

УДК 821.161.3-31

В. У. Русак

Беларускі дзяржаўны тэхналагічны ўніверсітэт

**ПРЫЁМЫ РЫТМІЗАЦЫІ ЛІРЫЧНАЙ ПРОЗЫ
(НА МАТЭРЫЯЛЕ ПАЭМЫ «ОДЗІУМ» ЯНКІ СІПАКОВА)**

Рытмічная арганізацыя мастацкага тэксту з'яўляецца адным з найважнейшых феноменаў сэнсавай сферы мовы. Рытмы маюць самастойныя семантычныя характарыстыкі і кваліфікуюцца як *знакі пачуццяў*, што не перадаюцца вербальна, аднак дастаткова поўна выражаюць унутраны стан чалавека, яго эмоцыі і ацэнкі. Сродкі стварэння рытму могуць быць разнастайнымі, яны маюць свабодны, нерэгулярны характар і ніколі не ператвараюцца ў аднастайную, стандартную метрычную схему. У рабоце прадстаўлены вынікі аналізу рытмікі паэмы ў прозе «Одзіум» беларускага пісьменніка Янкі Сіпакова. Аб'ектам даследавання сталі моўныя сродкі і прыёмы, якія праяўляюцца на разнастайных узроўнях рытмізацыі (фанетычным, лексічным, граматычным і структурна-кампазіцыйным). У якасці адметнасці рытмічнай арганізацыі паэмы «Одзіум» адзначана перавага ўласна сінтаксічных сродкаў рытмізацыі (сінтаксічнага паралелізму, анафары, эпіфары, сімплакі), а таксама тэндэнцыя да камбінаванага ўжывання сродкаў рытмізацыі розных узроўняў у межах адной рытмічнай адзінкі. На канкрэтных прыкладах паказана і даказана, што адзінства рытмічнага малюнка дазваляе надаць цэласнасць паэме ў прозе як твору спецыфічнага літаратурнага жанру, характэрнымі асаблівасцямі якога выступаюць фрагментарнасць, бессюжэтнасць, асацыятыўнасць.

Ключавыя словы: рытмізаваная проза; рытм мастацкага твора; лексічныя, граматычныя, структурна-кампазіцыйныя сродкі рытмізацыі.

V. U. Rusak

Belarusian State Technological University

**THE METHODS OF CREATING RHYTHM IN LYRICAL PROSE
(ON THE MATERIAL OF THE POEM «ODIUM» BY YANKA SIPAKOU)**

The rhythmic organization of the work of art is one of the most significant phenomena of the semantic sphere of language. Rhythms have independent semantic characteristics and are qualified as 'signs of feelings', which directly, in a wealth of colours and in fuller sense express the inner state of a person, his/her emotions and evaluations, which sometimes are impossible to convey by verbal means. The means of rhythm creation may vary; they have free, non-regular nature and they can never be converted into a uniform, standard metrical scheme. The paper presents the results of the analysis of the rhythm of the poem "Odium" by Belarusian writer Yanka Sipakou. The object of the study was language tools and techniques that manifest themselves at various levels of rhythm (phonetic, lexical, grammatical and structural-compositional). As a characteristic of the rhythmic organization of the "Odium" the predominance of syntactic means of rhythmization (syntactic parallelism, anaphora, epiphory, and symplaque) was noted, as well as the tendency to combined use of means of rhythmization of various levels within the boundaries of a single rhythmic unit. On concrete examples it is shown and proved that the unity of rhythmic pattern allows to give the integrity to the poem in prose as a product of a specific literary genre, the characteristic features of which are fragmentary, plotless, associative.

Key words: rhythmic prose; piece of art; lexical, grammatical, structural and compositional means of creating rhythm.

Уводзіны. Цікаваць да вывучэння рытму прозы як спецыфічнага сродку ўздзеяння на невербальны інтэлект чытача, які знаходзіцца за межамі сферы ўсвядомленага, узнікла ў савецкай філалогіі яшчэ ў 20-я гг. мінулага стагоддзя. За амаль стагадовую гісторыю вывучэння было даказана, што рытм у прозе мае істотныя адрозненні ад рытму ў паэзіі, паколькі метрычныя параметры, абавязковыя для вершаскладання, у праявічым тэксце выступаюць толькі

як магчымае дапаўненне да багацця яго рытмічнай структуры. Так, прадстаўнік данецкай філалагічнай школы Гіршман М. М., якому належыць асобая роля ў распрацоўцы тэорыі рытму прозы, адзначыў, што «рытм неаднолькава праяўляецца на разнастайных узроўнях літаратурнага твора: ён можа быць выяўлены і ў чаргаванні больш ці менш насычаных урыўкаў тэксту, і ў паўторах і кантрастах тэм, матываў, вобразаў і сітуацый, і ў заканамернасцях сюжэтна-

га руху, і ў суадносінах розных кампазіцыйна-маўленчых адзінак» [1, с. 12]. У пазнейшы час даследчыца Лазюк Н. Ю. адзначыла: «Рытмічная сістэма прозы не такая відавочная і “падкрэсленая”, як рытмічная сістэма верша, але яна не менш, а магчыма, і больш складаная, паколькі ўтвараецца паўторамі не толькі разнастайных моўных адзінак, але і адзінак мастацкага свету («рыфмай» сітуацый, з’яўленнем / знікненнем персанажаў, пераклічкай дэталей і г. д.)» [2, с. 6].

