

Літаратуразнаўства



А.У. ДУБРОЎСКИ

СІЛАБА-ТАНІЧНЫ ВЕРШ РЫГОРА БАРАДУЛІНА

The article is devoted to evolution of syllable-tonic verse in Ryhor Baradullin's poetry. The changing of the correlation between metres at an early period of his creative work is explained by the orientation to rhythm tendencies of the language.

У чацвёртым зборніку Рыгора Барадуліна «Неруш» (1966 г.) колькасць твораў, напісаных у сілаба-танічнай сістэме вершавання, зніжаецца да 51 % у параўнанні з першым зборнікам «Маладзік над стэпам» (1959 г.), дзе такіх вершаў было 95,2 %. Адназначна колькасць твораў, напісаных у танічнай сістэме, павялічваецца з 4,8 да 49 %, тоніка расце ў дзесяць разоў па прычыне шырокага выкарыстання дольніка (звычайна яго залічваюць да тонікі), які з'яўляецца «своеасаблівай пераходнай формай ад сілаба-танічнай да танічнай сістэмы вершаскладання» (Рагойша 1987, 169). Зразумела, што рост дольніка адбываецца за кошт сілаба-танічных памераў, прычым не ўсе з іх «пакутуюць» у роўнай ступені.

Двухскладовыя памеры. Калі разглядаць двухскладовыя памеры асобна, то мы з табліцы бачым, што найбольш рэзка зніжаецца колькасць харэяў, а ямбы (у параўнанні з імі) нават «выиграюць».

Двухскладовыя памеры ў зборніках
Р. Барадуліна (1959 і 1966 гг.)

	«Маладзік над стэпам» (1959 г.)	«Неруш» (1966 г.)
Харэй	27,9 %	12,5 %
Ямб	72,1 %	87,5 %

(За 100 % тут прынята колькасць вершаў, напісаных двухскладовымі памерамі ў кожным зборніку.)

Прычыну зніжэння колькасці харэяў (і *параўнальнага з ёю* павелічэння колькасці ямбаў) трэба шукаць у тым, што развіццё рытмікі Барадуліна, а менавіта разняволенне яго верша, ішло не «пад згідай» бессістэмнага эксперыментатарства, а з арыентацыяй на ўслухоўванне ў

мову, на яе ўнутраныя прасадычныя заканамернасці. І.Д. Ралько піша: «Відавочна, ямб па сваіх зыходных рытмічных характарыстыках (узыходзячая акустычная хваля) структурна <...> бліжэй, чым харэй, інтанацыйнай сістэме мовы, бо ў мове, як і ў ямбе, праяўляецца выразней такі ж інтанацыйны рух, але, натуральна, менш прыкметна» (Ралько 1986, 181). Той факт, што асобныя рытмічныя тэндэнцыі мовы («розныя стылі і розны прасадычны лад») атрымалі неаднолькавае развіццё, пацвярджае неаднолькавае патэнцыяльнае магчымасцей для ўсіх вершаваных памераў. Для ямба гэтыя магчымасці асабліва прыдатныя, паколькі рытмічныя тэндэнцыі мовы заснаваны пераважна на ўзыходзячай хвалі гучання, а ў рытмічным слоўніку мовы таксама пераважаюць тыпы слоў, структурна арганізаваных па ўзыходзячай хвалі гучання; для харэя – крыху менш прыдатныя, паколькі ў мове ў структуры коланаў інтанацыя харэчнага прыступу (сыходная хваля гучання) менш развітая, чым інтанацыя ўзыходзячая. Б.В. Тамашэўскі казаў, што «інтанацыйны лад маўлення, нейтралізаваны ў прозе, набывае ў



верша сваю своеасаблівасць і гранічную выразнасць» (Ралько 1986, 190–191). Няма нічога дзіўнага, што такі «моўны» паэт, як Барадулін, улоўлівае гэты інтанацыйны лад і «канцэнтруе» яго ў вершы.

