамансы [Ноты] / М.І. Аладаў. – Мінск: Дзярж. выд-ва БССР, Рэд. муз. літ., 1962. – 40 с.

13. Алейнікава, Э.А. Свет музычна-песенных рэалій «Беларускага песеннага зборніка» Міколы Куліковіча / Э.А. Алейнікава // Вес. Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2009. – № 14. – С. 44–47.

14. Александрова, З.Е. Словарь синонимов русского языка. Около 9000 синонимических рядов / З.Е. Александрова; под ред. Л.А. Чешко. – М.: Сов. Энциклопедия, 1968. – 600 с.

15. Александрова, Н.В. Ассоциативность художественного мышления: учеб. пособие / Н.В. Александрова. – Минск: РИВШ БГУ, 2004. – 202 с.

16. Алексеева, Л.Н. Зарубежная музыка XX века / Л.Н. Алексеева, В.Ю. Григорьев. – М.: Знание, 1986. – 192 с.

17. Алексеева, Л.Н. Страницы зарубежной музыки XIX века / Л.Н. Алексеева, В.Ю. Григорьев. – М.: Знание, 1983. – 112 с.

18. Алюшева, Ю.Р. Языковая картина мира и художественный мир литературного произведения (диалог культур в ранней прозе Н.В. Гоголя) / Ю.Р. Алюшева // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., Челябинск, 25–26 апр. 2008 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Челяб. гос. ун-т», Общерос. обществ. орг-ция «Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов». – Челябинск, 2008. – Т. 2 / [редкол.: Л.А. Нефедова (отв. ред.) и др.]. – С. 7–11.

19. Алякринский, О. Фламинго в лазури / О. Алякринский // Глоток зеленого шартреза: стихи, проза, поэмы / Н.С. Гумилев. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – С. 7–9.

20. Анисимова, Р.В. Отражение категории времени как одного из элементов картины мира / Р.В. Анисимова // Текст как отображение картины мира: сб. науч. тр. / Моск. ордена Дружбы народов гос. ин-т иностр. яз. им. М. Тореза; редкол.: И.Г. Леонтьева (отв. ред.) [и др.]. – М., 1989. – Вып. 341. – С. 66–71.

21. Анненский, И.Ф. Всемирная библиотека поэзии. Избранное / И.Ф. Анненский. – Ростов/н/Д.: Феникс, 1997. – 448 с.

22. Аннинский, Л.А. Серебро и чернь: русское, советское, славянское, всемирное в поэзии Серебряного века / Л.А. Аннинский. – М.: Кн. сад, 1997. – 224 с.

23. Анталогія беларускай паэзіі: у 3 т. – Мінск: Маст. літ., 1993. – Т. 1 / рэдкал.: Р. Барадулін [і інш.] уклад. А. Мальдзіс [і інш.]; рэд. і аўт. прадм. Н. Гілевіч. – 622 с.; Т. 2 / рэдкал.: Р. Барадулін [і інш.]; уклад. А. Лойка. – 623 с.; Т. 3. Вершы і паэмы / рэдкал.: Р. Барадулін [і інш.]; уклад. У. Гніламёдаў. – 671 с.

24. Антология русского романа. Золотой век / авт. предисл. и биогр. статей В. Калугин. – М.: Эксмо, 2007. – 944 с.

25. Антология русского романа. Серебряный век / сост., авт. предисл., персонал. справок-портретов и коммент. В. Калугин. – М.: Эксмо, 2006. – 704 с.

26. Антология русской женской поэзии / сост., авт. предисл. и биогр. заметок В.И. Калугин. – М.: Эксмо, 2007. – 1088 с.

27. Антонова, С.М. Глаголы говорения – динамическая модель языковой картины мира: опыт когнитивной интерпретации / С.М. Антонова. – Гродно: ГрГУ, 2003. – 519 с.

28. Анциферов, Н.П. «Непостижимый город...»: Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина / Н.П. Анциферов; сост. М.Б. Вербловская. – СПб.: Лениздат, 1991. – 335 с.

29. Арановский, М.Г. Музыка и мышление / М.Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / РАН, Федер. агентство по культуре и кинематографии Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания; ред.-сост. М.Г. Арановский. – М.: КомКнига, 2007. – С. 10–43.

30. Артеменко, Е.Б. Синтаксический строй русской народной лирической песни в аспекте ее художественной организации / Е.Б. Артеменко. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1977. – 160 с.

31. Арутюнова, Н.Д. Дискурс / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 136–137.

32. Арутюнова, Н.Д. Метафора / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 296–297.

33. Аскольдов, С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антология / Ин-т народов России, Моск. гос. лингв. ун-т, О-во любителей рос. словесности; под общ. ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267–279.

34. Ахматова, А.А. Сочинения: в 2 т. / А.А. Ахматова. – М.: Цитадель, 1997. – Т. 1: Стихотворения и поэмы. – 448 с.; Т. 2: Стихотворения разных лет. Проза. Письма. – 432 с.

35. Ахметова, Г.Д. Ритм в языковом пространстве художественного текста / Г.Д. Ахметова // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты: материалы междунар. науч. конф. Чита, 30–31 окт. 2009 г. / М-во образования, науки и молодежной политики Забайкал. края, Забайкал. гос. гум.-пед. ун-т им. Н.С. Чернышевского, НИИ филологии и межкульт. коммуникации, Филол. фак., Каф. рус. яз. как иностр., Науч.-исслед. лаборатория «Интерпретация текста», Науч.-исслед. лаборатория «Лингвистическое краеведение Забайкалья», Науч.-исслед. лаборатория «Лингводидактические инновации», Цзямус. ун-т (КНР), Дальневост. гос. соц.-гуманит. академия; редкол.: Г.Д. Ахметова [и др.]. – Чита, 2009. – С. 11–19.

36. Аюпова, С.Б. Особенности взаимодействия дискурса художественной литературы и языковой художественной картины мира / С.Б. Аюпова // Активные процессы в различных типах дискурсов: функционирование единиц языка, социолекты, современные речевые жанры: материалы междунар. конф., Москва, 19–21 июня 2009 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. пед. гос. ун-т; под ред. О.В. Фокиной. – М. – Ярославль, 2009. – С. 32–37.

37. Бабенко, И.И. Коммуникативный потенциал слова и его отражение в лирике М.И. Цветаевой: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / И.И. Бабенко; Томск. гос. пед. ун-т. – Томск, 2001. – 22 с.

38. Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник; практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – 4-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 496 с.

39. Бабенко, Л.Г. Особенности глагольного словоупотребления в рассказах А.П. Чехова 900-х годов / Л.Г. Бабенко, Н.А. Купина // Семантические классы русских глаголов: межвуз. сб. науч. тр. / Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького; редкол.: Э.В. Кузнецова (отв. ред.) [и др.]. – Свердловск, 1982. – С. 104–118.

40. Багатыроў, А.В. Пяць рамансаў для голаса з фартэпіяна на словы М. Багдановіча [Ноты] / А.В. Багатыроў. – Мінск: Дзярж. выд-ва БССР, Рэд. муз. літ., 1949. – 36 с.

41. Багатыроў, А.В. Пяць рамансаў на словы Янкі Купалы [Ноты] / А.В. Багатыроў. – Мінск: Дзярж. выд-ва БССР, Рэд. муз. літ., 1954. – 32 с.

42. Багатыроў, А.В. Харавыя творы (хоры а капэла) [Ноты] / А.В. Багатыроў. – Мінск: Беларусь, 1972. – 40 с.

43. Багдановіч, А.Я. Перажыткі старажытнага светасузірання ў беларусаў. Этнаграфічны царыс Рэспрытнае выданне / А.Я. Багдановіч. – Мінск: Беларусь, 1995. – 186 с.

44. Багдановіч, М.А. Поўны збор твораў: у 3 т. / М.А. Багдановіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992–1995. – Т. 1: Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. – 1992. – 752 с.; Т. 2: Маст. проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. – 1993. – 600 с.

45. Багушэвіч, Ф.К. Творы: для сярэд. і ст. шк. узросту / Ф.К. Багушэвіч; уклад. і прадм. Я. Янушкевіча; камент. У. Содаля, Я. Янушкевіча. – 2-е выд. – Мінск: Маст. літ., 2001. – 206 с.

46. Балус, Т.В. Лингвоконцептуальный анализ художественного текста / Т.В. Балус. – Минск: БГПУ, 2005. – 113 с.

47. Барковская, А.В. Художественный дискурс как субъект диалога культур / А.В. Барковская // Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай: матэрыялы V Міжнар. навук. канф., прысвеч. 80-годдзю Беларус. дзярж. ун-та, Мінск, 16–18 кастр. 2001 г.: у 3 ч. / Беларус. дзярж. ун-т, Філар. фак. – Мінск, 2001. – Ч. 2: Теоретические проблемы литературоведения. Мировая

литература: проблемы взаимодействия и взаимосвязи / рэдкал.: С.Я. Ганчарова-Грабоўская [і інш.]. – С. 11–20.

48. Бароўская, І. Максім Багдановіч і станаўленне беларускай прафесійнай песні / І. Бароўская // Максім Багдановіч і яго эпоха: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 27 лістап. 2007 г. / Літар. музей М. Багдановіча; рэдкал.: М.В. Трус [і інш.], уклад. І.В. Мышкавец. – Мінск, 2009. – С. 13–17.

49. Барсова, И.А. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира / И.А. Барсова // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения / 1984. – Художественная картина мира – Перекресток искусств – 20 лет содружества наук в познании творчества / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплексного изучения худож. творчества; редкол.: Б.М. Кедров (отв. ред.) [и др.]. – Л., 1986. – С. 99–116.

50. Баснер, В.Е. Восемь стихотворений Анны Ахматовой. Вокальный цикл для меццо-сопрано и гитары или фортепиано [Ноты] / В.Е. Баснер. – Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1982. – 42 с.

51. Бахтин, М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М.М. Бахтин // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антология / Ин-т народов России, Моск. гос. лингв. ун-т, О-во любителей рос. словесности; под общ. ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 227–244.

52. Беларуская літаратура ў музыцы (1918–1989): нота-і фонагр. паказ. / Дзярж. б-ка імя У.І. Леніна Рэспублікі Беларусь, Мін. ін-т культуры; склад.: Г.А. Быстроў, В.М. Карсека; рэд. В.М. Карсека. – Мінск, 1991. – 432 с.

53. Беларускія народныя песні (для хору) / сабраў і ўпарадкаваў Р.Р. Шырма. – Мінск: Беларусь, 1971. – Т. 1. – 328 с.

54. Беларусь у песні [Ноты] / склад. В.Л. Аўраменка і Л.А. Раманоўская. – Мінск: Беларусь, 1988. – 240 с.

55. Белая, Е.Н. Теоретические основы исследования языковых и речевых репрезентаций базовых эмоций человека (на материале русского и французского языков): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Е.Н. Белая; Омск. гос. ун-т им. Ф.М. Достоевского. – Омск, 2006. – 210 с.

56. Белорусская музыка 1960–1980-х годов / сост. К.И. Степаневич; под ред. Г.С. Глущенко. – Минск: Беларусь 1997. – 358 с.

57. Бельская, Л.Л. Песенное слово. Поэтическое мастерство Сергея Есенина: кн. для учителя / Л.Л. Бельская. – М.: Просвещение, 1990. – 144 с.

58. Берберова, Н.Н. Курсив мой / Н.Н. Берберова. – Мюнхен, 1972. – С. 184 // Цит. по: Ходасевич, В.Ф. Стихотворения / В.Ф. Ходасевич / вступ. ст. Н.А. Богомолова, сост., подг. текста и примеч. Н.А. Богомолова и Д.Б. Волчека. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 398.

59. Березина, А.Г. Философия музыки в творчестве Г. Гессе / А.Г. Березина // Литература и музыка: сб. ст. / Ленингр. гос. ун-т им. А.А. Жданова; отв. ред. Б.Г. Реизов. – Л., 1975. – С. 195–206.

60. Березовая, Л.Г. Введение в историю русской культуры: учеб. пособие для студентов. сред. спец. учеб. заведений / Л.Г. Березовая, Н.П. Берлякова. – М.: Гуманит. издат. центр ВЛАДИОС, 2002. – 432 с.

61. Берков, В. Гоголь о музыке / В. Берков. – М.: Гос. муз. изд-во, 1952. – 32 с.

62. Берлянд-Черная, Е. Пушкин и Чайковский / Е. Берлянд-Черная. – М.: Музгиз, 1950. – 144 с.

63. Биль, О.Н. Олицетворяющие космические образы в поэтическом слове К. Бальмонта, В. Брюсова, М. Волошина, Н. Гумилева / О.Н. Биль // Языковые измерения: пространство, время, концепт: материалы IV Междунар. науч. конф. по актуальным проблемам теории языка и коммуникации, Москва, 2 июля 2010 г.: в 2 т. / М-во обороны Рос. Федерации, Военный ун-т; ред. Н.В. Иванов. – М., 2010. – Т. I. – С. 612–620.

64. Бихтер, А. Песни русских поэтов / А. Бихтер // Песни русских поэтов (Конец XVIII – начало XX века): [сб. / вступ. ст. и сост. А. Бихтера]. – Л.: Худож. лит., 1973. – С. 3–12.

65. Благой, Д. Примечания / Д. Благой // Избранные сочинения в двух томах / А.С. Пушкин. – М.: Худож. лит., 1978. – Т. 1: Стихотворения. Поэмы. Сказки. – С. 671–730.

66. Блок, А.А. Собрание сочинений: в 6 т. / А.А. Блок. – Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1980–1983. – Т. 1: Стихотворения и поэмы. 1898–1906. – 1980. – 512 с.; Т. 2: Стихотворения и поэмы. 1907–1921. – 1980. – 472 с.

67. Бобнев, Б.А. Лингвострановедческий аспект концепта «via» в итальянской языковой картине мира / Б.А. Бобнев // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., Челябинск, 25–26 апр. 2008 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Челяб. гос. ун-т», Общерос. обществ. орг-ция «Рос. ассоциация лингвистов-когнитологов». – Челябинск, 2008. – Т. 2 / [редкол.: Л.А. Нефедова (отв. ред.) и др.]. – С. 41–45.

68. Богомолов, Н.А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича / Н.А. Богомолов // Стихотворения / В.Ф. Ходасевич / вступ. ст. Н.А. Богомоллова, сост., подг. текста и примеч. Н.А. Богомоллова и Д.Б. Волчека. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 5–48.

69. Бойко, М. Предисловие / М. Бойко // Н.А. Некрасов в музыке / сост. Г.К. Иванов. – М.: Сов. композитор, 1972. – С. 3–16.

70. Болдырев, Н.Н. Перекатегоризация глагола как способ формирования смысла высказывания / Н.Н. Болдырев // Известия АН. Сер. лит. и яз. – 2001. – Т. 60. – № 2. – С. 40–55.

71. Бонфельд, М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М.Ш. Бонфельд. – СПб.: Композитор•Санкт-Петербург, 2006. – 648 с.

72. Бонфельд, М.Ш. Семантика музыкальной речи / М.Ш. Бонфельд // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / РАН, Федер. агентство по культуре и кинематографии Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания; ред.-сост. М.Г. Арановский. – М.: КомКнига, 2007. – С. 82–141.

73. Бочарова, Е.Н. Концепт *глупость* в составе концептосферы *человек* / Е.Н. Бочарова // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., Челябинск, 25–26 апр. 2008 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Челяб. гос. ун-т», Общерос. обществ. орг-ция «Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов». – Челябинск, 2008. – Т. 2 / [редкол.: Л.А. Нефедова (отв. ред.) и др.]. – С. 48–52.

74. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарев. – М.: Издат. дом «Классика – XXI», 2008. – 352 с.

75. Брик, О.М. Звуковые повторы (*Анализ звуковой структуры стиха*) / О.М. Брик // Русская словесность: от теории словес-

ности к структуре текста: антология / Ин-т народов России, Моск. гос. лингв. ун-т, О-во любителей рос. словесности; под общ. ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 116–120.

76. Брюсов, В.Я. Неизданное и несобранное / В.Я. Брюсов / сост. и коммент. В. Молодякова. – М.: Ключ; Книга и бизнес, 1998. – 332 с.

77. Брюсов, В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. / В.Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1973–1975. – Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. – 1973. – 672 с.; Т. 2: Стихотворения 1909–1917. – 1973. – 496 с.; Т. 3: Стихотворения 1918–1924, стихотворения, не включавшиеся В.Я. Брюсовым в сборники 1891–1924, поэма «Египетские ночи». – 1974. – 696 с.

78. Буйло, К. Выбранные творы: у 2 т. / К. Буйло. – Минск: Маст. літ., 1981. – Т. 1: Вершы; паэма [Аўт уступ. артыкула Д. Чаркасава]. – 1981. – 302 с.; Т. 2: Вершы, успаміны. – 1981. – 334 с.

79. Буйло, К. ...Коціцца рэха: вершы, паэма, лісты / К. Буйло; уклад. і прадм. Д. Чаркасава. – Минск: Маст. літ., 1993. – 287 с.

80. Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова / Н. Букс. – М.: Новое лит. обозрение, 1998. – 208 с.

81. Булгакова, А.А. Топос: парадигма категории / А.А. Булгакова // Веснік Гродз. дзярж. ун-та. Сер. 3, Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія – 2008. – № 1. – С. 78–84.

82. Булыгина, Т.В. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики) / Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев. – М.: Шк. «Языки русской культуры», 1997. – 576 с.

83. Бураго, С.Б. Музыка поэтической речи: литературно-критический очерк / С.Б. Бураго. – Киев: Дніпро, 1986. – 181 с.

84. Буянова, Л.Ю. Концепт «душа» как основа русской ментальности: особенности речевой реализации / Л.Ю. Буянова // Научно-культурологический журнал. – № 3 (105). – 05.03.2005 // Режим доступа: www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu.../Main?... – Дата доступа: 13.06.2018.

85. Вабішчэвіч, Т.І. Станаўленне нацыянальнай паэтычнай традыцыі (1900–1910-я гг.): фактары, механізмы,

этапы / Т.І. Вабішчэвіч; навук. рэд. В.П. Жураўлёў. – Мінск: Беларус. навука, 2009. – 254 с.

86. Вакальныя творы на словы Якуба Коласа [Ноты] / склаў Д. Жураўлёў. – Мінск: Дзярж. выд-ва БССР, 1963. – 64 с.

87. Вакальныя творы на словы Янкі Купалы [Ноты] / склаў і адрэдагаваў Д. Жураўлёў. – Мінск: Беларусь, 1972. – 40 с.

88. Вартазарян, С.Р. От знака к образу / С.Р. Вартазарян. – Ереван: Изд-во Акад. наук Армян. ССР, 1973. – 200 с.

89. Васильев, С.А. Синтез смысла при создании и понимании текста: филос. пробл. / С.А. Васильев / АН УССР, Ин-т философии; отв. ред. М.В. Попович. – Киев: Наук. думка, 1988. – 240 с.

90. Васина-Гроссман, В.А. Мастера советского романа: исследование / В.А. Васина-Гроссман. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1980. – 317 с.

91. Васина-Гроссман, В.А. Музыка и поэтическое слово / В.А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1972. – Ч. 1. Ритмика. – 150 с.

92. Васина-Гроссман, В.А. Музыка и поэтическое слово / В.А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1978. – Ч. 2. Интонация; Ч. 3. Композиция. – 368 с.

93. Васина-Гроссман, В.А. Песня / В.А. Васина-Гроссман // Музыкальная энциклопедия: [В 5-ти т.] / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 4. Окунев–Симович. – Стб. 264–266.

94. Васина-Гроссман, В.А. Романс / В.А. Васина-Гроссман // Музыкальная энциклопедия: [В 5-ти т.] / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 4. Окунев–Симович. – Стб. 694–697.

95. Васина-Гроссман, В.А. Романтическая песня XIX века / В.А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1986. – 407 с.

96. Введение в литературоведение: учеб. для филол. спец. ун-тов / Г.Н. Поспелов [и др.]; под ред. Г.Н. Поспелова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 1988. – 528 с.

97. Вежбицкая, А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики / А. Вежбицкая; пер. с англ. А.Д. Шмелева. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 272 с.

98. Вейдле, В. Музыка речи / В. Вейдле // Музыка души и музыка слова. Лики культуры: альманах; РАН, Ин-т науч. информации по обществ. наукам; ред. совет: Л.В. Скворцов (предс.) [и др.]. – М.: [ИНИОН РАН], 1995. – С. 46–111.

99. Верфель, Ф. Верди. Роман оперы / Ф. Верфель; пер. с нем. Н. Вольпин. [Предисл. И. Бэлзы]. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1962. – 600 с.

100. Веселовский, А.Н. Язык поэзии и язык прозы / А.Н. Веселовский // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антология / Ин-т народов России, Моск. гос. лингв. ун-т, О-во любителей рос. словесности; под общ. ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 85–112.

101. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы: избр. тр. / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1980. – 360 с.

102. Владимирова, А.И. Дебюсси и французская поэзия на рубеже XIX и XX веков / А.И. Владимирова // Литература и музыка: сб. ст. / Ленингр. гос. ун-т им. А.А. Жданова; отв. ред. Б.Г. Реизов. – Л., 1975. – С. 145–157.

103. Вовк, В.Н. Языковая метафора в художественной речи: природа вторичной номинации / В.Н. Вовк. – Киев: Наук. думка, 1986. – 142 с.

104. Войнова Л.А. Музыка сердца: песенная лирика / Л.А. Войнова. – Минск: А.Н. Вараксин, 2008. – 182 с.

105. Вокальный цикл на стихи Николая Гумилева // Режим доступа: <http://www.razdolina.hypermart.net/disks.htm>. – Дата доступа: 13.04.2010.

106. Воркачев, С.Г. Любовь как лингвокультурный концепт / С.Г. Воркачев. – М.: Гнозис, 2007. – 284 с.

107. Воробьева, И.В. Культурология: учеб.-метод. пособие / И.В. Воробьева. – 2-е изд., испр. и доп. – Минск: ГИУСТ БГУ, 2006. – 191 с.

108. Вычужанина, А.Ю. Выражение эмоционального концепта через цветообозначения в когнитивном пространстве / А.Ю. Вычужанина // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., Челябинск, 25–26 апр. 2008 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Челяб. гос. ун-т», Общерос. обществ. орг-ция «Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов». – Челябинск, 2008. – Т. 2 / [редкол.: Л.А. Нефедова (отв. ред.) и др.]. – С. 67–71.

109. Гак, В.Г. Язык как форма самовыражения народа / В.Г. Гак // Язык как средство трансляции культуры / Рос. акад.

наук, Науч. совет по истории мировой культуры, секция «Культура стран Восточной Европы. XX в.», Ин-т славяноведения; редкол.: М.Б. Ешич (отв. ред.) [и др.]. – М.: Наука, 2000. – С. 54–68.

110. Гальперин, И.Р. Глубина поэтического текста (на материале одного стихотворения А. Блока) / И.Р. Гальперин // Теория языка. Англистика. Кельтология: сб. ст. / Акад. наук СССР, Ин-т языкознания; отв. ред. М.П. Алексеев. – М., 1976. – С. 31–40.

111. Ганишева, В.В. Значение и роль культуры в обучении иностранному языку / В.В. Ганишева // Национально-культурный компонент в тексте и языке: материалы докл. III Междунар. науч. конф. под эгидой МАПРЯЛ, Минск, 7–9 апр. 2005 г.: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Мин. гос. лингв. ун-т, Филол. фак. Беларус. гос. ун-та, Беларус. респ. фонд. фундам. исследований; ред. кол.: А.В. Зубов (отв. ред.), С.М. Прохорова (отв. ред.) – Минск, 2005. – Ч. 3. – С. 79–82.

112. Гарадніцкі, Я.А. Мастацкі свет беларускай літаратуры XX стагоддзя / Я.А. Гарадніцкі; навук. рэд. М.В. Гніламёдаў. – Мінск: Беларус. навука, 2005. – 206 с.

113. Гарун, А. Выбранныя творы / А. Гарун; уклад., прадм., камент. У. Казберука. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 2003. – 448 с.

114. Гилевич, Н. Любовь, непреходящая / Н. Гилевич // Узор василька: избр. лирика / пер. с белорус. / М.А. Богданович; сост. С. Панизник, предисл. Н. Гилевича. – Минск: Маст. літ., 1985. – С. 3–12.

