

РЭДАКТАРСКІ АНАЛІЗ ВЕРШАВАНАГА ТЭКСТУ НА ГРАМАТЫЧНЫМ УЗРОЎНІ

Рэдактар, сутыкаючыся з граматычнай памылкай у вершаваным тэксце, не можа выправіць яе так лёгка, як памылку ў тэксце празайчным. Часам гэтаму перашкаджае вершаваны рытм або рыфма. Прачытаем наступны твор пад назвай «Вясновы трыялет»:

Жвавая, бруістая вада
З сакавіцкім сонейкам у згодзе.
Веснавай парой заўсёды ў модзе
Жвавая, бруістая вада.
Так ужо заведзена ў прыродзе,
Што сярод сумэтаў і ільда
Жвавая, бруістая вада
З сакавіцкім сонейкам у згодзе¹.

У словаформе «ільда», па-першае, няправільны канчатак – патрэбны -у. Рыфма, хутчэй за ўсё, «падказала» аўтару гэту памылковую форму, і рэдактар павінен быў яе ўбачыць і разам з аўтарам ліквідаваць. Для гэтага тэкст давялося б перапісаць, бо заменай адной літары праблема тут не вырашаецца.

Па-другое, у тым жа слове ёсць і арфаграфічная памылка: пасля слова, якое заканчваецца на галосную, пры адсутнасці знакаў прыпынку прыстаўная літара *і* перад *л* не пішацца. Гэта памылка тлумачыцца жаданнем аўтара «ўпісацца» ў вершаваны памер.

Рэдактар павінен не проста сачыць за тым, каб не было граматычных (і іншых) памылак, – граматыку трэба ўспрымаць і асэнсоўваць у творы ў святле яго мастацкай цэласнасці.

¹ Валяватая В. Вясновы трыялет // Бярозка. 2017. № 3. С. 49.

Вызначальная роля рытму ў вершаваным тэксе вядзе да аслаблення ўласцівай граматыцы ў мове і ў тэксе структураўтваральнай функцыі і да ўзмацнення функцыі семантычнай, прычым граматыка аказваецца ўключанай у стварэнне менавіта паэтычных сэнсаў, мастацкай семантыкі. Разгледзім абодва працэсы.

Найперш аслабляецца роля сінтаксісу: менавіта ён найбольш істотна «заглушаецца» рытмам. Прывядзём цікавую цытату з С. Гандлеўскага, якая датычыцца чытання вершаў: «Профессиональные чтецы, исполняя стихи со сцены, согласуют модуляции своего голоса по преимуществу с... вешками синтаксиса, поэтому актерское чтение, как правило, маловыносимо. <...> Разумеется, лучше всех дается лирическая интонация самим авторам, когда они воют стихи, как волки в полнолуние»¹. Цытата эпатажная толькі на першы погляд. У гэтых словах – абсалютна правільная думка, цудоўна вядомая вершазнаўцам, пра тое, што ў вершах інтанацыя абумоўлена ў першую чаргу не сінтаксісам, а рытмам. Акцёры, чытаючы вершы гэтаксама, як прозу, робяць мядзведжую паслугу публіцы: і без таго хапае людзей, няздольных разумець паэзію.

Характэрны стылістычны прыём, што дэманструе парушэнне законаў граматыкі, якое пры гэтым працуе на сэнсавыяўленне, – анакалуф («сінтаксічная або лагічная няўзгодненасць асобных членаў паэтычнага выказвання»²). У сусветнай паэзіі ёсць «класічныя анакалуфы». Вось адзін з іх, вельмі вядомы:

Немного красного вина,
Немного солнечного мая –
И, тоненький бисквит ломая,
Тончайших пальцев белизна³.

Гэта апошняя страфа верша Восіпа Мандэльштама «Невыразимая печаль...». Тут адсутнічае дзеяслоў-выказнік, да якога павінен адносіцца дзееспрыслоўны зварот. Цікава, што ў кантэксце твора мы не заўважаем няправільнасці, у той час як граматычная памылка, узятая ізалявана, будзе ўспрымацца менавіта як памылка.

