

Сальнікова Е. Условный безусловный мир (в сторону от реальности) // Современная драматургия. 1996. № 3. С. 191.

Эрнандес Е. Драматургия, которой нет? // Современная драматургия. 1992. № 3-4. С. 192.

Поступила в редакцию 05.12.2001.

Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская – доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы.

I.B. ЖУК

АБ РЫТМАВЫХ УЛАСЦІВАСЦЯХ ПРОЗЫ МАКСІМА ГАРЭЦКАГА

Исследуются особенности стилистики прозы М. Гарэцкага с точки зрения ритмического состояния текста. Впервые приводятся данные статистического обседа колоновых единиц текстовой структуры.

Observations of M. Haretsky's prose style particularities are given in the article from standpoints of rhythmic conditions of the text. The statistical data of kolon units of the text structure are made for the first time.

Рытміка-інтанацыйны контур твораў Максіма Гарэцкага па сваіх характарыстыках складае ці не самы ўнікальны ва ўсёй беларускай прозе выпадак складанасці тэкстабудовы. Тэкст М. Гарэцкага ў сэнсе рытмавага свайго стану – надзвычай нераўнаважная сістэма: на 1000 словаўжыванняў мы часцей назіраем пастаяннае сутыкненне і змаганне шматлікіх нюансаў, узнікненне і растварэнне рытмавых страт, чым дакладную і вызначаную строгаць рытмавага малюнка. Аднак у завяршальным цэлым тэксту ўся гэтая неўтаймаваная энергія “страт”, так відавочная нават пры першасным набліжэнні да тэксту, набывае індывідуальную закончанасць і адназначную непаўторнасць рытмавага контуру, адрознага ад тэкстаў іншых аўтараў.

Дынаміка руху тэкставых мікраструктур у апавяданнях, аповесцях (творах рознага жанру і рознага часу напісання), асабліва – у “Дзвюх душах” М. Гарэцкага, настолькі непрадказальная, што само сабой напрошвалася пачатковае тлумачэнне: няма абсалютна выразнай і адназначнай рытмавай структуры тэксту, таму што на той час не было (яны яшчэ не створаны нікім!) традыцыйных ліній, якія б надалі тэксту высокую ступень стэрэатыпнасці.

Спробы такога растлумачэння рытмавага феномена М. Гарэцкага маюць свае падставы, паколькі М. Гарэцкі – гэта настойлівы і напружаны пошук як філасофска-сацыяльнага, так і канструктыўнага планаў. Заклік “Прозы, прозы, добрай мастацкай прозы беларускай ...” або ідэал пошуку “беларуса-Гоголя” меў пад сабой не толькі задачу “паказаць са сцэны” сусветнай культуры духоўна-арыстакратычнае светаадчуванне, што білася пад сялянскай кашуляй беларуса, і не толькі гэтым светаадчуваннем зрабіць беларуса пазнавальным насельнікам літаратурнай планеты, але і ўвесці на гэтую планету тып беларускага літаратурна-мастацкага казання. Падкрэслім, гэта толькі спроба тлумачэння. І яна – няпоўная, паколькі як і перад М. Гарэцкім, а яшчэ раней – Ф. Багушэвічам, так і перад Я. Коласам, З. Бядулем і перад самім пачаткам мастацкага шляху беларускай прозы XX ст. фармальнага літаратурнага стэрэатыпа не было наогул. Былі толькі арганізуючая сіла нацыянальнай прасоды і адчуванне тэндэнцый яшчэ неўнармаванай літаратурнай мовы.

Феномен жа, аднак, заключаўся ў тым, што менавіта тэкст М. Гарэцкага, а не чый-небудзь іншы, уяўляў сабой факт моцна нераўнаважнай сістэмы, гэта значыць сістэмы, вонкава найменш урэгуляванай, такой, што пастаянна вагаецца перад выбарам кожнага наступнага кроку свайго ўсталявання.

Што адчуваў сам пісьменнік падчас працы над сваімі творамі? Ці бачылася яму гэтая моцная хэзістасця (ваганне) уласнага мастацкага маўлення?

