

**ВЯЧАСЛАЎ РАГОЙША**

# **ПАЭТЫЧНЫ СЛОЎНІК**

Выданне трэцяе,  
дапрацаванае і дапоўненае



МІНСК  
«БЕЛАРУСКАЯ НАВУКА»  
2004

УДК 821.161.3.09(038)  
ББК 83.3(4Бел)я2  
Р 14

Р э ц е н з е н т ы:

кафедра беларускай літаратуры  
Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта  
імя Максіма Танка (загадчык — кандыдат філалагічных навук,  
дацэнт М. Ф. Шаўлоўская); акадэмік НАН Беларусі, доктар  
філалагічных навук У. В. Гніламёдаў

**Рагойша В. П.**

Р14 Паэтычны слоўнік / Вячаслаў Рагойша.  
— 3-е выд., дапрац. і дапоўн. — Мн.: Бел.  
навука, 2004. — 576 с.  
ISBN 985-08-0598-6.

У слоўніку доктара філалагічных навук, прафесара  
В. П. Рагойшы тлумачыцца каля тысячы тэрмінаў па  
тэорыі паэзіі. Улічваюцца дасягненні сучаснай  
літаратуразнаўчай думкі ў галіне агульнай паэтыкі  
і паэтыкі верша, вопыт паэзіі народаў СНД і замежных  
краін. Асноўная ўвага ўдзяляецца гісторыі і тэорыі  
беларускага верша.

У трэцяе выданне ўключаны звыш 50 новых  
тэрмінаў.

Прызначаецца шырокаму колу навукоўцаў, пісь-  
меннікам, студэнтам філфакаў ВНУ, навучэнцам  
тэхнікумаў, вучням сярэдніх школ, а таксама ўсім тым,  
хто цікавіцца праблемамі паэзіі.

**УДК 821.161.3.09(038)**  
**ББК 83.3(4Бел)я2**

© Рагойша В. П., 2004,  
са змяненнямі

© Афармленне. УП «Выдавецтва  
«Беларуская навука», 2004

**ISBN 985-08-0598-6**

*Светлай памяці бацькоў  
Пятра Іосіфавіча (1914—1985)  
і Валянціны Антонаўны (1917—2003)  
Рагойшаў*

## АД АЎТАРА

Першае выданне «Паэтычнага слоўніка» (Мн.: Вышэйшая школа, 1979) напаткаў шчаслівы лёс: ён хутка знайшоў свайго зацікаўленага чытача, быў добразычліва сустрэты крытыкай. На яго з'явілася каля дзесятка водгукаў і рэцэнзій у часопісах «Вопросы литературы», «Радянське літэратуразнаўство», «Полымя», «Slavia orientalis» (Варшава), «Zagadnienia Rodzajów Literackich» (Лодзь), газетах «Звязда», «Літаратура і мастацтва», «Літаратурна Украіна» і інш. Рэцэнзенты (М. Новікава, Ф. Сяліцкі, Я. Тжынадлоўскі, В. Чабаненка, У. Іваненка, У. Казбярук, М. Мішчанчук, І. Качуроўскі — усім ім шчырая ўдзячнасць!) віталі з'яўленне слоўніка, адобрылі яго структуру, характар падачы матэрыялу, яго навуковую інтэрпрэтацыю, падтрымалі намеры аўтара пэўным чынам падагуліць здабыткі беларускай паэзіі ў галіне вершаваных форм, падкрэслілі значэнне працы не толькі для беларускага, але і для ўсяго вершазнаўства ўвогуле. Разам з тым былі выказаны некаторыя заўвагі і прапановы, якія тычыліся галоўным чынам удакладнення асобных дэфініцый, пашырэння кола вершазнаўчых тэрмінаў.

У другім выданні меркаванні рэцэнзентаў у асноўным былі ўлічаны. У прыватнасці, з'явіўся

новы раздзел «Асновы паэзіязнаўства», у якім паэтыка непасрэдна сустрэлася з самай паэзіяй, літаратурай, грамадскім жыццём — так яно па сутнасці і павінна быць у даведніках падобнага тыпу. Выпраўлены і пашыраны асобныя артыкулы, растлумачана звыш ста новых тэрмінаў, пададзены новыя прыклады.

Аўтар у той ці іншай ступені ўлічыў і навеішыя па тым часе даведачныя выданні, найперш беларускія, у якіх знайшлі вытлумачэнне і вершазнаўчыя паняцці. Маюцца на ўвазе, у прыватнасці, «Беларуская ССР: Кароткая энцыклапедыя» (Мн., 1981. Т. 4), першыя тры тэмы «Энцыклапедыі літаратуры і мастацтва Беларусі» (Мн., 1984—1986), «Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў» для сярэдняй школы М. - Лазарука і А. Ленсу (Мн., 1983).

З часу выхаду ў свет 2-га выдання слоўніка прайшло звыш пятнаццаці гадоў. За гэты час адбыліся эпахальныя змены ў грамадскім жыцці нашай краіны (ліквідацыя манаполіі КПСС, распад СССР, з'яўленне на палітычнай карце свету незалежнай Рэспублікі Беларусь), значна ўзбагацілася родная беларуская паэзія — як за кошт з'яўлення новых твораў, у тым ліку — з-пад пяра маладых таленавітых паэтаў, так і дзякуючы вяртанню з незаслужанага забыцця вершаў і паэм савецкіх аўтараў, літаратараў беларускага замежжа (А. Гарун, В. Ластоўскі, Н. Арсеннева, А. Салавей, М. Кавыль, Р. Крушына і інш.). З'явіліся новыя тэарэтычныя працы даследчыкаў верша (Ю. Арліцкага, В. Баяўскага, Дж. Бейлі, М. Гаспарова, М. Гіршмана, А.

Ілюшына, С. Кармілава, І. Качуроўскага, І. Ліллі, П. Руднева, Т. Скулачовай, М. Сулімы, А. Фядотава, У. Халшэўнікава, Д. Урбаньскай, А. Яскевіча і інш.), да вершазнаўства пачалі далучацца беларускія філолагі (А. Дуброўскі, І. Жук, М. Мартысевіч, К. Піскуноў, А. Скурко, Т. Федарцова, В. Ярац і інш.), убачылі свет такія грунтоўныя даведачныя выданні, якія таксама нельга было не ўлічыць пры перавыданні слоўніка, як 18-томная «Беларуская энцыклапедыя» (Мн., 1996—2004), «Літаратурознавчы слоўнік-довіднік» (Кісв, 1997), «Літаратурная энцыклапедыя тэрмінаў і паняццяў» (М., 2000) і інш. Пры нагодзе рады заўважыць, што пэўную стымулюючую ролю ў нараджэнні асобных, невядомых раней у беларускай паэзіі, формаў і відаў верша адыгралі і папярэднія выданні дадзенага «Паэтычнага слоўніка». Усё гэта, зразумела, паўплывала на пэўныя змены, дапаўненні як у тэарэтычным матэрыяле, так і ў тэкставых прыкладах 3-га выдання слоўніка.

Каб не паўтарацца ў выказваннях пра характар і структуру слоўніка, лічу мэтазгодным нагадаць — з невялікімі ўдакладненнямі — прадмову да яго першага выдання.

\* \* \*

Значныя здабыткі беларускага паэтычнага слова, выхад яго да сусветнага чытача выклікаюць цікавасць шырокай грамадскасці да нашай паэзіі, абумоўліваюць неабходнасць яе глыбейшага тэарэтычнага асэнсавання. Цікавасць да пытанняў, паняццяў і разуменняў, звя-

заных з тэарэтычнымі аспектамі мастацтва слова, у тым ліку паэзіі, павысілася і ў сувязі з ростам агульнай культуры народа. Менавіта ўсім гэтым і тлумачыцца з'яўленне «Паэтычнага слоўніка», цалкам прысвечанага тэорыі паэзіі і створанага пераважна на беларускім паэтычным матэрыяле. Аўтар слоўніка імкнуўся не толькі вытлумачыць асноўныя літаратуразнаўчыя тэрміны, так ці інакш звязаныя з паэзіяй, але і паказаць, чаго дасягнула беларуская паэзія ў галіне мастацкай формы, паэтыкі за пяцісотгадовы перыяд свайго развіцця, і ў той жа час адзначыць, што яна яшчэ недастаткова або зусім не засвоіла з вопыту сусветнай паэтычнай культуры. Такім чынам, гэтае выданне энцыклапедычнага тыпу — не толькі паняццйна-тэрміналагічны даведнік, але і своеасаблівая кароткая гісторыя беларускай паэзіі.

«Паэтычны слоўнік» адрасуецца найперш студэнтам універсітэтаў рэспублікі, якія вывучаюць самастойныя курсы «Уводзіны ў літаратуразнаўства» і «Тэорыя літаратуры», у тым ліку — такія іх важныя раздзелы, як «Асновы вершавання», «Мова мастацкага твора», «Літаратурныя роды, віды і жанры», і адчуваюць вострую неабходнасць у спецыяльным даведачным выданні. Патрэбамі асноўнага чытача кнігі прадвызначана яе кампазіцыйная будова, заснаваная на пэўнай сістэматызацыі тэарэтычнага матэрыялу. Слоўнік пачынаецца раздзелам «Асновы паэзіязнаўства», у якім тлумачацца самыя агульныя пытанні, звязаныя з паэзіяй, яе тэрміналогіяй (паэзія, паэт, паэтыка, змест і форма,

вобраз паэтычны і інш.). Затым ідуць раздзелы, прысвечаныя асобным кампанентам паэтыкі верша: «Лексіка паэтычная. Тропы», «Сінтаксіс паэтычны. Інтанацыя», «Фоніка. Рыфма», «Метрыка. Рытміка», «Кампазіцыя. Строфіка», «Жанры паэзіі. Віды верша». Завяршае слоўнік алфавітны «Прадметны паказальнік», які дае магчымасць хутка знайсці любы тэрмін, што вытлумачваецца ці ў спецыяльным артыкуле, ці ў артыкуле на іншую тэму (у апошнім выпадку тэрмін набраны курсівам).

Любая класіфікацыя, тым больш класіфікацыя літаратуразнаўчых тэрмінаў, — справа даволі ўмоўная. Куды аднесці, скажам, паралелізм ва ўсіх яго формах? Да паэтычнага сінтаксісу? Кампазіцыі? Тропаў? І ў гэтым, і ў многіх іншых выпадках аўтар сутыкнуўся з немалымі цяжкасцямі. Але гэта не пахіснула яго пераканання ў неабходнасці класіфікацыі паэтычных тэрмінаў, якой няма ні ў адным з ранейшых літаратуразнаўчых слоўнікаў. Праўда, такая класіфікацыя, як ужо адзначалася, праведзена не так для навуковай сістэматызацыі матэрыялу (хоць ставіцца і такая задача), як з навучальнай мэтай: даць студэнтам своеасаблівы дапаможнік па ўсіх раздзелах паэтыкі верша, напісаны ў форме тэрміналагічнага даведніка. Такі дапаможнік зручны і пры самаадукацыі ў галіне тэорыі і гісторыі паэзіі, вершавання і вершазнаўства.

У «Паэтычным слоўніку» вытлумачэнне асобных тэрмінаў даецца ў тэарэтычным аспекце. Разам з тым пры неабходнасці (калі паказваецца эвалюцыя значэння тэрміна, яго «мігра-

цыя» і інш.) прыцягваюцца і факты з гісторыі заходнееўрапейскай, рускай паэзіі, гісторыі літаратур народаў СНД і іншых краін. Тэрмін, як правіла, ілюструецца прыкладамі з беларускага фальклору і пісьмовай паэзіі, але пры іх адсутнасці ці недастатковай нагляднасці выкарыстоўваюцца творы паэтаў іншых народаў. Прыклады пашпартызуюцца: падаецца прозвішча паэта і назва твора (за выключэннем выпадкаў, калі гэтая назва супадае з першым радком вершаванага тэксту). З’явы, пра якія вядзецца гаворка, у прыкладах выдзелены курсівам.

Стварэнне «Паэтычнага слоўніка» — справа надзвычай складаная і працаёмкая. Патрэбна было не проста вытлумачыць каля тысячы тэрмінаў, але пры неабходнасці і заняць пэўную пазіцыю ў адносінах да той ці іншай з’явы або выказаць уласны погляд на яе; з некалькіх тэрмінаў, якія абазначаюць адно паняцце, выбраць найбольш мэтазгодны, адшукаць сярод тысяч паэтычных радкоў неабходны прыклад для лепшага абгрунтавання тэрміна і г. д. У шэрагу выпадкаў давялося адмовіцца ад увядзення ў слоўнік асобных вузкаўжывальных тэрмінаў, якія не знайшлі прымянення ў беларускай паэзіі і літаратуразнаўстве (айтысу, карманьёла, труверы і інш.). У той жа час прыйшлося заняцца і словатворчасцю, даць найменне асобным з’явам паэзіі (зваротная метафарызацыя, рытмаграма верша, шаснаццацірадкоўе, шматзлучнікавасць, шматпрыназоўнікавасць, этымалагізм паэтычны і інш.). Трэба сказаць, што ў слоўніку ўвасобіўся не толькі



асабісты вопыт аўтара як даследчыка паэзіі і яе прапагандыста (у студэнцкай і больш шырокай чытацкай аўдыторыі), але і вопыт, творчыя дасягненні многіх іншых літаратуразнаўцаў, сучаснікаў і папярэднікаў. Найперш хочацца назваць тых, хто плённа распрацоўваў і распрацоўвае асобныя пытанні беларускага верша — М. Багдановіча, Я. Барычэўскага, Н. Гілевіча, М. Грынчыка, У. Дубоўку, І. Ралько, І. Шпакоўскага, М. Янкоўскага, А. Яскевіча і інш. (гл.: паэтыка, вершазнаўства). Вялікую дапамогу аказалі таксама даследаванні па гісторыі і тэорыі верша вядомых рускіх, украінскіх, польскіх літаратуразнаўцаў: В. Жырмунскага, Б. Тамашэўскага, Л. Цімафеева, М. Гаспарова, Б. Ганчарова, К. Вішнеўскага, У. Халшэўнікава, А. Жоўціса, В. Кожынава, Ю. Лотмана, С. Кармілава, Ю. Арліцкага, А. Фядотава, Г. Сідарэнка, У. Кавалеўскага, І. Качуроўскага, М. Длускай, С. Скварчынскай, Д. Урбаньскай і інш. Узорам навукова-метадалагічнага і метадычнага прыцыпаў укладання матэрыялу, вытлумачэння асобных тэрмінаў паслужылі «Краткая литературная энциклопедия» (М., 1962—1978. Т. 1—9), «Словарь литературоведческих терминов» пад рэдакцыяй Л. І. Цімафеева і С. В. Тураева (М., 1974), «Поэтический словарь» А. Квяткоўскага (М., 1966), «Словник літаратурознавчых тэрмінів» В. М. Лэсіна і А. С. Пулынца (3-е выд. Кіеў, 1971), «Słownik terminów literackich» М. Главінскага, Т. Касткевіч, А. Акопёнь-Славінскай і Я. Славінскага (Варшава, 1976) і інш.

Рукапіс слоўніка абмяркоўваўся на кафедры беларускай літаратуры Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя Максіма Танка (загадчык — кандыдат філалагічных навук, дацэнт М. Ф. Шаўлоўская). Супрацоўнікам кафедры за карысныя парады і падтрымку выдання — мая шчырая падзяка. Дзякую і рэцэнзенту слоўніка акадэміку НАН Беларусі, доктару філалагічных навук У. В. Гніламёдаву. Буду таксама ўдзячны ўсім, хто скажа пра «Паэтычны слоўнік» сваё зацікаўленае слова ў друку, прышле свае прады і пажаданні на адрас: 220030, Мінск, вул. К. Маркса, д. 31, філфак БДУ, кафедра тэорыі літаратуры.

*Вячаслаў Рагойша*

## АСНОВЫ ПАЭЗИЯЗНАЎСТВА

**Паэзія** (ад грэч. *poiesis* — творчасць) — адзін з асноўных відаў мастацтва слова, эмацыянальна-вобразная вершаваная творчасць. П. характэрны перш за ўсё павышаная эмацыянальнасць, ужыванне разнастайных сінтаксічных фігур, тропай, музычны пачатак. І. Гердэр назваў П. «музыкай душы». Вершаваны рытм — адзін з найбольш моцных узбуджальнікаў эмоцый, таму П. карыстаецца звычайна не праязным спосабам арганізацыі моўнага матэрыялу, а вершаваным. У той жа час нельга змешваць П. і верш, для існавання якога дастаткова толькі рытму. На іх адрозненне ўказваў В. Традзьякоўскі: «Тварэнне, домysel і перайманне ёсць душа паэзіі; але верш ёсць мова яе. Паэзія ёсць унутранае ў тых трох, а верш толькі вонкавае». І яшчэ: «Вышыня стылю, смеласць адлюстравання, жывасць фігур, імклівы рух, урыўкавае пакіданне парадку і іншае ўжываюць падчас і аратары, і гісторыкі. А хаця б яны і ніколі не ўжывалі: аднак ўсё гэта належыць да ўласцівасці паэзіі, а не да складу і сутнасці верша». Пытанне пра адрозненне П. і верша як рытмічна арганізаванай, рыфмаванай вершаванай мовы актуальнае і для нашага часу. А. Фадзееў, напрыклад, настойліва падкрэсліваў, што «не ўсялякія вер-

шы паэтычныя. Адных толькі рыфмаў, нават надзвычай тэхнічна дасканалых, мала для таго, каб напісаныя радкі сталі паэзіяй. У вершах абавязкова павінна быць эмацыянальнасць. Гэта нібы падводная плынь, якая непераадольна цягне чытача за сабой. Хваля гэтай плыні з'яўляецца ў вершы як бы раптоўна, захліствае вас і авалодвае вамі». А. Твардоўскі таксама размяжоўваў проста вершы

і «вершы ў сэнсе паэзіі», або ўласна П. Слова ў П. у адрозненне ад прозы не проста абазначае якое-небудзь паняцце, а перш за ўсё выяўляе пачуццё, думку. Гегель бачыў адрозненне П. ад прозы ў тым, што «ў прозе выдзяляецца не вобраз, а сэнс як такі, які становіцца зместам», П. ж «павінна весці ў другую стыхію —

у выяўленне самога зместу ці ў іншыя роднасныя з'явы». У П. само гучанне слова становіцца сродкам выяўлення. Таму твор П. нельга дакладна пераказаць іншымі словамі, можна толькі перадаць агульнае ўражанне ад яго. Рух слоў у вершы, іх узаемадзеянне і супастаўленне ў «сілавым полі» рытму і рыфмы, выразнае выяўленне гукавога боку мовы, узаемадзеянне рытмічнага і гукавога ладу і г. д. абумоўліваюць вялікія сэнсава-вобразныя мажлівасці П., невядомыя прозе.

Як і мастацкая літаратура ўвогуле, П. мае канкрэтную гістарычны, нацыянальны і сацыяльны (класавы) характар. Як слушна даводзіў М. Горкі, «літаратура ніколі не была асабістай справай Стэндала або Льва Талстога, яна заўсёды справа

эпохі, краіны, класа». Час, эпоха кладзе свой адбітак літаральна на ўсе асаблівасці зместу і формы П.: яе ідэйную скіраванасць, тэматыку, лексіку, паэтычныя жанры, віды верша і г. д. Гэта адчуваецца адразу, варта толькі параўнаць, скажам, беларускую вершатворчасць XIX ст. і сучасную П. Разам з тым пры ўсім адрозненні ў іх ёсць агульнае, як, напрыклад, ёсць гэта агульнае ў творчасці Ф. Багушэвіча і П. Панчанкі. Абодва яны — паэты менавіта беларускія, г. зн. выяўляюць думкі, пачуцці, псіхалогію беларускага народа, адлюстроўваюць яго гісторыю, культуру, звычаі, і робяць гэта выяўленчымі сродкамі роднай беларускай мовы. Мова — матэрыял і інструмент кожнага пісьменніка — найбольш важная нацыянальная прыкмета П., таму што ў ёй мае значэнне не толькі сэнсавае напамненне слова, але і яго гучанне, асацыятыўныя мажлівасці, стылістычная афарбоўка. Дзякуючы гэтаму П. з'яўляецца найбольш нацыянальным відам мастацтва слова. У той жа час па сваіх праблемах, пафасе, ідэйнай накіраванасці, чалавеказнаўчым змесце П. не менш інтэльна, чым усе астатнія віды літаратуры і мастацтва ўвогуле. У сапраўднай П. нацыянальнае і інтэрнацыянальнае знітаваны непарыўна. З падзелаў грамадства на сацыяльныя супольнасці, класы (першы класавы лад — рабаўласніцкі) П. стала з'явай класавай: пачала выяўляць думкі і настроі пэўнага класа, адлюстроўваць класавую барацьбу ў грамадстве, удзельнічаць у гэтай барацьбе, займаючы пазіцыі таго ці іншага класа. Апрача гэтага, П.

часам сама становіцца адной з форм класавага змагання. Так, знешне чыста літаратурная барацьба паміж А. Пушкіным, з аднаго боку, і носьбітамі ідэй афіцыйнай народнасці (Ф. Булгарын, М. Грэх) — з другога, была барацьбой класавай. Як, зрэшты, і пазнейшая барацьба ў рускай літаратуры — паміж рэвалюцыйнымі дэмакратамі і прадстаўнікамі «чыстага мастацтва». На вышэйшым этапе развіцця класавай свядомасці і класавай барацьбы ўзнікае партыйнасць як ідэйна-эстэтычная катэгорыя. П а р т ы ї й -

н а с ц ь — гэта ўсвядомленае і мэтанакіраванае выяўленне сацыяльна-палітычных перакананняў пісьменніка, свядомая абарона інтарэсаў пэўнага класа, свядомая прапаганда класавых, партыйных мэт. Элементам класавай свядомасці, якую выпрацоўваюць і распаўсюджваюць у грамадстве пэўныя партыі, партыйнасць і адрозніваецца ад проста класавасці. Каб аб'ектыўна вызначыць класавы і партыйны характар творчасці паэта, неабходна ўлічваць яго сацыяльнае паходжанне, умовы жыцця, грамадскія погляды, што ў прамой форме выказваюцца ў публіцыстычных творах (артыкулы, выступленні) і пісьмах, разглядаць усю творчасць паэта, а не вырываць з яе асобныя творы ці жанры (напрыклад, у вершах інтымных або пейзажных найўна было б шукаць класавыя погляды, хаця часам яны выяўляюцца і тут). З класавасцю і партыйнасцю цесна звязана і паняцце

н а р о є д н а с ц і, якое ўключае праўдзівасць, шырыню і глыбіню адлюстравання важных, цікавых для народа з'яў рэчаіснасці ў святле пера-

давых грамадскіх ідэалаў. Пры гэтым такое адлюстраванне павінна быць высокамастацкім, зразумелым для самых шырокіх народных мас. Народнымі паэты маглі быць яшчэ ў бяскласавым першабытнаабшчынным грамадстве. Пазней народнасць мастака слова стала непасрэдна залежаць не толькі ад ступені яго таленавітасці, але і ад таго, якія грамадскія ідэалы ён выяўляў.

П. цесна звязана з жыццём роднага народа, яго сацыяльнымі, грамадска-палітычнымі імкненнямі, маральна-этычнымі і эстэтычнымі поглядамі. Канкрэтнымі ўмовамі грамадскага жыцця прадвызначаюцца тэматыка (або матывы) і праблематыка творчасці паэта, г. зн. сукупнасць яго тэм, ці матываў (кола жыццёвых з'яў, на якія адклікаецца паэт), і праблем (жыццёвыя пытанні, якія ён уздымае). Часам адны і тыя ж матывы праходзяць праз увесь зборнік ці нават усю творчасць паэта, утвараючы лейтматыў (ад нем. *Leitmotiv* — вядучы матыв). Жыццё падказвае паэту і асноўныя ідэі яго творчасці — думкі, якія ён увасабляе ў вершах, песнях, паэмах. Жыццём абумоўліваецца і паэфас — галоўная думка, страсць, якой натхняецца паэт і якая вызначае характар яго ідэйна-мастацкіх пошукаў. Урэшце, жыццё (у шырокім сэнсе) дае паэту ў рукі галоўны інструмент і матэрыял — мову, навучае — праз азнаямленне з узорами народна-паэтычнай творчасці — прафесійнаму майстэрству. З другога боку, П., выконваючы шэраг

ф у€ н к ц ы й, актыўна ўздзейнічае на грамадскае жыццё. Адна з галоўных — э с т э т ы € ч н а я функцыя. П., як і мастацтва ў цэлым, задавальняе патрэбу чалавека ў прыгожым, прыносіць яму эстэтычнае задавальненне, выклікае э с т э т ы € ч н а е п е р а ж ы -

в а € н н е (адначасовы ўздым пачуццяў, волі і розуму чалавека), фарміруе яго э с т э т ы € ч н ы г у с т і э с т э т ы € ч н ы і д э а € л (разуменне прыгожага жыцця — такога, якое павінна быць паводле ўяўленняў аб ім). П. шліфуе, апрацоўвае народную мову, памнажае мастацкія каштоўнасці нацыі. Праз в ы х а в а € ў ч у ю функцыю П. удзельнічае ў грамадска-палітычным і маральна-этычным выхаванні чалавека: дапамагае фарміраваць с в е т а п о € г л я д як цэласную сістэму поглядаў на рэчаіснасць, сукупнасць ідэйных перакананняў, садзейнічае выпрацоўцы маральных прынцыпаў, якімі кіруюцца людзі ў штодзённым жыцці. Асаблівае значэнне пры гэтым набывае высокая ідэйнасць, грамадзянскасць і гуманізм П. (гл.). Значныя п а з н а в а € л ь н ы я магчымасці П. Яна пазнае найперш глыбіні чалавечай псіхікі,

фіксуе найтанчэйшыя душэўныя зрухі. Разам з тым у паэтычных творах мы знойдзем водгук на асобныя навуковыя адкрыцці, і не толькі грамадскага, але і прыродазнаўчага характару. Падчас паэт і сам здольны на такія адкрыцці. Так, А. Пушкін, які, паводле яго слоў, «думаў вершамі», у сваім паэтычным вызначэнні ролі Напалеона — «мятежной вольности наследник



и убийца» — на многія гады апярэдзіў аналагічны вывады гісторыкаў. Аднак, зразумела, у пазнанні навакольнай рэчаіснасці П. уступае навуцы, і таму спробы стварыць спецыяльную навуковую паззію (гл.) поспеху не мелі. П. выконвае этнагенетычную функцыю, яна ўдзельнічае ў працэсе нацыятварэння і нацыязахававання. Пазтычныя творы ўжо самі па сабе эстэтычна ўзбагачаюць этнас, вылучаюць яго сярод іншых народаў свету, выхоўваюць нацыянальную самасвядомасць і самапавагу. П. выяўляе духоўныя каштоўнасці нацыі, асноўныя асаблівасці яго менталітэту і перадае гэта наступным пакаленням. У гарніле П. вылаўляецца чыстае золата літаратурнай мовы, якім карыстаюцца не толькі сучаснікі паэта, але і яго нашчадкі. Усё гэта духоўна ўзбагачае этнас, кансалідуе яго, творыць нацыянальную супольнасць, прадвызначае захаванне яе ў часе і прасторы. Камунікатывная (ад англ. communication — паведамленне, камунікацыя, сувязь) функцыя П. выяўляецца ў наладжванні духоўных кантактаў паміж паэтам і яго чытачамі, з аднаго боку, і паміж самімі чытачамі — з другога. П. — гэта сродак духоўна-эмацыянальных зносін паміж людзьмі. Л. Талстой падкрэсліваў: «Мастацтва ёсць дзейнасць чалавечая, якая заключаецца ў тым, што адзін чалавек свядома знаёмымі знешнімі знакамі перадае іншым пачуцці, якія ён адчувае, а іншыя людзі праймаюцца гэтымі пачуццямі і перажываюць іх». Калі камунікатыўная функцыя чамусьці не ажыццяўляецца (напрыклад, да рэвалюцыі

1905—1907 г. беларускае друкаванае слова ў Расійскай імперыі было афіцыйна забаронена) або ажыццяўляецца не поўнасьцю (несвоечасова публікуюцца творы, малыя тыражы выданняў і г. д.), то не ў поўнай меры выкарыстоўваюцца і ўсе астатнія функцыі П.

Узнікла П. у глыбокай старажытнасьці і спачатку існавала разам з музыкай і танцам. Сувязь з музыкай П. захавала да нашага часу (*гл.*: фаніка, рытм, мелодыка, напеўны верш і г. д.). Вершамі пісаліся найважнейшыя паводле жанру творы антычнасьці, сярэдніх вякоў, Адраджэння, класіцызму (эпічная паэма, трагедыя, камедыя, ода). З эпохі класіцызму пашырыліся закончаныя страфічныя канструкцыі (*гл.*: цвёрдыя формы верша) — санет, рандо, трыялет і інш. З XIX і асабліва з пачатку XX ст. ідзе працэс ускладнення мастацкага зместу паэзіі, унутранай структуры верша, развіваюцца дольнік, верлібр (свабодны верш) і іншыя дысьметрычныя формы верша. Паўзы, націскі, тэмп маўлення даюць магчымасць увасобіць найтанчэйшыя адценні сэнсу, аўтарскую інтанацыю з усімі яе нюансамі. Гэтым тлумачыцца той факт, што П. нашага часу — пераважна лірычная. У лірыцы ў дыялектычным адзінстве выступаюць асабістае перажыванне творцы, якое становіцца сфераю мастацтва, і раскрыццё гэтым мастацтвам непаўторнай чалавечай індывідуальнасці. Да XVIII ст. (у Расіі — да XIX ст.) П. займала вядучае месца ў мастацкай літаратуры, апярэджваючы развіццё прозы і драматургіі. Пашырана яна ва ўсіх сучасных літаратурах свету. Гісто-

рыя беларускай П. бярэ пачатак з фальклору (песні, балады, замовы). Письмовая П. пачынаецца вершамі Ф. Скарыны (пачатак XVI ст.). Яе развівалі ў сярэднія вякі М. Гусоўскі (на лацінскай мове), А. Рымша, Я. Пашкевіч, С. Полацкі і інш., у XIX ст. — аўтары вядомых паэм «Энеіда навыварат» і «Тарас на Парнасе», А. Рыпінскі, П. Баграм, Я. Чачот, У. Сыракомля, В. Дунін-Марцінкевіч, Ф. Багушэвіч, А. Гурыновіч, Я. Лучына і інш. Пачынальнікі сучаснай беларускай П. — Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, Цётка. Асобныя беларускія паэты (Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, А. Куляшоў, П. Панчанка, М. Танк і інш.) унеслі важкі ўклад у развіццё ўсёй еўрапейскай П.

П. называюць таксама мастацкую вершаваную творчасць пэўнага гістарычнага перыяду (антычная П.), якога-небудзь народа (беларуская П.) ці асобных паэтаў (П., напрыклад, Ц. Гартнага, А. Вялюгіна і г. д.). У шырокім сэнсе П. — уся мастацкая літаратура, як у вершах, так і ў прозе (у адрозненне ад літаратуры навуковай, справавой, публіцыстычнай). Так разумелі П. у антычнасці, сярэднія вякі, аж да XIX ст. уключна (гл., у прыватнасці, артыкул В. Бялінскага «Раздзяленне паэзіі на роды і віды»). Укладваючы ў тэрмін «паэзія» менавіта такі сэнс, Арыстоць пісаў: «Гісторык і паэт адрозніваюцца адзін ад аднаго не тым, што адзін карыстаецца паметрамі, а другі не: можна было б перакласці ў вершы творы Герадота, і тым не менш яны былі б гісторыяй як з метрамі, так і без метра; але яны розняцца тым, што першы гаворыць пра

тое, што сапраўды адбылося, а другі — пра тое, што магло б адбыцца». У пераносным сэнсе П. — незвычайная, асаблівая прыгажосць прадметаў і з’яў у жыцці і ў мастацтве (П. прыроды, працы, кахання і г. д.).

**Паэ́т** (грэч. ποιητής) — тварэц паэзіі, пісьменнік, які піша вершы. П. — людзі, якія прысвяцілі сваё жыццё складанню вершаў, вядомыя былі ў розных народаў свету яшчэ з глыбокай старажытнасці. Яны, як правіла, жылі пры двары нейкага ўладара або вандравалі па краіне і пад гукі музычнага інструмента (кобзы, гусяў, ліры, гітары, дамбры, дутара і г. д.) выконвалі ўласныя ці фальклорныя творы. Гэта — старажытнарускія баляны, гуляры, беларускія лірнікі, украінскія кабары і бандурысты, старажытнагрэчаскія рапсоды і аэды, старажытнакельцкія барды, старажытнаскандынаўскія скальды, сярэдневяковыя нямецкія мінезінгеры і мейстэрзінгеры, армянскія гусаны, закаўказскія ашугі, казахскія жыршы, узбекскія і туркменскія бахшы, кіргізскія манасчы, сярэднеазіяцкія акыніны і інш. Амаль усе гэтыя П. былі імправізатарамі, г. зн. хутка, без спецыяльнай падрыхтоўкі маглі складаць і тут жа выконваць вершы на пэўную тэму. Большасць іх твораў — пасутнасці вершы-экспромты (гл.) якія шліфаваліся ў працэсе далейшага іх выканання. Пазней, у

пісьмовы перыяд нацыянальных літаратур, вандроўныя П.-сказіцелі ў многіх народаў пачынаюць знікаць, а іх найменні часам пераходзяць да найбольш таленавітых П.-прафесіяналаў (баян, пясняр, бард, акын). У сярэднія вякі ў асобных краінах з'явіліся школы, дзе вучылі пісаць вершы. У прыватнасці, у брацкіх школах Беларусі XVI—XVII стст. навучалі ўсіх вучняў вершаванню. У Германіі існавалі спецыяльныя цэхавыя школы па падрыхтоўцы мейстэрзінгераў. Аднак такое ўсеагульнае навучанне вершаванню не прывяло да рэзкага ўздыму паэзіі, таму што далёка не кожны «вершапісец» з'яўляецца П. Навучыць пісаць вершы можна бадай любога чалавека, які валодае адчуваннем моўнага рытму і хаця б асноўнымі звесткамі з тэорыі вершавання. Але каб стаць П., гэтага недастаткова, абавязкова трэба мець прыродныя патычныя здольнасці,

якія дзякуючы настойлівай творчай вучобе (знаёмства з творчасцю майстроў паэтычнага слова, паглыбленне ведаў па гісторыі і тэорыі паэзіі) могуць перарасці ў талент. Талент паэтычны — гэта высокае майстэрства, памножанае на вастрыню светаўспрымання і глыбіню светаразумення. Апошняя ж залежыць ад прагрэсіўнасці светапогляду П., ведання ім жыцця народа, ступені духоўнай з'яднанасці з родным народам, думкі і пачуцці якога ён выяўляе. Некаторыя П., публікуючы свае творы, па той ці іншай прычыне не раскрываюць сваё аўтарства (ананімнасць), ці падпісваюцца псеў

да н Р м а м і (ад грэч. *pseudos* — выдумка і *onyma* — імя) — прыдуманымі імёнамі і прозвішчамі або к р ы п т а н Р м а м і (ад грэч. *kryptos* — тайны, скрыты) — ініцыяламі, значкамі. Так, да нядаўняга часу сатырычная паэма «Сказ пра Лысую гару» лічылася ананімным творам, пакуль Н. Гілевіч не прызнаўся ў сваім аўтарстве. Янка Купала (Іван Луцэвіч) карыстаўся 44 псеўданімамі, Якуб Колас (Канстанцін Міцкевіч) — 59, Цётка (Алаіза Пашкевіч) — 28, Максім Багдановіч — 22, Цішка Гартны (Зміцер Жылуновіч) — 121 і г. д. (паводле «Слоўніка беларускіх псеўданімаў і крыптанімаў XVI—XX стст.» Я. Саламевіча). Творчасць асобных П. набывае надзвычайную ідэйна-мастацкую важкасць і агульнанароднае прызнанне. У некаторых краінах, у тым ліку і ў Беларусі, уведзена ганаровае званне народнага паэта. Першымі народнымі паэтамі Беларусі сталі Я. Купала (1925) і Я. Колас (1926), затым гэта званне атрымалі П. Броўка (1962), А. Куляшоў (1968), М. Танк (1968), П. Панчанка (1973), Н. Гілевіч (1991), Р. Барадулін (1992). З 519 членаў Саюза беларускіх пісьменнікаў (на 01.01.2004) каля двухсот — паэты (некаторыя з іх працуюць і ў іншых відах мастацкай творчасці).

**Паэзіязнаўства** — галіна літаратуразнаўства, якая вывучае паэзію як форму адлюстравання рэчаіснасці і як мастацтва ў яе ўзаемадачыненнях з грамадскім жыццём і літаратурай у

цэлым. П. як асобная сістэма ведаў пра паэзію ўзнікла ў старажытнасці (гл.: паэтыка) і да гэтага часу развіваецца ў рэчышчы літаратуразнаўства. Мае свой аб'ект даследавання (усё, што адносіцца да паэзіі: асобны паэтычны твор, паэтычны жанр, творчасць паэта і г. д.), сваю тэрміналогію (гл.: тэрмін), карыстаецца агульнай для ўсяго літаратуразнаўства метадалогіяй (гл.: аналіз паэзіі). З усіх раздзелаў П. пакуль што найбольшую вядомасць і самастойнасць набыло вершазнаўства, пад якім часам памылкова разумеюць навуку пра паэзію ўвогуле, г. зн. П.

Складаецца П. з некалькіх галоўных і дапаможных дысцыплін. Да г а л о ў н ы х д ы с ц ы п л ь н П. адносяцца крытыка паэзіі, гісторыя паэзіі і тэорыя паэзіі.

К р ы т ы к а п а э з і і імкнецца даць ацэнку бягучым фактам паэзіі з пункту гледжання значэння іх для сучаснасці. Такая ацэнка, з аднаго боку, дазваляе паэтам суаднесці вынікі сваёй працы з тымі патрабаваннямі, якія прад'яўляе да літаратуры грамадства. З другога боку, яна дапамагае фарміраваць грамадскую думку, выпрацоўваць у чытачоў аб'ектыўныя погляды на літаратурныя з'явы, удасканальваць эстэтычны густ і эстэтычны ідэал.

К. П. — асабліва складаны від літаратурнай крытыкі, што абумоўлена спецыфікай аб'екта аналізу — паэтычнага твора. Крытыку паэзіі патрэбна мець тонкі эстэтычны густ, глыбокія веды па гісторыі і тэорыі паэзіі, валодаць пачуццём вершаванага рытму, быць надзвычай чуйным да

слова, і не толькі да яго семантыкі, але і да гучання, адчуваць нават няўлоўныя ўзаемаадносінны зместу і формы, каб не прамінуць тое «ледзь-ледзь» (Л. Талстой), на чым, уласна, і трымаецца паэзія. Падыход да яе з грубай «сеткай» нарматыўных «прыёмаў» і «сродкаў» пагражае знішчэннем самой паэзіі, на што звяртаў увагу яшчэ М. Багдановіч у эпіграме «Крытыку»:

Дарэмна ловіце вы ў сетку матылька,  
Каб лепей скрыдлы разглядзець:  
Ударыўшы, памне іх сець,  
І яркі пыл сатрэ няспрытная рука.

Узнікшы адразу пасля ўзнікнення самой паэзіі, высокапрафесійная, патрабавальная, зацікаўленая К. П. стала яе неабходным спадарожнікам. В. Бялінскі, які назваў крытыку «рухомай эстэтыкай», слушна падкрэсліваў: тое, што скажуць пра вялікі твор літаратуры, не менш важна за сам твор. Неацэнны ўклад у развіццё паэзіі, фарміраванне эстэтычнай і грамадскай думкі сваёй эпохі ўнеслі вялікія рускія крытыкі В. Бялінскі, М. Дабралюбаў, М. Чарнышэўскі, А. Герцэн, Д. Пісараў. Беларуская К. П. зарадзілася ў XIX ст. (публікацыі Р. Падбярэскага, У. Сыракомлі, В. Дуніна-Марцінкевіча і інш.), але як самастойная галіна літаратурнай дзейнасці склалася ў пачатку XX ст. (артыкулы і рэцэнзіі С. Палуяна, М. Багдановіча, Л. Гмырака, А. Бульбы, У. Самойлы і інш.). Найбольшага росквіту К. П. дасягнула асабліва ў пасляваенны перыяд (М. Арочка, В. Бечык, Д. Бугаёў, Р. Бярозкін, У. Гніламедаў, У. Калеснік, А. Клышка, А. Лойка, І. Шаўлякова, І. Шпакоўскі, А. Яскевіч і інш.).



Асноўныя жанры сучаснай К. П. — рэцэнзія, артыкул (аглядны, праблемны), бібліяграфічная нататка, літаратурны партрэт, рэпліка, пародыя, манаграфічнае даследаванне. Заканамернасці развіцця беларускай літаратурнай крытыкі, у тым ліку К. П., даследаваў М. Мушынскі (Беларуская крытыка і літаратуразнаўства: 20—30-я гады. Мн., 1975; Беларуская крытыка і літаратуразнаўства: 40-я — першая палавіна 60-х гадоў. Мн., 1985. Каардынаты пошуку: Беларуская крытыка: набыткі, перспектывы. Мн., 1988). Асобныя тэарэтычныя пытанні К. П. знайшлі асэнсаванне ў кнізе В. Каваленкі «Праблемы сучаснай беларускай крытыкі» (Мн., 1977).

Г і с т о є р ы я п а э € з і і в ы в у ч а е гі с т а р ы ч н ы я з а к а н а м е р н а с ц і ў з н і к н е н н я і р а з в і ц ц я н а ц ы я н а л ь н а я й, р э г і я н а л ь н а я й і с у с в е т н а я п а э з і і, а к р э с л і в а е м е с ц а і з н а ч э н н е т в о р ч а с ц і т ы х ц і і н ш ы х п а э т а ў і а с о б н ы х і х т в о р а ў у л і т а р а т у р н ы м п р а ц э с е. П р а а д р о з н е н н е п а м і ж Г. П. і к р ы т ы к а й м о ж н а м е р к а в а ц ь п а н а с т у п н ы м в ы к а з в а н н і І. Ф р а н к а: «...К а л і гі с т о р ы я л і т а р а т у р ы м а е д а д з е н у ю ў ж о с а м о я с у т н а с ц ю р э ч ы п е р с п е к т ы в у, к а р ы с т а е ц ц а б а г а т ы м м а т э р ы я л а м, у в а с о б л е н ы м у т в о р а х п э ў н а г а а ў т а р а, у в о д г у к а х п р а я г о с у ч а с н і к а ў, у м е м у а р а х, п і с ь м а х і і н ш ы х ч ы с т а гі с т а р ы ч н ы х д а к у м е н т а х, т о з в ы ч а й н ы к р ы т ы к н е м а е а м а л ь н і ч о г а т а к о г а, п а в і н е н с а м в ы п р а ц о ў в а ц ь п е р с п е к т ы в у, у г а д в а ц ь з н а ч э н н е, в ы с в я т л я ц ь п р ы к м е т ы г э т а г а а ў т а р а, п а в і н е н, т а к с к а з а ц ь, у з д ы м а ц ь ц а л і н у, у т о я ч а с я к гі с т о р ы к л і т а р а т у р ы з б і р а е ў ж о з у с і м д а с п е л ы я п л а д ы». Т а к і м ч ы н а м, а с н о ў н а е а д р о з н e н н e Г. П. а д к р ы т ы к і п а э

зіі ў тым, што апошняя звяртае ўвагу на сучасныя літаратурныя з'явы, у той час як Г. П. разглядае паэтычныя творы, больш ці менш аддаленыя ад нас часам.

У адпаведнасці з тым, што канкрэтна вывучае Г. П., яна падзяляецца на аўтараў знаёўства, гістоёрыю нацыянальна-найпаэзіі, гістоёрыю рэгіянальна-найпаэзіі (паэзія народаў, блізкіх сваёю мовай, культурай, сацыяльна-эканамічным, дзяржаўна-палітычным ладам або тэрыторыяй: славянская паэзія, паэзія сацыялістычных краін, савецкая паэзія і г. д.) і гістоёрыю сусветнайпаэзіі. Аўтарознаўчыя даследаванні ахопліваюць творчасць аднаго паэта. Часам такіх даследаванняў, прысвечаных класіку нацыянальнай літаратуры, накаптваецца столькі, што ўзнікае неабходнасць вылучыць у аўтарознаўстве асобны раздзел, які носіць імя гэтага класіка: пушкіназнаёўства, шаўчэнказнаёўства, франказнаёўства, купалазнаёўства, коласазнаёўства, багдановічазнаёўства. Часам выдаюцца персанальныя энцыклапедыі паэтаў — класікаў нацыянальных літаратур: Шевченківський словник: У 2 т. К., 1978; Лермонтовская энциклопедия. М., 1981; Янка Купала: Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1986. Гісторыі нацыянальнай, рэгіянальнай і сусветнай паэзіі звычайна ўваходзяць у агульны курс гісторый гэтых літаратур (А. Лойка Старабеларуская літаратура. Мн., 2001; А. Лойка

Гісторыя беларускай літаратуры: Дакастрычніцкі перыяд: У 2 ч. Мн., 1989; Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4 т., 5 кн.

Мн., 1999—2003; История советской многонациональной литературы: В 6 т., 8 кн. М., 1970—1974 і інш.). Што да Г. П. беларускай, то яна пачала стварацца ў XIX ст. («Беларусь і Ян Баршчэўскі» Р. Падбярэскага), набыла пэўную сістэму ў пачатку XX ст. (даследаванні С. Палуяна, М. Багдановіча, Я. Карскага), аднак канчаткова аформілася толькі ў 2-й палове XX ст. (М. Лазарук. Станаўленне беларускай паэмы. Мн., 1968; Сучасная беларуская паэзія. Мн., 1970; А. А. Лойка. Беларуская паэзія пачатку XX стагоддзя. Мн., 1972; М. Р. Ярош, В. Л. Бечык. Беларуская савецкая лірыка. Мн., 1979; М. М. Арошка. Беларуская савецкая паэма. Мн., 1079; І. Штэйнер. Балада: генезіс, эвалюцыя, перспектывы жанру. Мн., 2003; працы А. Адамовіча, І. Багдановіч, А. Баршчэўскага, Р. Бярозкіна, Я. Гарадніцкага, У. Гніламедава, М. Грынчыка, В. Каваленкі, С. Кавалёва, У. Калесніка, Г. Кісялёва, Я. Клімуця, У. Конана, А. Ліса, А. Макарэвіча, В. Максімовіча, А. Мальдзіса, У. Мархеля, М. Мішчанчука, І. Навуменкі, А. Пяткевіча, І. Саверчанкі, Л. Тарасюк, Г. Тычка, Т. Шамякінай, М. Шаўлоўскай, Я. Янушкевіча, М. Яфімавай і інш).

Тэорыя паэзіі даследуе сутнасць, своеасаблівасць паэзіі як грамадскай з'явы і мастацтва слова, вывучае гістарычныя заканамернасці развіцця, сацыяльна-гістарычную ролю і прынцыпы аналізу паэзіі. Грунтуецца на матэрыяле не адной якой-небудзь або некалькіх літаратур, а выкарыстоўвае мастацкі вопыт розных народаў і розных эпох. Без ведаў па Т. П.

нельга абысціся ні гісторыку літаратуры, ні літаратурнаму крытыку. Як падкрэсліваў М. Чарнышэўскі, «без гісторыі прадмета няма тэорыі прадмета; але і без тэорыі прадмета няма нават думкі пра яго гісторыю, таму што няма ўяўлення пра яго аб'ект, яго значэнне і яго межы».

У Т. П. вылучаюцца раздзелы: эстэтыка паэзіі, паэтыка, тэорыя літаратурнага працэсу і метадалогія аналізу паэзіі. **Э с т э т ы к а** п а э з і і разглядае паэзію як адну з форм мадэлявання рэчаіснасці, паказвае сувязь яе з грамадскім жыццём, месца паэзіі сярод іншых відаў мастацтва (паэзія як від мастацтва, класавасць, народнасць паэзіі і інш.). **Т э о є р ы я** л і т а р а т у є р н а г а п р а ц э с у выяўляе гістарычны характар развіцця паэзіі як мастацтва слова, даследуе заканамернасці, звязаныя з узнікненнем і эвалюцыяй асобных родаў і відаў літаратуры, мастацкіх метадаў і літаратурных напрамкаў. **М е т а д а л о є г і я** а н а є - л і з у п а э з і і ўстанаўляе асноўныя прынцыпы навуковага даследавання паэзіі. Цэнтральны раздзел Т. П. — паэтыка (*гл.*), што вывучае характар, структуру і змястоўнасць паэтычнай формы.

Значную ролю ў навуцы пра паэзію адыгрываюць дапаможныя дысцыпліны П.

**Б і б л і я г р а є ф і я** рэгіструе і апісвае апублікаваныя паэтычныя творы, а таксама працы па гісторыі, тэорыі і крытыцы паэзіі. Яна з'яўляецца своеасаблівым лоцманам у моры друкаванай прадукцыі, дазваляе хутка і беспамылкова

арыентавацца ў ёй. Творы беларускай паэзіі (кніжныя выданні) апісаны ва ўкладзеных Н. Б. Ватацы агульных бібліяграфічных паказальніках «Мастацкая літаратура Савецкай Беларусі» (Т. 1. 1917—1960. Мн., 1962; Т. 2. 1961—1968. Мн., 1971), беларускае П. — у яе ж кнізе «Беларускае літаратуразнаўства і крытыка: Бібліяграфія асобных выданняў. 1945—1963» (Мн., 1964). Узор вершазнаўчай Б. — у кнізе М. Гаспарава «Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика» (М., 2000. 2-е выд. С. 325—348). Найбольшае распаўсюджанне атрымалі аўтаразнаўчыя Б.: Бібліяграфія твораў Янкі Купалы. Ч. 1. 1905—1917. Мн., 1955; Янка Купала ў літаратурнай крытыцы і мастацтвазнаўстве: Бібліяграфія. Мн., 1980; Н. Б. Ватацы. Максім Багдановіч: Паказальнік твораў, аўтографу і крытычнай літаратуры. Мн., 1977; Якуб Колас: Бібліяграфічны паказальнік. Мн., 1983 і інш. Адным з відаў бібліяграфіі з'яўляюцца біябібліяграфічныя даведнікі, у якіх інфармацыя пра друкаваныя творы спалучаецца з біяграфічнымі звесткамі аб іх аўтарах. Такім універсальным даведнікам з'яўляецца 6-томны біябібліяграфічны слоўнік «Беларускія пісьменнікі» (1992—1995), выдадзены пад рэдакцыяй прафесара А. Мальдзіса.

Г і с т а р ы я г р а ф і я даследуе ступень вывучанасці асобных пытанняў П., імкнецца выявіць невядомае, сканцэнтраваць намаганні гісторыкаў, тэарэтыкаў і крытыкаў паэзіі на далейшай распрацоўцы актуальных праблем. Гістарыяграфічныя агляды маюцца на пачатку

амаль усіх манаграфій, дысертацыйных даследаванняў, прысвечаных паэзіі. Яскравы ўзор такой працы — артыкул І. Ралько «Беларускае вершазнаўства», змешчаны ў яго кнізе «Верш і мова» (Мн., 1986).

Галоўная задача тэкс т а л о є г і і — вызначэнне канчатковага, так званага кананічнага аўтарскага тэксту, вызваленага ад розных памылак і скажэнняў. Кананічным лічыцца тэкст аўтарскага рукапісу, а калі яго няма — апошняга прыжыццёвага выдання твора. Вялікая заслуга беларускай Т. — выданне шэрагу збораў твораў класікаў нацыянальнай паэзіі: Якуба Коласа ў 14 т., поўных збораў твораў М. Багдановіча ў 3 т., Янкі Купалы ў 9 т., 10 кн. і інш. Тэарэтычныя і практычныя праблемы выдання паэтычнай спадчыны абагульнены ў спецыяльных даследаваннях (М. Мушыньскі. Ад задумы да здзяйснення. Мн., 1965; Р. І. Гульман. Тэксталагія твораў Янкі Купалы: Пытанні вызначэння аўтэнтчнага тэксту. Мн., 1971; Пытанні тэксталагіі беларускай літаратуры. Мн., 1980). Асобай задачай Т. з'яўляецца а т р ы -

б у є ц ы я — устанаўленне аўтарства ананімнага або псеўданімнага твора. Гісторыкаў беларускай паэзіі даўно хвалявала праблема аўтарства ананімных паэм XIX ст., у першую чаргу — «Энеіды навыварат» і «Тараса на Парнасе». Складаную тэксталагічную загадку паспяхова разгадаў Г. Кісялёў у сваіх кнігах «Загадка беларускай «Энеіды» (Мн., 1971) і «Пошукі імя» (Мн., 1978). Расшыфраваць многія псеўданімы беларускіх паэтаў дапамагае «Слоўнік беларускіх

псеўданімаў і крыптанімаў (XVI—XX стст.)»  
Я. Саламевіча (Мн., 1983).

Крыніцазнаўства займаецца выяўленнем і публікацыяй літаратурных крыніц: асобных твораў, матэрыялаў, звязаных з жыццём і творчай дзейнасцю пісьменнікаў. Многія такія матэрыялы захоўваюцца ў архівах (у Мінску — Дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва Беларусі), музеях (напрыклад, у літаратурных музеях Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Петруся Броўкі), рукапісных адрэзках бібліятэк (Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі, Цэнтральнай навуковай бібліятэкі імя Якуба Коласа і інш.). З архіўных фондаў узяты матэрыялы для цікавай кнігі «Шлях паэта. Зборнік успамінаў і біяграфічных матэрыялаў пра Максіма Багдановіча» (Мн., 1975; уклад. Н. Б. Ватацы), а таксама для падрыхтаваных Г. Кісялёвым грунтоўных крыніцазнаўчых выданняў «Пачынальнікі: 3 гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст.» (2-е выд. Мн., 2003), «Пуцявінамі Янкі Купалы: Дакументы і матэрыялы» (Мн., 1981), «3 жыццяпісу Якуба Коласа: Дакументы і матэрыялы» (Мн., 1982). Шырокай папулярнасцю карыстаюцца ўспаміны пра вядомых паэтаў (Успаміны пра Янку Купалу. Мн., 1982; Успаміны пра Якуба Коласа. Мн., 1982; Успаміны пра Петруся Броўку. Мн., 1986 і інш.). Паэтычныя тэксты ўваходзяць не толькі ў зборы твораў і выбранае паэтаў, а і ў анталогіі (Анталогія беларускай паэзіі: У 3 т. Мн., 1993), асобныя зборнікі (Беларуская дакастрычніцкая паэзія. Мн., 1967), хрэстаматыі (Беларуская літаратура XIX стагод-



дзя: Хрэстаматыя. 2-е выд. Мн., 1987) і інш. У 70—80-я гады XX ст. у Беларусі выходзіла «Бібліятэка беларускай паэзіі», кожная кніга якой уключала лепшыя творы аднаго паэта (Ф. Багушэвіча, М. Багдановіча, П. Броўкі, А. Куляшова, К. Крапівы, М. Танка, Р. Барадуліна, В. Зуёнка і інш.).

Б і я г р а ф Ы с т ы к а імкнецца стварыць як мага больш поўныя, навукова грунтоўныя біяграфіі буйных прадстаўнікоў нацыянальнай паэзіі. Найбольш распаўсюджаны яе жанр — крытыка-біяграфічны нарыс. Першую спробу напісаць навуковую біяграфію Янкі Купалы зрабіў Я. Шарахоўскі (Пясняр народных дум. Мн., 1970—1976. Кн. 1—2). Мастацка-дакументальныя біяграфічныя творы (напрыклад, А. Лойкі — пра Янку Купалу, С. Александровіча — пра Якуба Коласа) спалучаюць дакладнасць дакумента з мастацкім вымыслам, з жывасцю, а падчас і займаюцца аўтарскага апаведу.

Л і т а р а т у р н а е к р а я з н а ё ў с т в а, пад якім разумеецца вывучэнне літаратурнай гісторыі пэўнай мясцовасці (вуснай народнай творчасці, сувязі пісьменніка з пэўным краем, устанаўленне пісьменніцкіх прататыпаў, якія жылі ці жывуць у дадзенай мясцовасці, і г. д.), прыцягвае да сябе не толькі аматараў літаратуры, але і прафесійных літаратуразнаўцаў. У публікацыях па Л. К. нярэдка сустракаюцца факты, даты, прозвішчы, якія затым улічваюцца ўсімі даследчыкамі паэзіі, становяцца агульнапрынятымі. З такіх публікацый можна назваць кнігі настаўніка У. Урбановіча «Шляхамі паэтаў і ге-

рояў» (Мн, 1970), журналістаў А. Сінілава «Сцежкамі Прынямоння» (Мн., 1962) і У. Содаля «Людзьмі звацца» (Мн., 1977), літаратуразнаўцаў С. Александровіча «Тут зямля такая...» (Мн., 1985), Г. Каханоўскага «Адчыніся, таямніца часу» (Мн., 1984), артыкулы настаўнікаў М. Пашкевіча, Г. Равінскага, Р. Родчанкі, В. Налецкага, В. Міхасёнка, М. Казлоўскага, архівістаў У. Адамушкі, У. Міхнюка, Р. Платонава, Г. Запартыкі і інш.

Х р а н а л о ў г і я сваёй задачай лічыць вызначэнне дакладных, дакументальна пацверджаных дат, звязаных з літаратурным працэсам. У храналагічным запісе кожны факт пашпартызуецца, г. зн. указваецца крыніца, адкуль узяты звесткі. У літаратуразнаўстве пашырэнне набыў асобны жанр Х. — летапіс жыцця і творчасці пісьменніка. Такія летапісы змяшчаюцца звычайна ў канцы навуковых збораў твораў (напрыклад, складзены Я. Саламевічам «Летапіс жыцця і творчасці» Янкі Купалы — у 2-й кн. 9-га т. Поўнага збору твораў песняра. Мн., 2003). Часам яны ўваходзяць у некаторыя бібліяграфічныя даведнікі (М. С. Васілеўскі, М. А. Каваленка. Пятрусь Броўка: Бібліяграфічны паказальнік. Мн., 1976; Л. М. Бабкова, Н. А. Вітушка, Л. У. Камінская. Янка Купала: Бібліяграфічны паказальнік. Мн., 1984 і інш.), у гісторыі літаратур («Хроніка літаратурнага жыцця Беларусі XIX — пачатку XX ст.» — у «Гісторыі беларускай дакастрычніцкай літаратуры». Мн., 1969. Т. 2), кнігі асобных літаратуразнаўцаў («Летапіс жыцця і дзейнасці Кастуся Каліноў-

скага» — у кнізе Г. Кісялёва «З думай пра Беларусь». Мн., 1966), трапляюць на старонкі перыёдыкі. Летапісы (часам у некалькіх тамах) друкуюцца асобнымі кнігамі. У Беларусі выйшла ў свет выданне: М. І. Мушынскі. Якуб Колас: Летапіс жыцця і творчасці (Мн., 1982). Многія факты і даты, што маюць дачыненне да паэзіі, у тым ліку беларускай, зафіксаваны ў хроніцы літаратурнага жыцця народаў СССР за 50 гадоў (1917—1967), якая склала апошні, шосты том «Истории советской многонациональной литературы» (М., 1974).

Глыбокае разуменне паэзіі немагчыма без ведання законаў развіцця грамадства, культуры, мовы. Таму П. цесна звязана з гісторыяй, псіхалогіяй, эстэтыкай, мовазнаўствам, некаторымі іншымі грамадскімі і гуманітарнымі навукамі.

**Паэтыка** (ад грэч. ποιητική — паэтычнае мастацтва) — 1) абумоўленая ідэйнай задумай мастака сістэма спосабаў і сродкаў вобразнага спасціжэння свету ў іх змястоўнай, сэнсавыяўленчай сутнасці; 2) дысцыпліна, якая вывучае структуру, характэрныя асаблівасці і змястоўнасць паэтычнай формы. У шырокім сэнсе П. — тое, што і тэорыя літаратуры.

Як навука П. падзяляецца на агульную (тэарэтычную), функцыянальную (апісальную), гістарычную, параўнальную і практычную.

А г у ё л ь н а я П. (збліжаецца з цэлым шэрагам раздзелаў тэорыі літаратуры) разглядае ўсе магчымыя спосабы і сродкі ўвасаблення аўтарскай задумы, іх адпаведнасць літаратурным ро-

дам, відам, жанрам. Так, П. верша аналізуе яго лексіку, тропы, сінтаксіс, інтанацыю, метрыку і рытміку, фоніку, рыфмы, строфіку, кампазіцыю, жанры і віды верша. Ф у н к ц ы я н а € л ь - н а я П. даследуе эстэтычныя кампаненты твораў пэўнага літаратурнага напрамку ці перыяду, творчасці пісьменніка, паасобнага жанру, твора (П. рамантызму, старажытнай беларускай літаратуры, М. Багдановіча, М. Танка, П. былін, «Новай зямлі» Я. Коласа і г. д.). Прадмет г і с т а р ы € ч н а й П.— паходжанне і эвалюцыя мастацкіх сродкаў (эпітэт, страфа, сістэма вершавання і г. д.) і катэгорый у залежнасці ад сацыяльна-гістарычных і чыста літаратурных умоў. Широка карыстаецца параўнальна-гістарычным метадам даследавання, імкнецца абагульніць вынікі сусветнага літаратурнага працэсу. П а р а ў н а € л ь н а я П. займаецца тыпалагічным супастаўленнем спосабаў і сродкаў вобразнага адлюстравання свету дзвюх ці больш нацыянальных літаратур (напрыклад, параўнальная метрыка ўсходнеславянскага верша); засноўваецца на параўнальнай стылістыцы, карыстаецца дадзенымі мастацкага перакладу. П р а к т ы € ч н у ю П. складаюць розныя курсы і дапаможнікі па агульнай П., разлічаныя на шырокага чытача; яе задача — выхаванне паэтычнай культуры, азнаямленне чытачоў з асновамі мастацтва слова (у прыватнасці, з асновамі вершавання). Яшчэ ў пачатку

20-х гадоў XX ст. вядомы рускі літаратуразнавец В. Жырмунскі слухна падкрэсліваў: «Паэтыка,

як усякая навукa пра мастацтва, можа адыграваць істотную практычную ролю ў мастацкім выхаванні, а таму яна акажа падтрымку і літаратурнаму крытыку, і педагогу, і нават, калі хочаце, «інтэлігентнаму чытачу», выхоўваючы ў ім увагу да мастацкіх асаблівасцей літаратурнага твора, абвастраючы і паглыбляючы мастацкую ўспрымальнасць».

Першыя грунтоўныя тэорыі П. з'явіліся ў Старажытнай Грэцыі («Пра мастацтва паэзіі» Арыстоцеля), Старажытнай Індыі. Да XVIII ст. П. складвалася як нарматыўная, дыктуючы правілы будовы мастацкіх твораў (працы Гарацыя, Буало, В. Традзьякоўскага, М. Ламаносава). Этапнымі ў фарміраванні П. сталі канцэпцыі Лесінга (вызначыў паэзію як часовае мастацтва ў адрозненне ад прасторавага — выяўленчага), Гумбальта (разумеў мову як творчасць), рускіх рэвалюцыйных дэмакратаў (В. Бялінскага, М. Дабралюбава, М. Чарнышэўскага, А. Герцэна). Тэзіс В. Бялінскага пра змястоўнасць мастацкай формы, напрыклад, поўнасцю падтрымлівае сённяшняя навукa. На вывучэнне літаратуры як мастацтва слова зрабілі ўплыў працы А. Весялоўскага па гістарычнай П., даследаванні А. Патабні законаў і форм паэтычна-вобразнага мыслення. У 20-я гады XX ст., у час бытавання канцэпцый в у л ь г а € р н а - г а с а ц ы я л а г Ү з м у і ф а р м а л Ү з - м у, узніклі с а ц ы я л а г Ү ч н а я і ф а р - м а € л ь н а я П. Першая з іх тлумачыла (часта залішне прасталінейна) усе факты літаратуры гістарычнымі і сацыяльна-эканамічнымі прычы-

намі. Для другой характэрныя іманентнасць літаратурзнаўчага аналізу, спробы разглядаць мастацтва як прыём, асаблівым чынам арганізаваную мову, але асобныя прадстаўнікі яе (Ю. Тынянаў, Б. Эйхенбаўм, В. Шклоўскі і іншыя літаратары, аб'яднаныя ў Таварыства па вывучэнні пазычнай мовы — О П О Я З) выявілі прыцыпы сюжэтакладання, своеасаблівасць пазычнай мовы як тыпу маўлення, характарызаваўлі «адзінства і цеснату вершаванага раду» і інш. Некаторыя ідэі фармальнай П. пазней ляглі ў аснову с т р у к т у р н а й

і л і н г в і с т ы ч н а й П., абумовіўшы іх моцныя і слабыя бакі (Структурализм: «За» и «против». М., 1975). Новым крокам у распрацоўцы праблем П. з'явіліся працы В. Жырмунскага, В. Вінаградава, Д. Ліхачова, М. Храпчанкі, М. Гаспарова і інш.

Пэўны ўклад у развіццё П. унеслі вучоныя Беларусі. Яшчэ ў XVI—XVIII стст. П. распрацоўвалі выкладчыкі брацкіх школ і езуіцкіх калегій, дзе абавязкова вывучалася тэхніка вершавання. Л. Зізаній у кнізе «Грамматіка словенска...» (Вільня, 1596) упершыню ва ўсходніх славян сцісла падаў тэорыю пабудовы верша. Грунтуючыся на правілах антычнага вершавання, ён даваў тлумачэнні метра, стапы, асноўных вершаваных памераў, характару дэкламацыі, звярнуў увагу на рыфму (чаго не было ў антычным вершы). М. Сматырыцкі («Грамматіка словенскія правільная синтагма». Еўе, 1618) імкнуўся перанесці законы антычнага (метрычнага) вершавання на ўсходнеславянскую пазыю. Найвышэйшае да-

сягненне тэарэтыка-літаратурнай думкі Беларусі, Літвы і Польшчы XVII—XVIII стст. — працы (на лацінскай мове) М. К. Сарбеўскага «Пра дасканалую паэзію, або Вергілій і Гамер» і «Курс паэтыкі», у аснову якіх ляглі лекцыі, прачытаныя аўтарам у Полацку ў 1617—1620 гг. Сарбеўскі прыйшоў да арыгінальных высноў пра сутнасць літаратуры, яе месца сярод розных відаў мастацтва, пра суадносіны формы і зместу, кампаненты формы, пра паэтычныя жанры і інш. Нарматыўная П. Сарбеўскага паяднала тэарэтычныя палажэнні эпохі Адраджэння і барока, вызначыла кірунак далейшага развіцця навукі пра літаратуру і самой мастацкай літаратуры Беларусі. У 1786 г. у Магілёве выйшла кніга «Пра мастацтва паэзіі» Ф. Пракаповіча, у якой абгрунтаваліся прынцыпы класіцызму. XIX стагоддзе не пакінула значнага следу ў беларускай П. Найбольшую значнасць маюць хіба што выказванні Я. Чачота пра сілаба-танічны верш і І. Насовіча пра народнае вершаванне. На пачатку XX ст. да П. звярнуўся М. Багдановіч. Яго меркаванні пра еднасць формы і зместу, пра т. зв. навуковую паэзію і інш. мелі і маюць прынцыповае значэнне для тэорыі беларускага вершаванага слова. Беларуская функцыянальная П. папоўнілася ў 20-я гады XX ст. працамі А. Вазнясенскага «Паэтыка М. Багдановіча» (Коўна, 1926), Я. Барычэўскага «Тэорыя санету» і «Паэтыка літаратурных жанраў» (Мн., 1927), грунтоўным артыкулам У. Дубоўкі «Рыфма ў беларускай народнай творчасці» (1927). Пытанні П. так ці інакш закраналіся ў такіх працах, як «Белару-

сы» (Пг., 1903—1922) Я. Карскага, «Гісторыя беларускай літаратуры» (Мн., 1924) і «Беларуская драматургія» (Мн., 1928) І. Замоціна, «Нарысы гісторыі беларускай літаратуры» (Мн., 1928) М. Пятуховіча і інш. Сістэматычныя даследаванні па П. пачаліся з 60-х гадоў XX ст. З гэтага часу ў Беларусі пачынаецца вывучэнне метрыкі і рытмікі верша (І. Ралько, М. Грынчык, В. Рагойша, А. Кабаковіч, В. Ярац, У. Славецкі), яго кампазіцыйных асаблівасцей і слоўна-паэтычнай вобразнасці (А. Яскевіч, Я. Шпакоўскі); даследчыкі звяртаюцца да П. асобных жанраў: прыказак і прымавак (М. Янкоўскі), загадак (Н. Гілевіч), песень (Н. Гілевіч, А. Ліс, Л. Салавей, В. Коўтун), дзіцячага фальклору (Г. Барташэвіч). З'явіліся таксама спецыяльныя даследаванні пра П. М. Танка (В. Рагойша. Паэтыка Максіма Танка. Мн., 1968), М. Багдановіча (А. Кабаковіч. Паэзія Максіма Багдановіча. Мн., 1978), некаторых іншых пісьменнікаў (Стыль пісьменніка. Мн., 1974). Выйшла некалькі вучэбных дапаможнікаў па агульнай П. для студэнтаў і школьнікаў: «Асновы савецкага літаратураведення» І. Гутарава (2-е выд. Мн., 1967), «Уводзіны ў літаратуразнаўства» М. Лазарука і А. Ленсу (2-е выд. Мн., 1982), «Вопросы теории литературы» М. Палкіна (2-е выд. Мн., 1979), «Практыкум па ўводзінах у літаратуразнаўства» А. Майсейчыка (Мн., 1980). Створана некалькі літаратуразнаўчых слоўнікаў: «Кароткі літаратуразнаўчы слоўнік» А. Макарэвіча (2-е выд. Мн., 1969), «Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў» М. Лазарука і А. Ленсу (2-е выд. Мн., 1996). Разам з тым бе-



ларускія літаратуразнаўцы амаль не звяртаюцца да гістарычнай і параўнальнай П. Беларуская П. развіваецца ў рэчышчы ўсёй еўрапейскай П., якая стаіць сёння на мяжы эстэтыкі, літаратуразнаўства, мовазнаўства, выкарыстоўвае асобныя палажэнні матэматыкі, кібернетыкі, тэорыі інфармацыі, семіётыкі. Аднак адзіная методыка даследавання яшчэ не выпрацавана. Большасць вучоных, абапіраючыся на дасягненні гуманітарных і дакладных навук, выступаюць супраць схематызацыі жывых літаратурных з'яў, што назіраецца ў сучасным структуралізме, імкнучца вывучаць элементы формы неад'емна ад зместу твора.

**Вершазнаўства** — раздзел паэтыкі, што вывучае верш як пэўную эстэтычную сістэму, яго гісторыю і тэорыю. Раздзеламі В. як навукі пра верш з'яўляюцца метрыка, рытміка, строфіка. В. вывучае гукавы склад вершаў (*гл.*: фоніка, рыфма), паэтычны сінтаксіс. Першым беларускім вершазнаўцам быў Л. Зізаній, які падаў кароткі курс тэорыі антычнага (метрычнага) верша, даў тлумачэнне некаторых вершазнаўчых паняццяў (стапа, метр, памер, рыфма). Асобныя палажэнні Л. Зізанія развіў М. Сматырыцкі, які зрабіў спробу ўвесці ў старабеларускую і ўсю ўсходнеславянскую паэзію антычную сістэму вершавання, у прыватнасці адзін з яе асноўных памераў — гекзаметр. Выдатным вершазнаўцам сярэдневяковай Беларусі з'яўляўся М. Сарбеўскі. Асобныя вершазнаўчыя назіранні ёсць у працах С. Полацкага, Я. Чачота, І. Насовіча, Я.

Карскага. Значны ўклад у беларускае В. унёс М. Багдановіч сваім нарысам пра санет, даследаваннем рытмікі і фонікі верша Т. Шаўчэнкі, развагамі пра суадносіны рытму і метра і інш. Беларускае савецкае В. распачалося працамі А. Вазнясенскага, Я. Барычэўскага, У. Дубоўкі. Найбольш інтэнсіўна гісторыя і тэорыя беларускага верша распрацоўваюцца ў пасляваенны час. Вучоныя даследуюць рытміку і метрыку як літаратурнага верша (І. Ралько. Беларускі верш. Старонкі гісторыі і тэорыі. Мн., 1969; *ён жа*. Вершаскладанне. Даследаванні і матэрыялы. Мн., 1977; *ён жа*. Верш і мова. Мн., 1986; М. Грынчык. Шляхі беларускага вершаскладання. Мн., 1973; В. Рагойша. Гутаркі пра верш: Метрыка. Рытміка. Фоніка. Мн., 1979; Л. Кабаковіч. Беларускі свабодны верш. Мн., 1985), так і фальклорнага (М. Янкоўскі. Паэтыка беларускіх прыказак Мн., 1971; Н. Гілевіч. Паэтыка беларускай народнай лірыкі. Мн., 1975; *ён жа*. Паэтыка беларускіх загадак. Мн., 1976). У поле зроку даследчыкаў трапляюць пытанні паэтычнай вобразнасці, лірычнай кампазіцыі, вершаванага сінтаксісу, фонікі (А. Яскевіч. Ад слова да вобраза. Мн., 1972; В. Жураўлёў, І. Шпакоўскі, А. Яскевіч. Пытанні паэтыкі. Мн., 1974; названыя вышэй кнігі Н. Гілевіча). Да праблем развіцця беларускага верша звярталіся і звяртаюцца таксама М. Арочка, В. Бечык, Р. Бярозкін, У. Гніламедаў, У. Калеснік, В. Коўтун, М. Лазарук, А. Лойка, М. Палкін, У. Славецкі, В. Ярац, А. Дуброўскі і інш. Кароткая гісторыя беларускага вершазнаўства

змешчана ў кнізе І. Ралько «Верш і мова». Гл. таксама: паэтыка.

**Воёбраз паэтычны** — асобы спосаб эстэтычнага асэнсавання рэчаіснасці ў канкрэтнай, індывідуальна-пачуццёвай форме. Паэзія, як і мастацтва ўвогуле, — гэта «мысленне ў вобразах», сутнасць паэзіі ў тым, «што яна бясплотнай ідэі дае жывы, пачуццёвы і прыгожы вобраз» (В. Бялінскі). У літаратуры паняцце «образ» мае некалькі значэнняў. У лірыцы перш за ўсё выяўляюцца т. зв. с л о ў н ы я В., або тропы. У значнай ступені з дапамогай тропы ў паэзіі ствараецца В.-м а л ю є н а к (партрэтная, пейзажная замалёўка, апісанне падзей і г. д.), В.-п е р а ж ы в а є н н е (тая ці іншая эмацыянальная «зараджанасць» чытача). У лірычнай паэзіі нярэдка В.-с ў м в а л ы, у якіх, як правіла, увасабляюцца глыбокія, грамадска значныя думкі (гл.: сімвал). Для лірыкі ў цэлым характэрны В. лірычнага героя (гл.). Што да ліра-эпасу (гл.: паэма), то тут В. — гэта найперш «канкрэтны і ў той жа час абагульнены малюнак чалавечага жыцця, які створаны пры дапамозе вымыслу і мае эстэтычнае значэнне» (Л. Цімафееў). Такія В. ёсць у творах Я. Купалы (Бандароўна, Гусляр), Я. Коласа (дзядзька Антось, Сымон-музыка), А. Куляшова (Алесь Рыбка, Кастусь Каліноўскі) і іншых паэтаў. Асновай ліра-эпічнага В. з'яўляецца характар (гл.) з тымі ці іншымі яго рысамі. Характар у рэалістычнай літаратуры — гэта т ы п о є в ы характар, які выяўляе зака-

намернае ў рэчаіснасці; рэалізм патрабуе паказу «тыповых характараў у тыповых абставінах» (Ф. Энгельс). В., у якім з вялікай мастацкай сілай увасоблены найбольш характэрныя для людзей пэўнай групы рысы, становіцца тым (Рамэа і Джульета, Гамлет, Дон-Жуан, Дон-Кіхот і інш.). Паэтычная вобразнасць валодае пазнавальнымі, выхаваўчымі, камунікатыўнымі і эстэтычнымі ўласцівасцямі. Яна дапамагае глыбей пазнаць навакольны свет, фарміруе грамадскі і эстэтычны ідэал чалавека, прыносіць эстэтычную асалоду, уключаецца ў сістэму агульначалавечай камунікацыі (сувязі). Як слушна сказаў П. Броўка ў вершы «Багата, родная ты мова..»,

Радок сухі — без лісцяў голле,  
А вобраз аздабляе шмат.  
Ах, каб збіралася іх болей,  
Ды каб усё на добры лад!

