

## КОЛАН ЯК «МЕТРЫЧНАЕ СЛОВА» ПРАЗАІЧНАГА ТЭКСТУ

Канцэпцыя прازیчнага рытму, заснаваная на тэорыі коланаў, на сённяшні дзень – адна з найбольш аўтарытэтных навуковых канцэпцый, якія спрабуюць растлумачыць прыныцы гарманізацыі тэкстастварэння ў прозе. Аднак жа, як і ўсе асноўныя рытмалагічныя канцэпцыі (сілабічная, фаналагічная, танічна-інтанацыйная, тэорыя акцэнтных радоў і г.д.), тэорыя коланавага стварэння рытму ў прозе адчувае на сабе знак неканчатковага рашэння вакол пытання: а ці існуе рытм ў прозе наогул (за выняткам праяўлення агульналінвістычных рытмапраяўленняў) і як жа ён, як *рытм мастацкі*, “пакуе” сябе ў творы ці творах канкрэтнага аўтара?

Нагадаем, што навуковая думка пад паняццем колана падразумяе сказавыя сегменты, утвораныя групай слоў ці адзінкавым словам, што аб’ядноўваюцца ў трывалае цэлае агульнасцю інтанацыйнага, змястоўнага і дыхальнага (на адзін выдых) момантаў. Тэорыя коланаў мае дастаткова багатую літаратуру\*,

---

\* Уяўленні пра рытм прозы як пра рух пэўным чынам арганізаваных рытміка-інтанацыйных сінтагм узыходзіць да тэарэтычных назіранняў акадэміка А.Х.Вастокава. Істотны імпульс коланавай тэорыі надалі даследаванні “канструктывістаў” пачатку ХХ ст. і найперш – шырокавядомыя працы па паэтыцы Б.Тамашэўскага, А.Пяшкоўскага, Ю.Тынянава. У сучаснай літаратуразнаўчай навуцы да найбольш капітальных распрацовак у гэтай галіне трэба аднесці даследаванні В. Васільевай “Русский прозаический ритм: динамический аспект” (Пермь, 1992), М.Гршмана “Ритм художественной прозы” (М., 1982), Н. Чарамісінай “Эстетика русского художественного творчества” (Киев, 1981), А.Яскевіча “Ритмическая организация художественного текста” (Мн., 1991) і інш.

аднак гэтая акалічнасць ніяк не гарантуе строгага і паслядоўна паступальнага руху ў пазнанні самога феномену. Нават больш за тое, сучаснае дазnanне пачувае на сабе істотны момант крызіснаці. Своеасаблівасць сённяшняга стану вывучэння рытмікі мастацкага твора заключаецца ў тым, што, пад уплывам не ў апошнюю чаргу сучасных тэхналагічных працэсаў пераводу “матэрыі” ў віртуальны стан, магчымасцю вымяраць і замяраць розныя складнікі мастацкай фразы як пазытычнай, так і праязічнай, празмернаму здрабненню падвергліся нават тыя эстэтычныя “атамы” мастацкай матэрыі, якія, як з’явы – падкрэслім – выключна эстэтычныя, толькі і могуць існаваць як цэласнасці.

Колан праязічнага тэксту – гэтакі ж самы эстэтычны “атам”, як і стапа ў структуры пазытычнага выказвання; ён з гэткай жа самай энергіяй, як і пазытычны радок, імкнецца да сваёй унутранай нераскладальнасці. Гэта – сістэмныя камбінацыі, разбурэнне якіх кліча за сабой незваротныя страты ў даследаванні мастацкага тэкста як эстэтычнага феномену. Іх цэласнасць, іх мастацкая якасць абумоўлена вытворнай, сістэмнай другаснасцю ў адносінах да проста складу ці проста націску як “атамаў” натуральнай агульнамоўнай кадэнцыі. Вось чаму варта згадзіцца з тонкім і дакладным назіраннем М. Гіршмана, які, даследуючы прыроду праязічнага рытму, здолеў заўважыць: “тэрміналагічны пераход ад сінтагмы да колана – гэта для нас пераход ад роду да віду: калі сінтагма першасная рытмічная адзінка мовы наогул, любога віду слоўна-маўленчай дзейнасці, то колан – гэта рытмічнае адзінства менавіта мастацкага маўлення... Уяўляючы рытмічную адзінку мастацкага маўлення наогул як трохчлен, які складаецца з зачыну (у вершы – анакруза), асновы (ад першага да апошняга моцнага складу) і канчатка (у вершы – клаўзула), можна сцвярджаць, што для мастацкай прозы характэрна пераважальная ўрэгуляванасць зачынаў і – асабліва – канчаткаў пры вялікай ёмістасці і варыятыўнасці асновы рытмічнага раду” [1, с 29-30].