115. Гісторыя беларускай літаратуры: XIX – пачатак XX ст.: падр. для філаф. фак. пед. ВНУ / І.Э. Багдановіч [і інш.]; пад агул. рэд. М.А. Лазарука, А.А. Семяновіча. – 2-е выд., дапрац. – Мінск: Выш. школа, 1998. – 560 с.

116. Гісторыя беларускай савецкай музыкі / Г.С. Глушчанка [і інш.]. – Мінск: Выш. школа, 1971. – 544 с.

117. Глебов, И. Видение мира в духе музыки (поэзия А. Блока) / И. Глебов // Блок и музыка: сб. ст.; сост. М. Элик; под общ. ред. Г.А. Орлова. – Л.; М., 1972. – С. 8–57.

118. Глиэр, Р.М. Избранные романсы для голоса с фортепиано. Тетрадь 1 [Ноты] / Р.М. Глиэр; сост. Г. Аден. – М.: Музыка, 1967. – 87 с.

119. Глумов, А. Музыкальный мир Пушкина / А. Глумов. – М.-Л.: Гос. муз. изд-во, 1950. – 280 с.
120. Глушчанка, Г.С. Беларуская музычная літаратура: вучэб. дапаможнік / Г.С. Глушчанка, К.І. Сцепанцэвіч. – Мінск: БелДППК, 2001. – 108 с.
121. Гніламедаў, У.В. Разгадваючы тайны быцця (Яўгенія Янішчыц) / У.В. Гніламедаў // *Ля аднаго вогнішча: літ.-крытыч. артыкулы [Для ст. шк. узросту]* / У.В. Гніламедаў. – Мінск: Юнацтва, 1984. – С. 170–184.
122. Говердовская, Л.П. Языковой стиль Эйхендорфа как выражение эстетических принципов немецкой романтической школы / Л.П. Говердовская // *Стилистические функции лингвистических единиц в тексте: межвуз. сб. науч. тр.* / Куйб. гос. пед. ин-т им. В.В. Куйбышева; редкол.: Е.М. Кубарев (отв. ред.) [и др.]. – Куйбышев, 1984. – С. 85–94.
123. Гозенпуд, А.А. Достоевский и музыка / А.А. Гозенпуд. – Л.: Музыка, 1971. – 176 с.
124. Гозенпуд, А.А. Достоевский и музыкально-театральное искусство / А.А. Гозенпуд. – Л.: Сов. композитор, 1981. – 224 с.
125. Гозенпуд, А.А. И.С. Тургенев: исследование (серия «Musica et litteratura») / А.А. Гозенпуд. – СПб.: Композитор, 1994. – 200 с.
126. Горелов, А.Е. Роза над соловьиным садом. Александр Блок / А.Е. Горелов. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1970. – 512 с.
127. Городникова, М.Д. Когнитивное моделирование при интерпретации художественного текста / М.Д. Городникова // *Когнитивные аспекты лексики. Немецкий язык: сб. науч. тр.* / Гос. комитет РСФСР по делам науки и высшей школы, Твер. гос. ун-т; редкол.: Е.В. Розен (отв. ред.) [и др.]. – Тверь, 1991. – С. 20–28.
128. Грабчыкаў, С.М. Беларуска-рускі слоўнік / С.М. Грабчыкаў. – 3-е выд., дап. і перапрац. – Мінск: Нар. асвета, 1991. – 349 с.
129. Григорьев, В.Ю. Исполнитель и эстрада / В.Ю. Григорьев. – М.: Издат. дом «Классика – XXI», 2006. – 156 с.
130. Гриненко, Г.В. Культурология и языкознание / Г.В. Гриненко // *В перспективе культурологии: повседневность, язык, общество* / Федер. агенство по культуре и кинематографии,

Рос. ин-т культурологии; редкол.: О.К. Румянцев (отв. ред.) [и др.]. – М.: Академический проект; РИК, 2005. – С. 437–464.

131. Грум-Гржимайло, Т.Н. Музыкальное исполнительство (Веги истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней) / Т.Н. Грум-Гржимайло. – М.: Знание, 1984. – 160 с.

132. Губанов, С.А. Концептуальное исследование переносного эпитета (на материале концепта «дерево» в лирике М. Цветаевой / С.А. Губанов // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., Челябинск, 25–26 апр. 2008 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Челяб. гос. ун-т», Общерос. обществ. орг-ция «Рос. ассоц. лингвистов-конгитологов». – Челябинск, 2008. – Т. 2 / [редкол.: Л.А. Нефедова (отв. ред.) и др.]. – С. 86–89.

133. Гудков, Д.Б. Межкультурная коммуникация: проблемы обучения / Д.Б. Гудков. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 120 с.

134. Гудков, Д.Б. Телесный код русской культуры: материалы к словарю / Д.Б. Гудков, М.Л. Ковцова. – М.: Гнозис, 2007. – 288 с.

135. Гуковский, Г.А. Пушкин и русские романтики / Г.А. Гуковский. – М.: Худож. лит., 1965. – 355 с.

136. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке: исследование / Н.С. Гуляницкая. – М.: Музыка, 2009. – 256 с.

137. Гумилев, Н.С. Всемирная библиотека поэзии. Избранное / Н.С. Гумилев. – Ростов н/Д: Феникс, 1996. – 544 с.

138. Гунн, Г. Очарованная Русь / Г. Гунн. – М.: Искусство, 1990. – 288 с.

139. Гурскі, А.І. Тайны народнай песні / А.І. Гурскі. – Мінск: Універсітэцкае, 1994. – 160 с.

140. Гусев, В. Песни, романсы, баллады русских поэтов / В. Гусев // Песни русских поэтов: сб. в 2 т. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1988. – Т. 1 / вступ. ст., биогр. справки, сост., подгот. текстов, примеч. В.Е. Гусева. – С. 5–54.

141. Гусев, В. Поэты и их песни / В. Гусев // Русские песни и романсы; вступ. ст. и сост. В. Гусева. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 3–16.

142. Данилевская, Н.В. Научный текст в аспекте теории дискурса / Н.В. Данилевская // Язык. Текст. Дискурс: науч. альманах

Ставроп. отделения РАЛК / Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов, Ставроп. отд-ние, Ставроп. гос. пед. ин-т; под ред. Г.Н. Манаенко. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 2009. – Вып. 7. – С. 37–46.

143. Данилович, Т.В. Культурный компонент поэтического творчества Георгия Иванова: функции, семантика, способы воплощения: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Т.В. Данилович; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 2000. – 22 с.

144. День песни. Песни для голоса (хора) с фортепиано (гитарой) [Ноты] / сост. В.Я. Лазарев. – М.: Сов. композитор, 1988. – Вып. 6. – 80 с.

145. Диск САД // Режим доступа: <http://romnar.narod.ru/Sad.txt>. – Дата доступа: 24.05.2010.

146. Долбік, І. Творчасць Янкі Купалы ў музычным увасабленні / І. Долбік // Роднае слова. – 2002. – № 7. – С. 46–48.

147. Доливо, А. Певец и песня / А. Доливо. – М., Л.: Гос. муз. изд-во, 1948. – 252 с.

148. Доманский, В.А. Литература и культура: культурологический подход к изучению словесности в школе: учеб. пособие / В.А. Доманский. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 368 с.

149. Доронина, Т.В. Анализ стихотворения: учеб. пособие / Т.В. Доронина, Н.В. Францова. – М.: Экзамен, 2004. – 192 с.

150. Доўгаль, А. Сродкі выражэння эмоцый у сучаснай беларускай мове / А. Доўгаль. – Мінск: Тэхналогія, 2008. – 176 с.

151. Дубянецкі, Э.С. Таямніцы народнай душы: кн. для вучняў: для сярэд. і ст. шк. узросту / Э.С. Дубянецкі. – Мінск: Нар. асвета, 1995. – 47 с.

152. Дулов Александр Андреевич // Режим доступа: <http://www.bards.ru/Dulov/index.htm>. – Дата доступа: 2.05.2010.

153. Дунаевский, З.О. Песни для голоса и хора в сопровождении фортепиано (баяна) [Ноты] / З.О. Дунаевский. – М.: Сов. композитор, 1969. – 64 с.

154. Дунаевский, М. Контуры музыкальной Блокианы / М. Дунаевский // Блок и музыка: сб. ст. / сост. М. Элик; под общ. ред. Г.А. Орлова. – Л.; М., 1972. – С. 115–136.

155. Ежова, Н.Ф. Способы языковой репрезентации эмоциональных концептов в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» /

Н.Ф. Ежова // Вестник ВГУ. Серия Гуманитарные науки. – 2003. – № 2. – С. 10–21.

156. Ерофеева Л.А. Метафора как средство репрезентации концепта «*liebe*» («любовь») в поэтической картине мира Р.М. Рильке / Л.А. Ерофеева // Лингвистические основы межкультурной коммуникации: сб. материалов междунар. науч. конф., Н. Новгород, 10–11 дек. 2009 г. Литературный концепт и художественная реальность / Федер. агентство по образованию, ГОУ ВПО «Нижегор. гос. лингв. ун-т им. Н.А. Добролюбова»; редкол.: З.И. Киринозе (отв. ред.) [и др.]. – Н. Новгород, 2010. – С. 41–44.

157. Есенин, С.А. Собрание сочинений: в 3 т. / С.А. Есенин. – М.: Правда, 1983. – Т. 1: Стихотворения (1910–1925). – 432 с.; Т. 2: Поэмы. Стихотворения, не вошедшие в основное собрание (1910–1925). Отрывки, наброски, экспромты, шуточные стихи. – 400 с.; Т. 3: Проза. Литературно-критические статьи и заметки. Автобиографии. Автобиографические наброски. Письма и заявления. – 416 с.

158. Есин, А.Б. Психологизм русской классической литературы: кн. для учителя / А.Б. Есин. – М.: Просвещение, 1988. – 176 с.

159. Ефименко, Е.А. Концепт: традиция и современность / Е.А. Ефименко // Языковые измерения: пространство, время, концепт: материалы IV Междунар. науч. конф. по актуальным проблемам теории языка и коммуникации, Москва, 2 июля 2010 г.: в 2 т. / М-во обороны Рос. Федерации, Военный ун-т; ред. Н.В. Иванов. – М., 2010. – Т. 1. – С. 197–203.

160. Жирмунский, В.М. Поэтика русской поэзии / В.М. Жирмунский. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 496 с.

161. Жукава, Ю.А. Канцэптуалізацыя смутку ў беларускай мове / Ю.А. Жукава // Национально-культурный компонент в тексте и языке: материалы докл. III Междунар. науч. конф. под эгидой МАПРЯЛ, Минск, 7–9 апр. 2005 г.: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Мин. гос. лингв. ун-т, Филол. фак. Белорус. гос. ун-та, Белорус. респ. фонд фундам. исследований. – Минск, 2005. – Ч. 3 / ред. кол.: А.В. Зубов (отв. ред.), С.М. Прохорова (отв. ред.) [и др.]. – С. 173–175.

162. Журавлев, Д.Н. Союз композиторов БССР. Краткий биобиблиографический справочник / Д.Н. Журавлев. – Минск: Беларусь, 1978. – 301 с.

163. Жылка, У.А. Матылі: вершы, паэмы, пераклады: для ст. шк. узросту / У.А. Жылка; прадм. В. Куставай. – Мінск: Маст. літ., 2009. – 189 с.

164. Жылка, У.А. Творы: паэзія. Эсэістыка / У.А. Жылка; уклад., прадм. У.А. Калесніка. – Мінск: Маст. літ., 1996. – 286 с.

165. Задерацкий, В.П. Вокальная музыка на слова русских поэтов для голоса в сопровождении фортепиано [Ноты] / В.П. Задерацкий. – М.: Издат. дом «Композитор», 2003. – 172 с.

166. Запартыка, Г. Сімфонія радасці і тугі / Г. Запартыка // Выбраныя творы / П. Трус; уклад., прадм. і камент. Г. Запартыкі. – Мінск: Беллітфонд, 2000. – С. 7–24.

167. Захаров, А.Н. Есенин С.А. / А.Н. Захаров // Русские писатели. Биобиблиогр. слов.: в 2 ч. – М.: Просвещение, 1990. – Ч. I. А–Л / редкол.: Б.Ф. Егоров [и др.]; под ред. П.А. Николаева. – С. 296–298.

168. Захлевный, Л.К. Романы для голоса в сопровождении фортепиано на стихи белорусских поэтов [Ноты] / Л.К. Захлевный. – Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. – 16 с.

169. Заяц, О.А. О предпосылках современного направления исследования аксиосферы культуры сквозь призму языка / О.А. Заяц // Взаимодействие и взаимопроникновение языков и культур: состояние и перспективы: материалы Междунар. науч. конф., Минск, 20–21 марта 2008 г., в 2 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, УО «Белорус. гос. пед. ун-т им. М. Танка»; редкол.: Т.В. Балаш (отв. ред. и др.). – Минск, 2008. – Ч. I. – С. 61–63.

170. Земскова, А.Ю. Глоттонический дискурс как процесс коммуникативной деятельности / А.Ю. Земскова // Активные процессы в различных типах дискурсов: функционирование единиц языка, социолекты, современные речевые жанры: материалы междунар. конф., Москва, 19–21 июня 2009 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. пед. гос. ун-т; под ред. О.В. Фокиной. – М. – Ярославль, 2009. – С. 182–186.

171. Зиновьева, М.Д. Тематические циклы учебных текстов в книге для чтения «Русская музыкальная картина мира» / М.Д. Зиновьева // Текст: проблемы и перспективы. Аспекты изучения в целях преподавания русского языка как иностранного: материалы междунар. науч.-практ. конф., Москва, 22–24 нояб. 2007 г. / МГУ им. М.В. Ломоно-

сова, Филол. фак., Каф. рус. яз. для иностр. учащихся филол. фак.; редкол.: Е.Л. Бархударова [и др.]. – М., 2007. – С. 148–149.

172. Золоткова, Ю.В. Музыкальное пространство в поэзии Э. Монтале / Ю.В. Золоткова // Известия Урал. гос. ун-та. – 2006. – № 47. – Вып. 12. Гуманит. науки. – С. 84–90.

173. Золотов, А.А. Твоя жизнь в искусстве / А.А. Золотов // ...Листопад, или В минуты музыки: импровизации. Отрывки. Образы / А.А. Золотов. – М.: Современник, 1989. – С. 382–388.

174. Иванов, А.С. Горький в музыке. Справочные материалы / А.С. Иванов. – М.: Сов. композитор, 1969. – 80 с.

175. Иванов, Г.К. Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 г.). Справочник / Г.К. Иванов; вступ. ст. Г.Н. Ливановой. – М.: Музыка, 1966. – Вып. 1. – 437 с.

176. Ивченков, В.И. Линвостилика тропов Юрия Казакова / В.И. Ивченков. – Минск: УП «Ред. науч.-метод. журн. «Пачатковая школа»», 2002. – 112 с.

177. Кадырбекова, П.К. Межкультурное сравнение языковой и национальной картин мира / П.К. Кадырбекова // Языковые измерения: пространство, время, концепт: материалы IV Междунар. науч. конф. по актуальным проблемам теории языка и коммуникации, Москва, 2 июля 2010 г.: в 2 т. / М-во обороны Рос. Федерации, Военный ун-т; ред. Н.В. Иванов. – М., 2010. – Т. I. – С. 224–235.

178. Казакова, I.B. Міфалагемы і магія ў беларускім абрадавым фальклоры / I.B. Казакова. – Мінск: БОФФ, 1997. – 119 с.

179. Казбярук, У. Пакутывы шлях і творчыя здабыткі Алеся Гаруна / У. Казбярук // Выбраныя творы / А. Гарун; уклад., прадм., камент. У. Казберака. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 2003. – С. 5–28.

180. Кайда, Л.Г. Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию: учеб. пособие / Л.Г. Кайда. – М.: Флинта, 2004. – 208 с.

181. Калеснік, У.А. «Жняя» / У.А. Калеснік // Янка Купала: энцыкл. даведнік / БелСЭ; рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БелСЭ, 1986. – С. 217.

182. Калугин, В. Серебряный век русского романса / В. Калугин // Антология русского романса. Серебряный век / сост., авт. предисл., персонал. справок-портретов и коммент. В. Калугин. – М.: Эксмо, 2006. – С. 5–17.

183. Калядка, С.У. Непрыручаная птушка Палесся. Творчая індывідуальнасць Яўгеніі Янішчыц / С.У. Калядка; навук. рэд. У.В. Гніламёдаў. – Мінск: Беларус. навука, 2007. – 216 с.

184. Каменькова, Ю.А. Языковые способы представления денотата имен эмоционально-чувственного восприятия (на материале чешского языка) / Ю.А. Каменькова // Славянский вестник. – М.: МАКС Пресс, 2004. – Вып. 2: к 70-летию В.П. Гудкова / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Филол. фак., Каф. слав. филологии; под ред. Н.Е. Ананьевой и З.И. Карцевой. – С. 145–157.

185. Капилов, А.Л. Скрипка белорусская / А.Л. Капилов. – Минск: Беларусь, 1982. – 93 с.

186. Каплан, Э.И. Жизнь в музыкальном театре / Э.И. Каплан. – Л.: Музыка, 1969. – 220 с.

187. Карако, П.С. Природа в художественной литературе / П.С. Карако. – Минск: Экоперспектива, 2009. – 304 с.

188. Каримова, И.А. Роль суггестивных высказываний в формировании картины мира художественного текста / И.А. Каримова / Текст как отображение картины мира: сб. науч. тр. / Моск. ордена Дружбы народов гос. ин-т иностр. яз. им. М. Тореза; редкол.: И.Г. Леонтьева (отв. ред.) [и др.]. – М., 1989. – Вып. 341. – С. 109–116.

189. Карповіч, Т.А. Культурнае жыццё Мінска I-й паловы XIX стагоддзя / Т.А. Карповіч. – Мінск: Рыфтур, 2007. – 64 с.

190. Карызна, У.І. Песні / У.І. Карызна // Душы разгуканай мелодыя: вершы, паэмы, песні / У.І. Карызна. – Мінск: Маст. літ., 1988. – С. 240–265.

191. Карызна, У.І. Хаджу сунічнымі барамі. Песні / У.І. Карызна // Музыка ў свеце: лірыка / У.І. Карызна. – Мінск: Маст. літ., 1985. – С. 114–132.

192. Касумова, М.Ю. Дискурс как объект междисциплинарного исследования / М.Ю. Касумова // Язык. Текст. Дискурс: науч. альманах Ставроп. отделения РАЛК / Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов, Ставроп. отд-ние, Ставроп. гос. пед. ин-т; под ред. Г.Н. Маненко. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 2009. – Вып. 7. – С. 81–86.

193. Касцюкавец, Л.Ф. Песня / Л.Ф. Касцюкавец, Т.І. Дзядзюля // Янка Купала: энцыкл. даведнік / БелСЭ; рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БелСЭ, 1986. – С. 475–477.

194. Кац, Б. Поэтические вариации на заданную музыкой тему / Б. Кац // Музыка в зеркале поэзии: [Сб. стихов. В 3-х вып.] / сост., вступ. ст. и коммент. Б. Каца. – М.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1987. – Вып. 3: «Что в музыке?». – С. 6–10.

195. Кац, Б.А. «Стань музыкаю, слово!»: критич. этюды. Из опыта претворения поэтич. лирики в камер. вокал. циклах сов. композиторов / Б.А. Кац. – Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1983. – 152 с.

196. Кац, Б. «То был родной мне звук...» / Б. Кац // Музыка в зеркале поэзии: [Сб. стихов. В 3-х вып.] / сост., вступ. ст. и коммент. Б. Каца. – М.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1985. – Вып. 1: «...Нам музыка звучит». – С. 7–14.

197. Кац, Б. Эхо песни в русских стихах / Б. Кац // Музыка в зеркале поэзии: [Сб. стихов. В 3-х вып.] / сост., вступ. ст. и коммент. Б. Каца. – М.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1986. – Вып. 2: «В этих строчках – песня...». – С. 6–18.

198. Кац, Б.А. Анна Ахматова и музыка: исслед. очерки / Б.А. Кац, Р.Д. Тименчик. – Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1989. – 336 с.

199. Каяк, А.Б. Методология исследования культурных обменов в музыкальном пространстве / А.Б. Каяк. – М.: Академический Проект, 2006. – 256 с.

200. Кліменка, Н.І. «Дзве долі» / Н.І. Кліменка // Янка Купала: энцыкл. даведнік / БелСЭ; рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БелСЭ, 1986. – С. 189.

201. Клименко, Е.И. Музыка в английской романтической поэзии / Е.И. Клименко // Литература и музыка: сб. ст. / Ленингр. гос. ун-т им. А.А. Жданова; отв. ред. Б.Г. Реизов. – Л., 1975. – С. 88–105.

202. Клобуков, П.Е. Метафора как концептуальная модель формирования языка эмоций / П.Е. Клобуков // Язык, сознание, коммуникация: сб. ст. / отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: Филология, 1997. – Вып. 2. – С. 41–47.

203. Клубныя вечары [Ноты] / склад. А.В. Пякуцька. – Мінск: Беларусь, 1985. – 48 с.

204. Клышка, М.К. Слоўнік сінонімаў і блізказначных слоў / М.К. Клышка / пад рэд. Л.А. Антанюк. – 2-е выд., выпр. і дапоўн. – Мінск: Выш. школа, 1993. – 445 с.

205. Ковалев, К.П. «Глагол таинственный...»: очерки о русской музыке XVIII века / К.П. Ковалев. – М.: Сов. Россия, 1988. – 256 с.

206. Колас, Я. Збор твораў: у 14 т. / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 1972–1978. – Т. 1: Вершы. 1898–1917 гг. – 1972. – 552 с.; Т. 2: Вершы. 1917–1956 гг. – 1972. – 560 с.; Т. 3: Апавяданні вершам, вершы, вершаваныя казкі, паэмы для дзяцей і народныя казкі ў апрацоўцы Я. Коласа. – 1973. – 400 с.

207. Колас, Я. Новая зямля. Сымон-музыка: паэмы / Я. Колас. – Мінск: Маст. літ., 1986. – 448 с.

208. Кольцова, Ю.Н. Концепт пути в произведении Н.С. Лескова «Очарованный странник» / Ю.Н. Кольцова // Вестник МГУ. Сер. 19, Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2000. – № 2. – С. 58–69.

209. Комарова, В.П. Музыка в творчестве Джона Мильтона / В.П. Комарова // Литература и музыка: сб. ст. / Ленингр. гос. ун-т им. А.А. Жданова; отв. ред. Б.Г. Рейзов. – Л., 1975. – С. 7–31.

210. Комарова, З.И. Объективные факторы, обуславливающие гармонию / дисгармонию терминов в русском научном дискурсе / З.И. Комарова // Активные процессы в различных типах дискурсов: функционирование единиц языка, социолекты, современные речевые жанры, материалы междунар. конф., Москва, 19–21 июня 2009 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. пед. гос. ун-т под ред. О.В. Фокиной. – М. – Ярославль, 2009. – С. 230–240.

211. Кон, Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» / Ю. Кон // От Любли до наших дней. К шестидесятилетию со дня рождения заслуж. деят. искусств РСФСР, д-ра искусствоведения, проф. Л.А. Мазеля. Сб. ст. / сост. В.Дж. Конен; ред. И. Слепнев. – М.: Музыка, 1967. – С. 93–104.

212. Конан, У. Музыка / У. Конан // Беларуская міфалогія: энцыклапед. слоўн. / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дапоўн. – Мінск: Беларусь, 2006. – С. 329–330.

213. Конан, У. Музыка і жывапіс у паэзіі Максіма Багдановіча / У. Конан // Максім Багдановіч і яго эпоха: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 27 лістап. 2007 г. / Літар. музей М. Багдановіча; рэдкал.: М.В. Трус [і інш.], уклад. І.В. Мышкавец. – Мінск, 2009. – С. 71–79.

214. Конан, У. Эстэтыка роднай зямлі ў паэзіі Якуба Коласа / У. Конан // Роднае слова. – 2009. – № 4. – С. 3–7.

215. Кондратьева, О.Н. Некоторые особенности концептуализации эмоциональной системы человека Древней Руси (сквозь призму концепта *душа*) / О.Н. Кондратьева // Вестник Кемеров. гос. ун-та (Филология). – Вып. 4 (12). – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2002. – С. 84–89.

216. Конен, В.Д. К вопросу о стиле Ренессанса в музыке / В.Д. Конен // От эпохи Возрождения к XV веку: сб. ст. в честь Б.Р. Веппера к 75-летию. Проблемы зарубежного искусства / АН СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР; редкол.: М.Я. Либман [и др.]. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – С. 80–89.