На жаль, самапрызнанняў аўтара на гэты конт беларускаму літаратуразнаўству зберагчы не ўдалося. Ускоснымі сведчаннямі могуць служыць толькі асобныя выказванні М. Гарэцкага, зробленыя ім у розныя часы, у розных артыкулах, у тым ліку і падчас знакамітай дыскусіі аб шляхах развіцця беларускай літаратуры ў “Нашай ніве”.

Сведчанні гэтыя і сапраўды носяць ускосны характар. Больш істотным і значным паказчыкам можа служыць тое, што М. Гарэцкі, як ніводзін з беларускіх пісьменнікаў ні да яго, ні пасля, з незвычайнай паслядоўнасцю і строгацю скарыстоўваў такую асаблівасць тэкставай архітэктонікі, як змяшчэнне асобнага сказа ў пазіцыю самастойнага абзаца. Было гэта спадзяванне творцы на рытмізуючую сілу абзаца, ці моцная рытмавая энтрапія тэксту і яго структураўтваральная інтэнцыя ўплывала на Гарэцкага, ці ўдзел брала яшчэ якая-небудзь знадворная прычына, сказаць цяжка, але факт застаецца фактам: значны працэнт абследаваных тэкстаў пісьменніка абрамлены гэтай рытмава-кампазіцыйна-стылёвай асаблівасцю, калі сказ у тэксце раўняецца абзацу.

“Вайна заспела раптам: каго ў полі, каго на сенажаці, – і адгукнуліся на страшную навіну неяк легкадумна і весела. Запаснікі папакідалі косы, цалюткі вечар пілі і елі, быццам вялікім святам, гаманілі дужа многа і абы-што, і ўсё з адбіткам незразумелай хваравітасці, быццам усіх схопіла трасца.

А рана-параненьку па ўсіх дарогах пацягнуліся ці вельмі гаманлівыя, ці зусім нямыя фурманкі з мужыкамі і жонкамі, братамі і сёстрамі, бацькамі і сынамі – на зборны пункт у горад.

Так пачалася тая страшная вайна, і ва ўсіх тады была толькі адна пацеха: вайна, як пішуць, будзе вельмі кароткая, скончыцца яшчэ нават, можа, да зімы.

Ды вось была ўжо і зіма, ішлі бясконцыя наборы некрутаў, і запасных, і ратнікаў, за новыя і новыя гады, прыйшла вясна, другое лета, – і здавалася, канца гэтай нудзе не будзе...

Людзей паменшала, дзяўчаты пасмутнелі без хлапцоў і вясёлых кірмашоў, старыя ж былі ўсё раздражнёныя і цераз сілу ўстрыманыя, як перад споведдзю ў вялікі пост” (Гарэцкі 1985 [а], 174–175).

Прыклады, дзе форма “сказ-абзац” паўтарае сябе пазіцыйна пэўную колькасць разоў да наступнага “поўнагалоснага” абзаца ў сэнсе большай колькаснай варыянтнасці завершаных самастойных сказаў, маглі б быць і іншыя. Ваганні як у бок павелічэння аднаказавых абзацаў, так і ў бок іх змяншэння ў тэкстах М. Гарэцкага, натуральна, будуць, аднак накіраванасць тэндэнцыі, калі пэўная ступень метрычна-коланавай свабоды ўтаймоўваецца ўсвядомленай несвабодай сказавых кампазіцый, застаецца непарушнай праз усю мастацкую прозу пісьменніка.

Тэкст М. Гарэцкага – матэрыя вельмі складаная, пра што можна пасведчыць разбіваннем тэкставага масіву на мерныя аднатыпныя паводле сказавай архітэктонікі абзацы, устанаўленнем, калі так можна сказаць, абсалютнага рэкорда па даўжыні сказа ў колькасным выражэнні словаўжыванняў. У творы “Ціхая плынь” (у яго пачатковым раздзеле “Забыты край”) сустракаем сказ, які ўтрымлівае ў сабе ажно 186 асобных самастойных словаформаў.

