

РАЗДЗЕЛ 6

Рэдактарскі аналіз і выдавецкі працэс

Аляксандр Дуброўскі

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

РЭДАКТАРСКІ АНАЛІЗ ВЕРШАВАНАГА ТЭКСТУ: КРЫТЭРЫІ МАСТАЦКАСЦІ ПАЭТЫЧНАГА ТВОРА І ПРАБЛЕМА ЛІТАРАТУРНЫХ ІЕРАРХІЙ

Рэдактар твораў мастацкай літаратуры – іх першы крытык, і адна з задач, якія стаяць перад ім, роднасная адной з найважнейшых задач літаратурнай крытыкі – высветліць эстэтычны ўзровень твора і паставіць яго на тое ці іншае месца ў літаратурнай іерархіі. Гэта неабходна, акрамя ўсяго іншага, для вырашэння самых будзённых задач: для адказу на пытанне пра тое, можна ці нельга друкаваць твор, якім тэкстам аддаць перавагу, як арганізоўваць «палітыку выдання» і г.д. Спецыфіка ж паэтычных твораў такая, што правіць няўдалы вершаваны тэкст вельмі складана, і тут разуменне крытэрыяў мастацкасці дапаможа рэдактару не марнаваць час на непатрэбную працу. Адказ на пытанне аб тым, добры перад намі верш ці дрэнны, – гэта справа не суб'ектыўнага густу, а метадалогіі, у якой рэдактару варта разабрацца, калі ён хоча быць прафесіяналам.

Тэорыя літаратуры самой сваёй структурай – эстэтыка літаратуры, паэтыка літаратуры, тэорыя літаратурнага працэсу – падказвае нам, па якім шляху можна ісці ў справе асэнсавання крытэрыяў мастацкасці. Кожны з названых раздзелаў дазваляе фармуляваць адказы на пастаўленае пытанне ў сваіх катэгорыях. Такі падыход дасць неабходную цэласнасць і засцеражэ ад выпадковасці і суб'ектыўнасці меркаванняў.

Так, эстэтыка літаратуры разглядае яе як адзін з відаў мастацтва і прапануе найбольш агульныя формулы вызначэння крытэрыяў мастацкасці. Як піша А.М. Андрэеў, «пытанне пра крытэрыі мастацкасці непазбежна ўпіраецца» ў сістэму сувязей, «дзе вылучаюцца апорныя, ключавыя звёны, а менавіта: Прыгажосць (эстэтычнае вымярэнне), Дабро (этычны аспект), Ісціна (пачатак філасофскі). Змест прыгажосці – ісціна (арыентаваная на дабро). Інакш кажучы, прыгажосць з'яўляецца спосабам арганізацыі сэнсу. Раз гэта так, змястоўным крытэрыем мастацкасці з'яўляецца ступень семантычнай насычанасці...» [1, с. 39].

Літаратура – від мастацтва, і прыгажосць (вымярэнне эстэтычнае) – той аспект, без якога твора мастацтва проста не будзе. Бессэнсоўна гаварыць пра магчымасць выканання твора такіх функцый, як пазнавальная, выхаваўчая і г.д., калі гэты твор не выконвае функцыі эстэтычнай, калі ён не выклікае эстэтычнай асалоды. Бясспрэчна, крайнія канцэпцыі «чыстага мастацтва» спрабуюць вылучыць прыгажосць за кошт астатніх двух аспектаў, але гісторыя мастацтва паказвае, што класікай робяцца тыя творы, якія (па словах А.М. Андрэева) рэалізуюць сітуацыю не «адно за кошт другога», а «адно з дапамогаю другога» [1, с. 39]. Трыяда катэгорый Прыгажосць – Дабро – Ісціна, калі яны не аўтаномныя, а функцыянальна ўзаемазвязаныя, нараджаюць «выніковую» катэгорыю – Гармонію. Бясспрэчна таксама, што гэтая гармонія нараджаецца не заўсёды (асабліва яе бессэнсоўна чакаць, калі ў мастака і не было такой устаноўкі, калі ён імкнуўся стварыць «чыстую прыгажосць» або апаэтызаваць ілжывыя ці антыгуманныя ідэалы). У дастаткова зграбнай мастацкай форме можа быць увасоблены прымітыўны змест. Але вось тут мы і бачым магчымасць пакуль што ў самым агульным плане, але ўжо падысці да праблемы літаратурнай іерархіі. Банальнасць уяўленняў пра ісціну, дабро і зло, шаблоннасць светаўспрымання, увасоблення ў творы, – заяўка на ўключэнне тэксту ў найніжэйшую іерархічную катэгорыю літаратуры. Як піша В.Я. Халізеў, «паралітаратура абслугоўвае чытача, чые паняцці пра жыццёвыя каштоўнасці, пра дабро і зло вычэрпваюцца прымітыўнымі стэрэатыпамі, імкнучца да агульнапрызнаных стандартаў» [8, с. 128–129].