217. Конен, В.Д. Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы) / В.Д. Конен // Этюды о зарубежной музыке / В.Д. Конен. – 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1975. – С. 427–468.

218. Корнеева, А.Ю. Влияние социальных факторов на изменение индивидуальной концептуальной картины мира / А.Ю. Корнеева // Язык и Социум: материалы VI Междунар. науч. конф., Минск, 3–4 дек. 2004 г. в 2 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Междунар. ассоц. препод. рус. яз. и лит., Белорус. обществ. движение препод. рус. яз. как иностр., Белорус. гос. ун-т, Мин. гос. лингв. ун-т.; редкол.: И.С. Говдо (предс.), Л.Н. Чумак (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2004. – Ч. 1. – С. 87–91.

219. Кострюкова, О.С. Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / О.С. Кострюкова; Гос. ин-т рус. яз. им. А.С. Пушкина. – М., 2007. – 21 с.

220. Котельникова, А.Н. Лингвоэмоциональная картина мира в системе языковой картины мира / А.Н. Котельникова // Языковые измерения: пространство, время, концепт: материалы IV Междунар. науч. конф. по актуальным проблемам теории языка и коммуникации, Москва, 2 июля 2010 г.: в 2 т. / М-во обороны Рос. Федерации, Военный ун-т; ред. Н.В. Иванов. – М., 2010. – Т. I. – С. 241–249.

221. Котельникова, А.Н. Эмоциональные концепты и средства их языковой репрезентации в текстах художественных про-

изведений (на примере эмоционального концепта «ненависть») / А.Н. Котельникова // Лингвистические основы межкультурной коммуникации: сб. материалов междунар. науч. конф., Н. Новгород, 10–11 дек. 2009 г. Литературный концепт и художественная реальность / Федер. агентство по образованию, ГОУ ВПО «Нижегор. гос. лингв. ун-т им. Н.А. Добролюбова»; редкол.: З.И. Киринозе (отв. ред.) [и др.]. – Н. Новгород, 2010. – С. 51–55.

222. Коўтун, В. Жыве яе ліра нанова / В. Коўтун // Выбраныя творы / Цётка; уклад., прадм. В. Коўтун; камент. С. Александровіча і В. Коўтун. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 2001. – С. 7–44.

223. Коўтун, В.М. Стала песняю ў народзе: Асоба і творчасць Цёткі ў кантэксте станаўлення беларускай класікі: дапам. для настаўніка / В.М. Коўтун. – Мінск: Нар. асвета, 2000. – 143 с.

224. Краткий музыкальный словарь-справочник / общ. ред. Э.Ф. Леонова. – М.: Кифара, 2000. – 192 с.

225. Кремлев, Ю. Интонация и образ в музыке / Ю. Кремлев // Интонация и музыкальный образ. Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и др. соц. стран; под общ. ред. Б.М. Ярустовского. – М.: Музыка, 1965. – С. 35–52.

226. Кремлев, Ю.А. Национальные черты русской музыки / Ю.А. Кремлев. – Л.: Музыка, 1968. – 120 с.

227. Кремлев, Ю.А. Чехов и музыка / Ю.А. Кремлев // Избранные статьи / Ю.А. Кремлев / общ. ред. и вступ. ст. В.В. Смирнова. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1976. – С. 125–131.

228. Кручинкина, Н.Д. Структура концепта и ее лексическое выражение / Н.Д. Кручинкина // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., Челябинск, 25–26 апр. 2008 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Челяб. гос. ун-т», Общерос. обществ. орг-ция «Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов». – Челябинск, 2008. – Т. 2 / [редкол.: Л.А. Нефедова (отв. ред.) и др.]. – С. 178–182.

229. Кудрявцева, Н.Ю. Современная популярная песня как объект лингвистического исследования / Н.Ю. Кудрявцева // Лингвистика XXI века: материалы федер. науч. конф., Екатеринбург, сент. 2004 г. / М-во образования Рос. Федерации, Урал. гос. пед. ун-т; ред. кол.: А.П. Чудинов (отв. ред.) [и др.]. – Екатеринбург, 2004. – С. 85–86.

230. Кузнецова, С.В. Косвенность в дискурсе как коммуникативная речевая ситуация / С.В. Кузнецова // Активные процессы в различных типах дискурсов: функционирование единиц языка, социолекты, современные речевые жанры: материалы междунар. конф., Москва, 19–21 июня 2009 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. пед. гос. ун-т; под ред. О.В. Фокиной. – М. – Ярославль, 2009. – С. 251–254.

231. Кулаковский, Л.В. Песня, ее язык, структура, судьбы (на материале русской и украинской народной, советской массовой песни) / Л.В. Кулаковский. – М.: Сов. композитор, 1962. – 343 с.

232. Кулибина, Н.В. Зачем, что и как читать на уроке. Художественный текст при изучении русского языка как иностранного / Н.В. Кулибина. – СПб.: Златоуст, 2001. – 264 с.

233. Кулинич, А.В. Сергей Есенин: жизнь и творчество / А.В. Кулинич. – Киев: Вища шк.: изд-во при Киев. ун-те, 1980. – 207 с.

234. Кумукова, Д.Д. Театр М.И. Цветаевой, или «Тысяча первое объяснение в любви Казацове» (Поэтическая драма в эпоху «синтеза искусств») / Д.Д. Кумукова. – М.: Совпадение, 2007. – 279 с.

235. Купала, Я. Збор твораў у 7 т. / Я. Купала. – Мінск: Навука і тэхніка, 1972–1976. – Т. 1: Вершы. Пераклады 1904–1907. – 1972. – 536 с.; Т. 2: Вершы. Пераклады 1908–1910. – 1973. – 440 с.; Т. 3: Вершы. Пераклады 1911–1917. – 1973. – 432 с.; Т. 4: Вершы. Пераклады 1918–1942. – 1974. – 592 с.; Т. 5: Паэмы. Пераклады. – 1974. – 592 с.

236. Курышева, Т.А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика: учеб. пособие для студ. вузов, обучающихся по спец. «Музыковедение» / Т.А. Курышева. – М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007. – 295 с.

237. Кустава, В. Vivere memento! / В. Кустава // Матылі: вершы, паэмы, пераклады: для ст. шк. узросту / У.А. Жылка; прадм. В. Куставай. – Мінск: Маст. літ., 2009. – С. 3–9.

238. Кухаренко, В.А. Текстовые категории в оригинале и в переводе художественного прозаического произведения / В.А. Кухаренко // Перевод как процесс и как результат: язык, культура, психология: сб. науч. тр. / Калинин. гос. ун-т; редкол.: И.Э. Ключанов (отв. ред.) [и др.]. – Калинин, 1989. – С. 14–24.

239. Лаврин, А. Дар тайнослышанья тяжелый / А. Лаврин // Собрание стихов / В.Ф. Ходасевич / сост. А. Дорофеев. – М.: Центурион, Интерпракс (Серия «Серебряный век»), 1992. – С. I–III.

240. Лагоденко, А.М. Репрезентация эмоционального концепта «тревога» в современном английском языке / А.М. Лагоденко // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., Челябинск, 25–26 апр. 2008 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Челяб. гос. ун-т», Общерос. обществ. орг-ция «Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов». – Челябинск, 2008. – Т. 2 / [редкол.: Л.А. Нефедова (отв. ред.) и др.]. – С. 188–191.

241. Лазутин, С.Г. Песня / С.Г. Лазутин // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева; редкол.: Л.Г. Андреев [и др.]. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 277–278.

242. Ларин, Б.А. Эстетика слова и языка писателя. Избр. статьи / Б.А. Ларин – Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1974. – 285 с.

243. Лебедев, Ю.В. Суриков И.З. / Ю.В. Лебедев // Русские писатели. Библиогр. слов.: в 2 ч. – М.: Просвещение, 1990. – Ч. 2. М–Я / редкол.: Б.Ф. Егоров [и др.], под ред. П.А. Николаева. – С. 273–275.

244. Левашева, О.Е. Романсы и песни. А.Д. Жилин. Д.Н. Кашин / О.Е. Левашева // Очерки по истории русской музыки. 1790–1825 / Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки; под ред. М.С. Друскина и Ю.В. Келдыша. – Л.: Музгиз, 1956. – С. 98–142.

245. Левик, С.Ю. Записки оперного певца / С.Ю. Левик. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Искусство, 1962. – 712 с.

246. Левин, Ю.И. Избранные труды: поэтика. Семиотика / Ю.И. Левин. – М.: Шк. «Языки русской культуры», 1998. – 824 с.

247. Ленский, А.С. Хоры без сопровождения [Ноты] / А.С. Ленский. – М.: Сов. композитор, 1984. – 56 с.

248. Лермонтов в музыке. Справочник / сост. Л.И. Морозова, Б.М. Розенфельд. – М.: Сов. композитор, 1983. – 176 с.

249. Ливанова, Т. Русские поэты и вокальная лирика / Т. Ливанова // Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 г.): справочник / сост. Г.К. Иванов; вступ. ст. Т.Н. Ливановой. – М.: Музыка, 1966. – Вып. 1. – С. 3–28.

250. Лингвокультуроведческие аспекты формирования языкового сознания иностранных студентов в процессе изучения русского языка: учеб. пособие / М.А. Брагина [и др.]; под ред. В.М. Филиппова. – М.: РУДН, 2008. – 347 с.

251. Лиснянская, И.Л. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой / И.Л. Лиснянская. – М.: Худож. лит., 1991. – 157 с.

252. Лисса, С. Проблема времени в музыкальном произведении / С. Лисса / пер. с пол. Р. Меркиной // Интонация и музыкальный образ. Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и др. соц. стран; под общ. ред. Б.М. Ярустовского. – М.: Музыка, 1965. – С. 321–353.

253. Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антология / Ин-т народов России, Моск. гос. лингв. ун-т, О-во любителей рос. словесности; под общ. ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 280–287.

254. Лубянская, Г.И. Три лика лирики / Г.И. Лубянская. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1987. – 216 с.

255. Лукас, Д.А. Выбраныя песні [Ноты] / Д.А. Лукас. – Мінск: Беларусь, 1973. – 40 с.

256. Луфераў, М.П. «Пацяці мая мысль...» / М.П. Луфераў // Янка Купала: энцыкл. даведнік / БелСЭ; рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БелСЭ, 1986. – С. 455–456.

257. Лучанок, І.М. Святанак песні [Ноты] / І.М. Лучанок. – Мінск: Беларусь, 1988. – 224 с.

258. Лученок, И.М. Избранные песни для голоса в сопровождении фортепиано [Ноты] / И.М. Лученок. – Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1988. – 62 с.

259. Лучына, Я. Творы: вершы, нарысы, пераклады, лісты / Я. Лучына; уклад., прадм. і камент. У. Мархеля. – Мінск: Маст. літ., 2001. – 206 с.

260. Львов, М.Л. Русские певцы / М.Л. Львов. – М.: Музыка, 1965. – 264 с.

261. Люблю я вас, богини пеня... Антология / сост. Г.Т. Красухин. – М.: Музыка, 1989. – 544 с.

262. Лягчылаў, А.К. Астравы шчасця: песні / А.К. Лягчылаў. – Мінск: Маст. літ., 2010. – 70 с.

263. Ляшук, В.Я. Вывучэнне творчасці Максіма Багдановіча ў школе: дапам. для настаўнікаў / В.Я. Ляшук. – Мінск: Аверсэв, 2008. – 255 с.

264. Ляшчынская, В.А. Карціна свету Янкі Купалы ў метафарычных формулах-архетыпах / В.А. Ляшчынская // Нацио-нально-культурный компонент в тексте и языке: материалы докл. III Междунар. науч. конф. под эгидой МАПРЯЛ, Минск, 7–9 апр. 2005 г.: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Мин. гос. лингв. ун-т, Филол. фак. Белорус. гос. ун-та, Белорус. респ. фонд фундам. исследований. – Минск, 2005. – Ч. 1 / ред. кол.: А.В. Зубов (отв. ред.), С.М. Прохорова (отв. ред.) [и др.]. – С. 170–173.

265. Ляшчынская, В.А. Слова ў паэзіі Янкі Купалы / В.А. Ляшчынская; навук. рэд. А.І. Падлужны. – Мінск: Беларус. навука, 2004. – 272 с.

266. Ляшчэня, Т. Паэзія Янкі Купалы ў творчасці Анатоля Багатырова / Т. Ляшчэня // Роднае слова. – 2002. – № 7. – С. 76–79.

267. Мазель, Л.А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л.А. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1978. – 352 с.

268. Мазель, Л.А. Омелодии / Л.А. Мазель. – М.: Гос. муз. изд-во, 1952. – 300 с.

269. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие / Л.А. Мазель. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 528 с.

270. Макогоненко, Г. Священный дар / Г. Макогоненко // Избранные сочинения в 2 т., вступ. ст. и составление Г. Макогоненко / А.С. Пушкин. – М.: Худож. лит., 1978. – Т. 1: Стихотворения. Поэмы. Сказки. – С. 5–48.

271. Мартынова, О.В. Музыка и поэзия Анны Ахматовой / О.В. Мартынова // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (К 120-летию со дня рождения А.А. Ахматовой): материалы междунар. науч.-практ. конф., Тверь–Бежецк, 21–22 мая 2009 г. / Фонд «Русский мир» [и др.] – Тверь, 2009. – С. 170–174.

272. Мархель, У.І. Лучына Янка / У.І. Мархель // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. – Мінск: БелСЭ, 1986. – Т. 3. Карчма–Найгрыш / рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – С. 308–309.

273. Мархель, У. Пісалася ў добрай веры... / У. Мархель // Творы: вершы, нарысы, пераклады, лісты; уклад., прадм. і камент. У. Мархеля / Я. Лучына. – Мінск: Маст. літ., 2001. – С. 5–22.

274. Маслова, В.А. Когнитивная лингвистика: учеб. пособие / В.А. Маслова. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 256 с.

275. Маслова, В.А. Марина Цветаева: над временем и тяготением / В.А. Маслова. – Минск: Издат. центр «Экономпресс», 2000. – 224 с.

276. Маслова, В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие / В.А. Маслова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 256 с.

277. Маслова, В.А. Преданья старины глубокой в зеркале языка / В.А. Маслова. – Минск: Пейто, 1997. – 124 с.

278. Маслова, В.А. Филологический анализ поэтического текста / В.А. Маслова. – Минск: Б. и., 1999. – 208 с.

279. Маслова, В.А. Филологический анализ художественного текста: пособие для студ. филол. спец. вузов / В.А. Маслова. – Минск: Універсітэцкае, 2000. – 173 с.

280. Маслова, В.А. Языковая картина мира и культура / В.А. Маслова // Когнитивная лингвистика XX века: материалы Междунар. науч. конф. Минск, 7–9 окт. 1997 г.: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Мин. гос. лингв. ун-т; редкол.: Н.П. Баранова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 1997. – Ч. I. – С. 59–64.

281. Мдивани, Т.Г. Композиторы Беларуси / Т.Г. Мдивани, В.Г. Гудей-Каштальян; предисл. Т.Г. Мдивани. – Минск: Беларусь, 2014. – 479 с.

282. Медушевский, В.В. Красота природы в музыке и ее этические основания / В.В. Медушевский // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения / 1986 – Человек – Природа – Искусство / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплексного изучения худож. творчества; редкол.: Б.С. Мейлах (отв. ред.) [и др.]. – Л., 1986. – С. 197–215.

283. Медушевский, В.В. Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия) / В.В. Медушевский // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения / 1984. – Художественная картина мира – Перекресток искусств – 20 лет содружества наук в познании творчества / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплексного изучения худож. творче-

ства; редкол.: Б.М. Кедров (отв. ред.) [и др.]. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1986. – С. 82–99.

284. Миллер, Л.В. Художественная картина мира русской литературы и ментальность / Л.В. Миллер, Н.А. Любимова // Национально-культурный компонент в тексте и языке: материалы докл. III Междунар. науч. конф. под эгидой МАПРЯЛ, Минск, 7–9 апр. 2005 г.: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Мин. гос. лингв. ун-т, Филол. фак. Белорус. гос. ун-та, Белорус. респ. фонд фундам. исследований; ред. кол.: А.В. Зубов (отв. ред.), С.М. Прохорова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2005. – Ч. 1. – С. 16–18.

285. Минералова, И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма: учеб. пособие / И.Г. Минералова. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 272 с.

286. Минск и окрестности: справочник-путеводитель / авт. текста В.В. Шарпило [и др.]. – Минск: Польша, 1979. – 136 с.

287. Мировая художественная культура / сост. Е.В. Пархомец. – Мозырь: РИФ «Белый ветер», 1998. – Часть IV. Музыкальное искусство XVIII–XX веков. – 160 с.

288. Мифологический словарь / М.Н. Ботвинник [и др.]. – Минск: Университетское, 1989. – 255 с.

289. Михалькова, О.В. Проблема терминологического анализа дискурса и текста / О.В. Михалькова // Активные процессы в различных типах дискурсов: функционирование единиц языка, социолекты, современные речевые жанры: материалы междунар. конф., Москва, 19–21 июня 2009 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. пед. гос. ун-т, под ред. О.В. Фокиной. – М., 2009. – С. 342–348.

290. Моисеева, Л.Ф. Лингвостилистический анализ художественного текста: учеб. пособие для филол. фак. вузов / Л.Ф. Моисеева. – Киев: Вища школа; Изд-во при Киев. ун-те, 1984. – 88 с.

291. Молчанова, Г.Г. Семантика художественного текста: (импликативные аспекты коммуникации) / Г.Г. Молчанова / отв. ред. Д.Б. Буранов. – Ташкент: Фан, 1988. – 162 с.

292. Морозов, И.В. Основы культурологии. Архетипы культуры / И.В. Морозов. – Минск: Тетрасистемс, 2001. – 608 с.

293. Москальчук, Г.Г. Структура текста как синергетический процесс / Г.Г. Москальчук. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 296 с.

294. Музыка в зеркале поэзии: [Сб. стихов. В 3-х вып.] / сост., вступ. ст. и коммент. Б. Каца. – Л.: Сов. композитор, Ленингр. отделение, 1985. – Вып. 1: «...Нам музыка звучит». – 240 с.

295. Музыка в зеркале поэзии: [Сб. стихов. В 3-х вып.] / сост., вступ. ст. и коммент. Б. Каца. – Л.: Сов. композитор, Ленингр. отделение, 1986. – Вып. 2: «В этих строчках – песня...». – 200 с.

296. Музыка в зеркале поэзии: [Сб. стихов. В 3-х вып.] / сост., вступ. ст. и коммент. Б. Каца. – Л.: Сов. композитор, Ленингр. отделение, 1987. – Вып. 3: «Что в музыке?..». – 304 с.

297. Музыка XX века, 1890–1945: очерки: в 2 ч. / Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; ред. кол.: Б.М. Ярустовский (отв. ред.) [и др.]. – М.: Музыка, 1976. – Ч. 1: 1890–1917. Кн.1 / ред. Д.В. Житомирский. – 366 с.

298. Музычук, Т.Л. Невербальный дискурс как языковая система / Т.Л. Музычук // Активные процессы в различных типах дискурсов: функционирование единиц языка, социолекты, современные речевые жанры: материалы междунар. конф. Москва, 19–21 июня 2009 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. пед. гос. ун-т; под ред. О.В. Фокиной. – М.– Ярославль, 2009. – С. 359–364.

299. Муллагалиева, Л.К. Концепты русской культуры в межкультурной коммуникации: словарь / Элективный курс для 10–11 классов школ гуманитарного профиля / Л.К. Муллагалиева. – М.: Ладомир, 2006. – 234 с.

300. Мустайоки, А. Теория функционального синтаксиса: от семантических структур к языковым средствам / А. Мустайоки. – М.: Языки славянской культуры, 2006. – 512 с.

301. Навуменка, І.Я. Кніга адкрывае свет: літ.-крытыч. арт. / І.Я. Навуменка. – Мінск: Маст. літ., 1978. – 304 с.

302. Навуменка, І. Суладдзе са светам прыроды. Адухоўленасць прыроды ў паэзіі Максіма Багдановіча / І. Навуменка // Роднае слова. – 1998. – № 1. – С. 26–39.

303. Навуменка, І.Я. Якуб Колас. Духоўны воблік героя / І.Я. Навуменка. – Мінск: Беларусь, 1968. – 336 с.

304. Навуменка, І.Я. Вывучэнне творчасці Максіма Багдановіча ў школе: дапам. для настаўнікаў / І.Я. Навуменка, Т.І. Мароз. – Мінск: Беларус. навука, 2001. – 157 с.

305. Нагибина, Е.В. Содержательные и языковые особенности текстов современных эстрадных песен: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е.В. Нагибина; Яросл. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского. – Ярославль, 2002. – 220 с.

306. Назайкинский, Е.В. Настройка и настроение в музыке / Е.В. Назайкинский // История в музыке: избр. исследования / Е.В. Назайкинский. – М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2009. – С. 213–249.

307. Наливайко, И.М. Повседневность и проблема культурной самоидентификации (Границы культуры и культура границ) / И.М. Наливайко // В перспективе культурологии: повседневность, язык, общество / Федер. агентство по культуре и кинематографии, Рос. ин-т культурологии; редкол.: О.К. Румянцев (отв. ред.) [и др.]. – М.: Академический Проект; РИК, 2005. – С. 224–234.

308. Ненов, Д. Дирижер об опере / Д. Ненов; пер. с болг. К.В. Михно; науч. ред. С. Немогай; авт. предисл. Петко Ганчев. – Минск: Четыре четверти, 2007. – 200 с.

309. Ненюфары // Режим доступа: <http://mysea.livejournal.com/351438.html>. – Дата доступа: 12.04.2010.

310. Нестьев, И.В. Учитесь слушать музыку / И.В. Нестьев. – 3-е изд., доп. – М.: Музыка, 1987. – 63 с.

311. Нікалаева, Э.А. Песня / Э.А. Нікалаева // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. – Мінск: БелСЭ, 1986. – Т. 4. Накцюрн–Скальскі / рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – С. 270–272.

312. Нікалаева, Э.А. Раманс / Э.А. Нікалаева // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. – Мінск: БелСЭ, 1986. – Т. 4. Накцюрн–Скальскі / рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – С. 490–491.

313. Никитина, С.Е. Сердце и душа фольклорного человека / С.Е. Никитина // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке / Рос. акад. наук, Ин-т языкознания; отв. ред. Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. – М.: Индрик, 1999. – С. 26–38.

314. Нісневіч, С.Г. Раманс / С.Г. Нісневіч // Янка Купала: энцыкл. даведнік / БелСЭ; рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БелСЭ, 1986. – С. 522–523.

315. Новиков, А.И. Семантические расстояния в языке и тексте / А.И. Новиков, Е.И. Ярославцева; отв. ред. В.Н. Телия. – М.: Наука, 1990. – 136 с.

316. Новиков, Л.А. Художественный текст и его анализ / Л.А. Новиков. – 2-е изд., исправл. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 304 с.

317. Новожилов Валерий Георгиевич // Режим доступа: http://www.music.lib.ru/n/nowozhilov_w_g/abl.shtml. – Дата доступа: 13.04.2010.

318. Носина, В.Б. Символика музыки И.С. Баха / В.Б. Носина. – М.: Издат. дом «Классика – XXI», 2008. – 56 с.

319. Нурахметов, Е.Н. Эмоциональный компонент в картине мира художественного текста / Е.Н. Нурахметов // Текст как отображение картины мира: сб. науч. тр. / Моск. ордена Дружбы народов гос. ин-т иностр. яз. им. М. Тореца; редкол. И.Г. Леонтьева (отв. ред.) [и др.]. – М., 1989. – Вып. 341 – С. 84–97.

320. Одер, А. Музыкальные формы / А. Одер; пер. с фр. В. Шабаяевой. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 192 с.

321. Ожегов, С.И. и Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов и Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., дополн. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.

322. Озеров, Л.А. Необходимость прекрасного. Книга статей / Л.А. Озеров. – М.: Сов. писатель, 1983. – 328 с.

323. Орлов, В.Н. Жизнь Блока. Гамаюн, птица вещая / В.Н. Орлов. – «Бессмертные имена». – М.: ЗАО Изд-во Центполиграф, 2001. – 618 с.

324. Орлов, В.Н. Перепутья: из истории русской поэзии начала XX в. / В.Н. Орлов. – М.: Худож. лит, 1976. – 367 с.

325. Орлов, Г. Дерево музыки / Г. Орлов. – 2-е изд., испр. – СПб.: Композитор•Санкт-Петербург, 2005. – 440 с.

