

Ульяна Верына

**РЫЗОМА І ДРЭВА ЯК МАДЭЛІ
ДЗВЮХ ЭСТЭТЫЧНЫХ СТРАТЭГІЙ
(на матэрыяле сучаснай беларускай паэзіі)**

Аргументацыя ідэі «паэтычнага мыслення» звязана з фундаментальнай канцэпцыяй постмадэрнізму – крытыкай прынцыпу бінарызму і структурнасці ўвогуле. Як заўважае У. Малахаў, «стратэгія постмадэрнізму – не ўстаноўка на дэструкцыю ў процівагу творчасці, маніпуляцыі і гульні з цытатамі сур'ёзнаму стварэнню, а ў дыстанцыраванні ад саміх паняццяў «разбурэнне – стварэнне», «сур'ёзнасць – гульня» [8, 238].

Адмаўляючы магчымасць разумнага, лагічнага свету, постмадэрністы сцвярджалі недаступнасць, «закрытасць» рэчаіснасці для ўздзеяння з боку чалавека. Немагчыма існаванне пэўных сістэм, лагічных тэорый і схем, бо немагчыма мысленне бінарнымі сістэмамі (левае – правае, Усход – Захад, суб'ект – аб'ект, мужчынскае – жаночае і г. д.). Аналізу гэтага прынцыпу прысвяцілі свае работы Ж. Дэлёз («Адрозніванне і паўтарэнне»), Ж. Бадрыяр («Пра спакусу»), М. Фуко («Словы і рэчы») – сёння гэта азбука постмадэрнізму.

Крытыка бінарызму зыходзіць з наяўнасці неабмежаванай колькасці хаатычных адрозненняў, якія немагчыма ўпарадкаваць, г. зн. немагчыма супастаўленне ці супрацьпастаўленне аднаго з іншым. У выніку адрозненні не выступаюць як такія, бо сцвярджаецца толькі наяўнасць хаосу і адсутнасць стандарта, эталона, меры і г. д.

У рабоце Ж. Дэлёза і Ф. Гватары «Рызома» пазасістэмныя адрозненні вызначаюцца з дапамогай метафары рызома – заблытанай грыбніцы без

восі, агульнай для якіх-небудзь элементаў. Кожны пункт рызома звязаны з кожным іншым, прычым каардынаты пункту не зазначаны.

Пазней рызома зрабілася своеасаблівай эмблемай постмадэрнізму. У. Эка ў «Нататках да рамана «Імя ружы» назваў рызома правобразам лабірынту і азначыў мастацкую прастору свайго твора як «прастору рызома», г. зн. аўтар кіраваўся гэтай метафарай пры напісанні рамана [12].

Мадэль рызома павінна была замяніць у прасторы культуры мадэль дрэва, якая мае асновай бінарызм: сувязь паміж небам і зямлёй, лінейнае развіццё, ідэю цэнтра (ствала) і перыферыі (вещы), прычынна-выніковыя сувязі і г. д. (пра гэта напісана нямала), – адным словам, уяўляе сабой дакладную іерархічную структуру.

Мы адзначалі, што гэтая мадэль уласцівая міфалагічнай свядомасці і акрамя таго ёсць асновай мастацкага твора, пабудаванага па законах міфа [2, 3]. Кожны міф – прэтэнзія на цэласную і універсальную карціну свету, якая выступае як своеасаблівая метатэорыя – і на гэтай падставе даследчыкі (С. Зенкін, М. Эпштэйн, В. Курыцын) супрацьпастаўляюць дрэва і рызома як атрыбуты адпаведна авангарду і постмадэрнізму. І тут узнікае некалькі заўваг: па-першае, як розніца паміж авангардам і постмадэрнізмам адзначаецца імкненне другога да статусу культурнай сітуацыі ХХ ст., што ўжо ёсць інтэнцыяй універсалізму; па-другое, постмадэрнісцкая культура стварыла найвялікшую колькасць міфаў у мастацтве і ў жыцці – гэта, канешне, і так званыя «культавыя» фільмы (В. П. Руднеў знайшоў, бадай, найбольш выразны прыклад – «Твін Пікс» Д. Лінча, а ў назве артыкула, прысвечанага парасемантыцы, скарыстаў метафару з фільма Р. В. Фасбіндэра – «Кітайская рулетка»), камп'ютэрная культура, папулярная музыка, палітыка і г. д.

