

Тычко Г. К.

**Асновы
літаратурна-мастацкай
творчасці**

Вучэбна-метадычны комплекс

Мінск
БДУ
2005

УДК 815(08)
ББК 89с8
Т55

Р э ц е н з е н т ы

доктар філалагічных навук, прафесар Л. Дз. Сінькова
кандыдат філалагічных навук, дацэнт А. С. Гурская

Тычко Г. К.

Асновы літаратурна-мастацкай творчасці: Вучэбна-метадычны комплекс / Тычко Г. К. — Мн., БДУ, 2005. — 190 с.

На прыкладзе твораў айчынай і замежнай літаратуры ў кнізе даследуюцца некаторыя складнікі працэсу літаратурна-мастацкай творчасці. Аналізуюцца слова як матэрыял мастацкага тэкста, выяўленчыя сродкі, талент. Даследуюцца прыёмы і спосабы стварэння літаратурнага тэкста. Прыводзяцца развагі прадстаўнікоў розных мастацкіх накірункаў аб прафесійных таямніцах творцаў. Тэндэцыі сучаснага літаратурнага працэсу прадстаўлены творамі айчынных і замежных пісьменнікаў розных пакаленняў і школ.

Выданне адрасуецца студэнтам і выкладчыкам гуманітарных дысцыплін, пісьменнікам-пачаткоўцам і ўсім тым, хто цікавіцца і любіць сучаснае прыгожае пісьменства.

УДК 815(08)
ББК 89с8

©Тычко Г.К., 2005
©БДУ, 2005

ЗМЕСТ

Модуль 1. ПРАГРАМА

Праграма

Наглядныя і метадычныя дапаможнікі

Літаратура

Модуль 2. ЛЕКЦЫІ

Лекцыя 1. Перадумовы ўзнікнення літаратурна-мастацкага твора. Матэрыял мастацкага тэксту

1. Спецыфіка прадмета «Асновы літаратурна-мастацкай творчасці»

2. Письменніцкае майстэрства. Паняцце таленту

3. Слова як матэрыял літаратурна-мастацкага твора.

Літаратура прыкладная і літаратура мастацкая

4. Мова мастацкай літаратуры

5. Лексічны запас і спосабы яго пашырэння

Лекцыя 2. Выяўленчыя сродкі мастацкай літаратуры.

Агульнае паняцце аб тропах

1. Агульнае паняцце аб тропах. Віды тропаў

2. Метафара — прынцып пабудовы і асаблівасці ўжывання

3. Метанімія як разнавіднасць метафары. Роля метаніміі у

тэксце

4. Сімвал і алегорыя — агульная характарыстыка паняццяў

5. Іронія як адна з разнавіднасцяў тропаў

Лекцыя 3. Будова літаратурна-мастацкага твора

1. Агульнае паняцце пра тэму літаратурна-мастацкага твора

2. Ідэя літаратурна-мастацкага твора

3. Фабула літаратурна-мастацкага твора і яе складнікі

4. Сюжэт літаратурна-мастацкага твора і яго складнікі

5. Прыкладны аналіз літаратурна-мастацкага твора з пункту

гледжання яго будовы

Лекцыя 4. Фабульны час і прастора

1. Размеркаванне фабульнага часу і яго віды

2. Забяганне наперад і «шахматнае» размеркаванне часу ў

творы Правалы

3. Прастора і яе роля ў літаратурна-мастацкім творы

4. Прыёмы апісання прасторы

5. Параўнанне як прыём апісання прасторы і пейзажу

Лекцыя 5. Персанажы: выяўленчая ўстаноўка аўтара.

Спосабы экспазіцыі персанажаў

1. Агульнае ўяўленне пра персанажы
2. Героі, другарадныя, дапаможныя і выпадковыя персанажы
3. Выяўленчая ўстаноўка аўтара
4. Віды сувязяў паміж персанажамі
5. Экспазіцыя і характарыстыка персанажаў
6. План літаратурна-мастацкага твора
7. Прыёмы падтрымлівання чытацкай зацікаўленасці

Лекцыя 6. Літаратурна-мастацкія жанры і формы

1. Агульная характарыстыка родаў і жанраў
2. Эвалюцыя родаў і жанраў у часе
3. Дынаміка жанравых структур у сучаснай літаратуры
4. Агульная характарыстыка эпічных жанраў
5. Агульная характарыстыка лірычных жанраў
6. Драматычныя жанры

Лекцыя 7. Вершаскладанне

1. Класічны, свабодны і змешаны верш
2. Прыёмы будовы класічнага верша
3. Рыфма: яе будова і асаблівасці
4. Размяшчэнне рыфмы
5. Строфіка

Лекцыя 8. Драматычныя творы

1. Жанры драматычных твораў і іх асаблівасці
2. Сцэнічны час і яго роля ў будове драматычнага твора
3. Сцэнічная прастора. Паняцце тэмпу
4. Падзел п'есы: акты, з'явы, рэплікі. Аўтарскія рэмаркі
5. Дзеянне і контрдзеянне, перыпетыі, градацыя рэплік

Модуль 3. ТВОРЧАЯ ЛАБАРАТОРЫЯ ПІСЬМЕННІКА

Ян Парандоўскі. Таямніцы прафесіі

Іван Мележ. Майстэрства — гэта імкненне

Алесь Разанаў. Адказы на анкету «Вобраз-90»

Галіна Тычка Сум па добрых вершах: Максім Танк пра

літаратуру

Бэйлз Бантынг. Пункт гледжання паэта

Модуль 4. ХРЭСТАМАТЫЯ

Пол Джонсан. Сем смяротных грахоў і дзесяць заповедзяў СМІ

Васіль Быкаў. Ідэя (Прыпавесць)

Юры Станкевіч. Птушка Квезал (Мікра-проза)

Андрэй Федарэнка. Нічыё. Аповесць (фрагмент)

Рыгор Барадудлін. Псалмы Давідавы

Анатоль Вярцінскі. Ля магілы Максіма Танка. З кнігі "Асобныя радкі"

Алесь Разанаў. Гліна (фрагмент), Скруха, Пункціры, Квантэмы.
Галіна Дубянецкая. Свята самоты (а. т.); Балада часу; Свята самоты (р. т.)

Чэслаў Мілаш. Ты, хто пакрыўдзіў; ТОЕ; Так званае жыццё
Норберт Гумэльт. язда; карціна; або прага бачыць; аціхлы акіян

Гіём Апалінэр. Змярканне; Хворая восень; Дождзь; Каліграма
«Зрокавая» паэзія, альбо Паэзія сучаснага ўкраінскага авангарду

ПРАГРАМА**ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПСКА**

Вывучэнне асноў літаратурна-мастацкай творчасці распачынаецца на трэцім курсе. Гэтая дысцыпліна непарыўна звязана з раней засвоенымі тэорыяй літаратуры, гісторыяй беларускай і сусветнай літаратур, культуралогіяй і філасофіяй. Праграма прадугледжвае знаёмства з асновамі літаратурна-мастацкай тэхнікі на прыкладзе ўжо вядомага матэрыялу, а таксама вывучэнне новых, эксперыментальна-пошукавых сродкаў мастацкай выразнасці, адлюстраваных у сучасным сусветным літаратурным працэсе.

На семінарскіх занятках і падчас кантрольна-самастойнай працы ставіцца мэта актывізаваць арыгінальнае творчае мысленне студэнтаў. Матэрыял, з якім вядзецца праца ў аўдыторыі, павінен быць не толькі засвоеным, але і выкарыстаным так ці інакш ва ўласнай практыцы. З гэтай прычыны вывучэнне асноўных навыкаў і прынцыпаў стварэння арыгінальнага мастацкага тэксту ў галіне вершаскладання, драматургіі, эпічных жанраў адбываецца не толькі на аснове літаратурнай класікі, але значная ўвага надаецца форматворчым і ідэйна-тэматычным тэндэнцыям сучаснага літаратурнага працэсу.

У сувязі з пастаяннай эвалюцыяй і ўзбагачэннем гэтага працэсу творы сучаснага мастацтва, што выбіраюцца для аналізу, не могуць быць адразу канчаткова вызначанымі. На працягу навучальнага года адбор імён аўтараў і назваў твораў перажывае пэўную карэкціроўку.

Семінарскія заняткі павінны мець творчы характар. Іх можна праводзіць у разнастайных формах: гутаркі і паведамлення, падрыхтаванага студэнтамі альбо выкладчыкам, дыскусіі і абмеркавання самастойных прац навучэнцаў, сустрэчы-дыялога з сучаснымі літаратарамі, прадстаўнікамі розных школ і літаратурных напрамкаў.

УВОДЗІНЫ

Асновы літаратурнай творчасці не з'яўляюцца падручнікам літаратурнай тэхнікі, зборам практычных рэцэптаў літаратурнага майстэрства. Асноўная мэта гэтай дысцыпліны — даць пісьменніку-пачаткоўцу апорныя кропкі для арыентацыі ў пытаннях прафесійнага

майстэрства, навучыць самастойнаму аналізу выяўленчых сродкаў у таго ці іншага аўтара.

Авалодванне пісьменніцкім майстэрствам і выпрацоўка ўласнай выяўленчай тэхнікі, свайго мастацкага стылю амаль ніколі не адбываецца сістэматычна, найчасцей гэта ідзе рыўкамі, зігзагамі. Гэта вядома як са спецыяльнай літаратуры, так і з асабістых сведчанняў многіх вялікіх мастакоў слова. Часам паэт сустракае які-небудзь радок, вобраз у чужым творы, што захапляе яго ўяўленне, і доўгі час імкнецца разгадаць таямніцу іх магічнага ўздзеяння, каб потым самому кінуцца ў пошукі вытанчанага вобразнасці альбо нязвыкллага сінтаксісу. Працэс выпрацоўкі ўласнага майстэрства не ідзе паступова, усё залежыць ад прыроды творчага тэмпераменту. Па гэтай прычыне нават самае падрабязнае вывучэнне тэхнічных літаратурных прыёмаў ніколі не будзе поўным і задавальняючым усе творчыя пошукі. Але часам дастаткова толькі кароткай згадкі пра той ці іншы прыём, каб адпаведна настроены творчы тэмперамент атрымаў належны накірунак у сваіх пошуках.

МАТЭРЫЯЛ ЛІТАРАТУРНА-МАСТАЦКАГА ТВОРА

Агульнае паняцце пра матэрыял мастацкага твора. Слова і яго значэнне ў жыцці чалавека. Штодзённая мова і мова, разлічаная на доўгае існаванне. Асноўныя адрозненні. Паняцце літаратуры. Літаратура прыкладная і літаратура мастацкая. Несупадзенне мэт, якія ставяць перад сабой аўтары мастацкіх і прыкладных тэкстаў. Умовы, неабходныя для стварэння арыгінальнага мастацкага твора. Талент і спосабы яго рэалізацыі. Спрыяльныя і неспрыяльныя варункі: сацыяльныя абставіны, жыццёвы лёс. Біяграфія Максіма Багдановіча і Янкі Купалы, Джэка Лондана і Марыны Цвятаевай. Пагроза пераацэнкі ўласных сіл. Небяспека памылковага шляху, адэкватнасць выяўленчых сродкаў і фармальна-стылістычных пошукаў свайму часу. Неабходнасць вывучэння тэхнікі пісьменніцкага майстэрства

Слова і яго значэнне. Вялікі слоўны запас — першая ўмова пісьменніка. Слоўнікі пісьменніцкай мовы (Пушкін, Гоголь, Купала, Колас). Шляхі пашырэння ўласнай мовы (гістарычныя і дыялекталагічныя слоўнікі, спецыяльная літаратура, фальклор, творы класікаў, мова сучаснікаў). Адчуванне слова. Роля сэнсавых адценняў.

Сінонімы і амонімы ў літаратуры. Гульня слоў. Спосабы і мэты выкарыстання яе ў літаратурных тэкстах. Значэнне слова і інтанацыя яго вымаўлення. Выкарыстанне інтанацыі. Архаізмы і неалагізмы. Прыклады літаратурных неалагізмаў В. Ластоўскага («Падручны расійска-крыўскі (беларускі) слоўнік», «Лабірынты»). Уваскрэшаныя

словы ў ролі неалагізмаў («Каласы пад сярпом тваім» У. Караткевіча, «Дзень, калі ўпала страла» Уладзіміра Арлова). Неалагізмы на старонках сучаснай «Нашай нівы»-іх паходжанне і мэтазгоднасць ужывання. Нацыянальная афарбоўка слова. Варварызмы і дыялектызмы. Дыялектызмы ў творчасці Лукаша Калюгі, Івана Мележа, В. Адамчыка, І. Пташнікава, пісьменнікаў-эмігрантаў — Янкі Юхнаўца, Кастуся Акулы і інш.

Сацыяльная афарбоўка слова і яе выкарыстанне ў мастацкім тэксе (Бытавая, прафесійная афарбоўка, маладзёжны слэнг у аповесці Юрыя Станкевіча «Бесапатам» і ў аповяданні В. Быкава «Труба»). Чуйнасць пісьменнікаў да бытавой афарбоўкі слова. Натуральнасць у яе выкарыстанні. Неабходнасць пазбягаць змешвання фарбаў альбо выкарыстанне гэтага змешвання спецыяльна, у якасці дадатковага мастацка-выяўленчага сродку (раман Андрэя Мрыя «Запіскі Самсона Самасуя», гумарыстычныя аповяданні Кандрата Крапівы, Якуба Коласа, Андрэя Мрыя, Пятра Васючэнкі, аповесці У. Някляева «Вежа» і «Прага», драма А. Дударова «Звалка» і інш.).

ВЫЯЎЛЕНЧЫЯ СРОДКІ МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ ТРОПЫ

Агульнае паняцце аб тропях. Роля тропы ў мастацкай творчасці. У якасці самастойнага задання адшукаць прыклады найбольш распаўсюджаных тропы з тэкстаў беларускай класікі (творы Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Алеся Гаруна). Стварыць уласныя тропы для апісання прыкладнай тэмы: «Восенькі вечар у горадзе».

Метафара і яе разнавіднасці. Лёгка і нацягнутыя метафары. Прынцыпы будовы метафар. Метафары, створаныя на аснове падабенства не прыкмет, а ўражанняў. Прачытаць і зрабіць аналіз вершаў Р. Барадуліна апошніх гадоў, знайсці там прыклады такіх тропы. Разгорнутыя і агульнаўжывальныя метафары. Прывесці прыклады састарэлых агульнаўжывальных літаратурных метафар. Выпісаць з тэкстаў сучасных маладых літаратараў узоры нацягнутых метафар. Раствумаць разумею паняцця «лёгкая метафара». Прыдумаць самім альбо выбраць з твораў Янкі Купалы ці М. Багдановіча верш — разгорнутую метафару. Роля метафары ў сучаснай беларускай паэзіі і ў паэзіі замежнай, напрыклад, польскай ці рускай. Зрабіць спробу параўнання з пункту гледжання выкарыстання метафар твораў Ч. Мілаша, Іосіфа Бродскага, Р. Барадуліна, Максіма Танка, В. Зуёнка. Выказаць асабістае стаўленне

да ролі метафары ў сучаснай паэзіі. Самастойна прачытаць артыкулы С. Дубайца «Схема» і «Факел давер'я» (кніга «Практыкаванні». Мн., 1992).

Метанімія як разнавіднасць метафары. Шматлікасць відаў метаніміі. Асаблівасці літаратурнай метаніміі. Ужыванне метаніміі ў апісанні адцягненых прадметаў і з'яў. Разгорнутыя метаніміі. Апавяданне Якуба Коласа «Крываваы вір» — прыклады разгорнутай метаніміі ў апісанні рэвалюцыі і грамадзянскай вайны. Раман І. Мележа «Людзі на балоце» — разгорнутая метанімія часоў калектывізацыі. Верш А. Вярцінскага «Вялікі атракцыён» — метанімія часоў застою.

Напісаць невялікі тэкст (памерам да адной старонкі) на тэму «Мой першы студэнцкі дзень» з выкарыстаннем метаніміі.

ПАЭТЫЧНЫ СІНТАКСІС

Агульнае паняцце паэтычнага сінтаксісу. Роля сінтаксісу ў літаратуры: паэзіі, прозе, драматургіі. Роля расстаноўкі слоў у сказе. Мастацкае выдзяленне патрэбнага слова шляхам яго размяшчэння ў сказе. Інверсія і яе роля ў мастацкім тэксце. Прыклады інверсіі ў творах М. Лынькова. Інверсія ў сучасных мастацкіх тэкстах (С. Яновіч. «Запісы веку». Беласток, 2000). Станоўчыя і адмоўныя моманты ў выкарыстанні інверсіі.

Сінтаксічныя збудаванні, якія можна ўжываць у сказе. Эліпіс альбо свядомы пропуск слова. Падваенне як адваротны адпаведнік эліпіса. Роля падваення ў мастацкім тэксце (вершы Янкі Купалы «А хто там ідзе?», Алеся Гаруна «Нязнаны госць»). Пэралічэнне альбо градацыя («Беларускі радавод» В. Ластоўскага, «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» У. Караткевіча, «Паэма сораму і гневу» П. Панчанкі). Прывесці прыклады пералічаных сінтаксічных сродкаў з мастацкіх тэкстаў сучаснай літаратуры (мастацкія творы могуць выбірацца адвольна, паводле жадання студэнтаў). Стварыць пісьмовы партрэт свайго сябра, ужываючы прыёмы паэтычнага сінтаксісу.

Інверсія і стык. Анафара і эпіфара. Прааналізаваць вершы Янкі Купалы «Я не дая вас, паны, о не...», Алеся Гаруна «Адбітак». Перабудаваць фрэску Барыса Пятровіча «Сустрэча» (кніга «Фрэскі», 1998.) паводле законаў сучаснай беларускай лінгвістыкі. Параўнаць з аўтарскім тэкстам. Прывесці ўласныя прыклады інверсіі ў сказе. Раствумаць іх ролю.

ФОНІКА

Агульная характарыстыка гукаў беларускай мовы. Злучэнне аднолькавых ці падобных зычных — стык. Прыклады стыкаў і спосабы іх перабудовы. Збег галосных — зіяненне. Прыклады зіяння. Адшукаць у класічных тэкстах прыклады мілагучнай паэтычнай мовы, лёгкай у гучанні і вымаўленні. Прыдумаць уласныя прыклады паводле гэтага ўзору.

Алітэрацыя і асананс. Роля іх у мастацкім тэксце. Прыклады алітэрацыі і асанансу з твораў апошніх гадоў Л. Дранько-Майсюка, Р. Барадуліна. Прыдумаць праявісную ці паэтычную мініяцюру на адвольную тэму з ужываннем асанансу альбо алітэрацыі.

Слоўная інструментоўка альбо сукупнасць гукавой гульні. Параўнаць вершаказ А. Разанава «Весніцы» (зборнік «У горадзе валадарыць Рагвалод». Мн., 1992) і верш Л. Дранько-Майсюка «На вуліцы першага пацалунку» (зборнік «Стомленнасць Парыжам». Мн., 1995).

Вызначыць ролю слоўнай інструментоўкі ў згаданых тэкстах. Прывесці ўласныя прыклады выкарыстання слоўнай інструментоўкі ў мастацкай літаратуры. Самастойна прачытаць зборнік Валянціны Аксак «Антычны дождж». Адшукаць прыклады гукавой гульні і прыдумаць уласныя паводле літаратуранага ўзору.

РЫТМІКА

Роля націску ў мастацкім тэксце. Асаблівасці націску ў прозе. Лагічныя націскі. Будова праявіснага сказа. Паняцце перыяду. Узыход — першая частка перыяду і зыход — заключная, галоўная. Вызначыць перыяды ў апавяданні Якуба Коласа «Васіль Чурыла». Прааналізаваць з пункту гледжання рытмічнай будовы апавяданне Алеся Гаруна «Чалавек без крыві» і прыгчы В. Быкава «Вуціны статак» альбо якую іншую. Самастойна напісаць два-тры сказы з выкарыстаннем перыяду — узыходу і зыходу на адвольную тэму. Прааналізаваць творы сучасных пісьменнікаў. Прывесці прыклады будовы сказа ў сучаснай прозе (творы В. Адамчыка, А. Федарэнкі, Юры Станкевіча, В. Карамазава і інш.).

БУДОВА ЛІТАРАТУРНА-МАСТАЦКАГА ТВОРА

Агульнае паняцце будовы мастацкага твора. Назваць элементы, неабходныя для будовы мастацкага твора. Растлумачыць залежнасць будовы ад выбранай тэмы. Прывесці прыклады будовы ўласных мастацкіх ці журналісцкіх тэкстаў.

Тэма. Агульнае паняцце тэмы мастацкага твора. Тэма ў паэзіі. Вызначыць тэму верша Л. Геніюш «Адзінока іду ў нязнанае...» («Белы сон». Мн., 1990). Прааналізаваць верш А. Вярцінскага «Крок за крокам, або Ўрок рускай мовы» («Тэрмапілы». № 3, 2000). Арыгінальнасць тэмы і спосабы яе ўвасаблення ў творы.

Тэма ў прозе. Вузкія і шырокія тэмы. Найўнасць падтэм. Назваць творы, дзе раскрываюцца шырокія тэмы. Засяродзіцца на рамане І. Мележа «Подых навалніцы». Вызначыць тэму, назваць падтэмы. Роля падтэм у раскрыцці галоўнай тэмы твора.

Ідэя і яе роля ў мастацкім творы. Магчымасць існавання некалькіх ідэй у творы. Неабходнасць адрозніваць ідэю твора ад маральна-дыдактычнага павучання пісьменніка. Ідэя лірычнага твора. Вызначыць ідэю верша Максіма Багдановіча «Блішчыць у небе зор пасеў...»

Прааналізаваць самастойна верш Янкі Купалы «Ворагам беларушчыны». Вызначыць тэму і ідэю.

Схільнасць кожнага пісьменніка да распрацоўкі пэўнай тэматыкі. Назваць галоўную тэму твораў У. Караткевіча, М. Стральцова, В. Казько, Васіля Быкава. Падумаць над тым, якой уяўляецца вам уласная скразная тэма вашай творчасці. Вызначыць асноўную думку, якую хацелася б данесці да чытача распрацоўкай гэтай тэмы.

Фабула твора. Фабула як сукупнасць дзеянняў, абставін і становішчаў, што знаходзяцца ва ўзаемасувязі. Сітуацыя – агульная і прыватная. Паняцце матыву, як дзеяння, што змяняе сітуацыю. Завязка як шэраг матываў, што ствараюць напружаную сітуацыю, якая не можа доўга існаваць. Развязка, як шэраг матываў, што прыводзяць да супакоенай сітуацыі. Прааналізаваць апавяданне В. Быкава «Чырвоныя пяціцы» («Польмя». № 6, 2000). Раствлумачыць, чаму падзел фабулы на сітуацыю, матыв, завязку і развязку нельга выкарыстоўваць у адносінах да лірычнага твора. Прыдумаць фабулу ўласнага твора на вольную тэму.

Сюжэт, альбо пабудова фабулы. Фабула можа быць запазычанай з жыцця. Афармленне і размеркаванне яе (сюжэт) належыць выключна пісьменніку. Значэнне сюжэта для рэалізацыі мастацкай задумы. Няўмелыя сюжэты — як згуба для ўсяго твора. Фармаванне сюжэта.

1. Размяшчэнне — той альбо іншы парадак паведамлення чытачу фабульных абставін. У размяшчэнні вылучаюць пачатак, дзе закончана перадаецца тая альбо іншая сітуацыя, заканчэнне — адлюстраванне сітуацыі, што завяршае апавяданне, і развіццё —

прамежкавае адлюстраванне сітуацыі з перапынкамі, запавольваннем, вяртаннем.

2. Змест, да якога адносяцца персанажы галоўныя і другарадныя, размовы, прадметы, навакольная рэчаіснасць.

3. Увядзенне — сукупнасць прыёмаў, што ўводзяць чытача ў разуменне сітуацыі. Тут вылучаюць экспазіцыю, г. зн. абмалёўку пачатковай сітуацыі і дзеючых асоб, характарыстыкі — абмалёўка характараў і ўласцівасцяў персанажаў.

Шматстайнасць камбінацый частак сюжэта. Змена прыёмаў у пісьменнікаў розных эпох і школ. Прыёмы разгортвання сюжэта і іх разнастайнасць.

Прааналізаваць апавяданне М. Стральцова «Смаленне вепрука». Асаблівасці сюжэта і з чым яны звязаны. Роля сюжэта ў мастацкім тэксце. Прывесці прыклады арыгінальных сюжэтаў, якія запомніліся з прачытанай сусветнай мастацкай літаратуры.

ФАБУЛЬНЫЯ ЧАС І ПРАСТОРА

Размеркаванне фабульнага часу. Змяшчэнне, забяганне, разгортванне. Фабульны час у драматычнай паэме Янкі Купалы «Адвечная песня» і ў рамане В. Быкава «Знак бяды». Роля фабульнага часу ў творах. Уласныя прыклады мажлівага размеркавання фабульнага часу ва ўласным эпічным творы.

Фабульная прастора і яе размеркаванне. Асаблівасці фабульнай прасторы ў сучаснай прозе. Раман-містыфікацыя «Барак № 6» Алеся Ветаха. Прывесці прыклады выкарыстання фабульнай прасторы дзеля дасягнення найбольшага мастацкага эфекту з прачытаных твораў мастацкай літаратуры. Уласнае стаўленне да фабульнай прасторы, спосабы яе выкарыстання ў сваіх творах.

Апісанне прасторы. Цяжкасці, звязаныя з апісаннем прасторы. Падрабязнае апісанне працэсу стварэння прадмета. Вылучэнне адной характэрнай рысы, выбранай дзеля таго, каб чытач паводле яе ўявіў увесь прадмет. Паэма Янкі Купалы «Яна і я» і аповесць Янкі Брыля «Муштук і папка». Параўнаць спосабы апісання прасторы. Напісаць эцюд з сучаснага жыцця, выкарыстаўшы адзін з прыёмаў апісання прасторы.

Урбаністычны пейзаж. Асаблівасці адлюстравання горада ў мастацкім творы. Вершаваны цыкл М. Багдановіча «Места». Сучасны урбаністычны пейзаж. Прыём параўнання пры стварэнні пейзажу. Напісаць мініяцюру на адвольную тэму з выкарыстаннем урбаністычнага пейзажу.

Вясковы пейзаж. Роля пейзажу ў «Палескай хроніцы» І. Мележа. Сучасны вясковы пейзаж. Апавяданне А. Федарэнкі «Бляха». Пейзаж і мастацкая ўстаноўка аўтара. Вызначыць уласную мастацкую ўстаноўку ў творы, прысвечаным сучаснай вёсцы. Ахарактарызаваць пейзаж і яго ролю ў гэтым творы.

ПЕРСАНАЖЫ

Агульнае ўяўленне пра персанажы. Выяўленчая ўстаноўка аўтара: бытавое асяроддзе, выхаванне, характар. Апавяданне бытавое, псіхалагічнае і фантастычнае. Спосабы экспазіцыі персанажаў. Аналіз персанажаў рамана Патрыка Зюскінда «Парфума», персанажаў трагікамедыі «Тутэйшыя» Янкі Купалы.

Вызначыць сувязі паміж персанажамі ў апавяданне М. Гарэцкага «Літоўскі хутарок» і ў аповесці В. Ластоўскага «Лабірынты». Спосаб нанізвання эпизодаў альбо спосаб звязвання персанажаў з дапамогай прадметаў (аповесць Адама Глобуса «Смерць-мужчына»). Стварыць уласны сюжэт і правесці сувязі паміж персанажамі ў ім шляхам нанізвання і шляхам выкарыстання нежывых прадметаў.

Праўда жыццёвая і праўда мастацкая. Драматычная паэма Янкі Купалы «Сон на кургане». Сувязі паміж персанажамі ў фантастычным творы. Вызначыць прынцыпы сувязяў персанажаў у згаданым творы і іх адрозненні ў параўнанні з паэмай «Магіла льва».

Імя персанажа. Характарыстычнасць яго: тыповасць у адносінах да прадстаўніка пэўнага асяроддзя альбо ў адносінах да яго носбіта. Даць характарыстыку імён персанажаў у камедыі Янкі Купалы «Паўлінка».

Індывідуальны план мастацкага твора. Паслядоўнасць сюжэтных ліній, аўтарскія адступленні. Прыём загадкі. Адмаўленне ад развязкі. Назваць мастацкія творы сусветнай і беларускай літаратуры, дзе выкарыстоўваюцца падобныя прыёмы. Прааналізаваць драматычную паэму А. Міцкевіча «Дзяды» і аповесць В. Ластоўскага «Лабірынты».

Аналіз індывідуальных мастацкіх твораў у жанры сучаснай гарадской навелы. Роля індывідуальнага плана. Тэма, ідэя, фабула, сюжэт. Аўтарская ўстаноўка, прастора і час, роля пейзажу. Імёны персанажаў.

ПРАСТОРРАВЫЯ І ЧАСАВЫЯ ВАРЫЯЦЫЎ СУЧАСНАЙ ПРОЗЕ

Элементы фантастыкі ў сучаснай прозе. Цыкл апавяданняў У. Сцяпана. Постмадэрнізм у сучаснай літаратуры. Творчасць Ю.

Станкевіча, Андрэя Хадановіча. Ідэйныя і форматворчыя пошукі пісьменнікаў.

Роля фантастыкі ў творах сучасных літаратараў. (Ю. Станкевіч, Франц Сіўко, З. Вішнёў). Вызначыць уласнае стаўленне да элементаў фантастыкі ў творы.

Міф і прыпавесць. Прыпавесці В. Быкава. Аналіз аднаго з твораў. Прычыны звароту сучаснай літаратуры да міфаў і прыпавесцяў. Назваць творы сусветнага мастацтва, заснаваныя на элементах міфаў альбо тыя, якія адносяцца да жанру прыпавесці.

Самастойная праца. Напісаць прыпавесць на свабодную тэму. Аналіз індывідуальных прац. Спраба вызначэння аўтарскай задумы і спосабаў яе рэалізацыі. Творчыя знаходкі і выдаткі. Паразважаць над перспектывамі выкарыстання міфа і прытчы ў сучасным мастацтве.

ЖАНРЫ І ФОРМЫ

Агульнае паняцце пра жанры і формы, гісторыю іх бытавання і развіцця ў літаратуры. Высокія і нізкія жанры. Іх адрозненні. Сціранне межаў паміж жанрамі ў сучаснай літаратуры. Вершаказы Вацлава Ластоўскага і Алеся Разанава. Дакументальная проза А. Адамовіча, Янкі Брыля. Дакумент у творчасці С. Алексіевіч. Вызначыць элементы розных жанраў у творах згаданых пісьменнікаў. Ахарактарызаваць прычыны сцірання межаў паміж дакументальнай і мастацкай літаратурай.

ЭПІЧНЫЯ ЖАНРЫ

Сучасныя раманы, апавяданне, аповесць. Спецыфіка сучаснага замежнага рамана (Альбер Камю «Чужаніца», Пэр Лагерквіст «Карлік», Мілан Кундэра «Невыносная лёгкасць існавання», Міларад Павіч «Скрынка для пісьмовых прылад», Вольга Такарчук «Правек і іншыя часы»). Беларускія раманы на сучасным этапе («Карнікі» А. Адамовіча, «Хроніка дзетдомаўскага саду» В. Казько, «Сачыненне на вольную тэму» А. Кудраўца, «Арляк і зязюля» М. Кусянкова, «Залатая жрыца Ашвінаў» В. Іпатавай, «Любіць ноч — права пацукоў» Ю. Станкевіча, «Пляц Волі» А. Пашкевіча).

Новыя праявы формы: лірычныя запісы Янкі Брыля, зацёмкі Леаніда Галубовіча, нечаканасці Адама Глобуса, трызненні, гульні, аповеды Барыса Пятровіча, мікра-проза Ю. Станкевіча.

Напісаць самастойны твор, заснаваны на асабістым досведзе ў выглядзе зацёмкі, лірычнай мініяцюры, нечаканасці ці мікра-прозы. Раствумаць прыныцы выбару формы і яе залежнасць ад зместу, аўтарскай устаноўкі ці нейкіх іншых суб'ектыўных чыннікаў.

Дэталёвы аналіз асаблівасцяў сучаснага рамана. На прыкладзе рамана Ю. Станкевіча «Любіць ноч — права пацукоў» (альбо якога іншага сучаснага твора). Засяродзіць увагу на спецыфіцы тэматыкі, нязвыкласці вобразна-выяўленчых сродкаў. Аўтарская задума і спосабы яе прачытання. Сімволіка ў творы і варыянтнасць яе тлумачэння.

Літаратура факта. Роля дакумента ў беларускай літаратуры. М. Гарэцкі «Антон», А. Адамовіч, Я. Брыль, У. Калеснік «Я з вогненнай вёскі...», Святлана Алексіевіч «Чарнобыльская малітва». Выкарыстанне факта ў мастацкай прозе і ў паэзіі. Факт у апошніх паводле часу творах В. Казько (рамане «Бунт незапатрабаванага праху», аповесці «Да сустрэчы»), вершах Анатоля Вярцінскага («Уціраемся?!», «Урок рускай мовы», «Папа рымскі просіць даравання...»).

Самастойная праца з фактам. Спецыфіка выкарыстання фактычнага матэрыялу. Магчымасць адлюстравання ў якасці факта здарэнняў са свайго прыватнага жыцця, асабістага досведу, перажыванняў, эмоцый. Аналіз індыўідуальных прац, створаных на падобнай аснове.

ЛІРЫЧНЫЯ ЖАНРЫ

Лірычны верш з пункту гледжання моўнай устаноўкі. Вершы напеўнага ладу («Явар і каліна» Янкі Купалы) і вершы гутарковага ладу («Паміж пясчоў Егіпецкай зямлі...» М. Багдановіча). Моўная ўстаноўка ў сучаснай паэзіі. «Псалмы Давідавы» Р. Барадуліна, лірычныя вершы В. Зуёнка.

Празаізацыя сучасных лірычных жанраў. Развіццё тэмы ў лірычных жанрах. Запеўка, развіццё і заканчэнне. Паслядоўнасць вобразаў і спосабы замацавання частак. Аналіз вершаў народнага складу Н. Гілевіча.

Разнастайнасць выяўленчых сродкаў у лірычных жанрах, пошукі сучаснай паэзіі ў галіне формы. Імкненне да лаканізму і найбольшай выразнасці. «Асобныя радкі» А. Вярцінскага, «квантэмы» А. Разанава, «рысасловы» Людкі Сільновай.

Беларуская паэзія ў кантэксте сусветнай. Устаноўка на канкрэтыку і лаканізм у творчасці Ч. Мілаша («Ты, хто пакрыўдзіў»), В. Шымборскай («Усялякі выпадак»), Яна Твардоўскага («Ліст да Божай Маці») — вершы, змешчаныя ў зборніку «Лісце срэбнай таполі: 3 польскай лірыкі / Выбраў і пераклаў Ян Чыквін. Беласток, 1999 / . Параўнаць з творамі Р. Барадуліна, А. Вярцінскага, Г. Бураўкіна.

Эксперымент у сучаснай украінскай літаратуры. «Зрокавая» паэзія . Артыкул Міколы Сарокі «Не звуком единым живе поет» («Сучасність». 1997. № 11).

Уласны творчы эксперымент. Рысаслоў на вольную тэму. Аналіз індывідуальных прац.

ДРАМАТЫЧНЫЯ ЖАНРЫ

Драматургія. Агульная характарыстыка драматычных твораў. Вялікія жанры — драма, трагедыя, камедыя, меладрама. Малыя жанры — драматычны эцюд, вадэвіль, драматычны абразок. Развіццё драматычных жанраў у часе. Прааналізаваць развіццё драматургіі ў гістарычным плане. Творы Шэкспіра, Карнэля, Мальера, Ібсена, Чэхава. Беларуская драматургія: «Камедыя» К. Марашэўскага, «Пінская шляхта» В. Дуніна-Марцінкевіча, «Страхі жыцця» Ф. Аляхновіча, «Паўлінка» Янкі Купалы, дзейнасць Уладыслава Галубка, І. Буйніцкага.

Асаблівасці развіцця сучаснай драматургіі. Сатырычная камедыя Алеся Петрашкевіча «Інтэрнацыянал па-беларуску» («Тэрмапілы». 2000. № 3). Уплыў часавых катэгорый на развіццё тэматычна-ідэйных тэндэнцый сучаснай драматургіі.

Паняцце пра «новую драму». Уплыў С. Пшыбышэўскага і польскага мадэрнізму на фармаванне ўсходнеславянскай драматургіі на пачатку ХХ ст. Новая драма на Беларусі. Драма «адкрытай формы». Агульнае паняцце. «Сон на кургане» Янкі Купалы як прыклад драмы «адкрытай формы».

Сцэнічны час. Паняцце «закрытай формы». Асноўныя адрозненні драм «закрытай» і «адкрытай» форм. Сцэнічны час у драме М. Гарэцкага «Жартаўлівы Пісарэвіч».

Паняцце сцэнічнай прасторы. Суадносіны колькасці рухаў і часу, у якія яны адбываюцца, як паняцце тэмпі. Змена тэмпаў як важны выяўленчы сродак драматургіі. «Раскіданае гняздо» Янкі Купалы з пункту гледжання змены тэмпаў.

Асаблівасці сцэнічнага часу і сцэнічнай прасторы ў сучаснай драматургіі. Драма М. Арахоўскага «Ку-ку» («Сучасная беларуская п'еса». Мн., 1997) і драма А. Дударова «Крыж» («Польмя». № 7, 2000) — параўнальны аналіз. Твор А. Дударова як прыклад творчага выкарыстання гістарычных здабыткаў сусветнай драмы. Параўнаць спосабы выкарыстання прасторы і часу ў п'есе «Крыж» і драматычнай паэме Е. Жулаўскага «Эрас і Псіхея» (пераклад Янкі Купалы).

Празаічная і вершаваная мова ў драматычных творах. Аўтарская ўстаноўка і яе ўплыў на выбар мовы. Камедыя Крапівы

«Хто смяецца апошнім» і драматычная паэма Р. Баравіковай «Барбара Радзівіл». Залежнасць выбару моўных сродкаў ад аўтарскай задумы.

Самастойная праца. Напісаць індывідуальны драматычны абразок на вольную тэму. Выкарыстаць сімволіку. Зрабіць мастацкі аналіз персанажаў з пункту гледжання сувязі паміж імі, аўтарскай устаноўкі, мовы. Сцэнічныя прастора і час у творы. Прааналізаваць спосабы іх выкарыстання. Вызначыць адпаведнасць аўтарскай задумы чытацкаму ўспрыманню.

ВЕРШАСКЛАДАННЕ

Асаблівасці вершаванай мовы. Тыпы вершаў, што ўжываюцца ў сучаснай літаратуры. Класічны, свабодны і змяшаны верш. Параўнальны аналіз вершаў В. Зуёнка, Максіма Танка, Д. Бічэль-Загнетавай.

Класічны верш. Памеры (метры). Двухскладовыя — ямб, харэй. Трохскладовыя — дактыль, анапест і амфібрахій. Класічны верш у сучаснай літаратуры. Падборкі вершаў сучасных паэтаў старэйшага пакалення (часопісы «Польмя», «Дзеяслоў», «Тэрмапіль», «Крыніца», штотыднёвік «Літаратура і мастацтва») і маладых (часопісы «Маладосць», «Першацвет», «Arche», тыднёвік «Наша ніва») — параўнальны аналіз.

Заканчэнне, вялікая цэзура, адступленні ад метра. Пераносы. Іх значэнне ў творы. Змена сэнсавай нагрукі. Выкарыстанне пераносаў сучаснымі паэтамі. Прааналізаваць вершы М. Купрэва, А. Чобата.

Змяшаны верш. Прычыны ўзнікнення змяшаных вершаў у сучаснай літаратуры. Беларуская паэзія і ўплыў на яе паэзіі польскай. Творы паэтаў Беласточчыны. Ян Чыквін — асаблівасці паэтыкі зборніка «Свет першы і апошні» (Беласток, 1997).

Рытмічная выразнасць верша. Гульня міжслоўных перапынкаў. Разнастайнасць гучання. Выкарыстанне лішніх націскаў, пераносаў. «Псалмы Давідавы» Р. Барадуліна і кніга «Чалавечы знак» А. Вярцінскага.

Рыфма. Гукавая будова-адкрытыя, мяккія, мужчынскія і жаночыя рыфмы. Граматычная будова рыфмы. Становішча рыфмы. Рыфма парная, перакрываваемая, кальцавая. Зборнік М. Багдановіча «Вянок» і зборнік Янкі Купалы «Спадчына». Ахарактарызаваць асаблівасці рыфмоўкі.

Строфіка. Катрэн. Пяцірадкоўі, шасцірадкоўі, сямі- і васьмірадкоўі. Развіццё беларускай паэзіі ў гістарычным плане. Змена

стаўлення да строфікі. «Анталогія беларускай паэзіі». У 3 т. Мн., 1993. Параўнальны аналіз твораў розных аўтараў і розных перыядаў.

Трыялет і рандо. Трыялеты М. Багдановіча, Э. Акуліна. Роля і значэнне завершаных форм у сучаснай паэзіі. Перспектывы развіцця трыялетаў, рандо і іншых "закончаных" форм паводле ўласных меркаванняў.

Санет і вянок санетаў у гісторыі беларускай літаратуры. Вянок санетаў у творчасці Алеся Салаўя, Міхася Кавыля, Ніла Гілевіча, Анатоля Сербантовіча. Спецыфіка вянка санетаў у сучаснай літаратуры (творчасць Ніны Мацяш, вянок вянкаў санетаў Соф'і Шах). Згадаць усе прачытаныя (на любой мове) санеты альбо вянкi санетаў. Вытлумачыць прычыны малой распаўсюджанасці падобных вершаваных твораў.

Балада. Спецыфіка беларускай балады. Балады У. Караткевіча і Янкі Сіпакова. Роля рэфрэну ў кампазіцыі балады. Прывесці прыклады сучасных балад з беларускай альбо замежнай літаратур.

Самастойная праца. Трыялет на вольную тэму. Аналіз індывідуальных прац. Характарыстыка метрыкі, рыфмы, выяўленчай устаноўкі.

ТВОРЧАЯ ЛАБАРАТОРЫЯ ПІСЬМ ЕННІКА

Творчая лабараторыя пісьменніка паводле кнігі Яна Парандоўскага «Алхімія слова», выказванняў пра літаратурную працу І. Мележа, Алеся Разанава, Максіма Танка і інш. Уплыў асабістай біяграфіі на творчы лёс мастака. Мастак і грамадства-праблема ўзаемаадносін. Адлюстраванне гэтай праблемы ў творах сусветнай і беларускай літаратуры: «Сымон-музыка» Якуба Коласа, «Курган», «Сярод магіл», «Забытая скрыпка», «Прарок» Янкі Купалы, «Песняру» М. Багдановіча, «Чароўная гара» Томаса Мана. Праблема «мастак — грамадства» ў XXI ст., уласнае разуменне ролі і пазіцыі творцы ў сучасным соцыюме.

Крыніцы тэм і сюжэтаў. Уласная жыццёвая практыка і запазычанні з мастацкай літаратуры. «Кніжныя» сюжэты і «кніжныя» пісьменнікі. Назваць прыклады такіх сюжэтаў і прыгадаць аўтараў, творы якіх можна аднесці да падобнай катэгорыі.

Спецыфіка пісьменніцкай працы ў сучасны перыяд. Стаўленне сучаснага літаратуразнаўства да «кніжнасці» маладой літаратуры. Выкарыстанне дакумента, рэальнага факта, лаканізм, філасафічнасць-як прыкметы новага часу. Іх увасабленне ў творах маладых літаратараў. Прааналізаваць змест часопісаў «Arche»,

«Крыніца», «Дзеяслоў» з пункту гледжання новых выяўленчых устаноў сучаснай літаратуры.

Сустрэча-дыялог з адным з сучасных пісьменнікаў. Асабісты погляд на літаратуру і яе задачы ў сучасным грамадстве, на праблемы ўзаемаадносін мастака і народа, мастака і ўлады.

Новыя літаратурныя накірункі. Ад «Тутэйшых» да «Бум-бам-літу». Характарыстыка эстэтычна-выяўленчых платформ. Аналіз твораў. Здабыткі і страты. Уласная ідэйна-мастацкая пазіцыя і ўласны выбар літаратурнага шляху.

«Вольныя» літаратары і іх выданні — «Наша ніва», «Arche», «Правінцыя», «Край», «Палессе» і інш. Роля гэтых выданняў у сучасным літаратурным працэсе. Адрозненні ад часопісаў («Польмя», «Тэрмапілы», «Маладосць» і інш.). Асабістая ацэнка эстэтычна-мастацкага ўзроўню выданняў.

НАГЛЯДНЫЯ І МЕТАДЫЧНЫЯ ДАПАМОЖНІКІ

Ненарматыўныя слоўнікі беларускай мовы.

1. *Насовіч І.* Слоўнік беларускай мовы. Санкт-Пецярбург, 1880.
2. *Верас Зоська.* Беларуска-польска-расейска-лацінскі Ботанічны слоўнік. Вільня, 1924.
3. *Ластойскі В.* Расійска-крыўскі(беларускі) слоўнік. Коўна, 1924.
4. *Байкоў М., Некрашэвіч С.* Беларуска-расійскі слоўнік. Менск, 1925.
5. *Станкевіч Я.* Белорусско-русский (Великолитовско-русский) словарь/ Беларуска-расійскі (Вялікалітоўска-расійскі) слоўнік. Published by: Lew Sapiecha Greatlitvan (Byelorussian) Foundation. New York.
6. *Станкевіч Я.* Маленькі маскоўска-беларускі (крывіцкі) слоўнічак: Фразеалагічны і прыказкаў ды прывітаньні, зычэньні і інш. 3-е выданьне. Менск, 1992.
7. *Клышка М.* Слоўнік сінонімаў і блізказначных слоў. Мн., 1976.
8. *Пазнякоў М.* Слоўнік эпітэтаў беларускай літаратурнай мовы. Мн., 1988.

Зборнікі паэзіі і прозы розных гадоў выдання і розных аўтараў сярод іх факсімільныя выданні:

1. **Янка Купала.** «Спадчына».
2. **М.Багдановіч.** «Вянок».
3. **М.Гарэцкі.** «Рунь».
4. **А.Геніюш.** «Ад родных ніў».

5. **Юрка Віцьбіч**. «Архіўная кніга». Нью-Йорк, 1998.
6. **В. Аксак**. «Антычны дождж». Вільня, 2000.
7. **Р. Барадудін**. «Лісты ў Фінляндыю». Мн., 2000.
8. **А. Вярцінскі**. «Жанчына. Мужчына. Каханне...». Мн., 2003.
8. **Я. Чыквін**. «Свет першы і апошні». Беласток, 1997.
9. Сучасная беларуская п'еса. Мн., 1997.

Фальклорныя выданні.

1. *Сержпудоўскі А. К.* «Прымхі і забабоны беларусаў палешукоў». Мн., Універсітэцкае, 1998.
2. Зямля стаіць пасярод свету: Беларускія народныя прыкметы і павер'і / Укладальнік У. А. Васілевіч. Кніга 1. Мн., Маст. літ., 1996.
3. Жыцця адвечны лад: Беларускія народныя прыкметы і павер'і / Укладальнік У. А. Васілевіч. Кніга 2. Мн., Маст. літ., 1998.
4. Зямная дарога ў вырай: Беларускія народныя прыкметы і павер'і / Укладальнік У. А. Васілевіч. Кніга 3. Мн., Маст. літ., 1999.
5. *Пяткевіч Ч.* Грамадская культура Рэчыцкага Палесся // Польшыя. № 10. 1999.

Часопісы і літаратурныя газеты.

«Польшыя», «Правінцыя», «Першацвет», «Маладосць», «Крыніца», «Arche», «Край», «Тэрмапілы», «Дзеяслоў», «Літаратура і мастацтва», «Наша ніва», «Нёман» і інш.

Польскія, украінскія, расійскія і іншыя літаратурна-мастацкія выданні паводле наяўнасці і даступнасці.

ЛІТАРАТУРА

1. *Абдзіраловіч Ігнат.* Адвечным шляхам: Дасьледзіны беларускага сьветагляду / Вобраз 90: Літаратурна-крытычныя артыкулы. Мн., 1990. С. 43 — 85.
2. *Багдановіч М.* Забыты шлях / Поўны Збор твораў. У 3 т. Т. 2. С. 286 — 291.
3. *Барт Р.* Избранные работы. Поэтика. Семантика. М., 1994.
4. *Барысевіч Ю.* Кароткая гісторыя «Бум-Бам-Літа» // Крыніца. 2001. № 10. С. 4 — 40.
5. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.
6. *Бечык В.* У чаканні галоўнага (Слова ў дыскусіі пра сучасную паэзію) / Выбранае: Літаратурна-крытычныя артыкулы. Мн., 1989. С. 465 — 476.
7. *Бугаёў Дз.* Пра сучасную прозу (Суб'ектыўныя нататкі) / Чалавечнасць: Літаратурная крытыка. Мн., 1985. С. 88— 118.

8. *Васючэнка П. В.* Сінтэз смешнага і сур'эзнага / Сучасная беларуская драматургія: Дапаможнік для настаўнікаў. Мн., 2000. С. 113 — 145.
9. *Выготский А.* Психология искусства. М., 1965.
10. *Винокур Г.* О языке художественной литературы. М., 1991.
11. *Вярцінскі А.* Воблік чалавека-воблік часу: Гутарка з акадэмікам М.Яругіным. / Высокае неба ідэала: Літаратурная крытыка і публіцыстыка. Мн., 1980. С. 266 — 279.
12. *Дубавец С.* Тлумачэнне Сартра / Практыкаванні: Проза, эсе, крытыка. Мн., 1992. С. 221 — 230.
13. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX— XX вв. М., 1987.
14. *Каваленка В. А.* Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. Мн., 1981.
15. *Корань Л.* Цукровы пеўнік: Літаратурна-крытычныя артыкулы. Мн., 1996.
16. *Ластойскі В.* Аб патрэбе стылю ў жыцці народа / Выбраныя творы. Мн., 1997. С. 255 — 258.
17. *Лихачев Д.* Закономерности и антизакономерности в литературе // Русская литература. Л., 1990. № 1.
18. *Лойка А.* Галгофа: Кніга лёсаў. ГАУПП «Слоні́мская друкарня», 2001.
19. *Малажай М. А.* Лінгвістычны аналіз тэксту. Мн., 1982.
20. *Мележ І.* Праца пісьменніка/ Жыццёвыя клопаты: Артыкулы, эсе, інтэрв'ю. Мн., 1975. С. 320 — 324.
21. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике теории искусства. М., 1994.
22. *Рагойша В. П.* Паэтычны слоўнік. Мн., 1986.
23. *Рагойша В. П.* Тэорыя літаратуры ў тэрмінах. Мн., 2001.
24. *Стральцоў М.* Шырокасць / Выбрана: Проза. Паэзія. Эсе. Мн., 1987. С. 459 — 462.
25. *Тарасюк Л. К.* Мастацкія кірункі і плыні ў беларускай паэзіі XIX — пачатку XX ст. Вучэбны дапаможнік для студэнтаў філалагічнага факультэта. Мн., 1999.
26. *Тычко Г. К.* «Адвечная песня» Янкі Купалы як новая драма // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі: Серыя гуманітарных навук. 2002, № 1. С. 87 — 95.
27. *Тычына М.* Песні Арфея // Роднае слова. 1994. № 1, 2 — 3, 4 — 6.
28. *Тычына М.* Ісці ў свет і не губляць сябе: Беларуская проза апошніх гадоў // Роднае слова. 1997. № 7,8.

29. Тычына М. На павароце. Беларуская літаратура канца XX стагоддзя. 2002. № 4— 6, 8.
30. Фромм Э. Человек для себя. Мн., 1992.
31. Юрэвіч Л. Да гісторыі станаўленьня жанру гісторыка-міталягічнае прозы / Камэнтары: Літаратуразнаўчыя артыкулы. Мн., 1999. С. 7 — 30.
32. Яскевич А. С. Становление белорусской художественной традиции. Мн., 1987.
33. Parandowski Jan. Alchemia slowa. Warszawa, 1976.

Перадумовы ўзнікнення мастацкага твора. Матэрыял мастацкага тэксту.

1. Спецыфіка прадмета «Асновы літаратурна-мастацкай творчасці».

«Ніводзін чалавек не павінен супернічаць з багамі, — гаварыў вялікі Гётэ.—Багоў нясе і трымае пльынь вечнасці, а людзей гэтая пльынь уносіць і паглынае». Чалавечае існаванне абмежавана часам і смерцю, якія мы называем яшчэ гісторыяй. Ёсць, прынамсі, два шляхі, якімі маленькі чалавек можа пераадолець час і смерць і далучыцца да хвалі вечнасці. Першы – падказала людзям сама прырода, жывая матэрыя, якая зрабіла кожнага маленькім звяном у спрадвечным ланцугу пакаленняў. А другі шлях—гэта ўжо праява духу, увасобленая ў разнастайных тварэннях чалавечага генія, у тым ліку і літаратурна-мастацкіх.