Яшчэ адзін прыклад – верш Уладзіміра Караткевіча «Вадаспад Учан-Су» з прысвячэннем Пімену Панчанку, а менавіта яго першыя чатыры радкі:

¹ Гандлевский С. Трудное удовольствие: как научиться понимать поэзию [Электронный ресурс] // Lenta.Ru. URL: <https://lenta.ru/columns/2016/10/13/gandlevsky1/> (дата обращения: 13.11.2016).

² Рагойша В. П. Паэтычны слоўнік. 3-е выд., дапрац. і дап. Мінск, 2004. С. 143.

³ Мандельштам О. Э. Сочинения. Екатеринбург ; М., 2008. С. 11.



Як страшная з нябёс пагрозных кара...
 Як званы срэбных крылаў у агні...
 Як быццам сотні, тысячы Ікараў
 З пачатку дзён... З зеніту... Аб граніт...¹

Анакалуф выкарыстоўваецца і ў прозе, але толькі ў паэзіі на ім можа быць пабудаваны ўвесь твор. Прычым важна, што назіраецца гэта ў абсалютна «традыцыйных» (рэалістычных) мастацкіх сістэмах. Калі б гаворка ішла толькі пра мадэрнісцкія, авангардысцкія, постмадэрнісцкія сістэмы, можна было б успрыняць гэта як «прыватны» прыём дадзенага канкрэтнага мастацкага метаду. Але ў тым і справа, што мы кажам пра ўніверсальныя механізмы арганізацыі паэтычнага тэксту, таму прынцыповай будзе наяўнасць адпаведных з'яў менавіта ў тэкстах рэалізму.

Прыклад жа з Караткевіча паказальны вось яшчэ ў якіх адносінах. Паэтычная сістэма не дазваляе «беспакарана» ігнараваць законы мовы, найбольш істотныя менавіта ў вершаваным тэксце, а да іх адносяцца законы эўфаніі. Парушэнне правіл правапісу у і ў (нескладовага) у праяўным тэксце – трывіяльная (механічная) памылка, якая лёгка выпраўляецца. Многія паэты ўспрымаюць агаворкі ў падручніках на конт магчымасці парушэння падобных правіл у паэзіі як адназначны дазвол рабіць гэта заўсёды, калі ўзнікае неабходнасць. На самай жа справе такі дазвол проста не можа быць дадзены нікім: тэкст сам помсціць за ігнараванне фанетычных законаў. І гэта мы цудоўна бачым у класікаў, у тым ліку ў Караткевіча. Вольнае выкарыстанне у і ў сапраўды шкодзіць твору. Вершы ў ідэале чытаюцца ўголас, а з такімі парушэннямі прачытаць адпаведныя фрагменты становіцца цяжка або гучанне робіцца ненатуральным для беларускай мовы («ў імгненне найвышэйшага узлёту у лікаванні...»). Як сказаў С. Гандлеўскі, «никакие образные красоты и глубокомыслие не спасут стихотворения, если читателю просто-напросто не в радость произнесение строфы или даже строки»².

І вось мы бачым, што неістотная ў прозе арфаграфічная памылка (а гэта ўвогуле самае нязначнае, што сустракаецца ў практыцы рэдагавання) істотна шкодзіць эстэтыцы верша, у той час як сур'ёзная граматычная няўзгодненасць не стварае ніякай праблемы, а, наадварот, становіцца структураўтваральным кампанентам: канкрэтны твор існуе толькі дзякуючы такой сінтаксічнай арганізацыі, фармальна няправільнай.

Але як магчыма тое, што пры аслабленні звычайнай моўнай функцыі граматыкі ўзмацняецца яе эстэтычная функцыя? Гэта адбываецца дзякуючы

¹ Караткевіч У. Збор твораў : у 25 т. / прадм., падрыхт. тэкстаў і камент. А. Верабей. Мінск, 2012. Т. 2 : Паэзія 1961–1984 / рэд. тома В. Рагойша. С. 73.

² Гандлевский С. Указ. соч.



таму, што элементы аднаго ўзроўню (у дадзеным выпадку – граматычнага) уступаюць у эстэтычнае ўзаемадзеянне з элементамі іншага, мацнейшага, прычым яшчэ і ўзмацняюць апошні.

«Моцным» узроўнем паэтыкі верша з’яўляецца ўзровень рыфмы. Можна прадэманстраваць на класічным прыкладзе, як разам працуюць рыфма і граматыка і як адбываецца ўзаемнае ўзмацненне іх семантычнай функцыі.