**Змест і фоэрма** — паняцці, якія паказваюць на тое, што ёсць выяўляецца ў паэтычным творы і якім яно выяўляецца. Ідэйна асэнсаваная, эстэтычна асвоеная жыццёвая з’ява (думкі, пачуцці, праблемы) складаюць **З.** (або і дэяльнасць **З.**) твора, характар жа эстэтычнага асваення гэтых з’яў, спосаб выяўлення **З.** — **Ф.** твора. Арыгінальнае вытлумачэнне **З.** даў М. Багдановіч: «...Пад зместам твора ў суб’ектыўным сэнсе трэба разумець уражанне, якое пакідае дадзеная рэч; а ў аб’ектыўным сэнсе — сукупнасць элементаў, што ўтвараюць гэта ўражанне. Для прысваення ж тэрміна «змест» выключна ідэалагічным элементам твора ці тым больш яго тэ-

ме не бачым ніякіх падстаў». З. у мастацкім творы адыгрывае вядучую ролю. Аднак Ф. не пасіўная ў адносінах да яго. Яна глыбей раскрывае або, наадварот, прытушоўвае З., часам набывае адносна самастойнае, арганізуючае значэнне. Да паэтычнай Ф. адносяцца сістэма прамых і пераносных значэнняў слоў (гл.: «Лексіка паэтычная. Тропы»), вершаваны рытм, фоніка, рыфма, строфіка, паэтычны сінтаксіс, інтанацыя, кампазіцыя, жанр. З. і Ф. у паэзіі ўзаемазвязаны: не толькі З. у ёй аформлены, але і Ф. змястоўная. З. і Ф., валодаючы сваімі спецыфічнымі рысамі, нярэдка пераходзяць адно ў другое, бываюць тым і другім адначасова. Так, змястоўная сутнасць вобраза выяўляецца ў мове, якая з'яўляецца ў адносінах да яго Ф. У той жа час вобраз — Ф. у адносінах да ідэйнага З. усяго твора. На непарыўную еднасць З. і Ф. указваў В. Бялінскі: «Калі форма з'яўляецца выражэннем зместу, яна звязана з ім так цесна, што аддзяліць яе ад зместу — значыць знішчыць сам змест; і наадварот, аддзяліць змест ад формы — значыць знішчыць форму». «Аддзяленне» З. ад Ф. (і наадварот) адбываецца толькі пры навуковым аналізе структуры твора, аднак і ў гэтым выпадку неабходна помніць пра ўмоўнасць такога «аддзялення», пра падначаленасць Ф. у адносінах да З., пра тое, што канечны вынік аналізу — сінтэз, г. зн. характарыстыка твора як мастацкага цэлага, як адзінства З. і Ф. Гэтыя патрабаванні ляжаць

у аснове т. зв. ц э л а с н а г а а н а л і з у літаратурнага твора. Калі іх не ўлічваць, калі, і-

наруючы Ф., надаваць выключнае значэнне З. твора або, ігнаруючы З., узводзіць у абсалют мастацкую Ф., то гэта можа прывесці да в у л ь - г а ё р н а г а с а ц ы я л а г Ы з м у ц і д а ф а р - м а л Ы з м у. Кампаненты паэтычнай формы, іх змястоўную, сэнсавыяўленчую сутнасць вывучае паэтыка.

**Лірыка** (ад грэч. *lyricos* — той, хто спявае пад гукі ліры; музычны; хвалюючы) — адзін з трох родаў літаратуры, які адлюстроўвае рэчаіснасць праз суб'ектыўнае выяўленне пачуццяў, перажыванняў аўтара. Прадметам адлюстравання ў Л. з'яўляецца менавіта духоўнае жыццё чалавека, свет яго ідэй і пачуццяў. Як падкрэсліваў В. Бялінскі, «усё, што цікавіць, хвалюе, радуе, выклікае смутак, дае асалоду, мучыць, заспакойвае, турбуе, адным словам, усё, што з'яўляецца зместам духоўнага жыцця суб'екта, усё, што ўваходзіць у яго, узнікае ў ім, — усё гэта ўспрымаецца лірыкай як законная яе ўласнасць». Л. — самастойны, вельмі старажытны род літаратуры, але яна не супрацьстаіць ні эпасу (*эл.*) як аб'ектыўнаму аповеду пра пэўныя падзеі, ні драме (*эл.*) з яе скразным канфліктна-напружаным дзеяннем. Наадварот, на працягу ўсяго развіцця літаратуры Л. кантактавала, узаемадзейнічала з эпсам і драмай. Лірычныя элементы няцяжка знайсці ў эпічных і драматычных творах (лірычныя адступленні, асабліва эмацыянальная насычанасць твораў, прасякнутасць іх аўтарскімі пачуццямі). У сваю чаргу ў Л. можна выявіць элементы эпаса (за-

чаткі сюжэта) і драмы (напружанасць думкі і па-чуцця, дыялагічная форма выяўлення). Зрэшты, паэзія як від мастацтва слова з'яўляецца адным з найбольш моцных спалучальных звенняў Л., драмы і эпасу. Паэтычныя творы — гэта перш за ўсё творы лірычныя. Але не толькі. Паэзіі належаць таксама асобныя вершаваныя эпічныя (вершаваны раман, быліна, дума), ліра-эпічныя (балада, паэма) і драматычныя творы (драматычная паэма). З другога боку, сама Л. згладжвае пэўную супрацьпастаўленасць паэзіі і прозы як двух відаў літаратурна-мастацкай творчасці. Слова *лірыка* часта ўжываецца як сінонім паэзіі. І памылкі тут вялікай няма. Але не трэба забываць, што Л. можа часам карыстацца і праявінай мовай (лірычныя адступленні ў эпічных творах, т. зв. лірычная проза). Таму графічна Л. і паэзію можна ўвасобіць

у выглядзе дзвюх акружнасцей, што перасякаюцца паміж сабой. Зона іх перасячэння ахоплівае ўласна лірычную паэзію. У Л. нельга стварыць асобныя цэласныя характары, вобразы, каб перадаць праз іх заканамернасці жыцця. У той жа час індывідуалізаваны і тыпізаваны малянак духоўнага свету сучасніка выяўляецца ў ёй у вобразе лірычнага героя паэта. Асобныя рысы гэтага героя паўстаюць з усіх твораў паэта, з усёй разнастайнасці іх жанраў. Лірычная паэзія і проза выпрацавалі мноства жанраў і жанравых разнавіднасцей (элегія, песня, загадка, галашэнне, прыказка, версэт, лірычная проза і г. д.). У залежнасці ад канкрэтнага зместу лірычных твораў адрозніваюць наступныя

разнавіднасці Л.: грамадзянскую, філасофскую, медыцатную, інтэмнаю, пейзажную і сугестыўную. Падзел Л. на жанры і разнавіднасці досыць умоўны. Так, элегія можа быць не толькі сумнай, але і смешнай, сатырычнай; пейзажны верш можа мець глыбока філасофскае або востра грамадзянскае гучанне і г. д.

**Лірычны героі** (часам — **вообраз паэта, лірычнае «я»**) — умоўны тэрмін, якім абазначаюць вобраз, што ўзнікае ў свядомасці чытача ў выніку знаёмства з лірычнай творчасцю таго ці іншага паэта. Лірык выяўляе ў вершах свае думкі і пачуцці, настрой і перажыванні, свае адносіны да з'яў і падзей навакольнай рэчаіснасці. Але формы гэтага выяўлення могуць быць розныя, падчас нечаканыя. Таму вобраз Л. Г. нельга прасталінейна атаясамліваць з асобай паэта, перажыванні Л. Г. — з пачуццямі і думкамі аўтара. Так, у вершы «Я — калгасніца...» Я. Купалы лірычнае «я», ад імя якога вядзецца паэтычны аповед, жаночага полу. У вершы А. Твардоўскага «Я убит подо Ржевом» Л. Г. выступае салдат, які загінуў на вайне. Паэт можа ўявіць сябе ў міжпланетным караблі і ў форме «я» выказаць пачуцці касманаўта і г. д. (рэфлевалірыка). Разам з тым нельга лічыць, што паміж асобай паэта і яго Л. Г. значная розніца. Суадносіны паміж імі — гэта, кажучы некалькі спрошчана, суадносіны прататыпа і



мастацкага вобраза-персанажа, які ствараецца, як і вобраз Л. Г., з дапамогай адбору жыццёвага матэрыялу, мастацкага вымыслу, тыпізацыі. Л. Г. раскрывае тыповыя перажыванні ў тыповых абставінах. Менавіта таму ў лірычнай творчасці асабліва вялікае значэнне набываюць грамадзянская пазіцыя, палітычны круггляд, адукацыйны і культурны ўзровень, маральны воблік пісьменніка. Толькі перадавы па сваіх поглядах, грамадзянска актыўны, глыбока дасведчаны чалавек можа стварыць вобраз Л. Г., здольнага захапіць чытача, павесці наперад у змаганні за новую будучыню. Л. Г. найбольш поўна паўстае з усёй творчасці паэта, асобныя вершы — кожны па-свойму — узбагачаюць той тып лірычнага характару, што ўносіць у літаратуру пэўны творца. Так, вобраз дарэвалюцыйнага Л. Г. Я. Купалы — чалавека-бунтара, змагара за сацыяльнае і нацыянальнае разняволенне роднага народа — паўстае з розных лірычных твораў паэта. У адных вершах раскрываецца ўсведамленне яго сацыяльнай, нацыянальнай або чыста чалавечай годнасці («А хто там ідзе?», «Ворагам Беларускай», «Мужык»), у другіх — палкае жаданне грамадска-рэвалюцыйнай дзейнасці («Там», «Час»), у трэціх — свядомая арыентацыя на працоўны народ («Я не для вас...», «Адповедзь»), у чацвёртых — нязломная вера ў перамогу добра і справядлівасці («Яшчэ прыйдзе вясна») і г. д. Вобраз Л. Г. творчасці П. Панчанкі — гэта вобраз чалавека праўдзівага, сумленнага, чалавечнага («Без чалавечнасці не будзе і вечнасці!»), які актыўна сцвяр-

джае хараство жыцця і гэтак жа актыўна і бескампрамісна змагаецца з усім, што перашкаджае нам у жыцці.

**Метад літаратуры** (ад грэч. *methodos* — шлях даследавання, тэорыя, вучэнне) — сістэма гістарычна абумоўленых творчых прынцыпаў, якімі мастакі, блізкія па сваіх ідэйна-мастацкіх пазіцыях, кіруюцца пры адборы, абагульненні і ацэнцы жыццёвых з’яў. Звычайна М. Л. адначасова выяўляюцца ў розных відах мастацтва слова (паэзія, проза, драматургія), а таксама ў розных мастацтвах (літаратура, жывапіс, архітэктура і г. д.). М. Л. цесна звязаны з тыпам творчасці і напрамкам літаратурным (*гл.*), у многім прадвызначае стыль пісьменніка (*гл.*). У мастацтве, у т. л. у літаратуры, гістарычна змяніліся, а падчас суседнічалі розныя М. Л.: метады старажытнай

і сярэднявечнай літаратуры, барока, класіцызм, сентыменталізм, рамантызм, рэалізм, мадэрнізм. Кожнаму з іх характэрныя свае прынцыпы і сродкі адлюстравання рэчаіснасці, галоўныя героі, асноўны пафас. У беларускай літаратуры не ўсе М. Л. знайшлі аднолькавае ўвасабленне. Рэалізм Адраджэння, які, адмятаючы сярэднявечную мараль, схаластыку, адкрываў свет і чалавека ў свеце, выявіўся найперш у асветніцкай дзейнасці і творчасці Ф. Скарыны (празаічныя і вершаваныя прадмовы і пасляслоўі да перакладаў асобных кніг «Бібліі»), у паэзіі М. Гусоўскага («Песня пра

зубра») і інш. Асобныя рысы б а р оє к а (ад італ. barocco — вычварны, дзіўны) — пышная дэкаратыўнасць, парадаксальнасць, ускладненасць, багатая метафарычнасць, імкненне здзівіць, уразіць — увасобіліся ў беларускай панегірычнай, рэлігійна-філасофскай, парадыйнасатырычнай і гумарыстычнай паэзіі 2-й палавіны XVII — 1-й трэці XVIII ст., перш за ўсё ў творчасці С. Полацкага. Што да к л а с і - ц ыє з м у (ад лац. classicus — узорны) з яго арыентацыяй на антычнае мастацтва, культуам розуму, героямі незвычайнымі, легендарнымі (багі, цары, палкаводцы і г. д.), то ён прадстаўлены ў беларускай літаратуры своеасабліва — перш за ўсё праз асмяяанне гэтага М. Л.

у сатырычна-парадыйных творах «Уваскрэсенне Хрыстова», «Энеіда навыварат» і «Тарас на Парнасе». У «чыстым» выглядзе ў шматмоўнай літаратуры Беларусі канца XVII — пачатку XIX ст. ён увасобіўся ў творах на «панскіх» мовах — лацінскай (М. Карыцкі), польскай (А. Нарушэвіч, Ю. Нямцэвіч, Ф. Багамалец), рускай (І. Сакольскі, І. Галянеўскі). Тэарэтычныя прынцыпы яго ў сваіх курсах паэтык распрацаваў выкладчык Полацкай калегіі М. Сарбеўскі («Пра дасканалую паэзію, або Вергілій і Гамер», «Лекцыі па паэтыцы»).

С е н т ы м е н т а л Р з м (ад франц. sentiment — пачуццё), росквіт якога ў рускай літаратуры прыпадае на XVIII ст., у процівагу класіцызму сваю ўвагу засяродзіў на паказе чалавечых пачуццяў, перажыванняў; героем ён

абраў прадстаўніка ніжэйшых саслоўяў (шляхціц, часам селянін). У беларускай літаратуры ён часткова выявіўся ў творчасці Я. Баршчэўскага, В. Дуніна-Марцінкевіча («Гапон», «Ідылія»). Дэмакратызаваць літаратуру працягваў рамантызм (канец XVIII — 1-я палова XIX ст.), для якога важным было не саслоўнае паходжанне чалавека, а яго ўнутраны свет, моц характару, вышыня ідэалаў. Рамантызм стварыў тып героя-бунтара, проціпаставіў рэальнаму ідэальнае, завастрыў увагу на выключных характарах, падзеях, пачуццях. Першыя рамантычныя творы на беларускай зямлі напісалі А. Міцкевіч («Свіцязянка», «Рыбка», «Гражына»; ён з'явіўся родапачынальнікам гэтага М. Л. і ў польскай літаратуры), Я. Чачот, Я. Баршчэўскі, В. Дунін-Марцінкевіч («Вечарніцы», «Шчароўскія дажынкi», «Травіца братсястрыца») і інш. Своеасабліваасцю літаратурнага развіцця XIX ст. стаў пераход пісьменнікаў ад рамантызму да рэалізму (ад лац. *realis* — істотны, сапраўдны). Такі пераход, у прыватнасці, назіраецца ў творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча, які сваімі творамі «Халімон на караначыі» (1857) і «Пінская шляхта» (1866) паклаў пачатак гэтаму М. Л. у беларускай літаратуры. На месца выключнага (у рамантызме) рэалізм паставіў тып ое вае — як выражэнне заканамернага ў жыцці, дыялектычную еднасць абагульненага і індывідуальнага, праўдзівае адлюстраванне рэчаіснасці. Тыповасць, праўдзіваасць, сацыяльны дэтэрмінізм, гістарызм — галоўныя ўласцівасці рэалізму, што выявіліся

ў беларускай літаратуры ад Ф. Багушэвіча, Цёткі, Я. Коласа да П. Броўкі, П. Глебкі, А. Куляшова, П. Панчанкі, Н. Гілевіча, Р. Барадуліна. У XX ст. побач з рэалізмам і рамантызмам (неарамантызм), у заходняй, а затым і ў рускай літаратуры пачынае існаваць мадэрнізм (ад франц. *moderne* — самы новы, сучасны). Нараджаецца ён як філасофска-эстэтычны рух авангардысцкага (ад франц. *avant-garde* — перадавы атрад) кірунку, што не прымаў сацыяльна-гістарычнай абумоўленасці мастацтва, затым успрымаецца і як М. Л. Мадэрнізм ахоплівае пісьменнікаў шэрагу напрамкаў літаратурных, для якіх характэрна засяроджанасць выключна на ўнутраным свеце чалавека (лірычнага героя або вобраза-персанажа), сацыяльная індэферэнтнасць, падкрэслены антыгістарызм, элітарнасць, мудрагелістасць, незвычайнасць мастацкай формы (Л. Арагон, І. Бэхер, Э. Паўнд, Р. М. Рыльке, П. Элюар, ранняя творчасць У. Маякоўскага і інш.). Асобнымі сваімі гранямі мадэрнізм аказаў уплыў на станаўленне новай беларускай літаратуры (Я. Купала, М. Багдановіч, У. Жылка, М. Танк і інш.). Некаторыя яго прыёмы, фармальныя знаходкі ў галіне вершатворчасці (вобразнасць, рытміка, фоніка) уплываюць і на сучаснае беларускае пазытычнае слова (А. Разанаў), у першую чаргу — на яго маладзейшых прадстаўнікоў (С. Адамовіч, А. Аркуш, Ю. Гумянюк, Ю. Пацюпа, І. Сідарук, А. Хадановіч і інш.).

### **Напра€мак літарату€рны —**

арганізацыйна-творчае адзінства групы паэтаў пэўнага гістарычнага перыяду, блізкіх па сваім светапоглядзе і мастацкай манеры. Прадстаўнікі аднаго Н. Л. распрацоўваюць агульныя матывы і тэматыку, карыстаюцца падобнымі выяўленчымі сродкамі. Творчую блізкасць яны часта замацоўваюць арганізацыйна: утвараюць літаратурную арганізацыю, выдаюць свой орган, публікуюць маніфест і г. д. Часам Н. Л. утвараюцца ў межах аднаго метаду літаратурнага (крытычны рэалізм, натуралізм, сацыялістычны рэалізм — у межах

р э а л Р з м у; ад лац. *realis* — істотны, сапраўдны), падчас узнікаюць у выніку пошуку новага метаду (сімвалізм). У новай беларускай літаратуры, рэалістычнай у сваёй аснове

і галоўных праявах, актыўна заявіў пра сябе

к р ы т ы € ч н ы р э а л н з м (В. Дунін-Марцінкевіч, Ф. Багушэвіч, Цётка, М. Багдановіч, А. Гарун, раннія Я. Купала, Я. Колас і інш.) і — пазней, у савецкі час — с а ц ы я -

л і с т ы € ч н ы р э а л н з м (тыя ж Я. Купала, Я. Колас, а таксама М. Чарот, П. Трус, У. Хадыка, П. Броўка, П. Глебка, А. Куляшоў і інш.). Пры ўсёй блізкасці гэтых Н. Л., якія адносяцца да аднаго метаду, існуе і пэўнае адрозненне паміж імі: у пафасе (асноўны пафас першага — пафас сцвярджэння, другога — пафас адмаўлення), у вядучым героі (вядучы герой літаратуры сацыялістычнага рэалізму — станоўчы, у той час як у крытычным рэалізме — адмоўны),

сацыяльна-палітычнай дэтэрмінаванасці ідэй, праблем, тэматыкі пісьменніцкай творчасці у (адносна вольная дэтэрмінаванасць у крытычным рэалізме і надзвычай жорсткая, абавяз-

кова камуністычна-партыйная — у рэалізме сацыялістычным). У канцы XIX — пачатку XX ст. у еўрапейскай мадэрнісцкай паэзіі ўзнік цэлы шэраг Н. Л.: сімвалізм, футурызм, імажынізм і інш. Усе яны ў той ці іншай ступені зыходзілі з філасофіі дэкадаэнсу (ад франц. *decadence* — заняпад) — заняпадніцкай плыні ў еўрапейскай грамадскай думцы і мастацтве на пераломе XIX—XX стст. Сімвалізм (ад грэч. *symbolon* — знак) на месца мастацкага вобраза імкнуўся паставіць сімвал (*гл.*), які, на думку сімвалістаў, з’яўляецца пазакласавай і пазачасавай катэгорыяй. Сімвалісты (у Францыі — А. Рэмбо, П. Верлен, у Бельгіі — Э. Верхарн, у Расіі — В. Брусаў, К. Бальмонт, А. Блок, А. Белы) прапаведавалі самацэннасць унутранага, ірацыянальнага свету, імкнуліся ўнесці ў паэзію «дух музыкі» як мастацтва найменш рацыянальнага, найменш прывязанага да канкрэтнай рэчаіснасці. Не значэнне, а гучанне слова, яго рытм, «музыка», адвольнасць асацыятыўных сувязей паміж словамі ляжалі ў аснове творчых прынцыпаў сімвалізму. У супрацьлегласць яму футурызм (ад лац. *futurum* — будучае) выяўляў сваю арыентацыю на рэчаіснасць, дакладней — на век «небаскробна-машынна-аўтамабільны». Футурысты (а сярод іх у Расіі былі У. Маякоўскі, В. Хлебнікаў, М. Асееў і інш.) увогуле слухна сцвярджалі, што будучае належыць тэхніцы, гораду, рабочаму класу. Але яны глыбока памыляліся, калі лічылі, што традыцыйнае рэалістычнае мастацтва для будучыні не прыгод-



нае, калі парывалі з класічнымі традыцыямі, дэфармавалі слова, разбуралі сінтаксіс, тварылі сваю «мудрагельшчыну».

І м а ж ы н Ы з м (ад франц. image — вобраз) у аснову паэтычнай творчасці клаў самацэнную вобразнасць, паэтычны твор разумеў як своеасаблівы каталог разнастайных тропаў. Імажыністы (малады С. Ясенін, Р. Іўнеў, А. Марыенгоф, В. Шаршаневіч і інш.) на поўны сур'ез гаварылі, што «верш — не арганізм,

а хваля вобразаў, з яго можна выняць адзін вобраз, уставіць яшчэ дзесяць» (В. Шаршаневіч). У савецкі час асобныя прадстаўнікі гэтых Н. Л. (У. Маякоўскі, А. Блок, В. Брусаў, С. Ясенін і інш.) перайшлі на пазіцыі рэалізму, узбагаціўшы яго паэтыку ў галіне вобразнасці (сэнсавая паліфонія, пашырэнне межаў метафорыкі), жанраў (абнаўленне жанраў лірыкі і ліра-эпасу), вершавання (рэформа напеўнага верша, «лесвіца Маякоўскага»), кампазіцыі (новыя прыцыпы цыклізацыі вершаў), фонікі (больш глыбокае разуменне ўзаемасувязі гуку і сэнсу). У беларускай літаратуры гэтыя і іншыя Н. Л. (дадаізм, сюррэалізм, імпрэсіянізм, экспрэсіянізм і г. д.) не знайшлі пашырэння. Аднак іх уплыў у той ці іншай ступені пазначыўся на творчасці некаторых пісьменнікаў: Я. Купалы, М. Багдановіча (сімвалізм), З. Бядулі, У. Хадзькі, У. Жылкі, давераснёўскага М. Танка (імажынізм), М. Грамыкі (футурызм), ранняга К. Чорнага, М. Зарэцкага («паток свядомасці», імпрэсіянізм). У межах таго ці іншага Н. Л. часам на падставе выкладзеных тэарэтычна адзіных мастацкіх

прынцыпаў могуць узнікаць своеасаблівыя літаратурныя школы, нахталт «тэатра абсурду» або «новага рамана» ў мадэрністычных драме і эпасе. Да такіх ўласна беларускіх школ можна аднесці маладняк — к Р з м і ў з в ы ш э н с т в а (ад назваў літаратурных аб'яднанняў «Маладняк» (1923—1928) і «Узвышша» (1926—1931). Маладнякоўцы (М. Чарот, А. Дудар, А. Вольны, А. Александровіч і інш) імкнуліся «ідэі матэрыялізму, марксізму і ленінізму ажыццявіць у беларускай мастацкай творчасці», лічылі, што мастацкі вобраз павінен аб'ектыўна адпавядаць рэальнасці. Разам з тым некаторыя з іх мастацкую спадчыну лічылі перажыткам, захапляліся арыгінальнасцю, фармалістычным штукарствам. Узвышэнцы (К. Крапіва, У. Дубоўка, М. Лужанін і інш.), не забываючы пра грамадзянскасць літаратуры, імкнуліся да яе мастацкай дасканаласці, да таго, каб яе маглі «ўбачыць вякі і народы». Яны арыентаваліся на вусную народную творчасць, класічную літаратуру, развівалі розныя жанры, павышалі культуру беларускага верша. З другой паловы 90-х гадоў XX ст. асобную літаратурную школу (яе ўмоўна можна назваць бумам літэратуры — па назве літаратурнага аб'яднання «Бум-Бам-Літ») імкнецца стварыць адносна невялікая група маладых беларускіх пісьменнікаў (З. Вішнёў, Джэці, В. Жыбуль, С. Мінскевіч, А. Туровіч, А. Хадамовіч і інш.), якія звычайна выдаюць свае кніжкі ў серыі «Другі Фронт Мастацтваў». Асноўная кансалідуемая ідэя прадстаўнікоў гэтай школы,

сфармуляваная ў некаторых публікацыях, вызначаецца як «панэстэтызм». Па сутнасці, гэта не што іншае, як прыватнае ўвасабленне ў творчай практыцы асобных прынцыпаў мадэрнізму пачатку XX ст. і п о с т м а - д э р н Ү з м у — мадэрністычнага Н. Л. другой паловы XX ст., заснаванага на наўмысным, часта іранічным, гратэска-сатырычным перасэнсаванні элементаў мінулай культуры, на сваеасаблівай гульні з агульнапрынятымі традыцыямі, свядомым сінтэзе розных літаратурных узораў і розных відаў запазычанняў (гл. «Тамбурны маскіт» (Санкт-Пецярбург, 2001) З. Вішнёва, «Прыкры крык» (Вільня, 2001) В. Жыбуля, «Лісты з-пад коўдры» (Мн., 2004) А. Хадановіча і інш.).

**Пераклад паэтычны** — 1) від мастацкага перакладу, як мага больш поўнае і дакладнае ўзнаўленне вершаванага твора, напісанага на пэўнай мове, тымі самымі ці функцыянальна падобнымі выяўленчымі сродкамі другой мовы; 2) мастацкі твор, што з'яўляецца семантычна-стылістычным адпаведнікам ідэйна-вобразнай структуры якога-небудзь іншамоўнага паэтычнага твора (арыгінала). Ад іншых тыпаў перакладу (грамадска-палітычнага, навуковага, тэхнічнага, ваеннага) П. П. адрозніваецца сваёй выразнай творчай сутнасцю, блізкасцю да арыгінальнай творчасці. Перакладны паэтычны твор не даслоўная копія арыгінала і не цалкам новы твор, ён — «нешта трэцяе» (А. Кундзіч), стаіць на памежжы дзвюх літаратур — з якой узнік

і ў якой пачаў новае жыццё П. П. з'яўляецца своеасаблівым «актам дружбы» (М. Рыльскі) паміж народамі і пісьменнікамі розных краін, крыніцай інфармацыі пра развіццё іншамоўных культур, сродкам узбагачэння роднай для перакладчыка мовы і літаратуры, арыгінальнай яго творчасці. Рэалістычны П. П. патрабуе беражлівага стаўлення да арыгінала, захавання яго ідэйна-вобразнай структуры, асноўных стыль-вых рыс і нацыянальных адметнасцей. Неабходна, каб «унутранае жыццё перакладзенага выказвання адпавядала ўнутранаму жыццю арыгінальнага» (В. Бялінскі). У майстэрскім П. П. твор аказвае на чытача такое ж уражанне, як і ў арыгінале. На характар і ўзровень П. П. уплываюць ступень развітасці ўспрымаючай нацыянальнай літаратуры, распрацаванасць літаратурнай мовы, яе разнастайных стыляў, багацце перакладчыцкіх традыцый, моўная, этнаграфічна-бытавая, культурная, палітычная і інш. блізкасць народаў, якім належаць літаратуры, з якой і на якую перакладаецца твор паэзіі. Перакладаць з блізкіх моў не лягчэй, чым з далёкіх. Тут узнікае шэраг спецыфічных цяжкасцей, звязаных з міжмоўнай аманіміяй, пінозам арыгінала, працай перакладчыка «на віду» ў чытача, які часта можа адразу ж параўнаць пераклад з вядомым яму арыгіналам, і інш. П. П. мае канкрэтна-гістарычны характар: перакладчык выступае не толькі як творчая індывідуальнасць, але і як прадстаўнік пэўнага часу, краіны, культуры. Таму магчыма існаванне многіх П. П. аднаго якога-небудзь значнага твора на тую ці іншую

мову. У перакладчыцкай працы вылучаюцца стадыі аналізу і сінтэзу (у рознай паслядоўнасці), таму перакладчык павінен валодаць ведамі і навыкамі вучонага-літаратуразнаўца і талентам арыгінальнага творцы. Абавязковай умовай з'яўляецца валоданне мовай арыгінала, веданне ўсёй творчасці пісьменніка, якога перакладае, краіны, сацыяльнага асяроддзя, у якіх той жыў і тварыў. Творчая індывідуальнасць перакладчыка выяўляецца ў тым, наколькі глыбока ён успрымае арыгінал і якімі сродкамі, наколькі дакладна, мастацка дасканалы знаўляе яго ў духу сваёй мовы. Важная перадумова высакаякаснага П. П. — блізкасць творчых прынцыпаў, пазіцый, характару таленту перакладчыка і аўтара арыгінала.

Сярод розных відаў мастацкага перакладу (пераклад прозы, мастацкай публіцыстыкі, драматургіі) П. П. вылучаецца найбольшай складанасцю. Акрамя адзначаных асаблівасцей і цяжкасцей перакладу, ёсць яшчэ іншыя: узнаўленне рытмічнага малюнка арыгінала (э к в і р ы т - м Ү ч н а с ц ь), рыфмы і рыфмоўкі (э к в і - р ы € ф м е н н а с ц ь), захаванне колькасці і парадку радкоў (э к в і л і н е а € р н а с ц ь), перадача пазыччаных троп і г. д.

П. П. узнік у глыбокай старажытнасці. Сярэднія вякі, эпоха Адраджэння, XVIII і XIX стст. вылучылі шэраг выдатных перакладчыкаў і перакладазнаўцаў (М. Ламаносаў, Гётэ, Гумбальт, А. Пушкін, В. Жукоўскі і інш.). Найбольш буйныя практыкі і тэарэтыкі П. П. былога СССР — К. Чукоўскі, А. Фёдараў, С. Маршак, М. Рылска, М. Лазінскі, Л. Гінз-

бург, М. Бажан, В. Левік, Г. Гачэчыладзе, А. Кундзіч, В. Капцілаў, М. Новікава і інш.

Пачатак беларускаму перакладу паклаў Ф. Скарына, які пераклаў на старабеларускую мову і надрукаваў 23 кнігі «Бібліі» (1517—1519). Кіруючыся асветніцкімі мэтамі, ён адмовіўся ад традыцыйнага пры яе перакладзе літаралізму, унёс у тэкст пэўныя змены: ужываў вобразы з вусна-паэтычнай творчасці, народныя прымаўкі, устаўляў уласныя вершы, дадаваў свае прадмовы і г. д. Традыцыі Скарыны развівалі далей С. Будны, В. Цяпінскі, ананімныя перакладчыкі агіяграфічных твораў (зборнік «Жыцці святых»), апокрыфаў («Страцім-птах», «Пра дванаццаць пакут»), аповесцей рэлігійнага зместу («Аповесць пра трох каралёў-валхвоў»), рыцарскіх раманаў («Александрыя», «Аповесць пра Трышчана»), гістарычных аповесцей («Гісторыя пра Атылу, караля ўгорскага», «Аповесць пра Скандэрбега») і іншых твораў. На жаль, гэтыя традыцыі ў XVIII ст. былі перапынены ў выніку паланізацыі беларускіх зямель. Новы, т. зв. вопытны, перыяд у гісторыі беларускага перакладу пачынаецца ў XIX ст. разам з нараджэннем новай беларускай літаратуры. Родапачынальнікам яго з'яўляецца В. Дунін-Марцінкевіч, які ўзнавіў па-беларуску «Пана Тадэвуша» А. Міцкевіча (1859, захавалася толькі першая частка). А. Вярэга-Дарэўскі, А. Абуховіч, А. Гурыновіч, Я. Лучына, М. Косіч, А. Ельскі

і іншыя паэты развівалі галоўным чынам в о е л ь н ы П. П., пры якім змяняліся паасобныя рэаліі арыгінала (час і месца дзеяння, прозвішчы ге-

рояў і г. д.). Асновы беларускага рэалістычнага П. П. заклалі Я. Купала, М. Багдановіч і Я. Колас. Я. Купала беражліва данёс да беларускага чытача непаўторны водар «Слова пра паход Ігаравы», паэзіі А. Міцкевіча, Т. Шаўчэнкі, М. Някрасава, У. Сыракомлі, М. Калінычэўскай. М. Багдановіч упершыню даў на беларускай мове ўзоры антычнай лірыкі (Гарацый, Авідзій), класічнай нямецкай, французскай і бельгійскай паэзіі (Гейнэ, Верлен, Верхарн). Я. Колас узнавіў па-беларуску «Палтаву» А. Пушкіна, «Дэман» М. Лермантава, многія творы Т. Шаўчэнкі. Класікі беларускай паэзіі пакінулі нам у спадчыну свае перакладчыцкія прынцыпы, асноўныя з якіх наступныя: перакладаць неабходна толькі тыя творы, якія здольныя ўзбагаціць родную літаратуру, культуру, развіць нацыянальную літаратурную мову; П. П. ажыццяўляецца па любові, а не па разліку; перакладчык павінен дасканалы валодаць як мовай, на якую перакладае, так і мовай арыгінала; у П. П. павінен узнаўляцца стыль паэта, асноўныя нацыянальныя асаблівасці першакрыніцы; паўнацэннасць П. П. — гэта не даслоўнасць, а дакладнасць у перадачы ідэйна-вобразнай структуры іншамоўнага твора; П. П., як і арыгінал, павінен валодаць несумненнымі эстэтычнымі вартасцямі. Гэтыя і некаторыя іншыя перакладчыцкія прынцыпы развівалі далей у беларускай літаратуры К. Крапіва, П. Броўка, П. Глебка, У. Дубоўка, А. Дудар, Ю. Таўбін і інш. Асаблівага росквіту беларускі П. П. дасягнуў у другой палове XX ст., калі на поўную моц

раскрыўся перакладчыцкі талент А. Куляшова (Дзяржаўная прэмія Беларусі імя Я. Купалы 1970 г. за пераклады твораў М. Лермантава, «Энеіды» І. Катлярэўскага і «Спеву аб Гаяваце» Г. Лангфела), М. Танка, Р. Барадуліна (Дзяржаўная прэмія БССР імя Я. Купалы 1976 г. за арыгінальныя творы, а таксама за пераклад кнігі вершаў Г. Лоркі «Блакітны звон Гранады»), А. Зарыцкага, М. Лужаніна, Э. Агняцвет, Г. Бураўкіна, Н. Гілевіча (Дзяржаўная прэмія Беларусі імя Я. Купалы 1980 г. за кнігу «У добрай згодзе» і перакладчыцкую дзейнасць), А. Вялюгіна, С. Дзяргая, В. Зуёнка, А. Лойкі, П. Макаля, А. Разанава, Я. Сіпакова, У. Скарынкіна (Дзяржаўная прэмія Беларусі імя Я. Купалы 2000 г. за пераклад «Боскай камедыі» Дантэ) і інш. Значныя творчыя здабыткі ёсць і ў «чыстых» перакладчыкаў — Ю. Гаўрука, Я. Семяжона (Дзяржаўная прэмія Беларусі імя Я. Купалы 1982 г. за перакладчыцкую дзейнасць), В. Сёмухі (Дзяржаўная прэмія Беларусі імя Я. Коласа 1992 г. за пераклад «Доктара Фаустуса» Т. Мана), А. Шаўні, К. Шэрмана. Творы беларускай паэзіі перакладзены на многія мовы народаў свету. На рускую мову іх перакладалі М. Ісакоўскі, А. Твардоўскі, А. Пракоф'еў, У. Раждзественскі, Д. Кавалёў, Я. Хялемскі (Дзяржаўная прэмія Беларусі імя Я. Коласа 1982 г. за пераклад беларускай паэзіі), І. Шклярэўскі, Н. Кіслік, Б. Спрычан, В. Тарас, на ўкраінскую — М. Драй-Хмара, Г. Кочур, Д. Паўлычка, Р. Лубкіўскі, на польскую — Т.



Хрусьцялеўскі, Я. Гушча, З. Нядзеля, на англійскую — В. Рыч, У. Мэй, на іспанскую — К. Шэрман і інш.

У апошнюю чвэрць XX ст. пачала складвацца гісторыя і тэорыя перакладу, у распрацоўку якой адчувальны ўклад сваімі працамі ўнеслі С. Александровіч, М. Арочка, Н. Дзянісава, Т. Кабржыцкая, М. Кенька, Я. Клімуць, П. Копанеў, Ц. Ліякумовіч, Э. Мартынава, У. Сакалоўскі, А. Яскевіч і інш. Менш інтэнсіўна, але таксама выразна заявіла пра сябе крытыка перакладу (артыкулы, рэцэнзіі Р. Бярозкіна, А. Вярцінскага, А. Вераб'я, Н. Гілевіча, Л. Казыры, У. Калесніка, І. Чароты і інш.). Гісторыя, тэорыя і крытыка П. П. аказваюць пэўны ўплыў на перакладчыцкую практыку, ацэньваючы яе прынцыповыя здабыткі, звяртаючы ўвагу на нявырашаныя праблемы.

**Стыль паэта** (ад грэч. *stylos* — грыфель для пісання) — ідэйна-мастацкая своеасаблівасць творчасці паэта. З'яўляючыся канкрэтным увасабленнем адзінства зместу і формы, выяўляецца ў тым, пра што (ідэі, праблемы, матывы, пафас) і як (асаблівасці мовы, рытмікі, строфікі і г. д.) піша паэт. Залежыць ад тыпу творчасці, метаду літаратурнага, якімі карыстаецца аўтар, ад яго светапогляду, творчага вопыту, агульнай культуры, мастацкіх схільнасцей. Так, стыль Я. Купалы мы вызначаем як рамантычны, у той час як стыль Я. Коласа — рэалістычны. Аднак гэта — самае агульнае вызначэнне С. П. Толькі канкрэтны аналіз можа паказаць, што характэрна для стылю таго ці іншага паэта,

чым адзін паэт адрозніваецца ад другога (А. Куляшоў ад П. Броўкі, П. Панчанка ад М. Танка, Р. Барадулін ад А. Вярцінскага і г. д.). Часам С. П. разумеюць вельмі вузка — толькі як моўную выяўленчую сістэму паэта. Здараецца, што гэтым тэрмінам абазначаюць ідэйны змест творчасці, у той час як С. П. — гэта вобразны змест ці, інакш, змястоўная вобразнасць. Паэты, блізкія сваім стылем, у межах аднаго метаду мастацкага могуць утвараць с т ы л ё в у ю п л ы н ь. Вядучымі стылеўтваральнымі фактарамі ў дадзеным выпадку становяцца кампаненты зместу або формы ці тыя і другія разам. «Ціхая», «гучная», асацыятыўна-метафарычная, канкрэтна-аналітычная, выяўленча-апісальная, дыдактычна-павучальная, медытатыўная паэзія — гэтыя і іншыя ўмоўныя тэрміны, што сустракаюцца ў сучасных крытычных працах, выкліканы да жыцця спробай акрэсліць стылёвыя плыні сённяшняй паэзіі.

**Суязі паэтычныя** — творчыя ўзаемасуязі паміж паэтамі, паэзіяй асобных нацый, эпох, краін. Існуюць тры віды С. П.: кантактныя, генетычныя, тыпалагічныя. Пад к а н т а ё к т н ы м і маюцца на ўвазе ўсе формы непасрэдных сувязей: пераклад паэтычны (*гл.*), асабістыя суязі паэтаў, крытычныя водгукі аднаго аўтара пра другога і г. д. Г е н е т ы ч н ы я С. П. складаюць наследаванне, уплывы, запазычанні. Кожны нацыянальны паэт наследуе багатую эстэтычную спадчыну папярэдніх эпох у выглядзе

сістэм вершавання, спосабаў рыфмоўкі, відаў рыфм, строфаў і г. д. Паэты-папярэднікі стварылі пэўныя ідэйна-мастацкія

т р а д ы ́ ц ы і (ад лац. *traditio* — перадача). Так, асноўныя паэтычныя традыцыі Я. Купалы, Я. Коласа і М. Багдановіча — гэта рэалістычнасць адлюстравання рэчаіснасці, адзінства патрыятычнага і інтэрнацыянальнага, глыбокая народнасць і высокая ідэйнасць, адпаведнасць зместу і формы. Апрача гэтага, у спадчыну класікі пакінулі багатыя традыцыі, што датычацца культуры верша. Пры н а с л е ́ д а - в а н н і немагчыма выявіць канкрэтнага паэта-спадчынніка, у якога паэт-нашчадак пераняў той ці іншы кампанент зместу або формы. Нельга, скажам, назваць канкрэтнага творцу, ад якога сучасны беларускі санетапісец А. Звонак наследваў гэты від верша. У той жа час літаратуразнаўчы аналіз можа выявіць у п л ы ́ ў, пры якім адзін паэт адчувае ўздзеянне другога, запазычваючы ў яго не надта істотныя моманты. У прыватнасці, верш Я. Купалы «А хто там ідзе?» паўплываў на творчасць многіх паэтаў, не толькі беларускіх, прадвызначыўшы тэматыку, праблематыку і вобразы асобных іх твораў. Што да з а п а з ы ́ ч а н н я, то пры ім захоўваюцца асноўныя, дамінантныя рысы першакрыніцы, хоць твор мае самастойнае значэнне. Такімі запазычаннямі з'яўляюцца «пералажэнні» баек І. Крылова, зробленыя на пачатку XX стагоддзя М. Косіч. Яны адначасова

і арыгінальныя творы, і пераклады. Наследуючы

прагрэсіўныя традыцыі папярэднікаў, паэты імкнуцца іх па-наватарску развіць. **Н а - в а € т а р с т в а** — гэта творчае развіццё паэтам лепшых рыс творчай спадчыны. Так, наватарства М. Танка ў галіне вершавання ў тым, што ён значна пашырыў выяўленчыя магчымасці беларускага верша: развіў далей традыцыйныя для беларускай паэзіі танічную і сілаба-танічную сістэмы вершавання, арганічна засвоіў, абжыў верлібр. **Т ы п а л а г Ү ч н ы я С. П.** — гэта ідэйна-мастацкія супадзенні ў паэзіі розных народаў, абумоўлення не ўплывам аднаго народа на другі, а блізкасцю іх жыццёвых абставін, цыклічнасцю развіцця мастацкай культуры. На ўзбоччы **С. П. стаіць э п і г о € н - с т в а** (ад грэч. epigonos — народжаны пасля, нашчадак) — сляпое капіраванне паэтычных узораў, нязначная творчая перапрацоўка іх, **і п л а г і я € т** (ад лац. plagium — крадзеж) — літаратурны крадзеж, публікацыя паэтам чужых твораў ці ўрыўкаў з іх пад сваім імем.

**Тэ€рмін** (лац. terminus — мяжа, граніца, пагранічны знак) — асобнае слова або словазлучэнне, якое выяўляе пэўнае, дакладна акрэсленае паняцце ў навуцы, тэхніцы і культуры. Істотнай асаблівасцю **Т.** з’яўляецца іх адназначнасць, адсутнасць у іх экспрэсіўнай афарбоўкі. **Т.** падзяляюцца на агульнаўжывальныя (ужываюцца ў розных галінах ведаў: аперацыя, асіміляцыя, метад, сінтэз і г. д.) і спецыяльныя (ужываюцца ў пэўных галінах навукі ці культу-

ры). Сукупнасць спецыяльных Т. называецца тэрміналогіяй. Да літаратуразнаўчай тэрміналогіі адносяцца такія словы-паняцці, як літаратурны род, жанр, кампазіцыя, камедыя, сюжэт, эпас і г. д. Тэрміны паэтычныя — асобная састаўная частка літаратуразнаўчай тэрміналогіі. Сюды ўваходзяць словы, якія вызначаюць агульныя паняцці паэзіі (верш, паэзія, паэтыка), а таксама яе лексіку (сінонімы, неалагізмы, архаізмы), вобразны лад (метафара, эпітэт, алегорыя), рытміку і метрыку (рытм, сілаба-танічны верш, дольнік), строфіку (страфа, катрэн, санет), фоніку (алітэрацыя, асананс, эўфонія), рыфму (манарыфма, бедная рыфма, пантарыфма), паэтычны сінтаксіс (бяззлучнікавасць, перанос, недасказ), жанры і віды верша (элегія, балада, акраверш). Часам паэтычныя Т. уваходзяць у сам вершаваны твор:

Вершы мае — часовыя прыстанішчы,  
Якія я будую ўсё жыццё.  
Але пасля таго, як заб'ю  
Апошні цвік у рытмы,  
Устаўлю вокны ў строфы,  
Навешу дзверы на цэзуры,  
Прымацую клямку да *pointe* —  
У гэтым доме  
Ужо мяне не шукайце.

(М. Танк)

Трэба мець на ўвазе, што асобныя літаратуразнаўчыя Т. не адпавядаюць усім патрабаванням, якія да іх прад'яўляюцца. Так, некаторыя з іх рознымі літаратуразнаўцамі тлумачацца па-рознаму (напрыклад, жанр, свабодны верш,

бедная рыфма), маюць рознае сэнсавое нападзенне ў залежнасці ад часу іх ужывання (эпіграма, эпітафія, ода) або ад канкрэтнай вершаванай сістэмы, дзе яны сустракаюцца (гекзаметр, пентаметр у метрычнай, з аднаго боку, і сілабанічнай сістэме вершавання — з другога). Усё гэта ўскладняе літаратуразнаўчы аналіз, прыводзіць часам да тэрміналагічнай блытаніны. Менавіта таму ад кожнага літаратуразнаўчага слоўніка патрабуецца не толькі як мага паўней ахапіць сукупнасць пэўных тэрмінаў, але і прывесці іх у пэўную сістэму, вытлумачыць, па магчымасці, дакладна і адназначна.

## ЛЕКСИКА ПАЗЫЧНАЯ

### ТРОПЫ

**Лексіка пазычная** (ад грэч. *lexis* — слова, выраз) — слоўнікавы склад якога-небудзь твора паззіі або ўсёй мастацкай творчасці таго ці іншага паэта. Матэрыялам і інструментам кожнага пісьменніка з’яўляецца мова пэўнага народа ў яе літаратурнай разнавіднасці. Аднак задачы паззіі, яе спецыфіка як мастацтва слова прадвызначаюць і некаторыя адрозненні пазычнай мовы ад літаратурнай у галіне лексікі, сінтаксісу (гл.: сінтаксіс пазычны), гукавой арганізацыі (гл.: фоніка, інтанацыя). Больш таго, лексічны, сінтаксічны і гукавы склад мовы паззіі і мастацкай прозы пэўным чынам розняцца паміж сабой. Як слушна заўважыў М. Бахцін, «толькі ў паззіі мова раскрывае ўсе свае магчымасці, бо патрабаванні да яе тут максімальныя... паззія быццам выціскае ўсе сокі з мовы, і мова перавышае тут самую сябе». Дзякуючы вершаванай мове, якой звычайна карыстаецца паззія, кожнае слова ў пазычным творы навідавоку, інтанацыйна і рытмічна вылучана. Ды і наогул колькасць слоў тут невялікая (у параўнанні, скажам, з творамі прозы). Таму вартасць кожнага слова і яго адчувальнасць у пазычным кантэксце надзвычай высокія. Гэтым

тлумачыцца вялікая адказнасць паэта за выбар слова, за яго сэнсавае нападненне і гучанне. Вось чаму сапраўдныя паэты надзвычай уважліва ставяцца да кожнага слова, старанна вывучаюць мову народа, беручы з яе ўсё лепшае, пры неабходнасці займаюцца ўласнай словатворчасцю, звяртаюцца да запазычвання з іншых моў. Паэт заўсёды павінен памятаць, што ён не толькі ахоўнік чысціні і багацця роднай мовы, але і памнажальнік

гэтага багацця. **Л е к с і к о є н п а э т а** (слоўнікавы склад яго мовы) звычайна налічвае некалькі дзесяткаў тысяч слоў, хаця можа быць і не такія вялікі. Так, у мове Ф. Скарыны прыблізна 9 500 слоў і словаформаў, у Я. Купалы і Я. Коласа — каля 30 000 (для параўнання: у Шэкспіра — 15 000, у А. Пушкіна — 20 000, у Т. Шаўчэнкі — 10 000). Пра лексічнае багацце майстроў мастацкага слова сведчаць, у прыватнасці, **с л о є ў н і к і м о є в ы п і с ь м е є н н і к а** (А. Пушкіна, А. Міцкевіча, Т. Шаўчэнкі і інш.; *гл.*: слоўнік). У руках беларускіх паэтаў — адна з самых багатых, мілагучных, старажытных індаеўрапейскіх моў, якая захавала нямала асаблівасцей лексічных, арфаэпічных, марфалагічных, сінтаксічных не толькі праславянскіх, але нават стараіндзейскіх (санскрыт). Хораша пра беларускую мову сказаў паэт з абсалютным моўным слыхам Рыгор Барадулін:

Беларускае слова ад Бога.  
Слову нашаму Бог дапамог.  
Хто не любіць яго, ад тога  
Назаўсёды адвернецца Бог.



Паэты з пэўнымі мастацкімі мэтамі звяртаюцца да сінонімаў, антонімаў, амонімаў, паронімаў, амографаў, амафонаў, фразеалагізмаў, паэтонімаў, да ўсяго лексічнага багацця нацыянальнай мовы. Як і мастацкая літаратура наогул, паэзія, апрача агульнаўжывальнай лексікі, карыстаецца і вузкаўжывальнай: гістарызмамі, неалагізмамі, дыялектызмамі, жарганізмамі, вульгарызмамі, варварызмамі і інш. Выкарыстанне вузкаўжывальных слоў заўсёды павінна быць абумоўлена тымі ці іншымі мастацкімі задачамі. Злоўжыванне імі, нематываванае ўвядзенне ў паэтычны кантэкст адразу заўважаецца чытачамі (слухачамі), рэзка зніжае мастацкае ўздзеянне твора. Зрэшты, гэта адносіцца да ўсёй Л. П. У вершы могуць ужывацца нават граматычна няправільныя формы, але сама гэтая няправільнасць павінна быць абумоўлена пэўнымі выяўленчымі задачамі.

Вось урывак з верша У. Караткевіча «Зяяць варыць піва»:

З зайчыхай вып'юць па маленькай  
І дзеткам трошкі паднясуць,  
Тужлівым галаском таненькім  
«Цвіцела морква» завядуць.

Падкрэслены выраз — адступленне ад літаратурнай нормы («цвіла морква»). Аднак гэтае адступленне не выпадковае, а матываванае мастацкай задачай: праз экспрэсію граматычнай няправільнасці дапамагчы стварыць ва ўяўленні чытача (слухача) яскравы зрокава-слыхавы вобраз бяскрыўднай заечай сям'і «перад халоднаю зімой», выклікаць пачуццё жалю да яе

(«Пабачыш — не гані з абсады, Дай хоць на гэты дзень спакой...»).

Мова паэзіі — эмацыянальна афарбаваная. Таму ў ёй вялікая роля належыць экспрэсіўным моўным формам, што перадаюць эмацыянальны стан лірычнага героя паэта. Намнога большае значэнне ў ёй, у параўнанні з мовай прозы і літаратурнай мовай увогуле, мае сістэма пераносных значэнняў слоў — тропай. У паэзіі назіраецца своеасаблівая канцэнтрацыя тропай, якія адыгрываюць тут незаменную выяўленчую ролю. Менавіта ў сістэмах прамых і пераносных значэнняў слоў і ўвасабляецца перш за ўсё змест паэтычнага твора.

**Троп** (ад грэч. tropos — паварот; зварот, вобраз) — слова ці моўны выраз, ужытыя ў пераносным значэнні. У Т. на аснове нейкіх агульных рыс супастаўляюцца дзве з’явы, адна з якіх характарызуецца праз прыметы другой. Ужываюцца Т. і ў размоўнай мове, але асноўная сфера іх бытавання — мастацкая літаратура, асабліва паэзія. Яны дапамагаюць лаканічна і вобразна выявіць сутнасць з’явы, індывідуалізаваць яе, даць ёй ацэнку. Т. — не «акраса», а адзін са сродкаў вобразнага пазнання жыцця, спосаб узбагачэння літаратурнай мовы новымі сэнсавымі адценнямі. Не дзіва таму, што паэты адчуваюць арганічную патрэбу ў Т.:

Радок сухі — без лісцяў голле,  
А вобраз аздабляе шмат,  
Ах, каб збіралася іх болей,  
Ды каб усе на добры лад!

(П. Броўка. «Багата, родная ты мова...»)

Здольнасць мысліць арыгінальнымі Т. — першая прыкмета сапраўднага паэта. Пры гэтым Т. добра самахарактарызуе творцу: ступень яго таленавітасці, сацыякультурнае і прыродна-кліматычнае асяроддзе яго пражывання, больш таго — ступень яго адукацыі, характар прафесіі, прыналежнасць да літаратурнага напрамку, часам — узрост, псіхічны стан і г. д. Кожны з Т. — гэта своеасаблівая маленькая міфалагема, з нейкім дамінантным аб'ектам выяўлення ў цэнтры яе. Вось некаторыя вобразныя міні-міфалагемы Р. Барадуліна: *дрэва* — жыцця, сыноўняй удзячнасці, купалаўскае, ракі, пазнання, даверу, цяплення (усяго — звыш 100 міфалагем); *рака* — часу, мовы, маленства, сталасці, жыцця, праславянская, чалавечага болю, беларускасці (каля 200); *драчы* — крычаць, рыпяць, надсадна скрабуць, крояць змрок густы, горла дзяруць (звыш 200). Самахарактарыстыка паэтаў праз Т. добра відна пры супастаўленні вобразных міфалагем з адным нейкім аб'ектам выяўлення, скажам — *месяцам*. Пра гэта — верш У. Скарыніна «Месяц»:

Галоднаму месяц на небе  
Здаецца акрайчыкам хлеба,  
Сонцам нясцерпным — совам,  
А кавалям — падковай,  
Дудкаю — пастухам,  
Лодкаю — рыбакам,  
Жнеям — сярпом увішным...

Прафесія, занятак, умовы жыцця творцаў,  
псіхалогія суб'екта ці аб'екта выяўлення —

у наступных Т.: «Ой, узыдзі, узыдзі, ясны месяцу, Як *млынава кола*» (Нар. песня); «Вылежвалася днём, няйначай, Яно, нібы папар, і ўжо Маладзічок у хмарах скача, Як па няўдобіцы *плужок*» (В. Гардзеі. «Начное неба»); «Паволі векавы цалік Сусвету Арэ *халодны плуг маладзіка*» (З. Марозаў. «...Змяркання час»); «Высокі месяц — *медны кацялок* — Паказваецца ціха з-за аблок» (С. Гаўрусёў); «А поўня, як *таблетка*, На далані начы» (М. Бусько. «Фельчарка»); «Маладзік, як *пілотка*... У казарме — адбой...» (К. Ільющыц); «Ад кропкі маленькай гнязда чмяля Да маладзіковай *коскі*...» (Р. Барадулін); «Месяц, як *штамп цензуры* на паштоўцы, жаўцее» (Яніс Рыцас. «Сёння»); «*Галавешкаю ўвысь* Нехта кінуў над горадам месяц» (М. Танк. «Мы ў свой горад прыйшлі»)... Пры ўсёй рознасці бачання аб'екта выяўлення, усе гэтыя Т. вызначаюцца большай ці меншай рэалістычнасцю. Але ўжо зусім іншы, імпрэсіяністычны, малюнак з'явы — у паэта 20-х гадоў XX ст. В. Маракова: «*Срэбны месяц каханнем гарыць*» («...Тут так хораша»); «*Хай тады белы месяц над сіняй ракой Упадзе на ваду залатым васільком*» («...Пеў пякучыя песні свае салавей»); «*Упаў срабрысты месяц на калені, Стаў цалаваць магільныя крыжы*» («Дзяўчыне»); «*У хмарцы курчыўся месяц ад болю*» («Муляр»); «*На эстрадае неба месяц выступаў*» («Мая пазма»)...

Адрозніваюць Т. простыя: эпітэт, параўнанне і складаныя: метафара, зваротная метафаразыцыя, паэтычны этымалагізм, метанімія, сі-

некдаха, гіпербала, літота, сімвал, алегорыя, іронія, гратэск, перыфраза. Часам вылучаюць два тыпы Т. — *к а н к р э € т н а - п а ч у ц ц ё - в ы я і ў м о € ў н а - а с а ц ы я т ы € ў н ы я*. Т. першага тыпу ўлічваюць канкрэтнасць і рэальнасць адзнак з'яўці прадметаў, што ўспрымаюцца з дапамогай асацыятыўных магчымасцей органаў пачуццяў — зроку, слыху, смаку, абяняння і асязання (*серп месяца, зялёнае поле мярзла, эпохі бас густы*), другога — вызначаюцца вялікай доляй умоўнасці, апелююць да здольнасцей лагічнага мыслення чалавека, ведаў, жыццёвай дасведчанасці (*парог, вычасаны з усламінаў; карціны, намалёваныя сціснутымі кулакамі, вачамі беспрацоўных, камянямі барыкад; страх тваіх шорсткіх далоняў*). Часам другі тып Т. звязваюць толькі з сучаснай паэзіяй. Аднак умоўна-асацыятыўныя вобразы, у аснове якіх найчасцей ляжаць метанімічныя суадносіны паміж з'явамі і прадметамі рэчаіснасці, у значнай ступені былі характэрныя яшчэ для самых даўніх фальклорных твораў. Вось прыклад з беларускай народнай песні:

Паарала дзяўчыначка мысленькамі поле,  
 Чорнымі вачыма дый завалачыла,  
 Дробнымі слязамі ўсё поле зрасіла.  
 — Ой мой мілы, глуміўся ты мной:  
 Сеяў палын на маім сэрцы  
 Ды клаў агонь на маіх плячах,  
 Рабіў скрыпкі ды з маіх ручак,  
 Увязваў каня да маіх косак,  
 Пушчаў рэчкі з маіх вочак.

Маючы на ўвазе такі тып вобразнасці, М. Танк яшчэ ў 1938 г. пісаў у артыкуле «Крыніцы нашай творчасці»: «Не станаўлюся ў абарону хвараблівага фабрыкавання адарваных ад жыцця, ад зместу метафараў. Але, з другога боку, абаронцам «прасціні» не радзіў бы хавацца за народную творчасць, бо там, хіба як нідзе, і можна спаткаць такую вобразнасць, да якой часта далёка так «грэшным» нам. Вось прыклады: «А ўзышло маё гора густымі кустамі, зацвіло маё гора рознымі цвятамі...», «Засеяла дзяўчынанька думанькамі поле...», «Ой, дагнала свае леты ля зялёнага мосту», «Сакатала сонейка ды за лес заходзячы» і тысячы іншых, зачэрпнутых з народнай паэзіі. Выкарыстанне гэтага багацця (зразумела, не беспасрэднае перапісванне, але творчая перапрацоўка гэтага матэрыялу) шмат бы ўліло новых мастацкіх вартасцяў у сучасную паэзію». Безумоўна, гэтыя развагі народнага паэта Беларусі актуальныя і для нашага часу. Не трэба, аднак, абсалютызаваць той ці іншы тып Т. Наяўнасць Т. у паэзіі залежыць ад характару таленту паэта, стылёвага кірунку творчасці, канкрэтнай ідэйна-мастацкай задумы, зместу твора. Багацце Т. прадвызначае м е т а ф а р ы ч н ы с т ы л ь паэзіі, поўная або частковая адсутнасць іх —

а ў т а л а г і ч н ы («бязвобразны»). У творчасці нават аднаго паэта могуць быць поруч і метафарычныя і аўталагічныя вершы. Паэт можа эвалюцыяніраваць ад аднаго вобразна-стылёвага кірунку да другога. Так, М. Танк, які ў свае маладыя гады горда заяўляў: «У мяне кож-

ны радок — гэта метафара», у сталыя гады ўсё часцей прыходзіў да аўталогіі.

У значэнні тэрміна «троп» у літаратуры нярэдка ўжываецца слова *вобраз*.

**Абрэвіятура** (італ. *abbreviatura*, ад лац. *brevis* — кароткі) — слова, утворанае з пачатковых гукў або літар слоў, што ўваходзяць у пэўнае словазлучэнне (БДУ, ЧАЭС, РБ і г. д.). У паэзіі А., як правіла, стаяць у рыфме, што дае магчымасць падкрэсліць паняцце, якое яны абзначаюць. Незнаёмыя або новыя А. звычайна паэтычна расшыфроўваюцца ў тэксце. Напрыклад:

БЗВ — Бог Заклікаў Вас,  
Беларускага Войска воі.  
БЗВ — так чытае час:  
Беларусь Заваюе Волю!

БЗВ — Быць Заўжды Вякам  
Даўжнікамі ў крывіцкай славы.  
Нашай не аддамо чужакам  
Ні сцяжыны, ні канавы.

(*Р. Барадулін. «БЗВ»*)

А. ужываюцца ў вершах розных жанраў, у тым ліку і сатырычных:

Сцішыліся *РАППы*,  
Голасу ні-ні.  
Шумныя *БелАППы*  
Поўны цішыні.

(*Я. Колас. «Памяці нябожчыкаў»*)

Часам А. называюць і складанаскарочаныя словы тыпу *Белпрамбудбанк*, *калгас* і г. д.

**Адухаўлеёне**, або **празапапеёя** (грэч. *prosopopoiya*, ад *prōsōpon* — твар і *poiōo* — раб-лю),— разнавіднасць метафары, перанясенне ўласцівасцей жывых істот на прадметы, абстрактныя паняцці, з’явы прыроды, рэчы. У аснове А. ляжаць анімістычныя ўяўленні старажытнага чалавека, які ўсе прадметы навакольнага свету надзяляў здольнасцю мысліць і адчуваць. Прыём А. часты не толькі ў вуснай народнай творчасці (казках, песнях і інш.), але і ў пісьмовай паэзіі. Напрыклад:

А у нас на дрэвах срэбная луска:  
Білі з хмары першыя фантаны.  
Глоткі вуліц дождж прапаласкаў,  
І яны рыкаюць апантана.

(П. Панчанка. «Пачатак вясны»)

Бачу я дарогу тую,  
Па якой юнацтва йшло.  
Песня,  
Я тваё цалую  
Галубінае крыло

(А. Александровіч. «Галубінае крыло»)

**Аксімаран**, або **аксюёмаран** (ад грэч. *oxymoron* — дасціпна-бязглуздае),— спалучэнне супрацьлеглых разуменняў, якія лагічна выключаюць адно другое, але ўжытыя разам даюць новае пазычнае ўяўленне (*разумны дурань*, *жывы труп*, *звонкая цішыня* і г. д.). Часам А. выкарыстоўваецца ў загалоўку твора («Смутная радасць» М. Лужаніна) ці нават усёй кнігі («Гарачы снег» А. Наўроцкага). У паэзію заўсёды прыносіць элемент нечаканасці. Напрыклад:



Ці доўга было гэта?  
Можа, хвіліна,  
Можа, паўвека, а можа, больш...  
Але пакінула ты, дзяўчына,  
*Смутную радасць і светлы боль.*

*(М. Лужанін. «Смутная радасць»)*

**Алегорыя** (ад грэч. *allos* — іншы і *agoreuō* — гавару) — паэтычнае іншасказанне, у якім думка ці паняцце перадаецца праз абмалёўку пэўных прадметаў, з’яў рэчаіснасці. А. нагадвае метафару, у аснове якой тое ж перанясенне значэнняў на аснове падабенства, але ў адрозненне ад метафары ахоплівае не частку твора, а ўвесь твор цалкам. Алегарычныя вобразы сустракаюцца ў розных відах мастацтва: жывапісе, скульптуры, літаратуры і інш. Яшчэ ў старажытнасці быў вядомы шэраг алегарычных вобразаў: вагі — правасуддзе, сэрца — любоў, крыж — вера і г. д. Асаблівае пашырэнне набыла А. у мастацтве слова. У фальклоры, напрыклад, нямала алегарычных вобразаў жывёл, якія выступаюць носьбітамі пэўных чалавечых рыс: лісіца — хітрасці, заяц — баязлівасці, асёл — упартасці і г. д. Алегарычны сэнс маюць некаторыя прыказкі і прымаўкі (*Найшла каса на камень. Валачыў воўк, павалакуць і воўка*), народныя песні (напрыклад, смерць у іх нярэдка падаецца ў алегарычным вобразе вяселля), казкі, асабліва т. зв. жывёльны і раслінны эпос. У пісьмовай літаратуры А. часта выступае як сродак узмацнення паэтычнай выразнасці, канкрэтызацыі вобразнага мыслення. Яшчэ Кірыла Тураўскі (XII ст.) у сваіх славутых «словах» і прытчах выкарыстоўваў алегарычныя малюнкi прыроды (вясна, зіма, восень), выяўляючы праз іх той ці іншы стан духоўнага і фізічнага жыцця чалавека. Такія літаратурныя жанры, як байка, казка, прытча, амаль цалкам пабудаваны на А. Да А. часта звяртаўся Я. Колас («Казкі жыцця», асоб-

ныя аўтарскія адступленні ў «Сымоне-музыку», «Рыбаковай хаце»). Вялікае ўздзеянне аказвалі на працоўных алегарычныя творы Цёткі — апавяданне «Прысяга над кривавымі разорами», верш «Мора» і інш. Да А. у дарэвалюцыйны час нярэдка звярталіся як да своеасаблівай э з о € п а в а й м о € в ы — іншасказання, што давала магчымасць выказаць ва ўмовах жорсткай цензуры самыя прагрэсіўныя думкі. Такой зэопавай мовай карысталіся Ф. Багушэвіч («Хмаркі»), Я. Купала («Яшчэ прыйдзе вясна»), М. Багдановіч («Пагоня»), Ц. Гартны («Сявец»), А. Гурло («Не гасіце агнёў») і іншыя пісьменнікі. А. знайшла шырокае прымяненне перш за ўсё ў байках. Аднак падчас яна сустракаецца і ў іншых жанрах — лірычных, ліра-эпічных, эпічных і нават драматычных. Так, у паэме А. Куляшова «Сцяг брыгады» выкарыстаны разгорнуты алегарычны малюнак хлебаробскай працы, які выразна перадае жудасць фашысцкіх зверстваў:

Пакасілі яго кулямёты,  
Усё пакасілі,  
А тупыя нямецкія боты  
Яго змалацілі.  
Танкі гусеніц жорнамі  
Жыта пасля памалолі,  
Коні потныя чорныя  
Хлеб замясілі на полі.

Гэтыя радкі выклікаюць па асацыяцыі вядомы алегарычны малюнак жніва са «Слова пра паход Ігаравы»: «На Нямізе снапы сцелюць галовамі, малоцяць цапамі сталёвымі, жыццё кладуць на таку, душу веюць ад цела. Нямігі крыва-

выя берагі не дабром былі засеяны, засеяны былі касцямі сыноў рускіх» (пераклад Я. Купалы). У невялікім лірычным вершы Р. Барадуліна «Тэст пацвердзіўся» працэс творчасці (пісанне вершаў) увасабляецца ў алегарычным вобразе сяўбы:

З відна да цямна  
 Ару я даволі  
 І сею уволю:  
 Насенне чорнае,  
 Белае поле.  
 Што родзіць не густа —  
 Мая віна!

Да А. блізка стаіць сімвал, які, аднак, адрозніваецца ад яе шматзначнасцю.

**Алюэзія** (ад лац. *allusio* — намёк, жарт) — намёк у паэтычным творы на агульнавядомы факт гістарычнага ці бытавога характару. Так, у вершы П. Панчанкі «Паззія» ёсць наступная строфа:

Кажуць, непатрэбшчына —  
 Рыфмы нават геніяў.  
 А што рабіць з трэшчынай?  
 Помніце? Гейнэ.

Беларускі паэт апелюе да вядомага вобразнага выказвання класіка нямецкай літаратуры: усе трэшчыны свету праходзяць праз сэрца паэта. Веданне гэтага выказвання дае магчымасць выявіць у згаданых вершаваных радках глыбокі паэтычны сэнс. Некаторыя вершы цалкам засноўваюцца на А. Да ліку іх адносіцца верш А. Вярцінскага «Размова з данайцамі», у якім абыг-

рываецца вядомы крылаты выраз «падносіць - данайскія дары», г. зн. дарыць нешта з пэўным - разлікам. Да выслоўя Дэкарта «Я мыслю — значыць я існую» ў сваім вершы «Іронія» адрасуецца У. Жылка:

І як не правы ты, Дэкарт!  
Далі мне есці, я каштую  
І чуюся, што нешта варт:  
Я ем, і я — ужо існую.

Злоўжыванне А. можа прывесці да своеасаблівай зашыфраванасці, невыразнасці сэнсу твора.

**Амоёнімы** (ад грэч. *homōēs* — аднолькавы і опума — імя) — словы, якія аднолькава гучаць і пішуцца, але маюць розныя значэнні. Напрыклад: *касаё* — 1) заплечыя валасы; 2) доўгі мыс у моры; 3) прылада для касьбы травы; 4) сялязёнка. У паэзіі А. часта ўжываюцца ў сатырычных творах. Вось як арыгінальна А. выкарыстаў К. Крапіва ў эпіграме «Да ноты Керзана» (Керзан — англійскі палітычны дзеяч, які ў 1923 г. прад'яўляў ультыматум Савецкай дзяржаве):

Добра Керзан піша *ноты* —  
Проста любя паглядзець,  
Ды няма у нас ахвоты  
Па ягоных *нотах* пець.

Часам паэтычны вобраз ствараецца дзякуючы своеасаблівай «расшыфроўцы» А.:

Не сядай, Вовачка, блізка сцяны,  
Нашы дзяўчаты — *круцялі*.  
Нашы дзяўчаты — *круцялі*:  
*Круцяць* дзірачкі праз сцяну.

(Нар. песня)

Мастацкі эффект дасягаецца і выкарыстаннем м і ж м о€ ў н ы х А. — слоў і выразаў, якія ў зразумелых для чытача мовах (напрыклад, беларускай і рускай, беларускай і польскай, беларускай і ўкраінскай) гучаць аднолькава, але маюць розны сэнс ці стылістычную афарбоўку. Калісьці М. Багдановіч, гаворачы пра розніцу паміж беларускай і рускай мовамі, падабраў цэлы шэраг такіх слоў-А. (качка — качка, гуляць — гулять, плот — плот і інш.). Я. Купала ў «Тутэйшых» польска-беларуска-рускую міжмоўную аманімію (donosiciel — даносчык — доносчик) выкарыстаў дзеля сюжэтнага завастрэння трагікамедыі. Часам выдаюцца слоўнікі міжмоўных амонімаў і паронімаў. Вось прыклад выкарыстання міжмоўнага А. ў жарце Р. Барадуліна з яго кнігі «Здубавецце»: «Да ўрача прыйшла жанчына ў гадах. Урач гаворыць, як і належыць «вучонаму» чалавеку, толькі па-расійску. Ставіць шклянку з вадой і кажа: «*Пей!*» Жанчына і *залела*: «Пасею гурочкі...»

Відам А. з'яўляюцца т. зв. г р а м а т ы € ч н ы я А., або а м о€ г р а ф ы, — розныя па значэнні словы, што супадаюць у напісанні, але разыходзяцца ў гучанні (*мука€ — му€ка, гадз; ць — га-€дзіць*), а таксама ф а н е т ы € ч н ы я А., або а м а -

ф о€ н ы, — словы і словазлучэнні, анолькавыя па гучанні, але розныя ў напісанні (*лёт — лёд, газ — гас, душ — дуж, затым — за тым, урад — у рад*). Усе віды гэтых лексем з рознымі мастацкімі задачамі выкарыстоўваюцца ў паэзіі,

асаблівая часта — ў рыфмах аманімічных, амаграфічных і амафонных (*гл.*).

**Антанамазі́я**, або **антанамасі́я** (грэч. *antonomasia*), — замена імя вядомай асобы назвай прадмета ці з’явы, што з ёй непасрэдна звязаны. Так, у наступных радках верша К. Крапівы «Гебельс брэша — вецер носіць» прозвішча Гебельса не называецца, але выразна падразумяваецца: «Каб прыкрасіць крыху справы Гітлераўскай банды, У Берліне ёсць плюгавы *Доктар прапаганды*». А. называецца таксама і ўжыванне ўласных імён замест агульных разуменняў: «Свет, у якім мы жывём — Не наш. Яго даўно закаханыя параздавалі Сваім *Дульцынеям, Джульетам*» [г. зн. сваім каханым] М. Танк.

**Антонімы** (ад грэч. *anti* — супраць і *onyma* — імя) — словы з супрацьлеглым значэннем: *высока* — *нізка*, *далёка* — *блізка*, *ноч* — *дзень*, *салодкі* — *горкі* і г. д. Сустракаюцца нярэдка ў фальклорных творах — казках, песнях, прыказках і прымаўках («На языку *мядок*, а на сэрцы — *лядок*», «Ёсць — *пацее*, а працуе — *мерзне*»). У паэзіі часта выкарыстоўваюцца ў назвах вершаў, паэм і нават асобных кніг, ляжыць у аснове кампазіцыйнага прыёму супрацьпастаўлення. Да антанімічнасці любіў звяртацца Я. Купала («*Бот і лапаць*», «*Ён і яна*», «*Яна і я*», «*Тут і там*», «*Так... не*» і інш.; «*Сярод сваіх і чужакоў Яна мне ласкай матчынай*»; «*І ў белы дзень, і ў чорну ноч Я ўсцяж раблю агледзіны...*» — «*Спадчына*»). Часам на А. «трымаецца» ўвесь верш, як, напрыклад, «*Ці ачнёмся?*» Н. Гілевіча:

Чужое, разбойнае, хамскае  
Гвалтуе, драгуе, таўчэ,  
А роднае, свойскае, наскае  
Бязмоўна ярмо валачэ.  
Пачварнае, дзікае, жорсткае  
Крычыць, верашчыць, трашчыць,  
А добрае, людскае, боскае  
Змоўкла і цяжка маўчыць.  
Бяздарнае, брыдкае, бруднае  
Сквярчэцца, дзярэцца, хрыпіць,  
А чыстае, светлае, мудрае  
Няйначай заснула і спіць.