326. Основы теоретического музыкознания: учеб. пособие для студ. высш. муз. пед. учеб. заведений / А.И. Волков [и др.]; под ред. М.И. Ройтерштейна. – М.: Издат. центр «Академия», 2003. – 272 с.

327. Отрадин, М. Главный герой – Петербург / М. Отрадин // Петербург в русском очерке XIX века / сост., авт. предисл. и коммент. М.В. Отрадин. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. – С. 5–24.

328. Отрадин, М. Петербург в русской поэзии XVIII – начала XX века / М. Отрадин // Петербург в русской поэзии (XVIII – нач. XX в.): поэтич. антология / ЛГУ им. А.А. Жданова; сост., авт. вступ. ст. и коммент. М.В. Отрадин. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1988. – С. 5–32.

329. Очерки истории языка русской поэзии XX века: поэтический язык и идиостиль: общие вопросы. Звуковая организация текста / В.П. Григорьев [и др.] / АН СССР, Ин-т рус. яз.; отв. ред. В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1990. – 300 с.

330. Павлоцкая, Н.Э. История музыкальных инструментов / Н.Э. Павлоцкая. – СПб.: КАРО, 2005. – 176 с.

331. Патенко, Г.Р. Язык и культура / Г.Р. Патенко // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., Челябинск, 25–26 апр. 2008 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Челяб. гос. ун-т», Общерос. обществ. орг-ция «Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов» – Челябинск, 2008. – Т. 2 / [редкол.: Л.А. Нефедова (отв. ред.) и др.]. – С. 267–270.

332. Песков, А.М. Лирика / А.М. Песков, Н.И. Иванов // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева; редкол.: Л.Г. Андреев [и др.]. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 183–185.

333. Песни и романсы А.Н. Вертинского. Песенник / сост. и обработка В. Моделя. – Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1991. – 128 с.

334. Песни молодости нашей. Спецвыпуск газеты «Друг пенсионера». – 06.07.2010. – № 3. – 34 с.

335. Петрова, Н.Н. Специфика референции словообозначений субъекта в прозаическом тексте / Н.Н. Петрова // Слово в словаре, семантическом континууме и тексте: межвуз. сб. науч. тр. / Челяб. гос. пед. ин-т; отв. ред. М.В. Буковская. – Челябинск, 1990. – С. 50–57.

336. Писецкая, О.В. Анализ поэтических текстов с опорой на теорию поля: И. Анненский – А. Ахматова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / О.В. Писецкая; Калинингр. гос. ун-т. – Калининград, 2002. – 27 с.

337. Писняк, Г.Н. Инструментальная музыка в восточнославянском фольклоре: пособие для студентов вузов по спец. «Музы-

кальный фольклор» / Г.Н. Писняк. – Могилев: МГУ им. А.А. Кулешова, 2003. – 188 с.

338. Платек, Я. Верьте музыке! / Я. Платек. – М.: Сов. композитор, 1989. – 352 с.

339. Плеханова, Т.Ф. Текст как диалог / Т.Ф. Плеханова. – Минск: МГЛУ, 2003. – 251 с.

340. Полежаева, А.Н. Современный песенный текст как центр актуальной «проблемной ситуации» / А.Н. Полежаева // Экология русского языка: материалы 1-й Междунар. науч. конф. / Пенз. гос. ун-т им. В.Г. Белинского, Центр экологии рус. яз.; ред. кол.: Е.Н. Сердобинцева (отв. ред.) [и др.]. – Пенза, 2010. – С. 106–109.

341. Полякова, Л.С. Теоретические подходы к определению понятия «дискурс» / Л.С. Полякова // Язык. Текст. Дискурс: науч. альманах Ставроп. отделения РАЛК / Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов, Ставроп. отд-ние, Ставроп. гос. пед. ин-т; под ред. Г.Н. Манаенко. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 2009. – Вып. 7. – С. 87–91.

342. Попова, З.Д. Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – М.: АСТ Восток–Запад, 2007. – 314 с.

343. Попова, Т.В. О музыкальных жанрах / Т.В. Попова. – М.: Знание, 1981. – 128 с.

344. Попова, Т.Г. Картина мира как феномен языка и культуры / Т.Г. Попова // Языковые измерения: пространство, время, концепт: материалы IV Междунар. науч. конф. по актуальным проблемам теории языка и коммуникации, Москва, 2 июля 2010 г.: в 2 т. / М-во обороны Рос. Федерации, Военный ун-т; ред. Н.В. Иванов. – М., 2010. – Т. I. – С. 261–268.

345. Праневіч, Г.М. Мова, культура і адметнасць нацыі / Г.М. Праневіч // Разнастайнасць моў і культур у кантэксце глабалізацыі: матэрыялы Міжнар. сімпозіума, Мінск, 9–10 ліп. 2002 г.: у 2 кн. / Саюз беларус. пісьменнікаў, Міжнар. асац. беларусістаў, Тав. беларус. мовы імя Ф. Скарыны, Камітэт экалогіі чалавека БелСаЭС «Чарнобыль», Беларус. таварыства дружбы і культурных сувязей з зам. краінамі, Нац. навук.-асв. цэнтр імя Ф. Скарыны. – Мінск, 2003. – Кн. 1 / рэдкал.: В. Якавенка (гал. рэд.) [і інш.]. – С. 205–211.

346. Приемко, О.В. Семантическая интерпретация этнографического субстрата в восточнославянских свадебных песнях /

О.В. Приемко // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: матэрыялы V Міжнар. навук. канф., прысвеч. 80-годдзю Беларус. дзярж. ун-та, Мінск, 16–18 кастр. 2001 г.: у 3 ч. / Беларус. дзярж. ун-т, Філар. фак. – Мінск, 2001. – Ч. 2: Теорэтычныя праблемы літаратураведення. Мировая літаратура: праблемы ўзаемадзеяння і ўзаимосвязей / рэдкал.: С.Я. Ганчарова-Грабоўская [і інш.]. – С. 67–72.

347. Приходько, А.Н. Таксономические параметры дискурса / А.Н. Приходько // Язык. Текст. Дискурс: науч. альманах Ставроп. отд-ния РАЛК / Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов, Ставроп. отд-ние, Ставроп. гос. пед. ин-т; под ред. Г.Н. Манаенко. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 2009. – Вып. 7. – С. 22–30.

348. Пророкина, Е.А. Исконно долгие гласные в проекциях на поэтический текст А.С. Пушкина / Е.А. Пророкина // Семантико-когнитивные исследования: междунар. сб. науч. тр. / Федер. агентство по образованию, ГОУ ВПО «Воронеж. гос. ун-т», ГОУ ВПО «Борисогл. гос. пед. ин-т», под ред. М.В. Шамановой, Е.В. Борисовой. – Воронеж, 2010. – Вып. 1. – С. 58–62.

349. Прохоров, Ю.Е. В поисках концепта / Ю.Е. Прохоров. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 176 с.

350. Прохорова, С.М. Национально-культурный компонент в тексте и в языке: «белорусский текст» в русской культуре / С.М. Прохорова // Еще раз о языковой непрерывности / С.М. Прохорова. – Минск: БГУ, 1999. – С. 130–156.

351. Прохорова, С.М. Национально-культурный компонент текста / С.М. Прохорова. / Беларус. гос. ун-т, Междунар. ассоц. препод. рус. яз. и лит. – Минск, 1994. – 23 с. (VIII конгресс МАПРЯЛ: докл.).

352. Прохорова, С.М. О переходном характере белорусского синтаксиса / С.М. Прохорова. – Минск: Белгосуниверситет, 1998. – 15 с. – XII Междунар. съезд славистов: доклады (Белорус. ком. славистов).

353. Прохорова, С.М. Сопоставительный анализ русских и белорусских фразеологизмов с компонентами *душа*, *тоска*, *судьба* / С.М. Прохорова // Национально-культурный компонент в тексте и языке: материалы II Междунар. науч. конф.; Минск, 7–9 апр. 1999 г.: в 3 ч. / Беларус. гос. ун-т, Междунар. ассоц. пре-

под. рус. яз. и лит.; редкол.: С.М. Прохорова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 1999. – Ч. 2. – С. 31–36.

354. Пукст, Р.К. Рамансы [Ноты] / Р.К. Пукст. – Минск: Дзярж. выд-ва БССР, Рэд. муз. літ., 1961. – 32 с.

355. Пустовойт, П.Г. Созвездие неповторимых: мастерство русских классиков / П.Г. Пустовойт. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – 184 с.

356. Пушкин, А.С. Избранные сочинения: в 2 т. / А.С. Пушкин. – М.: Худож. лит., 1978. – Т. 1: Стихотворения. Поэмы. Сказки. – 751 с.

357. Пушкин в музыке. Справочник / сост. Н.Г. Винокур и Р.А. Каган. – М.: Сов. композитор, 1974. – 376 с.

358. Рагойша, В.П. Паэтычны слоўнік / В.П. Рагойша. – 3-е выд., дапрац. і дап. – Минск: Беларус. навука, 2004. – 576 с.

359. Ракитина, С.В. Механизмы формирования и вербализации концепта в научном тексте / С.В. Ракитина // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., Челябинск, 25–26 апр. 2008 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Челяб. гос. ун-т», Общерос. обществ. орг-ция «Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов». – Челябинск, 2008. – Т. 2 / [редкол.: Л.А. Нефедова (отв. ред.) и др.]. – С. 294–298.

360. Рапацкая, Л.А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века»: учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений / Л.А. Рапацкая. – М.: Гуманит. издат. центр ВЛАДОС, 2001. – 384 с.

361. Рахматуллина, Э.А. Языковые особенности мифологического дискурса (На материале произведений Ю. Кузнецова) / Э.А. Рахматуллина // Активные процессы в различных типах дискурсов: функционирование единиц языка, социолекты, современные речевые жанры: материалы междунар. конф., Москва, 19–21 июня 2009 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. пед. гос. ун-т; под ред. О.В. Фокиной. – М. – Ярославль, 2009. – С. 415–418.

362. Ревуцкий, О.И. Филологический анализ художественного текста: учеб. пособие / О.И. Ревуцкий. – Минск: РИВШ, 2006. – 320 с.

363. Реизов, Б.Г. Литература и музыка. Контакты и взаимодействия (*Вместо предисловия*) / Б.Г. Реизов // Литература и / отв. ред. Б.Г. Реизов. – Л., 1975. – С. 3–6.

364. Реизов, Б.Г. Музыка в эстетике и творчестве Стендаля / Б.Г. Реизов // Литература и музыка / отв. ред. Б.Г. Реизов. – Л., 1975. – С. 111–123.

365. Рейковский, Я. Экспериментальная психология эмоций / Я. Рейковский; пер. с пол. и вступ. ст. В.К. Вилюнаса; общ. ред. О.В. Овчинниковой. – М.: Прогресс, 1979. – 392 с.

366. Родная песня: зб. беларус. сучас. паэзіі: для ст. шк. узросту / укл. Ул.А. Дзіско; прадм. А.І. Бельскага. – Мінск: Ураджай, 1997. – 528 с.

367. Розин, В.М. Особенности дискурса и образцы исследования в гуманитарной науке / В.М. Розин. – М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 208 с.

368. Роллан, Р. О месте, занимаемом музыкой во всеобщей истории / Р. Роллан // Музыка души и музыка слова. Лики культуры: альманах; РАН, Ин-т науч. информации по обществ. наукам; ред. совет: Л.В. Скворцов (предс.) [и др.]. – М.: [ИНИОН РАН], 1995. – С. 5–22.

369. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира / Б.А. Серебренников [и др.]; отв. ред. Б.А. Серебренников. – М.: Наука, 1988. – 216 с.

370. Романова, Т.В. Эмотивно-оценочная картина мира по данным публицистического дискурса современной российской творческой интеллигенции / Т.В. Романова // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Междунар. науч. конф., посв. 200-летию Казан. ун-та: труды и материалы, Казань, 4–6 окт. 2004 г. / Казан. гос. ун-т; под общ. ред. К.Р. Галиуллина. – Казань, 2004. – С. 240–241.

371. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты [140 ст.] / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 1998. – 381 с.

372. Русак, А.Г. Песні / А.Г. Русак // Закрасуйся, Нёман. Песні, лірыка, гумар / А.Г. Русак. – Мінск: Маст. літ., 1978. – С. 5–160.

373. Русская литература серебряного века. Учеб. пособие для общеобразоват. шк., лицеев и гимназий / под ред. В.В. Агеносова. Вступ. ст., сост. и аннотационный список лит-ры В.В. Агеносова. – М.: Про-Пресс, 1997. – 352 с.

374. Русские песни и романсы / вступ. ст. и сост. В. Гусева. – М.: Худож. лит., 1989. – 542 с.

375. Ручьевская, Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации; ред. кол.: С.Л. Гинзбург [и др.] / под общ. ред. М.К. Михайлова и Е.М. Орловой. – М. – Л.: Музыка, 1966. – С. 65–110.

376. Ручьевская, Е.А. Слово и музыка / Е.А. Ручьевская. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1960. – 56 с.

377. Рыжкин, И. Образная композиция музыкального произведения / И. Рыжкин // Интонация и музыкальный образ. Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и др. соц. стран / под общ. ред. Б.М. Ярустовского. – М.: Музыка, 1965. – С. 187–224.

378. Рюгер, К. Домашняя музыкальная аптечка. Серия «Панацея» / К. Рюгер; пер. с нем. Т.В. Николаевой. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – 384 с.

379. Саакянц, А.А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество / А.А. Саакянц. – М.: Эллис Лак, 1999. – 816 с.

380. Сабайда, С.В. Русские песни и романсы при обучении произношению на начальном этапе изучения РКИ / С.В. Сабайда, Н.В. Нефедченко // Теория и практика преподавания русского языка как иностранного: достижения, проблемы и перспективы развития: материалы IV Междунар. науч.-метод. конф., Минск, 20–21 мая 2010 г. / М-во образования Респ. Беларусь, Междунар. ассоц. преподав. рус. яз. и лит., Беларус. обществ. объединение преподав. рус. яз. как иностр. (БООПРЯИ), Беларус. гос. ун-т, Фак. междунар. отношений, Каф. теории и методики преподавания рус. яз. как иностр.; редкол.: С.И. Лебединский (предс.) [и др.]. – Минск, 2010. – С. 234–235.

381. Савельева, О.Г. Концепт «еда» как фрагмент языковой картины мира: лексико-семантический и когнитивно-прагматический аспекты (на материале русского и английского языков): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / О.Г. Савельева; Кубан. гос. ун-т. – Краснодар, 2006. – 24 с.

382. Салеев, В. Культура и цивилизация в контексте глобализации / В. Салеев // Разнастайнасць моў і культур у кантэксце глабалізацыі: матэрыялы Міжнар. сімпозіума, Мінск, 9–10 ліп. 2002 г.: у 2 кн. / Саюз беларус. пісьменнікаў, Міжнар. асац. беларусістаў, Тав. беларус. мовы імя Ф. Скарыны, Камітэт экалогіі чалавека БелСаЭС «Чарнобыль», Беларус. таварыства дружбы

і культурных сувязей з зам. краінамі, Нац. навук.-асв. цэнтр імя Ф. Скарыны. – Мінск, 2003. – Кн. 1 / рэдкал.: В. Якавенка (гал. рэд.) [і інш.]. – С. 91–94.

383. Самойлова, И.Ю. Поэтический дискурс И. Бродского / И.Ю. Самойлова // Активные процессы в различных типах дискурсов: функционирование единиц языка, социолекты, современные речевые жанры: материалы междунар. конф., Москва, 19–21 июня 2009 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. пед. гос. ун-т; под ред. О.В. Фокиной. – М. – Ярославль, 2009. – С. 429–432.

384. Сапрыкина, В.И. Национальная специфика языкового отражения концепта в художественной картине мира (На материале вербализации концепта «музыка» в русской и немецкой поэзии XIX–XX в.): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / В.И. Сапрыкина; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 2005. – 225 с.

385. Сасноўскі, З.А. Гісторыя беларускіх музычных уплываў / З.А. Сасноўскі. – Мінск: Медысон, 2009. – 140 с.

386. Сборошенко, К.В. Взаимодействие метафор и концептов в русском и итальянском поэтическом тексте / К.В. Сборошенко // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., Челябинск, 25–26 апр. 2008 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Челяб. гос. ун-т», Общерос. обществ. орг-ция «Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов». – Челябинск, 2008. – Т. 2 / [редкол.: Л.А. Нефедова (отв. ред.) и др.]. – С. 315–318.

387. Свиблова, О.Л. Метафоризация как способ репрезентации художественной картины мира / О.Л. Свиблова // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения / 1984. Художественная картина мира – Перекресток искусств – 20 лет содружества наук в познании творчества / Акад. наук СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплексного изучения худож. творчества; редкол.: Б.М. Кедров (отв. ред.) [и др.]. – Л., 1986. – С. 178–183.

388. Свиридов, Г.В. Деревянная Русь. Вокальный цикл на стихи Сергея Есенина. Для тенора с фортепиано [Ноты] / Г.В. Свиридов. – М.: Музыка, 1966. – 11 с.

389. Свиридов, Г.В. Отчалившая Русь. Поэма на слова Сергея Есенина для тенора в сопровождении фортепиано [Ноты] / Г.В. Свиридов. – М.: Музыка, 1979. – 49 с.

390. Свиридов, Г.В. Петербургские песни для сопрано, меццо-сопрано, баритона и баса в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано. Слова А. Блока [Ноты] / Г.В. Свиридов. – М.: Сов. композитор, 1971. – 44 с.

391. Свиридов, Г.В. У меня отец – крестьянин. Цикл песен на стихи С. Есенина. Для тенора и баритона в сопровождении фортепиано [Ноты] / Г.В. Свиридов. – М.: Сов. композитор, 1979. – 32 с.

392. Седакова, О.А. Стихи / О.А. Седакова / сост. А. Великановой; вступ. ст. С. Аверинцева. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – 576 с.

393. Семашкевіч, Р.М. Гурыновіч Адам Гіляры Калікставіч / Р.М. Семашкевич // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. – Мінск: Беларус. Сав. Энцыклапедыя, 1985. – Т. 2. Габой–Карціна / рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – С. 235–236.

394. Семяняка, Ю.У. Мая радзіма [Ноты] / Ю.У. Семяняка. – Мінск: Беларусь, 1979. – 80 с.

395. Семяняка, Ю.У. Наш край [Ноты] / Ю.У. Семяняка. – Мінск: Беларусь, 1984. – 48 с.

396. Середухина, Т.А. Музыкальный миф в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» как информационная компрессия художественного текста / Т.А. Середухина // Лингвистические основы межкультурной коммуникации: сб. материалов междунар. науч. конф., Н. Новгород, 10–11 дек. 2009 г. Литературный концепт и художественная реальность / Федер. агентство по образованию, ГОУ ВПО «Нижегородский гос. ун-т им. Н.А. Добролюбова»; ред. кол.: З.И. Киринозе (отв. ред.) [и др.]. – Н. Новгород, 2010. – С. 112–116.

397. Сковородников, А.П. Ключевые слова / А.П. Сковородников // Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / под ред. А.П. Сковородникова. – М.: Флинта: Наука, 2005. – С. 153–157.

398. Скорабатчанка, А.В. Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя: вучэб. дапам. / А.В. Скорабатчанка. – Мінск: Беларус. навука, 2001. – 398 с.

399. Скоробагатчанка, А. Вобраз песняра ў творчасці паэтаў XIX – пачатку XX ст. / А. Скоробагатчанка // Роднае слова. – 2002. – № 7. – С. 71–74.

400. Славгородская, Л.В. Стилевое оформление темы музыки в романе Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» / Л.В. Славгородская // Литература и музыка / отв. ред. Б.Г. Реилов. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. – С. 106–110.

401. Слонимский, С.М. Шесть романсов на слова Анны Ахматовой для сопрано в сопровождении фортепиано [Ноты] / С.М. Слонимский. – М.: Музыка, 1982. – 28 с.

402. Смольский, Б.С. Белорусский музыкальный театр. [Ист. очерк] / Б.С. Смольский. – Минск: Наука и техника, 1963. – 248 с.

403. Смольскі, Д.Б. Трыпціх на словы А. Пашкевіч (Цёткі). Цыкл рамансаў для жаночага голасу, скрыпкі і фартэпіяна [Ноты] / Д.Б. Смольскі. – Мінск: Беларусь, 1981. – 32 с.

404. Соловьев, Б.И. Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока / Б.И. Соловьев. – М.: Сов. Россия, 1973. – 752 с.

405. Софронова, И.Н. К вопросу о национально-культурной семантике художественного текста писателя-билингва / И.Н. Софронова / Белорус. гос. ун-т. Междунар. ассоц. препод. рус. яз. и лит. – Минск, 1994. – 22 с. (VII конгресс МАПРЯЛ: доклады).

406. Сохор, А. Друзья-соперники / А. Сохор // Поэзия и музыка: сб. ст. и исследований / Союз композиторов РСФСР, Ленингр. орг-ция, Секция музыковедения и критики; сост. В.А. Фрумкин; ред. кол.: В.А. Васина-Гроссман [и др.]. – М., 1973. – С. 5–17.

407. Сохор, А.Н. Музыка / А.Н. Сохор // Музыкальная энциклопедия: [В 5-ти т.] / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 3. Корто–Октябрь. – Стб. 730–751.

408. Сохор, А.Н. Музыка как вид искусства / А.Н. Сохор. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1970. – 192 с.

409. Спивак, Р.С. Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин, А. Блок, В. Маяковский: учеб. пособие / Р.С. Спивак. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 408 с.

410. Старинные русские песни и романсы / сост. О.И. Федотов. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 416 с.

411. Старычонак, В.Д. Метафара ў беларускай мове: на матэрыяле субстантываў / В.Д. Старычонак. – Мінск: БДПУ, 2007. – 190 с.

412. Старычонак, В.Д. Полісемія ў беларускай мове (на матэрыяле субстантываў) / В.Д. Старычонак. – Мінск: БДПУ імя М. Танка, 1997. – 232 с.

413. Степаненко, С.Л. Язык – составная часть культуры / С.Л. Степаненко // Актуальные проблемы обучения русскому языку иностранных студентов в вузах Республики Беларусь: сб. науч. ст. / ред. кол.: С.И. Лебединский (отв. ред.) [и др.]. – Минск: БГУ, 2004. – С. 86–92.

414. Степанов, Ю.С. Имена, предикаты, предложения (семиологическая грамматика) / Ю.С. Степанов; под ред. Ю.Н. Караулова. – 2-е изд., стереотип. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 360 с.

415. Степанов, Ю.С. Константы. Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2001. – 990 с.

416. Степанов, Ю.С. Слово / Ю.С. Степанов // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: антология / Ин-т народов России, Моск. гос. лингв. ун-т, О-во любителей рос. словесности; под общ. ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 288–305.

417. Стернин, И.А. Лексическое значение слова в речи / И.А. Стернин. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1985. – 172 с.

418. Стихи о музыке. *Русские, советские, зарубежные поэты*: [Сборник] / сост. А.Н. Бирюкова, В.М. Татаринев; под общ. ред. В. Лазарева. – М.: Сов. композитор, 1982. – 224 с.

419. Столбовая, Л.В. Язык как зеркало культуры этноса / Л.В. Столбовая // Язык и культура. Проблемы современной этнолингвистики: материалы Междунар. науч. конф., Минск, 2–4 нояб. 2000 г. / Мин. гос. лингв. ун-т, Белорус. ин-т проблем культуры; науч. ред. И.И. Токарева. – Минск, 2001. – С. 188–191.

420. Ступель, А.М. В мире камерной музыки / А.М. Ступель. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1970. – 88 с.

421. Ступель, А.М. Образы мировой поэзии в музыке. Очерки / А.М. Ступель. – М.-Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1965. – 152 с.

422. Ступель, А.М. Русская мысль о музыке 1895–1917: очерк истории рус. музыкальной критики / А.М. Ступель. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1980. – 254 с.

423. Суздалев, П.К. Врубель. Музыка. Театр / П.К. Суздалев. – М.: Изобраз. искусство, 1983. – 368 с.

424. Сулейменова, Э.Д. Понятие смысла в современной лингвистике / Э.Д. Сулейменова. – Алма-Ата: Мектеп, 1989. – 160 с.

