

Дуброўскі Аляксандр Уладзіміравіч
кандыдат філалагічных навук, дацэнт,
дацэнт кафедры практычнай лінгвістыкі
Беларускі дзяржаўны аграрны
тэхнічны ўніверсітэт
г. Мінск, Беларусь

Aliaksandr Dubrouski
PhD in Philology, Associate Professor,
Associate Professor of the Department
of Practical Linguistics
Belarusian State Agrarian Technical University
Minsk, Belarus
dubrovski@list.ru

ЭСТЭТЫКА І СЕМАНТЫКА РЫТМІЧНАЙ АРГАНІЗАЦЫІ
Ў ПАЭМЕ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА «ПЛОШЧА МАЯКОЎСКАГА»

AESTHETICS AND SEMANTICS OF RHYTHMIC ORGANIZATION
IN ULADZIMIR KARATKEVICH'S POEM *MAYAKOVSKY SQUARE*

У артыкуле разглядаюцца эстэтычныя і семантычныя функцыі рытмічнай арганізацыі паэмы Уладзіміра Караткевіча «Плошча Маякоўскага» з улікам літаратурнага кантэксту. Дэманструецца, якім чынам абраная версіфікацыйная форма дапамагае аўтару актуалізаваць праблематыку літаратурнай традыцыі, культурнай памяці, наватарства, эстэтычнага пошуку. Аналізуюцца шматлікія рытмічныя сігналы ў тэксце паэмы. Пра-сочваецца сувязь рытмічнай арганізацыі паэмы з яе зместам і з наватарскай эстэтыкай рамана «Леаніды не вернуцца да Зямлі», часткай якога яна з'яўляецца.

К л ю ч а в ы я с л о в ы: *паэзія; верш; метр; рытм; эстэтыка; семантыка.*

The article examines the aesthetic and semantic functions of the rhythmic organization of Uladzimir Karatkevich's poem *Mayakovsky Square* taking into account the literary context. It demonstrates how the chosen versification form helps the author to actualize the issues of literary tradition, cultural memory, innovation, and aesthetic search. Numerous rhythmic signals in the text of the poem are analyzed. The connection between the rhythmic organization of the poem and its content and the innovative aesthetics of the novel *Leonids Will Not Return to Earth*, of which it is a part, is traced.

K e y w o r d s: *poetry; verse; meter; rhythm; aesthetics; semantics.*

Вершаваны тэкст структурна адрозніваецца ад праявіснага на сублексічным і суперлексічным узроўнях. Першы – гэта, у прыватнасці, узровень рытміка-фаналагічны, другі – сінтаксічны [1, с. 173]. Адрозненні ж паміж вершам і прозай на ўласна лексічным узроўні – факультатыўныя. Пры гэтым вершаваны рытм непасрэдна ўплывае на паэтычны сінтаксіс – у кірунку значнага павелічэння колькасці інверсій і агульнага расхістання граматычнай нарматыўнасці. Усё сказанае азначае, што спецыфічныя эстэтычна-семантычныя функцыі вершаванай формы таксама рэалізуюцца на сублексічным і суперлексічным узроўнях. Трэба ўдакладніць: рэалізуюцца або не рэалізуюцца. Апошняя датычыцца тых вершатворцаў, якія на гэтых узроўнях абмяжоўваюцца чыста фармальным стварэннем самой структуры – рытмічна ўпарадкаванага тэксту (у тым ліку з рыфмамі), а ўсе сродкі мастацкай выразнасці разумеюць як выключна слоўную вобразнасць. Фармальнае ства-

рэнне вершаванай структуры – гэта такая арганізацыя рытміка-фаналагічнага ўзроўню, пры якой як вершаваны метр, так і рыфма ніякай эстэтычна-семантычнай нагрузкі не нясуць, з’яўляюцца выпадковымі і нічым (ці амаль нічым) не абумоўленымі з боку зместу твора. Бо трэба разумець, што само па сабе выкарыстанне вершаванага памеру або рыфмы эстэтыкі не стварае. Гэта толькі фон, на якім павінна штосьці адбывацца. Прычым у найгоршым выпадку і сам гэты фон можа быць антыэстэтычным, калі рытмічная арганізацыя, напрыклад, грувасткая, уваходзіць у супярэчнасць з іншымі ўзроўнямі маўленчай арганізацыі тэксту, адсутнічае мілагучнасць, рыфмы банальныя і г. д.