Паняцце праявізнага рытму ў сучаснай навуковай літаратуры фармулюецца па-рознаму. Так, у «Лінгвістычным энцыклапедычным слоўніку» рытм прозы вызначаецца як «рэгулярнае паўтарэнне падобных і сувымерных моўных адзінак, якія адыгрываюць структурную, тэкстаўтваральную і экспрэсіўна-эмацыянальную функцыі» [3, с. 416]. Аднак, на наш погляд, больш поўную і дакладную фармулёўку дала даследчыца Байчук А. І., якая вызначыла рытм прозы так: «перыядычнае праяўленне фанетычных, лексічных, граматычных сродкаў выразнасці маўлення ў межах той ці іншай рытмічнай адзінкі на адпаведным узроўні рэалізацыі дадзеных сродкаў, а таксама перыядычная паслядоўнасць сегментаў, частак тэксту і ўпарадкаваная змена элементаў сюжэтна-вобразнай сістэмы мастацкага твора на структурна-кампазіцыйным узроўні рэалізацыі рытму» [4, с. 29].

Прыёмы і сродкі стварэння рытму ў канкрэтным мастацкім творы могуць быць разнастайнымі. Яны маюць свабодны, нерэгулярны характар і ніколі не ператвараюцца ў аднастайную, стандартную метрычную схему. Гэта дае магчымасць пісьменніку спараджаць арыгінальныя выказванні са стандартных будаўнічых элементаў, ствараючы ўласны індывідуальны код для адлюстравання аўтарскай ідэі.

Асноўная частка. Найбольш паслядоўна і яскрава рытм праяўляецца ў т. зв. метрызаваанай прозе. Да яе адносяцца творы з сілаба-танічнай упарадкаванасцю. Часта метрызаваную прозу вылучаюць як пераходную форму ад прозы да верша. Найважнейшае значэнне ў такіх творах мае метр, паколькі рытмізацыя дасягаецца шляхам дзялення тэксту на аднародныя стопы. Відаць, адным з самых вядомых метрызавааных твораў рускай літаратуры з’яўляецца «Песнь о буреветнике» Максіма Горкага, дзе строга вытрыманы сілаба-танічны памер — чатырох-стопны харэй. Яскравы прыклад метрызаваанай прозы ў беларускай літаратуры — творы Максіма Багдановіча «...Як толькі закрыю я вочы», «...Пэўна, любіце вы».

Сярод пераходных форм ад прозы да верша вылучаюць і т. зв. рытмізаваную прозу, у якой асноўнымі сродкамі рытмізацыі выступаюць

разнастайныя стылістычныя прыёмы, заснаваныя на паўторы.

Рытмізавааная проза — з’ява неадназначная. Пра заканамернасці ўзнікнення гэтай «празаічна-паэтычнай» формы Вольф Шміт пісаў: «Гэта не падпарадкаваны гістарычнай фіксацыі вынік уздзеяння паэтычных пачаткаў на наратыўна-празаічны тэкст. У прынцыпе, сімптомы паэтычнай апрацоўкі наратыўных тэкстаў можна знайсці ва ўсе перыяды гісторыі літаратуры, але гэтая з’ява заўважна ўзмацняецца ў тыя эпохі, калі пераважае паэтычны пачатак і міфічнае мысленне, якое палягае ў яго аснове» [5, с. 251]. Даследчык Уцехін М. П. прыйшоў да высновы, што рытмізавааная проза ўзнікае у пераломныя моманты гісторыі. Так, у перыяд Вялікай Айчыннай вайны яна дазваляла надаць неабходную прыўзнятаць стылю, выразнасць маўлення, некаторую дэкларатыўнасць [6]. М. М. Фар-тунатаў называў рытмізавааную прозу «прозай настрояў» [7, с. 173], а Л. А. Галякова адзначала, што «гэта спецыфічная з’ява таленавітага твора, якая актуалізуецца дзякуючы такому аўтарскаму структураванню тэкставай тканіны, якое напаяў форму самастойным прыхаваным сэнсам — ірацыянальным падтэкстам» [8, с. 96].

У дачыненні да «лірычных кніг» у прозе Янкі Сіпакова можна канстатаваць, што запуск рытмічнага пачатку ў плынь апаведу прадыхаваны імкненнем надаць творам эмацыянальную насычанасць: паэмы ў прозе з кнігі «Ахвярны двор» (1991) расказваюць пра жахлівыя трагедыі XX стагоддзя (землятрус у Арменіі і Чарнобыльскую катастрофу), пра драматычны лёс Тараса Шаўчэнкі і інш.; усе паэмы вызначаюцца трагедыйнай напружанасцю, ілюструюць неабывавадныя і ўнутраныя боль паэта.