Нельга не заўважыць, што вышэйазначаная формула патрабуе канкрэтызацыі, бо магчымасці прозы і паэзіі ў выяўленні такіх катэгорый, як дабро і ісціна, а таксама і само паняцце прыгажосці ў адносінах да паэзіі і прозы даволі розныя. І таму абсалютна арганічным будзе пераход да другога раздзелу тэорыі – паэтыкі літаратуры.

Спачатку варта сказаць пра тое, што яднае паэзію і прозу. І дабро, і ісціну ў мастацкай літаратуры пісьменнік можа выявіць ныйначай як праз мастацкі вобраз – «асобы спосаб эстэтычнага асэнсавання рэчаіснасці ў канкрэтнай, індывідуальна-пачуццёвай форме» [6, с. 42]. Інакш гэта будзе публіцыстыка ці штосьці іншае. Адрозненні вынікаюць з адрозненняў у спецыфіцы вобразнасці ў прозе і паэзіі. У прозе ў цэнтры вобразнай сістэмы стаіць канцэпцыя асобы, увасобленая ў вобразе-персанажы. У паэзіі асоба нікуды не знікае, але гаварыць пра вобраз-персанаж тут даволі праблематычна, бо асоба праяўляе сябе перш за ўсё ў дзеяннях, ва ўчынках, якія паўнаўтварасна могуць быць

прадстаўлены толькі ў эпасе і драме. У лірыцы перад намі ў асноўным толькі выказванне. Так, сапраўды існуе паняцце лірычны герой, але ім больш арганічна карыстацца не ў дачыненні да асобнага верша, а пры разглядзе ўсёй творчасці паэта, дзе гэты вобраз можна ўбачыць у дынаміцы. Што ж тады стаіць у цэнтры вобразнай сістэмы лірыкі? Ці мы проста маем справу з думкамі і пачуццямі, зашыфраванымі ў тропях? Адразу скажам, што калі акрамя вось такой вобразнасці ў выглядзе «трапеічнай шыфроўкі» ў творы больш нічога няма, то прэтэндаваць на высокае месца ў літаратурнай іерархіі твор ужо не можа. У цэнтры вобразнай сістэмы «высокай лірыкі» павінен стаяць вобраз-канцэпцыя, або вобразная канцэпцыя свету (жыцця) у мініяцюры. Пры гэтым даволі цікава, што найбольш зручны інструментарый на лексіка-фразеалагічным узроўні тут прапануе не столькі метафорука, колькі афарыстыка (прычым гаворка ідзе хутчэй не пра выкарыстанне гатовых афарызмаў, а пра такія аўтарскія слоўныя фармулёўкі, якія самі робяцца афарызмамі). Сапраўды, звернем увагу на тое, што канцэпцыя вельмі часта жыве не ў тропях, а ў даволі празрыстых, але афарыстычных радках: «And yet, by heaven, I think my love as rare as any she belied with false compare» (В. Шэкспір); «Как дай вам Бог любимой быть другим» (А. Пушкін); «Нет у вас родины, нет вам изгнания» (М. Лермантаў); «Быть знаменитым некрасиво» (Б. Пастернак); «Частности мелом отмечать – дело портных» (М. Цвятаева); «Мне сняцца сны аб Беларусі» (Я. Купала); «Нашто ж на зямлі сваркі і звадкі, боль і горыч, калі ўсе мы разам ляцім да зор?» (М. Багдановіч); «Чым Бог бліжэйшы да зямлі, тым Ён нябеснейшы» (Р. Барадулін). Прычым, калі вярнуцца да 130-га санета В. Шэкспіра, цытатай з якога мы пачалі, то ўбачым, што яго ідэйны змест будзеца менавіта на адмаўленні трапеічнай вобразнасці: «My mistress' eyes are nothing like the sun...»