Акрамя таго, сапраўдная эстэтыка ў літаратурным творы не ствараецца ў адрыве ад семантыкі, а семантыка будзе па-сапраўднаму працаваць толькі разам з эстэтыкай (і – па вялікім рахунку – дзякуючы ёй). Гэта азначае, што любы мастацкі прыём на сублексічным і суперлексічным узроўнях павінен мець абгрунтаванне, матывацыю, «пацвярджанне» на лексічным узроўні. Аднак гэта не азначае, што эстэтыка і семантыка – нейкія ўзаемазамяняльныя катэгорыі. Мілагучнасць, прыгажосць гучання, можа існаваць сама па сабе. Таму пры аналізе паэтычнага тэксту мы і адрозніваем уласна эстэтычныя функцыі тых ці іншых мастацкіх прыёмаў і іх семантычную нагрузку. Рыфма можа быць проста прыгожай (напрыклад, сваёй нечаканасцю), але можа яшчэ і злучаць словы, якія знаходзяцца ў тых ці іншых сэнсавых узаемаадносінах (сінанімічных, антанімічных і г. д.).

Вершаваная структура паэтычнага тэксту – гэта, як было сказана, той фон, на якім штосьці павінна адбывацца. Што канкрэтна? Ю. М. Лотман пісаў, што «твор мастацтва на кожным структурным узроўні можа быць апісаны двума спосабамі – як сістэма рэалізацыі некаторых правіл і як сістэма іх парушэнняў. <...> ...Толькі структурнае напружанне, сумяшчэнне несумяшчальных тэндэнцый ствараюць рэальнасць твора мастацтва»¹ [1, с. 53]. Гэта адзін з аспектаў эстэтычна-семантычнай дынамікі мастацкай формы, але, верагодна, ключавы. Для рытму і рыфмы гэта азначае, што эстэтычна-семантычную значнасць набывае нечаканасць: нечаканасць рыфмы, рытміка-сінтаксічнай канструкцыі і г. д. Але і ў лексічнай вобразнасці мы заўжды цэнім нечаканасць, проста на сублексічным і суперлексічным узроўнях яна працуе падсвядома, а гэта значыць – не менш, а, верагодна, больш моцна, пры гэтым аналізаваць гэтыя ўзроўні бывае больш складана. Нечаканасць можа праяўляцца ў тым ліку і ў няправільнасці – парушэнні (яўным ці ўяўным) моўнай нарматыўнасці. Аднак эстэтычную значнасць такое парушэнне набывае толькі тады, калі мае змястоўную матываванасць.

Прасочым рэалізацыю апісаных механізмаў на прыкладзе паэмы Уладзіміра Караткевіча «Плошча Маякоўскага» (1959).

У Зборы твораў У. Караткевіча ў 25 тамах, які з 2012 г. выходзіць у выдавецтве «Мастацкая літаратура», паэма існуе ў дзвюх адрозных рэдак-

¹ Тут і далей пераклад наш. – А. Д.

цыях – у другім томе сярод паэтычных твораў і ў шостым – як XII раздзел рамана «Леаніды не вернуцца да Зямлі». Тут, у рамане, у вуглавых дужках у асноўны тэкст уключаны фрагменты, якія ў другім томе падаюцца толькі ў раздзеле іншых рэдакцый і варыянтаў. Укладальнікі тамоў, такім чынам, па-рознаму падыходзілі да вырашэння тэксталагічнай праблемы асноўнага (аўтэнтычнага, дэфінітыўнага, кананічнага) тэксту. Наяўнасць у адным зборы твораў дзвюх рэдакцый аднаго тэксту з’яўляецца ў гэтым канкрэтным выпадку своеасаблівым кур’ёзам, хаця фармальна гэта і можа быць апраўдана тым, што мы маем справу з часткай – у адным выпадку – паэтычнага зборніка, а ў другім – рамана. Але калі згадаць такую цэнтральную для тэксталогіі катэгорыю, як апошняя творчая воля аўтара, то наўрад ці можна ўявіць, што творчая воля Караткевіча заключалася ў паралельным існаванні дзвюх розных рэдакцый твора.