Многія лінгвісты небеспадстаўна мяркуюць, што асновай праявізнага рытму з’яўляецца сінтаксічны ўзровень [9, с. 6; 10, с. 106; 11, с. 53 і інш.]. Прафесар Галякова Л. А., напрыклад, адзначае, што «рытмічная група пабудавана перш за ўсё на ўпарадкаванасці сінтаксічных спалучэнняў, цесна звязаных з усімі відамі паўтораў, спецыфічным размяшчэннем эпітэтаў, ланцужкамі аднародных членаў, паралельнымі канструкцыямі і г. д.» [8, с. 95].

Як паказаў аналіз, у паэме «Одзіум» асноўную ролю ў рытмізацыі адыгрываюць якраз уласна сінтаксічныя сродкі. У пераважнай большасці выпадкаў яны арганічна спалучаюцца з семантыка-сінтаксічнымі, фанетычнымі, лексічнымі і марфалагічнымі.

Да **ўласна сінтаксічных сродкаў** мы, услед за даследчыцай Байчук А. І., адносім тыя сінтаксічныя фігуры, рытмічныя малюнак якіх абумоўлены сінтаксічнай структурай і пэўнай пазіцыяй паўторанага элемента [4, с. 132].

Найбольш распаўсюджаным, дзейсным і эфектыўным стваральнікам рытму ў паэме «Одзіум» з'яўляецца **сінтаксічны паралелізм** — фігура, заснаваная на структурнай «агульнасці канструкцый, не звязаных лексічнай тоеснасцю» [12, с. 57], калі сінтаксічная структура аднаго выказвання паўтараецца ў наступных выказваннях з іншым ці часткова іншым лексічным напаўненнем. Можна ўпэўнена сцвярджаць, што сінтаксічны паралелізм — асноўная, скразная фігура «Одзіума», бо на 20 старонках паэмы ён сустракаецца звыш за 60 разоў. Паколькі да ўмоў сінтаксічнага паралелізму адносяцца аднолькавая колькасць членаў у канструкцыях, аднолькавыя адносіны паміж гэтымі членамі і аднолькавы парадак слоў, то, безумоўна, такой *аднолькаваасцю* і фарміруецца рытм праяўнага радка: *Жыць ля вады і не мець вады. Спяліць яблыкі і не есці іх. Бачыць траву і не хадзіць па ёй; На лавачку каля хаты не садзіся. А дзе сядзець? Па зямлі не хадзі. А дзе хадзіць?; Перагукваюцца ў зоне, але не людзі, а вятры. Шчабечуць у зоне, але не птушкі, а дазіметры.*

Паказальна, што ў пераважнай большасці выпадкаў сінтаксічны паралелізм у «Одзіуме» спалучаецца з іншымі фігурамі, заснаванымі на паўторы слоў ці спалучэнняў:

— з анафарай (паўторам слоў ці спалучэнняў на пачатку выказванняў): *Дзе сёння тыя салдаты, якія голымі рукамі збіралі ў пагнутыя ведры радыеактыўны графіт? Дзе тыя дэзактыватары, якія голымі рукамі здзіралі з дахаў радыеактыўную бляху?;*

— з эпіфарай (паўторам слоў ці спалучэнняў у канцы выказванняў): *А пра тое, што самі «падверглі атамнай бамбардзіроўцы» Беларусь і Украіну, маўчаць. А што зямлю забілі, таксама маўчаць; Ніякая хмара іх, нягоднікаў, не дастане. Ніхто і ніколі іх, сытамордзенькіх, не дастане;*

— з сімплакай (паўторам слоў ці спалучэнняў у сярэдзіне выказванняў): *Стаіць дрэва і не ведае, навошта яно стаіць. Цячэ рэчка і не ведае, навошта яна цячэ. Узыходзіць рунь і не ведае, навошта яна ўзыходзіць; Вось і сеем радыяцыйнае насенне ў радыяцыйную зямлю. І завораем радыяцыйнымі плугамі. І лаішчым, і спялім радыяцыйнымі рукамі.*

Складаным відам сінтаксічнага паралелізму з'яўляецца **хіязм** — фігура, у якой паўтараюцца два элементы, прычым пры паўторы яны размяшчаюцца ў адваротным парадку. Безумоўна, хіязм — стылістычны сродак са сваімі функцыямі (у прыватнасці, як адзначае Н. Э. Шандроха, ён яскрава падкрэслівае непазбежнасць маўлення [13, с. 17]), аднак падабенства сінтаксічнай структуры робіць выказванні, пабудаваныя

па прынцыпе хіязму, яшчэ і эфектыўным сродкам стварэння рытму. У паэме «Одзіум» хіязм зафіксаваны 5 разоў: *Усё, з чым дружыў чалавек і што дружыла з чалавекам, пасварыў Чарнобыль; Яны абыходзілі нас, а мы абыходзілі іх — думалі, што нашы лёсы ніколі не перакрыжуюцца; Не бабулечка выгане радыяцыю, а радыяцыя выгане бабулечку з хаты; Яна памерла жывая. І жыве мёртвая; Пакінеш, застаўшыся ў зоне, партыйны білет — жыццё аддасі. Пакінеш, выехаўшы з зоны, жыццё — партыйны білет аддасі.*