Прыведзеныя разважанні будуць яшчэ больш зразумелымі, калі згадаць, чым з'яўляецца лірыка як род літаратуры. Высокая лірыка – не проста «думкі» ці «пачуцці» (паэзія можа выражаць большае за «проста пачуцці», але не зусім прыдатная для выражэння строга рацыяналізаванага зместу), а «разумныя пачуцці» – выраз А.М. Андрэева, якому, у прынцыпе, і належыць фармулёўка дадзенага крытэрыю [гл. 1, с. 104–115]. Змест высокай лірыкі – пачуццё, якое пераходзіць у светапоглядную формулу. У масавай, нізкапробнай паэзіі мы чытаем: «Я цябе кахаў, ты мяне не кахала». У высокай паэзіі мы чытаем: «Я вас любил... как дай вам Бог любимой быть другим». А гэта той паэт, які сказаў: «...поэзия, прости Господи, должна быть глумовата». Іншымі

словамі, можна, бясспрэчна, прытрымлівацца і меркавання Георгія Іванава, паводле якога залішне глыбокая думка можа нашкодзіць паэзіі, але гісторыя літаратуры сведчыць, што класікай робяцца тыя творы, у якіх думка як мінімум прысутнічае. Дарэчы, яшчэ вялікае пытанне – у якой ступені сур'ёзна Г. Іванаў гэта казаў. Вось цытата: «Мысль в стихах – приправа полезная, но не необходимая. Еще менее обязательна новизна или оригинальность мысли. <...> Глубокая или новая мысль может даже повредить стихотворению, как вредит вычурная метафора или слишком звонкая рифма. Баратынский это хорошо знал. Переданные прозой его стихи – прозвучат как захудалые афоризмы» [2, с. 645–646]. Але перадаць вершы прозаі і немагчыма. Можна толькі паспрабаваць рацыяналізаваць, «расшыфраваць» «ідэйны змест». І калі сур'ёзны філолаг аналізуе сур'ёзны твор, то атрымліваецца тэкст па аб'ёме ў шмат разоў большы за сам верш, прычым далёка не банальнага зместу, але гэта менавіта пры наяўнасці той думкі, якая з'яўляецца «не неабходнай» хіба што ў тым сэнсе, што сапраўды існуе безліч вершаў без яе. Вершы гэтыя могуць быць надрукаваны, бо фармальна яны абсалютна прыстойныя, «якасныя». Вось толькі яўна не шэдэўральныя. Як не ўспомніць словы А.А. Фета: «В произведении истинно прекрасном есть и мысль...» [цыт. па: 3, с. 152]. Ю.М. Лотман пісаў: «Дрэнные вершы – вершы, якія не нясуць інфармацыі або нясуць яе ў занадта малой меры» [4, с. 128]. (Ніжэй мы звернемся да кантэксту, у якім гэта было сказана.) Такім чынам, мы зноў выйшлі на тэму літаратурнай іерархіі, а таксама ўбачылі, у чым спецыфіка ўвасаблення ў паэтычным тэксце змястоўных катэгорый Ісціны і Добра: яны ўвасабляюцца ў выглядзе вобраза-канцэпцыі, «тэкставы цэнтр» якога лексічна выражаецца не столькі тропам, колькі афарызмам (тропы могуць прысутнічаць ці адсутнічаць, і вельмі важна разумець, што іх наяўнасць ці колькасць увогуле не з'яўляюцца крытэрыем мастацкасці, бо і металагічны, і аўталагічны стыль маюць поўнае права на існаванне; крытэрыем можа быць толькі якасць тропу).

Знаходзячыся ўсё яшчэ ў сферы паэтыкі літаратуры, пяройдзем да фармальных крытэрыяў мастацкасці паэтычнага твора, у чым нам дапаможа вершазнаўства.

Як было сказана, сама катэгорыя прыгажосці ў паэзіі і прозе парознаму ўвасабляецца. Тое, што ў паэзіі стварае прыгажосць, у прозе ўспрымалася б як прыгожасць.

Сутнасць адрознення паэзіі ад прозы выцякае з сутнасці адрознення вершаванага маўлення ад праявічнага, але не тоеснага апошняй. Як вядома, вершаваны тэкст – гэта тэкст, рытміка якога штучна арганізавана.