Сам раман «Леаніды не вернуцца да Зямлі» (1962) – важны кантэкст для разумення паэмы. Тут яна з’яўляецца твораў галоўнага персанажа – Андрэя Грынкевіча. Трэба нагадаць, што раман быў шмат у чым наватарскім. Гэта праяўлялася, акрамя іншага, у спалучэнні аўтабіяграфізму і мастацкага вымыслу, прозы і паэзіі і г. д. Уключэнне ў твор пра паэта ягоных твораў – рашэнне надзвычай удалае. Менавіта з гэтага моманту чытач разумее, што герой – сапраўдны паэт. У гісторыі літаратуры хапае яркіх пацвярджэнняў плённасці такога прыёму. Мы разумеем Ленскага як паэта менавіта дзякуючы тэксту «Куда, куда вы удалились...». Вобраз Юрыя Жывага ўзбагачаецца дзякуючы вершам, якія адначасова сталі адным з самых істотных дасягненняў Б. Пастарнака як паэта. Т. Ман піша раман «Доктар Фаўстус» пра кампазітара і геніяльна перадае гучанне яго музычных твораў слоўнымі сродкамі. Без усяго гэтага чытач павінен быў бы проста прымаць на веру, як нейкую ўмоўнасць, што Грынкевіч, Ленскі і Жывага – паэты, а Леверкюн – кампазітар. І можна згадаць шмат іншых тэкстаў. Але для рамана Караткевіча трэба назваць адну прынцыповую тыпалагічную паралель – раман В. Аксёнава «Таинственная страсть». Бо тут – тая ж эпоха, тая ж тэматыка і праблематыка, той жа аўтабіяграфізм у спалучэнні з мастацкім вымыслам, тое ж уключэнне тэкстаў герояў – паэтаў-шасцідзясятнікаў. Ёсць і істотныя адрозненні: Караткевіч піша «знутры» таго часу, Аксёнаў – на значнай адлегласці; моцна адрозніваюцца і мастацкія метады. Але раман Аксёнава важны для нашай тэмы яшчэ і тым, якое месца там займае постаць Маякоўскага, бо тут мы падыходзім якраз да эстэтыкі і семантыкі вершаванай формы. Бо «Площа Маякоўскага» – далёка не толькі геаграфічны адрас. У кантэксце рамана пра маладых творцаў, пра Вышэйшыя літаратурныя курсы, пра канец 1950-х гадоў імя Маякоўскага – культурны код. У Караткевіча гэты код упісаны ў рытмічны лад паэмы. У Аксёнава ў рамане Маякоўскі згадваецца роўна дзесяць разоў, у тым ліку ў ключавым эпізодзе – на сустрэчы партыйнага кіраўніцтва з творчай інтэлігенцыяй у Крамлі ў сакавіку 1963 г.: «Антон начал: – Как и мой великий учитель Владимир Маяковский, я – не коммунист...» [2, с. 127].

Для паэтаў-шасцідзясятнікаў авангардыст Маякоўскі быў ідэйным «анёлам-ахоўнікам», ягоная постаць легітымізавала іх мастацкія эксперыменты. Яны спрабавалі ягоным імем адбівацца ад нападкаў сістэмы. Ідэйна-эстэтычнаму супрацьстаянню «старога і новага» – як у літаратуры, так і ў жыцці – надаецца нямала ўвагі і ў рамане Караткевіча. Адначасова і сама постаць Маякоўскага была для беларускага пісьменніка чымсьці не менш значным, чым для расійскіх шасцідзясятнікаў: у пятым і шостым раздзелах паэмы ён звяртаецца да яго ў прачулым маналогу як да таварыша.

Плошча Маякоўскага, будучы адрасам, ператвараецца ў адрас сімвалічны – з усімі шматлікімі адсылкамі да ўзнятай у рамане праблематыкі. Таму і сам тэкст паэмы, усёй сваёй моўнай структурай, павінен быў выконваць і гэтую функцыю падтэкставай адсылкі – ужо да самога Маякоўскага.

