

лирует собственные версии, исходя из главного критерия – они должны противоречить общепринятым взглядам и представлениям. Так, отыскав парадокс в Новозаветном мифе, аргентинский писатель в "Трех версиях предательства Иуды" канонической точке зрения на богочеловека противопоставляет концепцию вымышленного богослова Нильса Рунеберга в трех ее ипостасях. Согласно одной из них: "Бог снизошел до того, чтобы стать человеком... ради спасения рода человеческого; следует полагать, что содеянная им жертва была само совершенство, не запятнанное и не ослабленное какими-либо изъянами. Ограничивать его страдания на кресте – кощунственно... Бог стал человеком полностью, но стал человеком вплоть до его низости, человеком вплоть до мерзости и бездны. Чтобы спасти нас, он мог избрать любую судьбу из тех, что плетут сложную сеть истории; он мог стать Александром, или Пифагором, или Рюриком, или Иисусом; он избрал самую презренную судьбу: он стал Иудой" (Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах. – Рига: Полярис, 1994. – Т.1. – С.119–120). Как бы подтверждая третью версию, вобравшую две предыдущих (Х.Л.Борхес показывает эволюцию взгляда на Иуду, как на бога), писатель в финале своего произведения отмечает необычность и, как следствие, парадоксальность изысканий Рунеберга: "Образ Сына, который, казалось бы, исчерпан, он обогатил новыми чертами – зла и злосчастия" (Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах. – Рига: Полярис, 1994. – Т.1. – С.120). Краткая, по-борхесовски лаконичная оценка, данная богу сквозь призму взглядов Рунеберга, является конечным результатом интеллектуального изыскания латиноамериканского писателя. Игровое начало в данном случае возникает, прежде всего, при сопоставлении фрагментов и цитат из Библии с их аналогами в учении Рунеберга, в результате чего читатель вынужден занимать роль третьей стороны, оценивая аргументированность противоположных точек зрения.

Двадцатый век многое изменил в литературе. Это проявилось прежде всего в подходах к написанию литературного произведения, во взаимоотношениях, которые складываются между писателем и читателем. Пойдя по пути отказа от привычных литературоведческих установок, используя для выражения своей авторской идеи игровую концепцию и присущие ей приемы, латиноамериканский писатель Х.Л. Борхес фактически открыл новую страницу в истории художественного слова. Создавая свои полисемантические тексты-загадки, предусматривающие несколько уровней прочтения, аргентинский писатель предварил своим творчеством развитие нового литературного направления – постмодернизма, в той или иной степени ассимилировавшего его "игровые" разработки.

УДК 882.6.09

Т.М. Федарцова, выкладчык

АСВАЕННЕ БЕЛАРУСКАЙ ВЕРСІФІКАЦЫЯЙ СУСВЕТНЫХ ЦВЁРДЫХ ВЕРШАВАНЫХ ФОРМАЎ (ТАНКІ)

The Belarusian poetry of the second half of the twentieth century restored hard poetic forms as poly- and monostanza ones, it shows a high level of Belarusian poetic art.

У ХХІ стагоддзе беларуская паэзія ўступае, дасягнуўшы якасна іншага, вышэйшага ўзроўню, які характарызуецца сінтэзам вобразнага, філасофскага і навуковага асэнсавання і перасатварэння рэчаіснасці сродкамі мастацтва. Гэтая

асаблівасць і сталася прычынай таго, што сучасная паэзія актыўна ўбірае ў сябе рацыянальнае, эмацыянальнае, стыхійнае і зададзенае, “адкрытае” і “закрытае”. Дзякуючы ўсяму гэтаму дасягаецца ўшчыльненне зместу, афарыстычнасць і – што таксама важна – фармальна дасканаласць. Такім чынам, і форма пачынае працаваць на сэнс, ідэю, тэму. На аснове прынцыпаў кандэнсацыі філасофска-аналітычнага пачатку, яднання думкі і пачуцця, выпрацоўкі “строгай” мастацкай формы ўзнікае інтэлектуальная паэзія. Калі гаварыць у разрэзе шырокіх абагульненняў, мінуў час стварэння навуковых паэтычных трактатаў, дэталёвага апісання з’яваў рэчаіснасці, мінуў перыяд адкрыта выражанага эталагізму. Паэзія становіцца нешматслоўнай, афарыстычнай, як бы “сціснутай” па сваёй вобразнай сутнасці.