Надзвычай прадуктыўнымі з пункту гледжання рытмікі ў праяўных тэкстах з'яўляюцца **канструкцыі з аднароднымі членамі**. У «Одзіуме» ўспрыняцце рытмічнага паўтору на фоне інтанацыйнага адзінства (пералічальнай інтанацыі) забяспечваюць канструкцыі з няўскладненымі аднароднымі элементамі, звязанымі беззлучнікавай сувяззю: *Раней мы стыдаліся, стараніліся такіх нязвыклых слоў, як цэзій, бэр, нукліды, мілірады, праяеды...* А зараз усе гэтыя словы напрыкліваліся назаўсёды да нашых вуснаў: *стронцый, кюры, дазіметр, плутоній, ізатопы, рутэній, мілірэнтгенны, радыяцыя...* Адсутнасць дыстанцыі паміж аднароднымі членамі, а таксама магчымасць уключэння ў структуру выказвання неабмежаванай колькасці кампанентаў у прыведзеных прыкладах забяспечваюць высокую ступень рытмізацыі. У шэрагу выпадкаў выкарыстанне адкрытага рада аднародных членаў спалучаецца з лексічным паўторам, што, безумоўна, робіць рытмічным малянак яшчэ больш выразным: *Брудная зямля, брудная вада, бруднае наветра, бруднае малако...; Баімся зямлі, баімся вады, баімся наветра...; Ламаецца гук, ламаецца вецер, ламаецца сонечны промень, ламаецца слова.*

Да **семантыка-сінтаксічных сродкаў** стварэння рытму лінгвісты адносяць такія сінтаксічныя канструкцыі, у якіх вялікую ролю адыгрывае семантыка кампанентаў, а значыць, у іх адбываецца пэўная трансфармацыя сэнсу. Вельмі распаўсюджанай фігурай гэтага тыпу ў «Одзіуме» выступае **эпаналепсіс** — паўтор слоў ці выказванняў пасля прамежавых слоў: *«Самі вы брудныя, нячысцікі, — злуецца бабка Параска. — І душою, і целама брудныя»; Атамнікі пасварылі чалавека з усёю прыродаю. З жывою і мёртваю пасварылі; Колькі дзён пад час аварыі чарнобыльскія вятры дзьмулі на Беларусь. На Брагінскі, Нараўлянскі і Хойніцкі раёны дзьмулі.*

Па назіраннях вучоных, моцны эфект успрыняцця тэксту як у сэнсавым, так і ў рытмічным плане ўзнікае пры выкарыстанні такога семантыка-сінтаксічнага сродку рытмізацыі, як **градацыя** [4, с. 144]. У паэме «Одзіум» мы знаходзім пацверджанне гэтай думкі, паколькі

ўрыўкі, у якіх сустракаецца названая фігура, ілюструюць паступовае павышэнне як эмацыянальнага, так і інтанацыйнага напружання: *Была, ці чуецца, вёска, а стала зона адсялення. Было поле, а стала зона адчужэння. Быў лес, а стала зона пастаяннага радыяцыйнага кантролю. Былі грады, а стала зона перыядычнага дазіметрычнага кантролю. Была пчала — пацешная такая, выпаканая ўся ў жоўты дзьмухаўцовы пылок, а стала маленька вялікая атамная бомба. Было семка, якое хацела зазямліцца і прарасці, ды раптам нечакана для сябе стала неўтаймоўным рэактарам.* Неабходна адзначыць, што градацыя рэалізуецца найперш у плане зместу: эмацыянальнае напружанне ўнікае ў сувязі з паслядоўным пералічэннем усё больш небяспечных для чалавека з’яў (зона адсялення, зона адчужэння, атамная бомба, неўтаймоўны рэактар). Відавочна, што ў прыведзеным прыкладзе рытмічнасць забяспечвае градацыя ў арганічным перапляценні з такімі фігуратыўнымі канструкцыямі, як сінтаксічны паралелізм, анафара, сімплака.

Увогуле, камбінаванае спалучэнне розных сродкаў рытмізацыі — тыповая з’ява для паэмы «Одзіум». Разгледзім наступны прыклад: *Агароджаныя калючым дротам нівы і паплавы, лясы і сцяжынкi, крыніцы і дарогi, хаты і рэчкі. Ягады і грыбы, промні і слёзы, трава і вераб’i адгароджаныя. Світанкі і вечаровыя прыцемкі адгароджаныя. Даждожы і туманы, парослыя высокаю адчужанаю травою, адгароджаныя. Ад жыцця адгароджаныя: каб не выпусціць нікога і нічога адсюль.* Рытм гэтага ўрыўка фарміруецца сінтаксічна паралельнымі канструкцыямі, эпіфарай (сказы 2–4), ужываннем папарна спалучаных аднародных дзейнікаў, сінтаксічнай фігурай кальца (сказы 1, 4) і эпаналепсісам (сказы 4–5).