**Апастрофа** (грэч. apostroph — асабісты зварот) — зварот паэта да памерлай ці адсутнай асобы, як да прысутнай:

Иду, як заўсёды, ў купалаўскі сад,  
Падняўшы каўнер і насупіўшы кепку.  
А ў садзе шуміць залаты лістапад...  
Шапку я: Іван Дамінікавіч, кепска...

*(П. Панчанка. «Творчасць»)*

**А.** — гэта і зварот да нейкага прадмета ці з’явы, як да чалавека:

Пушчай ідзеш ці пусткаю,  
Дома, ў чужой зямлі,  
Песня, будзь беларускаю  
І пад вясельнай хусткаю,  
І ў баявым шынялі.

*(М. Лужанін. «Дарога песні»)*

Вельмі часта да А. звяртаўся Я. Купала («Выйдзі», «Ночцы», «Жніво», «Мая доля», «Сонцу» і інш.).



**Апликацыя** (ад лац. applicatio, літаральна — прыкладванне) —увядзенне ў вершаваны тэкст нейкага вядомага выскоўя: прыказкі, прымаўкі, радка з песні, верша і г. д. На паэтычным выкарыстанні народных прымавак заснаваны верш П. Панчанкі «Простыя ісціны». Р. Барадулін увёў у свой твор радкі з народнай беларускай песні, выдзеліўшы іх не толькі інтанацыйна, але і графічна:

**Дробенькі дожджык дыі накрапае...—**  
 Журыцца мінская радыёхваля.  
 Балтыка, зайздасць твая сляпая.  
 Хмарныя хвалі  
 Сонца схавалі.

**Выйдзі, дзяўчына,— сэрца чакае...**  
 Можаш чакаць, як пагоды з мора.  
 Шалёнагубая, гулам цяжкая.  
 Б'ецца ў адчаі салоная змора.

**Я ж тваіх ножак не замарожу...**  
 Снежань, чаму не нагурбіў выдмаў?  
**Я ж твае ножанькі ў шапачку ўложу...**  
 Дождж пад піліпаўку, хто яго выдумаў?

Асобы від А. — увядзенне ў вершаваны тэкст назваў твораў або кніг нейкага вядомага пісьменніка, мастака. Напрыклад:

То не плач яго *Бандароўны*,  
 А зажынкавы спеў ля гаю.  
 Што калісьці было *безназоўным*,  
 І імя і *спадчыну* мае.

*Над ракой Арэсай* расою  
 Умываліся дружна бярозкі.  
 Любаваўся Купала красою  
 І ад *сэрца* вітаў наш росквіт.

(С. Ліхадзіеўскі. «Светлай  
памяці Янкі Купалы»)

**Архаізм** (грэч. *archaios* — старажытны) — моўная адзінка (слова, форма слова), якая выйшла з актыўнага ўжытку, але мае свае адпаведнікі: *персі* — *грудзі*, *ланіты* — *шчокі*, *глас* — *голас*, *живот* — *жыццё*, *чарніца* — *манашка* і г. д. Як і **гістарызмы** (словы, якія абазначаюць рэаліі, што ўжо знаклі з ужытку: «*Панёву* швыдка нахапіла, *Кашэль сачнямі* налажыла» — «Энеіда навыварат»; «Хай тыя ведаюць, што з’являцца па нас... Пра *войтаў*, *лаўнікаў*, і *райцаў*, і *паспольства*» — М. Багдановіч), А. служаць для надання аповеду гістарычнага каларыту, але ў першую чаргу — асаблівай урачыстасці, прыўзнятасці: «К маёй галубцы ў *мёдным умілenni* Туліліся і грэлі *персі*» — Я. Купала. «Яна і я»; «*Дзянніц маіх*, *дзянніц маіх* мінулых...» — Я. Колас. «Сымон-музыка».

**Аўтарская глухата** — няўважлівыя адносіны аўтара да слова, у выніку чаго ўзнікаюць стылёвыя або сэнсавыя памылкі ў тым ці іншым творы мастацкай літаратуры. Праўда, такія памылкі могуць з’явіцца не толькі ў выніку абыякавасці пісьменніка да сэнсу і гучання слова, а выпадкова — у працэсе захопленай, натхнёнай працы, калі развага некалькі адступае перад напалам пазычных эмоцый. Менавіта таму вопытныя паэты і не здаюць твор адразу ў друк, а даюць яму магчымасць «вылежацца», каб по-

тым нібы збоку глянуць на яго, ацаніць вартасці і выявіць магчымыя недахопы. Найбольш частае праяўленне А. Г. — няправільнае ўжыванне слова. Такія памылкі сустракаюцца ў ранніх вершах У. Скарыніна. «*Зашмат* на зямлі беларускай калыскі Асілкаў, як ён, узрасцілі» («Каваль») — тут, безумоўна, патрэбна слова *шмат*. Вось што кажа лірычны герой паэта сваёй каханай перад расстаннем, яўна зніжаючы лірычны малюнак: «Ты не кажы прыгожых слоў. Не *сакачы замнога*» («Перад адлётам»). У іншым вершы аўтар гаворыць пра любоў да Радзімы, сцвярджаючы, што любіць яе «і зімою — звонкагалосую, і вясною — *простава-лосую*» (?) («Радзіме»). Часам у паэзіі выяўляюцца і памылкі сэнсавага характару. Так, у вершы А. Сербантовіча «Галілея манахі паляць на кастры» («Галілей»). На самай жа справе Галілей на вогнішчы святой інквізіцыі не гарэў, бо пад пагрозай смерці ён адмовіўся ад сваіх поглядаў, а спалены быў Джардана Бруна. Лірычны герой П. Марціновіча «круглы год грыбніцы сніў» («...Як у эфір, выходжу ў бор»). Відаць, сніў ён не грыбніцы, а грыбы, грыбныя нерушы, бо грыбніца (грыбная плесень) — з'ява не толькі не надта эстэтычная, але і настолькі схаваная ў зямлі, што яе нельга бачыць, ідучы па лесе.

З А. Г. можна і патрэбна змагацца як самім пісьменнікам, так і літаратурным крытыкам.

**Варварызм** (ад лац. *barbarus* — чужаземны) — слова ці словазлучэнне, якое запазычана з

чужой мовы і пакуль што ўспрымаецца як іншамоўнае. Да В. адносяцца таксама моўныя звароты, створаныя на ўзор адпаведных зваротаў пэўнай мовы. У залежнасці ад таго, з якой мовы словы і словазлучэнні запазычаны, адрозніваюць русізмы, украінізмы, паланізмы, англіцызмы, галіцызмы (з французскай), германізмы (з нямецкай), габраізмы (з яўрэйскай) і г. д. В. маюць у пэзіі рознае прызначэнне — ад псіхалагічнай і сацыяльнай характарыстыкі чалавека да сатырычнага высмейвання яго. Вось некалькі прыкладаў ужывання славянізмаў (з стараславянскай), русізмаў, літванізмаў (з літоўскай мовы), галіцызмаў, англіцызмаў, паланізмаў:

Ад жаху сцяўся край мой родны,  
Крывёю рэчка паплыла.  
Мы пагібоша, акі обры,  
Ля вежы, замка і сяла.

(З. Дудзюк. «Балада апошняй сведкі»)

А ты, о рускі мой «язык»!  
Мой «обшчарускі», што з табой?  
Табе слухмян быў мал, вялік,  
Быў славен ты сваёй кляцьбой.  
Табе сам самадзержац цар  
Пісаў ланцужны свой закон,  
Што маці Русь есі жандар  
Усёй Еўропы!..

(Я. Купала. «Акоў паломаных жандар»)

За вашу дружбу, за цяпло,  
Хоць ехачь нам пара,

*Валё, валё, валё, валё,  
Ура, ура, ура!*

*(А. Лойка. «Не заімжыць  
глухі быльнэг...»)*

*Няўжо і цяпер сэ ля ві?  
Ну, добра, адзью, Парыж!  
Лондан, олрайт!  
Нешта, Лондан, над зімою тваёй туман,  
Над зімою тваёй чорны дым. Олрайт!*

*(М. Купрэў)*

*Эх, панове, «ніц не бэндзе»:  
Сапсуе нам справу «вшэндзе»:  
Бо занадта пан «гаронцы»!  
І не ў панскіх інтарэсах  
Здзек такі чыніць «на крэсах»,  
Нечуваны здзек пад сонцам!*

*(Я. Колас. «Панам»)*

Паэты нярэдка выступаюць супраць неабгрунтаванага ўжывання В. як у мове мастацкай літаратуры, так і ў самой літаратурнай мове. Злоўжыванне В. высмеяў, у прыватнасці, М. Танк у вершы «Адведзіны»:

— Нарэшце ў адведзіны  
Прыехаў мой сынок.  
Хацела з ім пагаварыць  
Пра яго жыццё-быццё,  
Пра ўнукаў.  
Але ён з нейкімі — казаў —  
Сваімі спонсрамі  
І менеджэрамі  
Спяшаўся ў нейкі кемпінг,  
На нейкі брыфінг,  
Каб дамовіцца  
Аб нейкім кансенсусе,

А потым паехаць на *уік-энд*...  
 Божачка!  
 Хаця б там у яго  
 Было ўсё добра!

Мова, перанасычаная варварызмамі, называецца *макаран Рчнаймоевай*, або *трасяёнкай*. З дапамогай такой мовы ствараецца камічны эфект у макаранічных вершах (*гл.*)

**Воельнасць паэтычная** — наўмыснае або міжвольнае адступленне ад агульнапрынятых моўных норм у вершаваных творах дзеля захавання ў іх метрычнага малюнка ці рыфмы. Гэта могуць быць неўласцівыя для літаратурнай мовы словы, націскі, слоўныя скарачэнні і г. д. Так, у вершы Я. Купалы «Беларускім партызанам» сустракаюцца словы «гітлерцы» (замест «гітлераўцы»): «Рэжце *гітлерцаў* паганых»), «пабеда» (разам з «перамога»: «Клічу вас я на *пабеду*»), «жыр» (замест «тлушч»: «Сыты быў людскім ён *жырам*»), «мсціць» (замест «помсціць»: «Клічуць *мсціць* крывава гэтак»)... Як В. П. ўспрымаецца слова «ірדзень» (замест «ірדзенне») у вершы М. Федзюковіча «Дзве зары»:

Праменны, ясны дзень.  
 Як дзень —  
 Жаданы твар.  
 Святочна-яркая *ірדзень*  
 І — я, змагар.

Злоўжываць В. П. нельга. Разам з тым яе трэба адрозніваць ад звычайнай моўнай нехай-

насці некаторых аўтараў (гл.: аўтарская глухата).

Патрэбна таксама ўлічваць, што многія адступленні ў вершаваных творах XIX — пачатку XX ст. ад сучаснай літаратурнай нормы ў галіне лексікі, марфалогіі, акцэнтацыі выкліканы не В. П., а колішняй неўладкаванасцю самой літаратурнай нормы.

**Вульгарызм** (ад лац. vulgaris — протана-родны) — грубае, лаянкавае слова ці выраз, якія ўжываюцца ў паэзіі для сацыяльна-палітычнай або маральнай характарыстыкі пэўнай асобы. Вось як з дапамогай В. малюе П. Панчанка са-тырычны партрэт прадстаўніка буржуазнага свету ў паэме «Беластоцкія вітрыны»:

Вітае ўсмешкай мяне з-за акна  
Мясцовы кароль гнілога сукна.  
Сачу за светам глухім заваконным,  
*За каркам бычыным і рылам суконным.*

У вершы «Пахаванне Гейдрыха» Я. Коласа В. ужываюцца для выяўлення рэзка негатыўных адносін паэта да Гітлера:

Унурыўся фюрэр, як слуп,  
Слязу выціскаў, *кракадзіл*.  
Аб чым жа гадаў казалуп  
У зборышчы катаўскіх *рыл*?

Часам паэт звяртаецца нават да нецэнзур-нага слова, якое на пісьме замяняецца шмат-кроп'ем, але даволі лёгка ўгадваецца чытачамі:

Выграбаем конскія яблыкі з дому  
Шуфлям і качэргамі...  
Сацыялізм — не догма.  
Сацыялізм — энергія!  
Плюс (!)  
электрыфікацыя ўсёй дзяржавы,  
Каб зводдаль было відно:  
Хто служыць і робіць  
дзяржаўную справу,  
А хто вырабляе...

(У. Някляеў. «Наскрозь»)



В. знаходзяцца за межамі літаратурнай лексікі, таму карыстацца імі трэба надзвычай асцярожна.

**Гіпербола** (ад грэч. hyperbolḗ — перабольшанне) — рэзкае перабольшанне якіх-небудзь уласцівасцей чалавека, прадмета ці з’явы з мэтай звярнуць на гэтыя ўласцівасці асаблівую ўвагу. У Г., якую нельга разумець літаральна, выяўляюцца эмацыянальныя (станоўчыя або адмоўныя) адносіны пісьменніка да таго, што адлюстроўваецца. Г. надзвычай характэрная для народнай творчасці, асабліва для легенд і казак, дзе яна выступае не толькі як троп, стылістычны прыём, але і як адзін з асноўных сродкаў стварэння характару («Каваль Вярнідуб», «Браты-багатыры», «Асілак»). Ужываецца яна і ў самых ранніх творах пісьмовай літаратуры, у прыватнасці ў «Слове пра паход Ігаравы»: «Тому в Полотске позвониша заутреннюю рано у святыя Софеи в колоколы, а он в Кыеве звон слыша». Звяртаецца да Г. і сучасная паэзія. Напрыклад:

Рукі мазалямі пакрыты век цэлы  
Мазалёў тых хапіла б, каб усіх гультаёў надзяліць.  
Варта абхапіць далонямі кацёл  
вады зледзянелай —  
І кацёл вады закіпіць.

(А. Наўроцкі. «Рукі»)

Троп, супрацьлеглы Г., — літота.

**Гратэск** (франц. grotesque — незвычайны, смешны, ад італ. grotta — грот) — паэтычны троп, а таксама мастацкі прыём асэнсавання рэ-

чаіснасці, які заключаецца ў парушэнні сапраўдных форм і памераў рэчаў і прадметаў, у спалучэнні рэальнага з фантастычным, трагічнага са смешным, у наўмысным перабольшанні ці змяншэнні з'яў рэчаіснасці. Г. карысталіся ў сатырычных творах Рабле («Гарганцюа і Пантагруэль»), Свіфт («Падарожжы Гулівера»), М. Гогаль («Нос»), М. Салтыкоў-Шчадрын («История одного города»), У. Маякоўскі («Прозаседавшие»), у беларускай літаратуры — В. Дунін-Марцінкевіч («Пінская шляхта»), К. Крапіва («Хвядос — Чырвоны нос») і інш. Вось як маляваў у час вайны Я. Колас фашысцкага салдата (верш «Фашысцкаму звяр'ю»):

Звяруга лахматы, наставіўшы хіб,  
З фашысцкае выбег трушчобы,  
І голас у зверга з шапенства ахрып,  
Запенены губы ад злобы.

Да Г. звяртаюцца таксама сучасныя беларускія паэты. У прыватнасці, Г. ляжыць у аснове вершаванага цыкла «Элегіі» А. Наўроцкага, вызначаючы яго своеасаблівае сатырычнае гучанне:

У шклянцы ляжалі ручкі, гумкі, алоўкі,  
Чарнілам яна была напоўнена.  
П'яніца паднёс яе да рота і асушыў  
Усё, што трэба было аддаць сыну...

У А. Наўроцкага, для якога ўвогуле характэрна парадаксальнасць паэтычнага мыслення, сустракаецца даволі рэдкі выпадак несатырычнага выкарыстання Г. У вершы «Па акмолінскім стэпе» расказваецца пра тое, як цалінны

вечер зрывае капялюш, коціць яго па стэпе, а  
лірычны герой «на камбайне пагнаўся за ім наў-  
здагон»:

Дзе шастае жытоў медна-бронзавы сплаў,  
Трыццаць дзён на камбайне яго даганяў.  
Даганяў — не дагнаў. Знаю сам: не бяда.  
Але стэл як успомню — чагосьці шкада...

Г. трэба адрозніваць ад гіпербалы і алегорыі.

**Двухмоёўе** — выкарыстанне пісьменнікам у сваёй творчасці двух, звычайна роднасных, моў. Наяўнасць Д. у літаратуры прадвызначаецца не толькі ступенню аўтарскага валодання мовамі, але і здольнасцю чытача ўспрымаць гэтыя мовы — чытацкім Д. (білінгвізмам). У беларускай літаратуры XIX ст. існавала цэлая кагорта т. зв. беларуска-польскіх пісьменнікаў, якія свае творы пісалі на польскай і беларускай мовах (Я. Чачот, Я. Баршчэўскі, А. Рыпінскі, У. Сыракомля, В. Каратынскі і інш.). Д., але ўжо беларуска-рускае, характэрна і для беларускай літаратуры XX ст. Прычым, як правіла, гэтае Д. асіметрычнае і часцей за ўсё асінхроннае: пісьменнікі другой мовай карыстаюцца значна радзей, чым першай, і пераважна ў нейкіх асобных жанрах, або пачынаюць сваю творчасць на адной мове, а праз некаторы час пераходзяць на другую. Яркія прыклады Д. знаходзім у М. Багдановіча (асобныя свае праявічныя і крытыка-публіцыстычныя творы пісаў па-руску), А. Адамовіча (раманы і апавесці пісаў па-руску, крытычныя і публіцыстычныя творы — па-беларуску), В. Казько, С. Тарасава, І. Ласкова (усе яны пачыналі сваю творчасць на рускай мове, затым перайшлі на беларускую) і інш. Па-

эт і перакладчык В. Тарас да 80-х гадоў XX ст. друкаваў вершаваныя і праязічныя творы на рускай мове, затым выдаў кнігу паэзіі «Две тетрады» (1982), у якой першая палавіна («Русская тетрадь») — творы на рускай мове, а другая («Беларускі сшытак») — на беларускай. Нарэшце з'явіліся яго кнігі вершаў «Пазіцыя» (1987) і «Колеры» (1995), цалкам напісаныя на беларускай мове. Мінскі паэт Ф. Хаймовіч піша на яўрэйскай (ідыш)

і беларускай мовах. Харкаўская паэтэса М. Львовіч выдала паэтычную кніжку «Цяпельца — Вогник» (1995), дзе адны і тыя ж вершы пададзены як ва ўкраінскім, так і ў беларускім гучанні. А. Лойка выдаў кнігу арыгінальных твораў на польскай мове, а А. Разанаў — на нямецкай. Беларускія літаратары сучаснай Польшчы (А. Баршчэўскі, С. Яновіч, Я. Чыквін і інш.) шырока выкарыстоўваюць у сваёй творчасці і польскую мову. Падчас Д. выяўляецца ў выкарыстанні двух моў у адным і тым жа творы. Так, асобныя персанажы з простага народа ў сярэднявечных беларускіх інтэрмедых і камедых, напісаных на польскай мове, карысталіся беларускай мовай. У п'есе В. Дуніна-Марцінкевіча «Ідылія» паны гавораць па-польску, а сяляне, часам паненка Юлія і камісар — па-беларуску. У гісторыі літаратуры, у т. л. беларускай, сустракаюцца выпадкі карыстання літаратарамі трыма і больш мовамі. У прыватнасці, трохмоўным пісьменнікам быў Я. Лучына: пісаў творы (у т. л. паэтычныя) на беларускай, польскай і часткова рускай мовах. Творчасць двухмоўных

пісьменнікаў належыць тым народам, на мове якіх яны пішуць. У гэтым выпадку гавораць пра іх білітаратурнасць (прыналежнасць двум і больш літаратурам). Аднак літаратурны вопыт сведчыць, што найпаўней і найарыгінальнай яны выяўляюцца як творцы на мове свайго народа.

**Дыялектызм** (ад грэч. (dialektos — гаворка) — слова з якой-небудзь мясцовай гаворкі (Віцебшчыны, Палесся, Маладзечаншчыны і г. д.). У паэзіі Д. ужываюцца для стварэння мясцовага каларыту, моўнай характарыстыкі персанажаў. Падчас Д. абазначаюць рэаліі, назвы якіх адсутнічаюць у літаратурнай мове. У такім выпадку яны — праз творы паэзіі і мастацкай літаратуры ўвогуле — трапляюць у літаратурную мову, узбагачаючы яе, садзейнічаючы яе развіццю. Так, дзякуючы ў вялікай ступені Р. Барадуліну шырока ўжывальнымі сталі дыялектныя словы *нагбом*, *неруш*, якія паэт выкарыстаў не толькі ў вершах, але і ў назвах вершаваных зборнікаў. Злоўжыванне Д. вядзе да зацямнення сэнсу твора, як, напрыклад, у некаторых вершах пачатковага перыяду творчасці У. Дубоўкі. Вось строфа з верша «Шуканне слова», напісанага ў 1925 г.:

*Нырцаваў я на дно, хадзіўшы на Нарач,  
даставаў багавінне з марской глыбіні.  
Толькі дрэваець, невыразная мара  
непрадонныя цеплііць зірку агні.*

Паэзія паэт стаў абыходзіцца з дыялектнымі словамі больш ашчадна.

**Жарган; зм** (франц. jargon) — слова ці выраз, якія ўжываюцца ў мове людзей, звязаных паміж сабой аднолькавымі сацыяльнымі, бытавымі ці якімі-небудзь іншымі ўмовамі жыцця і працы. Ж. узнікаюць на аснове пэўнай гаворкі і зразумелыя звычайна невялікай групе людзей. Напрыклад, І. Ласкоў, гаворачы пра маладых пакарыцеляў Поўначы, у вершы «...Дажджы, дажджы, на поўначы дажджы» так растлумачвае адзін з Ж. (дарэчы, таксама Ж.):

«*Жалезна*» — значыла на тым жаргоне  
«*На яць*»,  
«*На пяць*»  
І нават «*на пяцьсот*».

Некаторыя Ж. пранікаюць у літаратурную мову і становяцца агульнаўжывальнымі. У мастацкай літаратуры, у тым ліку ў паэзіі, як слушна падкрэсліваў М. Рыльскі, «жаргонныя і дыялектныя выслоўі асабліва шырока прымяняюцца ў гумары і ствараюць там вялікі эфект». Аднак яны сустракаюцца і ў лірычных творах. У прыватнасці, Ж. надаюць непаўторны характар лірыцы П. Панчанкі:

Вясна пачынаецца з мод,  
Шаўковым павеяла шэлестам.  
І самы *занудлівы жмот*  
На плацце адно *раскашэліцца*.

(«... Хадзіў я па лесе і сведчу»)

Да Ж. блізкія **п р а ф е с і я н а л ʹ з м ы** — вузкаўжывальныя словы або выразы, якія не выходзяць за межы літаратурнай лексікі, але выкарыстоўваюцца пераважна ў мове прадстаў-

нікоў нейкай прафесіі: камп'ютаршычкаў (*сайт, файл, прынтар*), маракоў (*кок, камбуз, склян-ка*), столяраў (*гэбаль, баран, дыля*) і г. д. Да прафесіяналізмаў адносяцца і літаратурнаўчыя тэрміны (гл.). Ужываюцца яны, як і Ж., для мастацкай характарыстыкі аб'екта апаведу:

«Корпусы» ды «цыцары»  
і побач «петыты»  
Дыванамі сцелюцца  
згодна ў *гранкі-пліты*.

(Я. Купала. «Беларускаму  
дзяржаўнаму выдавецтву»)

Выкарыстанне шматлікіх Ж. вядзе да стварэння аргое (франц. argot — жаргон) — мовы нейкай вузкай сацыяльнай ці прафесійнай групы, незразумелай для іншых людзей той самай нацыі (арго студэнцкае, гандлярскае, турэмнае і інш.).

**Звароўная метафарызацыя** — вяртанне словам ці словазлучэнням іх першаснага, вобразнага значэння. Як падкрэсліваў А. Патабня, «усе значэнні ў мове па паходжанні вобразныя, кожнае можа з цягам часу стаць нявобразным». Так, мы гаворым *баравік, коцікі* (на вярбе), *чарніла* і г. д. і нават не адчуваем пераноснасці значэнняў гэтых слоў, таго, што кожнае з іх — своеасаблівы троп. Усе словы нашага лексікону набылі ўласцівасці знака, які называе пэўнае паняцце. Гэта надзвычай важная рыса мовы як сродку камунікацыі. Аднак паэтычная мова нясе не толькі інфармацыю, але і вобраз, пачуццё,



эмоцыі, таму часта звяртаецца да метафарызацыі — ужывання слоў у іх пераносным значэнні. Гэтай жа мэце служыць і З. М., якая, вяртаючы слову яго першаснае значэнне, нагадвае пра наяўнасць у ім пераноснага значэння, што з цягам часу выветрылася, забылася. Так, калі прачытаеш радкі А. Наўроцкага «Стаіш і зачаравана слухаеш, Як мяўкаюць коцікі на галінках ракіт», то ў свядомасці адразу ажывае першаснае значэнне слова *коцік* (свойская жывёла). Менавіта гэта дапамагае адчуць пераноснасць значэння слова пры абазначэнні ім новай рэаліі (коцікі на ракіце). Паэты нярэдка «ажыўляюць», «адвобржваюць» назвы нябесных сузор'яў, што з часам сталі бязвобразнымі:

На небе Воз адкінуў дышаль ўбок  
і хмараў сініх болей не развозіць.

*(Л. Геніюш. «Ноч»)*

Бяжыць алень, раздзьмуўшы храпы,  
Прад ім іскрыцца зорны шлях,  
Мядзведзіцы Вялікай лапы  
Я чую на сваіх плячах.

*(М. Танк. «Краснаярскім мастакам»)*

Шумяць рукавоў парусы,  
З-за пазухі знічкі ляцяць,  
І зорныя Гончыя Псы  
Не думаюць нават брахаць.

*(С. Грахоўскі. «...У яблыні»)*

Майстрам З. М. з'яўляўся П. Панчанка, які ўмеў надаць вобразную моц нават навуковым тэрмінам, уводзячы іх у нязвыклы, нечаканы кантэкст. Вось два прыклады з яго творчасці:

Эх, правадніца, правадніца,  
Люблю я твой вандроўны дом.  
Хачу з табою парадніца,  
Зрабіцца паўправадніком.

(«Паўвека... Гэта шмат —  
паўвека»)

А калі там што-небудзь прапушчана:  
Мала песень, азёр, навальніц —  
Прыязджайце да нашых пушчаў  
І напіцеся з першакрыніц.

(«Наша энцыклапедыя»)

Нярэдка ў паэтычным кантэксце першаснае, вобразнае значэнне вяртаецца не толькі асобным словам ці словазлучэнням, але і фразеалагічным адзінкам. Такая з’ява атрымала назву рэалізацыі метафары (*гл.*: ідыёма).

**Ідыёма** (грэч. *ιδιωμα* — своеасаблівы выраз) — уласцівае пэўнай мове непадзельнае словазлучэнне, значэнне якога не супадае са значэннем асобных слоў, што складаюць яго (*даць лататы, пагрэць рукі, выскаляць зубы, гнуцца ў крук*). Для паззіі характэрна шырокае выкарыстанне ідыяматычных выказаў з рознымі стылістычнымі мэтамі. Па сваёй якасці да тропай набліжаецца такі стылістычны прыём, калі і. вяртаецца іх прамое значэнне, т. зв. **р э а л і з а ё ц ы я м е т а ё ф а р ы**. Напрыклад:

*Мая хата з краю.*  
Таму ў яе першыя грукаюць  
Вятры, збіўшыся з дарогі,  
Хмары, снежныя і дажджлівыя.

(М. Танк. «Хата з краю»)

Сняданне позніцца трошку.  
Садзіцца поплич развага...  
Да капусты —  
«бульба ў панчошках».  
Не спяшаючыся разуюаю.

(Р. Барадулін. «Вяртанне  
ў першы снег»)

Магчыма, што заключны вобраз «Чую ў цішы, як расце трава» верша М. Багдановіча «...Цёплы вечар, ціхі вецер, свежы стог» — гэта не што іншае, як «ажыўленне» польскага фразеалагізма *sSyszeж jak trawa гоьліе* — 'быць вельмі асвядомленым, дасведчаным у чым-небудзь'. Прыём рэалізацыі метафары ляжыць у аснове ўсяго верша У. Караткевіча «Заяц варыць піва», дзе даецца паэтычнае вытлумачэнне гэтай І. Нярэдка яскравы вобраз узнікае ў выніку замены аднаго са слоў-кампанентаў І. другім, парушэння звычайнага парадку слоў ці дапаўнення І. новым словам: «А там і да рыфмы — *ляром* падаць...», «Певень... махнуў *крылом* на слепату курыную» (В. Зуёнак), «Ніхто ніколі тут ад раўнадушша Не апускаў *ні сэрца*, ні вачэй» (Я. Янішчыц), «Неяк *вадзяных* спраў майстар На кватэру завітаў», «Праз час каторы, вельмі хутка *Машына-спец* прыйшла па іх» (І. Курбека).

**Іроэнія** (ад грэч. *ειρωνία* — прытворства, насмешка), або **антыфраэзіс** (грэч. *antiphrasis* — ужыванне слова ў супрацьлеглым значэнні),

— прыхаваная насмешка, якая выступае за знешняй пачцівасцю выказвання. Так, у адной народнай вясельнай песні маці маладой ад імя зяця іранічна гаворыць:

Я ж тваю дачушку шанаваць буду:  
То прutom, то кнutom,  
То дубінай, то лутом,  
То качалачкай,  
Буду называць усё каханачкай.

У вядомай песні «Чаму ж мне не пець?» іранічна апавядаецца пра «парадачак» у хаце, у якой «павучок на сценцы кросенцы снуець... парсючок пад лаўкаю бульбачку грызець... дзіцё ў калысачцы, як бычок, равець». Выкарыстоўваецца І. у многіх жанрах вуснай народнай творчасці — прыказках і прымаўках, загадках, анекдотах, устойлівых вобразных параўнаннях, прыгаворах і інш. (*На чужой старане і рак рыба. Ці то свінні елі, ці шляхта папасвалася. Багаты як пагарэлец. Весела як рыбцы на кручку. Прышоўся як вол да карэты*). Што да мастацкай літаратуры, у прыватнасці паэзіі, то І. вызначае мастацкую своеасаблівасць многіх сатырычных твораў — сатырычных вершаў, эпіграм, эпітафій, пародый, баек і інш. Вось прыклад І. у байцы К. Крапівы «Махальнік Іваноў»:

А ваенком дык Іванова нават пахваліў:  
— Ты,— кажа,— Іваноў, сапраўдны падхалім.

Надзвычай яскрава выяўленчая роля І. увасобілася ў рэвалюцыйным вершы Цёткі «Хрэст на свабоду». Шматразовы іранічны паўтор «Так і трэба!» дапамагае ярчэй паказаць самадзяр-

жаўную рэчаіснасць з яе здзекам над працоўным народам, выявіць аўтарскія адносіны да падзей студзеня 1905 г. Да І. часта звяртаўся Я. Купала («А ты, браце, спі!», «Янка і свабода», «На добры стары лад», «Люлі, люлі, мужычок» і інш.). І. можа мець значэнне не толькі тропы, але і своеасаблівага мастацкага прынцыпу асэнсавання рэчаіснасці, асмяяння з т. зв. двойным сэнсам, падтэкстам. Злосна-з'едлівая І. называецца с а р к а € з м а м.

**Літо€та** (ад грэч. *litos* — прастата€) — рэзкае змяншэнне якіх-небудзь уласцівасцей ці прымет з'явы або прадмета. У такім змяншэнні, як і ў рэзкім перабольшанні (гл.: гіпербала), выяўляюцца адносіны пісьменніка да аб'екта адлюстравання, на якім завастраецца асабліва ўвага. Л. ужываецца ў народнай творчасці, увайшла ў народную фразеалогію (*хлалччок з кулачок, розуму з макавае зерне, хацінка на курых ножках*), сустракаецца нярэдка ў сучаснай літаратуры:

Сабралі ўраджай.  
Хочаш прывезці яго —  
Мурашку ў воз  
запрагай.

(А. Наўроцкі. «Стрэл  
у твар смерці»)

Так блізка да неба —  
хоць зоры ў папаху збірай.

*(У. Някляеў. «Дамбай»)*

Яна такая малюпашка,  
Што меншай нельга і ўявіць,  
Што і ў пасцелі нават цяжка  
Пад коўдрай граблямі злавіць!

*(Н. Гілевіч. «Родныя дзеці»)*

Часам Л. выкарыстоўваецца ў вершы адна-  
часова з гіпербалай. Суладдзе гэтых кантраст-  
ных тропай стварае асаблівы мастацкі эффект:

З камаровы нос сякерку  
Сцісне, крэкне, замахае —  
Зробе пушчу, як талерку,  
Свет дрывамаі закідае.

*(Ф. Багушэвіч. «Дурны  
мужык, як варона»)*

**Метанімія** (ад грэч. *metonymia* — перайме-  
наванне) — перанясенне назвы адных з’яў ці  
прадметаў на другія на аснове іх знешняй ці  
ўнутранай сувязі. Ад метафары М. адрозніваец-  
ца тым, што падобнасць з’яў ці прадметаў тут  
не мае значэння. Метанімічны выраз завастрае  
ўвагу чытача на пэўнай характэрнай рысе той ці  
іншай з’явы, абмалёўвае яе дастаткова яркая і  
своеасабліва. Так, у вершы «Арганаўты» Р. Бара-  
дулін піша: «У полі сеялася *заўтра*», маючы на  
ўвазе сяўбу жыта. З жытам звязана ўяўленне  
пра жыццё, будучае (заўтрашняе) існаванне ча-  
лавек на зямлі, што і падкрэслівае пазт надз-  
вычай лаканічнай М. М. з’яўляецца таксама

ўжыванне ўласнай назвы пэўнай мясцовасці ў значэнні яе жыхароў («*Мінск* едзе па грыбы» — П. Панчанка) або ўласнага імя ў значэнні рэчы ці прадмета, з ім звязанага («Пакой я помню: на сцяне — *Тарас*, Чые мы песні ведаем з калыскі» — А. Зарыцкі). Да метанімічных выказаў адносяцца тыя, у якіх назва характэрнай часткі ўжываецца ў значэнні цэлага («*Плацце* — пływучую крону вішні — *Гімнасцёрка* зялёная канваіруе» — П. Макаль; «...На мушку мае *пагоны* Будуць першымі выбіраць» — У. Паўлаў), а таксама тыя, у якіх уласцівасці ці дзеянні аднаго прадмета перанесены на другія прадметы, непасрэдна з ім звязаныя («Зарохкае, забрэша, Замыкае *хляўчук*» — М. Лужанін; «Перш душылі паны, Што шляхтай зваліся, Цяпер «*сукины сыны*» За нас узяліся» — А. Гурыновіч). Адною з разнавіднасцей М. з'яўляецца сінекдаха. На асаблівасцях М. засноўваюцца характэрныя ўласцівасці антанамазіі, перыфразы, эўфемізма.

**Метафара** (ад грэч. *metaphora* — перанясенне) — ужыванне слова ці выраза ў пераносным значэнні праз супастаўленне пэўнай з'явы ці прадмета з іншай з'явай ці прадметам на аснове агульных для іх адзнак і ўласцівасцей. Паводле Арыстоцеля, М. — гэта «перанясенне імені ці з роду на від, ці з віду на род, ці з віду на від, ці па аналогіі». М. блізкая да параўнання, аднак адрозніваецца ад яго тым, што мае толькі адзін член супастаўлення — тое, з чым супастаўляецца, а тое, што супастаўляецца, не называецца (яно падразумяваецца). М. звычайна пе-

рафразуецца ў параўнанне пры дапамозе слоў *нібы, як, быццам* і г. д. М. ужываюцца ў бытавой мове (*ідзе дождж, цяжкі характар, прыйшла зіма, садзіцца сонца*), але асноўная сфера іх выкарыстання — мастацкая мова, паэзія. Вылучаюць простую М., якая складаецца з аднаго слова ці выразу (П. Панчанка: «Замоўкнуў жураўліны скрып калысак, І калаўротаў гул чмяліны змоўк»), і разгорнутую, якая ахоплівае вялікую частку або ўвесь твор: *бітва — жніво* («Слова пра паход Ігаравы»), *жыццё — акіян* (паэма А. Куляшова «Цунамі»). Для паэта, як слушна было заўважана яшчэ ў старажытнасці, «асабліва важна быць майстрам у метафарах, бо толькі гэтаму нельга навучыцца ў іншых» (Арыстоцель). Метафарычнасць бачання — адна з прымет паэтычнага таленту. М. прыўносяць у паэзію навізну погляду на навакольны свет, элемент нечаканасці і першаадкрыцця рэчаіснасці. Дзякуючы ім, як і іншым тропам, паэт нібыта «малюе» з’явы і прадметы, надаючы ім пластычнасць і рухомасць, раскрываючы ў іх раней незаўважанае і адначасова даючы ім сваю ацэнку. «Скурганіў бы душу чырвонцам тваім я, Гусям, княжа, не пішучь законаў» — у гэтым метафарычным адказе Гусяра вяльможнаму князю з паэмы Я. Купалы «Курган» заключана надзвычай ёмістая вобразная думка. Каб перадаць яе звычайнымі «бязвобразнымі» словамі, іх спатрэбілася б намнога больш, прычым гэтая думка збеднілася б ад страты эстэтычнай інфармацыі. Колькасць і якасць М. у вершах залежыць як ад своеасаб-



лівасці таленту паэта, так і ад яго творчага метаду. Прадстаўнікі класіцызму, напрыклад, мала звярталіся да М., сентыменталісты ж і асабліва рамантыкі вылучаліся надзвычайнай любоўю да арыгінальных, эфектных, часта вышуканых М. Багацце М. вядзе да т. зв. м е т а ф а р ы є ч - н а г а с т ы є л ю творчасці (у адрозненне ад а ў т а л а г Р ч н а г а, «бязвобразнага»). Яскравым прадстаўніком сучаснай метафарычнай паэзіі з'яўляецца Р. Барадулін.

Віды М. — адухаўленне, увасабленне.

**Мудраге€льшчына** — «новая»

літаратурная мова, зусім пазбаўленая сэнсу і да якой, паводле меркаванняў рускіх футурыстаў пачатку 20-х гадоў ХХ ст. (яе яны называлі «з а у м ь»), павінна імкнуцца «сапраўдная» літаратура. Галоўнымі тэарэтыкамі і практыкамі М. былі В. Хлебнікаў і А. Кручоных. Апошні казаў, што ў пяцірадкоўі «Дыр бул щил // убещур // скум // вы со бу // з л зз» «больш рускага нацыянальнага, чым ва ўсёй паэзіі Пушкіна». У беларускай літаратуры М. не прыжылася. Адзін з прыкладаў — верш М. Кавыля «Хандра» (1973):

Хандра — вандра,  
А крыўда — выдра.  
Мудрыў мядрак —  
Баўрыцца збрыдла...

Харобры драб  
Грудастай гідры.  
Хандру з раба  
Вандра не выдра.

**Наватво€р** — новае слова або моўны зварот, якія ўжываюцца ў мастацкім творы з пэўнымі стылістычнымі мэтамі. У стварэнні Н. пісьменнікі наследуюць традыцыю вуснай народнай творчасці, якая ведае надзвычай арыгінальныя словы-наватворы. Вось некалькі прыкладаў з беларускіх прыказак і прымавак: На аднаго *кусайла* па тры *сярбайлы*. *Перасуха ў недасухі* сена пазычае. Ні скакун, ні *граюн*, а ў куточку *сядун*. Любіш быць *узяхам*, любі быць і *аддахам*. *Ляжай* ляжыць, а доля бяжыць. Вялікім майстрам Н. быў Я. Купала. Ён уводзіў у паэтычную мову рэдкія, у тым ліку і дыялектныя, словы і ствараў новыя (*скурганіць, нязгледны, крыліцца, вечнабыт, праяснасьць, мазольнік, небазор, харашыць, прагледзіста, чужыншчына, прасветач*). Н. сустракаюцца ў Я. Коласа (*гучнабежны, неабнімны*), П. Труса (*веснаплынь, бурлівіць, ірдзень-агні*), У. Хадыкі (*буравей*), Я. Пушчы (*сонцаквет*), П. Панчанкі (*словапад, аўтатабун, арахоўна, грыбна*), А. Куляшова (*земляўдрыг, нехацімец*), М. Лужаніна (*бензапой*), А. Зарыцкага (*высінь, парыўчы, лючэй, балючэй*), С. Законнікава (*аэрафея*), В. Коўтун (*зязюліцца*), А. Каско (*раскішэніцца*), іншых паэтаў, найбольш часта — у М. Танка (*небасяжны, адумыславаты, блакітнець, вершаруб, развясніцца, умаіць, маланкагромны, створца*), В. Зуёнка (*прыпірышча, напяхцерыць, увішніца, лядня, пярэстар, надозімкам*), Н. Мацяш (*шчасцятворны, адважнік, адтаемніць, упаляванак, салодкагорлы, мэтаносна*).

*выхварыць, панянькаваць, звішнявелы*). Аднак, відавочна, ніхто з сучасных беларускіх паэтаў не можа паспрачацца з Р. Барадуліным у майстэрстве словаўтварэння і частаце выкарыстання Н. Іх у яго, як і ў Я. Купалы, — дзесяткі: *нашчыць, надзеіць, травець, славяніца, нявесціца, нарачонка, узімелы, авіябальшак, жабяняты, купаляняты, імглатэрапія, першаснег, крэслацёр, змарнатравіць, мройнавокі, шалёнагубы, упрыхруску, ведзьмаваць, суравейна, самнасамна* і г. д. Вось некаторыя прыклады выкарыстання Н. у паэзіі:

*Зняверцу-роспач пратуры:*

*Азёрна,*

*Борна,*

*Гойна!*

Далёка бачыў на гары —

Ідзі з гары спакойна.

*(Р. Барадулін. «3 гары»)*

*Лесавікуй да пенсіі, стары.*

Ідзе парадкам *культвяснакампанія:*

Пазапаліла лотаць ліхтары,

*Сон-снегавік* званкі наладзіў раннія...

*(В. Зуёнак. «... Нібы за стол  
бяседны»)*

Бываюць дні без шчасця,

*бясчэсця* сумныя гады, —

то паласа *бясчэсся*.

*(А. Вяцінскі. «Навагодні тост»)*

Асобныя аўтарскія Н. становяцца агульна-

ўжывальнымі і ўваходзяць у нацыянальную літаратурную мову. Слова *адлюстроўца* — не

а л а г р з м У. Дубоўкі — з 20-х гадоў ХХ ст. пачало шырока ўжывацца ў беларускай літаратурнай мове, замяніўшы няўдалыя словы-калькі *адбіваць*, *атражаць*, *адвобржваць*. Дзякуючы У. Дубоўку ў літаратурную мову ўвайшлі і некаторыя іншыя словы: *мілагучнасць*, *мэтазгодна*, *цёмрашал*...

**Падтэкст** — глыбінны, прыхаваны сэнс якога-небудзь выказвання ці твора ў цэлым. П. ляжыць у аснове эзопавай мовы, іроніі, алегорыі, без яго нельга ўявіць байку, прытчу. Разам з тым П. шырока выкарыстоўваецца ў драматургіі і тэатры, дзе дзейныя асобы, паводле К. Станіслаўскага, часта «адчуваюць і думаюць не тое, што гавораць», а таксама ў паэзіі (напрыклад, творчасць М. Танка апошніх дзесяцігоддзяў), прозе (т. зв. «прынцып айсберга» Э. Хемінгуэя, калі чытач павінен дадумваць тое, пра што вельмі скупа паведаў пісьменнік). Вось невялікі верш-замалёўка В. Шніпа «Вярба» з багатым П.:

Ляжыць на вуліцы вярба —  
 Як трэску расшчапіў пярун.  
 Спыніўся ля вярбы Антось:  
 — Яе на дрывы забяру.  
 — Вярбу мой бацька пасадзіў, —  
 Суседка шпарка падышла.  
 — Твайго шчэ бацькі не было,

А ўжо тады вярба была.  
Каля вярбы перабылі  
Усе вяскоўцы за паўдня.  
Апошнім дзед Ігнат прыйшоў  
І шапку зняў.

**Параўнаёне** — такое супастаўленне двух прадметаў, з’яў або паняццяў, у выніку якога сутнасць аднаго з іх вытлумачваецца праз сутнасць другога. П. дапамагае зрабіць паэтычны малюнак па-мастацку дакладным, наглядным, жывапісным. Вось некаторыя П. Р. Барадуліна: цыганы «ад вогнішчаў смуглыя, як жалуды»; «запаленай цыгарэтай свеціцца карэянка»; ваверкі «сядзяць на суку, ускідваюць хвосцікі, нібы на палку хвашчынкі хвошчуцца»; «надвячорак мядзведзем клыпае»; «маці, як яблыня, белая з гора»; «піла пад пахаю ў чахле, нібы ў футляры скрыпка»; «скруціўся вожыкам куст агрэсту»... У. П. выяўляецца мастакоўская своеасаблівасць паэта, яго стаўленне да таго, што адлюстроўваецца ў творы. «Як тараканы каля хлеба, Багі паселі ўкруг стала» — гэта параўнанне з паэмы «Тарас на Парнасе» не толькі робіць апісанне наглядным, псіхалагічна дакладным, але таксама гаворыць пра аўтарскую пазіцыю, адносіны паэта да багоў, паказвае яго жаданне высмеяць іх, звесці з неба на зямлю. П. «Свеце месяц, свеце, Як лысіна ў пана» Я. Купала не толькі «праясніў» зрокавы вобраз месяца, але і падкрэсліў сваё іранічна-негатыўнае стаўленне да пана-спакусніка. Такім чынам, у П. узаемапаясняюцца абедзве часткі супастаўлення — і тое, што параўноўваецца, і тое, з чым па-

раўноўваецца. Граматычна П. афармляюцца парознаму, найчасцей — з дапамогай злучнікаў і злучальных слоў (*як, нібы, быццам, няйначай* і інш). П. можа выражацца творным склонам назойніка, апісальным зваротам, часам часткі П. злучаюцца інтанацыйнай (бяззлучнікавай) сувяззю:

Сняжыначкі-пушыначкі  
Ляцелі *матылькамі*.  
Над хмызамі над шызымі  
Дыміліся *дымкамі*.

(З. Бядуля. «Сняжынкi»)

Наша маладая — суравежка, суравежка,  
А ваш малады — галавешка, галавешка.  
Наша маладая — сыр белы, сыр белы,  
А ваш малады — пень гарэлы.  
Наша маладая — ластаўка, ластаўка,  
А ваш малады — засланка.  
Наша маладая — суніца, суніца,  
А ваш малады — дурніца.

(Народная песня)

Вочы Ганныны — дзве зоркі,  
Броўкі — выгібы крыла,  
Грудкі — дзве блізіцы-горкі.  
Як сад, Ганна расцвіла.

(Я. Колас. «Сымон-музыка»)

Асобным відам П. з'яўляецца адмоўнае П., у якім пры знешнім супрацьпастаўленні двух паняццяў ці з'яўляецца глыбокае ўнутранае супастаўленне іх:

Ой, не хмара градавая  
Ў полі ніўку косіць, —  
Секвестратар за падаткі  
Нечы пот выносіць.

(С. Крывец. «З асенніх матываў»)

У паэзіі нярэдка можна сустрэць р а з -  
г о ё р н у т а е П., дзякуючы якому падрабязна  
характарызуецца нейкая з'ява:

Праходзіць Прыпяць цераз гэты край.  
Калі яе ад вусця да вытокаў,  
На кіламетраў тысячу, бадай,  
Усю, прывольную, акінуць вокам —

Тады пахілены вякамі дуб  
Яна нагадвае, галлісты, дужы  
Камель пад Киевам, зялёны чуб  
Шуміць далёка недзе на Прыбужжы.

*(А. Зарыцкі. «Аповесць  
пра залатое дно»)*

У разгорнутым П. раскрываецца шэраг  
якасцей з'явы ці прадмета:

Кажуць, мова мая аджывае  
Век свой ціхі: ёй знікнуць пара.  
Для мяне ж яна вечна жывая,  
Як раса, як сляза, як зара.

Гэта ластавак шчабятанне,  
Звон святальны палескіх крыніц,  
Сінь чабору, і барвы зарніц,  
І буслінае клекатанне.

*(П. Панчанка. «Родная мова»)*

Здараецца, увесь твор будуецца як адно  
разгорнутае П. Такім з'яўляецца, у прыватнасці,  
верш М. Багдановіча «...Зразаюць галіны таполі  
адну за адной», у якім разгорнуты малюнак пры-  
роды (першая палова) праецыруецца на з'явы  
грамадскага жыцця (другая палова). У вершы А.  
Куляшова «Да паэзіі» разгорнутае П. рэалізуец-

ца ў паняццях турмы (паэзія) і пажыццёвага яе вязня (паэт): «Я — вязень твой; а ты — мая турма...» П. — самы проты і ў той жа час, бадай, самы распаўсюджаны від тропа. Параўнальнае супастаўленне розных з'яў і прадметаў ляжыць у аснове многіх іншых тропаў — метафары, мета-німіі, сінекдахі і г. д. Сталыя народныя П. падаюцца ў слоўніку «Беларускія народныя параўнанні» (Мн., 1973), складзеным Ф. Янкоўскім.

**Пароёнімы** (ад грэч. *para* — каля і *onoma* — імя) — словы, блізкія па гучанні, але розныя па значэнні (*карыслівасць* — *карыснасць*, *лѣс* — *лес*, *цэнзура* — *цэнзура*, *жаль* — *жар*, *боль* — *бой*). Вобразатворчая «праца» П. добра выяўляецца ў сатырычнай паэзіі, у прыватнасці, у эпіграмах:

А вось і Ачасан... ачэсан, ды не дужа;  
Дзе б ён ні сеў, заўсёды сядзе ў лужу.

(Я. Колас)

У вернасці кляўся  
Адной толькі  
Кляўзе.

(Р. Барадулін)

Нярэдка П. вызначаюць сэнсавую сутнасць рыфмы:

Дзе на месцы *палацаў*  
будуюцца ў спешцы *палацы*,  
заіскрылася песня  
расінкай на елачнай *лапцы* —  
скрыпяць мае *лапці*...



*(Д. Бічэль. Фальклор)*

Здараецца, верш цалкам «трымаецца» на П.  
(«Даўганосы сон» Р. Барадуліна, «Паэзія» Л.  
Галубовіча і інш.).

**Паэто€нім** — уласнае імя, выкарыстанае пісьменнікам у яго творы (у назве ці ў самім тэксце). У мастацкіх творах о€ н і м ы (імёны, прозвішчы і мянушкі людзей, геаграфічныя назвы, назвы устаноў, арганізацый і г. д.), апрача прымет з н а к а, якому ўласціва адзначнасць, маюць яшчэ і прыметы вобраза: дапамагаюць тыпізаваць і ахарактарызаваць нейкую з'яву, выявіць адносіны да яе аўтара і апаведача і г. д. У літаратурных творах, у тым ліку паэтычных, нямала прыдуманых П., выкарыстанне якіх абумоўлена рознымі мастацкімі задачами (нацыянальнай, сацыяльнай і псіхалагічнай характарыстыкай аб'ектаў і прадметаў выяўлення, указаннем на іх важнасць, актуальнасць і інш.). Асобныя П. не толькі ўваходзяць у тэксты твораў, але становяцца назвамі іх, іх раздзелаў і нават асобных кніг («Янка і свабода», «Тарасова доля», «Украіне» Я. Купалы, «Чымган», «Янку Купалу», «Маёй Марусі» Я. Коласа, «У Луўры», «Перад Джыякондай» М. Танка, «Азбука Васі Вясёлкіна» В. Віткі, «Ясельда» Я. Янішчыц, «Адам і Ева», «Куліна», «Вечалле» Р. Барадуліна, «Стомленасць Парыжам» Л. Дранько-Майсюка і інш.). У творах кожнага значнага паэта выкарыстоўваюцца дзесяткі, нават сотні П. Так, Я. Колас толькі для

найменняў персанажаў ужыў 252 мужчынскія імені і 142 жаночыя, для назваў твораў — звыш 160 П. Пры літаратуразнаўчым аналізе патрэбна звяртаць увагу і на П., на якіх нярэдка сыходзяцца асноўныя сэнсавыя вектары твора.

**Перыфраза**, або **перыфраз** (грэч. periphrasis, ад *peri* — навокал і *phraēdzo* — гава-ру), — адзін з тропай, у якім назва з’яў або прадметаў падаецца праз апісанне іх асобных вызначальных прымет. У П. заключаны элемент своеасаблівай паэтычнай адгадкі, «ключ» да якой знаходзіцца тут жа, у паэтычным кантэксце. Вось некаторыя П. беларусіх паэтаў: «*кроў сіння любай краіны*» (Нёман; Л. Геніюш), «*чырвоныя сны Дэлакруза*» (карціны Дэлакруза; М. Танк), «*бязвоблачная званіца*» (неба; Ю. Гаўрук), «*пасвіць між моху вочы*» (шукаць грыбы; П. Панчанка), «*ластаўка роднага слова*» (Лесья Українка; Я. Янішчыц), «*кароль звяроў, цар джунгляў і гаспадар тайгі*» (леў, тыгр, мядзведзь; А. Вяцінскі)... Многія народныя ідыёмы маюць перыфрастычны характар (класці баразну — араць, заглядаць у бутэльку — піць гарэлку, пусціць агнём — спаліць, сысці ў магілу — памерці). П. даволі шырока ўжываюцца ў фальклоры, у прыватнасці ў народных песнях:

Не пайду за такога,  
Што барада коле,  
А пайду за такога,  
Што сеюцца вусы.

У паэзіі сустракаюцца як фальклорныя, так і арыгінальныя аўтарскія П.:

Не пад мысль песня будзе каму-небудзь нам —  
Канапляную возьмеш заплату.

(Я. Купала. «Курган»)

Га! Знаем вас, атручання найміты;  
Вы — служкі чорныя Яснейшага Мамона,  
Вы — мора бруд ля берагоў намыты,  
Без дум і без мазгоў, вы — золата без звона.

(А. Гарун. «Юдам»)

Цяжкую шапаткую пазалоту  
Кляны ў ваду раняюць пакрысе...

(М. Федзюковіч)

У верхшы В. Зуёнка «Андрэй, Андрэй...» ужыта надзвычай рэдкая разгорнутая П., якая дзаволіла аўтару, не ўжываючы слова *могілкі*, выразна намаляваць іх:

Не сыдуцца жалобныя пагоркі,  
І толькі неба — юнае заўжды —  
Нахіліцца над намі адвячоркам,  
Каб ціха мы ўглядаліся туды,

Дзе сейбіты агоралі палетак  
І вечны хлеб свой сеюць,  
ды не жнуць,  
Дзе пад вятрамі соцень зім і летаў  
Гадуюць лес,  
ды зрубы не кладуць.

П. часам ляжыць у аснове эўфемізма і антанамазіі. Многія народныя і літаратурныя перыфрастычныя выразы сабраны ў кнізе Г. Малажай «Беларуская перыфраза» (Мн., 1974).

**Празаізм** — слова ці выраз з размоўна-бытавога або навуковага стылю, якія ў паэтычным кантэксце ўспрымаюцца як чужародныя. Напрыклад:

Гуманізму няма  
ў *паразітнай* пароды,  
Дзе даўно ўжо вялася *селекцыя* зла,  
Каб цкаваць свой народ  
на другія народы.

(А. Вечар. «Роздум на пляцы Перамогі»)

**С; мвал** (ад грэч. *symbolon* — умоўны знак) — адзін з відаў паэтычнага іншасказання, умоўнае абазначэнне сутнасці якой-небудзь з’явы, паняцця пэўным прадметным ці слоўна-вобразным знакам. Сімволіка ўзнікла ў глыбокай старажытнасці. У якасці С. выступалі пэўныя прадметы, расліны, жывёлы, з’явы прыроды, колеры і г. д. Так, здаўна ва ўсходніх славян хлеб-соль з’яўляецца С. гасціннасці і дружбы, сокал і арол — бясстрашша, дуб — моцы, чорны колер — жалобы і г. д. Народная сімволіка значна ўзбагацілася за кошт міфаў, казак, легенд. Сусветна вядомыя вобразы Ікара, які сімвалізуе сабой вечнае імкненне чалавека пераадолець сілу зямнога прыцягнення, Праметэя — гэтага гістарычнага С. цывілізацыі і інш. Беларуская народна-паэтычная творчасць працавала цэлую катэгорыю С. Тут і птушкі (сокал — С. мужчыны, шэрая зязюлька — самотнай жанчыны, голуб і галубка — закаханай пары), і дрэвы (зялёны дубчак — С. хлопца, каханага, каліна — дзяўчыны, маладой жанчыны), і вадаёмы (рака Дунай — С. разлукі), і лічбы («шчаслівыя» лічбы тры, сем, дзевяць). Літаратура асвоіла ўсё багацце народнай сімволікі, разам з тым пісьменнікі стварылі шэраг уласных сімвалічных вобразаў, якія да-

памагаюць выявіць ідэйную задуму твора. Такімі з'яўляюцца асобныя вобразы з паэзіі Я. Купалы: званара («Песня званара»), Сама («Сон на Кургане»), Незнаёмага («На папасе»), Жыцця, Мужыка («Адвечная песня») і інш. Сімвалічныя вобразы ёсць у творах Цёткі (бура — рэвалюцыя), Я. Коласа (дуб — сіла і мудрасць) і інш. У 20-я гады XX ст. У. Дубоўка ўвасобіў Беларусь у вобразе шыпшыны:

О Беларусь, мая шыпшына,  
зялёны ліст, чырвоны цвет!  
У ветры дзікім не загінеш,  
чарнобылем не зарасцеш.

А. Куляшоў вобразам сасны і бярозы надаў сімвалічны сэнс жыццястойкасці, з аднаго боку, і прыгажосці — з другога. Гэта спатрэбілася паэту для таго, каб выказаць думку пра аснову ўсяго існага на Зямлі (верш «Сасна і бяроза»):

Трымаюць зямлю без падважнікаў тых,  
Без мудрага троса,  
Жывымі рукамі карэнняў сваіх  
Сасна і бяроза.

Сімвалічны сэнс мае сасна і ў творчасці М. Танка. Яна сімвалізуе знешне някідкую, але за-  
тое «вечназялёную» прыгажосць роднай зямлі,  
яе зайздросную жыццястойкасць, неадольнасць  
(«Сон над Нёманам», «Ля гэтых сосен», «Нара-  
чанскія сосны» і інш.).

С. характарызуецца шматзначнасцю і можа быць адрасаваны да розных з'яў рэчаіснасці. Гэтым ён адрозніваецца ад алегорыі. Сувязь алегорыі з паняццем таксама ўмоўная, аднак гэ-

та ўмоўнасць тут мае цалкам адназначны характар, адносіцца толькі да адной нейкай з'явы ці паняцця.

**СінеЎдаха** (грэч. *synekdoch*) — разнавіднасць метаніміі, у якой адны паняцці замяняюцца другімі на аснове іх колькасных суадносін. Найбольш распаўсюджаны від С. — ужыванне часткі з’явы ці прадмета ў значэнні цэлага:

З той пары *Масква, Варшава,*  
*Рыга, Вільня, Бак, Лібава,*  
*Беларусь, Літва, Расея*  
Гоняць вон цара-зладзея!

(Цётка. «Хрэст на свабоду»)

Ты, *мой брат, каго зваць Беларусам,*  
Роднай мовы сваёй не цурайся;  
Як не зрокся яе пад прымусам,  
Так і вольны цяпер не зракайся.

(А. Гарун. «Ты, мой брат,  
каго зваць Беларусам»)

Часам цэлае ўжываецца ў значэнні часткі:

Ён зменлівы, *наш час,*  
Такі гарачы!  
Не слухае драздоў,  
Не ходзіць па расе.

(П. Панчанка. «...Шумяць  
планавікі і прагназісты»)

С. з’яўляецца таксама ўжыванне адзіночнага ліку ў значэнні множнага (Свет трымаўся *на ўдаве*) або множнага — у значэнні адзіночнага («Толькі мне не да казак — пачуцці не тыя: Зданню вязні *майданекаў* ходзяць жывыя» — А. Бачыла), замена родавага паняцця відавым (вучыся шанаваць *калейку*), відавога — родавым (*Сонца* перайшло з канапы на сцяну).



**Сінестазія** (ад грэч. *sinesthesia* — агульная радасць) — паэтычны троп, заснаваны на паяднанні розных асацыяцый: зрокавых і слыхавых, зрокавых і дотыкавых і г. д. Так, у кнізе М. Танка «На этапах» сустракаліся «*чорны шум мяцелі*», «*кудлаты белы ветру шум*», «*у жоўтым шуме каласоў*», «*ветру сіні перасвіст*» і інш. Там жа ёсць тропы, у якіх паяднаны адчуванні дотыкавыя, зрокавыя і асязальныя:

Напеў забыты вецер свішча  
І гоніць *мокрую зару*  
На *медна-горкае іржышча*.

Вось арыгінальная С. з твораў іншых паэтаў: «ім боязна *паху твайго салаўінага*», «*між зялёнай густой цішыні*», «*кароў салодкае мычанне*» (П. Панчанка), «*гоман зялёны*» (А. Куляшоў), «*у шуме жытняга святла*» (Я. Янішчыц), «*мокрае сонца*» (У. Някляеў), «*п'ю маўкліваць белую*» (С. Законнікаў), «*лісцяў жоўтых жоўты звон*» (М. Мятліцкі), «*гучалі зоркі*» (Б. Беліжэнка), «*сонцам духмяным бераг прагрэты*» (В. Іпатава), «*клянуся Прыпяццю — зялёнай цішай*» (У. Верамейчык)...

Найбольш часта спалучаюцца нейкія дзве асацыяцыі, перш за ўсё — зрокавыя і слыхавыя:

І ў гарачым святле плылі  
*Сінія песенькі жаўрука*  
Над *карычневай песняй* раллі.

(У. Караткевіч. «*Чорная балада Гаркушы*»)

**Сінонімы** (грэч. *synonymos* — аднайменны) — словы, розныя па гучанні, але аднолькавыя ці блізкія па значэнні. Сінанімічныя словы розняцца адценнем значэння ці стылістычнай афарбоўкай або тым і другім адначасова. Дзякуючы С. паэт пазбягае лексічных паўтораў, моўнай аднастайнасці, перадае неабходнае сэнсавое адценне, інтанацыю. Так, В. Дунін-Марцінкевіч у вершаванай аповесці «Быліцы, расказы Навума» (песня 2) ужывае такія С. да слова *плакаць*: *ліць слёзы, заліцца слязою, раўці ўголас, рыдаць крывавай слязою, галасіць, даць волю слязам, церці вочы*. Стылістычныя С., якія заключаюць у сабе ацэнку і эмацыянальную афарбоўку пэўнай з’явы, дарэчы выкарыстоўваюцца ў вершы М. Лужаніна «Рух таварных цягнікоў»:

Поруч з бегам святла  
і, гарачы, як чутка,  
*ўдарыць вочы*  
кур’ерскі  
*і знікне*, як зніч.  
Бліскавіцаю шкла  
*праімчыць*  
заклапочаны хуткі,  
*пратуркоча* паштовы,  
*прасыпле*  
вясёлы транзіт.

Прыклады аднолькавых па значэнні С., якія выконваюць сваю стылістычную ролю — пазбаўляюць пазычную мову аднастайнасці:

*Шпаркі* крок, *быстры* почырк,  
*хуткі* думак палёт:  
у дзяржаве рабочых  
будзе вольны народ!

(В. Жуковіч. «Пярэдадзень»)

Багацце сінанімікі беларускай мовы часткова адлюстравана ў «Слоўніку сінонімаў і блізказначных слоў» М. К. Клышкі (Мн., 1976).

**Слоўнік** — даведчае выданне, у якім у алфавітным парадку зафіксаваны і растлумачаны значэнні пэўных слоў. Для пісьменніка і літаратуразнаўца значную цікавасць маюць энцыклапедыі, а таксама універсальныя С. тыпу «Тлумачальнага слоўніка беларускай мовы» (Т. 1—5, 1977—1984), у якіх з найбольшай паўнатай фіксуецца і тлумачыцца лексіка той ці іншай мовы. Разам з тым нярэдка даводзіцца звяртацца і да спецыялізаваных С., такіх як «Гістарычны слоўнік беларускай мовы» (Вып. 1—23..., 1982—2004; выданне працягваецца), «Этымалагічны слоўнік беларускай мовы» (Т. 1—8..., 1978—1993; выданне працягваецца), «Слоўнік беларускіх народных гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча» (Т. 1—5, 1979—1986), «Тураўскі слоўнік» (Т. 1—5, 1982—1987), «Слоўнік іншамовных слоў» (Т. 1—2, 1999) А. Булыкі і інш. Сярод такіх С. вялікую дапамогу як пісьменніку, так і даследчыку літаратуры аказваюць выданні, у якіх адлюстроўваецца эстэтычная сістэма мовы: «Крылатыя словы і афарызмы» (1960) і «Беларускія народныя параўнанні» (1973) Ф. Янкоўскага, «Беларуская перыфраза» (1974) Г. Малажай, «Асацыятыўны слоўнік беларускай мовы» (1981) А. Цітовай, «Слоўнік эпітэтаў беларускай літаратурнай мовы» (1988) М. Пазнякова, «Слоўнік эпітэтаў беларускай мовы»

(1998) Н. Гаўрош, «Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы» (Т. 1—2, 1993) І. Лепешава, С. рыфмаў і інш. Існуюць спецыяльныя С. мовы пісьменніка, у якіх фіксуецца ўся лексіка буйнейшага прадстаўніка нацыянальнай літаратуры ці пэўная частка яе. Так, выдадзены С. мовы А. Пушкіна, А. Міцкевіча, Т. Шаўчэнкі і інш. У Беларусі выйшлі «Слоўнік мовы Скарыны» (Т. 1—3, 1977—1994) У. Анічэнкі, «Анамастычны слоўнік твораў Якуба Коласа» (1990), выходзіць васьмітомны «Слоўнік мовы Янкі Купалы» (Т. 1—6, 1997—2003; пад рэд. У. Анічэнкі). Большасць пісьменніцкіх псеўданімаў раскрываецца ў «Слоўніку беларускіх псеўданімаў і крыптанімаў» (XVI—XX стст.)» (1983) Я. Саламевіча. Біяграфіі і бібліяграфія публікацый беларускіх літаратараў увайшлі ў капітальны біябібліяграфічны С. «Беларускія пісьменнікі» (Т. 1—6, 1992—1995; пад рэд. А. Мальдзіса). Што да літаратуразнаўчых паняццяў, то яны вытлумачваюцца ў спецыяльных С. літаратуразнаўчых тэрмінаў. Такія С. існуюць у кожнай развітай тэорыі літаратуры, у тым ліку ў беларускай, і адлюстроўваюць багацце нацыянальнай і інтэрнацыянальнай літаратуразнаўчай тэрміналогіі (гл.: тэрмін).

**Слоўнік рыфмаў** — слоўнік, у якім у алфавітным парадку зафіксаваны словы-рыфмы, ужытыя ў творчасці нейкага паэта, нацыянальнай паэзіі пэўнага перыяду або рыфмы, магчымыя ў той ці іншай нацыянальнай мове.

Вось як, напрыклад, размяшчаліся ў адным рускім слоўніку рыфмы на гук «Б»:

изба	злоба	жаба	губа	глыба	жалоба	дружба	себя
раба	оба	баба	шуба	рыба	палуба	служба	губя
скоба	проба	слабо	грубо	дыба			любя
труба	особа	ряба	любо	ибо			грубя

Да 1917 г. у Расіі выйшла з друку некалькі С. Р. Яны ў той ці іншай ступені адлюстроўвалі характар рыфмаў асобных рускіх паэтаў, выяўлялі рыфматворныя магчымасці рускай мовы наогул. Аднак С. Р., як правіла, мелі нарматыўную скіраванасць і скоўвалі развіццё паэзіі, у тым ліку самой рыфмы (гл., напрыклад, Ш-в К. И. Правила сочинения стихов и рифмовник. М., 1902). Таму пазней выданне іх прыпынілася. Першы паслярэвалюцыйны слоўнік рыфмаў ва ўсходніх славян — гэта «Словник українських рим» А. А. Бурачка і І. І. Гурана (Кієв, 1979). У пэўнай ступені С. Р. нагадваюць сучасныя інверсійныя, ці адваротныя, слоўнікі, дзе лексіка размяшчаецца ў парадку алфавіта з канца слова («Обратный словарь русского языка». М., 1974: «Інверсійний словник украінської мови». Адэса, 1971—1976. Вып. 1—3

і інш.). Польскія беларусісты А. Барташэвіч і І. Камендацкая выдалі грунтоўны «Адваротны слоўнік сучаснай беларускай мовы» (Варшава, 1988—1989. Т. 1—4.). Заглядаючы часам у такія даведнікі, трэба, аднак, памятаць, што ніякі С. Р. не можа замяніць нялёгкай, заўсёды наватарскай працы паэта ў падборы неабходных сугучных слоў, бо характар і якасць усіх элементаў формы, у тым ліку і рыфмы, зале-

жыць ад канкрэтнага зместу паэтычнага выказвання.

**Увасаблеўне**, або **персаніфікацыя** (ад лац. *persona* — асоба і *facio* — раблю), — разнавіднасць метафары, якая заключаецца ў наданні чалавечых уласцівасцей рэчам, прадметам, з’явам прыроды. Такое «ачалавечванне» навакольнай рэчаіснасці было ўласціва людзям старажытнасці на пачатковых стадыях іх развіцця. Гэта знайшло адлюстраванне ў фальклорных творах — казках, легендах, байках і г. д. У сённяшняй паэзіі У. — адзін з самых распаўсюджаных трыпаў. Напрыклад:

Як жнівень мэндлі звозіў,  
Уцёршы пот з пакош,  
Па садзе несла восень  
Буйных антонаў кош.

(М. Лужанін. «Лявоніха»)

Першы гром быў сёння ўночы.  
Дождж да дня шумеў вясёла.  
Ранак вытарашчыў вочы,  
Як дзіця, глядзіць наўкола.

(Н. Гілевіч. «Свята зямлі»)

Сучасныя беларускія паэты ў выкарыстанні У. у значнай ступені засноўваюцца на традыцыях Я. Купалы, многія вершы якога цалкам пабудаваны на **р а з г о є р н у т ы м У.** («Хлеб», «Роднае слова», «Да сваіх думак», «Вясна», «Голад», «Восень» і інш.). Персаніфікаваны ў паэта і вобраз Беларусі, якой ён надаў чалавечыя рысы («Безназоўнае»). У драматычнай паэме «Адвечная песня» ўласціва сці чала-

века нададзены такім абстрактным паняццям і з'явам, як жыццё, доля, бяда, голад, холад, асобным порам года (вясна, лета, восень, зіма).

**ФразеалагРзм** (ад грэч. phraseos — выраз, зварот і logos — слова) — словазлучэнне ці сказ, у якім словы неадлучна звязаны між сабой і ўтвараюць адзінае ўстойлівае сэнсавае цэлае (як *вокам скінуць, махнуць рукой, ні даць ні ўстаць, чым хата багата тым рада, жыццё пражыць — не поле перайсці, валачыў воўк, лавалакуць і воўка і г. д.*). Як правіла, Ф. ствараюцца і бытуюць у нацыянальнай мове на працягу вякоў, ніхто не ведае, хто іх упершыню пусціў у свет. Да іх адносяцца ідыёмы (гл.), прыказкі і прымаўкі (гл.). Аднак тады, калі слоўнае мастацтва атрымала магчымасць замацавацца ў пісьмовай форме і тэксты сталі тыражавацца, аўтарства многіх Ф. стала вядомым. Пісьменніцкія Ф. атрымалі назву крылатых выслоўяў (гл.: афарызм). Ф. шырока ўжываюцца ў паэзіі з рознымі мастацкімі мэтамі (гл., у прыватнасці, зваротная метафарызацыя), паэты самі нярэдка з’яўляюцца іх стваральнікамі (*людзьмі звацца — Я. Купала, няма таго, што раньш было — М. Багдановіч, плячысты на жывот; дыпламаваны баран — К. Крапіва і інш.*).

**Эпі тэт** (ад грэч. epitheton — прыдатак) — від простага тропа, мастацкае акрэсленне істотнай прыметы якога-небудзь прадмета ці з’явы. Сустракаецца нярэдка ў прозе, найперш у прадстаўнікоў лірычнай стылёвай плыні (у Я. Брыля: *шчодрае неба, пераспелы жаніх, босая вёска, малады смех, бязлобая галава, казённыя вочы*), асабліва часта — ў паэзіі. Выражаецца найчас-



цей прыметнікам («*гарачы* свой шлях», «без *мудрага* троса», «прызбе *маўклівай*» — А. Куляшоў; «*бескапытная* дарога», «*яршысты* снег», «на *горкім* вяселлі дачкі» — А. Пысін; «*васільковы* спакой, смутак верасу *сіні*, *палыновая* памяць тугі», «град *буйнакаліберны*» — Р. Барадулін; «*шматсерыйныя* шпіёны» — Г. Бураўкін; «стадыёнаў *стадны* гром» — А. Лойка; «*пластылінавы* месяц», «напеў *электронна-дрогкі*» — А. Глобус), а таксама назоўнікам (рак-*небарак*, жаба-*квактуха*, муха-*звінуха* — Нар. песня, «гуслі-*баі*», «вяселле-*разгул*», «рабы-*цары*» — Я. Купала, «мароз-*мастак*» — Я. Колас, «*жалеза-слова*» — А. Моркаўка, «завея-*папрадуха*» — С. Гаўрусёў, «прагрэс-*папіхач*» — А. Грачанікаў), прыслоўем («*буяна* травы ймкнуць да зор *навыперадкі*, *напярэймы*, *узахапкі і насупор*» — У. Караткевіч, «*упрыглядку* на дзяўчат» — Р. Барадулін), дзеепрыметнікам ці дзеепрыслоўем (*здзічэлы* голас, жыў *прыпяваючы*). Э. адрозніваецца ад звычайнага граматычнага а з н а -

ч э ё н н я сваёй пераноснай, вобразнай сутнасцю. У мастацкіх творах азначэнне і Э. ужываюцца, як правіла, побач, ствараючы агульны яскравы малюнак: «Ціха па мяккай траве сінявокая ноч прахадзіла» (М. Багдановіч) — тут *ціха* і *мяккай* — азначэнне, *сінявокая* — Э. Узаемаўзбагачаюць, узаемадапаўняюць адно другое Э. і азначэнні і ў наступным вершы Л. Геніюш:

У горы я над тваімі ранамі...  
Божа, болей Цябе не карай,

старажытны, любы, каханы мой,  
вечна скованы, родны край!  
Мой курганны, жытні, зубрыны мой,  
вытрывалы ў агні пакут,  
Ефрасінін, святы, Скарынавы  
Беларускі адвечны кут...