І.Д. Ралько робіць наступную выснову: «...найбольшую ўзгодненасць з рытмічнымі тэндэнцыямі мовы мае ямб, а не харэй. Адсюль той факт, што на працягу ўсёй гісторыі новага рускага верша ямбы рашуча пераважалі над харэямі, сведчыць якраз аб тым, што гэта адбывалася не насуперак рытмічнай прыродзе мовы, а ў адпаведнасці з найбольш выразна выяўленымі ў ёй рытмічнымі тэндэнцыямі. Адным словам, рашучая перавага ямба над харэем у практыцы рускай паэзіі (беларускай і ўкраінскай таксама) абумоўлена не нейкімі іманентнымі рытмічнымі тэндэнцыямі... а перш за ўсё тым, што **рытмічная структура ямбічнага рытму ў значна большай меры, чым харэйчнага, унутрана узгоднена з рытмічнымі тэндэнцыямі мовы.** Такім чынам, перавага ямба над харэем у паэтычнай практыцы ўсходнеславянскіх народаў – гэта вынік рытміка-інтанацыйнай і сінтаксічнай структур усходне-славянскіх моў (інтанацыя разгортваецца пераважна па ўзыходзячай акустычнай хвалі) і пацвярджэнне таго, што рытмічныя тэндэнцыі, якія найбольш развіты ў мове, яшчэ ў большай ступені падкрэсліваюцца і развіваюцца ў вершы. Іменна ў гэтым сэнсе і трэба разумець тэзіс Л.І. Цімафеева: «Няма нічога ў вершы, чаго б не было ў мове» (Ралько 1986, 198–199).

Трохскладовыя памеры. Яны падаюць з 27 % у «Маладзіку над стэпам» да 14,4 % у «Нерушу». Але важна тое, што ў абодвух разглядаемых зборніках іх значна менш, чым двухскладовых памераў, што аднолькава яскрава праяўляецца і ў першым зборніку, і ў чацвёртым. (Дарэчы, сітуацыя не мяняецца і ў зборніку «Лісты ў Хельсінкі», выдадзеным у 2000 г.) Памяншэнне выкарыстання трохскладовых памераў у параўнанні з двухскладовымі праявілася ў творчасці Барадуліна адразу. Прычыны названай асаблівасці дастаткова відавочныя: гэты феномен можна вызначыць як «схаластычнасць трохскладовых памераў», непрымальна для «вольнага духу барадулінскага верша». Дадзенае сцвярджэнне бярэцца ў двукоссе, таму што на першы погляд здаецца даволі суб'ектыўным. Але пры звароце да тэорыі ўражанне суб'ектыўнасці хутка знікае.

Пачнем з вельмі «адыёзнай» цытаты, якую хочацца прывесці без каментарыяў і на мове арыгінала. В.А. Чудоўскі пісаў: «Век жалкаго упадка творческих сил, в рабий век Некрасова, поэты охотно писали мертвыми, автоматными «трехдольными» метрами, в коих ударение само, без выбора, попадает на место. В век высшего расцвета, в век Пушкина, преобладали *выборочные* метры – иамб. Пушкин всю силу своего баснословного сверхчеловеческого ослепительного ритмового гения положил на развитие начала *свободы, свободного выбора* пропускаемых ударений» (цыт. па: Гаспаров 1974, 127). Можна не давяраць экспрэсіўным меркаванням В.А. Чудоўскага, але лічбам давяраць трэба. Так, М.Л. Гаспараў, зрабіўшы адпаведныя падлікі, прыходзіць да наступнай высновы: «Двухскладовыя памеры аказваюцца амаль у паўтара раза больш «натуральнымі» («естественно возникающими») за трохскладовыя памеры» (Гаспаров 1974, 147).

У паэзіі ж Барадуліна двухскладовыя памеры пераважаюць над трохскладовымі не ў паўтара і не ў два разы, а больш, што з'яўляецца яшчэ адным пацвярджэннем думкі пра тое, што рытмічныя тэндэнцыі мовы яшчэ больш падкрэсліваюцца, крышталізуюцца ў вершы. Аднак звярнем увагу і на тыя канкрэтныя змены, якія адбыліся *ўнутры* трохскладовых памераў у «Нерушу» ў параўнанні з «Маладзіком над стэпам». Знікае дактыль, рэзка падае амфібрахій (з 17,5 да 3,3 %) і крыху расце анапест (з 1,6 да 4,4 %). Прычыны знікнення дактыля – тыя ж самыя, што і змяншэння колькасці харэяў: у дактылі замацавана сыходная лінія гучання, што менш узгоднена з

рытмічнымі тэндэнцыямі мовы, чым узыходзячая хваля гучання амфібрахія і анапеста (гл. Ралько 1986, 168).

