

ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА
LITERARY SCIENCE

УДК 821.161.3'09-1'82.0
<https://doi.org/10.29235/2524-2369-2018-63-3-355-365>

Паступіў у рэдакцыю 27.03.2018
Received 27.03 2018

С. У. Калядка

*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры
Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, Мінск, Беларусь*

СЮЖЭТ, ФАБУЛА, КАМПАЗИЦЫЯ Ў ЭМАТЫЎНЫМ ТЭКСЦЕ ПАЭЗІІ

Анотацыя. Делаются попытки вписать эмоцию в структуру произведения, а именно рассмотреть ее функционирование на уровне фабулы, композиции, сюжета. Утверждается положение, что эмоция – это средство моделирования сюжета. Поэтическое произведение состоит из эмоциональных рядов, каждый из которых имеет свою доминирующую эмоцию. Движение этих эмоций образует композицию сюжета. Обосновывается тезис, что эмоциональные ряды, объединенные общей эмоцией, становятся выразителями определенной эмотемы, которые в совокупности определяют развертывание фабулы. Эмоции входят в поэтический текст, определяют его эмоциональность и становятся материалом (материей) для фабульного выявления эмотем. Отмечается, что Максиму Танку более характерны фабулярные произведения, где присутствует мини-история, в которой сюжетные части (эмотемы) соединены причинно-следственной связью, а Евгения Янищич избегает строгой нормированности структуры стиха, отдавая предпочтение власти эмоций и чувств.

Ключевые слова: эмотив, эмотивность, эмотема, фабула, сюжет, композиция, поэтическое произведение, поэзия Максима Танка, поэзия Евгения Янищич

Для цитирования. Калядка, С. У. Сюжэт, фабула, кампазіцыя ў эматыўным тэксце паэзіі / С. У. Калядка // Вес. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 2018. – Т. 63, № 3. – С. 355–365. <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2018-63-3-355-365>

S. V. Kolyadko

*Belarusian Culture, Language and Literature Research Centre,
National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus*

PLOT, STORY, COMPOSITION IN THE EMOTIVE TEXT OF POETRY

Abstract. In the article there is an attempt to enter emotion in the structure of work, namely to look at its action at the level of plot and composition. It becomes firmly established that an emotion is just the way to create a plot. The poetic work consists of emotional events, each of which has its own dominant emotion. Motion of these emotions forms composition of a plot. A thesis is grounded that emotional events, incorporated by a general emotion, express certain emotive topics that predetermine as a whole the development of a plot. Emotions are a part of poetic text, emotions determine its emotionality and serve as material for revealing of the emotions in a plot. It is noted that Maksim Tank gives preference to his anecdotal works where a little story is present and where elements of plot – emotive topics – are linked by a cause-and-effect relationship. But Yauheniya Yanishchyts avoids a strict efficiency of verse structure, she prefers to leave emotions and feelings free.

Keywords: emotive, emotivity, emotive topic, plot, composition, poetic work, poetry of Maxim Tank and Yauheniya Yanishchyts

For citation. Kolyadko S. V. Plot, story, composition in the emotive text of poetry. *Vestsi Natsyyanal'nai akademii navuk Belarusi. Seryya humanitarnykh navuk = Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus. Humanitarian Series*, 2018, vol.63, no. 3, pp. 355–365 (in Belarusian). <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2018-63-3-355-365>

Тэкст – гэта асобны свет у нашым вялікім свеце, у гэтым палажэнні адлюстравана пэўная ізаляванасць тэксту, з аднаго боку, і ўключанасць у надтэкставую рэальнасць, якая аб'ядноўвае ўсё з усім – з другога. М. Ю. Лотман разглядае мастацтва як “асаблівым чынам арганізаваную

мову, а твор мастацтва – як тэкст, напісаны на гэтай мове, мяркуючы, што паколькі свядомасць чалавека ёсць свядомасць моўная, то ўсе віды надбудаваўных над свядомасцю мадэлей, і мастацтва ў тым ліку, могуць быць вызначаны як другасныя мадэлюючыя сістэмы” [1, с. 22]. Не будзем устанаўліваць першаснасць/другаснасць мовы ў дачыненні да аўтарскай задумы, бо, зразумела, лінгвісты будуць адстойваць пункт гледжання, што чалавек разважае з дапамогай мовы, на мове, а значыць, у любым выпадку мова пакіне за сабой лідарства ў стварэнні мастацкага тэксту. Нам важна, што М. Ю. Лотман назваў мастацкі твор своеасаблівай мадэллю, сістэмай, прадуктам працы свядомасці пісьменніка, у якой усе кампаненты знаходзяцца ў пэўных адносінах падпарадкавання адна адной і ўсе разам працуюць на рэалізацыю творчай задумы. Мастацкі твор унікальным тым, што ў кожнага аўтара задзейнічаны дзве метадыкі: агульнапрынятая/агульназразумелая і ўласная, індывідуальна-аўтарская метадыка яго стварэння. Індывідуальна-аўтарскае самавыяўленне ў тэксце ў такім выпадку не падпадае пад стандартныя механізмы аналізу, а прадвызначае “стварэнне” заканамернасцей рэалізацыі аўтарскага светабачання ў тэксце. Інакш кажучы, сам аўтарскі тэкст правакуе стварэнне метадалогіі даследавання літаратуразнаўчай тэорыі эмоцыі.

У мастацкім тэксце добра ўжываюцца/не ўжываюцца адлюстраванне аб’ектыўнага свету і аўтарскі вымысел. Як заўважыў Ю. Лотман, “мастацкі тэкст – гэта складана пабудаваны сэнс, усе яго элементы сэнсавыя” [1, с. 24]. У значнай ступені яго азначэнне тычыцца і паэзіі, дзе ў вершаваным тэксце размяшчэнне ўсіх элементаў, нават калі яно знешне алагічнае, падпадае пад пэўную сэнсавую і канцэптуальную выверанасць. У выдатным вершы ніколі не знойдзеце лішняга элемента ці элемента, які заняў не сваю пазіцыю. А таму мова мастацкага тэксту – гэта асаблівая знакавая сістэма, адзіная і адначасова адрозная ў розных пісьменнікаў. І. У. Арнольд лічыць, што мастацкі тэкст валодае “ідэйна-мастацкім адзінствам, ён служыць для перадачы па каналу мастацкай літаратуры прадметна-лагічнай, эстэтычнай, вобразнай, эмацыянальнай і ацэначнай інфармацыі” [2, с. 38]. Аднак уся гэта інфармацыя павінна працаваць на найбольш поўную, усебаковую рэалізацыю творчай задумы, якая ў кожнага аўтара знаходзіцца ў прамой залежнасці ад стану актыўнага эмацыянальнага пошуку ўнікальных знаходак – гэта і ёсць адна з задач развіцця літаратуры.