Вылучаюцца *Э. м е т а ф а р ы ч н ы я* (*сі-нія* песні мора, *зьялёнае* полымя дрэў), *гі-пербал* *Ў ч н ы я* (*чалавек-гара*), *скла-даёныя* (*светлавокая* радасць), *іран* *Ў ч н ы я* (*дыпламаваны* баран, *шматступенчатая* дурні). У фальклоры распаўсюджаны т. зв.

*пастаяёныя* *Э.* (конь *вараненькі*, гадыё *маладыя*, доля *горкая*). «*Душа поэзии — эпитет*» (А. Пушкін). Арыгінальнасць мастакоў слова, перш за ўсё пазтаў, у многім вызначаецца самабытнасцю, непаўторнасцю *Э.*, гэтых «*стрэлаў у сутнасць*» (М. Рыльскі). Яны дапамагаюць лаканічна і вобразна ахарактарызаваць з’яву, даць ёй ацэнку, канкрэтызаваць, вылучыць патрэбную рысу ці адзнаку. Вось некалькі прыкладаў з такімі *Э.*:

Дай, паэзія, меч *прамяністы*,  
Слова-гарт, слова-кліч, слова-бой!  
Дай палёт мне *арліны*, *аганісты*,  
Гімнам-*полымем* біць да нябёс!

(П. Пестрак. «Паэзія»)

У акенца тваё  
Я пастукаў *зязюльчыным* ранкам  
Пасля *салаўінага* вечара  
І *пералёчывай* ночы.

(П. Панчанка)

*Позняя ягадка позняй спакусы.  
Вэлюм маёвы растаў па вясне.  
Запунсавела-прыпухлыя вусны  
Свецяцца ціха-шчасліва праз снег.*

*(Я. Янішчыц. «У шуме жытняга святла»)*

З дапамогай арыгінальнага падваення азначэнняў і эпітэтаў М. Танк у вершы «Пасля снегападу» стварае своеасаблівы малюнак прыходу зімы:

*На жоўтай-жоўтай пожні,  
На шэрай-шэрай грэблі,  
На сіняй-сіняй руні,  
На цёмнай-цёмнай пушчы  
Лёг белы-белы снег.*

Знайсці дакладны Э. — справа нялёгкая. Часам паэту даводзіцца забракаваць мноства варыянтаў у пошуках самага аптымальнага, адзіна неабходнага. Так, падбіраючы для верша «Дзве сястры» Э. да слова *зямля*, Я. Купала запісаў і закрэсліў некалькі прыметнікаў: на *маркотнай* зямлі, на *гаротнай* зямлі, на *скаванай* зямлі... Нарэшце было знойдзена патрэбнае слова: «На *тутэйшай* зямлі дзве сястрыцы жылі...» Увогуле Я. Купала — майстар Э. Вось яго некаторыя Э.: *халодныя* песні, пот *крываваа-чырвоны*, лісце *струпеўшае*, брат *слёзнавокі*, зямля *хлебадайная*, *чорненькі* час.

Э. — адзін з самых дзейсных і шырока распаўсюджаных паэтычных трыпаў.

**Этымалагі зм паэтычны** (ад грэч. *etymon* — ісціна і *logos* — паняцце, вучэнне) — адзін з ві-

даў тропы, у якім перанос значэння з аднаго слова на другое адбываецца на аснове гукавой іх блізкасці. Такія семантычна далёкія, але блізкія па гучанні словы звычайна стаяць у вершаваным радку побач, выяўляючы дадатковыя сэнсавыя і эмацыянальныя адценні. Напрыклад:

Я прынёс іх з ляснога дрымучага свету,  
Дзе з *брусніцамі ніцымі* — жар верасоў.  
Падасінавікаў у чырвоных барэтах  
Пад старою *асвінай асінай* знайшоў.

(М. Танк. «Грыбы»)

Мяне *пярун* наводмаш *перыў*...

(У. Паўлаў)

Хто *ўладарыць*, той і *ударыць* раптам.

(П. Панчанка)

*Поле*,  
У тваім замкнёным *коле*  
Нашы *душы, думы і дамы*.

(П. Макаль. «...Поле, поле»)

Часам Э. П. утвараецца з дапамогай паронімаў (гл.):

...І прыгадаю пачуццё, якое  
*Абразай* падсякалі, як з *абрэза*.

(Н. Мацяш. «Бязладная размова»)

Кастрамі думкі гараць, не стынуць,  
Трапечуць думкі, як зор праменні,  
Давайце ж думаць не *прымітыўна*,  
Давайце думаць *праметэйна*!

(Л. Дайнека)

Э. П. — асноўны троп «вершаказаў» А. Рязанова: «*Барана — з бору: забраная адтуль, яна ўсё роўна не згаджаецца са сваёй абранай роляй і абараняецца рукамі і нагамі ад прымусовага абранніцтва*» («Барана»); «На беларускі *гарох рохкаюць* свінні, што ён у *агародзе найгоршы*, а ён у адказ *рагоча*» («Гарох»).

Своеасаблівая паэтычная этымалогія, як відаць з прыкладаў, адрозніваецца ад рэальнай этымалогіі — навукова дакладнага выяўлення паходжання слова і яго роднасных адносін да іншых слоў мовы. Няўмелае карыстанне Э. П. або злоўжыванне імі шкодзіцьсэнсавай выразнасці твора. Часам Э. П. стаяць у рыфме (*гл.*: каламбурная рыфма, тэматычная рыфма). Некаторыя літаратуразнаўцы называюць Э. П. г у к а в о ё й м е т а ё ф а р а й.

**Эўфемізм** (ад грэч. *euphōmeo* — кажу вельміва) — замена непрыемнага ці непрыстойнага слова (словазлучэння) больш далікатным або прыгожым словам ці выразам. Чытач (слухач) твора, ведаючы тое слова, якое замяняецца, успрымае Э. як пэўны мастацкі прыём, што вядзе да таго ці іншага мастацкага эфекту. У якасці Э. могуць выступаць асобныя выразы метанімічнага, метафарычнага і перыфрастычнага характару (*гл.*: метанімія, метафара, перыфраза). Напрыклад: *недалёкі чалавек* — замест *дурань, ухільца ад ісціны* — замест *ілаць* і г. д. У вершы К. Крапівы «Фрыцавы трафеі» ёсць наступны Э.: «Фрыц *плячысты на живот*». Тут

быццам бы больш «далікатны» выраз *плячысты на живот*, які замяняе слова *абжора*, дапамагае стварыць камічны эффект. Словы і выразы, супрацьлеглыя Э. па стылістычнай афарбоўцы,— вульгарызмы. Так, слова *памерці* можа быць заменена, з аднаго боку, Э. (*заснуць на заўсёды, развітацца з жыццём* і г. д.), а з другога — вульгарызмамі (*даць дуба, аддаць канцы* і г. д.).

## СІНТАКСІС ПАЭТЫЧНЫ ІНТАНАЦЫЯ

**Сінтаксіс паэтычны** — сістэма сінтаксічнай арганізацыі вершаванай мовы. С. П. знаходзіцца ў арганічнай аднасці з рытмам, узаемадзейнічае з ім. Сінтаксіс вершаванай мовы больш складаны, чым сінтаксіс праязичнай мовы. Так, даследчыкі адзначаюць, што ў А. Пушкіна, напрыклад, «проза валодае значна прасцейшым сінтаксісам, чым верш, які валодае намнога больш складаным апаратам суадносін і сувязей» (Б. Тамашэўскі). Аднак гэтая складанасць дзякуючы асаблівасцям вершаванай мовы не адчуваецца чытачом (слухачом) твора, не перашкаджае яго разуменню. Наадварот, усе складанасці сінтаксічнай будовы верша, калі яны толькі ў мастацкіх адносінах апраўданы, дапамагаюць лепшаму, больш арганічнаму выяўленню думак і пачуццяў паэта. Да С. П. перш за ўсё адносяцца рытарычныя фігуры, розныя віды і формы стылістычных, або сінтаксічных, фігур (градацыя, недасказ, паралелізм, разнастайныя паўторы і інш.). Кожная з гэтых фігур адыгрывае ў творы сваю выяўленчую ролю. Так, градацыя — паступовы пераход нейкай з'явы ад яе ніжэйшай ступені да вышэйшай ці, наадварот, ад вышэйшай да ніжэйшай — рэзка ўзмацняе эмацыянальнасць выказвання:

Восень. Лета, зматвай свае вудачкі!  
 Дрэвы выплаўляюць руду.  
 Вецер свістаў спачатку ў *дудачку*,  
 Потым у *дудку*, а ўжо затым у *дуду*.

(А. Наўроцкі. «Поры году»)

Недасказ, пры якім пазычнае выказванне раптам абрываецца, выяўляе ўсхваляванасць аўтара ці яго героя. Ён разлічана на здагадлівасць чытача, садуманне яго з аўтарам твора. В. Зуёнак, напрыклад, выкарыстоўвае недасказ пры апісанні своеасаблівага псіхалагічнага стану інваліда Айчыннай вайны:

У прымыльніку — мыліцы і пратэз,  
 Нага са скрыпам хромавым...  
 Не пусціў гаспадар, без яе палез  
 На палок дубовы, стогромавы.  
 Сячэ гаспадар  
 То па левай, то па...  
 І раптам венік зрываецца...  
 Дваццаць год, як на дзве не ступаў,  
 Дваццаць год памыляецца.

Асабліва часта сустракаецца ў вершаваных творах паралелізм — супастаўленне дзвюх мастацкіх з'яў («Шчыплю, лушчу арэшкі: Спяленькія да прыполу, Зеляненькія да долу. Спяленькія — паненачкам, Зеляненькія — белачкам» — Народная песня), разнастайныя паўторы: анафара—паўтарэнне адных і тых жа слоў ці гукаў у пачатку радкоў («*Мора* вуглем цяпер стала, *Мора* з дна цяпер гарыць, *Мора* скалы пазрывала, *Мора* хоча горы змыць» — Цётка), эпіфара — паўтарэнне адных і тых жа слоў у канцы вершаваных радкоў («Ёсць у брата бочка гарэлкі — *усё для вас*, А як не стане — піва дастане, *усё*



для вас» — Народная песня), шматпрыназоўні-кавасць — паўтарэнне адных і тых жа прыназоўнікаў («А па вуліцы ды па шырокай, Па муравачы ды па зялёнай» — Народная песня), шматзлучнікавасць — паўтарэнне адных і тых жа злучнікаў («Ах, песні... Вы — мая уцеха. І боль мой. І мая туга. І ласка, І ўспамінаў рэха, І прага жыць, пакуль мага» — К. Кірэенка). Паўторы надаюць вершаванай мове асаблівую экспрэсію, узвышаюць тон, запавольваюць тэмп выказвання, робяць яго велічна-спакойным. Зрэшты, толькі ў канкрэтным паэтычным кантэксце можна ўбачыць выяўленчую ролю тых ці іншых стылістычных фігур, што ўваходзяць у сістэму С. П. Аднак С. П. не абмяжоўваецца толькі асобнымі фігурамі. Вядомы даследчык сінтаксічнага ладу вершаваных твораў А. Пушкіна Г. Паспелаў слушна падкрэслівае, што «сінтаксічная адметнасць вершаванага маўлення і большая сінтаксічная складанасць у параўнанні з праявічным маўленнем выяўляецца не толькі ў паўторах, анафарах і паралелізме, але і ў большай цеснаце сінтаксічных сувязей унутры вершаваных радкоў, у большай расчлененасці складаных сінтаксічных агульнасцей самой паслядоўнасцю вершаваных радкоў, у шырокім выкарыстанні далучальных канструкцый, у большай свабодзе словаразмяшчэння, у асобай сінтаксічнай ролі вершаваных пераносаў (enjambements), што абумоўлівае большую спаянасць складаных сінтаксічных агульнасцей у вершаваным маўленні». Ад С. П. у вырашальнай ступені залежыць характар паэ-

тычнай інтанацыі.

Сінтаксічны лад беларускага верша пакуль што яшчэ мала вывучаны.

**Інтана́цыя** (ад лац. *intonare* — моцна вымаўляць) — выдзяленне, падкрэсленне голасам пэўных думак, пачуццяў, якія выражаюцца ў паэтычным творы. І. складаецца з мелодыкі, тэмпа і тэмбра маўлення. Характар яе абумоўлены многімі фактарамі: канкрэтным сэнсам паэтычнага выказвання, паўзамі, лагічнымі і фразавымі націскамі, рытмічным малюнкам вершаваных радкоў (*гл.*: рытм), своеасаблівасцю гукавой арганізацыі верша (*гл.*: фоніка), паэтычным сінтаксісам. Усё гэта, несумненна, уплывае на І. У сваю чаргу І. актыўна ўздзейнічае на змест паэтычнага твора: дапамагае звязаць асобныя словы ў пэўныя сэнсавыя адзінствы, вылучыць самыя важныя з іх, акцэнтаваць на іх чытацкую ўвагу. Музыкай верша называў

А. Твардоўскі І., падкрэсліваючы, што «адзін з самых цяжкіх «сакрэтаў» паэзіі — адпаведнасць музыкі зместу». Асабліва цесна звязана І. з паэтычным сінтаксісам, які па сутнасці з'яўляецца яе граматычным выражэннем (гэтаксама, як размяшчэнне вершаваных радкоў на паперы — графічным). «Інтанацыя, — як слухна падкрэсліваў Л. Цімафееў, — гэта час і прастора жывога слова, толькі ў ім яна і існуе і атрымлівае свой рэальны сэнс». У паэтычным творы І., аднак, адыгрывае не толькі сэнсавыя ўлечыню ролю, але і экспрэсіўную, надаючы

выказванню ўрачыстае, сумнае, гнеўнае, саркастычнае, жартоўнае ці якое-небудзь іншае адценне. Паколькі І. вельмі цесна звязана з рытмам і з пазытычным сінтаксісам, то гавораць звычайна пра *рытма-інтанацыяны* ці *інтанацыяна-сінтаксічны* *малюнак* *веша*. Рытарычныя і сінтаксічныя фігуры, што ўжываюцца ў вершы, таксама ўплываюць на яго І. У сучасным вершазнаўстве вылучаюць два інтанацыйныя тыпы лірычнага верша: *напеўны* (песенны і рамансаваы) і *гутарковы* (аратарскі і размоўны). Вось прыклад інтанацыі першага тыпу:

Люблю наш край, старонку гэту,  
 Дзе я радзілася, расла,  
 Дзе першы раз пазнала шчасце,  
 Слязу нядолі праліла.

*(К. Буйло. «Люблю»)*

Прыкладам І. другога тыпу могуць служыць радкі з верша С. Грахоўскага «Мая радаслоўная» — твора, напісанага тым самым памерам (чатырохстопным ямбам):

І тым заўсёды ганаруся,  
 Што ў шчаслівейшую пару  
 Я нарадзіўся ў Беларусі  
 І так, як маці, гавару.

Калі верш К. Буйло можна аднесці да песеннага, а С. Грахоўскага — да аратарскага відаў інтанацыі, то вершы Н. Тарас і А. Вярцінскага — адпаведна да рамансавага і размоўнага:

Сонца за хмаркамі ўранні  
Скрылася — болей не свеціць.  
Што ж ты мне сэрца параніў,  
Мой найдарожшы на свеце?

Як жа мне, як жа развезьць  
Хмарачак тых караваны?  
Дзе ж мне знайсці таго зеля, —  
Каб загаіліся раны?

*(Н. Тарас)*

Людзі, не збівайцеся ў статак!  
Знаю: моцны статкавы пачатак,  
знаю: тужым мы па ім падчас,  
знаю: так і падмывае нас —  
збіцца ў статак, збіцца і згубіцца  
недзе ў самай гушчыні яго,  
збіцца ў статак, збіцца і пазбыцца  
вобліку і голасу свайго...

*(А. Вярцінскі. «Перасцярога»)*

Характар І. уплывае і на манеру чытання вершаваных твораў уголас, або д э к л а м а € ц ы ю, якая бывае напеўнай, аратарскай ці гутарковай.

**Ампліфікацыя** (ад лац. *amplificatio* — з-большанне, пашырэнне), або **накаплеўне**, — стылістычны прыём, сутнасць якога — у нагна-танні аднатыпных слоў ці моўных канструкцый (эпітэтаў, параўнанняў, сінонімаў, злучнікаў, аднародных членаў сказа і г. д.). Вельмі дарэчы А. (нагнатанне эпітэтаў, параўнанняў) выкарыстана ў вершы Д. Бічэль-Загнетавай «Роднае слова»:

Я чула пяшчотнае, шчырасці поўнае,  
Маё беларускае, роднае, кроўнае,  
Такое раптоўнае, такое чароўнае,  
Такое ласкавае, цёплае, чыстае,

Як сонца, агністае,  
Як Нёман, празрыстае,  
Як казка, быліна, як песня, жаданае,  
Дагэтуль яшчэ ў жыцці неспазнанае,  
Гарачае слова ад шчырага сэрца!

Да А. звярнуўся і А. Лойка ў паэме «Лясная песня». Тут асобныя вымоўныя прозвішчы і тапанімічныя назвы, якія «накапліваюцца» ў вершаваных радках, дапамагаюць стварыць непаўторны вобраз ляснага краю — Беларусі:

Там край лясны і людзі там лясныя:  
Сасноўскія, Каліны, Лазнявыя,  
Паддубскія, Дуброўскія, Дубягі,  
Альхоўскія, Альшэўскія, Карагі;  
І гарады лясныя там, і вёскі:  
Залессі, Берастовіцы, Бярозкі,  
Бярэзніцы, Дубровы, Дзераўныя,  
Бары Святыя, Добрыя, Старыя;  
І рэкі там лясныя: Дзеравянкі,  
Бярозы, Лані, Бераставічанкі;  
Дарогі там лясныя і азёры,  
І знічкамі на лес спадаюць зоры...

Адным з відаў А. з'яўляецца анафара, калі яна праходзіць праз усе ці значную частку вершаваных радкоў:

*Ты ж мая адзіная,  
Ты ж мая ніўная,  
Ты ж мая радзінная,  
Ты ж мая жніўная,  
Ты ж мая вясельная,  
Ты ж мая вясенняя,  
Ты ж мая нязваная,  
Ты ж мая нязнаная,  
Да грудзей прытуленая —  
Матуліна...*

(Г. Бураўкін. «Вяртанне песні»)

**Амфібалія** (грэч. amphibolia — двухсэнсавасць, няяснасць) — двухсэнсавасць, якая ўзнікае ў выніку рытміка-сіntaxічнай няўзгодненасці асобных членаў паэтычнага выказвання. А. можа быць вынікам надта складанай сіntaxічнай канструкцыі, неапраўданай інверсіі:

Люблю над рэчкай шэрыя туманы,  
Што, нібы воблакі, над ёй плывуць;  
*І нават крык з чароту нечаканы*  
Люблю я дзікай качкі там пачуць.

(Н. Шклярава. «Люблю»)

Натуральная канструкцыя выдзеленай фразы наступная: «І нават люблю я там пачуць з чароту нечаканы крык дзікай качкі». Часам А. узнікае пры неапраўданым сіntaxічным пераносе:

Гарыдавец не ведаў, што адказ  
Яго Раіну выдаў, загубіў...

(М. Танк. «Янук Сяліба»)

Паэт хацеў сказаць: адказ яго, Гарыдаўца, выдаў і загубіў Раіну. Аднак несупадзенне лагічнай і міжрадкавай паўз прывяло да сэнсавай недакладнасці: займеннік *яго* стаў адносіцца да Раіны, што не адпавядае сапраўднасці (як вядома, ні жонкай, ні нават каханкай здрадніка Гарыдаўца Раіна не была).

Відам А. з'яўляецца двухсэнсавасць, што ўзнікае часам на стыку двух ці больш слоў у вершаваным радку:

*Былы я лесаруб, каваль,*  
глядзеў: асфальт на сонцы плавіцца.

(В. Макарэвіч. «Гораду»)

На слых два словы *былы я ўспрымаюцца* як адно — *былыя*.

**Анакалуёф** (ад грэч. anakoluthos — непаслядоўны, няўзгоднены) — сінтаксічная або лагічная няўзгодненасць асобных членаў паэтычнага выказвання. А. дапамагае выяўленню ўсхваляванасці таго, хто гаворыць, індывідуалізацыі мовы персанажа і г. д. У супрацьлегласць амфібаліі А. не зацямяе сэнсу паэтычнага выказвання, толькі надае гэтаму выказванню своеасаблівы характар. Вось прыклад А. з верша М. Лужаніна «Запрашэнне на возера Нарач»:

Празрыстае — можна каменне злічыць,  
Блакітнае — неба у ім палавіна,  
Багатае — рыба лускою блішчыць,  
Магутнае — слава ад бацькі і сына.

Тут у першых трох радках працяжнікі замяняюць злучнікі *што, бо, аж*. У чацвёртым жа радку ўсталяваная сінтаксічная сувязь паміж членамі выказвання парушаецца: працяжнік тут замяняе, па сутнасці, цэлы выраз: «Магутнае, [таму што на яго падае] слава ад бацькі і сына». Арыгінальны А. сустракаем у вершы А. Пысіна «Ёсць на свеце мой алень», дзе гэтая сінтаксічная фігура «працэ» на ўзмацненне экалагічнага матыву верша:

Вы, разумныя браты,  
Я і сам страляць умею, —  
Дайце жыць майму аленю  
Пад галінкай дабраты.

**Анаѳара** (ад грэч. anaphero — вынас уверх; паўтарэнне), або **адзінапачаѳак**, — паўтарэнне аднолькавых гукаспалучэнняў, слоў ці выказаў у пачатку вершаваных радкоў або суседніх строфаў. А. надзвычай распаўсюджана як у фальклоры, так і ў пісьмовай літаратуры. А. павышае эмацыянальнасць паэтычнага выказвання, узвышае яго тон, кампазіцыйна арганізуе, аб'ядноўвае асобныя радкі. **Д а г у к а в о ѳ и** А. можна аднесці ўжыванне ў пачатку вершаваных радкоў адных і тых жа злучнікаў (*гл.*: шматзлучнікавец) або прыназоўнікаў (*гл.*: шматпрыназоўнікавец):

*Дайце разгону, прастору  
Дрэмлючым песням і сілам —  
Дрогне запор наймацнейшы,  
Мы ўскалыхнем і магілай.*

*(Я. Купала. «Песня і сіла»)*

**З** працы пачынаецца Купала,  
**З** песні, што яднае ўсіх людзей,  
**З** казак, дзе крыві і слёз хапала,  
**З** калыханкі, сонца і надзей.

*(П. Панчанка)*

**Л е к с Ү ч н а я** А. — гэта паўтарэнне аднолькавых слоў у пачатку ўсіх або часткі вершарадоў:

*Зямля не зменіць і не здрадзіць,  
Зямля паможа і дарадзіць  
Зямля дасць волі, дасць і сілы,  
Зямля паслужыць да магілы,  
Зямля дзяцей тваіх не кіне,  
Зямля — аснова ўсёй айчыне...*



(Я. Колас. «Новая зямля»)

У Беларусі — ясныя вочы,  
Многа любові ў грудзях:  
Звонкае поле,  
Звонкія сосны,  
Звонкі і сонечны шлях.

У Беларусі  
Кожны куточак,  
Дзе ты не пойдзеш, пяе...  
Звонкае слова,  
Звонкая песня,  
Звонкае сэрца яе.

(П. Броўка)

Паўтарэнне ў пачатку радкоў аднолькавых ці аднатыпных сінтаксічных канструкцый утварае сінтаксічную А.:

*Ці ведаеш зямлю арлоў-людзей магутных?  
Ці ведаеш ты дні віхораў і агня?  
Ці ведаеш ты сказ аб волатах пакутных?  
Ці ведаеш ты спеў аб вечным ззянні дня?  
Ці чуў ты часам быль аб сэрцах аб мяцежных?  
Ці чуў ты гімнаў кліч аб шчасці на зямлі?  
Ці чуў ты гул грывот аб горах аб бязмежных?  
Ці чуў ты пра байцоў, што за цябе ляглі?*

(З. Бядуля)

Прыклад арыгінальнай сінтаксічнай А. знаходзім у В. Зуёнка:

*Калі б так проста  
кахалася,  
Калі б так проста  
раджалася,  
Калі б так проста  
спявалася,  
Калі б так проста*

ўзляталася,  
*Калі б так проста...* —  
*Навошта...*  
*Навошта* б тады  
           і крылы,  
*Навошта* б тады  
           і песня?..  
*Навошта* б тады каханне,  
*Навошта* б і нараджэнне,  
*Навошта* б  
           жыццё?..

У гэтым вершы ўжыты таксама лексічны стык, або эпанастрафа (*навошта* — *навошта*) (гл.). Стылістычная фігура, супрацьлеглая А., — эпіфара.

**Антытэза** (ад грэч. antithesis — супрацьпастаўленне), або **супрацьпастаўленне**, — стылістычны прыём, заснаваны на супастаўленні процілеглых з’яў, прадметаў, характараў, пачуццяў, ідэй, вобразаў і г. д. Ужываецца вельмі часта ў народнай творчасці, мастацкай літаратуры, публіцыстыцы. Можна прадвызначыць сваёасаблівасць як невялікага верша («Асадзі назад» Я. Коласа, «Ружа і штык» В. Віткі, «...Парушыўшы зямное прыцягненне» А. Куляшова), так і вялікага мастацкага твора, выяўляючыся нават у яго назве («Вайна і мір» Л. Талстога, «Агонь і снег». І. Шамякіна). Асабліва часта А. сустракаецца ў паэзіі:

*Слову жывому* —  
           на глебу ўрадлівую,  
*Мёртваму слову* —  
           на камень, на жвір.

*Шчыраму сэрцу — долю шчаслівую,  
Чэрстваму сэрцу —  
балота і вір.*

*(С. Дзяргай. «Пажаданні»)*

Ф. Багушэвічу А. дапамагла, напрыклад, выявіць рэзкія сацыяльныя кантрасты беларускай рэчаіснасці XIX ст. (верш «Бог не роўна дзеле»):

Чым то дзеіцца на свеце,  
Што не роўна дзеле бог?  
Адзін ходзе у саеце,  
У золаце з плеч да ног,  
А другому каб прыкрыцца  
Хоць анучай — велькі труд;  
Весь, як рэшата, свіціцца,  
Адны латы, адзін бруд!

На А., у прыватнасці, заснаваны верш Я. Купалы «Паэта і цэнзар». А. ляжыць у аснове ўсяго верша Э. Акуліна «...Нашу я ў сэрцы двух анёлаў»:

Нашу я ў сэрцы двух анёлаў:  
анёла цемры і святла.  
Адзін чароўны мае голас.  
Другі гырчыць, як ваўкалак.

Адзін кахае да знямогі...  
Другі — нянавісцю гарыць.  
Адзін заве ў сябрыну Бога.  
Другі — Люцыпару служыць.

Адзін ахоўвае ад звадак  
і чорных дум у галаве.  
Другі — прывабіць хоча здрадай,  
душу маю на часткі рве.

Нашу я ў сэрцы двух анёлаў...  
Якому з іх перамагчы?

Дрыжыць пялёстак свечкі квола  
на донцы восеньскай начы.

На А. засноўваецца адмоўны паралелізм (гл.).

А. часта ўжываецца ў вершаваным творы адначасова з іншымі стылістычнымі фігурамі, у прыватнасці сінтаксічнай анафарай.

**Бяззлу€чнікавасць**, або **асіндэто€н** (ад грэч. *asyndeton* — нязвязанае), — стылістычны прыём, сутнасць якога заключаецца ў неўжыванні злучнікаў паміж граматычна аднароднымі словамі і сказамі. Гэта надае выказванню сцісласць, дапамагае перадаць хуткую змену з’яў і падзей, ахапіць большую іх колькасць на абмежаванай плошчы вершаванага твора. Напрыклад:

О вясна! Таполі! Свеце мілы!  
Сонцанімі! Аблогі! Сад! Рака!  
Залатая падаплёка крылаў  
Маладога звонкага шпака.

(*У. Караткевіч*)

Мама. Радзіма. Мова.  
Злітнасць. Сугучнасць. Выток.  
І не забыць мне высноваў.  
І не закрэсліць радок.

(*В. Аколава. «...Мары. Матуля. Мова»*)

У вядомай паэме А. Куляшова «Сцяг брыгады» Б. дапамагае выявіць імклівасць бегу Алеся Рыбкі, перад вачамі якога мільгаюць:

Хата.  
Хата.

Яшчэ адна хата.  
Ганак ваенкамата.

У вершы А. Вярцінскага «...Мужчына. Жанчына. Чаканне» Б. з'явілася асноўным мастацкім прыёмам, што дазволіў своеасабліва перадаць дыялектыку ўзаемадачынэнняў двух людзей — Мужчыны і Жанчыны:

Мужчына. Жанчына. Чаканне.  
Шуканне. Блуканне. Час.  
Жанчына. Мужчына. Спатканне.  
Вітанне. Пытанне. Адказ.  
Мужчына. Жанчына. Дыханне.  
Сэрцабіццё. Забыццё.  
Жанчына. Мужчына. Каханне.  
Мужчына. Жанчына. Жыццё.

У вершы П. Панчанкі «Схема жыцця» Б. дазволіла ўсяго ў 8-і строфах перадаць дыялектыку доўгага чалавечага жыцця. Вось пачатак гэтага верша:

Робім да стомы. Цягнемся. Марым.  
Век здаганяем. Героямі ходзім.  
Зыям, як сонца. Чарнеем, як хмары.  
Нешта губляем. Нешта знаходзім.  
  
Моцна кахаем. Ад шчасця заходзімся.  
Рады, як чэрці. Як людзі, сумуем.  
Сварымся. Мірымся. І разыходзімся.  
Дзён не хапае. Тыдні марнуем.

Прыём, супрацьлеглы Б., — шматзлучнікавасць.

**Градаёцыя** (ад лац. *gradatio* — паступовае павышэнне, узмацненне) — стылістычная фігура, якая заключаецца ў тым, што ў вершаваных радках групуюцца словы ці выразы з нарастан-

нем (к л Р м а к с) або, наадварот, аслаблен-  
нем (а н т ы к л Р м а к с) іх эмацыянальна-сэн-  
савай выразнасці. Г. узмацняе экспрэсію вы-  
казвання, узвышае яго тон. Напрыклад:

Ты — наш сцяг, што нікому, нікому на свеце, нікому  
Не дамо абсмяяць, апаганіць, забыць ці мячом зваяваць.

У гэтых радках з «Беларускай песні» У. Ка-  
раткевіча ўжываецца паступовы пераход з'явы  
ад яе ніжэйшай ступені да вышэйшай — клі-  
макс. А вось другі від Г. — антыклімакс, да якога  
звяртаецца паэт у «Баладзе аб трыццаць пер-  
шым сярэбраніку»:

Той дынар быў шчаслівай манетай. І хцівец смярдзючы  
З дапамогай яго аграбаў сабе *золата, срэбра і медзь*.

Выяўленчая моц Г. асабліва ўзрастае тады,  
калі адначасова ўжываюцца якія-небудзь паўто-  
ры:

Мы — не з *гіпсу*, мы — з *камення*,  
Мы — з *жалеза*, мы — са *сталі*,  
Нас кавалі у пламенні,  
Каб мацнейшымі мы сталі.

(Цётка. «*Вера беларуса*»)

Часам Г. кладзецца ў кампазіцыйную аснову  
ўсяго твора. Так, у першай палове шасцістроф-  
нага верша М. Танка «Калі мне казалі» — Г. на-  
растаючая (клімакс), у другой палове — спа-  
даючая (антыклімакс).

**Інвєрсія** (ад лац. *inversio* — перастаноўка)  
— адна з сінтаксічных фігур паэтычнай мовы,  
такая расстаноўка слоў або словазлучэнняў у  
вершаваным радку, якая парушае іх звычайны

граматычны парадак. I. дапамагае падкрэсліць пэўнае слова, думку. Напрыклад:

У тундры я пражыў гады,  
Там, помню, веі гэтак дзьмулі,  
Што тэлеграфныя танулі  
У снегавішчах правады.

(А. Александровіч. «Перамога»)

(Звычайны парадак слоў: «...што тэлеграфныя правады танулі ў снегавішчах».) Асаблівую адметнасць набывае паэтычнае выказванне, калі ў складаназалежным сказе мяняецца натуральны парадак дадanych сказаў:

А як уцешна мне было,  
Што сонца, хоць усе абшары  
Даўно чакалі на святло,  
Пакуль ты хустачку да твару  
Не завязала, —  
не ўзышло!

(М. Лужанін. «На ўсходзе сонца»),

або калі прыназоўнік ставіцца пасля назоўніка:

Глядзі,  
як гнедая ўсіх абышла далёка!  
Не бег, а пылам над,  
зямлёю над —  
Палёт.

(У. Някляеў. «Іпадром»)

I., недакладна ўжытая ў вершы, не толькі не праясняе паэтычны сэнс, а, наадварот, зацямяняе яго.

**Кальцоё** — стылістычна-кампазіцыйны прыём, які заключаецца ў паўтарэнні на пачатку і ў канцы асобных вершаваных радкоў, строфаў ці цэлага твора аднолькавых гукаспалучэнняў,

слоў або выказаў. Вось два найбольш пашыра-  
ныя віды К.:



### г у к а в о е е:

Надыдзе час, і на пракосы  
Быллём парослай старыны  
*Спадуць адклёпанья косы,*  
А ў *нетрах* гракнуць *перуны*  
*Раскатным* рэхам *тапароў,*  
Тады скажу і я: «Гатоў!»

(С. Крывец. «Чаму не йду  
ў літаратуру»)

*Штохвіліны на шашы*  
*Шумна, як на кірмашы.*

(Р. Барадулін)

### л е к с Ү ч н а е:

Я *аддам* усё, што маю,  
Буду голы, як Адам,  
Толькі слёзы прыхаваю,  
Толькі гора не *аддам*.

(П. Панчанка. «...Дождж ізноў»)

Сябры мае! Грашыць — віно  
Без тостаў звонкіх піць.  
*Шыпіць*, нібы змяя, яно —  
На маўчуноў *шыпіць!*..

(А. Лойка. «З застольных песень»)

Арыгінальна выкарыстана с т р а ф Р ч -  
н а е К. ў «Рамансе» М. Багдановіча, дзе кож-  
ная страфа пачынаецца і завяршаецца адным  
і тым жа словазлучэннем (*Зорка Венера ўзышла...  
З гэтай пары я пачаў... Але расстацца нам  
час... Буду ў далёкім краю...*), у якіх  
увасабляецца лірычны матыў твора. Класічнымі  
прыкладамі К. ва ўсім творы з'яўляюцца рандо

(*гл.*), якое пачынаецца і заканчваецца аднымі і тымі ж словамі ці словазлучэннямі, а таксама трыялет (*гл.*), у якім два першыя радкі дакладна паўтараюцца ў канцы твора (а р х і т э к т а н Ы ч н а е К.).

К. у літаратуразнаўстве часта называюць у к л ю ч э € н н е м або э п Ы с т р а ф а й (грэч. epistrophe — вярчэнне), *гл. яшчэ*: кальцавая кампазіцыя.

**Коёлан** (грэч. κολων — частка цела; элемент перыяду сінтаксічнага) — невялікая (да 8 складоў, 2—4 самастойныя словы) цэласная рытмаінтанацыйная адзінка маўлення, аб'яднаная лагічным націскам і вылучаная паўзамі. У графічнай форме верша (*гл.*) К. часам увасабляюцца ў падзеле вершарадоў на асабныя радкі вершаванья, у запісванні іх лясвічкай (*гл.*). «Метрычным словам» праязічнага тэксту назваў К. беларускі тэарэтык літаратуры І. Жук (Жук І. В. Празічны тэкст: дынаміка рытмавага існавання. Гродна, 2003). Відавочна, з дастатковай падставай К. можа прымяняцца і пры аналізе такіх сістэм вершавання, як танічны верш і верлібр, дзе кожны радок змяшчае звычайна адзін — два, радзей — тры або чатыры К.

**Мелоёдыка** — адзін з састаўных элементаў інтанацыі, павышэнне і паніжэнне голасу пры маўленні. У некаторых мовах М. характарызуе і супрацьпастаўляе адзін аднаму па значэнні складу ў словах (у кітайскай, в'етнамскай) або са-

мі словы (у японскай, сербскахарвацкай, нарвежскай). Ва ўсходнеславянскіх, у тым ліку беларускай, мовах М. дапамагае размяжоўваць пэўныя тыпы сказаў, вылучаць, падкрэсліваць асобныя словы і словазлучэнні. М. верша залежыць ад зместу твора і яго гукапісных асаблівасцей (асанансаў, алітэрацый), сінтаксічнай будовы, рытарычных фігур і г. д. М. верша адрозніваецца ад М. прозы. Нездарма паэты, падкрэсліваючы меладычны малюнак верша, чытаюць свае творы напеўна, меладычна. Некаторыя даследчыкі разумеюць М. як «спалучэнне пэўных інтанацыйных фігур, рэалізаванае ў сінтаксісе» (Б. Эйхенбаўм).

**Недаска€з** — раптоўны перапынак у паэтычным маўленні, інтанацыйна падкрэслены і графічна абазначаны шматкроп'ем. Н. разлічаны на здагадку чытача, своеасаблівае садуманне яго з паэтам; Н. будзіць фантазію таго, хто ўспрымае вершаваны твор. Гэта адна з найбольш важных стылістычных фігур, паколькі «роля невядомага тэксту (любога ў семантычных адносінах), уведзенага ў бесперапынную канструкцыю верша, непараўнана мацнейшая за ролю пэўнага тэксту» (Ю. Лотман). Вось верш М. Танка «Пясок», вобразны лад якога «трымаецца» на Н.:

Вы любіце пясок?

І я яго любіў

Перасыпаць, задуманы, між пальцаў,

Скруціўшыся ракушкай, на ім грэцца,

Узводзіць гмахі і пісаць той імя,

Якое ўголас паўтарыць баяўся.

Але капі ні разу не вярнуў ён



Гляджу на іх, і сэрца поўніць  
Мне радасцю іх гонкі ход,  
І ім няма на свеце роўні,  
Іх не скуе ніякі лёд...

.....  
.....  
.....  
.....

Майстрам розных відаў Н. быў Я. Купала.  
Вось, у прыватнасці, прыклад выкарыстання ім  
Н. у знакамітым вершы «Перад будучыняй» (1922):

Там чутна: «Беларусь!», там: «Незалежнасць!»  
А там: «Паўстань, пракляццем!..» Ну, а мы?  
Мы ў страху... дум крутня... разбежнасць...  
Без толку крыллем лопаем, як цымы.

У вершы «...О так! Я пралетар!» (1924)  
Я. Купала ужыў надзвычай рэдкі ў літаратурнай  
практыцы від Н. — на пачатку твора. Тым  
самым паэт адразу ўпісаў верш у ідэалагічны  
кантэкст свайго часу, калі сярод бальшавікоў  
распачалася вострая палеміка паміж «нацыя-  
налістамі» (нацыянал-патрыётамі, нацыянал-  
дэмакратамі) і «інтэрнацыяналістамі» (шавініс-  
тамі, касмапалітамі). Н. яшчэ больш падкрэс-  
лівае горкую іронію паэта:

...О так! Я пралетар!..  
Яшчэ учора раб пакутны —  
Сягоння я зямлі ўладар  
І над царамі цар магутны!

Мне бацькаўшчынай цэлы свет,  
Ад родных ніў я адварнуўся...  
Адно... не збыў яшчэ ўсіх бед:  
Мне сняцца сны аб Беларусі!

Часам Н. называецца а б р ы ъ в а м , у м а ъ-

ч а € н н е м.

**Падваеённые** — стылістычны прыём паўтарэння ў вершаваным радку тых самых слоў або словазлучэнняў, галоўных ці даданных членаў сказа. П. дапамагае ўзмацніць эмацыянальны напал выказвання, завастрыць увагу на пэўным дзеянні, з'яве або прадмеце. Яно характэрна як для фальклору, так і для пісьмовай літаратуры. Можна знаходзіцца ў пачатку, сярэдзіне і ў канцы вершаваных радкоў:

*Пайдзі, пайдзі, татачку, з касою,  
Скасі, скасі рутачку з расою.  
Паедзь, паедзь, братачку, з вазочкам,  
Звязі, звязі рутачку з пясочкам.*

*(Народная песня)*

*Людзі, людзі!  
Прад вамі нізка, нізка хілюся,  
Бо адна я — нішто.*

*(Н. Мацяш)*

Арыгінальныя П., да таго ж спалучаныя трайнымі пачатковымі рыфмамі, надаюць адметны інтанацыйна-рытмічны малюнак вершу П. Броўкі:

*Чырваніць, чырваніць, чырваніцца рабіна,  
На лясы, на лясы паплыла павуціна,  
Галасы, галасы — ветравыя спяванкі,  
Верасы, верасы вераснёвага ранку.*

*Адцвілі, адцвілі, абсыпаюцца кветкі,  
Што кажы, не кажы, засынаюць палеткі,  
У цішы, у цішы гай стаіўся пахмуры,  
А ў душы, а ў душы не сцішаецца бура.*

У вершы П. Броўкі «Пахне чабор» падвоены выраз заканчвае сабой усе пяць строфаў, становячыся рэфрэнам. Дарэчы, П. — адна з характэр-

ных асаблівасцей паэтыкі П. Броўкі (вершы «Жорны», «...А ты ідзі!» і інш.).

**Паралелізм** (ад грэч. *παράλληλος* — той, што ідзе побач; паралельны) — сінтаксічна-кампазіцыйны прыём паралельнага размяшчэння адна тыпных элементаў паэтычнага выказвання (з’яў, вобразаў, матываў і г. д.), што супастаўляюцца паміж сабой. У адпаведнасці з тым, на якім узроўні — рытмічным, гукавым, сінтаксічным, страфічным, псіхалагічным — адбываецца гэта супастаўленне, вылучаюць розныя віды П. С і н т а к с Ы ч н ы П. — гэта аднолькавая сінтаксічная будова суседніх вершаваных радкоў. Вось прыклад з народнай песні:

Я б паслала пасол — не смею,  
Напісала б лісток — не ўмею,  
І пайшла б я сама — баюся,  
Доўгая дарога — стамлюся.

Для народнай паэзіі надзвычай характэрны п с і х а л а г Ы ч н ы П., пры якім з’явы чалавечага жыцця суадносяцца са з’явамі прыроды:

— Зялёная дубровачка,  
Чаго рана шумець стала?  
Яшчэ ветры не веялі,  
Дробны дажджы не капаці.  
— Маладая дзяўчыначка,  
Чаго рана плакаць стала?  
Яшчэ сваты не ехалі,  
Цябе, маладу, не сваталі.

Тут псіхалагічны П. дапаўняецца с т р а ф Ы ч н ы м, паколькі два супастаўленыя комплексы лексічна і сінтаксічна ўкладваюцца ў аднолька-



выя строфы. На псіхалагічным П. поўнасьцю пабудаваны верш П. Панчанкі «...Трэснула, грукнула, грывнула з покатам». Вось дзве заключныя страфы гэтага верша, у якіх другія — «чалавеказнаўчыя» — паловы чатырохрадкоўяў узяты нават у дужкі:

Я навальніцы люблю ачышчальныя,  
Што працінаюць да донца душы.  
(Кажуць, не прымуць больш касы ашчадныя  
У сейфы свае махляроў барышы).

Смолкія почкі маланкай палушчаны,  
Свежа і зелена. Ясныя дні.  
(Кажуць, што заўтра усе алілуйшчыкі  
Выступаць супраць сваёй балбатні).

Часам у паэзіі, і ў першую чаргу ў народнай, выкарыстоўваецца т. зв. а д м о ё ў н ы П., калі адны нейкія з’явы, прадметы падаюцца праз адмаўленне іншых. Адмоўным П., у прыватнасці, пачынаецца паэма Я. Купалы «Бандароўна»:

Не віхор калыша лесам,  
Не ваўкі заводзяць,  
Не разбойнікі гурбою  
За здабычай ходзяць.

На Ўкраіне пан Патоцкі,  
Пан з Канёва родам,  
З сваёй хеўрай гаспадарыць  
Над бедным народам.

П. у некаторых сваіх формах блізкі да параўнання. Але П., апрача таго, што супастаўляе з’явы, выконвае і кампазіцыйную функцыю (наладжвае структурную сувязь двух або некалькіх стылістычных кампанентаў), якой пазбаўлена

параўнанне.

Сінтаксічны П. пасадзеінічаў калісьці ўзнікненню верша (у выглядзе паралельных сінтаксічных радоў), з'яўленню рыфмы (яна завяршала і фанічна падкрэслівала гэтыя рады).

**Парцэляцыя** (ад франц. *parceller* — падзяляць на дробныя часткі) — такі падзел сказа паўзамі (а на пісьме — кропкамі) на інтанацыйна-сэнсавыя моўныя адзінкі, пры якім змест выказвання раскрываецца з усіх гэтых адзінак, размешчаных адна за адной. П., у прыватнасці, выкарыстаў А. Куляшоў у «Баладзе аб чатырох заложніках»:

*Іх вядуць па жытняй сцяжынцы.  
Чатырох.  
Пад канвоем.  
З дому.  
Чатырнаццаць старэйшай дзяўчыны,  
Тры гады хлапчуку малому.*

**Паўтоёр** — спосаб арганізацыі вершаванай мовы і паэзіі ўвогуле. Вядома некалькі відаў П.: **рытмічны** (*гл.*: рытмастваральныя кампаненты, рытм), **гукавы** (*гл.*: фоніка), **лексіка-стылістычны** (*гл.*: сінтаксіс паэтычны), **кампазіцыйны** (*гл.*: страфа, кампазіцыя). П. фіксуюць увагу чытача (слухача) на пэўных рытмічных, гукавых, лексічных, сінтаксічных, архітэктанічных кампанентах твора і тым самым павялічваюць іх значэнне ў кантэксце, узмацняюць іх эмацыянальнае ўз-

дзеянне. Так, у вялікай ступені з дапамогай П. у вершы «Фантан слёз» У. Караткевіч здолеў перадаць працягласць у часе і рытмічную аднастайнасць і манатоннасць з’явы:

Капаюць *слёзы, слёзы, слёзы, слёзы,*  
 Капаюць слёзы зусім як *калісь, калісь, калісь,*  
 Нібы ўспамін аб сонцы, аб танцы вясеннім бярозавым  
 І аб навекі далёкай *зямлі, зямлі, зямлі.*

Трохразавы П. адных і тых жа дзеясловаў у кожнай з трох строфаў верша дазволіў Г. Бураўкіну выявіць уражанне бяскончасці дажджлівай нуднай восені:

*Сеецца,*  
*Сеецца,*  
*Сеецца*  
 Нудны асенні дождж.  
*Падае,*  
*Падае,*  
*Падае*  
 Мокрае жоўтае лісце.  
 Вецер абсвітвае  
 Згадкі пражытых гадоў  
 І летуценні наіўныя,  
 Што не збыліся...

Кожны від П. мае свае формы. Так, да лексіка-стылістычных П. адносяцца анафара, эпіфара, эпанастрафа, шматзлучнікавасць, шматпрыназоўнікавасць, ампліфікацыя, падваенне, кальцо, градацыя, таўталогія, паралелізм. Арыгінальна, звярнуўшыся да ампліфікацыі (*гл.*), выкарыстаў В. Жыбуль у сваім вершы «Сон Мендзялеева», напісаным чатырохстопным харэем, пералік назваў усіх хімічных элементаў з перыядычнай табліцы Мендзялеева:

Літый натрый магній калій  
 Скандый кальцый стронцый галій  
 Крэмній фосфар сера хлор  
 Мендзялевій цэзій фтор

Кобальт медзь астат палоній  
 Ітрый волава цырконій  
 Вісмут плаціна аргон  
 Вадарод азот ксенон

Амерыцый родый радый  
 Цынк ванадый і паладый  
 Серабро тэлур крыптон  
 Ёд неон іртуць радон [...]

...Алюміній і свінец  
 Больш няма  
 Усё  
 Канец

Звычайна ў вершаваных творах П. сустракаюцца не паасобку, а ў тым ці іншым спалучэнні, узаемадзеіючы адзін з адным і дапамагаючы лепшаму выяўленню пазычнага зместу. Так, верш Я. Купалы «За годам год» (1906—1909) літаральна пранізаны П. Тут мы сустракаем ледзь не ўсе віды і формы П.: гукавы, лексічны, шматзлучнікаваець, шматпрыназоўнікаваець і інш.:

За годам год, за родам род,  
 Што хвалі хмар, што плесні вод,  
 Па зменах змен, на ўсход, на сход,  
 За родам род, за годам год.

На ўсход, на сход ідзе-брыдзе  
 У чарах-снах, у злыбядзе...  
 Канца ні ў чым, канца нідзе,  
 На ўсход, на сход брыдзе-ідзе.

За бытам быт, за стогнам стогн,  
 За смехам смех, за сконам скон,  
 За векам век, за звонам звон,  
 За мглою мгла з усіх старон.

Ідзе-брыдзе за следам след,  
 І ноч, і дзень, і цьма, і свет,  
 І песні кліч, і смерці цвет,  
 Ідзе-брыдзе за следам след...

**Пераноёс**, або **анжамбемаён** (ад франц. enjambement, ад enjamber — пераскочыць, пераступіць), — стылістычны прыём, калі сінтаксічна цэласнае словазлучэнне, пачатак якога знаходзіцца ў адным вершаваным радку, заканчваецца ў наступным. П. заснаваны на несупадзенні рытмічнай міжрадкавай паўзы з сэнсавай паўзай. На словазлучэнне, раздзеленае міжрадкавай паўзай, звяртаецца асабліва ўвага, на яго падае своеасаблівы рытма-інтанацыйны націск. Пры гэтым міжрадкавая паўза набывае выразна экспрэсіўны характар, падкрэсліваючы словы, што стаяць перад ёй і — асабліва — за ёй. П. дапамагае стварыць размоўную інтанацыю, перадаць эмацыянальную напружанасць маўлення, падкрэсліць пэўную думку, вылучыць нейкую з’яву, прадмет і г. д. Існуе некалькі відаў П. Р а д к о ё в ы П. мае наступныя формы: сінтаксічна цэласнае словазлучэнне (каз) запаўняе поўнасцю суседнія вершаваныя радкі:

У нас цудоўнае кіраўніцтва:  
 Паны, банкіры і слугі бога;  
 У нас магутны ўздым будаўніцтва  
 Касцёлаў, шыбеніц і астрогаў.

(М. Танк. «У нас іначай»);

сінтаксічна цэласнае словазлучэнне займае першы радок і заканчваецца ў пачатку другога або пачынаецца ў канцы першага радка і займае частку ці ўвесь другі радок:

Хто бегаў з кіем каля хаты —  
Ганяў курэй. Як парасяты,  
У пяску капаліся сястрычкі.

(Я. Колас. «Новая зямля»)

Я не магу ўявіць без рускіх  
Жыцця,  
Каб іншы лад ішоў.  
Мне б здаўся свет занадта вузкім  
Без украінцаў, латышоў.

(П. Панчанка);

першы радок заканчваецца злучнікам, або часціцай, прыназоўнікам, а словы, да якіх яны адносяцца, пачынаюць наступны радок:

Янук глядзеў, як выраю струна  
У небе з звонам таяла, і на  
Хвіліну  
нейкі сум найшоў.

(М. Танк. «Янук Сяліба»)

Што гэта — нервы сваваюць ці  
нельга без крыку у гэтым жыцці?

(А. Вярцінскі. «...Зноў не сумеў  
стрымаць свой гнеў»)

С т р о є ф н ы П. — П. не ў суседніх вершаваных радках, а ў суседніх строфах. Міжстрофная паўза па працягласці крыху большая

за міжрадковою. Гэта надае строфнаму П. надзвычайную выразнасць, экспрэсіўнасць:

Не думай, што дзеля славы  
Я песні свае пю.  
Паэзіі я па праву  
Поўнасю аддаю

*Сябе.* Не заслоняць спіны  
Яе ад мяне назаўжды,  
Бо я без яе, як спінінг  
Без сіняй рачной вады...

(А. Сербантовіч)

Своеасаблівы характар мае вельмі рэдкі  
с к л а д о є в ы П. Міжрадковая паўза пры ім  
дзеліць на часткі не словазлучэнне, а слова.  
Дзякуючы складоваму П. утвараецца ламаная  
рыфма:

І з ахвотаю, са скрыпам  
Стаў узнімацца *шлаг-*  
*баўм.* Шафёр прыспешваў крыкам  
І крануся ў шлях.

(А. Вярцінскі. «Здарэнне  
ля *шлагбаўма*»)

Нярэдка розныя віды П. выкарыстоўваюцца  
ў адным вершы. Так, у страфе з верша Р. Ба-  
радуліна «Да паходжання танца» знаходзім по-  
руч складовы і радкавыя П.:

Перад сталоўкай нашай  
*Рас-*  
*таптанымі* памерамі  
Сваіх кірзавікоў  
Не раз  
Абцас  
На грук праверылі.



У некаторых відах верша (верлібр, раёшнік)  
П. не ўжываюцца.

**Перыўяд сінтаксічны** — складаная сінтаксічная адзінка з адным галоўным і некалькімі даданымі сказамі, якая ахоплівае шэраг вершаваных радкоў або нават строфаў. П. С. дапамагае ўзвысіць паэтычную танальнасць, стварыць аратарскую інтанацыю. Нярэдка ўсе даданыя сказы звязваюцца з галоўным з дапамогай адных

і тых жа злучнікаў (*гл.*: шматзлучнікавец):

Ці коска зазвоніць у час касавіцы,  
Ці песню дзяўчо запяе.  
Ці неба заззяе ў агнях бліскавіцы,  
Ці вецер задзьме-зазлуе,  
Ці гром гучнабежны пакоціцца ў хмарах,  
Ці грукне над лесам пярун,—  
Усё адклікаецца ў вольных абшарах,  
Ўсё іх дакранаецца струн.

(*Я. Колас. «Водеўлле»*)

Часам увесь верш складаецца з разгорнутага П. С. Як, напрыклад, інтымна-лірычны верш Я. Купалы «А яна...», дзе ў кожнай з 6-і папярэдніх строфаў — паэтычны аповед пра розныя формы выяўлення пачуцця лірычнага героя («Гэткім шчырым каханнем яе атуліў... Так пясціў, так галубіў галубку, яе... Столькі песняў над песнямі ёй я напеў... Гэткі ў сэрцы сваім збудаваў ёй пасад... Так уславіў яе ў славу сонца і зор... Утварыў з яе шчасце з-над шчасцяў сваё...»), а ў заключнай, пасля недасказа, паказанага радковым суцэльным шматкроп'ем, — пуант, што нясе разгадку папярэд-

няй сітуацыі: «А яна?.. А яна была толькі...  
дзяўчына!» Наступны верш М. Танка — таксама  
нішто іншае, як адзін разгорнуты П. С.:

Куды б цябе лёс ні закінуў,  
Калі ты аб роднай краіне  
Яшчэ захаваў успаміны;

Калі не забыў сваёй мовы  
І колер блакіту вясновы,  
Шум Нарачы, шэлест дубровы;

Ці маеш хоць жменьку зямлі той,  
Калісь тваім потам палітай,  
Кіёк падарожны з ракіты;

Ці нейкае з дому пасланне,  
Ці толькі адно абяцанне  
Цябе ўспамінаць на світанні

Пад крык журавоў пералётных,—  
Дык ты, на чужыне гаротнай,  
Яшчэ не самотны.

У. П. С. звычайна ўзнікае рэтардацыя, якая мае непасрэднае сэнсавыяўленчае значэнне.

**Рытарычныя фігуры** (ад грэч.  $\rho\eta\tau\omicron\rho\rho$  — аратар і лац. *figura* — знешні выгляд, вобраз) — стылістычны прыём у праявічай і вершаванай мове, які ўзмацняе эмацыянальны напал выказвання. Асноўныя з Р. Ф.: **р ы т а р ы ч - н а е п ы т а ё н н е** (не патрабуе адказу, заключчае ў сабе сцвярджэнне):

Ці ж мы, хлопцы, рук не маем,  
Ці ж нам сілы Бог не даў?  
Ці ж над родным нашым краем  
Промень волі не блішчаў?

(Я. Колас. «Беларусам»);

**р ы т а р ы ч н ы з в а р о ё т а к:**

Ой, сястронкі, ой, вясковы,  
Ой, вы кветкі прызавяты!  
Вашы твары, як васковы,  
Вашы шчокі слязьмі змяты...

(Цётка. «Вясковым кабетам»);

рытарычны воекліч:

А якія месцы тут навокал,  
І живуць якія людзі тут!

(М. Аўрамчык. «Плёсы»)

Вось як з дапамогай Р. Ф. — рытарычных  
вокліча і пытання, а таксама такіх стылістычных  
фігур, як ампліфікацыі (эл.) і шматпры-  
назоўнікаваасці (эл.), Я. Колас у паэме «Сымон-  
музыка» стварыў узнёслы вобраз роднага краю:

О край родны, край прыгожы!  
Мілы кут маіх дзядоў!  
Што мілей у свеце Божым  
Гэтых светлых берагоў,  
Дзе бруяцца срэбрам рэчкі,  
Дзе бары-лясы гудуць,  
Дзе мядамі пахнуць грэчкі,  
Нівы гутаркі вядуць;  
Гэтых гмахаў безгранічных  
Балатоў тваіх, азёр,  
Дзе пад гоман хваль крынічных  
Думкі думае прастор,  
Дзе увосень плачуць лозы,  
Дзе вясной лугі цвітуць,  
Дзе шляхам старым бярозы  
Адзначаюць гожа пуць?

**Рэтардацыя** (лац. retardatio — запаволен-  
не, затрымка) — стылістычны прыём запаволен-  
ня якіх-небудзь падзей ці з’яў. У эпічных, ліра-

эпічных і драматычных творах гэта дасягаецца ўвядзеннем устаўных сцэн, эпизодаў, апісанняў прыроды, лірычных адступленняў і г. д. У лірычных вершаваных творах Р. часам узнікае ў разгорнутых сінтаксічных перыядах, дзе галоўны сказ разбіваецца на дзве часткі: першая знаходзіцца ў пачатку перыяду, а заключная — у канцы яго. Гэта дапамагае завастрыць увагу чытача (слухача) твора на думцы, выказанай перш за ўсё ў галоўным сказе. Вось прыклад Р. у паэме В. Зуёнка «Сяліба»:

Той край,  
                   імшарны, з сумам верасоў,  
 Дзе цар —  
                   ядловец, нізенькі пярэстар,  
 Дзе цецярук пад чорнае крысо  
 Хавае ў дождж па сем цяцер пярэстых,  
 Дзе валіць з ног цвярэзнікаў чабор,  
 Нібы пяршак найпершай самай пробы,  
 Дзе выжыла адно найменне —  
   бор —  
 Як выспа паміж лядаў, расцяробаў,  
 Дзе прагна сасна дае засеў  
 І б'юць крыніцы з вечнаю надзеяй,  
 Дзе з году ў год ляснік Якім лысеў  
 І ціха старадрэвіны радзелі, —  
 Той край —  
                   мая радзіма...

Часам сэнсавыяўленчая роля Р. раскрываецца толькі ў канцы твора, у яго пуаце (гл.):

Генерацыя адаптацыя  
 адукацыя культывацыя  
 дэманстрацыя дэкларацыя  
 рэвалюцыя узурпацыя  
 эміграцыя іміграцыя  
 фабрыкацыя рэпутацыя

дэтанация рэстаўрацыя  
рэканструкцыя прафанацыя  
апазіцыя канфрантацыя  
рэкламацыя кампенсацыя  
індэксацыя інтэграцыя  
радыяцыя дэградацыя  
і чаго ж толькі не зведала  
наша нацыя!

*(В. Жыбуль. «Генерацыя дэградацыі,  
альбо Дэградацыя генерацыі»)*

**Р.** можа ляжаць у аснове кампазіцыйнай будовы ўсяго верша («А яна...» Я. Купалы, «Каб ведалі» М. Танка).

**Рэчытаты€ў** (італ. recitativo, ад лац. recitare — чытаць уголас, дэкламаваць) — спосаб чытання паэтычных твораў уголас, заснаваны на выразных, эмацыянальна афарбаваных інтанацыях маўлення, павышэнні і паніжэнні голасу, акцэнтах, паўзах і г. д. **Р.** нагадвае спеў і дэкламацыю, але адрозніваецца і ад таго і ад другога. **Р.** вызначаецца напеўнасцю, мелодыяй, чаго няма ў дэкламацыі, блізкай да інтанацыі звычайнай гаворкі. У той жа час **Р.** у адрозненне, скажам, ад спеву меладычных куплетных песень увесь час змяняецца — у залежнасці ад зместу твора. **Р.** выконваюцца быліны, думы, галашэнні і некаторыя іншыя народныя творы.

**С; мплака** (грэч. symphloke — спляценне), або **спляце€нне**, — адзін з відаў сінтаксічнага паралелізму, адначасовае ўжыванне ў вершы анафар і эпіфар або паўтораў якіх-небудзь слоў

ці словазлучэнняў у сярэдзіне вершаваных рад-  
коў. Вось прыклады С. з народнай паэзіі:

*Сонейка!* Ляцелі гусі з Белае Русі. *Сонейка!*  
*Сонейка!* Яны ляцелі, усё й гаварылі. *Сонейка!*  
*Сонейка!* Дзе мы ляталі, дзе мы бывалі. *Сонейка!*  
*Сонейка!* Такого дзіва мы не відалі. *Сонейка!*  
*Сонейка!* Як у крывічах пасярод сяла. *Сонейка!*  
*Сонейка!* Пасярод сяла студня віна. *Сонейка!*

(Народная песня)

Сядзем, *татка*, паабедаем з табою,  
Паабедаўшы, падзелімся з табою.  
Табе, *татка*, новая хатка, каморка,  
А мне, *татка*, куфар адзежкі, кароўка.  
Табе, *татка*, новая клетка і тачок,  
А мне, *татка*, соценьку грошай, катушок.

(Народная песня)

Адначасовае ўжыванне анафар і эпіфар (по-  
бач з іншымі стылістычнымі фігурамі) надало  
адметны выгляд вершу К. Цвіркі «Такія сэрцы ў  
нас», дапамагло выявіць глыбока патрыятыч-  
ную ідэю твора:

*Такія, мусіць, косці ў нас —*  
Нам у пуху не спіцца,  
*Такія, мусіць, ногі ў нас —*  
Нідзе нам не сядзіцца,  
*Такія, мусіць, рукі ў нас —*  
Ніяк ім не стаміцца.

**Сінтаксічныя, або стылістычныя, фігу-  
ры** (ад лац. *figura* — знешні выгляд, вобраз) —  
свое-  
асаблівыя сінтаксічныя канструкцыі вершаванай  
мовы, якія не зусім адпавядаюць агульнапрыня-  
тым у звычайнай моўнай практыцы сінтаксічным

нормам. С. Ф. разам з рытарычнымі фігурамі ўваходзяць у агульную сістэму паэтычнага сінтаксісу (*гл.*: сінтаксіс паэтычны). Да С. Ф. адносяцца разнастайныя паўторы (анафара, эпіфара, кальцо, падваенне, сімплака, шматзлучнік-васць і інш.), усе віды і формы парушэння звычайнай сінтаксічнай ці лагічнай сувязі паміж словамі ўнутры вершаваных радкоў (інверсія, анакалуф, эліпс, амфібалія, недасказ), супастаўленне і супрацьпастаўленне гэтых радкоў, групоўка іх у пэўныя інтанацыйна-сінтаксічныя адзінствы (паралелізм, перанос, антытэза, ампліфікацыя, перыяд сінтаксічны). С. Ф. актыўна ўзаемадзейнічаюць паміж сабой, умацняюць эстэтычную выразнасць і эмацыянальнасць выказвання, пазбаўляюць вершаваную мову аднастайнасці, надаюць ёй стылістычную разнастайнасць і тым самым дапамагаюць лепш выявіць вобразную думку паэта, перадаць яго душэўнае хваляванне.

**Скандаваёння** (ад лац. *scandere* — чытаць размерана) — чытанне ўголос вершаў у адпаведнасці з іх метрычным малюнкам (*гл.*: метр). Кожнае метрычна моцнае месца ў вершаваным радку пры гэтым вымаўляецца з націскам, нягледзячы на натуральныя націскі ў словах. С. ўжываецца як дапаможны сродак для вызначэння памеру вершаванага.

**Стык**, або **эпанаэстрафа** (ад грэч. *epanastrophe* — зварот назад), — стылістычная фігура, якая заключаецца ў тым, што асобныя гукаспалучэнні, словы, словазлучэнні, якімі за-



канчаюцца вершаваныя радкі або цэлыя строфы, паўтараюцца ў пачатку наступных радкоў або строфаў. Асабліва характэрна Э. для народнай лірыкі:

Купалачка, дзе твая дачка?  
Мая дачушка ў гародзе,  
У гародзе лянок поле,  
Лянок поле, краскі шчыпле,  
Краскі шчыпле, вянкi ўе,  
Вянкi ўе, на сябе кладзе,  
На сябе кладзе, да шлюбy йдзе.

Адным з відаў гэтай стылістычнай фігуры з'яўляецца вельмі рэдкая рыфмавая Э. Яна, у прыватнасці, сустракаецца ў Я. Купалы:

Шоў бы ў палац панаваць з *каралеўнай*,  
*царэўнай* яснай тады я, —  
Славіць, шчаслівіць сваю *маладую*,  
*святую* песняй няпетаі.

Сэрцавы струны звiнелі б *нязвеўна*,  
*павеўна* гімны жывыя;  
Казку тварыў бы з табой *залатую* —  
*такую*, як думка гэта.

(«...З зорак усходніх,  
заходніх, з бліскучай...»)

Розныя даследчыкі Э. называюць па-рознаму: **а к р а м а н а г р а ё м а й, а н а - д ы п л о ё с і с а м, п а д х в а ё т а м.**

**Таўталоёгія** (ад грэч. *tauto* — тое самае і *logos* — слова) — паўтарэнне ў вершаваным творы блізказначных слоў або выразаў. Напрыклад:

Ці *свет*, ці *світае*,  
Ці *на зоры займае*?

Т. звяртае ўвагу чытача (слухача) твора на нейкую думку, удакладняе яе, дапамагае ўзмацніць рытмічнасць вершаванай мовы, надаць ёй

большую эмацыянальнасць. Асабліва часта Т. ужываецца ў народнай паэзіі:

Свякроў нявехны жадом жадала,  
 Жадом жадала ды пытом пытала,  
 Па ўсіх варотах стражы стаўляла.  
 Перапёлка-ластаўка,  
 Дзе лета летавала?  
 Дзе лета летавала,  
 Дзе будзеш зіму зімаваці?

У пісьмовай паэзіі Т. ужываецца значна радзей:

*Думаі думкі, што чыніці  
 У бядзе паганай...*

*(Я. Купала. «Бандароўна»)*

Ужытая недарэчы Т. можа збедніць выказванне, абясцэніць т. зв. «паэтычную інфармацыю». Ужыванне адных і тых жа слоў у канцы вершаваных радкоў вядзе да ўзнікнення таўталагічнай рыфмы. Часам Т. называюць п л е - а н а € з м а м.

**Шматзлучнікавасць**, або **полісіндэтан** (ад грэч. poly — шмат і syndeton — звязанае), — с-тылістычны прыём, сутнасць якога — у выкарыс-танні адных і тых жа злучнікаў паміж аднароднымі словамі і сказамі. Ужываецца даволі часта ў фальклорных творах:

Як пан звозіў да сваё жытцо  
 У цёмныя гумны да з светлага поля,  
 Яно ў тарпе прылежыста,  
**А** на таку прымалоціста,  
**А** ў арудзе прысыпіста,

**А** ў млыне прымеліста,  
**А** ў дзяжы падыходзіста,  
**А** ў печы румяніста,  
**А** на стале як сыр белы.

Ш. дапамагае звязаць аднародныя словы і сказы ў сінтаксічнае адзінства і разам з тым размежаваць іх паміж сабой. Яна запавольвае тэмп паэтычнага выказвання, надае яму ўзнёсласць:

Усё, што ёсць, і тое, што было,  
Маімі спадарожнікамі будзьце —  
І колеры, і гукі, і святло,  
І думкі, і пачуцці.

*(П. Марціновіч. «Заклінанне»)*

Радзіма, радзіма,  
хаціна і рэчка, —  
**То** крыкам гусей, **то** пушком на вярбе,  
**То** роднаю назвай чужога мястэчка  
З любой пуцявіны завеш да сябе.

*(І. Ласкоў. «...З Варшавы да Мінска  
ідзе электрычка»)*

Як стылістычны прыём Ш. супрацьстаіць бяззлучнікавасці.

**Шматпрыназоўнікавасць** — стылістычны прыём, асаблівасцю якога з'яўляецца ўжыванне некалькіх аднолькавых прыназоўнікаў у вершаваным радку. Звычайна той самы прыназоўнік ставіцца перад назоўнікам і перад азначаемым словам, што адносіцца да гэтага назоўніка. Вось прыклад з народнай песні:

Ой, **на** рэчцы **на** быстранькай,  
Ой, **на** кладачцы **на** гібенькай...

Ш. ужыў Я. Купала ў пачатковай страфе другой часткі паэмы «Курган»:

**На** гары **на** крутой, **на** авбітай ракой,  
Лет назад таму сотня ці болей,  
Белы хорам стаяў, недаступнай сцяной  
Грозна, думна глядзеў на прыволле.

Паэт увогуле часта звяртаўся да Ш. Так, у вершы «Паліліся мае слёзы» ў кожнай з 5-і строфаў — па некалькі злучнікаў «**на**». Вось прыклад толькі з першай страфы:

Паліліся мае слёзы  
**На** жывыя вербалозы,  
**На** сухія ачароты,  
**На** глухоты, **на** сляпоты...

Паўтор прыназоўнікаў дапамагае надаць паэтычнаму выказванню велічнасць, узнёсласць:

Гэта было **ля** далёкай,  
**ля** польскай ракі, **каля** Віслы,  
Гэта **на** ціхай раўніне,  
**на** светлым **на** полі было...

(К. Кірэенка. «Здалёку...»)

**З** легендаў і казак былых пакаленняў,  
**З** калосся цяжкага жытоў і пшаніц,  
**З** сузор'яў і сонечных цёплых праменняў,  
**З** грымучага ззяння бурлівых крыніц,  
**З** птушынага шчэбету, шуму дубровы,  
І **з** гора, і **з** радасці, і **з** усяго  
Таго, што лягло назаўсёды ў аснову  
Святыні народа, бяссмерця яго, —  
Ты выткана, дзіўная родная мова.

(М. Танк. «Родная мова»)

**Эліпс**, або **эліпсіс** (грэч. ελλipsis — пропуск, недастача), — пропуск у паэтычнай фразе

нейкага слова, якое лёгка ўзнаўляецца з кантэксту. Напрыклад:

Яна рукаўком — слёзы ручайком,  
Яна рукою — слёзы ракою.

У гэтых радках з народнай песні прапушчаны выказнік *махне*. У наступным прыкладзе з верша У. Дубоўкі «Дождж у Мазыры» працяжнікі замяняюць выказнік *плывуць*:

Павольна, ціха над зямлёй,  
нібы валы, бліжэюць хмары.  
Дзе — чарадой, дзе — грамадой,  
дзе — падабраныя да пары.

У паэтычным выказванні можа быць прапушчаны назоўнік:

І за бітвамі навальнічнымі  
Чалавецтва  
Ізноўку ў баю:  
Навуковая і тэхнічная [рэвалюцыя]  
Скаланулі планету маю.

(П. Панчанка. «Агрызаецца,  
ды звужаецца»)

Вы зразумейце правільна:  
Я не за тое, не,  
каб падстаўлялася правая [шчака],  
калі хто па левай б'е.

(А. Вярцінскі)

Э. — адзін з відаў недасказа. Ён дапамагае перадаць узрушаны душэўны стан паэта, дынамізм, напружанасць дзеяння і г. д. Да Э. адносяцца таксама сінтаксічныя канструкцыі, у якіх выказнік выражаецца дзеяслоўна-выклічнікавым словам:

Тут паненка распусціла у руках індычы хвост,  
 Памахала, пакруціла і ўраніла на памост.  
 Паніч крута павярнуўся: *брык!* — падскочыў, *цап!* —  
 узяў,  
 Напярод дугой сагнуўся ды паненцы — *тыц!* — падаў.  
 Тады яна *кіў* галоўкай і паніч ёй *кіў* назад,  
 Шапярнулі са два слоўкі,— *шлёп!* і сеў тут з ёй у рад.

(Ф. Тапчэўскі. «Вечарынка»)

**Эп; фара** (грэч. *epiroma* — паўтарэнне) — паўтарэнне аднолькавых гукаў, слоў ці выразаў у канцы вершаваных радкоў або строфаў. Вось прыклад Э. з народнай песні:

Цялушачак гадаваць *будзем*,  
 А бычочкі прадаваць *будзем*,  
 Дзевак замуж аддаваць *будзем*,  
 А хлопчыкаў жаніць *будзем*.

У вершы М. Багдановіча «...Ціхі і сіні блішча над хатай» Э. праходзіць праз усе няцотныя радкі чатырохрадкоўяў, прадвызначаючы агульную кампазіцыю твора і яго рыфму (*гл.*: таўталагічная рыфма):

Ціхі і сіні блішча *над хатай*  
 Неба прастор.  
 Ціха гайдае ліпа *над хатай*  
 Лісцяў узор.  
 У небе рахманы, сярэбраны *голас*  
 Звона гудзіць.  
 Птушкі маркотнай з дзерава *голас*  
 Сумна звініць.

У прыведзеным урыўку — прыклады р а д- к о ё в а й Э. Калі ж асобныя словы ці выразы дакладна паўтараюцца ў канцы асобных стро-

фаў, узнікае с т р о ё ф н а я Э. Вось адзін з яе ўзораў:

Ты — шчасця, свабоды і дружбы вяшчуння,  
Ты — светлая па-над зямлёй зараніца,  
Ты — шчырага сэрца жывая крыніца,  
Крышталёвая *руская мова!*  
Ты поўная фарбаў з прастораў квяцістых,  
Ты поўная водсветаў, сонечных, зорных,  
Сугуччаў і гукаў, жывых, непаўторных,  
Цудоўная *руская мова!*

(М. Танк. «*Руская мова*»)

У гэтым вершы Э. з'яўляецца і ў канцы двух наступных строфаў («*Магутная руская мова!*», «*Вялікая руская мова!*»). Такім чынам, строфная Э. удзельнічае ў архітэктанічнай будове ўсяго твора. Адным з відаў Э. — Э. г у к а - в о ё й — з'яўляецца рыфма. Стылістычная фігура, супрацьлеглая эпіфары, — анафара.