Перад тым як перайсці ўласна да гэтага пытання, згадаем яшчэ адну паралель – верш Петруся Макаля «Плошча Маякоўскага» (кніга «Круглы стол», 1964 г.), дзе ўся акрэсленая праблематыка выражана максімальная адкрыта і пры гэтым даволі трапна зафіксавана наступная важная думка:

Хлопцам харошым і розным

Да вас

– ну, нібыта да полюса! –

Нават і самым рослым

Не дацягнуцца да пояса... [3, с. 28].

Петрусь Макаль сфармуляваў у гэтых радках тое, што важна і для нашай тэмы: тая рэвалюцыя, якую здзейсніў Маякоўскі ў паэтыцы верша, пакідае далёка ззаду эстэтычныя эксперыменты шасцідзясятнікаў. Яны маглі апеяцца да яго, але парадокс заключаўся ў тым, што іх уласнае наватарства, якое так раздражняла тагачаснае кіраўніцтва, было значна менш «скандальным», чым творчасць самога Маякоўскага, які пры гэтым заставаўся «вялікім настаўнікам». Яны справядліва апеявалі да яго памяці, але згаданае партыйнае кіраўніцтва, хутчэй за ўсё, проста не магло зразумець сутнасці гэтых апеяцый.

Наватарскай і смелай была і паэма У. Караткевіча «Плошча Маякоўскага», прычым пачынаючы менавіта з сублексічнага ўзроўню, з рытмікі.

Магчыма, не з'яўляецца шырока вядомым той факт, што метрычны рэпертуар Караткевіча ў цэлым апісаны. Зрабіў гэта яшчэ ў 2002 г. малады на той час даследчык К. Піскуноў (навуковы кіраўнік – прафесар В. П. Рагойша). У артыкуле «Некаторыя рытмічныя асаблівасці паэзіі Уладзіміра Караткевіча» [4] ім прыведзены ўсе асноўныя лічбы па тых ці іншых вершаваных формах, прычым з размеркаваннем па тэматычных групах – грамадзянская, філасофская, пейзажная, інтымная лірыка. У прыватнасці, называецца вельмі высокі працэнт выкарыстання дольніка для інтымнай лірыкі – 28 %. І гэта самая вялікая лічба ў названай тэматычнай групе, да якой належыць і паэма «Плошча Маякоўскага», напісаная якраз дольнікам. Даследаванне К. Піскунова было, зразумела, толькі пачаткам вывучэння рытмікі Караткевіча, але абысці яго ўвагай немагчыма, хаця да методыкі ёсць пэўныя пытанні.

Такім чынам, у «Плошчы Маякоўскага» мы сутыкаемся з дольнікамі. І гэта – важная і нават у нейкім сэнсе неабходная і прадказальная спасылка на асобу самога Маякоўскага. Бо дольнік – адна з формаў танічнага верша (хаця і лічыцца пераходнай ад сілаба-тонікі да тонікі), які стаў візітнай карткай Маякоўскага. Разам з тым дольнік, які ў часы напісання паэмы лічыўся «вялікай вольнасцю», не быў ёю для Маякоўскага (чаму і трэба разумець, што яго паэтычныя формы значна больш рэвалюцыйныя). Вось як піша пра гэта С. Баталаў: «Пра паэзію Уладзіміра Маякоўскага, шчыра кажучы, дзіўна казаць у кантэксце дольніка, наватарства Маякоўскага... у актыўным выкарыстанні акцэнтнага верша... <...> Для яго зварот да дольніка быў вяртаннем назад... таму дольнікі ў Маякоўскага параўнальна рэдкія. <...> Але часам – у сярэдзіне дваццатых – ён выкарыстоўвае і дольнік. Пераважна дольнікам напісаны яго “замежныя” вершы – цыклы “Парыж” (1924–1925) і “Вершы пра Амерыку” (1925–1926)» [5].

Готовы
 потоки
 слезливых фраз.
 Эскорт,
 колесницы –
 эффект!
 Ни с места!
 Скажите,
 кем из вас
 в окне
 пристрелен
 Жорес? [6].