Даследаванне спосабаў і прыёмаў рэпрэзентацыі эмоцый у тэксце будзе тады мець вынікі, калі дзеянне эмоцыі будзе разгледжана як на ўзроўні зместу, так і формы твора, тыпалогіі літаратурнага суб’екта і мастацкага часу і мастацкай прасторы. Эматыўнасць – катэгорыя, якая апасродкавана такімі катэгорыямі мастацкага зместу і формы, як фабула, сюжэт і кампазіцыя, якія маюць непасрэдную сувязь са спосабамі раскрыцця эмоцыі. Безумоўна, аб’ектам разгляду павінны быць вершы сюжэтныя, з выражанай кампазіцыяй і суадноснасцю частак (да іх у большай ступені маюць дачыненне балады, аднак можна гаварыць і пра іншыя жанры). І такіх у беларускай літаратуры напісана нямала, каб сцвярджаць, што наш падыход з’яўляецца рэпрэзентатыўным у дачыненні да вялікага масіву мастацкай спадчыны. У тэарэтычнай працы англійскіх даследчыкаў сустрэнем наступнае кароткае, лаканічнае вызначэнне фабулы: “*Fabula: (also referred to as ‘story’ or ‘histoire’) the events of a narrative*”¹ [3, с. 291]. Прастата азначэння пры гэтым актуалізуе пытанне пра суадносіны фабулы і сюжэта. Паняцце сюжэта імі расшыфроўваецца наступным чынам: “*Sjuzhet: (Russian ‘plot’) term used by the Russian formalist critics and borrowed by certain narratologists to denote the way in which a story is told, its ‘discourse’ or telling, as opposed to the events of the narrative, the fabula or story*”² [3, с. 296]. Гэтыя азначэнні цалкам карэлююць з класічным тэарэтычным падзелам фабулы і сюжэта Б. В. Тамашэўскага, праведзенага ім яшчэ ў 1925 годзе ў выданні “Тэорыя літаратуры. Паэтыка”. Засноўваючыся на азначэнні тэарэтыка і літаратуразнаўцы, што “сукупнасць падзей у іх узаемнай ўнутранай сувязі назавём фабулай. Фабула – матэрыял для сюжэтнага афармлення. <...> Фабулярнае развіццё можна ў агульным характарызаваць як пераход ад адной сітуацыі да іншай, прычым кожная сітуацыя характарызуецца супярэчнасцю інтарэсаў –

¹ Фабула (таксама называецца «гісторыяй») – падзеі апавядання.

² Сюжэт (руская транскрыпцыя) – тэрмін, які выкарыстоўваецца расійскімі фармалісцкімі крытыкамі і запазычаны некаторымі наратолагамі, каб пазначыць шлях, якім распавядаецца гісторыя, яе «дыскурс» або, у адрозненне ад падзей апавядання, фабула ці гісторыя.

калізіяй” [4, с. 119, 120], на які спасылаюцца і сучасныя тэарэтыкі літаратуры як на тэзісы, максімальна раскрыўшыя сутнасць паняццяў, вызначым, якія эмоцыі і іх канфігурацыі ўваходзяць у фэбулу, сюжэт і кампазіцыю, прадвызначаючы эмацыянальнасць тэксту.

Некалі Ю. Лотман заўважыў, што мастацкі тэкст “шматразова закадзіраваны” [1, с. 69–70]. На здольнасці элемента тэксту ўваходзіць у некалькі кантэкстных структур і атрымліваць рознае значэнне (Ю. Лотман) будуюцца не толькі яго сувязь з канструкцыяй твора, але і глыбінная сутнасць мастацкасці. Калі гаварыць пра сюжэт паэтычнага твора, то тут важна ўлічыць, што сюжэт складаецца з канструктыўна арганізаваных рознымі спосабамі эпизодаў, якія Б. В. Тамашэўскі назваў сітуацыямі. Гэтыя эпизоды (сітуацыі) валодаюць рознай ступенню акцэнтнасці ці напружання, у выяўленні якіх немалая роля належыць паэтычнай эмоцыі. Канструкцыя з сюжэтных эпизодаў (сітуацый) не толькі не павінна мець абавязковай прывязкі да пэўнай схемы, але і не павінна ўтрымліваць усе абавязковыя кампаненты класічнай арыстоцэлеўскай класіфікацыі сюжэта. Сучасная паэзія і сучасныя аўтары адышлі ад абавязковасці як галоўнага патрабавання літаратуры сацрэалізму і карыстаюцца свабодай выбару ў выпрацоўцы ўласных крытэрыяў мастацкасці.

Безумоўна, пры ўсім ідэальным жаданні аўтара ў кожным творы надаць зместу новую/пераўтвораную форму, усё ж выяўляюцца з творчасці і вылучаюцца аднолькавыя падыходы і спосабы рэалізацыі творчай задумкі ў формах паўтаральных, узаўяляльных, якія, у выніку, становяцца візітнай карткай творцы. Да прыкладу, у Максіма Танка даволі распаўсюджаны прыём падачы мастацкай інфармацыі праз сутыкненне процілегласцей, праз барацьбу светлага з цёмным, ён часта выкарыстоўвае прыём недагаворанасці, адкрытага фіналу, а перадача сэнсу адбываецца праз дыхатамічны канфлікт рэальнага/жаданага, рэальнага/уяўнага, магчымага/немагчымага і г. д. Гэтыя прыёмы кладуцца ў аснову пабудовы сюжэта паэтычнага твора і прадвызначаюць рух думкі ўслед за жыццём у новых творчых вымярэнні.

Наратолагі (Р. Барт, Ж. Жанэт, М. Баль, В. Шмід, Дж. Прынс, С. Чэтман, Я. Лінтвельт і інш.), адштурхнуўшыся ад структурнай паэтыкі сюжэтакладання, развівалі гэты напрамак пад уздзеяннем камунікатыўных і рэцэптыўна-эстэтычных ідэй, імкнучыся пераадолець структуралісцкае ўяўленне аб замкнёнасці і аўтаномнасці літаратурнага тэксту і зрушыць акцэнт на тыя ўзроўні функцыянавання тэксту, дзе выразней за ўсё праяўляецца яго дыскурсіўны характар. Наратолагі выявілі і тэарэтычна абгрунтавалі іерархію апавядальных інстанцый і ўзроўняў, вызначылі спецыфіку адносін паміж апавяданнем, расповедам і гісторыяй. У наратолагаў мы “пазычым” метады іерархізацыі лірычных інстанцый і ўзроўняў, падпарадкаваных уздзеянню розных эмоцый [5, с. 167].

Структурная лінгвістыка (Э. Бэнвеніст, Ц. Тодараў, К. Брэман і інш.) замест паняццяў «фэбула» і «сюжэт» увяла паняцці «гісторыя» і «дыкурс», якія ўсё ж набылі свае азначэнні, шырэйшыя за першапачатковыя. Сапраўды, на гэта звяртаў увагу і літаратуразнаўца Б. В. Тамашэўскі, адзначаючы, што “фэбульныя матывы рэдкія ў лірычнай паэзіі. Значна часцей фігуруюць статычныя матывы, якія разгортваюцца ў эмацыянальныя рады. Калі ў вершы гаворыцца пра якія-небудзь дзеянні, учынкі героя, падзеі, то матывы гэтага дзеяння не ўплятаюцца ў прычынна-часавы ланцуг і пазбаўлены фэбульнай напружанасці, якая патрабуе фэбульнага вырашэння. Дзеянні і падзеі фігуруюць у лірыцы гэтак жа, як з’явы прыроды, не ствараючы фэбульнай сітуацыі” [4, с. 152]. Прадмет нашага вывучэння – эмацыянальныя рады ў сістэме паэтычных сюжэтаў, якія ўсё ж маюць сваю фэбулу і фэбульнае напружанне, абумоўленае зменай эмоцый (аднак павінны адзначыць, што ў беларускай паэзіі дастаткова вершаў, у якіх выяўляюцца статычныя сюжэты, звязаныя з раскрыццём адной эмоцыі).