## МЕТРЫКА

## РЫТМІКА

**Меэтрыка** (ад грэч. *metrikos* — размераны) — раздзел вершазнаўства, які вывучае характар вершавання ў якой-небудзь літаратуры ці ў творчасці нейкага паэта (*гл.*: сістэмы вершавання, памеры вершавання). Так, М. беларускага верша ўключае ў сябе ўсе віды і формы танічнага, сілабічнага, сілаба-танічнага і свабоднага вершаў, якія існавалі ці існуюць у паэзіі на беларускай мове, і ў першую чаргу — разнастайныя метры (*гл.*), якія ў сучасным вершазнаўстве часам падзяляюць на **к л а с Ы ч н ы я** (ямб, хэрэй, дактыль, анапест, амфібрахій) і **н е - к л а с Р ч н ы я** (лагаэд, двух- і трохскладовікі з пераменнай анакрузай, акцэнтна-складовы і акцэнтны верш, дольнік, тактавік). Сукупнасць метраў і вершаваных памераў, якімі карыстаецца паэт, утварае яго **м е т р ы € ч н ы р э п е р т у а € р**. У асобных вершатворцаў ён даволі вялікі. Так, Я. Колас выкарыстаў 182 памеры (тут і далей падлікі І. Ралько і В. Славецкага). Класічныя метры ў метрычным рэпертуары народнага паэта Беларусі складаюць абсалютную большасць (96,5%), як, дарэчы, і ў многіх іншых беларускіх паэтаў: у Я. Купалы

— 89%, З. Бядулі — 83%, М. Багдановіча — 81% (для параўнання: у А. Пушкіна — 96%, М. Лермантава — 98%). Звычайна ў паэтаў пераважаюць творы м о н а м е т р ы € ч н ы я, што напісаны адным вершаваным памерам (чатырхостопным ямба — Я4, трохостопным харэем — Х3, двухостопным амфібрахіем — Ам2, трохостопным дактылем — Д3, чатырхостопным анапестам — Ан4 і г. д.). Такіх твораў, напрыклад, у Я. Коласа — 94,6%, З. Бядулі — 94,7%, Я. Купалы — 97,7%, М. Багдановіча — 99,3% (для параўнання: у А. Блока — 97,6%, В. Брусава — 97,4%). Аднак сустракаюцца і творы п о л і м е т р ы € ч н ы я, у якіх выкарыстаны два і больш вершаваных памеры, розныя метры. Так, у Я. Коласа 36 такіх твораў, або 5,4%. Ёсць такія поліметрычныя творы ў Я. Купалы (2,3%), М. Багдановіча (0,7%). У XIX ст. узнікла п а р а ў н а € л ь н а я М., прадметам якой стала супастаўленне сістэм вершавання і асобных метраў у розных нацыянальных паэзіях. Навуковае вывучэнне М. беларускага верша пачалося толькі ў другой палове XX ст. Статыстычныя табліцы наяўнасці вершаваных памераў у творах Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча і некаторых іншых беларускіх паэтаў прывёў М. Грынчык у сваім даследаванні «Шляхі беларускага вершаскладання» (Мн., 1973). І. Ралько ўдакладніў некаторыя лічбы М. Грынчыка, а таксама склаў поўны «Метрычны даведнік да вершаў М. Багдановіча» (у кн.: Вершаскладанне: Даследаванні і матэрыялы. Мн.,

1977). М. беларускага верша, асабліва сучаснага, яшчэ чакае сваіх зацікаўленых даследчыкаў.

**Рытміка** (ад грэч. *rhythmikos* — стройны, суладны) — раздзел вершазнаўства, які вывучае рытмічныя асаблівасці верша як моўнай сістэмы (асноўныя і дапаможныя рытмастваральныя кампаненты, сістэму паўтораў, паўз і г. д.),

змястоўнасць вершаванага рытму, займаецца паўраўнальным даследаваннем рытму ў вершаваных творах розных літаратурных стыляў і напрамкаў. **Рытм** (ад грэч. *rhythmos* — суразмернасць, узгодненасць) — раўнамернае чаргаванне якіх-небудзь з’яў у часе ці прасторы. Па тым, як чаргуюцца гэтыя з’явы (праз роўныя прамежкі часу або роўныя адлегласці), адрозніваюць рытм **ч а ё с а в ы** (ход нябесных свяціл, марскія прылівы і адлівы, біццё сэрца) і **п р а с - т о ё р а в ы** (размяшчэнне архітэктурных ансамбляў, дарожных прысад, тэлефонных слупоў). Каб адчуць рытм, трэба, каб аднародныя з’явы ці прадметы раўнамерна (праз аднолькавы час ці адлегласць) паўтарыліся мінімум тры разы. Выключна важнае значэнне мае рытм у працы чалавека: аблягчае яе, робіць больш прадуктыўнай. Увогуле, усё ў макра- і мікрасце арганізавана на аснове рытму. Рытм — адна з самых істотных асаблівасцей літаратурнага твора, і ўвасабляецца ён у больш-менш раўнамерным паўтарэнні асобных кампанентаў мастацкага тэкста праз пэўныя прамежкі (аповед і паказ учынкаў, напружанае і аслабленае дзеянне, трагічныя і камічныя сцэны, мета-

форыка і аўталогія і г. д.). Як падкрэсліваў Р. Тагор, «рытм не ёсць простае спалучэнне слоў адпаведна пэўнаму метру; рытмічнымі могуць быць тое ці іншае ўзгадненне ідэй, музыка думак, падначаленая тонкім правілам іх размеркавання». Рытм — галоўная прымета верша. Прышоў ён сюды з рытму працоўнай дзейнасці чалавека праз пасрэдніцтва песні, музыкі і ўвасобіўся найперш у раўнамерным чаргаванні аднатыпных моўных з'яў: доўгіх і кароткіх або націскных і ненаціскных складоў, аднолькавай колькасці складоў ці моцных (апорных) націскаў у вершаваных радках, аднолькавых гукаспалучэнняў, слоў або іх граматычных формаў, сінтаксічных канструкцый, асобных радкоў і інш. Часта, дарэчы, вершавы рытм (гл.) вызначаюць толькі як чаргаванне націскных і ненаціскных складоў або метрычна моцных і метрычна слабых месц у вершаваных радках. Але гэта — указанне адно на рытм на гукавым узроўні, прычым — толькі ў адной (з пяці) сістэм вершавання (гл.), менавіта ў сілаба-танічнай.

Р. называюць таксама сукупнасць канкрэтных рытмічных з'яў асобных паэтычных школ ці буйных паэтаў (Р. маладнякоўскай паэзіі, М. Багдановіча, Я. Купалы і г. д.). Р. цесна звязана з другім раздзелам вершазнаўства — метрыкай. У беларускім вершазнаўстве канкрэтным аналізам рытмікі ўпершыню заняўся М. Багдановіч. У 70-я гады ХХ ст. пашырэнне набыў статыстычны метада даследавання рытмічных з'яў беларускага верша. Аднак грунтоўнае даследаванне Р. беларускага верша па сутнасці толькі

пачынаецца.

**Адзінаццаціскладоёвік** — найбольш пашыраны від сілабічнага верша ў заходнееўрапейскай, а затым у беларускай і ўсёй усходнеславянскай паэзіі. Меў метрычныя націскі на 4-м і 10-м складах, цэзуру пасля 5-га склада, жаночую клаўзулу. А. ахвотна карыстаўся С. Полацкі, які, дарэчы, увёў яго і ў рускую вершатворчасць. Вось адзін з узораў А. беларускага паэта:

По темной ноши // день светлый бывает,  
солнца лучами // всю тьму истребляет.  
Все веселятся, // егда освещенна  
солнцем бывает // и приукрашенна.

**Аднаскладоёвая стапаё** — эксперыментальны від стапы з аднаго склада. Сустракаецца ў брахікалане (*гл.*), у радках якога — адно-два самастойныя аднаскладовыя словы, што не дазваляе вызначаць памер як ямб або харэй са спандэямі (*гл.*). Вось рэдкі ўзор такой стапы ў санеце-брахікалане Ю. Пацюпы «Шчадрыца»:

Сплаў  
сот —  
даў  
мёд.

Слаў! —  
год,  
спраў  
сплёт

Прэч  
з плеч  
жаль!

Лепш  
цеш  
жарсць.....

У радках дзіцячага верша Р. Барадуліна «Даўганосы сон», напісаным з выкарыстаннем паранамазіі (сл.), па дзве А. С.:

Воз вёз,  
Нос нёс,  
Газ гас,  
Трос трос,  
Воз вёз  
Прэч пень,  
Нос нёс  
Свой цень,  
Газ гас  
Ад слёз,  
Трос трос  
Сон рос.....

Відаць, магчымы верш, у радках якога — па тры-чатыры А. С.

**Акцэнтна-складовы веёрш** (ад лац. *accentus* — націск) — від танічнага верша, для якога характэрна, апрача аднолькавай колькасці акцэнтаў (моцных націскаў), аднолькавая колькасць складоў у вершаваных радках. С к л а д — гэта адрэзак гукавога патоку мовы, у аснове якога — адзін галосны гук. Часам колькасць акцэнтаў і складоў у вершарадах можа неістотна змяняцца (павялічвацца або змяншацца на адзін-два). У беларускай паэзіі А.-С. В. узнік у XIX ст. і паяднаў асноўныя прыметы сілабічнага

вершавання і народнага верша ў яго інтанацыйна-сказавай разнавіднасці (гл.: былінны верш). Ён, як правіла, карыстаецца рыфмамі, мае страфічную арганізацыю, у ім нярэдка ўжываецца цэзура. Вось некалькі ўзораў А.-С. В.:

**аднаакцэнтны пяціскладовы (кальцоўскага тыпу):**

За нязнаёную  
Даль пахмуёрую  
Зацаўлася  
Ясна соёнейка.

*(Я. Купала. «Захад сонца»);*

**двухакцэнтны пяціскладовы:**

Ох, даёйце ж мне смыёк,  
Каб усюёды граёў!  
Хоць бы саём я знёў,  
Абы гоёлас даёў.

*(Ф. Багушэвіч. «Смык»);*

**двухакцэнтны шасціскладовы:**

Беларуёсь на куцеё  
У хаёце сваёй сеёла, —  
Чарка мёду ў руцеё,  
Пазіраёе смеёла.

*(Я. Купала. «Безназоўнае»);*

**двухакцэнтны дзевяціскладовы:**

Дзе ты, шчаёсце маё, ступаёеш?  
Дзе сцяжыёначкі выбіраёеш?  
Мо да клаёдачкі мне падбеёгчы?  
Мо на вёсельцы падналеёгчы?  
Мо хусцёначкай павязаёцца?  
А ці з коёскамі лепш застаёцца?

*(Е. Лось. «Дзявочая песня»);*

**двухакцэнтны дзесяціскладовы:**

Хмаркі цёмныя, мае браётанькі!  
Вецер гоёне вас без дароёжанькі,



І нідзе€ для вас няма ха€танькі...  
Адпачы€неце ж аж у бо€жаныкі!

*(Ф. Багушэвіч. «Хмаркі»);*

#### трохакцэнтны васьміскладовы:

Дый прышло€ся плацЎць чарадзе€  
ТоЎй за гэ€та балява€нне,  
Бо дарма€ тако€га нідзе€  
Не быва€е частава€нныя.

*(Я. Купала. «Безназоўнае»);*

#### трохакцэнтны дзесяціскладовы:

Нават со€рам на ха€тніх зірну€ць:  
Ці не ўця€мілі, хваро€ба на іх,  
Ад чаго€ мой тва€рык смяе€цца,  
Ад чаго€ маё с€ёрцайка б'е€цца.

*(М. Багдановіч «...Як прыйшла  
я на ток малаціць»);*

#### чатырохакцэнтны дзесяціскладовы (найбольш часты):

Ве€чар вясе€нні. Ме€сяц над га€ем.  
СпакоЎнай но€чы! — усЎм я жада€ю.  
СпакоЎнай но€чы! — гу€лкаму рэ€ху,  
Ка€б не было€ чуць, як бу€ду е€хаць;  
Пса€м паляўнЎчы, што го€сця чу€юць,  
Дво€р запаве€тны пЎльна варту€юць;  
І ты€м варо€там ля цёмнай лЎпы,  
Ка€б адчынЎць іх мо€г я без скры€пу.

*(М. Танк. «Спакойнай ночы!»);*

#### чатырохакцэнтны дванаццаціскладовы:

КлЎкалі ж у го€сці і клЎчуць сусе€дзі.  
Не пайдуч€, не трэ€ба, бо, ка€жуць, зае€дзі

Ад чужога хлеба гуэбы абсядаюць,  
Што чужога прагнучь, то сваё кідаюць.

*(Ф. Багушэвіч. «Мая хата»)*

А.-С. В. зрэдку ўжываецца ў сучаснай беларускай паэзіі (М. Танк, К. Кірэенка, А. Пысін, М. Рудкоўскі і інш.). Разнавіднасцю яго з'яўляецца каламыйкавы верш (гл.).

**Акцэнтны** (ад лац. *accentus* — націск), або **чыёста танічны, верш** — від танічнага верша, рытм якога заснаваны на аднолькавай (або прыблізна аднолькавай) колькасці акцэнтаў (апорных рытмічных націскаў) у вершаваных радках. Колькасць міжнаціскных складоў у ім неаднолькавая (звычайна ад 0 да 8 складоў). Калі іншыя віды танічнага верша (гл.: акцэнтна-складовы верш, дольнік, тактавік) у пэўнай ступені захоўваюць сувязь з сілаба-тонікай ці сілабікай (аднолькавая колькасць складоў у радках — у акцэнтна-складовым вершы, пэўнае адчуванне метрычнай канвы, перш за ўсё трохскладовых метраў, — у дольніку і тактавіку), то А. В. з іншымі сістэмамі вершавання такой сувязі не мае. А. В. (літаратурны) узнік на аснове народнага інтанацыйна-сказавага верша, яго быліннага тыпу (гл.: былінны верш). Першыя спробы А. В. былі своеасаблівым перайманнем узораў народнага быліннага верша («Песни западных славян» А. Пушкіна, «Песня про купца Калашникова» М. Лермантава, «...А чалом, чалом» і «Страцім-лебедзь» М. Багдановіча і інш.). Прыхільнікам А. В. быў У. Маякоўскі. Ён найбольш поўна раскрыў велізарныя выяўленчыя магчымасці як А. В., так і танічнай сістэмы вершавання ўвогуле. Менавіта таму часам гавораць нават пра верш Маяка

о€ ў с к а г а як пра своеасаблівы від верша. У радках гэтага верша — розная колькасць складоў, інтэрвалы паміж апорнымі націскамі таксама розныя, але колькасць акцэнтаў (апорных націскаў) аднолькавая ці амаль аднолькавая. Разам з тым у гэтым вершы добра адчуваюцца і моўныя адрэзкі, аб'яднаныя вакол акцэнтаў. Гэтыя сэнсавыя комплексы аддзелены ад аднаго рытмічнымі паўзамі і нават вылучаны графічна (т. зв. л е € с в і ц а М а я к о € ў с к а г а), каб не адбылося, як падкрэсліваў паэт, «ні сэнсавай, ні рытмічнай блытаніны». Рытм унутрырадковых націскаў і паўз падтрымліваецца паўтарэннем сугуччаў (рыфма) і аднародных клаўзул у канцы вершаваных радкоў, а таксама чаргаваннем міжрадковых паўз. Усё гэта і стварае вельмі багатую, гнуткую рытміку як верша Маякоўскага, так і А. В. увогуле.

Вось адзін з такіх вершаў:

Рака жыцця не прывыкла паказваць броды.

Яна несупынная ў паваротах сваіх.

І помыслы ў сэрцы людскім — глыбокія воды,

Ды чалавек разумны вычэрпвае іх.

Чэрпаць поўным каўшом не стамляецца коўшаль.

І зоры начуюць у цёмных водах на дне.

У водах адстойваецца вякоў жаль,

І туманом таемным на дапытлівасць тхне.

Руплівасць не слухаецца пакорнай дагоды.

І сонца спасцігу ўзыходзіць з-пад вей.

Мялець не думаюць небародныя воды.

Чэрпае чалавек глыбей.

(*Р. Барадулін*)

У беларускай сучаснай паэзіі А. В., у адроз-

ненне ад каламыйкавага і дольніка, амаль не выкарыстоўваецца. Тлумачыцца гэта, відаць, перш за ўсё нацыянальнымі фальклорнымі традыцыямі. Пры ўвогуле шырокім бытаванні ў беларускай вуснай творчасці танічнага народнага верша адна яго разнавіднасць — м у - з ы € ч н а - м о € ў н ы (п е € с е н н ы) в е р ш — займае ў ёй выключнае становішча, другая — і н т а н а ц ы € й н а - с к а € з а в ы (р э ч ы - т а т ы € ў н ы) в е р ш — не знайшла шырокага распаўсюджання. Акцэнтны ж літаратурны верш грунтуецца якраз на другой разнавіднасці народнага танічнага верша. Аднак у беларускай паэзіі на ўзмежы сілабікі і тонікі яшчэ ў XIX ст. узнікла арыгінальная форма А. В., які можна назваць акцэнтна-складовым вершам (*гл.*).

Падчас у вершазнаўчых працах А. В. называюць у д а € р н і к а м. Некаторыя даследчыкі тэрмінам «акцэнтны верш» называюць танічную сістэму вершавання.

**Амфібрахій** (ад грэч. amphŭ — кругом і brachyēs — кароткі) — 1) адзін з метраў антычнай і сілаба-танічнай сістэм вершавання, заснаваны на чаргаванні ў вершаваных радках амфібрахічных стопаў; схема гэтага метра наступная: —|—|—|—...; 2) від трохскадовай стапы, у якой доўгі склад знаходзіцца паміж кароткіх (антычнае вершаванне) або націскны — паміж ненаціскных (сілаба-танічнае вершаванне): —|—. А. — пашыраная стапа ў беларускай паэзіі, выкарыстоўваецца для выяўлення разнастайных думак і па-

**чуццяў:**

Вайсковыя могілкі Мінска  
 Не будуць варот зачыняць.  
 Спыніся — далёкі ці блізкі —  
 Тут маршалы нацыі спяць.

Купала і Колас.....  
 Раптоўна  
 Адчуеш свабодна зусім —  
 Не толькі радком загалюным —  
 Ты ўсім абавязаны ім.

*(Р. Семашкевіч)*

Як лёгка наперад глядзець —  
 Калі табе дваццаць.  
 Адзвоніць асенняя медзь —  
 Як цяжка назад аглядацца...

*(В. Зуёнак)*

**Анакруэза** (ад грэч. *ανακρουσις* — адштурхоўванне, ход назад) — ненаціскныя склады ў пачатку вершаванага радка перад першым метрычным націскам. У сілаба-танічным вершы ў залежнасці ад характару метра А. бывае нулявой (харэй, дактыль), аднаскладовай (амфібрахій) і двухскладовай (анапест). А. у вершы мае вялікае рытмічнае значэнне. Паколькі ўнутраная структура роднасных памераў (двухскладовых, з аднаго боку, і трохскладовых — з другога) аднолькавая, то яны адрозніваюцца па сутнасці толькі А. На гэтым засноўваецца існаванне радковых лагаздаў — двухскладовых і трохскладовых памераў з раўнамерным чаргаваннем А.:

Сонца штораз больш у жылах кроў агніць,  
 Калені штораз больш ласкоча нам трава,  
 Блогасна аб сэрцы сэрца ў жары сніць,  
 Жаданнем забыцца п'янее галава.

```

    |—|—|—|—|—|
    —|—|—|—|—|—|
    |—|—|—|—|—|
    —|—|—|—|—|—|
    
```

(Я. Купала. «Яна і я»)

Скаваная сіла паўстала	— — — — — —
Бурай... навалай...	— — — — —
Надзелі чырвоныя кветкі	— — — — — —
Нашы палеткі.	— — — — —

(Я. Купала. «Безназоўнае»)

Часам А. дапамагае вылучыць пэўнае слова ў пачатку вершаванага радка. Гэта здараецца тады, калі сярод аднатыпных А. з'яўляецца А. іншага віду. Так, у наступным вершы рытмічную інерцыю аднаскладовых А. нечакана парушае нулявая А.: (у першым прыкладзе — трэці і чацвёрты радкі, у другім прыкладзе — апошні радок):

У шчыліну між хмараў  
 Я рукі працягну:  
 «Сонца! Дзе ты сонца?!  
 Дай свайго агню!»

(Л. Дайнека.  
 «...Прыснілася мне сёння»)

І я б не ўспомніў сёння пра ракеты,  
 Пра грозны і галоўны наш калібр,  
 Калі б для ўсіх,  
 Для ўсіх людзей харошых  
 У мірным небе сонца узышло,

Калі б на Волзе і ў маім Замошшы  
Брацкае магілы не было.

(У. Паўлаў. «Не танцаваць  
«Лявоніху» ў Замошшы»)

Найбольш відазмяняе рытмічны малюнак верша нераўнамернае паўтарэнне А. У такім разе мы маем звычайна справу з трохскладовікамі з пераменнай А. (ПаЗ) (гл.: трохскладовыя памеры) і — радзей — з двухскладовікамі з пераменнай А. (Па2) (гл.: двухскладовыя памеры).

Некаторыя даследчыкі тэрмін «анакруза» ўжываюць толькі ў дачыненні да звышсхемных ненаціскных складоў у пачатку радкоў, што, у прыватнасці, назіраецца ў чацвёртым радку першага чатырохрадкоўя верша М. Багдановіча «Купідон» (тут у стапе ямба лішні ненаціскны склад):

Ад спомінаў дзіцячых лет  
Ў маёй душы астаўся след.  
Я помню, як бывала рада  
Маё сэрца плітцы шакалада.

**Анаѐпест** (ад грэч. *αναѐpaistos* — звернуты назад) — 1) адзін з метраў антычнай і сілаба-танічнай сістэм вершавання, заснаваны на чаргаванні ў вершаваных радках анапестычных стопаў; схема гэтага метра наступная: —|—|—|—|...; 2) від трохскладовай стапы з двух кароткіх і заключнага доўгага (антычнае вершаванне) або двух ненаціскных і заключнага націскага (сілаба-танічнае вершаванне) складоў: —|. А., як і іншыя трохскладовыя стопы,



у беларускай паэзіі асабліва пашырыўся з пачатку XX ст. Анапестычным метрам карысталіся Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч і іншыя паэты. Вось узоры двух-, чатырох- і пяцістопнага А.

Ты кашулю мне вышый  
Палявым васільком,  
Чырванейшым ад вішань  
Пераплёўшы сцяжком.

*(А. Лойка)*

Трэба з сталі каваць, гартаваць гібкі верш,  
Абрабіць яго трэба з цярпеннем.  
Як ударыш ты ім, ён, як звон, зазвініць,  
Брызнуць іскры з халодных каменяў.

*(М. Багдановіч. «Песняру»)*

Беларусь — мая маці і мова, паветра і хлеб!  
Гэта ўзважана сэрцам на нервах расстайных дарог,  
дзе не раз пад агнём задыхаўся ад дыму і слеп,  
даставаўся здалёку, слязою абмыўшы парог.

*(А. Вялюгін. «Прызнанне ў любві»)*

**Антыёчнае, або метрыёчнае, вершаваёне** — сістэма вершавання, заснаваная на раўнамерным чаргаванні доўгіх і кароткіх складоў у вершаваных радках. Узнікла А. В. у VIII ст. да н. э. у Старажытнай Грэцыі, у III ст. да н. э. перайшло ў Рым, шырокае развіццё атрымала ў антычнай літаратуры (адсюль і назва — антычнае). Гэта сістэма магла і можа ўжывацца толькі ў мовах, у якіх галосныя адрозніваюцца па працягласці гучання. Да такіх моў, апрача старажытнагрэчаскай і ранняй латыні, адносяцца арабская, персідская, сэрбскахарвацкая, сла-

вацкая і большасць індыйскіх моў. Антычны верш узнік і развіваўся ў еднасці з мелодыяй; антычны паэт выступаў і як складальнік вершаў, і як спявак, іх музычны інтэрпрэтатар. Асноўнай рытмічнай адзінкай верша з'яўлялася стапа (*гл.*), у якой у належнай паслядоўнасці ядналіся доўгія (|) і кароткія (—) с к л а д ы € . Адзінка часу, неабходная для вымаўлення аднаго кароткага склада, называлася м о € р а й . У доўгім складзе былі дзве моры. Раўнамернае чаргаванне пэўных стопаў стварала выразны метрычны малюнак, або метр (*гл.*); паўтарэнне той ці іншай колькасці стопаў, аднолькавых па працягласці гучання, утварала памер вершаваны (*гл.*). Часам у вершаваных радках чаргаваліся ў строгай паслядоўнасці розныя па характару стопы. Такія вершы называліся лагаэдамі (*гл.*). У А. В. было 28 розных стопаў і дзесяткі паме-

раў. Найчасцей сустракаліся трох- — сяміморныя стопы. Трехморныя стопы: ямб (—|), харэй (|—), т р ы б р а € х і й (—); чатырхморныя: дактыль (|—), амфібрахій (—|—), анапест (—|), спандэй (||), д ы п і р ы € х і й (—); пяціморныя: п е о € н п е € р ш ы (|—), п е о € н д р у г Ү (—|—), п е о € н т р э € ц і (—|—), п е о € н ч а ц в ё р т ы (—|), б а € к х і й (—||), к р э € ц і к , а б о а м ф і м а € к р (|—|), а н т ы б а € к х і й (||—); шасціморныя: м о € л а с (|||), і о € н і к у з ы - х о € д н ы (—||), і о € н і к з ы х о € д н ы (||—), а н т ы с п а € с т , а б о я м б а х а р э € й

(—||—), х а р ы я € м б (|—|); сяміморныя: э п і т р ы € т п е € р ш ы (—|||), э п і т р ы € т д р у г ı (|—|), э п і т р ы € т т р э € ц і (||—|), э п і т р ы € т ч а ц в ё р т ы (|||—). Моцная частка стапы (з доўгім складам) называлася т э € з і с а м, слабая (з кароткім складам) — а € р с і с а м. Найбольш пашыранымі вершаванымі памерамі антычнага верша былі гекзаметр і пентаметр. Антычныя аўтары не ведалі рыфмы, аднак строга вытрымлівалі чаргаванне аднатыпных клаўзул у радках. Дзякуючы клаўзулам, а таксама вершаваным памерам асобныя радкі ядналіся ў строфы. Антычная паэзія выпрацавала свае віды строфаў (гл.: антычныя строфы). Надзвычай багатае, тэарэтычна распрацаванае А. В. аказала велізарны ўплыў на ўсю еўрапейскую паэзію. Яно значна актывізавала развіццё верша, распрацоўку тэарэтычных пытанняў вершазнаўства ў розных народаў свету, падаравала большую частку вершазнаўчай тэрміналогіі. Сілаба-танічная сістэма вершавання пераняла ў А. В., у прыватнасці, прынцыпы метрычнай арганізацыі стапы, вершаванага радка і страфы, паставіўшы толькі на месца доўгіх складоў — націскныя, на месца кароткіх — ненаціскныя. З А. В. былі запазычаны структурныя асаблівасці і назвы некаторых памераў (гекзаметр, пентаметр), строфаў (элегічны двуверш, сапфічная страфа), жанраў і г. д. У беларускай сярэднявечковай паэзіі на лацінскай мове антычная сістэма вершавання знайшла прамое прымяненне. Ёй карысталіся такія бела-

рускія паэты-лаціністы, як М. Гусоўскі, Ян з Вісліцы, І. Іяўлевіч і інш. Антычным вершам напісана славуная паэма М. Гусоўскага «Песня пра зубра» (1523). Што да спроб Л. Зізання і М. Сматрыцкага прышчапіць антычны верш старабеларускай мове, то поспеху гэта не мела (*гл.*: паэтыка, вершазнаўства).

**Асклепіядаў верш** — вершаваны памер антычнай (метрычнай) сістэмы вершавання, вынайздзены старажытнагрэчаскім паэтам Асклепіядам Самоскім (III ст. да н. э.). Гэты верш з'яўляецца па сутнасці мадыфікацыяй пентаметра, у якім першая і перадапошняя дактылічныя стопы ўсечаны на адзін кароткі склад: |—|—|—|—|—|—|. Імпацыі А. В. у сілаба-танічным вершаванні выключна рэдкія. У беларускай паэзіі А. В. ужыты толькі адзін раз — у перакладзеным М. Багдановічам «Помніку» старажытнарымскага паэта Гарацыя:

Лепшы медзі сабе памятник справіў я,  
Болей ўсіх пірамід царскіх падняўся ён,  
Не зруйнае яго сівер, ні едкі дождж,  
Ні гадоў чарада, вечнага часу рух.  
Не саўсім я памру, лепшая часць мяне  
Не зазнае хаўтур; слава мая ўвесь час  
Між патомкаў расці будзе, пакуль усхадзіць  
Зможа з дзевай удвух на Капітоллі жрэц.

**Былічны верш** — адна з форм фальклорнага акцэнтнага верша (*гл.*: народнае вершаванне), які выкарыстоўваўся ў даўніх былінах. У гэтым вершы адсутнічае рыфма, моцных (або апорных) націскаў у вершаваных радках — час-

цей тры, часам — два. Аднолькавая (або прыблізна аднолькавая) колькасць моцных націскаў у радках Б. В. дасягаецца пропускам пры рэчытацкім выкананні былін лагічных націскаў у асобных словах, увядзеннем дадатковых складоў, паўтору і г. д. Напрыклад:

Как во стоѣльном во гоѣроде Киѣеве  
И у соѣлнышка княѣзя да у Владиѣмира  
Собраны были руѣсские могуѣчи богаѣтыри...

*(«Добрыня в опале»)*

У новай беларускай паэзіі Б. В. часам ужываецца ў мэтах стылізацыі. Так, двахацэнтны верш быліннага тыпу (з цэзурай) скарыстаў Я. Купала ў прадмове да паэмы «Гарыслава»:

Гэй, павеіце, // разгуляіцеся,  
Ветры воѣльныя, // лёгкакрылыя,  
Над староёнкаю, // над крывіцкаю  
Зашуміце, // неўгамоёныя.

Б. В. з трыма (часам — двума) моцнымі націскамі ў радках напісаны «Страцім-лебедзь» М. Багдановіча:

Не анёл у трубуѣ уструбіў —  
З хмары Боѣг старому Ноѣю гаварыѣў:  
«Поўна з краѣем чаша гнеѣву майгоѣ  
На людскія грахі ды бясчыѣннасці.  
Вось надоійдзе часіна суроѣвая,  
Лінуць з неѣба залівы бязмеѣрныя  
І абмыѣюць ад бруѣду смуроѣднага  
Усю зямлюѣ яны, белы-воѣльны свеѣт».

**Верш** (лац. versus) — 1) тое, што і вершаваная мова; 2) невялікі па аб'ёму, завершаны па

думцы і форме лірычны або ліра-эпічны твор, напісаны вершаванай мовай. У В. знаходзяцца адлюстраванне з'явы і падзеі рознага характару (драматычныя, трагічныя, камічныя і г. д.), выяўляюцца адносіны аўтара да гэтых падзей. За шматвяковы перыяд існавання паэзія выпрацавала цэлую сістэму вершаваных жанраў (ода, эпіграма, сатыра, элегія і інш.). Багаты, разнастайны В. і па форме. Ён карыстаецца рознымі відамі рытму, гукавой арганізацыі (гл.: фоніка, рыфма), архітэктонікі (гл.: строфіка), паэтычнага сінтаксісу, трыпаў, валодае своеасаблівай інтанацыяй, кампазіцыйнымі сродкамі (гл.: кампазіцыя). В. (творы і сам тэрмін) з'явіліся ў беларускай літаратуры на самым пачатку XVI ст. у творчасці Ф. Скарыны. Спачатку гэтым словам называлі двухрадкоўі, змацаваныя рыфмай, пасля — любы твор, напісаны вершаванай мовай. Вось адзін з самых даўніх беларускіх В., які Л. Зізаній уключыў у сваю «Граматыку словенску...» (Вільня, 1596):

Не просто книжку называйте туу грамматику,  
але наставницу добру словенскому языку.  
Научает добре писати и добре читати,  
досконалым и певным быти, а не в чом непастати.  
Туу вы от спудей малым коштом себе набывайте,  
а великого ся розуму и ростропности в ней научайте.

Часам слова *верш* ужываецца як сінонім паэзіі. На самай жа справе не кожны В. з'яўляецца паэтычным творам. Пісалі раней і часам пішуць цяпер розныя вершаваныя рэкламы, надпісы, скарагаворкі, лічылкі, што дапамагаюць запомніць нейкае правіла, формулу і г. д.

(гл.: мнеманічныя вершы), якія не з'яўляюцца паэзіяй.

**Вершава€ная мо€ва** (ад лац. *versus* — верш) — рытмічна арганізаваная мова, інтанацыйна (а на пісьме — і графічна) падзеленая на супастаўляльныя паралельныя рады (у супрацьлегласць мове прозы). Рытмічнасць, якая засноўваецца на гукавой упарадкаванасці, надае В. М. эмацыянальнасць і экспрэсіўнасць. Вельмі багатая В. М. на інтанацыйныя сродкі выразнасці. Своеасаблівая вершавая інтанацыя залежыць ад вершаванага рытму і паэтычнага сінтаксісу, наяўнасці рытмічных націскаў, паўз, паўтораў, адметнай фонікі. У В. М. інтанацыйна падкрэсліваецца, вылучаецца кожнае слова. Выяўленчае значэнне набываюць у ёй нават асобныя знакі прыпынку, разбіўка вершарадоў на радкі, графічная кампануюка гэтых радкоў і інш. В. М. у сучаснай літаратуры карыстаецца пераважна паэзія. У Старажытнай Грэцыі і Рыме, некаторых сярэдневяковых заходне-еўрапейскіх краінах да В. М. звярталіся публіцыстыка, гуманітарныя і прыродазнаўчыя навукі. В. М. пісаліся трактаты па медыцыне, юрыспрудэнцыі, філасофіі, астраноміі, эстэтыцы і іншых навук. Зараз навук не карыстаецца В. М. Часам яе выкарыстоўвае мастацкая проза (гл.: метрызаваная проза, вершаванае апавяданне, вершаваная аповесць, вершаваны раман). В. М. пішуцца і некаторыя творы павучальнага ці рэкламнага характару, разлічаныя на хутчэйшае запамінанне.

**Вершаваённые, або вершаскладаённые, —** сістэма арганізацыі вершаванай мовы, у аснове якой — паўтарэнне пэўнага рытмастваральнага кампанента (вышыні гука — у кітайскай паэзіі, працягласці галоснага — у антычнай, націскных або ненаціскных галосных — у беларускай і г. д.). Мерай рытмічнай арганізацыі вершаванай мовы звычайна з'яўляецца радок верша. У залежнасці ад фанетычных асаблівасцей той ці іншай мовы на пэўным гістарычным этапе развіцця літаратуры вырацоўваюцца асобныя сістэмы В. У пісьмовай еўрапейскай паэзіі, пачынаючы з сярэдніх вякоў, паралельна развіваюцца наступныя сістэмы В.: сілабічная, сілаба-танічная і танічная. Самая даўняя, антычная (або метрычная) сістэма В., якая ўзнікла ў старажытнагрэчаскай паэзіі і пазней з'явілася асновай для вырацоўкі творчых прынцыпаў сілаба-тонікі, выкарыстоўвалася толькі ў практыцы старажытнагрэчаскіх паэтаў і паэтаў-лаціністаў, у тым ліку і беларусаў (Ян з Вісліцы, М. Гусоўскі). Як асобную сістэму В. некаторыя даследчыкі разглядаюць і свабодны верш (верлібр). У беларускім фальклоры ўжывалася і зараз ужываецца народнае В. Народны, а таксама антычны (метрычны) вершы, што засноўваюцца на ўліку колькасці часу, неабходнага для вымаўлення асобных складоў, утвараюць т. зв. колькаснае, або квантытатыўнае, В. (гл.). У сілабічнай, сілаба-танічнай і танічнай сістэмах В. асноўную ролю для ўзнікнення вершаванага рытму адыгрываюць не колькасныя, а якасныя паказчыкі (на-



цісковасць або ненацісковасць складоў, размяшчэнне націскных складоў у вершаваных радках). Таму ўсе гэтыя сістэмы адносяць да якаснага, або квалітатыўнага, В. (эл.).

**Веёршавы рытм** — моўны рытм, які засноўваецца на чаргаванні пэўных рытмастваральных кампанентаў (эл.), галоўных і дапаможных. Адзінкай рытму верша з'яўляецца вершаваны радок, не толькі выдзелены графічна, але і падкрэслены міжрадковай паўзай, рыфмай або клаўзулай. Вершавы рытм — гэта «тэмперамент радка» (М. Святлоў), яго своеасаблівы «пульс» (С. Маршак). Рытм нельга атаясамліваць, як гэта часам робяць, з метрамі або памерам. Вершаваныя радкі аднаго метра (харэічнага, дактылічнага і г. д.) або аднаго памеру (чатырох-стопнага ямба, трохстопнага дактыля і г. д.) дзякуючы багаццю рытмастваральных кампанентаў амаль ніколі не бываюць ідэнтычнымі па рытмічнаму малюнку. Рытм у вершы выконвае шмат функцый. Як слушна даводзіў М. Багдановіч, «галоўным фарміруючым пачаткам усялякага верша, безумоўна, з'яўляецца рытм; застыўшы ў сваім найбольш правільным, закончаным выглядзе, ён ператвараецца ў метр. Усе астатнія элементы верша адыгрываюць у адносінах да таго і другога ролю другарадную, іншым разам — чыста службовую, дапаможную і ва ўсякім выпадку могуць быць зразуметыя і ацэненыя толькі ў цеснай сувязі з імі абодвама». Вершавы рытм дае жыццё вершу як цэласнай з'яве (г е н е т ы € ч н а я функцыя). Ён ва-

лодае э м о ц ы я с т в а р а € л ь н ы м і здольнасьцімі. Так, моўны рытм, як і рытм увогуле, ужо сам па сабе здольны выклікаць тыя ці іншыя эмоцыі, пачуцці. У. Маякоўскі гаварыў пра бесславесны рытмічны гул, які прыходзіў да яго на самым пачатку творчага натхнення, яшчэ да таго, як гэты гул «пакрываўся» словамі. Калі ж у сілавое поле моўнага рытму трапляюць словы, за якімі стаяць асобныя паняцці (думкі), — эмоцыястваральная здольнасць рытму яшчэ больш узрастае. Гэтак і музычны рытм, «накладваючыся» на мелодыку і гукавы тэмбр, у дзесяткі разоў умацняе эмацыянальнае ўздзеянне музыкальнага твора, хаця па сутнасці ён можа выступаць без таго і другога, так сказаць, у чыстым выглядзе (нашы ўдарныя інструменты, іспанскія кастаньеты, афрыканскія там-тамы). Адна з самых галоўных функцый вершавага рытму — с э н с а в ы я ў - л е € н ч а я. Тэарэтыкі і практыкі верша даўно заўважылі, што адны метры (напрыклад, харэічныя) дапамагаюць лепшаму выяўленню радаснага, вясёлага настрою, у той час як іншыя (напрыклад, дактылічныя) — настрою роздуму, развагі, суму. Трэба падкрэсліць, аднак, што гаворка тут ідзе не пра жорсткае правіла, а толькі пра тэндэнцыю, бо некаторыя надзвычай «ёмістыя» памеры, у прыватнасці чатырохстопны ямб, з аднолькавым поспехам могуць перадаваць розныя эмоцыі і думкі (прыгадаем «Евгения Онегина» А. Пушкіна, «Новую зямлю» і «Рыбакову хату» Я. Коласа, напісаныя гэтым памерам). Разам з тым не выпадковасць, што

вольны верш найчасцей ужываецца ў байках, драматычных творах (калі яны напісаны вершам), пяцістопны ямб — у санетах, свабодны верш (верлібр) — у творах, што вызначаюцца філасофскай развагай, роздумам і г. д. А. Твардоўскі раіў маладым паэтам развіваць «слых на верш», дасягаць адпаведнасці сэнсу і рытму: «Ніякі новы змест (матэрыял) — не праб'ецца да жыцця праз чужы, народжаны для іншага зместу рытм». Вершавы рытм мае м н е м а н Ҁ ч н а е значэнне, г. зн. дапамагае лепшаму запамінанню вершаванага твора. На гэтай уласцівасці рытму заснаваны мнеманічныя вершы. Дзякуючы мнеманічнай моцы да нас дайшлі многія шэдэўры старажытнай літаратуры («Махабхарата», «Іліяда», «Адысея» і інш.), беларускія ананімныя творы XVIII—XIX стст. (паэмы, вершы, гутаркі).

**Воэльны верш** — від звычайна рыфмаванага сілаба-танічнага верша, у якім у адвольнай паслядоўнасці спалучаюцца радкі з рознай колькасцю стопаў. В. В. не прытрымліваецца страфічнай будовы, амаль не звяртаецца да сінтаксічных пераносаў: фраза ўкладваецца ў вершаваны радок, «расцягваючы» або «звужаючы» яго. Інтанацыя В. В., блізкая да звычайнай гутаркі, добра перадае развагу, дыялог. У рускай паэзіі XVIII—XIX стст. В. В. выкарыстоўваўся ў эпіграмах, эпітафіях, вершаваных надпісах. Ім напісаны паэма І. Багдановіча «Душенька», камедыя А. Грыбаедава «Горе от ума», драма М. Лермантава «Маскарад». Ёсць спробы ўжыван-

ня яго і ў лірыцы: «Воспоминания в Царском Селе» А. Пушкіна, «Наяда» А. Кальцова. Аднак найбольш арганічна В. В. прыжыўся ў байках, жанравая своеасаблівасць якіх патрабуе нявымушанай гутаркі, інтанацыі чалавечага голасу. Байкі звычайна пішуцца ямбам, таму В. В. часам называюць б а ё й к а в ы м в е ё р ш а м або в о ё л ь н ы м я ё м б а м. Колькасць стопаў у В. В. вагаецца ад адной да шасці:

- Таму ўжо будзе, мусіць, з год, (4)
- Вучэбную стральбу праходзіла пяхота. (6)
- Дык вось страляў аднойчы ўзвод (4)
- Ці, можа, нават рота. (3)
- А тут раптоўна Шэф аднекуль — шасць: (5)
- Цікава паглядзець, а як страляе часць? (6)

*(К. Крапіва. «Махальнік Іваноў»)*

Да В. В. у беларускай паэзіі звярталіся ўсе байкапісцы: К. Крапіва, У. Корбан, Э. Валасевіч, М. Скрыпка, В. Маеўскі і інш. Лірыцы вядомы ў р э г у л я в а ё н ы В. В., які карыстаецца ўсімі відамі стопаў і ў чаргаванні разнастопных радкоў захоўвае пэўную заканамернасць:

- Даўно калісьці, вясновым ранкам, (4)
- З далінаў Нёмна (2)
- Крыжакі комтур да прускіх замкаў (4)
- Гнаў шмат палонных. (2)

*(М. Танк. «Іван-ды-Мар'я»)*

**Гексаёметр** (грэч. hexaёmetros — шасцімернік, ад hex — шэсць і metron — мера) — вершаваны памер антычнай (метрычнай) сістэмы вер-

шавання, шасцістопны дактыль з усечанай на адзін склад шостай стапой. Ва ўсіх стопах, акрамя пятай, дактылі маглі замяняцца спандэямі. Цэзура стаяла пасля другога склада трэцяй стапы (у г р э € ч а с к і м Г.) або пасля першага склада трэцяй стапы (у л а ц ʻ н с к і м Г.). Метрычная схема гекзаметра (грэчаскага) мае наступны выгляд: |—|—|—// —|—|—|—. Г. напісаны ўсе асноўныя творы антычнай літаратуры: «Іліяда» і «Адысея» Гамера, паэмы і вершы Вергілія, Авідзія, Гарацыя, Феакрыта і іншых паэтаў. Ён выкарыстоўваўся ў розных жанрах (эпічных паэмах, гімнах, пасланнях), нярэдка спалучаўся з пентаметрам (*гл.*), утвараючы

элегічны двуверш (*гл.*). Гэтым памерам шырока карысталіся сярэднявековыя беларускія паэты-лаціністы. Назва і знешняя структура Г. з антычнага вершавання перайшлі ў сілаба-танічнае. Адна з першых спроб перанесці старажытны памер на славянскую глебу — «іроический» верш М. Сматрыцкага, складзены ім з дактыляў і спандэяў («Грамматика словенска», 1618). У беларускай паэзіі імітацыя гэтага памера не атрымала колькі-небудзь прыкметнага пашырэння аж да М. Багдановіча. Толькі пасля яго танізаваным Г. сталі спарадычна карыстацца як у перакладах антычнай паэзіі, так і ў арыгінальнай творчасці (пераважна ў стылізацыях антычных тэм або ў творах, тэматычна звязаных з Грэцыяй і Рымам). Напрыклад:

Сябра, зірні — вось палёў харавто праміне і загіне,  
Але вясёлай вясной красаванне іх поўна і светла.

Можа, таму й ты жадаеш быць толькі малюсенькай кветкай,  
Польнай сцяблінкай малой, каб пражыць беспасрэдна і проста.

(У. Жылка. «Гекзаметры»)

Рым і Элада заснулі ў палёце гадоў і стагоддзяў.  
Мохам спавіты Акропаль, руінаю стаў Капітолі.  
Мірна гандлююць алівай патомкі Гамераў і Брутаў.  
Мора нязмерную гладзь прасвярлілі наўсцяж  
браняносцы.

(А. Дудар. «Дзень гневу»)

**Даёктыль** (ад грэч. *daĕktylos* — палец; мера даўжыні) — 1) адзін з метраў антычнай і сілаба-танічнай сістэм вершавання, заснаваны на чаргаванні ў вершаваных радках дактылічных стопаў; схема гэтага метра наступная: |—|—|—...; 2) від трохскадовай стапы, у якой адзін доўгі і два кароткія склады (антычнае вершаванне) або адзін націскны і два ненаціскныя склады (сілаба-танічнае вершаванне): |—|. У беларускую паэзію Д. імкнуўся ўвесці Л. Зізаній. Апісваючы ў «Граматыке словенской» гекзаметр, ён пісаў, што гэты шасці-стопны верш «приемлет в первом и втором, и третьем, и четвертом, и пятом пределе или дактыля, или спондея; в шестом же — или спондея, или трохея». Дактылічны метр і дактылічная стопа шырока ўжываюцца ў сучаснай беларускай паэзіі.

Трохстопны дактыль:

Колькі па свеце схадзілі,  
Ператапталі бяды,  
Толькі дыханне Радзімы  
Кліча здалёку заўжды.

(Я. Янішчыц)

### Шасцістопны дактыль:

У жоўта-зялёным святле гэтай цьмянай, маркотнае ночы  
З рамак няхітрых удумна глядзяць са сцяны  
Вочы дзядзькоў-хутаранцаў, разумныя, стойкія вочы  
Тых, што стаялі за волю, за праўду сваёй стараны.

(В. Міхасёнак. «Хутары»)

**Двухскладоўныя памёры** — памеры вершаваныя, у аснове якіх — стопы ямба ці харэя. Дзякуючы пірыхіям і спандэям (радзей) валодаюць вялікімі магчымасцямі рытмічнага вар’іравання, намнога большымі, чым трохскладовыя памеры (сл.). Асаблівасць іх — абавязковая наяўнасць метрычнага націску ў апошняй стапе вершарада. Колькасць стопаў вагаецца ад двух да дзесяці, найбольш часта ўжываюцца трох- («Жняя» Я. Купалы, «На Нарачы» Ю. Голуба), чатырох- («Бог не роўна дзеле» Ф. Багушэвіча, «Лукішскія вершы» В. Таўлая) і пяцістопныя («Заместа слоў» Р. Баравіковай, «Верасы»

І. Скурко) памеры. У шматстопных прысутнічае цэзура. Вось прыклады Д. П. — адпаведна Я2, а таксама цэзураваныя Х6 і Х8:

О майскі вечар!  
Святло і цені.....  
Мае сустрэчы  
І летуценні.....

Пра сны чыесьці  
Шапоча вецце.....  
І вось, нарэшце,  
Ідзе, смяецца.....

*(Я. Міклашэўскі.  
«.....О майскі вечар!»)*

Пахне дзэгцем, потам, рыжаю аўчынай,  
Цішыня у хаце згорбленай, старой,  
Ды гарыць памалу ноч даўгой лучынай,  
Сцелючы сасновым дымам і смалой...

*(М. Танк. «Песня кулікоў»)*

Вы — пачатак прыгажосці, вы — жыцця першапрычына,  
Бачу будучыню вашу я ў служэнні хараству.  
Я цалую вашы рукі, беларускія жанчыны!  
Я схіляю перад вамі ў знак пашаны галаву!

*(А. Звонак. «Беларускія жанчыны»)*

Да Д. П. адносяцца і д в у х с к л а д о ё в і к і з п е р а м е ё н н а й а н а к р у ё з а й (Па2), у якіх нерэгулярная анакруза абумоўлівае спарадычнае з'яўленне ў вершы то ямбічных, то харэічных радкоў. Б. Тамашэўскі, праўда, сцвярджаў, што «ніводзін рускі паэт не пісаў вершаў, у якіх ямбы і харэі знаходзіліся ў адвольным спалучэнні». Але М. Гаспараў знайшоў такія вершы ў Б. Пастэрнака, У. Лугаўскога, С. Міхалкова і А. Барто. Сустракаюцца яны і ў беларускай вершатворчасці. Імі, у прыватнасці, напісаны дзве раннія байкі Я. Коласа «Дуб і кветкі» і «Мужык і клёпкі». Вось урывак з апошняй байкі:

Узяў сякеру, клін дубовы,  
Прынёс абруч ён, праўда, новы —  
На абруч — абруч ён садзіць,  
Каб потым дно дастаць смялей.  
Абруч загоніць — дна не выне,  
Дно дастане — абруч скіне,  
Ну, як мыш, ўспацеў Андрэй.



**До€льнiк** — вiд танiчнага верша, своеасаблiвая пераходная форма ад сiлаба-танiчнай да танiчнай сiстэмы вершавання. У Д. звычайна ўрэгулявана колькасць моцных месцаў (Ўктаў) у радках, аднак мiжiктавыя iнтэрвалы не аднолькавыя, як правiла, займаюць адзiн-два склады. Часам могуць быць пропускi апорных (моцных) нацiскаў. У вынiку ў Д. выяўляецца чаргаванне не аднолькавых стопаў, як у сiлаба-танiчным вершы, а няроўнаскладовых рытмiчных доляў (адсюль i назва верша). Гэта павышае рытмастваральную моц апорных нацiскаў, а таксама значэнне слоў, на якiх стаяць такiя нацiскi, i словазлучэнняў, аб'яднаных вакол гэтых слоў. У той жа час у Д. так цi iнакш адчуваецца метрычная аснова трохскладовых (радзей — двухскладовых) памераў, што не ўласцiва, напрыклад, чыста танiчнаму, або акцэнтнаму, вершу. Калi колькасць т. зв. адступленняў ад памеру не асаблiва значная, Д. наблiжаецца да сiлаба-танiчнага верша. I наадварот, калi колькасць адступленняў павялiчваецца, ён далей адходзiць ад сiлаба-тонiкi, наблiжаецца да танiчнага верша. Для адрознення Д. i сiлаба-танiчнага верша з т. зв. с ц я ж э€ н - н я м i асобных стопаў (выпадзенне аднаго цi двух ненацiскных складоў) неабходна карыстацца наступным правiлам: калi ў вершы з выразнай метрычнай канвой звыш чвэрцi «сцягнутых» стопаў — гэта Д., калi чвэрць i менш — сiлаба-танiчны верш. У наступных строфах з верша А. Сербантовiча «...Мне з былога свайго не смешна» сцяжэннi складаюць звыш

32%, дазваляючы верш лічыць дольнікам:

Мне з былога свайго не смешна —  
Нават крыўдна. Як ні кажы —  
На ўсё я рашаўся паспешна.  
Я паспешна на свеце жыву.

Я паспешна запісваў вершы,  
Я паспешным у дружбе быў.  
Я заўсёды паспешна верыў  
І паспешна дзяўчат любіў.

Вось прыклад трохіктавага Д.:

Углыб урасце карэнне —  
Выбухам не ўзарвеш.  
І скажашца ўсё дарэшты,  
Што думаеш, што нясеш ты,  
Так лёгка, нібы дыхнеш.  
Гэтак яно прыходзіць,  
Права тваё на верш.

*(М. Лужанін. «Права на верш»)*

Да Д. у беларускай паэзіі звярталіся Я. Лычына, Цётка, М. Багдановіч, М. Чарот, А. Куляшоў і іншыя паэты. Д. напісана паэма В. Таўляя «Таварыш». Асаблівае распаўсюджанне гэты від верша атрымаў у сучаснай паэзіі ў творчасці М. Танка, П. Панчанкі, У. Караткевіча, Р. Барадуліна, Г. Бураўкіна, А. Вярцінскага, А. Наўроцкага і іншых аўтараў.

**Дыярэ́за** (ад грэч. *diare̅sis* — раздзеленасць) — у антычным вершаванні замена ў стапе доўгага склада двума кароткімі. У сілаба-танічнай сістэме вершавання гэты тэрмін ужываецца для азначэння такой рытмічнай з’явы, калі дзеля захавання вершаванага памеру некалькі па-

рушаецца граматычная форма слова, напрыклад, з'яўляецца лішні складовы галосны (замест *зайграў* — *заіграў*, *пройгрыш* — *проігрыш*), пачатковае **у** пасля галоснага не скарачаецца і інш. (*параўн.*: сінярэза). Напрыклад:

Каб не казалі пагане паміжы сабой:  
Дзе ж гэта іхні той Бог ці ён глух?  
Помста твая хай раздасца над хэўрай сляпой,  
Помста пралітай крыві тваіх слуг.

*(Я. Купала. «На біблейскія матывы»)*

Арыгінальнае спалучэнне Д. з сінярэзай (пачатковае **ў**) сустракаецца ў жартоўным вершы Р. Барадуліна «На імянінах у Белавежы»:

Збор няпоўны Бахуса  
Ў звонкім пераплёце.  
Коракі бабахваюць,  
Стынуць у палёце.

Часам нескладовая група зычных вымаўляецца, як асобны склад:

А ў самай нетры дзікай  
Звініць ляшчэўнік гібкі,  
Там камары-музыкі  
Наладжваюць скрыпкі.

*(М. Танк. «.....Амаль на краі свету»)*

Нямелы быў з начальствам,  
Зусім не прабіўны.  
Над кнігамі начамі  
Праседжваў, дурны.

*(П. Панчанка. «Няўдачнік»)*

Д. таксама называюць **с л о в а п а д з е ё л**, які ў вершаваным радку супадае са **с т о п а п а д з е ё л а м**:

Пэўна/ вас не/ ўражу:  
Дзед мой/ — проста/ дзед...

(В. Зуёнак. «Ехаў дзед дадому»)

**Змеёна меёры паўтоёру** — рытмічная з’ява, калі дзеля ўразнастайвання рытмічнага малюнка вершаванага твора раўнамерна ці спарадычна мяняюцца колькасныя ці якасныя параметры нейкіх асноўных або дапаможных рытмастваральных кампанентаў (*гл.*). Так, часта ў аднатыпных строфах сілаба-танічнага верша колькасць стопаў раўнамерна мяняецца ў цотных і няцотных радках (р а ў н а м её р н а я З. М. П.): Я4Я2Я4Я2 або Ам4Ам3Ам4Ам3 і г. д. У вольным вершы (*гл.*) колькасць стопаў у розных радках розная (с п а р а д ыё ч н а я З. М. П.). З. М. П. — адна з асноўных уласцівасцей свабоднага верша (*гл.*).

**Ізамерыя** (грэч. *isometria* — раўнамернасць) — суразмернасць вершавых радкоў, што дазваляе прадказаць іх будучы характар. У розных сістэмах вершавання і. выяўляецца па-рознаму: у метрычнай — як і з а х р а н Ы з м (раўначасаснасць), у сілабічнай — як і з а с і л а б Р з м (роўнаскладовасць), у танічнай — як і з а т а н Р з м (роўнанацісковасць), у сілаба-танічнай — як р а ў н а с т оё п н а с ц ь.

**Ікт** (ад лац. *ictus* — націск) — моцнае месца ў вершы, на якое звычайна паёдае рытмічны націск. Паміж і. у сілаба-танічным вершы зна-

ходзяцца між іктавыяінтэрвалы, якія займаюць адзін або два склады. Чаргаванне тых і другіх утварае метр (*гл.*) верша. У трохскладовых памерах I., за рэдкім выключэннем, супадаюць з націскнымі складамі, у двухскладовых — часта не супадаюць (*гл.*: пірыхій, спандэй).

**Канстаэнта** (ад лац. *constans* — трывалы, пастаянны) — асноўны рытмастваральны кампанент, які вызначае рытмічную прыроду верша той ці іншай сістэмы вершавання. Так, у сілабічнай сістэме К. з'яўляецца аднолькавая колькасць складоў у вершаваных радках, у сілаба-танічнай — раўнамернасць чаргавання моцных і слабых месцаў (*гл.*), у танічнай — раўнамернасць чаргавання аднолькавай колькасці моцных (апорных) націскаў і г. д. К. часам называюць таксама апошні метрычны націск у радках сілаба-танічнага верша. Такі націск пастаянны, маецца літаральна ва ўсіх радках верша, у той час як метрычныя націскі, што размешчаны ўлева ад яго, часта адсутнічаюць (*гл.*: пірыхій). Рускі вершазнавец А. Квяткоўскі прапанаваў тэрмін **к а н с т а ё н т н ы р ы т м**, абазначыўшы ім такі рытм метрычнага верша, які ўтвараецца ў выніку пастаяннага супадзення метрычных акцэнтаў з націскнымі складамі асобных слоў.

**Каламыёйкавы верш** — адна з разнавіднасцей акцэнтна-складовага верша (*гл.*), чатыр-


наццаціскладовы трохакцэнтны верш. Прычым кожны радок у ім разбіваецца пастаяннымі паўзамі на тры групы, колькасць складоў у якіх паўтараецца ва ўсіх радках: 4+4+6. Радкі звязаны сумежнай рыфмоўкай. Сустрадаецца К. В. ва ўкраінскіх народных каламыйках (адсюль і назва), асобных беларускіх народных песнях. З фальклору ўвайшоў і ў пісьмовую паэзію (Т. Шаўчэнка, С. Руданскі, Я. Купала, М. Багдановіч і інш.). Прыклад К. В. з беларускай народнай песні:

Пажану€ я/ сівы валы€// на раннюю роёсу.  
Чэша хлопец/ жоўты куёдры,// а дзяўчына коёсу.

У пісьмовай паэзіі, як правіла, кожны вершарад К. В. запісваецца ў два радкі — цэзура становіцца міжрадковай паўзай:

Ночка цёмная глядзела  
Ды цямнейша стала,  
Адна зорка мігацела —  
І тая прапала.

*(Я. Купала. «Бандароўна»)*

**Катале€ктыка** (ад грэч. *catal*  — перастаю, заканчваю) — тэрмін традыцыйнай стопнай метрыкі, які абазначае супадзенне або несупадзенне заканчэння вершаванага радка са стапой. Калі апошняя стапа па колькасці складоў роўная астатнім стопам радка — гэта **а к а т а - л е к т ы € ч н ы в е р ш**, або **а к а т а л е € к т ы к а**:

Пара медазбору! Гарэзніца грэчка — — / — / — / — / — / —  
 Згубіла свае чаравікі у садзе. — — / — / — / — / — / —

(У. Лісіцын)

Калі апошняя стапа карацейшая за астатнія стопы вершаванага радка на адзін ці два ненаціскныя склады — гэта к а т а л е к т ы € ч - н ы в е р ш, або ўласна К. У ямбе ці анапесце К. немагчымая, бо радок тут завяршаецца націскным складам. Але ў амфібрахii ці харэі можа быць К. на адзін склад, у дактылі — на адзін ці два склады:

Ты яшчэ не хмеліш галавы, — — / — / — / — / —  
 Лёгкі чад купальскае травы. — — / — / — / — / —

(Р. Семашкевіч)

Калі апошняя стапа мае на адзін ці некалькі ненаціскных складоў больш, чым папярэднія стопы вершаванага радка, утвараецца г і - п е р к а т а л е к т ы € ч н ы в е р ш, або г і - п е р к а т а л е € к т ы к а:

Рыфмаў больш не знаходзілі, — — / — — — — —  
 Апроч «хлопцы» ды «стопцы». — — / — — — — —

(К. Камейша)

У сучасным вершазнаўстве такой класіфікацыяй заключных стопаў карыстаюцца рэдка. Звычайна гавораць пра характар клаўзул у вершы (мужчынскія, жаночыя, дактылічныя ці гіпердактылічныя).

**Квалітатыўнае вершаванне** (ад лац. *qualitas* — якасць) — тып вершавання, у якім у аснове

суразмернасці вершаваных радкоў — колькасць складоў пэўнай сілы вымаўлення (націскных і ненаціскных). Да К. В. адносяцца танічная, сілабічная і сілаба-танічная сістэмы вершавання, што выкарыстоўваюцца ў мовах з сілавым націскам, у т. л. у беларускай.

**Квантытатыёўнае вершаваённе** (ад лац. *quantitas* — колькасць) — тып вершавання, у якім у аснове суразмернасці вершаваных радкоў — колькасць складоў пэўнай працягласці вымаўлення. Да К. В. адносіцца антычнае вершаванне, што выкарыстоўвалася і зараз выкарыстоўваецца ў мовах, дзе працягласць вымаўлення галосных гукаў выконвае сэнсаваадрозную ролю (старажытнагрэчаская, лацінская, арабская, санскрыт і інш.).

**Клаёўзула** (ад лац. *clausula* — заключэнне) — заключныя склады вершаванага радка пасля апошняга націскага склада. У залежнасці ад колькасці складоў пасля націску К. бываюць м у ж ч ыё н с к і я (пасля націску складоў няма), ж а н оё ч ы я (адзін склад), д а к т ы - л Ү ч н ы я (два склады) і г і п е р д а к т ы - л Ү ч н ы я (тры і больш складоў). Сугучныя К. утвараюць рыфму. К. з'яўляюцца адным з асноўных рытмастваральных кампанентаў сілабічнага, сілаба-танічнага і танічнага вершаў. Ад характару К. залежыць рытмічны малюнак вершаваных радкоў.





аднак паслядоўна праводзіцца рытмічная адна-роднасць. Вылучаюцца тры тыпы Л.: стопны, радковы і строфны. У с т о є п н ы м Л. на адным і тым жа месцы ў вершаваных радках (часцей за ўсё — у трохскладовых стопах) «выпадаюць» адзін ці два ненаціскныя склады, назіраецца сцяжэнне стопаў (гл.). У выніку ствараецца ўражанне, што верш напісаны рознымі стопамі. Л. стопны ўжываецца амаль выключна ў перакладах антычных твораў або ў імітацыях антычных памераў, напрыклад у сапфічнай страфе:

Кветка, выйдзь хутчэй, не трудзі намарна,  
 Я чакаю сумны й маркотны ў гаю.  
 Час ляціць: на ўсходзе ўжо зоркі зараз  
 Гасяцца з краю...

(У. Дубоўка. «Здані»)

```

|_|_|_|_|_|_|_|
|_|_|_|_|_|_|_|
|_|_|_|_|_|_|_|
|_|_|_|_|_|_|_|

```

У вершы М. Танка «Не сячы сасны...», напісаным анапестам, другія стопы ўсіх радкоў — ямбічныя:

Не сячы сасны, бо пахілецца,  
 Не муці ракі — вір уздымецца,  
 Не тапчы вясны — цвет асыпецца,  
 Не журы дачкі, бо пакрыўдзіцца.

У Л. р а д к о є в ы м у пэўным парадку чаргуюцца радкі розных метраў, напрыклад, амфібрахій (трохстопны) з дактылем (двухстопным):

Спачатку яно шалясцела  
Вельмі нясмела,  
А потым лізнула аконца  
Ціха, як сонца.

*(Я. Купала. «Безназоўнае»);*

харэй (шасцістопны) з ямба (чатырохстопным):

Каёпаў нам на вочы яблыневы цвет,  
На нас валіўся, як снег белы,  
Мыслі нашы беглі сіняй далі ўслед  
І свет сабой тулілі цэлы.

*(Я. Купала. «Яна і я»);*

амфібрахій (двухстопны) з ямба (трохстопным):

Бывала, бывала,  
У белым гарадку  
З-за рэчкі кувала  
Зязюля нам: — Ку-ку.....

Лясныя парадкі  
Мы вывучалі там.  
Вавёркі ў палаткі  
Шпурлялі шышкі нам.

*(А. Зарыцкі. «Белы гарадок»)*

Л. радковья, асабліва спалучэнні ямба з харэем, рэдка сустракаюцца ў паэзіі. У рускай паэзіі яны наогул не адзначаны. Больш таго, некаторыя літаратуразнаўцы (напрыклад, Б. Тамашэўскі) лічылі іх практычна немагчымымі. У беларускай паэзіі спалучэннем ямба з харэем напісаны два раздзелы паэмы Я. Купалы «Яна і я» — «Яблыні цвітуць» (шасцістопны харэй — чатырохстопны ямб) і «На сенажаці» (шасцістопны харэй — шасцістопны ямб). Вышэй прыводзіўся прыклад першага віду купалаўскага Л.

радковага, цяпер прывядзем прыклад другога віду:

Сонца штораз больш у жылах кроў агніць,  
Калені штораз больш ласкоча нам трава,  
Блогасна аб сэрцы сэрца сніць,  
Жаданнем забыцця п'янее галава.

(«На сенажаці»)

У Л. с т р о ё ф н ы м (сустракаецца ён, бадай, яшчэ радзей, чым радковы) у пэўнай паслядоўнасці чаргуюцца строфы, напісаныя розным метрам. Так, у вершы П. Панчанкі «Пры святле маланак» праз кожныя дзве страфы, напісаныя чатырохстопным ямбам, паўтараюцца строфы, напісаныя трохстопным анапестам. У вершы М. Танка «На палігоне» першае чатырохрадкоўе — пяцістопны ямб, другое — пяцістопны харэй:

Зачаёхлілі гарматы і ракеты.	— — — — — — — — — —
— —	
Пасля паходаў спіць сам бог вайны.	— — — — — — — — —
Каб сон яго не патрывожыў нехта,	— — — — — — — — —
З радарамі пільнуем цішыні.	— — — — — — — — —
Цішыні, ў якой часамі толькі	— — — — — — — — —
Чуецца гамонка ручая,	— — — — — — — — —
Камарыны звон апаўшай зоркі	— — — — — — — — —
З калыханкай салаўя.	— — — — — — — — —

Л. робяць сілаба-танічны верш рытмічна больш разнастайным, рухомым, а тым самым дапамагаюць паўней выявіць паэтычную думку твора.

**Метр** (ад грэч. *meτρον* — мера, адзінка вымярэння; вершаваны памер) — ідэальная схема

чаргавання ў вершаваных радках метрычнага верша галоўных рытмастваральных кампанентаў (доўгіх і кароткіх складоў — у антычным, націскных і ненаціскных — у сілаба-танічным). Так, у сілаба-танічнай сістэме вершавання чаргаванне націскных і ненаціскных складоў (|—|—|...) стварае х а р э Р ч н ы М., ненаціскных і націскных (—|—|—|...) — я м б і ч н ы. Гэта двухскладовыя М. У трохскладовых М. паміж націскнымі складамі — два ненаціскныя. Такія М. адрозніваюцца характарам анакрузы: у д а к т ы л Р ч н ы м яна нулявая (|—|—|—|—|...), у а м ф і б р а х Р ч н ы м — аднаскладовая (—|—|—|—|...), у а н а п е с-

т ы € ч н ы м — двухскладовая (—|—|—|—|—|...). Асноўнай метрычнай адзінкай верша з'яўляецца стапа. Пэўная колькасць аднолькавых стопаў утварае памер верша. «Просодия учит метром, или мерою количества, стихи слагати», — пісаў М. Сматырыцкі ў «Грамматике словенской», падкрэсліваючы значэнне М. у вершаванай мове. Жывая плынь вершаванага рытму не заўсёды супадае з М. Напрыклад, у чатырох-стопных ямбах А. Пушкіна толькі каля 27 працэнтаў радкоў маюць па чатыры націскі, як таго патрабуе ямбічны М. (64 працэнтаў — па тры і крыху больш за 9 працэнтаў — па два). Аднак на гэтай падставе нельга лічыць М. чымсьці неістотным. У вялікай ступені менавіта М. стварае багацце рытмічнай варыянтнасці

метрычнага верша. У ім М. выступае «ў якасці зададзенага ўзору, што загадзя існуе ў свядо-

масці, будучы ў выглядзе ўсвядомленых правіл ці «рытмічнага гулу» (М. Харлап). М. вельмі адчувальна ўплывае на рытм метрычнага верша, з'яўляючыся адным з асноўных яго стваральнікаў. Рытмічным тэндэнцыям беларускай мовы больш характэрна ўзыходзячая хваля гучання. Гэтану адпавядаюць ямб і анапест — метры, якія ўвасабляюць гэтую прасадычную ўласцівасць нашай мовы.

Тэрмін «метр» ужываецца таксама ў значэнні вершаванага памеру (гл.).

**Метрызава€ная про€за** — творы, напісаныя метрычна ўпарадкаванай мовай, у якой выразна адчуваецца чаргаванне двухскладовых або трохскладовых стопаў. Мова М. П. вельмі блізкая да вершаванай мовы, але адрозніваецца ад яе тым, што не расчленена інтанацыйна (а на пісьме — яшчэ і графічна) на супастаўляльныя паралельныя рады. Да М. П. часам звяртаюцца прэзаікі (успаміны А. Белыя «Начало века»). Часам карыстаецца ёй і паэзія. Так, вядомыя паэтычныя творы М. Горкага «Песня о Соколе» і «Песня о Буревестнике» напісаны М. П. М. Багдановіч, вялікі наватар у галіне мастацкай формы, пакінуў нам узоры М. П. двухскладовага метра («...Пэўна, любіце вы, пане») і трохскладовага («...Як толькі зачыню я вочы»). Вось прыклад той і другой разнавіднасці М. П.: «Вершы, вершы дарагія! Спарадзіў я вас, маленкіх, ў час, калі мне падымала грудзі хваля пачуцця. І няхай яно з вас знікла, хай збляднелі вы, засохлі, ўсё ж вы будзіце мне згадкі, і за гэта

дзякуй вам...»; «Як толькі закрюю я вочы, стамлёныя светам газніцы, як толькі ўсплывуць перад імі чырвоныя, сінія плямы,— дык зараз жа сэрца згадае апошняе наша спатканне, — чырвоныя, яркія вусны, глыбокія, сінія вочы...». М. П. зрэдку пішуць і некаторыя сучасныя беларускія паэты. У прыватнасці, спалучэннем М. П. (трохскладовы метр) з вершаванай мовай (чатырохстопны харэй) напісаны твор У. Някляева «Сад на скрыжаванні».

**Метрычны верш** (ад грэч. *meētron* — мера, адзінка вымярэння) — верш, у аснове якога ляжаць метрычныя прынцыпы арганізацыі вершаванага радка (*гл.*: метр). Да яго адносяцца ўсе віды вершаў антычнай (метрычнай) і сілабанічнай сістэм вершавання. М. В. адрозніваецца ад т. зв. **дысметрычнага** в**ерша**, што ўключае формы верша (сілабічны, танічны, свабодны), у якіх не выдзяляюцца стопы. Калі метрычная структура вершаванага твора складаецца з аднаго памера вершаванага (*гл.*), такі твор завецца **монаметрычным**, калі з некалькіх — **поліметрычным**.

**Моэцнае і слабое месца, альбо аэрсіс і тэзіс** (грэч. *arsis* — падыманне і *thesis* — апусканне нагі ў танцы), — пазіцыі складоў у вершы, раўнамернае чаргаванне якіх стварае яго метр. Вось схемы чаргавання моцных (М) і слабых (С) месцаў у ямбе: СМСМСМ.....; харэі: МСМСМС.....;

дактылі: МССМССМСС.....; амфібрахіі: СМССМССМС.....; анапесте: ССМССМССМ.....  
Па сутнасці, перад намі — чаргаванне іктаў (гл.) і міжкітавых інтэрвалаў. Звычайна для спрашчэння і лепшага разумення паняцця метра і рытму сілаба-танічнага верша гавораць пра чаргаванне не М. і С. М., а націскных і ненаціскных складоў. Пры гэтым маецца на ўвазе, што націскныя склады найчасцей прыходзяцца на М., ненаціскныя — на С. М. Улічваюць таксама пірыхіізацыю, спандэізацыю, пераакцэнтацыю (гл.).

**Нароўднае вершаванне** — сістэма вершавання, якая выкарыстоўвалася і часткова зараз выкарыстоўваецца ў народнай паэзіі. Гэта самае ранняе вершаванне ва ўсходнеславянскай літаратуры, у тым ліку беларускай. Узнікла яно ў перыяд сінкрэтычнага мастацтва, дзе слова існавала разам з музыкай, жэстам, рухам. Народны верш спяваўся або прамаўляўся рэчытатывам (напеўнай дэкламацыяй). Так, рускія быліны, украінскія думы, беларускія замовы і галашэнні не проста чыталіся, як чытаюць іх цяпер, а вымаўляліся нараспеў, рэчытатывам, у суправаджэнні (за выключэннем замоў і галашэнняў) якога-небудзь музычнага інструмента (гусяў, кобзы, ліры). Беларускія народныя песні (гістарычныя, каляндарна-абрадавыя, любоўныя і інш.) таксама паядноўвалі ў сабе слова і мелодыю, сэнс і гучанне. У народным вершы вялікую ролю адыгрываў чыста музычны прынцып арганізацыі рытму: у



аснове сувымернасці была колькасць часу, необходимая для вымаўлення першаснай рытмічнай адзінкі — склада. У выніку слова настолькі падначальвалася напеву, што часта пазбаўлялася граматычнага націску, дапускала перастаноўку яго з аднаго склада на другі, у вершаваных радках з'яўляліся лішнія словы-«заэтычкі», асобныя склады «расцягваліся», другія, наадварот, «сцягваліся» (так, замест **у і і** з'яўляліся **ў і й**) і г. д. Пазней, калі вершаваны тэкст пачаў паступова адасабляцца ад мелодыі, арганізуючым рытмічным пачаткам народнага верша выступіў моцны (або апорны) націск, які, нібы магнітам, прыцягнуў да сябе націскі некаторых суседніх слоў, і не толькі службовых, але і самастойных. Чаргаванне пэўнай колькасці такіх націскаў у вершаваных радках стварыла рытм танічнага ў сваёй аснове (ад грэч. *toēnos* — націск) народнага верша. Існуюць два тыпы народнага верша: **напеўны і рэчытатыўны**, або **гутарковы**. Рэчытатыўны верш пазнейшы. У ім, у адрозненне ад напеўнага, некалькі меншая сувязь з музыкай (напевам). Самыя распаўсюджаныя яго формы — былінны верш і раёшнік. Напеўны верш таксама не аднастайны. Як падкрэсліваў вядомы даследчык беларускага фальклору І. Насовіч у прадмове да зборніка «Белорусские песни» (1874), «ва ўсіх беларускіх песнях, і асабліва старажытных, пануе танічнае вершаванне, у якім націск галоўнага па сэнсу слова падпарадкоўвае сабе ўсе астатнія склады і націскі». Фалькларыст вылучаў тры віды народнага на-

пеўнага верша — «у адзін тэмп»:

Камарочкі мае,  
Не кусайце мяне,  
А кусайце паноў,  
Што не пускаюць дамоў;

«у два тэмпы»:

Адчыні, мамачка, / новы двор,  
Вязем нявестку, / як явор.  
Адчыні, мамачка, / ваконца,  
Вязем нявестку, / як сонца;

«у тры тэмпы»:

Ці я ў мамкі, / ці я ў мамкі / не дачушка была,  
Ці я ў мамкі, / ці я ў мамкі / не прыгожая была?  
Мяне ўзялі, / замуж далі, / свет навекі завязалі —  
Така доля мая, / горка доля / мая.