Асновы літаратурна-мастацкай творчасці — прадмет спецыфічны. Ён карэнным чынам адрозніваецца ад усіх раней вядомых вам прадметаў, хоць непасрэдна і судакранаецца з многімі з іх. У першую чаргу з тэорыяй літаратуры, гісторыяй беларускай і сусветных літаратур, мовазнаўствам, псіхалогіяй і філасофіяй. Аднак у адрозненне ад пералічаных дысцыплін, гэты прадмет патрабуе ў большай ступені творчага падыходу, не столькі назапашвання інфармацыі, колькі яе аналітычнага аналізу і самастойнага сінтэзу.

Лекцыі па асновах літаратурна-мастацкай творчасці не з'яўляюцца падручнікам літаратурнай тэхнікі, зборам практычных рэцэптаў пісьменніцкага майстэрства. Асноўная мэта гэтай дысцыпліны — даць пісьменніку-пачаткоўцу апорныя кропкі для арыентацыі ў пытаннях прафесійнага майстэрства, навучыць самастойнаму аналізу выяўленчых сродкаў у таго ці іншага аўтара.

2. Пісьменніцкае майстэрства. Паняцце таленту.

Агульнавядомае сцвярджэнне: «Стыль — гэта чалавек» у дачыненні да літаратурна-мастацкай творчасці актуальнае надзвычайна. У кожнага прафесійнага літаратара выпрацоўка ўласнай выяўленчай тэхнікі, свайго мастацкага стылю адбываецца адпаведна інтэлектуальнаму і светапогляднаму росту яго творчай і грамадзянскай асобы. Звычайна гэта рэдка адбываецца сістэматычна і паслядоўна. Найчасцей — рыўкамі, зігзагамі. Пра гэта сведчыць гісторыя літаратура, гэта пацвярджаюць мемуары і біяграфіі вялікіх

мастакоў слова. Здараецца, што сустрэўшы які-небудзь радок ці вобраз у чужым творы, пісьменнік настолькі захапляецца яго дасканаасцю, што пазней пад яго ўплывам пачынае і сам эксперыментавачь — шукаць вытанчаную вобразнасць альбо нязвычайную форму.

Аваладаць прафесійнымі прыёмамі літаратурнага майстэрства — няпроста. Часам на гэтую працу адводзяцца гады, а часам — дзесяцігодзі: усё залежыць ад прыроды творчага тэмпераменту. Аднак варта падкрэсліць, што нават самае падрабязнае вывучэнне літаратурных прыёмаў ніколі цалкам не задаволіць сапраўднага мастака. Усе творчыя пошукі і эксперыменты пачынаюцца з адмаўлення агульнавядомага. Але часам гэтае адпрэчванне выконвае ролю натхняльнага імпульсу, першапачаткова для творчага тэмпераменту, які пакутліва шукае свой індывідуальны мастацкі накірунак.

Стараннае вывучэнне ўсіх існуючых на свеце мастацкіх прыёмаў, выяўленчых сродкаў і мастацкіх сістэм само па сабе ніколі не зробіць чалавека пісьменнікам. Ёсць адна — важнейшая за ўсе прафесійныя мастацкія навыкі, нават за ўзровень адукаванасці і парог разумовых здольнасцей чалавека — якасць, якая адна толькі і можа зрабіць яго пісьменнікам. Гэта талент.

«Можна спрачацца пра тое, што такое талент і што яго вызначае, але думаецца, адна з галоўных якасцей таленту пісьменніка — гэта здольнасць яго адчуваць, хвалявацца жыццём навокал, жыццём асобных людзей, краіны, свету.

Чым вастрэйшая гэтая здольнасць успрымаць, адгукацца, тым больш убірае яго сэрца, яго розум, тым яны багацей. Тым багацей талент», — пісаў у артыкуле «Праца пісьменніка» І. Мележ.

Існуе шмат вызначэнняў таленту, але ніводнае з іх не можа да канца выявіць сутнасць гэтай з'явы, яе прыроды і яе паходжання. Асабіста мне найбольш адпавядае самае старажытнае і самае простае, на мой погляд, тлумачэнне: талент — гэты Божы дар, праява трыадзінай Боскай сутнасці — Бог-Дух Святы, які прамаўляе да іншых людзей праз выбранага дзея гэтай місіі чалавека. Так лічылі і лічаць, дарэчы, многія пісьменнікі, а сярод іх наш славуты зямляк — вялікі прарок Адам Міцкевіч. і геній рускай літаратуры Міхаіл Лермантаў.

Твой стих, как Божий дух, носился над толпой

И, отзыв мыслей благородных,

Звучал, как колокол, на башне вечерой

Во дни торжеств и бед народных., —

пісаў апошні ў вершы «Паэт».

Ускосна на карысць гэтай версіі сведчыць і гукавае (вербальнае) афармленне назвы эмацыянальна-фізічнага стану чалавека падчас стварэння любога мастацкага твора: **натхненне**, па-руску **вдохновение**, па-польску, як і па-беларуску **natchnienie**, па-англійску **inspiration**, па-італьянску **ispirazione**, па-нямецку **inspiration** і г.д. Як бачна, ва ўсіх індаеўрапейскіх мовах корань гэтага слова ўтрымлівае ў сабе азначэнне Духа.

Талент, як вядома, даецца не кожнаму. Яго нараджэнне аніяк не звязана ні з геаграфічнымі, кліматычнымі умовамі, ні з грамадска-сацыяльнымі становішчам чалавека. Калі звярнуцца да гісторыі літаратуры, можна ўбачыць, што ў роўнай ступені таленавітымі былі граф Леў Талстой і прыгонны селянін Тарас Шаўчэнка, кіргіз Чынгіз Айтматаў і англійскі лорд Оскар Уайльд, збыдзелы шляхціц Янка Купала і высокапастаўлены веймарскі чыноўнік Ёган Вольфганг Гётэ.

Разам з тым для нараджэння таленту ўсё ж існуе адна абавязковая ўмова — чысціня душы. Сусветная гісторыя на працягу тысячагоддзяў выпрацавала агульнавядомую сёння ісціну: геній і зладзеіства несумяшчальныя. Вы можаце запярэчыць і апрача прыкладу Сальеры прыгадаць яшчэ французскага паэта Франсуа Віньёна, які скончыў сваё жыццё на шыбеніцы за разбойніцкія напады, альбо нарвежскага прэзідэнта, лаўрэата Нобелеўскай прэміі Кнута Гамсуна, што быў асуджаны напрыканцы жыцця за супрацоўніцтва з фашызмам. Ёсць яшчэ блізкі нам паводле паходжання наш зямляк — аўтар больш за тры дзесяткі прыгодніцкіх раманаў — славыты шпіён і крымінальнік Сяргей Пясэцкі, які свой першы твор напісаў падчас доўгай адсідкі ў варшаўскай турме.

Аднак гэта хутчэй выключэнні, якія пацвярджаюць агульнае правіла. Божае дыханне, Святы дух — не можа пасяліцца абы-дзе і перад тым як увайсці ў душу чалавека, рыхтуе сабе там месца. Інакш кажучы, ачышчае яе. Гэтае ачышчэнне можа адбывацца праз пакуты фізічныя ці духоўныя альбо якім іншым чынам, але заўсёды патрабуе ад чалавека моцы характару, сілы волі і самадысцыпліны. Згадаем, выказванне Ф. Дастаеўскага: «Страдания очищают душу», альбо выслоўе Янкі Купалы: «Паэт слуга слугі ўсякай, паэт і цар ўсіх царэй»...

Пранікліва і мудра напісаў пра гэта і Васіль Быкаў у сваёй апошняй кнізе «Доўгая дарога дадому»: «Нам трэба сёння азірнуцца на саміх сябе. Паглядзець, якія мы інтэлігенты і як выконваем свае абавязкі перад народамі. Вядома, у мастацтве найперш талент, але, апроч таленту, яшчэ так неабходна сумленне. І калі талент — ад Бога, дык сумленне — хоць і не цалкам, усё ж у значнай меры — ад нашае

чалавечае волі. І калі мець на ўвазе наш дужа нават няпросты час і наша мастацтва, дык у іх, мабыць, болей за ўсё, і вырашае менавіта сумленне. Сумленне ва ўсім: у стаўленні да народа, да гісторыі, да сучаснасці і будучыні».

Такім чынам, вялікія творцы пагаджаюцца ў адным: ачышчэнне і гартаванне духоўнасці хоць і ўключае ў сабе метафізічнае адценне, але заўсёды адбываецца з удзелам чалавека, паводле яго волі.

3. Слова як матэрыял літаратурна-мастацкага твора. **Літаратура прыкладная і літаратура мастацкая.**

Агульнавядома, што матэрыялам мастацкага твора з'яўляецца слова. Слова — гэта вялікая таямніца Сусвету. Сучасны чалавек не можа ўявіць зямлю без слова.

Асот, крапіва, чартапалох і беладонна
Маюць будучыню. Ім належаць пустэча
І паржавелая чыгунка, неба і ціша.

Кім буду для людзей далёкіх пакаленняў,
Калі пасля гаманы языкоў узнагароду здабудзе ціша?

Меў збавіць мяне талент складання слоў,
Аднак мушу быць падрыхтаваны да зямлі без-граматычнай.

З асотам, крапівой, чартапалохам і беладоннай,
Над якімі ветрык, соннае воблака і ціша, —
пісаў будучы лаўрэат Нобелеўскай узнагароды Чэслаў Мілаш
(*Пераклад Яна Чыквіна*).

Кожны ведае, што слова мае велізарнае значэнне ў жыцці чалавека, але не кожны здагадваецца наколькі. Дзякуючы слову чалавек авалодаў прасторай і часам. Слова ж рэалізуецца ў мове. Існуе штодзённая, альбо бытавая, мова і мова, разлічаная на доўгае існаванне. Асноўнае адрозненне паміж імі заключаецца ў мэце выказвання. Штодзённая мова ставіць на першае месца задачу перадаць думку і не надае значэнне форме гэтай перадачы. Карацей, штодзённая мова на першае месца ставіць змест. Мова, разлічаная на доўгае існаванне, акрамя зместу, надае велізарнае значэнне форме.

Даўгавечная мова павінна быць строга арганізаваная, глыбока прадуманая. У ёй узважаецца кожнае слова. Не так яшчэ і даўно, усяго стагоддзе таму, даўгавечная мова была пераважна пісьмовай. Сёння пры наяўнасці сучасных сродкаў масавай інфармацыі — тэлебачання, радыё — узрастае працэнт вуснай даўгавечнай мовы.

Пісьмовая даўгавечная мова існуе ў выглядзе літаратуры. Але літаратура, у сваю чаргу, падзяляецца на дзве плыні: на літаратуру прыкладную і літаратуру мастацкую. Адрозненне паміж імі зноў жа вызначаецца мэтамі, якія ставяць перад сабой аўтары мастацкіх і прыкладных тэкстаў. Прыкладная літаратура ставіць сваёй задачай прынесці непасрэдную практычную карысць чалавеку, задаволіць яго патрабаванні ў ведах ці інфармацыі. У прыкладных творах слова выконвае службовую функцыю, імкнецца выказаць толькі думку і ўжываецца ў строга дакладным значэнні.

Творы мастацкай літаратуры не ставяць перад сабой утылітарных мэт. У іх можа расказвацца пра ніколі не існуючыя прадметы, выдуманя падзеі, выдуманых людзей. Расказваецца пра ўсё, што толькі можа ахапіць чалавечае ўяўленне. У такіх творах аўтары з дапамогай фантазіі імкнуцца выклікаць у чытача пэўныя думкі, адчуванні, настроі. Яны хочуць прымусіць чытача нешта перажыць разам з імі. У мастацкіх творах слова адыгрывае першаступенную ролю, арганізуецца паводле асобных законаў і выяўляе не толькі думку, але пачуццё і волю.

Каб зразумець сутнасць адрозненняў паміж літаратурай прыкладнай і мастацкай, параўнаем два тэксты, тэматычна блізкія паміж сабой.

I

Каліноўскі Кастусь (1838 — 1864) — беларускі рэвалюцыянер. У 1861 г. разам з В. Урублеўскім стварыў у Гродне нелегальную рэвалюцыйную арганізацыю. У 1862 г. узначаліў рэвалюцыйнае крыло паўстанчай арганізацыі на Беларусі і Літве, а ў 1863 — 1864 гг. — сялянскае паўстанне. На Гродзеншчыне інсургенты правялі каля 20 баёў з карнікамі, найбольш значныя з якіх пад Мілавідамі, Ружанамі і ля Свіслачы. Каліноўскі быў схоплены ўладамі і пакараны смерцю праз павешанне 10 сакавіка 1864 г. на Лукішскім пляцы ў Вільні.

II

Пасля маланкі грому і дажджу
разверзлася гара над Святаянскімі мурамі.
Няслі ў Нёман ручаі і ў Шчару
ля соснаў і бяроз, ля хатаў, летнікаў
слоікі, бутэлькі, розны шырспажыў
і чэрап чалавечы.

Ён падскокваў
на старавечных каранях-вузлах
і біўся чорнымі вачніцамі

аб пень, аб камень, падарожнік, васілёк,
аб крыж Ларысы Геніюш,
аб званы царкоўныя, касцельныя —
званы звінелі.
Каціўся чэрап па зямлі.
Ля Мілавідаў у алешніку спатыкнуўся
аб жалезны крыж.

Настаўнік роднай мовы Грынчык
і дарожны майстра дзед Антончык,
скажыце:
«Калі касілі вы атаву
ля шашы Масква — Варшава,
тут аб косці вашы косы не звінелі?
Тут у травах ногі не блукалі?
І рукі тут да Бога не крычалі?..»
Цяжка Каліноўскаму без іх.

Не завіце на вячэру госця з Вільні.
Ён даўно не есць, не п'е.
Дайце толькі адпачыць з далёкае дарогі
У мілавідскіх травах.
А вы косіце...
(М. Купрэў. Чэрап Каліноўскага.)

4. Мова мастацкай літаратуры.

Мастацкая літаратура ствараецца спецыяльнай мовай, мовай літаратуры. Гэтая мова, як правіла, літаратурная, але не зусім адэкватная гэтаму паняццю, г. зн. паняццю ўнармаваных лексікі ці сінтаксісу, замацаваных у акадэмічных нарматыўных слоўніках. Мова літаратуры ва ўсім свеце заўсёды значна шырэй паняцця літаратурнай мовы, бо ўключае ў сябе дыялектныя варыянты, архаічныя словы, аўтарскія неалагізмы і інш.

Сёння на Беларусі існуюць два варыянты літаратурнай мовы: так званыя наркамаўка і тарашкевіца, якія суіснуюць у сродках масавай інфармацыі і ў літаратурных творах. Апрача таго, калі гаварыць пра мову літаратуры, то асобна можна вылучыць, як арыгінальную лінгвістычную з'яву, мову літаратараў Беласточчыны, а ў дадатак яшчэ і мову літаратуры далёкага замежжа — ЗША, Канады, Аўстраліі і г.д.

Прывяду прыклады мастацкіх тэкстаў, якія характарызуюць асаблівасці гэтых варыянтаў.

1. Нарматыўная літаратурная мова, альбо наркамайка:

У палоне восеньскіх думак,
калі хочацца размінуцца з жыццём
і, як лісце, стрэсі долу веда,
німб тваёй душы
атуляе маё сэрца,
каб яно не разбілася
аб каламутную
цеплыню
спакою.

(Сяргей Рублеўскі. Апостраф. Тэксты аб праявах быцця. Мн., 2000)

2. Літаратурная мова паводле першай беларускай граматыкі Браніслава Тарашкевіча, альбо тарашкевіца.

Я ня чыноўнік і ня граф, ня князь,
Так сама — я ня турак і ня грэк,
І нават не паляк і не маскаль,
А проста, я тутэйшы чалавек!

Ў сьвятую веру моц, здароў ці квол;
Набожна ў цэркаў і ў касьцёл хаджу,
Хаця ў царкве крычаць: ня йдзі ў касьцёл,
А ў касьцёле — не хадзі ў царкву.

Калі-ж каго-бы стрэліла спытаць:
Якой ты веры? ужо-ж бы так адсек:
Тутэйшай веры я, каб не салгаць,
Бо я і сам тутэйшы чалавек!

(Янка Купала. Тутэйшы. Спадчына. Менск, 1923)

3. Беластоцкі варыянт літаратурнай мовы,

Зорка па-над бацькавай хатаю апусцелай урачысіцца. Стаю на падворышчы дзяцінства свайго, у цішы паднябеснай. Снежна-снежныя далі скугольна сінеюць у мясячнай бякласці. Дрэвы трэскаюць у маразечу, бы стрэлы паспешлівых беластоцкіх браканьераў у Перацёсах. Чарнацяць платы удовіны паваленья. І сам я самюткі перад сусветам тхланым, халодным халадэчаю прадчуваная. Каб хоць брэх салінысты сюды аднекуль з ваколіды пакасмічнаму мёртвай, да якое пушча век-вечная скрадліва падступаецца, вяртаючы сваё.

(Сакрат Яновіч. Запісы веку. Беласток, 1999)

4. Мова літаратараў-эмігрантаў.

Найперш Цярэм папрастаў да стаўкоў. Рэдкія восеньскія зоры свяціліся, як праз гаіны лесу ці праз дзіравую страху будоўлі. Высокае трысьцё ад стаўкоў льсціла даўгаватымі ўрэзамі ажно ў пусталесце ўзбярэжжа. На самым прастору найбольшага стаўка чарнеліся закрэмсіны абточкаў чароту. Цярэм адамкнуў човен ад дубовага пня, упусціў у яго сабаку, без плёханьня з дапамогай вясла сапхнуўся з мелі на паўнаводзь. Хутка каля абточкаў у стаўку ціхінь адклікнулася ўскрыкам і хлопаннем крыл дзікай качкі. Ёй адклікнуліся крыкі з суседніх расплываў стаўка. Над галавой прашамацела некалькі ўзляцеўшых качак і чарана. Чаранкі рэзліва цьўгалі й на ўзбярэжжы ў трысьці. Але каля абточкаў усё яшчэ працягвалася плёханне вады. Там Цярэм, нанач, пасадзіў калісьці злоўленага качанём дзікага качара і неглыбока, пад самай зверхняй вады, парасцягываў сеткі, у якіх забытваліся качкі, падплываючы ці сьдаючы з лёту. Іх прыманьваў туды падсаджаны качар.

(Янка Юхнавец. Яно // Тэрмапілы. 2002, № 6)

З гэтых прыкладаў добра відаць, наколькі адрозніваецца паміж сабой мова літаратараў розных лінгвістычных арыентацый і розных арэалаў бытаваньня беларускай літаратуры. У гэтай лексічна-граматычнай разнастайнасьці няма нічога недарэчнага. Як вядома, беларуская літаратураная мова ўвогуле пачала выпрацоўвацца на пачатку ХХ стагоддзя. І можна сказаць, што працэс яе кшталтаваньня няскончаны да сённяшняга дня. Гэта тлумачыцца не толькі тым, што Беларусь існуе ў спецыфічных варунках двухмоўя, але і іншымі фактарамі, той жа спецыфікай мовы мастацкай літаратуры, якая вымагае адрознасьці ад мовы побытавай, што і праўляецца ў літаратурах усяго свету.

Возьмем, напрыклад, Грэцыю. Там таксама да сённяшняга дня ёсць праблема літаратурнай мовы: адны трымаюцца чыстай традыцыйнай мовы, набліжанай да старажытнагрэцкай, але далёкай ад мовы размоўнай, другія аддаюць перавагу апошняй. У некаторых краінах, напрыклад, у такой сусветна вядомай сваімі літаратурнымі талентамі, як Нарвегія (згадаем Г. Ёсена ці К. Гамсуна), да сённяшняга дня змагаюцца паміж сабой розныя дыялекты за права стаць літаратурнай мовай.

Як бы там ні было, ва ўсіх краінах свету літаратура імкнецца да таго, каб стварыць сваю мову, якая стала б агульнапрынятай і агульна зразумелай. З гэтага вынікае, што літаратурная мова не павінна быць ні мёртвай, ні занадта архаічнай, ні штучнай, аднак

яна павінна істотна адрознівацца ад мовы побыту, ад штодзённай, гутарковай мовы.

5. Лексічны запас і спосабы яго пашырэння.

У нашым штодзённым побыце, які ўключае ў сябе дом, працу, вучобу, мы карыстаемся не больш як адной тысячай слоў, незалежна ад таго, на якой мове гаворым — на рускай, ці беларускай. Між тым у творах выдатных пісьменнікаў — Л. Талстога, І. Тургенева, Янкі Купалы, Якуба Коласа налічваецца ад 10 да 15 тысяч слоў.

Багацце зместу, шматстайнасць назіранняў, думак і адчуванняў патрабуюць для свайго выяўлення вялікай колькасці слоў, у некалькі разоў большай, чым мы карыстаемся ў побыце. Багаты лексічны запас выступае найпершай і найнеабходнейшай прыладай пісьменніцкай творчасці. Існуе некалькі спосабаў пашырэння лексічнага запasu:

1) чытанне адпаведнай літаратуры, звязанай з канкрэтнай тэматыкай — гістарычнай ці вузкапрафесійнай;

2) знаёмства з фальклорнымі запісамі, асабліва з тымі, што былі зробленыя як мага раней, у XIX ст., напрыклад;

3) выкарыстанне дыялекталагічных слоўнікаў розных мясцовасцяў;

4) выкарыстанне спецыяльных тэрміналагічных слоўнікаў: напрыклад, «Ботанічны слоўнік» Зоські Верас ці «Слоўнік вайскавай тэрміналогіі» В. Ластоўскага і інш.

5) выкарыстанне так званых ненарматыўных слоўнікаў беларускай мовы, маю на ўвазе «Слоўнік беларускай мовы» І. Насовіча. Санкт-Пецярбург 1880, «Расійска-крыўскі (беларускі) слоўнік» В. Ластоўскага. Коўна, 1924, «Беларуска-расійскі (Вялікалітоўска-расійскі) слоўнік» др. Я. Станкевіча, Нью-Йорк і інш.

Такім чынам, духоўная чысціня і сіла характару, здольнасць самаадмаўлення і карпатлівая праца над словам — вось першачарговыя арыенціры кожнага, хто адчувае ў сабе моц і хоча стаць вялікім пісьменнікам.

Пытаеш ты, якім быць трэба

Зямлі забытай песняру?

Як у шуканні вечным хлеба

Знайсці яснеjšую пару?

О, не хадзі к другім за радай, —

У пушчы сонца не шукай!

Дабудзь з сваёй душы ўсе праўды,

Сваіх дум, сэрца запытай.

(Янка Купала. Песняру-беларусу).

Так звяртаўся да маладых калег-пісьменнікаў амаль сто гадоў таму Янка Купала. Словы гэтыя, нягледзячы на ўсё здабыткі навукова-тэхнічнай рэвалюцыі, застаюцца актуальнымі і сёння. У тым і заключаецца вялікая сіла класічных твораў, што яны ствараюцца талентам, а талент, як праява духу, неўміручы і не мае ўзросту. Ён не можа старэць. Ён вечны.

Лекцыя 2

ВЫЯЎЛЕНЧЫЯ СРОДКІ МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ АГУЛЬНАЕ ПАНЯЦЦЕ АБ ТРОПАХ

1. Агульнае паняцце аб тропях. Віды тропай.

Слова «троп» паходзіць з грэчаскага *τροπος* (паварот, зварот, вобраз). Троп у сучаснай мове — гэта слова ці моўны выраз, ужытыя ў пераносным значэнні. У тропях на аснове нейкіх агульных рыс супастаўляюцца дзве з’явы, адна з якіх характарызуецца праз прыкметы другой. Тропы вельмі распаўсюджаныя ў мове, і з многімі пераноснымі значэннямі мы настолькі звыкліся, што нават не заўважаем іх вобразнасці. Так адбываецца з дзеясловамі «хадзіць», «уставаць», «садзіцца» і многімі іншымі словамі, якія першапачатковым сваім значэнні звязаны з чалавекам. Калі мы гаворым: «сонца ўстае», «дзень надышоў», «дождж ідзе», то не ўспрымаем гэтыя выразы як паэтычныя метафары, а хутчэй — як будзённую рэальнасць. І ўсё ж, нягледзячы на велізарную колькасць пераносных значэнняў у нашай штодзённай мове, асноўная сфера бытавання тропай — мастацкая літаратура, прычым паэзія ў большай ступені, чым проза..

Адрозніваюць тропы *простыя*: эпітэт, параўнанне.

І *складаныя*: метафара, метанімія, сінекдаха, гіпербала, літота, сімвал, алегорыя, іронія, гратэск, перыфраза.

Апрача таго, паводле значэння тропы падзяляюцца на два тыпы:

1. Канкрэтна-пачуццёвыя, якія ўлічваюць рэальнасць адзнак і могуць успрымацца з дапамогай асацыятыўных органаў пачуццяў — зроку, слыху і г. д. Напрыклад: месяца рожкі, зялёнае мора травы і г. д.

2. Умоўна-асацыятыўныя, якія вызначаюцца вялікай доляй умоўнасці і апелююць да лагічнага мыслення, інтэлекту і ведаў чалавека.

Царква — гэта нябёсаў сляза і праз купалы

Як праз вочы яе прыгажосць прасвечвае... (*Збігнеў Яжына*).

Альбо:

Я, сын восьмага месяца гэтага года,

Сплю на велічэзным іржэўніку забыцца (*Сэфан Полам*).

Умоўна-асацыятыўныя тропы надзвычай папулярныя ў асяроддзі авангардных літаратурных школ. Але падобны від тропай вядомы даўно. Умоўна-асацыятыўная вобразнасць, напрыклад, была шырока ўласцівая беларускаму фальклору. Сучасная паэзія, як

беларуская, так і замежная, таксама вельмі часта аддае перавагу гэтаму тыпу тропай.

Вось прыклад умоўна-асацыятыўнай вобразнасці з беларускай літаратуры:

Ты можаш быць
І мекельанджэлаўскім
Ударам кулака
У ашчэр
Яго славутага сатыра.
І можаш быць
Тым фігавым лістком,
За якім еўнухі.
(Максім Танк. *Рыфма*)

А гэта ўжо тэкст нямецкай паэтэсы таксама разлічаны на ўмоўна-асцыятыўнае ўспрыманне:

Умураваныя чорныя аблачыны
Апошняя зорка няўтоеная
Вароны якія ляцяць на вячэру
Свята бы агонь што цалуе салому
Прасека ў рацэ за лодкай.
(*Сара Кіри. Пераезд. У перакладзе А. Разанава*)

2. Метафара – прынып пабудовы і асаблівасці ўжывання.

Са складаных тропай у сучаснай літаратуры найбольш распаўсюджаныя метафара і метанімія. Метафара — слова грэчаскага паходжання і азначае ў перакладзе перанясенне: гэта значыць ужыванне слова ці выразу ў пераносным значэнні. Метафара — гэта збліжэнне слоў альбо замена аднаго слова іншым на падставе падабенства прадметаў, з'яў, на падставе супадзення іх некаторых прыкмет.

Месяц вандруе па полі, па сінім,
зоры ў тым полі раскідвае жменяй.
Рунь залацістая ўсходзіць над імі,
сейбіт спыняецца ад захаплення.
(*У. Дубоўка*)

У дадзеным выпадку неба прыпадабняецца да поля, месяц да сейбіта, а зоры да насення. Прыпадабненне адбываецца на аснове наступных прыкмет: і неба, і поле — вялікі абшар прасторы, які патрабуе пэўнага запаўнення, — гэта значыць дзеяння; поле вясной засяваецца насеннем, на небе вечарам з'яўляюцца зоры, якія паводле сваёй зрокава-дасягальнай формы нагадваюць насенне: такія ж маленькія і такія ж шматлікія, практычна незлічоныя. Паколькі

насенне рассявае сёйбіт, а зоры з'яўляюцца на небе разам з месяцам, значыць, месяц можа прыпадабняцца да сёйбіта.

Тут мы маем прыклад зрокавай складанай разгорнутай метафары. Аднак ёсць метафары больш простыя, якія называюць лёгкімі, яны маюць у сваёй аснове выразнае падабенства адной, дзвюх ці некалькіх прыкмет, лёгка ўспрымаюцца і прачытваюцца.

Напрыклад:

Мячы маланак пелі,
І навальніцы йшлі,
І гром весняным хмелем
Паіў абшар зямлі.

(У. Жылка)

Метафара «мячы маланак» заснавана на падабенстве чатырох прыкмет: формы, колеру, спосабу дзеяння і выніку дзеяння — маланка і меч маюць падобную прадаўгавата-вузкую форму клінка з крыху загнутым канцом, па колеру маланка сваім серабрыста-сталёвым адценнем таксама нагадвае меч, акрамя таго, ёсць падабенства ў спосабе дзеяння — хуткасць, з якой прамільгае на небе маланка, адпавядае хуткасці рухаў мяча ў руках спрактыкаванага воіна. Падобным з'яўляецца і вынік гэтых дзеянняў: і ўдар мяча, і ўдар маланкі скіраваныя на разбурэнне, яны нясуць знішчэнне і смерць.

Маладыя літаратары вельмі часта надаюць залішне вялікае значэнне метафарызацыі сваёй мовы. Вядомае выказванне, што паэзія — гэта мысленне вобразамі, яны ўспрымаюць адназначна, выводзячы на першы план слова «вобразнасць», і адкідаючы як непатрэбны дадатак паняцце «мыслення». Пагоня за нечаканымі параўнаннямі, нязвыклымі асацыяцыямі асабліва распаўсюджанай была на пачатку XX ст. Многія вяршыняй паэтычнага майстэрства лічылі ў тэя часы квяцістыя радкі маладнякоўцаў, кшталту наступнай страфы У. Хадзькі:

Не літары, а д'яблы пекла —
Растуць і коцяцца ў радок,
Каб словамі, як шабляй, секла
Старога ходу перадок.

Каб точаным лязом метафар,
Прыняўшы дум маіх прамень,
Перада мной хадзіла шафа,
Як перад сонцам ходзіць дзень.

(У. Хадзька)

Тут у пошуках новых нечаканых метафар збліжаны мала падобныя прадметы і з'явы (лязо метафар, дум прамень), дзе супадзенне адбываецца на аснове толькі адной прыкметы. Такого плану метафары называцца нацягнутымі. Яны цяжкія для ўспрымання і не даюць адэкватнага карціна-асязальнага адлюстравання. Аднак не трэба думаць, што сучасная маладая літаратура перажыла гэтую хваробу росту. Нацягнутыя метафары якраз і з'яўляюцца адной з самых распаўсюджаных праблем літаратара-пачаткоўца, а таксама журналіста пачаткоўца:

Я не веру, што ты закаханы.
Толькі дзе і калі б не была,
Дапамога спаліць лёс паганы
Генератар святла і цяпла.
Да якой ты разеткі падключан —
На зямлі ці ў нябёсах? Няўзнак
Я чырвонаю ружай калючай
Паўз драты твае вырасту так.
(Крыніца. 2002. № 72.-1)

Метафары, задзейнічаныя ў вершы, як бачыце, складаныя, нацягнутыя і маларазумелыя. У выніку тэкст набывае парадыйнае гучанне.

Існуе яшчэ паняцце састарэлых метафар, якія можна называць літаратурнымі, ці агульнаўжывальнымі. Калісьці Генрых Гейне сказаў: "Першы, хто параўнаў дзяўчыну з кветкай, быў вялікім паэтам, другі — дурнем".

Тым не менш авалодванне майстэрствам літаратара-прафесіянала цесна спалучана з уменнем выкарыстоўваць трыпы. Чым больш свежыя і нечаканыя метафары, тым больш арыгінальны і запамінальны твор. Таму кожны з маладых паэтаў усялякім чынам імкнецца стварыць яркую вобразнасць:

Вечнасць зрывае пялёсткі з ружы,
сее, нібы насенне,
па сухадолах людскія душы,
па чарназёмах каменні.

Сонца ўрастае ў чужое поле
і вырастае з чужога,
а калі ўзыдзе —
святлом, як соллю,
раны пячэ нябогу.

Гэта радкі з верша *Анатоля Сыса "Марыя "*, які ўвайшоў у другую кнігу паэта "Пан Лес" (1989).

У сучаснай беларускай літаратуры аматарамі тропай, нечаканых, складаных метафар выступаюць і агульна прызнаныя знакамітыя майстры слова. Напрыклад, Рыгор Барадудін, з якім сёння мала хто ў свеце можа параўнацца ў прафесійным майстэрстве валодання словам:

Зноў тлее ля ціхіх стрэх
Маладзічковы лучнік.
З даверлівай ласкай снег,
Як з матчыных рук ручнік.

Забыты санет саней
Звініць,
Не зважае на спех.
Не дыхай,
Як вяз з'іней, —
Абы не спалохаць снег!..

Сарвуцца зоры з арбіт,
Папросяцца на начлег.
І боязна
Крок зрабіць,
Вачыма абразіць снег.
(Паэтычны зборнік «Свята пчалы»)

3. Метанімія як разнавіднасць метафары. Роля метаніміі у тэксце.

Разнавіднасцю метафары з'яўляецца метанімія. Гэта збліжэнне слоў альбо замена аднаго слова іншым на падставе сапраўднай сувязі паміж прадметамі, якія гэтымі словамі называюцца. Напрыклад, замест рэчывага слова ўжываецца слова абстрактнае «жабрацтва тут жыве», замест «жабракі тут жывуць». Часам называецца вынік замест прычыны: напрыклад, «барометр падае: трэба хутчэй звязіць сена», барометр падае — вынік, прычына — будзе навальніца.

Відаў метаніміі вельмі шмат. Пералічваць іх усе няма патрэбы. Істотна іншае. Тое, што ўдалая метанімія павінна быць абавязкова новай, а акрамя таго павінна вельмі ярка падкрэсліваць сувязь паміж прадметамі, асабліва калі мы гаворым пра прадметы, якія нельга ўявіць малюнкава. Напрыклад, калі мы гаворым «Ён раззлаваўся», то даём толькі павярхоўнае паведамленне, а не карціну. Калі ж мы скажам «Ён заскрыгатаў зубамі» — гэтая метанімія ярка выяўляе саму

злосць. Метаніміі ўжываюцца і ў прозе, і ў паэзіі. У якасці ўдалага паэтычнага прыкладу ўжывання метаніміі прывяду верш *Алеся Наўроцкага «Каліна»*:

Асенняй раніцай, асеннім днём
Гарыць каліна пад яе акном.
Глядзіць задумліва яна ўдалечыню
Ці грэе рукі ля таго агню?
Пайшла...

Не хоча ў бок мой нават паглядзець,
Пакінула мяне на тым агні гарэць.

Існуюць разгорнутыя метаніміі. Кожны твор, дзе адлюстроўваюцца характары людзей, пэўны час і інш., уяўляюць сабой разгорнутую метанімію. Калі мы апісваем гады вайны ці рэвалюцыі, то замест пераліку ўсяго, што сталася, паказваем некаторыя характэрныя прыкметы ці з'явы.

Апавяданне Якуба Коласа «Крывавы вір» — прыклад разгорнутай метаніміі ў апісанні рэвалюцыі і грамадзянскай вайны. Альбо раман І. Мележа «Людзі на балоце» — разгорнутая метанімія часоў калектывізацыі.

4. Сімвал і алегорыя: агульная характарыстыка паняццяў.

Значнае месца сярод тропай у сучаснай літаратуры займае сімвал. Гэта асобны матыў альбо цэлы комплекс матываў у мастацкім творы, які з'яўляецца знакам глыбока прыхаванага і таямнічага зместу. Сімвал мае сваёй мэтай скіроўваць думкі чытача да гэтага зместу. Сімвалам можа быць прадмет, персанаж, сітуацыя і г. д. Выбар сімвалу вымагае двухступеннай семантычнай арыентацыі. Гэта значыць, па-першае, неабходна размясціць вызначаны сімвал у сферы вобраза на свету мастацкага твора, а па-другое, павінен прысутнічаць момант распазнання ў гэтай цэласнай вобразнай структуры знакаў, што нясуць зашыфраваныя значэнні.

Гэтая двухступеннасць збліжае сімвал з алегорыяй. Аднак прынцыповай розніцай выступае тое, што ў алегорыі сувязь паміж прадстаўленай з'явай і схаваным сэнсам з'яўляецца адпаведна агульнаразумелай і прадвызначанай, а ў сімвале гэтая сувязь мае характар аднаразовы і неакрэслены.

Каб зразумець адрозненні сімвала і алегорыі, параўнаем два творы: вершы «*Вялікі атракцыён*» А. *Вярцінскага* і «*Снег*» *Янкі Купалы*.

ВЯЛІКІ АТРАКЦЫЁН

Вялікая справа — дрэсіроўка,
кнут і пернік, цукар і прут,
іх нарміроўка і дазіроўка ...

Паглядзіце, што робіцца тут!
Божа, што робіцца на арэне!
Сланы становяцца на калені.
Пад тую ж дудку танцуе конь,
леў паслухмяна лезе ў агонь,
мядзвездзь лісліва б'е паклоны,
тыгр, як кот, ручны і пакорны...
Усе яны тут.

«І ты тут, Брут?»

Дрэсіроўка робіць цуд.
І ўсе на задніх лапках, на задніх,
ходзяць мякка, бы ў тапках хатніх.
Дзе кіпцюры іх?

Няма кіпцюроў.

На задніх лапках —

кароль звяроў,

цар джунгляў і гаспадар тайгі.
Божа, можна завьць ад туті!
Ну, хай ужо малпа, хай ужо пёсік
ходзяць на задніх, задраўшы хвосцік.
Ім, як кажучь, і Бог вялеў.

А тут жа і слон, і конь, і леў...

Дзе сіла іх, іх веліч і гордасць?

Адно паслушэнства, адна пакорнасць,
адна гатоўнасць дагадзіць,
на задніх лапках лепш хадзіць ...

Хвала вам і слава, майстры дрэсуры! —

Вы не знімаеце тры скуры.

Вы левай — цукрам,

правай — хлыстом,

і вось ужо звер віляе хвостом.

Вы гэтаму — пугі,

другому — корма,

і вось яны служаць бездакорна.

Вы тут мацней за маці-прыроду.

Таго, што не робіць прырода сама,

робіце вы сваёй метадай,

асла з ільва, і муху з слана ...

...Глядзіце, глядзіце, узняўшы хобат,

слон кружыцца, круціцца, як робат!

Усе яны тут. "І ты тут, Брут?"

Усіх звязала адна вяроўка.
Вялікая сіла — дрэсіроўка,
прут і цукар, пернік і кнут.

У гэтым прыкладзе мы маем справу з алегорыяй, якая падлягае ў прынцыпе толькі адной інтэрпрэтацыі, але патрабуе ад чытача адпаведнай эрудыцыі і ведання правілаў прачытання. Сцэна дрэсіроўкі звяроў на цыркавой арэне выклікае адназначныя асацыяцыі са становішчам людзей у таталітарным грамадстве. Пазбаўленыя дэмакратычных свабодаў людзі, маральна і фізічна залежныя ад уладных сілавых структур, трапляюць у становішча тых жа звяроў пад кнутом дрэсіроўшчыка. Калі будуць дагаджаць — атрымаюць «пернік» (матэрыяльныя даброты), а калі будуць супраціўляцца — іх чакае «кнут» — усялякага роду рэпрэсіі і ганенні. У выніку падобных сацыяльна-палітычных абставін людзі часта змушаны паводзіць сябе неадэкватна свайму характару, нормам маралі, чалавечаму прызначэнню. Так было на Беларусі ў часы сталінскіх рэпрэсій, так было ў гады застою — калі і быў напісаны гэты верш, так адбываецца ва ўсе часы і ва ўсіх грамадствах, дзе не захоўваюцца правы чалавека.

Верш *Янкi Купалы «Снег»* — твор цалкам іншага плану.

Залягла, як пасцель,
Лебядзіная бель
На загон, на курган,
І кажан, і груган
Анямеў не на смех:
Гэта снег, толькі снег...

За старухай-зямлэй
Ты пасцель, дружка мой,
Узваліў на душу,
Як бы крыж на мяжу,
І ўжо рад не на смех:
Гэта снег, толькі снег...

Думкі, сэрца, паглёд
Абліў лёд, скаваў лёд.
Так спавіў, спавіў сам,
Каб лягчэй было там,
Дзе жыццё не на смех:
Гэта снег, толькі снег...

Ты і жыві, і любіў,
Ты не ўмер — і забыў,
Каб нічога не дбаць,
Смела ўдала паглядаць,
Быць самым не на смех...
Гэта снег, толькі снег...

Хтось — сваяк, не сваяк—
Як жыві, скончыўся так.
Прагудзеў поп і звон,
Ідзі з памяці вон:
Бой за хлеб не на смех!
Гэта снег, толькі снег...

Мо і лёгкія дні...
Не зачэпяць ані
Ні бяда, ні нуда,
Ні агонь, ні вада...
Само шчасце, сам смех!
Гэта снег, толькі снег...

Сімвал «снег» тут адчыняе мажлівасці розных прачытанняў і тлумачэнняў. Прычым ніводнае з тлумачэнняў не будзе канчатковым, да канца ясным і вызначаным. Адметнай уласцівасцю сімвала з'яўляецца хісткасць і няпэўнасць значэння, якое трэба яму прыпісаць. Сімвал нельга вытлумачыць, яго няпэўны змест нельга перадаць ніякім іншым спосабам. Спраба пераказаць змест сімвала з дапамогай якіх-небудзь іншых выяўленчых сродкаў прывяла б да знішчэння найважнейшай рысы сімвалу — прадвызначанай загадкавасці, таямнічасці.

Сімвалічнае адлюстраванне рэчаіснасці было ўласціва ўсім літаратурам свету на ўсіх этапах іх развіцця. Але асаблівае значэнне сімвалу надавала містычная паэзія, літаратура часоў барока і паэты-рамантыкі. І, канешне, найбольш за ўсё сімвалізм — мастацкі накірунак, які ўзнік напрыканцы XIX ст. у Францыі. Пачынальнікам яго быў Морыс Метэрлінк, які лічыў сваімі папярэднікамі Маларме, Арцюра Рэмбо, Поля Верлена. У беларускай літаратуры сімвалізм быў папулярны на пачатку XX ст. Сярод яго прыхільнікаў можна назваць Купалу, Змітрака Бядулю.

Сімвал — адзін з самых распаўсюджаных тропаў і ў сучаснай літаратуры. Ён папулярны як у паэтаў, так і ў прозаікаў, як сярод пісьменнікаў старэйшага пакалення, так і сярод моладзі. Можна

прыгадаць, напрыклад, аповесць «Ваўчыная яма» В. Быкава. Ці гэст З. Вішнева «Трап для сусліка, альбо Некрафілічнае даследаванне аднаго віду грызуноў».

5. Іронія як адна з разнавіднасцяў трыпаў.

Тэкст З. Вішнева выяўляе папулярнасць у сучасных маладых літаратараў яшчэ аднаго мастацка-выяўленчага сродка — іроніі. Іронія — гэта ўласцівасць стылю, якая заключаецца ў супярэчнасці паміж даслоўным значэннем выказвання і яго сапраўдным значэннем, якое не выказваецца прама, але якое аўтар мае на мэце.

Сігналам іранічнага выказвання выступаюць інтанацыя, міміка альбо кантэкст, апрача таго ўласцівае чытачу веданне рэальных спраў і людзей, на якое разлічвае аўтар і на якое спасылаецца. Іранічнае выказванне з'яўляецца сведчаннем дыстанцыі, якую той, хто гаворыць, мае да значэння ўласнага выказвання, а таксама да яго прадмета. Прыгадаем, напрыклад, верш Ніла Гілевіча «*Балада аб дваццаці шасці*»:

Дваццаць шэсць іх было. Дваццаць шэсць.
Непахісных. Нязломных. Гартоўных.
Нездарма за кулісай ахоўнік
Аддаваў ім па-воінску чэсць.

На трыбуну, як на эшафот,
Чорны страх па чарзе іх выводзіў.
Дваццаць шэсць! І ніводзін, ніводзін
Не падвёў "змагара за народ"!

Як ні цяжка было, а змаглі
Устаяць, утрываць, не сарвацца
І не зганьбіць сябе — не азвацца
Мовай роднай бацькоўскай зямлі.

У залежнасці ад сітуацыі іронія можа служыць сатырычным мэтам: быць формай жарту, складнікам пародыі, выразам здзеку, з'едлівасці, сарказму. Майстрам іранічнага выказвання ў нашай паэзіі быў *Пімен Панчанка*:

А навошта нам установы?
Каб пісаць кожны дзень пастановы.
А навошта нам пастановы?
Каб жылі і цвілі ўстановы.

Іронія можа быць звернута творцам таксама і супраць самога сябе, сваіх творчых інцыятыў. Тады яна называецца аўтаіронія.

Такім чынам, у залежнасці ад мэты і спосабу выказвання той альбо іншы аўтар уважліва адбірае адпаведныя мастацка-выяўленчыя сродкі, тропы. Наколькі вялікае значэнне для літаратара-прафесіянала мае ўменне карыстацца тропамі, сведчыць гісторыя літаратуры — творчая лабараторыя вялікіх пісьменнікаў, пра што вы можаце пачытаць у артыкулах Яна Парандоўскага, І. Мележа і інш.

БУДОВА ЛІТАРАТУРНА МАСТАЦКАГА ТВОРА

1. Агульнае паняцце пра тэму літаратурна-мастацкага твора.

Кожны мастацкі твор—апавяданне, раман, лірычны верш альбо драматычная паэма — мае сэнсавы стрыжань, які звязвае асобныя часткі твора ў адзінае цэлае. Гэты сэнсавы стрыжань і называецца тэмай. Мастацкі твор сам па сабе можа быць вельмі раскіданым, спалучаць розныя карціны, думкі, вобразы. Гэта асабліва характэрна для сучаснай літаратуры, для так званых камп'ютэрных раманаў, дзе часта адбываецца мантаж розных у стылістычным, сэнсавым і сінтаксічным плане фрагментаў (напрыклад, згадаем раман Міларада Павіча «Скрынка для пісьмовых прылад»). Аднак колькі б разнастайных і супярэчлівых фрагментаў і думак не ўтрымліваў твор, усе яны павінны быць аб'яднаны агульнай тэмай. Возьмем, напрыклад, верш *М. Багдановіча*:

Блішчыць у небе зор пасеў;
У полі — рунь, і ў небе — рунь.
Да рэчкі лецячы, ўзяцеў
Між імі марай белы лунь.

Кажан пранёсся на крылах,
Стракочуць конікі ў траве,
Снуюцца мышы па палях,
Здаецца — ўсё вакол жыве.

Жыццё чуваць з усіх старон,
Жыццём напоўнены ўвесь мрок.
Ці ж загубіў плавучы сон
З чырвоных макаў свой вянок?

Тэма верша — летняя ноч. Без гэтага сэнсавага стрыжня ўвесь пералік карцін і вобразаў быў бы не толькі выпадковым, але ў дадатак і пазбаўленым пэўнай выразнасці.

Калі мы на хвіліну засяродзімся на ўласнай свядомасці, то заўважым, што яна адначасова атрымлівае вельмі шмат імпульсаў: гукавых, зрокавых і г. д. У выніку адначасова ўзнікае шмат карцін, вобразаў, адчуванняў і нашых думкі і пачуцці разгортваюцца не пасядоўна, а скачкамі, зігзагамі. Калі б паэт паспрабаваў проста запісаць усе свае думкі і ўражанні ад сузірання летняй ночы, то

атрымалася б поўная бяссэнсіца. Творчы чалавек робіць адбор сваіх уражанняў, перажыванняў, пакідаючы толькі тое, што патрэбна яму для задуманага твора, а ўсё іншае без шкадавання адкідае. Праводзіць такі адбор можна толькі пры адной умове — тады, калі вызначаны стрыжань, гэта значыць, калі загадзя вядома тэма .

Тэма можа быць вельмі шырокай і распадацца на некалькі ўнутраных тэм. Возьмем, напрыклад, «Палескую хроніку» І. Мележа. Асноўная тэма гэтага твора — Беларусь напярэдадні і ў час калектывізацыі, але згаданая тэма распадаецца на падтэмы: псіхалогія беларускага селяніна, маральна-сямейныя побытавыя ўстоі вёскі, ідэалогія маладой беларускай інтэлігенцыі і г. д. Кожная з гэтых унутраных тэм, у сваю чаргу, распадаецца на свае падтэмы, альбо так званыя састаўныя тэмы. Чым больш старанна распрацавана асноўная тэма, чым шырэй яна падсвечана састаўнымі тэмамі - тым больш значным з'яўляецца твор. Аднак калі асноўная тэма настолькі шырокая, як, напрыклад, у творы І. Мележа, альбо як ў аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы» ці як у паэме «Новая зямля» Якуба Коласа, то распрацоўка такой тэмы патрабуе вельмі шмат назапашаных назіранняў, вопыту і ведаў, велізарнай глыбіні і моцы думкі. Письменніку-пачаткоўцу рызыкаўна брацца за маштабныя тэмы.

2. Ідэя літаратурна-мастацкага твора.

Ад тэмы твора трэба адрозніваць яго ідэю. Ідэя — гэта тая асноўная думка, той пункт гледжання, зыходзячы з якога пісьменнік распрацоўвае сваю тэму. Так І Мележ, распрацоўваючы тэму калектывізацыі на Палессі, найвялікшай маральнай вартасцю беларускага селяніна лічыць яго адданасць зямлі, паэтызуе простыя радасці сялянскага побыту. Іншы пісьменнік, узяўшы тую ж самую тэму і той жа матэрыял, мог ацэньваць усё інакш. Параўнаем фрагменты двух мастацкіх твораў, у якіх з розных пунктаў гледжання адлюстроўваецца побыт беларускай вёскі.

«Калі сонца выпырснула першыя праменні між вяршынь Церамоскага лесу, з камяноў на куранёўскіх стрэхах віліся ціхія ранішнія дымочки, у расчыненых хлявах там і тут чулася цырканне малака ў даёнкі, лагодныя і строгія покрыкі жанчын. У некалькіх дварах гукі гэтыя перабіваў чысты, працавіты клёкат жалеза аб жалеза — касцы ладзілі, адбівалі малаткамі косы, рыхтаваліся ісці на балота. На пустой вуліцы, з торбай цераз плячо, ніжучы босымі нагамі цёмны след на падбеленай расой траве, ішоў, размахваў доўгай вераўчанай пугай яшчэ санлівы хлопец-пастух. Ён час ад часу звонка ляскаў пугай і аднастайна, хрыпата пакрыкваў:

— Ка-ро-вы! Ка-ро-вы! Ка-ро-вы!

Голас яго пасля сну быў нямоцны, высільвацца яму не хацелася, і ён як бы памагаў сабе лянiвым, але звонкім ляскам пугі. Вароты на вуліцу хутка расчыняліся, каровы павольна, са шляхецкай паважнасцю сыходзіліся ў статак, які багацеў рыкам, пярэсціўся, шырэў на ўсю вуліцу. Калі ён дайшоў да краю сяла, з апошняга двара высунулася рудая з белай лысінкай карова, якую падганяла чарнявая дзяўчына з дубцом. Далучыўшы карову да статака, дзяўчына з дубцом падбегам вярнулася ў хату, але не выпаўз яшчэ статак з вуліцы, як яна ўжо з драўляным вядром у руцэ паявілася зноў на двары. Яна падышла да зруба калодзежа, які другім бокам выходзіў на суседні двор, бразнула, начапіла дужку вядра на крук вочапа. Журавель варухнуўся, падаўся вочапам да вады, задаволена, радасна зарыпеў».

Гэта добра знаёмая ўсім сцэна вясковай раніцы ў *рамане І. Мележа «Людзі на балоце»*.

Але параўнайце яе з апісаннем таго ж самага вясковага побыту ў *аповяданні Кузьмы Чорнага «Вераснёвыя ночы»*:

«Каля студні з дэравянага вядра, пазелянелага і слізкага, капала вада на запыленую буйную крапіву і пясок. За парканам спелі яблыкі і арабіны, пад парканам раскашэльвалася мята і бабіна лета. Каля варот сакаталі куры, пераграбаючы канюшынную пацяруху, і адна — надзьмутая і сярдзітая — упарта квактала, расплывалася па пяску гарачым воллем. Абмочаны недзе шчанюк аціраўся каля сяней і нудна вылізваў шэрсць каля хваста. Гусак падняў галаву і глыбакадумна закрычаў. Шчанюк крыху страціў свой нудны выгляд і забурчаў, вільнуўшы шчуплым хвостом.