Каля дваццаці год пралажала гэтае выказванне некранутым, тым часам як уважлівае абыходжанне з ім пазбавіла б сучасную рытмалагічную думку ад відавочнай метадалагічнай недакладнасці: за рытм мастацкі ў праязічным выказванні найчасцей прымаюцца праявы агульнамоўнага рытму, г.зн. першасны контур рытмавай угарманізаванасці, арганічна ўласцівы любой мове. Да прыкладу, і тэкст навуковы, і тэкст, вытрыманы ў канонах афіцыйнай пісьмовасці, і тэкст публіцыстычнай хронікі без складанасцяў разбіваецца на коланавыя групы, але пры гэтым тэкстам з выражанай рытмавай існасцю не становіцца і не можа па эстэтычных якасцях зблізіцца з функцыяй мастацкай прозы.

У чым жа справа?

А справа ў тым, што колан можа выступаць праяваю рытмавага ўсталявання тэксту, але сапраўды *мернаю* адзінкаю ён становіцца толькі ў пэўных умовах і вытымліваючы патрабаванні гэтых умоў. Колан павінен адчуць зусім пэўную вызначанасць тэкставых абставін, такія эстэтычныя штуршкі тэксту, якія надаюць яму істотна новую якасць ў параўнанні з моўнаю сінтагмаю – ён павінен займець якасць метрычнага слова. Наогул жа, гаворка пра рытм у праязічным тэксце мае сэнс толькі тады, калі мы зможам даказаць, што проза мае метр. Без метрычнай асновы (або без яе імітацыі) ўсякае выказванне пра рытм пазбаўлена сэнсу, паколькі нават рознага роду сінтаксічныя паралельныя канструкцыі, сінтаксічныя перыяды і мастацкія пералічэнні ёсць ні што іншае, як імкненне аўтара нейтральную маўленчую канструкцыю пазбавіць якраз стылёвай “нейтральнай” невыразнасці. Іншымі словамі, перад намі *свядомая імітацыя* пачуцця метру, *усвядомленая ўстаноўка* пісьменніка на павышаную экспрэсіўнасць выказвання праз рэгулярызацыю вялікіх фразавых адзінстваў ці нават тэкставых сегментаў.

Што значыць акрэсліць стан тэксту, пры якім колан успрыймаецца як метрычнае слова праявічнага тэксту?

Вырашальнымі, на нашу думку, тут з'яўляюцца тры моманты. Па-першае, трэба адказаць на пытанне *адкуль узялося гістарычна ў эстэтычнай тканцы праявічнага выказвання гэтае "слова"* і што яно можа азначаць у вялікай і складанай праблеме сучаснай эстэтыкі вакол апазіцыі "паэзія-проза"? Па-другое, калі гэта слова *метрычнае*, то яно мусіць мець фіксаваныя пэўным чынам *канцовыя межы*: што, якія паказчыкі прасодыі перш за ўсё могуць такія межы абазначаць? Нарэшце, трэцяе, на што варта звярнуць увагу: ці мае гэтае "метрычнае слова" які-небудзь функцыянальны аспект сэнсавага падзелу, сэнсавага адрознівання па тэксце?