Вяртаючыся да палажэнняў структурнага аналізу літаратурнага твора, мы засяродзімся на выяўленні ўнутраных заканамернасцей пабудовы верша, на працэсе фарміравання сэнсаў пад уздзеяннем эмоцыі. Калі ў праявітым творы ў аснову сюжэта кладзецца прыныцп сашчэплівання падзей, якія рухаюцца ў пэўным парадку, то ў вершаваным творы значную ролю набываюць сувязі паміж сэнсава-эмацыянальнымі часткамі твора, у якіх адбываецца свой унутраны рух, што ўздзейнічае на ідэйна-тэматычнае раскрыццё твора. У аснове любой сюжэтнай пабудовы павінна быць праекцыя на выражэнне скразной ідэі, якая цэментуе часткі. Арыентацыя на цэласнасць верша як мастацкага арганізма прымушае нас гаварыць у многіх выпадках і пра непадзельнасць

структуры на часткі, абумоўленую логіка-інтанацыйным адзінствам. Г. М. Паспелаў, Б. О. Корман, М. М. Гіршман надаюць цэласнасці паэтычнага твора катэгарыяльнае значэнне, вызначаюць яе ў якасці крытэрыю мастацкасці і звязваюць з гэтым паняццем усведамленне глыбокай прыроды мастацтва [6–8]. У сваю чаргу А. Разанаў, паэт-літаратуразнавец, даў наступнае мастацкае азначэнне цэласнасці твора: «Верш вынікае з таямніцы – яна разгортвае яго, як разгортваюцца будынкі па плане дойліда, як разгортваюцца дрэвы па плане прыроды: усе прахоны, нарошчванні паверхаў і галін абумоўліваюцца ёю. Яна сама разгортваецца ў вершы, выяўляецца ў ім, становіцца ў ім відавочнай.

Той, хто спрабуе зразумець верш па-за вершам, выявіць таямніцу рассякаючы, увасабляе шарж – крытыка з сякарай.

Сутнасць верша не “ядро арэха”, а ўвесь арэх» [9, с. 190].

У мастацкіх развагах А. Разанава аб цэласнасці (“увесь арэх”) фігуруе асноўная ідэя, на якой грунтуецца многія палажэнні нашага даследавання, – аб наяўнасці таямніцы, гэтага эмацыянальнага згустка ў стане аўтара, эмацыянальнага зараду ці энергіі, што папярэднічае, а затым і прадвызначае пераход гэтай віртуальнай энергіі ў энергію пісьма, наступнае разгортванне віртуальнай задумы ў візуальны тэкст, падпарадкаваныя ўнутраным аўтарскім інтэнцыям і законам канфігурацыі яго складнікаў. Гэта тэза аб цэласнасці паэтычнага твора ў многіх вершах беларускіх паэтаў звязана з мона- і паліфаніяй эмацыянальнага гучання. У адных вершах, да прыкладу, будзе панаванне “аднародная” эмацыянальная танальнасць з адначасовасцю выкладання тэмы, ці няўна выразаным хранатопам, у іншых – сугучча розных эмоцый са зменай тэм без унутранай прычыннай абумоўленасці і г. д. Гэты аспект прадугледжвае іх упарадкаванне ў межах паэтычнага цэлага ў адпаведнасці са скразной ідэяй, размяшчэнне ў адпаведным парадку (напрыклад, з пазіцый згушчэння, інтэнсіфікацыі выяўлення эмоцыі ці, наадварот, яе паслаблення, звядзення да “нуля” ці “мінуса” па шкале эмацыянальнага напружання).

Сама структура твора са сваімі фабулай, сюжэтам і кампазіцыяй суадносіцца намі з двума пластамі – павярхоўны пласт, ці прадмет выказвання, які паддаецца пэўнаму традыцыйнаму раскладанню на часткі і тлумачыцца з пазіцый агульнапрынятых законаў сюжэтабудовы, і другі пласт – глыбінная структура твора, у якой паслядоўнасць і перапамеркаванне частак адбываецца за кошт спосабаў выяўлення эмоцый у стылістыцы і дынаміцы і мае дачыненне да фабулы. Гэта не значыць, што два названыя пласты існуюць ізалявана і з’яўляюцца самастойнымі структурамі. Паміж імі адбываюцца працэсы, якія можна абазначыць з пазіцый паняццяў інтэрыярызацыя, інтэрсекцыя, сінергетыка і іншых, з дапамогай якіх тлумачацца спосабы ўзаемадзеяння знешняга і ўнутранага. Як адзначаў Е. Фарына, «падзел на свет і выяўленчыя сродкі (мова) правамерны толькі ў выглядзе даследчай абстракцыі, толькі ў выглядзе своеасаблівага даведніка па мастацкім творы, які падказвае, як чытаць і як выяўляць сістэмныя рэаліцыі, дзе і як шукаць глыбінныя катэгорыі мадэлявання, глыбінны “змест”» [10, с. 75]. Мы не можам сцвярджаць, што глыбінную структуру твора складае толькі рух эмоцый, гэта вельмі спрошчаны падыход да аналізу паэтычнага твора. Але ў якасці даследчай абстракцыі паспрабуем разгледзець гэтыя працэсы як “структураарганізуючыя” і ўплывовыя на іншыя пераўтварэнні ў тэксце на ўзроўні яго фабулы і сюжэта.

Ю. М. Лотман лічыў, што лірычныя сюжэты – гэта жыццёвыя сітуацыі, якія пераведзены на мову займеннікаў натуральнай мовы. І дадаваў: “Даўно ўжо было, аднак, адзначана, што паміж жыццёвымі сітуацыямі і “лірычнымі сітуацыямі” паэтычнага тэксту размяшчаецца пэўная “кадуючая” сістэма, якая вызначае тое, як тыя ці іншыя з’явы са свету рэальнасці пераламляюцца ў канструкцыі тэксту” [11, с. 59]. Мы лічым, што адной з сістэм кодаў з’яўляюцца эмоцыі. *Сюжэт і кампазіцыю як катэгорыі мастацкай формы мы адносім да канструктаў, у якіх эмоцыя выконвае функцыю “мадэлюючага” сродку, а таксама сюжэтастваральнага механізма.* Больш за тое, эмоцыі не толькі ўздзейнічаюць на разгортванне эмацэм(ы) (мікратэмы ўнутры верша, звязаныя з пэўнымі эмоцыямі), але і на іх размеркаванне ўнутры цэласнага арганізма верша. У паэтычным творы сюжэт складаецца з эмацэм як сістэмы кодаў, якая фіксуе рух падзей, пачуццяў, перажыванняў, падпарадкаваных уздзеянню эмоцый. А таму ў нашым даследаванні мы такія **сюжэты** называем **эматыўнымі** і іх разгалінаванне можна ўстанавіць па прыкмеце *аднаструк-*

турны/шматструктурны, што дапаможа вызначыць як *першасныя/другасныя* іх значэнні, так і *структурныя наслаенні*.