Паставіўшы каля заскарузлага карыта ражку з свiным цестам, чухаючы вуха аб голую руку вышэй локця, Агата злосна крыкнула:

— Віляй, віляй, падла аблезлая! Зноў недзе ўскочыў у памыі, каб ты ўжо нечага ў вір галавою ўскочыў. Зноў усё пазагаджваеш у сенцах. Вон, каб ты выдах!

Шчанюк выцягнуўся на пяску доўгім целам сваім і цікавата завьў, квактуха квактала мацней. З панурым папрокам Агата кінула на яе дзеркачом».

Беларуская вёска для І. Мележа валодае прывабнай патрыярхальнасцю, ён сам і яго героі ўспрымаюць сялянскую працу як узвышаную радасць паяднання чалавека з прыродай. Таму нават будзённыя клопаты вяскоўцаў нясуць у сабе адбітак гэтай

спрадвечнай радаснай гармоніі, і апісанне сялянскага побыту ў згаданым фрагменце падаецца ў мажорных светлых танах.

Зусім інакш успрымае сялянскае жыццё Кузьма Чорны. Вёска для пісьменніка — гэта бруд, нястача, знясільваючая фізічная праца. Ён з натуралістычнымі падрабязнасцямі заўважае і апісвае ў песімістычных змрочных фарбах тэя праявы і сцэны сялянскага побыту, якія будуць найлепш адпавядаць такому ўспрыняццю.

Падобныя побытавыя альбо пейзажныя замалёўкі ў творах звычайна не існуюць самі па сабе. Апрача ўсяго іншага, яны працуюць на агульную задуму твора, як фон для адлюстравання той альбо іншай думкі пісьменніка.

Так, у мележаўскім выпадку апісанне летняй раніцы, яе сонечна-роснай, крамянай свежасці непасрэдна спалучана з вобразам Ганны, якая толькі-толькі ўступае ў сваё юначае жыццё, сама такая ж светлая, звонкая і чыстая, як гэты пачатак сялянскага працоўнага дня.

Запаволенасць і нудота позняга лета, якое змяняе свае яркія фарбы на сонную млявасць адцвітання, як і запозненае квактанне курыцы, ці жаласлівае скавытанне шчанюка, — усё гэта ў апавяданні Кузьмы Чорнага працуе на раскрыццё трагедыі Агаты, прыгожай і мажнай кабеты, якая заседзелася ў дзеўках і пакутуе ад сваёй нерастрачанай жаночкасці. Змушаная выбіраць паміж нялюбым, але прыстойным Зыгмусем Чухрэвічам і легкадумным Асташонкам, тым, хто мілы яе сэрцу, яна зробіць усё, як належыць разумнай і гаспадарлівай жанчыне, пакінуўшы сабе боль і пакуты няспраўджанага кахання.

Сукупнасць падобных ацэнак, адзінства ўспрыняцця падзей і персанажаў складае ідэю твора, якая можа быць вельмі складанай і ўтрымліваць у сабе некалькі альбо цэлы шэраг прыватных ідэй. Вельмі часта ідэю ўспрымаюць і разумеюць занадта вузка — як дакладна сфармуляваную дыдактычную думку-павучанне пісьменніка. Але ёсць вельмі шмат твораў, дзе адсутнічае якое б там ні было павучанне, і тым не менш яны ўтрымліваюць сваю ідэю, як, напрыклад, прыгаданы верш М. Багдановіча: (Летняя ноч, запоўненая рознымі праявамі жывога жыцця — цудоўная, яна напаўняе душу чалавека радасцю жыцця).

3. Фабула літаратурна-мастацкага твора і яе складнікі.

Для свайго развіцця тэма патрабуе канкрэтнага матэрыялу. Гэтым матэрыялам могуць быць падзеі грамадскага ці асабістага жыцця, думкі, перажыванні, прадметы і з'явы прыроды і г. д. Гэта

значыць, усё, што даступна чалавечаму вопыту і чалавечай фантазіі. Сукупнасць гэтага матэрыялу складае фабулу твора.

Тэма абаянаеца на рэальныя з'явы, нават калі яны маюць самую фантастычную прыроду, бо гэтыя з'явы, перш чым выліцца на паперу, павінны нарадзіцца ў свядомасці чалавека (а тое, што існуе ў свядомасці ўжо існуе, па-сутнасці, рэальна). У выніку і фабула ва ўсіх сваіх частках з'яўляецца рэальнай.

Вернемся да нашага пачатковага прыкладу. Тэма верша М. Багдановіча — летняя ноч. Матэрыял верша, ягоная фабула — розныя начныя праявы: зорнае неба, конікі ў траве і да т. п. Згадка пра цану на нафту альбо развагі пра урбанізацыю ў гэтым творы выглядалі б нонсенсам. Падобныя згадкі не мелі б рэальнай сувязі і выпалі б з фабулы.

Паняціце «фабула» тлумачыцца па-рознаму. Часам пад фабулай разумеюць паслядоўнасць з'яў, звязаных выключна прычыннай сувяззю. Аднак гэта наўрад ці правільна, бо няма ніякіх падстаў вылучаць на першы план з многіх відаў сувязі менавіта гэты від. Іншым разам пад фабулай разумеюць сукупнасць дзеянняў у творы ў адрозненне ад сукупнасці думак і перажыванняў. Гэта таксама недакладнае вызначэнне, бо вельмі многія выдатныя творы маюць сваёй тэмай унутранае жыццё, думкі і настроі, змены якіх адпавядаюць зменам у знешнім жыцці.

Значыць, у такім разе фабула з'яўляецца сукупнасцю дзеянняў, абставін і станаў душы, што знаходзяцца ва ўзаемнай сувязі.

У фабуле адрозніваюць наступныя моманты:

1. Сітуацыя — якая бывае агульнай і прыватнай. Напрыклад, у «Палескай хроніцы» І. Мележа Сталін праводзіць калектывізацыю — агульная сітуацыя. Ганна жыве сваім каханнем да Васіля — прыватная сітуацыя.

2. Матыў — гэта такое становішча, якое змяняе сітуацыю. Напрыклад: куранёўцы жывуць спакойным патрыярхальным жыццём, але прыезджае ўпаўнаважаны па перадзелу зямлі, і яго прыезд змяняе сітуацыю. Ганна і Васіль цешацца сваім шчасцем, але прыходзяць бандыты і сітуацыя змяняецца: Ганна асуджае Васіля за тое, што той паказаў бандытам Грыбкову хату. Васіля забіраюць у турму і г. д. Калі падрабязна прааналізаваць, напрыклад, той жа раман «Людзі на баоце», то вы знойдзеце шмат матываў, якія змяняюць першапачатковы стан рэчаў — сітуацыю.

3. Завязка — гэта шэраг матываў, што складаюць напружаную сітуацыю, якая не можа цягнуцца неабмежавана доўга. Напрыклад, куранёўцы чакаюць перадзелу зямлі. Перад прыездам

упаўнаважананага Васіль самавольна арэ Глушакоў надзел каля цагельні. Адбываецца бойка Яўхіма з Васільём. Перадзел зрываецца. Гэты зрыў на карысць не толькі так званым ворагам савецкай улады: Глушкам і Зубрычу, але і самой уладзе, якая выношвае планы пра абагульненне зямлі і прыватных гаспадарак, г. зн. пра арганізацыю калгасаў.

4. Развязка — гэта шэраг матываў, што прыводзяць да супакоенай сітуацыі. У «Палескай хроніцы» развязка адносінаў Васіля і Ганны ў першым рамане — замужжа Ганны; развязка грамадскай сітуацыі ў вёсцы — будоўля куранёўцамі грэблі, якая павінна стаць правобразам будучай калектыўнай працы ў сумеснай калгаснай гаспадарцы.

Выдучаюць яшчэ перыпетыі (гэта значыць, сукупнасць перамен) і інтрыгу (сукупнасць матываў).

4. Сюжэт літаратурна-мастацкага твора і яго складнікі.

Паколькі фабула — гэта рэальны матэрыял твора, звязаны ва ўсіх сваіх частках, то ўзнікае пытанне пра афармленне і размяшчэнне частак фабулы ў творы. Падобна да таго як асобныя словы і словазлучэнні могуць перастаўляцца ў сказе, не змяняючы ягоны сэнс, так і часткі фабулы могуць адвольна размяшчацца ў творы. Гэтае афармленне і размяшчэнне фабулы ў творы называецца сюжэтам.

Часта пад сюжэтам разумеюць альбо саму фабулу, альбо тэму. Каб зразумець іх адрозненне, адзначу, што фабула можа быць прыдуманай пісьменнікам (напрыклад, "Дзікае паляванне караля Стаха" У. Караткевіча) альбо запазычанай з рэальнага жыцця, як у апавяданні В. Быкава "Труба", дзе перадаецца рэальная гісторыя гібелі чалавека, які выпадкова заснуў у адкрытай трубе нафтаправода і потым некалькі дзён выпяўзаў на волю. Фабула можа быць узятая з газетнай хронікі і г. д. Але незалежна ад паходжання фабулы, сам сюжэт, г. зн. размяшчэнне альбо будова гэтай фабулы, належыць выключна пісьменніку. Менавіта ў сюжэце аўтар праяўляе сваё прафесійнае майстэрства, бо няўмела разгорнуты сюжэт губіць мастацкі твор, не дае магчымасці аўтару зацікавіць чытача, выдучае на першы план другасныя часткі фабулы і тым самым неадэкватна перадае як тэму, так і ідэю твора.

У сюжэце адрозніваюць наступныя моманты:

1. Размяшчэнне — той ці іншы парадак перадачы чытачу фабульных абставін. У размяшчэнні выдучаюць зачынь, у якім закончана перадаецца тая альбо іншая сітуацыя, канцоўку — (пераказ сітуацыі), якая завяршае апавяданне, і развіццё —

прамежкавае адлюстраванне сітуацыі з запавольваннем, адступленнямі, вяртаннем.

2. Змест, да якога адносяцца персанажы, асобы, што дзейнічаюць, гавораць і перажываюць. Яны дзеляцца на галоўных, другасных, эпізадычных. Таксама да зместу адносяцца размовы, абстаноўка, прадметы.

Пры фармаванні сюжэта пісьменнік праводзіць уважлівы адбор асобных канкрэтных матэрыялаў фабулы з пункту гледжання выяўленчай мэтазгоднасці. Напрыклад, герой знаходзіцца ў пакоі. У залежнасці ад аўтарскай устаноўкі гэты пакой можа быць апісаны вельмі падрабязна (напрыклад, як у "Пераўтварэнні" Ф. Кафкі) альбо абмаляваны ў агульных рысах ці ўвогуле не апісаны зусім. Тая альбо іншая сітуацыя можа быць падрабязна апісаная, а можа быць толькі пазначана аўтарам ці мімаходзь згаданая ў размове персанажаў. Гое ж самае адбываецца і з персанажамі: эпізадычныя — могуць знешне не апісвацца зусім, два другасных дапаможных персанажы могуць замяніцца адным і г. д. Падобны працэс з'яўляецца апрацоўкай сырога матэрыялу фабулы, ён вядзе аўтара ад задумы да рэальнага зместу твора.

Рэальны змест уключае ў сябе так званыя ўводзіны — г. зн. сукупнасць прыёмаў, што ўводзяць чытача ў разуменне сітуацыі. Гэта — экспазіцыя, альбо пралог, дзе даецца абмалёўка пачатковай стадыі і дзеючых асоб. Характарыстыкі — абмалёўка характараў і ўласцівасяў персанажаў, дзякуючы чаму чытач выпрацоўвае свае адносіны да іх і сваё прагназаванне тых альбо іншых дзеянняў гэтых персанажаў.

Усе гэтыя часткі сюжэта ўзаемна звязаныя і ўзаемна абумоўленыя. Адна частка пры гэтым можа адначасова выконваць некалькі задач і можа разглядацца з розных пунктаў гледжання. Напрыклад, дыялог двух персанажаў можа быць матывам да змены сітуацыі, а можа служыць спосабам характарыстыкі гэтых персанажаў. Напрыклад, у аповесці А. Федарэнкі "Нічыё" зіма і снег, могуць служыць агульным гістарычна-храналагічным фонам падзей Слуцкага паўстання, але разам з тым выступаць і матывам. На снезе адбіваюцца сляды саней, на якіх прыязджалі ў вёску за прадразвёрсткай бальшавікі, кроў забітага паўстанцамі чырвонаармейца. І якраз па гэтых прыкметах бальшавікі знаходзяць вінаватых і чыняць сваю помсту.

Састаўныя часткі сюжэта ўваходзяць адна з другой у бясконцую колькасць спалучэнняў, і сам сюжэт можа быць разгорнуты бясконцай колькасцю спосабаў. Пералічыць прыёмы

развіцця сюжэта немагчыма, бо яны змяняюцца і ў кожнага пісьменніка, і ў кожнай літаратурнай школы. Можна вызначыць толькі некаторыя самыя агульныя прыёмы, разгледзеўшы паасобныя творы.

5. Прыкладны аналіз літаратурна-мастацкага твора з пункту гледжання яго будовы.

Апавяданне М. Гарэцкага «Інтэлігенты»:

На ст. Благавешчанск мытны агляд. Трасуць каля дзвярэй у вакзале. І мяне трэслі.

Выехалі з Благавешчанска 12 ліпня, а 1-й гадзіне ўдзень (г. зн. маскоўскага часу).

Троху праехалі — загарэлася букса ў таварным вагоне. Букса новая.

Пасажыраў шмат. Адна пасажырка паказвае кашнэ, якое было ў мужа на шыі, дык не забралі. У другой — новыя шаўковыя панчохі на нагах. Тут цана 2 — 2 1/2 р., а ў Маскве трэба заплаціць 8 руб.

А 2 1/2 г. праязджалі мост цераз Зею. Шырокая Зея. І глыбей за Амур.

Па берагах Зеі — прыгожа. Зеляніна, кусты, селішчы.

Страшэнна душна, хоць неба і не дужа чыстае ад воблакаў.

У нашым аддзяленні — едуць у Дарасун, курорт вёрст за 60 ад Макавеева. Там лечаць жываты і нервы.

Я не ведаў, хто яны і што яны, і толькі з іхных гутарак я зразумеў, што едуць яны з Благавешчанска на курорт Дарасун і што яны, павінны быць, савецкія служачыя.

Але яна была занадта беленька і далікатна і сапраўды інтэлігентна, каб быць хоць бы нават машыністкаю ў канцылярыі.

І ўсёць профіль панскі, і нос просты і тонкі, і зачоска строга грэцкая. Гадоў ёй — 20 — 23. Суценка шаўковая, баціначкі модныя, брошка на грудзях з дарагім каменем і залаты вянчалны пярсцёнак на руцэ.

Ён — звычайны паўінтэлігент, але даволі ўжо па-панску далікатны, асабліва ў адносінах да яе.

Можна было падумаць, што яны муж і жонка, яны елі разам і адно, гаманілі ціхенька, глядзелі ў вакно, стоячы плячо ў плячо. Але потым я пачуў, што яны кажучь адзін аднаму «вы».

Надта цяжка было ўгадаць, дзе ён працуе... Быў у добрым касцюме савецкага выгляду: фрэнч, галіфэ...

Дарожныя гутаркі — самыя разнастайныя і круцяцца каля палітычных і грамадскіх навін дня, каля сямейнага быту, каля здароўя і хвароб, кахання і заляцання.

Гутарка зайшла пра курорт Дарасун.

Гэта — у Забайкаллі, у Чыцінскай акрузе, 130 вёрст ад Чыты. Там вельмі маляўнічая мясцовасць, але суровы клімат.

Крыніцы там — жалезістыя і жалезіста-вапенныя, у якіх шмат вугляквасу. Тэмпература крыніц вагаецца ад аднаго да чатырох градусаў вышэй нуля.

— Я еду туды ўжо другі раз, і мне там вельмі падабаецца, — міла сказала Таісія Іосіфаўна (так яе звалі).

— Таісія Іосіфаўна, там, кажучь, даволі нудна, — сказаў ён.

— Сяргей Георгіевіч! Нуда — рэч умоўная... Калі мы з мужам ехалі Масквы на Далёкі Усход, нас страшылі жыццём у Благавешчанску. Казалі, што там гуляюць па вуліцы з мядзведзямі, як з сабакамі... Ажно жыццё, як вы ведаеце, зусім іншае...

Ён міла ўсміхнуўся і нічога не сказаў.

З курортаў айчынных гутарка зайшла пра курорты замежныя. Пра іх шмат апавядаў хворы інжынер. Ён бываў у Нямецчыне.

І загаманілі пра жыццё нашых прадстаўнікоў за межамі.

— Да... чаго толькі не прыходзіцца рабіць партыйцу ў парадку дысцыпліны, — сказаў Сяргей Георгіевіч трошку рамантычна і з пачуццём загаманіў пра еўрапейскія касцюмы, у якія мусяць адзявацца нашы замежныя прадстаўнікі.

— Хош не хош, — сказаў ён, як гавораць расійцы з народу, — хош не хош, палязай у фрак! Дысцыпліна!

Гаварыў ён так, быццам яго самога ўжо зараз пасылаюць паўнаважным прадстаўніком за межы і ён зараз мусіць скінуць свой савецкі фрэнч і лезці ў фрак.

У той жа вечар хворы інжынер ад кагосьці ў падарожных даведаўся і шапнуў мне, хто яны.

Яна — вельмі сімпатычная і, нягледзячы на маладосць і хараство, разумная і сур'ёзная жанчына, дачка нейкага важнага царскага чыноўніка. Мае гімназіяльную адукацыю. Замужам цяпер за дужа важным чалавекам.

Ён — беспартыйны саслужывец яе мужа. Чалавек без адукацыі, але ўмее па-кітайску і бывае ў Кітаі. Сын нейкага кулака-чалдона з-пад Благавешчанска.

Тэма гэтага апавядання — духоўная абмежаванасць і ваяўнічае бескультур'е так званага новага савецкага чалавека. На гэтую тэму ў 30-я гады, тады, калі Гарэцкі пісаў сваё апавяданне, было напісана шмат твораў. Нагадаю, толькі самыя вядомыя — «Клоп» У. Маякоўскага, «Сабачае сэрца» М. Булгакава, «Запіскі Самсона Самасуя» Андрэя Мрыя. Ужо з гэтага пераліку відаць, што на згаданую тэму мог быць напісаны твор з цалкам іншай фабулай. Такім чынам, мы можам зрабіць наступную выснову: фабула, якая б яна ні была, рэальная альбо прыдуманая, не вырастае з тэмы. Для раскрыцця тэмы пісьменнік павінен сам адшукаць фабулу.

Якая фабула згаданага апавядання? Лірычны герой М. Гарэцкага назірае за маладой парай. Яна — сапраўдная інтэлігентка, у выніку рэвалюцыі пазбаўленая звыклых умоў жыцця. Ён — псеўдаінтэлігент, які ў выніку той жа рэвалюцыі спрабуе ўзняцца на больш высокую сацыяльную прыступку. Яна, апускаючыся, на больш нізкую прыступку сацыяльнай лесвіцы, захоўвае духоўнасць. Ён, падымаючыся, набывае толькі знешні лоск, а ў духоўным плане разбэшчваецца і дэградуе.

А зараз прааналізуем сюжэт. Лірычны герой едзе на цягніку па Сібіры. Сярод падарожных ён зрокава вылучае Яе і Яго. Падчас дарожных размоў высвятляецца, што яны едуць на курорт. Пачынаецца абмеркаванне вартасцяў розных курортаў, жыцця ў Расіі і за яе межамі. Падчас гэтай гутаркі высвятляецца, што Яна патомная інтэлігентка (Гаісія Іосіфаўна) і прымае жыццё ў любых формах і праявах як належнае. Яму ж (Сяргею Георгіевічу), сыну сібірскага селяніна, уласцівая нецярпімасць нават у дробязях. Еўрапейскі фрак, які павінны апранаць нашыя замежныя прадстаўнікі, успрымаецца ім як надзвычайная ахвяра, якую чалавек абавязаны рабіць у імя партыйнай дысцыпліны. Камізм сітуацыі падкрэсліваецца ў канцы, калі з размоў падарожнікаў высвятляецца, што ён беспартыйны.

Такім чынам, сюжэт афармляе фабулу, надаючы ёй нязвыклы, а тым самым займальны выгляд. І акрамя гэтага сюжэт метанімічна развівае фабулу, гаворачы не пра самы падзеі, а пра іх вынік.

Вызначым, як разгортваецца згаданы сюжэт. Паводле свайго становішча ён статычны. Гэта значыць, першапачатковая сітуацыя спакойная і такой застаецца да канца. У сюжэце адсутнічае дзеянне, таму тут няма ні завязкі, ні развязкі.

Некалькі першых сказаў-абзацаў уяўляюць сабой **зачын**, дзе падаецца інфармацыя пра месца і час падзей.

На ст. Благавешчанск мытны агляд. Трасуць каля дзвярэй у вакзале. І мяне трэслі.

Выехалі з Благавешчанска 12 ліпня, а 1-й гадзіне ўдзень (г.зн. маскоўскага часу).

Троху праехалі — загарэлася букса ў таварным вагоне. Букса новая.

Пасажыраў шмат. Адна пасажырка паказвае кашнэ, якое было ў мужа на шыі, дык не забралі. У другой — новыя шаўковыя панчохі на нагах. Тут цана 2 — 2 1/2 р., а ў Маскве трэба заплаціць 8 руб.

А 2 1/2 г. праязджалі мост цераз Зею. Шырокая Зея. І глыбей за Амур.

Па берагах Зеі — прыгожа. Зеляніна, кусты, селішчы.

Страшэнна душна, хоць неба і не дужа чыстае ад воблакаў.

У нашым аддзяленні — едуць у Дарасун, курорт вёрст за 60 ад Макавеева. Там лечаць жываты і нервы.

Наступная частка ўяўляе сабой **экспазіцыю, альбо ўводзіны**: тут абмалёўваюцца персанажы, падаецца іх партрэтная характарыстыка.

Я не ведаў, хто яны і што яны, і толькі з іхных гутарак я зразумеў, што едуць яны з Благавешчанска на курорт Дарасун і што яны, павінны быць, савецкія служачыя.

Але яна была занадта беленька і далікатна і сапраўды інтэлігентна, каб быць хоць бы нават машыністкаю ў канцылярыі.

І ўвесь профіль панскі, і нос просты і тонкі, і зачоска строга грэцкая. Гадоў ёй — 20 — 23. Сукенка шаўковая, баціначкі модныя, брошка на грудзях з дарагім каменем і залаты вянчалны пярсцёнак на руцэ.

Ён — звычайны паўінтэлігент, але даволі ўжо па-панску далікатны, асабліва ў адносінах да яе.

Можна было падумаць, што яны муж і жонка, яны елі разам і адно, гаманілі ціхенька, глядзелі ўвакно, стоячы плячо ў плячо. Але потым я пачуў, што яны кажучь адзін аднаму «вы».

Надта цяжка было ўгадаць, дзе ён працуе... Быў у добрым касцюме савецкага выгляду: фрэнч, галіфэ...

Затым ідзе **развіццё дзеяння** — дарожныя размовы герояў пра курорты.

Дарожныя гутаркі — самыя разнастайныя і круцяцца каля палітычных і грамадскіх навін дня, каля сямейнага быту, каля здароўя і хвароб, кахання і заляцання.

Гутарка зайшла пра курорт Дарасун.

Гэта — у Забайкаллі, у Чыцінскай акрузе, 130 вёрст ад Чыты. Там вельмі маляўнічая мясцовасць, але суровы клімат.

Крыніцы там — жалезістыя і жалезіста-вапенныя, у якіх шмат вугляквасу. Тэмпература крыніц вагаецца ад аднаго да чатырох градусаў вышэй нуля.

— Я еду туды ўжо другі раз, і мне там вельмі падабаецца, — міла сказала Таісія Іосіфаўна (так яе звалі).

— Таісія Іосіфаўна, там, кажучь, даволі нудна, — сказаў ён.

— Сяргей Георгіевіч! Нуда — рэч умоўная... Калі мы з мужам ехалі Масквы на Далёкі Усход, нас страшылі жыццём у Благавешчанску. Казалі, што там гуляюць па вуліцы з мядзведзямі, як з сабакамі... Ажно жыццё, як вы ведаеце, зусім іншае...

Ён міла ўсміхнуўся і нічога не сказаў.

З курортаў айчынных гутарка зайшла пра курорты замежныя. Пра іх шмат апавядаў хворы інжынер. Ён бываў у Нямецчыне.

І загаманілі пра жыццё нашых прадстаўнікоў за межамі.

І нарэшце перадапошні абзац, дзе герой выяўляе сваю вялікую адданасць партыйнай дысцыпліне і гатоўнасць дзеля яе нават залезці ў фрак, (гэта значыць, раскрывае сваю лёкайскую прыслужніцкую сутнасць).

— Да... чаго толькі не прыходзіцца рабіць партыйцу ў парадку дысцыпліны, — сказаў Сяргей Георгіевіч трохку рамантычна і з пачуццём загаманіў пра еўрапейскія касцюмы, у якія мусяць адзявацца нашы замежныя прадстаўнікі.

— Хош не хош, палязай у фрак! Дысцыпліна!

Гаварыў ён так, быццам яго самога ўжо зараз пасылаюць паўнаважным прадстаўніком за межы і ён зараз мусіць скінуць свой савецкі фрэнч і лезці ў фрак.

Гэты абзац выглядае канцоўкай, але на справе ёй не з'яўляецца. Гэта так званая **падманная канцоўка**.

Сапраўдным **заканчэннем** выступае апошні абзац, дзе паведамляецца пра беспартыйнасць героя.

У той жа вечар хворы інжынер ад кагосьці ў падарожных даведаўся і шапнуў мне, хто яны.

Яна — вельмі сімпатычная і, нягледзячы на маладосць і хараство, разумная і сур'ёзная жанчына, дачка нейкага важнага царскага чыноўніка. Мае гімназіяльную адукацыю. Замужам цяпер за дужа важным чалавека.

Ён — беспартыйны саслужывец яе мужа. Чалавек без адукацыі, але ўмее па-кітайску і бывае ў Кітаі. Сын нейкага кулака-чалдона з-пад Благавешчанска.

З боку зместу мы маем 4 персанажы: Ён, Яна, аўтар і хворы інжынер, але апошні толькі называецца, адсутнічае апісанне яго знешнасці, ён нічога сам не гаворыць і служыць толькі рупарам для перадачы аўтару звестак і плётак, пачутых ад іншых падарожных. Змест перадаецца ў форме аўтарскага маналогу, які перарываецца ўстаўным дыялогам Яе і Яго і невялічкім маналогам-рэплікай Сяргея Георгіевіча наконт фракаў.

Такім чынам, **будова сюжэту** гэтага твора наступная: **зачын**, пасля якога ідзе **адначасова экспазіцыя і характарыстыка герояў, развіццё і канцоўка, але не развязка, бо тут ніякага дзеяння няма.**

На прыкладзе гэтага твора варта падкрэсліць, як канцоўка можа змяняць ход апавядання. У дадзеным выпадку яна ламае сітуацыю і робіць зразумелай папярэдні змест.

Прыёмы разгортвання сюжэту вельмі разнастайныя, пералічыць іх усе немагчыма. Але калі ўважліва прааналізаваць некалькі твораў, можна засвоіць некаторыя агульныя прынцыпы пабудовы сюжэту, якія можна выкарыстаць, ствараючы ўласныя літаратурна-мастацкія творы.

ФАБУЛЬНЫЯ ЧАС І ПРАСТОРА

1. Размеркаванне фабульнага часу і яго віды.

Размеркаванне фабульнага часу, гэта значыць часу, які цягнецца ад пачатковай сітуацыі да заключнай, у сюжэце бывае двух відаў. Першы від —прамое разгортванне часу. Гэта калі падзеі перадаюцца ў прамым парадку: наступная пасля папярэдняй. Напрыклад:

На грудзе, акружаным глыбокаю вадой, я горад збудаваў.
Змацаваў яго дубоваю сцяной, байніцамі, на зводах мост уздоймны палажыў.

У клеці звёз усякага дабра, — калі б на грод лягла аблога...

І вояў здрадных, лжывых я разлічыў, каб з вернаю дружнай толькі дзяліць мой белы й чорны дзень...

І от нахлынуў вораг многі.

Ударыў я ў звон трывожны.

Дзынеў патужна цяжкі спіж.

Аднак на клік мой зоўны ніхто ка мне не паспяшыў:

У горадзе маім — такім мацоўным — адзін я быў!..

(В.

Ластойскі. У час аблогі).

Другі від — гэта змешчанае разгортванне часу: падзеі разгортаюцца не паслядоўна, а з вяртаннем альбо забяганнем наперад.

Вяртанне, расповяд пра абставіны, якія папярэднічаюць пачатковым абставінам, мае сваёй мэтай асвятліць і растлумачыць іх. Інакш кажучы, некаторыя абставіны пераказваюцца так, каб чытач, не ведаючы пра іх прычыны, зацікавіўся і здзівіўся. Гэтую зацікаўленасць задавальняе наступны пераказ папярэдніх абставін, што выступаюць прычынай першых. Такім чынам, вяртанне ўводзіцца з мэтай павышэння цікаўнасці. У якасці прыкладу разгледзім *верш А. Вярцінскага*:

ДЫНАМІК

Ён пасіпеў, пахрыпеў і змоўк.

Болей нічога сказаць не змог.

Падышла старая, паслухала.

«Што гэта сёння з ім?»

Падышла бліжэй, пастукала.
«Маўчыць, не гаворыць зусім».
Хуценька ў печы дапаліла,
трохі прыбрала, падмяла.
Пайшла вуліцай тапалінай
у другі канец сяла.
Кажа ўсім: «Іду да радзіста.
Нешта радзіва маўчыць».
А ў радзіста сын нарадзіўся,
сын нарадзіўся і крычыць.
«У вас весела, — кажа старая. —
Гэта добра, што сыноч.
Бач, крычыць як, як стараецца...
Галасісты крыкунок.
Так крычаў і мой малодшанькі,
што забілі на вайне...
Бач, выпростае аж ножанькі.
Імя выбралі ці не?
Так крычаў і мой сярэдненькі,
не вярнуўся што з партызан...
Бач, які галасок сярэбранькі!
Слаўны, слаўненькі пацан!
А старэйшы быў ціхоня.
Як радзіўся — спаў і спаў...
Можа, дзе жыве і сягоння,
раз без весткі ён прапаў?
Ні сыночкі няма,

нікога.

Толькі радзіва адно.
Толькі радзіва —
мне падмога.

Што б рабіла, каб не яно?
І пагаворыць, і паспявае,
добрай ночы жадае мне.
І паплачам з ім, бывае,
як успомнім аб вайне.
Ды здарылася з ім штосьці,
не гаворыць яно зусім.
Падб'яжы як-небудзь, Косця,
паглядзі, што гэта з ім.
Дык падыдзеш?

Пастарайся...

Добра ў вас, ды я пайшла».

І пайшла дамоў старая,
у другі канец сяла.

Першапачатковыя абставіны тут наступныя — у вясковай бабулькі сапсавалася радыё. Яна перажывае гэты факт, як бяду. Збіраецца і ідзе па вёсцы да майстра, прасіць, каб той адрамантаваў дынамік. А ў «радзіста» Косці нарадзіўся сын, і ў яго доме святкуюцца нарадзіны. У гэтым месцы сюжэту паэт выкарыстоўвае прыём вяртання — гэта значыць пераказ папярэдніх абставін, якія абумовілі першапачатковыя: бабулька згадвае сваіх сыноў, якіх забрала вайна. Менавіта гэтая згадка робіць зразумелай чытачу першапачатковую сітуацыю — тую вялікую любоў да дынаміка, якая ёсць у бабулі. Аказваецца, бабулька вельмі самотная, і, апроча гэтага нежывога чорнага рупара, у яе нікога на свеце няма. Радыё злучае яе са светам людзей, дазваляе хоць на хвіліну забыцца на свой боль.

2. Забяганне наперад і «шахматнае» размеркаванне часу ў творы. Правалы.

Забяганне наперад крыху адрозніваецца ад вяртання, хоць і тут таксама спачатку пераказваюцца наступныя, а потым папярэднія абставіны. Адрозненне ў тым, што папярэднія абставіны часта адносяцца да часу, які знаходзіцца па-за межамі дзеяння дадзенага апавядання. Пры «забяганні наперад» абавязковай з'яўляецца сувязь з дзеяннем. Дзеянне разгортваецца, перапыняецца, пераказваюцца будучыя абставіны, затым зноў працягваецца разгортванне перарванага дзеяння ажно да таго моманту, калі наступаюць ужо перададзеныя абставіны. Мэта забягання — стварэнне зацікаўленасці момантам сустрэчы абставін. Напрыклад, перадаецца радаснае вяртанне героя ў родны дом пасля шматгадовай адсутнасці. Пераказ спыняецца, калі герой сядзе ў цягнік. Цяпер перадаюцца падзеі гібелі яго родных, якія аббудуцца толькі праз некалькі гадзін. У чытача ўзнікае напружанае чаканне сустрэчы абставін: як успрыме герой знішчэнне сваіх надзей, як перажыве ён пераход ад стану радасці сустрэчы да стану адчаю развітання. Прыём забягання наперад найчасцей ужываецца ў драмах. Досыць часта сустракаецца так званае шахматнае размеркаванне часу. Гэта адбываецца ў тых выпадках, калі ў творы некалькі герояў, некалькі паралельных дзеянняў. Спачатку разгортваецца ўрывац, які адносіцца да дадзенай лініі дзеяння, затым — які адносіцца да другой, трэцяй і г. д.

Перапынкі адбываюцца ў пунктах абвастрэння сітуацыі, г. зн. на самых цікавых месцах, дзеля таго каб падтрымліваць у чытача напружаную ўвагу, чаканне і зацікаўленасць. Возьмем, напрыклад, «Палескую хроніку», а дакладней, інтымную лінію рамана «Людзі на балоце».

Арыштаванага Васіля на вачах усей вёскі і Ганны правялі па вясковай вуліцы ў Юравічы. Тут апавяданне пра яго перапыняецца. Цяпер ідзе сцэна вячорак, на якіх да Ганны пачынае працягвацца ўвагу Яўхім. Яўхім запрашае Ганну і Хадоську да сябе на малацьбу. Ганна ісці не хоча, але вымушана. Хадоська ж радуецца магчымасці пабыць побач з Яўхімам. Потым падаецца сцэна малацьбы, дзе Яўхім заячаецца да Ганны, але Ганна ўцякае дадому. Яўхім пераключае ўвагу на Хадоську і, абцяючы ажаніцца з ёй, дамагаецца яе прыхільнасці.

У гэтым месцы, калі зацікаўленасць чытача дасягнула найвышэйшай кропкі, лінія Ганна — Яўхім, Хадоська — Яўхім і Ганна — Хадоська перапыняецца, аўтар вяртае чытача да Васіля. Мы сустракаем яго на ўсё той жа дарозе ў Юравічы, даведваемся, што ў Алешніках міліцыянер Шабета пасадзіў яго на фурманку і гэтак павёз далей. Зараз чытач застаецца з Васілём на працягу некалькі дзён ажно да яго сустрэчы з Косцікам Хвашчом. Гэтае спатканне змяняе сітуацыю, і ў дзеянне ўключаецца Апейка.

Да трохкутніка Хадоська — Ганна — Яўхім апавядальнік звернецца вельмі няхутка, толькі ў другім раздзеле, тады, калі наступіць зіма і калі Хадоська зразумее, што яна цяжарная. Подобная з'ява, калі на працягу доўгага часу мы не ведаем, што адбываецца з героем, называецца «правал» (г. зн. адсутнасць пераказу падзей у дадзены адрэзак часу). Аўтар пазначае ў тэксце: «прайшло два дні», «прайшло некалькі месяцаў», «мінула 5 гадоў» і да таго падобнае — тое, што адбывалася ў гэты час, апускаецца. Але магчымыя два варыянты правалаў: правал рэальны (тады, калі абставіны гэтага перыяду не маюць непасрэдных адносін да фэбулы) і правал сюжэтны, які вельмі нагадвае забяганне наперад. Апошні від правалу патрабуе ў будучыні свайго напаўнення.

Пералічаныя спосабы разгортвання часу могуць спалучацца ў адным творы, ствараючы складаную і забытаную сетку, якая будзе трымаць чытача ў напружанні.

3. Прастора і яе роля ў літаратурна-мастацкім творы.

Менш важную ролю, чым час, адыгрывае ў сюжэце прастора. Прастора часцей за ўсё выконвае службовую функцыю. Яна садзейнічае, з аднаго боку, нагляднасці і выразнасці, апісваючы

пейзаж, абстаноўку, перамяшчэнні дзеючых асоб і г. д., а з другога боку, стварае патрэбны аўтару настрой. Возьмем, напрыклад, апавяданне *Адама Глобуса «Браслаўская стыгмата»*.

Аўтар пачынае яго з захаплення празрыстымі браслаўскімі краявідамі. З краявідаў яго думка пераключаецца на мастакоў, якія баяцца мясцовай вар'ятні ў мястэчку Слабодка. Тут жа падаецца апісанне гэтага мястэчка:

«Дзівоснае месца, дзе неба ўтрая большае, чым у якім іншым кутку Беларусі. Невытлумачальная зьява: крышталёвыя азёры, горы й велізарнае неба. Тупікі з пэндзлікамі спрабавалі ўціснуць тое неба ў рамкі сваіх крывых палотнаў. Якое глупства! Якая марная марнасьць — і ловы ветру, і ловы неба. Божа, не карай неразумных. Даруй мне й майму сябру Алесю за ўсё, што адбылося з намі на Браслаўшчыне. Твой знак назаўсёды застанеца на правай Алесевай далоні, наскрозь працятай цывіком».

У прыведзеным урыўку мы маем, з аднаго боку, апісанне прасторы — г. зн. браслаўскіх краявідаў, якія маюць на мэце стварыць адпаведны прыўзнята-рамантычны настрой. Узвышаная лексіка, а ў дадатак размеркаванне фабульнага часу ў выглядзе забягання наперад інтрыгуюць чытача. Пра тое, што сталася з героямі на Браслаўшчыне, з адступленнямі і вяртанямі назад, аўтар будзе расказваць далей. Але што за знак на Алесевай руцэ, чытач дазнаецца толькі напрыканцы апавядання.

У гэтым творы задзейнічаны часавыя правалы і змяшчэнні, аднак найважнейшую ролю ў ім усё ж адыгрывае прастора. Ад браслаўскіх пейзажаў і краявідаў і апісанняў разбураных хутароў Глобус пераходзіць да апісання пакінутага касцёла.

«У Опсе стаяла жнівёнскае пекла. Пот каціўся ў вочы. У касцёл мы ўлезлі праз акно. Калі кінуты хутар-трагедыя адной сям'і, дык кінуты й разрабаваны сабор — трагедыя нацыі. Арганнія трубы валяліся на падлозе сярод папяровых мяхоў з-пад угнаенняў. Ні абразоў, ні алтара не было. Толькі на адной арцы пад самай стольлю вісела вялікае ўкрыжаваньне. Трэба забраць. Не істотна, хто з нас выказаў тую думку. Трэба было здымаць і зносіць укрыжаваньне. Але як? Хрыстос вісеў метраў за пятнаццаць ад зямлі. Паразглядаўшы скаляпенні, мы заўважылі ў іх круглыя дзіркі, праз якія некалі апускаліся і ўздымаліся жырандолі».

І далей доўга і падрабязна аўтар будзе апісваць свае і Алесевы спробы зняць укрыжаванне. Дарэчы, усё дэталі апісваемай прасторы, ад краявідаў Браслаўшчыны да абстаноўкі разбуранай святыні, аказваюцца задзейнічанымі ў апавяданні. Распяцце, якое ўпала з

вышыні на каменную падлогу, не разбілася, пашкоджанай аказалася толькі рука, што зачэпілася за стары папяровы мех. А героі заканчваюць свой цяжкі дзень у лазні Слабодкаўскай вар'ятні.

Выкарыстоўваючы прастору, неабходна дакладна ўлічваць яе натуральную суадноснасць і велічыню. Гэта не так і проста, як здаецца на першы погляд. Не так даўно, напрыклад, В. Быкаў апублікаваў сваю аповесць пра апошнюю вайну — «Балота», у якой гаворка ішла пра атрад дэсантнікаў-парашутыстаў з так званай Вялікай зямлі, што шукалі дарогу ў партызанскі лагер. Для аўтара істотнай была сутнасць унутраных перажыванняў герояў, а яшчэ горкая праўда вайны: непадрыхтаваныя належным чынам дэсантнікі заблудзіліся на незнаёмай тэрыторыі і бессэнсоўна загінулі ад рук партызанаў, у лагер якіх ішлі. Гібель гэтых людзей яшчэ глыбей уражвала і таму, што заданне, з якім накіравалі іх у гэтую небяспечную зону, было, па-сутнасці, бязглуздым. Дэсантнікі везлі спакутаным, галодным і затраўленым фашысцкімі карнікамі партызанам не лекі і зброю, а ўзнагароды — жалезныя медалі і папяровыя граматы.

Пазіцыя В. Быкава, яго бескампраміснасць у адлюстраванні ваеннай праўды многім не даспадобы, асабліва тым, хто апраўдвае бесчалавечнасць і жорсткасць ваеннымі абставінамі. Невыпадкова, што асоба В. Быкава і яго творчасць у нашым друку вельмі часта падвяргаецца несправядлівай і абразлівай крытыцы. Так сталася і пасля выхаду згаданай аповесці. Адзін з адстаўнікоў-вайскоўцаў, узброіўшыся алоўкам, картай мясцовасці і секундамерам, пачаў сцвярджаць, што пісьменнік скажае праўду, бо за столькі дзён атрад не зможа прайсці столькі кіламетраў і г. д.

Дзеля таго, каб не падвяргаць сябе небяспецы падобнай вульгарызатарскай крытыкі, трэба вельмі ўважліва ўлічваць усе асаблівасці апісваемай вамі прасторы.

Часам пісьменнікі выкарыстоўваюць змяшчэнне прасторы. Гэта значыць, паказваюцца два адрэзкі яе, аддаленыя адзін ад аднаго на вялікую адлегласць. Напрыклад, у адным пакоі забіваюць чалавека, а ў другім іншы чалавек чуе праз тэлефон крык аб дапамозе. Часам прастора адыгрывае пэўную ролю ў развіцці дзеяння. Напрыклад, у рамане «Преступление и наказание» Ф. Дастаеўскага Свідрыгайлаў пасяляецца побач з кватэрай Сонечкі і праз замочную шчыліну падслухоўвае яе размову з Раскольнікавым, што адыгрывае істотнае значэнне ў далейшым апавяданні.

4. Прыёмы апісання прасторы.

Апісанне прасторы — вясковага ці ўрбаністычнага пейзажу, абсталявання пакою альбо ўстанова — справа вельмі няпростая, нават цяжкая. Апавядальная плынь разгортваецца ў часе: спачатку перадаецца адна дэтал, потым другая, трэцяя. Аднак пры сузіранні прасторы ўсе яе асаблівасці і рысы ўспрымаюцца адначасова. І такім чынам узнікае пэўная супярэчнасць паміж прадметам апісання і ходам самога апісання. Дзеля таго каб зліквідаваць гэтую супярэчнасць выкарыстоўваюць наступныя прыёмы:

1. Калі патрэбна падрабязнае апісанне прадмета, адлюстроўваюць працэс яго вырабу. У якасці прыкладу разгледзім *раздел 4 паэмы Янкі Купалы «Яна і я», які называецца «За кроснамі»:*

За кросны ненагляднай сесці трэ было.

Ядваб-кужэль сівенькі ткаць,
Але да гэтага прыладаў не было, —
Прылады стаў я майстраваць.

З бярозы выгасаў ставы ёй новыя,
Набіліцы кляновыя зрабіў,
А панажы выстругаваў кляновыя,
Навой, як трэба, зарубіў.

Узяўшы дзічку-яблыню крамнястую,
Стругаў чаўнок гладзей ад шкла.
Купіў на рынку бёрда густа-частае,
Нібы сама яна спяла.

Садзіцца маё сэрца-ткаля ў кросенькі.
Набіліцамі громка б'е,
Кладуцца ўтоку гусценька палосанькі,
Сучу я цэўкі для яе.

У выніку гэтага апісання недасведчаны чытач будзе мець такое-сякое ўяўленне пра кросны. А дасведчаны фалькларыст-этнограф зможа нават выразна ўявіць іх знешні выгляд.

2. Яшчэ адным спосабам апісання можа быць момант разглядвання нечага альбо некага адным персанажам і пераказ другому таго, што ён бачыць. Возьмем у якасці прыкладу *аповесць «Муштук і папка» Янкі Брыля*. Пісьменнік у гэтым творы расказвае пра свайго рэпрэсіраванага старэйшага брата, а значыць, яму трэба расказаць і пра ўсю сваю сям'ю. Дзеля гэтага ён выкарыстоўвае прыём разглядвання старога фотаздымка:

«Даваенная перапіска не захавалася. Захаваліся фотаздымкі. Што ў нас, што ў сем'ях сёстраў і братоў, што ў сваякоў па розных вёсках ды гарадах.

Я і пачну з адной дарэвалюцыйнай фатаграфіі.

Ніжняя палавіна здымка наўскасяк адарвалася і прапала. Знаёмы фатограф перазняў яго так, што як быццам яно з тым абрываю так было і задумана. На ацалелай палавіне — бацька і абодва старэйшыя браты, пазней на працягу нашых вясковых гадоў, для нас, трох меншых, дзіўна замежныя...

Думкі, згадкі адны, паасобку не ходзяць. Над гэтым — здымкам паўздымкам я летась быў неяк задумаўся, успомніўшы Жукоўскага з той гарышчанскай карзіны — дванаццацітомны збор твораў у чатырох кнігах, акуратна, моцна пераплеценыя. Жыва ўявілася, як і калі гэтае багацце магло быць куплена: ці яшчэ тады, калі яны, хлопцы, вучыліся ў Міры, у гарадскім вучылішчы, ці тады, калі былі ў Адэсе гімназістамі? Трэба сказаць, што хоць Ігнат, малодшы на паўтара года, вучыліся яны ўвесь час вобруку, і ў загорскай царкоўнапрыходскай, і ў гарадскім, і ў класічнай гімназіі, і ў сельскагаспадарчым інстытуце. Чамусьці найцяплей мне думаецца, што здымак зроблены тады, калі яны закончылі гарадское і прыехалі паступаць у гімназію.

Бацьку — сорака чатыры. Ён пасярэдзіне. Абняў у поясе старэйшага, стройна-высокага пятнаццацігадовага Валодзю. Меншага бацька называў па-гарадскому Ігнашай, а імені Ігнат, Ігнатый па святцах, не любіў. Меншы ці самохаць, ці па ўдалай падказцы фатографа абняў абаруч бацькаву левую руку, на локцевым згібе, і здалёку прытуліўшыся да гэтай дужай і добрай рукі з ледзь не дзіцячым яшчэ, чыстым, сур'ёзным выразам твару. Падлетак на чатырнаццатым годзе.

Усмешка ў мяне. Ад таго, што нядаўна расказваў Шура, Ігнатаў адзіны сын, на шэсць гадоў маладзейшы за мяне пляменнік. З бацькавых слоў успомніў ён, як тыя два выпускнікі местачковага вучылішча пайшлі ў Адэсе на славуты базар Прывоз, а там купілі "сініх", баклажанаў, вельмі ж смачных з выгляду, і паспыталі іх на хаду, і ўпотаі папляваліся.

На хлопцах строгія цёмныя гімнасцёркі, шырокія рамяні з адпаведнымі спражкамі. З якімі "сімваламі" на іх, наогул, чыя гэта форма — ужо і спытацца няма ў каго. Усе мае знаёмыя, што ў розны час вучыліся ў гарадскім, паадыходзілі ў вечную памяць».

3. Увогуле найчасцей апісанне прадмета звязваецца з якім-небудзь працэсам, што разгортваецца ў часе. Гэта можа быць,

напрыклад, калі адлюстроўваецца вялікая прастора — бераг возера, вясковая вуліца, пакой, кватэра-рух таго альбо іншага персанажа альбо прадмета (аўтамабіль, лодка, чалавек) у гэтай прасторы. Тады на гэты рух нібы нанізваюць пералік дэталей ці рысаў агульнай карціны. Прыгадаем, напрыклад, хрэстаматыйна вядомы *верш Якуба Коласа «Ручэй»*:

Між алешын, кустоў,
Дзе пяе салавей,
І шуміць, і грывіць
Срэбразвонны ручэй.

Як матулька, вярба
Хіліць голаў над ім.
І глядзяцца кусты
Пышным верхам сваім.

Абступаюць яго
Чараты, асака,
Падыходзіць мурог
Да яго здаляка.

Часам зорка ўначы
На яго кіне зрок,
І хмурынка не раз
Зазірне ў ручаёк.

І схіляе трава
Над ім пасмы-брыжы,
А ён, жэўжык-пястун,
Гучным смехам дрыжыць.

То заскочыць у гай,
То курган абаўе,
Дзе сярдзіта бубніць,
Дзе лагодна пяе.

4. Яшчэ адным прыёмам апісання з'яўляецца выдзяленне з агульнай карціны якой-небудзь адной рысы з тым, каб чытач мог па ёй угадаць усё іншае:

«Нанач выяснілася неба. Халоднымі, ледзянымі іскрамі мігцелі, пырскалі першыя зоркі. Замаразак сцягваў перакрыжаванымі іголкамі тонкага лядку плыткія лужыны, падсушваў і каваў зямлю.

Лёгкаю была сцежка. На грывах рудаватай травы, на стрэхах з карычняватым мохам, на счарнелым, пазганялым да плота лісці шэрх сівы мароз. Качанелі пруткія дрэвы з натапыраным вострым галлём. Стаяў сіні, працяты холадам вечар.

(В. Адамчык.

Чужая бацькаўшчына)

У гэтым апісанні позняй восені В. Адамчык на першы план вылучае холад-мароз і адпаведна гэтаму падбірае іншыя дэталі (халодныя іскры зорак, дрэвы, якія качанеюць ад холаду, сіні колер, які выклікае асацыяцыі холаду). Письменніку-пачаткоўцу варта вучыцца тэхніцы апісання пейзажа і абстаноўкі ў выдатных беларускіх майстроў, як, напрыклад, у таго жа Вячаслава Адамчыка, альбо М. Стральцова, В. Карамазава, І. Пташнікава, а таксама не забываць вопыт папярэднікаў і прадстаўнікоў суседніх літаратур — рускай, напрыклад, дзе творы І. Буніна і А. Чэхава даюць выдатныя ўзоры падобных апісанняў. Вельмі карысна чытаць тэксты сучасных замежных письменнікаў, пажадана ў арыгіналах.

А яшчэ письменніку-пачаткоўцу варта рабіць наступныя штодзённыя практыкаванні: наведаўшы кірмаш, праехаўшы ў метро, пабыўшы ў гасцях і г. д., узнаўляць у свядомасці ўсё ўбачанае, стараючыся прыгадаць як мага больш падрабязнасцяў, і побач з гэтым вылучаючы з гэтых падрабязнасцяў найбольш істотныя, характэрныя моманты. Такія практыкаванні рабілі ў свой час М.Гогаль, І.Бунін і многія іншыя письменнікі. Калі займацца такімі практыкаваннямі некалькі месяцаў запар, то выпрацоўваецца здольнасць аўтаматычна фіксаваць галоўныя рысы таго, за чым назіраеш.

5. Параўнанне як прыём апісання прасторы і пейзажу.

Вельмі распаўсюджаным і моцным прыёмам для стварэння пейзажу і апісання абстаноўкі з'яўляецца параўнанне. Напрыклад, пейзаж параўноўваюць з той альбо іншай вядомай карцінай, твар параўноўваецца з іншым тварам, партрэтам, героем твора і г. д.:

«Міхаіл Лермантаў у вершы «Запавет»" словамі паміраючага вайскоўца сказаў пра каханку: «... пускай она поплачет, ей ничего не значит». Радкі гэтыя ўрэзаліся ў памяць з юнацтва. Можна ўявіць, як мне, зялёнаму хлопцу, кажа паэт: "Прачытаў? Запомніў? Вось пабачыш, што праўда» (С. Рублеўскі. *Аностраф*).

Альбо:

Ці гэта памяць узвышае нас?

Ці водгулле, што вечнасцю здаецца?

«Над хвалямі...» — прамоўлю, і ў адказ:

«...сінеючага Ніла...», — адгукнецца,

Ды не заўсёды, і знікае сон.

Радзіма — жвір, і гэты жвір спльвае.

«Ад прадзедаў спаakon...» — а што спаakon?

Я — ведаю, а мой сусед не знае.

(Л.Дранько-Майсюк)

Такія параўнанні, якія адсылаюць чытача да ўжо вядомай з'явы ці асобы вельмі выразныя і эканомяць слова. Аднак трэба памятаць і пра іншае: не ўсе падобнага роду параўнанні могуць быць даступнымі шырокаму колу чытачоў.

Больш дзейсным і агульнаразумелым выступае параўнанне, калі адлюстроўваецца нечаканае падабенства прадметаў.

