

УДК 801.931

**Т. М. Федарцова**, кандыдат філалагічных навук, дацэнт (БДТУ)**АСВАЕННЕ БЕЛАРУСКАЙ ВЕРСІФІКАЦЫЙ  
ЦВЁРДЫХ ВЕРШАВАНЫХ ФОРМАЎ: ГАЗЕЛЬ, ХОКУ**

У публікацыі разгледжаны шляхі развіцця цвёрдых вершаваных формаў у другой палове ХХ ст., іх імкненне да сінтэзу са сталымі жанрамі: элегіяй, одай, байкай і г. д. Абгрунтавана і пацверджана аналізам канкрэтных твораў развіццё газелі ў беларускай версіфікацыі, а таксама актыўнае засваенне беларускай версіфікацыяй малых (мініяцюрных) полі- і монастрафічных вершаформаў, такіх як хоку, стварэнне на іх аснове разнавіднасцяў інтэлектуальнага верша (пункціры Разанава, «ясачкі» Барадуліна, квантэмы Дэбіша). Прааналізаваны ўплыў на цвёрдыя вершаваныя формы новага ўніверсальнага стылю, што спрыяе з'яўленню іх варыянтнасці і вядзе да пэўных змястоўных і фармальных зменаў.

The article considers the ways of strong poetic forms in the second half of the XX<sup>th</sup> century and their tendency to the synthesis with stable genres: elegy, ode, fable and others.

The Examination of definite works of art proves and confirms the development of the gazel in Belarusian poetry as well as an active assimilation of small (miniature) poly-stanza verses such as the hoku (dotted lines of Rasanov, «yasachki» of Baradulin, quantems of Debish). It analyzes the influence of a new universal style on hard poetic forms; this contributes to their aspiration for variations and definite contextual and formal changes.

**Уводзіны.** Да ліку слаба вывучаных гісторыка-тэарэтычных праблем беларускага літаратуразнаўства адносіцца і праблема станаўлення і развіцця цвёрдых (сталых) вершаваных формаў у слоўным мастацтве Беларусі. Больш дадледаваны ў гэтым плане санет (артыкул М. Багдановіча, дасканалая праца Я. Барычэўскага, кандыдацкая дысертацыя У. Сенькаўца). Па-за ўвагай знаўцаў паэзіі, аднак, застаюцца трыялет, актава, рубаі, танка, хоку, газель і іншыя формы верша, якія культываваліся замежнымі літаратурамі раней, а з ХХ ст. культывуюцца і нашай досыць паспяхова. Напрыклад, толькі ў зборніку вершаў Э. Акуліна «Крыло анёла» (1995 г.) змешчаны такія творы, як рандо, актава, трыялет, тэрцына, акварэль, туюга, віланэль, рытурнэль, канцона, газель (газэля), раманс, малітва і акрапаэма, напісаная санетнай страфой.

Сёння беларускае літаратуразнаўства вывучае гісторыю айчынай літаратуры ў шырокім міжнацыянальным кантэксце, што паспрыяла магчымасці адкрыць новыя заканамернасці яе развіцця ў ХХ ст. Таму дасканала разглядаюцца з'явы, якія раней наўмысна абыходзіліся ці тлумачыліся спрошчана. Мэта дадзенага артыкула – сцісла і даступна выкласці набыткі беларускай літаратуры па засваенні цвёрдых жанравых формаў.

**Асноўная частка.** Калі такія цвёрдыя вершаваныя формы, як санет, вянок санетаў, вянок вяноў санетаў, трыялет, рандо, рандэль, танка, нават рубаі ў беларускай літаратуры даволі распаўсюджаныя, то ўжыванне газелі ў айчынным вершаскладанні мае значна меншы вопыт. Тым не менш калі ў заходнееўрапейскай літаратуры менавіта газель выціснула з «паэтычнага поля» рубаі, то ў беларускай версіфікацыі аб-

дзве цвёрдыя вершаваныя формы не толькі паралельна суіснуюць, але і мірна суседнічаюць.