Яшчэ ў 1894 годзе была напісана праца Б. Крочэ “Эстэтыка як навука аб выражэнні і як агульная лінгвістыка”, у якой ён пад зместам разумеў матэрыю як неапрацаваную эстэтычна эмацыянальнасць ці ўяўленні, а пад формай – духоўную актыўнасць, інтуіцыю, выражэнне. З яго пункта гледжання, змест становіцца эстэтычным пасля пераўтварэння яго з дапамогай інтуіцыі. Безумоўна, у яго тэзах з пазіцыі сучаснага развіцця гуманітарных навук недастаткова лагічна і аргументавана праведзены падзел паміж зместам і формай, аднак нас зацікавіў той момант, што эмацыянальнасці і ўяўленням аўтара ён надаваў сэнсаўтваральныя функцыі, што ў сваю чаргу суадносіцца з палажэннямі нашай літаратуразнаўчай канцэпцыі эмоцыі. Калі абагульніць тэарэтычныя падыходы Б. Крочэ і Б. В. Тамашэўскага і палажэнні нашай канцэпцыі, то мы атрымаем наступны тэзіс: эмоцыі ўваходзяць у паэтычны тэкст, вызначаючы яго эмацыянальнасць і становячыся матэрыялам (матэрыяй) для фабульнага выяўлення эмацям. Пры гэтым улічваем, што спецыфіка будовы паэтычнага твора не ў прычынна-выніковым счапленні падзей, а ў *разгортванні эмацям (эмацям) як эмацыянальна-сэнсавых вузлоў скразной ідэі, у выразным нагнаванні/“аслабленні” эмацыянальных настрояў*. Е. Фарына папярэджаў, што “прайграваць свет пры дапамозе закончанага сюжэта і строгай арганізаванасці – даваць яго скажоную карціну” [10, с. 119]. Ён клапаціўся пра тое, каб не звесці цэласнасць твора да яго крытычнага перараскладання і дэкадзіравання, перавёўшы таямнічасць зместу ў завершаную схему і канструкцыю. Аднак гэта праца па вызначэнні структуры верша, якую ўсё ж неабходна праводзіць для разумення сутнасці твора, можа для вучонага заставацца даследчай абстракцыяй. Яго выказванне не тычыцца з’явы *недыферэнцыраванасці паэтычнай экспрэсіі*, калі цяжка ўстанавіць суаднесенасць эмацыянальных праяў стану аўтара/лірычнага героя з пэўнай, канкрэтнай, характэрнай эмоцыяй, вылучыць з мноства эмацыянальную дамінанту ці вызначыць дакладна ўсе іх узаемапераходы. Гэта праблема ў першую чаргу тычыцца вершаў з мноствам эмацям і эматыўных кодаў іх прачытання. Правядзенне цэласнага аналізу дазваляе нам разгледзець тэматычную сувязь паміж эмацемамі ў той паслядоўнасці, у якой яны пададзены ў творы (з захаваннем закону прычынна-выніковай абумоўленасці частак і без яго захавання, на апасродкаванай сувязі з’яў), якая кладзецца ў аснову размежавання фабулы і сюжэта.

Звернемся да верша Максіма Танка “Пасля аварыі”, напісанага ў 1987 годзе:

Аварыя ў Чарнобылі...
 І хоць знаю,
 Што ўтаймавалі
 Атамнага джына,
 Што жыццё ёсць жыццё,
 Толькі цяпер мне заўсёды
 Ачмуральная музыка,
 Розныя фестывальныя вар’яцтвы
 І застольныя тосты
 Здаюцца адгалоскамі болю
 У часе чумы,
 А травы,
 Лісты на дрэвах
 І вандроўныя аблогі –
 Сцягамі жалобы,
 Што зацямяюць вочы,
 Атуляюць сэрца,
 Засланяюць сонца [12, с. 74–75].

Асабліваць кампазіцыі вершаў Максіма Танка ў апошніх зборніках падпарадкуецца яго даверлівай споведзі, напісанай у форме верлібра, у якой нязмушаная гісторыя з уласнага жыцця (падзейнага, вонкавага і душэўнага, унутранага) падаецца лёгка, нібы з дыялогу з лепшым сябрам. У вершы захоўваецца натуральны парадак сінтаксічных адзінак, падпарадкаваны натуральнай маўленчай інтанацыі. Гэта прадвызначае размеркаванне слоўнага матэрыялу на плошчы моўнага выражэння, свабоднае ад жорсткай рыфмаметрычнай кампазіцыі, з рознай даўжынёй радкоў

і колькасцю радкоў у строфах (а то і адсутнасцю строф). Сугуччам радкоў кіруюць рытм і гукавыя працэсы. У размяшчэнні частак, устанавленні іх паслядоўнасці аўтар давярае натхненню, падпарадкаванаму прыроднаму і выпрацаванаму гадамі творчасці пачуццю гармоніі. У дачыненні да верша “Пасля аварыі” мы можам ужо па знешнім выглядзе твора гаварыць пра наяўнасць усіх вышэйназваных кампанентаў, адпаведных яго верлібру. Кампазіцыя літаратурных твораў цесна звязана з жанрам, метрычнай сістэмай, сюжэтам. І ў дачыненні да верлібраў Максіма Танка, у кожным з якіх мы выявім міні-гісторыю, больш правільна будзе прымяненне паняцця *кампазіцыя сюжэта* – наяўнасць паслядоўнасці ў тэматычным разгортванні ідэі. Пры гэтым пабудова цэлага з частак відавочна ўжо пры прачытанні і не патрабуецца дадатковых намаганняў дзеля іх вылучэння (мы не маем на ўвазе вершы кароткія, якія могуць складацца з адной-дзвюх строф з адзінай лініяй раскрыцця ідэі твора, у якіх не адбываецца руху і змен – адсутнічае падзейнасць). З аднаго боку, вызначаючы кампазіцыю сюжэта, мы ўстанаўліваем суразмернасць сюжэтных частак у адпаведнай заканамернасці, характэрнай для канкрэтнага твора пэўнага аўтара. З другога боку, улічваем рода-відавы фактар паэтычнай творчасці, у якой сюжэтныя вершы не ёсць самамэта.