«Стаяў маладзічок у купцы тоненькіх воблачкаў, стаіўшыся, як рыбіна ў траве» *(М. Стральцоў)*.

Нечаканыя параўнанні ствараюць вельмі выпуклую, запамінальную карціну. Письменнік-пачатковец шляхам шматлікіх практыкаванняў павінен вучыцца знаходзіць такія параўнанні.

Вельмі часта параўнанні не выступаюць у творы ізалявана, а з'яўляюцца своеасаблівым замацоўваючым элементам усяго сюжэта:

«... У сасновым лесе — маліцца, у бярозавым — любіцца, у дубовым — волю каваць, у яловым — душу д'яблу прадаваць.

Гэты лес быў яловы.

Ён цягнуўся амаль на сорак вёрст, і ўсе гэтыя вёрсты шумелі верхавінамі і маўчалі ўнізе, дзе былі сухія замшэлыя галіны, сівы лапнік, рэдкія галявіны з імшарамі ды куп`ём і чорныя ручаіны.

Усё тут расло цяжка, змагаючыся за кожны глыток паветра, за кожны прамень, і таму мухаморы былі крывавыя, а з абсыпаных ігліцаю рыжыкаў, калі збіць іх нагою, таксама тачылася рудая кроў» *(У. Караткевіч. Кніганошы)*.

Далей гаворка ў творы ідзе пра лёс кніганошаў, якія ў невynosна цяжкіх умовах рызкуюць сваім жыццём. Апісанне выгляду яловага лесу суадносіцца з апісаннем дзейнасці кніганошаў, таму такое апісанне выглядае не толькі выяўленчым, але ў дадатак мае і канструктыўны элемент, бо вядзе да эканоміі выяўленчых сродкаў і спалучанасці ўсіх частак твора.

Уважлівае вывучэнне прыёмаў апісання прасторы і часу на прыкладзе выдатных твораў айчыннай і сусветнай літаратуры прынясе вялікую карысць маладому літаратару, узбагаціць яго творчую палітру і мастакоўскую фантазію.

ПЕРСАНАЖЫ. ВЫЯЎЛЕНЧАЯ ЎСТАНОЎКА АЎТАРА. СПОСАБЫ ЭКСПАЗІЦЫІ ПЕРСАНАЖАЎ

1. Агульнае ўяўленне пра персанажы.

Пераважная большасць твораў сусветнай літаратуры ўсю сукупнасць думак, перажыванняў і адчуванняў, якія і з'яўляюцца зместам твора, звязвае з чалавекам. Сама мова дзеля большай выразнасці імкнецца прыпісваць з'явам мёртвай прыроды чалавечыя якасці і дзеянні. Мы гаворым: «сонца ўзышло», «вечер сціх», «лес апрануўся» і г. д. Зразумела, што ўсе магчымыя сітуацыі ў мастацкім творы разгортваюцца ў непарыўнай сувязі з чалавекам. Гэта могуць быць:

1) асоба самога аўтара ў лірычных творах, якія з'яўляюцца нібыта пераказам уласных душэўных перажыванняў;

2) выдуманная асобы.

У літаратуры ёсць выпадкі, калі цэнтральнай асобай твора выступае не чалавек, а жывёла («Халстамер» А. Талстога, «Каштанка» А. Чэхава, «Львы» І. Пташнікава, «Белы Бім Чорнае Вуха» Г. Траепольскага і інш). У такім разе гэтай жывёле прыпісваюцца пачуцці і памкненні чалавека, хаця б і ў спрошчаным выглядзе:

Ляцеў груган.

Сеў на курган.

Агледзеўся навокал.

Знаёмае штось заўважыў груган
сваім старэчым вокам.

Ці то гэты дуб, ці то гэта косць,
ці роў той, — яму нагадалі
яго, груганову, маладосць,
яго, гругановы, балі.

Здаецца, вось тут, — бо той жа роў,
тыя ж валун і дрэва, —
ляжалі трупы, стаяла кроў,
еш — колькі табе трэба.

Здаецца, вось тут

і быў той баль,

тая салодкая трызна.

Калі то было? Яму ж амаль
дзвесце, калі не трыста.

Калі насыпаны гэты курган?

Хто ведае, хто знае...

Сядзіць груган.

Глядзіць груган.

Сваю маладосць ўспамінае.

(*А. Вярцінскі. Ляцеў груган...*)

Калі ў творы маюцца фантастычныя асобы (русалкі ў А. Міцкевіча, д'яблы ў Я. Баршчэўскага, відмы ў Купалы), то і яны з'яўляюцца нічым іншым, як людзьмі і надзяляюцца чалавечымі рысамі:

«Скамароха адзін у пакоі. Ён як зазвычай пазіраў у люстэрка, падкручваў вус і ўважліва прыглядаўся да свайго круглага твару, што, як расказваюць, быў накішталт поўні. Пасля сеў у крэсла, закурыў люльку і задумаўся, а побач на падлозе заснуў чорны сабака.

(...) Нечакана над яго жытлом павіслі хмары, зашумеў за сцяною вецер і лінуў дождж. У пакоі цёмна, толькі цьмяна свяціліся шыбы.

Ледзь Скамароха ачнуўся ад думак, як бліскавіца асвяціла пакой і ён убачыў, што нейкая дзіўная і страшная постаць стаіць у кутку ля дзвярэй. Ён спалохана закрычаў, стаў клікаць да сябе лёкаю, але грымоты і шум ветру глушылі крык, ніхто не пачуў пана і не прыбег.

Высокая худая постаць падышла да яго.

— Не крычы, — сказала яна. — Ніхто не пачуе твой голас, і твой сабака моцна спіць.

— Хто ты і як сюды трапіў?

— Пачакай крыху і пра ўсё даведаешся, — кажучы гэта, прывід выкрасаў агонь і запаліў свечку, якая стаяла на сталe перад люстэркам.

Пры святле Скамароха ўбачыў дзіўнае стварэнне: чалавек на танюсенькіх нагах, худы, вочы круглыя, дробным і вострым тварам падобны да птушкі» (*Я. Баршчэўскі. Белая сарока*).

У лірычных творах чалавечымі рысамі вельмі часта надзяляюцца нежывыя прадметы, з'явы прыроды, поры году:

Месяц мокры і срэбны вылазіць з балота...

Расхінаючы гушчу пасохлых чаротаў,

па-над чорнай вадою, бліскучы й харошы,

лічыць золата жоўтае, золата грошай,

і кідае мядзяную рэшту надбала

у слізкую ваду, дзе ўжо скарбаў ці мала.

За балотам, за шляхам, пад цёмнай сярмяжкай
горад дыхае хрыпла, задышліва, важка...

Ў вечным грукаце, скрыгаце й стогне каменна,
лічыць грошы ці грошы шукае нязменна,
а бліскучую рэшту зусім бестурботна,
гэтаксама шпурляе ў слізкое балота.

(Н. Арсеннева. Месяц)

Такім чынам, у кожным творы расказваецца пра нешта перажытае чалавекам альбо некалькімі людзьмі, і ў кожным творы ёсць асобы, інакш кажучы, персанажы.

2. Героі, другарадныя, дапаможныя і выпадковыя персанажы.

Галоўныя персанажы, тыя, чый лёс прыцягвае асаблівую ўвагу пісьменніка, называюцца героямі. Іншыя персанажы падзяляюцца на другарадных, дапаможных і выпадковых.

У паэме Якуба Коласа «Новая зямля» Міхал і Антось — героі, дзеці Міхала, яго жонка Ганна, ляснічы — другарадныя персанажы, дзед Юрка, леснікі і абездчыкі — дапаможныя, паны на паляванні, гаспадар зямлі, якая прадаецца, віленскія чыноўнік і — выпадковыя.

У п'есе ж Янкі Купалы «Тутэйшыя» галоўнымі персанажамі — героямі з'яўляюцца Мікіта Зносак і Янка Здольнік, другараднымі персанажамі — Гануля Зносчыха, Лявон Гарошка і яго дачка Аленка, дапаможнымі — Наста Пабягунская, Генрык Мотавіч Спічыні, Усходні і Заходні вучоныя, выпадковымі — Дзяк, Поп, Спраўнік, Дама, Чырвонаармеец і г. д.

Знаёмячыся з тэкстам, мы бачым, што постаці Міхала і Антося ці Зносака і Здольніка апісваюцца аўтарамі падрабязна. Мы ведаем іх біяграфіі, звычкі, характар. Другарадныя персанажы абмалёўваюцца больш скупа, а дапаможныя ўвогуле — адным-двума штрыхамі альбо адметнасць іх пазначаецца дзеяннямі.

Такім чынам, глыбіня і падрабязнасць характарыстыкі адпавядае значэнню персанажа ў творы. Аднак здараюцца сітуацыі, калі другарадныя персанажы могуць прыцягваць да сябе асаблівую ўвагу чытача, выклікаць у яго пачуцці сімпатыі і антыпатыі, тады аўтар звычайна імкнецца нейкім чынам абмежаваць чытацкую зацікаўленасць.

Гэта робіцца дзеля таго, каб чытацкая ўвага не адцягвалася ад галоўнага героя, не разбурала аўтарскую ідэю. Так, напрыклад, у рамане Дастаеўскага «Злачынства і пакаранне» нешчаслівы лёс сям'і Мармеладава выклікае ў чытача вялікае спачуванне, але ўсе Мармеладавы — дапаможныя героі, уведзеныя дзеля таго, каб

падкрэсліць драму Раскольнікава. І вось, калі гэтая роля Мармеладавых выканана, але іх асабістая сітуацыя дасягае асаблівай напружанасці (бацькі памерлі і дзеці могуць загінуць), чытацкая ўвага можа пераключыцца з лёсу Раскольнікава на лёс гэтых герояў. Дастаеўскаму гэта не патрэбна, і ён змушае іншага героя— Свідрыгайлава, матэрыяльна забяспечыць дзяцей Мармеладава.

У іншым выпадку аўтар можа проста апусціць персанаж са старонак твора, пасля выканання ім прызначанай яму ролі.

3. Выяўленчая ўстаноўка аўтара.

Істотным момантам у абмалёўцы персанажаў з'яўляецца так званая выяўленчая ўстаноўка, гэта значыць, папярэднія рашэнне аўтара адносна таго, што ён будзе адлюстроўваць.

Калі, напрыклад, аўтар робіць устаноўку на адлюстраванне побыту ў дадзены час і ў дадзеным сацыяльным асяроддзі, яму трэба абмалёўваць свае персанажы так, каб мы бачылі ў іх жывых людзей з усёй складанасцю іх чалавечай натуры і разам з тым так, каб бытавая праўда была адчувальная. У такіх выпадках ёсць неабходнасць гаварыць пра паходжанне, выхаванне, асаблівасці характару, пра тыя памкненні, якія з гэтага характару выцякаюць (напрыклад, «Палеская хроніка» І. Мележа, «На Ростанях» Якуба Коласа). Калі ж аўтар робіць устаноўку на выяўленне абвостраных, нязвыклых ці фантастычных сітуацый — тады неабходнасць дакладнай абмалёўкі персанажаў адпадае, як, напрыклад, у апавесці В. Ластоўскага «Лабірынты».

Можа быць устаноўка на адлюстраванне нейкіх шырокамаштабных падзей-паўстанняў, масавых рухаў і г. д. — тады ў творы адсутнічае герой, персанажы ўвогуле з'яўляюцца дапаможнымі і ўводзяцца дзеля таго, каб звязаць паасобныя карціны. У такім разе аўтар прымушае персанаж рухацца, дзейнічаць, глядзець і слухаць, а ўсе карціны, якія трэба абмаляваць, перадае так, як быццам яны перажываюцца дадзеным звязваючым персанажам.

Здараецца, што, дзеля таго каб звязаць паасобныя карціны, аўтар выкарыстоўвае замест персанажа нежывы прадмет. Напрыклад, у апавесці Андрэя Федарэнкі «Шчарбаты талер» такую ролю выконвае манета-талер, якая злучае паміж сабой розныя паводле ўзросту, сацыяльнага паходжання і інш. персанажы.

Часам устаноўка можа рабіцца на адлюстраванне той альбо іншай ідэі, носьбітам якой з'яўляецца дадзены персанаж, тады абмалёўка персанажа праводзіцца ў адпаведнасці з вызначанай ідэяй. Так у «Тутэйшых» Мікіта Зносак адлюстроўвае ідэю

«тутэйшасці» — нацыянальнай нявызначасці беларусаў. Такая ўстаноўка называецца ідэаграфічнай. Яе выкарыстоўваў Гётэ ў «Фаўсце», Міцкевіч у «Дзядках», Пушкін у «Медным конніку». Выразна заўважаецца ідэаграфічная ўстаноўка ў апавяданні В. Ластоўскага «Прывід», у аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы».

Аднак ідэаграфічная ўстаноўка патрабуе вялікага майстэрства. Выкарыстанне яе тоіць у сабе значную небяспеку. Нявопытны аўтар можа лёгка захапіцца перабольшваннем, і ў выніку атрымаецца не абагульненне, а фальш, не носьбіт адпаведнай ідэі, а хадульны персанаж.

Ідэаграфічнае перабольшванне трэба адрозніваць ад гратэску. Бо адпаведна існуе ўстаноўка на гратэск. Гэта адбываецца тады, калі фантастычна і перабольшана паказваюцца некаторыя з'явы рэчаіснасці, а персанажы падаюцца як смешныя альбо жахлівыя карыкатуры (напрыклад, «Пінская шляхта» В. Дунін-Марцінкевіч альбо «Хто смяецца апошнім» Кандрата Крапівы).

4. Віды сувязяў паміж персанажамі.

Ад выяўленчай устаноўкі залежыць абмалёўка сувязяў паміж персанажамі і матывацыя іх учынкаў. Тут заўсёды трэба памятаць пра досыць частае несупадзенне так званай жыццёвай праўды і праўды мастацкай. У жыцці мы вельмі часта сутыкаемся з нечаканымі супадзеннямі, здзіўнымі спляценнямі знаёмстваў, абставін і сітуацый. Аднак перанясенне такіх супадзенняў на старонкі апавядання патрабуе заўсёды асаблівай устаноўкі. Напрыклад, у жыцці адбыўся такі выпадак, калі жанчына, пасварыўшыся з мужам, утапілася ў рэчцы за некалькі вёрст ад уласнага дома. Вясной, калі зышоў лёд, яе цела ўсплыло якраз пад вокнамі гэтага дома. Гэта была жыццёвая праўда. Аднак калі гэтую праўду пераказаць у апавяданні бытавога плану, яна будзе выглядаць непераканальнай, нават фальшывай. Іншая справа, калі аўтар апавядання зробіць устаноўку на містычнае ці фантастычнае адлюстраванне падзей, тады скарыстаць падобны факт будзе дарэчы. З іншага боку, самыя непраўдападобныя, самыя фантастычныя рэчы не выглядаюць прыдуманымі ў творах з авантурным, прыгодніцкім ці містычным сюжэтам. Значыць, сувязі паміж персанажамі і матывацыя учынкаў гэтых персанажаў цалкам залежаць ад выяўленчай устаноўкі.

У побытавой апавядальнай плыні сувязі з'яўляюцца побытавымі: сяброўскія, сваяцкія, эканамічныя, прасторавыя (сваякі, калегі па працы, суседзі, жыхары аднаго гарадка і г. д.). З гэтых сувязяў вынікае і перапляценне інтарэсаў, матывацыя учынкаў і

сітуацый, якія таксама з'яўляюцца побытавымі. Як адбываецца гэта, напрыклад, у большасці твораў І. Шамякіна альбо І. Чыгрынава.

У фантастычнай альбо аванцюрнай ці ідэаграфічнай апавядальнай плыні сувязі могуць быць цалкам іншымі. Напрыклад, герой аповесці Юры Станкевіча «Збіральнік страху» Марка Вальнец у беларускім лесе праводзіць доследы над пачуццём страху. Ён прадказвае смерць сваім выпадковым спадарожнікам-бандытам, папярэдзваючы, што іх з'ядуць канібалы, што ўрэшце і сталася, нягледзечы на ўсю неверагоднасць падобнага здарэння. У гэтым і іншых творах Ю. Станкевіча сувязі і матывацыя ўчынкаў герояў падаюцца з пункту гледжання фантастычнай ці ідэаграфічнай выяўленчай устаноўкі.

5. Экспазіцыя і характарыстыка персанажаў.

Вялікае значэнне ў творы мае экспазіцыя персанажаў, асабліва герояў, і іх характарыстыка. Часам экспазіцыя даецца на самым пачатку: абмалёўваюцца дзейныя асобы і пазначаюцца іх сувязі і інтарэсы; часам жа экспазіцыя даецца ў раскіданым выглядзе, у затрыманым, і мы толькі ў канцы твора разумеем ролю кожнага персанажа і яго значэнне ў агульным дзеянні. Напрыклад, у паэме «Пан Тадэвуш» А. Міцкевіча і сам герой, і чытачы толькі напрыканцы твора разумеюць, хто такая Зося і якое ў яе прызначэнне. У трылогіі Якуба Коласа «На ростанях» у раскіданым, затрыманым выглядзе даецца экспазіцыя Ядвісі.

Тое ж самае адбываецца і з характарыстыкай. Часам да самага заканчэння апавядання мы не ведаем, што ўяўляе сабой пэўны персанаж, — яго ўчынкі і дзеянні могуць тлумачыцца па-рознаму: і станоўча і адмоўна. Такой запаволенай характарыстыкай аўтар падтрымлівае чытацкі інтарэс да героя. У якасці прыкладу можна спаслацца на Мацвея Роўду (персанаж рамана В. Казько «Неруш»).

Пісьменнікі-пачаткоўцы часта маюць цяжкасці з выбарам імя для сваіх персанажаў. Існуе яшчэ і праблема ўвядзення гэтых імёнаў у тэкст. Імя персанажа, асабліва героя, імкнецца быць характэрным. Гэтая характэрнасць можа быць двух планаў:

1. Імя можа быць характэрным для таго ці іншага сацыяльнага асяроддзя, нацыянальнасці. Грузін будзе мець імя, што заканчваецца на «дзе», селянін будзе мець простае імя, а інтэлігент — больш мілагучнае.

Напрыклад, Васіль Дзяцел («Палеская хроніка») і Аляксей Лагуновіч («Мінскі напрамак») І. Мележа

2. У творах сатырычнага і гумарыстычнага плану імёны падкрэсліваюць адмоўныя якасці персанажаў: Самсон Самасуй,

Гарлахвацкі, Туляга. Не апошнія значэнне мае гукавое афармленне імя. Напрыклад, Іван Чыгрынаў у раман «Плач перапёлкі» ўвёў персанаж — паліцай з прозвішчам Брва-Жыватоўскі. Многія пісьменнікі імкнуцца стварыць так званае імя-гукаобраз. Імёны Хлестакоў, Гарцоф, Зносаў, Быкоўскі, Пісулькін і інш. якраз і з'яўляюцца такімі гукавабразамі.

Калі ў твор увадзіцца вялікая колькасць персанажаў, трэба памятаць, што чытач можа лёгка заблытацца ў імёнах. У такім выпадку гэтыя імёны павінны быць як мага больш разнастайныя і запамінальныя. Дапаможным персанажам лепш імёнаў зусім не даваць, а пазначаць іх у тэксце як-небудзь інакш: напрыклад, назваць пасаду ці прафесію, падкрэсліць якую-небудзь рысу знешнасці ці характару (хворы інжынер у апавяданні М. Гарэцкага «Інтэлігент» альбо мясцовы чыноўнік, абруселы немец у «Лабірынтах» В. Ластоўскага).

Прыёмаў увядзення імёнаў у тэкст вельмі шмат. У класічнай літаратуры пісьменнікі часам імітавалі спосаб свецкага знаёмства: «Дазвольце прадставіць вам, дарагі чытач...». Гогаль прымушае Чычыкава напісаць сваё імя на паперцы, дзеля прадстаўлення ў паліцыю, і лёкай чытае: «Чычыкаў памешчык». Многія пісьменнікі называюць свайго персанажа проста і адразу. Напрыклад, Чэхаў, Пшыбышэўскі, Колас, Гарэцкі.

Дзеля таго каб абмаляваць знешні вобраз, часта выкарыстоўваецца прамое апісанне:

«З сянец, трымаючы руляю ўніз абрэз, абачліва прыгнуўшыся ў дзвярах, вынырнуў метры пад два ростам велікан-у накінутым на шырознаыя плечы і сцягнутым на грудзях двума гузікамі шынялі, у ссунутай на патыліцу паласе з жоўтым верхам, на якім выпукляўся самаробны знак конніка з шабляю, а за веліканам высунулася з дзвярэй перш руля вінтоўкі з прымкнутым штыком, а затым паказаўся малады зусім хлапчына, у гімназіцкім шыняльку, без шапкі, белгалоўны і з палахлівай, узбуджанай цікаўнасцю ў сінх вачах» (А. Федарэнка. Нічыё).

Але часцей ужываецца непрямое апісанне: гэта значыць, персанаж бачыць сябе у люстэрку, альбо яго выгляд падаецца вачыма іншай дзеючай асобы:

«Змясцілі мяне ў адной палатцы з другім вольнапісаным, на прозвішча Шалапутай, нейкім шапялявым і, відаць, дурнаватым юнкерам, прысланым у батарэю з вайсковае школы ці то за благія ўчынкi, ці то за няздольнасць у навучанні. І на пачатку мае службы найгорш мне было цярапець яго размовы і манеры, жывучы з ім разам

у адной цесенькай палатцы. Вечна ён або жор, як у якую прорву, так у свой вялікі лантух, каўбасу з салам і сітны хлеб з батарэйнай крамкі, або малоў усякую лухту. Вось аднойчы гострыць ён галяк скрабсці сваю тлустую і ўсю ў чырвона-чарвівых скулячках шыю; неяк умеў гэта рабіць: сам сабе галіў шыю, нават намываў і нават без люстра. Я ляжаў на койцы і чытаў вайсковы статут. Касалапы, потны, падыходзіць ён на сваіх кароткіх нагах-тумбах, круціць нада мною навостраны галяк і шапялявіць...» (М. Гарэцкі. *На імперыялістычнай вайне*).

Увогуле, апісваючы знешнасць персанажа, некаторыя творцы імкнуцца пазбягаць залішняй падрабязнасці. Яны падкрэсліваюць толькі некаторыя самыя запамінальныя і істотныя рысы, пакідаючы ўсё іншае для чытацкага ўяўлення.

6. План літаратурна-мастацкага твора.

Працэс пісьменніцкай працы ў кожнага аўтара індывідуальны. Адны з іх прадумваюць сваё апавяданне, раман альбо нарыс, эсэ ці паэму ад пачатку да канца і садзяцца за пісьмовы стол толькі тады, калі высветлілі для сябе кожны характар, кожную бытавую падрабязнасць, кожную дэталю. Іншыя ведаюць толькі зыходную сітуацыю і развіваюць яе падчас самой працы, уводзячы альбо адкідаючы персанажы, дэталі і падрабязнасці ў залежнасці ад патрэбы. Часам аўтар мае падрыхтаваным толькі заканчэнне твора і садзіцца пісаць яго, пачынаючы з канца. Агульных прынцыпаў і правіл стварэння літаратурна-мастацкага твора не існуе.

Але ўжо да сярэдзіны працы кожны пісьменнік размяшчае адпаведным чынам свае персанажы і свае сітуацыі, інакш кажучы, ужо хаця б да сярэдзіны працы вымаляўваецца канчатковы план. Аднак аўтару-пачаткоўцу карысна пачынаць сваю працу менавіта з плана. План уключае ў сябе ў асноўным сюжэтныя пабудовы, тэма і фабула, якія выступаюць зыходным матэрыялам твора, прадумваюцца першапачаткова і ў план могуць не ўключацца.

План літаратурна-мастацкага твора прадугледжвае:

- 1) паслядоўнасць сюжэтных частак;
- 2) прыёмы ўвядзення новых персанажаў;
- 3) прыёмы абстраэння і пашырэння сітуацый;
- 4) прыёмы падтрымлівання чытацкага інтарэсу.

Побач з гэтым у адпаведных частках плана пазначаюцца выяўленчыя дэталі, найбольш важныя выказванні, аўтарскія адступленні-гэта значыць, часткі, дзе аўтар перапыніць апавядальную плынь уласным роздумам альбо ўвядзе нейкую дадатковую канструкцыю (апавяданне героя ці што іншае). Мэтай такіх уставак

з'яўляецца альбо жаданне што-небудзь растлумачыць у асноўным апавяданні, альбо імкненне зрабіць напружанай чытацкую зацікаўленасць шляхам запавольвання апавядання.

Вельмі павучальнымі ў гэтым значэнні выступаюць «Запісныя кніжкі» І. Мележа, дзе ён падрабязна распісаў сваю далейшую працу над «Палескай хронікай», якая, на жаль, так і засталася няскончанай. Вось невялікі фрагмент з творчай майстэрні славутага пісьменніка:

«Чацвёрты раман — раман эпілог
Ці можа 2 — 3 маленькіх аповесці?
1935 — 1945-ці да нашых дзён
раздзелы — ад ранейшых.

Лёс тых жа герояў.
Як вынік ранейшых, развіццё.
Невялікі, арк (ушаў) 10.

Назва «Некалькі дзён з многіх»
ці «Водгулле».

Узяць некалькі вузлавых падзей з лёсу герояў. (...)

Баш(лыкоў) з Ганнай суха, строга. Як бы знарок — цвёрдасць.
Жорсткасць. Грубаватасць.

Яна яму тым жа, задзірыста: задзявае яе гонар.

— Саплаце, таварыш сакратара, жонка ж я кулака. Пэўне свет
вам засціла!

Яе прамата збівала яго.

Сіла ў ёй была нейкая.

І ў ім была сіла.

А без яе — пуста было. Цягнула да яе дзіўна.

Што ж гэта такое?!

Пра гэта Баш(лыкоў) — Ганна-даваць небагата. Каб не
выпірала. Гэта — другі, трэці план.

У лініі Ганна-Баш(лыкоў) увесь час даваць адчуць: Баш(лыкоў)
не баіцца, ён не баязлівец; уся прычына асцярожнасці, затоенасці,
скрывання — у тым, што для яго гэта — забароненае пачуццё.
Уласнае, непатрэбнае, адцягвае ад галоўнага. Пярэчыць уяўленню пра
ідэальны вобраз, да якога ён імкнецца.

Баш(лыкоў) забівае сваё пачуццё да Ганны.

Аскетызм, як ідэал. Норма жыцця. (І апаска — нячыстая
біяграфія?). (І. Мележ. З запіснай кніжкі 1968 — 1969 — 1970 гг.).

Надзвычай важнай дэталлю плана з'яўляецца ўлічванне чытацкай зацікаўленасці. Такая зацікаўленасць ствараецца сама па сабе навізнай тэмы, яе арыгінальнасцю, вастрынёй сітуацый, і, як вынік, спачуваннем, якое выклікаюць персанажы, іх лёсы і перажыванні, г. д. Але побач з гэтым сама пабудова твора павінна падтрымліваць і напружваць зацікаўленасць.

7. Прыёмы падтрымлівання чытацкай зацікаўленасці.

Найбольш распаўсюджаным прыёмам падтрымлівання чытацкай зацікаўленасці выступае прыём загадкі. Гэта значыць, што апавяданне вядзецца такім чынам, каб чытач доўгі час не ведаў і не здагадваўся пра прычыны ці пра матывы дадзенага становішча альбо дзеяння, пра шляхі, якімі герой можа вырашыць сваю праблему, пра падзеі, якія павінны адбыцца, і г. д. Карацей кажучы, аўтар забытвае чытача, падказваючы яму розныя тлумачэнні, а сапраўдную сутнасць робіць нечаканай і выяўляе толькі напрыканцы.

Часам выкарыстоўваецца прыём так званай падманнай развязкі. Вострая сітуацыя як быццам вырашаецца, чытацкая ўвага гатова знізіцца, але тут у справу ўключаюцца новыя абставіны і ўсё змяняецца, чытацкая зацікаўленасць узрастае з новай сілай.

Існуе яшчэ прыём адмаўлення ад развязкі. У гэтым выпадку ў чытача застаецца адчуванне незадаволенай цікаўнасці, у выніку якой узнікае жаданне знайсці самастойнае рашэнне, а значыць — перачытаць твор яшчэ раз, каб адшукаць незаўважаныя на пачатку абставіны. Гэты прыём выкрыстоўваў Марк Твен у сваіх гумарыстычных апавяданнях, а таксама Максім Гарэцкі ў «Сібірскіх абразках».

Вельмі істотнай дэталлю плана з'яўляецца вызначэнне кругагляду.

Гэта значыць, што апавяданне ў творы можа ісці з дзвюх пазіцый:

- 1) аўтар і чытач ведаюць усё, што адносіцца да персанажаў — іх думкі, адчуванні, намеры;
- 2) аўтар паведамляе чытачу толькі тое, што ўваходзіць у кругагляд таго ці іншага персанажа.

Напрыклад, адзін персанаж у апавяданні не ведае як расцэнываць учынкi іншага персанажа, бо не ведае іх матываў. Аўтар у залежнасці ад сваёй устаноўкі паведамляе чытачу сутнасць гэтых учынкаў альбо не. У першым выпадку чытач можа рабіць свае вывады пра паводзіны персанажа, у другім — застаецца прыём загадкі.

Такім чынам, прадумванне знешняга вобліку персанажа, яго характарыстыкі і імя, спосабаў увядзення герояў у дзеянне, а таксама сувязяў паміж імі і папярэдняга плану-накіду будучага твора выступаюць важнымі складнікамі творчай працы. Большасць славурых пісьменнікаў свету выкарыстоўвала падобныя прыёмы, пра што сведчаць архіўныя матэрыялы альбо надрукаваныя дзённікавыя запісы.

ЛІТАРАТУРНА-МАСТАЦКІЯ ЖАНРЫ І ФОРМЫ

1. Агульная характарыстыка родаў і жанраў.

Усе літаратурныя творы паводле свайго знешняга выгляду і некаторых асноўных прыкмет сюжэтнай пабудовы дзеляцца на некалькі груп. Дзве самыя агульныя групы — творы напісаныя прозай, і творы, напісаныя вершам. Апрача таго ўсе літаратурныя творы дзеляцца на тры роды: эпас, лірыку і драму. Пад эпасам разумеюць творы, якія ўяўляюць сабой апавяданне пра адцягненыя падзеі, бачаныя альбо прыдуманых аўтарам, пад лірыкай — творы, якія з'яўляюцца прызнаннем аўтара пра падзеі яго ўнутранага жыцця, пра яго душэўныя перажыванні (не істотна былі яны ў рэальнасці ці аўтар іх толькі ўявіў). Драма ж — гэта падзеі, якія разлічаны на сцэнічнае ўвасабленне, але, па-сутнасці, таксама эпічныя.

Варта памятаць, што матэрыялам для ўсіх гэтых родаў літаратуры могуць быць любыя абставіны: гэта значыць, аўтар можа асабістыя перажыванні і здарэнні прыпісаць іншай асобе і наадварот, перажывае іншым чалавекам перадаць як сваё асабістае ў форме лірыкі.

Такім чынам, эпас, лірыка і драма — толькі формы твораў. У чыстым выглядзе творы падобных родаў выступаюць рэдка. У эпас звычайна ўносяцца лірычныя адступленні. Так, напрыклад, паэму «Пан Тадэвуш»

А. Міцкевіча называюць апошнім эпасам у сусветнай літаратуры, але і тут сустракаюцца мясціны, напоўненыя лірызмам і асабістымі аўтарскімі перажываннямі і роздумам:

О пушчы! апошні да вас прыязджаў на ўловы
 Апошні кароль, што насіў шчэ каўпак Вітаўтовы,
 Апошні, што быў з Ягеллонаў ваяка шчаслівы,
 Апошні ў Літве манарх і лавец прамыслівы.
 Радзімыя дрэвы мае, мае другі старыя!
 Як неба пазволе вярнуцца да вас, дарагія,
 Ці там вас знайду я яшчэ? Ці дагэгуль вы жывы?
 Ля вас, што калісьці я поўзаў маленькі шчаслівы?
 (Пераклад Б. Тарашкевіча)

Шмат падобнага роду адступленняў і ў паэме «Новая зямля» Якуба Коласа, якую называюць часам першым беларускім раманам у вершам.

У лірычны твор таксама могуць уводзіцца эпічныя элементы ў выглядзе апісання нейкай з'явы, якая выклікае ў аўтара тое альбо іншае перажыванне:

Ночь. Стекленеет ботва овощей.
И блеснит, облетая листва
В лунном луче, как в подмёрзлом ручье,
Играющая плотва

(..)Нет «ненужной мечты»,
Нет напрасного сна,
И ничто не пройдет «просто так».
Души верят в свою бесконечность. Она
Эта вера — совсем не пустяк...
(Н. Матвеева. Что подсказал иней).

Драматычныя элементы ў форме дыялога прысутнічаюць як у лірычных, так і ў эпічных творах.

2. Эвалюцыя родаў і жанраў у часе.

У працэсе развіцця літаратуры кожны род змяняўся, узнікалі новыя прыёмы разгортвання сюжэта, увода персанажаў, іх характарыстык. Здаралася так, што некаторыя прыёмы адміралі, а потым уваскрасалі, толькі ў змененым выглядзе. У той альбо іншы адрэзак часу пэўныя прыёмы рабіліся моднымі і любімымі, і большасць твораў гэтага перыяду будавалася прыблізна аднолькава. Так ствараліся малыя літаратурныя роды, якія мы называем жанрамі.

Побач з гэтым адрозненне паміж жанрамі вызначаецца яшчэ па лініі так званых высокіх і нізкіх жанраў, а таксама паводле змяненняў іх эмацыянальнага тону. Так званыя высокія жанры разгортваюць перад чытачом карціны моцных пачуццяў, узвышаных перажыванняў, а нізкія — імкнуцца да адлюстравання звычайных з'яў штодзённага побыту. Калі гаварыць пра эмацыянальны тон, то тут розніца заключаецца ў тым, што адны жанры імкнуцца выклікаць у чытача моцныя пачуцці (страх, захапленне), іншыя — стараюцца развесяліць і расмяшыць яго альбо выклікаць суперажыванне, пясчоту, жаль і г. д.

У сувязі з тым, што адрозненні паміж жанрамі могуць вызначацца з розных пунктаў гледжання, у літаратуразнаўстве да сённяшняга дня няма агульнапрынятай строгай іх класіфікацыі. Не заглыбляючыся ў тэрміналагічныя спрэчкі, паспрабуем вызначыць найбольш распаўсюджаныя жанравыя адрозненні ў сучаснай літаратуры.

У аснову літаратуразнаўчай класіфікацыі на сучасным этапе кладуцца жанравыя прыкметы, якія маюць устойлівы характар і тэндэнцыю да паўтарэння ў літаратурна-гістарычным працэсе. Найбольш важнай жанравай прыкметай твора з'яўляецца яго прыналежнасць да таго альбо іншага літаратурнага роду. З гэтага пункту гледжання вылучаюцца драматычныя, эпічныя, лірычныя і ліра-эпічныя жанры. Унутры гэтых родаў вылучаюць віды, альбо родавыя формы. Яны адрозніваюцца паводле арганізацыі мовы ў тэксте (вершы і проза), паводле аб'ёму тэкста (верш і быліна, апаевданне і эпапея), паводле прынцыпу сюжэтабудавання і інш.

Паводле жанравай праблематыкі творы могуць належаць да нацыянальна-гістарычных, норава-апісальных і рамантычных жанраў.

3. Дынаміка жанравых структур у сучаснай літаратуры.

У наш час назіраецца актыўная тэндэнцыя змешвання і ўзаемапранікнення жанраў. Калі на пачатку XX ст. эпічныя творы пісаліся пераважна прозай, а лірычныя вершам, драматычныя прозай і вершам, то зараз сітуацыя змяняецца. Верш, у значэнні мернай рытмізаванай мовы, усе часцей у лірычных творах саступае месца мове нерытмізаванай, якая паводле знешняга афармлення нагадвае мову прозы. Тэндэнцыі гэтыя распачыналіся яшчэ на пачатку XX ст. Напрыклад, так званыя вершы ў прозе Вацлава Ластоўскага. У наш час заходнееўрапейская літаратура фактычна цалкам адмовілася ад знешніх прыкмет вершаванай мовы. Гэта значыць, ад рытмікі і рыфмы. Прывяду ў якасці прыкладу верш Нобелеўскай лаўрэаткі канца XX ст. *Віславы Шымборскай*:

ЛУЖЫНА

Зь дзяцінства помню добра той страх.
Абмінала лужыны,
асабліва сьвежыя, пасля дажджу.
Якая-небудзь з іх магла ж ня мець дна,
хоць і выглядала, як іншыя.

Ступлю і раптам правалюся ўся,
пачну ўзьлятаць да долу
ды ныраць глыбока ў дол,
у накірунку адбітых хмар,
а можа, і далей.

Потым лужына высахне,
зачыніцца нада мной,

а я назаўсёды злоўленая — дзе —
з неданесеным на паверхню крыкам.

Толькі пазней прыйшло разуменьне:
ня ўсе дрэнныя прыгоды
змяшчаюцца ў законах сьвету
і нават, калі б хацелі,
ня могуць здарыцца.

(Пераклад А. Вярцінскага)

Адпаведныя прыклады лірычных твораў можна прывесці з нямецкай, англійскай і іншых літаратур. Калі гаварыць пра ўсходнеславянскія літаратуры, то тут таксама назіраюцца падобныя тэндэнцыі, якія сведчаць пра актыўнае збліжэнне і ўзаемапранікненне розных літаратурных жанраў. Пра гэта сведчыць, у прыватнасці, творчасць *Алеся Разанава*:

Сярод зялёных кустоў
язміну і бэзу
зялёная лаўка.
Якой яна стане самотнай,
калі ападуць лісты.

Гэты тэкст называецца паэтычнай мініяцюрай.

Але сама па сабе лірычная мініяцюра найчасцей выступае ў сучаснай прозе. Пра гэта сведчыць творчасць як замежных, так і беларускіх празаікаў: Юрыя Нагібіна, Уладзіміра Салаухіна, Янкі Брыля, Яраслава Івашкевіча, Генрыха Бёля і інш.

Лірычная мініяцюра ў сучаснай літаратуры вельмі цесна паяднана з аўтабіяграфізмам. Пра гэта сведчаць не толькі запісы Янкі Брыля, але і вельмі вялікая колькасць асабістых нататак сучасных пісьменнікаў маладзейшага пакалення (Л. Галубовіча, Ю. Станкевіча, Барыса Пятровіча, Адама Глобуса і інш.). Свае нататкі яны называюць па-рознаму: зацёмкі, запісы, мініяцюры, мікра-проза і інш. Аднак сутнасць гэтых твораў застаецца той самай — асабіста перажытыя альбо прыдуманія здарэнні, якія падаюцца ў лаканічным выглядзе ад уласнага імя ці ад імя выдуманай асобы. Напрыклад, *мініяцюра Глобуса з цыклу «Мама і я»*:

МОДА

Мама ніколі не была модніцаю. Вядома, яна апрадалася лепш за ўсіх, як для мяне. Модным і стыльным хадзіў тата. У яго былі замежныя касцюмы і чаравікі. А мама любіла нашае. Толькі аднойчы яна доўга насіла модны плашч. У сярэдзіне 60-х быў бум балёневых дажджавікоў. Цёмна-брунатныя, зеленавата-балотныя, сталёва-

чорныя плашчы з сынтэтычнага, падобнага да цэлафану рэчыва захапілі сьвядомасьць насельнікаў СССР. Калі ты ня меў балёнавай рэчы, то быў не зусім чалавекам. Тата прывёз маме з Масквы брунатна-чакалядны плашч. «Яго можна скаласьці ў сумачку, а каалі пойдзе дождж...» Жанчыны толькі і чакалі гэтага дажджу, каб дастаць і апрануць наймаднейшую рэч. Я вельмі любіў маму ў чакалядным плашчыку. А яна ганарылася тым, што тата здалёк прывёз ёй такую модную рэч.

Некалькі гадоў таму тата падарыў маме выдатнае футра. Яна вельмі радавалася, але насіць не насіла. Апранула колькі разоў і павесіла ў шафу, а потым і зусім перадарыла яго ўнучцы, маёй Ядзі. Сумна, каалі такія рэчы перадорваюцца. І сказаць нічога не скажаш.

Адпаведныя зрухі назіраюцца і ў драматургіі. Мы ведаем, што шэкспіраўскія драмы пісаліся вершам. У XIX ст. драматургія пераходзіць у асноўным на прозу. П'есы А. Чэхава, А. Астроўскага, Б. Шоў, Станіслава Пшыбышэўскага – напісаныя былі, за рэдкім выключэннем (як напрыклад, «Снегурочка» А. Астроўскага і інш.), прازیчнай мовай. Але побач з гэтым і ў XIX ст. існуе драматургія, пісаная вершам: творы Г. Ібсена, С. Выспянскага і іншых аўтараў. У сучаснай літаратуры перавага аддаецца прازیчным п'есам, але разам з тым бываюць выпадкі выкарыстання і вершаванай мовы ў драматургіі. Напрыклад, п'есы А. Дударова «Купала», «Чорная панна Нясвіжа» і інш.

У XX ст. узнікае жанр так званых драматычных паэм, твораў, напісаных на сумежжы драмы і паэзіі («Адвечная песня» і «Сон на кургане» Янкі Купалы, «Хамуціус» А. Куляшова і інш.).

Такім чынам, жанравая дынаміка, зменлівасць і ў пэўнай ступені камбінаванасць родавых форм выступаюць характэрнай прыкметай сучаснай літаратуры.

4. Агульная характарыстыка эпічных жанраў.

Эпічны род уключае ў сябе раман, аповесць, апавяданне альбо навелу, паэму і баладу. Паэма і балада звычайна пішуцца вершам. Знешне раман, аповесць і паэма — аб'ёмныя творы, а апавяданне і балада — невялікія. Заходнеўрапейская літаратура не робіць адрознення паміж раманам і аповесцю, і вылучае звычайна два галоўныя жанры — апавяданне і раман. У літаратуры ўсходніх славян традыцыйна паміж раманам і апавяданнем вылучаецца сярэдні жанр, які мы называем аповесцю. Адрозненні паміж раманам і аповесцю даволі ўмоўныя. Відаць, таму досыць часта і самі аўтары, і даследчыкі маюць цяжкасці ў вызначэнні жанравай спецыфікі

твораў. Напрыклад, «Дзве душы» М. Гарэцкага, якія аўтар назваў аповесцю, літаратуразнаўцы часта цалкам правамерна адносяць да жанру рамана. Тое ж самае робіцца і ў дачыненні да «Знаку бяды» В. Быкава: аўтар даў твору вызначэнне аповесці, даследчыкі ж лічаць яго раманам і г. д.

Унутраная розніца паміж апавяданнем і раманам заключаецца перш за ўсё ў тым, што тэмай апавядання выступае якая-небудзь адна сітуацыя, якая не падзяляецца на складаемыя часткі, што, у сваю чаргу, маглі б быць тэмамі. Тэма рамана — шырокая і складаная і ўключае ў сябе некалькіх тэм, якія, у сваю чаргу, могуць дзяліцца на падтэмы.

Адпаведна з гэтым — фабула апавядання простая, а фабула рамана — складаная і заблытаная і ўключае некалькі фабул, якія пераплятаюцца паміж сабой. Карацей кажучы, раман складаецца з шэрагу апавяданняў. І некаторыя раманы адпаведным чынам і будуць. Напрыклад, раман Кандрата Крапівы «Мядзведзічы» і раман сучаснай польскай пісьменніцы Вольгі Такарчук «Правек і іншыя часы». Апавяданні, якія складаюць гэтыя творы, маглі б існаваць і паасобку, але ў рамане яны звязаны паміж сабой адзінствам персанажаў і ўзаемадзеяннем фабул.

Сучасны раман, як і сучаснае апавяданне, бывае наступных відаў:

1. Сацыяльны, які адлюстроўвае грамадства ў тым альбо іншым выглядзе і закранае істотныя грамадскія з'явы.
2. Псіхалагічны — скіраваны на адлюстраванне духоўнага жыцця персанажаў.
3. Аванцюрны — збудаваны на прыгодах і вострых сітуацыях.
4. Фантастычны, які адлюстроўвае сітуацыі і здарэнні, што выходзяць за рамкі рэальнага жыцця.

Спецыфіка сучаснага замежнага рамана заключаецца ў тым, што ён вельмі лаканічны і набліжаецца да вялікага апавядання паводле свайго аб'ёму. Досыць часта ў замежным рамане выступае адзін альбо некалькі персанажаў і разглядаецца адна тэма. («Чужаніца» Альбера Камю, «Карлік» Пера Лагерквіста, «Парфума» П. Зюскінда і інш.).

Беларускі раман на сучасным этапе характарызуецца дзвюма асаблівасцямі:

- 1) імкненнем да шырыні ахопу падзей, а значыць, і да знешняй аб'ёмнасці («Арляк і зязюля» М. Кусянкова, «Залатая жрыцца Ашвінаў» Вольгі Іпатавай);

2) тэндэнцыямі да звужэння раманнай сітуацыі і арыентацыяй на заходнееўрапейскі ўзор рамана («Любіць ноч — права пацукоў» Юры Станкевіча альбо «Нічыё» А. Федарэнкі, які аўтар сціпла назваў аповесцю).

Асабліва сучаснай прозы з'яўляецца і эвалюцыя, якую перажывае жанр аповядання. Імкліва ўзнікаюць новыя праявы формы: лірычныя запісы Янкі Брыля, зацемкі Л. Галубовіча, нечаканасці Адама Глобуса, трызненні, гульні, аповеды Барыса Пятровіча, мікра-проза Ю. Станкевіча і інш. Аднак пры ўсёй разбежнасці назваў усе гэтыя праявы творы валадаюць адной якасцю, якая іх збліжае, — гэта лаканічнасць у адлюстраванні фэбулы.

5. Агульная характарыстыка лірычных жанраў.

Дакладна вызначыць характэрныя рысы лірычных жанраў яшчэ цяжэй, чым эпічных. У сучаснай літаратуры такія тэрміны, як «ода», «элегія», «стансы» і інш. сталі сэнсава нявызначанымі. Можна згадаць, напрыклад, «Оду квітанцыі» А. Вярцінскага, «Стансы» В. Сахарчука, «Баладу роду» Алеся Пісьмянкова і інш. Можна сказаць нават, што лірычных жанраў столькі, колькі паэтаў. Жанравы-стыльовыя пошукі характэрныя ўсім літаратурам свету. І асабліва інтэнсіўна праходзяць яны, звычайна, на пераломе стагоддзяў. Гэтым вызначаецца не толькі паэзія авангардыстаў (творы Гіёма Апалінера, напрыклад), але і неаавангардыстаў (зрокавая паэзія на Украіне, рысасловы Людкі Сільной на Беларусі), а таксама і творчасць паэтаў старэйшага пакалення.

Так, вядомы рускі паэт М. Забалоцкі ўводзіць ва ўжытак так званыя «столбцы» — «Городские столбцы», а Рыгор Барадулін пераказвае сучаснай мовай старазапаветныя псалмы цара Давіда — «Псалмы Давідавы». Ніл Гілевіч спрабуе ўключыць у літаратуру фальклорны жанр так званага жорсткага раманса і піша «вершы народнага складу».

Побач з гэтым, як і ў прозе, заўважаецца імкненне да лаканізму і найбольшай дакладнасці выказвання. Вынікам гэтых пошукаў сталі «асобныя радкі» А. Вярцінскага, «азвярызмы» Р. Барадуліна, «квантэмы» і «пункціры» Алеся Разанава, «рысасловы» Людкі Сільной і інш.

Асабліва сучаснай лірычных вершаў з'яўляецца тое, што іх задача — не расказаць пра якую-небудзь падзею, а прымусіць чытача перажыць пэўныя эмоцыі. Гэта дасягаецца не толькі прамым выказваннем, колькі падборам вобразаў, пэўнай арганізацыяй рытму і гукаў, уважлівым выбарам лексікі. З пункту гледжання моўнай

устаноўкі — гэта значыць, выкарыстання ў якасці выяўленчага сродку гукавога складу слова, яго асноўных сэнсаў і г. д. — выдучаюцца два віды лірычных твораў: творы напеўнага і творы гаварнога ладу. Возьмем, напрыклад, славыты *купалаўскі верш «Явар і каліна»*:

Песняй вясны лебядзінаю,
Скінуўшы зімнія чары,
Шэпчуцца явар з калінаю
Ў сумнай даліне над ярам.

Лісцікі зеляняй хваляцца
Небу панятлівай мовай:
Росамі мыюцца раніцай,
Песцяцца сонцам паўднёвым.

Захадам модлы пакорныя
З маткай-зямлёй адпраўляюць;
Тайна ў ночаньку чорную
Месяца, зор выглядаюць.

Слухаюць смехаў русалчыных,
Лопату крылляў начніцы,
Ветру павеваў ап'янчаных,
Плюскату шклістай крыніцы.

Чуецца музыка дзіўная
Ў повесцях сонных імшараў...
Цешыцца явар з калінаю,
Скінуўшы зімнія чары.

Бачна, што большасць слоў у гэтым вершы не ўспрымаецца ў сваіх асноўных і дакладных сэнсах і не стварае канкрэтнага вобраза, але мы выразна адчуваем гукавую гульню, вялікую колькасць унутраных сугучаў, якія выклікаюць уражанне калыхання і пошуму абуджаных вясной дрэў. Гэтае ўражанне ствараецца гукавой сутнасцю слова, яго тонкай ледзьве ўлоўнай эмацыянальнай афарбоўкай. Такія вершы і называюцца вершамі напеўнага ладу.

А цяпер прыгадаем *фрагмент «Санета» М. Багдановіча*:

Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі,
Над хвалямі сінеючага Ніла,
Ўжо колькі тысяч год стаіць магіла:

Ў гаршчку насення жменю там знайшлі,
Хоць зернейкі засохшымі былі,
І ўсё ж такі жыццёвая іх сіла
Збудзілася і буйна ўскаласіла
Парой вясенняй збожжа на раллі...

У гэтым творы ўражанне ствараецца зрокава-асязальнай карцінай далёкага Егіпецкага краю. Гук і эмацыянальная афарбоўка — толькі дадатковыя сродкі. І ў адрозненне ад купалаўскага верша, санет «не спявае», гэта твор гаварнога ладу.

Вершы гаварнога ладу імкнуцца да дакладнасці выказвання, да выразнасці вобраза і выкарыстоўваюць перш за ўсё асноўныя сэнсы слова. Вершы ж напеўнага ладу будуецца на тонкіх нюансах афарбоўкі слова, гульні гукаў. Гэтымі адрозненнямі ў пэўнай ступені абумоўлены і змест: у напеўных вершах перадаюцца няўлоўныя настроі, адчуванні, эмоцыі; вершы ж гаварнога ладу адлюстроўваюць роздум, заклік, карціны прыроды і г.д.

Прыёмы будовы лірычных твораў надзвычай разнастайныя. Разгледзім *верш А. Пісьмянкова «Санны след»*:

Праз столькі зім, праз столькі лет
Мяне расчуліў санны след.

Знаёмы след, звычайны след,
Як гэты снег, як гэты свет.

Як родны дом, замшэлы дах,
Айчыны дым — радзімы пах...

Куды бяжыць, куды вядзе,
Дзе абрываецца ён, дзе?

Бяжыць праз лес, крычыць праз лёс,
Каб чысціню я ў сэрцы нёс.

Праз век ракет
Нёс санны след.

Выразна відаць, што гэты верш дзеліцца на тры часткі. Першая займае два радкі, у якіх называецца тэма верша, другая — шэсць радкоў, дзе гэта тэма развіваецца, а трэцяя займае апошнія чатыры радкі, якія тлумачаць сутнасць усёй папярэдняй карціны.

Першая частка ўяўляе сабой зачын, альбо запеўку верша, другая — развіццё, трэцяя — канцоўку.

Менавіта так звычайна выглядае падзел на часткі лірычнага верша. Разнастайнасць канструкцый зводзіцца да паслядоўнасці вобразаў, да спосабаў спалучэння асобных частак, да суадносін канцоўкі і развіцця. У вершы А. Пісьмянкова мы бачым, што ў развіцці адлюстроўваюцца паслядоўныя моманты ўспрыняцця «саннага следа» як сімвала радзімы («знаёмы», «звычайны», «як снег», «як свет», «як родны дом», «Айчыны пах»). Такім чынам, у дадзеным выпадку мы маем прамое развіццё тэмы. Аднак спосабы разгортвання ўнутранай часткі верша могуць быць бясконца разнастайнымі. Развіццё можа быць прамым і змешчаным, пэўныя часткі могуць увогуле часткова апускацца. У ідэальных вершах узаемадзеянчаюць усе сэнсава-выяўленчыя варыянты вобраза — яго пачуццёвы бок, г. зн. зрокавы, гукавы, эмацыянальны і інтэлектуальны сэнс, яго будова — метафарычная альбо метанімічная, яго слоўнае афармленне — паводле лексічнага складу, з улікам афарбовак, паводле сінтаксічнага ладу.