Кожнае з пералічаных пытанняў азначае сабой цэльны даследчы напрамак і патрабуе цалкам самастойнага разгляду. І гэта зразумела. Разглядаючы класічную дылему літаратуразнаўства – апазіцыю "верш" – "проза" – па ўсёй вераеменнасці, мяжа "ўстановак" на паэтычнае і праявічнае выказванне палягае найпершым чынам праз *адносінны* да метрычнага ўсталявання тэксту. Усё астатняе, у тым ліку і прынцыпы эстэтызацыі слова, – вытворнае ад гэтага вызначальнага для лёсу прыгожага пісьменства цэнтральнага прынцыпу.

"Этымалагічна-фармальна" (калі коратка падагуліць сутнасць двух першых пытанняў) праявічны колан арганізаваны гэтакім жа самым чынам, як і вершаваны радок, і яго асноўная функцыя захоўваецца нязменнай у супастаўленні з функцыяй цэлага вершаванага радка – трымаць дыханне "фразы". Але сказавая лінейная пабудова фразовае "дыханне" відазмяняе самым істотным чынам: гулкага рэха паэтычнага рытму амаль не адчуваецца, ёсць толькі няясны прывід адчувальнай ўпарадкаванасці праявічнага выказвання, паколькі чаргаванне фразавых сегментаў (коланаў) не можа мець, калі на тое няма свядомага аўтарскага задання, блізкіх і адчувальных *паўтораў*. Гэта адбываецца таму, што колан як метрычнае слова, у адрозненне ад метра і памера паэтычнага радка, ёсць мысленне эстэтычна аб'яднанымі *паняццямі* ў значна большай ступені, чым мысленне эстэтычна аб'яднанымі *эмоцыямі* (што з'яўляецца неабходнай умовай існавання паэтычнага слова) [2, с. 101].

Рэч у тым, што эмоцыя як змест паэтычнага слоўнага знака ў тэксце мастацкага твора можа сябе ўтрымліваць толькіх шляхам пастаянных унутрытэкставых *паўтораў* і вяртанняў. Верш рухаецца рознага роду *паўторамі* – гукавымі, страфічна-кампазіцыйнымі, рыфмавымі комплексамі, нарэшце, вобразнымі штуршккамі, што ў сваю чаргу забяспечвае нястратнае адчуванне часу ва ўспрыняцці паэтычнага тэксту. "Паўторы" і "вяртанні" – і норма рытмікі, і яе сутнасць у адначасці, таму што рытмічнасць падразумявае не проста перыядычны рух наперад. Гэта – рух з'яў у *адваротны бок*, суаднесенасць з нечым, што *ўжо было, існавала ў часе* або прасторы. У слоўнай творчасці рытм ёсць прыроўніванне пазіцыі толькі-што "народжанага" слова да слова "сказанага", якое ўжо займела трывалае пазіцыйнае ўвасабленне ў тэксце, прыроўніванне хісткай "цяпершчыны" да ўсталяванасці мінулага кроку слова. Мернасць і пастаянства такіх вяртанняў у "прошласць" тэкставай матэрыі і варта лічыць істотнейшай формай існавання паэтычнага рытму.

Проза ж рухаецца штуршккамі паняццяў, якія ў сваёй пераважнасці не зводзяцца да *паўтарэння* і сэнсава з'яўляюцца самадастатковымі для імгненнага ўтварэння вобразнага поклічу: паняццевая цэльнасць вобразнай асацыяцыі не вымагае абавязковага дадатковага вяртання да яе. Вось чаму проза і цураецца канструктыўных метрычных ці рытмічных *паўтораў*. Калі, прыкладам, Ул. Маякоўскі намеруся "легкамысну" пазіію насыціць думкаю, для эфекту *паўтарэння* і паста-

янных вяртанняў розных момантаў эмацыйнага стану быў вымушаны ладзіць свой верш “лесвічкаю”, паколькі сам факт падзелу на асобныя радкі, а яшчэ ў большай ступені – факт пераносу ці разрыву радка азначаў расчленаванне думкі на карысць згушчэння эмоцыі. Трэба думаць, што наогул у гістарычным працэсе разыходжання слова праявілі і слова паэтычнага “паняццевасць” і “эмацыйнасць” паступова заступаюць на месца “спявання” і “гаварэння” – той апазіцыі, якую М. Гаспараў і яго паслядоўнікі характарызувалі як лёсавызначальную для існавання двух розных эстэтычных сістэм мастацкага слова [3, с. 7], а “паняццевасць” колана, дакладней, тып спалучальнасці і сутыкнення паняццяў па тэксце і складае адну з найбольш істотных ўмоў яго існавання ў мастацкім тэксце.