В. Курыцын прызнае гэты факт, але знаходзіць розніцу паміж авангардным і постмадэрнісцкім міфамі: «Канструіруецца даволі назойлівая міфалогія, магія назваў залучае ў арбіту «культывага тэксту» ўсё больш людзей, грошай і тэрыторый; з другога боку, гэтая міфалогія наскрозь гульнівая, карнавальная, якая не жадае і не здольная прэтэндаваць на ролю сапраўднай касмагоніі (вельмі часта асобныя элементы «культывага тэксту» абыгрываюць адзін і той жа сюжэт па-рознаму, вельмі высокі працэнт варыятыўнасці). Акрамя таго, кожная такая «касмагонія» наперад асуджана на хуткае забыццё, мода мяняецца хутка» [7, 13]. Размежаванне міфалогіі ў сістэмах авангарду і постмадэрнізму паводле крытэрыяў «сур'ёзнасць – несур'ёзнасць» здаецца нам недастатковым, і, думаецца,

можна знайсці больш важкія аргументы, якія дазволілі б уключыць мадэлі дзвюх эстэтычных стратэгий у сістэму цэласнага аналізу мастацкага твора.

Мадэлі рызома і дрэва знаходзяць рэалізацыю ў сучаснай беларускай авангарднай паэзіі. Мадэль дрэва – аснова мастацкай сістэмы А. Разанава і яго паслядоўнікаў (у такіх творах мы знаходзім уласна неаміфалагічную сістэму – універсальную, бінарна-тэрнарна структурыраваную, з выразным лірычным пачаткам, пэўнай асобай паэта-творцы, лірычнага героя, з акрэсленым імкненнем да мастацкасці).

Разам з тым мы назіраем, як фарміруецца іншая міфалагічнасць – вынік рызомнай канцэпцыі свету.

Вобраз лірычнага героя – сутнасая аснова кожнага паэтычнага твора – увайшоў у рызомную (пазачасавую, панкультурную) прастору тэксту, спазнаўшы змены, звязаныя з персаніфікацыяй. Ён ужо не самаідэнтэтычны і не унікальны – можна сказаць, што вобраз сучаснага лірычнага героя бесперсанальны, што ў мастацкім дыскантынууме існуюць толькі яго падабенствы. Калі раней герой перажываў экзістэнцыяльны крызіс двайніцтва, то зараз ён страціў нават надзею на дуалізм – само паняцце «вобраз», заснаванае на адзінстве матэрыяльнага і ідэальнага планаў, церпіць крах (выяўленае дыстанцыруецца ад сутнасці, час рэпрэзентацыі прайшоў).

Радыкальныя кірункі сучаснага беларускага авангарду паслядоўна кіруюцца гэтай мадэллю пры стварэнні мастацкага свету, і ў аснове яго – агульная ідэя нелінейнасці і множнасці.

Так, у вершы М. Баярына «Umbræ», закрытым для вызначэння пэўнага агульнага сэнсу, скразны матыў – абсалютная роўнасць усяго. Тут ужо нельга казаць пра уніфікацыю супярэчнасцей (як гэта можа быць прапанавана для творчасці А. Разанава), бо не існуе аўтарскай пазіцыі як такой, вобразы не маркіраваныя і, як вынік, адсутнічае акрэсленая ідэя твора:

*і не шкада нічога ўсё тут у роўных умовах
складана звыкае да думкі пра незваротную страту*

І ўжо ў наступным радку:

не засталася сумневаў мы больш не памрэм ніколі

У наступным фрагменце верша паэт ужывае побач дзве пары палярных прасторавых паняццяў:

*нікуды не прывёў нарэшце дакладней прывёў да мэты
ў двары рассмактаныя цэнтрам або прадмесцем*

[1, 122].