Напомнім, што рубаі першым у беларускую версіфікацыю ўвёў Максім Багдановіч у 1911 г. Гэта вершаваная форма была добра распрацаваная ў паэзіі Блізкага і Сярэдняга Усходу, бярэ свой пачатак з Х–ХІ стст. Цудоўныя ўзоры рубаі пакінулі свету персідска-таджыцкі паэт Амар Хаям, таджыцкі паэт Рудакі, азербайджанец Насімі і інш. З таго часу катрэны з рыфмоўкамі **ааба**, **аааа**, радзей **абаб** (А. П. Квяткоўскі), **ааба**, **аааа** (В. П. Рагойша), таксама як і газель, нязменна служаць выражэнню лірычнай тэмы, якая грунтуецца на разгортванні філасофскага роздуму пра вечныя маральныя каштоўнасці, сэнс жыцця, каханне. Прааналізаваўшы рубаі ўсходніх класікаў, мы прапануем лічыць рыфмоўку **ааба** класічнай.

Рубаічнай страфой напісаны вершы Максіма Танка «На радзіме Абая» і Максіма Лужаніна «Пад цымбалы». Я. Міклашэўскі (аўтар рамана-даследавання «Каханне і смерць, або Лёс Максіма Багдановіча») апублікаваў у часопісе «Маладосць» сатырычнае рубаі, накіраванае супраць зафармалізаванасці жыцця, якая вядзе да абсурду. Захапленне стварэннем розных камісій, штабоў, таварыстваў засталася нам у спадчыну ад мінулых часоў. Але і сёння, як і ў мінулым, дзейнасць іх застаецца толькі на паперы. Рубаі-пароды мяжуюцца ў аўтара з вершамі-роздумамі пра такія філасофскія катэгорыі, як Дабро і Зло:

Калі на зло ты мне адкажаш злом –

Мы будзем звязаны з табой адным вузлом.

Ды божы дух, наведарушы мой дом,

На зло маё мне адказаў дабром [1, с. 206].

Актыўна ва ўсе часы выкарыстоўваюць у інтымнай лірыцы дадзеную цвёрдую вершаваную форму жанчыны-паэтка.

Газель як цвёрдая вершаваная форма нарадзілася ў лірычнай паэзіі народаў Блізкага і Сярэдняга Усходу, Індыі і Пакістана. Выдатным аўтарам лірычных вершаў у форме газелі быў узбекска-таджыцкі паэт Х ст. Рудакі. Класічныя ўзоры газелі стварылі выбітныя персідска-таджыцкія паэты Саадзі, Хафіз, Камаль, Джамі, азербайджанец Нізамі і інш. У еўрапейскую літаратуру дадзеную цвёрдую вершаваную форму ўвёў І. В. Гётэ. У расійскай версіфікацыі яна з'явілася дзякуючы В. Я. Брусаву, ва ўкраінскай – І. Франко і Д. Паўлычку, а ў беларускай – дзякуючы знакамёту паэту беларускага замежжа Рыгору Крушыне.

Газель – від монастрафічнага лірычнага верша, пабудаванага на 3–12 двухрадкоўях (бейтах) з рыфмоўкай **аа, ба, ва** і г. д. У апошнім бейце (макта) павінен успамінацца тахалус (імя, прозвішча ці псеўданім аўтара). Асаблівасць газелі заключаецца ў тым, што кожны бейт утрымлівае завершаную думку і мае адносна самастойнае значэнне. Як жанравая форма газель узнікла з народнай лірычнай песні прыкладна ў VII ст., а як цвёрдая вершаваная форма бярэ свой пачатак з X ст. Канчаткова ж яна сфарміравалася ў XIII–XIV стст.

Слова «газель» у класічнай мове фарсі мела два значэнні: лексічнае (родавае) і тэрміналагічнае (відавае). Згодна з думкай таджыцкага доктара філалагічных навук, акадэміка А. М. Мірзоева, пытанне вызначэння газелі было закранута яшчэ ў сярэднявечных сачыненнях па літаратуразнаўстве «Муджамі» Шамсі Кайса, які сцвярджаў, што «Газель у асноўным значэнні слова – гэта аповед пра жанчыну, апісанне кахання і млюсці па іх. Сачыненне газелі – гэта праслаўленне кахання... Мэта газелі – супакаенне душы і стварэнне прыемнага настрою. Таму газель павінна сачыняцца плаўным метрам, яснымі і прыгожымі словамі і павінна ўтрымліваць высакародныя думкі» [2, с. 23].