Радок у паэзіі паняцця не складае, ён прадназначаны для перазахавання эмацыйнай энергетыкі. Коланы, у адрозненне ад вершаваных радкоў, ніколі не маюць “масы спакою”, яны не надзелены такой уласцівасцю, каб вяртацца ў зыходнае становішча. Але гэта – уяўная няўстойлівасць. Коланы – гэта кампазіцыі значэнняў, якія па магчымасці імкнуцца завяршыцца паняццем. Тады рух паняццяў-коланаў складае аснову сэнсавай множнасці тэксту і адказы за змест.

Вядомы прыклад, якім яшчэ А. М. Пяшкоўскі ілюструваў спрэчныя магчымасці коланавага падзелу мастацкага тэксту. Гогалеўскі радок “Чуден Днепр при тихой погоде...” у інтэрпрэтацыі вучонага мог быць прадстаўлены як мінімум трыма варыянтамі сінтагматычнага падзелу, і класічна-мовазнаўчы падыход не надта прычыць самой ідэі валентнасці моўнай сінтагмы. Мастацкі ж тэкст таму і становіцца мастацкім, што лінгвальную валентнасць трансфармуе ў адзінае непадзельнае мастацкага выказвання, а таму з гледзішча не толькі акцэнтна-сілабічнай канструкцыі сінтагмы, але і з улікам моманту паняццевасці многа варыянтаў мець не можа. Немагчыма падзяліць тэкст такім чынам “Чуден Днепр // при тихой погоде”, паколькі відавочны гвалт над сэнсавай састаўляючай тэксту. Днепр не проста “чуден” – у дадзеным кантэксце ён чудны пры *пэўнай* умове: “при тихой погоде”. Ствараецца дададзенае веданне пра раку Днепр, своеасаблівая ўнутрыколанавая рэма, і гэтак дададзенае веданне пачынае ўтрымліваць неабходную на канкрэтны момант сэнсавую канкрэтыку. Усё слоўнае спалучэнне чытацца, прамаўляецца і вылучацца паўзаю можа толькі адным чынам: “Чуден Днепр при тихой погоде!...”, дзе тры моманты для цэласнасці канструктыву маюць роўнакаштоўнае значэнне: а) указанне на сэнсаўтваральны топас – *Днепр*, б) яго якасная характарыстыка “чуден” і в) характарыстыка ўмовы (“погоды”), пры якой чуднасць Дняпра выяўляецца з найбольшай паўнатою (“погода” мусіць быць “*тихой*”).

Тыя ж коланы, якія сябе яшчэ не завяршылі паняццем, складаюць у лінейным разгарненні мастацкага выказвання профіль коланаў кампазіцыйна-сувязнага тыпу.

Разгледзім, аднак, канкрэтны прыклад з сучаснай літаратуры, для чаго возьмем сказ і праставім у ім меткі коланавых межаў: “Калі сонца // выпырскнула першыя праменні // між вяршынь Церамоскага лесу //, з каміноў на куранёўскіх стрэхах // віліся ціхія // ранішнія дымочкі //, у расчыненых хлявах // там і тут // чулася цырканне малака ў даёнкі //, лагодныя і строія // покрыкі жанчын” [4, с. 8].