Адной з прыкмет афарыстычнага мыслення, абумоўленага часам навуковага прагрэсу, з’яўляецца яго парадаксальнасць. Бо, з аднаго боку, пісьменнік самазасяроджваецца на ўласнай асобе, а з другога – стрымлівае асабовае, суб’ектыўнае і пераводзіць вобразнае апісанне ў рэчышча філасофскіх роздумаў. Таму ў працэсе творчасці аўтар нібы “перарастае” сябе, пераадольвае ўласныя межы інтэлектуальных магчымасцяў. Паэзія “малых” формаў не перанасычана ні гістарычнымі, ні жыццёвымі, ні вобразнымі рэаліямі. Маланкавы пробліск думкі і філасофская выснова – вось унутранае змястоўнае напаўненне “мініяцюрных” жанраў і цвёрдых вершаваных формаў.

Дакладнасць і лаканічнасць мыслення інтэлектуальнай паэзіі патрабуюць пошуку новых ці засваення спецыфічных вершаваных формаў, раней напрацаваных сусветнай літаратурай. У апошні час усё больш шырокую паэтычную прастору заваёўваюць монастрафічныя, нерыфмаваныя вершы. У першую чаргу да іх адносяцца танка і хоку, народжаныя ў Японіі.

Танка – монастрафічны пяцірадкавы нерыфмаваны верш, у якім першы і трэці радкі маюць па пяць складоў, а астатнія – па сем. Такім чынам, класічная танка будзе на 31 складзе. Галоўная думка верша сканцэнтравана, як правіла, у трох першых радках. Танка, у параўнанні з санетам, рубаі ці газеллю, даволі маладая вершаваная форма, бо з’явілася ў канцы XIX – пачатку XX стагоддзя з-пад пяра таленавітага японскага паэта Ісіхава Такубоку, хоць як народная японская песня танка, па сведчанні М. Багдановіча, узнікла ў VIII – XII стагоддзях. У 1915 годзе гэту нязвычайную вершаваную форму выкарыстаў Максім Багдановіч, які стварыў нізку з чатырох вершаў. Менавіта ён, Максім Кніжнік, даў класічны ўзор танкі, захаваўшы ўсе прынцыпы яе пабудовы:

Ах, як спявае
Сінявокая птушка
Ў муках каханья.
Сціхні, птушачка, сціхні,
Каб не тамілася я [1, т. 1, с. 395].

Дадзеная монастрафа, як і ўсе Багдановічавы танкі, створана па класічнай схеме: пяцірадкавік, у якім першы і трэці радкі маюць па пяць складоў, астатнія – па сем. Усяго – 31. Галоўная думка змяшчаецца ў трох першых радках, закліканых засведчыць асалоду і пакуты каханья, а чацвёрты і пяты сваёй роздумнасцю, разважлівасцю яшчэ больш узмацняюць лірычнае гучанне твора.

Багдановіч дае прыклады не толькі лірыка-эмацыянальнай танкі, але і танкі медытатыўнай. Тэма хуткаплыннасці жыцця – скразная ў творчасці паэта, таму і ў

гэтай цвёрдай вершаванай форме яна знаходзіць свой вобразны працяг, калі не завяршэнне ўвогуле:

Усё знікае
І следу нат не кіне,
Як шэры попел
Ад чорнага агнішча,
Развеяны вятрыскам [2, т. 1, с. 395].

Як ні дзіўна, але беларуская версіфікацыя ўпадабала дадзеную цвёрдую вершаваную форму. Лаканізм, сцісласць думак, філасафічнасць, глыбіня патаемнага сэнсу, сузіральнасць у спалучэнні са шматзначнасцю выказвання, глыбіннасць падтэксту – гэтыя якасці мыслення і маўлення ўласцівыя беларусам, іх ментальнасці, якая выпрацавалася ў нялёгкіх абставінах нацыянальнага ўціску, калі трэба было сказаць мала, каб сказаць многа ці выказаць усё...

Багдановічава медытатыўная танка сугучная з медытатыўнымі танкамі Янкі Золака (Антона Міхайлавіча Даніловіча), які ў 1951 годзе, калі цвёрдыя вершаваныя формы па вядомых прычынах у нас, на радзіме, не культываваліся, падобна Рыгору Крушыне, стварае іх у далёкім замежжы. Возьмем з вялікай нізкі медытатыўных танкаў Золака толькі адну:

Крок людзей заўжды
Скіраваны проста ўдаль!
Нашыя сляды –
Пена ў отмуці ад хваль.
Ад радзін да смерці – цаль [3, с. 212].