Але гэты памер мае глыбокія карані і дастаткова багатую традыцыю. Цікава прывесці тыя прыклады, якія сустракаюцца ў паэтычнай анталогіі па гісторыі рускага верша «Мысль, вооруженная рифмами», складзенай У. Я. Халшэўнікавым [7]. Гэта «Баллада (Из Байрона)» М. Лермантава, «Прощание» У. Маякоўскага са згаданага цыкла «Парыж», «Отрывок» Г. Ахматавай (хаця і з чаргаваннем жаночых і мужчынскіх рыфмаў), два прыклады з Э. Багрыцкага і твор В. Сасноры «Рогнеда», напісаны ў адзін год з паэмай Караткевіча, хаця гэты тэкст ужо моцна адрозніваецца ад усяго вышэйпералічанага (рытм вельмі расхістаны; наяўнасць дактылічных і гіпердактылічных рыфмаў). І гэта, зразумела, толькі асобныя прыклады з аднаго канкрэтнага выдання.

уражанне пераймання. Такія перайманні, асабліва пры спробе выкарыстання больш разняволеных форм танічнага верша (тактавік, акцэнтны верш), могуць успрымацца амаль як пародыя, што, бясспрэчна, ніяк не магло ўваходзіць у планы Караткевіча.

Не будзем пераказваць тэорыю дольніка, але адзін момант важна згадаць. К канцу 1950-х гадоў дольнік у сваёй эвалюцыі прыйшоў да максімальнага збліжэння з сілаба-тонікай ці лагаэдамі [8, с. 287]. Акрамя таго, як піша С. Баталаў, «чым далей адыходзіла ў мінулае рэвалюцыйная эпоха, тым больш савецкая паэзія зноў вярталася да “гладкапісу” і традыцыйных памераў» [5]. «Гладкапіс» настолькі паўплываў нават на многіх сучасных паэтаў, што яны, як паказвае практыка, баяцца нават звычайных для дольнікаў і вядомых, напрыклад, па класічных тэкстах А. Блока пераменных анакруз, у выніку – пачынаюць сказ з нескладовага ў, абы зрабіць анакрузы аднолькавымі там, дзе ў гэтым няма ніякай неабходнасці. У Караткевіча ў «Плошчы Маякоўскага» – менавіта пераменная анакруза. Іншымі словамі, паэт выкарыстоўвае ўсе тыя магчымасці, якія дае яму гэтая, дастаткова разняволеная, версіфікацыйная форма.

Такім чынам, мы раскрылі першы эстэтычна-семантычны механізм, які працуе на ўзроўні метра, – так званую кумулятыўную функцыю метра [9, с. 107–117], падрабязна прааналізаваную М. Л. Гаспаравым [10]. Названы даследчык піша пра семантычныя арэолы і семантычную афарбоўку вершаванага памеру: калі паэт звяртаецца да таго ці іншага метра, ён аўтаматычна «падключае» ўсе тыя асацыяцыі, якія звязаны з творами, напісанымі адпаведным памерам раней. Дольнік 4343 з пераменнай анакрузай ідэальна дапамагае Караткевічу актуалізаваць у кантэксце рамана «Леаніды не вернуцца да Зямлі» праблематыку літаратурнай традыцыі, памяці (у тым ліку культурнай), наватарства, эстэтычнага пошуку. І ўсё гэта – са змястоўна важнай адсылкай да постаці У. Маякоўскага.

Далей нас будзе цікавіць эстэтычна-семантычная функцыя ўжо не метра, а ўласна рытму – гэта значыць, ужо не сістэма рэалізацыі тых ці іншых правіл (паводле Лотмана), а сістэма іх парушэнняў.

Расхістанасць і разнастайнасць метрыка-рытмічнай арганізацыі ўступу да паэмы асабліва кантрастуе з яе ўпарадкаванасцю ў першым раздзеле, дзе якраз мы і бачым дольнік 4343 з пераменнай анакрузай, толькі з перакрываючай рыфмоўкай і толькі з мужчынскімі клаўзуламі. Такую рытмічную разнастайнасць уступу трэба разумець па аналогіі з уверцюрай у музычных творах, задача якіх даволі часта – сцісла ўвасобіць усе тыя калізіі, якія чакаюць слухача наперадзе. Адпаведна – Караткевіч у сваім уступе на ўзроўні рытмікі дэманструе ўсё тое, што далей будзе ў паэме.