Песенны рытм у «тры тэмпы» найбольш рас-  
паўсюджаны ў старажытных песнях. Магчыма,  
ён паўплываў на рытміку былін, для якіх у пе-  
раважнай большасці таксама характэрныя тры  
моцныя націскі («тры тэмпы»)  
у вершаваных радках. Н. В. паступова відазмя-  
нялася пад уплывам літаратурнага верша, які ў  
беларусаў узнік на самым пачатку XVI ст. Гэта  
быў антычны (метрычны) верш у паззіі на ла-  
цінскай мове і сілабічны верш — у паззіі на ста-  
рабеларускай мове. Літаратурны верш з яго роў-  
наскладовасцю радкоў, раўнамернасцю чарга-  
вання моцных (доўгіх) і слабых (кароткіх) скла-  
доў адчувальна ўплываў на чыста танічныя  
прынцыпы народнага верша. Ужо з XVI ст.  
у вершы народных песень узнікаюць сілаба-та-  
нічныя формы, якія паядноўваюць ранейшыя  
прыметы тонікі (аднолькавая колькасць рытміч-

ных акцэнтаў у радках) з новымі прыметамі сілабізму (аднолькавая колькасць складоў). У песнях з'яўляюцца рыфмы, а таксама строфы. У сваю чаргу маладыя сілаба-танічныя формы народнага верша пачалі аказваць уплыў на літаратурны сілабічны верш, паскараць фарміраванне сілаба-танічнай сістэмы, якая ў беларускай кніжнай паэзіі нараджаецца ў канцы XVIII ст. Што да чыста танічных форм Н. В., то пазней яны знайшлі развіццё ў літаратурнай танічнай сістэме вершавання.

**Наэціск рытмічны**, або **акцэнт** (лац. accentus) **рытмічны**, — наэціск, які ў сілаба-танічным вершы прыпадае на моцныя месцы двухскладовых і трохскладовых метраў: у ямбах — на цотныя, у харэях — на няцотныя, у дактылях — на 1-ы, 4-ы, 7-ы і г. д., у амфібрахіях — на 2-і, 5-ы, 8-ы і г. д., у анапестах — на 3-і, 6-ы, 9-ы і г. д. Н. Р. звычайна супадае са слоўным (граматычным) наэціскам, які выдзяляе ў слове пэўны склад:

Шэкспір! Сумлеённа чаёсу, муёдрасць веёку! —  
Паклоён табеё, живоёму чалавеёку.

(Ю. Гаўрук. «Шэкспір»)

Часам, аднак, у метрычным вершы Н. Р. раыходзіцца са слоўным, выклікаючы з б о й р  
ыё т м у, або пераакцэтуацыю (гл.):

Быў сцверджан мукай пастулат быцця:  
матэрыя  
вакол віруе

вечна;  
 як у яе, *гэта* €к няма ў жыцця  
 пачатку і канца ў бязмежы Млечным.

(А. Русецкі. «Маналог зямлі»)

У танічным вершы Н. Р. — гэта м о€ ц н ы,  
 або а п о€ р н ы, н а€ ц і с к, які падпарадкоў-  
 вае сабе націскі суседніх службовых і нават са-  
 мастойных слоў. Напрыклад:

А чало€м, чалом, мае го€сцейкі,  
 Сабіра€йцеся на бясе€дачку,  
 На бясе€дачку ў хату но€вую,  
 У хату но€вую — сасно€вую.

(М. Багдановіч. «Бяседная»)

У гэтым двухакцэнтным вершы ў кожным  
 радку два моцныя, або апорныя, націскі, якія  
 дзякуючы п р а к л Ү т ы к а м (пераход націску  
 з папярэдняга слова на наступнае: *мае го€сцей-  
 кі*) і э н к л Ү т ы ц ы (з'ява, супрацьлеглая  
 праклітыцы: *а чало€м, чалом*) далучаюць да ся-  
 бе адно ці два суседнія словы, ствараючы рыт-  
 мічную групу. У дольніках і тактавіках Н. Р. ча-  
 сам называюць Рктамі (гл.).

**Паме€р вершава€ны** — паняцце, якое ўжы-  
 ваецца найчасцей для вызначэння рытмічнай  
 канвы метрычнага верша і паказвае колькасць і  
 характар стопаў у вершаваных радках (трох-  
 стопны амфібрахій, пяцістопны ямб і г. д.).  
 Асобныя памеры ў антычнай і сілаба-танічнай  
 сістэмах вершавання маюць свае назвы — гек-

замер, пентаметр, асклепиадаў верш і інш. У сілабічнай сістэме вершавання памер вызначаецца колькасцю складоў у вершаваных радках (дзесяціскладовік, трынаццаціскладовік і г. д.). У апошні час тэрмін «памер верша» прымяняецца і для характарыстыкі асноўных рытмічных асаблівасцей дысметрычнага верша — акцэнтна-складовага, дольніка, тактавіка, акцэнтнага, або чыста танічнага (двухакцэнтны пяціскладовік, чатырохіктны дольнік, трохіктны тактавік, трохакцэнтны верш і г. д.). Некаторыя даследчыкі лічаць, што «памеры ёсць і ў свабодным вершы, толькі мы іх не ведаем» (М. Гаспараў). Колькасць і характар памераў, якімі карыстаецца паэт, дае пэўнае ўяўленне пра рытмічнае багацце яго творчасці. Па падліках І. Ралько, М. Багдановіч карыстаўся 101 памерам, з якіх ямбічных — 26, харэічных — 22, анапестычных — 13, дактылічных — 10 і амфібрахічных — 7. На сілаба-танічную сістэму вершавання ў творчасці аўтара «Вянка» прыпадае 78 памераў, а на ўсе астатнія формы верша — 23 памеры. Такая шматлікасць П. В. у вялікай ступені прадвызначыла рытмічную разнастайнасць яго паэзіі (*гл.*: рытм), паколькі П. В. і канкрэтны рытм верша цесна ўзаемязвязаны. Абумоўлены паэтычным зместам рытм увасабляецца ў П. В. У сваю чаргу П. В., як адзін з дзейных рытмастваральных кампанентаў метрычнага верша, актыўна ўплывае на рытм, а тым самым і на змест паэтычнага твора. Маючы ўсё гэта на ўвазе, А. Твардоўскі падкрэсліваў: «Я б нават так сказаў, што дакладна адга-

даць, якім памерам пра што пісаць, — гэта ўсё роўна, што напісаць рэч напалову». П. В. дзеляцца на раўнастапныя (увесь верш складаецца з радкоў аднаго стопнага складу, напрыклад, «Новая зямля» Я. Коласа — Я4) і няроўнастапныя, з якіх, у сваю чаргу, вылучаюцца разнастапныя ўрэгуляваныя (Ан4Ан3Ан4Ан3 — «Курган» Я. Купалы, Я4Я3Я4Я3 — «Лукішскія вершы» В. Таўлая) і вольныя (гл.: вольны верш). Раўнастапныя, разнастапныя ўрэгуляваныя і вольныя П. В. складаюць сістэму памежраў (не блытаць з сістэмамі вершавання). П. В. трэба адрозніваць ад яго цэзу-раваеннай разнава Рднасці. Так, у паэзіі, апрача, напрыклад, Х5, можа сустрацца пяцістопны харэй цэзураваны (Х5Ц), пяцістопны харэй з цэзураваным нарашчэннем на адзін склад (Х5Цн1) і пяцістопны харэй з цэзураваным усячэннем на адзін склад (Х5Цу1; гл.: цэзура). Веданне П. В., уменне іх дакладна вызначыць у вершы — найпершае патрабаванне да вершазнаўца. Як слухна падкрэсліў М. Гаспараў, «ніякі аналіз паэтычнага твора немагчымы, калі даследчык нават не ў стане сказаць, якім памерам ён напісаны, а гэта значыць, у шэрагу якіх іншых твораў той самай вершавай формы ён стаіць і якога кшталту змест асацыіруецца з гэтай формай у свядомасці чытача».

**Паўрадкоўе** — частка вершарада,

адзеленая цэзурай (гл.). Звычайна П. роўныя па колькасці стопаў (3+3) ці нязначна адрозніваюцца (2+3 або 3+2). Часам П. запісваюцца асобнымі радкамі:

Адхінае вечар  
тонкія мярэжы,  
На акне альвасы  
дагарэлі ў сне.

А ў душы квяцістасць  
і такая свежасць,  
І з вачэй усмешкі  
сыплюцца на снег.

(П. Трус. «Дзесяты  
падмурак»)

**Паёўза** (лац. pausa, ад грэч. pauso — спыняю, стрымліваю) — адзін з элементаў інтанацыі, большы ці меншы па працягласці прыпынак голасу ў час чытання вершаванага твора. П.— надзвычай важны сродак паэтычнай выразнасці, дзейсны рытмастваральны кампанент. У вершы бываюць с э ё н с а в ы я, або л а г ʹ ч - н ы я, і р ы т м ʹ ч н ы я П. Сэнсавая П. — гэта словападзел, які разбівае вершаваную мову на лагічна звязаныя часткі (с і н т а ё г м ы), вызначае характар яе інтанацыі — пыталны, апавядальны ці клічны. Да рытмічных П. адносяцца перш за ўсё цэзура (гл.) і м і ж р а д - к о ё в а я П., якія дапамагаюць стварэнню вершаванага рытму, уплываюць на яго характар. Але ў яшчэ большай ступені на рытмічны малюнак вершаванага радка і ўсяго верша ўздзейнічаюць так званыя п с і х а л а г ʹ ч -

ныя П., якія ўзнікаюць у месцах сцяжэння асобных стопаў — як своеасаблівая чаёсавая кампенсацыя за адсутнасць у той ці іншай стапе ненаціскага склада. Такія П. (іх называюць л е ё й м а м і) асабліва характэрны для дольнікаў і тактавікоў. Сэнсавыя П. у канцы вершаваных радкоў звычайна супадаюць з міжрадкавымі. Але падчас такога супадзення няма, у выніку ўзнікае т. зв. перанос (*эл.*), які надзвычай узмацняе эмацыянальнасць паэтычнай мовы, набываючы пры гэтым сэнсавыя ўленчае значэнне. Вось, напрыклад, як выглядае сукупнасць розных П. у вершы (рытмічныя П. пазначаны дзвюма рыскамі, сэнсавыя — адной):

У жыце каласістым/ сцежка/ гіне,/  
 На ёй хусцінка/ васільком/ мільгне,/  
 А за дзяўчынай хтось,/ як за багіняй,/  
 Ідзе/ і каласы к сабе/ хіне...

(А. Лойка)

**Пентаметр** (грэч. penta-metros — пяцімернік, ад pente — пяць і metron — мера) — вершаваны памер антычнай (метрычнай) сістэмы вершавання, які ўяўляе сабой два дактылічныя паўрадкоўі, адзеленыя адно ад другога цэзурай. Кожнае паўрадкоўе змяшчае два дактылі і адзін доўгі склад. Паколькі час вымаўлення двух доўгіх складоў займае чатыры моры, г. зн. столькі, колькі і асобная стапа дактыля, то ў П. было па сутнасці пяць дактыляў (адсюль і назва). Метрычная схема П. наступная: |—|—|//|—|—|. У першай палове радка, напісанага П., дапускала-



ся замена дактыляў спандэямі. П. ужываўся толькі ў чаргаванні з гекзаметрам, утвараючы элегічныя двувершы. Назву і структуру гэтага памеру пазней пераняла сілаба-танічная сістэма вершавання. Тут П. — шасцістопны дактыль з цэзурай пасля трэцяй стапы, у якім на два склады ўсечаны трэцяя і шостая стопы. Выкарыстоўваецца ён, як і ў антычным вершы, звычайна разам з гекзаметрам (у элегічным двувершы). Унікальны ўзор т. зв. чыстага П. пакінуў М. Багдановіч (у адным з перакладаў твораў П. Верлена):

Рыцар Няшчасце, што скрозь // ездзіць пад маскай  
маўчком,  
Сэрца старое прабіў // мне зіхацашчым мячом.  
З сэрца старога струёй // люнула ярая кроў;  
Знікла пад сонцам яна, // ў землю ушла між цвятоў.

Прыклад элегічнага двуверша, дзе П. напісаны толькі цотныя радкі (у няцотных — гекзаметры):

Келіхі, сябры, паўней! Асыпаюцца яблыняў кветы,  
Гіне вясны хараво — бела-ружовы убор.  
Дзеці ўздыхаюць па ім, але мудрага яснасць  
няўзрушана;  
Там, дзе распукаўся квет, к восені высее плод.  
Келіхі, сябры, паўней! Час прызначаны кожнай праяве:  
Моладасць прачкі імкне. Сталасці прыйдзе чарга!

(У. Жылка. «Пентаметры»)

**Пеоён** (грэч. *ραιον*) — чатырохскладовая стапа, якая складаецца з аднаго доўгага і трох кароткіх (у метрычным вершаванні) або аднаго націскага і трох ненаціскных (у сілаба-танічным вершаванні) складоў. Націск (доўгі склад) у П.

можа стаяць на першым, другім, трэцім або чацвёртым месцах. У сілаба-тоніцы чыстыя П. сустракаюцца вельмі рэдка, звычайна яны ўзнікаюць у радках пірыхіізаваных двухскладовых памераў. Вось рэдкі прыклад П. з націскам на другім месцы:

Сняжыначкі-пушыначкі  
Ляцелі матылькамі.  
Над хмызамі над шызымі  
Дыміліся дымкамі.

Зіхцеліся, мігцеліся  
У розныя калёры.  
Драбнютка, пякнютка,  
Як зоранькі, як зоры.

*(З. Бядуля. «Сняжынка»)*

**Пераакцэнтацыя**, або **рытмічная інвэрсія**, — несупадзенне ў асобных стопах вершаванага радка акцэнтаў граматычных і метрычных. Дзеля захавання рытмічнай інерцыі і рыфмы некаторыя словы ў канцы вершаваных радкоў часам набываюць неўласцівы ім націск:

Пыталася ў *бобра*,  
Ці будзе нам добра.

*(Нар.)*

Ой, *кажаёне, кажанеё*,  
Чом не сеў ты на мяне?

*(П. Багрым. «Зайграй, зайграй, хлопча малы»)*

Тут, як бачым, перамагае рытмічны акцэнт. У іншых выпадках можа браць верх акцэнт гра-

матычны, што прадвызначае выразнае рытмічнае падкрэсленне таго ці іншага слова (паняцця):

Калі гора сагне,  
Запалоніць тугой,  
Не лякуй ты мяне  
Больш спагадай сваёй,  
А травой баравой,  
Святаянскай расой,  
*Ранішняй* сінявой,  
Песняй маці маёй.

(М. Танк. «...Калі гора сагне»)

Асабліва выразна адчуваецца П. на фоне «чыстага» ДЗ у вершы Я. Купалы «Ёсць жа яшчэ.....»:

Ёсць жа яшчэ ў мяне сіла  
Крыўдзе не дацца, змагацца,  
*Над стыхых* продкаў магілай  
Вольна маланкай мігацца.

Ёсць жа яшчэ ў мяне сэрца,  
Поўнае шчырых жаданняў,  
*Якое* перш разарвецца,  
Чымся любіць перастане.

Мастацка непрадвызначанае карыстанне П., злоўжыванне ёй (у гэтым выпадку гавораць пра з б о й р ы € т м у) сведчыць пра недастатковую вершавую культуру паэта.

Некаторыя вершазнаўцы П. называюць с і н - к а п Ы р а в а н н е м (сінкопа — перанос у музычным творы націску з моцнай долі такта на слабую).

**Пірыєхіі** (грэч.  $\pi\rho\gamma\chi\iota\omicron\varsigma$ , ад  $\pi\rho\gamma\chi\omicron$  —

ваенны танец) — стапа ў антычнай (метрычнай) сістэме вершавання з двух кароткіх складоў (—). У сілаба-тоніцы П. называюць пропуск у якой-небудзь двухскадавай стапе (ямбе ці харзі) аднаго метрычнага націску. П. у адрозненне ад спандэяў сустракаюцца ў вершах вельмі часта. Па сутнасці ў вершы нялёгка знайсці «чысты» двухскадавы памер без П., якія могуць быць на самых розных месцах у радку (апрача апошняй стапы).

Пайшла, ніколі ўжо не вернешся, Алеся.  
 Бывай, смуглявая, каханая, бывай.  
 Стаю на ростанях былых, а з паднябесся  
 Самотным жаўранкам звiнiць i плача май...

(А. Куляшоў. «Алеся»)

У гэтых радках, напісаных шасцістопным ямба, вылучаны моцныя месцы (арсісы), на якія не падаюць слоўныя націскі, гэта п і р ы х і і з а - в а € н ы я стопы. А вось як гучыць той жа шасцістопны ямб з іншай камбінацыяй пірыхіяў — з п і р ы х і і з а € ц ы я й :

Маркотна мне вясну страчаць у мяккім ложку.  
 Хваробы — што рабіць! — бяруць сваё патрошку,  
 Пільнуюць з-за вугла: не разыходзься дужа,  
 Пара на тармазы больш націскаць, мой дружа!

(М. Лужанін. «Дарада сэрцу»)

У першым прыкладзе П., як бачым, садзейнічаюць (праз канкрэтны рытм) узнікненню ў вершы напеўнай інтанацыі, у другім — гутарковай. Дзякуючы П. адзін вершаваны памер (напрыклад, чатырохстопны ямб) можа даць дзiesiąткі, а то і сотні рытмічных варыяцый. Вельмі рэдкі

прыклад П. у трохскадовай стапе (анапест) знаходзім у Я. Купалы (верш «Касьба»):

Вось падвяла крыху. Жыва, бабы, на лог!  
Трэба скошанае разбіваць, аграбаць.

**Прасодыя** (ад грэч. *prosodia* — націск, прыпеў) — 1) раздзел вершазнаўства, які вывучае асаблівасці метрычна значных гукавых элементаў мовы, рытмікі, вымаўлення доўгіх і кароткіх складоў, націскных і ненаціскных, іх суадносны ў вершы. У антычнай Грэцыі П. называлі раздзел граматыкі, у якім раскрываўся сэнс націску (першапачаткова музыкага), а таксама працягласці вымаўлення складоў. У XVIII—XIX стст. тэрмін П. азначаў сукупнасць правіл вершавання (М. Чарнышэўскі і В. Брусаў ужывалі яго як сінонім рытмікі). У сучасным літаратуразнаўстве ён ужываецца пры аналізе вершаваных сістэм, іх моўных магчымасцей. 2) у шырокім сэнсе — сінонім рытмікі ці метрыкі (і шырэй — вершавання).

**Пяціскладоўнік** — акцэнтна-складовы верш (гл.) з адным ці двума акцэнтамі. У беларускай паэзіі (Ф. Багушэвіч, А. Гурыновіч, Я. Купала, Я. Колас і інш.) з'явіўся пад уплывам творчасці рускага паэта XIX ст. А. Кальцова. Вось некалькі ўзораў такога верша:

Ох ты, бор, мой бор,  
Бор сасновенькі,  
Ты з каторых пор  
Шуміш, родненькі.

(А. Гурыновіч. «Бор»)

Дуб ты, дуб стары,  
Сын вякоў сівых!  
Многа бур ты знёс  
На вяку сваім!

*(Я. Колас. «Дуб»)*

У выпадку, калі радкі верша складаюцца з аднаго самастойнага слова ці слова самастойнага і дапаможнага (злучніка, прыназоўніка, выклічніка), П. можна інтэрпрэтавацца і як пяціскладовая стапа сілаба-танічнага верша з націскам на трэцім (часам — на першым ці пятым) складзе — п е н т о ё н (ад грэч. pente — пяць), альбо анапест з дактылічнай клаўзулай. Напрыклад:

Усяноёчная  
Велікоёдная  
Непраглядная  
Распасцёрлася

*(Я. Купала. «Усяночная»)*

Генетычна П. вядзе сваю радаслоўную з агульнаславянскага 10-складовіка. Сваю сувязь з апошнім ён захаваў да гэтага часу. Пра што, у прыватнасці, сведчаць наступны дзесяціскладовы верш Л. Геніюш, у якім цэзура дзеліць кожны радок на два пентоны:

Не пакўнула // ракі Нёмана,  
Ні лясоеў сваіх // з ціхім гоёманам.  
Сяла роёднага, // краю мўлага,  
Каб быць паёню, // не пакўнула.

**Радоек вершаваёны** — графічна і інтанацыйна выдзелены моўны рад у вершаваным

творы. Р. В. — адзінка вершаванага рытму. Р. В. тых ці іншых памераў, спалучаючыся ў пэўным парадку, утвараюць строфы, страфоіды. Звычайна міжрадкавая паўза фіксуе канец Р. В., у якім поўнаасцю змяшчаецца схема вершаванага памеру. У такім выпадку можна гаварыць пра в е р- ш а р а€ д. Так, у прыведзенай ніжэй страфе з верша В. Зуёнкі «...Здзіўленне — подых абнаўлення» чатыры вершарады:

З дарог якіх бы пыл ні атрасаў —  
Я сэрцам ад цябе не адарвуся,  
Узлётнае сцяжынкі паласа  
Паміж палёў жытнёвых Беларусі.

Аднак, каб зрабіць больш разнастайным рытмічны малюнак верша, падкрэсліць, вылучыць асобныя словы (думкі), у многіх выпадках паэты графічна дзеляць вершарады на некалькі Р. В. Так рабіў У. Маякоўскі (т. зв. л е€ с в і ц а М а я к о€ ў с к а г а), так робяць і сучасныя паэты.

Ой, зіма,  
Зіма,  
Зіма!  
Весялей цябе  
Няма.

*(П. Броўка. «Зімовыя малюнкi»)*

Тут два вершарады чатырохстопнага харэя падзелены на пяць Р. В. (першы — на тры, другі — на два). Гэта надало рытму жвавасць, гулітвасць, што поўнаасцю адпавядае думцы і настраю твора.

**Раёшнік, або райкоёвы верш**, — адзін з відаў гутарковага народнага верша. Назва звязана з райком — кірмашовым відовішчам XVIII—XIX стст.: у скрынцы з павелічальным шклом дэманстраваліся малюнкi з жыцця Адама і Евы ў раі. У час паказу малюнкаў гаспадар атракцыёна звычайна даваў тлумачэнні вершам. Р. выкарыстоўваўся таксама вандроўнымі артыстамі, мядзведнікамі, валачобнікамі і каляднікамі (пры віншаванні гаспадара хаты), у тэкстах для батлеечных прадстаўленняў (народны тэатр лялек), у некаторых гутарках і інш. Сваім паходжаннем Р. В. абавязаны народнай рыфмаванай прозе. Рытм Р. В. заснаваны на паўтарэнні вершаваных радкоў як пэўных інтанацыйна-сэнсавых адзінстваў, звязаных паміж сабой сумежнай рыфмоўкай. Колькасць складоў у радках неаднолькавая. Няма таксама ўпарадкаванасці ў размяшчэнні націскаў. Вось адзін з даўнейшых беларускіх Р. В. — Р. мядзведніка (чалавека, які абвучаў мядзведзяў і выступаў з імі):

Ну-ка, Мішэнька,  
 Паскач харашэнька —  
 Эта табе не пчолы драць,  
 Не воскам с...ць.  
 Не слухай папа-святшчэнніка,  
 Падмара-бяздзельніка,  
 А слухай нашага брата мядзведніка,  
 Хто цябе корміць, поіць,  
 Ад ліхіх сабак аберагаіць,  
 Пуць-дарожку паказываіць...

З народнай творчасці Р. В. перайшоў у літаратуру. Яго выкарыстаў А. Пушкін у сваёй



«Сказке о попе и о работнике его Балде», ім пісали А. Блок, Д. Бедны, У. Маякоўскі, С. Кірсанаў і іншыя рускія паэты. У беларускай паэзіі пачатку XX ст. да Р. В. звярнулася Цётка (верш «Ласы»):

Вот каб я быў сацыяліст, ды яшчэ стрэльбу меў,  
То я б так грэў  
Станавых, стражнікаў, земскіх і другіх сабак!  
А то ж — толькі кулак!  
Прыходзяць сацыялісты, піскулькі прыносяць,  
Бунтавацца просяць.  
А каб жа далі хаця пораху жменьку,  
Пісталет, дубальтоўку,  
Агдаў бы апошною залатоўку  
За кулі і шрот.

Вельмі арганічна Р. В. увайшоў у агульную рытмічную канву паэмы М. Чарота «Босыя на вогнішчы», дзе выступае ў некалькі мадыфікаваным выглядзе: сустракаецца не толькі сумежная, але і перакрываваемая рыфмоўка (уплыў літаратурнага верша):

Босым дарогу!  
Поп, памаліўшыся богу,  
З царквы ідзе па завулку:  
— «О времена ныне...»  
А ў разбітай вітрыне  
Спекулянт шукае булку.  
Чыноўнік казённой палаты  
Скінуў парадны сурдут...  
Бурчыць пад нос: «Праклятыя!  
Зноў яны тут!»

У сучаснай паэзіі выкарыстоўваецца вельмі рэдка (гл. у А. Грачанікава: «Экскурсія», «Забытыя цацкі»). Часам яго называюць р ы ф -

м о € ў н і к а м.

**Рытмаствараельныя кампаненты** — сукупнасць моўных з’яў, што ўдзельнічаюць у стварэнні вершавага рытму. Характар і колькасць гэтых з’яў залежыць ад сістэмы вершавання, віду верша, творчай індывідуальнасці паэта. Так, галоўнымі Р. К. сілабічнага верша з’яўляюцца чаргаванне аднолькавай колькасці складоў у вершаваных радках, а таксама рыфмы, клаўзулы, цэзуры. Сілаба-танічны верш ведае мноства г а л о € ў н ы х і д а п а м о € ж н ы х Р. К., асобныя з якіх уласцівыя для сілабічнага і танічнага вершаў. Перш за ўсё рытм сілаба-танічнага верша ствараецца раўнамерным чаргаваннем у вершаваных радках: 1) націскных і ненаціскных складоў; 2) аднолькавай колькасці складоў; 3) аднолькавых стопаў (выключэнне — лагаэды); 4) аднолькавай колькасці стопаў (выключаючы вольныя вершы); 5) аднолькавай (прыблізна аднолькавай) колькасці націскных складоў; 6) аднолькавай (прыблізна аднолькавай) колькасці ненаціскных складоў; 7) аднатыпных клаўзул; 8) сугуччаў у канцы вершаваных радкоў (рыфма; за выключэннем белых вершаў); 9) аднатыпных строфаў (за выключэннем астрафічных і аднастрофных твораў); 10) міжрадкавых і міжстрофных паўз. Дапаможныя Р. К. у вершы не абавязковыя. Да такіх Р. К. адносяцца паўтарэнне адных і тых жа слоў, выказаў, радкоў, строфаў (рэфрэн, прыпеў), аднолькавых слоў на пачатку (анафара) ці ў канцы (эпіфара) вершаваных радкоў, пастаянных

унутрырадкавых паўз, аднатыпных сінтаксічных канструкцый, марфалагічных форм і г. д. Для выяўлення пэўнай думкі, падкрэслення асобных слоў і словазлучэнняў паэт звяртаецца і да іншых сродкаў рытмічнай выразнасці. На канкрэтны рытм вершаванага твора вялікі ўплыў аказваюць наяўнасць у ім пірыхіяў, спандэяў, пераакцэнтацыі, міжрадкавых пераносаў (анжамбеманаў) і інш. Як дапаможныя Р. К. успрымаюцца даволі частыя ў паэтычнай практыцы апошняга часу сцяжэні або (радзей) расцяжэнні стоепаў у сілаба-танічным ці танічным (дольнік) вершаванні, калі ў асобных стопах выпадаюць адзін ці два ненаціскныя склады або з'яўляецца «лішні» склад. Так, у наступным прыкладзе з верша Г. Бураўкіна «.....Патухаюць, цягнуць высі» сцяжэнні прысутнічаюць у другіх (па парадку) стопах першага і чацвёртага радкоў і ў трэцяй — другога:

Гэта я з табой вечарую,  
Туманамі цябе чарую.  
Васількоў шапатліваю моваю  
Зачароўваю, зачароўваю.

Нярэдка сустракаюцца і сцяжэнне або расцяжэнне (радзей) вершарадоў, пры якіх вершаваны памер у асобных вершарадах спарадычна скарачаецца або павялічваецца на адну ці некалькі стопаў. Зразумела, гэта выклікана жаданнем паэта звярнуць увагу на пэўныя, рытмічна выдзеленыя, словы, а тым самым — і на думкі, эмоцыі, што гэтымі словамі выяўляюцца. Дадзеная рытмічная з'ява

сваёй функцыяй нагадвае разбіўку вершарадоў на паўрадкоўі (*гл.*) або асобныя радкі і запіс іх ці радок пад радком, ці «лесвіцай Маякоўскага», ці нейкім іншым спосабам. Вось прыклады сцяжэння вершарада — ажно да асобнага слова:

Жывучы на чужыне, быць можа, няслушна,  
Недарэчна, але неадступна, хоць плач —  
Набіваецца дзіўная песенька ў вушы,  
Ўспамінаецца мне невялічкая птушка —  
*Драч.*

(*М. Лужанін. «Драч»*)

Няма туды дарогі.....  
Сон ірвецца.....  
Каменнае, халоднае здранцвенне.....  
І — мегатонным выбухам —  
удар  
*Сэрца.*

(*В. Зуёнак. «Сон»*)

А вось прыклад расцяжэння вершарада:

Будзе песня звінец жаўруком, пралятаючы далеч,  
да цябе даляціць — ты хоць раз сірату прытулі...  
Цёплай, сейбіцкай жменяй мы шчыра жыццё раскідалі,  
каб вясна расцвіла для людзей і на гэтай *пакутнай* зямлі.

(*В. Таўлай. «Таварышу маёй вясны»*)

Часам сярод дапаможных Р. К. сустракаюцца і іншыя спосабы рытміка-лагічнага выдзялення слоў ці асобных выказаў — ажно да іх графічнага падкрэслення на пісьме (тлустым шрыфтом або курсівам). Так, у прыватнасці, паступаў У. Караткевіч:

«На Беларусі Бог жыве», —  
Так кажа *мой* прости народ.  
Тую праўду сцвярджае раса ў траве  
І адвечны зор карагод.

(«На Беларусі Бог жыве»)

Абцяюць нам новы раскошны дом,  
Але *тут* нам жыць і канаць,  
Тут пад кожным навекі здабытым бугром  
Нашы продкі забітыя спяць.

(«.....Абцяюць нам»)

Аналізуючы паэтычныя творы, у кожным канкрэтным выпадку можна выявіць і іншыя Р. К. Пры адносна невялікай колькасці відаў верша і вершаваных памераў менавіта яны разам утвараюць непаўторны рытм кожнага з твораў. У кожнага вершаванага твора свой рытм — свой твар. І іх так многа, што, як слухна падкрэсліваў В. Брусаў, «агульны лік магчымых у рускім вершы рытмаў павінен дасягаць дзесяткаў тысяч, можа, і звыш 100 000 рытмаў». Тое ж можна сказаць пра любы нацыянальны верш, у тым ліку і беларускі.

**Рытм і сэнс** — вершавая з'ява, пры якой назіраецца пэўная карэляцыя паміж метрамі, рытмічнымі малюнкамі, з аднаго боку, і выяўленым паэтычным сэнсам — з другога. Зразумела, прамой сувязі паміж тым і другім няма. Аднак вершазнаўства (С. Шарвінскі, К. Тараноўскі, М. Гаспараў, В. Баяўскі, М. Гіршман і інш.) усё часцей імкнецца даследаваць праблему Р. і С., устанавіць ледзь улоўныя сувязі паміж тым, што выяўлена, і як гэта выяўлена (з дапамогай метра і рытму). Сувязь паміж Р. і С. відаць ужо

ў з'явах сцяжэння і расцяжэння стопаў і вершарадоў (*гл.*), у карыстанні сэнсавай рыфмай (*гл.*), увогуле ў вынясенні дамінантных слоў ці выразаў у канец вершаванага радка, дзе гэтыя словы і выразы моцна падкрэсліваюцца дзякуючы канстантам — міжрадкавай паўзе і пастаяннаму націску. Напрыклад:

Дзе мой край? Там, дзе вечную песню пяе *Белавежа*,  
Там, дзе Нёман на захадзе помніць *варожую кроў*,  
Дзе на ўзвышшах Наваградскіх дрэмлюць *суровыя вежы*  
І вішнёвы хаты глядзяцца ў шырокі *Дняпро*.

(*У. Караткевіч. «Беларуская песня»*)

У беларускай паэзіі імітацыі гекзаметра, шматстопныя двух- і трохскладовыя памеры, трохскладовікі з пераменнай анакружай даўно прыжыліся ў творах элегічнага і ўрачыстага складу, у лірыцы філасофскай і медытатыўнай, гэтаксама як і свабодны верш (*гл.*). Што датычыць маластопных двухскладовых памераў, найперш харэічных, то яны лепш за ўсё пачуваюцца ў творах вясэлага, гуллівага характару:

З гулам-гоманам вясёлым  
Шпарка ўехалі ў пасёлак  
І ля хаты, што пад вязам,  
Прыпыніліся адразу.  
Скрыпка гучна стала весці:  
— Будзем піць і будзем есці!  
Будзем піць і будзем есці!  
Бубен біў у добрым гудзе:  
— Будзем бачыць, што там будзе!  
Будзем бачыць, што там будзе!

(*А. Ставер. «Скрыпка і бубен»*)

Існуюць разнастайныя спосабы і сродкі рыт-

мічнай «дапамогі» выяўлення паэтычнага сэнсу: парушэнне інерцыі рытмічнага чакання, вар'іраванне рытмічных формаў (напрыклад, у танічным вершы раптам з'явіцца радок сілаба-танічны, ці наадварот, у сілаба-танічным вершы — танічны радок), пераакцэнтацыя, пірыхіізацыя, спандэізацыя і інш. Сюды адносіцца таксама і т. зв. **р ы т м н ч н а е в я д з е ё н н е т э ё - м ы** — калі са зменай зместу паэтычнага аповеду ці лірычнага перажывання мяняецца і вершаваны памер, а ў выніку — і рытм. Скажам, у пазме Я. Коласа «Суд у лесе» ўжыта 10 паметраў, у «Адплаце» — 17, у «Міхасёвых прыгодах» — 23, у «На шляхах волі» — 37. Такая змена метра ці вершаванага памера выклікаецца больш або менш выразнымі зменамі лірычнага перажывання паэта, як, напрыклад, у вершы П. Панчанкі «Ля жыта» (тут Я2 змяняецца Я3, які затым незаўважна пераходзіць у Д2, потым зноў у Я2):

Калі я ўспомню  
 Аб перажытым,  
 Жыцця гартую  
 Спісаны сшытак,  
 Пачуць хачу я  
 Дыханне жыта.  
 Не скіба хлеба —  
 Душы патрэба.

Па радыё знарк  
 Крычаць штодня пра брак,  
 То аглушае рок,  
 То лекцыя пра рак,  
 То Дэбюсі,  
 То «Бі-бі-сі»...

І не заменіць  
Радыё-няня  
Ні калыханкі,  
Ні калыхання,  
Ні матчын голас,  
Ні спелы колас,  
Не расшавеліць  
І не спакусіць  
Ні грошай шэлест,  
Ні хітрасць хлусаў.  
Мы адшумелі,  
Маўчым, маўчым,  
Нібы шумеры  
Ці крывічы.

Стаю ля жыта,  
Малюся жыту,  
Пішу пра жыта,  
Ізноў пра жыта:  
Умее жыта  
Душу лячыць.  
Пакінь, зязюля,  
Гады лічыць!

Жаўранка песня  
У небе дрыжыць...  
О Божа мілы,  
Як добра жыць!

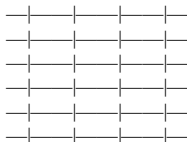
Рытмічнае вядзенне тэмы можна назіраць у пазмах Я. Купалы («Безназоўнае»), Р. Барадуліна («Праз чараты штыкоў», «Вяртанне ў першы снег») і інш. Вершазнаўства падышло і да разумення т. зв. с е м а н т ы ч н ы х а р э о л а ў, што таксама звязана з праблемай Р. і С., дакладней — метра і сэнсу. Заўважана «здольнасць вершаваных памераў канцэнтраваць, назапашваць у сабе сукупнасць тых семантычных асацыяцый, якія звязваюць



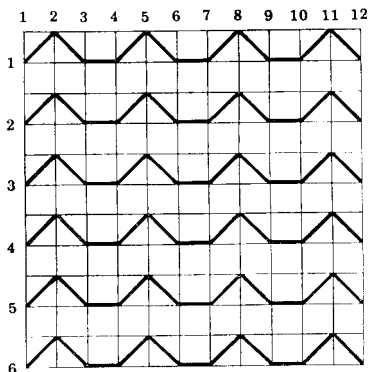
дадзены твор з папярэдняй паэтычнай традыцыяй» (А. Дуброўскі). Так, вядомы вершазнавец М. Гаспараў вылучае ў семантычным арэоле лірычнага рускага Х5 пяць семантычных афарбовак: *ноч, пейзаж, каханне, смерць, дарога*. У нашага М. Багдановіча, у прыватнасці, да іх дадаюцца матывы *будучыні, Радзімы, часу і памяці* («.....Цёплы вечар, ціхі вецер, свежы стог», «...Белы крыж, пліта, пад ёй — магіла», «Змяіны цар» і інш.). Семантычны арэол — гэта усё роўна як нейкая вядомая мелодыя, якую часам, вар’іруючы, кампазітары выкарыстоўваюць у сваіх творах (свядома ці падсвядома).

**Рытмічная схэма** — схема, на якой паказаны характар чаргавання націскных і ненаціскных складоў у вершарадах сілаба-танічнага верша. Паколькі вершаваны рытм — з’ява мнагастайная, то ніякая Р. С. не можа ахапіць усяго багацця рытмастваральных кампанентаў. Аднак яна раскрывае сутнасць аднаго з галоўных кампанентаў, і таму выкарыстанне яе пры вершазнаўчым аналізе (вызначэнне метра, памеру верша, устанаўленне характару рытму) упайне апраўдана. Звычайна Р. С. графічна ўвасабляецца ў сістэме чаргавання вертыкальных і гарызантальных рысак (ці якіх-небудзь іншых значкоў), дзе вертыкальныя рыскі абазначаюць націскныя склады, гарызантальныя — ненаціскныя. Вось, для прыкладу, верш А. Куляшова «...Спакойнага шчасця не зычу нікому» і яго Р. С.:

Спакойнага шчасця не зычу нікому:  
 Навошта грымотам маланка без грому,  
 Навошта ручай без пякучае смагі,  
 Халодная ўвага, не вартая ўвагі,  
 Жаданні, што прагныя крылы згарнулі,  
 Зязюля без лесу і лес без зязюлі.

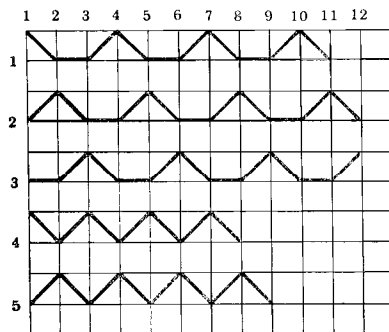


Найбольш наглядны спосаб паказу чаргавання націскных і ненаціскных складоў сілабанічнага верша — **р ы т м а г р а € м а**, своеасаблівы графік, на якім фіксуюцца колькасныя і якасныя паказчыкі вершаванага памеру. На восі абсцыс адкладваюцца ў належнай паслядоўнасці склады вершаванага радка. Вось ардынат (дзеля зручнасці ад пункта яе перасячэння з восьсю абсцыс павернутая ўніз) фіксуе націсковасць або ненацісковасць кожнага складу радка. Верхнія пункты графічнага «зігзага» паказваюць націсковасць складоў, ніжнія — ненацісковасць. Рытмаграма верша, які прыводзіўся вышэй, мае наступны выгляд:



Памер гэтага верша А. Куляшова — чатырохстопны амфібрахій. Своеасаблівы графічны выгляд маюць іншыя метры — трохскладовыя (дактыль, анапест) і двухскладовыя (харэй, ямб). Для нагляднасці ўсе метры сілаба-танічнага верша змесцім на адной рытмаграме ў такой паслядоўнасці: дактыль, амфібрахій, анапест, харэй і ямб. Апрача верша А. Куляшова, радкі для ілюстрацыі возьмем адпаведна з твораў Я. Коласа («Родныя вобразы»), Я. Купалы («Курган»), Цёткі («Мора»), М. Багдановіча («Зімой»). У кожным радку колькасць стопаў аднолькавая — чатыры.

Вобразы міля роднага краю...  
 Спакойнага шчасця не зычу нікому...  
 Паміж пустак, балот беларускай зямлі...  
 Бой пачаўся. Войска бога...  
 Здароў, марозны, звонкі вечар...



Рытмаграма добра адлюстроўвае не толькі метрычны, але і жывы, зменлівы рытмічны малюнак верша. У асобных выпадках яна можа з поспехам прымяняцца і пры рытмічным аналізе некаторых іншых форм верша (дольнік, свабодны верш, акцэнтна-складовы верш).

**Свабо€дны верш, або верлї бр** (франц. *vers libre*), — дысметрычны верш, у аснове рытму якога — чаргаванне якіх-небудзь дапаможных рытмастваральных кампанентаў. Надзвычай важнае значэнне набывае ў ім графічная разбіўка верша на радкі, вызначэнне месца міжрадкавых паўз. Менавіта вершаваны радок як цэласны інтанацыйна-сінтаксічны і сэнсавы комплекс, выразна выдзелены паўзамі (а на пісьме — яшчэ і графічна), выступае ў В. у якасці асноўнай рытмічнай адзінкі. Інтанацыйная аднатыпнасць асобных радкоў дасягаецца падабенствам іх унутранай лексіка-граматычнай ст-

руктуры, што стварае пэўную меру паўтору па «вертыкалі». У радках С. В. паўтараюцца наступныя дапаможныя рытмастваральныя кампаненты: аднатыпныя сінтаксічныя канструкцыі, аднолькавыя ці крыху відазмененыя радкі, аднолькавыя словы ці іх марфалагічныя формы, гукаспалучэнні, націскі на пэўных месцах і г. д. Спарадычна можна сустрэць нават прыметы танічнага верша, падначаленыя агульнай інтанацыйнай структуры В. (чаргаванне моцных, або апорных, націскаў, рыфмоіды і інш.). Прычым у С. В. адсутнічае адзіная скразная мера паўтору, яна ўвесь час мяняецца (гл.: змена меры паўтору). Так, напрыклад, першыя тры радкі твора, напісанага В., вызначаюцца аднатыпнасцю іх сінтаксічнай пабудовы, чатыры наступныя — паўторам на пачатку радкоў назоўнікаў у пэўным склоне, яшчэ тры радкі суадносяцца рытмічнымі націскамі, скажам, на трэцім і сёмым складах, і г. д. Для В. характэрна надзвычайнае багацце і гнуткасць паэтычнага сінтаксісу, у тым ліку розных рытарычных фігур, сінтаксічных перыядаў, што надае інтанацыйнаму малюнку разнастайнасць (пералічэнне, далучэнне, супрацьпастаўленне і г. д.) у межах адной рытміка-інтанацыйнай структуры. Узнік С. В. у амерыканскай і еўрапейскай літаратурах у сярэдзіне XIX ст. (Уітмен, Гейнэ), сустракаўся ў класічнай рускай паэзіі (А. Фет, Я. Палонскі, М. Міхайлаў). Тэрмін «верлібр» упершыню быў уведзены ва ўжытак французскім пісьменнікам Г. Канам у 1884 г. Асаблівае распаўсюджанне гэты верш набыў у XX ст.

(А. Блок, В. Брусаў, У. Маякоўскі, М. Цвятаева, Э. Межэлайціс, У. Салаухін, Я. Вінакураў, І. Драч, С. Маўленаў), стаў для нека-  
 торых паэтаў ледзь не адзінай вершаванай фор-  
 май (Нэруда, Хікмет, Рыцас, Лундквіст і інш.).  
 Родапачынальнікам С. В. на Беларусі з'яўляецца  
 М. Багдановіч. Вось адзін з яго В., напісаны ў  
 1915 г.:

Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы  
 У ціхую сінюю ноч  
 І сказаць:  
 «Бачыце гэтыя буйныя зоркі,  
 Ясныя зоркі Геркулеса?  
 Да іх ляціць наша сонца,  
 І нясецца за сонцам зямля.  
 Хто мы такія?  
 Толькі падарожныя, — папутнікі сярод нябёс.  
 Нашто ж на зямлі  
 Сваркі і звадкі, боль і горыч,  
 Калі ўсе мы разам ляцім  
 Да зор?»

У 20-я гады XX ст. С. В. шырока карыстаўся  
 В. Ластоўскі. У беларускай паэзіі другой паловы  
 XX ст. С. В. найчасцей сустракаецца ў П.  
 Панчанкі, С. Дзяргая, К. Кірзенкі, А.  
 Вярцінскага, А. Лойкі, П. Макаля, Я. Сіпакова, А.  
 Наўроцкага, Р. Семашкевіча, Ю. Голуба, Н.  
 Загорскай і інш. У М. Танка В. стаў адным з  
 асноўных відаў верша. Ён у паэта найчасцей  
 ужываўся ў філасофскіх і медытатывных творах-роздумах, свабодны рытм якіх арганічна яд-  
 наецца з умоўна-асацыятыўнай вобразнасцю  
 (гл.: вобраз паэтычны). Такі, напрыклад,  
 наступны верш М. Танка:

Парог, вычасаны з успамінаў,  
 Астаўся за мной;  
 Дзверы, па завесах цвыркуновай песні,  
 Асталіся за мной;  
 Вокны, зашклёныя вачамі блізкіх,  
 Асталіся за мной;  
 Хата, пакрытая крыламі ластавак,  
 Асталася за мной;  
 Як жа мне не азірнуцца назад,  
 Нават калі б я застыў  
 Слупом солі?

Тэрмін **ф р а з а в Ў к** у значэнні В. не прыжыўся.

**Сілаёба-танічнае вершаваённе** (ад грэч. syllabon — склад і tonos — націск) — сістэма вершавання, у аснове якой — раўнамернае чаргаванне націскных і ненаціскных складоў. Ужываецца перш за ўсё ў мовах з пераменным месцам націску (рускай, украінскай, беларускай, англійскай, нямецкай і інш.). Рым сілаба-танічнага верша ствараецца таксама чаргаваннем у вершаваных радках аднолькавай колькасці складоў (як у сілабічным вершаванні). Адсюль і назва гэтай сістэмы. Ёсць у ёй і шэраг іншых рытмастваральных кампанентаў (аднолькавая колькасць адных і тых жа стопаў у радках, упарадкаванае чаргаванне рыфмаў, клаўзул, розных паўз і інш.), па багацці якіх С.-Т. В. пераўзыходзіць усе іншыя сучасныя вершаваныя сістэмы. С.-Т. В. карыстаецца пяццю метрамі (ямбічным, харэічным, дактылічным, амфібрахічным і анапестычным) і вялікай колькасцю вершаваных памераў. У беларускім фальклоры першыя выпадкі ўжы-

вання С.-Т. В. зафіксаваны ў XVI ст. Сілаба-танічныя формы народнага верша найбольш пашырыліся ў XVIII—XIX стст., што (разам з уплывам рускай сілаба-тонікі) прывяло да ўзнікнення ў канцы XVIII ст. беларускай літаратурнай сілаба-тонікі. Вось два даўнейшыя ўзоры гэтага верша:

Качарэжку ў лапы ўзяўшы,  
Чорт, у печцы памяшаўшы,  
Дастаў Еву з жаркай печы.  
Абгарэлі яе плечы...

*(«Уваскрэсенне Хрыстова»,  
канец XVIII ст.)*

І кожны бог так разгуляўся,  
Што аж не можна удзяржаць.  
А хто гарэлі насцябаўся,  
Таго пад лаўку клалі спаць.

*(«Тарас на Парнасе»,  
сярэдзіна XIX ст.)*

Пераход на С.-Т. В. у беларускай паэзіі адбываўся ў XIX ст. (А. Гурыновіч, А. Абуховіч, Ф. Багушэвіч). Выключную ролю ў гэтым адыграў Я. Лучына. Пануючай стала сістэма з пачатку XX ст. дзякуючы творчасці Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, А. Гаруна, Ц. Гартнага, З. Бядулі і інш. Сёння сілаба-тоніка — асноўная сістэма вершавання ва ўсёй усходнеславянскай, у тым ліку беларускай, вершаванасці.

**Сілабiчнае вершава€нне** (ад грэч. *syllab* — склад) — сістэма вершавання, у аснове якой — чаргаванне аднолькавай колькасці складоў у вершаваных радках. Ужываецца пераважна ў мовах з пастаянным месцам націску ў словах:



французскай, армянскай, мовах цюркскіх народаў (націск на апошнім складзе), у польскай (на перадапошнім), чэшскай (на першым) і інш. Асноўнымі рытмастваральнымі кампанентамі сілабічнага верша, апрача аднолькавай колькасці складоў у радках (ад сямі да шаснаццаці), з'яўляюцца міжрадкавыя паўзы, клаўзулы, рыфмы, цэзуры. Сваёй дасканаласці С. В. дасягнула ў французскай і італьянскай паэзіі XI—XII стст. Адтуль яно ў XV ст. перайшло ў польскую паэзію. З польскай вершатворчасці С. В. на самым пачатку XVI ст. прыйшло ў беларускую літаратуру, стаўшы, як і антычны (метрычны) верш, галоўнай сістэмай вершавання пісьмовай паэзіі Беларусі. Вось адзін з першых беларускіх сілабічных вершаў — з прадмовы Ф. Скарыны да кнігі «Иова» (1517):

Богу в троицы единому ко чти и ко славе,  
Матери его пречистой Марии к похвале,  
Всем небесным силам и святым его к веселию,  
Людям посполитым к доброму научению.

Тут яшчэ не вытрымліваюцца патрабаванні аднолькавай колькасці складоў у вершаваных радках (13—14—15—14), пастаяннага месца цэзуры. Пазнейшыя беларускія сілабісты (А. Рымша, Я. К. Пашкевіч, А. Філіповіч, С. Полацкі і інш.) больш строга трымаліся гэтых, а таксама некаторых іншых правіл беларускага сілабічнага верша (абавязковасць сумежнай рыфмоўкі, жаночых клаўзул). Тым не менш іх вершы вызначаюцца прыкметным уплывам танічнага народнага вершавання і жывога беларускага маўлення з яго пераменным месцам націску ў словах. Гэтыя паэты часам выразна танізавалі сілабічны

верш, уводзілі ў яго перакрываваную рыфмоўку, мужчынскія і дактылічныя клаўзулы (чаго не магло, напрыклад, быць у польскай сілабіцы). Яскравы прыклад — наступны верш:

Польша квітнеть лациною,  
Литва квітнеть русчизною;  
Без той в Польше не пребудзеш,  
Без сей в Литве блазном будзеш.

(Я. К. Пашкевіч, 1621)

Найбольш буйным беларускім сілабістам першай паловы XVII ст. быў С. Полацкі (1629—1680). Пасля пераезду ў 1664 г. у Маскву ён у сваёй творчасці перайшоў са старабеларускай мовы на стараславянскую і паклаў пачатак рускаму літаратурнаму вершаванню, таксама сілабічнаму. С. В. пратрымалася ў рускай паэзіі да першай трэці XVIII ст., пакуль В. Традзьякоўскі і М. Ламаносаў не распачалі рускую сілаба-тоніку (т. зв. р э ф о є р м а Т р а д з ь я - к о є ў с к а г а — Л а м а н о є с а в а). Што да беларускай паэзіі, то тут сілабіка існавала значна даўжэй. Яшчэ ў XIX ст. ёй карысталіся Я. Чачот, Я. Баршчэўскі, А. Рypiнскі, В. Дунін-Марцінкевіч, Ф. Багушэвіч і іншыя паэты. Вось урывак з быліцы В. Дуніна-Марцінкевіча «Халімон на каранацыі», напісанай сілабічным цэзураваным дванаццаціскладовікам:

Вечарам паўсюды агні заблішчалі, —  
Міла ж пагуляці, дый людзі гулялі:  
Быццам святым Янам сонейка іграе,  
Так Масква пажарам, бачыцца, сіяе.

Усяго ж красівей гарэў сад Крамліна, —  
Хоць ты збрай шпількі, вяліка святліна...

Прыклад сілабічнага чатырнаццаціскладові-  
ка з цэзурай пасля восьмага склада таго ж аўта-  
ра («Верш Навума Прыгаворкі»):

Злосна вам, сыны заморскі, завідна, панята!  
Што славянская зямелька у розум багата;  
Вы б хацелі ўсе розумы — і сваі і нашы,  
Маўляў саранча на ніве, паесці у кашы, —  
Не даждання ж, мудрагелі! — і нашая ніва  
Вялікімі дударамі уздаволь шчасліва!

Уплыў рускага сілаба-танічнага верша, а так-  
сама сілаба-танічных форм народнага верша на  
беларускую літаратурную сілабіку прывёў да яе  
паступовага адмірання. Гэтаму садзейнічала і  
тое, што ў выніку ўваходжання Беларусі ў склад  
Расіі ў канцы XVIII ст. уздзеянне польскай мовы  
і польскай сілабікі на беларускую паэзію рэзка  
зменшылася. З канца XIX ст. беларускае С. В.,  
праслужыўшы паэзіі амаль чатырыста гадоў, пе-  
расталася існаваць.

**Сінярэза** (ад грэч. *synairēsis* — з'яднанне, сцісканне) — у антычнай сістэме вершавання зліццё двух кароткіх складоў у адзін доўгі. У беларускай сілаба-тоніцы гэты тэрмін абазначае з'яву, калі, дзеля захавання вершаванага памеру, два галосныя, што стаяць побач, вымаўляюцца як адзін або злучнік і ператвараецца ў **й**, ці прыназоўнік **у** скарачаецца нават пасля звычайнага і ў пачатку радкоў. Напрыклад:

Скажыце мне, а за каго **й**ны [яны]...

(*Я. Купала. «Там...»*)

А там застыла яснасьць даляў чыстых  
Над цёмнай рунню **й** чорнай цаліной.

(*У. Жылка. «Восень»*)

Вясной, **ў** сяўбу, гарачым часам,  
Ўстаюць на вёсцы з сонцам разам.

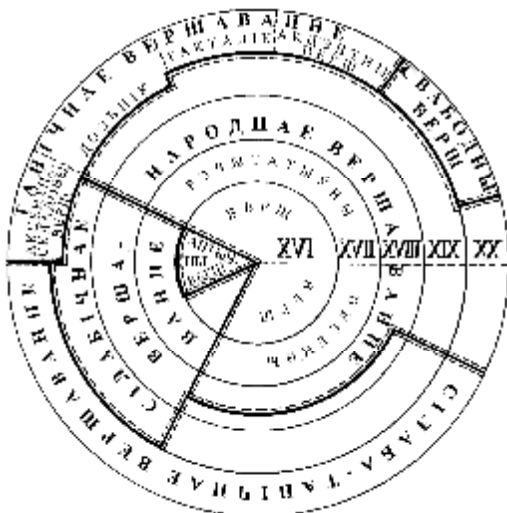
(*Я. Пушча. «Сяўба»*)

Злоўжыванне **С**. (гэта, у прыватнасці, заўважаецца ў паэзіі **Я**. Пушчы апошняга перыяду) шкодзіць мастацкай дасканаласці паэтычных твораў. Як **С**. трэба ўспрымаць ужыванне ў вершаванай мове некаторых скарачаных словаформ (*мо* — замест *мога*, *шчэ* — замест *яшчэ*, *трэ* — замест *трэба* і г. д.). *Параўн.*: дыярэза.

**Сістэма вершаваення** — тып рытмічнай арганізацыі вершаванай мовы, які абумоўлены фанетычнымі асаблівасцямі нацыянальнай мовы, пануючымі ў паэзіі традыцыямі вершавання і залежыць ад сукупнасці структурных адзінак

верша, іх будовы, функцый і ўзаемасувязі ў вершаваных радках. Сувязь паміж вершам і музыкай, напевам абумовіла асноўныя асаблівасці народнага вершавання. Наяўнасць у старажытнагрэчаскай мове доўгіх і кароткіх складоў прывяла да ўзнікнення антычнай (метрычнай) С. В. У мовах з пастаянным (строга вызначаным) націскам пануе сілабічная С. В. Мовы з рухомым націскам карыстаюцца танічнай і сілаба-танічнай С. В. Надзвычайнае распаўсюджанне ў сусветнай паэзіі ў XX ст. набыў свабодны верш (верлібр). Усе С. В. так ці інакш звязаны паміж сабой, узаемна ўплываюць (ці ўплывалі) адна на другую. Напрыклад, антычная С. В. аказала ўплыў на развіццё сілабічнага і сілаба-танічнага верша ў еўрапейскай і ўсёй сусветнай паэзіі, народнае вершаванне — на станаўленне сілаба-тонікі ва ўсходнеславянскай паэзіі, з'явілася асновай літаратурнага танічнага верша і г. д. Кожная С. В. мае свае вершаваныя віды і формы. У прыватнасці, відамі танічнага верша з'яўляюцца акцэнтна-складовы і акцэнтны, або чыста танічны, верш, дольнік, тактавік. У сілаба-тоніцы суіснуюць вольны верш, вершы з цэзураванымі нарашчэннямі і ўсячэннямі і г. д. У адзін і той жа час у нацыянальнай паэзіі і нават у творчасці аднаго паэта можа ўжывацца некалькі С. В. Так, у творчасці Ф. Багушэвіча сустракаюцца сілабічныя, сілаба-танічныя і танічныя вершы. М. Танк доўгі час пісаў ледзь не выключна сілаба-танічным і танічным вершам, а ў апошнія гады аддаў перавагу свабоднаму вершу. Р. Барадулін таксама

спазнаў метра-рытмічную эвалюцыю. Так, у яго першым пазычным зборніку «Маладзёк над стэпам» (1959) 95,2% твораў былі напісаны сілаба-танічнай С. В. і толькі 4,8% — танічнай. А ўжо ў «Нерушы» (1966) сілаба-тоніка і тоніка амаль ураўнаважыліся: 51% твораў адносяцца адпаведна да першай і 49% — да другой С. В. (падлікі А. Дуброўскага). Гісторыя развіцця асобных С. В. у беларускай паэзіі, пачынаючы з XVI ст. (час узнікнення беларускага пісьмовага верша), можа быць паказана ў выглядзе схемы. Акружнасці тут абазначаюць пэўнае стагоддзе, у якое існавала тая ці іншая С. В. (від верша). Пункцірам паказаны ўплыў аднаго віду верша на другі, суцэльнай лініяй размежаваны асобныя С. В.



Як відаць са схемы, у XVI ст. панаваў народны верш (гл.: народнае вершаванне) у дзвюх яго разнавіднасцях — м у з ы € ч н а - м о € ў н а й (п е € с е н н а й) і і н т а н а ц ы € й н а - с к а € з а в а й (р э ч ы т а т ы € ў н а й). Існаваў таксама і антычны (метрычны) верш (у творчасці беларускіх паэтаў-лаціністаў — Яна з Вісліцы, М. Гусоўскага, І. Іяўлевіча і інш.), але да канца стагоддзя, разам са звужэннем функцыі даўняй латыні ў літаратурным жыцці Беларусі, ён знікае. З пачатку таго ж XVI ст. вядзе сваю радаслоўную і беларуская сілабіка (Ф. Скарына, пазней — А. Рымша, С. Полацкі і інш.), на якую аказвалі ўздзеянне як метрычны, так і народны танічны верш. З канца XVIII ст. на аснове сілабічнага і народнага танічнага верша (асабліва яго сілаба-танічных форм), пад уздзеяннем рускай паззіі ўзнікае беларуская сілаба-тоніка, якая ў канцы XIX ст. поўнаасцю выцясняе сілабіку. З сярэдзіны XIX — пачатку XX ст. да сілаба-танічнай сістэмы вершавання далучаецца літаратурны танічны верш ва ўсіх сваіх відах (акцэнтна-складовы, дольнік, тактавік, акцэнтны), а таксама свабодны верш (верлібр). Абсяг ужывання народнага верша ў гэты час прыкметна злучаецца, ён працягвае выкарыстоўвацца, бадай, выключна ў вуснай народнай творчасці. Такая кароткая гісторыя развіцця беларускіх С. В.

**Спандэ́й** (грэч. *spondeios*) — такая стапа ў антычнай (метрычнай) сістэме вершавання, у якую ўваходзяць два доўгія склады (||). У сілаба-

тоніцы С. называюць з'яву, калі ў двухскаладвай  
ці (значна радзей) трохскаладвай  
стапе становяцца побач два націскныя склады:

*Неё, доёсыць, досыць! трудна далей...*

*(Я. Купала)*

Разносчыкі крычаць ля кожнай брамы.

*Груёк, гоёман, гул — усё ракой імкне.*

*(М. Багдановіч. «У Вільні»)*

*Снеёг — трэці дзень.*

Слядоў няма,

На двор і ў сад задзьмуты дзверцы.

*(М. Лужанін)*

Амаль усе радкі верша Р. Барадуліна «Міла-  
сэрнасць плахі», напісанага трохскаладвым па-  
мерам (АнЗ), у першых стопах утрымліваюць С.,  
што вызначае іх рытмічную непаўторнасць:

*Вырак ноёг абыякава босых.*

*Маёсны ўздых у глухім палыне.*

*Поёслух шляху ахвярнага —*

Посах

*Гоёркі пыл аддае меліне.*

Як апірышча мары і веры,

Ўсе шляхі абышоўшы ў жыцці,

*Поёсах груёкне ў нябесныя дзверы,*

*Ціха ў хаёту збаіцца зайсці.*

Злоўжыванне С. робіць верш грувасткім,  
няўкладным. Разам з тым дзякуючы С. паэт мо-  
жа рытмічна вылучыць тое ці іншае слова ў вер-  
шаваным радку, звярнуць на яго ўвагу. Арыгі-  
нальная выяўленчая «праца» спандэізаваных



харэяў — у вершы М. Танка «На камарыным  
вяселлі»:

На змярканні — *шум, гаём*, звон,  
Гэта звоніць *дуэб, граёб*, клён.  
Кветак весніх — *жаёр, беэль*, сіль,  
Россып буйнае расы.

Шматлікія С., разам са сцяжэннямі нека-  
торых стопаў, вызначылі арыгінальны рытм  
верша Л. Паўлікавай «Бэз»:

*Бэз! Бэз! Бэз!*  
Ах ты, стары знаёмы!  
*Пах, шэпт* — увесь  
Мроя далёкага дому.

*Бэз! Бэз! Бэз!*  
Мчыцца на хвалі светлай  
*Плэс, луг, лес*,  
Юнае даўняе лета.

*Бэз! Бэз! Бэз!*  
Тварам тану ў суквеццях.  
*Сіль, высь* — *спрэс*  
Звонам паўнюткаі вецер.

У вершы П. Броўкі «Родныя словы», на-  
пісаным Ам4, апошнія радкі ўсіх чатырох стро-  
фаў — суцэльныя С., дзякуючы якім рытмічна  
вылучаюцца самыя дарагія для паэта словы-  
назвы. Гэтаму садзейнічае яшчэ і запіс кожнага  
аднаскладовага слова асобным радком. Вось  
пачатак верша:

Яны даспадобы мне, хай і старыя,  
Не толькі ў гучанні хвалюючы змест.  
Як многа гавораць мне назвы такія —  
Мінск,  
    Пінск,  
        Брэст.

У наступных строфах — такое самае рытмічнае вылучэнне слоў-назваў (дзякуючы С. і запісу асобнымі радкамі): .....Што продкі любілі спакойную працу — // *Шклоў, // Клецк, // Мір*; І разам з Бярозаю катаў тапілі — *Пціч, // Друць, // Сож*; У сёлаў імёны, як гукі цымбалаў, — *Блонь, // Струнь, // Звонь!* У прыведзеных прыкладах спандэізаваныя радкі могуць успрымацца і як аднаскладовыя стопы (гл.). У такім разе вершы Л. Паўлікавай і П. Броўкі можна вызначыць як строфныя лагаэды (гл.).

**Стапа€** — група складоў з адным націскным (доўгім) і адным альбо двума ненаціскнымі (кароткімі) складамі, раўнамернае паўтарэнне якіх вызначае метр сілаба-танічнай і антычнай сістэм вершавання. С. — метрычная адзінка верша, у той час як вершаваны радок — рытмічная. У слове можа быць адна або некалькі С.: «Вучэб/ную / стральбу / прахо/дзіла / пяхо/та» — К. Крапіва; часам С. уключае два словы ці заканчэнне аднаго і пачатак другога: «Бага/та, род/ная / ты мо/ва» — П. Броўка. У залежнасці ад колькасці складоў С. сілаба-танічнага верша бываюць двухскладовыя (ямб, харэй) і трохскладовыя (дактыль, амфібрахій, анапест). Часам, аднак, у выглядзе эксперыменту сустракаюцца і аднаскладовыя стопы (гл.). Гэтаксама як эксперымент выглядаюць С. чатырохскладовыя — пеоны і пяціскладовыя — пентоны (гл.).

**Тактавік** — від танічнага верша, колькасць складоў у якім паміж моцнымі націскамі 0—1—2 ці (часцей) 1—2—3. Часам міжнаціскны інтэрвал аб'ядноўвае чатыры ненаціскныя склады. Пропускі націскаў на метрычна моцных месцах рэдкія, затое ў трохскладовых інтэрвалах часта сустракаюцца звышсхемныя націскі на сярэднім складзе. Т., такім чынам, яшчэ больш аддаляецца ад сілаба-танічнага верша, чым дольнік, займае прамежкавае становішча паміж дольнікам і акцэнтным вершам. У беларускую паэзію Т. увялі на пачатку XX ст. Я. Купала і М. Багдановіч. Вось чатырохіктны тактавік Я. Купалы («Да зямлі прадзедаў маіх», 1912):

Я табе€, зямля€ мая пра€дзедаў маўх,  
 Не патра€плю нічо€га жале€ць на све€це,  
 На свет цэ€лы гато€ў твой прыго€н апе€ці  
 І ўзняцў паса€д на магўлішчах тваўх.

Я цябе€ душой ра€д бы сваёй сагрэ€ці  
 І каро€ну спле€сці з со€нца, зор залаты€х, —  
 На цябе€ каро€ну ўзлажы€ць, каб хоць на мўг  
 Заясне€ла ты ў ця€жка дабы€тым цве€це.

М. Багдановіч пакінуў узоры Т. трохіктнага («Русалка») і чатырохіктнага («...Хмурья, цёмныя гудзяць і шэпчуць елі»). Арыгінальны Т. ёсць у П. Панчанкі (верш «Маўклівая малітва»):

Мо€ляцца бе€лыя, жоёўтыя, чоёрныя,  
 Адпрасава€ныя, самавўтыя.  
 Усе€ такўя вучо€ныя.  
 Усе€ такўя хўтрыя.

Маліцеса, дыпламаёты, маліцеса  
 Хрыстуе, алаёху ці буёдзе.  
 А поётым боёгу сваймуе пахваліцеса,  
 Што мўр на планеёце буёдзе.

Тут у другім радку першай страфы і першым радку другой страфы ажно па чатыры міжнаціскныя інтэрвалы. У цэлым верш — трохіктны Т., але ёсць і адступленні: у першым радку першай і ў трэцім радку другой страфы колькасць моцных націскаў дасягае чатырох, а другі радок першай страфы мае ўсяго два ікты.

Сучасныя беларускія паэты да Т. звяртаюцца не часта. Арыгінальны шасцііктны Т. ёсць, напрыклад, у Р. Семашкевіча:

Соёнца зайшлое. Тумаён клубіцца. Сцўхла дароёга.  
 Руёкі раскўнь, лёшшы на сеёне. Ды адпачыёнь, нябоёга.  
 Жаёрам зялёным і лаёскай лугоёў муроёжных  
 Веёе ад веёчнасці стрэёх. Тыё не сумуёй, падароёжны.  
 Буёдзе другў вандроёўнік муёзыку даёлечы слуёхаць.  
 Счэёзне тваё, настаёне другоёе. Мацуёйся дуёхам.

**Танічнае вершаваённе** (ад грэч. tonos — націск) — сістэма вершавання, у аснове якой — аднолькавая (прыблізна аднолькавая) колькасць моцных, або апорных, націскаў у вершаваных радках. Колькасць жа ненаціскных складоў паміж імі розная — ад ніводнага да васьмі. Лі-

т а р а т у ё р н ы т а н і ч н ы в е р ш склаўся ў XIX — пачатку XX ст. на аснове народнага вершавання, танічнага па сваёй прыродзе. Прычым адразу вызначылася некалькі відаў Т. В.: ак-

цэнтна-складовы, дольнік, тактавік, акцэнтны. У кожным з іх ёсць тое асноўнае, што вызначае Т. В. увогуле — чаргаванне пэўнай колькасці моцных націскаў у вершаваных радках. Разам з тым кожны адрозніваецца сваёй мерай свабоды ў дачыненні да колькасці складоў у радках, колькасці ненаціскных складоў паміж моцнымі націскамі, ужывання рыфмы і г. д. Танічны літаратурны і народны верш пры іх вялікім падабенстве (і там і тут — роўная колькасць моцных націскаў у радках), пры тым, што першы ўзнік пад уплывам другога, усё ж значна адрозніваюцца. Галоўнае адрозненне — у функцыі моцных, або апорных, націскаў. Калі ў народным вершаванні націск выконваў толькі рытмічную ролю, мог падаць на малазначныя словы, нават службовыя, то ў літаратурным танічным вершы ён мае сэнсавое значэнне і абавязкова прыходзіцца на найбольш значнае па сэнсу слова. У народным вершаванні націск выраўноўваў усе словы (гэтаму дапамагала і мелодыя, музычнае суправаджэнне слоўнага тэксту), а ў танічным ён, наадварот, падкрэслівае, рытмічна выдзяляе асобныя словы і словазлучэнні. Націску ў танічным вершы дапамагаюць шматлікія паўзы, якія адыгрываюць рытмаарганізуючую ролю. Яны аддзяляюць адзін ад другога інтанацыйна самастойныя рытмічныя адрэзкі, у цэнтры якіх і знаходзяцца націскі. Першыя ўзоры літаратурнага танічнага верша — гэта пераважна стылізацыя «пад народнае» (творы А. Кальцова, «Сказка о рыбаке и рыбке» А. Пушкіна, «Песня про купца Калашникова» М. Лермантава і інш.). Т. Шаўчэн-

ка на аснове ўкраінскага народнага верша стварыў свой тып верша — т. зв. каламыйкавы верш з аднолькавай колькасцю складоў у радках (8+6). Шаўчэнкаўскі каламыйкавы верш аказаў моцны ўплыў на асобных украінскіх, рускіх і беларускіх паэтаў (П. Тычына, А. Малышка, М. Святлоў, Э. Багрыцкі, Я. Купала). Вялікую ролю ў развіцці Т. В. адыграла наватарская паэзія У. Маякоўскага, уплыў якой адбіўся на ўсёй еўрапейскай вершатворчасці, у тым ліку беларускай. Танічным вершам пісалі Я. Купала («Тарасова доля», «Бандароўна»), М. Чарот («Босыя на вогнішчы»). Т. В. сустракаецца ў творчасці П. Панчанкі, М. Танка, К. Кірэенкі, Р. Барадуліна і некаторых іншых беларускіх паэтаў. Унікальны прыклад ужывання розных відаў Т. В. у адным творы — «Страцім-лебедзь» М. Багдановіча.

**Трохскладоўныя памеёры** — памеры вершаваныя, у аснове якіх — стопы дактыля, амфібрахія і анапеста. Ужываюцца ў паэзіі не так часта, як двухскладовыя памеры (гл.). У параўнанні з апошнімі ў іх радзей сустракаюцца пропускі схемных метрычных націскаў, аднак часцей з'яўляюцца звышсхемныя (пераважна ў анапесте на першым складзе) і цэзуры. Колькасць стопаў у Т. П. вагаецца ад двух («Зімой у лесе» Я. Коласа, «Бывайце здаровы» А. Русака) да шасці («Urbi et orbi» М. Танка, «Гекзаметры» А. Салаўя). Найчасцей беларускія паэты звяртаюцца да трох- і чатырохстопных Т. П. Вось, у прыватнасці, як па-рознаму гучаць адпаведна

#### Д4, Ам4 і Ан4 у аднаго аўтара — Я. Купалы:

Годзе заходняй і ўсходняй культуры!  
Для беларуса цана ім адна,  
Ўсе вы, панове, аднакай натуры:  
З сэрца чужога кроў ссалі б да дна.

(«Годзе!..»)

Я буду маліцца і сэрцам, і думамі,  
Распетаю буду маліцца душой,  
Каб чорныя хмары з мяцеліцаў шумамі  
Не вылі над роднай зямлёй, нада мной.

(«Мая малітва»)

Як я лесам іду, зважна думкі сную,  
Аглядаю святую дубоў грамаду;  
Там, як дома, сабе з пушчай песню пяю,  
Зважна думкі сную, як я лесам іду.

(«Як я полем іду.....»)

Да Т. П. адносяцца таксама і т р о х с к л а д оў в і к і з п е р а м е ё н н а й а н а к р у ё з а й (ПаЗ), у якіх нерэгулярная анакруза абумоўлівае спарадычнае з'яўленне ў вершаваных радках то дактылічных, то амфібрахічных, то анапестычных стопаў, што выразна відазмяняе рытмічны малюнак верша. Вось як, напрыклад, мадыфікавалі анакрузы своеасаблівы гекзаметр М. Танка:

З амфары гэтай даўно  
Вінаградны сок выпілі госці.  
П'яныя, потым разбілі яе.  
Пенелопа  
Вымела ўсе чарапкі  
За парог свайго дому.  
Цудам адзін ацалеў,  
А на ім — цень музыкі з жалейкай.

І, хоць вякі прамінулі,  
Мы чуем ізноў «Адысею».

Тут, як бачым, чаргуюцца стопы Д (1, 3, 5, 7, 9 радкі), Ан (2, 4, 6, 8 радкі) і Ам (10 радок). Прычым колькасць стопаў у радках самая розная — ад адной і да трох. Рытма-інтанацыйны малюнак ПаЗ прыдаўся, у прыватнасці, для перадачы элегічнага настрою некаторым беларускім паэтам падчас Вялікай Айчыннай вайны — А. Куляшову («Над брацкай магілай», «Ліст з палону», «Сцяг брыгады»), П. Броўку («Надзя-Надзейка», «Кастусь Каліноўскі»), М. Танку («Мы ў свой горад прыйшлі») і інш.

**Трынаццаціскладоў** — адзін з найбольш распаўсюджаных (побач з адзінаццаціскладовікам) сілабічных вершаў у беларускай паэзіі XVI—XVIII стст. У Т. пасля 7 склада стаяла цэзура; як правіла, вершаваныя радкі канчаліся жаночымі клаўзуламі. Абумоўлена гэта было ўплывам польскай паэзіі і польскай мовы (націск у ёй пастаянны — на перадапошнім складзе ў слове), адкуль і прыйшоў да нас Т. Карысталіся Т. А. Рымша, Л. Мамоніч, К. Філалет, М. Сматрыцкі, С. Собаль, Сімяон Полацкі і інш. Дзякуючы Полацкаму Т. трапіў у рускую паэзію і заняў там таксама дамінуючае становішча ажно да рэформы Традзьякоўскага-Ламаносава. Вось, для прыкладу, адзін з Т. Андрэя Рымшы (XVI ст.):

Въсе можем своим оком лацно обачыти,  
Долъжыню и шырокость шнуром позначыти.