Аднойчы мы звярталіся да падрабязнага разгляду рыфмы ў вершы Аляксандра Пушкіна «Пророк»¹. Зараз нас будзе цікавіць толькі граматычная рыфма. Яна звязвае словы, што стаяць у адной граматычнай форме, і лічыцца эстэтычна недасканалай, прычым лічылася яна такой і ў пушкінскія часы. Але ў названым вершы прыкладаў граматычных рыфмаў нямала: *влачился – явился, содроганье – прозябанье, полет – ход, вынул – водвинул, лежал – воззвал (мечом – огнем* можна не разглядаць у гэтым радзе: у слоў розныя сінтаксічныя ролі ў сказе і таму іх марфалагічная аднароднасць не заўважаецца: *грудь рассек мечом; уголь, пылающий огнем*). Тут ажно тры пары дзеяслоўных рыфмаў, што лічыцца асабліва сур’ёзнай «праблемай». Але ці можна лічыць гэта тэхнічнай неахайнасцю?

Ю. Лотман піша наконт граматычнай рыфмы, што ў ёй рытміка-фаналагічны і марфемна-граматычны бакі «составляют нейтрализующуюся основу рифмуемой пары, в то время как в соотносительно-контрастной позиции оказывается корневая часть – носитель лексико-семантического содержания... интерес зрелого Пушкина и поэтов реалистической школы к глагольным и другим грамматическим рифмам был связан не только с эффектом нарушения канона и расширением границ рифмы (что, конечно, имело место), но и со стремлением перенести акцент на предметное, объектное семантическое содержание (на корневую основу слова)...»².

У сувязі з гэтым звернем увагу на тое, што абсалютна ўсе граматычна аднародныя словы, якія рыфмуюцца ў вершы «Пророк», знаходзяцца паміж сабой у адносінах кантэкстуальнай антаніміі. А гэта значыць, што тут «слабая» рыфма працуе на ўзмацненне семантыкі, і робіць яна гэта дзякуючы «супрацоўніцтву» з граматычным узроўнем.

Так, у першай страфе (графічна верш на строфы не падзелены, але гэта можна зрабіць у аналітычных мэтах) семантычна сутыкаюцца «духовная жажда в пустыне мрачной» і «явление шестикрылого серафима», што і «замацоўваецца» адпаведнай рыфмай: *влачился – явился*. Дзве наступныя

¹ Дуброўскі А. Рыфма ў вершаваным творы // Маладосць. 2015. № 3. С. 145–148.

² Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха // О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. СПб., 1999. С. 82.



пары рыфмаў падкрэсліваюць прасторавыя проціпастаўленні ў адпаведных радках:

И внял я неба содроганье,
И горный ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье¹.

Заўважым, што калыцавая рыфмоўка паўтарае сэнсавую «люстранасць» фрагмента, які арганізаваны па прынцыпе проціпастаўлення верху і нізу, і словы, якія рыфмуюцца, становяцца кантэкстуальнымі антонімамі. Падобнае семантычнае супрацьпастаўленне мае месца і ў астатніх двух выпадках:

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую вдовинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал...²

Гэта размова пра аднародныя рыфмы важная таму, што сучасны рэдактар можа вельмі прасталінейна ўспрыняць інфармацыю пра іх «недапушчальнасць». Тады прыйшлося б і рыфмы ў «Новай зямлі» прызнаць немагчымымі: *заятаю – спачываю, азірнуцца – вярнуцца, спаткаю – хаваю, сьдзе – выйдзе, пакажа – ляжа, адбівалісь – адклікалісь, выдзялялісь – шапталісь, стаялі – пазіралі, расступаўся – разрываўся – любаваўся, здаецца – праб'еўца, абступалі – уцякалі, расцілаўся – пачынаўся, гнуцца – смяюцца, звісае – спавівае, змучан – разлучан, ажываю – азіраю, спачынеш – пакінеш, падлятаюць – заграбаюць, вядуцца – нясуцца, раняе – закідае, забірае – выкрадае, красавалі – пазіралі, прыбывала – шанцавала, зляцелі – глядзелі, валяўся – хаваўся, пасівела – вісела, параздзімалі – пасцягалі, гайдаўся – трымаўся, зганяе – заглядае, пачыналась – гайдалась*. Гэта былі ўсе дзеяслоўныя рыфмы з першага раздзела Коласавай паэмы. Такая іх колькасць і частотнасць у тэксе тлумачыцца як асаблівасцямі тагачаснай літаратурнай эпохі, так і жанравай спецыфікай твора.