Самае простае было б сцвярджаць: спецыфіку рытмавага стану мележаўскай фразы складаюць, з аднаго боку, шматкратныя паўторы аднолькава складовых коланаў у кантактнай пазіцыі (па 10 складоў маюць тры сумежныя коланы: “*выпырскнула першыя праменні // між вяршынь Церамоскага лесу //, з каміноў на куранёўскіх стрэхах //*”), а з другога – павышаная ў параўнанні з агульным фонам нацыянальнай літаратурнай прасодыі колькасць дактылічных зачынаў

(“з каміноў”) і заканчэнняў колана (“ціхія”, “строгія”)\*. І гэта ўсё адпавядае рэальнаму стану рэчэй.

Аднак, перад намі строга фармальнае, выключна канструктыўнае тлумачэнне, заснаванае на паняцці колана як сінтагмы, а не метрычнага слова. Адзінокае слова без тэкстараду, без узаемадзеяння з іншымі словамі ў праяўным тэксце часцей за ўсё бывае недастаткова моцным. Мы ставім пытанне інакш: асяродак эстэтычнага функцыянавання рытму заўсёды – суцэльны асяродак, у якім дзейнічаюць законы шматмернай мастацкай прасторы і праявы розных напрамкаў і тэндэнцый знаходзяцца ў комплексным шчапленні самых прыцудлівых камбінацый [5, с. 141-149].

Мележаўскі сказ, размеранасць якому задаюць не ў апошнюю чаргу спалучэнне трох роўнаскладовых сумежных коланаў і павышаная квота дыктылічных акцэнтаў, тым не менш у сінтаксісе сваім адчувае ўплыў рытмавага стану слова – “эмацыйнага” і “паняццевага”, г. зн. канструктывы і паэтычнага і праяўнага парадку. І іменна гэтая якасць у большай ступені, чым проста наяўнасць паўтораў роўнавялікіх коланаў, вызначае спецыфіку рытмавага малюнаку выказвання.

На самай справе, сказ выразна падзяляецца на дзве рытмава нераўнамерныя часткі, якія цалкам супадаюць з мяккой сінтаксічнага падзелу. І што цікава, дык гэта якраз яго будова па прынцыпе апазіцыі “эмацыйнасць” – “паняццевасць”: галоўная частка сказа нашмат пераважае па руху “паняццевых” катэгорый даданую частку часу, якая ў сваю чаргу вельмі моцна адчувае неабходнасць пастаянных вяртанняў да апорнага слова “сонца”. Менавіта вяртанні рытмізуюць структуру даданага сказа, наступствам чаго і стала паяўленне ў тэкстарадзе падоўжаных дзесяціскладовых сумежных коланаў. Нават наступны “дзесяціскладовік”, з якога пачынаецца галоўная частка сказа (“з каміноў на куранёўскіх стрэхах”), таксама адчувае на сабе яшчэ нязгаслы “водсвет” “сонца”.

Аднак, калі даданы сказ можа без страт быць перапісаны “вольным радком” (паўторам: эфект паэтычнасці дасягаецца праз неабходнасць зваротаў і паўтораў кроку раней выказанага слова) і набыць выгляд вершаванай формы верлібра, дзе кожны наступны радок “памяццю” вяртаецца да “сонца”:

*Калі сонца  
выпырснула першыя прамённі  
між вяршынь Церамоскага лесу,*

то група галоўных сказаў (тут іх два, прычым – аднародныя) такога вершаванага “перакрою” не дапускае. Яна можа быць прадстаўлена толькі формаю лінейнай паслядоўнасці: аўтаномныя *паняцці* – зрокавыя (“ранішнія дымчкі” над стрэхамі) і слыхавыя (“цырканне малака ў даёнкі”, жаночыя покрыкі на хатнюю жывёлу) – уступаюць ва ўзаемадзеянне паміж сабой, калі зварот да нейкага агульнага ініцыятара вобразнага поклічу – слова ці паняцця – становіцца немагчымым. Паняццевасць семантычна абформіла колан, але затое пазбавіла схему выказвання метрычнай мернасці, выражанай з той ці іншай ступенню праяўленасці ў даданым сказе.