Дыялектыка суадносін амфібрахія і анапеста больш складаная. Значная перавага амфібрахія над анапестам у першым зборніку (як і перавага двухскладовых памераў над трохскладовымі) даказвае «прыроджаную чуйнасць Барадуліна да мовы». Як вядома, «верагоднасць сустрэць у наборы слоў... амфібрахій, які выпадае склапаўся, у паўтара раза вышэй за верагоднасць сустрэць анапест, які выпадае склапаўся. Гэта і зразумела: анапестычны верш на адзін склад даўжэйшы за амфібрахічны, а чым даўжэйшы метрычна арганізаваны ланцужок слоў, тым меншая верагоднасць яго выпадковага ўзнікнення» (Гаспаров 1974, 146).

Узнікае пытанне, чаму ж змяншаецца колькасць амфібрахіяў і расце колькасць анапестаў у «Нерушу»? Па-першае, гэтае пытанне, на самай справе, не будзе падавацца вельмі праблематычным, калі возьмем пад увагу, што чатыры вершы, напісаныя анапестам, супраць трох вершаў, напісаных амфібрахіем, – сведчанне не вельмі вялікай перавагі. Па-другое, з чатырох анапестаў у «Нерушу» два не з'яўляюцца чыстымі анапестамі, а маюць шэраг адхіленняў. Па-трэцяе, адзначым, што менавіта анапест, а не амфібрахій уяўляе асноўны «шлях да дольніка». Пра **анапестычную тэндэнцыю** ў дольніку кажуць М.Л. Гаспараў (Гаспаров 1974, 235–236) і І.Д. Ралько (Ралько 1986, 220). Такім чынам, перавага анапеста над амфібрахіем у творчасці паэта адбываецца менавіта на фоне агульнага імкнення да танізацыі, да дольніка і яскрава праяўляецца ў зборніку «Неруш» (хаця гэтая тэндэнцыя ўпершыню праявілася, на самай справе, не ў «Нерушу», а яшчэ ў другой кнізе – «Рунець, красаваць, налівацца!» (1961) – і ў трэцяй – «Нагбом» (1963)). У «Маладзіку над стэпам» дольнік сустракаецца толькі тры разы, г. зн. не было яшчэ гэтай тэндэнцыі да танізацыі (у тым сэнсе, у якім можна казаць пра гэта на прыкладзе «Нерушу»), і адносіны паміж амфібрахіем і анапестам існавалі менавіта тыя, якія «і павінны існаваць» у сілаба-танічным кантэксце. (У «Лістах у Хельсінкі» анапест і амфібрахій прадстаўлены той жа агульнай колькасцю вершаў – сем, што і ў зборніку 1966 г., але тут амфібрахічных твораў – чатыры, анапестычных – тры. Да гэтага можна дадаць два вершы, напісаныя дактылем (усё гэта – са шматлікімі сцяжэннямі). Такая колькасць трохскладовых сілаба-танічных форм у параўнанні з двухскладовымі памерамі і з танічнымі вершамі ўяўляецца мізэрнай, і гэта ёсць пячатка Барадуліна – адзнака, якая сфарміравалася менавіта ў 1960-я гг.).

Звернем увагу на з'яўленне ў «Нерушу» трохскладовых памераў з пераменнай анакрузай як на спробу разнявольць «схаластычны» рытм трохскладовых памераў, выйсці з іх *зададзенасці*, не перасякаючы межы сілаба-тонікі. Цікава, што не ўзнікае двухскладовых памераў з пераменнай анакрузай: Барадуліну не трэба «разнявольваць» ямб, ён ім «цапкам задаволены».

Сродкі «ажыўлення» сілаба-тонікі. Сродкі «ажыўлення» сілаба-тонікі дазваляюць зрабіць больш разнастайнай рытміку сілаба-танічных памераў, не выходзячы на дольнік. Ці трэба адзначаць, што ўсё гэта датычыцца менавіта трохскладовых памераў? У ямбе і харэі разнастайнасць рытму ствараюць пропускі схемных націскаў, што амаль не сустракаецца ў трохскладовых памерах (Гаспаров 1974, 126).