Адзначым яшчэ адну відавочную тэндэнцыю прозы М. Гарэцкага: не маючы нідзе строгай метрычнай раўнавагі, нідзе напрамую не выяўляючы яе, пісьменнік скрозь пазначае тэкст “матывам перазахавання” структурнай энергетыкі. Нераўнавага шукае свайго ўраўнаважвання. Усе выяўленыя “нерэгулярнасці” вельмі ўжо класічна разносяцца па тэкставай прасторы і ствараюць пералівы якасці аднаго класа ў другі. Не толькі тое, што сказ-абзац пакрывае няўстойлівасць коланавых паўз у невялікіх тэкставых урыўках, але і самі факультатыўныя паўзы *імкнуцца* (менавіта імкнуцца праз хаос няўстойлівасці) да прывядзення іх у сістэмную строгасць.

Агульнае сумарнае вылічэнне паказвае, што цалкам па тэкстах М. Гарэцкага гіперкароткі і гіпердоўгі коланы ўтвараюць сабой усё тую ж кампазіцыю мастацкіх актыўнасцей, якую нам даводзілася характарызаваць як адну з коланавых сіметрый (Жук 1999). М. Гарэцкі скарыстоўвае гіперкароткі колан з гэткім жа пастаянствам, як і гіпердоўгі (4,1 і 4,0 % адпаведна – у аповяданнях, 4,7 і 5,0 % – у “Ціхай плыні” 4,1 і 6,3 % – у аповесці “Дзве душы”). Колькасць кароткіх коланаў ледзь не ідэальна складае прапорцыю ў адносінах 2:1 да сіметрычнага ім класа доўгіх; на два кароткія коланы прыпадае адзін доўгі (у “Ціхай плыні”, да прыкладу, гэты паказчык выглядае наступным чынам: 30,0 і 14,3 %). А найбольш функцыянальны нарматыўны колан балансуе на мяжы 47 %, стараючыся даўжыня не вырывацца з асноўнага корпуса метрычных адзінак.

Такім чынам, складанасць і неадназначнасць унутраных працэсаў, што пранізваюць тэкставую прастору М. Гарэцкага, даюць права заключыць: тэкст Гарэцкага – поле дзеяння сіл “дацэнтраіміклівых”, такіх, што імкнучца вонкавы хаос метрычнага неўладкавання сабраць у ядро тэксту на невялікай прасторы і плошчы. Тэндэнцыя да збірання рассеяных “зямель”-коланаў настолькі ж выразная і настолькі ж моцная, як і вонкавае адчуванне рытмавай энтрапіі. Гэта значыць, што феноменальнасць М. Гарэцкага – у скіраванасці сістэмнага пачатку да надзвычайна высокай ступені *самаарганізацыі*, да сістэмы, якая ад пачатку мае нахіл да яраснай перакампацыі слоўнага матэрыялу, што мог на той час знаходзіцца ў яе распараджэнні. Досведы, якія пакідалі столькі метрычных загадак, між іншым падштурхнулі да меркавання аб тым, што ў М. Гарэцкага, як ні ў каго іншага, слова ў пачатку XX ст. літаральна *дыктавала* кожную клетачку рытмавай матрыцы. Вядучым прынцыпам прычым пачынае выступаць актуалізацыя граматычных і сінтаксічных сувязей, у рух прыходзяць пласты шчыльнай семантыкі, калі ўзаемаўдакладненні, паўторы, шырокае скарыстанне лексем з памяншальна-ласкальным значэннем становяцца ў шэраг акцэнтна-апорных з’яў, а эўфоніка аднародных суфіксаў пачынае атрымліваць функцыю суфіксальных рыфмаў, што, узятае ў сукупнасці, урэшце рэшт і здольна ўтрымліваць рытмавае адзінаства тэксту.

Прыгадаем: характарыстычныя пачатковыя штрышкі, якімі надзяляе пісьменнік свайго генерала, таксама вытрыманы ў формах граматычнага памяншальнага значэння, якія супраціўляцца і супрацьстаяць асноўнаму тону выказвання: *старэнькі; рэдзенькія валасы, сівенькія, мяккія; стройненькі мундзірчык; белы каўнерчык* і г. д. А поруч – *высокая баявая ўзнагарода: Георгіеўскі крыж; кабінет, зроблены з гасціннага пакоя; аграмадны стара-свецкі панскі дом; цыгара, ды яшчэ чарговы ўскладнены кантраст – маленькая сярэбраная лыжачка, якой генерал “часам сёрбаў” “чорную сцюдзёную каву”*.