И человека можем познати по твары,  
 Если въ себе не маеть лишнее привары.  
 Але где цнота себе обрала оселость,  
 Там ростроп ест и мужьская смелость.

**Харэі́й** (грэч. choreios — танцавальны, ад choēros — хор, карагод, танец) — 1) адзін з метраў антычнай і сілаба-танічнай сістэм вершавання, заснаваны на раўнамерным чаргаванні ў вершаваных радках доўгіх (або націскных) няцотных і кароткіх (або ненаціскных) —цотных складоў; схема гэтага метра наступная: |—|—|—...; 2) від двухскладовай стапы, што мае доўгі і кароткі (антычнае вершаванне) або націскны і ненаціскны склады (сілаба-танічнае вершаванне): |— X. — самы пашыраны (пасля ямба) від стапы ва ўсходнеславянскай паэзіі. Вершаваны рытм, у аснове якога ляжыць X., дапамаге лепшаму выяўленню настрою весялосці, гулліваасці, аптымізму. Напрыклад:

Гарманіст мяхі разводзіць,  
 І пайшло ў катле кіпець!  
 Проста самі ногі ходзяць,  
 Паспрабуй — стрывай, уседзь.

*(К. Кірзэнка. «Палеская полька»)*

Рыцар збройны на кані  
 Скача  
 Блізка сем стагоддзяў,  
 Каб нашчадак  
 След знаходзіў  
 Да крывіцкай чысціні.

*(Р. Барадулін. «Рыцар збройны на кані»)*

Разам з тым Х., найперш тады, калі ў радках  
звыш чатырох стопаў, можа добра выяўляць і  
настрой роздуму, развагі:

Ёсць такі удумак вечаровы,  
Дзе забыты і нягоды, і радня.....  
І сярэбраныя чуюцца падковы  
Абнадзеенага заўтрашняга дня.

*(Я. Янішчыц)*

Не сустрэліся ні разу мы з табою за вайну,  
А твае лісты з маімі стрэчу мелі не адну.  
Кожны раз на паўдарозе сустракаліся яны:  
На вайну твой ліст імкнецца, мой спяшаецца з вайны.

*(А. Куляшоў. «Галубкі»)*

Х. шырока выкарыстоўваецца ў вуснай на-  
роднай творчасці (вершы, прыпеўкі, жартоўныя  
песні), у прыватнасці ў дзіцячым фальклору (лі-  
чылкі, забаўкі, скарагаворкі). Адзін з першых  
узораў харэічнага метра ў беларускай пісьмовай  
паэзіі сустракаецца яшчэ на пачатку XVII ст. —  
«Польша квітнеть лациною» Я. К. Пашкевіча.  
У навейшай беларускай паэзіі Х. выкарыстоў-  
ваецца вельмі часта. М. Багдановіч, у прыват-  
насці, ужыў харэй, згодна падлікаў І. Ралько,  
у 889 вершаваных радках (21 працэнт ад усіх  
напісаных), прычым выкарыстаў 22 харэічныя  
памеры (ад трох- да васьмістопнага). Я. Колас  
Х. ужыў у большасці сваіх твораў, выкарыстаў-  
шы 34 памеры і іх разнавіднасці (сярод іх  
найчасцей — Х4). У творчасці Я. Купалы Х.  
пераважае не толькі па ліку твораў, але і па  
колькасці вершаваных радкоў, у якіх ён ужыты.  
Прычым, у народных песняроў заўважаецца

тэндэнцыя: X. пераважае ў малых па радковаму аб'ёму творах, ямб — у вялікіх. Увогуле, як сведчаць даследчыкі верша, харэічныя тэндэнцыі характэрны не толькі для беларускай, але і для ўкраінскай і рускай народнай паэзіі. - Харэічнымі памерамі напісаны паэма Я. Коласа «Сымон-музыка», верш Я. Купалы «Вечарынка ў калгасе», вершаваныя казкі М. Танка «Конь і Леў», «Журавель і Чапля», паэма «Люцыян Таполя» і інш.

**Цэзура** (ад лац. caesura — рассячэнне) — пастаянная ўнутрырадковая паўза, якая звычайна праходзіць праз адно і тое ж месца ўсіх вершарадоў паэтычнага твора, напісанага антычным, сілабічным ці сілаба-танічным вершам. У антычным вершы Ц. дзяліла (рассякала) стапу (адсюль і назва), у сілаба-танічным яна, як правіла, супадае з заканчэннем слова і стапы. Часам, аднак, і рассякае стапу, як гэта заўважаецца ў вершы П. Броўкі «Красаванне». Тут Ц. «рассякае» чацвёртую стапу Д6, што падкрэсліваецца нават графічна (вершарад запісваецца ў два радкі):

Ёсць прыгажосць у ранку праменным,  
ёсць у змярканні,  
Толькі нічога не знаю прыгожай,  
як час красавання,  
Як разліваюцца белыя вішні,  
а слівы, а бэры,  
А буйныя ружы, а мак лёгкакрылы,  
а сціплы той верас.

У чатырохстопным і пяцістопным вершы Ц. звычайна знаходзіцца пасля другой стапы, у

шасцістопным — пасля трэцяй, у сямі- і васьмістопным — пасля чацвёртай. Напрыклад:

Асцярожна, ногі: //  
 плошча Перамогі!  
 Спяць бацькі трывожна, //  
 а над імі — гімн...  
 Сватала вайна іх, //  
 ажаніла многіх  
 Неразлучна з смерцю //  
 у дамах магіл.

*(А. Камароўскі. «Паклон»)*

Тут, у шасцістопным харэі, цэзура стаіць пасля трэцяй стапы. Яна дзеліць вершарад на дзве палавіны, што падкрэслена графічна. Ц. мае рытмастваральнае значэнне, набліжаючыся па сваёй інтанацыйна-сэнсавай ролі да міжрадкавай паўзы. Стапа, што знаходзіцца перад Ц., можа нахталт клаўзулы быць з н а р а - ш ч э € н н е м (Цн) ці ў с я ч э € н н е м (Цу) — падоўжанай на адзін-два склады або, наадварот, зменшанай. Вось чатырохстопны ямб з цэзурным нарашчэннем на адзін склад (Я4Цн1):

Ў краіне светлай, дзе я ўміраю,  
 У белым доме ля сінняй бухты,  
 Я не самотны, я кнігу маю  
 З друкарні пана Марціна Кухты.

*(М. Багдановіч)*

Няма цензуры, ды ёсць цэзура,  
 Калі за горла хапае страх,  
 Калі пасе нас, нібы кузурак,  
 Ахоўна-схоўны таёмны гмах.

*(В. Зуёнак)*

Арыгінальнасць рытма-інтанацыйнаму ма-  
люнку верша надаюць Цн і ў харэі. Як, у пры-  
ватнасці, у вершы А. Вялюгіна «Чаромхавыя  
халады» (першыя два радкі):

Па ярах сумётамі — белая чаромха.  
Салаўі шалёныя б'юць на ўсе лады.  
Зайнела пер'е майскага чарота,  
выветрыўшы неба,  
ходзяць халады.

А вось прыклады з Цу. Верш Я. Купалы «З  
кутка жаданняў» напісаны чатырохстопным  
дактылем з цэзурным усячэннем на адзін склад  
у няцотных радках (Д4Цу1Д4Д4Цу1Д4):

К яснаму сонцу з цьмы, з беспрасвецця,  
К славе з бясслаўя ўсім нашым людзям —  
Гэткай шукаю сцэжкі на свеце,  
Гэткаму Богу і душу аддам.

«Балада пра начлег» А. Пысіна напісана ча-  
тырохстопным амфібрахіем з цэзурным усячэн-  
нем на адзін склад (Ам4Цу1Ам4Цу1):

Граната ў руках. // Патрон у ствале.  
Чаго нам, сябры, // яшчэ не стае!

Стралковая рота // сопку ўзяла.  
...Пад намі зямля, // над намі зямля.

Часам Ц. называюць любы словападзел  
у радку, а пастаянную працяглую паўзу — м е  
д ы я€ н а й.

**Ямб** (грэч. jambos — кідальнік; нападаючы)  
— 1) адзін з метраў антычнай і сілаба-танічнай  
сістэм вершавання, заснаваны на раўнамерным  
чаргаванні ў вершаваных радках кароткіх (або

ненаціскных) няцотных і доўгіх (або націскных) — цотных складоў; схема гэтага метра наступная: —|—|—|...; 2) від двух-складовай стапы, што ўтвараецца з кароткага і доўгага (антычнае вершаванне) або ненаціскага і націскага складоў (сілаба-танічнае вершаванне): —|. У беларускай навуковай літаратуры тэрмін упершыню ўпамінаецца ў кнізе Л. Зізанія «Граматыка словенска» (1596). У рускую паэзію Я. увялі В. Традзьякоўскі і М. Ламаносаў, ва ўкраінскую — І. Катлярэўскі. Сустракаецца Я. у беларускім песенным фальклоры, у новай беларускай літаратуры ўпершыню ўжываецца ў творах канца XVIII — пачатку XIX ст. («Ці чулі вы, панове, зроду...», «Энеіда навыварат»). У радках беларускага верша бывае ад адной да дзесяці стопаў Я. Вось прыклады некаторых ямбічных памераў — адпаведна Я2, Я3, Я5:

Было тады:  
Сяло, сады.  
Цвілі гады,  
Нібы сады.

(Я. Сіпакоў)

Мяне ў жывых не стане,  
Сыду я ў небыццё,  
Ды вечна будзе ранне  
І песні, і жыццё.

(Я. Колас. «Сам сабе»)

Паўстань з народу нашага, Ўладар,  
Адбудаваць свой збураны пасада,  
Бо твой народ забыў, хто гаспадар  
І хто яго абдзёр з каронных шата.

(Я. Купала. «Паўстань...»)

Найбольшае распаўсюджанне ва ўсходне-

славянскай паэзіі набыў Я4. Ім напісаны такія шэдэўры сусветнай літаратуры, як «Евгений Онегин» А. Пушкіна, «Энеіда» І. Катлярэўскага, «Новая зямля» Я. Коласа, мноства вершаў беларускіх паэтаў («Люблю» К. Буйло, «Беларусь» П. Глебкі, «.....Заўсёды трошкі таямніцай» А. Лойкі, «Шэсць вершаў для А.» Л. Дранько-Майсюка, «Трыпціх» Х. Чэрні і інш.). Вось характэрныя прыклады Я4:

Жыццё — не мітульгі пацеха.  
Таптала. Славіла. Ламала.  
Нявыкрыканы крык, як рэха:  
Жыцця ў жыцці мне мала. Мала!

*(А. Вялюгін)*

Мой родны край доўгацярплівы,  
Даруй мне кожны каласок,  
Што я з тваёй збяднелай нівы  
Знёс на чужую незнарок.

*(І. Ласкоў. «.....Я страціў  
смак да іншай мовы»)*

Да Я. часта звяртаўся М. Багдановіч. Па падліках І. Ралько, ямбам напісана 35 працэнтаў усіх вершаў паэта (1492 радкі), прычым ён карыстаўся 26 памерамі Я. Найбольшая колькасць радкоў (616, або 14,5 працэнта) прыпадае на долю чатырохстопнага Я., рэшта — двух-, трох-, пяці-, шасцістопны Я. або спалучэнне гэтых памераў у розных камбінацыях. Пяцістопны Я. знайшоў пашырэнне ў цвёрдых формах верша (санет, актава і г. д.), а таксама ў т. зв. тэатральным белым вершы, якім звычайна пішуцца драматычныя творы («Над Бярозай-ра-

кой» П. Глебкі, «Кацярына Жарнасек» М. Клімкові-ча). Бадай, самы ўнікальны прыклад Я. у беларускай паэзіі — верш В. Шніпа «Восень. У Траецкім», напісаны Я10 (!):

Траецкае, нібы майстэрня мастака, прапахла фарбамі  
і кавай  
І вецер, як натуршчык п'яны, стомлена блукае між  
старых дамоў,  
Дзе ціха, як на могілках, і ўсім, нібы ў музеі, тут яшчэ  
цікава  
Хадзіць і сцены разглядаць, і булкі карміць нахабных  
галубоў.

Ты зойдзеш у задымлены шынок і соку вып'еш,  
купіш цыгарэт,  
Паслухаеш спакойную, як павуціна, музыку,  
што льецца сонна  
На тлумны і галодны, як сабака і як першы снег,  
халодны свет,  
І будзе ўсё навокал, быццам шэры пыл і неба  
над зямлёй, будзённа.

*(В. Шніп. «Восень. У Траецкім»)*

Да ямбічных памераў звяртаюцца практычна ўсе сучасныя беларускія паэты.



## ФОНІКА

## РЫФМІКА

**Фоэніка** (ад грэч. *phōnikos* — той, што гучыць) — гукавая арганізацыя вершаванай мовы, а таксама раздзел паэтыкі, што яе вывучае. Верш разлічаны перш за ўсё на гучанне і ўсе свае выяўленчыя мажлівасці рэалізуе толькі ў гучанні. «Чытаць верш моўчкі можна, — заўважаў А. Луначарскі, — але так, як можна чытаць моўчкі ноты. Верш патрабуе выканання». Фанічныя асаблівасці вершаванай мовы выяўляюцца найбольш поўна менавіта ў маўленні, чытанні верша ўголас. У шырокім сэнсе да гукавой арганізацыі вершаванай мовы адносяцца рытм, рыфма, строфіка, асобныя фігуры паэтычнага сінтаксісу, інтанацыя, а таксама ўласна гукапіс, або гукавая інструментоўка верша. Часцей жа Ф. разумеюць менавіта як гукапіс, сістэму розных гукавых паўтораў (алітэрацыя, асананс, гукаперайманне і інш.), у тым ліку і рыфму. Інструментоўка ўплывае на мілагучнасць верша, на яго сэнсавую выразнасць і своеасаблівасць інтанацыйнага малюнка. Аднак рыфма — настолькі яркаравы, самабытны від гукавога паўтору, што яна сама стварае цэлую гукапісную сістэму, таму яе (рыфму), як і некаторыя іншыя формы гукавой арганізацыі вершаванай мовы (рытм, строфіка і

г. д.), заканамерна вылучаюць у самастойную галіну паэтыкі верша — рыфміку. Гукі самі па сабе ў выяўленчых адносінах нейтральныя, яны не выклікаюць ні пэўных эмоцый, ні тым больш думак. Аднак у паэтычным кантэксце паўтор аднародных гукаў дапамагае падкрэсліць, вылучыць асобныя словы, звярнуць на іх асаблівую ўвагу. Гэтым самым гукапіс садзейнічае ўзмацненню выяўленчых мажлівасцей паэтычнай інтанацыі. Таму «роля гукавых паўтораў, — як слушна падкрэсліваў Л. Цімафееў, — не столькі непасрэдна гукавая, колькі ў шырокім сэнсе інтанацыйная». Інтанацыйна-гукавая арганізацыя паэтычнай мовы залежыць ад эмацыянальна-сэнсавай напоўненасці таго ці іншага твора, творчай індывідуальнасці паэта, літаратурнага метаду ці напярэмак, да якога ён належыць, фанетычных асаблівасцей нацыянальнай мовы. Аднаго якога-небудзь універсальнага спосабу гукавой арганізацыі вершаванай мовы, прыдатнага для ўсіх твораў і тым больш для ўсіх паэтаў, няма. Ф., безумоўна, цесна звязана з развіццём лірычнай тэмы твора, але гэтая сувязь у кожным канкрэтным выпадку праяўляецца па-свойму. Часам, напрыклад, нейкае асноўнае (апорнае) слова верша нібы «прарастае» ў яго гукавым ладзе, як гэта здарылася, у прыватнасці, з прозвішчам славутага галандскага мастака ў сістэме гукапісу верша М. Танка «Дом Рэмбранта» (т. зв. а н а г р а € м а):

І РЭха паўТАРАюць пРЫСТАні, кваРТАлы,  
І мы ўРываЕМся у лаБІРЫНТ каналаў.

У іншым вершы інструментоўка на тыя сямья зычныя гукі можа мець зусім іншае сэнсавое нападўненне. Часам «гукавое пацвядрджэнне» зместу настолькі своеасаблівае, што выявіць яго надзвычай цяжка. Ды і формы гукапісу надзвычай разнастайныя, не паддаюцца ніякай каталагізацыі. Даследчыка фанічных асаблівасцей верша могуць вылучыць толькі прафесійныя скрупулёзныя аналіз і тонкі эстэтычны слых. Пры гэтым неабходна памятаць, што «музыка слова заключаецца не ў яго гучнасці, а ў спалучэнні яго гучання і значэння» (Б. Пастарнак). Па вобразным выказванні паэта А. Разанава, гук — гэта «электрон» верша». Адначасова ён заўважыў, што «менавіта з увагі да гуку, з патрэбы гуку стаць сэнсам» і ўзніклі яго т. зв. квантэмы і вершаказы. Яшчэ М. Ламаносаў звязваў з пэўнымі гукамі свае эстэтычныя і прасторавыя ўяўленні. У канцы XIX — пачатку XX ст. да гукаў уважліва прыслухоўваліся і прыглядаліся французы А. Рэмбо («Галосныя»), Ш. Бадлер («Адпаведнасці»), Г. Апалінэр, рускія К. Бальмонт, В. Хлебнікаў, наш М. Багдановіч і інш. А ўслед за паэтамі спалучэннем у слове гучання і значэння, гукавой семантыкай зацікавіліся лінгвісты — у 70—80-я гады XX ст. узнікла ф о н а с е м а ё н т ы к а як асобная галіна мовазнаўства. Добрай ілюстрацыяй фонасемантычных разваг могуць служыць словы У. Караткевіча пра суадносіны характару беларусаў і іх мовы, пра якую ён сказаў наступнае: «Яна вечная, бо ўся яна як наш характар. Здаецца, кволая ад пяшчотнай мяккасці, яна раптам кідае

наверх схаваную ад усіх жалезную мужнасць і сілу. І, як бы дамогчыся свайго, б'е, як перапёлка ў жытах — мякка, а за тры вярсты чуваць. «Эль» — як салодкае віно, «дзе» — як шклянкой палачкай па крышталю, мяккае «с», як соннае ціўканне сінічкі ў гняздзе. І побач «р», як гарошына ў свістку. І доўга, спявуча, адкрыта гучаць **галосныя**. А «г» прыдыхае так ласкава, як маці на лобік дзецку, каб перастаў сніць дрэнны сон».

Паўтор асобных гукаў, у прыватнасці зычных, вызначае воблік своеасаблівага алітэрацыі й нагавае рша, які ўжываецца ў паэзіі некаторых сучасных народаў (ісландцы, казахі, кіргізы, калмыкі і інш.). Для такіх вершаў характэрны паўтор адных і тых жа зычных гукаў у пачатку радкоў, перад першым націскным галосным. Гукапіс паэтычных твораў адрозніваецца ад гукапісу твораў праязічных і драматычных багаццем і разнастайнасцю, шматфункцыянальнасцю і выразнасцю сваіх гукавых паўтораў, што прадвызначана скіраванасцю паэзіі на яе гукавое ўзнаўленне. Тое, што для верша лічыцца нормай (раўнамернае чаргаванне націскных і ненаціскных складоў, паўтарэнне аднолькавых гукаў, слоў, сінтаксічных канструкцый і г. д.), у праязічным тэксце можа выглядаць як значны недахоп. Так, М. Горкі, сустрэўшы ў творы аднаго пісьменніка фразу «*Жан жадно сжал ее*», заўважыў: «Магчыма, у вершах гэта назвалі б алітэрацыяй, а ў прозе — неахайнасць». У адносінах да паэзіі гукапіс выступае перш за ўсё як мілагучнасць, г. зн. пры-

гажосць і натуральнасць гучання літаратурнай мовы. У кожнай нацыянальнай мове ёсць свае законы мілагучнасці (гл.).

**Рытэма** (ад грэч. *rhythmos* — суразмернасць) — паўтаральная сугучнасць асобных слоў ці іх частак на адных і тых жа месцах у вершаваных радках. Усталяванасцю пазіцыі Р. адрозніваецца ад іншых відаў гукавых паўтораў, што сустракаюцца ў вершы (гл.: фоніка). Часцей за ўсё Р. бывае ў канцы радкоў, таму яе часам не зусім дакладна вызначаюць як сугучнасць клаўзул. Аднак паэзія, апрача найбольш пашыраных *к а н ц а в ы € х Р.*, ведае Р. *п а ч а т к о € - в ы я*, калі сугучныя словы стаяць у пачатку суседніх радкоў, і *ў н у € т р а н ы я*, калі адно з сугучных слоў знаходзіцца ў сярэдзіне, а другое — ў канцы аднаго і таго ж радка. Сустрадаюцца вершы, у якіх усе словы або частка слоў аднаго радка рыфмуюцца з усімі словамі або часткай слоў другога радка (гл.: пантарыфма). Што да характару сугуччаў, то ў іх вырашальную ролю адыгрывае перш за ўсё супадзенне націскных галосных, а ўжо затым — паслянаціскных і пераднаціскных зычных і галосных гукаў. Для прыкладу — страфа з верша Р. Барадуліна:

Не глядзі зняв~~е~~рыста,  
Пазірай задз~~і~~рыста.  
Будзе рыбе не~~е~~расту  
І надзеі вы~~е~~расту.

Нягледзячы на поўнае супадзенне пяці паслянаціскных гукаў у словах *зняв~~е~~рыста* — *задз~~і~~рыста* —

*рыста і нерасту — вырасту*, гэтыя слоўныя сугуччы нельга прызнаць Р. У той жа час *зняверыста — нерасту, задзірыста — вырасту* — гэта словы-Р., бо націскныя гукі ў іх супадаюць (не мае значэння нават тое, што два з пяці паслянаціскных гукаў разыходзяцца ў гучанні). Р. — не абавязковая прымета верша. Антычная паэзія, напрыклад, Р. не ведала. Не было яе і ў найбольш даўніх жанрах усходнеславянскага фальклору (былінах, думах, галашэннях і г. д.). Па назіраннях беларускіх фалькларыстаў, «чым далей у старажытнасць, тым радзей сустракаюцца паўторы сугучных клаўзул у песенных радках... Адсюль зусім зразумела, чаму, напрыклад, у песнях-баладах і ў асноўным масіве каляндарна-абрадавых песень рыфма назіраецца непараўнальна радзей, чым, скажам, у лірычных песнях пра каханне, пра жаночую долю або ў прыпеўках» (Н. Гілевіч). Р. (у яе цяперашнім разуменні) узнікла найраней у паэзіі старажытнага Кітая (II тыс. да н. э.), затым — незалежна ад кітайцаў — ёй сталі карыстацца ў даісламскай паэзіі арабаў (V—VI стст.). У IX ст., у перыяд замены квантытатыўнага (колькаснага) вершавання квалітатыўным (якасным), яна з'явілася ў Еўропе — у лацінамоўнай нямецкай паэзіі (Отфрыд), затым шпарка распаўсюдзілася ва ўсёй еўрапейскай вершатворчасці. Тлумачыцца гэта не толькі моцным уплывам лацінскай паэзіі (непасрэдным або апасродкаваным), але і тым, што кожная з нацыянальных еўрапейскіх літаратур, па сутнасці, самастойна падышла ўжо да авалодання Р. У аратарскай прозе ўсіх гэтых літара-

тур сугучныя словы ўжываліся досыць часта ў заканчэннях асобных частак рытарычных перыядаў, што прыводзіла да з'яўлення рыфмаванай прозы. У паэзіі слоўная сугучнасць узнікала найперш у выніку ўжывання сінтаксічнага паралелізму, пры якім у сярэдзіне і на канцах суседніх вершарадоў аказваліся тыя самыя часціны мовы ў аднолькавай граматычнай форме. Усё гэта рыхтавала глебу для ўспрыняцця Р. як нечага арганічнага, вельмі патрэбнага. З часам роля Р. робіцца настолькі значнай, што яе нават лічаць сінонімам верша, паэзіі наогул (зразумела, неапраўдана). На фоне верша звычайнага, г. зн. рыфмаванага, пачынае вылучацца белы верш, а на фоне зарыфмаваных радкоў — халастыя радкі.

Р. — з'ява гукавая, а не графічная. Таму зусім зразумела, што Р. лічацца гукавыя супадзенні тыпу *круг — завірух, сад — хат* і г. д. У старажытнай беларускай паэзіі (як, дарэчы, і ў іншых даўнеславянскіх) Р. нярэдка ўтварала супадзенне апошніх складоў слоў, месца націску ў іх значэння не мела (*его€ — бліжнего, пракля-€тая — свята€я, рука€ — лу€ка*).

Веруй в Бога единого,  
А не бери надармо имени Его!  
Помни дни святые *святити*,  
Отца и матку *чтити*!  
Не забивай ни *едина*,  
И не делай греху *блудна*!

(Ф. Скарына)

Карыстаючыся Р., заўсёды трэба мець на

ўвазе думку класіка сучаснай беларускай літаратуры М. Танка, выказаную ім у верлібры «Рыфма»:

Ты можаш быць  
І мільянджэлаўскім  
Ударам кулака  
У ашчэр  
Яго славуага «Сатыра».  
І можаш быць  
Тым фігавым лістком,  
За якім еўнухі  
Скрываюць сваю немач.

Пазней галоўнай прыметай Р. становіцца супадзенне націскных галосных і паслянаціскных гукаў. У канцы XIX і асабліва на пачатку XX ст. уся ўсходнеславянская Р. значна «палявела»: важным стала супадзенне не паслянаціскных, а пераднаціскных гукаў. Пачала шырока ўжывацца недакладная Р., пры якой супадаюць толькі асобныя гукі. Менавіта ў гэты час рускі паэт І. Сявяранін напісаў:

Теперь повсюду дирижабли  
Летят, пропеллером урча,  
И ассонансы, точно сабли,  
Рубнули рифму сгоряча.

«Левізна» — адна з асноўных прымет сучаснай усходнеславянскай, у тым ліку беларускай, Р., хоць такую Р. можна сустрэць яшчэ ў першай палове XIX ст. (напрыклад, у А. Пушкіна). Аслабленне сугучнасці паслянаціскных складоў прывяло да ўзмацнення гукавой сузалежнасці не толькі пераднаціскных складоў, але і асобных слоў, што стаяць злева ад рыфмаваных слоў (*гл.*: распыленая рыфма). У цэлым жа сучас-



ны рыфмарый уключае розныя віды і формы Р., што выпрацавала паэзія амаль за трысячу гадоў свайго рыфмовага развіцця. Р. як адзін з найбольш важных элементаў паэтыкі верша вызначаецца характарам і ступенню сугучнасці, месцам яе ў вершаваных радках і, нарэшце, функцыяй. Характар і ступень сугучнасці ў словах-Р. залежыць ад націску і колькасці гукавых супадзенняў, дакладнасці гэтых супадзенняў, суадносін сугуччаў з сэнсава значнымі словамі. У рыфмаваных словах абавязкова павінны супадаць націскныя галосныя. Гэтаму не прычыць адносна невялікая колькасць рознанаціскных Р. Па месцы націску Р. могуць быць з націскам на апошнім складзе — мужчынскія, на перадапошнім — жаночыя, на трэцім ад канца — дактылічныя, на чацвёртым (і далей) ад канца — гіпердактылічныя. У вершазнаўстве мужчынскія Р. прынята абазначаць малой літарай (а), жаночыя — вялікай (А), дактылічныя і гіпердактылічныя — вялікай літарай адпаведна з адной і дзвюма коскамі зверху (А', А''). У залежнасці ад колькасці і якасці гукавых супадзенняў адрозніваюць рыфмы багатыя, глыбокія і бедныя. Р., якія заканчваюцца на зычныя гукі (*звон — ён, борам — хорам*), называюцца з а к р ы т ы м і, на галосныя або нескладовыя ў і ў — а д к р ы т ы м і (*бары — вятры, край — Дунай*). Што датычыць дакладнасці сугуччаў, то вылучаюць рыфмы дакладныя, або поўныя, а таксама цэлы шэраг недакладных (няпоўных, прыблізных), сярод якіх — асанансныя, кансанансныя, апорныя, або карнявыя, усечаныя,

рознацаіскныя (няроўнаскладовыя), анаграмныя. Р., як правіла, спалучаюць сугуччамі два самастойныя словы. Часам сугуччы ахопліваюць больш слоў, утвараючы састаўныя Р. Сустракаецца, праўда, вельмі рэдка, звычайна як эксперымент, і т. зв. ламаная Р., якая «разломвае», дзеліць словы на часткі. Размяшчэнне Р., або рыфмоўка, залежыць ад месца Р. у вершаваных радках, колькасці Р., спосабу сувязі вершаваных радкоў. Як ужо гаварылася, існуюць Р. канцавыя, пачатковыя, унутраныя, пантарыфмы. У залежнасці ад колькасці Р. у строфе рыфмоўка бывае парнай, трайной, чацвярнай, мнагакратнай, тэрнарнай, кватэрнарнай. Р., якія паслядоўна паўтараюцца на адных і тых жа месцах у вершаваных радках, утвараючы строфы, называюцца р э г у л я є р н ы м і (у адрозненне ад с п а р а д ы є ч н ы х, што зрэдку з'яўляюцца

ў белым вершы ці ў верлібры). Р. можа праходзіць праз увесь твор (скразная рыфма). У некаторых відах вершаў асобныя радкі папярэдніх строфаў рыфмуюцца з радкамі наступных строфаў, утвараючы своеасаблівы рыфмовы ланцуг (ланцужковая рыфма). Падчас адна Р. аб'ядноўвае ўсе радкі твора (манарыфма). Н е - р э г у л я є р н ы я Р., з'яўленне якіх у пэўным месцы твора нічым не рэгламентавана, утвараюць не строфы, а страфоіды, ужываюцца ў астрафічным вершы.

Р. выконвае ў вершаваным творы вельмі важныя функцыі. Як паўтор сугуччаў яна ўваходзіць у сістэму гукавой арганізацыі вершаванай

мовы і мае, такім чынам, ф а н Ы ч н а е значэнне. Инструментоўка верша ў многім залежыць ад колькасці Р., багацця гукавых супадзенняў у словах-Р., частаты размяшчэння Р. у вершы. Р. адыгрывае ў вершаваным творы

і значную і н т а н а ц ы Ё й н у ю ролю. У прыватнасці, яна садзейнічае (асабліва пры сінтаксічным пераносе) узнікненню лагічнага націску на слове, што стаіць у Р. Дзякуючы Р. часам ствараецца эфект акцэнтна-інтанацыйнай незвычайнасці (Р. ламаня, рознанаціскныя, або няроўнаскладовыя, састаўныя). Велізарная роля належыць Р. у р ы т м Ы ч н а й арганізацыі верша. Адна з галоўнейшых яе функцый, як заўважыў М. Багдановіч, — «падкрэсліваць форму метра, абводзячы цвёрдым контурам яго граніцы». Р. з'яўляецца своеасаблівым сігналам аб заканчэнні вершаванага радка — гэтай рытмічнай адзінкі верша, паказвае на месца міжрадкавай паўзы. Асабліва важна гэта ў вольным вершы, паколькі Р. у ім з'яўляецца фіксатарам канца вершаванага радка. Р. уплывае на рытм верша, бо яна не проста сугучнасць асобных слоў, а сугучнасць, звязаная з моўным націскам. Менавіта таму Р. мужчынскія і жаночыя, дактылічныя і гіпердактылічныя, рознанаціскныя (няроўнаскладовыя) і састаўныя, ужытыя ў розных камбінацыях, надаюць творам, апрача ўсяго іншага, і своеасаблівы рытмічны малюнак. Р. выконвае таксама і к а м п а з і ц ы Ё й н у ю функцыю. Яна не толькі раздзяляе вершаваныя радкі, але і спалучае іх у страфічныя комплексы, аддзя-

ляючы

іх затым адзін ад другога, што ўплывае на архітэктоніку твора. Унутраная Р. у адрозненне ад канцавой звязвае не радкі, а паўрадкоўі, аднак адыгрывае тую ж рытмічную і кампазіцыйную ролю. Дарэчы, гэтым унутраная Р. адрозніваецца ад многіх іншых унутраных сугуччаў, якія не маюць строга вызначанага месца ў вершаваных радках. Дзякуючы свайму месцу ў вершарадзе (канец радка, перад міжрадковай паўзай) Р. падкрэслівае, інтанацыйна вылучае пэўныя словы-паняцці. Апрача таго, яна асацыятыўна звязвае асобныя словы, падкрэсліваючы іх семантычную блізкасць або, наадварот, аддаленасць. На гэтай уласцівасці Р. засноўваюцца, у прыватнасці, т. зв. тэматычныя рыфмы, якія дапамагаюць падкрэсліць найбольш важныя для ўсяго твора паняцці. Пра с э € н с а в а е, або л е к с Ы ч н а е, значэнне Р. паэты ведаюць здаўна і выкарыстоўваюць гэта ў сваёй творчай практыцы. «Рыфма вяртае нас да папярэдняга радка, — падкрэсліваў У. Маякоўскі, — прымушае ўспомніць яго, прымушае ўсе радкі, якія афармляюць адну думку, трымацца разам... Я заўсёды стаўлю самае характэрнае слова ў канец радка і дастаю да яго рыфму што б там ні было. У выніку мая рыфма амаль заўсёды незвычайная і ўжо ва ўсякім разе да мяне не ўжывалася, і ў слоўніку рыфмаў яе няма. Рыфма звязвае радкі, таму яе матэрыял павінен быць яшчэ больш моцным, чым матэрыял, што пайшоў на астатнія радкі». Такім чынам, незвычайнасць Р., арыгінальнасць і багацце сугуччаў,

якія яе ўтвараюць, — якасці, што маюць прамое дачыненне да сэнсу вершаванага твора. Менавіта таму злоўжыванне банальнымі Р., навізна якіх сцёрлася ад частага выкарыстання, а таксама Р. выпадковымі, аднароднымі зніжае мастацкую моц усяго твора, стварае ўражанне беднасці творчых магчымасцей паэта. Аднак захапленне Р. рэдкімі (вышуканымі), экзатычнымі, а таксама аманімічнымі, таўталагічнымі, каламбурнымі ідзе таксама на шкоду твору. Акрамя ўжо названых функцый, Р. выконвае яшчэ адну. Яна мае м н е- м а н Ы ч н а е значэнне — садзейнічае хутчэйшаму, лепшаму запамінанню рыфмаваных твораў. Пра гэта сведчыць тое, што, напрыклад, белы верш або праявічны тэкст вывучыць на памяць значна цяжэй, чым рыфмаваны верш. Усе свае магчымасці Р. раскрывае ў творы толькі ў цесным узаемадзеянні з іншымі кампанентамі мастацкай формы, служачы разам з імі выяўленню думак і пачуццяў вершатворцы.

**Алітэрацыя** (ад лац. ad — да, пры і littera — літара) — прадвызначанае пэўнымі мастацкімі задачамі паўтарэнне ў вершаванай мове адвольных або падобных зычных гукаў. Напрыклад:

Там, дзе воранам **в**ораг **к**аркае,  
 Я з зямлі паўстаю і бунтую.  
**Д**абравольная санітарка —  
 я  
 Ласкай душы **б**ратоў бінтую.

(П. Макаль. «Цётка»)

У гэтых радках адчуваецца выразная А. на гукі *p*, *ð* і *m*. Прызначэнне А. у верхшы рознае. У. Маякоўскі падкрэсліваў: «Я звяртаюся да алітэрацыі для абрамлення, для яшчэ большага падкрэслення важнага для мяне слова. Можна звяртацца да алітэрацыі для простага гульні ў словы, для паэтычнай забавы; старыя (для нас старыя) паэты карысталіся алітэрацыяй галоўным чынам для меладычнасці, для музычнасці слова...» Пры гэтым рускі паэт адзначаў, што «дазіраваць» А. і асананс трэба вельмі асцярожна і што гукавыя паўторы не з'яўляюцца самамэтай паэзіі. Да ліку «найбольш тонкіх сродкаў паэтычнага ўздзеяння» адносіў А. і асананс М. Багдановіч. Дзякуючы перш за ўсё А. — інструментоўцы на зычныя гукі — у шэрагу вершаў ствараецца эфект гукапераймання. Вось як А. на шыпячыя, свісцячыя, а таксама на *p* не толькі прадвызначылі музыку наступных радкоў з «Новай зямлі» Я. Коласа, але таксама дапамаглі стварыць гукавы эфект, «слыхавое ўяўленне» (Т. Эліат) надыходу навальніцы:

А дождж шуміць, а дождж гудзе,  
 І бліжай-бліжай ён ідзе...  
 І вось жахнула бліскавіца,  
 Як вокамгненная крыніца,  
 І гром-пярун сталёвым бічам,  
 Бы нейкі звер сталёвым лычам,  
 Арэ-трасе, калоціць хмары...

**Альтэрна€нс** (ад лац. *alternus* — чаргуюся) — сукупнасць правіл чаргавання розных па характару рыфмаў (мужчынскіх, жаночых і дактыліч-

ных) у вершаваных строфах. Такія правілы распрацоўваліся і прымяняліся (спачатку ў французскай паэтыцы, а з XVIII ст. — і ва ўсходнеславянскай) для таго, каб пазбавіць строфы аднастайнасці, зрабіць іх больш рухомымі па форме, здольнымі выяўляць разнастайныя думкі і пачуцці. Асаблівае значэнне мае А. для цвёрдых форм верша (секстына, актава, санет і г. д.), у якіх якасць рыфмаў і характар рыфмоўкі строга вытрымліваюцца.

**Амаграфічная рыфма** (ад грэч. *homos* — аднолькавы і *grapho* — пішу) — рыфма, у якой спалучаюцца словы-амографы, г. зн. тыя, што пішуцца аднолькава, але гучаць па-рознаму (у выніку рознага месца націску). Такая рыфма можа ўспрымацца як асобы від рознанаціскай рыфмы. Своеасаблівае ўжыванне А. Р. у спалучэнні са звычайнай знаходзім у жартоўных «карацельках-каламбурах» Н. Гілевіча:

Покуль бог папу на *раёсу*  
Сыпаў срэбную *расуё*,  
Чорт у храме выграб *каёсу*  
І купіў сабе *касуё*.

Што ні хвіля, ні *гадзінна* —  
Лезе з скуры *гаёдзіна*.  
Увесь век яму *гадзіла*,  
А ён кажа: *гаёдзіла!*

**Аманімичная рыфма** (ад грэч. *homos* — аднолькавы і *onyma* — імя) — рыфма, у якой спалучаюцца словы-аманімы, г. зн. тыя, што гучаць аднолькава, але маюць розны сэнс. Суст-

ракаецца яна нярэдка ў фальклоры:



А ўжо човен вады повен,  
З чоўна вада *свішча*.  
Ой, там хлопец дзеўку кліча,  
Не голасам — *свішча*.

А. Р. часта выкарыстоўваюць беларускія паэты:

Спытайся бог у грэшніка: — Чаму шмат піў *віна*?  
У гэтым, — кажа, — не мая *віна*.  
Сам знаеш, з гліны ты мяне стварыў,  
І каб мне не рассыпацца — я піў.

(М. Танк. «Перайманне Умара Хаяма»)

Часам А. Р. праходзіць праз увесь верш, ствараючы своеасаблівы мастацкі каларыт, выяўляючы глыбокае веданне паэтам роднай мовы, дасканалае валоданне ім паэтычнай тэхнікай. Аднак, як правіла, фармальная зададзенасць надае такім творам пэўную штучнасць. А. Р. (разам з каламбурнай) арганізавала ўсе радкі «Балады аб клянах» Р. Барадуліна. Вось першыя дзве штрафы гэтага твора:

Чужынцаў цяжкія *боты*  
Дратуюць зямлю Канады.  
Заліў узаралі *боты*,  
Громам грыміць кананада.

Страле быць заўсёды *тугою* —  
Сапернічай бліскавіцы!  
Усё апавіта *тугою*.  
Арлы пачалі блізка віцца...

**Амафоённая рыёфма** (ад грэч. *homos* — аднолькавы і *phone* — гук) — рыфма, у якой спалучаюцца словы-амафоны, г. зн. тыя, што гучаць аднолькава, але маюць рознае напісанне і

сэнс. Характарам і выяўленчай сутнасцю такая рыфма блізкая да аманімічнай і каламбурнай. А. Р. сустракаецца ў фальклорных творах:

— Падымі, матуля, *карытца*,  
 Вязём табе нявестачку сварыцца.  
 — Нашто нам з нявестачкай сварыцца —  
 Будзе мне нявестачка *карыцца*.

Вельмі своеасабліва А. Р. ужыў Р. Барадулін у адным са сваіх вершаў пра Віцебшчыну:

Віцебшчына!  
 Ты лёсам  
 Не *выпешчана* —  
 Ты войнамі  
*Выпесчана*.

У гэтым прыкладзе рэдкая гіпердактылічная А. Р. (*выпешчана* — *выпесчана*), суаднесена гукавым падабенствам яшчэ з адным, галоўным для ўсяго твора паняццем — роднай паэту Віцебшчынай, — набывае асаблівы сэнс. Зусім іншы, а менавіта — камічны, эфект стварае А. Р. у наступных радках Н. Гілевіча:

Хоць віном, а не *вадзіцай*  
 Поіш мяне, сваіца, —  
 Не хачу з табой *вадзніца*,  
 Бо ты любіш *ваёдзіца*.

У гэтым чатырохрадкоўі рэдкае спалучэнне А. Р. (*вадзніцай* — *вадзніца*) з амаграфічнай (*вадзніца* — *ваёдзіца*).

**Анаграёмная рыёфма** (ад грэч. *ana* — праз і *gramma* — літара) — такая рыфма, калі ў рыф-

маваных словах асобныя склады ці гукі ідуць не ў аднолькавай паслядоўнасці, а нібыта мяняюцца месцамі. А. Р. часта ўжываецца ў фальклоры:

Засцілай, маці, сталы і *лавы*,  
Бо да цябе едзе госць *небывалы*.

Заві, заві, Марусенька, як ты сваю *звала*,  
Будзе табе, Марусенька, ад людзей *слава*.

З фальклору А. Р. перайшла ў пісьмовую літаратуру. Такая рыфма дапамагае звярнуць увагу на гукавую аднароднасць асобных слоў, устанавіць іх сэнсавую сувязь, а дзякуючы гэтаму — і выкрасаць дадатковыя паэтычныя асацыяцыі. Вось прыклады А. Р. у сучаснай беларускай паэзіі:

Капі ты ў шуканнях змогся,  
То пішаш, то раптам *рвеш*,  
Не засмучайся дужа —  
Гэта яшчэ не *верш*.

(М. Лужанін. «Права на верш»)

Не бэшчу ні міні, ні *максі*,  
А джынсы і сам бы надзеў.  
Былі б толькі твары, не *маскі*  
У маладых людзей.

(П. Панчанка.  
«...А я маладых не лаю»)

**Апоёрная**, або **карняваёя**, **рыёфма** — рыфма, у якой супадаюць націскныя, т. зв. апорныя, склады (пераднаціскны зычны і націскны галосны), у той час як паслянаціскныя склады не супадаюць. Ужываўся гэты від рыфмы даволі

шырока яшчэ ў беларускім фальклоры:

Ой, брат не брат — *татарын*:  
Прадаў сястрыньку за *талер*.

Асаблівае пашырэнне А. Р. набыла ў сучаснай паэзіі:

З палёгкай тузануўся *поезд*  
і стаў... Я выйшаў на *перон*.  
Блішчалі рэйкі, нібы *полаз*  
блішчыць зімоваю *парой*.

(А. Вяцінскі. «Начны бераг»)

Зноў чую — зброя лязгае —  
То прашчур мой *бароніца*,  
Каб нам імя славянскае  
Не каркаць *па-варонняму!*

(А. Пісьмянкоў.

«...Чытаю тапаніміку»)

Вельмі часта сугучнасць апорных націскных складоў узбагачаецца за кошт супадзення асобных паслянаціскных і пераднаціскных гукаў. Такія ў з б а г а ё ч а н ы я А. Р. гучаць выразна, своеасабліва:

А мой певень *гаспадар*  
Ды ўсіх курэй *распрадаў*.

(Народная песня)

Сіні верас, сіні *верас*,  
Нам дзяўчаты покуль *вераць*.  
А як верыць *перастануць*,  
На улік пенсійны *станем*.

(П. Панчанка. «Жарт»)

**Асанаёнс** (ад франц. *assonance* — сугучнасць)  
— 1) прадвызначанае пэўнымі мастацкімі зада-

чамі паўтарэнне ў вершаванай мове аднолькавых або падобных галосных гукаў. Як і алітэрацыя, А. дапамагае падкрэсліць асобныя словы, узмацніць інтанацыйна-гукавую выразнасць верша, надаць яму асабліваю мілагучнасць. Напрыклад, у першай страфе верша Я. Купалы «Дзве сястры» сустракаем выразны А. на *i, yi*:

На тутэйшай зямлі  
Дзве сястрыцы жылі,  
Як забытыя ў лесе каліны,  
Жыватворных крыніц  
Не было для сястрыц,—  
Яны вялі і сохлі націнай.

Далейшы паэтычны расказ пра дзвюх сясцёр таксама вельмі тонка інструментаваны, прычым «гукавы партрэт» сялянкі тут адзін (А. на *я, а*: «**А**ж да восені сілы губляла... Кужаль прала, снавала і ткала»), а рабочай — другі (А. на *о*: «А другой з году ў год Выядаў, як той крот, Дым фабрычны дзявочыя вочы»); 2) від недакладнай рыфмы, у якой супадаюць толькі галосныя гукі. Шырока выкарыстоўваецца ў фальклоры:

Бела, свашачка, *бела*,  
Як на моры *пена*.

Не хіляйся, *вольха*,  
Бо мне жыці *горка*,  
Не хіляйся, *сосна*,  
Бо мне жыці *тошна*.

Часам сугучнасць, заснаваная на падабенстве галосных гукаў, узмацняецца супадзеннем некаторых пераднаціскных і паслянаціскных зычных (у з м оє ц н е н ы А.), як, напрыклад, у

рыфме *сосна* — *тошна*, дзе, акрамя галосных, супадае і зычны *н*, а таксама ў рыфмах тыпу *зоркі* — *звонкі*, *попел* — *ухопім*, *стукнуў* — *сукню* і г. д. А с а н а € н с н а я р ы € ф м а (у гэтым значэнні ўжываецца і такі тэрмін) набыла шырокае распаўсюджанне ў сучаснай паэзіі, прычым часцей за ўсё выкарыстоўваюцца ўзмоцненыя А., хоць сустракаюцца і звычайныя:

Не спакушай нас высокай *песняй*  
Гэтак рана, *Галактыка*.  
Як валуны *неачэсаныя* —  
У нас цяжкія *характары*.

(П. Панчанка.  
«За вогненнымі вякамі»)

Мой дарагі адміністратар  
з гасцініцы пад назвай «*Сож*»,  
ноч для мяне была не стратай,  
была знаходкай гэта *ноч*.

(А. Вярцінскі. «Начны бераг»)

**Бага€тая ры€фма** — рыфма з выразным супадзеннем у ёй многіх гукаў. Багацце рыфмы — паняцце адноснае. Па-першае, дакладныя жаночыя рыфмы заўсёды багацейшыя за мужчынскія, а дактылічныя — за жаночыя (параўн.: *май* — *дай*, *парога* — *многа*, *грымотамі* — *нотамі*). Па-другое, на багацце сугуччаў у словах-рыфмах вельмі ўплывае супадзенне пераднаціскных зычных гукаў і гукаў, якія стаяць перад націскнымі складамі. Таму як багатыя ўспрымаюцца рыфмы глыбокія (*сасну* — *засну*, *непрымальна* — *нармальна*, *нака€палася* — *нап-*

*лакалася*). Нарэшце, на багацце гучання рыфмаў уплывае фанічная якасць гукаў. Звонкія зычныя, адкрытыя, шырокія галосныя надаюць рыфмам гукапіснае багацце. Б. Р. узбагачаюць інструментоўку верша ў цэлым, надаюць яму гукавую выразнасць, музычнасць. Вось прыклады вершаваных радкоў з Б. Р.:

А хоць жа й пайду ў *гасціну* —  
Навяжу бліноў *хусціну*.

(Народная песня)

Хворага наведайце ў *палаце*,  
Добрае нядобраму *парайце*.  
Бюракрата чэрствага *палайце*,  
Што завёўся ў вашым *апараце*.  
Толькі не падтакавайце *бонзе*,  
Толькі не храбрыцеся *пасля*,  
Толькі не таўчыцеся ў *абозе*  
З гордай незалежнасцю *пасла*.

(П. Панчанка. «Добры настрой»)

**Бана€льная ры€фма** (ад франц. banal — пошлы, непрыстойны) — рыфма, якая ў выніку частага ўжывання рознымі паэтамі страціла сваю навізну і неспадзяванасць. Яшчэ А. Пушкін высмейваў сваіх сучаснікаў-паэтаў за эксплуатацыю Б. Р. тыпу *кровь — любовь, розы — морозы* і г. д. У кожнай нацыянальнай паэзіі ёсць свае Б. Р., супраць якіх змагаецца літаратурная грамадскасць. Скажам, ва ўзбекскай паэзіі Б. Р. сталі такія сугуччы, як *у — шу* (той — гэты), *гул — бубул* (кветка — салавей), *бахор — нахор* (вясна — раніца) і г. д. У беларускай паэзіі такія



рыфмы, як *сонца* — *аконца* — *бясконца*, *снег* — *смех*, *век* — *чалавек*, *след* — *свет* і некаторыя іншыя, успрымаюцца сёння як Б. Р., сугуччы ніжэйшага гатунку.

**Беёдная рыёфма** — тэрмін, якім абазначаюць шэраг бедных на сугуччы рыфмаў. Да Б. Р. перш за ўсё адносіцца мужчынская адкрытая рыфма, у якой супадаюць толькі галосныя гукі: *люблюё* — *маюё*, *край* — *бываёй*, *пайшоёў* — *зноў* і г. д. Не вызначаецца багаццем сугуччаў і мужчынская закрытая рыфма, у якой не супадаюць пераднаціскныя зычныя: *ног* — *дароёг*, *дым* — *ім*, *сцяг* — *вякаёх* і г. д. Як Б. Р. успрымаюцца таксама аднародныя граматычныя рыфмы, асабліва пры злоўжыванні імі. У першую чаргу гэта адносіцца да т. зв. флексійных рыфмаў — дзеяслоўных (*хоёдзіць* — *павоёдзіць*, *пытаёе* — *сядаёе*) і назоўнікавых (*нагаёмі* — *сцягаёмі*, *васілёчак* — *званоёчак*). Паэты часам не згаджаюцца з такімі адносінамі да Б. Р.:

Дзеяслоўная рыфма!.. І модны крытык  
Ад агіды аж скрывіць рот,  
І, як кіслую дзічку, знарок сярдзіта  
Шпургане за парнаскі плот.  
«Аджыла!», «Прымітыў!».. Прыгавор канчатковы.  
І, зганьбованы, моўчкі, без слоў,  
Нібы выгнаны з хаты сваёй чарнабровай,  
Папляцецца бунтар-дзеяслоў.

(А. Бачыла. «Дзеяслоўныя рыфмы»)

У паэтычным творы Б. Р. звычайна выступаюць побач з іншымі сугуччамі, гукавымі паўто-

рамі, з багатымі і глыбокімі рыфмамі, што ў значнай ступені кампенсуе іх гукавую мала-прыкметнасць.

**Выпадкоўвая рыфма** — рыфма, з’яўленне якой у творы абумоўлена не патрэбамі паэтычнага сэнсу, а толькі выпадковай сугучнасцю слоў. Гэта — рыфма дзеля рыфмы. Часам «дзеля рыфмы» паэт адважваецца на непажаданыя паэтычныя асацыяцыі, што ўзнікаюць у выніку сугучнасці выпадковых для дадзенага тэксту слоў:

Усё яшчэ трывогі па начах.  
Забывае... Яно пры вас, *удовы*.  
І слёзы душаць вас, нібы *удавы*,  
Аж цёмна ў адцвітаючых вачах.

(К. Камейша. «Удовы»)

Імкненне абавязкова падабраць дакладнае сугучча вядзе, здараецца, да няправільнага карыстання словам, ужывання яго не ў тым значэнні ці не ў той форме, якую вымагае паэтычны кантэкст:

Летняя ночка *купальная* [трэба — купальская]  
Яснай растаяла знічкаю.  
Падаюць зоры світальныя  
Ў чыстыя воды крынічныя.

(М. Шушкевіч. «Ты мне  
вясною прыснілася»)

Хачу на бор падобным стаць,  
Каб чалавеку ў горы  
Я па плячы *палапатаць* [трэба — паляпаць]  
Мог па-сяброўску голлем.

(У. Скарынкін. «...Як бор, хачу я быць такім»)

І калі ты мяне толькі *паклікаеш*, [трэба—  
паклічаш]

Памру за цябе без *енку* (?).  
Нашу я любоў да цябе вялікую  
У сэрцы сваім маленькім.

(*Я. Янішчыц. «Мова»*)

Усе выдзеленыя словы — недакладныя, а таму і выпадковыя ў гэтых вершаваных радках. Падбіраючы сугуччы, паэты не ўлічвалі сапраўдны сэнс і стылёвыя магчымасці гэтых слоў.

**Гіпердактылічная рыфма** (ад грэч. hyper — звыш і daktulos — дактыль) — такі від рыфмы, калі націск у сугучных словах падае далей чым на трэці склад ад канца. У беларускай паэзіі сустракаецца вельмі рэдка і толькі на чацвёртым ад канца складзе. Вось прыклад Г. Р. з народнай песні:

Ты бярозка не *цярэбленая*,  
Твае сучайкі *сярэбраныя*,  
Маковачка *пазалочывана*,  
Чорным шоўкам *перастрочывана*.

У сучаснай паэзіі Г. Р. ужываецца ў спалучэнні з мужчынскай і жаночай рыфмамі ў вершах розных жанраў:

Браце мой,  
Калі справа ўся ў рыфмах — магу пацягацца;  
Будзь упэўнен, што я цябе *выматаю*:  
Я такую, брат, рыфму *выдумаю*,  
Непрычэсаную і *нявымытую*,  
За якую дадуць тваіх дваццаць.

(*Н. Гілевіч. «Размова з калегам  
аб рыфмах і хлебе надзённым»*)

Там я буду знаны госьць.  
Там знайду я *роўненькую*.  
Там іх, Кажуць, многа ёсць,  
І ўсе чыста — *дробненькія*.

(В. Вітка. «Пярэстарак»)

Вялікі мастацкі эффект дасягаецца раптоўным з'яўленнем рэдкай Г. Р. на фоне іншых, больш прывычных, рыфмаў. У прыватнасці, у канцы верша П. Панчанкі «Край паэтаў», напісанага жаночымі рыфмамі, нечакана ўзнікае Г. Р.:

Дзе ж той край залатакосы, край зялёны —  
Рык ласіны,  
Звон пчаліны,  
Мора лёну?  
Там, дзе Свіцязь, там, дзе Прыпяць і Ясельда,  
Дзе танцуюць пад цымбалы на вясельлях;  
Дзе жанчына, сінявокая і *ласкавая*,  
Звонка чаравічкамі *паляскавала*.

У рускай паэзіі Г. Р. можа мець больш за чатыры склады. Унікальным па выкарыстанню рыфмаў з'яўляецца верш В. Брусава «Ночь»: у ім сяміскладовыя (!) Г. Р. паступова, ад радка да радка, скарачаюцца, пераходзячы ў дактылічныя, жаночыя і, нарэшце, мужчынскія:

Ветки, темным балдахином *свеішываюцца*,  
Шумы речки, с дальней песней *смеішываюцца*,  
Звезды, в ясном небе слабо *взраѓиваюцца*,  
Штампы роз, свои цветы *протяѓиваюцца*,  
Запах трав, что в сердце тайно *вкраѓываецца*,  
Теней сеть, что странным знаком *склаѓываецца*,  
Вкруг луны живая дымка *гаѓзвая*,  
Рядом шепот, что поет, *доскаѓзвая*,  
Клятвы, днем глубоко *затаённые*,  
И еще, — еще глаза *влюбённые*,

Блеск зрачков при лунном свете *беёлом*,  
Дрожь ресниц в движении *несмеёлом*,  
Алость губ, не отскользнувших *проёчь*,  
Милых, близких, жданных... Это — *ноёчь!*

**Глыбоёкая рыёфма** — від багатай рыфмы, у якой супадаюць не толькі націскныя склады, але і некалькі пераднаціскных гукаў. Напрыклад: *анкеёт — банкеёт, гадыё — гарадыё, мацыёлу — мацыёну, галоёўнае — галавалоёмных*. Усе гэтыя прыклады — з сучаснай беларускай паэзіі, аднак Г. Р. выяўляецца і ў даўніх фальклорных творах:

А там ехаў *двараннн*  
На коніку *вараныём*.

**Граматыёчная, або аднароёдная, рыёфма** — рыфма, у якой сугуччамі звязваюцца словы, што стаяць у адной граматычнай форме. Рыфмавацца могуць назоўнікі (*сонцам — аконцам, кветкі — палеткі, сяўбу — варажбу*), дзеясловы (*сцэлецца — вяселіцца, расла — магла*), прыметнікі (*дужы — дасужы, блізкі — нізкі*), займеннікі (*той — свой, яна — сама*) і іншыя часціны мовы. Паколькі ў Г. Р. сугучныя адны і тыя ж марфалагічныя часткі слова (суфіксы, канчаткі), то падбіраць такія рыфмы адносна няцяжка. Аднак і вартасць іх ад гэтага змяншаецца, паступаецца перад вартасцю *р а з н а р о ё д - н ы х* рыфмаў, што спалучаюць розныя часціны мовы ў неаднолькавых граматычных формах.

Тым не менш Г. Р., як і ўсялякія іншыя, маюць у творы пэўную выяўленчую функцыю. Мэтазгоднасць іх выкарыстання вызначаецца канкрэтным зместам вора, яго стылем. Поўнае непрыманне Г. Р., гэтаксама як і злоўжыванне імі, збядняе паэзію. А. Бачыла, напрыклад, свой верш «Дзеясловы пакут» цалкам пабудаваў на д з е я с л о ё ў н ы х р ы ё ф м а х.

І гэты свядома разлічаны прыём аказаўся дзейным сродкам выяўлення аўтарскай думкі:

І стаю,  
І цярплю,  
І злюю, і маю...  
Як згадаць: ці ўцярплю, ці ўтрываю?..  
Не сядзі,  
Не глядзі,  
А збірайся — ідзі...  
Што марудзіш?.. Няўжо не кахаеш?..

**Гукапераймаёння** — імітацыя з дапамогай гукаў мовы тых ці іншых гукаў рэчаіснасці. Інструментоўка на асобныя (перш за ўсё зычныя) гукі дапамагае асацыятыўна ўзнавіць грукат грому («Грамы варочаюцца: — Гах! Га-гах! Падтаквае ім роскат крутабок!» — С. Гаўрусёў), ціканне гадзінніка («Я гадзіннік, вам будзільнік, Каб не дзынкаў — дзінь-дзінь-дзінь, Вы б у школу не схадзілі І праспалі б як адзін» — С. Шушкевіч), шум і рокат горнага вадаспаду («У горных жорнах перацёрты, Па схіле, як па латаку, Паток ссыпаўся, распасцёрты, І ніцма падаў у раку» — М. Лужанін), стукат конскіх капытоў («Пад падковамі рытм. Перастук пад падковамі» — М. Танк), свіст косаў («Дзе вы, брацці-ўдальцы, дзе вы,

хлопцы-касцы?» — Я. Купала) і г. д. Аднак нельга лічыць, што сродкамі паэтычнага гукапісу можна дакладна ўзнавіць пэўныя гукі рэчаіснасці. Зрабіць гэта немагчыма, дый такой патрэбы няма. Дастаткова таго, што па асацыяцыі, гукавой аналогіі ў нашай свядомасці паўстае гукавы, а за ім — і зрокавы вобраз з'явы ці прадмета. Да Г. адносіцца *а н а м а т а п е ё я* (ад грэч. *ονοματοποιεια* — выбар назваў) — ужыванне гукапераймальных слоў, якія імітуюць асобныя гукі прыроды, крыкі птушак, звяроў і г. д. Анаматапея сустракаецца, у прыватнасці, у вершы Я. Лучыны «Вясновай парой»:

— Дурна жаха салавейка,  
 Брэша, сын сабачы:  
 «*Дай-дай!*» — Песня та — капейка!  
 Лепшы говар драчы:  
 «*Дзяры!.. бяры!..*» — Будзеш есці  
 І мёд піці збанам.  
 Пры худобе і пры чэсці  
 Скора станеш панам».  
 — А вароны што казалі,  
 Ой там, у граніцы?..  
 Яны кажуць: «*Кралі, кралі!..*» —  
 Там, на шыбяніцы.

**Гуёкапіс**, або **інструментоёўка**, — такія гукавыя паўторы ў вершаванай мове, якія ўзмацняюць яе мілагучнасць і сэнсавую выразнасць. Сярод іх вылучаюцца гукавая анафара, эпіфара, кальцо, стык. Асобнымі відамі Г., апрача названых, з'яўляюцца алітэрацыя, асананс, гукаперайманне. У паэтычнай практыцы, як правіла, усе яны выкарыстоўваюцца ў спалучэнні,

суадносячыся з лексікай, інтанацыйна-сінтаксічнай арганізацыяй вершаванага радка. Так, у «Песні званара» Я. Купалы гукавыя стыкі, анафары і эпифары ўзмацняюць мастацкую выразнасць асанансу (на *о, у, і, а*) і алітэрацыі (на *р, з, с, ц*):

Разгудзіцца мой звон ад акон да акон,  
 Думы збудзіць, па сэрцах удара,  
 Дрогнуць сковы цямяці, бліснуць іскры зарніц,  
 Заварушацца яры, папары.

У добрых паэтаў Г. выступае ў суладдзі са зместам, дапамагае лепш выявіць галоўную думку, сэнс верша. Як, напрыклад, у наступных творах П. Броўкі і Е. Лось:

Дзяды і бацькі нашу мову стваралі,  
 Каб звонка звінела, была як агонь.  
 У сёлаў імёны, як гукі цымбалаў, —  
 Блонь,  
 Струнь,  
 Звонь!

(П. Броўка. «Родныя словы»)

Над Звонню — звон, ля Звоні — сінь:  
 Званочкі ладзяць карагоды...  
 Пад Звонню шапку ў грэчку кінь —  
 І шапка ўраз прапахне мёдам!

(Е. Лось. «Звонь»)

Вялікае распаўсюджанне ў паэзіі атрымалі паўторы не толькі асобных гукаў, але і гукаспалучэнняў. Напрыклад:

Першыя раны жанчына лячыла,  
 Травы збірала з відна да цямна.  
 Першых звяроў прыручыла жанчына,  
 Першай пасеяла зерне яна...



(П. Панчанка)

Такія гукавыя паўторы нельга адносіць да ўнутранай рыфмы (як гэта падчас робіцца), паколькі яны не выконваюць кампазіцыйнай ролі. Нельга іх залічваць і ў разрад паэтычнай этымалогіі, бо словы, якія яны яднаюць, не маюць дастатковай унутранай вобразна-сэнсавай сувязі. Нягледзячы на гэта, эўфанічныя і сэнсавыя ўленчыя магчымасці паўтораў гукаспалучэнняў даволі значныя. Часам яны звязваюць не два, а тры і нават больш слоў:

Ён чуў, як халадзела, млела цела,  
Якое апяклі трынаццаць ран.

(С. Законнікаў. «Урбаны»)

Палявая пошта... палявая...  
Гэта сонца поле палівае...

(С. Панізінік. «Палявая пошта»)

Значэнне гукавой інструментоўкі верша такое ж, як і значэнне фонікі ў цэлым.

**Дакла€дная**, або **по€ўная**, **ры€фма** — такая рыфма, у якой супадаюць націскныя і паслянаціскныя гукі: *ра€нку* — *вуша€нку*, *крыннцы* — *рукав;цы*, *гала€ктыкі* — *пра€ктыкі* і г. д. Што да мужчынскіх рыфмаў, то дакладнымі лічацца такія, у якіх супадаюць і пераднаціскныя зычныя: *імгла€* — *цяпла€*, *гады€* — *малады€*, *гром* — *дабро€м* і г. д. Крытэрыі дакладнасці рыфмаў залежыць як ад фанічных асаблівасцей мо-

вы, так і ад літаратурных традыцый. У прыватнасці, у беларускай паэзіі Д. Р. лічацца рыфмы з націскнымі галоснымі *i — ы, а — я, э — е* (*ннбы — рыёбы, рамаёна, — на Яна, Арэёсе — леёсе*).

**Дактылічная рыёфма** — від рыфмы, у якой націск падае на трэці ад канца склад сугучных слоў. Яна сустракаецца ў беларускай паэзіі ўсіх часоў, хоць у старажытны перыяд выкарыстоўвалася значна радзей, чым у сучаснай верша-творчасці. Па частаце ўжывання гэта рыфма знаходзіцца на трэцім месцы — пасля жаночай і мужчынскай. Вось прыклады Д. Р.:

Антон *малодзенькі*  
 Піў мёд *салодзенькі*.  
 Прыкаціўся к *бочачцы*,  
 Яшчэ трохі *хочацца*.

(Народная песня)

Сонца навукі скрозь хмары *цёмныя*  
 Прагляне ясна над нашай *ніваю*,  
 І будуць жыці дзеткі *пatomныя*  
 Добраю доляй, доляй *шчасліваю!*..

(Я. Лучына. «Роднай старонцы»)

Шампаламі нас білі  
 Французскімі, *прускімі*.  
 Хто пытаў —  
 Ці мы плакалі, ці не *плакалі?*  
 Праваслаўных запісвалі  
 Царскія пісары  
*Рускімі*,

А католикаў нашых  
Пісалі заўсёды *палякамі*.

(П. Панчанка. «Донары»)

Д. Р. часцей выкарыстоўваецца не самастойна, а ў спалучэнні з жаночай і мужчынскай, што робіць рытміка-інтанацыйны малюнак вершаванага твора больш разнастайным:

Да пайду я, пайду  
Да па *падсеўнейку*,  
Сціханька *ступаючы*;  
Да знайду я, знайду  
Сваю *мілеўнюку*,  
З іншым *размаўляючы*.

(Невядомы аўтар, XVII ст.)

Муза, ад рыторыкі мяне пазбаў,  
Дай мне прастату і болей *шчырасці*,  
Меней лаўраў, больш гаючых траў,  
Заміж руж — няхай шыпшына *вырасце*.

(С. Шушкевіч. *Зварот да Музы*)

**Жаноўчая рыфма** — від рыфмы, у якой націск падае на перадапошні (другі ад канца) склад сугучных слоў. Гэта рыфма надзвычай частая ў беларускай народнай паэзіі. У выніку ўплыву на беларускую вершатворчасць народнай паэзіі, а таксама польскай паэзіі і польскай мовы з яе пастаянным націскам на перадапошнім складзе Ж. Р. стала ледзь не выключным відам рыфмы ў беларускім сілабічным вершы.

А хто бяды не *знае*,  
Хай у мяне *спытае*.  
Я з бядою *начавала*,  
Дык я бяду *распазнала*.

(Народная песня)

Ах, шчасце, шчасце беднае, злое!  
Крушыш, пячаліш ты сэрца моё.  
І сам я не знаю, што мне чынці,  
Жаніціся лі мне, халастым лі быёці?

(Невядомы аўтар, XVIII  
ст.)

Ж. Р. шырока распаўсюджана ў сучаснай беларускай паэзіі. Гэтай рыфмай напісана амаль уся паэма Я. Коласа «Новая зямля»:

Цякла тут з лесу *невялчка*  
Травой заросшая *крынічка*,  
Абодва берагі каторай  
Лазняк, ракітнік *абступалі*;  
Бруліся ў цяньку іх *хвацілі*...

Я. Колас свядома ўжываў гэту рыфму, тонка адчуваючы яе эстэтычныя мажлівасці. Таму ён рэзка выступіў супраць замены Ж. Р. на мужчынскую ў перакладзе паэмы на рускую мову. У прыватнасці, аналізуючы пераклад прыведзеных тут радкоў, ён пісаў перакладчыку: «Мужчынскія рыфмы залішне рэзка разрываюць павольнае цячэнне рытму. Гэта неабгрунтавана, паколькі цячэнне крынічкі таксама павольнае». Гаворачы пра пераклад іншых урыўкаў, паэт падкрэсліваў: «Жаночая рыфма абавязковая», тым самым акцэнтуючы ўвагу на своеасаблівых выяўленчых функцыях гэтага віду рыфмы.

**Каламбуэрная рыфма** (франц. *calambour* — гульня ў словы) — від дакладнай састаўной рыфмы, якая ствараецца амонімамі,

амафонамі, амографамі і спалучэннямі іншых слоў. Выкарыстоўваецца звычайна для стварэння камічнага эфекту. Узнікла і спарадычна ўжывалася ў вуснай народнай творчасці:

Едзь, мая дачушка, *без кубла,*  
Чаму маёй кудзелькі *не скубла?*

Тры дні хату не мяла,  
Усё шукала *пастала.*  
Гляню я *пад стол,*  
А там ляжыць *пастол.*

Асаблівае распаўсюджанне К. Р. *набыла ў XX ст. Часта ўжываецца ў вершах для дзяцей:*

Вам, цяляткі, *мала кавы,*  
Вельмі *мала чаю* —  
Выпіце лепш *малака вы,*  
З'ешце *малачаю.*  
А траву *пакашу* —  
Дам вам сена *па кашу.*

(*В. Вітка*)

К. Р. — галоўная структурная адзінка такога віду верша, як каламбур. Часам К. Р. арганізуе і вялікі па аб'ёму вершаваны твор («...Былі кара-лі» М. Лужаніна, «Балада аб клянах» Р. Барадуліна).

**Кансана€нская ры€фма, або кансана€нс** (лац. *consonans* — зычны гук, ад *consonare* — гу-чаць ва унісон), — від недакладнай рыфмы, у якой супадаюць толькі зычныя гукі (*дом* — *дым, кедр* — *кадр, долы* — *дула*). Часам гэту рыфму называюць *д ы с а н а € н с а м* (франц. *dissonance*, ад лац. *dissono* — гучу не ў лад), па-

колькі націскныя галосныя ў ёй не супадаюць.  
 Ва ў з б а г а € ч а н ы м К. у паслянаціскай  
 і пераднаціскай пазіцыі могуць быць аднолькава-  
 вымі і некаторыя галосныя гукі:

А ў нядзелю *пара€начку*  
 Ходзіць рэкрут *па ры€начку*,  
 Бярэ віно-*гарэ€лачку*.

(Народная песня)

Надзвычай рэдкі ў беларускай паэзіі ўзор  
 верша, поўнаасцю напісанага К., пакінуў У. Ду-  
 боўка («І чаму глядзіш так»):

Ты была другая.  
 Я — такі, як *сёння*.  
 Што ж: была і песня,  
 быў і зvonкі *смех*.  
 І прайшло без следу,  
 знікла ўсё *дазвання*,  
 нават адгалосак  
 пралунаў і *сціх*.

У гэтым вершы сустракаюцца і такія К.: *па-  
 дазронай — падарунак, не той — пытай, зга-  
 даю — хадю, рабін — табун, успамінам — ту-  
 манам, зноў — знаў*. Верш У. Жылкі «Да Персі  
 Шэлі» таксама напісаны з выкарыстаннем толькі  
 К. Р. Вось некаторыя рыфмовыя пары паэта:  
*Шэлі — шалі, лёс — лес, крокам — крыкам, рад  
 — рот, далі — долі, дым — дум* і г. д. Што да  
 верша Н. Гілевіча «Восень», які таксама цалкам  
 пабудаваны на К. Р. (*восень — вусень, эску-  
 лапы — асталопы, у пушчы — пашчы* і інш.), то  
 ў гэтым гумарыстычным творы якраз высмей-  
 ваюцца паэты — аматары такіх рыфмаў. Эстэ-  
 тычнае ўздзеянне К. Р., як недакладных рыф-

маў увогуле, засноўваецца на іх нечаканасці.

**Кватэрна€рняя рыфмоёўка**, або **кватэ€рна** (ад лац. *quattuor* — чатыры), — сістэма рыфмоўкі ў васьмірадкавай страфе па схеме **АААБВВВБ**. Напрыклад:

Я люблю цябе да скону,  
Я люблю цябе да звону,  
Я люблю цябе з вагона,  
З самалёта, з карабля,  
Цёплы шарык мой зялёны,  
Ціхі шарык мой зялёны,  
Мікрашарык мой зялёны —  
Несхадзімая зямля.

(*Я. Сіпакоў. «...Я люблю  
цябе да скону»*)

Ужываецца таксама з в а р о € т н а я К. —  
**аБББаВВВ** і а п а я с н а € я — **аБББВВВа**.

**Лама€няя ры€фма** — канцавая рыфма, што звязвае не цэлыя словы, а толькі часткі слоў, раззеленых, «разламаных» міжрадкавымі паўзамі. Такую рыфму ўжыў, у прыватнасці, У. Дубоўка ў паэме 20-х гадоў XX ст. «Там, дзе вазёры»:

Яны вучылі ненавідзец *пана*,  
яшчэ — кахаць хаўрус сям'і *працоў-*  
*ных і працы. І ў абшарпана-*  
*га пастушка будзілі кроў.*

Тут у другім і трэцім радках міжрадкавыя паўзы дзеляць словы на дзве часткі. Гэты падзел, зразумела, штучны, досыць фармальны, не абумоўлены патрэбамі зместу. З большай

падставай Л. Р. ужыта ў вершы Я. Сіпакова «Мелодыя на званах», хоць і тут выразная фармальная яе зададзенасць:

*Прысніў-  
ся мне  
звон дзіў-  
ны ў сне.  
Прыйшоў  
я ў гай —  
мой жоў-  
ты край.*

**Ланцужкоўвая рыфма** — рыфма, якая спалучае радкі вершаванага твора, паступова пераходзячы з адной страфы ў другую. Такая рыфма сустракаецца ў некаторых цвёрдых формах верша, у прыватнасці, у тэрцынах, віланэлі. Характэрна яна і для твораў з ланцужковай кампазіцыяй, у якіх асобныя радкі папярэдніх строфаў пачынаюць сабой наступныя строфы:

*Ішла Купалка сялом, сялом,  
Закрыўшы вочкі пяром, пяром.  
Закрыўшы вочкі пяром, пяром,  
Вітала хлопцаў чалом, чалом.  
Вітала хлопцаў чалом, чалом,  
Святліла вочкі агнём, агнём.*

*(Народная песня)*

Першы беларускі верш з нябачанай дагэтуль у беларускай паэзіі Л. Р. — рыфмуюцца канцы і пачаткі вершаваных радкоў — напісаў Я. Купала («...З зорак усходніх, заходніх»; 1906—1912). Услед за Я. Купалам і, магчыма, незалежна ад яго (бо твор пісаўся ў сібірскай ссыльцы) да такога віду Л. Р. звярнуўся А. Гарун у вершы «Завіруха» (1914):



Завіруха скача *ноччу*  
*Патарочай*, плача, *вые*;  
*Пухавыя* сыпе ў вочы  
Снегавінкі мне; рагоча.  
Йду навобмацк; ледзь *жывы я*,  
*Нежывыя* суну *ногі*  
*Без дарогі*. Цела ные,  
Калянее; верставы я  
Прамінаю слуп *убогі*,  
*Траярогі* крыж *збуцвелы*,  
*Пасівелы*, цёмны, строгі.  
Не чакаю дапамогі...