Як мы казалі, памер першай часткі – урэгуляваны, без усялякіх адступленняў ад метрычнай схемы. Гэтым тлумачыцца, напрыклад, пачатковае нескладовае ў (пасля коскі) у чацвёртым радку: *Ў неба ўзняўшы крылле галін* [11, с. 199]. Тут напісанне у складовага (згодна з правіламі) не проста змяніла б анакрузу (як у некаторых іншых месцах), а дадало б лішні ікт. Фармальна

гэта не было б тэхнічным недахопам, бо такія лішнія ікты з'яўляюцца потым у паэме, але ў гэтым раздзеле Караткевічу важна поўнаасцю захаваць метрычную ўпарадкаванасць, бо яна суадносіцца з душэўнай упарадкаванасцю лірычнага персанажа, з ідылічным настроем раздзела. Але на гэтым фоне цікава гучаць важныя рытмічныя сігналы [9, с. 86–93]. Так, толькі тройчы ўжываецца рытмічная форма ў цотных радках (дзе тры ікты) з аднаскладовым між'іктавым інтэрвалам у першай пазіцыі і аднаскладовай анакрузай: *Вясна? На гэтай зямлі?* [11, с. 199]; *Бязладны гоман сяброў* [11, с. 199]; *І тут / Забілі мяне* [11, с. 200]. Першы і трэці прыклады – гэта другі і апошні радкі раздзела, якія ствараюць рытмічнае кампазіцыйнае кальцо: другі радок – намёк на катастрофу, апошні радок – сама катастрофа (яе нечаканасць падкрэсліваецца разрывам вершарада на два радкі). Другі з прыведзеных прыкладаў, з аднаго боку, у рытма-інтанацыйных адносінах не тоесны астатнім двум, бо адрозніваецца рытмам словападзелаў; з іншага боку, ён усё роўна адыгрывае сэнсаўтваральную ролю, бо тут узнікае прыметнік *бязладны*, які і ўводзіць матыў бязладдзя ў гэтую ідылію.

Другі раздзел дэманструе на сублексічным узроўні ўсю тую душэўную разладжанасць пасля згаданай катастрофы, якая вербалізуецца на лексічным узроўні. Першае чатырохрадкоўе, выкарыстоўваючы метрычную інерцыю папярэдняга раздзела, адразу ж намячае і разбурэнне гэтай ідылічнай інерцыі:

*На вуліцы неба, як пыльнае шкло,
Снег мокры дае і дае.
Бегчы, бегчы, бегчы трэба было,
Бегчы прэч ад яе* [11, с. 200].

Як бачым, у трэцім радку – лішні ікт, які ўзнікае праз трэцяе «бегчы». Так лексіка і рытміка разам перадаюць інтэнсіўнасць адчуванняў лірычнага героя. Пасля гэтага дольнік 4343 з перакрываючай рыфмоўкай і мужчынскімі клаўзуламі паяўляецца ў раздзеле толькі адзін раз. Увесь астатні тэкст тут рытмічна арганізаваны так, каб падкрэсліць душэўны хаос героя: чаргаванне вершарадоў рознай даўжыні перастае быць упарадкаваным, сярод мужчынскіх рыфмаў паяўляюцца жаночыя, рознаскладовыя, нават халасты радок. Апошні радок – нечаканы чатырохстопны дактыль (вылучана тлустым шрыфтам):

*Дзе ж ты, дзе ты, зямля зялёная
З белаю-белаю песняй сваёй?* [11, с. 201].

Вяртанне пасля гэтага ў наступным, трэцім, раздзеле да цалкам упарадкаванай схемы першага раздзела (дольнік 4343 са скразнымі мужчынскімі рыфмамі) поўнаасцю адпавядае зместу:

*Уначы плыве папаросны дым,
Я сам-насам з кяліхам віна.
Ў мяне размова мужчынская з тым,
Каго кахае яна* [11, с. 201].