Сутыкненне рознасемантычных коланаў, паняццяў-слоў, якія акцэнтуюцца і як бінарныя вобразна-сэнсавыя апазіцыі, і як апазіцыі граматычнага парадку, дынаміка паўтораў-удакладненняў і сама “страфізацыя” ўрыўка да формы абзаца-сказа даюць адчуць пачашчанае біццё неабходнасці звароту да тых мастацкіх з’яў, што так ці інакш, але ўжо выразна пра сябе заявілі – да дынамікі суфіксальных рыфмаў, а цераз яе і да эўфанічнай дынамікі, на чым пачынае трымацца быццё рытму, кантрапунктнае для метрычнай нерэгулярнасці. Гэта значыць актывізуецца сістэма граматычна-сінтаксічных прыраўноўванняў на месцы чаканых прыраўноўванняў коланавых.

Зразумела, памяншальныя значэнні, якія М. Гарэцкі ўкладваў у адпаведныя лексіка-граматычныя формы, у дадзеным выпадку – усвядомлены мастацкі прыём для абмалёўкі генерала-“чысцёшкі”, на чыім сумленні акажацца неўзабаве недарэчная смерць падначаленага. Але фармат памяншальных лексем у тэкстах пісьменніка такі значны, што можна казаць і пра іх стыль-

вую ўстойлівасць як рытмастваральнага кампанента на ўзроўні пэўнай і строга вызначанай заканамернасці: “Не хочацца думаць, што там, на ўзгорачку, на пясочку, ёсць і рэдзенькае, жыдзенькае, дробненькае жытца з малюсенькімі каласінкамі. Сумна там... Затое ж тут, дзе яно было буйное, дзе яно густое, – надта хораша! Дзятліна зелянее патройнымі лісцікамі. Клякоча скакунец-каваль. Гудам гудзіць сіне-пазалочваная муха. Трапыхаецца і снуе туды-сюды над жытам жоўценькая мятлушка” (Гарэцкі 1985 [а], 157). Але вось што найбольш паказальна: калі б намечаныя пункціры паўторнасці вербальнай плыні тэксту сябе дадаткова пацвярджалі ў колькасна-складовым ладзе радкоў, то, чым больш такіх пацверджаных паўтарэнняў знаходзілася б, тым менш заставалася б падстаў гаварыць пра тэкст як з’яву праяўнага тыпу. Адбылося б разбурэнне праяўнага канструктыўнага пачатку твора; не-праяўны канструктыў усё больш выцягнута бы за межы тэксту праявы прозы. На выцесненым, чыстым полі замест самаарганізаванай структуры гуляла б стыхія рытмава і метрычна ўпарадкаванага тэксту кшталтам “Пецярбурга” А. Белага, вопыт якога стаўся для рускай літаратуры істотным, але разам з тым пераходным вопытам удалага эстэтычнага эксперымента. Беларуская ж літаратура пачатку стагоддзя такой раскошы сабе дазволіць не мела ні права, ні магчымасці.

Прыкметны метрычны разнабой, “прадыктаваны” канататыўнымі якасцямі слова, яго гуллівым рэхам, быў абавязковай умовай для існавання мастацкага тэксту М. Гарэцкага. У іншым выпадку тэксту пагражала гібель ад заяўленай аўтарам улады поўторнага гука, інверсійнай слоўнай пазіцыі ці цэлай сінтаксічнай канструкцыі. Зварот да фальклорна-сказавага ладу маўлення таксама азначаў бы занябанне, паколькі замест пошуку новага стану эстэтыкі мы мелі б таптанне на адным месцы, раўнацэннае кроку ў мінулае, пройдзенае ўжо літаратурай як самакаштоўнай эстэтычнай сістэмай, што і так зачалася дня нараджэння ўласнай прозы.