Тэрміналагічнае вызначэнне газелі даў Кабул Мухамад у працы «Хафт Кулзум» (А. М. Мірзоеў). Ён увёў патрабаванне, каб у апошнім бейце прысутнічаў тахалус паэта і згадаў, што пасля рыфмы можа стаяць рэдыф (слова, радзей словазлучэнне, якое паўтараецца ў нязменным выглядзе ў вершаваных радках услед за канцавымі рыфмамі). Але тэматыка па-ранейшаму заставалася лірычна-інтымнай. Тым не менш у час росквіту газелі ў XIII–XV стст. яе стваральнікі даволі ўмела выкарыстоўвалі асаблівасці дадзенага верша (дзе кожны бейт мае самастойную думку) для ўвядзення сацыяльных матываў ці намёкаў на палітычную незадаволенасць.

Сёння тэматыка газелі ў еўрапейскай літаратуры ахоплівае не толькі інтымныя перажы-

ванні асобы, але і іншыя аспекты жыцця. Асабліва здольнай аказалася гэта цвёрдая вершаваная форма для ўвасаблення сакральных пачуццяў. Сакралізацыя Радзімы – галоўная тэма першай беларускай газелі, створанай Рыгорам Крушынам. Паэт спявае гімн роднаму краю радасна і шчыра, умела хавае за гімнічным пафасам затоены сум ростані з ім. Верш прасякнуты сонечным святлом хараства і прыгажосці роднай зямлі з яе прасветленымі сонцам дубравамі і аksamітавымі бярозавымі гаямі, сагрэты сардэчнай цеплынёй і шчырасцю прызнання ў вечнай любові.

Падрабязна, грунтоўна малое паэт любы сэрцу вобраз Беларусі. Ролю асноўнага грунту гэтай фарбы выконвае разгорнутая метафара, якая прасочваецца на працягу ўсяго верша («куды я ні зірну – крыніцай б'е мой край», «мяне пачнеш ты вабіць да сябе, мой край» і г. д.). Любоў паэта да Радзімы пацвярджаецца і тым, што менавіта ў рэдыф ён заключае словы «мой край». Рэдыф узмацняе адычнае гучанне верша. Аднак аўтар парушае адзін з канонаў газелі, бо ўводзіць тахалус не ў апошні (макта), а ў перадапошні бейт, дзе хавае за двухсэнсоўнасцю наймення «**крушына**» свой псеўданім:

І кожнай цвет – галінкай і лістком

Крушына мне прыгадвае ў жальбе мой край [3, с. 42].

Фармальнае эксперыментатарства паэта відавочнае. Яно, на нашу думку, як і ў Багдановіча, было самамэтай. Гэта пацвярджаецца і вызначаннем самога аўтара, які прызнае першыню Багдановіча ў прапагандзе такіх класічных вершаваных формаў, як санет, трылет, рандо, актава, тэрцына, танка, і адначасова сцвярджае, што: «дагэтуль у беларускай літаратуры не выяўляліся формы і ўсходняй паэзіі: газелі, туюгі, японскія танкі і хай-кай (хоку). Я пастараўся ў кнізе «Сны і мары», паводле сваіх магчымасцяў, даць прыклады не толькі вышэйзгаданых, але і розных іншых формаў» [3, с. 5].

Крушына меў рацыю, бо ў 1930–40-я гг. асабліва сканцэнтраванасць увагі савецкага літаратуразнаўства на праблемах развіцця рэалістычнага метаду і стылю прывяла да страты цікавасці да пазнання жанраў і пытанняў тыпалогіі нацыянальных літаратур. Пошукі ж самімі творцамі прыгожага ў Расіі, напрыклад, узнавіліся ў другой палове 50-х гг. XX ст. У беларускай нацыянальнай літаратуры такой вялікай часовай разбежкі не было дзякуючы паспяховай працы па ўдасканаленні форматворчасці паэтаў беларускага замежжа Міхася Кавыля, Алеся Салаўя, Масае Сяднёва, Рыгора Крушыны, Янкі Золака і інш. Іх заслуга ў тым і заключаецца, што яны ўпарта імкнуліся ўвесці

ў беларускую нацыянальную версіфікацыю жанры і цвёрдыя вершаваныя формы, уласцівыя светавай паэзіі, узбагачалі нашу літаратуру санетамі, вянкамі санетаў, трыялетамі, віланэлю, газеллю, канцонай, рандо, секстынай, туюгам, танкай, развівалі культуру творчасці выкарыстаннем скарбаў і набыткаў светавага слоўнага мастацтва.