Менавіта так ствараюцца лепшыя ўзоры сучаснай беларускай лірыкі — верлібры Максіма Танка, лірычныя вершы Р. Барадуліна, Н. Гілевіча, Генадзя Бураўкіна, А. Вярцінскага, А. Чобата, Я. Чыквіна і інш. У сваім імкненні да лаканізму і выяўленчай дакладнасці наша паэзія збліжаецца з агульнаеўрапейскімі тэндэнцыямі. Падобная ўстаноўка вызначае творчасць большасці знакамітых паэтаў сучаснасці — Ч. Мілаша, В. Шымборскай, Яна Твардоўскага, Н. Мацвеевай, М. Забалоцкага, І. Бродскага.

6. Драматычныя жанры.

Драматычныя жанры ў асноўным адпавядаюць эпічным. Але яны маюць сваю спецыфіку, звязаную з тым, што павінны выконвацца на сцэне. Гэтая ўмова дыктуе неабходнасць улічваць асаблівасці сцэнічнай прасторы і сцэнічнага часу. Таму аналізу драматычных жанраў будзе адведзена асобная лекцыя.

ВЕРШАСКЛАДАННЕ

1. Класічны, свабодны і змешаны верш.

Тэхніка верша на працягу апошніх двух стагоддзяў перажыла шмат змен і працягвае змяняцца да нашага часу. Але можна вызначыць некалькі агульных тыпаў сучаснага верша.

1. Класічны — заснаваны на ўлічванні складоў і націскаў.

2. Свабодны, альбо вольны, які ўяўляе сабой складанае спалучэнне класічнага верша і яго разнавіднасцяў — анакрузнага верша (гэта значыць таго, які выкарыстоўвае ненаціскныя склады ў пачатку вершаванага радка перад першым метрычным націскам) і верша леймічнага, у якім у лік складоў уводзяцца паўзы.

3. Змешаны верш — вытрыманае і паўтараемае спалучэнне любых складавых канструкцый.

Найбольш распаўсюджаныя і найчасцей ужываюцца формы класічнага верша, хоць у сучаснай паэзіі паэты як старэйшага, так і маладзейшага пакалення ахвотна пачынаюць звяртацца да форм вольнага і змешанага вершаў.

У класічным вершы націскныя і ненаціскныя склады размяшчаюцца ў радку ў строгім парадку.

О Беларусь, мая шпышына,

зялёны ліст, чырвоны цвет!

У віхры дзікім не загінеш,

чарнобылем не парасцеш!

(У. Дубоўка)

У гэтым парадку і заключаецца асноўная сутнасць класічнага верша.

Група складоў, у якіх націск займае пэўнае месца і якая паўтараецца на працягу ўсяго радка, называецца стапой. Існуюць **два тыпы двухскладовай стапы**:

Харэй — націск на першым складзе.

Ямб — націск на другім складзе.

І тры тыпы трохскладовай стапы:

Дактыль — націск на першым складзе.

Амфібрахій — націск на другім складзе.

Анапест — націск на трэцім складзе.

Гэтыя пяць памераў з'яўляюцца найбольш распаўсюджанымі метрамі класічнага верша. Але на практыцы сустракаюцца ў чыстым выглядзе яны рэдка.

2. Прыёмы будовы класічнага верша.

Правільнай метрычнай будовы верша недастаткова для таго, каб ён гучаў гарманічна. Шмат сустракаецца вершаў, якія збудаваны правільна, але гучаць манатонна і нецікава. Дзеля напісання добрага класічнага верша трэба захоўваць шэраг умоў. Перш за ўсё неабходна, каб верш, напісаны адным і тым жа памерам, будаваўся з радка ў радок па-рознаму. Гэтая разнастайнасць дасягаецца тым, што ў двускладовых памерах выкарыстоўваюцца розныя формы гэтых памераў, прапускаюцца націскі альбо, наадварот, ужываюцца лішнія націскі ці пераносы. У трохскладовых памерах разнастайнасць дасягаецца гульнёй словападзелаў, якія называюць мадуляцыямі.

Восень паліць прастору і час мой гарыць.

На дабранач смерць ужо налівае віно:

Як бы вечар апоўдні папоўз па двары,

Бачыш толькі сябе, а далей — ні душы не відно.

(Я. Чыквін)

Апрача гэтага трэба захоўваць так званае правіла вырашэння рытмавай інерцыі. Гэта значыць, што кожны радок валодае сваім характарам хуткасці, напружанасці і націску. І калі падряд даюцца тры радкі, у якіх гэты характар усё больш і больш выяўлены і нарастае альбо, наадварот, змяншаецца, то слых прывыкае да такога нарастання ці змяншэння, і наступны радок павінен пераадолець гэтую інерцыю, даючы адваротную пабудову:

Ты мне нагадаеш мінулыя дні,

прывабу бясконцых прастораў

і многіх, інакшых паселішч агні,

і вечназялёнае мора...

(У. Дубоўка)

Вершы вельмі разнастайныя, і вельмі шмат асаблівасцяў уплывае на іх гучанне, нават колькасць галосных і зычных гукаў. Ёсць вершы лёгкія, дзе шмат галосных:

Мне сказала маці: выжні

ты цялятам асакі...

Кальхаўся ціха здрыжнік

ля блакітнае ракі.

Мне сказала маці: туга

Натапчы і прынясі...

Гаманіла неба з лугам,

гаманіла з небам сіль.

Маці мне сказала: ў хату

ты астатняе усып...
Жалі ў полудзень дзяўчаты
недажатыя аўсы.

Па балотах і аблонях
я зялёнага шукаў...
Сенажаці збілі коні,
і пасохла асака.

Па дарозе невядомай
беглі кветкі і раса...
І да матчынага дома
я прынёс снапок аўса.
(У. Хадзька)

Але ёсць і вершы цяжкія, дзе пераважаюць зычныя:
Гарадок на ўскраіне вёскі —
Месца жывога бывання.
Незавершаныя дарогі вяртаюцца,
Нібы з пекла да раю.
Паветра тут сохне на сонцы
І рэкі сцішэлыя сохнуць.
Слыхам ледзь ловіш рух лісцяў
Бясконцы

І як паядае дзяцей сваіх Кронас,
Тутэйшым жыццём узадаваных.

На каралеўскім Магога двары
Стаяць дзён глухіх слупары,
Ад зямлі да вышніх нябёс —
Слепабог, Слепачас, Слепалёс.
(Я. Чыквін)

Колькасць галосных і зычных гукаў, мадуляцыі, правіла
вырашэння рытмавай інерцыі і іншыя прыёмы выкарыстоўваюцца не
выпадкова. Менавіта яны надаюць радку той альбо іншы характар.
Вершаскладальнік павінен уважліва чытаць вершы вялікіх паэтаў,
каб вучыцца ў іх майстэрству.

3. Рыфма: яе будова і асаблівасці.

Прыкметай класічнага верша з'яўляецца наяўнасць рыфмы.
Рыфма — гэта сугучнасць асобных слоў ці частак слова, якая
паўтараецца на адных і тых жа месцах у вершаваных радках.
Адрозніваюць рыфмы складавай, гукавой і граматычнай будовы.

Складавыя рыфмы падзяляюцца на:

1) *мужчынскія* — гэта, калі словы якія рыфмуюцца заканчваюцца націскным складам: гром — дом, скон — палон, крут — рух і г. д.;

2) *жаночыя* — калі апошні склад ненаціскны, але яму папярэднічае націскны: цемень — крэмень, згубаю — любаю і г. д.;

3) *дактылічныя* — націскны склад папярэднічае двум ненаціскным: напеўнасцю — пэўнасцю, экзотыка — готыка і г. д.;

4) *гіпердактылічныя*, калі за націскным складам ідуць тры ці больш ненаціскных: тапазавая — паказываем і г. д.

Паводле гукавой будовы рыфмы называюцца:

а) якія заканчваюцца галосным гукам *адкрытымі*: шаты — салдаты, вялікае — клікае;

б) якія заканчваюцца зычным гукам — *закрытымі*: ранак — паўстанак, баявік — красавік;

в) якія заканчваюцца на **й** — *змякчанымі*: рай — гай, край — выбірай.

Рыфма павінна быць як мага больш дакладнай і як мага больш арыгінальнай.

Увогуле, чым даўжэйшая рыфма, тым лягчэй яна дапускае недакладнасці ў супадзенні складоў, якія аддалены ад націсканога.

Паводле граматычнай будовы адрозніваюць **рыфмы аднолькавыя і розныя**. Гэта значыць, што рыфмы звянеш і глянеш, лёд — прылёт, каляровы — ганаровы — ўтвораны словамі адной граматычнай формы, таму яны называюцца *аднолькавымі*.

Рыфмы ж восень — галосяць, лютай — скуты, усюды — броду і г. д. — утвораны словамі розных граматычных форм і называюцца *рознымі*.

Рыфмы розныя лічацца лепшымі, больш дасканалымі. Звычайна і самі паэты, і літаратуразнаўцы вельмі непрыхільна ставяцца да дзеяслоўных рыфм, але таленавіты паэт можа з дапамогай і такіх рыфм дамагчыся вялікай выразнасці.

Голасна будзяхы сонну глушу,

Віхры зусюль завываюць;

Думка за думкаю лезе ў душу,

Сэрца нудою сціскаюць.

Нейкім туманам усё заплыло;

Глуха!.. Ні сілы, ні гарту...

Ўсё пражыванае прахам ішло.

Ўсё, што йдзе, думаць не варта.

З нейкім пракляццем прыходзім на свет,
З нейкім на той свет сыходзім;
Потам, крывёю век сцелецца след,
Песню змучэння заводзім.

(Янка Купала)

Больш праблем узнікае з дакладнай рыфмай. Дакладныя рыфмы тыпу бярозы — слёзы, любоў — кроў, вочы — ночы амаль не даюць для вершаскладальніка магчымасці арыгінальнага выбару. Таму ўжыванне падобных рыфм з'яўляецца недахопам верша.

4. Размяшчэнне рыфмы.

Магчыма вялікая колькасць камбінацый ў размяшчэнні рыфмы. Калі рыфмуюцца сумежныя радкі, такая рыфмоўка называецца парнай:

Было так радасна і хораша!
Ты, як агонь, ахапляла горача.
Было так дзіўна і цікава!
Ты, як вада мяне абцякала.
Ты, нібы вецер мяне абвявала,
Ты, нібы вецце, мяне абвівала.

(А. Вяцінскі)

Калі радкі рыфмуюцца праз адзін, такая рыфма называецца перакрыжаванай:

Чаму ж толькі восенню яснай
над рэчкамі нашымі плачам?
Ні травы, ні альхі, ні краскі —
толькі пыл над былою Начай.

(М. Купрэў)

Калі два радкі, якія рыфмуюцца, раздзелены паміж сабой двума, таксама зарыфмаванымі, то ў нас будзе апаясаная рыфма:

Так зайздасна: насіць вянок паэта
І мець імя задумнае Максім,
Кахаць зямлю з яе жыццём глухім
І песняй перавіць юнацтва леты.

(У. Жылка)

Існуе яшчэ тэрнарная рыфмоўка (ад лац. ternarius — той, што складаецца з трох). Тэрнарнай рыфмоўка называецца тады, калі за парай рыфмаваных радкоў ідзе наступны радок, які рыфмуецца з радком, што будзе ісці за наступнай парай:

Ты адзінокай, я сіратою —
Возьмем і пойдзем разам з табою

Колкай жыщця пуцявінкай:
Долю, нядолю, сэрца і думы,
Зложым скарб гэты ў скрыню адну мы
Будзь ты маёю, дзяўчынкай.

(Янка Купала)

Другі від тэрнарнай рыфмоўкі заключаецца ў тым, што тры сумежныя радкі не рыфмуюцца адзін з адным, а сутучнасць да іх даюць тры наступныя радкі:

Сны и тени,
Сновиденья,
В сумрак трепетно манящие,
Все ступени,
Усыпленья
Легким роем проходящие.

(К. Бальмонт)

Ад тэрнарнай рыфмоўкі трэба адрозніваць тэрцынную, дзе ўдзельнічаюць тры рыфмы, што пераплятаюцца з трохрадкоўя ў трохрадкоўе:

На гонях бацькаўскіх далёкіх
Я ўчуў пад спелы жыта шум
Дзівосных сіл жывыя токі
І спеў, што я ў сабе нашу,
Зямных глыбінь густыя сокі
І з промняў сонечных душу.
І люб мне чалавек бясконца,
Высокі плод зямлі і сонца.

(У. Жылка)

Пералічыць усе варыянты, паводле якіх будзецца рыфмоўка, немагчыма. Апрача канцавой рыфмы ёсць рыфма ўнутраная, калі рыфмуюцца слова, што стаяць у сярэдзіне радка. Часам рыфмуюцца паміж сабой слупкі альбо апошняе слова слупка рыфмуецца з першым словам наступнага слупка і г. д.

Вершы, пазбаўленыя рыфмы называюцца **белымі**. Часцей за ўсе белымі вершамі бываюць пяцістопныя памеры, без рыфм будзецца і гекзаметр.

5. Строфіка.

Сістэма некалькіх радкоў з пэўным парадкам рыфмоўкі альбо рытміка-сінтаксічная еднасць двух ці больш вершаваных радкоў, замацаваная агульнай для іх рыфмоўкай альбо клаўзацыяй, называецца страфой.

Найбольш пашыраны від страфы — чатырохрадкоўе, альбо катрэн. У катрэне часцей за ўсё ўжываюцца перакрываючыя рыфмы, радзей — апаясаныя. Калі пазначыць радкі, якія рыфмуюцца аднолькавымі літарамі, то мы атрымаем наступныя схемы:

1) абаб; 2) абба.

Пяцірадковая страфа (квінціла) даволі рэдка сустракаецца ў сучаснай паэзіі. Для квінціл мажлівыя наступныя схемы:

**1) абаба; 2) аабаб; 3) аабба; 4) ааабб; 5) аббаа; 6) ббааа; 7) абааб;
8) бааба; 9) бабаа; 10) баааб.**

Шасцірадковыя строфы (секстэт) могуць будавацца вялікай колькасцю спосабаў. Але найчасцей ужываецца адзін, які называецца секстына. Яе схема:

абабаб.

Сямірадковыя строфы таксама малаўжывальныя. Васемі ж радковая страфа ўяўляе сабой здвоенны катрэн, і рыфмоўка ў ёй будзецца наступным чынам:

абабабаб.

Такая страфа называецца сіцыліанай альбо ўяўляе сабой секстыну, да якой дададзена парна зарыфмаванае двухрадкоўе. Такая страфа называецца актавай. Яе схема:

абабабвв.

Паколькі актава пачынаецца мужчынскай рыфмай і заканчваецца мужчынскай рыфмай (у актаве ўжываюцца толькі мужчынскія і жаночыя рыфмы) і наадварот, то сумежныя актывы павінны пачынацца рознымі рыфмамі: першая пачынаецца мужчынскаю і заканчваецца мужчынскаю, другая пачынаецца жаночаю і заканчваецца жаночаю і г. д. Асаблівасцю актывы з'яўляецца і тое, што тут ужываецца выключна пяцістопны ямб.

Як моцны рэактыў, каторы выклікае
Між строк ліста, маўляў нябожчыкаў з магіл,
Рад раньш нявідных слоў, — так цемень залівае
Зялёны, быццам лёд, халодны небасхіл,
І праз імглу, яго патроху праступае
Маленькіх, мілых зор дрыжачы, срэбны пыл.
Здароў, радзімыя! Мацней, ясней гарыце
І сэрцу аб красе прыроды гаварыце!

(М. Багдановіч)

Асобным відам васемірадковай страфы з'яўляецца **трыялет**. Трыялет уяўляе сабой закончаны верш у восем радкоў. Асаблівасцю трыялета выступае тое, што яго першыя два радкі ў нязменным

выглядзе альбо, ва ўсякім разе, з аднолькавымі словамі ў заканчэнні, паўтараюцца ў выглядзе сёмага і восьмага радка, а першы радок паўтараецца яшчэ і ў выглядзе чацвёртага. У трыялетах выкарыстоўваецца амаль выключна чатырохстопны ямб. Вось узор класічнага багдановічаўскага трыялета:

Вечар

На небе месяц ўстаў зялёны
І хутка стане снегавым.
Над лесам, дзе шапочуць клёны,
У небе месяц ўстаў зялёны...

Ўсё спіць. Не бачыць свет стамлёны,
Што, свецячы праз хмарак дым,
У небе месяц ўстаў зялёны
І хутка стане снегавым.

(М. Багдановіч)

Побач з гэтымі строфамі існуюць і іншыя, так званыя складаныя строфы, альбо цвёрдыя формы верша, якія падобна да трыялета з'яўляюцца формамі асобных закончаных твораў. Да іх ліку адносяцца санет, рандо, рандэль, балада, канцона і г. д. Шмат узораў такіх цвёрдых форм можна знайсці ў творчасці М. Багдановіча, Янкі Купалы. Але і сучасныя паэты таксама досыць часта звяртаюцца да складаных строф. Так, балады вельмі любіў пісаць У. Караткевіч. Шмат рэдкіх узораў цвёрдых форм ёсць у паэтычных зборніках Э. Акуліна. Напрыклад, рытурнэль:

Скруха
загарыцца ў сэрцы і патухне
памяці ссівелай завірухай.

Памяць
адгукнецца рэхам у тумане
і неразгаданая растане.

Сэрца
на самоту болей адзавецца
ды не скамянее ў паняверцы.
(Э. Акулін)

Рытурнэль паходзіць ад лацінскага *ritornello* — прыпеў. Як відаць з прыведзенага прыкладу, гэта невялікі, звычайна з трох ці чатырох строф, верш, напісаны трохрадкоўямі. Своеасабліваасць рытурнэля ў тым, што тут рыфмуюцца толькі першыя і трэція радкі

строф. Да таго ж першыя радкі вельмі кароткія: складаюцца, як правіла, з аднаго слова.

Беларуская паэзія асвоіла многія віды складаных строф. Так, напрыклад, паэма «Цунамі» А. Куляшова напісана шаснаццацірадковікам. Напрыканцы XX ст. стала папулярнай і такая форма страфічнай арганізацыі, як *вянок санетаў* і нават *вянок вянкоў санетаў*. Вянок санетаў—любімы від цвёрдай страфы ў Соф'і Шах., Ніны Мацяш.

Аднак варта памятаць, што сама па сабе страфічная арганізацыя верша — толькі форма, без глыбокага зместу яна ўяўляе сабой пустое начынне і не мае ніякай эстэтычнай вартасці.

ДРАМАТЫЧНЫЯ ТВОРЫ

1. Жанры драматычных твораў і іх асаблівасці.

Жанры драматычных твораў, як ужо гаварылася раней, адпавядаюць у асноўным эпічным. Вялікія формы носяць назвы трагедыі, драмы, камедыі, меладрамы; дробныя формы — драматычнага абразка, вадэвіля, скетча. Трагедыя, драма і драматычны эцюд афарбаваны змрочным эмацыянальным тонам; камедыя, вадэвіль, скетч — вясёлым.

Меладрама і скетч — драматычныя творы з аванцюрнай устаноўкай, феерыя, містэрыя, гратэск — з фантастычнай устаноўкай. Гратэск падае карыкатуры, феерыя — нешта, што ўражвае знешне, містэрыя звяртаецца да глыбокіх рэлігійна-філасофскіх пачуццяў.

Існуе яшчэ шмат іншых жанравых вызначэнняў: тыпу лірычная драма, драматычная паэма. Часам дакладную назву нават цяжка вызначыць, і тады твор называецца проста п'еса.

Апрача такога падзелу ўсе драматычныя творы могуць разглядацца ў сацыяльным зрэзе, як бытавыя, гістарычныя, сатырычныя і г. д.

2. Сцэнічны час і яго роля ў будове драматычнага твора.

Драматычныя творы разлічаны на сцэнічнае выкананне. Гэтымі абставінамі вызначаецца многае ў будове альбо фактуры п'есы. Перш за ўсё яе аб'ём. Сцэнічнае выкананне, спектакль звычайна цягнецца каля трох гадзін, калі не лічыць антракты. Гэтаму часу адпавядае 2000 радкоў вершаванага тэксту п'есы альбо 40 000 знакаў тэксту прозаічнага. Дробныя драматычныя формы звычайна складаюць адну чацвёртую аб'ёму вялікай п'есы.

Падзел п'есы на акты таксама звязаны з часам. Глядач без стомы можа сачыць за развіццём дзеяння не больш чым 40 хвілін, даўжэйшыя акты сталяюць глядача. Гэтым выклікаецца падзел вялікай п'есы на 4, 5 альбо нават на 3 акты, у апошнім выпадку п'еса павінна быць карацейшай. Паміж актамі адбываецца перапынак у дзеянні, які неабходны для адпачынку глядачоў і актёраў і для змен у афармленні сцэны (змены дэкарацый). Гэты перапынак называецца антракт.

Антракты выконваюць таксама канструктыўную ролю ва ўнутраным развіцці п'есы, адпавядаючы перапынкам фабульнага часу. Часам дзеянне і да антракту і пасля яго ў фабульным часе

непарыўна звязана. Напрыклад, перад антрактам герой збіраецца пайсці ў пакой дачкі і кажа: «Я з ёй сам пагавару». Наступная сцэна пасля антракту адлюстроўвае іх дыялог у пакоі дачкі. У такім разе антракт не запаўняе ніякага фабульнага прамежку ў часе. Так адбываецца, напрыклад, у п'есе А. Дударова «Злом», дзе ўсё дзеянне не выходзіць за межы асуджанай на знос хаты.

Але ёсць творы, дзе паміж першым і другім актам умоўна праходзіць некалькі дзён, месяцаў, нават гадоў. Напрыклад, у драме А. Курэйчыка «Загублены рай». У фарсе ж М. Адамчыка і М. Клімковіча «Vita brevis або Нагавіцы святога Георгія» першы і другі акт раздзелены цэлымі стагоддзямі.

Здараецца часам, што сам акт у сувязі са зменай месца дзеяння і з неабходнасцю змены дэкарацый дзеліцца на яшчэ драбнейшыя часткі, якія называюцца з'явамі ці дзеямі, часам карцінамі.

3. Сцэнічная прастора. Паняцце тэмпу.

П'еса выконваецца на так званай сцэнічнай пляцоўцы, якая адлюстроўвае альбо канкрэтнае месца (дом, вуліцу, бераг возера і г. д.), альбо месца абстрактнае (як, напрыклад, у антычных драмах). Часам пляцоўка пазбаўлена дэкарацый альбо яны носяць адцягнены характар і глядач сам павінен надаваць гэтай прасторы канкрэтныя абрысы. Дзеянне п'есы часткова разгортваецца на сцэне, а часткова, мяркуецца, яно праходзіць па-за ёй — «за сцэнай». Пра дзеянне, якое адбываецца за сцэнай, глядач даведваецца з расказаў асоб, што з'яўляюцца на сцэне. Напрыклад, герой хапае пісталет і бяжыць са сцэны, потым гучыць стрэл — глядач ведае: адбылося забойства. Звычайна за сцэну выносяць тыя дзеянні, агляданне якіх можа зняважыць маральныя ці эстэтычныя пачуцці глядача (карціны забойстваў, здзекаў, родаў і г. д.) альбо такія кароткія карціны, якія тэхнічна цяжка ўвасобіць на сцэне. Напрыклад, у камедыі «Паўлінка» ўвесь час за сцэнай прысутнічае кабыла Пранцыся Пустарэвіча, якая то заблудзіла, то некуды збрэла і г. д.

Глядач на працягу доўгага часу павінен глядзець на сцэну, але глядзець на нерухомыя прадметы нецікава і нудна. Таму сцэнічная прастора і дзеянне павінны быць разлічаны на рух — на прыходы і адыходы герояў, змены іх поз і становішчаў, жэстыкуляцыю і г. д. У значнай ступені клопат пра гэта ляжыць на рэжысёры і пастаноўшчыку, але аўтар таксама абавязаны памятаць пра гэтую асаблівасць тэатральнага дзеяння. І таму дзеянне п'есы павінна быць насычана рухам, каб даць магчымасць рэжысёру праявіць сваю

вынаходліваць. Інакш кажучы, трэба сачыць па ходу развіцця п'есы, каб вашыя персанажы не заставаліся маларухомымі.

Суадносіны колькасці рухаў і часу, на працягу якога гэтыя рухі адбываюцца, называецца тэмпам. Чым больш руху ў дадзены адрэзак часу, тым хутчэйшы тэмп. Змена тэмпаў выступае таксама важным выяўленчым сродкам: па-першае, тэмп звычайна паскараецца да канца акта і да канца спектакля, па-другое, тэмпы падкрэсліваюць характарыстыку персанажаў (персанаж энергічны, дзейсны, парывісты вядзе сваё дзеянне ў хуткім тэмпе, пасіўны і бязвольны — у запаволеным). Адчуванне тэмпу яшчэ больш залежыць ад напружанасці дзеяння, ад хуткасці змены сітуацый, ад узростання вастрыні гэтых сітуацый. Такім чынам, можна гаварыць пра тэмп знешні і тэмп унутраны. Часам знешне маларухомы адрэзак часу насычаны вельмі вострым напружаным зместам, і тады ствараецца адчуванне хуткага тэмпу. Магчымы чатыры варыянты тэмпу.

1. Тэмп знешні і тэмп унутраны – абодва запаволеныя.
2. Тэмп знешні — хуткі, тэмп унутраны — запаволены.
3. Тэмп знешні — запаволены, тэмп унутраны — хуткі.
4. Тэмп знешні і тэмп унутраны — хуткія.

Часам уся п'еса прымае адзін з гэтых чатырох воблікаў. П'еса як матэрыял для сцэнічнага ўвасаблення першага тыпу — дрэнная, нудная. П'еса другога тыпу — эфектная, займальная для гледача, але звычайна павяржоўная. Найчасцей гэта якая-небудзь гістарычная драма тыпу «Чорная панна Нясвіжа» А. Дударова альбо фальклорна-казачны сюжэт тыпу «Камеды» К. Марашэўскага. П'есы трэцяга тыпу вельмі цяжкія для драматурга, для пастаноўшчыка і для актёра. Да ліку такіх твораў можна аднесці «Моцарт і Сальеры» А. Пушкіна альбо «Інтэр'ер» М. Метэрлінка. Найбольш прыдатныя для драматурга, гледача і выканаўцы чацвёрты тып п'ес.

4. Падзел п'есы: акты, з'явы, рэплікі, аўтарскія рэмаркі.

П'еса, як адзначалася вышэй, дзеліцца на акты. Гэты часткі актаў, на працягу якіх колькасць дзейных асоб на сцэне застаецца нязменнай, называюцца з'явамі. Усялякі прыход на сцэну новага персанажа альбо адыход каго-небудзь са сцэны пачынае новую з'яву. Колькасць з'яў у акце можа быць любая, пры хуткасці знешняга тэмпу іх колькасць узрастае. У тэксце аўтар павінен нумараваць з'явы, асабліва гэта важна дзеля таго, каб лагічна абгрунтаваць прыход ці адыход якога-небудзь персанажа са сцэны. Пазначаныя нумарамі з'явы даюць магчымасць аўтару ўявіць сабе ход дзеяння ў цэлым, палягчаюць яго працу. З'явы дзеляцца на рэплікі — выказванні персанажаў. У тэксце кожная рэпліка пазначаецца імем персанажа,

які яе гаворыць. Памеры рэплік вельмі адрозныя — ад нявызначанага хмыкання ці якога іншага кароткага слова да вялікай прамовы, якая мае назву маналога.

Рэплікі ў з'явах бываюць рухаючымі і прахаднымі. Рухаючыя — гэта тыя, якія непасрэдна ўдзельнічаюць у развіцці дзеяння, садзейнічаюць разуменню сітуацыі дадзенымі персанажамі альбо яе змене. Прахадныя — тыя, што запаўняюць дзеянне паміж сітуацыямі і ў той жа час служаць характарыстыкамі персанажаў, што прымаюць удзел у дзеянні.

Разгледзім фрагмент драмы А. Дударова «Злом».

Хітры хацеў выходзіць, але дзверы адчыніліся і ўвайшла Віта. Вельмі прыгожая, нават надзвычай, усё, што ў ёй было: валасы, бровы, адзенне, парасончык у руках — усё гэта служыла толькі аднаму: падкрэсліць прыгажосць. Хітры ледзь лямпу з рук не выпусціў.

1. Х і т р ы. Маць чэсная! Светлы анёл з нябёсаў зваліўся! Багародзіца на сметнік прытопала! Гэй, бонза, прачніся! Зірні, што да нас прыйшло! Дацэнт, дальбог, да цябе! Я такіх ні ў кіно, ні ў сне не бачыў...

2. В і т а. *(падыходзіць да Дацэнта, пытаецца спакойна).* Дык ты ўжо дацэнт? *(І раптам закрычала істэрычна і стала лупцаваць яго парасонам па чым папала).* Дрэнь! Сволач! Падонак! Слізняк! Я цябе сама сваёй рукой заб'ю, поскудзь!

Дацэнт нічога не гаворыць, толькі закрыў твар рукамі і сагнуўся.

Хітры не вытрымаў, падышоў з лямпай..

3. Х і т р ы. *(падае лямпу, просіць ласкава).* Патрымайце, калі ласка.

Жанчына ад нечаканасці бярэ лямпу.

Па просьбе трудзяшчыхся і ад імя прафсаюза.

З усяго размаху дае жанчыне смачную аплявуху. Крычыць нема.

Ты куды прыйшла, гадаўка! Ты чаго размахалася, кошка сіямская? Я цябе, бляха, навучу культуры! Чаму не пастукалася? Тут высакародныя браздзягі жывуць, а ты такія словы...

4. В і т а. *(спалохана).* Вы, мязотнік...

5. Х і т р ы. Маўчаць, шалупень! *(І дзелавіта)* Слухай, Дацэнт, давай яе знасіліем... За аскарбленне тваёй лічнасці... на раскладушцы...трахнем... Сама прыйшла... Што заморгала? Думаеш, не можам?! Ану, на раскладушку!!!

6. Д а ц э н т. Гэта мая жонка... Выйдзі...
7. Х і т р ы. Жонка?
8. Д а ц э н т. Ага...
9. Х і т р ы. (да жанчыны). Тваё пгчасце, жонка. Давай лямпу!
(Узяўшы лямпу, выйшаў, але вярнуўся і крыкнуў.) Распусціліся!
Хітры выйшаў. Жанчына дастала з сумачкі хусцінку
10. В і т а. На, вытры кроў...
- Дацэнт хусцінку не ўзяў, выцер нос рукавом.*
- Я абзваніла ўсіх знаёмых, усе бальніцы, тэлеграмы адбіла ва ўсе канцы.
11. Д а ц э н т. Трэба было ў морг пазваніць...
12. В і т а. Званіла. Кожны дзень па два разы!
13. Д а ц э н т. (выціраючыся). Разбіла нос... Нашто?
14. В і т а. Што ты каму даказаў? Што?
15. Д а ц э н т. Нікому я нічога не даказваў і не даказваю. Я на месцы. Мне тут харашо...
16. В і т а. Ты што, адзін такі? Цяпер усюды і ўсіх звальняюць, скарачаюць. Ты адзін такі?
17. Д а ц э н т. Адзін. Ты дарэмна сюды прыйшла.
18. В і т а. Пра цябе Глеб пытаўся... учора.
19. Д а ц э н т. Толькі ўчора?
20. В і т а. Ён і раней пытаўся...
21. Д а ц э н т. Як ён пытаўся?
22. В і т а. Куды бацька паехаў?
23. Д а ц э н т. Няпраўда! Ён пытаўся: «Куды ён падзеўся? Куды ён паехаў?..» Я даўно для яго не бацька, я даўно для яго – ён. І правільна! І не трэба, не трэба нічога гаварыць, усё правільна.
24. В і т а. Ты б паглядзеў, на каго ты падобны...
25. Д а ц э н т. Цяпер я падобны сам на сябе, Віта. Кожны з нас родзіцца пад нейкай зоркай. І вось толькі пад гэтай зоркай трэба варушыцца, капашыцца і паміраць. А пад чужую не лезь! А мы лезем!.. Я паклаў усяго сябе, каб быць! Розум, сэрца, годнасць, нават мужчынскую... І я ўжо блізка быў... Быў! Сарвалася! Жыццё мяне выкінула на сметнік, як сляпога шчанюка. Вон! А я б быў... Паветрам, воблакам у штанах... Не атрымалася, дзякуй Богу. Мне было б лягчэй, калі б я адчуваў, што ўсё, што сталася, несправядліва, што я некаму быў патрэбны... Але ж я заўсёды адчуваў, што ўсё, чым я займаўся, непатрэбна, шкодна! Парочна! Віта, я звычайны, шэры, як большасць...

У гэтым фрагменце рухаючымі выступаюць рэплікі 1, 6, 10, 14, 15, 16, 18 — 23 і 25. А прахаднымі адпаведна — 2 — 5, 7 — 9, 12, 13, 17, 24. Рэпліка 25 з'яўляецца маналогам.

У прыведзеным фрагменце дударайскай п'есы прысутнічаюць яшчэ кароткія аўтарскія заўвагі, якія характарызуюць знешнасць, асаблівасці паводзін герояў і інш. Звычайна падобныя заўвагі драматурга падаюцца на пачатку п'есы, але могуць прысутнічаць і ў працэсе разгортвання дзеяння. Гэтыя заўвагі называюцца рэмаркамі. Паколькі ў драматычным творы, у адрозненне ад эпічнага, адсутнічае прамая аўтарская характарыстыка, то роля рэмаркі значна ўзрастае. Рэмарка можа быць вельмі сціслай, а можа быць і разгорнутай. Звычайна ў рэмарках абмалёўваецца ўзrost, знешні выгляд героя, яго манера гаварыць, звяртаецца ўвага на месца дзеяння.

Вось прыклад купалаўскіх рэмарак з *драмы «Раскіданае гняздо»*:

Лявон Зяблік, пажылы гаспадар, кульгавы гадоў пад 50.

Марыля, яго жонка, нараклівая, замучаная жыццём, худая кабеціна гадоў каля 48.

(Час каля Купалля. Поўдня. Хата Зябліка. *Марыля* — хвора, то сядзіць, то ляжыць на ложку. *Данілка* на зямлі скрыпку майструе. *Старца* сівы, як голуб, абчэплены торбамі і з кіем у руках, сядзіць на лаве).

А вось рэмарка *А. Петрашкевіча* з п'есы *«Інтэрнацыянал па-беларуску»*, якая была напісана ў 2000 г.

Пляцоўка перад шасцю дзвярыма многакватэрнага дома. Па сярэдзіне пляцоўкі жэрдка, якая выкарыстоўваецца як флагшток. Да яе прымацаваны кацялкі, на якія нацягнуты шнур з прычэпкамі. Каля жэрдкі — абдзёрты стол. Сцены і дзверы аблеплены самай неверагоднай рэкламай, якая красамоўна сведчыць пра «пераходную эпоху». Тут жа каля сцяны стаіць вялікі ліст фанеры.

З першых дзвярэй выходзіць Янка-нямка, забірае фанеру, нясе яе ў кватэру і вяртаецца. На ім гумовыя боты, фуфайка і шапка-аблавуха. Узrost не акрэслены, бо чалавек даўно не голены. Ён абходзіць усе дзверы — у адны стукае, у другія звоніць —цярпліва чакае, прысеўшы на стол. У руках у яго вялікі цэлафанавы мех. Не вельмі ветлівыя гаспадары кватэр выстаўляюць за дзверы хто ведры са смеццем, хто смецце ў скрутках газет, а найбольш бутэлькі і адразу ж знікаюць за дзвярыма. Янка нават не паспявае з імі паздароўкацца. Ён толькі скрыгоча зубамі, мычыць і нават скуголіць, як многія глуханямья. Спачатку з радасцю збірае бутэлькі, а потым ужо выносіць смецце.

З наступных дзвярэй выходзіць замурзаны, абшарпаны і зарослы шчэцію алкаш пасля перапою. Акрамя падраных штаноў, бруднай майкі і апоркаў ад валёнак на ім нічога няма. Гэта пан Юзэф Тадэвуш. Пад пахаю ў яго такі ж, як ён сам, замурзаны і абшарпаны гармонік. У руцэ ўслончык. Ён ставіць яго каля стала, а той не хоча стаяць на трох нагах, завальваецца і раз, і другі, і трэці.

5. Дзеянне і контрдзеянне, перыпетыі, градацыя рэплік.

Асновай усялякага драматычнага дзеяння з'яўляецца барацьба альбо, інакш кажучы, канфлікт. Канфлікт паміж асобнымі персанажамі, паміж персанажамі і абставінамі ў выглядзе складаных жыццёвых умоў альбо лёсу (року), як у антычных трагедыях. Можна існаваць канфлікт паміж супярэчлівымі памкненнямі адной і той жа асобы (напрыклад, паміж пачуццём абавязку і пачуццём кахання). Карацей кажучы, у кожнай п'есе ідзе змаганне. У «Макбеце» У. Шэкспіра героі змагаюцца за каралеўскі трон, у «Раскіданым гняздзе» Янкі Купалы — за зямлю, а ў камедыі Кандрата Крапівы «Брама неўміручасці» — за сакрэт пераадолення смерці.

Калі барацьба ідзе за годныя аб'екты — уладу, права на зямлю, асабістае шчасце — мы маем справу з трагедыяй ці драмай, калі ж аб'ектам змагання выступае нейкая жыццёвая праява дабрабыту — багацце, слава і інш., то атрымліваецца камедыя.

Але галоўная розніца заключаецца ў тым, што ў драме і трагедыі ўдзельнічаюць звычайна моцныя характары, напружаныя жарсыці і барацьба вядзецца моцнымі сродкамі; у камедыі ж усе сродкі смешныя, прыніжальныя, жарсыці не адпавядаюць характару барацьбы, а характары слабыя альбо звыродлівыя.

Паколькі барацьба прадвызначае два бакі, якія змагаюцца (нават, калі змаганне ідзе з рокам, ён усё роўна праяўляе сябе праз пэўных асоб), то ў драматычных творах мы заўсёды маем дзве групы персанажаў, адна з якіх атакуе, а другая абараняецца, каб потым, у сваю чаргу, атакаваць. Сістэма ўчынкаў адной групы ўтварае дзеянне, другой — контр-дзеянне. Актыўныя асобы абедзвюх груп называюцца героямі.

Так у камедыі Кандрата Крапівы «Хто смяецца апошнім» Гарлахвацкі і Зёлкін на пачатку атакуюць, а станоўчыя героі Вера, прафесар Чарнаус, Туляга — абараняюцца, каб потым атакаваць.

Звычайна, апрача гэтых дзвюх груп, што актыўна змагаюцца, у п'есе знаходзіцца трэцяя — прамежкавая. Гэтую прамежкавую групу на працягу дзеяння і імкнуча заваяваць праціўнікі. (У Крапівы такое прамежкавае становішча займае Туляга.) У гэтай пабочнай лініі

мога ісці свой канфлікт, і нават не адзін, а некалькі, што спрыяе цікавасці і складанасці агульнага дзеяння.

Так адбываецца, напрыклад, у п'есе А. Курэйчыка «Загублены рай». Асноўны канфлікт (дзеянне і контрдзеянне) ідзе паміж Каінам і Авелем. Да прамежкавай групы, якая павінна схіляцца то на адзін, то на другі бок, належаць Адам і Ева. Але ў Адама свой канфлікт — паміж ім і Богам.

Дзеянне і контрдзеянне развіваюцца на працягу ўсёй п'есы. Становішча бакоў увесь час змяняецца, перамога схіляецца то на адзін, то на другі бок. Гэтыя перамены называюцца перыпетыямі. Чым больш глыбокія і нечаканыя перыпетыі, тым цікавей для гледача п'еса. Перыпетыі прыводзяць да максімальнага напружання супярэчнасці інтарэсаў, якое выклікае рашучае і канчатковае дзеянне абодвух бакоў — катастрофу, следам за якой ідзе развязка. У драме «Загублены рай» катастрофай з'яўляецца сцэна размовы Каіна з Богам, следам за якой адбываецца забойства Авеля — развязка.

Сродкі, якімі вядзецца барацьба, у драматычных творах вельмі разнастайныя, але іх можна згрупаваць у два тыпы: 1) пасткі; 2) прамое ўздзеянне. Прыкладаў пастак можна знайсці шмат у класічных творах. Так у «Атэла» Шэкспіра Яга падкідвае ў пакой Касія хустку Дзэдэмоны і паказвае яе Атэла, прымушаючы таго тым самым пераканацца ў здрадзе жонкі. А, напрыклад, у «Вішнёвым садзе» А. Чэхава, уладальнікі саду, імкнучыся захаваць яго ад продажу, хочучь ажаніць крэдытара Лапахіна на сваёй дачцэ. Прамое ўздзенне — слёзы, пагрозы, просьбы — можна назіраць у «Раскіданым гняздзе» Янкі Купалы. Вельмі часта прамое ўздзеянне назіраецца ў драмах пра каханне.

У адной п'есе дапускаецца спалучэнне двух прыгаданых вышэй тыпаў барацьбы. Але варта адзначыць, што пастка больш эфектная ў сцэнічным плане і выкарыстоўваецца ў драматургіі часцей.

У развіцці дзеяння вельмі вялікую ролю адыгрываюць рэплікі. З рэплік глядач даведваецца пра ўнутраны стан героя, пра яго намеры, а значыць, ацэньвае сітуацыю. Акрамя таго, рэпліка, адказваючы на папярэднюю, сама выклікае адказ і г. д., і такім чынам атрымліваецца непарыўны ланцуг удараў, якія ўзрастаюць у сіле, дасціпнасці, нечаканасці да канца з'явы ці акта, дзякуючы чаму дзеянне развіваецца, а цікавасць гледача ўмацоўваецца. Дасведчаны драматург асабліва старанна стварае градацыі рэплік, гэта значыць іх узрастанне па сіле.

Выдатным узорам развіцця рэплік з'яўляецца сцэна з шэкспіраўскай п'есы «Рычард III», у якой герой даганяе геранію, жонку забітага ім чалавека, што ідзе за труной мужа. Ён прызнаецца ёй у каханні, яна ведае, што гэта ён забойца, бачыць, наколькі ён брыдкі знешне, і з абурэннем і знявагай выказвае яму сваю нянавісць і агіду да яго. Ён жа з выключнай дасціпнасцю парыруе яе нападкі і ў выніку перамагае.

Падчас працы над п'есай драматург часта спачатку падбірае дасціпныя і эфектныя рэплікі, а потым клапоціцца, як іх падаць, г. зн. рыхтуе папярэднюю рэпліку, на якую прагучыць дасціпны адказ. Такіх рэплік вельмі шмат у п'есах А. Макаёнка і Кандрата Крапівы, а таксама ў «Тутэйшых» Купалы.

Выбар мовы ў п'есе залежыць ад устаноўкі. Звычайная мова – гэта размоўная, мова добрай прозы. Але можа быць і мова вершаваная. У такім разе верш афармляецца проста і дакладна. Гульня рытмаў, асананс і алітэрацыя — усё гэта для гледача неістотнае, важны сам змест, толькі сам тэмп і размеранасць. Найбольш зручны памер для вершаванай п'есы — ямб белы пяцістопны альбо змешаны. Іншыя памеры стамляюць гледача.

ТВОРЧАЯ ЛАБАРАТОРЫЯ ПІСЬМ ЕННІКА

Ян Парандоўскі
(1895 — 1978)

Знакаміты польскі пісьменнік, які нарадзіўся ў Львове, а памёр у Варшаве. У 1924 — 1926 гг. ён падарожнічаў як навукоўца па Францыі, Грэцыі, Італіі.

Добра ведаў і шанаваў антычную культуру. Любімым жанрам Я. Парандоўскага сталі эсэ, створаныя на мяжы з мастацкай прозай. Сусветную славу пісьменніку прынесла кніга «Алхімія слова» (1951), у якой аўтар знаёміць чытача з таямніцамі пісьменніцкай працы.

Фрагмент гэтага твора і падаецца ніжэй.

ТАЯМНІЦЫ ПРАФЕСІІ

Безумоўна, былі такія далёкія часы, калі «ішлося ў паэты», як сёння «ідзецца ў ксяндзь», і было ў тым нават яшчэ большае падабенства, паколькі служба паэта мела сувязь з рэлігіяй. Нешта падобнае магло адбывацца ў школах аойдаў, куды паступалі здольныя юнакі, каб вучыцца традыцыйнай мове і вершаскладанню, пазнаваць асвечаныя словазлучэнні, параўнанні, эпітэты, альбо ў сярэднявечнай Ірландыі, дзе кандыдаты на будучых бардаў шэсць альбо сем гадоў вучыліся паэтычнаму майстэрству, ці ў старафранцузскіх школах *jongleurs*, дзе пад розгамі дасведчаных майстроў верша моладзь, якую вабіла вольнае жыццё вагантаў, вучылася лічыць націскныя склады, перарываць іх цэзурай, дабіраць асанансы, шукаць навобмацак нікім яшчэ не напісаныя правілы граматыкі, пазнаваць герояў эпапеі, што расце вякамі. Але па-за такімі выключнымі выпадкамі ніколі не існавала сапраўднай школы пісьменніцкага мастацтва і наколькі абразлівая нават сама думка пра гэта, я пераканаўся, калі трыццаць гадоў таму агучыў праект такой школы альбо секцыі ў Акадэміі мастацтваў, ці нават як асобнай універсітэцкай кафедры. З розных бакоў пачуліся пратэсты супраць такога замаху на натуральную свабоду развіцця будучых пісьменнікаў.

Гэта сапраўды моцная і трывалае традыцыя. Пісьменнікі заўсёды выходзілі самі. У іх не было нават таго, што існавала ў сярэднявечным ці рэнесансным жывапісе, калі вучань працаваў пад наглядом майстра, чысціў пэндзлі, падрыхтоўваў дошкі альбо палотны. Дазвалялася яму выконваць дробны арнамент, пакуль не дарастаў да важнейшых тэм. Ён падглядваў праз дзірку для ключоў,

калі майстра яе не затыкаў, як той браўся за найвялікшую таямніцу змешвання фарбаў. І ўрэшце, як матыль, абсыпаны кветкавым пылком, адлятаў ва ўласны свет, каб павольна абтрэсіся ад стылю і манеры настаўніка альбо застацца адданай ёй да канца. Письменнікі не толькі выходзілі самі, але найчасцей насуперак асяроддзю, з якім павінны былі змагацца за сам выбар сваёй прафесіі. Калі гэта праўда, што бацька Лафонтэна хацеў, каб ягоны сын стаў паэтам, то гэты пачцівы бацька з'яўляецца хутчэй выключэннем. Авідзій перадаў нам меркаванне ўсіх бацькоў у тым уступе сваёй паэтычнай аўтабіяграфіі, якая да сёння захавала пошваст розгі і дзіцячы энк паэта.

І нават калі нішто не ўскладняе будучаму письменніку жыцця, ніхто не знаёміць яго з сакрэтамі рамяства. Ён павінен іх пазнаць сам, здабыць уласным розумам, інстынктам, шукаць сваю дарогу навобмацак, блудзіць, адкрываць невядомыя сцежкі (звычайна добра затаптаныя многімі пакаленнямі), гібець у гушчары альбо выходзіць на гасцінец, што вядзе да подзвігу і славы. Хто ж са старэйшых письменнікаў не ведае таго маладога чалавека, які нясмела ўваходзіць з папкай, напіханай рукапісамі, рукі ягоныя дрыжаць, калі ён капаецца ў ёй, каб адшукаць тое, што найлепшае, тое, што найважнейшае, тое, на што ўскладае ўсе надзеі? Па-рознаму заканчваюцца такія візіты, альбо ўзаемным расчараваннем, альбо — надзвычай рэдка і як шчасліва! — радасным здзіўленнем, блізкімі адносінамі, сяброўствам.

Прыклад такіх адносін можна назіраць на працягу многіх гадоў у Эккермана. У чэрвеньскі дзень 1823 года ён з'явіўся ў Гётэ, прынёсшы яму свой рукапіс. Стары ліс адразу здагадаўся, што няма тут матэрыялу на выключную письменніцкую індывідуальнасць і, не адмаўляючы Эккерману ў парадах і заахвочваннях, задаючы нават розныя паэтычныя практыкаванні, прывязаў яго да сябе на рэшту жыцця і запэўніў яму несмяротнасць каля свайго боку як аўтару бясцэнных «Размоў з Гётэ». Эккерман ні на хвіліну не адмовіўся ад сваёй творчасці, увесь час яму здаваўся, што ён ідзе ўсё смялей наперад, у той час як магутная воля алімпійца трымала яго ў прызначэнні, якое для яго адкрыла. Эккерман — гэта выключны выпадак. Але ў той чэрвеньскі дзень гэта быў толькі малады вандроўнік з рукапісам у кішэні альбо пад пахай, сімвалічная постаць туляцтва няспраўджаных талентаў. Больш сардэчны і асабіста незацікаўлены ў адрозненне ад Гётэ, Леапольд Стаф не адно паэтычнае птушаня асмеліў да ўзлёту добрым словам і ўсмешкай,

здабываючы сабе такую ўдзячнасць, якую яму да смерці захаваў Тувім.

Кожны пісьменнік, асабліва знакаміты, быў і застаецца мэтай пелігрымак, а пошта прыносіць яму лісты і пасылкі рукапісаў, у якіх маладыя людзі дамагаюцца яго парад, падказак, ацэнак. Часта невядома што з імі рабіць, бо альбо не хапае часу, альбо — што найгорш — права нявартая высілкаў. Тым больш уражваюць у літаратуры прыклады зацікаўленасці пісьменніка маладымі літаратарамі. Чэхаў даваў ім у лістах дакладныя і кляпатлівыя парады, цыкл лістоў Рыльке «Маладому паэту» — сведчанне высакароднага мыслення, якое ідзе на дапамогу юнацкай бездапаможнасці. Падобныя лісты часта маюць нештодзённую вартасць і ўключаюць у сябе глыбокія веды па пісьменніцкаму майстэрству. Але нельга тут гаварыць пра нейкую сістэму, пра сапраўднае выхаванне пісьменніка.

Адзінай выразнай спробай навучання маладых пакаленняў былі паэтыкі ці стылістыкі, школы рыторыкі ў старажытнасці, дзе так званыя дыклататары перараблялі разнастайныя сюжэты, часта вартыя стаць сенсацыйным раманам ці панурай драмай. А яшчэ лекцыі па тэорыі маўлення, якія захаваліся аж да XIX ст., і ў форме рэштак утрымаліся як практыкаванні па кампазіцыі, складанню вершаў ці, урэшце, у самай сціплай постаці заданняў па роднай мове. Калі даўнейшыя школы рыторыкі займаліся, па сутнасці, вельмі паважнымі справамі ў галіне пісьменніцкага майстэрства, то тое, што сёння ад іх засталася, не мае звычайна для пісьменніка вялікай вартасці. Аднолькава непатрэбнымі з'яўляюцца так званыя стылістыкі. Ствараюць іх найчасцей пачцівыя зануды-педанты, якія знаходзяць пацеху ў тым, што могуць размясціць з адпаведнымі этыкеткамі ў асобных перагародках усялякія ўзоры стылю і выяўленчых сродкаў, што ўжываюцца ў літаратуры і на якія яны глядзяць як на матылькоў, прышпіленых іголкамі. У Францыі праславіўся нейкі Альбалат, аўтар розных літаратурных апісанняў, малярэўская постаць, якая бачыцца ў кампаніі мансеньёра Журдэна, неацэнны Албалат, які спрабаваў заняволіць яшчэ стыль Праспера Мерыме.

Інакш з паэтыкамі. Носяць яны вялікія альбо паважаныя прозвішчы і належаць літаратуры. «Паэтыка» Арыстоцеля, Гарацыя, «Ліст да Пізонцаў», трактат пра ўзнёсласць, вершаваны трактат, які прыпісваецца Лонгвіну, «Мастацтва паэтыкі» Буало, «Рыфматворчае мастацтва» Дмахоўскага — вось пара кіламетровых слупоў на дарозе, па якой паэзія хадзіла ў школу. Але паводле звычаю ўсіх

падшыванцаў раз-пораз яна прагульвала заняткі, каб у ап'яняльным адчуванні свабоды адшукаць новае натхненне, новых майстроў, новую прыгажосць. Настаўнікі лічылі гэта дрэнным і неаднойчы паўтараліся прыкрыя непаразуменні, так добра вядомыя з часоў змагання класікаў і рамантыкаў.