М. Гарэцкі надта своєчасова прачуў асноўны закон, які размяжоўвае паміж прозай і вершам усю слоўную дзейнасць. Закон гэты некалькі пазней выразна сфармулюе Р. Якабсон: “Асацыяцыі па сходнасці – менавіта на гэтым трымаецца верш: яго ўздзеянне жорстка абумоўлена *рытмічнымі супастаўленнямі* (выдзелена намі. – І. Ж.). Таму, калі паралелізм рытмаў падтрыманы збліжэннямі (ці кантрастамі) вобразаў, сіла ўздзеяння верша нарастае. Проза не ведае гэткай задачы: захапіць увагу шляхам расчленення цэлага на супастаўленыя сегменты. Якраз асацыяцыя па сумежнасці дае апавядальнай прозе яе асноўны імпульс: апавяданне рухаецца ад прадмета да прадмета, ці па суседству, ці ў прычынным, ці ў прасторава-часавым парадку, і пераход ад цэлага да часткі і ад часткі да цэлага – толькі прыватны выпадак гэтага працэсу. Асацыяцыі па сумежнасці тым больш аўтаномныя, чым бяднейшая проза на непасрэдных змест. Для метафары лінію найменшага супраціўлення ўяўляе пазэзія, для метаніміі – такая проза, сюжэт якой або паслаблены, або цалкам адсутнічае” (Якабсон 1987, 331).

Аповесць “Ціхая плынь” – ланцужок суцэльных метаніміяў, паводле канструктыўных асаблівасцей – “метанімічны маналог”, дзе ілюзія поўнай праўдзівасці адлюстравання рэчаіснасці ствараецца не столькі дынамікай малюнка, колькі праз незвычайную інтанацыю і тэмбр голасу, споўненых “шматгалоссем” аметрычнасці. Нават калі ўлічыць, што многае тут нагадвае стылістыку гогалеўскай прозы (“Ці даводзілася вам праязджаць па вёсцы ў канцы лета...”, “Што можна ўбачыць у хаце гаротнага мужыка-беларуса?” і да т. п.), але нагадвае не фактам капіравання, а хутчэй спаборнасці з ёй, то ўсё адно ад таго рытмізаванага эстэтызму, якім забаўлялася руская літаратура пачатку XX ст., а пазней – у творчасці М. Цвятаевай, Сашы Сокалава, У. Набокава і інш., тэкст М. Гарэцкага не пакідае і знака. Усякі намёк на праявы лінейнага рытмічнага ўзору беларускі пісьменнік паслядоўна раз-

бурае або пазіцыяй метрычнага выбуху, калі ў сумежную пазіцыю становяцца копаны, рэзка кантрастыўныя па колькасці складоў, або папросту зменаў ладу танічных націскаў, якія намячалі шлях да ўрэгулявання метрыкі фразы. Распадабненні ў “рытмічных супастаўленнях” – вось што такое рытмавы рух “метаніміі” М. Гарэцкага.

“О, бірка, бірка! // Колькі за цябе пралілося // горкіх дзіцячых слёз //, колькі выдзёрта хахлоў //, пабіта рук лінейкаю //, памулена бедных каленяў // і колькі пасварылася // самых блізенькіх сяброў” (Гарэцкі 1985 [а], 142). Ніводзін колан у дадзеным прыкладзе пры ўсёй “рытмавай спектрывасці сінтаксісу” (узгадаем класічны навуковы афарызм Б. Тамашэўскага: “Рытм ёсць спектр сінтаксісу”) не паўтарае сябе цэласнай структурнай схемай: ані складова, ані паводле руху націскаў. Маючы агульны нахіл, агульную скіраванасць да прыпадабнення і нават да фрагментарных праяў верша, асабліва ў пачатковай фазе з трохдольнай танічнай структурай (Колькі за цябе пралілося // горкіх дзіцячых слёз...), энергія фразы скіравана якраз у адваротны бок – на распадабненне падобнасцей, на – што самае важнае! – стварэнне кожны раз тэкстуальна *нечага новага*. Гэта – істотны момант, і на ім варта запыніць увагу дадаткова.