Ёсць фактары, якія ўскладняюць адказ на пытанне пра адрозненне паэзіі ад прозы: 1) у розныя эпохі гэтыя паняцці разумеліся па-рознаму; 2) мяжа паміж паэзіяй і прозай (як зместавымі катэгорыямі) не абсалютная; 3) мяжа паміж вершам і прозай (як фармальнымі катэгорыямі) не абсалютная; 4) сама мяжа паміж формай і зместам не абсалютная. Таму адказ можна даць не назваўшы нейкія структурныя кампаненты, якія быццам бы павінны адрозніваць паэзію ад прозы, а зразумеўшы нейкі дынамічны прынцып арганізацыі гэтых дзвюх форм мастацкага слоўнага выказвання. Штучная, як было сказана, рытмічная арганізацыя вершаванага маўлення робіць галоўнай сінтаксічнай фігурай верша інверсію: выказванне трэба «ўпісваць» у метр, для гэтага словы трэба перастаўляць, адыходзячы ад прамога іх парадку. Інверсія, як вядома, лагічна вылучае менавіта тыя кампаненты выказвання, якія адыходзяць ад прамога парадку слоў. Але частотнасць інверсіі ў вершах стварае сітуацыю, пры якой вылучаецца большасць слоў. На гэта накладаецца сам рытм, які «заглушае» звычайны сінтаксіс і прымушае зусім іначай слухаць тэкст (а менавіта – як мелодыю). Акрамя інверсіі і рытму, функцыяй вылучэння валодае рыфма і іншыя фанетычныя сродкі (алітэрацыя, асананс і г.д.). Такім чынам, сам механізм моўнага вылучэння робіцца скразным прынцыпам арганізацыі вершаванага маўлення, што мяняе псіхалогію чытацкага ўспрымання. Паэзію навучыўся чытаць той, хто навучыўся слухаць тэкст, яго моўную структуру, па аналогіі з музычнай мелодыяй. У добрай прозе, прынамсі рэалістычнай, мова амаль не заўважаецца. У паэзіі ж сама мова робіцца кампанентам зместу. Менавіта такая «дробязь», як татальная інверсіяванасць вершаванага маўлення, робіць дынамічным прынцыпам арганізацыі паэзіі ўстаноўку на моўнае выражэнне, а прынцыпам разумення паэзіі – устаноўку на «счытванне мовы», якая перастае быць толькі сродкам і робіцца кампанентам паэтычнага зместу. Чагосьці надзвычай новага і асабліва рэвалюцыйнага ў гэтай канцэпцыі няма. Роль інверсіі добра растлумачыў А.С. Яскевіч [гл. 9], выказванні пра тое, што элементы, якія з'яўляюцца ў мове фармальнымі, набываюць у паэзіі семантычны характар, вядомыя па тэкстах Ю.М. Лотмана [гл. 4, с. 47], а ў В.П. Рагойшы мы чытаем: «У паэзіі само гучанне слова становіцца сродкам выяўлення» [6, с. 12]. Але цікава звярнуць увагу на тое, што гэта было вядома яшчэ Гегелю. Н.Д. Тмарчанка цытуе наступныя словы філосафа: «...сказаць толькі дзеля самога выказвання, – і вось так выраз робіцца паэтычным...» [цыт. па: 7, с. 165]. І пасля гэтай цытаты Н.Д. Тмарчанка зазначае: «Тут мы заўважаем вялікае падабенства да вызначэння паэтычнага маўлення як “маўлення з устаноўкай

на выражэнне” о рускіх фармалістаў (Р.В. Якабсон, Б.В. Тамашэўскі)» [7, с. 165].

З усяго сказанага вынікае наступны крытэрыі мастацкасці паэтычнага твора на ўзроўні формы: высокамастацкі вершаваны тэкст характарызуецца фармальнай, у тым ліку моўнай, бездакорнасцю. Такія патрабаванні не прад'яўляюцца да прозы, прынамсі яны там змякчаюцца. Увогуле, немагчыма нават акрэсліць, што павінна была б уяўляць сабою «фармальная бездакорнасць» у прозе. Лягчэй пачаць пералік вельмі сур'ёзных фармальных заган у самых вялікіх шэдэўрах прозы. У дачыненні ж да паэзіі, наадварот, акрэсліць аб'ём названага паняцця няцяжка. Напрыклад, гэта захаванне законаў абранай сістэмы вершавання, адсутнасць банальных рыфм, на моўным узроўні – захаванне такой камунікатыўнай якасці маўлення, як чысціня, адсутнасць няправільных граматычных форм, выпадкаў няправільнай акцэнтацыі (што было б вельмі цяжка выправіць) і да т.п. Гэта не значыць, што фармальныя крытэрыі мастацкасці верша прымітыўныя, а засвоіць і зразумець іх вельмі лёгка (толькі для тлумачэння таго, чым адрозніваецца добрая рыфма ад дрэннай, спатрэбіцца нямала часу). Але прынцыпова гэта магчыма. Ад рытмічнага і да кампазіцыйнага ўзроўню – структура і мастацкія вартасці паэзіі могуць быць апісаны. У гэтым плане з прозай сапраўды сітуацыя больш складаная, бо (па словах Ю.М. Лотмана) проза сапраўды больш складаны мастацкі феномен.