Такім чынам, фармальны падыход да паэтычнага твора немагчымы: заўсёды трэба аналізаваць мастацкую цэласнасць у адзінстве формы і зместу і з улікам канкрэтнага гістарычнага кантэксту.

На жаль, часам можна сутыкнуцца з прымітыўнымі ацэнкамі тых ці іншых мастацкіх рашэнняў. Так, адзін «інтэрнэт-крытык» пачынае аналіз

¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / под ред. Б. В. Томашевского. М., 1956–1958. Т. 2 : Стихотворения, 1820–1826. 1956. С. 338.

² Там жа. С. 338–339.



вершаў з таго, што падкрэслівае ў іх паўторы, каб потым папракнуць аўтара ў «таўталагіі». Магчыма, ён не ведае, што на сінтаксічным узроўні два галоўныя прыёмы паэзіі – паўтор і інверсія. Пры гэтым паўтор – прыём не толькі сінтаксічны: у вершы паўтараецца ўсё – рытмічныя канструкцыі, сугуччы і г. д., – бо паўтор з’яўляецца спосабам арганізацыі вершаванага маўлення як такога. Зараз мы кажам пра граматыку, таму спынімся на лексіка-стылістычных паўторах як прыёме паэтычнага сінтаксісу. Разгледзім верш Віктара Шніпа:

Стамілася *сонца* вісець над зямлёй.
Напоўнена *сонца* нявіннай крывёй,
Слязьмі і віном, у якіх *ёсць* святло
І тое, *што* будзе, *што ёсць*, *што* было
На нашай зямлі, *што* ляціць сярод зор,
Спалохаўшы *зоры* і вечны прастор,
Дзе *сонца* вісіць, як на нітцы, на веры,
Што Моцартаў болей між нас, чым Сальеры...
Я *сонцу* ўсміхнуся, і *сонца* ў адказ
Мне будзе ўсміхацца яшчэ сотню раз,
Каб я не самотна глядзеў на наш свет,
Дзе сёння ў прароках не ходзіць Паэт...¹

Паралельны аналіз твораў Пушкіна і Шніпа спецыяльна не планаваўся ў нашым артыкуле, але так атрымалася, і гэта сімвалічна. Цікава, што тут некаторыя паўторы выглядаюць нават падкрэсленымі графічна, бо словы аказваюцца адно пад адным у вершаваных радках. А самі паўторы падкрэсліваюць адпаведную семантыку: «сонца» ў вершы паўтарылася пяць разоў і паўторыцца «яшчэ сотню раз» па-за вершам. Гэта значыць, што тэкст «размыкаецца» ў пазатэкставую рэальнасць; у фармальным прыёме адбіваецца змест твора. Такую з’яву можна параўнаць з тым, як у эпоху барока ствараліся фігурныя вершы, знешні выгляд якіх быў непасрэдна звязаны з семантыкай тэксту. Зараз жа самі моўныя адзінкі розных узроўняў, у тым ліку фанетычныя, марфалагічныя, сінтаксічныя, з’яўляюцца элементамі формы, неаддзельнымі ад зместу. Семантызацыя любых фармальных кампанентаў – важная рыса высокай літаратуры сучаснасці.

Любы фармальны прыём у паэтычным творы – адначасова і сродак перадачы ідэйнага зместу, калі толькі перад намі сапраўды твор мастацтва. Але паэзію трэба навучыцца чытаць, у тым ліку рэдактарам і крытыкам.

Паколькі мы згадалі інверсію, заўважым, што без яе не існуе вершавання ўвогуле, але часам яна можа адыграць ролю фенаменальна яркую. Так, у рамане «Евгений Онегин» у вершах, што піша Ленскі перад дуэллю,

¹ Шнін В. Стамілася сонца вісець над зямлёй... // Маладосць. 2015. № 3. С. 62.