Энергія працэсаў, звязаных з праявамі распадабнення пры самім эфекце несумненнай рытмавай памяці тэкставай матрыцы, па нашаму перакананню, валодае ў прозе большай канструктыўнай сілай, чым энергія прыпадабненняў. Колькасць магчымых паўтарэнняў адносна ўсяго коланавога корпуса вельмі нязначная, каб сцвярджаць, што праявіны рытм мае салідную падтрымку прыпадабнення метрычнага тыпу. Такі прынцып – паэтычная прэрагатыва і выглядае канструктыўна апраўданым у творах з выразна пазначаным момантам пазэічнага пачатку, там бярэ на сябе кампазіцыйную ці архітэктанічную функцыю тэкстастварэння. Для класічнага ж тыпу праявінага выказвання яго энергетыкі яўна недастаткова.

Наогул, назіранні і тэарэтычныя меркаванні, заснаваныя на праявах лінейнага супадзення маўленчых з’яў у праявічных тэкстах, з цяжкасцю вытрымліваюць, а то і не вытрымліваюць зусім эксперыментальнай праверкі. Няма падстаў рабіць сур’ёзныя заключэнні аб тым, што рытміка прозы трымаецца на паслядоўным чаргаванні комплексаў раўнаважкага характару – у першую чаргу на аднолькавай ці прыблізна аднолькавай даўжыні коланаў паводле складовага саставу. Без усвядомленай на тое эстэтычнай устаноўкі проза дэманструе якраз прынцыпы адваротнага парадку.

Аднак у М. Гарэцкага тэндэнцыя да тварэння сумежных непадобнасцей – не проста тыпалагічная з’ява любога праявічнага тэксту, а дадатковы крэатыўны стымул яго індывідуальнай стылістыкі.

Дысперсія спалучальнасці коланаў роўнаскладовага тыпу ў сумежных пазіцыях тэксту

Аўтар	Дуплет-спалучэнне	Трыплет-спалучэнне	> 3	Усяго
М. Гарэцкі	15,2	1,2	0,2	16,6
Я. Колас	17,4	1,2	0	18,6
К. Чорны	19,4	1,0	0,6	21,0
І. Мележ	23,2	2,8	0,2	26,2
В. Быкаў	27,0	4,2	0	31,2
Я. Брыль	30,0	2,4	0,8	33,2

У табліцы прыведзены вынікі эксперыментальнага доследу, які і меў на мэце выяўленне ў лінейным разгарненні мастацкага тэксту факта спалучальнасці коланаў, якія б паўтаралі сябе два, тры і больш разоў. Для большай нагляднасці лікавыя велічыні прыводзяцца ў іх абсалютным колькасным выражэнні, гэта значыць лікі паказваюць, колькі разоў на 1000 словаўжыванняў трапляецца ў тэксце камбінацыя коланаў з аднолькавай складовай характарыстыкай у сумежнай пазіцыі. Дадазеныя прыводзяцца з разліку сярэдняга значэння на 5000 с/у.

Як бачым, выпадкі пакрыцця тэксту двайнымі, трайнымі і большай колькасцю спалучэнняў поруч размешчаных роўнаскладовых колаў вельмі і вельмі нязначныя, і сустракаюцца яны не так часта, каб сцвярджаць, што ў іх заключана асноўная рытмавая ці метрычная нагрузка арганізацыі праявінага выказвання. Аднак на дадзены момант нас цікавіць іншае – коланавыя аднатыпныя спалучэнні як праявы “сотаў” інтанацыі стылістыкі.

Відавочна, што самым частым выпадам метрычнага прыраўнавання з'яўляецца выпадак дуплетных роўнаскладовых камбінацый, і таму коланавыя дуплеты захоўваюць у сабе прыкметы індывідуальна аўтарскага маўлення. Паглыблены аналіз дуплетных спалучэнняў тэкставай структуры паказаў, што ў І. Мележа найбольш часта сустракаюцца сумежныя пары коланаў 6–7-скадовай будовы. У К. Чорнага выразна пераважаюць меншыя па даўжыні 5–6-скадовыя пары. Яшчэ “карацейшы” Я. Брыль: дуплеты 4–5-скадовага парадку найчасцей гаспадарачы тут. В. Быкаў чарговы раз дэманструе строгасць сваіх метрычных рэдутаў, досыць раўнамерна размяркоўваючы функцыю прыпадабнення паміж коланамі 5–6–7-скадовай будовы. Колас, не маючы такой строгай тэндэнцыі, тым не менш перавагу аддае парам коланаў падоўжанай скадовай канстытуцыі – сямі-васьмі- і нават дзевяціскадовым коланам. Так што факты метрычнага прыпадабнення коланаў у структуры праяўнага тэксту ніяк нельга ігнараваць, і пры вонкавай нешматлікасці ад агульнага коланавога корпуса варта ўлічваць іх важнасць для агульнай характарыстыкі ўмоў, у якія трапляе слова ў таго ці іншага аўтара. Але паўторым, тэндэнцыя коланавых прыраўнаванняў не такая моцная, як сіла барацьбы метрычных супрацьстаянняў.