Дарэчы будзе сказаць і пра тое, што патрабуецца і розная рэдактарская тактыка ў наступных выпадках. Дапусцім, колькасць тэхнічных недахопаў у вершы такая, што выпраўляць яго немагчыма. Такі верш яўна нельга друкаваць. Колькасць тэхнічных недахопаў у прозе можа быць сапраўды вялікая, але рэдактар можа ўбачыць і мастацкую каштоўнасць твора і разам з аўтарам давесці тэкст «да кандыцыі». Наадварот, праявічы тэкст можа быць даволі «чыстым», але не пра што. Цалкам магчыма, што ён не будзе дапушчаны ў друк. У выпадку вершаваных твораў мы бачым, што такіх вершаў не пра што друкуецца нямала (пры адсутнасці грубых фармальных недахопаў). І, хутчэй за ўсё, вінаваціць рэдактараў тут не трэба: яны, як нам здаецца, інтуітыўна адчуваюць адносную нармальнасць гэтай сітуацыі. Проста, сапраўды, трэба адрозніваць мінімальныя крытэрыі мастацкасці верша, якія дазваляюць прыняць рашэнне пра публікацыю твора, і «высокія» крытэрыі, па якіх вызначаецца значнасць твора ў гісторыі літаратуры.

Ці азначае гэта, што ў паэтычных шэдэўрах няма моўных няправільнасцей? Прыклады паказваюць, што гэта не так. Мы ўжо

цытавалі той верш Лермантава, у якім ёсць радок: «Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники...» (плеанастычнае ўжыванне злучнікаў *будто* і *как* і абсалютна непатрэбная часціца *же*). У Цютчава і Маякоўскага – няправільныя націскі, у Максіма Багдановіча – беларуская мова, далёкая (па аб’ектыўных прычынах) ад нормы нават у разуменні пачатку мінулага стагоддзя, у Караткевіча – тыя ж няправільныя націскі і граматычныя формы (тыпу каменні, карэнні) і г.д. Ці ёсць тут нейкая супярэчнасць? Няма! І на гэта два аргументы. Па-першае, няправільнасць можа ўваходзіць у лік мастацкіх сродкаў. Мы ўжо цытавалі словы Ю.М. Лотмана пра дрэнныя вершы. Звернемся да іх яшчэ раз, але ў больш шырокім кантэксте: «Добра пісаць вершы – пісаць адначасова і правільна і няправільна. Дрэнныя вершы – вершы, якія не нясуць інфармацыі або нясуць яе ў занадта малой меры. Але інфармацыя ўзнікае толькі тады, калі тэкст не ўгадваецца наперад. <...> ...добрыя вершы, вершы, якія нясуць паэтычную інфармацыю, – гэта вершы, у якіх усе элементы чакання і нечакання адначасова. Парушэнне першага прынцыпу зробіць верш бессэнсоўным, другога – трывіяльным» [4, с. 128]. Няправільнасць – толькі адзін са сродкаў стварэння нечаканасці. Асабліва ж падкрэслім фразу «пісаць адначасова і правільна і няправільна». Гэта азначае, што нейкая прыватная няправільнасць не будзе ўспрымацца менавіта ў якасці няправільнасці. Яна будзе арганічна ўваходзіць у мастацкую структуру твора. Там яна будзе правільнай. Але каб гэта атрымалася, моўныя нормы і законы вершавання трэба як мінімум ведаць. Калі паэт ужывае няправільны націск таму, што не ведае правільнага, – пра які мастацкі сродак тут можна казаць? А любы мастацкі сродак павінен быць матываваным. Пры гэтым матываванасць ні ў якім разе не азначае адступлення ад моўных нормаў з прычыны неабходнасці захавання рытму ці рыфму. Гэта прафанацыя, і калі рэдактар бачыць такое – гэта падстава звярнуць увагу аўтара на праблему. Адсюль, па-другое, вынікае, што далёка не ўсе няправільнасці нават у вялікіх паэтаў павінны ўспрымацца як дазвол усім астатнім парушаць законы вершавання ці моўныя нормы. Многія тэксты класікаў не пагоршыліся б, калі б там не было тых ці іншых няправільнасцей.

Што дае нам трэці раздзел тэорыі літаратуры – тэорыя літаратурнага працэсу – для разумення крытэрыяў мастацкасці?