Зафіксаваны ў паэме «Одзіум» і выпадкі спалучэння сінтаксічных сродкаў рытмізацыі са *словаўтваральнымі*. У прыватнасці, паўтор словаўтваральных элементаў (суфіксаў) надае аўтарскаму аповеду не толькі вялікі сэнсава-эмацыянальны патэнцыял, але і з’яўляецца сродкам стварэння рытму: *А цялятка было такое чысценькае. А траўка, на якой яно падбрыквала, такая зялёненькая. А сонейка, якое спяліла іх, такое ласкавае. А ветрык, які гуляў з цяляткам, такі ўжо ахайны. А кароўка Святоха, ад якой яно нарадзілася, такая здаровенькая. У прыведзеным прыкладзе паўтор памяншальна-ласкавых суфіксаў у назоўніках *цялятка, траўка, кароўка* і прыметніках *чысценькая, зялёненькая, здаровенькая* ў спалучэнні з сінтаксічным паўторам (паралелізмам і сінтаксічнай анафарай) стварае надзвычай рытмізаваны кантэкст, набліжаючы ўрываек да народнай песні-плачу.*

Варта заўважыць, што пры словаўтваральным паўторы як другасная з’ява фарміруецца і фанетычны паўтор (у прыватнасці, рыфма), што, відавочна, і садзейнічае рытмізацыі празрачнага тэксту: *Хіба цялятка можа быць забруджаным, калі яно п’е чыстую вадзіцу і скубе чыстую травіцу? Зараз усё забаронена — сунічка і рамонак, баравічок і шчаўлінка, яблык і крынічка, хата і расіна, ніва і ялінка забаронены.* У прыведзеным урыўку аўтар арганічна спалучае разнастайныя сінтаксічныя сродкі рытмізацыі: сінтаксічны паралелізм, сімплака, эпаналепсіс. А паўтор словаўтваральных суфіксаў садзейнічае з’яўленню рыфмы (*вадіцу — травіцу, сунічка — крынічка, шчаўлінка — ялінка*), якая на фоне роўнасці складоў многіх слоў падкрэслівае рытмічную ўпарадкаванасць паведамлення.

У асобных выпадках упарадкаванасць рытму яскрава праяўляецца дзякуючы спалучэнню сінтаксічнага паралелізму з такім фонастылістычным сродкам, як *паранамасія* — выкарыстанне слоў, розных па значэнні, але блізкіх па гучанні: *Планы былі велічныя, а справы сталі велішныя.* Зафіксаваны адзін выпадак дакладнай рыфмы: *А ў Беларусі — няма хібакусі.*

Да *лексічных сродкаў*, якія ўплываюць на рытмізацыю паэмы «Одзіум», можна аднесці антонімы. Ужыванне антонімаў сведчыць пра цэльнасць успрыняцця аўтарам рэчаіснасці, апісанай у кантрастах. Антонімы ў «Одзіуме» ўжываюцца ў сінтаксічна паралельных канструкцыях, выступаючы дадатковымі рытмаўтваральнікамі: *Усё з сяброў ператварылася ў ворагаў. Усё з ласкадайцаў, абаронцаў, карміцеляў перавярнулася ў забойцаў; І нават жывую прыроду зрабілі мёртваю. Чыстае зрабілі брудным; На хворай зямлі перавыконваем здаровабязгладзья планы, бо хіба можна на бруднай зямлі выспеліць чысты колас?* Выкарыстанне антанімічных пар (*сябры і ворагі — ласкадаўцы і забойцы; жывы і мёртвы — чысты і брудны; хворы і здаровы — брудны і чысты*) у канструкцыях, састаўленых па адной мадэлі, забяспечвае іх успрыняцце чытачом як рытмічна ўпарадкаваных.

У межах граматычнага аспекту стылістыкі вылучаюцца і *марфалагічныя сродкі* рытмізацыі. У паэме «Одзіум» яны прадстаўлены такімі з’явамі, як дэрывацыя і паліптон. Пад *дэрывацыяй* разумеецца паўтор аднакарэнных слоў, а *паліптон* разглядаецца як паўтор аднаго і таго самага слова ў розных граматычных формах.

Выпадкі марфалагічнага паўтору ў паэме нешматлікія, але вельмі паказальныя для асэнсавання і апісання асноўнай ідэі твора, паколькі яны вылучаюць ключавыя для паэмы лексемы:

Чорнае слова, як **чорнае сонца**, **бязлітасна ўскацілася на беларускі небасхіл**. Яно, нібы **чорнае зацьменне**, усё **пачарніла** — і зялёную траву, і празрыстую ваду, і блакітнае неба. Тут просты лексічны паўтор прыметніка **чорны** спалучаецца з дэрывацыйным **чорнае** — **пачарніла**. Яшчэ прыклад: **Чорна на душы, як на тых чорных плакатах, што чарнелі на мітынгу**. Дэрывацыйны паўтор **чорна** — **чорныя** — **чарнелі** надае эмацыянальную насычанасць, каб вельмі лаканічна, без лішніх слоў паказаць узровень нацыянальнай бяды. А ў прыкладзе **Чорны вечар і чорнае маўчанне**. І ніякіх прамоў. **Дзесяць тысяч стаяць моўчкі**. **Маўчаць**, як **крычаць** да дэрывацыйнага паўтору адносіцца ланцужок **маўчанне** — **моўчкі** — **маўчаць**, які таксама фіксуе чытацкую ўвагу на тым, што выклікае нястрымны боль аўтара.