Прыраўноўванні – зона пазыйтных пераўтварэнняў тэксту, для прозы яны складаюць сілы слабых палёў. Аднак нават у гэтых слабасільных полях М. Гарэцкі знаходзіцца ў аголенай пазіцыі непрыраўноўванняў і займае ту верхнюю ступеньку, што павінна азначаць: акурат працэс *не*-прыпадабнення – найбольш рэгулярная і характэрная з’ява рытмавага стану яго тэксту, адносна, напрыклад, тэкстаў Я. Брыля ці В. Быкава, ад якіх ён у гэтым паказчыку “адстае” не менш як у два разы. Усё тая ж агульная дамінуючая тэндэнцыя да канструктыўнага непадабенства і пастаяннага сутыкнення не раўнатоесных мастацкіх канструктываў, усё той жа эфект моцна нераўнаважкай сістэмы, калі коланавыя “флуктуацыі” не могуць вызначыць для сябе вядучага класа (нават у разрадзе нарматыўнага колана), да якога б падцягваліся і ўсе іншыя групы коланаў, працягвае дзейнічаць, і на гэты раз пацвярджаючы агульны алгарытм М. Гарэцкага: элементаў метрычнай “выпадковасці” ў яго тэксце больш, чым элементаў “неабходнасці”, а тэкст, тым не менш пазбаўлены небяспекі разваліцца на аморфнае нішто, застаецца цэласна “збітым” эстэтычным аб’ектам.

Калі б для нагляднасці ўзяць дынаміку рытмавых змяненняў тэкстаў М. Гарэцкага, малюнак аказаўся б шматзначна паказальным: няма ніводнага тыпу твора, які б размясціўся, хай сабе і надта шчыльна, але па адзін бок ад уяўнай цэнтральнай “восі” – над ці пад ёй. Усе творы М. Гарэцкага ўяўную сярэдзінную вось “абвivaюць”, віюцца вакол яе, тым самым яшчэ раз

“Сотая інтанацыя” – вобразна-паняццёвы выраз, узяты з асяродку тэатральнай інтэлігенцыі. Ён азначае наяўнасць у акцёра непаўторнай, толькі яму аднаму ўласцівай манеры сцэнічнага прамаўлення, адмысловай галасовай гульні, змэжаванай нюансукі голасу. Зразумела, што “сотай” такая інтанацыя з’яўляецца толькі на непазнавальнай і непадробнай глыбіні індывідуальнасці. На самай жа справе яна ёсць найпершай і найнеабходнейшай умовай творчага самавыяўлення. Сінанімічны сэнс гэтага паняцця ўкладваем мы і ў дачыненні да стылістыкі пражыццёвага выказвання.

Аналогічні досвід на прыраўноўванне паводле акцэнтнай будовы колана паказаў, што ва ўсіх аўтараў ёсць адзіная і скразная тэндэнцыя да абсалютнага выкарыстання ў сумежных пазіцыях колана з мужчыска-жаночымі і жаноча-жаночымі зачынамі і канчаткамі. І хіба толькі ў аднаго Я. Коласа ледзь прыкметны крок да яшчэ большага "ажаночвання" націскаў пракладзены да хоць нейкай размежаванасці аўтарскага згалога.