Семантычнае абфармленне колана якасцю метрычнага слова вельмі важным уяўляецца не толькі з прычыны руху і сутыкнення ў праяўным радку паняццяў; закончанасць семантыкі, яе сфармаванасць у адно паняцце служыць

\* Нашы стылеметрычныя доследы паказваюць, што беларуская літаратурная прасодыя трымаецца пераважна на жаноча-жаночых коланавых формах. Дактылевыя зачыны ці канчаткі ў колане на працягу аднаго сказа заяўляюць пра сябе досыць рэдка. У працягаваным сказе з рамана І.Мележа такіх коланаў аказалася ажно тры (з адзінаццаці!), і пастаяннае іх з’яўленне ў тэксце – устойлівая рыса стылістыкі гэтага аўтара.

дадатковым (а ў асобных выпадках і адзіным) паказчыкам канцовых межаў колана і выбаўляе гэтыя межы ўяўнай няўстойлівасці.

Наглядна гэта можна праілюстраваць на прыкладзе такога сказа: “Камарэча даставала цераз вопратку, залазіла ў рукавы, за каўнер” [6, с. 16].

Лінгвістычна-фармальнае разуменне рытмава-інтанацыйнай сінтагмы, па ўсей вераемнасці, “ўзаконіла” б у дадзеным выпадку знакі прыпынку за наяўныя паказчыкі межаў коланавых груп – паўзы выдыху натуральна супадаюць з коскамі, якія адзяляюць віды аднародных членаў сказа адно ад другога. Аднак колан як метрычнае слова такому падзелу супраціўляецца. І вось чаму.

“Камарэча” – самастойны колан, паколькі з роўным правам адносіцца і да аднаго падзейнага “знадворнага” паняцця (“даставала праз”), і да другога “ўнутранага” (“залазіла у, ...за”). Тое, што ў законах граматыкі звязваецца па праву аднароднасці (дзеяслоўная група “даставала–залазіла” ці аб’ектна-назоўнікавая група “ў рукавы, за каўнер”) у метрычным кантуры праявілі выказвання відавочна распадабняецца якасцю семантычна-закончанага слова, якое імкнецца запоўніць самастойную метрычную матрыцу. І з гэтага гледзішча, праз метрычныя словы, сказ набывае наступны выгляд: “Камарэча // даставала цераз вопратку //, залазіла ў рукавы //, за каўнер”, дзе ўсё рытмава суадносіцца з паняццем “камарэча”.

Узнікае пытанне: а ці так ужо важна гэткае несупадзенне словаформаў, аднароднасцяў–неаднароднасцяў, лексем і г.д. у разгарненні мастацкага тэксту, ці маюць яны хоць колькі вырашальнае значэнне ў агульнай аўтарскай стылістыцы, ў стварэнні непаўторнага аўтарскага вобразнага свету? Ці патрэбен пры гэтым улік метрычных словаў, ці, быць можа, аўтарская інтанацыя цалкам пакрываецца моўнай рэальнасцю тэксту, сістэмай акцэнтацыі і комплексам знакаў для выражэння мадальнасці?

Аказваецца, і вельмі важна, і вельмі пратрэбна.

Супаставім два тэкставыя ўрыўкі двух розных аўтараў:

Іван Мележ: “На суседнім двары //, каля хлява //, завіхаўся пры калёсах // барадаты //, у палатнянай дроўгай сарочцы // дзядзька // – квачом з дзэгцем //, што маслена пабліскаваў ад сонца //, мазаў восі //, прывязаны да плата //, стаяў нязграбны // галавасты конь //, лянiва штосьці // шукаў у траве... // У двары //, што быў за гэтым //, жанчына несла зелле // свiнiні і падсвінку //, якія рохкалі і вiшчалi // так прагна //, што вiск iх // на час заглушыў // усе iншыя гукi // куранёўскай ранiцы” [6, с. 9].