жахлівая інверсія («А я, быць может, я *гробницы* // *Сойду в таинственную сень*») поўнасьцю падпарадкавана той іроніі, якую Пушкін заклаў у гэту сваё-асабліваю цытату («Стихи на случай сохранились») – цытату, як вядома, у значнай ступені парадыйную, бо далей ідзе тэкст:

Так он писал *темно и вяло*
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут нimalo
Не вижу я; да что нам в том?)...¹

Нагадаем, што курсіў тут пушкінскі. Як вядома, тэкст быў пераасэнсаваны ў оперы Чайкоўскага, пад гіпнозам якой часам аказваецца чытач, не заўважаючы пушкінскай іроніі, хоць яе цяжка не заўважыць у прыведзеным прыкладзе інверсіі або ў словазлучэнні «дева красоты», не кажучы пра ўвесь кантэкст («На модном слове *идеал* // Тихонько Ленский задремал»).

Нарэшце, скажам пра ўзаемадзеянне *марфалогіі* і *сінтаксісу* ў мастацкай структуры верша. Ю. Лотман (услед за Р. Якабсонам) звяртаў увагу на асаблівую ролю займеннікаў у паэтычным тэксце. Так, ён пісаў пра тое, што адносіны паміж займеннікамі ў вершы «конструіруюць модель поэтического мира, в то время как конструкция содержания самого этого местоимения часто оказывается в зависимости от всего понятийного (лексико-семантического) строя произведения в целом»².

Наступны верш Аркадзя Куляшова (з цыкла «Маналог», прысвечанага памяці З. Астапенкі і Ю. Таўбіна) пабудаваны на паўторах займеннікаў, прычым важныя менавіта адносіны паміж імі:

Сябры *мае*! Пад пустак дыванамі
Ці не абрыдла безназоўнасць *вам*?
Дзе дзверы, што замкнуліся за *вами*?
Як *вас* знайсці? Якіх пытацца брам?

Маўчыць нябыт каменных пліт паважных,
Дзе з надпісаў дажджы змываюць пыл,
Там я блукаў, але імёнаў *ваших*
Не адшукаў на вокладках магіл.

Няма куды сваю жалобу ўскласці
Ні жонкам, ні знаёмым, ні бацькам.
Сябры *мае*, хіба аб гэтым шчасці
У маладосці марылася *нам*?

¹ Пушкін А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Т. 5 : Евгений Онегин. Драматические произведения. 1957. С. 128.

² Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 83.



Вяло нас музы строгай блаславенне
 На шлях цяжкі, ды што казаць аб тым...
Я – ваша памяць, вы – маё сумленне,
Я – дрэўка, вы – трывалы сцяг на ім¹.

Калі прачытаць гэты верш, інтанацыйна вылучаючы займеннікі, то і каментарый не спатрэбіцца. Першыя дзве страфы перадаюць горыч ад страты сяброў, таму займеннікі «я», «мой» і «вы», «ваш» сэнсава разарваны або структурна супрацьпастаўлены: «Там я блукаў, *але* імёнаў *вашых* // Не адшукаў...» А ў трэцяй страфе паяўляецца займеннік «мы», з дапамогай якога разрыў як бы пераадольваецца і які падводзіць да фіналу твора: «*Я – ваша памяць, вы – маё сумленне, // Я – дрэўка, вы – трывалы сцяг на ім*».

Нехайны ці прастадушны рэдактар (або крытык) і ў выпадках, падобных на гэты, мог бы не ўбачыць нічога, акрамя «таўталагіі».

Варта паўтарыць вядомае правіла, без выканання якога разуменне паэзіі немагчыма: верш трэба пачуць, бо семантыка сапраўды нараджаецца з гучання паэтычнага твора (ці нараджаецца разам з гучаннем). Бясспрэчна, гэта не азначае, што паэзію трэба чытаць толькі ўголас: музыкант чуе музыку, калі глядзіць на нотны запіс, але таму, што мае спрактыкаваны слых. Такі прафесійны слых неабходна развіваць і рэдактарам, якія працуюць з мастацкімі творами.

¹ Куляшоў А. Паміж наступным і былым : вершы, паэмы / уклад. і прадм. В. Куляшовай. Мінск, 1995. С. 142.