пацвярджаючы наяўнасць моцных “дацэнтраімклівых” сіл, што ўсе дынамічныя напружанасці імкнуцца сфакусіраваць і даць праекцыю на шчыльнай крэатыўнай прасторы. Яшчэ раз пацвярджаюць і асноўны тэзіс: феномен М. Гарэцкага – не ў размытасці і паслабленай адчувальнасці метрычнай асновы, а, наадварот, у крэатыўных патэнцыях яго творчасці, у дынамічным узаемадзеянні архітэктанічных і кампазіцыйных чыннікаў тэксту М. Гарэцкага як сістэмы пастаяннага самаарганізавання.

Пісьменнік кружыць як ля аднаго паняцця, так і вакол каркаснай восі ўласнага дыхання фразы, то аддаляючыся, то набліжаючыся да яе, пакуль не дасягне выразнага вобразнага поклічу. Эфект паўтараў і вяртанняў у М. Гарэцкага – эфект наогул, якім сябе рэалізуе тэкст у давербальным і вербальным моманце творчага акта. Прычым гэтая ўласцівасць настолькі моцна заяўлена ва ўсёй яго творчасці, а найперш у “Ціхай плыні”, што пачынае паўставаць фактам як бы нястрогага эпічнага мыслення нават пры прызнанні за пісьменнікам хранікальнага тыпу арганізацыі сюжэта. Па сваёй сутнасці мы маем водгулле лірычнага прынцыпу і першапачатковы вершавы прынцып нарошчвання асацыяцый, эмоцый, пачуццяў. Моцны самаарганізавальны пачатак тэкстастварэння М. Гарэцкага, верагодна, узыходзіць да самой пераходнай стадыі фарміравання эстэтыкі беларускага мастацкага слова: пераход ад паэтычнай (і нават вусна-паэтычнай) да апавядальнай стыхіі сімбіятычна ўтрымлівае ў сабе прыкметы розных формаў існавання слова. Фармальным чынам працэс не-атаясамлення на той час ужо адбыўся (XIX ст. у выпрацоўцы родава-жанравай сістэмы беларускай літаратуры сваю ўнікальную ролю ўжо спраўдзіла), аднак рэліктавая ступень нераслойвання мастацкага мыслення часам вяртае тэкст М. Гарэцкага да прыкмет унутрыпаэзічнага паходжання.

З’яўленне сказаў-абзацаў як тып страфічнага архітэктанічнага мыслення, схільнасць да маналагавага афармлення аўтарскага мастацкага выказвання і чыста метрычнае перацяканне ў розныя віды граматычных і сінтаксічных спалучальных адносін, якія маюць на мэце семантычнае ўзбуджэнне пераноснага значэння лексем па прынцыпу кантрасту, – усё гэта красамоўныя праявы перацякання слоўнай энергетыкі з адной сваёй разнавіднасці ў другую. “Паэтычнае вярхоўе беларускай прозы” – афарызм А. Адамовіча, якім даследчык у свой час абазначыў якасць эпічнага мыслення Я. Коласа, з пэўнымі падставамі можна суаднесці і з канструктывам прозы М. Гарэцкага. Не дзіва, што па многіх паказчыках свайго рытмавага ўсталявання М. Гарэцкі стабільна аказваецца поруч з Я. Коласам: рэха іх слова адчувае вонкавую непраўленую глыбінную “сваяцкую повязь”. А гэта, у сваю чаргу, падводзіць да неабходнасці новага асэнсавання сутнасці беларускай літаратурнай традыцыі ў нейкіх вузлавых момантах яе нараджэння.

Гарэцкі М. Збор твораў: У 4 т. Мн., 1984–1986. Т. 1.

Гарэцкі М. Збор твораў: У 4 т. Т. 2 [а].

Жук І. Коланавыя сіметрыі ў структуры пражытнага тэксту // Літаратура, мова, культура: этнас у святле гісторыі і сучаснасці: Матэрыялы міжнар. навук. канф. Гродна, 1999. С. 171–178.

Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987.

Паступіла ў рэдакцыю 01.12.2001.

Ігар Васільевіч Жук – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай літаратуры Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Я. Купалы.

* Пад паняццем “маналагавы” мы разумеем не столькі фармальны бок аўтарскага выказвання, колькі наяўнасць аднаскіраванага аўтарскага “назіральнага пункта”. Хранікальны прынцып, між іншым, найярчэйшае сведчанне маналагічнага маўлення.