Некаторыя адказы напрошваюцца самі, але з’яўляюцца даволі простымі: архаічнасць, эпігонства – відавочныя недахопы, якія катастрафічна зніжаюць мастацкую вартасць твора. Разам з тым тэорыя літаратурнага працэсу прымушае звярнуць увагу і на тое, што пытан-

не пра крытэрыі мастацкасці больш складанае, «чым хацелася б». Праблема ў тым, што крытэрыі мастацкасці далёка не аднолькавыя ў розных мастацкіх метадах. У гэтым плане трэба згадаць вядомае правіла крытыка / рэдактара: судзіць мастака трэба па законах, якія ён сам над сабою прызнае. Пры гэтым няма «добрых» і «дрэнных» метадаў (як бы ні хацелася нават многім літаратуразнаўцам сцвярджаць адваротнае). Няма іх таму, што ўсе мастацкія метады – арганічнае параджэнне эпохі. Але ёсць метады з большымі ці меншымі абмежаваннямі. І вось гэта ўжо радуе, бо дазваляе меркаваць, што акрэсленыя вышэй крытэрыі мастацкасці ўсё ж маюць аб’ектыўнае значэнне і не могуць быць проста адкінуты прадстаўнікамі таго ці іншага метаду: калі такое адкіданне адбываецца, мастацкі метад сам прызнаецца ў сваіх абмежаваннях. Так, постмадэрнізм спрабуе адкінуць катэгорыю ісціны. Але аб’ектыўнае прачытанне корпусу постмадэрнісцкіх тэкстаў паказвае, што сам постмадэрнізм сёння блізка да самавычарпанасці. Авангардызм даволі часта спрабаваў саму катэгорыю прыгажосці разумець вельмі спецыфічна: напрыклад, футурысты (а таксама неавангардысты другой паловы XX стагоддзя і інш.) паэтызавалі не хараство, а пачварнасць. Але што такое авангардызм, як не метад, які ад самага свайго пачатку нясе ў сабе сваю вычарпанасць – яшчэ ў большай ступені, чым постмадэрнізм, бо апошні працуе з традыцыяй, а першы імкнецца яе адмовіць і засяроджваецца на кульце навізны? Навізна дзеля самой навізны – чым не прызнанне ў прынцыповай самавычарпанасці?

Абмежаванні метаду могуць быць структурныя і выяўленчыя. Чым больш структурных абмежаванняў мае метад, тым менш ён абмежаваны ў выяўленчым плане (рэалізм) і наадварот (авангардызм). Адсюль і вынікае, што некаторыя метады хутчэй прыходзяць да стану вычарпанасці, іншыя – больш павольна. Ставіцца да гэтага трэба спакойна, без ідэалагічнага надрыву. Абсалютна ўсе метады зрабілі ўнёсак у культуру, творы прадстаўнікоў усіх метадаў дапамагаюць лепей зразумець эпоху.

Для эпохі цяперашняй актуальнымі застаюцца чатыры метады – рэалізм, мадэрнізм, авангардызм, постмадэрнізм. Працягваюць з’яўляцца творы ўсіх чатырох названых метадаў. Рэдактар павінен быць вольным ад густавага суб’ектывізму. У Беларусі не тая сітуацыя, калі можна адзін часопіс зрабіць чыста авангардысцкім, другі – чыста рэалісцкім і г.д. Улічваючы, што паэзію рэдагуюць паэты, трэба сказаць, што аб’ектыўнасць паэта як рэдактара – абсалютна неабходная прафесійная якасць. Як паэт ён можа адчуваць, што тэксты, якія яму

прывеслі, вельмі далёкія ад яго паэтычных густаў, але ў якасці рэдактара ён павінен ацэньваць іх аб'ектыўна і карыстацца менавіта аб'ектыўнымі крытэрыямі мастацкасці, а не прыватнымі крытэрыямі «свайго» мастацкага метаду.

Але, на жаль, мы бачым, што густавы суб'ектывізм буе не тое што ў рэдактараў, але нават у літаратуразнаўцаў. Можна назваць такія канкрэтныя сённяшнія праявы гэтага суб'ектывізму, як рэалізмацэнтрызм, авангардызмацэнтрызм і антыпостмадэрнізм. Другі з названых феноменаў увогуле цяжка апраўдаць: пра абмежаванасць і вычарпанасць авангардызму мы ўжо казалі. Постмадэрнізм, нават калі ён камусьці не падабаецца і ўяўляецца крыніцай інфернальнай небяспекі, тым больш павінен выклікаць цікавасць у якасці аб'екту вывучэння. Дарэчы, даходзіць да таго, што яму нават адмаўляюць у статусе мастацкага метаду. Але тады застаецца без адказу пытанне пра тое, у якім жа метадзе напісаны постмадэрнісцкія творы.