Падобныя знакі рызомнай прасторы і часу знаходзім і ў творах В. Морт (*што мы маем на, учорашні дзень?, ты ідзеш па вадзе ці над вадой*), І. Сідарука (*азірацца наперад, хтосьці учорашні паліць заўтрашні снег*), З. Вішнёва (*высоўваўся ў (на), (па) у талерцы, зваліўся жуком у неба*).

Стварэнню рызомнай мастацкасці спрыяе акцэнтаванне ў творы парадасальнай антытэзы-аксюмарана: у вершы А. Тараса «Людзі стагоддзя» кульмінацыйны пункт падрыхтаваны кантрастнымі вобразамі («*няма межай пры поўнай // адсутнасці мёртвых, // адсутнасці жывых; кампутарны склероз*»), а значнасць цэнтральнага аксюмарана падкрэслівае enjambement:

Усеагульны кампутарны склероз

не мае

правоў на рэінкарнацыю. Будучыня

завершаная [10, 41].

Назваючы мадэль рызома атрыбутам сучаснай авангарднай паэзіі, нельга не заўважыць, што моўная структура верша, адпаведная мадэлі, мае за аснову аграматызм (вершы В. Булгакава) ці намінальна семантычна несумяшчальных слоў (вершы М. Баярына, З. Вішнёва).

Аграматызм як мастацкі прыём авангарднай літаратуры з'явіўся ў пачатку стагоддзя і грунтаваўся (часткова) ці на дзіцячых «заумных» вершаваных канструкцыях, што адзначаў К. Чукоўскі пры аналізе эксперыменту В. Хлебнікава, ці на свядомым парушэнні сінтаксічных сувязей, як гэта кваліфікуе М. Гаспараў, аналізуючы мову твораў Б. Ліўшыца: «...Гэтыя фразы без выказнікаў, гэтыя аграматычныя словазлучэнні «долгие о грусти», «чёрным о поцелуях», «любятя к облакам» не маглі не зважаць за спетага нечакана чытача» [5, 9]. А ў «Запісах і выпісках» даследчык называе крыніцу літаратурнага аграматызму іранізуючы: «Людзі ў пейзажах» Б. Ліўшыца – іх сінтаксіс цалкам ужо быў у някрасаўскай шыльдзе «медную и лудят» [6, 258].

«Заумь» – прадмет многіх і многіх даследаванняў – ніколі не разглядалася як прыналежная і постмадэрніскаму мастацтву (і ўсё з тае ж прычыны размежавання авангарду і постмадэрнізму), а г. зн. не аналізавалася ў адпаведных гэрмінах. Для нашай тэмы асабліва важна адзначыць яе іканічнасць (паняцце з семіятычнай класіфікацыі, прапанаванай Ч. С. Пірсам і Ч. У. Морысам. Даследчыкі паэзіі, культуры XX ст. плённа выкарыстоўваюць гэтую тэорыю знака [9; 11], але, думаецца, да іх высноў шмат яшчэ трэба дадаць, а шмат што і аспрэчыць). І тут зноў паўторам: вобраз страціў другі план, стаў пустым знакам, і ў рызомным мастацкім свеце іншае немагчыма. Трэба прыгадаць і крытыку рэпрэзентатыўнай функцыі

знака Ж. Дэлёзам: «шызафрэнічная мова» якраз і выступае ў яго філасофіі альтэрнатывай структуралісцкаму паэтычнаму слову, з'ядноўваючыся з цялесным, дзейсным, і такім чынам ідэальнае, «другое» ў знаку, саступае матэрыяльнаму, але не «першаму», а роўнамагчымаму, іншаму.