К.Чорны: “Каля студнi // з дзеравянага вядра //, пазелянелага і слiзкага //, капала вада // на запыленую буйную крапiву // і пясок //, За парканам // спелi яблыкi і арабiны //, пад парканам // раскашэльвалася мята // і бабiна лета //, Каля варот // сакаталi куры //, пераграбаючы канюшынную пацяруху //, і адна // – надзьмутае і сярдзiгае – упарта кавактала //, расплывалася па пяску // гарачым воллем //, Абмочаны недзе шчанюк // ацiраўся каля сяней // і нудна вылiзваў шэрсьць // каля хваста //, Гусак падняў галаву // і глыбыкадумна закрычаў //, Шчанюк крыху страцiў // свой нудны выгляд // і забурчаў //, вiльнуўшы шчуплым хвастом” [7, с. 20].

Дзве побытавыя замалёўкі вонкава выдаюць стылёва настолькі блiзкiмi, што можа стварыцца падманнае ўражанне, нiбыта яны адным вокам заўважаны, адной рукой створаны і ўзяты з аднаго моманту жыцця. Калi прыбраць падказку на аўтарства ўрыўкаў, атрымліваецца, што нiбыта адзiны аўтарскi позiрк плаўна пераходзiць з таго, што дзеялася ў “суседнiм двары” (“барадаты дзядзька”, “галавасты конь”, ранiшнiя клопаты гаспадынi ў двары, “што быў за гэтым”), на больш шырокi прастор, на вясковую вулицу, дзе ўжо ваўсю раскашавала “бабiна лета”.

Значная ўвага да побытавых падрабязнасцяў, характэрная для “сялянскай” вобразнасці мастацкая лексіка і нават старонні пункт назіральніка-храніста даюць сур’ёзныя падставы для стылёвага атаясамлівання мележаўска-чорнаўскага тэкставага ўрыўка.

Аднак, прыгледзімся бліжэй: як пазіцыяна і якія па сваім характары паняцці ўтвараюць кожны з вышэй прыведзеных малюнкаў? З усёй агульнасці падабенства паступова пачынаюць праступаць рысы прынцыповых канструктыўных непадобнасцяў арганізацыі мастацкай матэрыі тэкста. Іван Мележ дэталі сялянскага побыту імкнецца згрупаваць вакол суб’ектаў – своеасаблівых сэнсавых цэнтраў выказвання: барадаты “дзядзька” “завіхаўся” “*пры калёсах*”, а “*паблізу яго*” – конь, які ў сваю чаргу ўзбуджана лакалізуецца як праз вымоўны мастацкі эпітэт “галавасты”, так і праз абставіны дзеяння: “ляніва штосьці *шукаў у траве*”. “Шукаў”, зноў жа, ля адзінага цэнтра – калёсаў. І такі прынцып узбуджанага групавання мастацкіх дэталей вакол дзейных суб’ектаў спрыяе стварэнню эфекту малюнкавай перспектывы *глыбіні* куранёўскай раницы.

Інакшая канструктыўная сітуацыя ў апавяданні Кузьмы Чорнага. Апавяданне, якое споўнена шчымлівай тугі па немагчымасці для герані запозненага жаночага шчасця, гэтых “вераснёвых начаў” нерастрачанай жаночасці, будуюцца якраз на адваротным прынцыпе – не канцэнтрацыі паняццяў, а на іх суцэльнай *дысперсіі*. “Раскашаванне” мяты і бабінага лета знаходзяцца самі па сабе, знакава без кропак судакранання паміж сабой. Не жадае пад прамом К.Чорнага судакранацца тое, што “за парканам”, і тое, што “пад парканам”. Раскіданымі і аўтаномнымі на невялічкім кавалачку мастацкай плошчы аказваюцца і першыя “насельнікі” вераснёўскага свету – куры, глыбакадумны гусак, “абмочаны”, нуднага выгляду, шчанюк. А яшчэ больш адасоблена ад усяго, цалкам убаку ад хоць нейкіх праяваў жыцця, студня.

Інтэграцыя паняццяў (у І.Мележа) і іх дысперсія (у К.Чорнага) самым непасрэдным чынам адбіліся і на метрычным усталяванні мележаўскай і чорнаўскай фразы. Мележу для канцэнтрацыі малюнку спатрэбіліся тры сказы, куды ўмясціліся 25 метрычных коланаў-слоў, тым часам як 29 коланаў чорнаўскага тэксту разбегліся па ячэйках шасці сказаў.