Паказальна, што зафіксаваныя выпадкі паліптатона ў паэме «Одзіум» таксама звязаны з паўторам калароніма **чорны**: *І зарыва ад зацьмення ўспынула не такое, як звычайна — яно было чорнае, з чорнымі сполахамі і пратубераванцямі, хоць само свяцілася і ззяла; Чорныя свечкі паміж чорных цюльпанаў. Чорныя сцягі і чорныя харугві*. Да паліптатона тут адносяцца паўторы **чорнае** — з **чорнымі**, **чорныя** — **паміж чорных**.

Безумоўна, частотнасць выкарыстання дэрывацыі і паліптатона, у параўнанні, напрыклад, з сінтаксічнымі сродкамі рытмізацыі, у паэме «Одзіум» нізкая, і мы не можам лічыць іх пэўнай рытмічнай матрыцай, але яны выступаюць даволі эфектыўным дадатковым сродкам фарміравання рытму.

Рытмічная структура паэмы «Одзіум» рэалізуецца на ўсіх узроўнях арганізацыі, у тым ліку на макраўзроўні (у структуры і кампазіцыі). Для ўспрыняцця структурна-кампазіцыйнага рытму неабходна разглядаць не асобныя фрагменты, а поўны тэкст твора.

На **структурным узроўні** рытм праявіўся твора выражаецца ў правільнасці і рэгулярнасці дзялення на часткі (абзацы, главы, раздзелы і г. д.). Даследчыца Байчук А. І. прапанавала выкарыстоўваць паняцце *візуальнага рытму* [4], маючы на ўвазе, што тэмп руху па тэксце ад пачатку і да канца задаецца перш за ўсё структурамі, якія ўспрымаюцца зрокава. Напрыклад, дзяленне тэксту на абзацы малога памеру дазваляе дынамізаваць паведамленне, надаць яму паскораны тэмп. Абзацы ж вялікага аб'ёму, наадварот, ствараюць запаволены рытм, пазбаўлены якой-небудзь дынамікі.

Візуальны рытм усіх праявіўся паэм Янкі Сіпакова з кнігі «Ахвяры двор» (1991), у тым ліку і «Одзіума», задаецца спецыяльнымі візуальна-тыпаграфічнымі сродкамі: па-першае, пра-

заічны тэкст афармляецца па законах вершаванага (падаецца адной калонкай, выраўненай па цэнтры старонкі, што стварае ў чытача ілюзію знаёмства з паэтычным творам); па-другое, выкарыстоўваецца т. зв. *версейная графіка*: абзацы пераважна складаюцца з аднаго сказа, які ў сярэднім уключае ад аднаго да чатырох радкоў; такім чынам, на адной поўнай старонцы вылучаецца ад 14 да 24 абзацаў, што робіць рытм даволі дынамічным і роўным на працягу ўсяго твора.

Аснова рытму **на кампазіцыйным узроўні** — перыядычнасць у з'яўленні пэўных вобразаў і матываў, тыпаў сюжэтных пабудов. М. М. Фартунатаў акрэсліў кампазіцыйны рытм, як паўтор «структур, якія не зводзяцца да сюжэтна-фабульных момантаў апавядання» [7, с. 186].

Як вынікае са шматлікіх даследаванняў, прысвечаных аналізу «лірычных кніг» у прозе, кампазіцыйны рытм такіх твораў знаходзіцца ў прамой залежнасці ад жанру: «пагранічныя» літаратурныя формы, якія ўзніклі ў выніку ўзаемадзейння вершаванай паэзіі і прозы, унікальныя тым, што спецыфічнасць рытму з'яўляецца не факультатывнай, а неад'емнай і абавязковай іх прыметай.

Кампазіцыйны рытм «Одзіума» напрамую залежыць ад такіх асаблівасцей гэтай паэмы, як фрагментарнасць, бессюжэтнасць, асацыятыўнасць. Аснова кампазіцыйнага рытму названага твора ў тым, што паведамленне заснавана не на сюжэтных прычынна-выніковых сувязях, а на паўторы ключавых вобразаў, сувязях асацыяцый, лейтмотываў. У паэме няма класічнай сюжэтнай лініі з апісаннем падзей у храналагічнай паслядоўнасці; у цэнтры паведамлення знаходзіцца не канкрэтны персанаж ці лірычны герой, а эмацыянальная дамінанта, духоўныя перажыванні аўтара; апісанні разнастайных падзей і асоб чаргуюцца з філасофскімі развагамі пісьменніка, дэманструючы мантажна-фрагментарны прынецп падачы матэрыялу. Кампазіцыйны рытм паэмы «Одзіум» адрозніваецца складанай арнаментальнасцю: эпізоды і фрагменты адсылаюць адзін да аднаго, сцэны пераклікаюцца паміж сабой.

Першая кампазіцыйная адметнасць паэмы ў тым, што яе рытмічны малюнак фарміруецца праз уключэнне ў кантэкст радкоў малітвы «Ойча наш». Тэкст паэмы пачынаецца першым радком узгаданай малітвы. Наступныя радкі па чарзе ўключаюцца ў кантэкст праз прыкладна аднолькавыя адрэзкі тэксту, такім чынам малітва пастаянна перарываецца аўтарскім аповедам. Заканчваецца паэма таксама радкамі малітвы, што стварае своеасаблівую замкнёную кампазіцыю, і можна лічыць, што хрысціянская малітва «Ойча наш» з'яўляецца кампазіцыйным каркасам паэмы.