Рэалізмацэнтрызм крытыкаваць цяжэй за ўсё, але трэба. Рэалізм, з аднаго боку, вычарпаць цяжка. З іншага боку, ён, па-першае, ставіць вельмі высокую планку тымі шэдэўрамі, якія створаны ўжо даволі даўно; па-другое, рэалізм узбагачаецца, убіраючы ў сябе, у тым ліку, і вопыт мадэрнізму (пострэалізм). Гэта дазваляе казаць пра вельмі плённае ўзаемадзеянне рэалізму і мадэрнізму. Зараз жа, тым больш, мы гаворым пра паэзію. Ва ўсходнеславянскіх літаратурах паэзія перажыла феноменальны ўздым менавіта дзякуючы мадэрнізму (Сярэбраны век рускай паэзіі і яго каласальны ўплыў на ўсю наступную ўсходнеславянскую вершатворчасць). Сёння нават цяжка ўявіць, як павінна была б выглядаць паэзія рэалізму ў яго класічным («някрасаўскім») варыянце. Хіба што як архаізм і эпігонства. Бо ў паэзіі метады найбольш відавочна праяўляецца ў стылі. Каб зразумець, напрыклад, што паэзія Цвятаевай – гэта не рэалізм, дастаткова паглядзець на яе сінтаксіс. Сама сучасная паэтычная метафорыка – гэта здабытак мадэрнізму. Такім чынам, у сучаснай паэзіі мадэрнізм жыве і квітнее, і хаваць яго вельмі рана. А рэалізмацэнтрызм некаторых літаратурна-мастацкіх выданняў выглядае як пазамінулае стагоддзе. Паўтараем, не ў нашай сітуацыі дазваляць сабе такую раскошу, хаця сам па сабе рэалізм – вяршыннае дасягненне ў гісторыі мастацтва.

Рэдактару важна арыентавацца ў мастацкіх метадах, бо гэта дазволіць пазбегнуць даволі распаўсюджанай нават у калегіальных колах памылкі. Заклучаецца яна ў тым, што даволі часта чытач (крытык, рэдактар) спрабуе падыходзіць да твора, напісанага ў адным мастацкім

метадзе, з крытэрыямі іншага метаду. Асабліва гэта заўважаецца за чытачамі, выхаванымі на рэалізмацэнтрычных ідэалах: у іх і Чацкі паводзіць сябе «неразумна», і Шэкспір піша «нерэалістычна». Праўда, сёння прыхільнікі таго ж авангардызму глядзяць на творы іншых метадаў як на нудную архаіку. Паўтараем, уласныя густы не павінны перашкаджаць рэдактару быць аб'ектыўным.

Такім чынам, і тэорыя літаратурнага працэсу дазваляе нам як удакладніць крытэрыі мастацкасці, так і наблізіцца да разумення праблемы літаратурных іерархій у разрэзе рэдактарскага аналізу і ацэнкі мастацкага твора.

У якасці заключэння прапануем уласную схему пабудовы літаратурнай іерархіі, якая можа дапамагчы рэдактарам арыентавацца ў сістэме мастацкіх каштоўнасцей.

Звычайна прапануюць трохступеневыя іерархіі: літаратура высокая, масавая і белетрыстыка, або элітарная, высокая і масавая і г.д. Ёсць сэнс захаваць гэтую трохступеневасць, але ўдакладніць яе. Сапраўды, у агульным плане зразумела, што высокая літаратура – гэта тая, у якой разгледжаныя крытэрыі мастацкасці захоўваюцца. Тады пад масавай трэба разумець тую, у якой яны ігнаруюцца, «здымаюцца», а пад элітарнай – тую, у якой выпрацоўваюцца нейкія «свае», індывідуалістычныя, крытэрыі. Звычайна менавіта пра элітарную літаратуру кажуць, што ў ёй крытэрыі мастацкасці прынцыпова незразумелыя, не-аб'ектыўныя, расплывістыя. Пры гэтым важным крытэрыем размеркавання твораў па розных узроўнях робіцца шырыня чытацкай аўдыторыі. У элітарнай літаратуры яна найменшая, у масавай – найбольшая. Высокая літаратура мае адносна шырокую аўдыторыю.

Пры ўсёй зразумеласці гэтай трохступеневай іерархіі, аказваецца, што не ўсе літаратурныя феномены ў яе ўпісваюцца. Напрыклад, у адным з дапаможнікаў чытаем: «Масавая літаратура прадстаўлена ў асноўным прозай. Гэта і зразумела. У паэзіі імітаваць думкі і пачуцці значна цяжэй, нездарма паэзія маскульта ў асноўным засяроджана на песні» [5, с. 309]. Але як быць, напрыклад, з паэзіяй, якая не мае нават адносна шырокай аўдыторыі, але па сваім узроўні максімальна блізкая да высокай (не элітарнай)? Або з паэзіяй, якая па ўзроўні не цягне на высокую, але ніякай масавай аўдыторыі не мае?

Прапануем размеркаваць усе літаратурныя феномены ў сем разрадаў, якія размяшчаюцца на трох узроўнях. У гэтай класіфікацыі найбольш поўна ўлічваюцца як крытэрыі мастацкасці, так і шырыня чытацкай аўдыторыі.