Паэт, які стаў першым шырока выкарыстоўваць пропускі схемных націскаў у трохскладовых памерах і якога ніхто ў гэтым не перасягнуў, – Б. Пастарнак. Барадулін, як вядома, перакладаў Пастарнака. Цікава, што спецыфічную пастарнакаўскую рытміку Барадулін перадае своеасабліва. Было б найўна чакаць, што ён стане з «фатаграфічнай» дакладнасцю капіраваць пропускі схемных націскаў (ды ці магчыма такое?). Замест гэтага перекладчык выкарыстоўвае дольнікавыя, тактавіковыя, акцэнтныя радкі. Бясспрэчна, пошукі Пастарнака ў галіне рытму аказаліся вельмі блізкімі Барадуліну; ён і сам нярэдка прапускае схемныя націскі ў трохскладовых памерах.



Звышсхемныя націскі – моцны мастацкі прыём: яны фарміруюць інтанацыю, надаюць гучанню сэнсаўтваральныя якасці.

***Вырак** ног абыякава босых.
Марны ўздых у глухім палыне.
Послух шляху ахвярнага –
 Посах
Горкі пыл аддае меліне.

Як апірышча мары і веры.
 Усе шляхі абышоўшы ў жыцці,
Посах грукне ў нябесныя дзверы,
Ціха ў хату збаіцца зайсці.

(Барадулін 1992, 43)

Звышсхемныя націскі ў пачатках радкоў прымушаюць спыніцца, прыслухацца, бо нельга іх «праглынуць», не заўважыць, не атрымліваецца «хуценька і лёгенька пракаціцца» па гэтых анапестах. Хочацца кожны раз зрабіць імгненную паўзу пасля першага слова, што і надае вершу інтанацыю разважання. Апісаны прыём «абцяжарвання» анакрузы звышсхемным націскам Барадулін, здаецца, спецыяльна выкарыстоўвае ў філасофскіх вершах для стварэння адпаведнай інтанацыі:

Бачаннем не насыціцца вока,
 Слуханнем не напоўніцца вуха.
 Весялосць спее белаблока,
 Чарнахмара збіраецца скруха.

Вока ценіцца цемрай зайздроснай,
 Вуха глушыцца чугкай і плёткай.
 Сонца ў радасці маткаю хроснай,
 Цемра ў смутка багатаю цёткай.

Бачыць хочацца за даляглядам,
 Чуць жадаецца за цішынёю.
 Гэта вочы чые з зарападам
 З неба сыплюцца сіняй манюю?

(Барадулін 1995, 9)

Такім чынам, ствараецца спецыфічны запаволены рытм, узмацняецца падкрэсліванне сэнсавых пар: вока – вуха, сонца – цемра, бачыць – чуць. Пастаноўка ў апошняй страфе прыназоўнікаў за (службовай часціны мовы!) на метрычна моцнае месца таксама мае эстэтычную функцыю: паэт быццам ставіць «інтанацыйны працяжнік», падкрэслівае вобраз («чуць – за цішынёю»). Першая страфа – асобная гаворка, таму мы нават нічога не выдзялялі там графічна. Першыя два радкі ўспрымаюцца проста як акцэнтны верш. Трэці радок мала што праясняе з прычыны аслабленага дадатковага націску на першым складзе слова *белаблока*. І толькі чацвёрты радок «заяўляе», што перад намі трохстопны анапест. Такі пачатак верша вельмі смелы для сілаба-тонікі. Звычайна бывае так, што менавіта першыя радкі найбольш строгія па сваёй рытміцы, што задае вершу пэўную інерцыю. Барадулін жа ламае такую традыцыю.

Паэт не адмаўляецца ад сілаба-тонікі. У апошніх зборніках удзельная вага твораў, напісаных у гэтай сістэме вершавання, зноў павялічваецца (не дасягаючы, аднак, паказчыкаў першага зборніка). Так, у кнізе «Лісты ў Хельсінкі» (2000 г.) сілаба-тоніка складае 75 % (праўда, гэта ўжо не тая сілаба-тоніка, што ў «Маладзіку над стэпам»: тут шмат адхіленняў ад схемы, шмат

* Глустым шрыфтам абазначаюцца словы, якія нясуць звышсхемныя націскі; адпаведна пропускі схемных націскаў мы будзем ніжэй паказваць курсівам.

уласна «барадулінскага»). Паэт паказвае, што на шляху да большай раскаванасці верша, да гутарковасці, магчымасці сілаба-танічнай сістэмы яшчэ далёка не вычарпаная. Ён узбагачае традыцыйны верш новымі прыёмамі, дэманструючы, што наватарства і традыцыя могуць ісці поруч.