Але Крушына і памыляўся адносна ўкаранення японскай танкі на беларускай паэтычнай глебе, бо як цвёрдая вершаваная форма яна была засвоена М. Багдановічам яшчэ ў 1915 г. Тым не менш руплівасць Рыгора Крушыны пра гэтую форму словатворчасці пацвярджаецца яго пільным клопам пра захаванне пастаяннага памеру, рыфмоўкі, колькасці і размяшчэння вершаваных радкоў у сваіх творах – першасных прыкмет цвёрдых вершаваных формаў, якія ён так апантана ствараў і пра што праграмна заявіў у лірычнай кантаце:

Паэзія – дзіўная музыка слоў,  
Там моцна завязана сетка вузлоў.  
Рандо, трыялеты, актывы, санеты,  
Газелі, туюгі складайце, паэты!  
Прыгожыя формы бярыце,  
Багатыя і дасканалыя [3, с. 99].

Сама «Лірычная кантата» – гэта даволі нечаканае, але цікавае спалучэнне некалькіх цвёрдых вершаваных формаў: актавы, туюга, санета, трыялета і паліндрома. Уключаныя ў кантату цвёрдыя вершаваныя формы «жывуць» па сваіх унутраных законах, але менавіта ключавая думка пра боскае наканаванне паэзіі ўдала аб'ядноўвае іх у адзінае адычна-гімнічнае цэлае.

У «Лірычнай кантаце» месца для газелі не знайшлося. Аднак Крушына клапаціўся пра тое, каб яна заняла годнае месца ў беларускай версіфікацыі, таму і распрацаваў дадзеную вершаваную форму даволі дасканала.

Сцяпан Ліхадзіеўскі таксама звяртаўся да газелі як цвёрдай вершаванай формы. Яго «Кактэбэльская газель» выломваецца са звычайнай тэматыкі і нечакана набывае гумарыстычнае гучанне. Распавядаючы пра адпачынак у Доме творчасці, аўтар жартам палохае сыноў: «Кожны тут пісаць павінен, з дзесяці гадзін да двух, / Вершы, п'есы ці раманы – дысцыпліна проста страх!» [4, с. 104].

А з другога боку, ён празрыста намякае на непатрэбную рэгламентацыю дзейнасці творчага работніка, які, атрымаўшы пучэўку ад Літфонда, паводле патрабаванняў чыноўнікаў, павінен «адпрацаваць» яе творчымі набыткамі.

Але газель Сцяпана Ліхадзіеўскага мае некаторыя парушэнні канона, бо яна не ўтрымлівае рэдыфу, пазбаўлена гімнічнага і адычнага гучання. Хоць аўтар быццам і ўхваляе супра-

цоўнікаў Літфонда, якія «літасць маюць» – «і пучэўка на руках», але іронія паэта перакрывае астатнія праявы яго пачуцця. На першы погляд, газель Ліхадзіеўскага – гэта самы звычайны верш, пабудаваны на паўторы рыфмы першага і другога радкоў першага двухрадкоўя і апошняга радка ўсіх дзевяці астатніх двухрадкоўяў. Але гэта – першы прынцып газелі. Захоўвае Ліхадзіеўскі і тахалус у апошнім бейце:

Так сямейнага разладу  
быў прытушаны касцёр,  
Тут і ўсё апавяданне  
аб Сцяпане і сынах [4, с. 104].

Але ў першай частцы верша некаторыя бейты настолькі аўтаномныя па змесце, што пасабляецца іх сэнсавая і лагічная сувязь. І нават калі адкінуць чацвёрты бейт, то цэласнасць зместу твора не парушыцца. Другая частка знітавана больш трывала, дзякуючы нечакана жартаўліваму развіццю тэмы.

У форме газелі аўтар стварае «Лірычны жарт» з пяці бейтаў, дзе рэдыфам гучыць слова «мора». Паэт працягвае развіваць тэму адпачынку і творчай працы:

Пазыч каляровасці, гукаў, прастору,  
У неба, у Крыма, у Чорнага мора.  
Ды зноўку працуй, як сягоння і ўчора,  
Як хвалі працуюць,

як Чорнае мора [4, с. 105].