Школа не прадугледжвае новай паэзіі, падобна да таго, як не ўмее спадзявацца на новыя навуковыя адкрыцці. Кожнае «паэтычнае майстэрства» складаецца з правілаў, узятых з шэдэўраў папярэдніх эпох, гаворыць пра стан спраў, якія мінулі альбо існуюць на сёння, таму нельга адшукаць тут абрысы новых літаратурных жанраў альбо невядомых формаў верша. Паэтыкі існуюць у закрытым свеце. Іх загады і перасцярогі апіраюцца на аўтарытэты, на выпрабаваныя традыцыі, прыкрываюцца пэўнымі эстэтычнымі меркаваннямі. Крыніцай тых меркаванняў могуць быць альбо назіранні з галіны псіхалогіі адчуванняў і эмоцый, альбо паняцці, створаныя пад уплывам звычайў, урэшце схільнасці, прадузятасці і перажыткі дадзенай эпохі.

За выключэннем Арыстоцеля, які быў даследчыкам і апісваў літаратурныя з'явы так, як метэрэалагічныя, шукаючы ў іх законы, якія яны самі стварылі, іншыя аўтары паэтык былі паэтамі і выказвалі ў іх сваё credo. Гэты звычай жыве да сёння. Поль Клод стварыў таксама ўласнае «Паэтычнае майстэрства», вельмі дзіўнае. «Мастацтва паэтыкі» Гарацыя — гэта рэліквія мыслення і культуры выдатнага мастака. Сваіх класікаў ён чытаў не толькі для мастацкага задавальнення, але і дзеля таго, каб падгледзець іхнія сродкі і прыёмы, вартасці і недахопы, і амаль за кожным меркаваннем хаваецца яго асабісты вопыт. Заўсёды можна многаму ў яго навучыцца, калі не трактаваць яго дагматычна, а браць з яго перш за ўсё тое, што прамаўляе з кожнага верша: павагу да творчай працы і імкненне да дасканаласці. Ён, бадай, першы вымаўляў гэта слова так падкрэслена, бадай, першы жадаў ад пісьменніка столькі ўвагі, працы, прыстойнасці і з такім клопатам схіляўся над словам, бо быў закаханы ў яго гучанне, ва ўсё, што складае асабліваасці маўлення ў гаспадарстве чалавечай мовы. Разам з Арыстоцелем ён стаў заканадаўцам пакаленняў, у яго ценю ішлі аўтары іншых паэтык, сярэднестатыстычныя паэты, якім вера ў правілы замяняла творчую думку і ўзлёт.

Кітайскага бога літаратуры ўвасабляюць у постаці вусатага ментара з узнесеным угору ўказальным пальцам, якім ён нібы перасцерагае і дакарае. Ён мог бы стаць боствам пэўных перыядаў паэтычнай артадоксіі і на Захадзе. З паэтык вучыліся не толькі

агульным прынцыпам, але і шматлікім прыватнасцям: засвойваліся гатовыя словазлучэнні, вобразы, параўнанні. Абмежаваная правіламі паэзія была падобная да танца альбо гульні ў шахматы. Прымаліся і шанаваліся яе правілы без думкі пра тое, што гэта стрымлівае індывідуальнасць ці абцяжарвае развіццё асабістых вартасцяў, мастацкасці, непаўторнасці. Наадварот. Здавалася, што майстэрства, натхненне і нават арыгінальнасць толькі ў тых умовах пасапраўднаму трыўмфуюць, і што толькі на гэтай гладкай арэне слабыя таленты гінуць, падрэзанія банальнасцю і бездухоўным перайманнем. Трымаліся прынцыпу, адрынутага Евангеллем, і налівалі маладое віно ў старыя мяхі. Хочучы ажывіць спрацаваныя заношаныя формы, трэба было мець што сказаць — невялікае жаданне, калі ўзважыць убоства думкі, якое суправаджае бунтоўныя і бурапенныя паэтычныя школы, якіх столькі ў нашыя часы счэзла на вартую жалю анемію.

Рамантызм знішчыў старыя законы. Паэтыкі сталі гістарычнымі помнікамі. На іх месца прыйшлі праграмы і маніфесты, якія разбурылі амаль усё, што выпрацаваў *ancien régime* паэтычны. Трохі ладу засталася ў версіфікацыі. Будова радка, рытм, колькасць націскных складоў, рыфмы — у гэтым прытрымліваліся пэўнай традыцыі, санет заўсёды меў чатырнаццаць радкоў. Але ўрэшце аказалася, што можна быць паэтам, не прызнаючы ніводнай са спадчынных рысаў паэтычнага твора. Падчас кароткага панавання фармізму¹ можна было ўбачыць вершы, якія друкаваліся на перамену вертыкальна і гарызантальна, так што цяжка было пазбыцца ўражання, быццам палова творчай працы была тут перакінута на спакутаваныя плечы наборшчыка. Сёння ўсё часцей сустракаем так званыя паэтычныя творы, якія, калі б іх надрукаваць *in continuo*, нічым не адрозніваліся б ад патэтычных артыкулаў ці адозваў, што суседнічаюць ім у часопісах. Не так даўно ў Францыі было крыху смеху з групай летрыстаў, вершы якіх выглядаюць так, быццам хтосьці абы-як пазбіраў раскіданую наборную касу.

Сумнай прывілеяй нашага позняга часу з'яўляецца тое, што кожнае глупства знаходзіць сваіх папярэднікаў у гісторыі. Так, напрыканцы старажытных часоў забаўляліся складаннем так званых «люстраных» паэм, дзе адна палова адпавядала другой, як адбітак у люстэрку. Альбо давалі вершам форму якой-небудзь рэчы: напрыклад, яйка, сякеры, альбо зноў, як Пентадый, зануджвалі сваімі

1. Декадэнцкая плынь у польскім мастацтве, блізкая да кубізму (заўвага перакладчыка).

паліндромамі, са шчырым перакананнем робячы тое, што Каханоўскі зрабіў аднойчы дзеля жарту ў сваіх «Раках»¹.

Атрымалася, што свабода, прынесеная рамантызмам, і якая была крыніцай сілы, вырадзілася ў самавольства, што з'яўляецца крыніцай слабасці. Дзе ўсе дзверы адчыненыя, усялякі вецер прыносіць пыл і смецце. Малады чалавек, які хоча стаць пісьменнікам, адчувае сябе як флюгер на вежы, калі не з'яўляецца вельмі моцнай індывідуальнасцю, што здараецца, як вядома, рэдка. А значыць, трапляе ён пад усе плыні, найахвотней пад апошнія паводле часу, і свой найвышэйшы энтузіязм аддае якому-небудзь блазенству.

Няма літаратуры без сур'ёзнасці. Хто бярэ слова, каб выказаць у ім уласную душу альбо душу той супольнасці, якой мае на мэце служыць, ці то будзе сацыяльная група, ці народ, ці чалавецтва — не можа карыстацца словам з бесклапотнасцю жанглёра. Перакананне, што сур'ёзнасць неабходна тым, хто выказвае нейкія заклікі альбо ідэі, а не тым, хто мае на мэце выключна само мастацтва, можа нарадзіцца толькі ў пустой і дурной галаве. Якраз у святароў мастацтва, у тых строгіх вызнаўцаў, адасобленых ад свету і штодзённай мітусні і аддазеных сузіранню прыгожага, відаць найвышэйшая сур'ёзнасць нават у дробязях. Ніхто сумленней за іх не ўзважвае слова, пакуль не ўвасобіць яго на месцы, з якога ўжо немагчыма яго зрушыць. Гняце іх страх, што не здабылі са слоў усяго іх бляску, што не разгадалі поўнай таямніцы гукаў. Таксама і іншых, якія павінны аддаць людзям сваю думку, свой вобраз свету, сваю інтэпрэтацыю чалавека трывожыць непакой, ці словы, якія яны ўжылі дзеля гэтых вялікіх мэт, выканаюць даверанае ім заданне.

Пакуль будзе існаваць літаратура, усе творцы заўсёды будуць паслужмяныя пэўнай традыцыі і пакуль акрэсляць сабе ўласныя мэты, узважаць найперш працу сваіх папярэднікаў і разгледзяцца ў даступных ім сродках. Сёння ніхто не верыць у першародныя літаратуры і самародныя таленты, ніхто не можа сказаць пра сябе, як прарок Амос, што гаварыць яго вучылі зоркі. Толькі ў вельмі далёкія эпохі, вытокі якіх не ведаем, можна снаваць мары, пра творцаў не

¹ Рак, альбо ракі — форма верша, вядомая ў старажытнагрэчаскай і рымскай паэзіі, а таксама ў паэзіі сярэднявечча. Твор, у якім радкі, чытанья ў адваротным парадку (пачынаючы з апошняга і заканчваючы першым), утрымліваюць сэнс, які абвяргае першапачатковы змест твора, калі радкі чытаюцца па парадку з першага па апошні (заўвага перакладчыка).

абцяжараных нічыёй спадчынай. Таксама найўным з'яўляецца погляд, што можна засвоіць пісьменніцкае майстэрства без істотнага высілку. Гэты погляд знаходзіць сваё бытаванне толькі дзякуючы таму, што сярод шырокай публікі аўтары марных кніжак лічацца прадстаўнікамі літаратуры нароўні з пісьменнікамі.

Да пачатковых рэчаў у выхаванні пісьменніка належаць навука і веды пра слова, пазнанне і самае глыбокае пераасэнсаванне мовы, на якой творыцца. Гэта ніякая не навiна ў літаратурным жыцці тых пару тысячаў гадоў, якія яно налічвае. Нават там, дзе ўсе нашыя крыніцы маўчаць. Напрыклад, у часы Гамера, сам матэрыял мовы дае нам сведчанне пошукаў і вучобы. Дантэ ў кнізе «Пра народную мову»¹ сам назваў крыніцы сваіх ведаў пра мову, з якой павiнен быў стварыць літаратурную мову свайго народа, — ён разглядаў вартасці і недахопы розных італьянскіх дыялектаў і сам, адзiн, выканаў працу лексікографав, семантыкаў і граматыкаў, і быў гэта для яго падступ да ўласнай творчасці.

Вiторыю Аліг'еры можа быць прыкладам, як разам з талентам абуджаецца любоў да мовы. Арыстакрат, якому дадзена было традыцыйнае выхаванне, набыткам якога не было нічога, апрача дасканалай французскай мовы і майстэрскай коннай язды. Хапала яму гэтага датуль, пакуль не зразумеў, што будзе некалі паэтам. Усвядоміўшы сабе сваё прызначэнне, з жарсцю і захапленнем узяўся за вывучэнне мовы. Зачытваўся паэзіяй, прозай XV і XVI ст., займаўся граматыкай і дыялекталогіяй. Вучыўся латыні і нават грэчаскай мове. Усё гэта было яму патрэбна для збудавання ўласнага паэтычнага свету.

Няма патрэбы называць больш прыкладаў, бо за імі ўсе знакамiтыя прозвiшчы ў літаратуры. У нас узорам такіх клапатлівых узаемаадносiн з мовай быў Жэромскі.¹ Пра гэта гаворыць не толькі размах яго прозы, але і «Снабiзм і прагрэс» — адзiны твор падобнага

¹ Жэромскі Стэфан (1864 — 1925) — польскі пісьменнік. Аўтар гістарычных раманаў «Попел», «Краса жыцця», шматлікіх навел і драм. «Снабiзм і прагрэс» — эсэ, апублікаванае ў 1922 г., у якім Жэромскі проціпастаўляе снабiзму ў галiне эстэтыкі і iдэалогіi як шлях сапраўднага наватарства — пашырэнне і ўзбагачэнне мастацтва ў зорамі народнай культуры і вартасцямi дыялектных гаворак (заўвага перакладчыка

кшталту ў нашай літаратуры. Ніводзін з польскіх пісьменнікаў ніколі не ўзяўся за такую карпаталіваю апрацоўку мовазнаўчых праблем у сувязі з актуальнай літаратурнай тэматыкай і ўласным творчым вопытам. Там прагучалі таксама слухныя і суровыя словы пра дзівацтвы, бязглуздзіцу і неадукаванасць усялякага роду літаратурных блазнаў.

Неаднойчы можна пачуць, як літаратары адмаўляюць моўную вучобу і спасылаюцца на такіх самых невукаў, якія ўжо недзе некалі стварылі цудоўныя творы, не абцяжарваючы сябе лінгвістычнымі клопатамі. Але ім толькі сняцца такія выпадкі. Праўда, што Шэкспір не гартаў слоўнікаў, каб здабыць найвялікшае каралеўства слоў, якое ведае еўрапейская літаратура, але абмінаючы факт — хіба не апошні, што ён быў Шэкспірам, рабіў усё, каб сабраць гэта неацэннае багацце. Была гэта праца пчалы, вандроўная і свабодная, але ўпартая і бесперапынная. Вёска і горад, карабль і карчма, лес і поле, двор і вуліца давалі яму свае моўныя асаблівасці, з якіх яго непараўнальны інстынкт рабіў выбар. Гэтая школа даступна кожнаму, выхоўваліся ў ёй пісьменнікі ўсіх часоў. Сёння яна занябная, паколькі ўжо больш за сто гадоў, з невялікімі выключэннямі, пісьменнікі вядуць адасобленае жыццё, дзелячы яго паміж сваім кабінетам і кавярняй. Але ні ў адну з эпох не мелі яны такіх лёгкіх сродкаў здабывання таго, за чым некалі трэба было ганяцца. Слоўнікі, дасканалыя выданні класікаў кожны можа мець пад рукой.

Ды мала хто карыстаецца імі. Яшчэ радзей бачная праца над распазнаннем структуры мовы, на якой творыцца, яе развіццём і адметнасцю. Часам ствараецца ўражанне, быццам бы аўтар з прыкрасцю зносіць мову, навязаную яму лёсам, альбо адчувае поўную абьякавасць да яе: і мог бы пры іншай сітуацыі карыстацца любой другой. Як выглядае гэта ў сапраўдных пісьменнікаў, сведчыць прыклад Конрада.¹ Ён быў палякам, англійскую мову вывучыў позна, паміж 18 і 20 гадамі жыцця, заўсёды лепш і больш свабодна гаварыў па-французску. У лісце да Галсуорсі (тое ж самае выказванне паўтараецца і ў лісце да Уэлса) ён скардзіўся на цяжкасці, якія вымушаны пераадольваць, пішучы на чужой мове. А ў той жа час

¹ Конрад Джозеф (сапраўднае імя Юзаф Тэадор Конрад Кажанеўскі) (1857 — 1924) — вядомы англійскі пісьменнік, аўтар славытых раманаў «Капрыз Алмейера», «Лорд Джым», «Сэрца цемры», «Вачыма Захаду». Конрад нарадзіўся на Украіне ў сям'і польскага пісьменніка Апалона Кажанеўскага, будучага ўдзельніка паўстання 1864 г. (заўвага перакладчыка).

гэты чалавек сказаў: «У мяне не было выбару, калі б не пісаў па-англійску-зусім бы не пісаў». Толькі любоў, захапленне мовай, можа гэта вытлумачыць, і толькі любоў можа стварыць цуд, калі чужынец-вандроўнік з далёкага краю стаў адным з найлепшых стылістаў на бацькаўшчыне Шэкспіра.

Можна знайсці яшчэ больш, хоць і не такіх яркіх, прыкладаў, у Францыі, якая спрадвеку кліча і прытуляе чужынцаў: гэта ж ужо ў XIII ст. Бруно Лаціні выбраў сабе французскую мову «дзея яе асаблівай слодычы». З таго часу амаль у кожным стагоддзі шарэгі французскіх пісьменнікаў павялічваліся за кошт чужаземцаў, не кажучы ўжо пра XVIII ст., калі па-французску пісала ўся Еўропа. Усялякага роду недабіткі, выгнанцы, валацугі прымалі гэтую мову і не раз дасягалі ў ёй майстэрства. Сёння існуе ўзнагарода, створаная спецыяльна для чужаземцаў, якія пішуць па-французску. І штогод журы паўтарае тыя ж самыя словы захаплення ведамі і глыбінёй адчування мовы ў гэтых пісьменнікаў. Іхнім патронам мог бы быць Жюль Грын, сын англічаніна і амерыканкі, які не мог нічога напісаць на сваёй роднай мове, хоць ведае яе з дзяцінства.

Яшчэ больш, чым веды пра мову, яе багацце, адметнасць і законы, з'яўляецца сёння занябаным веданне фігур і тропай. Усе ўжываюць іх несвядома і ўспяваю, і можна не рызыкуючы сцвярджаць, што сёння няма аўтараў, якія змаглі б прааналізаваць уласны верш альбо праявіць ўрывак, паказваючы і называючы ў сваіх тэкстах рытарычныя аздобы. Калі б зрабіць гэта ў іхняй прысутнасці, яны спазналі б такое ж ашаламленне, як кабета над дзяжой цеста, калі назваць ёй у навуковых тэрмінах усе інгрыдыенты, якія з яе дапамогай трапілі ў склад будучага хлеба. Але ўсё ж хлеб вырас, быў пухлы, выйшаў з печы з прыгожай румянай скарынкай. Як не трэба ведаць хіміі, каб спячы добры і смачны хлеб — могуць сказаць пісьменнікі, — так і веданне рыторыкі нікому не акрыліць сказы.

Безумоўна, няварта згадваць рытарычную тэрміналогію, бо абуджае яна слухнае адпрэчванне, таксама як вааласы ўстаюць дыбам, калі мы знаходзім у граматыцы ўзнёсла складання апісанні найпрасцейшых выказванняў, да таго ж у суправаджэнні назваў і азначэнняў, годных скаластыкі. Але ж і гэта калісьці не запалохвала пісьменнікаў, вучыліся яны гэта, як і усе, на ўроках рыторыкі. З таго часу, як яна існуе, гэта значыць з V ст. да н. э., старажытныя, сярэднявечныя і новага часу літаратары можна сказаць аж да нашых дзён праходзілі навуку, якая тычылася мастацтва слова, не толькі на правілах і прыкладах, але і ў роздуме над эстэтычнай,

эмацыянальнай, інтэлектуальнай вартасцю ўсялякага роду «прыёмаў». Петрарка пералічвае метафары, якія пісьменнік можа выкарыстаць для азначэння нікчэмнасці людскога жыцця, і знаходзіць іх ажно чатырыста. Гэта нагадвае словы Гвідо Рэні: "Ведаю сто спосабаў, каб перадаць скруху і пакорлівасць у вачах Марыі Магдалены". Але мы ведаем, кім быў Рэні і кім — Петрарка. У мастака прамаўляў цынізм рамесніцтва і ўмельства, паэт жа дазволіў нам зазірнуць у адзін са сваіх працоўных дзён, які ён прысвяціў рэестру пераносных сэнсаў ужо ўжытых, і таму бескарысных.

Кожны пісьменнік павінен праветрыць лямец завялых арнаментаў. Кружаць яны бесперапынку вакол кожнага сказа, чакаюць хвілінкі няўважлівасці альбо стомы, каб «слізгануць пад пяро». Размоўная мова — гэта вялікі расаднік метафар, якія некалі мелі сваю вясну, а сёння альбо нельга іх адрозніць ад агульнаўжывальных выразаў, альбо палюхаюць яны сваёй спаракнеласцю.

Пераноснае значэнне настолькі ўвайшло ў кроў і тканіну мовы, што калі б яго адкінуць, нельга было б паразумецца. Ножка стала, вушка збанка, галава цукру, рукаў (ад рука) рэчкі, шыйка бутэлькі, падножжа гары — у падобных пераносных значэннях, нязвыкласці якіх ніхто не адчувае, чалавечае цела падзяліла свае органы паміж прадметамі, якія не заслугоўваюць на антрапамарфізм. Такі абмен назваў адбываецца ўвесь час, хапае і ценю падабенства, каб з'яднаць паміж сабой найбольш аддаленыя рэчы. Бразільскія індзейцы пазначаюць тым самым словам галінку, плечавы сустаў (чалавека і звер), сонечны прамень, валасы і грыву. Ананас па-англійску называецца *pine-apple*, альбо сасновы яблык, казка, зачараванная ў адным слове. Дзеяслоў «хадзіць», здавалася б, так прывязаны да чалавека, ахапіў амаль усё, што рухаецца. Спасылаліся на анемізм першабытных рэлігій, каб вытлумачыць гэтую з'яву, але яна не мае іншай прычыны, як толькі ашчаднасць у стварэнні новых выразаў. Пераноснае значэнне вылучае словаўтварэнне, якое было б асуджана на пастаянную прадукцыю і абцяжарвала б чалавечы розум непамерным баластам.

Але ў чалавеку, як у стваральніку мовы, дзейнічае і нешта, што можна назваць паэтычным інстынктам. Пакуль чалавек заслужыў сабе арыстоцэлеўскае азначэнне чалавек палітычныга, ён дарос ужо даўно да годнасці істоты паэтычнай. Чыё ж гэта вока ўхапіла падабенства паміж грыбам і савой і пэўным станам душы і цела і смелай парабалай перакінула іх у прыметнікі «згрыбелы» і «асавелы».

Чый гэта смех захаваўся навекі ў дзеясловах «збаранець», «адубець», «натапырацца»?

Хто замацаваў нязвыклыя асацыяцыі ў выразях «кіпец ад гневу», «тонка слаць», «хоць кол на галаве чашы»? Хто злучыў у адно два адцягненныя паняцці, кажучы «тонкі голас», і тым нібы апярэджваючы паэтаў, у якіх Рыбо выявіў здольнасці да l'audation coloree? Хто затрымаў у палёце жураўля і загадаў яму схіліцца над студняй? Ніколі пра гэта не дазнаем. Пакуль пазнейшае непаразуменне стварыла выраз «sedziwu» (пажылы, сівелы чалавек — Г.Т.), гучаў ён, як «szedziwu» і галаву, прысыпаную сівізной, рабіў падобнай да зімовай казкі дрэў, пакрытых sedzia (шэранню). У «смутку» ляжыць прыметнік «мутны», у «згрызоце» — дзеяслоў «грызці». Бог, збожжа, багаты, нябога ствараюць ланцуг метафар, які звязвае неба, зямлю і людскую долю. Пакуль прыйшлі паэты, якія адкрылі крываваыя таямніцы свайго сэрца, невядомы геній сталучыў у розных мовах два словы, пакуту і жаданне (passion, Leidenschaft, страсть), адным гэтым рухам, як сікцінскі Іегова, выносячы з цемры вялікі свет пацучыў.

У пераносных значэннях найглыбей выяўляецца дух народа, яны найдакладней перадаюць адметнасць мыслення і адчування рас і плямёнаў. Матэрыя — філасофскі тэрмін — азначае на латыні: дрэва, будаўнічы матэрыял і з'яўляецца варыянтам грэчаскага hyle, падобна як французскае bois азначае лес і драўніну. Аднак тое ж самае паняцце індуская філасофія ахапіла цалкам іншым пераносным значэннем — поля. З гэтых двух тэрмінаў можна было б стварыць гісторыю двух розных тыпаў мыслення і культур.

Вясяр глядзіць на свет як быццам з вышыні палубы, паляўнічы ідзе да яго са змроку дрэў звярынымі сцежкамі, селянін ахінае яго ясным колам далягляду, у якім яго поле і сад жывуць сваім благаслаўнёным жыццём — гэтыя старажытныя роды побыту адлюстраваліся ў мове пераноснымі значэннямі, у якіх бачныя краявіды, грамадскія адносіны, звычаі, прымхі, прылады, якія ўжо не існуюць і забытыя. З дапамогай лінгвістыкі знаходзім у гэтых пераносных значэннях задавальненне, падобнае да таго, якое дае нам разгадваанне загадак, але размоўная мова прыняла іх здаўна за звычайныя выразы. Значная частка з іх аднак трымаецца жыцця, такія як «ніва», «поле», «спадчына» і ўсё яшчэ ўраджайныя ў журналістыцы і танным красамоўстве — «галіна», «плынь», «хваля», «рэчышча». Кожная эпоха падкідвае ў мову жменю адметных пераносных значэнняў. Асабліва пладавітая ў гэтым бюракратыя, дзякуючы ёй нават «пункт» — невымерная часцінка прасторы, стаў

ваяўнічы і здабыў велізарныя абшары жыцця. Нельга пазбыцца «фронту», «адрэзку», «пляцоўкі», а «платформа», «плоскасць», «чыннік», «матор», «элемент», «блок», «тэрыторыя» пад нехайным пяром, як чэрві падтачваюць кожны сказ, пазбаўляючы яго думкі, калі там існавала.

Сумная рэч — наступства таго, што было некалі смелым адкрыццём, зрабіцца смешным і невыносным. «Узорысты дыван кветак», «шмарагдавы лут», «сярэбраны смех», «нябесны аксаміт», «рэкі слёз» маглі б спаслацца на ганаровы радавод і ўздыхаць па страчанай маладосці. Аднак сёння, трапляючы пад бяздумнае пяро, разносяць яны па ўсёй старонцы пах старой каморы. «Лона прыроды» не пакідае бацькоў сям'і, што прыводзяць сваіх дзетак на нядзельную маёўку, у запозненых баталістаў усё яшчэ «ляціць град снарадаў», а «зуб часу» можа, прынамсі, асмяшыць парламентарыя. У спрадвечную кнігу гумару запісаўся той нямецкі прамоўца, які стварыў сказ: «Зуб часу, што ўжо асушыў не адну слязу, і гэтыя раны загоіць». Іжыкоўскі, як стэнаграфіст сейму, ахвотна збіраў падобныя дурноты, і калі б яны захаваліся, была б у нас выдатная калекцыя красамоўных нонсэнсаў.

Недалёкія людзі думаюць гатовымі думкамі і нават адчуваюць гатовымі пачуццямі. Тое ж самае з недалёкімі прамоўцамі і літаратарамі. «Першы, хто параўнаў жанчыну з кветкай, — сказаў Гейнэ, — быў вялікім паэтам, другі — дурнем». Флабер зрабіў слоўнік банальнасцяў, смешны і ўражвальны. У кожнай мове павінен існаваць такі слоўнік, больш патрэбны літаратарам, чым арфаграфічным слоўнікі, бо арфаграфію пільнуюць карэктары.

Нават добрым пісьменнікам няпроста ўсачыць за пераноснымі значэннямі. Вось які нонсэнс вылез у Флабера ў «Мадам Бавары»: «Quand elle eut ainsi un peu battu le briquet sur son coeur sans en faire jaillir une étincelle... Гэтае «выкрасанне агню з свайго сэрца (у гэксце ўзмацняецца battu — сам працэс: бачыцца крэсіва і сталь, аб якую яго ўдараюць) магло б пасароміць кожную прازیчную старонку. Гэта тлумачыць, чаму, каб праілюстраваць таямніцы прафесіі, я выбраў менавіта пераноснае значэнне. Хавае яго ў сабе розныя небысткі: альбо пашырае шарэгі банальнасцяў альбо прыводзіць да недарэчнасцяў — захаваць меру, розум і арыгінальнасць у гэтых здрадніцкіх аздобах-справа майстэрства. Цяжка і нават немагчыма адмовіцца ад іх. Можна абысціся без параўнанняў, асабліва ў прозе, можна іх нават пазбягаць-калі не памыляюся прыкладам таго быў Дзюамель — але ад пераносных значэнняў ніхто не ўцячэ. Адпавядаюць яны як быццам прыроднай патрэбе людскага розуму і лепш ужываць іх свядома, чым паддавацца інстынкту. Хто разлічвае на інстынкт, хто сцвярджае, што маючы ў сабе шмат думак,

вобразаў, багаты вопыт, веданне свету і людзей, не мае патрэбы пакутаваць над складаннем слоў, паколькі яны павінны быць яму паслухмянымі, ці паглыбляцца ў сакрэты іх жыцця, развіцця і службы ў мове, бо гэта добра для пагарджаных лінгвістаў, той заўсёды заканчвае такім убоствам, калі ягоняя кніжкі выглядаюць як скроеныя са старых лахманаў.

Здараецца пачуць, як той альбо іншы аўтар з гонарам гаворыць: «Мае кніжкі -гэта не літаратура?» Калі гэта вучоны, філосаф ці палітык — гэтым прызнаннем ён хоча аддаліць ад сябе закід, што выдумляе замест таго каб казаць праўду. Але калі гэта гаворыць прэзаік альбо паэт, узнікае цьмянае адчуванне, нібы ён бароніцца супраць нечага, што выразна зніжае твор уяўлення, напрыклад, супраць працы, супраць стылю, асабліва супраць дасканаласці, якая многіх уражвае. Таксама абуджае супраціў слова прафесія, нягледзячы на тое, што знайшло месца ў загалюўку гэтага раздзелу. Ля пачатку кожнага мастацтва знаходзіцца рамяство, і толькі той, хто ніколі не будзе майстрам не хоча гэтага прызнаць, ані гэтаму навучыцца. Поль Валеры ўсё сваё жыццё разгадваў таямніцы літаратурнага рамяства, і ўрэшце далі яму ва ўніверсітэце кафедру паэтыкі, дзе ён аналізаваў найдрабнейшыя дэталі. Выявіў ён пры гэтым шырокія веды і глыбокую культуру, здабытую ўсім сваім жыццём працы і мыслення. Але апрача ўсяго, што можна вынесці са школ, з мастацтваў і музеяў, з размоў з іншымі людзьмі пяра, пісьменнік здабывае сабе ўласную адукацыю, прадвызначаную яго характарам, тэмпераментам, схільнасцямі, талентам, і здабывае яе так, як расліна спажывае сок — кожная з той самай глебы бярэ розныя элементы. У цудоўных «Устамінах» Рабіндраната Тагора, бачым як функцыянуюць карэнні, ствол, лісце такой паэтычнай расліны, калі яна бярэ харчаванне з зямлі, святла і паветра.

У кожнай пісьменніцкай біяграфіі знойдуцца падобныя здарэнні, настроі, адчуванні, псіхалагічныя стрэсы. На бясконцай шкале ўнутраных зрухаў ствараюць яны гэтую інструментуўку душы, якую сам пісьменнік прымае пазней як прызвание. І ўсё залежыць ад моманту — гэта можа быць гадзіна, дзень альбо год, — калі ён з усеі яснасцю распазнае свой шлях.

(Пераклад Г. Тычка)

Іван Мележ

(1921 — 1976)

Славуты беларускі празаік. Нарадзіўся на Гомельскім Палессі, памёр і пахаваны ў Мінску. Набыў сусветную вядомасць сваёй «Палескай хронікай» — цыклам раманаў пра жыццё краіны ў пераломныя гады сталінскай калектывізацыі. Наватарства

I. Мележа, апрача ўсяго іншага, праявілася і ў тым, што ён арганічна ўвёў родны палескі дыялект у літаратурна-мастацкую

плынь сваіх твораў. У адрозненне ад іншых беларускіх літаратараў,

I. Мележ шмат пісаў пра пісьменніцкае майстэрства, пра сваю творчую лабараторыю.

МАЙСТЭРСТВА — ГЭТА ІМКНЕННЕ

Некалькі заўваг аб простых ісцінах

Я ўпершыню пішу пра майстэрства. Таму адчуваю патрэбу пачаць з агульных разважанняў.

Перш за ўсё адзначу адну асаблівасць майстэрства.

Майстэрства — як вынік — справа крытыкаў і чытачоў. Для пісьменніка любога ўзроўню, вопыту і таленту майстэрства — гэта імкненне.

Да чаго імкнецца пісьменнік?

Для мяне самае важнае — і самае цяжкае — стварыць у кнізе вобразы. Насяліць кнігу жывымі людзьмі. Людзьмі рознымі, са сваім абліччам, са сваімі галасамі, сваімі надзеямі і клопатамі. Сваімі непаўторнымі індывідуальнасцямі.

Іх многа, яны ўсе розныя, але я павінен зразумець іх кожнага, як разумею сябе, адчуць іх ва ўсёй іх чалавечай складанасці, да найдрабнейшых асаблівасцей. Зразумець іх так, каб зразумелі іх, як сябе, і чытачы.

Іх многа, у кожнага з іх свой шлях, свой свет, але я павінен усіх іх звязаць у адно цэлае. Не прымусам, а проста і натуральна, так, каб яны былі патрэбныя адзін аднаму. Бо яны — людзі сярод людзей.

У людзей у кнізе павінны быць таксама зямля і неба, трава і воблакі, рэкі і паветра. Бо гэтыя людзі жывуць на зямлі, і трэба, каб адчувалася, што яны — людзі зямныя.

Усё гэта разам павінна дапамагчы вырашыць галоўную — і самую цяжкую — задачу: стварыць у кнізе жыццё, цэлы свет у праўдзівых, жывых праяўленнях і фарбах.

Не толькі пісьменніку вядома ісціна: душою кожнага твора павінна быць праўда. Твор тым больш значны, чым ён больш праўдзівы.

Наўрад ці калі-небудзь сур'ёзны пісьменнік браўся за работу, не імкнучыся сказаць праўду.

І аднак гэтая акалічнасць не перашкаджала ствараць — не так ужо рэдка — у той ці іншай ступені непраўдзівыя творы.

Нялёгкі вопыт у словах Хэмінгуэя: «Што па-сапраўднаму цяжка-дык гэта стварыць нешта на самай справе праўдзівае».

Цяжкасць не толькі ў тым, што абыходжанне з праўдай іншы раз патрабуе ад мастака вялікай мужнасці. Справа яшчэ і ў тым, наколькі пісьменніцкае ўяўленне аб праўдзе адпавядае сапраўднаму вобліку праўды.

Жыццё складанае, у ім пераплятаюцца розныя тэндэнцыі, розныя лёсы, розныя якасці. Складаная, як жыццё, і праўда, і прасцейшая з выгляду ісціна — пісаць праўду — вельмі часта падстаўляе мастаку многія цяжкасці.

Праўда ў мастацкім творы павінна выступаць у жывым, рухомым вобліку, у мностве розных — адкрытых і — сувязей.

Каб усё гэта ўбачыць і зразумець, ад пісьменніка патрабуецца вялікае чуццё, розум і вопыт. Усе пачуцці пісьменніка павінны жыць напружана і сканцэнтравана, ён павінен адчуваць не толькі твор у цэлым, але і кожны раздзел, кожны радок.

Чым вышэй гэтае чуццё, дакладнасць разумення людзей і жыцця, тым вышэй і ўзровень праўды, вышэй сам мастак. Яго майстэрства.

Таму, я лічу, майстэрства — гэта не толькі ўменне разумець свет ва ўсёй яго разнастайнасці.

У рэшце рэшт у творы ўсё залежыць ад таго, наколькі глыбока і шырока бачыць, разумее свет мастак.

Майстэрства непазбежна залежыць ад светапогляду пісьменніка ў цэлым. Ад яго не толькі чыста літаратурных, але і ад сацыяльна-паалітычных поглядаў і вопыту.

Гэтак жа, як праўдзіваць, важна для твора і пераканальнасць пісьменніка ў тым, што ён гаворыць чытачу, страснасць у яго любові і нянавісці. Старая, жорсткая парада Талстога пісаць толькі тады, калі не можаш не пісаць, мне здаецца абавязковым патрабаваннем.

Раўнадушша немагчыма схаваць, яно немінуча акажацца або холадам, або сумам і фальшам. Твор, у якім няма жывога цяпла, мёртвы, як папяровыя кветкі, з якім бы ўмельствам яны ні былі выкраены і распісаны.

Я баюся сусальнасці і сентыментальнасці, мне прыкрая і высакапарнасць пачуццяў — нават калі за імі і адчуваецца шчырасць. Але мяне не вельмі вабіць і знарочыстая, падкрэсленая «дзелавітасць», якая для некаторых маіх таварышаў стала як бы абавязковым эталонам сучаснага стылю прозы.

Акрамя ўсяго, Талстой як мастак пакарае мяне і ваяўнічым імкненнем ускрываць пад бачным сутнасць, зрываць усе покрывы з фальшу і хлусні, нейкай, я б сказаў, адкрытай аголенасцю думкі, моцнай і смелай. А якія цудоўныя чэхаўская сардэчнасць або бунінская закаханасць, водбліск якіх заўсёды адчуваеш на тварах іх герояў, на старонках іх кніг.

Я, помню, доўгі час імкнуўся пісаць стрымана і строга. Можна, калі гаварыць пра раман «Мінскі напрамак», гэтая строгасць пісьма ў цэлым патрэбна была, бо кніга гаварыла пра час суровы, пра нялёгкае падзеі і лёсы. Але вось калі я цяпер перачытваю рамаы з «Палескай хронікі» і адчуваю ў іх лірычную цеплыню, я аддаю перавагу гэтым асаблівасцям апошніх кніг.

Крытыкі маю прозу звычайна адносяць да разраду традыцыйнай.

Думаецца, што ў гэтым ёсць доля праўды, мае раманы маюць шмат агульнага з тым тыпам рамана, які для рускай і савецкай літаратуры стаў звычайным. Я магу сказаць, што свядома ішоў у рэчышча нашай раманнай традыцыі, якую лічу глыбока жыццёвай і па-ранейшаму перспектыўнай.

Аднак, азіраючыся назад, перачытваючы свае апошнія кнігі, я заўважаю і якасці, якіх не было ў маіх ранейшых творах. Я ўжо і не помню, якім чынам, але яшчэ ў працэсе работы над раманам «Людзі на балоце» пачала ў мяне складвацца крыху іншая, чым у ранніх творах, манера пісьма. Калі ў «Мінскім напрамку» і іншых кнігах ранейшых гадоў я строга прытрымліваўся прынцыпу аб'ектыўнага паказу, з пункту погляду як бы старонняга назіральніка, то ў «Людзях на балоце» ў аб'ектыўнае апавяданне ўсё часцей пачала пранікаць суб'ектыўна-лірычная плынь.

Відаць, да гэтага прывяло імкненне паказваць чалавека знутры, увага да таго, як мяняецца, жыве яго пачуццё, яго думка. Імкненне наблізіцца да героя патрабавала ў іншых выпадках як бы поўнага пераўвасаблення ў яго. Тады аўтарская мова злівалася з суб'ектыўнай, унутранай мовай героя, на час нават зусім саступала ёй месца. Апавяданне непрыкметна для мяне набыло невядомы раней маім кнігам унутраны рух, дзе ўвесь час як бы адбывалася змена

танальнасці апавядання. Калі дадаць да гэтага, што розны характар унутранага жыцця герояў выклікаў суб'ектыўныя карціны рознага гучання, то можна ўявіць, які гэта зрабіла ўплыў на ўвесь стыль раманаў.

Атрымалася нешта не зусім звычайнае для нашай беларускай літаратуры. Але павінен шчыра сказаць, што адбылося гэта неяк само сабой, амаль несвядома. Прычынай было толькі імкненне пранікнуць глыбей у чалавека, быць з ім. Імкненне перадаць рух пачуццяў і думак, багацце і ўзаемную іх сувязь. І імкненне бачыць таксама знешні свет, зрокавы і адчувальны. І імкненне — гарачае імкненне — іншы раз выказацца і самому, адкрыта. Пра тое, што здаецца, асабліва важным і што павінна быць аголена.

У выніку і ўзнікла гэтая новая для мяне манера апавядання — рухомая, вольная, што як бы ўключае ў сябе некалькі плыняў. Адзін з крытыкаў, які разбіраў абодва раманы, назваў гэтую манеру сінтэтычнай.

Зрэшты, я нічога не маю супраць таго, каб мяне лічылі традыцыйным.

Я гатоў падтрымаць пошукі ў галіне формы, але толькі ў тым выпадку, калі навізна ў гэтай галіне дапамагае чым-небудзь зместу, даходлівасці кнігі. Я разумею, напрыклад, імкненне як мага дакладней даследаваць рух пачуццяў і думак чалавека. Зразумелыя мне і імкненні прымусіць больш паслухмяна служыць задуме кампазіцыю твора.

Але, на жаль, не так ужо рэдка прыходзіцца бачыць, што некаторыя новаўвядзенні ў галіне формы не толькі не дапамагаюць, а перашкаджаюць справе. Кампазіцыя твора не любіць, каб яе без патрэбы ламалі і, як правіла, не даруе гвалту над сабой. Не даруе бесцырымоннага абыходжання з сабой і сюжэт, які патрабуе наогул паслядоўнага, лагічнага развіцця.

Калі бачыш некаторыя, не выкліканыя неабходнасцю фармальныя вышукі, міжволі ўзнікае думка, што зроблена гэта, каб здзівіць, вырвацца са звычайнасці. Але, думаецца, што здзіўляць трэба не гэтым, а адкрыццямі ў нетрах жыцця, у глыбінях чалавека.

Я таксама крыху эксперыментавалі ў галіне кампазіцыі і сюжэта і ведаю, якія абмежаваныя тут магчымасці. І ведаю я таксама, якія бязмежныя магчымасці для пісьменніка ў тым, што павінна стаць зместам кнігі.

За ўсе гады, што я пішу, у мяне ніколі не было такога, каб я мучыўся, пра што пісаць. У тым сэнсе, што няма цікавых задум, матэрыялу. Я ніколі не адчуваў недахопу ў матэрыяле для будучай

кнігі: жыццё наша не скупое на матэрыял для пісьменніка. Было нярэдка: розныя задумы не давалі сканцэнтраванца на якой-небудзь адной з іх. На выбар лепшай з іх ішло, бывала, нямала часу.

Але што мучыла заўсёды, дык гэта — відаць, знаёмае многім — як пісаць?

І цяпер непакоіць мяне: так многа хацелася б яшчэ сказаць. І адчуванне: многага не змагу, не паспею. Вельмі марудна пішу...

З усяго таго, што прыходзіцца пераадольваць у рабоце за пісьмовым сталом, самае цяжкае для мяне — партрэты.

Ёсць думка, што партрэт у сучаснай прозе наогул не вельмі патрэбен, ён мала што дае для выяўлення чалавека. Але я, як ні хацелася б мне згадзіцца з гэтым, адуваю вобраз героя незавершаным, пакуль не ўбачу яго твар, увесь яго воблік.

Майстэрства партрэта мне здаецца адным з самых складаных у творчасці. Яно, на маю думку, патрабуе асаблівай дакладнасці бачання, тонкасці пісьма. Мяне захапляе гэтае майстэрства ў Талстога, у Шолахава — зрэшты, ім добра валодаюць і некаторыя сучасныя пісьменнікі.

У мяне стварэнне партрэта звычайна патрабуе асаблівых намаганняў. Партрэт галоўнай гераіні ў рамане «Людзі на балоце» Ганны Чарнушкі пададзены ў самым пачатку кнігі, я змог напісаць здавальняюча толькі тады, калі кніга была ўжо амаль закончана.

Вельмі важныя для мяне дыялогі. Майстэрства гэтае таксама лічу адным з найбольш складаных — магчыма, нават самым складаным. Яно, па-мойму, патрабуе дасканаллага ведання чалавека, чалавечай псіхалогіі, прычым ведання чалавека і псіхалогіі не наогул, але вельмі канкрэтных, разнастайных іх тыпаў і станаў. Веданне нязвычайнасці, своеасаблівасці характару кожнага героя, своеасаблівасці яго стану ў той ці іншай сітуацыі. Усё гэта павінна заўсёды адчувацца ў падтэксце.

Майстэрства дыялога тым вышэй, чым дакладней разуменне кожнага характару і стану героя. Ва ўсёй іх непаўторнасці. Жывой цякучасці.

Мне мова герояў таксама цяжка падпарадкоўвалася. Спачатку нярэдка гэта было проста падабенства чалавечай мовы. Дыялог меў больш інфармацыйную ролю, тлумачыў падзеі, рухаў дзеянне.

Здаецца, што задачу гэтую мне па-сапраўднаму ўдалося вырашыць толькі пасля дзесятка год работы ў прозе. Вельмі карыснай аказалася ў гэтых адносінах такая добрая школа, як работа ў драматургіі.

З асаблівай чуласцю да мовы герояў я працаваў над раманами пра Палессе. Акрамя немалога ўжо вопыту работы тут важнае значэнне мела тое, што героі мае былі людзі своеасаблівых, вельмі каларытных, са сваім асаблівым ладам гаворкі. Да таго ж, гэта былі добрыя мае знаёмыя, я ведаў пра іх, здаецца, усё.

Думаю, варта адзначыць адну асаблівасць у рабоце над палескімі кнігамі. Героі мае гаварылі спачатку хоць і кожны ў адпаведнасці са сваім характарам, але — агульналітаратурнай мовай. Так, як гаварылі ў іншых кнігах, як лічылася тады нормай. Я, аднак, увесь час адчуваў нейкую дзіўную, непераадольную ненатуральнасць, фальшывінку ў іх мове. І чым далей, тым больш расло гэтае адчуванне.

Гэта было падобна на тое, як адчуваеш фальшывы тон у музыцы. Тады ўсё настойлівей пачала браць мяне спакуса: а ці не паспрабаваць дазволіць героям гаварыць так, як яны гавораць у жыцці. Увесці ў раман іх сапраўдную, няхай, можа, і дзіўную для другіх мову. Не адразу я адважыўся. Тады вельмі строгія былі ў нас ахоўнікі «чысціні» мовы. І ўсё ж адважыўся. І адразу адчуў, як мае героі ажылі, сталі тымі людзьмі Палесся, якіх мне хацелася бачыць і чуць.

У перакладах гэта, на жаль, амаль не ўдалося захаваць...

Я чуў, што ў сучасным мастацтве пейзаж зжыў сябе. Што ён не патрэбен. Анахранізм.

Для мяне кніга без пейзажу — тое ж, што вядомы слуп, які нарадзіўся з адрэдагаванай сасны.

Мне здаецца, пейзаж не толькі дапамагае стварыць у кнізе адчуванне паўнаты чалавечага быцця, ён разам з тым — свет паэзіі, характавае, страту якога ў мастацтве не можа замяніць нішто. Выкіньце пейзажы з «Ціхага Дона» або «Разгрому» і ўбачыце, як пабякнучы вялікія кнігі. Нашто ж свядома збядняць мастацтва?

Можа, таму, што я змалку рос сярод лясоў, сярод дзівоснай па сваёй прыгажосці прыроды, мне і ў мастацтве жыццё прыроды асабліва дорага.

Павінен сказаць, што карціны палескай прыроды, магчыма, першыя пачалі тую работу, якая прывяла да апошніх маіх раманаў. Я бачыў малюнкi Палесся перад сабою, яны будзілі ўспаміны, трывожылі. З успамінамі аб прыродзе прыйшлі ўспаміны аб людзях, зямлю засялялі людзі. Фарбы, гукі, лёс людзей усё болей звязваліся, усё выразней малявалі карціну, якая больш і больш захоплівала мяне.

Я проста не мог не напісаць пра палескую прыроду. Мяне непакоіць толькі, што, можа, у гэтай любові іншы раз, асабліва ў

другім рамане, я станаўлюся праз меру настойлівым. Можа, занадта многа даю гэтых карцін, многа і падрабязна. Мне здаецца, што прырода ў раманах стала як бы важнай тэмай кнігі.

Чалавек, вакол якога не жыве прырода, мне бачыцца нейкім жабраком, непрыкаяным. Я заўсёды павінен адчуваць героя свайго ў адзінстве з зямлёй і небам, таму звычайна вельмі ўважлівы да таго, як яны жывуць разам.

Героі маіх раманаў — палескія сяляне, і гэта ў многім вызначыла характар і значэнне карцін прыроды ў кнігах. Зямля-карміцелька; зямля-жыццё; зямля-надзея, любоў, нянавісць. Як бы я мог напісаць шчасце першага кахання Ганны і Васіля без адчування, што любоўю поўны ўвесь свет вакол іх? І разлом гэтага кахання, бесчалавечнасць яго хіба можна было б паказаць інакш?

У другім рамане — «Подых навалыніцы» — старшыня райвыканкама Апейка дапамог мне ўвесці ў кнігу асаблівы — шырокі, сінтэтычны — вобраз прыроды краю. Дапамог гэтымі карцінамі паказаць стракатасць эканамічных праблем раёна. У карціне працоўнай восені — стракатае працоўнае жыццё жыхароў раёна ў пачатку вялікага пералому...

Л. М. Талстой у пісьме да А. Фета пісаў: «Я нуджуся і нічога не пішу, а працую пакутліва. Вы не можаце ўявіць, якая для мяне цяжкая гэтая папярэдняя работа глыбокага ворыва таго поля, на якім я вымушаны сеяць. Абдумаць і перадумаць усё, што можа здарыцца з усімі будучымі людзьмі будучага твора, вельмі вялікага, і абдумаць мільёны магчымых спалучэнняў для таго, каб выбраць з іх 1/1 000 000, страшэнна цяжка. І гэтым я заняты».

Сярод многіх іншых праблем майстэрства адна, на мой погляд, мае асаблівае значэнне. Я назаву яе — вызначэнне лепшай якасці.

Гэтая праблема, думаю, стаіць увесь час перад пісьменнікам пры вырашэнні ўсіх разнастайных задач. Ад яе нязменна будзе залежаць узровень будучай кнігі, тых ці іншых яе элементаў.

Задачы, якія ўзнікаюць у час работы перад пісьменнікам, выклікаюць у ім бесперапынна розныя варыянты рашэнняў. Чым багацей талент, тым больш натхнёна працуе аўтар, тым больш гэтых варыянтаў.

Але тым важней і ўменне знайсці самы дакладны, самы лепшы варыянт.

Як бы добра ні ведаў ты жыццё і людзей, пра якіх пішаш, гэта веданне яшчэ палова справы! Кожны раздзел, кожны эпизод, кожны радок будуць ставіць задачу за задачай, якія трэба вырашыць

наилепшым чынам. Які варыянт галоўнай лініі кнігі дасць самае праўдзівае ўяўленне пра час і пра чалавека? Які герой зможа лепш выявіць час, галоўную думку кнігі? Які варыянт раздзела лепш дапоўніць агульную карціну? Які стан героя ў дадзены момант найболей праўдзівы? Які жэст яго найбольш натуральны? Якое слова яго найбольш дакладнае? Якая фраза лепш выкажа тваю думку? І г.д. і да т.п.

Праўдзівасць, глыбіня, яркасць карцін, вобразаў — усё ў той ці іншай форме залежыць ад умення пісьменніка выбіраць лепшае.

Хачу асобна спыніцца на адной задачы. Пісьменнік павінен адчуваць сваю рэч у руху. Але ўсялякае паглыбленне ў жыццё, у героя стрымлівае рух сюжэта. Ад таго, наколькі добра ўзаемадзеінічаюць апавяданне і сюжэт, залежыць лёс кампазіцыі твора. Ад усіх іх траіх залежыць у немалой ступені якасць кнігі.

Як вызначыць найлепшы рытм, тэмп руху апавядання, развіцця сюжэта, дыялога? Як вызначыць тую меру, дзе б імкненне глыбей, сур'ёзней даследаваць свет і чалавека не шкодзіла дынаміцы апавядання, не абцяжарвала занадта кампазіцыю твора? Або наадварот, дзе б клопаты аб прыгажосці, зграбнасці ліній твора не былі б у шкоду глыбіні і грунтоўнасці адлюстраванага? Як вызначыць, дзе багацце мовы пераходзіць у многаслоўе, а лаканізм — у жорсткасць?

У практыцы работы ўсё гэта аказваецца клопатам не простым.

Пушкін і Талстой, Дастаеўскі і Чэхаў. У іх кнігах у многім розныя рашэнні гэтых задач.

У аднаго і таго ж пісьменніка шчыльнасць і дынаміка апавядання ў розных творах вельмі вагаюцца. Вазьміце хаця б Л. Талстога: побач з «Вайной і мірам» і «Аннай Карэнінай» — «Халстамер», «Хаджы Мурат», «народныя» апавяданні. Розная шчыльнасць прозы, розны тэмп руху.

Мне здаецца, сучасная проза не толькі не прымірыла адвечную спрэчку паміж апавяданнем і сюжэтам, але, бадай, нават абвастрыла яе. У сучаснай літаратуры ў гэтых адносінах, на мой погляд, выразна заўважаюцца два напрамкі. Адзін вылучае дынамічны і лаканічны стыль як найбольш адпаведны дынамічнаму характару нашай эпохі. Другі амаль пагарджае дынамікай апавядання і накіраваны цалкам на пасягненне глыбінь эпохі, свету і мікрасвету чалавека. Другі, памойму, настойліва даводзіць свае перавагі ў У. Фолкнера і Г. Бёля.

Мяне заўсёды непакоіць супярэчнасць паміж апавяданнем і сюжэтам. Я заўсёды адчуваў страты, якія ў той ці іншай ступені нёс адзін і другі бок.

Вось і цяпер, аглядваючыся на апошнюю сваю кнігу, бачу: у «Подыху навалніцы» ёсць, вядома, перавагі перад папярэдняй. Узятая, падобна, многае глыбей, напісана вальней, але разам з гэтым ёсць, здаецца, і страты. Сюжэт стаў больш павольны, дзеянне часам як бы тармазіцца. Можна было б на карысць сюжэта скараціць і зусім зняць некаторыя раздзелы. Напрыклад, такія, як ноч на лузе, роздум герояў. Дзеянне пойдзе больш энергічна. Але тады кніга страціць многае ў сэнсе глыбіні. І роздум герояў для мяне вельмі важны. Бо раман па характару свайму — гэта кніга-роздум.