Менавіта так: тэма «мужчынскай размовы» патрабуе гэтай гранічнай рытма-інтанацыйнай упарадкаванасці. Нескладовае ў пачатку трэцяга радка (якое тэхнічна, зноў жа, не з'яўляецца абавязковым) тлумачыцца імкненнем

захаваць парную сіметрыю анакруз: першыя два радкі – анакруза двух-складовая, наступныя два – аднаскладовая. Сіметрыя ў гэтым раздзеле ўвогуле мае вялікае значэнне, бо тут размова двух мужчын, якія кахаюць адну жанчыну, і падкрэсліваецца менавіта сіметрычнасць гэтых адносін – падкрэсліваецца і на лексічным, і на суперлексічным узроўні (як сінтаксічныя паралелізмы рэплік):

- *Закуры маіх.*
- *Закури моих.*
- *Дзякуй.*
- *Благодарю.*
- *Прости мне, братец.*
- *Даруй мне, браток* [11, с. 201].

Наступны раздзел – такі ж упарадкаваны, за выключэннем таго, што адзін раз рыфмоўка ў няцотных радках замяняецца халастымі радкамі (вылучана тлустым шрыфтам):

- Я стаю каля цяжкіх тваіх дзвярэй.*
- Я хаджу пад цёмным акном.*
- І вось у аблогу мяне бярэ*
- Садовае кола агнём.*
- Падступае бліжэй, і бліжэй, і бліжэй:*
- «Мы сябры, павер нам, павер.*
- Здавайся!*
- Чуеш, здавайся **нам**...*
- Тысячам цёплых кватэр.*
- Я не горшая, вер,*
- Пабудзь са мной...»*
- Пакіньце!*
- Таму, што мяне*
- Цягне акно хаты адной.*
- І цемра ў гэтым акне* [11, с. 203].

Такое аднаразовае знікненне рыфмы (намёк на бязладдзе сярод ладу) адпавядае тэме спакусы галоўнага персанажа перад абліччам кахання: цёмныя сілы, якія прыкідваюцца святлом (*І вось у аблогу мяне бярэ / Садовае кола агнём*), імкнуцца завалодаць героем і тым самым унесці хаос у яго душу, але яму даражэйшая цемра ў акне каханай. Тое, што хаос і бязладдзе тут выступаюць пад маскай прывабных агнёў і хатняй утульнасці, узмацняе дынаміку ўнутранай логікі тэксту.

У пятым раздзеле адступленне ад метрычнай схемы толькі адно (зварот да Маякоўскага ці помніка яму):

- З плячэй, што аплакаў сваёй тугой,*
- Паліто бязважскае скінь.*
- І мужчынскія рукі пагладзяць яго,*
- Чужыя рукі пагладзяць яго,***
- І іншым стане «Пекін»* [11, с. 204].

Такое «трансфармаванае падваенне» радка (вылучана тлустым шрыфтам) заклікана падкрэсліць значэнне асобы Маякоўскага для аўтара (і лірычнага героя), пра што было сказана вышэй.

Апошняе чатырохрадкоўе пачынаецца радком: *Цяжка табе, а мне – ўдвая* [11, с. 204], дзе мы зноў бачым нескладовае ў, ужытае не па правілах. З аднаго боку, у рэальным маўленні паўза на месцы гэтага працяжніка была б факультатыўнай, таму такое напісанне можна апраўдаць. З другога боку, пропуск склада робіць рытм больш рэзкім, што ўзмацняе эмацыянальную нагрузку фразы.

Шосты раздзел – гісторыя, якую расказвае герой Маякоўскаму (ці яго помніку). Значная рытмічная расхістанасць раздзела звязана як з душэўнай усхваляванасцю персанажа, так і са своеасаблівым пераходам на «мову суразмоўцы». Так, максімальнае набліжэнне да рытмікі Маякоўскага мы бачым у канцы раздзела:

Бронзавы мой, заснежаны, белы.

Зноў да мяне самота прыйшла.

Ў снежны,

Ў чорны мой панядзелак.

Кастрычніка, дванаццатага чысла [11, с. 205].

Апошні радок – не што іншае, як акцэнтны верш – галоўная версіфікацыйная форма Маякоўскага. Ніякай неабходнасці ў напісанні ў нескладовага не па правілах тут таксама няма. Але ў кантэксце размовы з Маякоўскім гэта выглядае як адна з тых моўных няправільнасцей, якія актыўна выкарыстоўваў ён сам. У раздзеле такое напісанне сустракаецца яшчэ адзін раз, і з яго ж пачынаецца апошні, сёмы раздзел:

Ўспамінаю мой цёплы дом,

Думак халодны пажар

І над пісьмовым сталом

Сіксцінскай Марыі твар [11, с. 205–206].