Так беларуская газель набыла зусім іншае тэматычнае гучанне, чым на сваёй спрадвечнай радзіме. Праўда, лірычную газель на шэсць бейтаў з рэдыфам «ружа» паспрабаваў стварыць Янка Золак – яшчэ адзін таленавіты паэт беларускага замежжа. Але ён, таксама як і Ліхадзіеўскі, хоць крыху ды разнявольвае цвёрдую вершаваную форму. Напрыклад, не дае тахалусу ў апошні бейт, як і ў першы, уводзіць аднолькавыя рыфмы ў двух радках:

Я і сам маладзёу, мой дружа,  
Як пад сонцам і дожджыкам ружа [5, с. 247].

Таму можна лічыць, што сапраўдную класічную газель ствараў Рыгор Крушына, які больш дакладна вытрымаў каноны гэтай цвёрдай вершаванай формы.

Да газелі ў сваёй творчасці зрэдку звяртаюцца актыўны стваральнікі трыялетаў Ю. Голуб, няўрымслівы стваральнікі цвёрдых вершаваных формаў Э. Акулін і інш.

Вядомай вершаванай формай у беларускай літаратуры XX ст. сталася хоку.

Хоку (або хайку, хай-кай) – монастрафічныя трохрадковыя вершы, якія вылучыліся з танкі і, па сутнасці, з'яўляюцца яе скарочанай формай. У хоку адсутнічае рыфма, але строга захоўваецца дакладная колькасць складоў у вершарадах: у першым і трэцім – па пяць, у другім – сем. Гэта своеасаблівае цвёрдае вершаваная

форма трапіла да нас з японскай паэзіі, дзе актыўна ўжывалася яшчэ ў сярэднявеччы. Асабліва роля ў яе развіцці належала паэту-класіку Мацуа Басэ, а ў XX ст. – Сікі, Кёсі, Дакоцу і інш. Папулярнасць хоку выйшла за межы Японіі: у Францыі і Эстоніі нават выдаваліся зборнікі, а ў Іспаніі гэтай мініяцюрнай формай захапляўся аргенцінец Хорхе Луіс Борхес. У беларускую паэзію дадзеную форму верша ўвёў Рыгор Крушына, які ўмела маніпулюе лаканічнасцю. Каб раскрыць тэму «Паэт і паэзія», яму, напрыклад, дастаткова трох радкоў для дасягнення філіграннай дакладнасці паэтычнага выказвання:

Муза, не ўцякай!

Маё сэрца да цябе!

У крыві – агонь [3, с. 37].

Паэт удала адлюстравіў пераход ад думкі пра творчасць да таго стану душы, калі немагчыма не ствараць, бо «у крыві – агонь». Кульмінацыйны момант нараджэння твора перададзены праз вобразную лаканічнасць і дакладнасць паэтычнага выказвання без дапамогі дзеясловаў, што яшчэ больш спрацоўвае аўтарскае светаадчуванне, робіць яго «штрыхавым», імпульсіўным. У той жа час хоку паэта застаюцца рытмізаванымі, традыцыйнымі формай:

Месяц, чуеш ты,

Чый прыходзіць цвёрды крок?

Чалавек – твой гошч [3, с. 37].

Хоку Крушыны быццам напрошваюцца на паскладовае дэкламаванне – скандзіроўку, бо маюць пэўную мелодыку, асаблівы, адметны рытмічны малюнак, праз які і перадае паэт свой настрой, мяняе «калейдаскоп» пачуццяў.

Як мы ўжо адзначалі, адной з адзнак эстэтычнага мыслення з'яўляецца парадаксальнасць. У хоку Максіма Танка, таксама як і ў хоку Рыгора Крушыны, яна праяўляецца ў наяўнасці шмат'яруснай, часам палярнай змястоўнасці:

Рэкі, як людзі,

Спяшаюцца да акіяна –

Сваёй нірваны [6, с. 99].

У гэксце верша тонка «зашыфравана» медытацыя такіх філасофскіх катэгорыяў, як Жыццё і Смерць, бо слова «нірвана» ў перакладзе з санскрыту значыць знікненне, згасанне – той стан спакою і шчасця, які чалавек набудзе, калі адмовіцца ад жыццёвых клопатаў і імкненняў. Але ж адсутнасць імкненняў – гэта маральная ці фізічная смерць асобы, індывідуума. З другога боку, імкнуцца да мэты, чалавек, як і тая рака, што хутка растворяецца ў акіяне, «перажывае» адпаведны яму Час, спадзяваецца на будучае шчасце. Даволі вызначальна момант адчування аднаіміннасці жыцця перадаў і А. Разанаў у адным са сваіх пункціраў:

Паміж усім на зямлі

дзе адлегласці:

паменшыцца адна –

павялічыцца другая...