У сувязі з гэтым яшчэ адно меркаванне.

Ёсць, вядома, мудрая праўда ў тым, што майстэрства — гэта ўменне выкрэсліваць тое, што дрэнна напісана. Або адсякаць лішнія. Але мне ўсё ж здаецца, што ў гэтым вопыце — толькі палавіна ісціны. Другая палавіна ісціны ў тым — і ў гэтым немалая цяжкасць майстэрства, — што ў творы не толькі не павінна быць нічога лішняга, але таксама не павінна быць нічога страчана. Павінна быць усё неабходнае.

Урэшце — каштоўнасць твора вызначаецца тым, што ў ім ёсць.

Па сутнасці, працэс работы аўтара — гэта няспынным, нястомным патрабавальным пошукі лепшага варыянта, лепшай якасці.

Уменне адчуваць лепшае, на мой погляд, адна з самых неабходных для пісьменніка якасцей. І, можа быць, адна з тых, якую цяжка растлумачыць.

Гэтае пачуццё, як лакатар, павінна дзейнічаць увесь час, пакуль працуеш. Сачыць, папярэджваць, вызначаць. Выйдзе са строю ці задрэмле гэты лакатар — і ўсё разладжваецца.

Мне здаецца, гэта яно вызначае тое «ледзь-ледзь», у якім у мастацтве ўся «соль».

Адкуль яно? Відаць, ад таленту, у ім вельмі важная інтуіцыя. І, вядома, ад вопыту.

Уменне, акрамя ўсяго, патрабуе вопыту.

Некалькі слоў у заключэнне.

Агульныя ісціны ў мастацтве простыя, як табліца множання. Але яны — толькі пачатак. Усё вырашае тое, што будзе потым. Потым, нязменна-цяжкі і складаны шлях. Работа, пошукі, надзеі, сумненні, перамогі і няўдачы.

Разам з імі заўсёды — імкненне. Неспакойнае імкненне, творчасць. Якая ўсё стварае ў мастацтве. У тым ліку і майстэрства.

Нарадзіўся ў 1947 г. на Брэсшчыне.
Жыве ў Германіі. Адзін з самых вядомых і папулярных
паэтаў сучаснай Беларусі. Аўтар зборнікаў «Каардынаты
быцця»,
«Шлях-360», «Вастрыё стралы», «У горадзе валадарыць Рагвалод»
і інш. Паэзіі А. Разанава ўласцівы пошук і эксперымент.
Ён уводзіць у літаратуру новыя жанравыя формы,
якім дае назвы квантэм, вершаказаў, пункціраў і інш.

АДКАЗЫ НА АНКЕТУ ВОБРАЗ-90

1. Прыгадайце, калі ласка, найбольш удалыя й запамінальныя, плённыя дзеля фармавання нацыянальнай свядомасці вобразы Беларусі і беларуса.

Беларусь — у каранях, у матрыцы, у мацярынстве: яна ўсё яшчэ не спраўджаная і не рэалізаваная. І таму найперш тыя творы і тыя вобразы, якія адчулі, зразумелі і выказалі тысячагадовую самаахвярную вымогу каранёў стаць лесам, адкрыцца свету, вырвацца з жаху нематы, — адчулі, зразумелі і выказалі з найбольшай паўнатой дух самой Беларусі.

Такіх твораў нямала і асабліва сярод адраджэнскай літаратуры. Але ў першую чаргу хацелася б назваць адзін, на маю думку, самы «гарачы» і самы блізкі сённяшнім дням твор, — паэму Янкі Купалы «На куццю».

2. Ваш вобраз Беларусі.

Гэта, хутчэй, не вобраз, а вобразы: напрыклад, пярэдадня, часу, што настае і ніяк не можа настаць, руінаў і руні, скрыжавання і раздарожжа, — аднак усе яны кажуць пра тое адно, што само не можа выказацца і абвясціцца, і таму, па сутнасці, з'яўляюцца адным зборным шматстайным вобразам...

3. Што Вы разумеете пад беларускім вобразам свету?

У «беларускім» свеце быццё і нябыт не супрацьпастаўлены адно аднаму, а судакранаюцца і сумяшчаюцца і нават мяняюцца месцамі, і там, дзе быццё вярэдзіць і губіць, нябыт ацяляе і гоіць, і менавіта ў гэтым адваротным быцці чалавек шукае і страчаны сэнс, і апошні паратунак.

У ім, у сваім «белым» і «русым» свеце, чалавек адгароджваецца ад чалавека плотам, але ні сваёй існасцю, ні сваёй культурай не адгароджваецца ад самога свету; звездаўшы «забаронены» смак нябыту, ён жыве і адчувае шчасце жыць як бы адсутнічаючы, як бы

не належачы самому сабе, — і таму ён больш прыродны, чым гістарычны, і больш вечны, чым часавы.

4. Вобразатворнае пісьмо, здаецца, даўно стала бітым шляхам у літаратуры. Асноўнымі непарушнымі законамі стварэння вобраза, характара, тыпа больш ці менш удала карыстаюцца ўсе аўтары больш ці менш «дабротных» твораў, па-сутнасці, рамеснікі. Як, на Вашу думку, будзе развівацца літаратурны вобраз? Ці, магчыма, знойдзецца які іншы шлях?..

Нібы вузельчык піктаграфічнага пісьма, вобраз звязвае ў адно відавочнае і невідавочнае, ідэальнае і матэрыяльнае, тамтэйшае і тутэйшае.

Ён прыходзіць «адтуль» «сюды», каб, памятаючы свой шлях, весці адсюль у «туды».

Як бываюць ілжывыя Хрысты і прарокі, так і вобразы, якія не маюць гэтай памяці, ілжывыя. Яны прыходзяць «у імя сваё» і з'яўляюцца не пастухамі, а пасткамі.

Так, вобраз відавочны, аднак сам ён не абмяжоўваецца відавочнасцю: ён — шлях ад відавочнасці да сутнасці, ад выніку да прычыны, і таму, зводзячыся адным сваім краем да фатаграфіі і фактараграфіі, якія фіксуюць тое, што адбылося і адбываецца, другім сваім краем узводзіцца да тэургіі, якая ўздзейнічае на тое, што мае адбыцца.

І справа, зрэшты, не ў тым, каб мастацтва ў сваім імкненні да звышмастацтва станавілася самай фактаграфіяй альбо самай тэургіяй (усё гэта ёсць і ёсць на сваім адпаведным месцы, на сваім адпаведным узроўні), а ў тым, каб яно спраўджвала сваё заповітнае прызначэнне — было шляхам, які веў бы «рознапланаванага» чалавека да цэласнасці і адзінства.

5. Паспрабуйце, калі ласка, перадаць уласны аўтавобраз.

Як вока не бачыць самое сябе, гэтаксама сябе самога не бачыць і творца, ён для сябе абсалютны суб'ект.

Твар яго — яго творы: чым больш выдатны твор, тым больш аўтэнтычны твар.

Усякая іншая самаатэстацыя — трохі шарж, трохі пародыя, бо ў такім разе яму даводзіцца мець справу з лютэрскай і, гледзячы на сябе староннімі вачыма, выдаваць сябе за таго, кім ён не ёсць, — за аб'ект.

Галіна Тычка

СУМ ПА ДОБРЫХ ВЕРШАХ
Максім Танк пра літаратуру

Максім Танк
(Яўген Іванавіч Скурко)
(1912 — 1995)

Нарадзіўся ў вёсцы Пількаўшчына на Мядзельшчыне, там і пахаваны.
Творчы шлях пачынаў у Заходняй Беларусі, якая была на той час у складзе Польшчы. Біяграфія Танка стала легендай. У гады маладосці – рэвалюцыянер-падпольшчык, у сталым узросце – партыйна-савецкі функцыянер, Танк, тым не менш, ніколі не пераставаў быць сапраўдным творцам. Ён — паэт-наватар, які

ўвёў у беларускую літаратуру верлібр. Танкаўскім верлібрам уласціва глыбінная асацыятыўнасць і маштабнае мысленне.

Напрыканцы ХХ стагоддзя, здаецца, адным з самых папулярных літаратурных жанраў робяцца дзённікавыя запісы. Неардынарнай з'явай у сучаснай рускай літаратуры стаў «Дзёнік» Ю. Нагібіна (1996), які фактычна прыцьміў усю ягоную ранейшую літаратурную дзейнасць. З не меншай цікавасцю ўспрымаюцца сёння дзённікавыя запісы І. Буніна, У. Караленкі, Максіма Горкага.

У беларускай літаратуры гэты жанр мае свае даўнія і слаўныя традыцыі. Не будзем тут гаварыць пра авантурыстку сусветнага маштабу славетную Саламею Пільштынову, іншых папярэднікаў, згадаем адно арыгінальнае і да канца яшчэ нявывучанае і недаацэненае запісы Язэпа Драздовіча, апублікаваныя ўпершыню ў 1991 годзе часопісам «Маладосць»; перакладзеныя на многія мовы народаў свету дакументальна-дзённікавыя нататкі Ф. Аляхновіча «У кіпцюрох ППУ». А яшчэ прыгадаем, што ў блізкім да дзённікавых запісаў стылі працуе ўжо некалькі дзесяцігоддзяў Янка Брыль, што, скарыстаўшы жанр асабістых дакументальных сведчанняў, заваявала прызнанне ў свеце Святлана Алексіевіч.

Відавочна, у дзённікавых запісах, як жанры сучаснай літаратуры, ёсць свае пэўныя вартасці і недахопы. Іх добра ўсведамляў і Максім Танк, які яшчэ ў 30-я гады, занатоўваў падзеі з грамадскага жыцця Заходняй Беларусі, свае асабістыя развагі пра стан літаратуры, роздум над праблемамі быцця, з чаго пазней складалася кніга «Лісткі календара».

«Ты там, калі не маеш часу пісаць вершы, дык вядзі дзённік. Спатрэбіцца!»,— пісаў Максім Танк у 1944 годзе на фронт свайму найбліжэйшаму сябру Пімену Панчанку.

Сам Максім Танк вёў «дзённікі», пачынаючы з давераснёўскіх этапаў і амаль да самых апошніх дзён свайго жыцця. Пра тое, што гэта былі не проста асабістыя запісы, разлічаныя для хатняга ўжытку, а своеасаблівы від літаратурнай дзейнасці, сведчаць паасобныя выказванні, дзе пісьменнік гаворыць аб неабходнасці ўпарадкавання, скарачэння дзённіка, выкідвання з яго ўсяго лішняга і неістотнага.

«Дзённік мой — як дзядоўская торба, запоўненая мімалётнымі думкамі, каляндарнымі датамі, падзеямі, пошукамі ўражанняў. Не ведаю, ці хопіць часу яго перагледзець, прывесці ўсё да нейкага ладу, а галоўнае — скараціць»,— піша Танк у лютым 1977 года.

Надрукаваныя ў часопісе «Польмя» (№ 9 — 12 за 1996 год і № 1— 12 за 1997) дзённікавыя запісы Максіма Танка ахопліваюць больш за паўвекавы адрэзак з жыцця краіны і развіцця нашай літаратуры, адлюстроўваюць эвалюцыю творчай індывідуальнасці самога паэта. Яны даюць уяўленне пра Максіма Танка як пра творцу сапраўды еўрапейскага маштабу, як пра асобу, што ў пэўнай ступені з'яўляецца легендай нашай культуры. Адна з цэнтральных праблем, якая на працягу паўстагоддзя ні разу не знікае з поля Танкавай увагі, — гэта стан і развіццё нашай сучаснай літаратуры, перш за ўсё паэзіі. Патрабавальнага мастака не задавальняе найперш нізкі мастацкі ўзровень сучаснай паэзіі. І перш за ўсё паэтычная творчасць прадстаўнікоў сацрэалізму.

«1979 год. У паэзіі — сучэльны гладкапіс. А яна павінна быць гаркаватай, шаршаватай і непадатлівай на разрыў», — запісвае Максім Танк і пазней пазначае ў тым жа годзе: «А ў паэзіі нашай — неверагодная нудота, ад якой не ратуе ніякае мастацтва, стылістычнае ўпрыгожванне».

«1984. У паэзіі нашай адчуваецца нейкая аднастайнасць, быццам большую частку вершаў пісаў адзін і той жа паэт, толькі пад рознымі прозвішчамі».

Бадай, кожны год ён закранае гэтую балючую тэму, шукаючы вытлумачэння і выйсця з таго тупіка, у якім апынулася паэзія.

«1982. Трэба нешта рабіць з нашай паэзіяй, бо яна пачынае выдыхацца, таптацца на месцы. Мо яе прыглушылі трывожныя падзеі на свеце? Некаторыя з нас узяліся за слоўную эквілібрыстыку, падаліся ў дробныя жыццёвыя справы», — піша ён, а праз пару месяцаў з горыччу адзначае: «Зараз усе мы навучыліся пісаць вершы,

якія можна цытаваць, хваліць. Засталося яшчэ навучыцца пісаць такія, да якіх не раз хацелася б вяртацца».

Гаворачы «ўсе мы», Максім Танк, дарэчы, не адлучае сябе ад іншых калег-сучаснікаў. Пачынаючы з самых першых, яшчэ ў многім вучнёўскіх твораў, паэту ўласціва была вельмі аб'ектыўная і строгая ацэнка ўласнага даробку. І, здаецца, ніводзін з самых прыдзірлівых спецыялістаў-даследчыкаў не быў такім строгім літаратурным суддзёй паэта, як сам Максім Танк.

«1973. Усё больш нарастае ў мяне пачуццё незадаволенасці сабой і сваёй паэзіяй».

«1979. Прыслалі карэктурку майго чацвёртага тома і зборніка «Прайсці праз вернасць», у якім — зараз бачу, — шмат слабых вершаў. Ратуе яго, можа, паэма пра Дворнікава ды казка пра Мураша-Бадзіну».

«1981. Выйшаў апошні том збору маіх твораў. Цяпер бачу, што не трэба было ў яго ўключыць многіх слабых вершаў і розных сваіх выступленняў на зездах, пленумах, юбілеях».

«1983. Даў згоду на факсімільнае выданне «На этапах». А цяпер шкадую, бо зборнік вельмі слабы. І перавыдаваць яго няма ніякага сэнсу».

«1985. Пачаў верш, але нічога не выйшла:

Ты, што першым

быў уладаром нашай мовы,

Залатых самародкаў

і вогнішч распаленых слоў,

Вычароўваць мог

супраць смерці закляцці, замовы.

Надуманна, дрэнна. А гэта яшчэ горш:

У ветлыя тоні ракі

Закінулі дрэвы галіны,

Як вуды свае рыбакі».

«1986. Засумаваў па добрых вершах і сам развучыўся іх пісаць. Мікеланджэла гаварыў, што мармур дрыжыць пры яго набліжэнні. Нешта падобнае павінна было б адчуваць і слова пры набліжэнні паэта».

Патрабавальнае стаўленне Максіма Танка да мастацкага ўзроўню літаратуры, арыентацыя на еўрапейскія традыцыі ўласцівыя былі яму, пачынаючы з самых першых крокаў у літаратуры. У давераснёўскіх артыкулах і рэцэнзіях маладога Танка, у яго праграмных вершах тае пары сустракаюцца тыя ж матывы незадаволенасці станам развіцця тагачаснай заходнебеларускай

паэзіі, нараканні на яе аднастайнасць, няўвагу да мастацкай формы, залішняю традыцыйнасць.

І ў жыцці, і ў літаратуры Максім Танк быў рэвалюцыянерам. Маладога творцу не палохалі ні званні, ні аўтарытэты. Аб'ектыўным і патрабавальным быў ён не толькі да сваіх равеснікаў, заходнебеларускіх таварышаў па пяру — Васілька, Машары, Таўлая, але паводле высокіх мастацкіх крытэрыяў імкнуўся ацэньваць і даробак класікаў нашай літаратуры. Асабліва гэта заўважна ў лістах Максіма Танка да Пімена Панчанкі, надрукаваных у № 8 часопіса «Польмя» за 1997 год.

«Што да нашых «юнацкіх» мар аб вялікай літаратуры, дык мне здаецца, іх ніякі вецер не развее, і мы памалу пачынаем іх ажыццяўляць», — піша Танк у траўні 1943 года на фронт П. Панчанку. А ў другім лісце ўжо ў жніўні таго ж года дадае: «Я незадаволены з нашай літаратуры. Трэба пісаць. А то эпіганізм, які пачынае разлівацца астраўкамі, гразіць на доўгія гады заліць наш беларускі Парнас».

«Людзі нас траіх (Танка, Панчанку, Куляшова — Г. Т.) уважаюць за паэтаў «определившихся», а мне здаецца, знаходзімся ў стадыі пошукаў новых дарог мастацтва, мы больш упартыя, як нашы сучаснікі, якія паспяшылі «определиться».

Сапраўды, жыццёвы і творчы шлях Танка ў тэя гады быў ўжо прадвызначаны. І ён гэта прадчуваў. Аднак суровую крытычную ацэнку некаторых твораў тагачаснай літаратуры, у прыватнасці паэм Якуба Коласа «Адплата» і Аркадзя Куляшова «Прыгоды цымбал», нельга растлумачыць адно юнацкім максімалізмам. Тут прасочваецца непадробная трывога і клопат за будучыню нашай літаратуры.

«У «Звяздзе» друкаваўся адрывак з новай паэмы Коласа, які нагадвае яго ранейшую рэч «Суд у лесе». Тэма партызанская. Не падабаюцца мне яго апошнія паэмы: слаба напісана, і за мовай і формай перастаў сачыць наш паважаны дзядзька Якуб. Мо таму гэтыя рэчы яму не ўдаліся, што з падзеямі ён быў знаёмы толькі з газет, ды, можа, гэта і ёсць асноўнае, самыя падзеі не маглі змясціцца ў традыцыйных яго рамках сялянскай эпокі».

Пасля публікацыі ўсёй коласаўскай паэмы «Адплата» ўжо ў 1945 годзе Танк не змяняе сваёй думкі пра гэты твор. Ён піша своеасаблівую рэцэнзію П. Панчанку на коласаўскі твор: «Паэма вельмі слабая, — сцвярджае Танк. — Цяжка нават уявіць, што гэта напісаў усімі намі паважаны аўтар «Новай зямлі». І тэма, і сам верш — нейкая руіна, з якой толькі віднеюцца дзіка павыгінаныя, пакрэмсаныя

бэлькі...(...). Вось вершы, якія дапамагаюць табе ўявіць усё, што нельга перадаць у лісце:

Савецкі Саюз не адзін:
Амерыка, Англія ў згодзе.
Што ж будзе, калі гэткі млын
На поўныя ставы заходзе?
А як матцы глядзець
На сына, што стаў галавешкай.
Праклёны ж яе, ну як медзь,
Звінелі і білі даўбешкай».

Далей Танк прыводзіць яшчэ некалькі фрагментаў з коласаўскай паэмы, дзе выразна выявілася павярхоўнасць, апісальнасць і стылістычная недасканаласць твора.

Пра тое, што высокія мастацкія крытэрыі ў дачыненні да літаратуры Максім Танк захаваў на ўсё жыццё, сведчаць яго пазнейшыя дзённікавыя запісы, дзе ён крытычна ацэньвае ўласны творчы даробак і даробак сваіх сяброў (ужо прызнаных класікаў), з якімі ён ствараў новую вялікую літаратуру. Вось, напрыклад, як успрыняў Танк славутую «Паэму сораму і гневу» свайго найлепшага сябра П. Панчанкі: «Прачытаў Піменаву «Паэму сораму і гневу», напісаную з нейкім істэрычным надрывам. Я думаю, з часам ён і сам убачыць яе слабыя мясціны. А дапіску да верша «Ратуйце нашы душы»: «Зыходжу і са сваіх асабістых назіранняў, як член Прэзідыума Савета Рэспублікі» — відаць, не варта было даваць...(...) Тут я перастаю разумець Пімена, які ў сваім раздражненні збіваецца з такту і пачуцця меры. Ды тое, што зараз многім падабаецца, заўтра мала каго будзе цікавіць».

Думаецца, што менавіта трывогай за заўтрашні дзень, за будучыню нашай літаратуры і выклікана падобная крытычнасць, часам цалкам аб'ектыўная, а месцамі не пазбаўленая і пэўнай суб'ектыўнасці. Увогуле пра гэта Максім Танк дбаў, відаць, з той самай хвіліны, калі адчуў сябе паэтам. «У нас часта гавораць аб вернасці традыцыям, — пісаў малады Максім Танк у сваіх давераснёўскіх «Дзённіках». — Сапраўднай традыцыяй павінен быць бунт супраць усяго, што аджыло свой век, бунт супраць розных схем, а не наследаванне адкрыццям мінулага».

У сваёй творчай практыцы Максім Танк, пачынаючы з першага зборніка «На этапах», заўсёды імкнуўся быць наватарам. Пытанні формы, сучасных прыёмаў паэтыкі былі для яго вельмі істотнымі на працягу ўсяго жыцця. Зрабіўшы верлібр сваім любімым паэтычным жанрам, «галоўны паэт Беларусі» ўвесь час павінен быў

даказваць і пацвярджаць ягонае права на існаванне ў літаратуры сацрэалізму.

«1983. На мінулым пленуме, на якім я не змог быць, многія апалчыліся супраць маіх верлібраў. У нас даруюць любое пустазвонства, было б яно толькі зарыфмавана, і не заўважаюць, што ва ўгоду гэтай скарапейкі нават прызнаныя майстры пісалі розныя несуразнасці». «Наша крытыка ўсё яшчэ глядзіць на верлібр як на незаконнанароджанага байструка», — піша ён у 1987 годзе.

На працягу ўсяго жыцця Максім Танк задумваўся над будучыняй літаратуры, пільна ўзіраючыся ў тэндэнцыі, што адбываліся ў сучасным еўрапейскім мастацтве. Далучанасць да сусветнага літаратурнага кантэксту, гэтак адчувальная ў паэзіі Максіма Танка, падкрэсліваецца і ў яго дзённікавых запісах. Бадай, ніхто на Беларусі, за выключэннем хіба Янкі Брыля, так добра не арыентаваўся ў шматлікіх сучасных сусветных літаратурных плынях, напрамках і тэндэнцыях.

Гэты факт тлумачыцца і біяграфіяй паэта. У маладыя гады, яшчэ падчас свайго побыту ў Вільні, ён асабіста пазнаёміўся з многімі сусветна вядомымі сёння літаратарамі — Чэславам Мілашам, Тадэвушам Канвіцкім, Янам Гушчам, Ежы Путраментам і інш. Пазней, у савецкія часы, калі большасць грамадзян задыхалася ў павуціне сацыялістычных літаратурных канонаў, Максім Танк, дзякуючы веданню польскай мовы і маючы ў Польшчы аўтарытэтных сяброў-літаратараў, а таксама блізкага сваяка — пляменніка жонкі Любові Андрэеўны — Уладзіміра Плятона, таксама польскага пісьменніка, меў магчымасць знаёміцца з усімі навінкамі сучаснай літаратуры, што перакладалася і выдавалася ў Польшчы альбо трапляла туды з эміграцыі. Гэта былі творы віленскага знаёмага Максіма Танка — Нобелеўскага лаўрэата Чэслава Мілаша, пра якога на Беларусі мала хто і чуў, бо яго, палітычнага эмігранта, не друкавалі ў сацыялістычнай Польшчы, вершы і проза К. Гамсуна, Васэрмана, Сэйферта, Мантэрана, І. Сілонэ, Л. Фердынанда і інш., пра існаванне якіх многія нашы літаратары і не ведалі.

Відаць, таму, адзначаючы, як самую каштоўную рысу беларускай паэзіі яе «заземленасць, заглыбленасць у людскія справы», Максім Танк пісаў пра сябе: «Я даўно разбурыў гранічныя мury, якія аддзялялі прозу ад паэзіі». І адзначаў з задавальненнем, што пацвярджэнне гэтай тэндэнцыі ў сучаснай літаратуры нечакана для сябе знайшоў у лістах Томаса Мана, дзе было напісана, што «Паэзія і проза ў самым высокім значэнні ўсё больш і больш збліжаюцца і некалі зліюцца ў адно». Слабасць беларускай паэзіі Танк бачыў у тым,

што «ў ёй больш эмоцый, як думак». І са шкадаваннем заўважаў: «Не маю часу і здароўя распачаць рэвалюцыю, бо ў нашай паэзіі столькі награмаздзілася старызны!»

Як ужо гаварыўся не раз, пачынаючы з юнацтва і да апошніх дзён свайго жыцця, Максім Танк марыў пра вялікую новую літаратуру. У 1974 годзе ён запісаў: «Праз год 20 будзе ў нас зусім іншая літаратура. Яна павінна прасеецца праз аб'ектыўную крытыку».

У прынцыпе гэтае танкаўскае прароцтва ў пэўнай ступені збылося. Будзем спадзявацца, што збудуцца і іншыя ягоныя прадбачанні, напрыклад, выказаныя ў 1983 годзе: «Усё большую надзею ўскладаю на літаратуру, якая прыйдзе пасля нас».

Бэйзд Бантынг

(1900 — 1985)

Англійскі паэт. Класік брытанскага мадэрнізму, пра якога ў Англіі даведаліся ў другой палове 60-х гадоў пасля публікацыі яго знакамітага твору — паэмы «Briggflatts» (1966).

Пункт гледжання паэта

Эсэ

Паэзію, як і музыку, трэба слухаць. Яна мае дачыненне з гукамі — доўгімі і кароткімі гукамі, моцнымі націскамі і слабымі націскамі, суадносінамі галосных тонаў і ўзаемным стасункам зычных, якое ёсць як тэмбр інструментаў у музыцы. На лісце паперы паэзія мёртвая, мёртвая да таго часу, пакуль які-небудзь голас не абудзіць яе да жыцця, падобна да таго, як музыка, што ляжыць на падстаўцы для нот, гэта толькі інструкцыя для выканаўцы. Здольны музыкант больш-менш уяўляе сабе гук, а здольны чытач можа паспрабаваць пачуць у свядомасці тое, што бачаць ягоня вочы надрукаваным. Але і аднаго, і другога задаволіць толькі рэальны гук, які прагучыць у паветры і дасягне вуха. Паэзію трэба чытаць уголас.

Ціхае чытанне пра сябе з'яўляецца прычынаю паловы непаразуменняў, з-за якіх людзі сталі ўспрымаць паэзію з недаверам. Пазбаўлены гуку чытач глядзіць на вершаваны радкі так, як на прозу, шукаючы ў іх значэння. Проза ўласна дзеля таго і існуе, каб несці значэнне. Прычым ніводнае са значэнняў, што нясе проза, не можа быць гэтаксама выяўлена ў паэзіі. Бо гэта не яе справа.

Паэзія імкнецца не да значэння — толькі да прыгажосці. Калі настойваць на няправільным ужыванні слоў, можна яшчэ сказаць, што яе «значэнне» іншага роду і заключаецца ва ўзаемаадносінах строф і гукавых камбінацый (альбо гарманічных, альбо кантрастна дысгарманічных), якія слухач хутчэй чуе, чым разумее. Гукавыя радкі, запісаныя ў паветры, абуджаюць эмоцыі, якія проза не можа нават назваць. Не трэба гэта тлумачыць тым, хто ўспрымае паэзію на слых. Яны не маюць ні часу, ні жадання, каб шукаць у вершах праявітых значэнняў.

Вельмі нямногія мастакі валодаюць ясным аналітычным розумам. Яны робяць тое, што робяць, таму што мусяць. Пазней некаторыя задумваюцца над гэтым, і свой досыць цьмяны роздум спрабуюць няўмела выказаць праз сваё мастацтва. Такім шляхам узнікаюць тэорыі, якія ўводзяць у зман крытыкаў і пачаткоўцаў, а

часам наведваюць творы артыстаў, што спрабуюць ажыццявіць уласныя канцэпцыі.

Тое, што прыносіць асалоду, трапляючы да чалавека праз вушы, не патрабуе аніякага тэарэтызавання. А значыць, не патрабуе яго ні музыка, ні паэзія. Тэарэтыкі ідуць услед за мастаком, але не ў стане яго растлумачыць. Гук слоў альбо нот — гэта адзінае, з чым можна лічыцца. Цалкам верагодна, што публіка будзе захапляцца, чытаючы паэзію адпаведнага ўзроўню на незразумелай для сябе мове. Я бачыў, як вершы Г'этэ і Хафіза рабілі амаль такое ж самае ўражанне на аўдыторыю, што не ведала нямецкай і перскай моваў, як і на слухачоў, якія разумелі гэтыя мовы.

Кампазітары не заўсёды з'яўляюцца найлепшымі выканаўцамі сваіх твораў. Гэтаксама і паэты не заўсёды найлепш чытаюць свае вершы. Але кампазітар альбо паэт заўсёды можа паказаць нешта, што загінула б, калі б не яны. Тым не менш аднак некаторым паэтам бракуе голасу альбо здольнасці панавання над ім. Некаторыя так глыбока засяроджваюцца на тэхнічных пытаннях свайго рамяства, што робяць, напрыклад, вельмі доўгія паузы на канцы строф і губяць раскалыханы метр. Некаторыя чытаюць манерна, напрыклад, бясконца паўтараючы адно і тое ж паніжэнне інтанацыі і таму ўздзейнічаюць гэтаксама, як нязносна крыклівыя святары ў касцёле. Падобнага плану недахопы без сумнення адштурхоўваюць таго-сяго ад паэтычных вечароў.

У той жа час акцёры прыносяць з сабой недахопы ўласнай прафесіі. Яны не могуць перажыць, што іх прыгожыя галасы застаюцца па-за бляскам рэфлектараў, стараюцца выявіць іх ва ўсёй паўнаце, прадстаўляючы верш, які вымагае толькі невялікага дыяпазону. Акцёраў вучаць дзеля патрэб сцэны, яны павінны выціснуць усё, што можна, з кожнага кантрасту, таму і праяўляюць схільнасць да чытання вершаў на тэатральны манер. І ўсё ж як акцёры, так і паэты, калі пачынаюць чытаць, даюць больш, чым можа даць ціхае чытанне верша пра сябе.

Не дазваляйце падмануць сябе людзям, якія рыхтуюць экзаменацыйныя пытанні і імкнуцца пераканаць нас, што верш можна лепш зразумець тады, калі зрабіць граматычны разбор і правесці аналіз кожнага сказа, даследаваць кожную страфу, праверыць значэнне слоў па Оксфардскім слоўніку і адшукаць у бібліятэцы ўсе магчымыя алузіі. Гэты род ведаў толькі ўскладніць разуменне верша, бо, слухаючы яго, чалавек будзе запалонены мноствам неістотнай інфармацыі і не пачуе значэння, што існуе ў гуку.

Бядою ўсіх сфераў мастацтва з'яўляюцца шарлатаны, што прагнуць грошай, славы альбо, прынамсі, апраўдання ўласнай нядбайнасці. Чым менш аўдыторыя разумее мастацтва, тым лягчэй панаваць шарлатанам. З таго часу, як чытанне паэзіі стала модай, яны знайшлі для сябе новае поле дзейнасці. Для звычайнага чалавека нялёгкая справа адрозніць сапраўднага паэта ад ашуканца. Але гэта трохкі прасцей тады, калі паэзія чытаецца ўголас. Графаманія хутка пачынае нудзіць. Збедненыя гукі неўзабаве выдаюць сябе, чуваць, якія яны вадзяністыя і які згорблены у іх пазваночнік.

На знакамітай сустрэчы ў Альбер Хол¹ было шмат аферыстаў, але было таксама і са два паэты. На жаль, найгоршыя, самыя небяспечныя шарлатаны займаюць пасады ва ўніверсітэтах і ў навуковых аб'яднаннях, пішуць для штотыднёвікаў ці працуюць для Бі-Бі-Сі, Брытыш Консул альбо якой іншай інстытуцыі, што робіцца сховама для службоўцаў-абібокаў. У XVIII ст. такой інстытуцыяй быў Касцёл. Калі б гэтыя людзі публічна чыталі свае тэксты ўслых, іх пустыя радкі, не знаходзячы водгуку, хутка б здрадзілі іх.

Пераклад Г. Тычка

¹ Гаворка ідзе пра арганізаваны ў Лондане ў 1965 г Фестываль паэзіі, у якім прынялі ўдзел Ален Гінзберг, Яўгеній Еўтушэнка, Адрыан Мішэль, Мішэль Хоровітц, Грэгары Корсо, Том Пікард і мн інш. Каго меў на ўвазе аўтар, невядома (заўвага перакладчыка).

ХРЭСТАМАТЫЯ

Пол Джонсан

Сучасны англійскі гісторык,
аўтар шматлікіх кніг па гісторыі хрысціянства
і гісторыі Вялікабрытаніі. Супрацоўнічае з многімі
вядучымі англійскімі выданнямі.
Рэдагаваў часопіс «New statesman».

СЕМ СМЯРОТНЫХ ГРАХОЎ І ДЗЕСЯЦЬ ЗАПАВЕДЗЯЎ СМІ

(З даклада на XII Міжнароднай канферэнцыі сродкаў масавай
інфармацыі)

Сродкі масавай інфармацыі з'яўляюцца ў патэнцыяле вялікай
свецкай царквой, скіраванай на расейванне цемры невуцтва і
сцвярджэнне ісціны. Евангелле ад Яна, калі задумацца, прысвечана
прэсе, ды і Езус Назаранін можа быць названы першым журналістам,
які прынёс чалавецтву Добрыя Навіны. Ці можа хто-небудзь
усумніцца ў тым, што чалавек, які прапаведаваў некалі пяці тысячам,
не скарыстаў бы сёння магчымасці газеты альбо тэлебачання?

Палеміка Джона Мільтана, які абараняў права друкаваць і
выдаваць, адрасаваная англійскаму парламенту ў 1644 годзе, ад
пачатку да канца прасякнута ідэяй, што свабода выдавання ёсць
аснова ўсіх грамадзянскіх свабод. Джэферсану, трэцяму прэзідэнту
ЗША, належыць знакамiты афарызм: «Калі б мне даверылі вырашаць,
што лепш: урад без газет, ці газеты без урада, я, не сумняваючыся,
выбраў бы апошняе». Мы не можам устанавіць для СМІ асобную
сістэму кіравання, змусіць іх быць прыстойнымі. Адзіны надзейны
спосаб, з дапамогай якога мы можам стварыць СМІ, што служаць
грамадству, заключаецца ў тым, каб у іх працавалі людзі, што
падзяляюць пэўныя маральныя нормы.

Неабходна вызначыць характэрныя недахопы СМІ, калі мы
збіраемся выправіць альбо пазбавіцца ад іх. На мой погляд, такіх
недахопаў сем, і я называю іх сямю смяротнымі грахамі СМІ.

Першы з іх — гэта скажэнне. Я не кажу падман, таму што
адкрытая публікацыя матэрыялаў, пра якія вядома, што гэта
фальсіфікацыя, у журналістыцы з'ява вельмі рэдка. Адзінай
засцярогай тут з'яўляецца ўнутраная пільнасць, імкненне дакладна
прытрымлівацца ісціны.

Другі смяротны грэх я называю шанаваныя падманныя вобразы. Існуе непераадольная цяга да стварэння міжнароднай мьельнай оперы з «добрымі» і «дрэннымі» персанажамі: усе гэтыя кастра, кадафі, садамы хусейны і пол поты грымующца пад зладзеяў і такім чынам фармуецца склад выканаўцаў, якія вядуць сябе прадказальна і адпаведна ролі.

Трэці смяротны грэх — гэта ўламанне ў прыватнае жыццё. Якім бы прывілеяваным, як член каралеўскай сям'і, багатым, як зоркі шоу-бізнеса, усеўладным, як главы ўрадаў, ні быў чалавек, яму патрэбна нейкае адасабленне. Рэдактар альбо тэлепрад'юсер павінен заўсёды задаць сабе пытанне: «Ці з'яўляецца падобнае ўламанне ў прыватнае жыццё несумненна ў інтарэсах грамадскасці?» Звярніце ўвагу — не «цікавым для грамадскасці», а «ў інтарэсах грамадскасці». А гэта не адно і тое ж.

Звязаны з гэтым і чацвёрты смяротны грэх — знішчэнне рэпутацыі. Адзін з самых магутных брытанскіх газетных магнатаў лорд Бівербрук меў нядобрую славу, дзякуючы свайму спіску ненавісных яму грамадскіх дзеячаў і другому спіску — асобаў, якія не павінны былі згадвацца ў яго газетах ні пры якіх абставінах. У нядаўна надрукаванай кнізе Сюзан Гармент паказвае, як супрацоўнічаюць слугі закона і журналісты ў стварэнні «машыны скандала, якая самаўзмацняецца».

Пятым смяротным грахам з'яўляецца эксплуатацыя секса для падняцця рэйтынга і тыража. Рэдактары і тэлепрад'юсеры могуць доўга і напружана думаць пра тое, ці не пацягне за сабой якія-небудзь санкцыі эксплуатацыя секса, але я сумняваюся, што ёсць сярод іх хаця б адзін з дваццаці, які калі-небудзь возьме пад увагу магчымае шкоднае ўздзеянне гэтай эксплуатацыі на гледача і чытача.

Гэта прыводзіць да шостага смяротнага грэху: забруджванне і нават атручванне розумаў дзяцей тым, што яны бачаць, чуюць і чытаюць. Сёння бацькі, якія б ні былі яны добрасумленныя, практычна не могуць зберагчы сваіх дзяцей іншым шляхам, як толькі цалкам адмовіўшыся ад газет і тэлебачання ў доме.

Пяройдзем адсоль да сёмага і апошняга смяротнага грэху — злаўжыванне велізарнай уладай, якую маюць СМІ. З таго часу, як Макалей назваў прэсу чацвёртым саслоўем, з'явілася ўпэўненасць у палітычнай уладзе, якой валодаюць СМІ. У пэўнай ступені гэты апошні смяротны грэх — злаўжыванне ўладай — размяркоўвае па катэгорыях усё іншае.

Мне могуць запырэчыць — лёгка вызначыць і пералічыць недахопы СМІ. А ці могуць яны на самай справе быць выпраўленымі з

дапамогай якой-небудзь схемы рэформ? Адказ на апошняе пытанне адназначны — не. Самае большае, што можа зрабіць нехта, напрыклад, падобны на мяне, гэта паказаць шлях. Вось мае дзесяць заповедзяў для ўсіх, хто працуе ў прэсе.

Першы імператыву — жаданне адкрываць і паведамляць ісціну. Гэта значна больш, чым прынцыпы — не казаць няпраўду, не скажаць, не падманваць.

Другая заповедзь заключаецца ў тым, што журналісты павінны заўсёды прадумваць вынікі таго, пра што яны гавораць. Калі ў адным горадзе ўзнікаюць хваляванні, ці не зрабяць пэўныя формы асвятлення падзей несумненым узнікненне хваляванняў у іншых гарадах? Што будзе прадухіляць шкоду, а што яе прыносіць?

Гэта прыводзіць нас непасрэдна да трэцяй заповедзі: паведамлення ісціны недастаткова, калі адсутнічае меркаванне, заснаванае на інфармаванасці. Журналісты павінны быць адукаванымі, а гэты працэс займае ўсё жыццё.

Чацвёртай заповеддзю з'яўляецца тое, што журналісты павінны заахвочваць да атрымання ведаў. Яны не павінны задавальняцца тым, каб гаварыць публіцы тое, чаго яна хоча, альбо тое, што яна думае, што гэтага яна хоча.

Пятая заповедзь у пэўным сэнсе найбольш складаная з усіх для выканання і найбольш важная. Тыя, хто кіруе СМІ, павінны адчуваць адрозненні паміж "грамадскай думкай" у яе высокім гістарычным сэнсе, калі яна стварае і фармуе канстытуцыйную дэмакратыю, і часовым, непастаянным феноменам папулізму. Х. Менкен выказаў афарызм: «Ніколі ніводная газета не зменшыла свой тыраж, недаацэньваючы інтэлектуальны ўзровень сваіх чытачоў». Аднак гэта слізкая сцяжынка.

Часам таксама СМІ павінны праяўляць жаданне стаць на чале — гэта шостая заповедзь. Моц цягне за сабой адказнасць, а адказнасць азначае лідэрства. Гэта непазбежна. Газета павінна не толькі паведамляць чытачам навіны, якія яны не хочуць ведаць, але і змушаць іх рабіць такія рэчы, якія яны лічаць непрыемнымі.

Аднак ажыццяўленне кіраўніцтва патрабуе смеласці, таму яе праява з'яўляецца сёмай заповеддзю. Смеласці не хапае на ўсіх узроўнях: ад самага заняйдбанана рэпарцёрчыка, які заўсёды павінен разглядаць атрыманыя распараджэнні з пункту гледжання маралі, да самага багатага магната, які рызыкуе, ствараючы новыя СМІ альбо рэарганізуючы тыя, што ёсць. Майго даўняга калегу Ніколаса Томліна, які загінуў падчас выканання задання на Галанскіх вышынях, аднойчы спыталі, якой рысай павінен валодаць журналіст. Ён

адказаў: «Пацучынай вынаходлівасцю». Пры гэтым ён павінен быў бы дадаць «ільвінай смеласцю», якую праяўляў сам.

Восьмай заповеддзю, якая на самай справе ёсць адной з форм праяўлення смеласці, з'яўляецца гатоўнасць прызнаваць памылкі. Усе СМІ непазбежна робяць жахлівыя памылкі ў фактах і меркаваннях і з абуральным нежаданнем выпраўляюць іх, калі на іх не рабіць неўтаймоўнага юрыдычнага націску.

Аднак прызнання памылкі яшчэ недастаткова. Мая дзевятая заповедзь прыпісвае нешта больш станоўчае — агульную сумленнасць. Калі і існуе якая-небудзь маральная якасць, то гэта здольнасць быць сумленным паводле звычкі, паколькі гэта ўключае мноства іншых якасцяў: уяўленне для таго, каб бачыць іншыя пункты гледжання, цярпімасць да іх, памяркоўнасць і стрыманасць у выказванні свайго пункту гледжання, велікадушнасць і больш за ўсё — глыбока ўкаранёнае пачуццё справядлівасці.

Мая дзесятая заповедзь — паважайце, цаніце, беражыце і шануйце слова. СМІ, нават выяўленчыя, па сутнасці займаюцца словам, паколькі слова неаддзельнае ад ісціны. «На пачатку было Слова», — так пачынаецца Евангелле ад Яна, пра якое я згадаў. Мы змушаны выкарыстоўваць словы, спяшаючыся, часам хвалючыся — такая наша прырода. Але заўсёды мы павінны ўжываць іх з асцярожнасцю, з павагай да іх сапраўднага значэння. Словы могуць забіваць. Аднак могуць таксама прасвятляць, суцяшаць, узвышаць і натхняць.

Повага да слова і любоў да слова з'яўляюцца бакамі адной і той жа манеты, а гэтая манета выступае тым відам валюты, які дазволіць СМІ ўнесці вызначальны ўклад у сусветную культуру XXI стагоддзя. Ці не зашмат мы патрабуем ад СМІ? Не. Гэтае мы павінны патрабаваць без ваганняў.

Пераклад Г. Тычка

(1924 — 2003)

Нарадзіўся на Віцебшчыне. Памёр і пахаваны ў Мінску. Адлюстроўваючы ў сваіх творах падзеі другой сусветнай вайны з пазіцыяй гуманізму, заваяваў сусветнае прызнанне. Апошнія гады жыцця правёў за мяжой. Жыў у Фінляндыі, Германіі, Чэхіі. Паміраць вярнуўся дадому — у Мінск. Экзістэнцыянальная скіраванасць была ўласціва большасці твораў В. Быкава, але асабліва заўважна гэта ў яго прозе апошніх гадоў. Тут роздум над сэнсам чалавечага існавання спалучаецца з імкненнем да пошуку новых жанравых форм аўтарскага самавыяўлення.

ІДЭЯ

Прыпавесць

Вясной у краіне адбылася знакамітая падзея, якую адзначылі ўрачыстым звонам у цэрквах, радасным гоманам на кірмашах, узнёслымі тостамі ў карчомных застольях. Пра яе гаварылі земляробы ў полі, бабы на вясковых вуліцах. Нават маўклівыя рыбакі радасна перагукаліся пра навіну — ад чаўна да чаўна цераз усё возера. Падзея была незвычайная, даўгачаканая і нават ужо сумніўная — у краіну нарэшце прывезлі Ідэю.

Раней шмат гадоў нікай ідэі ў народзе не было. Жыў народ, бы сляпы, ведаў адно — рабіць зранку да ночы, з пакалення ў пакаленне. Таму жыў небагата, часам трываў недарод і нэндзу. Адукаванія людзі казалі: усё таму, што не было ідэі. Краіны-суседкі мелі ўласныя ідэі, якія дужа шанавалі, абаранялі, а ў гэтай не было нічога. Зразумела, што пра Ідэю марылі, яе чакалі, нават прагнулі, без яе пакутвалі грамадзяне краіны.

Праўда, прыдбаную ідэю яшчэ ніхто не бачыў — казалі, наогул яе маглі бачыць хіба дужа адказныя кіраўнікі, ерархі ды адмыслова прызначаныя ахоўнікі. Але ўсе ўжо ведалі, што Ідэя была маладая прыгожая паненка, якую дужа хвалілі газеты, мужыкі і нават жанкі, што ніколі не мелі вялікіх сантыментаў да сваіх жанок-кіраўніц. Пасялілі Ідэю ў шыкоўным урадавым палацы і ўсчалі святкаваць яе народзіны. Урад тэрмінова прызначыў святочны дзень Ідэі; грамадскі камітэт, створаны з гэтага выпадку, распрацаваў цэлы комплекс урачыстых імпрэзаў. Стварылі мужчынскі Клюб рыцараў Ідэі, а таксама жаночую фундацыю яе няўрымслівых паслужанак. Уся

краіна была ахопленая нечуванай дасюль эйфарыяй набышця Ідэі. І тое доўжылася, можа, год ці болей. Праўда, трапляліся і недаваркі, але тых бязлітасна выкрывалі ў друку і кідалі ў іх камянямі на мітынгх. Безумоўна, то былі здрайцы інтарэсаў нацыі.

Неўзабаве, аднак жа, выявілася, што ў суседняй краіне ідэя іншая — ведама ж, горшая і, напэўна, заганная. Між кіраўніцтвам дзвюх краінаў усчаліся канфлікты, што прывяло да невялікай сцюдзёнай вайны, якая неўпрыцям перарасла ў вайну даволі гарачую. Вайну ідэяў, але з крывёй, параненымі і забітымі, горам мацярок і калекамі на вуліцах паселішчаў. Спярша прыхільнікі Справядлівай Ідэі трывалі паразу, але ведама, што калі ідэя справядлівая, дык ёй наканавана і перамагчы... Так і здарылася — войска тутэйшых перамагло. Краіна святкавала радасную перамогу. Праўда, пераможная радасць неўзабаве змянілася нязбыўным клопатам — пераможаны суседні люд хлынуў у краіну пераможцаў і пачаў яе аб'ядаць. Каб абараніць сябе і сваю ўжо без сумніву правільную Ідэю, урад змушаны быў ужыць рэпрэсіі — спярша да чужынцаў, а пасля да сваіх, якія тым пасаблялі. Шмат хто з грамадзянаў былі пасаджаны ў вязніцы, а то і пакараны смерцю. Тое, аднак, толькі абвастрыла і пашырыла ўнутраныя канфлікты, часцей пачаліся выступленні супраць улады. Неўзабаве канфлікты ўскладніліся з прычыны эканамічнай крызы і найперш — недахопу хлеба. Хлеб пачалі дзяліць паміж шчырымі прыхільнікамі Ідэі і няшчырымі. Ступень шчырасці вызначала прадстаўнічая ідэалагічная камісія, якая напружана працавала на рэгулярнай аснове. Паводле яе пастановаў шчырыя грамадзяне атрымлівалі хлебную пайку вагой 420 грамаў, а няшчырыя — 200. А тым, якія наогул усумніліся ў правільнасці Ідэі, давалі ўсяго 100-грамовую пайку. Пасля грунтоўнай хлебнай рэформы колькасць шчырых значна пабольшала, аднак тое не прынесла шмат радасці — хлеба спатрэбілася яшчэ болей. Тады ж разумнымі людзьмі было зазначана, што суцэльнае адзінадумства — не заўжды эканамічная выгода, часам зусім наадварот. Недахоп хлеба спрычыніўся да выбуху грамадзянскай вайны — за хлеб ці за Ідэю, ужо немагчыма было зразумець.

Гераічныя абаронцы ідэі змагаліся самааддана, здабылі шмат перамог, але былі пераможаныя іх згладнелымі ворагамі. Захапіўшы ўрадавы палац, тыя кінуліся ў аздобленыя аксамітам ды золатам пакоі — шукаць ненавісную ім Ідэю і знайшлі яе мёртвай. Аказалася, што Ідэя даўно сканала, а кіраўнікі той факт утаілі ад народа. Была гэта старая, бяззубая бабуля, занябная чэлядзю і ўрадам. Можна было хіба ўсумніцца, ці была яна наогул калі маладой і прывабнай, ці толькі

падавалася за такую, і ці варта было за яе змагацца, праліваць столькі крыві...

Але і як было жыць без Ідзі?

Без Ідзі, да якой прывыклі за шэраг гадоў, жыццё траціла сэнс, арганізаваны пачатак, рабіла непатрэбнай уладу, войска, нават іерархаў. Але як тады было жыць без улады, без войска і генералаў, без мытнікаў і разумных філосафаў? Старыя людзі моцна задумаліся, ды нічога прыдумаць не маглі. Маладыя ж, трохі счакаўшы, плюнулі на ўсё і падаліся араць палеткі.

Трэба было неяк жыць і карміць дзяцей.

2001.

Юры Станкевіч

Нарадзіўся ў 1945 г. Піша апавяданні, аповесці, раманы, п'есы.
Выдаў кнігі прозы «Луп» (1989), «Анёлы на бальшаку» (1993), «Армагедон-1895» (2000) і «Любіць ноч — права пацукоў» (2000).
Аднайменны раман «Любіць ноч — права пацукоў» выклікаў шмат дыскусій і прызнаны лепшым буйным празаічным творам апошніх дзесяцігоддзяў. Адметная рыса твораў Ю. Станкевіча-наватарскі пошук новага стылю і выяўленчых сродкаў, увага да паранармальных з'яў. Письменнік увёў у сучасную літаратуру паняцце мікра-проза: гэта значыць, невялікі паводле аб'ёму празаічны твор, напоўнены глыбокім, а то і глабальным сэнсам.

ПТУШКА КВЕЗАЛ

Мікра-проза

Яшчэ як Гаспадар пачаў будаваць дом, птушка Квезал часам садзілася дзе-небудзь непадалёку, звычайна на высахлае дрэва, і назірала. Яна пралічвала Гаспадара: што ён любіць, ці мае схільнасці, каго паважае, увогуле, які ён і чаго варты.

Надышоў нестакройны час: вакол мегаполіса ўзнікалі шматлікія гарады-спадарожнікі, пасёлкі, проста калоніі лецішчаў, усыпаных збудаваннямі, падобнымі на тое, якое ўзводзіў Гаспадар — з вежамі і вежкамі, а то і без іх, калі-нікалі зусім безгустоўных, і птушка Квезал нервалалася, бо прадчувала змены ў горшы бок. Што рухала гэтымі людзьмі? Пэўна, не толькі сіндром непакою, хвароба, якую ўжо зафіксавалі нейролагі — калі ўвесь час хочацца хадзіць, бегаць, а ў целе дэфіцыт жалеза? Пэўна, не. Не толькі.

Асабліва высокімі і багатымі рабілі свае дамы наркадзялкі: зусім новыя, што з'явіліся ў гэтых месцах у апошнія часы, і нашчадкі тых прыхадняў, якія аселі тут у пасляваенны час (а ваявалі тут амаль заўсёды) і ўчэпіста трымаліся за гэтую зямлю да цяперашніх пераменаў, што нечакана надалі ім магчымасці найлепшага спрыяння. Гаспадар быў з аўтахтонаў, не займаўся ні рызыкковым бізнесам, ні наркатой. І дом пабудаваў звычайны, двухпавярховы, без аніякіх аддзяленняў, у стылі барока. Як толькі будаўніцтва скончылася,

Гаспадар перавёз у дом сям'ю: жонку, дачку і сына. Дачка мела ўзрост у пятнаццаць гадоў, а сын усяго толькі дзесяць.

Прайшоў нейкі час. Паколькі Гаспадар не прыняў аніякіх ахоўных мераў, на дваццаць дзевяты дзень Месяца ў доме пасяліўся Зльдзень. Ён прабраўся ў жытло адразу пасля таго, як Месяц поўнаско ўвайшоў у цень, і выбраў сабе месца ў адным з пакояў, дзе і пачаў жыць. Вядома, ні Гаспадар, ні яго жонка, ні дзеці не заўважалі Зльдзень: візуальна для ўсіх іх той быў нябачны. Толькі птушка Квезал адразу ўгледзела наваёла-нівідзімку і закрычала, уклаўшы ў свой крык усю нянавісьць, пагарду і страх.