425. Супрун, Н.Л. Работа над музыкальным образом и его словесная интерпретация как важнейшее звено профессиональной подготовки учителя музыки в классе хорового дирижирования / Н.Л. Супрун // Личность – слово – социум: материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 28–29 апр. 2008 г.: в 2 ч. / Частное учреждение образования «Ин-т совр. знаний им. А.М. Широкова», Частное произв. унит. предпр. «Паркус плюс»; отв. ред. Т.А. Фалалеева. – Минск, 2008. – Ч. 1. – С. 134–136.

426. Сухова, Н.П. Мастера русской лирики: А.А. Фет, Я.П. Полонский, А.Н. Майков, А.К. Толстой. Пособие для учителя / Н.П. Сухова. – М.: Просвещение, 1982. – 112 с.

427. Сучасная літаратура: каардынаты ідэйна-мастацкага пошуку / С.А. Андранюк [і інш.], навук. рэд. В.М. Стральцова / НАН Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск: Беларус. навука, 2008. – 286 с.

428. Сырица, Г.С. Филологический анализ художественного текста: учеб. пособие / Г.С. Сырица. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 344 с.

429. Тарасов, Е.Ф. Язык как средство трансляции культуры / Е.Ф. Тарасов // Язык как средство трансляции культуры / Рос. акад. наук, Науч. совет по истории мировой культуры, Секция «Культура стран Вост. Европы XX в.», Ин-т славяноведения; редкол.: М.Б. Ешич (отв. ред.) [и др.]. – М.: Наука, 2000. – С. 45–53.

430. Тарасюк, Л.К. «Як у лесе зацвіталі...» / Л.К. Тарасюк // Янка Купала: энцыкл. даведнік / БелСЭ; рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БелСЭ, 1986. – С. 696.

431. Тер-Минасова, С.Г. Война и мир языков и культур: вопросы теории и практики...: учеб. пособие / С.Г. Тер-Минасова. – М.: АСТ: Астрель: Хранитель, 2007. – 286 с.

432. Тётка Избранное: для ст. шк. возраста / Тётка; пер. с белорус. П.А. Кошеля; вступ. ст. О.А. Лойко. – Минск: Юнацтва, 1986. – 222 с.

433. Тихомирова, Е.А. Лингвистический анализ тропа: метафора-олицетворение в русских и белорусских поэтических текстах начала XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01; 10.02.02 / Е.А. Тихомирова; Белорус. гос. ун-т им. В.И. Ленина. – Минск, 1991. – 22 с.

434. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы. – Мінск: Гал. рэд. Беларус. Сав. Энцыклапедыі, 1978. – Т. 2. Г–К / [Рэд. тома А.Я. Баханькоў]. – 768 с.

435. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы. Т. 4. П–Р / [Рэд. тома Г.Ф. Вештарт, Г.М. Прышчэпчык]. – Мінск: Гал. рэд. Беларус. Сав. Энцыклапедыі, 1980. – 768 с.

436. Товарищ песня. Вып. 16 / сост. В.Н. Семернин. – М.: Сов. композитор, 1981. – 64 с.

437. Тодоров, Ц. Теории символа / Ц. Тодоров; пер. с фр. Б. Нарумова; предисл. Ю. Сорокина. – М.: Дом интеллектуальной книги, Рус. феноменологическое о-во, 1998. – 408 с.

438. Толочин, И.В. Когнитивная теория метафоры и системная природа поэтического смысла / И.В. Толочин // Проблемы семантического описания единиц языка и речи: материалы докл. Междунар. науч. конф., посвящ. 50-летию МГЛУ, Минск, 10–12 нояб. 1998 г.: в 2 ч. / Мин. гос. лингв. ун-т; редкол.: Н.П. Баранова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 1998. – Ч. 1. – С. 72–74.

439. Торсуева, И.Г. Интонация и картина мира художественного текста / И.Г. Торсуева // Текст как отображение картины мира: сб. науч. тр. / Моск. ордена Дружбы народов гос. ин-т иностр. яз. им. М. Тореза; редкол.: И.Г. Леонтьева (отв. ред.) [и др.]. – М., 1989. – Вып. 341. – С. 5–11.

440. Тростников, М.В. Поэтология / М.В. Тростников. – М.: Грааль, 1997. – 192 с.

441. Троцюк, С.Н. Лингвистическое воплощение концепта / С.Н. Троцюк // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., Челябинск, 25–26 апр. 2008 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Челяб.

гос. ун-т», Общерос. обществ. орг-ция «Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов». – Челябинск, 2008. – Т. 2 / [редкол.: Л.А. Нефедова (отв. ред.) и др.]. – С. 341–344.

442. Трус, П. Выбранные творы / П. Трус; уклад., прадм. і камент. Г. Запартыкі. – Мінск: Беллітфонд, 2000. – 384 с.

443. Туранина, Н.А. Метафорическая модель мира в поэтических текстах начала XX века / Н.А. Туранина // Национально-культурный компонент в тексте и языке: материалы докл. III Междунар. науч. конф. под эгидой МАПРЯЛ, Минск, 7–9 апр. 2005 г.: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Мин. гос. лингв. ун-т, Филол. фак. Белорус. гос. ун-та, Белорус. респ. фонд фундам. исследований; ред. кол.: А.В. Зубов (отв. ред.), С.М. Прохорова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2005. – Ч. 1. – С. 196–198.

444. Туренков, А.Е. Хоры без сопровождения и с сопровождением фортепиано [Ноты] / А.Е. Туренков. – М.: Сов. композитор, 1963. – 48 с.

445. Ты – моя мелодия. Избр. вокальные произведения в сопровождении шестиструнной или семиструнной гитары [Ноты] / сост. Е. Ларичев. – М.: Музыка, 1984. – 80 с.

446. Тырманд, Э.М. Хоры (а капэла) [Ноты] / Э.М. Тырманд. – Мінск: Дзярж. выд-ва БССР, Рэд. муз. літ., 1961. – 24 с.

447. Тычына, М. Ад «Музыкі» Максіма Багдановіча да «Музыкі» Васіля Быкава: да стагоддзя першапублікацыі літаратурнай казкі «Музыка» Максіма Багдановіча / М. Тычына // Роднае слова. – 2007. – № 7. – С. 7–9.

448. Уколов, В.С. Музыка в потоке времени / В.С. Уколов, Е.Л. Рыбакина. – М.: Мол. гвардия, 1988. – 317 с.

449. Урбан-Подольян, А. К вопросу жанровой специфики авторской песни Булата Окуджавы / А. Урбан-Подольян // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: матэрыялы V Міжнар. навук. канф., прысвеч. 80-годдзю Беларус. дзярж. ун-та, Мінск, 16–18 кастр. 2001 г.: у 3 ч. / Беларус. дзярж. ун-т, Філал. фак. – Мінск, 2001. – Ч. 2: Теоретические проблемы литературоведения. Мировая литература: проблемы взаимодействия и взаимосвязей / рэдкал.: С.Я. Ганчарова-Грабоўская [і інш.]. – С. 128–135.

450. Урысон, Е.В. Дух и душа: к реконструкции архаичных представлений о человеке / Е.В. Урысон // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке / Рос. акад. наук, Ин-т языкознания; отв. ред. Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. – М.: Индрик, 1999. – С. 11–25.

451. Уфимцева, А.А. Об особенностях семантики глагольных лексем английского языка / А.А. Уфимцева // Теория языка. Англистика. Кельтология. Сб. ст. / Акад. наук СССР, Ин-т языкознания; отв. ред. М.П. Алексеев. – М., 1976. – С. 145–151.

452. Фаустов, А.А. Из предыстории одного бахтинского термина: голос / А.А. Фаустов, Е.О. Козюра // Кормановские чтения: статьи и материалы Межвуз. науч. конф., Ижевск, апрель 2008 г. / Федер. агенство по образованию, ГОУ ВПО «Удмуртский гос. ун-т», Филол. фак.; редкол.: Т.В. Зверева [и др.]; ред.-сост. Д.И. Черашняя. – Ижевск, 2009. – Вып. 8. – С. 6–23.

453. Федоров, А.В. Творчество Иннокентия Анненского в свете наших дней / А.В. Федоров // Избранные произведения / сост., вступ. ст., коммент. А. Федорова / И.Ф. Анненский. – Л.: Худож. лит., 1988. – С. 3–29.

454. Федоров, В.В. О природе поэтической реальности / В.В. Федоров. – М.: Сов. писатель, 1984. – 184 с.

455. Федоров В.И. Русская литература XVIII века: учеб. для студ. пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» / В.И. Федоров. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1990. – 351 с.

456. Федотов, О.И. Основы теории литературы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 ч. / О.И. Федотов. – М.: Гуманит. издат. центр ВЛАДОС, 2003. – Ч. 1: Литературное творчество и литературное произведение. – 272 с.

457. Фортунатова, Е.Ю. Культурологический подход к формулированию умений восприятия художественного текста / Е.Ю. Фортунатова, Н.Л. Федотова // Национально-культурный компонент в тексте и языке: материалы докл. III Междунар. науч. конф. под эгидой МАПРЯЛ, Минск, 7–9 апр. 2005 г.: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Мин. гос. лингв. ун-т, Филол. фак. Белорус. гос. ун-та, Белорус. респ. фонд фундам. исследований; ред. кол.: А.В. Зубов (отв. ред.), С.М. Прохорова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2005. – Ч. 3. – С. 146–147.

458. Фридендлер, Л.Г. Контекстуальные трансформации терминов / Л.Г. Фридендлер // Семантические и эстетические модификации слов в тексте: межвуз. сб. науч. тр. / Ленингр. гос. пед. ин-т им. А.И. Герцена; редкол.: Н.Е. Сулименко (отв. ред.) [и др.]. – Л., 1988. – С. 96–107.

459. Фрумкин, В. От составителя / В. Фрумкин // Поэзия и музыка: сб. ст. и исследований / Союз композиторов РСФСР, Ленингр. орг-ция, Секция музыковедения и критики; сост. В.А. Фрумкин; ред. кол.: В.А. Васина-Гроссман [и др.]. – М., 1973. – С. 3–4.

460. Харченко, В.К. Переносные значения слова / В.К. Харченко. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 195 с.

461. Хейт, А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие / А. Хейт; пер. с англ. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой / предисл. А. Наймана; коммент. В. Черных [и др.]. – М.: Радуга, 1991. – 383 с.

462. Хлыстун, Л.П. Черты музыкальности в поэзии А.А. Ахматовой / Л.П. Хлыстун // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (К 120-летию со дня рождения А.А. Ахматовой): материалы междунар. науч.-практ. конф., Тверь–Бежецк, 21–22 мая 2009 г. / Фонд «Русский мир» [и др.]; [редкол.: Л.Н. Скаковская и др.]. – Тверь, 2009. – С. 181–184.

463. Ходасевич, В.Ф. Собрание стихов / сост. А. Дорофеев / В.Ф. Ходасевич. – М.: Центурион Интерпракс (Серия «Серебряный век»), 1992. – 448 с.

464. Ходасевич, В.Ф. Стихотворения / В.Ф. Ходасевич / вступ. ст. Н.А. Богомолова, сост., подг. текста и примеч. Н.А. Богомолова и Д.Б. Волчека. – Л.: Сов. писатель, 1989. – 464 с.

465. Холопова, В. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы / В. Холопова // Музыкальная академия. – 2009. – № 1. – С. 12–19.

466. Хопрова, Т.А. Музыка в жизни и творчестве А. Блока / Т.А. Хопрова. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1974. – 152 с.

467. Хорошко, Е.Ю. Лингвостилистические особенности русского романса: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е.Ю. Хорошко; Белгородский гос. ун-т. – Белгород, 2004. – 196 с.

468. Хоры советских композиторов [Ноты]. – Вып. I. Без сопровождения. – М.: Музыка, 1967. – 40 с.

469. Хренников, Т.Н. Избранные песни с сопровождением фортепиано [Ноты] / Т.Н. Хренников. – Вып. II. – М.: Сов. композитор, 1961. – 108 с.

470. Хроленко, А.Т. Основы лингвокультурологии: учеб. пособие / А.Т. Хроленко; под ред. В.Д. Бондалетова. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 184 с.

471. Цагарелли, Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учеб. пособие / Ю.А. Цагарелли. – СПб.: Композитор•Санкт-Петербург, 2008. – 368 с.

472. Цветаева, М.И. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе / М.И. Цветаева. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2008. – 1214 с.

473. Цветаева, М.И. Сочинения: в 2 т. / М.И. Цветаева. – Минск: Нар. асвета, 1988. – Т. 1: Стихотворения; Поэмы; Драматические произведения / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц; вступ. ст. Вс. Рождественского. – 542 с.

474. Цветаева, М.И. Стихотворения. Поэмы / М.И. Цветаева; вступ. ст., сост. и коммент. А.А. Саакянц. – М.: РИПОЛ КЛАСИК, 2002. – 864 с.

475. Цеберганова, Т.В. К вопросу о семантической эквивалентности членов однородного ряда / Т.В. Цеберганова // Стилистика художественного текста: межвуз. сб. науч. тр. / Смол. гос. пед. ин-т им. К. Маркса; редкол. Л.И. Никольская (отв. ред.) [и др.]. – Смоленск, 1989. – С. 108–117.

476. Цётка. Выбранные творы / Цётка; уклад., прадм. В. Коўтун; камент. С. Александровіча і В. Коўтун. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 2001. – 336 с.

477. Цитович, Г.И. О белорусском песенном фольклоре. Избр. очерки / Г.И. Цитович. – Минск: Беларусь, 1976. – 136 с.

478. Черкасова, Е.Т. О метафорическом употреблении слов (по материалам произведений Л. Леонова и М. Шолохова) / Е.Т. Черкасова // Исследования по языку советских писателей: сб. ст. / Акад. наук СССР, Ин-т рус. яз.; отв. ред. С.Г. Бархударов и В.Д. Левин. – М., 1959. – С. 5–89.

479. Чернышева, Н.Ю. Поэтический и музыкальный дискурсы в художественном целом / Н.Ю. Чернышева // Активные процессы в различных типах дискурсов: функционирование единиц языка,

социолекты, современные речевые жанры: материалы междунар. конф., Москва, 19–21 июня 2009 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Моск. пед. гос. ун-т; под ред. О.В. Фокиной. – М. – Ярославль, 2009. – С. 534–536.

480. Чумак, Л.Н. Лингвокультурологическая характеристика синтаксических систем русского и белорусского языков: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.02; 10.02.01 / Л.Н. Чумак; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 1997. – 36 с.

481. Чумак, Л.Н. Синтаксис русского и белорусского языков в аспекте культурологии / Л.Н. Чумак. – Минск: Белгосуниверситет, 1997. – 196 с.

482. Чумак, Л.Н. Синтаксические единицы языка как носители национально-культурной информации / Л.Н. Чумак / Белорус. гос. ун-т, Междунар. ассоц. препод. рус. яз. и лит. – Минск, 1994. – 24 с. (VIII конгресс МАПРЯЛ: докл.).

483. Чумак, Л.Н. Сопоставительное лингвокультуроведение: принципы, методы, словари / Л.Н. Чумак. – Минск: РИВШ БГУ, 2003. – 18 с.

484. Шаляпин, Ф.И. Маска и душа. Главы из книги / Ф.И. Шаляпин // Повести о жизни / Ф.И. Шаляпин. – Пермь: Перм. кн. изд-во, 1969. – С. 219–332.

485. Шамов, А.Н. Когнитивная парадигма в обучении лексической стороне иноязычной речи / А.Н. Шамов. – Н. Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2009. – 242 с.

486. Шапорин, Ю.А. Op. 48. Элегии для голоса с фортепиано [Ноты] / Ю.А. Шапорин / англ. пер. М. Уэттлин. – М.-Л.: Гос. муз. изд-во, 1947. – 56 с.

487. Шаховский, В.И. Эмоции: Долингвистика, лингвистика, лингвокультурология / В.И. Шаховский. – М.: Кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 128 с.

488. Шедевры русского романа. – Минск: Харвест, 2005. – 384 с.

489. Шикунова, С.В. Межкультурная коммуникация: новые подходы и проблемы обучения / С.В. Шикунова // Актуальные проблемы обучения русскому языку иностранных студентов в вузах Республики Беларусь: сб. науч. ст. / редкол.: С.И. Лебединский (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2004. – С. 67–72.

490. Широкова, М.А. Концептуально-лингвистический анализ произведений Ф.М. Достоевского и их переводов на белорусский язык: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01; 10.02.02 / М.А. Широкова; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 2001. – 21 с.

491. Школьны спеўнік [Ноты] / склаў Р.Р. Шырма. – Мінск: Дзярж. вучэб.-пед. выд-ва М-ва асветы БССР, 1957. – 200 с.

492. Шмелев, А.Д. Метафора судьбы: предопределение или свобода? / А.Д. Шмелев // Понятие судьбы в контексте разных культур / РАН, Науч. совет по истории мировой культуры, Пробл. группа «Лог. анализ яз.» Ин-та языкознания; сост. Т.Б. Князевская; отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1994. – С. 227–231.

493. Шостакович, Д.Д. Семь стихотворений А. Блока. Вокально-инструментальная сюита для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано [Ноты] / Д.Д. Шостакович. – М.: Сов. композитор, 1969. – 48 с.

494. Штэйнер, І.Ф. Шмагмоўная літаратура Беларусі XIX стагоддзя / І.Ф. Штэйнер. – Мінск: Беларус. навука, 2002. – 171 с.

495. Шульдишова, А.А. Музыкальные образы в поэтических произведениях А. Ахматовой и А. Блока: вопросы современного изучения / А.А. Шульдишова // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Симферополь: Крымский архив, 2008. – Вып. 6. – С. 237–249.

496. Шульдишова, А.А. Типология образа музыки в лирике А. Блока / А.А. Шульдишова // Филологические исследования. – 2006. – № 8. – С. 151–162.

497. Шукин, А.Н. Лингводидактический энциклопедический словарь: более 2000 единиц / А.Н. Шукин. – М.: Астрель: АСТ: Хранитель, 2007. – 746 с.

498. Эйхенбаум, Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа / Б.М. Эйхенбаум // О поэзии / Б.М. Эйхенбаум. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1969. – С. 75–147.

499. Элик, М. От составителя / М. Элик // Блок и музыка: сб. ст. / сост. М. Элик; под общ. ред. Г.А. Орлова. – Л.; М., 1972. – С. 4–7.

500. Энциклопедический словарь символов / авт.-сост. Н.А. Истомина. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2003. – 1056 с.

501. Эткинд, Е. От словесной имитации к симфонизму (Принципы музыкальной композиции в поэзии) / Е. Эткинд // Поэзия и музыка: сб. ст. и исследований / Союз композиторов РСФСР, Ленингр. орг-ция, Секция музыковедения и критики; сост. В.А. Фрумкин; ред. кол.: В.А. Васина-Гроссман [и др.]. – М., 1973. – С. 186–280.

502. Ювченко, Н.А. Музыка в драматическом театре Беларуси: XX – начало XXI века / Н.А. Ювченко. – Минск: Беларус. наука, 2007. – 270 с.

503. Юнова, Н.С. О характере взаимосвязи языка и культуры / Н.С. Юнова // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., Челябинск, 25–26 апр. 2008 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Челяб. гос. ун-т», Общерос. обществ. орг-ция «Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов». – Челябинск, 2008. – Т. 2 / [редкол.: Л.А. Нефедова (отв. ред.) и др.]. – С. 406–409.

504. Якимов Николай Николаевич // Режим доступа: <http://bards.ru/Yakimov/>. – Дата доступа: 13.04.2010.

505. Янішчыц, Я.І. Пачынаецца усё з любві...: вершы, паэмы / Я.І. Янішчыц; уклад. В. Шніпа. – Мінск: Маст. літ., 2008. – 339 с.

506. Янушкевіч Я. Твор, які не павінен быў нарадзіцца / Я. Янушкевіч // Тарас на Парнасе: паэмы, уклад. з тэкст. падрыхт. і камент. Ю. Пацопы, прадм. Я. Янушкевіча / К. Вераніцын. – Мінск: Маст. літ., 2009. – С. 3–7.

507. Ярустовский, Б. Как жизнь... / Б. Ярустовский // Интонация и музыкальный образ. Ст. и исследования музыковедов Советского Союза и др. соц. стран; под общ. ред. Б.М. Ярустовского. – М.: Музыка, 1965. – С. 95–133.

508. Ясенін, С. Выбранае. Вершы і паэмы / С. Ясенін; пер. з рус. мовы. – Мінск: Маст. літ., 1976. – 210 с.

509. Яўдошына, Л.І. Слова ў мастацкім кантэксце / Л.І. Яўдошына; навук. рэд. Г.М. Малажай. – Брэст: БрДУ імя А.С. Пушкіна, 2003. – 125 с.

СПИСОК РАБОТ АВТОРА

1. Міхайлава, А.У. Асабліваасці ўжывання дзеясловаў выяўлення эмоцый і пачуццяў у паэзіі К. Буйло / А.У. Міхайлава // Известия Гомел. гос. ун-та им. Ф. Скорины. – 2006. – № 5. – С. 184–186.

2. Міхайлава, А. Вобраз музыкі ў вершах Янкі Купалы 1914–1920-х гг. / А. Міхайлава // Праблемы рэцэпцыі і інтэрпрэтацыі спадчыны Янкі Купалы: XI Міжнар. Купалаўскія чытанні, прысвеч. 70-годдзю вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў і 70-годдзю заснавання Дзярж. літар. музея Янкі Купалы: матэрыялы навук. канф., Мінск, 19 чэрв. 2014 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Дзярж. літар. музей Янкі Купалы, Міжнар. фонд Янкі Купалы; уклад. Г.Ю. Варонава, А.Р. Ляшковіч; рэд. кал.: В.П. Рагойша (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 74–79.

3. Міхайлава, А. Вобраз прыроды ў вакальных творах беларускіх кампазітараў на словы Якуба Коласа / А. Міхайлава // Каласавіны: матэрыялы XXXI навук. канф. прысвеч. 134-й гадавіне з дня нар. народнага паэта Беларусі Якуба Коласа і 110-годдзю творчай дзейнасці Якуба Коласа, Мінск, 3 лістап. 2016 г. / Дзярж. літар.-мемар.музей Якуба Коласа; склад.: З.М. Камароўская, Ю.В. Кішкурна. – Мінск, 2017. – С. 127–133.

4. Міхайлава, А. Вобразы лірыка і скрыпача ў апаваданнях М.І. Гарэцкага / А. Міхайлава // Максім і Гаўрыла Гарэцкія. Жыццё і творчасць. Матэрыялы XX Гарэцкіх чытанняў. Мінск, 14 чэрв. 2012 г. / Дзярж. музей гісторыі беларус. літ., Рэсп. фонд імя братаў Гарэцкіх, Ін-т мовы і літ. імя Якуба Коласа і Янкі Купалы Нац. акад. навук Беларусі; рэд. кал.: Р. Гарэцкі (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 107–111.

5. Міхайлава, А.У. Дыялог культур у выяўленні вобраза музыкі ў творах Якуба Коласа для дзяцей / А.У. Міхайлава // Каласавіны. Якуб Колас. Урок гісторыі: матэрыялы XXVIII навук. канф., прысвеч. 70-годдзю вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў, 100-годдзю Першай сусветнай вайны і 55-годдзю адкрыцця Дзярж. літар.-мемар. музея Якуба Коласа, Мінск, 3 лістап. 2014 г. / Дзярж. літар.-мемар. музей Якуба Коласа; склад.: З.М. Камароўская. – Мінск, 2015. – С. 202–207.

6. Міхайлава, А.У. Канцэпт «музыка» ў паэзіі Я. Купалы / А.У. Міхайлава // Язык и социум: материалы VI Междунар. науч. конф., Минск, 3-4 дек. 2004 г.: в 2 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Междунар. асоц. препод. рус. яз. и лит., Беларус. обществ. движение препод. рус. яз. как иностр., Беларус. гос. ун-т, Мин. гос. лингв. ун-т; редкол.: Л.Н.Чумак (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2004. – Ч. I. – С. 299–302.

7. Міхайлава, А.У. Канцэптуалізацыя музыкі ў вершах Якуба Коласа / А.У. Міхайлава // Взаимодействие и взаимопроникновение языков и культур: состояние и перспективы: материалы Междунар. науч. конф., Минск, 20–21 марта 2008 г.: в 2 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, УО «Белорус. гос. пед. ун-т им. М. Танка»; редкол.: Т.В. Балуш (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2008. – Ч. 2. – С. 134–135.

8. Міхайлава, А.У. Канцэптуалізацыя музыкі ў паэзіі М. Багдановіча / А.У. Міхайлава // Вес. Беларус. дзярж. пед. ун-та. Сер. 1, Педагогіка. Псіхалогія. Філалогія. – 2006. – № 2. – С. 98–99.