Дадзены пункцір, акрамя працягу медытацыі развіцця тэмы, мае і нечаканы паварот, але ўжо ад медытацыі да інтымнага сповяду:

Калі мы далёка – блізка,

калі мы блізка – далёка [7, с. 71].

Сапраўды, штодзённая звычайнасць чалавечых узаемаадносінаў заўсёды знаходзіцца ў апазіцыі да пачуццяў, якія выкрышталізоўвае ростань: апошняя схільна да ідэалізацыі, нават да стварэння культуры блізкага чалавека.

Развіццё новай тэмы аўтар абазначыў і графічна – праз шматкроп'е пасля першай часткі твора. Тым не менш і ў другой частцы выразна адчувальны намёк на працяг філасофскага разважання пра вечныя катэгорыі: блізкага чалавека зусім па-іншаму пачынаеш цаніць, калі яго няма і ўжо ніколі не будзе. І тут адбываецца ідэалізацыя і стварэнне культуры памёрлай асобы. Цікава, што «шмат'яруснасць» тэмаў мініяцюрных вершаваных твораў не парушае лагічнасці тэксту, што і відаць на прыкладзе монастрафічных вершаў, дзе першы ярус аўтарскіх разваг – іх абгрунтаванне – афарыстычнае, зразумелае, крыху зашыфраванае, як і ў біблейскім тэксце, універсальнай мудрасцю пазнання, хоць і не такога поўнага, шматграннага і аб'ёмнага, як у Кнізе Кніг. Менавіта гэта дае магчымасць чытачу беспамылкова зразумець тэкст і правільна вытлумачыць яго. Адзначым падобную накіраванасць паэзіі Крушыны, Танка, Барадзіліна, Разанава, у якой побач з самапазнаннем развіваецца ідэя развіцця свядомасці чытача, яго высокай эстэтычнай культуры, інтэлекту. Энергія думкі ў монастрафічных цвёрдых вершаваных формах звычайна ствараецца пры дапамозе дакладных рытмічных імпульсаў. Напрыклад, многія пункціры А. Разанава блізкія да хоку. Але большасць з іх мае пэўнае паслабленне прынцыпу захавання колькасці складоў у вершарадах. Максім Танк больш прытрымліваецца кананічнай формы: яго хоку – гэта класічны ўзор дадзенай вершаванай формы. Тым не менш у паэта ёсць 16-ці і 18-ці складовыя хоку. Часцей за іншых аўтараў Максім Танк уводзіць у гэты верш ролевага героя:

Неразлучнымі

Толькі пакінуў нам Буда

Жыццё і Смерць [6, с. 99].

Бывае, што ён сам выконвае ролю такога героя:

Бічую, бы Ксеркс,

Мора за разбітыя

Мае караблі [6, с. 99].

Сімвалічна, што Максім Танк, які раней не прызнаваў нарматыўнасці ў вершаскладанні і пасля «Санета» і «Антысанета» не карыстаўся цвёрдымі формамі верша, у апошнія гады жыцця раптам звярнуўся да хоку. Сваім учынкам майстар беларускай паэзіі прызнаў права на жыццё гэтай вершаванай формы ў нашым слоўным мастацтве, сцвердзіў і сваё права на эксперымент.

Сёння да хоку як цвёрдай вершаванай формы звяртаюцца У. Арлоў, А. Глобус, А. Дзбіш, У. Сіўчыкаў, У. Сцяпан, М. Шайбак, В. Шніп і іншыя аўтары.

Мы разгледзелі далёка не ўсе цвёрдыя вершаваныя формы. Па-за нашай увагай засталіся актава (актыўна карыстаўся ёю Ніл Гілевіч, які нават выдаў кнігу пад такой назвай), туюг (першую спробу апісання якога ў беларускім літаратурна-знаўстве зрабіў М. І. Мішчанчук у вучэбным дапаможніку «Літаратура беларускага замежжа»).