У вершы “Пасля аварыі” мы вылучым чатыры структурныя часткі, якія складаюць кампазіцыю сюжэта верша і якія вызначаюцца ўласнымі эмацыянальнымі настроямі, адпаведнымі некалькім эмаціям. Патлумачым чаму. Першы сказ са шматкроп’ем акрэслівае прадмет паэтычнай размовы, выступаючы своеасаблівым *актантам*¹. Аўтар не проста абазначае праблемнае поле, ён канстатуе гэту тэму ў якасці факта кагніцыі (“і хоць я знаю...”). Адна тэма – Чарнобыльская аварыя як падзея нашага жыцця ва ўсведамленні аўтара – праходзіць праз увесь тэкст, утвараючы *канцэнтрычны сюжэт*. У гаворцы пра аварыю паэт не засноўваецца на канкрэтыцы, яму важна асэнсаваць паварот у новым існаванні, абумоўленым наступствамі выбуху. Прычым у сваім зборніку “Збор калосся”, куды ўвайшоў аналізаваны верш, побач знаходзіцца яшчэ адзін “Сем раз адмер...”, у якім узнімаецца тэма ўслаўлення чарнобыльскіх герояў і называецца прычына агульнаначалавечага гора: “Дараваць не можам, / Што нехта там забыўся / Сем раз адмераць і праверыць / Кожную дэталю”. Гэтыя два вершы ўтвараюць сэнсавае адзінства, таму што ў другім вершы “Пасля аварыі” Максім Танк нібы адштурхоўваецца ад канцоўкі папярэдняга твора як апрыёрнага палажэння, вынесенага за межы структуры наступнага твора, развіваючы філасофскія развагі: “Каб наш зямны каўчэг / Не пад жалобным ветразем / У будучыню / Плыў” [12, с. 73–74]. Калі ў вершы “Сем раз адмер...” Максім Танк выступае ў ролі абвінаваўцы, то ў вершы “Пасля аварыі” гэта ўжо філосаф-нігіліст, які не бачыць будучыні для сябе ў атручанай атмасферы існавання.

У яго вершы ўвод матываў апраўдваецца эмацыянальным разгортваннем названай тэмы. Сюжэт твора нібы сканцэнтраваны вакол эвалюцыі адмоўных эмоцый, звязаных з *субстанцыяльным канфліктам* – канфліктам, які адлюстроўвае сутнаснае, быццёнае, асноўнае. А жыццё ў забруджаным свеце – гэта новая рэальнасць, якая павінна быць перасэнсавана, для яе трэба новыя каардынаты і ўпісаць сябе ў іх як неад’емную частку гэтай рэальнасці. У адпаведнасці з нашымі высновамі, другой часткай верша мы назавём: “І хоць знаю, / Што ўтаймавалі / Атамнага джына, / Што жыццё ёсць жыццё...”, – у якой эмоцыя нейтралізуе аўтарская развага, аднак эмацыянальнасць не зводзіцца да нуля, таму што ў поле эмацыянальнага напружання “трапляе” ўстойлівы выраз “жыццё ёсць жыццё”, якім аўтар рэтушуе негатыўны сэнс абазначанай тэмы. Такім чынам, у фабулу верша ўваходзіць першая эмація – утаймаванне “атамнага джына”, у якой ключавым словам у сюжэтнай канве становіцца дзеяслоў “утаймавалі” з працэсуальным значэннем “суцішыць, уціхамірыць, заспакоіць” і набывае эмацыянальную зараджанасць пад уздзеяннем кантэксту выказвання.

Другая эмацыянальная частка верша, ці эмація, выяўляецца ў радках: “Толькі цяпер мне заўсёды / Ачмуральная музыка, / Розныя фестывальныя вар’яцтвы / І застольныя тосты / Здаюцца адгалоскамі балю / У часе чумы...” У ёй фабульным вузлом паўстае вобраз “балю ў часе чумы”, які нясе на сабе асноўную эмацыянальна-сэнсавую нагрузку, выступаючы эмацыянальнай дамінантай у радзе “ачмуральная – вар’яцтвы – балю ў часе чумы”. Звычайна дамінанта задае тон выказванню, у Максіма Танка яна з’яўляецца ў канцы лінейнага рада з узрастаннем эмацыяналь-

¹ У літаратуразнаўстве *актант* – стымул разгортвання падзей, якія складаюць сюжэт.

нага напружання. У названым радзе адлюстраваны эмацыянальны рух у працэсе разгортвання сюжэта. Мы адчуваем эмацыянальнае ўзрушэнне ў стылі пісьма Максіма Танка ў яго шасці радках з эмацыянальна зараджанай лексікай з негатыўнай канатацыяй. Ужыванне назоўнікаў *вар'яцтва, тосты, адгалоскамі* ў множным ліку сведчыць пра ўніверсалацыю пастаўленай праблемы, што пераводзіць увесь сюжэт на больш абстрактны і больш аб'ектываваны сэнсавы ўзровень. Паэт нібы пераступіў з прыступкі кагнітыўнага ўзроўню асэнсавання з'явы на ўзровень эмацыянальнай ацэнкі. У гэтай частцы эмоцыі аўтара звязаны з прадметным светам, з побытам чалавека. Усё тое, што выклікала раней задавальненне і радасць, пераўтвараецца ў сваю процілегласць пад уздзеяннем змененых абставін жыцця.

Другая і трэцяя эмацыянальныя часткі, ці эмацэмы, звязаны пераходам з узроўню побытава-экзістэнцыяльнага на ўзровень антрапалагічнага ўзаемадзеяння чалавека і прыроды: “А травы, / Лісты на дрэвах / І вандроўныя аблокі – / Сцягамі жалобы, / Што зацямяюць вочы, / Атуляюць сэрца, / Засланяюць сонца”. Рух сюжэта адбываецца за кошт змены “кантрастуючых” эмацыянальна-вобразных плыняў: з аднаго боку – сфера бытвання чалавека з яго захапленнямі і інтарэсамі, з другога – сфера прыроднага, быццёвага існавання. Фабульным вузлавым момантам трэцяй эмацэмы можна назваць метафарычны вобраз “сцягамі жалобы”, які, набываючы дадатковыя эмацыянальныя канатацыі шкадавання, суму, паўстае ў ролі эмацэмы. У гэтай сюжэтнай частцы выяўляецца найбольшы градус эмацыянальнасці аўтара, якая прадвызначае з'яўленне эмацыянальна-экспрэсіўнай кульмінацыі. Прамая фэбульная паслядоўнасць у раскрыцці эмоцый, звязаная з эмацыянальна-сэнсавай напружанасцю аўтарскага выказвання, выводзіць нас на ідэйна-эмацыянальнае асэнсаванне і тлумачэнне рэальных фактаў жыцця для Максіма Танка. Яркая выражаная суб'ектнасць аўтара ў ацэнцы новай рэальнасці быцця з прыроднымі катаклізмамі (таму і называе паэт травы, лісты, дрэвы, аблокі ахвярамі аварыі, не ўжываючы гэтага наймення) усё ж прыводзіць нас да пэўных абагульненняў, якія маюць тыпалагічны характар: за асобай аўтара бачацца сотні-тысячы людзей з падобнымі адносінамі да гэтага нечаканага і недарэчнага факта нашага жыцця, які і па сённяшні дзень вершыць сваю знішчальную працу. Максіму Танку не спатрэбіліся гучныя лозунгі для выказвання сваёй пазіцыі, гэтага ён дасягае за кошт нагнятанна эмацыянальна-пачуццёвых радоў, у межах якіх вар'іруюцца вобразы з рознымі канататыўнымі адценнямі адной агульнай эмоцыі – жалобы ў розных формах іх мадэлявання. Апошнія тры радкі, пададзеныя ў градацыі эмацыянальнага шкадавання, паўстаюць акордамі асаблівага эмацыянальнага хвалявання – аўтар, нібы адасобіўшыся ад усяго сусвету, паглыбляецца ў сябе, каб аддацца пачуццю спаўна, усёй душой, і ўсведамляе, што ранейшае бесклапотнае існаванне без атруты Чарнобыля па-за зацемененымі вачамі, заслоненым сонцам і па-за назаўсёды атуленым няшчасцем сэрцам.