ЛІТАРАТУРА

- Барадулін Р. Міласэрнасць плахі: Кніга паэзіі. Мн., 1992.
 Барадулін Р. Евангелле ад Мамы: Кніга паэзіі. Мн., 1995.
 Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
 Рагойша В.П. Паэтычны слоўнік. Мн., 1987.
 Ралько І.Д. Верш і мова: Праблемы тэорыі і гісторыі беларускага верша. Мн., 1986.

Дуброўскі Аляксандр Уладзіміравіч – аспірант кафедры тэорыі літаратуры БДУ, магістр гумантарных навук. Навуковы кіраўнік – доктар філалагічных навук, прафесар В.П. Рагойша.

Г.М. ДРУК

МІФАТВОРЧАСЦЬ ЯК ІДЭЯСТВАРАЛЬНАЯ АСНОВА Ў ПРОЗЕ ВІКТАРА КАЗЬКО І ЧЫНГІЗА АЙТМАТОВА

The problem of mythocreation, its concept and importance for new artistic reality are analysed in this article. The analysis is based on the prosaic works of writes V. Kozko and Ch. Aitmatov. The general folk-mythological images and motives are revealed. The peculiarities of their interpretation in the prose are revealed too. The emphasis is made on the use of the myth and legend in literary works as an expressive means of important ideas of human life.

Праблема міфалагізацыі – адна з самых важных і актуальных у сучасным літаратуразнаўстве. Літаратурная міфатворчасць – гэта сродак мастацкага засваення рэчаіснасці, сутнасць якога, на думку В. Каваленкі (гл. падрабязней Каваленка 1981), заключаецца ва ўменні мастака бачыць паэзію ў простым і будзённым, ствараць са звычайнага нешта таямнічае і загадкавае, адухаўляць рэчаіснасць. Іншымі словамі, спецыфічнай асаблівасцю фальклорна-міфалагічнага асэнсавання свету ў літаратуры з'яўляецца яго паэтызацыя, моцнае ўнутранае выяўленне пачуццёвага перажывання. Па прычыне таго, што міф – "максімальная абагулены вопыт" (Шамякіна 1993, 49) чалавецтва, то ва ўсе часы ён застаецца крыніцай, якая жывіць творчую фантазію. Старажытны светапогляд уплываў на ідэйна-тэматычны змест, вобразную сістэму, паэтычныя сродкі фальклорных твораў. На язычніцкіх рэлігіях вырасла хрысціянства, якое ўбірала ў сябе распрацаваныя ім ідэі, але прыстасоўвала іх да запатрабаванняў свайго часу. Біблія – таксама збор міфаў, у якіх разуменне светабудовы асэнсоўваецца на больш высокім узроўні абагульнення.

Міф – адна з асноў літаратурнай творчасці. З большым або меншым поспехам да фальклорна-міфалагічных вытокаў звярталіся амаль усе прадстаўнікі беларускай літаратуры. Так, адметнай асаблівасцю аўтарскага светабачання ў "Слове аб палку Ігаравым" ёсць анімістычнае ўспрыманне прыроды. Багаты змест Бібліі дае матэрыял для роздумаў Ф. Скарыне. У XIX ст. з'яўляецца своеасаблівы стыльвы накірунак: "фальклорна-міфалагічны" (В. Каваленка), або "рамантычна-этнаграфічны" (М. Грынчык). Яго закладвалі сваёй творчасцю В. Дунін-Марцінкевіч, Я. Чачот, Я. Баршчэўскі і інш. І калі для іх фальклор і міфалогія часта яшчэ толькі плод засваення, то ў творчасці пісьменнікаў пачатку XX ст. (Я. Купалы, М. Багдановіча, Я. Коласа, М. Гарэцкага) гэта "ўжо цалкам мастацкае адкрыццё на народным" (гл. Узроўні фальклорных уплываў 1982, 60). Найбольш грунтоўным і цэласным даследаваннем сувязей міфалогіі і беларускай мастацкай творчасці з'яўляецца манаграфія В. Каваленкі "Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры" (1981). Вызначэнню ролі народна-паэтычнай спадчыны ў творах нацыянальных пісьменнікаў прысвечаны і іншыя манаграфіі і артыкулы (гл. падрабязней Грынчык 1969; Тарасюк 1985; Чабан, Гарадніцкі 1988; Конан 1994; Конан 1997).