Некаторыя літаратурнаўцы спробы аднаўлення забытых традыцыйных вершаваных формаў залічваюць у актыўны прыхільнікаў постмадэрнізму. Але беларускі постмадэрнізм мы не можам назваць дэструктыўным, бо ён не грунтуецца на ідэі немагчымасці знайсці апору ў свеце і людзях, толькі на момант як бы прыпыняе шпаркую хаду часу, каб падвесці чытача да роздуму пра вечныя ісціны. І калі ў творах рускай літаратуры лірычны герой постмадэрністаў – чалавек-адзіночка, які супрацьстаіць усяму і ўсім, то ў беларускай гэты герой – хутчэй няўмольны Час, перад якім мы ўсе і павінны даць справаздачу, з чым прыйдзем да апошняга жыццёвага рубяжа. І калі свядомасць герояў постмадэрнісцкіх твораў рускай літаратуры сумяшчае ў сабе часам палярныя з’явы: прыгожае і пачварнае, веру і атэізм, цнатлівасць і цыннізм, – то свядомасць героя беларускага постмадэрнізму скіравана на вывучэнне такіх вечных ісцін, як сувязь чалавека з прыродай, парадоксы і метафарфозы гарманічнага, але хуткаплыннага чалавечага жыцця. У сусветнай літаратуры постмадэрністы звычайна нячаста карысталіся прыёмам карнавалізацыі. Нашы ж (А. Разанаў, В. Дранчук, А. Глобус, Р. Барадулін, А. Мінкін і іншыя аўтары) актыўна валодаюць ім, асабліва калі пішуць пра дысгарманічныя з’явы рэчаіснасці, бо лічаць, што ўсё адмоўнае ў Сусвеце выклікана няўменнем Чалавека адчуваць боль прыроды, хоць ён сам – яе часцінка.

**Заклучэнне.** У дадзенай публікацыі мы прыйшлі да наступных высноў:

– цвёрдыя вершаваныя формы, як полі-, так і монастрафічныя, актыўна засвойваюцца сучаснай беларускай паэзіяй;

– больш ужывальныя ў нашым слоўным мастацтве цвёрдыя вершаваныя формы перасатвараюцца, разнявольваюцца ў межах магчымага (танкі і «ясачкі» Р. Барадуліна, хоку і пункціры А. Разанава);

– у беларускіх танках і хоку відавочна пераважае «шмат’ярусная» змястоўнасць з прычыны лапідарнасці стылю, спрасаванасці думкі і сцісласці формы, а таксама не прамога філасофскага выказвання аўтара, а выказвання з дапамогай падтэкставасці, зашыфраванага сэнсу, часта сімвалічнага, іншасказальнага;

– адсутнасць маніпуляцыяў колерам у монастрафічных вершах прымушае паэтаў больш поўна «раскрываць» унутраную прыроду слова, таму рытмізацыя і гукапіс становяцца «першацаглінамі» танкі, хоку, пункціраў, «ясачак»;

– адсутнасць (ці рэдкая прысутнасць) ролевага героя – таксама адна з асноўных асаблівасцяў беларускіх цвёрдых вершаваных формаў;

– беларуская газель набыла ў нашай нацыянальнай літаратуры іншае тэматычнае гучанне, чым у сябе на радзіме;

– удасканаліўся і пашырыўся, дзякуючы намаганням беларускіх паэтаў, змест рубай, страціўшы сваю ранейшую зададзенасць і кананічнасць;

– традыцыйныя вершаваныя формы, адроджаныя ў беларускай літаратуры XX ст., сведчаць пра высокую культуру слоўнага мастацтва Беларусі, яго імкненне да паскоранага развіцця і засваення традыцый светавай культуры.

### Літаратура

1. Міклашэўскі, Я. Рубай / Я. Міклашэўскі // Маладосць. – 2000. – № 2. – С. 203–206.
2. Мирзоев, А. М. Рудаки и развитие газели в X–XV ст. / А. М. Мирзоев. – Сталинабад: Таджикгосиздат, 1958. – С. 23.
3. Крушына, Р. Сны і мары: Вершы / Р. Крушына. – Нью-Ёрк: Мюнхэн, 1975. – С. 5–99.
4. Ліхадзіеўскі, С. Чырвоныя макі: Вершы / С. Ліхадзіеўскі. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1981. – С. 104–105.
5. Золак, Я. Вятрыска з радзімай краіны: збор выбраных твораў / Я. Золак. – Мінск: БелАДІ, 1996. – С. 3–247.
6. Танк, М. Еггата: Вершы. Пераклады / М. Танк. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1996. – С. 99.
7. Разанаў, А. Танец з вужакамі: Выбранае / А. Разанаў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1999. – С. 71.

*Паступіла 15.06.2012*