Першыя дванаццаць радкоў раздзела – трох’іктны дольнік, таму і спатрэбілася ў нескладовае (каб не ўзнік лішні ікт). Такі памер (больш ураўнаважаны, чым дольнік 4343) адпавядае пачатку той малітвы, якая тут адрасуецца Дзеве Марыі. З трынаццатага радка (хаця малітва працягваецца) тэкст вяртаецца да пануючай у творы схемы дольніка 4343, але робіцца яўна больш усхваляваным. Усхваляванасць паступова нарастае, што прыводзіць зноў да структурнага разняволення: адступленні ад звычайнай рыфмоўкі, нечаканыя падаўжэнні ці скарачэнні рытмарадоў. Завяршаецца паэма кампазіцыйным кальцом – апошнія радкі перагукваюцца з уступам (матыў мокрага снегу), у тым ліку рытмічна.

Такім чынам, наватарска-эксперыментальная эстэтыка паэмы У. Караткевіча «Плошча Маякоўскага» ўвасабляецца ў тым ліку ў яе рытмічнай арганізацыі, якая ў сваю чаргу з’яўляецца семантычна насычанай: сублексічныя мастацкія сродкі аказваюцца кантэкстуальна матываванымі і семантычна нагружанымі як на ўзроўні ідэальных метрычных схем (семантыка

метра), так і на ўзроўні іх прыватных рэалізацый (семантыка рытму). Кумулятыўная функцыя метра адсылае чытача да культурнай памяці, якой прасякнуты ўвесь літаратурны працэс, а рытмічныя сігналы звязваюць гучанне тэксту з яго зместам. Усё гэта – сведчанне высокай культуры творчасці, якой адрозніваўся Уладзімір Караткевіч.

ЛІТАРАТУРА

1. *Лотман, Ю. М.* О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство–СПб, 1999. – 848 с.
2. *Аксенов, В.* Таинственная страсть (роман о шестидесятниках). Авторская версия / В. Аксенов. – М. : Изд-во ИП Бирюкова О. А., 2015. – 671 с.
3. *Макаль, П.* Выбранные творы : у 2 т. / П. Макаль. – Мінск : Маст. літ., 1982. – Т. 1 : Вершы. – 287 с.
4. *Піскуноў, К.* Некаторыя рытмічныя асаблівасці паэзіі Уладзіміра Караткевіча / К. Піскуноў // На хвалях філалогіі. Даследаванні па тэорыі літаратуры і славянскай фалькларыстыцы : зб. арт. / пад рэд. Р. М. Кавалёвай. – Мінск, 2002. – С. 28–32.
5. *Баталов, С.* Две революции русского дольника / С. Баталов // Формаслов. Литературный журнал. – 2022. – URL: <https://formasloff.ru/2022/12/01/sergej-batalov-dve-revoljucii-russkogo-dolnika/> (дата обращения: 05.05.2025).
6. *Маяковский, В.* Париж (1924–1925) / В. Маяковский // Lib.ru/Классика. – 2017. – URL: http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0470.shtml (дата обращения: 05.05.2025).
7. Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха : учеб. пособие для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений / сост. В. Е. Холшевников. – 3-е изд., испр. и доп. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : Издат. центр «Академия», 2005. – 672 с.
8. *Федотов, О. И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха : в 2 кн. / О. И. Федотов. – М. : Флинта : Наука, 2002. – Кн. 1 : Метрика и ритмика. – 360 с.
9. *Дуброўскі, А. У.* Паэтыка Рыгора Барадуліна: рытмічная арганізацыя верша / А. У. Дуброўскі. – Мінск : Рэйплац, 2006. – 128 с.
10. *Гаспаров, М. Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти / М. Л. Гаспаров. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1999. – 289 с.
11. *Караткевіч, У. С.* Збор твораў : у 25 т. / У. С. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 2012–2025. – Т. 2 : Паэзія, 1961–1984. – 2012. – 397 с.

Поступила в редакцию 08.05.2025