З яе відаць, што, падобна Багдановічу, гэты аўтар грунтуе сваю думку на асабістым успрыманні такіх філасофскіх катэгорыяў, як Жыццё і Смерць... Багдановіч фізічна прадчуваў хуткі і непазбежны, ранні свой зямны зыход. Янка Золак да гэтай праблемы падыходзіць тэарэтычна, як сапраўдны вернік: не памрэ той, хто не нарадзіўся! А лёс, на думку аўтара, у руках Божых. Для Золака вера ў Бога ёсць асноўная якасць душы чалавека. Бо Бог – ёсць любоў, а Сусвет, у яго ўяўленні, непараўнальна больш складаны, чым самая складаная машына ці механізм, і непараўнальна больш глыбокі па сваёй змястоўнасці за любы верш. Гэтыя думкі можна “счытаць” з вольных пераспеваў паэта з “Псалтыра”. Прачытанне і асэнсаванне святога пісання і духоўных кніг натхнілі паэта на арыгінальнае раскрыццё вечна апазіцыйнай тэмы Жыцця і Смерці. Менавіта гэту думку і выкрышталізавала танка Золака.

Калі Багдановіч у сваёй медытацыі перасатварае біблейскае выказванне аб тым, што чалавек – не вечны і хутка, як і трава, не пазнае месца свайго, то Золак падкрэслівае хуткаплыннасць жыцця, нікчэмнасць нашых намаганняў, калі яны не асвечаны любоўю да Бога, да сваіх бліжніх, да Радзімы.

Праўда, у абедзвюх вышэйпамянёных танках слова “Бог” не згадваецца. Але медытацыя Усявышняга, па волі якога нараджаецца, жыве і памірае чалавек, даволі выразная ў абодвух паэтаў. І таму вершы не гнятуць чытача сваім “пахмурным” настроем (па сутнасці, яго і няма, ёсць толькі суцішанасць, роздум, сузіральнасць), а даюць магчымасць рэцыпіенту сур’ёзна паразважаць аб маральных каштоўнасцях існавання. Да таго ж унутраны дынамізм танкі таксама спрыяе і выяўленню медытатыўнага, філасофскага зместу. “Духоўнае” гучанне танкі не новае для цвёрдых вершаваных формаў беларускай літаратуры. Варта ўспомніць духоўны санет Ул. Жылкі

“Сёмуха”, духоўныя трыялеты С.Ясеня. А сёння гэтай тэме вельмі блізкія “Палыновыя санеты” ды “ясачкі” патрыярха нашай паэзіі Рыгора Барадуліна:

Скон – нечаканны й чаканны плён.
Чалавек – гадзіннік, які не ведае,
На колькі Усявышнім заведзены ён.

Ці:

І старац зношаны і маладзён,
Ніхто і не падумае, што зрэшты
Ён – саркафаг сваіх пражытых дзён [5, т.3, с. 334].

Цікава, што “ясачкі” Рыгора Барадуліна па будове (монастрафа з трох радкоў) нагдваюць хоку (паўтанку), а па колькасці складоў – танку. Бо ў абедзвюх “ясачках” па 31 складзе, што характэрна менавіта для танкі, хоць па радках склады размеркаваныя хаатычна: у першым вершы – 9, 11, 11; у другім – 10, 11, 10.

І ўсё ж барадулінскі ці разанаўскі эксперымент над формай нельга параўнаць з вымогай Рыгора Крушыны, які актыўна карыстаўся рознымі жанравымі разнавіднасцямі, не разнявольваў, а, наадварот, ствараў класічныя ўзоры цвёрдых вершаваных формаў, і многія, падобна Багдановічу, увёў у абсяг прыцягальнасці нашай нацыянальнай літаратуры. Вядома, што паэт захапляўся і японскай паэзіяй, таму невыпадкова ў свае танкі ён уводзіць дух Усходу, унутраную гармонію яго паэтыкі, самапаглыбленай, стрыманай, празрыста-лёгкай і мудрай. На нашу думку, менавіта гэтыя рысы і ўвабралі танкі Крушыны, у якіх паэт працягвае культываваць галоўную ідэю свайго слоўнага мастацтва – тугі па Радзіме, адданасці ёй і вернасці. У чужым свеце аўтар прагна ловіць унутранае падабенства з роднай песняй:

Японка Цень-сум
Тонка-танюсенька мне
Ніці песенькі прадзе.
Як я вочы зажмуру –
На хрэсьбінах бабчын спеў [6, с. 36].