Такім чынам, Максім Танк не выходзіць за межы прамога сюжэтнага нанізвання фэбульных эмацэм і гэтым трымае чытача ў эмацыянальным напружанні, якое нарастае ад адной часткі да другой, і сюжэт-гісторыя душэўнага перажывання набывае эмацэўныя рэалізацыі ў кульмінацыі твора. Кампазіцыя сюжэта ўключае як кананічныя, традыцыйныя, трафарэтныя прыёмы ў сюжэтапабудове (кшталту агульнай структуры верша, руху эмоцыі па лініі ўзрастання яе градуса, нагнятанне лексікі з эмацыянальна зараджаным значэннем), так і свабодныя, індывідуальна-аўтарскія прыёмы (пашырэнне валентнасці вобразаў, якія пераўтвараюцца ў эмацэмы, тыпізацыя суб'ектыўных перажыванняў).

В. І. Шахоўскі разглядае эмацэўнасць як камунікатыўную катэгорыю [13]. Адштурхоўваючыся ад вызначэння В. І. Шахоўскага, можна адзначыць, што з дапамогай эмацэваў аўтар можа як канстатаваць стан думак, перажыванняў, пачуццяў праз мастацкае слова (факт камунікацыі), так і ствараць новыя намінацыі-эмацэмы, якія будуць успрымацца як індывідуальна-аўтарскія неалагізмы (факт намінацыі). У паэтычным творы намінацыі ў першую чаргу звязаны з паняццем эмацэмы – вобразнага сродку з эмацыянальным полем значэння слова. Актуальным і сэнсавызначальным у экзістэнцыі паэзіі з'яўляецца фактар нараджэння новых значэнняў, якія маюць непасрэдную сувязь з паэтычнай эмоцыяй. Пад эмацэўнасцю мастацкага тэксту ў нашым даследаванні разумеецца адна з базавых яго ўласцівасцей фіксаваць аўтарскія эмоцыі і адпаведна ўздзейнічаць на эмоцыі чытача, што актуалізуецца з дапамогай эмацэваў (эмацэўна зараджаных тэкставых кампанентаў / нейтральных, але здольных выступіць у якасці эмацэмы ў пэўным кантэксце ці пад-

тэксце, што перадаюць аўтарскія эмацыянальныя інтэнцыі і ўздзейнічаюць на мадэляванне верагодных эмоцый чытача, якія звязваюцца як з успрыманнем тэкставай шматпланавасці паэтычнага твора, так і з яе інтэпраэцацыяй). У Яўгеніі Янішчыц вельмі часта пры наданні слову новых метафарычных значэнняў задзейнічаны магчымасці паэтычнага вобраза пашыраць валентнасць – набываць дадатковыя эмацыянальныя сэнсы ў кантэксце паэтычнага выказвання – і пераўтварацца ў эматыў. Эматывы таксама могуць стаць сюжэтаўтваральнымі кампанентамі, калі ў сваім руху будуць набываць пэўную сэнсавую залежнасць адзін ад аднаго і паўставаць цэнтральнымі фігурамі эмацэм.

Прааналізуем верш Яўгеніі Янішчыц “***Ці шлях занясло кудасою...”:

Ці шлях занясло кудасою,
Ці зоры не хочучь устаць?
Здаецца, слыву гарадскою,
А ногі ад пожні шчымяць.
Спаслаў жа шчасліваю муку
Мне лёс
над паперай карпець.
Без крыўды прымаю разлуку,
Агонь спасылаю на смерць.
Я так над пакутай шчырую
І так над свабодай лячу,
Як быццам адолець сырую
І мёртвую глебу хачу! [14, с. 242].

Калі параўнаць названы верш Яўгеніі Янішчыц з разгледжаным вершам Максіма Танка, то, у параўнанні са стройнай структурай танкаўскага твора, з першага прачытання мы адчуем няроўнасць кампазіцыі янішчыцкага твора, падпарадкаванай пераскокам эмоцый на розныя тэмы. Здаецца, верш не валодае сюжэтнай арганізаванасцю, як быццам ён выпадковы і ў ім няма ніякай матывацыі. Аднак у творчасці Яўгеніі Янішчыц мы сустрэнем шмат падобных вершаў, якім уласціва рознаскіраванасць і дыскрэтнасць, і ў такім варыянце сэнс іх не “схопліваецца” адначасова, у адным хранатопе, а паступова, пры раскладанні яго цэласнасці на сюжэтныя часткі. Кантынэнтальнасць, якая вельмі патрэбна завершанасці тэксту, узнікае на ўзроўні “складвання” ў пэўную паслядоўнасць эматываў, якая таксама прадвызначае фабулу верша.

Пачынаецца верш Яўгеніі Янішчыц “***Ці шлях занясло кудасою...” пытаннем рытарычнага характару, на якое мы так і не знойдзем адказу ў творы, ды і, відаць, паэтэса не ставіла гэтай мэты. У гэтым рытарычным пытанні хутчэй “намацванне” тэмы, ці *сюжэтная заклапочанасць*, падпарадкаваная пераносу ўнутранай хаатычнай нестабільнасці настрою на знешні свет, у якім яна таксама не бачыць парадку: “Ці шлях занясло кудасою, / Ці зоры не хочучь устаць?”. У танальнасці сюжэтнай заклапочанасці дзеянне развіваецца, пераскокваючы з аднаго эмацыянальнага рада на другі. Трэці і чацвёрты радок адлюстроўваюць самастойную эмацэму, якая перадаецца за кошт антытэзы, у якой ключавым словам паўстае эматыў “шчымяць” (ногі). Дзеяслоў “шчымець” тут перадае не толькі значэнне ‘востра балець, пячы ад драпін, раздражнення і пад.’, ён надзяляецца яшчэ надтэкставымі характарыстыкамі, адпаведнымі настрою ўсёй янішчыцкай лірыкі – адлюстроўвае сувязь шчымлення ног са шчымленнем і трымценнем душы гераіні, якая кожную хвіліну свайго існавання адчувае непарыўную сувязь з малой радзімай, родным домам. Эмацыянальна-пачуццёвая дамінанта, тут прама не абазначаная, вынікае з пачуцця віны і звязанымі з ім эмоцыямі. Мы апелюем да *нявыказаных эмоцый* як да своеасабліва зашыфраванай у творы Яўгеніі Янішчыц фігуры змаўчання – неад’емнага атрыбуту сюжэтапабудовы. У пэўным сэнсе вылучаныя намі эмацэма і дамінанта знаходзяцца над тэкстам у выглядзе камунікатыўнай аўры, узнаўляльнай з ведання ўсёй творчасці паэтэсы.