9. Міхайлава, А.У. Лінгваканцэптуальны аналіз рамансаў Льва Майсеевіча Абеліевіча на вершы Якуба Коласа / А.У. Міхайлава // Каласавічы. Якуб Колас. Чалавек. Эпоха. Час: матэрыялы XXVII навук. канф., прысвеч. 130-годдзю з дня нар. Якуба Коласа, Мінск, 2–3 лістап. 2012 г. / Дзярж. літар.-мемар. музей Якуба Коласа; склад.: З.М. Камароўская, Г.С. Спорыш. – Мінск, 2013. – С. 229–235.

10. Міхайлава, А. М. Багдановіч і В. Лукша: індывідуальна-аўтарскае пераасэнсаванне мастацкай традыцыі / А. Міхайлава // Максім Багдановіч і сучасны літаратурны працэс: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., прысвеч. 100-годдзю першых публікацый вершаў Максіма Багдановіча, Мінск, 27 лістап. 2009 г. Максім Багдановіч і яго акружэнне на хвалях Першай сусветнай вайны: музейныя чытанні, прысвеч. 95-годдзю Мінскага аддзела Беларус. таварыства па аказанні дапамогі пацярпелым ад вайны, Мінск, 10 снеж. 2010 г. / Літар. музей М. Багдановіча; рэдкал.: В.П. Рагойша [і інш.]; уклад. К.А. Кандраценка. – Мінск, 2011. – С. 66–70.

11. Міхайлава, А.У. «Музыка» як адзін з дамінантных канцэптаў паэзіі Я. Коласа (на матэрыяле паэмы «Новая зямля») /

А.У. Міхайлава // Каласавіны. «Зямля – аснова ўсёй Айчыне»: матэрыялы XXVII канф., прысвеч. 90-годдзю выхаду з друку паэмы Якуба Коласа «Новая зямля», Мінск, 2–3 лістап. 2013 г.: 23 лістап. 2013 г. / Дзярж. літар.-мемар. музей Якуба Коласа; склад.: З.М. Камароўская, Ю.В. Кішкурна. – Мінск, 2014. – С. 159–164.

12. Міхайлава, А.У. Музычная лексіка як сродак лінгвістычнай аб’ектывацыі канцэпту «музыка» ў мове беларускай паэзіі (на матэрыяле твораў Ф. Багушэвіча і Цёткі) / А.У. Міхайлава, С.К. Шчукіна // Беларуская лінгвістыка / НАН Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы; рэдкал.: А.А. Лукашанец (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Беларус. навука, 2008. – Вып. 61. – С. 84–91.

13. Міхайлава, А.У. Параўнальны аналіз суб’ектаў пры дзеясловах смяцца і плакаць у вершах Я. Коласа і Я. Купалы / А.У. Міхайлава // Веснік Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2000. – № 1. – С. 70–74.

14. Міхайлава, А. Пяць рамансаў А.В. Багатырова на вершы Я. Купалы: вобразы і паэтычная мова / А. Міхайлава // Мова – літаратура – культура: VI Міжнар. навук. канф., прысвеч. 130-годдзю з дня нар. Янкі Купалы і Якуба Коласа, Мінск, 27–28 верас. 2012 г. зб. навук. арт. / Беларус. дзярж. ун-т, Філал. фак.; пад агул. рэд. Т.І. Шамякінай. – Мінск, 2012. – С. 327–332.

15. Міхайлава, А. Прырода як агульначалавечая канстанта і дамінантны канцэпт паэзіі Максіма Багдановіча / А. Міхайлава // Максім Багдановіч і яго эпоха: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 27 лістап. 2007 г. / Літар. музей М. Багдановіча; рэдкал.: М.В. Трус [і інш.], уклад. І.В. Мышкавец. – Мінск, 2009. – С. 106–110.

16. Міхайлава, А.У. Семантыка дзеясловаў смяцца і плакаць у кадыфікаванай беларускай мове і мове беларускай паэзіі / А.У. Міхайлава // Вес. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 2008. – № 2. – С. 94–96.

17. Міхайлава, А.У. Семантыка дзеясловаў, якія абазначаюць выяўленне эмоцый, у паэмах Я. Купалы / А.У. Міхайлава // Письменник – мова – стыль: матэрыялы II Міжнар. навук. канф., прысвеч. 75-годдзю з дня нар. праф. Л.М. Шакуна, Мінск, 15–16 лістап. 2001 г.: у 2 т. / Беларус. дзярж. ун-т, Філал. фак.,

Каф. гісторыі беларус. мовы; рэд. кал.: М.Р. Прыгодзіч [і інш.]. – Мінск, 2002. – Т. 1. – С. 126–130.

18. Міхайлава, А.У. Трансфармацыя паэтычнай карціны свету М. Багдановіча ў перакладах на рускую і англійскую мовы / А.У. Міхайлава, С.К. Шчукіна // Вес. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 2008. – № 1. – С. 103–110.

19. Міхайлава, А. Тэма зімы ў зборніку вершаў М.А. Багдановіча «Вянок» / А. Міхайлава // Кніга новага жыцця: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 26 лістап. 2013 г. / Літар. музей М. Багдановіча; уклад. М.М. Запартыка, І.У. Шорац. – Мінск, 2014. – С. 128–132.

20. Міхайлава, А.У. Тэма неабмежаваных магчымасцей музыкі ў паэме Якуба Коласа «Сымон-музыка» / А.У. Міхайлава // Каласавіны: матэрыялы ХХІХ навук. канф., прысвеч. 70-годдзю Перамогі ў Вялікай Айчыннай вайне і 90-годдзю паэмы Якуба Коласа «Сымон-музыка», Мінск, 3 лістап. 2015 г. / Дзярж. літар.-мемар. музей Якуба Коласа, склад.: З.М. Камароўская, І.М. Казловіч. – Мінск, 2016. – С. 113–119.

21. Михайлова, Е.В. Белорусские музыкально-поэтические произведения: язык и образы / Е.В. Михайлова // Східнослов'янська філологія: зб. наук. пр. / М-во освіти і науки України, Горлів. держ. пед. ін-т інозем. мов, Донець. нац. ун-т; редкол.: С.О. Кочетова [та ін.]. – Горлівка, 2010. – Вип. 19. Мовознавство. – С. 77–87.

22. Михайлова, Е.В. Взаимодействие различных типов дискурса в русской поэзии XVIII–XX веков / Е.В. Михайлова // Современная лингвистическая ситуация в международном пространстве: материалы междунар. науч.-практ. конф., Тюмень, 11–12 марта 2010 г.: в 2 т. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Департамент образования и науки Тюмен. области, Тюмен. гос. ун-т, Ин-т истории и полит. наук, Каф. иностр. яз.; ред. кол.: Н.В. Вертянкина [и др.]. – Тюмень, 2010. – Т. 1. – С. 215–218.

23. Михайлова, Е.В. «Возможный мир» творчества В. Жилки в контексте белорусской поэзии 20–30-х годов XX века / Е.В. Михайлова // Kalba ir kontekstai. Mokslo darbai. 2011 m. IV (2) tomas. – Vilnius: leidykla „Edukologija“, 2011. – P. 157–167.

24. Михайлова, Е.В. Воплощение национально-культурной парадигмы в текстах романсов на стихи и отрывки из поэм А. Пушкина / Е.В. Михайлова // Личность – слово – социум: материалы X Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 29–30 апр. 2010 г. / Частное произв. унит. предпр. «Паркус плюс»; редкол.: В.В. Фалалеев (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2010. – С. 34–39.

25. Михайлова, Е.В. Гендерный аспект музыкальной картины мира: А. Ахматова – О. Седакова / Е.В. Михайлова // Язык. – Сознание. – Культура. – Социум. Сб. докл. и сообщений Междунар. науч. конф. памяти проф. И.Н. Горелова, Саратов, 6–8 окт. 2008 г. / Ин-т языкознания РАН, ГОУ ВПО «Сарат. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского», Ин-т филологии и журналистики; редкол.: В.Е. Гольдин (отв. ред.) [и др.]. – Саратов, 2008. – С. 238–242.

26. Михайлова, Е. Глаголы дрожать / дрыжаць в поэтических мирах В. Брюсова и М. Богдановича / Е. Михайлова // Зб. дакл.: матэрыялы дакл. і паведамленняў Міжнар. навук.-практ. канф. «Максім Багдановіч і іншанашыя нацыянальныя літаратуры», Мінск, 2001 г. / Літар. музей М. Багдановіча; склад. І.В. Мышкавец. – Мінск, 2003. – С. 132–136.

27. Михайлова, Е.В. Глаголы выражения эмоций в поэзии А. Блока / Е.В. Михайлова // Язык и социум: материалы IV Междунар. науч. конф., Минск, 1–2 дек. 2000 г.: в 2 ч. / Белорус. гос. ун-т, Филол. фак.; ред. кол.: Л.Н. Чумак (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2001. – Ч. II. – С. 48–51.

28. Михайлова, Е. Глаголы выражения эмоций и чувств в стихотворениях и поэмах М. Богдановича (на материале сборника «Вянок») и в их переводах на русский язык / Е. Михайлова // Зб. дакл.: матэрыялы дакл. і паведамленняў Міжнар. навук.-практ. канф. «Я не самотны, я кнігу маю...», Мінск, 2003 г. / Літар. музей М. Багдановіча; склад. Т.Р. Шубіна, І.В. Мышкавец. – Мінск, 2004. – С. 129–135.

29. Михайлова, Е.В. Глаголы выражения эмоций и чувств в стихотворениях и поэмах М. Цветаевой / Е.В. Михайлова // Вес. Ин-та совр. знаний. – 2006. – № 2. – С. 38–40.

30. Михайлова, Е.В. Глаголы выражения эмоций и чувств в стихотворениях и поэме М. Цветаевой и их переводах на белорусский язык / Е.В. Михайлова // Национально-культурный ком-

понент в тексте и языке: материалы докл. III Междунар. науч. конф. под эгидой МАПРЯЛ, Минск, 7–9 апр. 2005 г.: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Мин. гос. лингв. ун-т, Филол. фак. Беларус. гос. ун-та, Беларус. республ. фонд. фундам. исследований; ред. кол.: А.В. Зубов (отв. ред.), С.М. Прохорова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2005. – Ч. 1. – С. 173–175.

31. Михайлова, Е.В. Глаголы, обозначающие выражение эмоций, в поэтическом языке С. Есенина / Е.В. Михайлова // Філалагічныя навукі: Маладыя вучоныя ў пошуку: матэрыялы навук. канф., прысвеч. 80-годдзю Белдзяржуніверсітэта, Мінск, 20 крас. 2001 г. / Беларус. дзярж. ун-т, Філал. фак., Беларус. рэспубл. фонд фундам. даследаванняў; адк. рэд. С.В. Важнік. – Мінск, 2001. – С. 100–102.

32. Михайлова, Е.В. Изучение биографии и творчества белорусского поэта Янки Лучины на занятиях по РКИ в вузе музыкального профиля / Е.В. Михайлова // Актуальные проблемы обучения русскому языку XI sborník prací pedagogické faculty MU / Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta; redakční rada sborníku: E. Malenová, O. Ushakova. – Brno: Masarykova univerzita, 2014. – S. 137–147.

33. Михайлова, Е.В. Изучение лингвострановедческих тем аспирантами музыкального профиля в условиях двуязычной образовательной среды / Е.В. Михайлова // Иностранные языки: сопоставительное изучение и вопросы преподавания. Сб. ст. Междунар. науч.-метод. конф. / Рос. Федерация, М-во образования и науки, Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования «Тюмен. гос. ун-т»; оргкомитет конф.: Н.Ю. Басуева (предс.) [и др.]. – Тюмень, 2011. – С. 254–259.

34. Михайлова, Е.В. Изучение лингвострановедческой темы «Минск – столица Республики Беларусь» в процессе преподавания РКИ иностранным учащимся музыкального профиля / Е.В. Михайлова // Родной язык: проблемы теории и практики преподавания: материалы IV Междунар. науч.-метод. конф., Борисоглебск, 17–18 окт. 2013 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. проф. образования «Борисогл. гос. пед. ин-т», Ист.-филол. фак., Каф. рус. яз. и методики его преподавания.

давания; под ред. А.А. Кацевал, О.В. Смирновой. – Борисоглебск, 2013. – С. 237–241.

35. Михайлова, Е.В. Интеркультурное образование студентов музыкального вуза в процессе работы над стихотворениями русских поэтов / Е.В. Михайлова // Традиционные и новаторские подходы к формированию языковой компетенции как элемента интеркультурного образования студента: материалы Респ. межвуз. науч.-метод. семинара, Минск, 17 февр. 2006 г.: в 5 ч. / УО Федерации профсоюзов Беларуси «Междунар. ин-т трудовых и социальных отношений»; под общ. ред. Е.Н. Бондаренко. – Минск, 2006. – Ч. 5. – С. 66–70.

36. Михайлова, Е.В. Интерпретация романсов на стихи Я. Купалы и М. Богдановича / Е.В. Михайлова // Язык. Текст. Дискурс: науч. альманах Ставроп. отд-ния РАЛК / Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов, Ставроп. отд-ние, Ставроп. гос. пед. ин-т; под ред. Г.Н. Манаенко. – Ставрополь. Изд-во СГПИ, 2009. – Вып. 7. – С. 172–178.

37. Михайлова, Е.В. Интерпретация текстов романсов на стихи русских поэтов Серебряного века / Е.В. Михайлова // Понимание текста: материалы науч. конф., Москва, 22 мая 2009 г. / Гос. ин-т рус. яз. им. А.С. Пушкина, под ред. В.Н. Базылева. – М., 2009. – С. 183–188.

38. Михайлова, Е.В. Ключевые имена белорусской культуры в процессе преподавания РКИ аспирантам музыкального профиля / Е.В. Михайлова // Иностранные языки: сопоставительное изучение и вопросы преподавания: сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф., Тюмень, апрель 2013 г. / Рос. Федерация, М-во образования и науки, ФГБОУ ВПО «Тюмен. гос. ун-т», Ин-т права, экономики и управления; ред. кол.: Н.Ю. Басуева (предс. оргкомитета) [и др.]. – Тюмень, 2013. – С. 173–178.

39. Михайлова, Е.В. Ключевые концепты русской культуры в поэтических текстах С.А. Есенина, положенных на музыку Г.В. Свиридовым / Е.В. Михайлова // Cross-Cultural Studies: Education and Science. – Volume 2. – Issue II. – June 2017. – P. 20–29.

40. Михайлова, Е.В. Концепт «дорога» в поэтическом мире С. Есенина / Е.В. Михайлова // Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай: матэрыялы IV Міжнар. навук. канф., Мінск,

12–14 кастр. 1999 г.: у 2 ч. / Беларус. дзярж. ун-т, Філап. фак.; рэдкал.: С.Я. Ганчарова-Грабоўская [і інш.]. – Мінск, 2000. – Ч. 2: Руская літаратура і яе ўзаемазвязі з літаратурамі свету, еўрапейскія літаратуры новага часу, мова і стыль мастацкага твора, метадыка выкладання славянскіх моў і літаратур. – С. 133–135.

41. Михайлова, Е.В. Концепт «музыка» в поэзии М. Цветаевой / Е.В. Михайлова // Вес. Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2005. – № 7. – С. 140–143.

42. Михайлова, Е.В. Концепт «музыка» в поэтических текстах – представителях разных языков и культур / Е.В. Михайлова. – Минск: Тесей, 2009. – 188 с.

43. Михайлова, Е.В. Концепт «музыка» в русской поэзии первой половины XX века / Е.В. Михайлова // Семантико-когнитивные исследования: междунар. сб. науч. тр. / Федер. агентство по образованию, ГОУ ВПО «Воронеж. гос. ун-т», ГОУ ВПО «Борисогл. гос. пед. ин-т»; под ред. М.В. Шамацовой, Е.В. Борисовой. – Воронеж, 2010. – Вып. 1. – С. 94–96.

44. Михайлова, Е.В. Концепт «музыка» в соотношении с другими концептами поэзии С. Есенина / Е.В. Михайлова // Вес. Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2005. – № 6. – С. 130–132.

45. Михайлова, Е.В. Концепт «музыка» как ключевой концепт поэзии В. Брюсова / Е.В. Михайлова // Язык и социум: материалы V Междунар. науч. конф., Минск, 6–7 дек. 2002 г.: в 2 ч. / Беларус. гос. ун-т, Филол. фак.; редкол.: Л.Н. Чумак (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2003. – Ч. II. – С. 124–127.

46. Михайлова, Е.В. Концепт «музыка» как объект междисциплинарного исследования / Е.В. Михайлова // Когнитивная лингвистика и вопросы языкового сознания: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Краснодар, 25–26 нояб. 2010 г. / ГОУ ВПО «Куб. гос. ун-т» (КубГУ), Науч.-образоват. центр «Когнитивные технологии в образоват. и проф. деятельности», Филол. фак., Науч.-исследоват. ин-т лингвистики (НИИЛ), Каф. теорет. и прикл. лингвистики; науч. ред.: Е.Н. Рядчикова. – Краснодар, 2011. – С. 119–121.

47. Михайлова, Е.В. Концепт «общение» в поэзии М.И. Цветаевой / Е.В. Михайлова // *Lingua mobilis*. – 2014. – № 2. – С. 7–20.

48. Михайлова, Е.В. Концепт «свет» в поэзии А. Блока / Е.В. Михайлова // Лингвистические основы межкультурной коммуникации: сб. материалов междунар. науч. конф., Н. Новгород, 10–11 дек. 2009 г. Литературный концепт и художественная реальность / Федер. агентство по образованию, ГОУ ВПО «Нижегор. гос. лингв. ун-т им. Н.А. Добролюбова»; ред. кол.: З.И. Кирнозе (отв. ред.) [и др.]. – Н. Новгород, 2010. – С. 83–87.

49. Михайлова, Е.В. Концептуализация музыки в поэзии А. Блока / Е.В. Михайлова // Актуальные проблемы исследования языка и речи: материалы Междунар. науч. конф., Минск, 30–31 окт. 2001 г.: в 2 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, УО «Белорус. гос. пед. ун-т им. М. Танка»; редкол.: Ю.А. Гурская (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2001. – Ч. 1. – С. 133–135.

50. Михайлова, Е.В. Концептуализация музыки в поэзии В. Ходасевича / Е.В. Михайлова // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: сб. ст. участников IV междунар. науч. конф., Челябинск, 25–26 апр. 2008 г.: в 3 т. / М-во образования и науки Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Челяб. гос. ун-т», Общерос. обществ. орг-ция «Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов»; редкол.: Л.А. Нефедова (отв. ред.) [и др.]. – Челябинск, 2008. – Т. 2. – С. 237–240.

51. Михайлова, Е.В. Концептуализация музыки в поэзии Янки Лучины / Е.В. Михайлова // Поэтика художественного текста: материалы II Междунар. заоч. науч. конф. / Федер. агентство по образованию Рос. Федерации, ГОУ ВПО «Борисогл. гос. пед. ин-т»; под ред. М.Н. Капрусовой, С.Ю. Толоконниковой. – Борисоглебск, 2009. – С. 75–79.

52. Михайлова, Е.В. Концептуализация музыки в русской и белорусской поэзии конца XIX – первой половины XX века / Е.В. Михайлова // Междунар. конгресс по когнитивной лингвистике: сб. материалов, Тамбов, 8–10 окт. 2008 г. / Федер. агентство по образованию, Ин-т языкознания РАН, Управление образования и науки администрации Тамб. обл., Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина, Общерос. Обществ. орг-ция «Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов»; редкол.: Н.Н. Болдырев (отв. ред.) [и др.]. – Тамбов, 2008. – С. 680–682.

53. Михайлова, Е.В. Концептуализация музыки в русской поэзии XIX века / Е.В. Михайлова // Родной язык: проблемы теории и практики преподавания: материалы II Междунар. науч.-метод. конф., Борисоглебск, 19–20 окт. 2009 г. / Федер. агентство по образованию, ГОУ ВПО «Борисогл. гос. пед. ин-т»; под ред. Е.В. Борисовой, М.В. Шамановой. – Борисоглебск, 2009. – С. 122–125.

54. Михайлова, Е.В. Концептуализация понятий «душа» и «сердце» в языковой картине мира А.А. Блока / Е.В. Михайлова // Язык. Текст. Дискурс: науч. альманах Ставроп. отд-ния РАЛК / Рос. ассоциация лингвистов-когнитологов, Ставроп. отделение, Ставроп. отделение междунар. распределенной лаборатории когнитивной лингвистики и концептуальных исследований (Кемерово – Севастополь – Ставрополь – Армавир), ФГАОУ ВПО «Северо-Кавказ. федер. ун-т»; под ред. Г.Н. Манаенко. – Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2013. – Вып. I. – С. 190–201.

55. Михайлова, Е.В. Концептуализация человека в зеркале концепта «любовь» в стихотворениях А.А. Ахматовой / Е.В. Михайлова // Современная филология: сегодня и завтра: материалы науч. конф. молодых ученых, Минск, 30 апр. 1999 г. / Беларус. гос. ун-т, Филол. фак.; под ред. И.О. Гапоненко [и др.]. – Минск, 1999. – С. 123–126.

56. Михайлова, Е.В. Концептуализация “человека смеющегося” и “человека плачущего” в кодифицированных и поэтических русском и белорусском языках / Е.В. Михайлова // Национально-культурный компонент в тексте и языке: материалы II Междунар. науч. конф., Минск, 7–9 апр. 1999 г.: в 3 ч. / Беларус. гос. ун-т, Междунар. ассоц. препод. рус. яз. и лит.; редкол.: С.М. Прохорова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 1999. – Ч. 1. – С. 156–159.

57. Михайлова, Е.В. Концептуальное содержание романсов на стихи В. Ходасевича / Е.В. Михайлова // Языковые измерения: пространство, время, концепт: материалы IV Междунар. науч. конф. по актуальным проблемам теории языка и коммуникации, Москва, 2 июля 2010 г.: в 2 т. / М-во обороны Рос. Федерации, Воен. ун-т; ред. Н.В. Иванов. – М., 2010. – Т. I. – С. 648–656.

58. Михайлова, Е.В. Концепты «душа» и «сердце» в языковой картине мира В. Брюсова / Е.В. Михайлова // Личность – слово – социум: материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 28–29 апр.

2008 г.: в 2 ч. / Частное учреждение образования «Ин-т совр. знаний им. А.М. Широкова», Частное произв. унит. предпр. «Паркус плюс»; отв. ред. Т.А. Фалалеева. – Минск, 2008. – Ч. 1. – С. 184–186.

59. Михайлова, Е.В. К. Фофанов и А. Блок: поэтический диалог в аспекте русской культуры / Е.В. Михайлова // Язык и культура: сб. материалов II междунар. науч.-практ. конф., Челябинск, март 2007 г. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств; ред. кол.: Г.В. Абросимова [и др.]. – Челябинск, 2007. – Ч. II. – С. 23–27.

60. Михайлова, Е.В. Лексическая и семантическая объективация образа *арфы* в поэтическом дискурсе / Е.В. Михайлова // Filologie rusă. XXVIII. – Editura Universității din București, 2012. – P. 31–42.

61. Михайлова, Е.В. Лингвистическая объективация концепта “музыка” в топосе Петербурга в поэзии А. Блока и А. Ахматовой / Е.В. Михайлова // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / М-во освіти і науки України, Нац. акад. наук України, Бердян. держ. пед. ун-т, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка Нац. акад. наук України; відп. ред. В.А. Зарва. – Бердянськ, 2009. – Вип. XXII. – С. 104–112.

62. Михайлова, Е.В. Лингвистическая объективация образа музыки в русской поэзии XVIII века / Е.В. Михайлова // Интерпретация текста: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты: материалы междунар. науч. конф., Чита, 30–31 окт. 2009 г. / М-во образования, науки и молодежной политики Забайк. края, Забайк. гос. гуманит.-пед. ун-т им. Н.Г. Чернышевского, НИИ филологии и межкультурной коммуникации, Филол. фак., Каф. рус. яз. как иностр., Науч.-исслед. лаборатория «Интерпретация текста», Науч.-исслед. лаборатория «Лингвистическое краеведение Забайкалья», Науч.-исслед. лаборатория «Лингводидактические инновации», Цзямус. ун-т (КНР), Дальневост. гос. соц.-гуманит. акад.; ред. кол.: Г.Д. Ахметова [и др.]. – Чита, 2009. – С. 93–95.