Па-другое, рытм паэме надае неаднаразовы (а іменна, трайны) зварот да ключавых вобразаў. Так, у творы цэнтральным, у пэўнай ступені «сюжэтаўтваральным» выступае вобраз-персонаж бабкі Параскі, якая не можа зразумець, чаму яе такое чысценькае цялятка называюць брудным. Вобраз Параскі ў тэксце сустракаецца ў самым пачатку, у сярэдзіне і ў канцы: 1) *А цялятка было такое чысценькае. А траўка <...> такая зялёненькая. А сонейка <...> такое ласкавае. А ветрык <...> такі ўжо ахайны. А кароўка Святоха <...> такая здаровенькая. А яны яго не прымаюць — кажучь, што цялятка бруднае.*; 2) *А бабуля Параска не верыць у забруджванне. І ўсё здзіўляецца: «Дык якое ж яно бруднае, калі яно такое чыстае?» Хіба чыстая вада можа быць бруднаю? Хіба чыстая трава можа быць бруднаю? Хіба цялятка, якое і ела, і піло толькі ўсё чысценькае, можа быць бруднае? А яны, нячысцікі, не бяруць яго;* 3) *Яна [бабка Параска — В. Р.] думае, як ёй зрабіць чысцейшым і так ужо чыстае цялятка. Калі ёсць бяда, трэба, каб была і надзея. У бабкі Параскі ёсць надзея. Дачка прывезла з горада моднага мыцельніку — індыйскага, ці што, парашку. «А давай-тку я ім памыю цялятка», — прыдумвае старая.*

Таксама тройчы ўзгадваюцца вобразы двух братоў і сястры з нетутэйшымі імёнамі — Катаклізм, Апакаліпсіс, Катастрофа: 1) *Два браты і сястра з нетутэйшымі імёнамі — Катаклізм, Апакаліпсіс — і Катастрофа — нецярпліва, прагна ўглядаюцца ў тутэйшую зямлю і ласкава глядзяць на раскудлачаных валасах сваю нашчадніцу, спадкаемніцу, якая, ці чуець, мае такое ўжо тутэйшае імя — Бяда*; 2) *Два браты і сястра з нетутэйшымі імёнамі — Катаклізм, Апакаліпсіс і Катастрофа — тройца, але не святая, а клятая, — нахабна шыбуюць на тутэйшай зямлі і вучаць сваёй чорнай, д'ябальскай працы сваю нашчадніцу з такім ужом, ці чуець, тутэйшым імем — Бяда*...; 3) *Нахабна спраўляюць свой жуд, раскашуюцца на тутэйшай зямлі два браты і*

сястра з нетутэйшымі імёнамі — Катаклізм, Апакаліпсіс і Катастрофа — а за імі аж скуголіць ад задавальнення іхняя мутнавокая спадкаемка з быццам бы тутэйшым імем — Бяда...

Лічба тры ў многіх сучасных культурах ўспрымаецца як паказчык гармоніі і дасканаласці, а таксама выражае ідэю часу: час дзеліцца на мінулае, сучаснае і будучае, а лічба тры сімвалізуе пачатак, сярэдзіну і канец любой рэчы ці з'явы, выступае паказчыкам паўнаты і закончанасці. Трайнымі паўторамі ключавых вобразаў Янка Сіпакоў закальцоўвае сваё паведамленне, надаючы паэме і сэнсавую, і кампазіцыйную завершанасць.

Ёсць у паэме і яшчэ адзін выпадак трайнага паўтору. Тройчы сустракаецца фрагмент, які можна назваць рэфрэмам: *Чорная бэль — Чарнобэль. Чорны баль — Чарнобэль. Чорная бэль — Чарнобэль. Чорны боль — Чарнобэль.* Гэтым паўторам, безумоўна, аўтар падкрэслівае агульную настраёвую гаму твора, а таксама рытмізуе паведамленне, бо сам прынцып рэгулярынага паўтарэння пэўных частак дазваляе стварыць у праявічым тэксце спецыфічны рытм.

Заклучэнне. Паэма ў прозе «Одзіум» Янкі Сіпакова выклікае цікавасць філалагаў не толькі з пункту гледжання жанравай спецыфікі. Гэты твор прыцягвае ўвагу даследчыкаў моўнай арганізацыяй, у прыватнасці прыёмамі і сродкамі стварэння рытму. Як паказала даследаванне, рытмічная ўпарадкаванасць і кампазіцыйная гармонія твора звязаны з майтэрскім *перапляценнем* моўных сродкаў розных узроўняў (сінтаксічных, лексічных, марфалагічных, фанетычных, словаўтваральных), а таксама з паўторам ключавых слоў, фраз, вобразаў.