Другі названы мастацкі прыём не меў належнай увагі даследчыкаў, і, каб акрэсліць яго спецыфічную прыналежнасць пэўнай эстэтычнай стратэгіі, патрэбны аналіз шырокага кола крыніц. Але можна сцвярджаць, што гэтая стратэгія апазіцыйная традыцыяналісцкай, бо ў канвенцыйнай паэзіі словы і вобразы пераважна сэнсава звязаныя (ужо сама наяўнасць сэнсу, яго абавязковасць ствараюць сітуацыю разумення як двухбаковага ўзаемадзеяння тэксту і рэцыпіента) і ўтвараюць лагічную, ці, дакладней, лагічна матываваную сістэму.

Хаатычнае спалучэнне слоў – асноўны прыём верша З. Вішнёва «Маналітныя пабудовы». Доўгія пералікі назоўнікаў і дзеясловаў – менавіта награвашчванне, а не паслядоўны пералік, і са слоў ніякага сэнсу не вынікае. Паэт выбірае іх бессістэмна, і такім чынам ствараеца «рызомны» тэкст, у якім ні адна з магчымасцей не пераважае над іншай:

*ці можа не можа
Лаўрык кожны кожны Лаўрык сядзіць
ляжыць чытае дрэнь
сядзіць паліць кубінскія цыгарэты [4, 76].*

М. Баярын у вершы «Umbræ» множыць дзеясловы загаднага ладу, ствараючы своеасаблівую «праграму» дзеянняў чалавека, непаслядоўную і пазбаўленую сэнсу:

*не без увагі ахоўвай старанна паролем файлы
абараняй ад інфекцый на інсталяцыйным дыску <...>
не паддавайся плыням хай хоць віруюць вірам...*

і г. д. (усяго адзінаццаць дзеясловаў).

Так, і на ўзроўні вобразаў, і ў моўнай структуры верша бачым выразныя адзнакі новай эстэтыкі, уласна эстэтыкі – прыгажосці рызома.

Сучасны беларускі паэтычны тэкст, маючы за мадэль і рызому, і дрэва, не супрацьпастаўляе іх, не замацоўвае што-небудзь адно за сферай традыцыі ці наватарства, а ўключае і тое, і тое ў агульную эстэтычную парадыгму ў якасці двух роўнамагчымых сродкаў мадэліравання мастацкага свету. Абедзве мадэлі прадуктыўныя, паводле іх ствараюцца новыя і новыя тэксты. Аднак нельга не адзначыць, што агульнакультурная тэндэнцыя да іканізацыі мастацтва прапануе нам рызомную мадэль.

ЛІТАРАТУРА

1. *Баярын М.* [Вершы] // Nihil. Мн., 1999.
2. *Верына У.* Міфатворчасць у сістэме сучаснага беларускага авангарду // Славянские литературы в контексте мировой: Материалы междунар. науч. конф. Мн., 2000.
3. *Верына У.* Эвалюцыя паэтычнай сістэмы А. Разанава // Веснік БДУ. Сер. 4. 2000. № 2.
4. *Вішнёў З.* Штабкавы тамтам. Мн., 1998.
5. *Гаспаров М.* Бенедикт Лившиц: между стихией и культурой // Б. Лившиц. Полутороглазый стрелец. М., 1991.
6. *Гаспаров М.* Записи и выписки. М., 2000.
7. *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М., 2000.
8. *Малахов В. С.* Постмодернизм // Современная западная философия: Словарь. М., 1998.
9. *Сироткин Н. С.* Иконический знак и символ в заумной поэзии // Парадигмы: Сб. статей молодых филологов. Тверь, 2003.
10. *Тарас А.* [Вершы] // Nihil. Мн., 1999.
11. *Шапир М.* Эстетический опыт XX века: Авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. Т. 2. № 3/4.
12. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // У. Эко. Имя розы. СПб, 1997.