63. Михайлова, Е.В. Лингвистическая объективация образа флейты в поэтическом дискурсе / Е.В. Михайлова // Семантико-когнитивные исследования: межвуз. сб. науч. тр. / М-во образования и науки РФ, Борисогл. гос. пед. ин-т, Воронеж. гос. ун-т, Яросл. гос. ун-т им. П.Г. Демидова; под ред. М.В. Шамановой, Е.В. Борисовой. – Воронеж, 2012. – Вып. 3. – С. 106–111.

64. Михайлова, Е.В. Лингвистическая объективация темы общечеловеческих ценностей в сборнике стихотворений М.А. Богдановича «Венок» / Е.В. Михайлова // *Lingua mobilis*. – 2013. – № 5. – С. 37–49.

65. Михайлова, Е.В. Лингвокультурологический подход к изучению музыкально-поэтических произведений (на материале романсов на стихи М. Цветаевой) / Е.В. Михайлова // Актуальные проблемы организации учебного процесса и обучения иностранных граждан в высших учебных заведениях: сб. науч. ст. / М-во образования Респ. Беларусь, Междунар. ассоц. препод. рус. яз. и лит., Белорус. обществ. объединение препод. рус. яз. как иностр. (БООПРЯИ), Белорус. гос. ун-т, Фак. междунар. отношений, Каф. теории и методики преподавания рус. яз. как иностр.; редкол.: С.И. Лебединский (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2010. – С. 115–119.

66. Михайлова, Е. Метафоры и музыкально-поэтические образы русских романсов золотого века (на материале стихов И. Сурикова) / Е. Михайлова // *KALBA IR TARP KULTŪRINĖ KOMUNIKACIJA. Konferencijos medžiaga*. Vilnius – Minskas, 12–15 gegužė 2009 / Vilniaus pedagoginis universitetas, Filologijos fakultetas, Baltarusijos valstybinis pedagoginis M. Tanko universitetas, Rusų filologijos fakultetas; redakcinė kolegija: L. Plygavka (vyr. redaktorė) ir tt. – Vilnius, 2009. – P. 144–148.

67. Михайлова, Е.В. Музыка и топос дома в поэтическом мире Е. Янищиц / Е.В. Михайлова // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Нац. акад. наук України, Бердян. держ. пед. ун-т, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка Нац. акад. наук України; [гол. ред. В.А. Зарва]. – Бердянськ, 2012. – Вип. XXVI. – Ч. 3. – С. 132–141.

68. Михайлова, Е.В. Музыка любви в поэзии К. Буйло / Е.В. Михайлова // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Нац. акад. наук України, Бердян. держ. пед. ун-т, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка Нац. акад. наук України; [гол. ред. В.А. Зарва]. – Бердянськ, 2013. – Вип. XXVII. – Ч. 4. – С. 107–116.

69. Михайлова, Е.В. Музыкальные произведения на стихи и отрывок из поэмы Я. Коласа в контексте национальной культуры / Е.В. Михайлова // Східнослов'янська філологія: зб. наук. пр. / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Горлів. держ. пед. ін-т інозем. мов, Донец. нац. ун-т; редкол.: С.О. Кочетова [та ін.]. – Горлівка, 2011. – Вип. 20. Мовознавство – С. 107–117.

70. Михайлова, Е.В. Национально-культурные особенности образа музыки (на примере песен на стихи А. Легчилова) / Е.В. Михайлова // Язык и межкультурные коммуникации: материалы III Междунар. науч. конф., Минск–Вильнюс, 17–20 мая 2011 г. / М-во образования Респ. Беларусь, УО «Белорус. гос. пед. ун-т им. М. Танка», Вильнюс. пед. ун-т; редкол. В.Д. Стариченок (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2011. – С. 138–139.

71. Михайлова, Е.В. Новый подход к преподаванию РКИ в музыкальном вузе: межкультурная коммуникация и образ музыки / Е.В. Михайлова // Русский язык и межкультурная коммуникация. – 2011. – № 1. – С. 150–154.

72. Михайлова, Е.В. Образ А.Н. Скрябина в русском поэтическом дискурсе / Е.В. Михайлова // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2013. – № 23. – С. 129–135.

73. Михайлова, Е.В. Образ белорусской народной песни в поэзии Я. Купалы / Е.В. Михайлова // Гуманитарные аспекты в геокультурном пространстве / под общ. ред. С.М. Минасян [и др.]. – Стамбул: Стамбульский ун-т, 2016. – С. 86–93 // <http://www.journals.istanbul.edu.tr/juarts/issue/view/5000018129>

74. Михайлова, Е.В. Образ И.С. Баха в поэтическом дискурсе / Е.В. Михайлова // Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий: Пространство диалога (к 100-летию со дня рождения Кирилла Алексеевича Тимофеева): материалы IV Междунар. междисциплинар. науч. конф. / М-во образования и науки РФ, Новосиб. гос. ун-т, Каф. истории культуры. – Новосибирск, 2014. – С. 338–345.

75. Михайлова, Е.В. Образ Л. ван Бетховена в русском поэтическом дискурсе / Е.В. Михайлова // Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий: Антропологический аспект: материалы III Междунар. междисциплинарной науч. конф., Новосибирск, 10–11 мая 2013 г. / М-во образования и науки РФ, Новосиб.

гос. ун-т, Гуманит. фак., Каф. истории культуры. – Новосибирск, 2013. – С. 241–251.

76. Михайлова, Е.В. Образ лирика в поэтических произведениях Я. Купалы, А. Гаруна и П. Труса / Е.В. Михайлова // Сёмыя Танкаўскія чытанні. Да 95-годдзя Беларус. дзярж. пед. ун-та імя М. Танка: зб. навук. арт. / М-ва адукацыі Рэсп. Беларусь, УА «Беларус. дзярж. пед. ун-т імя М. Танка»; рэдкал.: Г.Я. Адамовіч [і інш.]; адк. рэд. Ф.С. Шумчык. – Мінск, 2010. – С. 118–120.

77. Михайлова, Е.В. Образ моря в русских романах Серебряного века / Е.В. Михайлова // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Нац. акад. наук України, Бердян. держ. пед. ун-т, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка Нац. акад. наук України; гол. ред. В.А. Зарва. – Бердянськ, 2011. – Вип. XXIV. – Ч. 3. – С. 168–176.

78. Михайлова, Е.В. Образ музыки в белорусской поэзии XVIII–XIX веков: особенности лингвистической объективации / Е.В. Михайлова // *Lingua mobilis*. – 2010. – № 3. – С. 53–60.

79. Михайлова, Е.В. Образ музыки в контексте общечеловеческих ценностей и национально-культурных особенностей в поэтическом мире А. Гаруна / Е.В. Михайлова // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Нац. акад. наук України, Бердян. держ. пед. ун-т, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка Нац. акад. наук України; гол. ред. В.А. Зарва. – Бердянськ, 2012. – Вип. XXV. – С. 307–316.

80. Михайлова, Е.В. Образ музыки в песнях и романах, созданных на основе поэзии Тетки (А. Пашкевич) / Е.В. Михайлова // Язык. Текст. Дискурс: науч. альманах Ставроп. отд-ния РАЛК / ГОУВПО «Ставроп. гос. пед. ин-т», Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов, Ставроп. отд-ние, Ставроп. отд-ние междунар. распределенной лаборатории когнитивной лингвистики и концептуальных исследований (Кемерово – Севастополь – Ставрополь – Армавир); под ред. Г.Н. Манаенко. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 2011. – Вып. 9. – С. 218–224.

81. Михайлова, Е.В. Образ музыки как доминанта музыкально-поэтического дискурса / Е.В. Михайлова // Экология языка

на перекрестке наук: материалы междунар. науч. конф., Тюмень, 11–13 нояб. 2010 г.: в 2 ч. / РФ, М-во образования и науки, Тюмен. гос. ун-т, Ин-т гуманитар. наук; под ред. Н.Н. Белозеровой. – Тюмень, 2011. – Ч. 1. – С. 162–167.

82. Михайлова, Е.В. Образ музыки как основа междисциплинарного взаимодействия языка, литературы и культуры в процессе преподавания РКИ в музыкальном вузе / Е.В. Михайлова // Образовательные технологии в виртуальном лингвокоммуникативном пространстве: IV Междунар. Виртуальная науч.-практ. конф. по русистике, литературе и культуре: сб. науч. докл. / США, Вермонт, Мидлбери колледж, Армения, Ереван, ЕФ МЭСИ, Италия, Болонский ун-т, Лингв. центр Клиро. – Ереван: Лимуш, 2011. – С. 145–150.

83. Михайлова, Е.В. Образ музыки как семантическая и структурная доминанта русских романсов Серебряного века / Е.В. Михайлова // Язык и социум: теоретические и прикладные аспекты исследования: материалы IX Междунар. науч. конф., Минск, 3–4 дек. 2010 г. / М-во образования Респ. Беларусь, Междунар. ассоц. препод. рус. яз. и лит. Беларус. обществ. объединение препод. рус. яз. и лит. Беларус. гос. ун-т; под общ. ред. Л.Ф. Гербик. – Минск, 2011. – С. 150–153.

84. Михайлова, Е.В. Образ песни в русском поэтическом дискурсе / Е.В. Михайлова // Личность – слово – социум: материалы XI Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 29–30 апр. 2011 г. / Частное произв. унит. предпр. «Паркус плюс»; ред. кол.: В.В. Фалалеев (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2011. – С. 60–65.

85. Михайлова, Е.В. Образ П.И. Чайковского в русской языковой картине мира / Е.В. Михайлова // Двести лет со дня рождения академика Измаила Ивановича Срезневского: сб. докл. междунар. интернет-конф., Ярославль, 1–31 марта 2012 г. / М-во образования и науки РФ, ФГБОУ ВПО «Яросл. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского»; под науч. ред. О.В. Лукина. – Ярославль, 2012. – С. 155–160.

86. Михайлова, Е.В. Образ Родины в поэтических произведениях М.А. Богдановича / Е.В. Михайлова // Поэтика художественного текста: материалы IV Междунар. заоч. науч. конф. / М-во образования и науки РФ, Борисогл. филиал федер. гос. бюджет. образоват. учреждения высш. проф. образования «Воронеж.

гос. ун-т»; под ред. М.Н. Капрусовой, С.Ю. Толоконниковой. – Борисоглебск, 2015. – С. 13–21.

87. Михайлова, Е.В. Образ скрипача в поэме Я. Коласа «Сымон-музыкант» / Е.В. Михайлова // Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий: культуросозидание как теоретическая и прикладная проблема: материалы II Междунар. междисциплинарной науч. конф., Новосибирск, 11–12 мая 2012 г. / М-во образования и науки РФ, Новосиб. гос. ун-т, Гуманит. фак., Каф. истории культуры; ред. кол.: Н.Ю. Бартош [и др.]. – Новосибирск, 2013. – С. 150–155.

88. Михайлова, Е.В. Образ скрипки в белорусском поэтическом дискурсе / Е.В. Михайлова // Язык. Текст. Дискурс: науч. альманах Ставроп. отд-ния РАЛК / Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов, Ставроп. отд-ние, Ставроп. отд-ние междунар. распределенной лаборатории когнитивной лингвистики и концептуальных исследований (Кемерово – Севастополь – Ставрополь – Армавир), ГОУ ВПО «Ставроп. гос. пед. ин-т», под ред. Г.Н. Манаенко. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 2012. – Вып. 10. – С. 242–249.

89. Михайлова, Е.В. Образ симфонии как одна из важнейших частей образа музыки в поэтическом дискурсе / Е.В. Михайлова // Семантико-когнитивные исследования: межвуз. сб. науч. тр. / М-во образования и науки РФ, ГОУ ВПО «Воронеж. гос. ун-т», ФГБОУ ВПО «Борисогл. гос. пед. ин-т»; под ред. М.В. Шамановой, Е.В. Борисовой. – Воронеж, 2011. – Вып. 2. – С. 53–60.

90. Михайлова, Е.В. Образ танца в русском поэтическом дискурсе / Е.В. Михайлова // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: матэрыялы X Міжнар. навук. канф., Мінск, 6–8 кастр. 2011 г. / Беларус. дзярж. ун-т, Філаал. фак.; пад агул. рэд. І.А. Чароты; рэдкал.: С.Я. Ганчарова-Грабоўская [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 214–219.

91. Михайлова, Е.В. Образ трубы в поэтическом дискурсе / Е.В. Михайлова // Filologie rusă. XXIX. – 2013. – № 1. – Р. 84–98.

92. Михайлова, Е.В. Образ Ф. Шопена в поэтическом дискурсе / Е.В. Михайлова // Язык. Текст. Дискурс: науч. альманах Ставроп. отд-ния РАЛК / Общерос. обществ. организация «Рос. ассоциация лингвистов-когнитологов», Ставроп. отд-ние, ФГАОУ ВО «Северо-Кавказ. федер. ун-т»; под ред.

Г.Н. Манаенко. – Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2016. – Вып. 14. – С. 258–267.

93. Михайлова, Е.В. Образный потенциал понятия «музыка» в процессе преподавания РКИ в музыкальном вузе / Е.В. Михайлова // Всемирный виртуальный конгресс по русскому языку и русской культуре «Планета “Русский язык” в виртуальном лингво-коммуникативном пространстве». – Сб. науч. докл. – Изд-во «Limush», 2012. – С. 368–374 // Электронный журнал: <http://mesi.cliro.unibo.it>

94. Михайлова, Е.В. Образы творческих личностей в сборнике рассказов Я. Коласа «Казкі жыцця» / Е.В. Михайлова // Язык и межкультурные коммуникации: материалы V Междунар. науч. конф., Минск – Вильнюс, 19–23 мая 2015 г. / М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т им. М. Танка, Лит. эдуколог. ун-т; редкол. В.Д. Стариченок [и др.]; отв. ред. В.Д. Стариченок. – Минск, 2015. – С. 211–215.

95. Михайлова, Е.В. Образы цветка и цветущего дерева (кустарника) в текстах романсов С.В. Рахманинова / Е.В. Михайлова // Материалы Междунар. науч.-метод. конф., посв. 80-летию преподавания рус. яз. и лит. в Бухарестском ун-те, Бухарест, 3–6 окт. 2013 г. / Filologie rusa. XXIX. – 2013. – № 2. – Т. 1. – Р. 47–62.

96. Михайлова, Е.В. Объективация образа музыки в белорусской поэзии XX века / Е.В. Михайлова // Язык. Текст. Дискурс: науч. альманах Ставроп. отд-ния РАЛК / М-во образования Ставроп. края, Ставроп. гос. пед. ин-т, Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов, Ставроп. отд-ние, Междунар. распределенная лаборатория когнитивной лингвистики и концептуальных исследований (Кемерово – Севастополь – Ставрополь – Армавир); под ред. Г.Н. Манаенко. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 2010. – Вып. 8. – С. 202–209.

97. Михайлова, Е.В. Опыт семантической интерпретации глаголов выражения эмоций и чувств в стихотворениях и поэмах А. Блока и их переводах на белорусский язык / Е.В. Михайлова // Русский язык: система и функционирование (к 80-летию проф. П.П. Шубы): материалы III Междунар. науч. конф., Минск, 6–7 апр. 2006 г.: в 2 ч. / Белорус. гос. ун-т, Филол. фак.; редкол.: И.С. Ровдо (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2006. – Ч. 2. – С. 101–103.

98. Михайлова, Е.В. Основные особенности обучения русскому языку как иностранному студентов и магистрантов музыкального профиля / Е.В. Михайлова // *Język rosyjski w przestrzeni komunikacyjnej*. Русский язык в коммуникативном пространстве / pod redakcją R. Rybickiej, S. Szaszkowej. – Lublin: Polihymnia, 2016. – Część III. – S. 141–151.

99. Михайлова, Е.В. Особенности музыкально-поэтического дискурса в произведениях русских композиторов и поэтов для детей / Е.В. Михайлова // *Русский язык и литература в школе и в вузе: проблемы изучения и преподавания: [сб. науч. тр.] / Укр. асоц. препод. рус. яз. и лит., Междунар. фонд «Русский мир» (Москва), Горлов. гос. пед. ин-т иностр. яз.; ред. кол.: Л.А. Кудрявцева (отв. ред.) [и др.]*. – Горловка, 2010. – С. 218–220.

100. Михайлова, Е.В. Особенности семантики глаголов выражения эмоций в поэтическом русском языке (на материале стихотворений и поэм А. Ахматовой) / Е.В. Михайлова // *Русский язык: система и функционирование; материалы Междунар. науч. конф., Минск, 17–18 апр. 2002 г.: в 2 ч.* / Белорус. гос. ун-т, Филол. фак.; отв. ред. И.С. Ровдо. – Минск, 2002. – Ч. 2. – С. 192–194.

101. Михайлова, Е.В. Особенности семантики глаголов выражения эмоций и чувств в стихотворениях и поэмах С. Есенина и их переводах на белорусский язык / Е.В. Михайлова // *Вес. БДПУ. Сер. 1, Педагогіка, Псіхалогія, Фіналогія*. – 2005. – № 4. – С. 79–80.

102. Михайлова, Е.В. Особенности языковой картины мира «крестьянских» поэтов (на материале стихотворений С. Есенина и С. Городецкого) / Е.В. Михайлова // *Язык и социум: материалы VII Междунар. науч. конф., Минск, 1–2 дек. 2006 г.: в 2 ч.* / М-во образования Респ. Беларусь, Междунар. асоц. препод. рус. яз. и лит., Белорус. обществ. объединение препод. рус. яз. как иностр., Белорус. гос. ун-т; под общ. ред. Л.Н. Чумак. – Минск, 2007. – Ч. 2. – С. 61–63.

103. Михайлова, Е.В. Отражение национально-культурных особенностей в музыкально-поэтических произведениях (песнях на стихи А. Русака и В. Каризны) / Е.В. Михайлова // *Lingua mobilis*. – 2010. – № 5. – С. 24–33.

104. Михайлова, Е.В. Отражение особенностей национального менталитета в музыкально-поэтических произведе-

дениях / Е.В. Михайлова // Экология русского языка: материалы 1-й Междунар. науч. конф, Пенза, 29 апр. 2010 г. / Пенз. гос. ун-т им. В.Г. Белинского, Центр экологии рус. яз.; ред. кол.: Е.Н. Сердобинцева (отв. ред.) [и др.]. – Пенза, 2010. – С. 225–229.

105. Михайлова, Е.В. Отражение особенностей языковой картины мира А.А. Блока в стихотворениях, использованных в вокально-инструментальной сюите Д.Д. Шостаковича / Е.В. Михайлова // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: материалы VIII Междунар. науч. конф., Челябинск, 20–22 апр. 2016 г. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. проф. образования «Челяб. гос ун-т»; отв. ред. Л.А. Нефедова. – Челябинск, 2016. – Т. 1. – С. 201–206.

106. Михайлова, Е.В. П. Верлен и М.А. Богданович: поэтический диалог и диалог культур / Е.В. Михайлова // Язык. Текст. Дискурс: науч. альманах Ставроп. отд-ния РАЛК / Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов, Ставроп. отд-ние, Ставроп. отд-ние Междунар. распределенной лаборатории когнитивной лингвистики и концептуальных исследований (Кемерово – Севастополь – Ставрополь – Армавир), ФГАОУ ВО «Северо-Кавказ. федер. ун-т»; под ред. Г.Н. Манаенко. – Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2015. – Вып. 13. – С. 102–114.

107. Михайлова, Е.В. Песня и романс: особенности жанра и поэтики музыкально-поэтических произведений / Е.В. Михайлова // Русская филология: язык, текст, культура: материалы III Междунар. заоч. науч. конф. «Поэтика художественного текста»: в 2 ч. / Федер. агентство по образованию РФ, ГОУ ВПО «Борисогл. гос. пед. ин-т»; под ред. М.Н. Капрусовой, С.Ю. Толоконниковой. – Борисоглебск, 2010. – Ч. 2. – С. 23–28.

108. Михайлова, Е.В. Песня как символ белорусской поэзии (на материале стихотворений и поэм, созданных в 20–30-е годы XX века) / Е.В. Михайлова // Русскоязычие и би(поли)лингвизм в межкультурной коммуникации XXI века: когнитивно-концептуальные аспекты: материалы IV Междунар. науч.-метод. конф., Пятигорск, 21–22 апр. 2011 г. / ГОУВПО «Пятигор. гос. лингв. ун-т», Северокавказ. науч.-исслед. ин-т филологии, Центр Северокавказ. языков и культур (ПГЛУ), Науч.-исслед. лаборатория

«Рус. яз. на Северном Кавказе» (ПГЛУ), Центр полилингвизма и перевода (РУДН), Ин-т гуманитар. исследований Правительства Кабардино-Балкар. респ. и Кабардино-Балкар. науч. центра РАН, Касп. гос. ун-т технологии и инжиниринга, Филиал каф. ЮНЕСКО Карачаево-Черкес. гос. ун-та им. У.Д. Алиева «Теория и практика полилингвального образования на Сев. Кавказе», Науч.-образоват. исслед. лаборатория «Культурные традиции и инновации в межэтническом диалоге» (ПГЛУ), Ин-т человековедения (ПГЛУ); под ред. Л.В. Витковской, А.М. Казиевой. – Пятигорск, 2011. – С. 196–199.

109. Михайлова, Е.В. Повышение общекультурного уровня иностранных учащихся в процессе изучения биографий белорусских композиторов на занятиях по РКИ в вузе музыкального профиля / Е.В. Михайлова // Лингводидактика: новые технологии в обучении русскому языку как иностранному: сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т, Фак. междунар. отношений, Каф. теории и методики преподавания рус. яз. как иностр., редкол.: С.И. Лебединский (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2016. – Вып. 2. – С. 85–88.

110. Михайлова, Е.В. Поэтический текст в контексте творчества автора (на материале стихов А. Блока) / Е.В. Михайлова // Номинация и дискурс: материалы докл. Междунар. науч. конф., Минск, 8–9 нояб. 2006 г.: в 2 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Мин. гос. лингв. ун-т, ред. кол.: З.А. Харитончик (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2006. – С. 37–39.

111. Михайлова, Е.В. Преподавание русского языка как иностранного в музыкальном вузе в свете современных научных и образовательных парадигм / Е.В. Михайлова // Русский язык: система и функционирование (к 90-летию БГУ и 85-летию профессора П.П. Шубы): сб. материалов V Междунар. науч. конф., Минск, 11–12 окт. 2011 г. / Белорус. гос. ун-т, Филол. фак.; редкол.: И.С. Ровдо (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2011. – С. 305–308.

112. Михайлова, Е.В. Преподавание славянских языков в современном музыкальном вузе / Е.В. Михайлова // Славянские языки и культуры в современном мире: II Междунар. науч. симпозиум, Москва, 21–24 марта 2012 г.: труды и материалы / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Филол. фак.; сост.: О.В. Дедова [и др.]; под общим руководством М.Л. Ремневой. – М., 2012. – С. 300–301.

113. Михайлова, Е.В. Проблема анализа поэтического текста на занятиях по РКИ в музыкальном вузе / Е.В. Михайлова // Текст: проблемы и перспективы. Аспекты изучения в целях преподавания русского языка как иностранного: материалы междунар. науч.-практ. конф., Москва, 22–24 нояб. 2007 г. / МГУ им. М.В. Ломоносова, Филол. фак., Каф. рус. яз. для иностр. учащихся филол. фак.; ред. кол.: Е.Л. Бархударова [и др.]. – М., 2007. – С. 250–251.

114. Михайлова, Е.В. Проблемы номинации в белорусском поэтическом тексте в свете теории вертикальных синтаксических полей / Е.В. Михайлова // Языковая номинация. Тез. докл. междунар. науч. конф., Минск, 25–26 июня 1996 г. / М-во образования и науки Респ. Беларусь, Мин. гос. лингв. ун-т; редкол.: Н.П. Баранова [и др.]. – Минск, 1996. – С. 77–78.

115. Михайлова, Е.В. Пространственная модель образа музыки в поэзии (на примере реализации темы гитары в поэтическом дискурсе) / Е.В. Михайлова // Вознесенские казармы: альманах филологии и коммуникации / Минобрнауки России, Яросл. гос. ун-т им. П.Г. Демидова, Фак. филологии и коммуникации; под ред. И.А. Стернина, М.В. Шамановой. – Ярославль: ЯрГУ, 2012. – Вып. 1. – С. 24–30.