— Ка-ра-і-ка-ра!

Зльдзень таксама адчуў і распознаў свайго ворага. Але ён быў упэўнены, што Гаспадар ніколі не даведаецца, пра што крычыць птушка Квезал, і таму працягваў сваё існаванне так, як яму хацелася.

Першае, што ён неадкладна здзейсніў, было выкачванне энергіі са спячых. Нябачны, ён з вечара прыходзіў ў спальны пакой і, змяніўшы сваю сутнасць да эфірнага стану, пранікаў у спячых і забіраў частку іх сіл.

— Нешта я дрэнна спала, — гаварыла жонка Гаспадара. — Нічога, адпачну днём, пасля абеду.

— Тата, галава баліць, — часам скардзілася і дачка.

— Ка-ра-і-ка-ра! — крычала птушка Квезал, але яе не разумелі.

Перад заходам сонца птушка Квезал змушаная была пакідаць ужо ледзь асветленую чырванеючым на даляглядзе свяцілам прастору і адлятаць у гняздо, каб перажыць чарговы наступ цемры і аднавіць у кароткім сне сілы.

Тым часам Зльдзень накапіў столькі энергіі, што аднойчы ўхапіў з зямлі камень і шпурнуў у птушку. Паколькі зльдні не могуць спудаваць, камень трапіў птушцы Квезал у бок, і толькі цуд уратаваў яе ад таго, каб не зламалася махавая костка крыла. З таго выпадку птушка Квезал стала больш асцярожнай.

Між тым Зльдзень трывала ўладкаваўся ў жытле Гаспадара, паступова ўваходзячы ва ўсе справы і нават незаўважна, на сваю карысць зменьваючы іх натуральную хаду. Часта ён падьходзіў да самага вялікага лустэрка і разглядаў у ім сябе: вочы чорныя, сківіцы высунутыя наперад, але выгляду ад гэтага надаецца своеасаблівы імпрэт, тулава кароткае, лоб нізкі і зарослы густымі чорнымі валасамі, якія, калі зачасаць іх назад, увільготніўшы гаспадынявым крэмам, пачыналі зіхатліва і брутальна блішчэць, адцяняючы жоўтую, быццам моцна загарэлую скуру на твары. Задаволены аглядам, Зльдзень швэндаўся па доме і шчыпаў дзяцей. Жонка Гаспадара хадзіла

соннаю, пасля абеду калі-нікалі клалася адпачыць, а птушка Квезал крычала:

— Ка-ра-і-ка-ра!

І жонка Гаспадара скардзілася таму:

— Гэта птушка на дрэве насупраць так крычыць, што будзіць мяне і не дае потым заснуць. Прагані яе.

— Лепш я співаю дрэва, пасля роздуму казаў Гаспадар. — Усё роўна яно сухое. Ці прыдумаю яшчэ што-небудзь.

Злыдзень, крадучыся выходзіў з дому на падворак і шукаў які камень. Тады птушка Квезал узмахвала крыламі, узнімалася ў паветра і адлятала падалей. Але вярталася і зноў крычала:

— Ка-ра-і-ка-ра!

— Не, гэта немагчыма, — стагнала Гаспадыня і хапалася за галаву. — Яна так крычыць, а ў мяне мігрэнь!

Між тым Злыдзень раз-пораз меў тэлепатычную сувязь са злыднямі больш вышэйшага за яго рангу і мэтанакіравана прасіў іх прыслаць яму напарніка ці напарніцу. Лепш напарніцу. «У чым сэнс яго існавання?» — пытаўся ён ў сваіх сюзерэнаў. — «Увогуле — што рабіць?»

— Задача ў тым, — узгадалі яму, — каб заваяваць тых, хто навокал яго, знутры. У яго выпадку, гэта значыць, па-першае: ажаніцца на дачцэ Гаспадара і, па-другое: чакаць. «Хіба чакаць у абставінах варожасці-не прэрагатыва моцных?» — спыталі ў яго.

Злыдзень склаў асабісты план дзеянняў і неўзабаве матэрыялізаваўся ў абліччы чорнавалосага, з жоўтай скурай маладзёна, з залатой фіксай у роце і апранутага ў шаўковую белую кашулю і чорныя шаўковыя ж нагавіцы, жоўтыя вастраносыя боты і аксамітавую камізэльку. Пальцы яго рук упрыгожвалі два залатыя пярсцёнкі-пячаткі.

Непаўналетняя дачка Гаспадара сустрэлася з незнаёмцам ля дома і, уражаная яго знешнім выглядам, размаўляла з ім, пасля чаго, усхваляваная, доўга не магла заснуць, бо экзатычны хлопец прызначыў ёй сустрэчу. Яны сустрэліся некалькі разоў, і праз нейкі час вырашылі згуляць вяселе, бо Злыдзень прывёў іншых злыдняў, якія прадставіліся бацькамі жаніха, і ўсе разам хутка сасваталі дзеўку. Толькі сын Гаспадара неўзлюбіў жаніха і ўсяляк даваў гэта зразумець таму і ўсім хатнім. Прыкладна ў гэты час Гаспадар зрабіў сіло з лескі і замацаваў яго на сухім дрэве, дзе садзілася птушка Квезал.

Цяпер варта зрабіць невялічкае адступленне, каб у агульных рысах коратка расказаць пра знешні выгляд птушкі Квезал.

Квезал (*Pharomachus vocino*) — адзін з найбольш вядомых прадстаўнікоў атрада трагонаў, і адзін з самых таямнічых прадстаўнікоў свайго віду. Гэта вялікая, больш за метр удаўжыню, істота з ярка зялёнай з металічным адценнем афарбоўкай, вялікімі крыламі, сіне-блакітнай спінай і жыватом малінавага колеру. На галаве пер'е стварае прыгожы хахол. Як і ўсе трагоны, птушка Квезал мае сваё кубло дзе-небудзь у лесе. Харчуетца яна пераважна садавінай.

Працягваючы наш аповед, адзначым, што птушка Квезал трапіла ў сіло якраз напярэдадні вясяля. Ужо пасаджаная гвалтам у клетку, яна, настальгуючы, пачала разважаць над тым, як гэта магло здарыцца, што яна, мудрая і абачлівая, здолела так схібіць, што ў выніку згубіла самае каштоўнае — асабістую волю. Так, меркавала яна, злыдняў усё большае, але ці не ўсё роўна, хто будзе далей весці рэй у гэтых месцах? Ёсць жа яшчэ і іншыя месцы — Зямля вялікая, а каалі тут стане зусім не пад сілу, яна перабярэцца на Месяц. Птушка Квезал часта ўяўляла сабе (звычайна пакрыўджаная кімсьці ці якімі абставінамі ў цяжкія для яе існавання часы), як яна пераселіцца на зямны спадарожнік, дзе заўсёды рады мудрым, спакойным і працавітым. Але пакуль што замест гэтага — клетка і помста Злыдня, а што будзе помста, і самая жорсткая, птушка Квезал больш не сумнявалася. Перадусім Злыдзень ужо наведася да яе з цыгарэтай, пускаў дым у вочы і прыпаліў лапу (птушка Квезал стрывала, нават не крыкнула), паабяцаўшы прыходзіць штодня і няспынна яе катаваць.

Усведамленне сваёй трагічнай памылкі пасяліла ў птушцы Квезал вялікую тугу. Раздумваючы пра дэкартаўскую канцэпцыю свабоды аб'якавасці, яна не знаходзіла, тым не менш, дастаткова высноў, каб апраўдаць свой неразумны выпадак. Птушка Квезал доўга раздумвала пра тое, ці трэба ўвогуле дапамагаць слабым? Хіба, дапамагаючы ім, мы не аслабляем тым самым сябе і ўсіх моцных, і тыя, у сваю чаргу, становяцца слабымі і такім чынам гінуць? Раздумваючы, паводле Лукіяна, аб праблемах, напрыклад, рэінкарнацыі, птушка Квезал вырашыла, што апошняя яе ступень — камень, — верагодна, якраз і з'яўляецца дамінантай чалавека. Хіба не пераўтвараецца з часам усё людства ў суцэльныя кучы камянёў і каменьчыкаў, а Зямлёй авалодваюць Злыдні, і будучь кідасць дзеля шкоды ці забавы гэтым каменнем у птушак?..

Між тым вяселле набірала моц. Сталы стаялі прама перад домам на паплаўцы. За імі сядзелі шматлікія запрошаныя, у асноўным злыдні, а таксама бацькі нявесты (Гаспадар з жонкай) і запрошаныя з іх боку сяброўкі нявесты і сябры жаніха.

Птушка Квезал бачыла, як шчодрое ўжыванне алкаголяў і скокі, урэшце, прывялі да агульнай эйфарыі. З намерам падпоены Гаспадар змушаны быў заснуць на кароткі час прама за сталом, чым якраз скарысталіся злыдні, бо павялі таксама ап'янеўшую яго жонку ў глыбіню саду, за альтанку. Праз паўгадзіны яна вярнулася адтуль расхрыстаная і з блукаючай, разгубленай усмешкай на вуснах. Потым туды ж злыдні пачалі цягаць па чарзе сябровак нявесты, а Злыдзень пацягнуў у хату самую нявесту, на паўдарозе перастрэты, праўда, малалетнім сынам Гаспадара, які распачаў з ім бойку, але ж хіба ён мог даць рады Злыдню?

Ад назіранняў усяго гэтага птушка Квезал адчула, як яе сэрца нібы трымціць на адной тонкай і наструненай ноце. Раптам яна быццам пачула крокі. Гэта сын Гаспадара, паспадзявалася яна, і, пэўна, ён прыйшоў, каб пакарміць яе, а можа, і вызваліць з няволі. Ён возьме і адчыніць дзверы клеткі, разважала птушка Квезал, і яна зноў стане вольнай.

І праўда, гэта аказаўся сын Гаспадара. Падлетак падышоў усутыч і, выцягнуўшы руку, пачухаў птушцы шыю, а потым моцна шчоўкнула засаўка і дзверы клеткі расхінуліся. Шлях быў свабодны.

Птушка адразу скокнула ў вольную прастору за дзверцай клеткі і ў некалькі ўзмахаў крылаў узяцела ўвышыню і пачала ўзнімацца ўсё вышэй і вышэй, туды, дзе ў зіхаценні зорак яркі, вялікі і прываблівы вісеў Месяц. І птушка Квезал падумала: калі яшчэ ёй выпадзе такая нагода, ды і увогуле, што трымае яе тут, на Зямлі? І яна працягвала набіраць вышыню і бачыла, як Зямля паступова застаецца ўнізе — гіганцкі шар з марамі і акіянамі, дзе-нідзе асветлены сонцам, пакрытыя аблокамі ці цяжкімі хмарамі, якія раз-пораз перакрываюўваліся бліскавіцамі, і яна чула далёкі гром. А потым усю частку даягляду наперадзе заслаў Месяц, і птушка Квезал плыла і плыла да яго, узмахваючы сваімі магутнымі крыламі.

— Ну, я нават паспаў, — сказаў, ачунаўшы Гаспадар, і патрос галавой. Ён сядзеў за сталом, перад ім стаяла гарэлка і ў талерцы яда — вяселле працягвалася. Але на яго ўжо быццам і не зважалі — усім кіравалі шматлікія госці, якіх, здавалася, становілася ўсё больш і больш.

— А зараз, — закрычаў раптам Гаспадар, каб прыцягнуць да сябе ўвагу, — зараз я пакажу вам птушку Квезал.

І ён прынёс клетку, сунуў у клетку руку, але рапатам адхапіў, потым сунуў ужо абедзве рукі і выцягнуў птушку вонкі.

...Раніцай наступнага дня сын Гаспадара закапаў скарчанелую тушку ля сметніку.

Андрэй Федарэнка

Нарадзіўся ў 1964 г. Празаік. Аўтар кніг «Гісторыя хваробы», «Смута», «Шчарбаты талер». А. Федарэнка — адзін з самых маладых і адзін з самых папулярных празаікаў. Сакрэт яго поспеху ў чытачоў — просты і адначасова складаны.

Письменнік не прыхільнік знешніх навацый, эксперыментаў. Ён творча пераасэнсоўвае вопыт класікаў і даследуе, аналізуе, духоўны свет сучаснага чалавека псіхалагічна глыбока і пераканальна.

Цікавей за гэта мастацкая літаратура нічога яшчэ не прыдумала.

Аповесць «Нічыё», прысвечаная Слуцкаму паўстанню, выклікала

шмат спрэчак у літаратурным асяроддзі, тым не менш — гэта адзін з найлепшых празаічных твораў апошніх гадоў.

НІЧЫЁ

Аповесць
(фрагмент)

XVIII

Дзяніс прагнуўся.

Нейкі час ляжаў нерухома, гледзячы ў столь. Ружовае святло палоскай ткалася праз вузкае акенца прылазніка. На шкле расквечаныя былі ўзоры, такі за ноч узяўся мароз.

Ён успомніў усё. Памацаў каля сябе — пуста. Лізы не было. Ён падхапіўся, падняў з долу шынель, абтрос. З кішэні выпала хустка. Ён нагнуўся, але падняць так і не паспеў яе — стукнулі дзверы. І дзяўчынка ўляцела ў прылазнік. Яна не магла слова вымавіць... Ён уважліва паглядзеў на яе. На міг яму стала прыкра. Усё ўчарашняе растала разам з цемраю. Так, засталася толькі прыкрасць. Цяпер, раніцаю, пасля ўсяго ён бачыў, якая яна непрыгожая. Гэты перакошаны страхам рот, які ён учора так цалаваў!..

— Там... на полі... Я пабягу!

Ён схаліў яе за плечы. Усё яшчэ не разумеючы, што здарылася нешта куды больш важнае, чым тое, што было сёння ўночы, прашыпеў:

— Што там? На полі?

— Бальшавікі людзей страляюць! Трэба бегчы!..

— Я табе пабягу! — ён адштурхнуў яе. Яна адляцела да акна, войкнула, вытнуўшыся аб падаконнік.

Не звяртаючы на яе ўвагі, Дзяніс прыпаў да ўзорыстай шыбіны. Нічога не было відаць.

Яна паднялася. Як раздражняла яго гэтая яе пакора, гэты вінаваты страх у яе вачах! Навошта яна паказвае, што баіцца і думае ў ім знайсці абарону?! Яму б самому цяпер да каго дужэйшага прытуліцца!..

Ён дастаў маўзер, пачаў азірацца па баках. Яна падскочыла, павісла ў яго на руцэ, знізу ўверх умольна гледзячы:

— Дзяніска, не трэба!

Ён застыў, як акамянеў, пакуль яна сама марудна не адпусціла яго.

— Сядзі тут і не рыпайся! Ясна табе?!

Адчыніў грубку, сунуў маўзер у самы попел. Рука была чорная, ён вылаяўся і пачаў выціраць яе аб другую, чыстую. Скарыстаўшыся замінкай, Ліза схапіла з падлогі хустку і куляю рванулася міма яго, шуснула ў дзверы. Ён не паспеў злавіць яе.

Выбег за ёю на двор. Тут было зусім светла. Яркае сонца і белы снег ударылі па вачах, асляпілі на міг.

Са злосці, з гарачкі прабег трохі за дзяўчынкаю... Калі ж падняў галаву, падбіўшы брыль фуражкі, што спаўзала на вочы, — анямеў. Ногі перасталі яго слухацца. Ён спатыкнуўся і ўпаў на колэнцы. Зараз ён убачыў усё: і гэтую масу людзей на пагорыстым полі, і "табар" падводаў пры дарозе, і ваенных, перамешаных цяпер з вяскоўцамі... Убачыў, як усё калышацца там, ходырам ходзіць, пачуў, як гудзе гэтая маса — не гудзе нават, а галосіць, вшчыць, вые і лаецца...

Але і гэта было не ўсё. Самае страшнае, што некалькі чырвонаармейцаў з вінтоўкамі стаялі воддаль ад натоўпу і пазіралі сюды. Сонца свяціла ім у вочы, і яны прыкрывалі іх далонямі. Яны глядзелі на Лізку, якая бегла да іх з непакрытай галавою, махаючы заціснутай у руцэ хусткай, і на яго, Дзяніса. Яны добра бачылі яго. І чакалі. Ды нават, калі б і не бачылі, Лізка ўсё расказала б!.. Труслівая малая сучка — навошта ён звязаўся з ёю!..

Ён хуценька ўскочыў на ногі. Ліхаманкава, загнаным зайцам, агледзеўся... Можа, не позна яшчэ? Можа, паспрабаваць як уратавацца? Справа поле, злева хаты — далёка, ды і толку, выпаруць і з хаты... Азірнуўся — ззаду, за лазняю, па той бок рэчкі цягнуўся клінок рэдкалесся... Туды? Калі пашэнціць, можна дабрацца да лесу... Позна! Ды і страшна — куля здагоніць... Мала яму ўчарашняга ўрока,

калі на гэтым вось самым месцы, дзе ён стаіць цяпер, ляжаў ужо адзін такі разумны!

Дзяніс пабрыў да людзей. Калацілася сэрца, яно то падала ў жывот, то падскоквала да глоткі. Двое чырвонаармейцаў, з тых, што стаялі і глядзелі на Дзяніса, як толькі ён зрабіў першыя крокі, ускінулі вінтоўкі, але тут жа і апусцілі, мабыць, хтось распарадзіўся не страляць. Гэта крыху падбадзёрыла, падбавіла яму сілы. Падалося раптам, што ўсё гэта не так сабе, нездарма яго чакаюць, што ён звязаны з тым, што адбываецца на полі, і з'яўленне яго можа на нешта паўплываць, нешта важнае можа вырашыць.

Вайскоўцы — толькі цяпер сярод іх ён убачыў Кецку — пачалі спускацца з пагорка яму насустрач. Ліза параўналася ўжо з імі, яны нават не зірнулі на яе. Яна растварылася ў натоўпе. Дзянісу пачулася, ці толькі падалося яму, што і яе голас уплёўся ў гэты раздзіраючы душу канцэрт — нібы галасілі, і вылі, і крычалі ўсе там на адной цягучай, доўгай ноце...

— Бягом! — крыкнулі яму. — Бягом, каму сказана!

Ён пабег. Ружавеў пад нагамі снег, стракацеў перад вачыма роўны ланцужок Лізіных слядоў, і Дзянісу прыкра было, што ў яе такія маленькія, частыя крокі: кепска падладжвацца пад іх, бяжыш, нібы па шпалах.

Дапаўшы да чырвонаармейцаў, ён перавёў дых. Тыя моўчкі расступіліся, прапускаючы яго, потым зноў сышліся за ім. На іхніх тварах Дзяніс убачыў адно цікавасць. Вінтоўкі былі апушчаныя. Ён падняў галаву — перад ім стаяў Кецка, гнеўны, са сціснутымі кулакамі. Ззаду за Кецкам Дзяніс паспеў яшчэ заўважыць шчупленькага барадатага камісарыка, нейкага хлапчука ў пухірыстых на каленях галіфэ, яшчэ нейкіх — у скуранках, галіфэ і без вінтовак, і ўсю гэтую шоблу, акружыўшы яе, група чырвонаармейцаў штыкамі абараняла ад насядаўшага натоўпу.

— Ты што ж гэта, шчанюк...

Моцны ўдар у вуха збіў з Дзяніса фуражку. Сыпанулі з вачэй іскры, зазвінела ў галаве... Кецка паціраў бяспалую руку.

— Бацьку роднага забіваюць, а ты хаваешся?!

І яшчэ ўдар у другое вуха. Дзяніс пахіснуўся, але на нагах устаяў.

— Не трэба...

Ён шмаргануў носам, прыклаў да яго далонь. Адняў — на ёй была кроў.

— Не трэба больш, дзядзька Косцік!

Як ні дзіўна, але Кецкавы плюхі памаглі яму. Нібы павыляталі з вушэй ватныя затычкі, а з вачэй спала ружовая, як гэты снег, плёнка. Разам з фізічным болем вярнулася адчуванне рэальнасці. Ён неяк інакш, чым да гэтага, вастрой пачаў бачыць усё і чуць. І калі нагнуўся, падняўшы фуражку і збіваючы аб калена з яе снег, і выпрастаўся — у галаве праясніла.

Ён убачыў, як смела варушыцца і насядае на чырвонаармейцаў натоўп, пачуў, як выюць бабы: «Біце, каліце іх!» — і піхалі змярцвелых ад перапуду дзяцей на штыкі.

— За што вы страляеце нас?!

— Вы ж горшыя за палякаў, за немцаў!

Іншыя бабы самі снапамі валіліся ў ногі; чырвонаармейцы лупілі іх насцакамі, не шкадуючы, і прыкладамі адштурхоўвалі падалей ад начальства, назад, у натоўп... Яшчэ Дзяніс убачыў, што ўбаку ля падводы (знаёмай нейкай падводы!) стаяць пад нацэленымі на іх чатырма вінтоўкамі яго бацька і другі дзедаў сын; убачыў таксама, як трошкі воддаль, па другі бок той жа падводы, варушыцца якісь клубок людзей: жывых уперамешку з мёртвымі. Цётка Ёўга, укленчыўшы, падняўшы ўгару рукі, галасіла — з-пад хусткі павылазілі касмачы, сівая і страшная, была яна падобна да ведзьмы; побач, у такой самай позе — рукі ўверх — сядзела на снезе і тонка падвывала Лізка... Яшчэ пазнавалася ў тым людскім клубку дзедава нявестка, якая рытмічна, са стараннасцю дбайнай манашкі на малебне, білася галавой аб снег. Другая нявестка, з малым на руках, насядала на чырвонаармейцаў, упарта старалася насадзіць дзіця на штыкі; з нагі ў малага зляцеў белы валёначак, дзед падабраў яго і круціў у руках, тупа пасміхаючыся...

Маленькі Губмян хутка падышоў да Дзяніса. Баючыся, што зноў пачнуць яго біць, Дзяніс закрыўся рукамі.

— Гэты? — недаверліва спытаў Губмян у Кецкі.

— Так точна, адзін з учарашніх, таварыш камісар. Распарадзіцеся, каб адцусцілі людзей, ён усё раскажа! Я з ім сам пагавару!

— Толькі не біце, дзядзька Косцік! — заспяшаўся Дзяніс. — Я ўсё скажу!.. У мяне і зброя ёсць, там у лазні! — матлянуў галавою. — Прынясу зараз... — і ўжо нават кінуўся быў, але бліжні чырвонаармеец, як шлагбаўмам, вінтоўкаю перакрыў яму дарогу:

— Куды? Стаяць!

— Разам пойдзем. Шурай, паказвай! — Кецка піхнуў Дзяніса ў плечы.

Камісар зрабіў знак чырвонаармецу, і той, ускінуўшы на плячо рэмень вінтоўкі, таксама выправіўся за імі. Так і пайшлі след у след: першы Дзяніс, тады Кецка і апошні чырвонаармеец, які ціхенька пасвістваў.

У натоўпе зразумелі, што расстрэльваць больш не будуць, але, як заўсёды бывае, людзі не сціхлі, не супакоіліся; наадварот, усчаўся гвалт яшчэ большы, чым калі была рэальная небяспека.

Салдат-свістун крыху адстаў. У лазню зайшлі толькі Дзяніс з Кецкам. Хлопец кінуўся да грубка, выцягнуў маўзер, аберуч падаў яго гаспадару.

— Вось!.. Ваш, дзядзька Кастусь!..

Яны былі ўдвух, чырвонаармеец сюды нават не заглядваў. Кецка, азірнуўшыся, узяў Дзяніса за каўнер, прыцягнуў да сябе блізка — так, што з рота патыхнула нячышчанымі зубамі, — і зашаптаў:

— Слухай і запамінай... На атрад напалі ў лесе, за вёскаю! Будзеш казаць, што ў лесе была засада, чырвоных пабілі, а ты спалохаўся і ўцёк. Дамоў. Усё зразумела?

Дзянісу, сціснутаму, цяжка было нават кіўнуць, і ён толькі згодліва заморгаў вачыма...

Калі яны ў тым жа парадку прытупалі ад лазні, чырвонаармейцы ўжо скончвалі свае хуткія зборы. Кулямёты былі пагружаны на падводы. Салдаты, пастроеныя ў калону, чакалі каманды. А бабы ўсё не ўнімаліся!..

Кецка, перакінуўшыся з Губмянам парай слоў, падштурхнуў Дзяніса да падводы, на якой ляжалі забітыя, загадаў:

— Лезь!

Дзяніс у апошні раз азірнуўся. Хацелася ўбачыць бацьку, і ён убачыў яго. Убачыў, як ён стаіць, гарбаты і няшчасны, а раскалмачаная, сівая і страшная цётка Ёўга, захлёбваючыся, слінай і ярасцю, крычыць яму ў твар:

— Каб вы ўсе перадохлі, уся радня ваша... з-за вас усё, гэта ж у вас на двары пабілі... дык вы цэлыя ўсе, а мо-о-ой...хто ж мне яго падыме-е-э!..

Лізка, седзячы на карачках, ціхенька галасіла каля мёртвага бацькі. «Хоць зірні, глянь!» — узмаліўся да яе Дзяніс, у якога сэрца зайшлося і ад гэтых "цёшчыных" праклёнаў, і ад таго, што ён арыштаваны, што забіраюць яго некуды, што трэба лезці яму зараз да гэтых акачанельх мерцвякоў і ўмошчвацца неяк разам з імі, паміж імі ці на іх, на ледзяной акамянелай назе, руцэ... Дзяўчынка мальбы не пачула.

— Атрад... Ойсь... Агам... Арш!

Караван з чатырох падводаў і атрад пяхоты рушылі на Вызну. Калона была акуратная, па чатыры, ісці стараліся плячо да пляча, роўна, нават у нагу — не хапала толькі заліхвацкай якой-небудзь «вдоль да по речке» ды балалайкі з лыжачнікамі. За апошняй падвадай, на якой ехаў разам з забітымі жывы пакуль Дзяніс, беглі два жоўтыя сабакі з падціснутымі кашлатымі хвастамі і з вінавата апушчанымі чорнымі мордамі.

Рыгор Барадулін

Нарадзіўся ў 1935 г. на Віцебшчыне. Жыве ў Мінску.
Аўтар шматлікіх кніг вершаў. Найбольш значныя — «Нагбом»,
«Рум», «Вечалле», «Вяртанне ў першы снег»,
«Евангелле ад мамы» і інш.

Паэзія Р. Барадуліна вызначаецца экспрэсіўнай
метафарычнасцю, асацыятыўнай раскаванасцю.
Аўтару ўласціва імкненне да наватарскага выкарыстання
лексіка-фанетычных скарбаў мовы ў якасці
адметных сродкаў мастацкай выразнасці.

ПСАЛЬМЫ ДАВІДАВЫ

хай у далоні пляскаюць рэкі...

Псалем 97:8

На далонях у рэкаў
Няма віны,
Рэкі нічога нікому не вінны.
На далонях у рэкаў чаўны,
На далонях у чаўноў
Дамавіны.
Дамавіны ў далонях
Няволяць час,
У рэкаў з далоняў
Сплываюць аблокі
З далоняў поймаў,
Адбыўшы папас,
Узятае смутак глыбокі.

І калі ганец прынясе
Дасьвецыцю радасныя навіны,
У далоні пляскаць усе
Будуць
Не таму, што павінны.

**бо ў сьмерці няма пра Цябе памятанья:
у магіле хто Цябе славіць будзе?
Псалем 6:6**

Слаўлю Цябе
І жыву я Табой,
Госпад,
А сьмерці гэта няміла.
Толькі не можа
Вечны спакой
Даць мне сырая магіла.

Твой неспакой
Не пакіне мяне,
Ён у душы не загіне.
Твой неспакой
Цішыню прыхіне,
Жыццё ў мёртвай даліне.

І дамавіны глухая турма
Страхам душу не стрымае.
Будзе душа мая
Славіць сама
Госпада
Нават нямая.

***Хай памножацца смуткі ў тых,
што цякуць да Бога чужога...
Псалем 15:4***

Пілнаваціся кожны мусіць
Роднага Бога.
Пілнаваціся кожны мусіць
Роднай зямлі.
Не цяплее душа
Ля цяпельца чужога,
Каласіцца туга
На чужой аральлі.

Толькі ў роднага Бога
І шчырасць, і ласка.
Родны бог — родны бацька,
Бог чужы — як айчым.
Дома суха і ў багне,
На чужыне й на ўзгор'і гразка.

Некалькі ў аднаго
Не бывае айчын.

**Чалавек падобны дыханьню
Псалем 143:4**

Бог уздыхнуў
Над стварэньнем слабым.
Бог уздыхнуў
І ўдыхнуў дыханьне,
Дым, як туман.
І туман, як дым,
Папераблыталіся ў тое раньне.

Першая недзе звінела аброць.
Конь неаб'езджаны
Цешыўся з волі.
І, чалавека пакінуўшы доле,
Сумна
Падаўся ў неба Гасподзь.
1999.

Анатоль Вярцінскі

Нарадзіўся ў 1932 г. на Лепельшчыне. Жыве ў Мінску.
Аўтар паэтычных кніг «Тры цішыні», «Чалавечы знак»,
«З'яўленне», «Час першых зорак», «Ветрана»,
«Жанчына. Мужчына. Каханне...» і інш.

Адметнасць паэзіі А. Вярцінскага ў сінтэзе інтэлектуалізму і пачуццёвасці. Ашчаднасць ва ўжыванні мастацка-выяўленчых сродкаў і гуманістычная скіраванасць думкі, узважанасць яе, арганічна ўключаюць творы паэта ў кантэкст здабыткаў сучаснай заходне-еўрапейскай літаратуры.

ЛЯ МАГІЛЫ МАКСІМА ТАНКА

Гучыць яго голас...

Ну, вось я, нарэшце, і дома.
Вярнуўся я ў родны кут.
Бацькі тут, Іван ды Домна,
і дзядзька Фадзей недзе тут.

Са мною Любаша, вядома..
Любаша, Люба, Лю...
Нарэшце мы з ёю дома.
Душу да душы тулю.

Апошні наш прыстанак.
Сабраліся тут назусім.
І тут ніякі не Танк я
і нават — не Максім.

Прыдумвалі ж псеўданімы!
Мой быў нахштальт брані.
Маўляў: «Абарані!
Бо ўражлівы я і ранімы».

А Жэнем быў я з нараджэння.
Жэнем вярнуўся дамоў.
Матчынае «Жэня!»
мне соладка чуецца зноў.

«Жэня!» — шапочуць хваіны,

што ў песнях славіў я.
Бярозавыя галіны
шэпчуць маё імя.

Змружыла вейкі стома.
Набыўся ў гасцях-людзях.
Я тут спачываю. Я дома.
...А вы ўсё яшчэ ў гасцях?
1997

З КНІГІ "АСОБНЫЯ РАДКІ"

ЛЕТНЯЯ ІМПРЭСІЯ
Сонцам асветленыя сосны.
Ранак росны. Малюнак прасты.

Сонцам асветленыя сос ...
Выжывуць душы нашы? — SOS!

Сонцам асветле ... асвет... асве...
«Жыве Беларусь!» Беларусь жыве?

ПРА ВЕЦЕР І ДУШУ
Вецер шуміць, а душа шчыміць...
Ёсць у душы штось агульнае з ветрам?
Ці справа толькі ў сугуччы гэтым:
шуміць — шчыміць, шчыміць — шуміць?

РЭАЛЬНЫ ВЫПАДАК
«Праўды хачу!» — усклікнуў хлус.
Не вынес хлусні ўласнай груз?

ПРЫЗНАННЕ
Усё было тут. Было прадвесне.
Было залітае сонцам узлессе.
Белае воблачка плыло...
Толькі цябе са мной не было.

ЗБЕГ ПАЛІТЫЧНЫХ ЗЫЧНЫХ
Разбураюць рэшткі веры,
забрудняюць душаў прасторы

палітычныя браканьеры,
палітычныя марадзёры.

ВЕКАВЕЧНЫ ПЕВЕНЬ

Певень пяе у Бараўках
(ёсць вёска такая ля Наваельні),
як пелі продкі яго ў вяках,
у Бараўках тых вякамі пелі.
1998

ПРОСЬБА ДА АДНАГО ВЯДОМАГА САЦЫЁЛАГА

Так, павучальныя ўсе твае выбаркі.
Справу тваю лічу карыснай.
Але папулісцкія трукі і выбрыкі
не называй, калі ласка, харызмай.

ПЫТАННЕ ДА РАДЗІМЫ

З трывогай пытаюся ў Радзімы:
«Твой хлеб надзённы — не хлеб адзіны?"
Ды хай і адзіны нават, але ж
не хлебам адзіным ты жывеш?"
2000

Алесь Разанаў

Нарадзіўся ў 1947 г. на Беларусі.
Жыве ў Германіі. Аўтар паэтычных кніг «Каардынаты быцця»,
«Шлях-360», «У горадзе валадарыць Рагвалод»,
«Гліна Камень Жалеза» і інш.

Паэзіі А. Разанава ўласцівы свае адметныя далягяды.
Паэт увёў у літаратуру новыя жанравыя формы — квантэмы,
пункціры, вершаказы, версэты. Гэтыя формы
спрыяюць выяўленню глыбіннай, насычанай філасофскай
мудрасцю і алегарычным падтэкстам, аўтарскай думкі.

З кнігі «Гліна Камень Жалеза» .— Беласток, 2000.

ГЛІНА

15

У нетрах зямлі
Выспяваеш паволі.
Чакаючы,
Што ў чалавеку
Выспее думка,
Якая цябе зразумее.

А ён

Жыве нараджэннем і сконам
І тужыць,
Што гэта —

Усё жыццё.

17

Выводзіш
Свой самы вялікі твор —
Чалавека —
Увесь яго век
З нятое снага вымярэння.

Табе прэрэчаць
Найменні і вобразы,
Што чалавек
І адпаведны ім, і вядомы.

А ён,

Жадаючы жыць,
Пакідае
І ўсё не пакіне ніяк
Сваю заўчасную вечнасць.

СКРУХА

Вершаказ

Усё, што яна збудавала, скрышылася,
і ўсё, што яна ўзвяла, зрушылася і стала
крушэннем.

Сагнуўшыся крукам, скруха сядзіць
між крушняў друзу і пацярухі, абведзе-
ная нябачным кругам, і пазірае, як аця-
рушваецца з крушыны і ясакара лісцё, і
не мае ахвоты распачынаць што-небудзь
спачатку, і не мае ахвоты куды-небудзь
рухацца.

Яна ссушана ўнутранай старасцю,
скручана душэўным раматусам, напоена
горкім крушонам адмоўнай мудрасці, і
ніякі малянак са скрутку ўспамінаў не
раскатурхвае і не цешыць яе.

У бельм дні скруха — пахмуры і неру-
хомы цень — «кухарка», і каб не запэч-
кацца, дзень адцураецца ад яе; але для
цемры скруха свая, цемра — яе сваякруха,
і калі яна настае, то ахутвае скруху,
нібы тая малое дзіця, сваёю апраткай і
адхуквае сваім дыханнем.

І вось ужо скруха — крыху віхура, і
вось ужо скруха — крыху радасць.

Пункціры

Вяртаюцца з выраю птушкі —
зямлі
вяртаюць нябёсы.

На заінелым трамвайным акне
хтось напісаў:
«Я кахаю».
Усе пазіраюць на свет
праз гэтыя словы.

Застаўся вісець на сцяне
пажоўклы
леташні каляндар:
гэткія самыя дні,
гэткія самыя тыдні, —
а ўсё ўжо не гэтак.

ВЕСТКА

дасканала і зграбна
назваць не змагу
на паверхні некалі выплыве мёртвая рыба
з весткай пра небяспеку:
што назавецца — гіне.

Квантэмы

без роду
моліцца агонь
птах
пакідае
попел

звер між людзей
ён тоіцца
смак веры
небяспечны

Галіна Дубянецкая

Нарадзілася ў 1962 г. Жыве ў Мінску.
Вершы друкаваліся ў часопісах «Польмя», «Крыніца»,
«Першацвет» і інш., а таксама ў паэтычных альманахах
і анталогіях. Паэзіі Г. Дубянецкай уласцівы накірунак
эстэтычных пошукаў і фарматворчых эксперыментаў.

СВЯТА САМОТЫ (а. м.)¹

праточваецца неба
праз лістоту
святло і цень
завязваюцца ў гронкі
ды лашчыцца да скуры
летуценна
ядвабны вецер
ветраны ядваб

крылатаю
смагдавай істотай
замерла лета
на ражку старонкі
імгненнем
запалоненая вечнасць
ды ў локці ўдрукаваная
трава

БАЛАДА ЧАСУ

маленькія ножкі лісцём шамацелі
бы недзе хто клікаў — лётма ляцелі

праз вулкі ды золкі праз дні ды гадочкі
за ножкамі беглі малыя слядочкі

раўкі ды пагоркі насустрач мільгали
слядочкі за ножкамі не паспявалі

¹ Onte meridiem

Марылю дзяўчынку прыстань на хвілінку
глядзі во — зранула пяро ў ручаінку...

— няўжо гэта вырай... як час пралятае
мінаецца лета і нас не пытае

маленькія ручкі ў цяжэнькую ношку
з усякага поля збіралі патрошку

у плёнах ды клопатах час адбываўся
а сам не лавіўся а сам не даваўся

матулечку мамку — прысядзь на хвілінку...
а можна пакратаць рукой аблачынку?..

— няможна бо ўкусіць віхура ліхая
зіма ж надыходзіць і нас не пытае

узорами яснымі леглі слядочки
а кошык паўнюток павыбралі дочки

панеслаася недзе адна ручаінкай
другая кудысь паплыла аблачынкай

кудысьці-праз нетры... кудысьці-на строму...
а хоць бы вярнуліся цэлы дадому

чакае матуля званка ці радочка
ну хоць бы маленькага знаку-слядочка

ўздыхне... і даверыцца Вышняй спагадзе
а ўсё не прыстане а ўсё не прысядзе

— Ты ж Матухна Дзева глядзі безупынку
маю ручаінку маю аблачынку

хто ведае-мога й патрапіць якая
дабегчы й зірнуць куды час уцякае

СВЯТА САМОТЫ (p.m.)¹

прыйдзе спатоля ці
згоркне й высагне смага
але не кіне вада намываць
адлюстроўкі
з нейкіх узмежкаў
куды не сягае развага
колішні смутак вяртаецца
ўздыхам палёгкі

цъмее між хвілямі водсвет
нейчых паглядаў
любых нязнаных
асмужаных далю абліччаў
нешта няўчутнае
просіць-не-просіць спагады
нешта няўцямнае некуды
кліча-не-кліча

¹ Post meridiem.

Чэслаў Мілаш

Нарадзіўся ў 1911 г. у мястэчку Шэтэйняй на Літве,
якая ўваходзіла тады ў склад Расійскай імперыі. Вучыўся
ў Віленскім універсітэце, а пасля вайны распачаў
дыпламатычную кар'еру, якая закончылася ў 1951 г. адмовай
вярнуцца ў сацыялістычную Польшчу. З 1960 г. Ч. Мілаш жыве ў ЗША.
У 1980 г. яму была прысуджана Нобелеўская прэмія па
літаратуры як пісьменніку,
«які з бяспрашным яснабачаннем паказаў неабароненасць
чалавека
ў свеце, дзе пануюць непераадольныя канфлікты».
ТЫ, ХТО ПАКРЫЎДЗІЎ

Ты, хто пакрыўдзіў проста чалавека,
На смех падняўшы ягоную крыўду,
Маючы блазнаў грамадку пад бокам
Дзеля мяшання дабра і ліхога,

Хоць табе ўсе прысвяцілі б паклоны,
Цноту і мудрасць табе аддаючы,
Золатам усіх медалёў, абсыпаючы гонар,
Рады, што йшчэ адзін дзень ім жыцця дараваны,

Чуй небяспеку. Паэт памятае!
Забіць яго можаш — народзіцца новы.
Будуць запісаны ўчынкi ўсе і размовы.

Лепшы табе быў бы золак зімовы,
Сук ды шнурок пад цяжарам напяты.
1948

(Пераклад Я. Чыквіна)

ТОЕ
Калі б урэшце сказаць мог, што сядзіць ўва мне.
Выкрыкнуць: людзі падманваў вас
Кажучы, што гэтага ўва мне няма,
Калі ТОЕ там увесь час, днём і ноччу.
Хоць якраз дзякуючы таму

Я ўмеў апісваць вашы лёгка ўзгаральныя гарады,
Вашы кароткія каханні й забавы, што распадаюцца ў
парахню,
Завушніцы, люстэркі, раменьчык, які ападае,
Сцэны ў спальнях і на рынгах.

Пісанне было для мяне ахоўнай стратэгіяй
Зацірання слядоў. Бо не можа падабацца людзям
Той, хто сягае па забароненае.

Заклікаю на дапамогу рэкі, у якіх плаваў, азёры
З кладкай паміж чаротаў, даліну
У якой рэха песні паўтарае вячэрняе святло,
І прызнаю, што мая экстатычная хвала існаванню
Магла быць толькі практыкаваннемі высокага стылю,
А пад сподам было ТОЕ, чаго не змагу назваць.

ТОЕ падобна да думкі бяздомнага, калі ідзе па марозным
чужым горадзе

І падобна на хвіліну, калі загнаны яўрэй бачыць, як
збліжаюцца
цяжкія каскі нямецкіх салдат і жандармаў.

ТОЕ ёсць як калі сын караля выбіраецца ў горад і бачыць свет
сапраўдны: жабрацтва, хваробы, старасць і смерць.

ТОЕ можа таксама быць параўнана з нерухомым тварам
кагосьці,
хто зразумеў, што пакінуты назаўсёды.

Альбо да слоў лекара з прысудам, якога нельга пазбегнуць.

Паколькі ТОЕ азначае сутыкненне з каменнай сцяной
і разуменне, што тая сцяна не ўступіць ніякім нашым
маленням.
2001

(Пераклад Г. Тычка)

ТАК ЗВАНАЕ ЖЫЦЦЁ

Так званае жыццё
ўсё, што прыносіць тэмы для мыльнай оперы,
не здавалася яму годным аповяду,
ці таксама хацеў бы гаварыць, але не ўмеў.
Здзіўлялі яго забытанья гісторыі мужчын і жанчын,
што цягнуліся аж да мігатлівай непамяці.
Сам умеў толькі сціскаць зубы і трываць,
чакаючы, што старасць адбярэ драмам значэнне
і лопне мыльная опера
кахання, нянавісці, спакусаў і здрад.
2001

(Пераклад Г. Тычка)

Норберт Гумэльт

Нарадзіўся ў 1962 г. у г. Нойсе (федэральная зямля Паўночны Рэйн-Вестфалія). Выдаў паэтычныя зборнікі «храбусткія коды» і «спеўная вытворчасць». Атрымаў шэраг узнагарод у галіне паэзіі.

ЯЗДА

што гэта за словы
і што гэта за будынкi
і што гэта за палi
праносяцца міма, па радыё апрача
перашкодаў нічога, хвале шукальнік
дакручаны да канца шкалы

левая корпаецца ў прыскрынку
вышукваючы касеты, у той час як
правая (потная) учаперваецца
ў почапку так маторна
я набліжаюся да сваёй маці
(Пераклад А. Разанава)

КАРЦІНА,
АБО ПРАГА БАЧЫЦЬ
тайком растлумачыць
што значыць яна.
тваю прагу бачыць
спатоліць спаўна.

чэрвеньскі вечар.
блакітнее змрок.
і знаньня рэчы
як згушчаны зрок.
(Пераклад А. Разанава)

АЦІХЛЫ АКІЯН
даўно з той пары
калі вырыгнуў кіт
з пашчы сваёй іону
ніхто больш не парушаў
каралавага краявіду
і не ўзрушаў цішыні

што ўсцілае дно
адно ў неспакоі кіт
гудоніць свайму планктону
як невымоўна блакітна
ў асірацелай глыбачыні
у водарасцях якое
некалі б спаў іона
(Пераклад А. Разанава)

Гіём Апалінэр

1880 — 1918

Нарадзіўся ў Рыме, памёр у Францыі. Біяграфія і творчасць Гіёма Апалінэра ўражваюць сваёй незвычайнасцю.

Вялікі сусветна вядомы французскі паэт... не быў французам нават перад законам амаль да самае смерці.

Яго продкі па лініі маці звязаны з беларускай зямлёй. Яны належалі да роду Кастравіцкіх з Навагрудчыны і сябравалі з сям'ёй Адама Міцкевіча. Дзед Апалінэра — Міхал Апалінарый разам са сваім стрыечным братам Карлам — бацькам вядомага беларускага пісьменніка-адраджэнца Казіміра Кастравіцкага (Каруся Каганца) — быў высланы ў Сібір за ўдзел у паўстанні 1863 г. Аднак Міхалу разам з сям'ёй удалося эміграваць у Італію, дзе і нарадзіўся Вільгельм Апалінарый Кастравіцкі — будучы паэт Гіём Апалінэр.

У польскім літаратуразнаўстве выказвалася меркаванне, што па лініі бацькі Апалінэр можа быць праўнукам самога Напалеона. Тым не менш, хоць і народжаны ў італьянскай сталіцы, ён лічыўся расійскім падданым. У Францыю Апалінэр трапіў, калі яму было 20 гадоў. У 1904 г. ён знаёміцца з П. Пікасо, і разам яны выступаюць ініцыятарамі новага мастацкага накірунку — кубізму.

Першая паэтычная кніга Гіёма Апалінэра выйшла ў 1911 г. тыражом 120 асобнікаў і называлася «Бестыярыі, або Картэж Арфея». Паводле структуры кожны верш зборніка быў своеасаблівым надпісам да малюнкаў мастака Рауля Дзюфі. Аднак найбольшую славу Апалінэру прынеслі другая кніга паэзіі «Алкаголі» (1913) і трэцяя «Каліграмы» (1918). Ужо падчас працы над «Алкаголямі» паэт прыходзіць да высновы, што новая паэтыка сучаснасці патрабуе новай эстэтыкі. Мэта мастацтва — здзівіць, узрушыць чытача, далучыць яго да працэсу стварэння, прымусяць тварыць, думаць, перажываць разам з мастаком. Гэта быў шлях Апалінэра да новага «чыстага мастацтва», якое сёння мы называем авангардызмам.

«Паміж «Алкаголямі» і «Каліграфамі» ёсць розніца — розніца паміж мастацтвам рамантыка-сімвалісцкім і мастацтвам мадэрнісцкім, сучасным, гэта мяжа паміж дзвюма эпохамі ў мастацтве», — пісаў Ф. Рэно, даследуючы творчасць Апалінэра. Каліграмы (ідэаграматычная пазіцыя) былі вядомы яшчэ старажытным грэкам, Апалінэр іх удала рэанімаваў у сваёй кнізе.

Ніжэй прадстаўлены ўзоры апалінэраўскай паэзіі гэтых двух адметных перыядаў — як ягонаў асабістай творчасці, так і еўрапейскага мастацтва XX стагоддзя.

ЗМЯРКАННЕ

Змярканнем жывяцца хімеры
Сукенка падае ў траву
Цыркачка хіліць галаву
Па-над стаўком блакітна-шэрым

Змяркання сонны шарлатан
Вандроўны ладзіць балаган
І зоркі ў небе да адной
Малочнай тушыць сівізной

З падмосткаў стомлены цыркач
Паклонам растлумачыў феям
І ўсім багемскім чарадзеям
Што ён як і яны глядач

А зоркай цешыцца паяц
Не чуючы ў цымбальным гаме
Што звоніць вісельнік нагамі
Да струнаў здолеўшы дастаць

Сляпы сучешвае дзіця
За ланню йдуць аленяты
А карлік сумны і гарбаты
Зайздросціць росту цыркача
(*Пераклад Л. Дранько-Майсюка*)

ХВОРАЯ ВОСЕНЬ

Мая любая хворая восень памрэ калі віхар задзьме на дварэ
Калі снег упадзе на сады
Назаўжды

Бедная восень
Памры ў беліні і раскошы
Спелых пладоў і заснежаных ружаў
Высока ў нябёсах

Ястрабы кружаць
Зялёнавалосых русалак чакаюць з'яўлення
Наіўных малютак ніколі нікім не каханых

Трубяць алені
Удалечыні на палянах

Як мне даспадобы о восень усе твае спевы
Плады несабраныя вецер зрывае цішком
І плачуць няўцешныя дрэвы
Губляючы слёзы лісток за літком

Лісце
Пад нагамі канае
Цягнік разгон пачынае
Жыццё прамінае

Бывай

Я зламіў гэты верас у полі
Наша восень памерла ў журбе
Нам ужо не сустрэцца ніколі
Водар часу верас у полі
Толькі знай я чакаю цябе
(Пераклад А. Хадановіча)

ДОЖДЬ

Дождит голосами женщин как если бы они были
 мертвыми даже в памяти
И вами дождит чудные встречи моей жизни
 о капельки
И эти вздыбленные облака заржать готовы
 в ушные раковины городов
Слушай дождит ли пока сожаленье и гнев
 выплакивают старинную музыку
Слушай падение уз что удерживают тебя
 наверху и внизу
 (Переклад верша-каліграмы «Дождж»)

П
Р
Ы
ВІ ТА
НЬНЕ
СЬВЕТ
ВЫРАЗ
Н А Й
ЗЬЯЎЛЯЮСЯ
М О В А Й
І ТВОЙ РОТ
О ПАРЬЖ
СТРАЛЯЕІ ЗАЎСЁДЫ
БУДЗЕ СТРАЛЯЦЬ
У НЕМ Ц А Ў

«ЗРОКАВАЯ» ПАЭЗИЯ АЛБЮ
ПАЭЗИЯ СУЧАСНАГА УКРАЇНСКАГА АВАНГАРДУ

«Не гукам адзіным жыве паэт» — так назваў свой праграмны артыкул Мікола Сарока, адзін з лідэраў сучасных украінскіх авангардыстаў.

«Сэрцавіна паэзіі — эстэтычна напоўнены мастацкі вобраз. Вобраз, які праламіўся праз светаўспрыманне паэта, і адлюстроўвае пэўную рэальнасць (эпас) ці стан (лірыка). Але як ён дасягаецца?»

Найперш праз моўнае афармленне, праз пасрэдніцтва гукаў. Апрача таго, паэзія з дапамогай гуку можа набываць дадатковыя якасці, якія надаюць ёй паэтычную энергію, такія, як рыфма, рытм, памер, асананс, алітэрацыя і г. д.

Аднак з часоў узнікнення пісьма з'явілася новая форма стварэння вобраза — зрокавая (візуальная, графічная). Тут я маю на ўвазе не фіксацыю гукавога раду з дапамогай алфавіту, а стварэнне самой зрокавай формай тэксту вобраза, які мае пэўную эстэтычную вартасць. Творы з такімі асаблівасцямі адлюстравання мы адносім да «зрокавай паэзіі» — сінтэтычнага віду мастацтва, які аб'ядноўвае зрокавыя і літаратурныя элементы ў эстэтычную цэласнасць», — сцвярджаецца ў гэтым артыкуле.

Варта адзначыць, што М. Сарока і яго аднадумцы не першымі звяртаюцца да зрокава-піктаграфічнай формы паэтычнага выказвання. Пошукі ў гэтым накірунку распачынаў яшчэ наш славуты зямляк Сімеон Полацкі, вышэй прыведзены ўзоры так званых каліграм не менш славутага Гіёма Апалінэра. У сучаснай беларускай паэзіі ёсць цікавыя эксперыменты падобнага плану — рысасловы Людкі Сільной, з якімі можна пазнаёміцца ў Нацыянальнай бібліятэцы. Ніжэй змяшчаюцца творы ўкраінскіх паэтаў-авангардыстаў, як менш даступныя беларускаму чытачу.

© OCR: Камунікат.org, 2011 год

© Інтэрнэт-версія: Камунікат.org, 2011 год

© PDF: Камунікат.org, 2011 год

© ePUB: Камунікат.org, 2011 год

Навукова-метадычнае выданне

Вучэбна-метадычны комплекс

Тычко Галіна Казіміраўна

АСНОВЫ ЛІТАРАТУРНА-МАСТАЦКАЙ ТВОРЧАСЦІ

У аўтарскай рэдакцыі

Тэхнічны рэдактар Т.К. Рамановіч

Карэктар Я.Ф. Харко

Камп'ютэрная вёрстка С.М. Ягоравай

Падпісана ў друк 02.03.2004

Фармат 60*84/16

Папера афсетная

Тыраж 100 экз.

Заказ 535

Ум. друк. арк. 10,23

Ул.-выд.арк. 12,55

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

Ліцэнзія ЛВ № 315 ад 14.07.2003 г.

220050, г. Мінск, праспект Ф. Скарыны, 4

Надрукавана з арыгінал-макета заказчыка.

Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства

“Выдавецкі цэнтр БДУ”

Ліцэнзія ЛП № 641 ад 14.08.2001 г.

220030, г. Мінск, вул. Чырвонаармейская, 6