Але яшчэ больш цікавым уяўляецца тое, як коланы “трымаюць” мастацкую фразу. Мележаўскі прынцып згуртавання паняццяў атрымлівае дадатковую падтрымку праз нярэдка выпадкі ўнутрысказавага прыроўнівання паводле сілабічнага складу колана ў сумежных пазіцыях. А такі сказ як: “Паблізу яго //, прывязаны да плата //, стаяў нязграбны // галавасты конь //, ляніва штосьці // шукаў у траве...//” амаль увесь пабудаваны на пяціскладовых коланах. Тым часам як у прозе К.Чорнага сказавыя сегменты, якія ў сумежных пазіцыях маглі б суадносіцца роўнавялікімі па складовай структуры метрычнымі адзінкамі, – з’ява даволі рэдкая. У дадзеным жа выпадку такім прыроўніваннем валодае часткова толькі чацверты сказ.

Што, аднак, характэрна: тры пачатковыя пунктуацыйна і сінтаксічна закончаныя сказы чорнаўскага ўрыўка маюць ідэнтычны анафарычны канструктыў, які выяўляе і метрычныя магчымасці колана (першыя коланы гэтых сказаў утрымліваюць у сабе аднолькавую колькасць складоў – па чатыры), і ілюструе аформленую коланавую мернасць як цэлага слова-паняцця: “каля студні”, “за парканам”, “пад парканам”, “каля варот” – самастойныя і апазітыўна настроеныя паняцці, якія дыферэнцуюць месцазнаходжанне раскінутых па тэкставым урыўку клікавых сімвалаў для стварэння *экстэнсіўнага* малюнку вясковага жыцця. Яны паказваюць наяўнасць мастацкіх дэталей і ў адным месцы, і ў другім, і ў трэцім – не вакол чаго-небудзь, ці каго-небудзь, як у І.Мележа, а наогул *навокал*.

Атрымліваецца, што, пры вонкавай падобнасці лексікі, пры безумоўнай набліжанасці да агульнага тыпу вобразнага адлюстравання паверхні сялянскага жыцця, чым стваралася ілюзія суцэльнага стылёвага падабенства, два розныя аўтары абралі розныя стратэгіі канструявання гэтай жыццёвай паверхні.

*Фармальным* жа чынам рознасць стратэгіі праявіла сябе не на ўзроўні атамарных з'яў мастацкай лексікі ці нават на ўзроўні мастацкага сінтаксісу, а найпершым чынам у спецыфічна арганізаваным складаным цэлым метрычнага дыхання – у метрычным слове, якое не можа быць раскладзена на меншыя састаўныя без істотных для эстэтыкі выказвання страт і якое шмат у чым з'яўляецца вызначальным момантам стылёвай адметнасці мастацкага твора.

#### ЛІТАРАТУРА

1. *Гиршман М.М.* Ритм художественной прозы. – М., 1982.
2. *Шкловский В.* О теории прозы. – М., 1983.
3. Гл.: *М.Л.Гаспаров.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.:Наука. 1984.
4. *Мележ І.* Людзі на балоце. – 3б. тв. у 10 тт. – Т. 5. Мн., 1981.
5. Гл.: *Жук І.* Тэкставыя парадоксы метрадынамікі прозы. У кн: Взаимодействие литератур в мировом художественном процессе. – Гродно, ГрГУ, 1997. – Ч.1.
6. *Мележ І.* Людзі на балоце. – 3б. тв. у 10 тт. – Т. 5. Мн., 1981.
7. *Чорны К.* Вераснёвыя ночы – 3б. тв. у 8 тт. – Т.2. Мн.: Маст. літ., 1972.

#### SUMMARY

*Formation of concept is one of the conditions that turns rhythmic – intonational syntagm a into a single whole of a metrical word. The cluster of concepts (colon-metrical words), their inner-textual composition is a key moment in defining stylistic peculiarity of a literary work.*