116. Михайлова, Е.В. Работа над романсами С.М. Слонимского на слова А.А. Ахматовой на занятиях по русскому языку как иностранному в вузе музыкального профиля / Е.В. Михайлова // Проблемы модернизации современного высшего образования: лингвистические аспекты, материалы II Междунар. науч.-практ. конф., Омск, 20 мая 2016 г. / Военная акад. материально-технич. обеспечения им. генерала армии А.В. Хрулева, Омский автобронетанковый инженерный ин-т. – Омск, 2016. – С. 195–199.

117. Михайлова, Е.В. Реализация образа музыки в учебном дискурсе иностранных учащихся музыкального профиля в процессе преподавания РКИ / Е.В. Михайлова // Родной язык: проблемы теории и практики преподавания: материалы III Междунар. науч.-метод. конф., Борисоглебск, 17–18 окт. 2011 г. / Минобрнауки России, ФГБОУ ВПО «Борисогл. гос. пед. ин-т»; под ред. Н.В. Фоминых, В.Ф. Филатовой. – Борисоглебск, 2011. – С. 87–92.

118. Михайлова, Е. Рецензия М. Богдановича на сборник стихотворений В. Брюсова «Семь цветов радуги» / Е. Михайлова // Максим Багдановіч – прэзаік, крытык, публіцыст: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 29 лістап. 2005 г. / Літар. музей М. Багдановіча; уклад. І.В. Мышкавец. – Мінск, 2006. – С. 80–82.

119. Михайлова, Е.В. Роль обстоятельств со значением сопровождения в концептуализации музыки в стихотворениях С. Есенина / Е.В. Михайлова // Национально-культурный компонент в тексте и языке: материалы II Междунар. науч. конф., Минск, 7–9 апр. 1999 г.: в 3 ч. / Беларус. гос. ун-т, Междунар. асоц. препод. рус. яз. и лит.; редкол.: С.М. Прохорова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 1999. – Ч. 1. – С. 206–208.

120. Михайлова, Е.В. Роль темы «Максим Богданович и Минск» в процессе знакомства иностранных учащихся музыкального профиля с элементами белорусской культуры / Е.В. Михайлова // Социокультурные и филологические аспекты в образовательном и научном контексте. Первый Междунар. виртуальный форум по русистике, культуре, педагогике в Японии / ст., докл. Междунар. форума в Японии 2004 г. / Япония, Киото, Ун-т Киото Сангё, изд-во «Tanaka Print», 2014. – С. 378–383.

121. Михайлова, Е.В. Романы на стихи С. Есенина – музыкально-поэтические произведения с национальной спецификой / Е.В. Михайлова // Теория и практика преподавания русского языка как иностранного: достижения, проблемы и перспективы развития: материалы IV Междунар. науч.-метод. конф., Минск, 20–21 мая 2010 г. / М-во образования Респ. Беларусь, Междунар. асоц. препод. рус. яз. и лит., Беларус. обществ. объединение препод. рус. яз. как иностр. (БОО-ПРЯИ), Беларус. гос. ун-т, Фак. междунар. отношений, Каф. теории и методики преподавания рус. яз. как иностр.; редкол.: С.И. Лебединский (предс.) [и др.]. – Минск, 2010. – С. 190–193.

122. Михайлова, Е.В. Русский язык как иностранный: модуль профессионального владения. Музыкальное искусство: учеб. пособие / Е.В. Михайлова. – Минск: Беларус. гос. акад. музыки, 2014. – 359 с.

123. Михайлова, Е.В. Русский язык как иностранный. Работа с текстами о белорусской культуре: учеб. пособие / Е.В. Михайлова. – Минск: Беларус. гос. акад. музыки, 2017. – 406 с.

124. Михайлова, Е.В. Сема 'интенсивность проявления эмоции' в семантике глаголов выражения эмоций в русской и белорусской поэзии / Е.В. Михайлова // Форма, значение и функции единиц языка и речи: материалы докл. Междунар. науч. конф., Минск, 16–17 мая 2002 г.: в 3 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, Мин. гос. лингв. ун-т; ред. кол.: Н.П. Баранова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2002. – Ч. 2. – С. 173–174.

125. Михайлова, Е.В. Сема 'общение' в значении глаголов выражения эмоций и чувств в поэзии А. Ахматовой / Е.В. Михайлова // Культура речи в условиях билингвизма: состояние, перспективы, инновационные технологии: материалы междунар. науч. конф., Минск, 25–26 февр. 2004 г. / М-во образования Респ. Беларусь, УО «Белорус. гос. пед. ун-т им. М. Танка»; ред. кол.: В.Д. Стариченок [и др.]. – Минск, 2004. – С. 133–135.

126. Михайлова, Е.В. Семантика глаголов *смяцца* и *усміхнуцца* в поэме Я. Коласа «Новая зямля» и ее переводе на русский язык / Е.В. Михайлова // Вес. ВДПУ, Сер. 1, Педагогіка. Псіхалогія. Філалогія. – 2004. – № 3. – С. 74–76.

127. Михайлова, Е.В. Семантическая интерпретация стихотворений русских поэтов XIX–XX веков на музыкальные темы / Е.В. Михайлова // Личность – слово – социум: материалы IX Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 29–30 апр. 2009 г. / Частное произв. унит. предпр. «Паркус плюс»; ред. кол.: В.В. Фалалеев (гл. ред.) [и др.]: в 2 ч. – Минск, 2009. – Ч. 1. – С. 147–151.

128. Михайлова, Е.В. Сопоставительный анализ концептов «душа» и «сердце» в поэтических мирах А. Ахматовой, И. Анненского, Н. Гумилева / Е.В. Михайлова // Язык и межкультурные коммуникации: сб. науч. ст. / М-во образования Респ. Беларусь, УО «Белорус. гос. пед. ун-т им. М. Танка», Вильнюс. пед. ун-т; редкол.: В.Д. Стариченок (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2007. – С. 214–215.

129. Михайлова, Е.В. Социально-философские идеи музыкально-поэтических произведений (романсов на стихи Н. Гумилева) / Е.В. Михайлова // II Междунар. науч. симпозиум «Русская словесность в поисках национальной идеи»: [материалы], Москва – Волгоград, 5–7 июля 2010 г. / ФГОУ ВПО «Рос. акад. гос. службы

при Президенте РФ», ФГОУ ВПО «Волгогр. акад. гос. службы»; сост. и общ. ред. А.Н. Долгенко. – М., 2010. – С. 59–66.

130. Михайлова, Е.В. Субъект *сердце/сэрца* в сочетании с глаголами выражения эмоций и чувств в русской и белорусской поэзии конца XIX – первой половины XX в. / Е.В. Михайлова // Весн. МДУ імя А.А. Куляшова. – 2006. – № 1. – С. 128–131.

131. Михайлова, Е.В. Текст белорусской культуры в поэтических произведениях М.А. Богдановича / Е.В. Михайлова // Экология языка: сб. ст. X Междунар. науч. конф., Пенза, 25 апр. 2017 г. / М-во образования и науки РФ, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. образования «Пенз. гос. ун-т» (ПГУ), Пед. ин-т им. В.Г. Белинского, Центр экологии рус. яз.; под ред. Е.Н. Сердобинцевой. – Пенза, 2017. – С. 103–108.

132. Михайлова, Е.В. Текст русской культуры в музыкальных произведениях на стихи А.А. Ахматовой / Е.В. Михайлова // Геокультурное пространство: смарт-технологии в образовании и социум: IX Междунар. форум в реальном и виртуальном режиме в Батуми: статьи, доклады междунар. форума в Батуми 2017. – Грузия, Батуми, Батумский гос. ун-т Шота Руставели, 2017. – С. 40–45.

133. Михайлова, Е.В. Тема общения человека и природы в стихотворениях С. Есенина / Е.В. Михайлова // Культура и коммуникация: сб. материалов III междунар. заоч. науч.-практ. конф., Челябинск, янв. 2008 г. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2008. Ч. II. ред. кол.: Г.В. Абросимова (науч. ред.) [и др.]. – С. 17–19.

134. Михайлова, Е.В. Темы ночи и звезд в поэзии М.А. Богдановича и О.Э. Мандельштама / Е.В. Михайлова // Cross-Cultural Studies: Education and Science. – Issue III. – November 2016. – P. 81–90.

135. Михайлова, Е.В. Топос лирической песни (на примере популярных песен XX века) / Е.В. Михайлова // Восток – Запад: Пространство природы и пространство культуры в русской литературе и фольклоре: сб. ст. по итогам IV Междунар. науч. конф. (заоч.), Волгоград, 19 нояб. 2010 г. / Волгогр. гос. соц.-пед. ун-т, Будапешт. ун-т. им. Лоранда Этвеша, Волгогр. музей изобр. искусств им. И.И. Машкова; отв. ред. Н.Е. Тропкина, Ж. Хетени. – Волгоград, 2011. – С. 451–459.

136. Михайлова, Е.В. Три ключевых концепта в стихотворениях С. Есенина / Е.В. Михайлова // Славянскія літаратуры ў сусветным кантэксте: праблемы развіцця беларускай і рускай літаратур: матэрыялы VI Міжнар. навук. канф., Мінск, 8–10 кастр. 2003 г.: у 2 ч. / Беларус. дзярж. ун-т, Філар. фак.; пад агул. рэд. І.А. Чароты – Мінск, 2003. – Ч. 1: Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай. – С. 97–100.

137. Михайлова, Е.В. Учебные материалы по РКИ для аспирантов музыкального вуза в условиях двуязычной образовательной среды / Е.В. Михайлова // Материалы междунар. конф. «Функционирование русского языка в двуязычном образовательном пространстве», Санкт-Петербург, 8–11 дек. 2010 г. / Учебно-изд. центр «Златоуст». – СПб, 2010. – С. 110–115.

138. Михайлова, Е.В. Учебные материалы по РКИ для музыкальных вузов в парадигме современного гуманитарного образования / Е.В. Михайлова // Русский язык и культура: теория и практика преподавания в школе и в вузе: материалы Междунар. науч.-метод. семинара, посвящ. 20-летию Румын. ассоц. препод. рус. яз. и лит., Бухарест, 30.09.2010–04.10.2010 г. / Федер. агентство по образованию М-ва образования и науки РФ, Междунар. ассоц. препод. рус. яз. и лит. (МАПРЯЛ), М-во образования, науки, молодежи и спорта Румынии, Румын. ассоц. препод. рус. яз. и лит. (РАПРЯЛ), Бухарест. ун-т, Каф. рус. филологии Фак. иностр. яз. и лит.; ред. кол.: А. Красовски (отв. ред.) [и др.]. – Бухарест, 2011. – С. 110–116.

139. Михайлова, Е.В. Формирование межкультурной компетенции иностранных учащихся музыкального профиля в процессе изучения биографии и творчества В.С. Короткевича / Е.В. Михайлова // Język rosyjski w przestrzeni komunikacyjnej, II. Русский язык в коммуникативном пространстве, II / redakcja: H. Munia, S. Szaszkowa. – Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2016. – S. 91–100.

140. Михайлова, Е.В. Художественный дискурс в аспекте концептов «душа», «тоска» и «судьба» / Е.В. Михайлова // Теория и практика преподавания русского языка как иностранного: достижения, проблемы и перспективы развития: материалы междунар. науч.-метод. конф., Минск, 12–13 мая 2006 г. / М-во образования Респ. Беларусь, Беларус. обществ. объединение препод. рус. яз. как иностр.

(БООПРЯИ), Белорус. гос. ун-т, Фак. междунар. отношений, Каф. теории и методики преподавания рус. яз. как иностр., Филол. фак., Фак. доуниверситетского образования; редкол.: С.И. Лебединский (предс.) [и др.]. – Минск, 2006. – С. 153–154.

141. Михайлова, Е.В. Языковая личность А. Блока в контексте русской культуры Серебряного века / Е.В. Михайлова // Технологии обучения русскому языку как иностранному и диагностика речевого развития: тез. докл. XVII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 21–24 июня 2007 г. / М-во здравоохранения Респ. Беларусь, Белорус. гос. мед. ун-т; ред. кол.: В.В. Белый (предс.) [и др.]. – Минск, 2007. – С. 51–52.

142. Михайлова, Е.В. Время как семантическая константа поэзии В. Брюсова и А. Белого / Е.В. Михайлова, Е.В. Назарко // Лингвистические основы межкультурной коммуникации: сб. материалов междунар. науч. конф. Нижний Новгород, 20–21 сент. 2007 г. / Федер. агентство по образованию, Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования «Нижегор. гос. лингв. ун-т им. Н.А. Добролюбова»; ред. кол.: М.С. Ретунская (отв. ред.) [и др.]. – Нижний Новгород, 2007. – С. 210–212.

143. Михайлова, Е.В. Изучение русской музыкальной культуры в процессе преподавания РКИ (опера Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка») / Е.В. Михайлова, Е.В. Назарко // Русский язык и межкультурная коммуникация. – 2016. – № 1. – С. 224–236.

144. Михайлова, Е.В. Национально ориентированные учебные материалы в процессе преподавания РКИ в музыкальном вузе: М. Богданович – В. Короткевич / Е.В. Михайлова, Е.В. Назарко // *Lingua mobilis*. – 2009. – № 5. – С. 193–202.

145. Михайлова, Е.В. Поэтические тексты и работа с ними в процессе изучения русского языка иностранными учащимися / Е.В. Михайлова, Е.В. Назарко // Вестник БООПРЯИ. – 2005. – № 1. – С. 79–86.

146. Михайлова, Е.В. Романсы Серебряного века как национально ориентированные тексты / Е.В. Михайлова, Е.В. Назарко // Вес. БДПУ. Сер. 1, Педагогіка. Псіхалогія. Філалогія. – 2010. – № 1. – С. 56–60.

147. Михайлова, Е.В. Культурологическая направленность формирования картины мира иностранных учащихся музыкаль-

ного вуза / Е.В. Михайлова, Е.А. Ушакова // Взаимодействие и взаимопроникновение языков и культур: состояние и перспективы: материалы Междунар. науч. конф., Минск, 20–21 марта 2008 г. В 2 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, УО «Белорус. гос. пед. ун-т им. М. Танка»; редкол.: Т.В. Балуш (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2008. – Ч. 2. – С. 237–239.

148. Михайлова, Е.В. Концепт «музыка» в творчестве С.В. Рахманинова в контексте различных искусств / Е.В. Михайлова, Чжан Цзяннань // Сборник на трудови / Прва меѓународна научна конференција филологија, култура и образование, 18–19 март 2016, Штип = Сборник статей / Первая международная научная конференция, 18–19 марта 2016, Штип = Conference proceedings / First International Scientific Conference, 18–19 March 2016, Stip. – Штип: Университет «Гоце Делчев», 2016. – С. 581–590 // <http://js.ugd.edu.mk/index.php/fe>

149. Русский язык как иностранный: учеб. программа для аспирантов БГАМ / сост. Е.В. Михайлова. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск: УО «Белорус. гос. акад. музыки», 2010. – 28 с.

150. Русский язык как иностранный: учеб. программа консультационных занятий для аспирантов БГАМ / сост. Е.В. Михайлова. – Минск: УО «Белорус. гос. акад. музыки», 2010. – 20 с.

151. Русский язык как иностранный: учеб. программа-минимум кандидатского экзамена учреждения высш. образования по учеб. дисциплине для спец. 1-16 80 01 Музыкальное искусство / сост. Е.В. Михайлова. – Минск: УО «Белорус. гос. акад. музыки», 2015. – 44 с.

152. Русский язык как иностранный: учеб. программа учреждения высш. образования по учеб. дисциплине для спец.: 1-16 01 01 Композиция, 1-16 01 03 Фортепиано, 1-16 01 04 Струнные смычковые инструменты (по направлениям), 1-16 01 05 Арфа, 1-16 01 06 Духовые инструменты (по направлениям), 1-16 01 07 Ударные инструменты, 1-16 01 08 Струнные народные щипково-ударные инструменты (по направлениям), 1-16 01 09 Баян-аккордеон, для направлений специальностей: 1-16 01 02-02 Дирижирование (академический хор), 1-16 01 10-01 Пение (академическое), 1-17 02 01-03 Хореографическое искусство (педа-

гоика), 1-21 04 02-01 Искусствоведение (музыковедение) / сост. Е.В. Михайлова, Е.В. Назарко. – Изд. 3-е, перераб. и доп. – Минск: УО «Белорус. гос. акад. музыки», 2015. – 60 с.

153. Щукина, С.К. Концепт «*музыка*» в поэзии А. Ахматовой / С.К. Щукина, Е.В. Михайлова // Текст и контекст в языковедении: материалы X Виноградовских чтений, Москва, 15–17 нояб. 2007 г.: в 2 ч. / Правительство Москвы, Департамент образования г. Москвы, ГОУ ВПО «Моск. гор. пед. ун-т», Филол. фак.; отв. ред. Е.Ф. Киров. – М., 2007. – Ч. I. – С. 257–260.

154. Щукина, С.К. Концепт «*музыка*» в русских поэтическом и терминологическом дискурсах (на материале поэтических произведений А.С. Пушкина) / С.К. Щукина, Е.В. Михайлова // Весн. Гродз. дзярж. ун-та імя Я. Купалы. Сер. 3, Філалогія. Педагогіка. – 2007. – № 4. – С. 67–71.

155. Щукина, С.К. Концептуализация музыки в поэзии И. Анненского и Н. Гумилева / С.К. Щукина, Е.В. Михайлова // Весн. Віцеб. дзярж. ун-та. – 2008. – № 3. – С. 80–87.

Репозиторий
Учреждения образования
"Белорусская государственная
академия музыки"

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС И КОНЦЕПТ «МУЗЫКА»	9
1.1. Музыкально-поэтический дискурс как экспликация внутреннего единства различных видов искусства.....	9
1.2. Культурологическое содержание концепта «музыка»	23
1.3. Концепт «музыка» и поэтический язык.....	31
ГЛАВА 2. КОНЦЕПТ «МУЗЫКА» В РУССКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ПОЭЗИИ	48
2.1 Музыка в русских поэтических произведениях.....	48
2.1.1. Музыка в русской поэзии XVIII в.	48
2.1.2. Музыка в русской поэзии XIX в.	53
2.1.3. Музыка в русской поэзии XX в.	58
2.1.4. Содержательные и национально-культурные особенности музыкально-поэтического дискурса в русской поэзии XVIII–XX вв.	70
2.2. Музыка в белорусских поэтических произведениях	86
2.2.1. Музыка в белорусской поэзии XII–XIX вв.	86
2.2.2. Музыка в белорусской поэзии XX в.	94
2.2.3. Содержательные и национально-культурные особенности музыкально-поэтического дискурса в белорусской поэзии XIX–XX вв.	103

ГЛАВА 3.	КОНЦЕПТ «МУЗЫКА» В ИДИОСТИЛЯХ РУССКИХ И БЕЛОРУССКИХ ПОЭТОВ	116
3.1.	Объективация музыки в русской поэзии	116
3.1.1.	Концепт «музыка» в поэзии А.С. Пушкина как выражение русского национального самосознания	116
3.1.2.	Музыка в полифонической картине мира И.Ф. Анненского	121
3.1.3.	Сложность и полисемантичесность концепта «музыка» в поэзии А.А. Ахматовой	124
3.1.4.	Гендерный аспект музыкальной картины мира в поэзии А.А. Ахматовой и О.А. Седя- ковой	127
3.1.5.	Концепт «музыка» как символ «прекрас- ного» и «страшного» миров в поэзии А.А. Блока	134
3.1.6.	Концепт «музыка» в когнитивной структуре личности В.Я. Брюсова	141
3.1.7.	Амбивалентность музыки в поэзии Н.С. Гумилева	146
3.1.8.	Песенность в структуре концепта «музыка» в поэзии С.А. Есенина	150
3.1.9.	Сущность музыки в поэзии М.И. Цве- таевой	156
3.1.10.	Темпоральность музыки в поэзии В.Ф. Хо- дасевича	162
3.2.	Объективация музыки в белорусской поэзии	166
3.2.1.	Концепт «музыка» в творчестве Ф.К. Бог- гушевича	166
3.2.2.	Музыка в поэтическом мире М.А. Бог- дановича	170
3.2.3.	Песня в структуре концепта «музыка» в «озвученном» мире К. Буйло	176

3.2.4.	Концептуализация музыки в связи с возрожденческой традицией белорусской литературы начала XX в. в поэзии А. Гаруна	181
3.2.5.	Звуковая палитра поэтического мира и концепт «музыка» в стихотворениях В.А. Жилки	186
3.2.6.	Три смысловые доминанты концепта «музыка» в поэзии Я. Коласа	190
3.2.7.	Песенность в музыкальной картине мира Я. Купалы	201
3.2.8.	Концептуализация музыки в поэзии Тетки	206
3.2.9.	Полисемантичность песни и музыки в поэзии П. Труса	209
3.2.10.	Музыка и духовная сущность белорусского народа в поэзии Е.И. Янищич	215
ГЛАВА 4.	КОНЦЕПТЫ «МУЗЫКА» И «ЭМОЦИИ», «ЧУВСТВА»	225
4.1.	Реализация взаимодействия тем музыки и эмоций, чувств: эмоциональность концепта «музыка», имена существительные из семантического поля ‘музыка’ в сочетании с глаголами с эмоциональной семантикой	225
4.2.	Концептуализация музыки и эмоций, чувств в русской и белорусской поэзии конца XIX – первой половины XX в.	240
ГЛАВА 5.	ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА СТИХИ РУССКИХ И БЕЛОРУССКИХ ПОЭТОВ КАК РЕАЛИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА	259
5.1.	Музыкально-поэтические произведения как результат объединения музыки и литературы	259

5.1.1. Особенности музыкально-поэтических произведений	259
5.1.2. Песня и романс: поэтика произведений синтетического характера	266
5.2. Музыкально-поэтические произведения – представители русской литературы и культуры	281
5.2.1. Национально-культурное содержание музыкальных произведений на стихотворения А.С. Пушкина	281
5.2.2. Романс на стихотворение И.Ф. Анненского «Среди миров»	290
5.2.3. Романсы на стихотворения А.А. Ахматовой	291
5.2.4. Национально-культурная составляющая в текстах романсов на стихотворения А.А. Блока	295
5.2.5. Концептуальное содержание романсов на стихотворения В.Я. Брюсова	301
5.2.6. Эмоциональный потенциал романсов на стихотворения Н.С. Гумилева	308
5.2.7. Ориентация текстов романсов и песен на стихотворения С.А. Есенина на русскую культурную парадигму	316
5.2.8. Особенности русской культуры в текстах романсов на стихотворения М.И. Цветаевой	327
5.2.9. Тема иных миров в романсах на стихотворения В.Ф. Ходасевича	333
5.2.10. Музыка в современных музыкально-поэтических произведениях на русском языке	340
5.3. Музыкально-поэтические произведения – представители белорусской литературы и культуры	352

5.3.1. Хор на основе стихотворения Ф.К. Богусевича «Мая дудка»	352
5.3.2. Реализация идеи превращения поэтического языка в музыкальный язык в текстах романсов и хора на стихотворения М.А. Богдановича	354
5.3.3. Музыкальные произведения на стихотворения К. Буйло	361
5.3.4. Репрезентация белорусской культурной парадигмы в текстах музыкальных произведений на стихотворения и отрывок из поэмы Я. Коласа	365
5.3.5. Объективация различных эмоциональных состояний в текстах музыкальных произведений на стихотворения Я. Купалы	372
5.3.6. Музыкальные произведения на стихотворения Тетки	379
5.3.7. Национально-культурные особенности музыкальных произведений на стихотворения П. Груса	386
5.3.8. Черты женского поэтического языка в музыкальных произведениях на стихотворения Е.И. Явищиц	392
5.3.9. Музыка в современных музыкально-поэтических произведениях на белорусском языке	395
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	408
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	415
СПИСОК РАБОТ АВТОРА	466



Научное издание

Михайлова Елена Владимировна

**Музыкально-поэтический дискурс
в русской и белорусской поэзии XIX–XX вв.**

Оформление обложки, компьютерная верстка и макет И. К. Аслёзовой

Подписано в печать 28.11.2018. Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.

Уч.-изд. л. 26,56. Тираж 100 экз. Заказ № .

УО «Белорусская государственная академия музыки».

Свидетельство о государственной регистрации
издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/243 от 25.03.2014.

Ул. Интернациональная, 30, 220030, г. Минск.

РУП «Информационно-вычислительный центр
Министерства финансов Республики Беларусь».

Свидетельство о государственной регистрации
издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 2/41 от 29.01.2014.

Ул. Кальварийская, 17, 220004, г. Минск.