Паэма, асаблівасцямі якой з'яўляюцца фрагментарнасць, бессюжэтнасць, асацыятыўнасць, дзякуючы адзінству рытмічнага малюнка набывае цэласнасць. Акрамя таго, рытмізацыя выступае сродкам эмацыянальна-экспрэсіўнага адлюстравання падзей і выяўлення перажыванняў аўтара, а таксама адыгрывае важную ролю ў афармленні ідэйнага замыслу твора.

Літаратура

1. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М.: Советский писатель, 1982. 366 с.
2. Лозюк Н. Ю. Композиционный ритм в новеллах И. А. Бунина («Темные аллеи»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01; Новосибирский государственный педагогический университет. Новосибирск, 2009. 19 с.
3. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 688 с.
4. Бойчук Е. И. Фонетический, лексико-грамматический и структурно-композиционный аспекты анализа ритма прозы (на материале романов Стендаля, О. де Бальзака, Г. Флобера, Г. Де Мопасана): дис. ... д-ра. филол. наук: 10.02.05; Московский государственный областной университет. М., 2015. Т. 1. 360 л.
5. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 312 с.
6. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы. Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1982. 185 с.
7. Фортунатов Н. М. Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 173–186.

8. Голякова Л. А. Ритм художественного произведения: коммуникативно-прагматический аспект // Вестник Пермского университета, 2011. 3 (15). С. 94–99.
9. Арнольд И. В. Стилистическая функция текста и ритм // Вопросы теории английского и русского языков: сб. ст. Вологда: Вологод. пед. ин-т, 1973. С. 5–11.
10. Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Русская литература. 1966. № 4. С. 103–114.
11. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1979. 327 с.
12. Кожин А. Н. Лексический повтор в стихотворных текстах А. Блока // Образное слово А. Блока. М.: Наука, 1980. С. 56–88.
13. Шандроха Н. Э. Экспрэсіўны сінтаксіс: вучэб.-метад. дапам. Гродна: Гродзен. дзярж. ун-т, 2002. 61 с.

References

1. Girshman M. M. *Ritm khudozhestvennoy prozy* [The rhythm of prose]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1982. 366 p.
2. Lozyuk N. Yu. *Kompozitsionnyy ritm v novellakh I. A. Bunina ("Temnyye allei")*. Avtoref. dis. kand. filol. nauk [Compositional rhythm in the novels by I. Bunin («Dark alleys»)]. Abstract of thesis cand. of filol. sci.]. Novosibirsk, 2009. 19 p.
3. *Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Linguistic encyclopaedic dictionary]. Moscow, Sovetskaya enciklopediya Publ., 1990. 688 p.
4. Boychuk Ye. I. *Foneticheskiy, leksiko-grammaticheskiy i strukturno-kompozicionnyy aspekty analiza ritma prozy (na materiale romanov Stendalya, O. de Bal'zaka, G. Flobera, G. De Mopassana)*. Dis. dokt. filol. nauk [Phonetic, lexical-grammatical and structural-compositional aspects of prose rhythm analysis (by the material of novels by Stendhal, O. de Balzac, G. Flaubert, G. De Maupassant)]. Doct. Diss.]. Moscow, 2015, vol. 1. 360 p.
5. Schmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Yazyki slovyanskoj kul'tury Publ., 2008. 312 p.
6. Utekhin N. P. *Zhanry epicheskoy prozy* [Genres of epic prose]. Leningrad, Nauka Publ., 1982. 185 p.
7. Fortunatov N. M. The rhythm of prose. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in literature and art]. Leningrad, Nauka Publ., 1974, pp. 173–186.
8. Golyakova L. A. Rhythm of a work of art: communicative and pragmatic aspect. *Vestnik Permskogo universiteta* [Bulletin of Perm University], 2011, no 3 (15), pp. 94–99 (In Russian).
9. Arnol'd I. V. Stylistic function of text and rhythm. *Voprosy teorii angliyskogo i russkogo yazykov* [Theory of English and Russian languages]. Vologda, Vologodskiy pedagogicheskiy institut Publ., 1973, pp. 5–11.
10. Zhirmunskiy V. M. About rhythmic prose. *Russkaya literatura* [Russian literature], 1966, no 4, pp. 103–114 (In Russian).
11. Kukhareno V. A. *Interpretatsiya teksta* [Text interpretation]. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 1979. 327 p.
12. Kozhin A. N. Lexical repetition in the poetic texts of A. Blok. *Obraznoye slovo A. Bloka* [Figurative word of A. Blok]. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 56–88.
13. Shandrokha N. E. *Ekspressiyny sintaksis* [The expressive syntax]. Grodno, Grodzenski dzyarzhauya universitet Publ., 2002. 61 p.

Інфармацыя пра аўтара

Русак Вольга Уладзіміраўна — кандыдат філалагічных навук, загадчык кафедры беларускай філалогіі. Беларускі дзяржаўны тэхналагічны ўніверсітэт (220006, г. Мінск, вул. Свядлова, 13а, Рэспубліка Беларусь). E-mail: rusak@belstu.by

Information about the author

Rusak Vol'ga Uladzimirauna — PhD (Philology), Head of the Department of Belarusian Philology. Belarusian State Technological University (13a, Sverdlova str., 220006, Minsk, Republic of Belarus). E-mail: rusak@belstu.by

Пасмыніў 10.09.2018