У пятым і шостым радках узнікае яшчэ адна эмацэма, перададзеная праз антытэзу «*шчаслівая мука*», у якой закладзены сэнс творчага дару паэтэсы – спасцігаць жыццё ў пакутах радасці, у асагодзе расчараванняў, а гэта давалася ёй празмерна і не магло не адлюстравацца на выбары і творчай вернасці ў вершаскладанні спосабу сутыкнення з’яў, эмацыянальнага збліжэння далёкіх паняццяў у межах агульнай кампазіцыйнай раўнавагі ўсяго твора. У такім выпадку структурны

ўзровень твора прадвызначаецца спецыфікай сюжэтнай матывацыі, у аснове якой рух эматываў. Лірычнасць, мяккасць складу, тонкасць выяўлення паэзіі Я. Янішчыц ад «Жалейкі» Я. Купалы, ад лепшых традыцый беларускай літаратуры. Спляценне ў ліры паэтэсы жалю і жалейкі – сімвал яе паэтычнага існавання (што адзначалася ў нашай працы пры аналізе верша “***І прыйдзе боль, нібы па доме...”). Лёс блаславіў паэтэсу на «шчасліваю муку над паперай карпець». У антытэзу ўключаны яшчэ адзін троп – аксюмаран (шчаслівая мука), які прадугледжвае наўмыснае спалучэнне неспалучальнага і гэтым у большай ступені ўзмацняе нашу ўвагу да ўнутранай барацьбы лірычнай гераіні з самой сабой, акцэнтуюе яе на супярэчнасці гэтай барацьбы. Эматыў “карпець” выступае ключавым паняццем эматымы, сумяшчаючы ў сабе памету ‘размоўнае’ (доўга, цярпліва займацца чым-небудзь, працаваць над чым-небудзь) і пераноснае, іншасказальнае значэнне, якое набываюць эмацыянальныя канатацыі з адзнакай “плюс/мінус” у залежнасці ад вынікаў (жыць у творчых пакутах, цяжкасцях).

Лірычнае “я” Яўгеніі Янішчыц надзелена *кінетычнасцю* – калі рухаецца ад аднаго эмацыянальна-пачуццёвага стану да другога, ні на адным доўга не засяроджваючыся. Вельмі дакладна апісаў сутнасць паэтычнага сюжэта Ю. М. Лотман: “Паэтычны сюжэт мае на ўвазе гранічную абагульненасць, звязанне калізій да некаторага набору элементарных мадэляў, уласцівых дадзенаму мастацкаму мысленню. У далейшым сюжэт верша можа канкрэтызавацца, свядома збліжаючыся з найбольш непасрэднымі жыццёвымі сітуацыямі. Але гэтыя сітуацыі бяруцца ў пацвярджэнне або ў абвяржэнне якой-небудзь зыходнай лірычнай мадэлі, але ніколі не па-за суадносінамі з ёй” [11, с. 75]. І пэўная роля ў вершы Я. Янішчыц, як і яе творчасці ў цэлым належыць антытэзе як элементарнай мадэлі ў яго пабудове.

У наступнай сюжэтнай частцы (7–8-мы радкі) аўтар разважае пра разлуку і смерць, якія ў кантэксце твора прыпадабняюцца і зноў жа фігуруюць у эмацыянальных радах у апазіцыйных адносінах, сэнсавую супрацьлегласць іх падмацоўваюць антанімічныя дзеясловы прымаю – спасылаю. Прыродны арэал → рэфлексіі ў межах сацыяльнага → творчага → эмацыянальна-пачуццёвага ўзроўню – у такой паслядоўнасці адначасовага абжывання розных сфер у адзіным творчым акце рушыць Яўгенія Янішчыц у спосабах самараскрыцця. Яна смела задзейнічае прыём парушэння храналогіі і фэбульнай паслядоўнасці, звяртаецца да рэтраспекцыі (другая эматыма) – адступленне ў шчаслівае сялянскае мінулае са шчымленнем ног, якое папярэднічае эмацыянальна-пачуццёваму разгортванню эматымы. І ў выніку прыводзіць нас да метафарычнай высновы-трызнення аб творчым засваенні і пераадоленні нават тых перашкод, якія ў рэальным жыцці здзейсніць немагчыма: “Як быццам адолець сырую / І мёртвую глебу хачу!”. Безумоўна, эпітэты-эматывы *сыры, мёртвы* ў гэтым кантэксце маюць дачыненне да слоўнага матэрыялу, не абжытага паэтэсай (сырыя вобразы, мёртвыя метафары і г. д.), што можна здзейсніць толькі аддаўшыся спаўна шчырай працы і свабоднаму творчаму натхненню. Праблема паэта і паэзіі набыла ў вершы такое нестандартнае ўвасабленне дзякуючы раскрыццю праблемы ў творы праз *прыём адхілення* (“отстранения”) ад скразной ідэі, якая прысутнічае ў кожнай сюжэтнай частцы толькі адным са сваіх бакоў, і паступова складаючы іх у адно цэлае, мы ўсведамляем, што Яўгенія Янішчыц зноў прыйшла да актуальнай і вечна жывой для яе праблемы творчай самаідэнтыфікацыі.

Такім чынам, усе ўзроўні структуры верша набываюць у роўнай ступені як сэнсастваральную, так і сэнсаадрознівальную функцыі, не падпарадкаваныя пэўнай іерархіі – яны ўносяць у твор свае інтэрпрэтацыі і члянненне. Прычым на кожным узроўні гэтыя працэсы адбываюцца адначасова паралельна і з праекцыяй на цэласнасць паэтычнага тэксту. Здольнасць пераўтвараць усё багацце жыццёвых сітуацый у пэўны, параўнальна невялікі набор лірычных тэм – характэрная рыса паэзіі. Аднак ад індывідуальна-аўтарскай унікальнасці залежыць уменне напаўняць гэтыя лірычныя тэмы і мікратэмы жывымі эмацыянальнымі адносінамі. Эмацыянальная інфармацыя ў паэтычным творы можа падавацца праз знакі/сімвалы/мастацкія сродкі як адкрыта, так і можа быць закадзіраванай. А таму дыхатаміі *надтэкставая/падтэкставая эмоцыя, сітуацыйная/кантэкстуальная* эмоцыя былі пакладзены намі ў класіфікацыйную сістэму выражэння эмоцый у паэтычным тэксце пры разглядзе пытання яго структуравання. Гэты падзел дапамагае прасачыць за ступенню эмацыянальнай адкрытасці/зашыфраванасці аўтара ў тэксце, яго