Узровень высокай літаратуры.

1-ы разрад. Элітарная літаратура (літаратура з «індывідуалістычнымі» крытэрыямі мастацкасці, не разлічаная на шырокую аўдыторыю). Звяртаем увагу на тое, што яе аднясенне да першага (быццам бы найвышэйшага) разраду абсалютна ўмоўнае. На практыцы крытэрыі мастацкасці ў элітарнай літаратуры настолькі расплывістыя, што бывае цяжка размежаваць яе з творамі пятага і нават сёмага разрадаў.

2-і разрад. Уласна высокая літаратура (літаратура, якая вытрымлівае аб'ектыўныя, выпрацаваныя гісторыка-літаратурным працэсам крытэрыі мастацкасці; сюды адносіцца асноўны корпус класікі, якая ўключаецца ў вучэбныя праграмы па літаратуры). Гэтыя творы маюць шырокую чытацкую аўдыторыю.

Сярэдні ўзровень.

3-і разрад. Літаратура, якая вытрымлівае аб'ектыўныя мастацкія крытэрыі, але не набыла па розных прычынах шырокай чытацкай аўдыторыі (напрыклад, з-за спецыфічнай моўнай сітуацыі ў Беларусі сюды будзе адносіцца вялікі корпус твораў беларускай літаратуры, акрамя класічных, якія належаць да другога разраду).

4-ы разрад. Літаратура, якая мае шырокую чытацкую аўдыторыю, але спрэчныя мастацкія вартасці. Гэта тэксты, якія ствараліся з устаноўкай на стварэнне твора мастацтва, але і з устаноўкай на поспех у самай рознай, у тым ліку непадрыхтаванай, публікі. Сюды, дарэчы, адносяцца вельмі часта творы постмадэрнізму, бо пераадоленне мяжы паміж высокай і масавай літаратурай – адзін з пастулатаў постмадэрнізму.

5-ы разрад. Літаратура, якая стваралася з устаноўкай на стварэнне твора мастацтва, але мае даволі нізкія мастацкія якасці і амаль не мае чытацкай аўдыторыі. Сёння, хутчэй за ўсё, сюды трэба аднесці найгоршыя творы сацыялістычнага рэалізму.

Узровень нізкай літаратуры.

6-ы разрад. Масавае літаратура, якая не вытрымлівае крытэрыяў мастацкасці і стваралася як чыста камерцыйны прадукт. Мастацкія крытэрыі проста «здымаюцца» пры напісанні такіх тэкстаў.

7-ы разрад. Тэксты аматараў ад літаратуры, прычым такіх, якія не маюць уяўлення аб крытэрыях мастацкасці. У адрозненне ад масавай літаратуры, такія тэксты амаль ніякай чытацкай аўдыторыі не маюць. Гэта графаманія і сумежныя з ёю з'явы.

Часам магчымыя пераходы з аднаго разраду ў іншы (асабліва з трэцяга ў другі).

Дадзеная класіфікацыя мае відавочную каштоўнасць для рэдактараў (напрыклад, пры вырашэнні пытанняў выдавецкай палітыкі). Па сут-

насці, гіпатэтычнае аднясенне твора да аднаго з пералічаных разрадаў – гэта этап, якім і павінен завяршацца рэдактарскі аналіз мастацкага тэксту.

Літаратура

1. Андреев, А.Н. Основы теории литературно-художественного творчества: пособие для студ. филол. фак. / А.Н. Андреев. – Минск: БГУ, 2010. – 216 с.
2. Иванов, Г.В. Стихи. Проза / Г.В. Иванов. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 704 с.
3. История русской литературы XIX века. 40–60-е годы: учеб. пособие для вузов / под ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой. – 3-е изд., испр. – М.: Оникс, 2006. – 512 с.
4. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 1999. – 848 с.
5. Основы литературоведения: учеб. пособие для филол. фак. пед. ун-тов / В.П. Мещеряков [и др.]; под общ. ред. В.П. Мещерякова. – М.: Московский Лицей, 2000. – 372 с.
6. Рагойша, В.П. Пазычына слоўнік / В.П. Рагойша. – 3-е выд., дапрац. і дапоўн. – Мінск: Бел. навука, 2004. – 576 с.
7. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Академия, 2004. – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – 512 с.
8. Хализев, В.Е. Теория литературы: учебник / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 1999. – 398 с.
9. Яскевич, А.С. Ритмическая организация художественного текста / А.С. Яскевич. – Минск: Навука і тэхніка, 1991. – 208 с.