Верш пабудаваны паводле закону ўнутранага парадоксу. Паэт падзяляе мініяцюрны твор на дзве даволі аб’ёмныя змястоўныя часткі: першая датычыцца “сучаснага” моманту жыцця творцы, другая – гэта згадка-мроя пра “мінулае”, увасобленае, схаванае ў бабчыным свеце, які падсвядома вяртае аўтара ў гады яго маленства, што прайшлі на Радзіме. Гэтыя два часавыя вымярэнні – сучаснасць і мінулае – знітаваныя паміж сабой, бо аўтар свядома перамяшчае галоўную думку з першых трох радкоў на два апошнія, чым падкрэслівае, наколькі даражэй яму мінулае, і нібы “зацвікоўвае” сваю неадольную тугу па Радзіме.

Беларуская танка ахоплівае разнастайныя тэмы: ад лірычных да сакральных, якім адпавядае і разнастайнасць стылёва-жанравая. Р. Барадулін паспрабаваў стварыць танку-акварэль “Пад зялёную руку”, значна парушыўшы яе нарматыўнасць:

Начытаўшыся соннікаў,
Сон-травой нашаптаных,
Луг
Выкідвае конікаў,
Як зялёных шайтанаў [7, с. 5].

Сёння танка цікавіць многіх паэтаў. Іх творчы пошук у гэтай жанрава-стылёвай форме вядзе да нараджэння новых вершаваных формаў на стыку танкі і хоку (“ясачкі”

Барадуліна, блізкія да хоку пункціры А. Разанава, разняволеныя танкі В.Рагаўца і В.Буланды). І зусім нечаканы, глыбакадумны “Танкітрых” С.Патаранскага – трыпціх монастрафічнага пяцірадкавага верша, у якім строфы аб’яднаны адной тэмай, але з вольнай колькасцю складоў.

Своеасаблівая цікавасць да танкі пацвярджае нашу думку, што фармальнаму разняволенню падлягаюць толькі тыя класічныя вершаваныя формы, якія найчасцей ужываюцца ў любой нацыянальнай літаратуры. У беларускай – гэта санет, трыялет і танка.

Дарэчы, асаблівасцю многіх мініяцюрных формаў паэзіі з’яўляецца адсутнасць ролевага героя. У танках мы сустракаем яго толькі ў Р.Крушыны. Але гэтая адметнасць у сённяшняй паэзіі выклікана адметнасцю часу, які вымушае мастакоў ствараць больш лаканічныя творы. Калі, скажам, у эпоху рамантызму літаратура цікавілася вобразамі тытанічных асобаў Песняра, Паэта, Музыкі, Прарока і г. д. (успомнім творчасць Купалы, Дубоўкі і інш.), то сёння іх месца заступаюць выразна акрэсленыя сімвалічныя, філасофскія вобразы – Дабро і Зло, Жыццё і Смерць і г. д. Гэтыя вобразы становяцца стрыжнёвымі, а рух сюжэта ў мастацкіх творах замяняецца рухам думкі, што дазваляе паэзіі ўзняцца на больш высокую прыступку медытатыўнасці.

Мы прыйшлі да наступных вывадаў:

- цвёрдыя вершаваныя формы, як полі-, так і монастрафічныя, актыўна асвойваюцца беларускай паэзіяй;
- больш ужывальныя ў нашым слоўным мастацтве цвёрдыя вершаваныя формы пераствараюцца, разнявольваюцца ў межах магчымага;
- у беларускіх танках пераважае “шмат’ярусная” змястоўнасць з прычыны спрашчэння думкі і формы не прамога філасофскага выказвання, а выказвання падтэкставасцю, зашыфраванага, часта сімвалічнага, іншасказальнага;
- адсутнасць колеравых маніпуляцыяў ў 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;
- традыцыйныя вершаваныя формы, адроджаныя ў беларускай літаратуры ХХ стагоддзя, сведчаць пра высокую культуру слоўнага мастацтва Беларусі, яго імкненне да паскоранага развіцця і засваенне традыцыяў сусветнай культуры.

ЛІТАРАТУРА

1. Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. – Мн.: Навука і тэхніка, 1992. – Т. 1. – С. 395.
2. Тамсама. – С. 395.
3. Золак Янка. Вятрыска з радзімай краіны: Збор выбраных твораў. – Мінск: БелАДІ, 1996. – С. 212.
4. Тамсама. – С. 26.
5. Барадулін Р. Паэмы. Вершы: Збор твораў. – Мінск: Маст. літ., 1999. – Т. 3. – С. 334.
6. Крушына Р. Сны і мары: Вершы. – Нью-Ёрк – Мюнхен, 1975. – С. 36.
7. Барадулін Р. Пад зялёную руку // Палымя. – 1996. – № 1. – С. 5.