мастацкімі інтэнцыямі ў звароце да розных сфер жыццядзейнасці чалавека, якія своеасаблівым чынам уздзеінічалі на раскрыццё эмацэм – мікратэм у тэксце з эмоцыяй-дамінантай. Карэляцую фэбулы і сюжэта ў творы вызначае таксама і *шматзначнасць/адназначнасць* мастацкага слова, у якім прырашчэнне дадатковага эмацыянальнага значэння не толькі прадвызначае пераход слова ў эматыў, але і ўздзейнічае на новую сінергетыку сюжэтных частак у кампазіцыі твора як сузалежных, узаемапранікальных, эмацыянальна прагназуемых. Калі Максіму Танку больш характэрны фэбулярныя творы, дзе прысутнічае міні-гісторыя, у якой сюжэтныя часткі – эмацэмы – сашчэплены прычынна-выніковай сувяззю, то Яўгенія Янішчыц пазбягае строгай упарадкаванасці структуры верша, аддаючыся ўладзе эмоцый і пачуццяў. І Максім Танк, і Яўгенія Янішчыц часта засяроджваюцца на канцоўцы твора, надаючы апошняй эмацэме асаблівую падкрэсленасць і інтанацыйную выражанасць, за чым стаіць жаданне падагульніць, суміраваць, сінтэзаваць і выказаць галоўную думку, засноўваючыся на адпаведнай ёй эмоцыі. Канцоўка часам парушае інерцыю ў тэматычным развіцці, раскрывае сэнс ранейшых аўтарскіх рэфлексій, змяшчае аўтарскую ацэнку ці адносіны і г. д. Тыповай з’яўляецца пабудова паэтычных твораў з умоўна вызначанымі трыма часткамі, дзе ў першай даецца тэма са зваротам да розных прыёмаў (у нас – названыя тэмы ў Максіма Танка, сюжэтная заклапочанасць – у Яўгеніі Янішчыц), у другой яна развіваецца за кошт падбору і варыяцый шэрагу матываў (эмацэм) са сваімі асацыятыўнымі сувязямі, а ў трэцяй даецца эмацыянальнае заключэнне ў форме сентэнцыі, параўнання, філасофскай высновы і г. д. Як трапна заўважыў Б. В. Тамашэўскі, “нерухомая тэма атрымлівае рух у вар’іраванні выразаў, выкрывае той ці іншы эмацыянальны момант у асноўнай тэме” [4, с. 151]. Аднак колькасць эмацэм не прывязана да гэтай умоўнай структуры, а абумоўлена жаданнем аўтара засяродзіцца на ключавых момантах як “болевых кропках” ідэі твора. Верш – гэта асаблівая эмацыянальная прастора, на якой канструяванне фэбулы, сюжэта падпарадкавана сэнсу і эмоцыі ў роўнай ступені.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – С. 14–285.
2. Арнольд, И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики: (В интерпретации художественного текста) : лекции к спецкурсу / И. В. Арнольд ; РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб. : Образование, 1997. – 59 с.
3. Bennett, A. An Introduction to Literature, Criticism and Theory. Third edition / A. Bennett, N. Royle. – 5th Edition. – London: Routledge, 2016. – 441 p. <https://doi.org/10.4324/9781315652450>
4. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б. В. Томашевский ; вступ. ст. Н. Д. Тмарченко; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 203 с.
5. Ильин, И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин; науч. ред. А. Е. Махов. – М. : INTRADA, 2001. – 385 с.
6. Поспелов, Г. Н. Целостно-системное понимание литературных произведений / Г. Н. Поспелов // Вопр. методологии и поэтики: сб. ст. – М. : Изд-во МГУ, 1983. – С. 138–172.
7. Корман, Б. О. О целостности художественного произведения / Б. О. Корман // Избранные труды по истории и теории литературы. – Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
8. Гиршман, М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 560 с.
9. Разанаў, А. Паляванне ў райскай даліне: Версэты. Паэмы. Пункціры. Вершаказы. З Вяліміра Хлебнікава. Зномы / А. Разанаў; маст. С. В. Чарановіч. – Мінск : Маст. літ., 1995. – 287 с.
10. Фарино, Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие / Е. Фарино. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 640 с.
11. Лотман, Ю. М. О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1996. – 846 с.
12. Танк, М. Збор твораў: у 13 т. / М. Танк. – Мінск: Беларус. навука, 2008. – Т. 6: Вершы (1983–1995). – 456 с.
13. Шаховский, В. И. Лингвистическая теория эмоций / В. И. Шаховский. – М. : Гнозис, 2008. – 416 с.
14. Яўгенія Янішчыц: творы, жыццяпіс, каментарыі: у 4 т. / уклад: С. У. Калядка, Т. П. Аўсяннікава; рэд. тома Л. Г. Кісялёва. – Мінск: Беларус. навука, 2016. – Т.1. – 599 с.

References

1. Lotman Yu. M. The Structure of an artistic text. *About an art*. St.Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 1998, pp. 14–285 (in Russian).
2. Arnol'd I. V. *Problems of dialogism, intertextuality and hermeneutics (interpretation of ab art text)*. St. Petersburg, Obrazovanie Publ., 1997. 59 p. (in Russian).

3. Bennett A., Royle N. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. 5th Edition. London: Routledge, 2016. 441 p. <https://doi.org/10.4324/9781315652450>
4. Tomashevskii B. V. *The theory of Literature. The Poetics*. Moscow, Aspect Press Publ., 1999. 203 p. (in Russian).
5. Il'in I. P. *Postmodernism. Glossary of terms*. Moscow, INTRADA Publ., 2001. 385 p. (in Russian).
6. Pospelov G. N. Holistic-systemic understanding of literary works: a collection of articles. *Questions of methodology and poetics*. Moscow, Publishing house of the Moscow State University, 1983, pp. 138–172 (in Russian).
7. Korman B. O. About the integrity of artistic work. *Selected works on history and theory of literature*. Izhevsk, Publishing house of Udmurt University, 1992. 236 p. (in Russian).
8. Girshman M. M. *The Literary work: The theory of artistic integrity*. Moscow, Languages of Slavic Culture, 2007. 560 p. (in Russian).
9. Razanaŭ A. *The Hunting in Paradise Valley: versets. Poems. Dotted lines. Poetry. From Velimir Khlebnikov. Znom*. Minsk, Mastatskaya litaratura Publ., 1995. 287 p. (in Belarusian).
10. Farino E. *Introduction to the Literary Studies*. St. Petersburg, Publishing house of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, 2004. 640 p. (in Russian).
11. Lotman Y. M. *About poets and poetry*. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ, 1996. 846 p. (in Russian).
12. Tank M. *The Collected works. Vol. 6. Poems (1983–1995)*. Minsk, Belaruskaya navuka, 2008. 456 p. (in Belarusian).
13. Shakhovskii V. I. *Linguistic theory of emotions*. Moscow, Gnosis Publ., 2008. 416 p. (in Russian).
14. Kolyadko S., Ovsyannikova T., Kiseleva L. G. (eds.) *Yauheniya Yanishchyts: works, life, comments. Vol. 1*. Minsk, Belaruskaya navuka, 2016. 599 p. (in Belarusian).

Информация об авторе

Колядко Светлана Владимировна – кандидат филологических наук, старший ведущий сотрудник. Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы, Национальная академия наук Беларуси (ул. Сурганова, 1, корп. 2, 220072, Минск, Республика Беларусь). E-mail: kolyadko@list.ru

Information about the author

Svetlana V. Kolyadko – Ph. D. (Philol.), Leading Scientific Researcher. Belarusian Culture, Language and Literature Research Centre, National Academy of Sciences of Belarus (1 Sarganov Str., Bldg 2, Minsk 220072, Belarus). E-mail: kolyadko@list.ru