Л. Р. ужываецца і ў класічным санеце, дзе яднае два катрэны і два тэрцэты.

**Манарыѳма** (ад грэч. monos — адзін і rhythmos — суразмернасць) — рыфма, якая спалучае ўсе радкі вершаванага твора. Верш, напісаны М., называецца манарымам. Вось М. у вершы П. Панчанкі часу Вялікай Айчыннай вайны «Чаго баіцца немец?»:

Ці не бачылі вы *фрыца*,  
Што ўсяго цяпер *баіцца*?  
Ён баіцца ў лазні *мыцца*:  
Вельмі лёгка *абварыцца*,  
І ў цырульніка *галіцца* —  
Можа з горла кроў *паліцца*.  
А падыдзе да *крыніцы*,  
Не адважыцца *напіцца*,  
Каб насмерць не *атруціцца*.  
Хоча ў сена ён *зарыцца*,  
Толькі страшна — *загарыцца*.  
І у хаце кепска *спіцца* —  
Партызан заўсёды *сніцца*.  
Бруха ў гада *разбаліцца*,  
Ён да ветру не *імчыцца*,  
А падыме *паўмасніцы*  
І паскудзіць *чужаніца*.  
Ды за ўсё страшней для *фрыца*  
Нашых залпаў *бліскавіцы*...  
Трэба, хлопцы, *згаварыцца*,  
З акупантам *разлічыцца*  
І зрабіць яму *капут*.

Апошні радок у гэтым вершы — халасты. М., якая надзвычай абвастрыла рыфмовае чаканне, раптам «спатыкаецца» на слове незарыфмаваным. Гэты паэтычны прыём дазволіў П. Панчанку выразна вылучыць слова *капут*, падкрэсліў-

шы тым самым галоўную думку верша.

**Мілагу€чнасьць**, або **эўфо€нія** (ад грэч. *eu* — добра і *phone* — голас, гук), — прыгажосць і натуральнасьць гучаньня вершаванай мовы. М. ствараецца дзякуючы алітэрацыям, асанансам, гукаперайманьням, рыфмам, іншым гукавым паўторам і ўзмацняе выразнасьць і эмацыянальную афарбоўку паэтычнай мовы. У кожнай нацыянальнай мове ёсьць свае законы М., абумоўленыя гукавой сістэмай. Беларуская мова — яе «звонкае «дзе» і глухое «чаго» (П. Панчанка), поўнагалоссе, дзеканне і цеканне, мяккасць *дз, ц, с* (*сьцяг, дзеці, хацець*), падваенне зычных (*сутонне, наваколле, калоссе*), прыстаўныя зычныя і галосныя і іншае — абумоўлівае спецыфіку гучаньня беларускіх паэтычных твораў, прадвызначае канкрэтныя шляхі пошукаў у галіне Э. Звяртаючы на гэта ўвагу пісьменнікаў, У. Дубоўка пісаў: «У жывой мове нашага народа ёсьць мноства сродкаў, якія павышаюць мілагучнасьць мовы... У нас ёсьць прыдыханні «в», «г». Ужываецца галосная «і» для пазбаўленьня ад немілагучных спалучэньняў пры збегу зычных альбо галосных гукаў. У жывой мове яны з'яўляюцца там, дзе яны і павінны быць. Так, напрыклад, скажуць: «зачыніў акно», але «на вакне», «смачныя грушы», але «назбіваў ігруш» і г. д. Зразумела, што можна падаць такія ж прыклады і для прыдыханьня «г» (арэх і гарэх). На Магілёўшчыне, калі збягаюцца два «а», адно выкідваецца, нібы ставіцца нейкі «апостраф». У Раманава чытаем: «Папіў-паеў і патом вялеў разбурыць усю турму і распусціць усіх да 'днаго

нявольнікаў»... Зусім не блага будзе, калі нашы пісьменнікі, асабліва паэты, пацікавяцца гэтымі пытаннямі». Збег некалькіх галосных гукаў называецца *а д н а г а л о є с с е м*, або *ш а € т у с а м* (ад лац. *hiatus*); выкарыстоўваецца ён з пэўнымі стылістычнымі мэтамі, бо ў адваротным выпадку парушае мілагучнасць мовы (*а ў аэра-порце*). Пры збегу галосных звяртаюцца падчас *да э л Ү з і і* (ад лац. *elisio* — выпадзенне) — скарачэння аднаго з двух суседніх галосных (як у прыведзеным фальклорным запісе Раманава). Шкодзяць М. вершаванага твора і непатрэбныя збегі зычных: «Як *крыж* жывы, увесь забінтаваны, Паўгода я, знямелы, праляжаў» — А. Грачанікаў; «А колькі ж на свеце ёсць гарадоў! Мне *б іх аб'ехаць* або сасніць За гэткую маласць дзён і гадоў» —

Д. Бічэль-Загнетава; «А калі цябе стоміць дзень, Прытулюся плячом *к плячу*» — Н. Тулупава. Ігнараванне законаў М. змяншае ўздзеянне паэзіі на чытача (слухача). У той жа час М. не павінна існаваць у творы сама па сабе, безадносна да яго зместу і настрою, што заўважаецца ў мадэрністаў. Як слухна падкрэсліваў І. Франко, «дэкадэнт, ганяючыся за фіктыўнай музычнай вартасцю слова... пазбываюцца той сілы, якую маюць словы».

**Мнагакраўтная рыфма** — рыфма, якая паўтараецца ў вершы пяць і больш разоў падрад. Асабліва характэрна М. Р. для ўсходняй паэзіі. Аднак сустракаецца яна і ў беларускай паэзіі, спалучаючы тыя радкі твора, у якіх раз-

горнута адна вобразная думка. Напрыклад:

І мне наканаваны *бой*  
 З другімі і з самім *сабой* —  
 Бой з тупасцю, як пень, *тупой*,  
 Бой з чэрствасцю, як час, *скупой*,  
 Бой з крывадушнасцю *любой*,  
 Бяскроўны, ды смяротны *бой*.  
 Бой нерваў, сэрца *перабой*,  
 Калі нібы перад *табой*  
 Такі, як ты, ды не такі,  
 А пустазваны-мастакі.

(А. Лойка. «...І мне  
 наканаваны бой»)

**Мужчы€нская ры€фма** — від рыфмы, у  
 якой націск падае на апошні склад сугучных  
 слоў. Адрозніваюць а д к р ы€ т у ю М. Р. — з  
 галосным на канцы (*дна€ — вайна€, зару€ —*  
*пару€*)

і з а к р ы€ т у ю, што мае ў канцы зычны гук  
 (*стол — вузёл, прыва€л — права€л*). У бела-  
 рускай паэзіі М. Р. сустракаюцца ва ўсе часы яе  
 існавання, хоць у вуснай народнай паэзіі і ў сі-  
 лабічнай паэзіі яны значна ўступаюць жаночым  
 рыфмам.

Наце ж вам, свашачкі, сыра кусо€к,  
 Штоб вам, свашачкі, язык усо€х.

(Народная песня)

В том месецы Аарон умер, божий ере€й.  
 Того собе на приклад ты, попе, ме€й.

(А. Рымша. «Храналогія»,  
 1581)

Асаблівае распаўсюджанне набыла М. Р. у

новой белоруской літаратуры:

Той лясок *невысоёк*,  
Дзе бярозавы сок  
Веснім сонечным *днём*.  
Льецца ў звонкае *дно!*..

(А. Лойка)

Рытміка-інтанацыйную і страфічную адметнасць надае вершаванаму твору чаргаванне М. Р. з жаночымі, дактылічнымі і гіпердактылічнымі:

Так зроблена мала мною ў жыцці,  
гляджу — і ужо вечарэе.  
Дай мне, зямля, яшчэ раз *прарасці*  
над Нёмнам тваёй надзеяй.

(Л. Геніюш. «...Час  
пазрывае галіны з камля»)

На нягоды жыцця не жальцеся,  
Не было б перамог без *нягоёд*.  
Нараджайцеся, нараджайцеся  
Кожны месяц і кожны *год*.

(П. Панчанка)

**Недаклаёдная, або няпоёўная, прыблізная, рыёфма** — тэрмін, які ўжываецца ў адносінах да рыфмаў з няпоўным супадзеннем гукаў у сугучных словах. Сюды адносяцца рыфмы асанансныя, кансанансныя, апорныя, усечаныя, рознанаціскныя, анаграмныя. Паколькі колькасць дакладных рыфмаў абмежаваная, Н. Р. значна павялічваюць агульны лік рыфмовых сугуччаў, а тым самым і эўфанічныя мажлівасці верша. Н. Р. даюць магчымасць супастаўляць розныя, падчас далёкія паняцці, пашыраюць



асацыятаўныя межы паэтычнага слова. Нарэшце, Н. Р. у большай ступені, чым дакладныя, валодаюць эфектам парушэння рыфмовага чакання, бо Н. Р. адгадаць, прадбачыць наперад практычна немагчыма. А гэта вельмі важна, паколькі «гучанне рыфмы звязана непасрэдна з яе нечаканасцю, гэта значыць мае не акустычны ці фанетычны, а семантычны характар» (Ю. Лотман). Такі менавіта характар мае Н. Р. у П. Панчанкі, у прыватнасці — у вершы «Кабінеты»:

Іх і кормяць свежым мясам,  
 Іх і лечаць,  
 І машыны,  
 І кватэры ў іх,  
 І *дачы...*  
 Хто так вырашыў:  
 У кабінетах іх калечыць,  
 Навучыў іх  
 За казённым кошт *лайдачыць?*  
 Сотні гектараў адборнага *лесу*  
 Для канцылярыі.  
 Дзе ты, *кантроль?*  
 Штаты касмічныя!  
 Лезуць і *лезуць*  
 Новыя кадры для новых *кантор*.

**Пантарыёфма** (ад грэч. *panta* — усе і *rhythmos* — суразмернасць) — рыфма, заснаваная на сугучнасці не толькі канцавых, а і ўсіх слоў вершаваных радкоў:

Ой, кум куму ў агародчык вядзе,  
 Ой, кум куме агурочак дае.

(Народная песня)

Часцей за ўсё П. яднае не ўсе радкі верша-

ванага твора, а толькі некаторыя. Пры гэтым вершарады, як правіла, разбіваюцца графічна на некалькі радкоў, што яшчэ больш падкрэслівае асобныя рыфмы. Вось прыклад П. у вершы А. Куляшова «Над брацкай магілай»:

Там жаўцеюць  
Прыгожыя  
Краскі  
За вёскай у лузе...  
Там ржавеюць  
Варожыя  
Каскі,  
Нібы ў Беларусі.

Да П. звяртаюцца В. Вітка («Беларуская калыханка»), Р. Барадулін («Журба вясла») і іншыя беларускія паэты. Верш, цалкам напісаны з выкарыстаннем П., называецца пантарымам.

**Паёрная рыфма** — рыфма, якая спалучае два суседнія вершаваныя радкі. П. Р. выкарыстоўваецца звычайна ў строфах, напісаных двухрадкоўямі, а таксама ў чатырох-, шасці- і васьмірадковых строфах.

Калі паглыне мяне шлях *няблізкі*  
У край курганаў і *абеліскаў*,  
Або навала дыхне над *домам*, —  
Сустрэну *громам*.  
А звянуць травы, асмягнуць *вусны*, —  
Дажджом *вярнуся*.

(М. Лужанін. «Вярнуся ветрам»)

Сустракаецца часта ў астрафічным вершы.

Прачнулася сэрца, не спіцца, выходжу на *ганак*.  
Дзень добры, жыццё маладое і сонечны *ранак!*  
Над полем шырокім, над борам высокім *світае*.  
Дзень добры, прастор салаўіны, Айчына *святая!*

(Я. Пушча. «Дзень  
добры!»)

Люблю я цябе і кажу гэта ў *вочы*,  
Настаўнік-завочнік, настаўнік-завочнік!..  
Папраўдзе, паэты даўно бы *павінны*  
Цябе параўноўваць з героем *былінным*:  
Дырэктар ты, завуч ці проста *настаўнік*,  
Якіх ты нагузак, браточак, не *цянеш!*..

(А. Лойка. «Ода завочніку»)

**Пачаткоўвая рыфма** — рыфма, якая спалучае пачатковыя словы ў вершаваных радках. Сустрэкаецца яна рэдка. Як правіла, рыфмуюцца першыя словы сумежных радкоў:

*Ёсць вінтоўка* і махоркі пачак.  
*Ёсць ватоўка*, хлеб і зрэдку боршч.

(П. Панчанка.  
«У сорака першым»)

У вершы Г. Бураўкіна «...Быт асляпляе золатам рыбак» П. Р., вынесеныя нават у асобныя радкі, з'яўляюцца найбольш характэрнымі кампанентамі паэтыкі твора. Вось яго першыя строфы:

*Быт*  
Асляпляе золатам рыбак.  
*Біт*  
Забівае мелодыю скрапак.  
*Снег*  
Прыгінае галіны да долу.  
*След*

Падганяе дарогу дадому.  
*Рум*  
На світанні бяргвеннем грукоча.  
*Сум*  
На расстанне прыцьменьвае вочы.  
*Ліс*  
З-пад зламанай хваіны цікуе.  
*Лёс*  
Падкідае часіну цяжкую...

П. Р. не вынаходства пісьмовай паэзіі. Ужываецца гэта рыфма і ў фальклору, звычайна ў спалучэнні з канцавымі рыфмамі:

*Куплялі купцы-немцы,  
Даравалі мне, паненцы.*

Беларуская вусная народная творчасць ведае надзвычай рэдкі від перакрываваных П. Р. у вельмі арыгінальным спалучэнні з сумежнымі канцавымі рыфмамі:

*Мая галоўка — не лучына:  
Разрубачі — не прычына.  
Мая кроўка — не вадзіца:  
Разліваці — не гадзіца.*

**Распыёленая рыёфма** — рыфма, пры якой заключныя словы аднаго вершаванага радка знаходзяць сугучнасць не толькі ў клаўзуле, але ў двух ці больш словах другога радка. П. Р. з'явілася своеасаблівай рэакцыяй на шырокае ўжыванне ў паэзіі недакладных рыфмаў: гукавая беднасць сугуччаў у клаўзулах пачала кампенсавацца багаццем гукавых супадзенняў у перадаціскай частцы слоў-рыфмаў і нават у цэлых

радках. Вось некалькі прыкладаў Р. Р. з кнігі М. Танка «Глыток вады»: *сам сабе€ — жалюся трубе€; збіраць сабе кра€скі — рыбакоў нарача€нскіх; Васіпнкі — чайкі віталі кры€кам; тро€лі — на травах, на со€лі; парале€лі — пра-леглі туне€лі; ва€мі — вачэй часа€мі.*

**Рознанаціскна€я, або няроўнаскладоёвая, ры€фма** — рыфма, у якой націскі падаюць на розныя склады сугучных слоў. Сустракаецца нярэдка ў фальклоры:

Ехала Домначка да *вянца€*,  
Ды забыла матаньцы *кла€няцца*.

Ужываецца і ў пісьмовай паэзіі, асабліва ў вершах, у якіх адчуваецца ўплыў вуснай народнай творчасці:

У белага камара  
а ўсе *не€другі...*  
— Ідзі, мілы, са двара:  
У мяне — *другі...*

(С. Панізік.  
«...Аб'явіўся не ў пару»)

Надзвычай дарэчы Р. Р. выкарыстана М. Танкам у вершы «Каб другі раз быў...». Тут сустракаецца вельмі рэдкае спалучэнне ў рыфме мужчынскага і дактылічнага канчаткаў. Р. Р. з'яўляецца ў самым канцы пяцістрофнага верша, напісанага выключна мужчынскімі рыфмамі. Дзякуючы нечаканаму пераходу націску з апошняга склада зарыфмаванага слова на трэці ад канца падкрэсліваецца само гэта слова, галоў-

нае ў вершы, а значыць — і галоўная думка ўсяго твора:

Больш бы я прайшоў  
Сцежак і дарог,  
І сваю любоў  
Я мацней бярог,  
Больш бы даражыў  
Кожным днём *сваім*, —  
Каб другі раз быў  
*Маладзюёсенькім!*

**Рыфмаваёная проёза** — мастацкая проза, якая карыстаецца словамі-сугуччамі, рыфмоідамі (гл.). Звычайна такія словы стаяць на мяжы сінтаксічных груп, але не заўсёды. Р. П. сустракаецца ў народнай творчасці, у прыватнасці ў казках. Вось пачатак беларускай народнай казкі «Іванка Прастачок» у запісе А. Сержпутоўскага: «У яком-та *краю* жылі людзі, бы ў *раю*: *гаравалі, працавалі* да й бяды не *зналі*. Свет вялікі, зямлі многа, усюды вольна — працуй на хлеб, рабі... І жылі там людзі ў ласцы, у згодзе, весь дзянёчак *гаравалі, працавалі*, а аб ночы *аддыхалі*. А прыйдзе бяда — у *згодзе* ратаваліся ў *прыгодзе*: бедным, хворым *памагалі*, дак і ўсе бяды не *малі*. Толькі вась адкуль узяўся і пачаў сюды лятаць страшны Змей; пачаў *лятаць*, пачаў дабро *цягаць*, а нарэшце й людзей *хватаць* дак сабе *цягаць*...» Як мастацкі прыём Р. П. ужываецца і ў беларускай пісьмовай літаратуры, у прыватнасці ў мове некаторых дзейных асоб драматычных твораў XVII—XVIII стст. Так, Р. П. гаворыць селянін Мацей з ананімнай інтэрмедый «Мацей і доктар-шарлатан»: «Вот, мае паночки,

быў я ў пана Бараноўскага на куцці. Да як пад'еў куцці, дак не магу сапці. Што мая Уплляна не рабіла! І гаршчок на пупе станавіла. Да і тое не памагло, да яшчэ горш прылягло. Пара€дзілі мне галасу, купервасу да бурачнага квасу, моху, чартапалоху і яшчэ нечага, забыўся, троху, — усё гэта зелле скалаціць да выпіць. Зрабіў я і гэся. Не памагло. Яшчэ горш прылягло. Вот каб нашоўся дактарочак да палячыў мой жываточак, — аддаў бы я яму і торбачку і мяшочак». У. Р. П. словы-сугуччы зўфанічна арганізуюць тэкст, надаюць яму павышаную рытмічнасць, эмацыянальнасць. Разам з тым яны расчляняюць гэты тэкст на асобныя часткі, чым некалькі сціраюць мяжу паміж прозай і вершам, набліжаюць адно да другога. Р. П. садзейнічала з'яўленню ў вершаванай мове рыфмы, а таксама ўзнікненню аднаго з старэйшых відаў усходнеславянскага верша — раёшніка.

**Рыфма€рый** — сукупнасць рыфмаў, якія выкарыстоўвае пэўны паэт ці цэлая паэзія ў пэўны гістарычны адрэзак часу. Напрыклад: рыфмарый Я. Купалы, Р. беларускай паэзіі XIX ст. і г. д. Часам Р. называюць слоўнікі рыфмаў нейкага паэта або ўсёй нацыянальнай паэзіі.

**Рыфмо€вае чака€нне** — псіхалагічны стан ва ўспрыманні вершаванага твора, калі ў выніку паўтарэння слоў-рыфмаў чытач (слухач) чакае новага з'яўлення сугуччаў на адпаведных месцах у вершаваных радках. На парушэнні інерцыі

Р. Ч. засноўваецца ўжыванне халастых радкоў, асобных незарыфмаваных слоў у рыфмаваным вершы і, наадварот, асобных спарадычных рыфмаў у белым вершы.

**Рыфмоёід** — спарадычнае сугучча, што час ад часу з’яўляецца ў рыфмаванай прозе (*гл.*) ці ў некаторых нерыфмаваных відах верша (антычны верш, белы верш, верлібр). Р. не выконваюць усіх тых функцый, якія ў вершаваным творы выконвае рыфма (*гл.*), тым не менш яны ўплываюць на агульны гукапісны лад твора, яго рытма-інтанацыйны малюнак.

**Рыфмоёўка** — размяшчэнне рыфмаў у страфічным і астрафічным вершаваным творы. Р. характарызуецца месцам і колькасцю зарыфмаваных слоў. Па месцы рыфмаў Р. чатырохрадкоўяў, у прыватнасці, бывае *с у м е ё ж н а й* (*аабб*), *п е р а к р ы ж а в а ё н а й* (*абаб*), *а п а - я с н о ё й*, або *к а л ь ц а в о ё й* (*абба*). Вось прыклад сумежнай Р.:

Дарогі доўгія ў жыцці  
 Нам без памылак не *прайсці*.  
 Ад невялікіх — не *гаруй*,  
 Ёсць слова добрае — «даруй»!  
 Чым боль пакутліва *хаваць*,  
 Не бойся ты «даруй!» сказаць  
 Ані пакрыўджаным *бацькам*,  
 Ані таварышам-сябрам.

(П. Броўка);

перакрыжаванай:



Знят з узбраення,  
    бо ўстарэў *зусім*,  
Славуты «максім»,  
    кулямёт *станковы*...  
А ты ўсё не старэеш,  
    Танк *Максім*, —

Гады ідуць,  
а ты штодзённа  
новы...

(М. Аўрамчык. «...Калі  
запеў ты некалі ў гай»);

апаясной:

Мой народ жыве каля *крыніц*.  
Мой народ любому дасць напіцца,  
Акрамя гвалтоўнікаў і хціўцаў,  
Акрамя забойцаў-чужаніц.

(Л. Дайнека)

Свой парадак Р. характэрны для цвёрдых форм верша (тэрцыны, секстыны, актавы і інш.), а таксама для строфаў, звязаных ланцужковымі і скразнымі рыфмамі. Па колькасці канцавых сугучаў Р. бывае парная, трайная, чацвярная, мнагакратная, манарыфма, тэрнарная, кватэрнарная.

**Рэдкая, або выёшуканая, рыфма** — рыфма, у якой сугучы спалучаюць словы, вельмі розныя па сэнсу і стылёвай афарбоўцы: *цалафан* — *цалаваў*, *сонца* — *стронцый*, *красой* — *расол*. Р. Р. супрацьстаіць банальнай. Разнавіднасцю Р. Р. з'яўляецца экзатычная. Да Р. Р. адносяцца тыя, у якіх спалучаны сугуччамі абрэвіятуры, лічбы, варварызмы:

Адціснуты зоркі пад самую *столь*,  
І неба ў арэнду гарою забрана.  
Узровень над морам — 3100.  
Тут наша застава.  
Тут землі Ірана.

(П. Панчанка. «Слухаючы «Перапёлку»)

Натужна плячу *плаціны* —  
Турбіны турбуюць яе.  
І тут яна, *lingua latina*,  
Тры грошы свае суе.

(*Р. Барадулін. «Енісейскія сустрэчы»*)

Дарэчы ўжытыя Р. Р. могуць выклікаць свежыя паэтычныя асацыяцыі, а злоўжыванне такімі рыфмамі вядзе да пустога жангліравання словамі-сугуччамі, своеасаблівага паэтычнага моднічання. Такое моднічанне высмеяў у сваім сатырычным вершы «Модная рыфма» В. Вітка. Паэтычных архінаватараў паэт «сцябае» Р. Р.:

Падымаю  
*Нагавіцы*,  
Пачынаю  
*Навігацыю*.  
Памажы мне,  
*Тэлепатыя*,  
Як дамоў  
*Дацеляпаца*.

**Рэдыёф** — слова або (радзей) словазлучэнне, якое ў нязменным выглядзе паўтараецца ў вершаваных радках услед за канцавымі рыфмамі. Р. надзвычай характэрны для ўсходняга верша, у прыватнасці для такой яго формы, як газэль. Сустрадаецца і ў беларускай паэзіі. У асобных народных песнях гэта своеасаблівыя кароткія прыпевы пасля кожнага радка:

Хлопец здуру ажаніўся, *божа ж мой!*  
Навек жонкай падавіўся, *божа ж мой!*  
Ані міскі, ані лыжкі, *божа ж мой!*  
Павесілі тры калыскі, *божа ж мой!*

Р. ужыў у сваёй «Песні» Ф. Багушэвіч:

Чаго бяжыш, *мужычок*?  
— Паганяе мароз.  
Чаму ляжыш, *мужычок*?  
— Бо урадніка вез.  
Чаго ты п'еш, *мужычок*?  
— Бо і хлеба не еў.  
За што ты б'еш, *мужычок*?  
— Бо і сам тое меў...

**Рэхарыёфма** — рыфма, у якой другое сугучнае слова, звычайна аднаскладовае ці двухскладовае, радзей — трохскладовае, паўтарае частку папярэдняга. Такая рыфма вядзе свой пачатак з вуснай народнай творчасці:

Кацярына-Кацярынушка,  
А дзе ж твая жывацінушка?  
— *Каровухны* — каля *ровухны*,  
А *свінухны* — каля *нівухны*.

Хлеба, солі *прыпазычу*,  
Табе, братка, дабра *зычу*.

Своеасаблівая чатырохкратная Р. сустракаецца ў адным з твораў дзіцячага фальклору (запісаны ў в. Ракаў Валожынскага раёна):

— Што фрыцы курылі?  
— «*Прыбой*».  
— Чым яны жывіліся?  
— *Рыбай*.  
— Што яны хацелі?  
— *Бой*.  
— Як яны крычалі?  
— «*Ой!*»

Верш, поўнасю пабудаваны на выкарыстанні Р., называецца рэхавершам.

**Састаўнае рыфма** — рыфма, у якой адна ці нават абедзве часткі складаюцца не з аднаго, а з двух і больш слоў. С. Р. узнікла і бывала ў фальклоры:

Аддай мяне, мой татачка, у сям'ю.  
У сям'і ёсць парадачак усяму.

Ой, пайду я, молада, па ваду,  
А яго за ручаньку павяду.

Асаблівае распаўсюджанне набыла С. Р. у пісьмовай паэзіі:

Тут учора бура *выла нам*,  
Вецер-чмут гайсаў з кутка ў куток, —  
Стары бор з карэннем *выламан*,  
Сумны шум яго навекі змоўк.

(М. Чарот. «Маладняк»)

Трэснула, грукнула, грывнула з *покатам*,  
Хлынула цёплае неба *на дол*  
(Вось і сімфонію слухаем, *покуль там*  
Творцы сядзяць за крытычнай *нудой*).

(П. Панчанка)

Відам С. Р. з'яўляецца рыфма каламбурная (гл.).

**Скразнае рыфма** — рыфма, якая праходзіць праз увесь вершаваны твор. Побач з С. Р.

у вершы ёсць і іншыя рыфмы. Дзякуючы С. Р. падкрэсліваюцца словы, найбольш важныя для разумення ідэйнага зместу твора. Так, у вершы Я. Коласа «Жыве Руставелі» імя выдатнага грузінскага паэта зарыфмавана ва ўсіх шасці чаты-

рохрадкоўях:

Ні буры, ні віхры, ні чорныя годы  
 Яго не *здадзели*:  
 У сказах-былінах, у думках народа  
 Жыве *Руставелі*.  
 У чыстых крыніцах натхнёнага слова,  
 У песеннай *трэлі*  
 Для вечнасці, спетай баянам сурова,  
 Жыве *Руставелі*...

**Сээнсавая, або тэматычная, рыфма** — канцавая рыфма, якая спалучае найбольш значныя па сэнсу, важныя для разумення тэмы верша словы. Т. Р. найпаўней выкарыстоўвае сэнсавыя-выяўленчыя магчымасці сугучных канцавых слоў. На падпарадкаванне рыфмы сэнсу твора ўказваў яшчэ французскі пісьменнік і літаратуразнавец Буало ў сваім славутым паэтычным трактате «Паэтычнае мастацтва» (1674):

Ці то ў трагедыі, эклозе ці ў баладзе —  
 Заўжды павінна рыфма з сэнсам ладзіць.  
 Няма між імі спрэчкі і ў паміне:  
 Ён — валадар яе, яна — яго рабыня.

С. Р. аб'ядноўвае асобныя радкі паэмы Я. Купалы «Безназоўнае»:

Масты старыя *спалены* —  
 Старыя *ланцугі*,  
 Паложаны *падваліны*.  
 Пад повяя *сцягі*.

Рыфмовыя паёры *спалены* — *падваліны*, *ланцугі* — *сцягі* падкрэсліваюць галоўную думку і гэтых радкоў, і ўсёй паэмы, у аснове якой — выразна рэзкі кантраст паміж змрочным мінулым Беларусі і яе светлай явай.

Надзвычай часта Т. Р. сустракаецца ў вершах А. Вярцінскага:

Людзі трымаюць *ордэр*  
Так, як трымаюць *ордэн*.

(«Гнёзды»)

Яны такія ўжо — *фасады*,  
Заўсёды яркія, як *фазаны*.

(«Фасады»)

Якасцямі С. Р. у той ці іншай ступені валодаюць рыфмы аманімічныя, каламбурныя, амафонныя, амаграфічныя і рэдкія, у тым ліку экзатычныя.

**Таўталагічная рыфма** (ад грэч. *tautos* — тое самае і *logos* — слова) — паўтор у канцы вершаваных радкоў адных і тых жа слоў. Разнавіднасцю Т. Р. ва ўсходняй паэзіі з'яўляецца рэдыф. Сустракаецца Т. Р. у вуснай народнай творчасці:

Дзеўка — ад *вады*,  
Хлопец — да *вады*:  
— Пастой, пастой, дзяўчыначка,  
Дай каню *вады*.

Прыклад з сучаснай паэзіі:

Слепіць вочы ён, *снег*,  
І дарогі разбег.  
І ты мружышся: «*Снег!*..  
Што за студзеньскі *снег!*..»

(А. Лойка. «Снег»)



**Трайна€я ры€фма** — рыфма, якая спалучае тры суседнія вершаваныя радкі. Звычайна ўжываецца ў трохрадкоўях, зрэдку — і ў астрафічным вершы. Вось прыклад Т. Р. з верша В. Іпатавай «Кіргізія»:

Я сасню цябе, я сасню  
Арыкаў сінюю *глыбіню*,  
Бавоўны белую *гарачыню*,  
Прахалоду блакітных *гор*,  
Рэха дальняе *наўздагон*,  
Радзіму бацькі *майго*...

**Тэрна€рная рыфмо€ўка** (лац. ternarius — той, што складаецца з трох) — сістэма трайных сугуччаў клаўзул у шасцірадкавай страфе па схеме *аббвб*. Узнікла і набыла пашырэнне ў сярэднявечных лацінскіх гімнах, затым стала істотнай прыметай рансаравай страфы. Вось прыклад выкарыстання Т. Р. у вершы Я. Купалы «Дзяўчынцы»:

Ты адзінокай, я сіратою —  
Возьмем і пойдзем разам з табою  
Колкай жыцця пуцывінкай;  
Долю, нядолю, сэрцы і думы,  
Зложым скарб гэты ў скрыню адну мы,  
Будзь ты маёю, дзяўчынка!

Адзін з відаў Т. Р. — т. зв. *з в а р о€ т н а я* Т. Р. (*аббавв*). Яна спалучае, у прыватнасці, усе строфы вершаванага апавядання М. Багдановіча «Вераніка». Вядомая яшчэ *сл ў з г а ю ч а я* Т. Р. (*абвабв*), якая сустракаецца ў паэме М. Чарота «Босыя на вогнішчы» (у 15-м раздзеле), вершах Я. Коласа «У майскія дні», «Савецкая зям-

ля», у творах іншых паэтаў:

У мяне няма нічога,  
Акрамя сяброўскай, чулай  
Ласкі, што душу заўжды сагрэе.  
А з той ласкаю — трывога,  
Каб яна не прамінула,  
Каб я сам яе раптоўна не развеяў.

(К. Кірзэнка)

**Унуэстраная рыэфма** — рыфма, якая звязвае два паўрадкоўі аднаго вершаванага радка або словы, размешчаныя ў сярэдзіне двух суседніх радкоў:

*Аланас коней пас,  
Кацярына — быёчкі.  
Пачакай, не ўцякай:  
Куплю чаравічкі!*

(Народная песня)

Вецер хвалі ўперад *gone*, вербы гне.  
Ходзяць спутаныя *коні* ў тумане.

(Л. Геніюш. «На начлезе»)

У. Р., як і рыфма ўвогуле, мае метрычна-кампазіцыйнае значэнне. Гэтым яна вылучаецца з цэлага шэрагу ўнутрырадковых слоўных сугуччаў, якія па форме (але не па функцыі!) падобныя да яе. У. Р. вельмі часта сустракаецца ў народнай паэзіі, а таксама ў паэтаў, творчасць якіх цесна звязана з фальклорам. Напрыклад, у творах Т. Шаўчэнкі М. Багдановіч налічыў каля тысячы такіх рыфмаў. З беларускіх паэтаў асабліва часта іх ужываў Я. Купала. Многія яго вершы («Касцам», «Думкі», «З дарогі», «За праўду» і інш.) вызначаюцца выкарыс-

таннем рэгулярных У. Р., узбагачаных іншымі ўнутрырадковымі сугуччамі. На выкарыстанні У. Р. засноўваецца ляонінскі верш.

**Усеёчаная рыёфма** — від недакладнай рыфмы, пры якой у канцы аднаго з рыфмаваных слоў ёсць адзін-два гукі, не сугучныя другому слову: *Беларуёсь* — *заруё*, *слоў* — *сялоё*, *рант* — *іскраё* і г. д. Часцей за ўсё гэта нескладовыя ётаваныя галосныя *й, ў*:

Падхвальваючы мой няхітры спеў,  
сябры гавораць — сто разоў ім *дзякуй!* —  
што быццам я сабаку ў рыфме з'еў,  
а я ж дасюль жую таго *сабаку*.

(М. Лужанін)

У. Р. асабліва выразная, калі «ўсякаецца» які-небудзь зычны гук (або некалькі гукаў):

Дні прайшлі, адшлясцелі зоры  
на гарачых крыллях *навальніц*.  
І пульсуе радасць у прасторах,  
залатыя свецяцца *агні*.

(П. Трус. «Дзесяты падмурак»)

Беларусь старажытная!  
Полацк, і Віцебск, і Тураў,  
І Заслаўе, і Мінск,  
І Гародня, і Крычаў, і *Пінск*.  
Церпялівая ты,  
І з тваёй працавітай натурай  
Нажыла ты павагу  
І горы пагардлівых *кпін*.

(П. Панчанка. «Донары»)

Часам усечанай называюць рознацацкіскую  
рыфму.

**Халастыё радоёк** — незарыфмаваны вершаваны радок у рыфмаваным творы. Халастымі бываюць няцотныя радкі п а ў б её л а г а верша, напісанага чатырохрадкоўямі, і гэта з'яўляецца яго асноўнай прыметай (гл.: белы верш). Х. Р. могуць ужывацца і ў іншых строфах. Так, у вершы П. Панчанкі «Коні», напісаным трохрадкоўямі, трэція радкі ва ўсіх строфах — Х. Р.:

Дзівіліся мы, і дзівіліся фрыцы:  
Такое у сне толькі можа прысніцца  
*На сене духмяным.*

З-пад лесу на поўдзень, нібы у пагоні,  
Імчаліся коні, без коннікаў коні,  
*Па лузе вячэрнім.*

Рэгулярныя Х. Р. — уласціваць некаторых усходніх відаў строфаў: газэлі (першыя радкі двухрадкоўяў), рубаі (трэція радкі чатырохрадкоўяў) і інш. Асаблівы эффект узнікае пры неспадзяваным, непрадбачаным з'яўленні Х. Р. на фоне зарыфмаваных. У гэтым выпадку парушаецца інерцыя рыфмовага чакання, на Х. Р. і перш за ўсё на яго апошнія слова звяртаецца найбольшая ўвага. Напрыклад, у вершы П. Панчанкі «Напаўголосу...» з 28 вершаваных радкоў (сем чатырохрадкоўяў з перакрываючай рыфмоўкай) незарыфмаваны толькі апошні. Гэта дазволіла паэту паўней выявіць галоўную думку верша, засяродзіць увагу чытача (слухача) твора на суадносінах духоўнай і фізічнай прыгажосці нашага маладога сучасніка.

**Чацвярнае рыфма** — рыфма, якая спалучае чатыры суседнія вершаваныя радкі. Такая рыфма была вядома яшчэ беларускай вуснай народнай паэзіі:

Не вецер *шуміць*,  
 Не бура *грыміць*,—  
 Старая жонка *крычыць*,  
 Мужа *журыць*.

Ч. Р. можа аб'ядноўваць толькі адну страфу верша, напісанага катрэнамі («Не дзівіся» У. Дубоўкі). Але найбольшую своеасаблівасць надае яна твору тады, калі ўжываецца ва ўсіх строфах («З песень беззямельнага» Я. Купалы). Вось, напрыклад, дзве з пяці строфаў верша А. Камароўскага «Ёсць рачулка...»:

Ёсць рачулка маленькая *Ловаць*...  
 Зоры ноччу там невадам *ловяць*  
 Ціш зямную... А раніцай *лопаць*  
 Пачынае пялёсткамі *лопаць*.

Прыгажосць у русалчыным *выглядзе*  
 На ваду месяц-подачку *выведзе*...  
 На сярэдзіну самую *выведзе* —  
 Зорка з косаў у рэчку *выпадзе*.

Ч. Р. надала пэўную адметнасць усім чатырохрадковым строфам верша К. Кірэенкі «Дамоў»:

О «*дамоў*»! О «*дамоў*»!  
 Што за слова між *слоў*!  
 Без *прамоў*, без *замоў*,—  
 Слова шчасця — *дамоў*!

Нават вецер і *той*  
 Бы пье за *кармой*,

Хваляй гулкай, *крутой*  
Ладзіць думцы *маёй*...



**Экзаты€чная ры€фма** — від рэдкай рыфмы, у якой сугуччамі спалучаны малавядомыя ці зусім невядомыя замежныя словы (уласныя імёны, тапанімічныя назвы і г. д.). Э. Р. разлічана на неспадзяванасць, нечаканасць супастаўлення слоў, далёкіх не толькі па сэнсу, але і па сваёй моўнай прыналежнасці: *Міне€рва — мяне€ рве, шука€ў — шака€л, вуша€х — іша€к, удоў усіх — Фірдоўсі* і г. д. Прыклад арыгінальнай Э. Р. (рознанаціскай) — у вершы Ю. Гаўрука «Батумі»:

Зелень, вада.  
Дождж як з вядра€.  
Пахне скураю  
І *алеа€ндр*ам.

Надзвычай часта Э. Р. сустракаецца ў вершаваным цыкле П. Панчанкі «Іранскі дзённік»: *гужам — Гіндукуша, шугане — Шаганэ, Бендэр-Шах — у вушах, пасвенціць — Дзэмавендзе* і інш. Вось як, напрыклад, гэтая рыфма дапамагае перадаць усходнюю экзотыку ў вершы «...Апяваў Адам Міцкевіч стэпаў даль пад Акерманам»:

Дзесяць воблакаў над намі млелі ў небе *перагрэтым*.  
Іх блакітнымі слупамі падпіралі *мінарэты*.  
На блакітных мінарэтах галасілі *муэдзіны*...  
Я падумаў: тут пачатак старажытных казак *дзіўных*.

## КАМПАЗИЦЫЯ

### СТРОФИКА

**Кампазіцыя** (лац. *compositio*, ад *componere* — складаць, паядноўваць, кампанаваць) — абумоўленая зместам будова паэтычнага твора. Часам адрозніваюць знешнюю будову, або *архітэктоніку*, і ўнутраную будову, або ўласна *К*. Да архітэктонікі ў такім разе адносяць сістэму страфічнай арганізацыі верша, да ўласна *К*. — характар раскрыцця зместу, размяшчэнне слоўна-вобразнага матэрыялу ўнутры архітэктанічных форм. Аднак такое дзяленне *К*. даволі фармальнае, паколькі ў паэтычным творы ўсе элементы формы і зместу цесна ўзаемазвязаны і ўзаемаабумоўлены. Таму разгляд *К*. павінен ахопліваць і строфіку (у страфічных творах), спалучэнне вершаваных радкоў, строфаў у асобныя часткі, раздзелы, і логіку раскрыцця паэтычнага зместу ўнутры гэтых строфаў, частак, раздзелаў. Пры гэтым вызначальным з'яўляецца прынцып кампазіцыйнай цэласнасці паэтычнага твора, пра што вельмі добра сказаў Э. Багрыці: «Верш — прататып чалавечага цела. Кожная частка на месцы, кожны орган мэтазгодны і нясе пэўную функцыю. Я сказаў бы, што кожная літара верша падобна на клетку ў арганізме, — яна павін-

на біцца і пульсаваць. У вершы не можа быць мёртвых клетак. Апендыцыт абсалютна немагчымы. Верш нараджаецца без сляпой кішкі». Прыблізна тое самае яшчэ раней адзначаў Л. Талстой, падкрэсліваючы, што «ў сапраўдным мастацкім творы — вершы, драме, малюнку, песні, сімфоніі — нельга выняць ніводнага вершаванага радка, ніводнай сцэны, ніводнай фігуры, ніводнага фрагмента са свайго месца і паставіць на іншае, не парушыўшы значэння ўсяго твора...». Характар К. твора залежыць ад яго зместу, ад светапогляду мастака, яго творчага метаду, а таксама ад літаратурнага жанру, у які ўвасабляецца жыццёвы матэрыял. У параўнанні з лірычнымі вершамі ліра-эпічныя і эпічныя творы маюць больш складаную К.

У іх, як правіла, выяўляецца разгорнуты сюжэт з усімі яго кампанентамі (завязка, развіццё дзеяння, кульмінацыя, развязка, нярэдка — пралог і эпілог), асобныя пазасюжэтныя элементы (лірычныя адступленні, аўтарскія развагі, пейзажныя малюнкi, партрэтная характарыстыка героя і інш.). У лірычных творах сюжэта (у яго традыцыйным разуменні) няма, але тут прысутнічае свая логіка ў разгортванні лірычнага перажывання (гл.: амебейная К., кальцавая К., ланцужковая К., пуант). Часам у тканіну верша ўплятаюцца радкі ці выразы з іншых твораў (гл.: аплікацыя), запавольваецца выяўленне пазытыўнай думкі (гл.: рэтардацыя), матэрыял кампануецца па прынцыпу супрацьпастаўлення (гл.: антытэза) і інш. Асобныя вершаваныя творы ўступаюць ва ўзаемасувязь, утвараючы структурна-

кампазіцыйныя комплексы: дыпціх, трыпціх, тэтрапціх, н Ы з ка, або цыкл (шэраг лірычных твораў, аб'яднаных адной тэмай, нейкай вядучай думкай або жанравымі прыметамі: «Іранскі дзённік» П. Панчанкі), з б о € р -

н і к в е р ш а в а € н ы (кніга вершаў аднаго ці некалькіх паэтаў, цэласная і завершаная па ідэйнай задуме і размяшчэнні твораў у ёй), а л ь м а н а € х (кніга, якую складаюць творы паэтаў-сучаснікаў пэўнай мясцовасці ці літаратурнага напрамку, напрыклад, штогадавік «Дзень паэзіі»), а н т а л о € г і я (зборнік узорных твораў паэтаў пэўнага напрамку ці нацыі, напрыклад, трохтомная «Анталогія беларускай паэзіі»).

Адзінкай К. лірычнага верша звычайна з'яўляецца страфа або страфоід. Сусветная паэзія за шматвяковы перыяд свайго развіцця выпрацавала мноства разнастайных відаў строфаў, ад простых да самых складаных, сістэматызацыяй і вывучэннем якіх займаецца асобны раздзел паэтыкі верша — строфіка.

**Строфіка** (ад грэч. *strophe* — зварот, змена) — 1) раздзел паэтыкі верша, што вывучае будову, віды, заканамернасці ўзнікнення і развіцця строфаў, выяўленчыя іх уласцівасці; 2) сістэма строфічнай арганізацыі верша якога-небудзь паэта: строфіка М. Багдановіча, П. Панчанкі і г. д.

С т р а ф а € — гэта змацаваная пэўнай рыфмоўкай або клаўзацыяй інтанацыйна-сітаксічная еднасць двух ці больш вершаваных радкоў, якая рэгулярна паўтараецца ў вершаваным творах.

ры. У антычнай паэзіі, якая не ведала рыфмаў, страфу арганізоўвала метрыка — строга ўпарадкаванае размяшчэнне вершарадоў пэўных памераў. У пазнейшым вершы, у тым ліку і ў сучасным сілаба-танічным, метрычная арганізацыя страфы часткова засталася — у ёй нярэдка паўтараюцца ў строгай паслядоўнасці разнастопныя радкі аднаго памеру (напрыклад, спалучэнне шасцістопнага і чатырохстопнага ямба, чатырохстопнага і трохстопнага дактыля і г. д.). Аднолькавае рыфмоўкі або клаўзацыі — важны, але толькі знешні элемент страфічнага комплексу. Асноўнае ў страфе — гэта рытмічная цэласнасць, якая прадвызначае аднароднасць рытмічнага малюнка ў межах аналагічных строфаў, а таксама інтанацыйна-сіntaxічная аднасць, дзякуючы якой строфы набываюць адносную змястоўную завершанасць і самастойнасць і выразна аддзяляюцца адна ад другой міжстрофнымі паўзамі, а на пісьме яшчэ і графічна — прабеламі. Пра залежнасць рытмічнага малюнка вершаванага радка ад яго месца ў страфе гаворыць наступны факт. У пушкінскіх чатырохрадкоўях, напісаных чатырохстопным ямбам, поўнаметрычных (з чатырма рытмічнымі націскамі) пачатковых радкоў 36%, заключных — толькі 16%. Змяншэнне націскаў ад першага да чацвёртага радка можна выявіць і ў катрэнах У. Маякоўскага, у чатырохрадкоўях іншых паэтаў, у тым ліку беларускіх. Што да інтанацыйна-сіntaxічнай будовы страфы, то тут перш за ўсё важнае супадзенне будовы з межамі паэтычнага выказвання (міжстрофны перанос

у паэзіі надзвычай рэдкі). Разам з тым у творчасці паэтаў адзначаецца пэўная залежнасць сінтаксічнай будовы вершаванай фразы ад яе месца ў страфе. Так, у чатырохрадкоўях А. Пушкіна ў першай палове страфы звычайна знаходзяцца дзейнік і выказнік ці галоўны сказ, у другой палове — даданыя члены галоўнага сказа ці даданыя сказы. У катрэнах У. Маякоўскага — з'ява супрацьлеглага парадку: дзейнік і выказнік галоўнага сказа — у другой палове страфы. Самыя розныя спалучэнні ў строфах метрычнай, рытмічнай, інтанацыйна-сінтаксічнай будовы радкоў і рыфмоўкі даюць паэту велізарныя магчымасці страфічнай арганізацыі верша. Толькі рознае размяшчэнне ў строфах радкоў пэўных памераў і выкарыстанне рознай рыфмоўкі дазволілі М. Багдановічу стварыць 93 мадэлі страфы (па падліках І. Ралько). Што да Я. Коласа, то ён карыстаўся 10 відамі строфаў, якія далі 95 рыфмова-клаўзульных схем і звыш 250 мадэляў. Аднак гэта далёка не рэкорд. У сярэдневяковай правансальскай лірыцы вершазнаўцы налічваюць звыш 900 такіх мадэляў. **М а д э л ь** страфы — паняцце ўніверсальнае, яно ўключае разуменне **в н д у** страфы (па колькасці радкоў: двухрадкоўе, трохрадкоўе і г. д.), вершаванага памеру, які выкарыстаны ў страфе (напрыклад: Я4Я3Я4Я3), **ры ф м о є в а - к л а ў з у а ё л ь н а й с х е м ы** (характар чаргавання рыфмаў і клаўзул: аБВ`Г`аБВ`Г``, дзе малая літара абазначае мужчынскую рыфму, вялікая — жаночую, вялікая з адным апострафам — дактылічную, вялікая з

двума апострафамі — гіпердактылічную). Так, страфічная мадэль верша Я. Купалы «За ўсё» можа быць схематычна паказана наступным чынам: (АБАБ; ЯЗ) х 5. Апісанне мадэлі: верш змяшчае пяць аднолькавых чатырохрадкоўяў (катрэнаў) з перакрываючай рыфмоўкай, напісаных трохстопным ямбама, з раўнамерным чаргаваннем жаночых і мужчынскіх рыфмаў (адпаведна ў няцотных і цотных радках). Страфічнасць надае вершу кампазіцыйную цэласнасць, дапамагае лепш раскрыць яго змест. Характар страфы залежыць ад ідэйнай задумы аўтара, яго ўпадабанняў, творчай культуры, а таксама канкрэтнага зместу, жанру твора. У лірычных вершах звычайна выкарыстоўваюцца простыя строфы з двух, трох, чатырох і пяці радкоў; паэмы, апавяданні, раманы ў вершах вызначаюцца ўскладнёнай архітэктанічнай будовай — складанымі строфамі, якія з'яўляюцца пэўнымі камбінацыямі простых. Звычайна аднолькавыя рыфмы застаюцца ў межах адной страфы, аднак у некаторых выпадках яны своеасаблівым ланцужком яднаюць усе строфы, паступова пераходзячы з адной у другую, як, напрыклад, у тэрцынах. Выкарыстанне тых ці іншых відаў строфаў у паэзіі залежыць ад багацця нацыянальных літаратурных традыцый, ад сувязей з іншымі літаратурамі. Адны строфы паступова відазмяняюцца, нават адміраюць, другія пашыраюцца, выходзяць за нацыянальныя паэтычныя межы, становяцца набыткам сусветнай літаратуры. У залежнасці ад колькасці радкоў, што злучаны ў інтанацыйна-сэнсавыя

адзінствы рыфмамі або клаўзуламі, адрозніваюць строфы двухрадкавыя (двухрадкоўе, элегічны двуверш), трохрадкавыя (трохрадкоўе, або тэрцэт), чатырохрадкавыя (чатырохрадкоўе, або катрэн), пяцірадкавыя (пяцірадкоўе, або квінціла), шасцірадкавыя (шасцірадкоўе, або секстэт), сямірадкавыя (сямірадкоўе, або септыма), васьмірадкавыя (васьмірадкоўе, або актэт), дзевяцірадкавыя (дзевяцірадкоўе, або наона), дзесяцірадкавыя (дзесяцірадкоўе, або дэцыма) і інш. Асобныя простыя строфы, паўтараючыся ў розных камбінацыях, утвараюць новыя, складаныя строфы. Так з'явіліся адзінаццацірадовая страфа М. Лермантава («Сашка»), дванаццацірадовая — Я. Коласа («Рыбакова хата»), чатырнаццацірадовая — А. Пушкіна («Евгений Онегин»), шаснаццацірадовая — А. Куляшова («Маналог»). Многія складаныя строфы атрымалі ў паэзіі вялікае пашырэнне, набылі значэнне самастойных відаў верша. Да іх належаць санет, трыялет, рандо, актава, секстына і іншыя т. зв. цвёрдыя формы верша.

У паэзіі выразна пераважаюць вершы, напісаныя аднолькавымі строфамі (раўнастрофны верш). Падчас у творы строфы могуць змяняцца іншымі без пэўных заканамернасцей (разнастрофны верш) або зусім адсутнічаць (астрафічны верш). Ёсць вершы, якія не дзеляцца на строфы, складаюцца па сутнасці з адной страфы (аднастрофны верш) або некалькіх страфоідаў. Строфы звычайна не адносяцца да таго або іншага памеру ці паэтычнага жанру, яны — агульны набытак усёй вершатворчасці. Аднак часам нека-



торыя з іх выклікаюць асацыяцыю з першакрыніцай, у якой яны знайшлі сваё арганічнае ўва-сабленне (тэрцыны — з «Боскай камедыяй» Дантэ, анегінская страфа — з «Евге-нием Онегиным» А. Пушкіна). Сярод беларускіх паэтаў асаблівым багаццем страфічнай арганізацыі верша вызначаюцца Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, М. Танк, Р. Барадулін, Я. Сіпакоў і інш. У прыватнасці, Я. Колас выкарыстаў двухрадкоўі 10 мадэляў, трохрадкоўі — 11, пяці- і шасцірадкоўі — 23, а чатырохрадкоўі — ажно 106 мадэляў.

**Адзінаццацірадкоўе** — страфа, якая складаецца з адзінаццаці вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму ма-люнку і па думцы. Ужываецца вельмі рэдка. Гэ-тай страфой з рыфмоўкай *аБаБаВВггДД* напіса-ны, у прыватнасці, паэма М. Лермантава «Саш-ка» і яго «Сказка для дзяцей». Арыгінальнае А. сустракаецца ў вершы-пасланні Я. Купалы «Для Янінкі»:

Для Янінкі, для цёзкі,  
Шлю паклон шчыры з вёскі:  
Жычу весела расці, ўсе навукі перайсці,  
І шчасліва, і ахвотна,  
Ды без сумнасці маркотнай  
Песні пець,  
І ляцець  
Па-над борам  
К сонцу, к зорам,  
З вольнай думкай па-над гаем,  
Па-над нашым бедным краем...

**Аднастроёфны верш** — верш, які не падзелены на асобныя строфы і ўяўляе сабой адно інтанацыйна-сіntaxічнае і сэнсавае цэлае. Уключае звычайна ад двух да васьмі вершарадоў (у большых па аб'ёму творах, як правіла, вылучаюцца меншыя страфічныя адзінкі). Да А. В. можна аднесці таксама санет класічнага тыпу, у якім не толькі тэрцэты, але і катрэны звязаны паміж сабой аднолькавымі рыфмамі. Вось прыклады А. В., якія змяшчаюць адпаведна ад двух да васьмі радкоў:

Слічна Галя Васілёва, слічна ды прыгожа:  
Вочкі ясны, сама красна, як поўная рожа...

*(М. Багдановіч)*

Раўнавага ці распач?  
Спакой ці трывога?  
Завяршаецца год, быццам час  
завяршаецца.

*(А. Разанаў)*

Глуха свіснуў камень прыдарожны.  
Самалёты важка прагулі...  
Асцярожна, людзі, асцярожна  
З тым, што сёння можна на зямлі!

*(А. Сербантовіч)*

Некалі суцішалі жазлом неспакойныя хвалі,  
Але чым мне суцішыць у сэрцы тугу?  
Ерыхонскія сцены ад трубаў грымучых упалі.  
А я песняй разбурыць ніяк не магу  
Сцен маўчання, якія цябе сцерагуць.

*(М. Танк)*

Я — камень, кінуты ў раку.  
Кругі расходзяцца, кругі  
Усё шырэй, шырэй, здаецца.

Ды раптам зыркне бліскавіца,  
І ўжо не вочы ўбачаць — сэрца:  
Усё шчыльней, шчыльней кругі.

(Н. Мацяш. «Памяці  
Леаніда Якубовіча»)

У белым-белым ты ў закутак мой  
Зайшла і ціхай госцяй пасядзела,  
Здалася мне чаромхаю лясной;  
Цяпер табою поўны ўвесь пакой,  
Нібы й была чаромхаю ты белай...  
І мроіцца мне родны кут лясны  
І ты, як госця з даўняе вясны.

(А. Русецкі)

Мне спакой, як маленства, сніцца —  
З бясконцым у сонцы гасцінцам:  
Варочаюцца ледзь спіцы,  
Пясок з абадоў бруіцца,  
Быццам з адвечнага рога, —  
Як гадзіннік пясчаны, дарога...  
Пыл касмічны з-пад крылаў ракеты...  
Маленства, дзе ты?..

(А. Лойка)

**Ады€чная страфа€** — від дзесяцірадковай  
страфы з рыфмоўкай па схеме *АБАБВВгДДг*.  
Калісьці ўжывалася толькі ў одах (адсюль і наз-  
ва). А. С. напісана паэма выдатнага ўкраінскага  
паэта І. Катлярэўскага «Энеіда». Відавочна,  
пад уплывам гэтага твора невядомы беларускі  
аўтар пачатку 40-х гадоў XIX ст. напісаў свой  
віншавальны імянінны верш адычнымі строфа-  
мі. Вось надзвычай рэдкі ў беларускай паэзіі  
ўзор гэтай страфы:

Я стаў дый сам сабе дзіўлюся,  
Нашто патрэбен я каму.

Стаю, здаецца, не баюся,  
 Не вінен, відна, нікаму.  
 Зір, зір, дыі зараз здагадаўся,  
 Адкуль за мною галас ўзяўся,  
 І сам ужо кажу: пастой,  
 Сапрон, ці чуеш, як спяваюць?  
 Мянiны гэта тут гуляюць,  
 Зайдзем і мы, зайдзі са мной.

**Алкеёва страфа** — адзін з відаў чатырох-  
 радковай антычнай страфы. Сярод розных ва-  
 рыянтаў А. С., бадай, самы пашыраны быў нас-  
 тупны: два першыя радкі — адзінаццаціскладо-  
 выя ямбы з анапестам у чацвёртай стапе, трэці —  
 дзевяціскладовы ямб і чацвёрты — а л к её е ў  
 в е р ш, што складаўся з двух дактыляў і двух  
 харэяў. Названа страфа па імені старажытна-  
 грэчаскага лірыка Алкея (VII—VI ст. да н. э.), які  
 вынайшаў яе. Вось прыклад А. С.:

Не тем горжусь я, Фебом отмеченный,  
 Что стих мой звонкий римские юноши  
 На шумном пире повторяют,  
 Ритм выбивая узорной чашей.

*(В. Брусаў. «Подражание  
 Горацию»)*

**Алкмаёнава страфа** — адзін з відаў двух-  
 радковай, антычнай страфы, першы радок якой  
 — гекзаметр, другі — а л к а м аё н а ў в е р ш,  
 які ў сілаба-танічнай імітацыі перадаецца  
 8-стопным харэем з мужчынскай клаўзулай (пры-  
 чым, на апошнім складзе націск можа адсут-  
 нічаць). Названа так у гонар яе стваральніка ста-  
 ражытнагрэчаскага паэта VII ст. да н. э. Алкмана.

**Амебеїная кампазіцыя** (ад грэч. *amoibaіos* — узаемны) — структура вершаванага твора, заснаваная на кампазіцыйным паралелізме: паўтарэнні сінтаксічных радоў, асобных вобразаў, вершаваных радкоў і г. д. А. К. прыйшла ў пісьмовую паэзію з народных песень, асобныя радкі або строфы якіх выконваліся пачаргова двума спевакамі ці двума хорами. Не выпадкова Ф. Багушэвіч адзін са сваіх вершаў, пабудаваны на паслядоўным чаргаванні пытанняў і адказаў, назваў «Песняй»:

Чаму цёмны, мужычок?  
 — Бо пад цёмным сяджу.  
 Чым бяздомны, мужычок?  
 — Бо чужога гляджу.  
 Чаму хіцёр, мужычок?  
 — Бо дурны, як варона.  
 Чаго умёр, мужычок?  
 — Уцякаў ад «закона»!

Дыялагічную форму мае і славуты верш Я. Купалы «А хто там ідзе?»:

А хто там ідзе, а хто там ідзе  
 У агромністай такой грамадзе?  
 — Беларусы...  
 А чаго ж, чаго захацелась ім,  
 Пагарджаным век, ім, сляпым, глухім?  
 — Людзьмі звацца!

Я. Купала ўвогуле часта звяртаўся да А. К. («Хмары і думы», «І вецер, і сокал, і я», «Голуб і дзяцюк», «Над ракою ў спакою», «А зязюлька кукавала...» і інш.). А вось прыклад таго, як А. К. арганізуе верш на аснове псіхалагічнага паралелізму:

Ападаюць у садзе яблыкі сопкія,  
 а ў думках: ці не сынавы гэта крокі?  
 Рыпяць незачыненыя весніцы,  
 а ў думках: а што калі ён, а не вецер?  
 У акно галіна шкрабецца глуха,  
 а ў думках: можа ён стукае?

(А. Наўроцкі. «Палячыце нас, доктар!»)

**Анафары€чная кампазныця** — такая будова вершаваных твораў, пры якой у іх строфах (частках) паўтараюцца цалкам ці ў крыху змененым выглядзе асобныя выразы або цэлыя радкі. Паўтор замацоўвае, развіваючы і ўдакладняючы, нейкі матыў твора. Тыповы прыклад — прыпеў у песні, рэфрэн у вершы. Вось як А. К. (паўтор у кожнай страфе крыху змененага вершаванага радка) вызначае сэнсавую адметнасць верша Я. Янішчыц «Славацкі снег», прысвечанага памяці беларускага паэта Змітрака Астапенкі:

Чарнела горная дарога,  
 А горы — неба не відаць...  
*Яшчэ не ведаў снег нічога,*  
 Калі збіраўся выпадаць.

Даўно пагоня і трывога  
 Цясней збіраліся вакол.  
*Яшчэ не бачыў снег нічога,*  
 Калі спакойна лёг на дол.

А на душы задума спела  
 І пракладала з ночы след.  
*Ды ўжо на белы снег нясмела*  
 Хіснуўся ранены паэт.

А. К. сустракаецца і ў многіх іншых творах. Так, у вершы-маналогу У. Дубоўкі «Голас пар-

тызана» радок «*І я, і шэсць маіх сяброў*» паўтараецца ў канцы ўсіх шасці строфаў. У вершы Н. Мацяш «Алхімія» пачатковая фраза «*Маўчаць твае словы...*» затым пастаянна, праз некалькі радкоў, «укліньваецца» ў твор. Зразумела, што ва ўсіх выпадках радкі гэтыя ў сэнсавых адносінах дамінантныя. Майстрам А. К. быў Я. Купала, які выкарыстаў яе ў многіх вершаваных творах («Я ад вас далёка...», «Дзве таполі», «Ты прыйдзі», «Каб я князем быў...», «Як я полем іду...», «Бяседа», «Тутэйшы», «Выйдзі...» і інш.).

**Анегінская страфа** — створаная А. Пушкіным чатырнаццацірадковая страфа з рыфмоўкай *АБАБВВггДдееДжж*. Складаецца з трох цесна звязаных паміж сабой чатырохрадкоўяў з перакрываванай, сумежнай і апаясной рыфмоўкай і заключнага двухрадкоўя — коды (*гл.*). Дзякуючы мужчынскім рыфмам кода гучыць энергічна, мае звычайна афарыстычны характар і нярэдка выступае яшчэ ў функцыі пуанта (*гл.*). А. С. надзвычай ёмістая і гнуткая, што дапамагае лепшай перадачы эпічнага зместу вялікіх па аб'ёму твораў (паэма, раман вершаваны). А. Пушкін напісаў А. С. асноўны свой твор — вершаваны раман «Евгений Онегин» (адсюль і назва). Пазней ёю карыстаўся М. Лермантаў (паэмы «Тамбовская казначейша», «Морьяк»), некаторыя іншыя рускія паэты. Вось узор А. С. («Евгений Онегин», у перакладзе А. Куляшова):

Мой дзядзька правіл без заганы,  
Калі не жартам занямог,  
Усіх прымусіў да пашаны

І лепей выдумаць не мог.  
Другіх той прыклад навучае;  
Ды, божа мой, нуда якая  
Пры хворым дзень і ноч сядзець,  
Не адыходзіцца, нудзець!  
Прытворства нізкае якое  
Напаўжывога забяўляць,  
Яму падушкі папраўляць  
І лекі падаваць з тугою,  
Ды моўчкі думаць сам сабе:  
Калі ўжо возьме чорт цябе!

**Антыстрафа** (грэч. antistrophe ад anti — супраць і strophe — страфа) — другая страфа ў харавой песні антычнай трагедыі. Звычайна дзеянне антычнай трагедыі суправаджаў хор. У часе рытмічнага руху хору па сцэне злева направа, з захаду на ўсход, выконвалася (спявалася) А. (страфа суправаджала рух хору ў супрацьлеглы бок). Такую будову харавых песняў можна сустрэць у трагедыі «Цар Эдып» Сафокла, «Праметэй прыкаваны» Эсхіла і інш.

**Антычныя строфы** — строфы старажытна-грэчаскай і старажытнарымскай паэзіі, у аснове якіх ляжала чаргаванне вершаваных радкоў рознага метра (гл.: лагаэды). У антычным вершаванні рыфмаў не было, і таму двухрадковыя ці чатырохрадковыя строфы ўтвараліся галоўным чынам раўнамерным паўтарэннем у пэўных пазіцыях радкоў пэўных памераў. Антычны верш выкарыстоўваў шмат розных строфаў, самыя вядомыя з іх — элегічны двуверш, алкеева, алкманова і сапфічная строфы. У сучаснай паэ-



зіі яны ўжываюцца толькі пры імітацыі антычных узораў верша і ў перакладах твораў антычных аўтараў.

**Астрафічны верш** — верш, напісаны без члянэння на асобныя (роўныя ці розныя) строфы, які вызначаецца асаблівай звязанасцю радкоў дзякуючы шматлікім сінтаксічным спалучэнням, перыядам, пераносам і г. д. У А. В. можна вылучыць рыфмоўныя паэры, часам — чатырохрадковыя або пяцірадковыя рыфмоўныя спалучэнні. Аднак гэтыя паэры і спалучэнні звычайна не валодаюць ні інтанацыйна-сінтаксічнай завершанасцю, ні сэнсавай закончанасцю, а, наадварот, маюць выразную тэндэнцыю да вольнага спалучэння з іншымі радкамі. Гэта датычыцца і тых твораў, у якіх чаргаванне рыфмовых спалучэнняў строга ўпарадкавана, як, напрыклад, у паэме М. Танка «Янук Сяліба»: тут дакладна вытрымана чаргаванне рыфмовых пар і чатырохрадковых спалучэнняў: *аабвбвгг...* А. В. найчасцей пішуцца вялікія па аб'ёму творы — паэмы, вершаваныя аповесці: «Цыгане» і «Полтава» А. Пушкіна, «Мцыри» М. Лермантава, «Беластоцкія вітрыны» і «Нянавіць» П. Панчанкі, «Люцыян Таполя» М. Танка і інш. А. В. напісана і выдатная паэма Я. Коласа «Новая зямля».

**Бейт** — двухрадковая страфа ў паэзіі народаў Усходу. Часта выкарыстоўваецца як манастрафа, але ўжываецца і як частка іншых страфіч-

ных форм (у рубаі, газэлі, касыдзе).

**Васьмірадкоёўе**, або **актэ́т** (ад лац. octo — восем), — страфа, якая складаецца з васьмі вершарадоў, спалучаных адной, дзвюма, трыма ці чатырма рыфмамі. Схема рыфмоўкі можа быць розная: *ААББВВГГ*, *абВгабВг*, *АААБВВВб* (кватэрна), *аабвбвгг*, *абабаааб* і інш. Выкарыстанне разнастайных спалучэнняў рыфмаў розных відаў (мужчынскіх, жаночых, дактылічных, гіпердактылічных), а таксама халастых радкоў у тых ці іншых камбінацыях дае магчымасць стварыць звыш тысячы мадэляў В. В. — даволі пашыраны ў беларускай паэзіі від страфы. Вось некаторыя ўзоры беларускага В.:

Я ад вас далёка, бацькаўскія гоні, —  
На чужое неба ўжо гляджу сягоння.  
Але думкай, сэрцам толькі вас я знаю,  
Як і жыў, жыву я ў сваім родным краю.  
І няма на свеце так вялікай меры,  
І няма на свеце так каваных дзвераў,  
Каб хоць на часіну ў будні ці ў нядзелі —  
Беларусь са мною разлучыць пасмелі!

(Я. Купала. «Я ад вас далёка...»)

Дробны дождж сячэ, ліецца;  
Вецер злосна ў хату рвецца,  
Ў полі стогнам аддаецца,  
Стукне ў дзверы і акно —  
Сэрца беднае заб'ецца,  
І адразу ў ім прачнецца,  
І адразу скалыхнецца  
Ўсё, што згінула даўно.

(М. Багдановіч. «Разрытая магіла»)

Не адна, як струна,  
Сасонка расла

У бязмежным  
Бары-гушчары.  
А сягоння яна  
Пачарнеўшы, лягла  
На аснежным  
Фабрычным двары.

(А. Александровіч. «Сасна»)

Часам (праўда, вельмі рэдка) у адным і тым жа творы, напісаным В., сустракаюцца розныя рыфмова-клаўзуальныя схемы гэтай страфы. Так, напрыклад, у вершы С. Ліхадзіеўскага «Тры мовы» адна страфа рыфмуецца па схеме ААБВВВгг, другая — АААБВВВБ, трэцяя — АА-ААБВВБ і г. д.

**Гіперстрафа**€ — страфічная канструкцыя, якая складаецца з сямнаццаці і больш вершарадоў і паўтараецца ў творы не менш, чым двойчы. У Г. можна выдзеліць звычайныя строфы (двух-, трох-, чатырохрадкоўі і інш), у той жа час яна валодае сэнсава-інтанацыйнай цэласнасцю і непадзельнасцю, што падкрэсліваецца на пісьме прабеламі паміж такімі страфічнымі комплексамі, прысваеннем ім парадкавых нумароў і назваў і г. д. Такімі Г. звычайна пішуцца вялікія па аб'ёму творы: пазмы, вершаваныя аповяданні, аповесці, раманы. Так, у Ю. Гаўрука сустракаем страфу з 17 вершарадоў (АБААбввГдГдЕЕБЕЕё), якой напісана «Смерць Мальмгрэна». У творы пяць аналагічных сямнаццацірадкоўяў. Да Г. звярнуўся і аўтар найбольшай страфы — шаснаццацірадкоўя — А. Куляшоў. Ён скарыстаў Г. з 20 («Мой Новы год», 5 строфаў) і 24

(«Варшаўскі шлях», 15 строфаў; «Запісная кніжка», 5 строфаў) вершарадоў. Калі ўнутры Г. асобныя радковыя комплексы аддзелены адзін ад аднаго толькі прабеламі, то самі Г. яшчэ і пранумараваны, што нагадвае нумарацыю асобных раздзелаў вялікіх мастацкіх палотнаў. Такая архітэктоніка абумоўлена змястоўнай сутнасцю куляшоўскіх твораў: кожная з Г. — гэта своеасаблівая філасофема, медытацыя, развага на тую ці іншую субтэму, цесна звязаную з асноўнай тэмай твора. У паззіі сустракаюцца і іншыя разнавіднасці Г.

**Графічная форма верша** (ад грэч. grapho — пішу) — размяшчэнне вершаваных радкоў пры запісе ці друкаванні паэтычных твораў. Агульнапрынятае друкаванне радкоў у калонку, па строфах, з прабеламі паміж строфамі, выдзяленнем кароткіх і доўгіх радкоў. Часам асобныя строфы і радкі ў строга ўпарадкаванай паслядоўнасці «падаюцца» ўлева або ўправа. Ужываецца падчас і т. зв. л е ё с в і ч к а — разбіўка вершарадоў на асобныя радкі і запіс іх своеасаблівымі ўступамі. Ад гэтых агульнапрынятых Г. Ф. В. адступаюць т. зв. ф і г у ё р - н ы я в е ё р ш ы, радкі якіх размяшчаюцца так, што ствараюць абрысы якой-небудзь фігуры (трохвугольніка, зоркі, ромба і г. д.). Фігурныя вершы сустракаюцца, напрыклад, у С. Полацкага, які вершаванымі радкамі «маляваў» контуры васьмівугольнай зоркі, сэрца, крыжа і інш. Зразумела, што такі запіс ці друкаванне вершаў мае пераважна фармальны характар. Фігурныя вер-

шы, як своеасаблівыя забаўкі, сустракаюцца ў  
выданнях для дзяцей, радзей —  
у «дарослай» паэзіі.

**Дванаццацірадкоўе** — страфа, якая складаецца з дванаццаці вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. Ужываецца даволі рэдка. Часам утвараецца з трох цесна звязаных паміж сабой (сінтаксічна, інтанацыйна, сэнсава) катрэнаў («Свиданье» М. Лермантава). Больш арыгінальная рыфмоўка (*аабвбвггдддд*) выкарыстана ў паэме М. Танка «Журавінавы цвет»:

Начамі месячнымі аж да дня  
 Бялела ў прымаразках цішыня.  
 Прыслушаешся: рана, ледзь чуваць  
 Шуміць вада на грэблі пад мастом,  
 Ды сонна шэпча ссохлая трава  
 Над верхаводкай з шэрым лазняком.  
 Як толькі на альховыя сукі  
 Навесіць дзень зару, цецерукі  
 Падымуць спрэчку п'яную і шум.  
 Часамі вецер з плёсаў прынясе,  
 Дзе мох, як перавернуты кажух,  
 Плач кнігавак, крык журавоў, гусей...

Своеасаблівым Д. з рыфмоўкай *АБАБВгВг-ДееД* напісана паэма Я. Коласа «Рыбакова хата»:

Глядзіць у вокны зімні вечар.  
 Кладзецца мрок на цесны двор.  
 Мароз-мастак рукой старэчай  
 На шыбах піша свой узор.  
 Ляжыць зямля ў адзенні белым,  
 І дрэвы ў шэрані стаяць.  
 Спакой халодны, амярцвелы  
 Паклаў на ўсё сваю пячаць.  
 Але жыве старая хата.  
 Як сведка прадзедаўскіх дзён,  
 Лучнік звісае, нібы звон,  
 І тоіць нейкі сум зацяты.

У Я. Коласа Д. з рыфмоўкай ААБВВБВБВБВБВ сустракаецца яшчэ і ў выглядзе непадзельнага страфоіда (60 радкоў) у пачатку першага раздзела другой часткі паэмы «Сымон-музыка».

**Двухрадкоўе** — найбольш прасты від страфы, якая складаецца з двух радкоў, звязаных сумежнай рыфмоўкай ці клаўзацыяй (у белым вершы). Можа ляжаць у аснове манастрафічнага верша (гл.: двухрадковік). У антычнай паэзіі Д. пэўнага памеру ўтваралі асобную страфу — элегічны двуверш. Надзвычай распаўсюджана ў паэзіі Усходу (гл.: бейт.). Д. нярэдка ўваходзіць як састаўная частка (у гэтым выпадку яго называюць *р ы ф м о € в а й п а € р а й*) у больш буйныя страфічныя формы (чатырохрадкоўі, шасцірадкоўі, васьмірадкоўі — *аабб, ааббвв, ааббввггг*), служыць кодай у некаторых класічных відах строфаў (санеце шэкспіраўскага тыпу, актаве, анегінскай страфе). Найчасцей жа выступае як самастойная страфа ў лірычных вершах і паэмах:

Ёсць яшчэ адзін куточак запаветны,  
Дзе растуць, нібы грыбы, здаўна паэты.

Там зязюлямі завуцца ўсе кукушкі,  
Гэтым краем з Кішынёва ехаў Пушкін.

Там прыгонных шмат паэтаў замарылі,  
Там Міцкевіч закахаўся у Марылю.

(П. Панчанка. «Край паэтаў»)

Першы ўзор беларускага Д. сустракаем у Ф. Скарыны ў прадмове да кнігі «Исход» (1517):

Помни дни светые святити,  
Отца и матку чтити!

Не забывай ни едина,  
И не делай греху блудна!

Не вкради что дружного,  
А не давай свядецтва лживого!

Не пожелай жены ближнего,  
Ни имения или речи его!

Д. было асноўнай страфой у беларускіх паэ-таў-сілабістаў, хоць графічна строфы тады не аддзяляліся адна ад другой (А. Рымша, Я. К. Пашкевіч, С. Полацкі і інш.). Д. напісаны асобныя вершы Я. Купалы («Былі ў бацькі тры сыны», «Хто ты гэтка?»), Я. Коласа («Каля акна ў астрозе», «На рэчцы»), У. Дубоўкі («Бацькаў наказ», «Сенненская Алеся»), М. Лужаніна («Мараёўская песня») і інш.

**Дзевяцірадкоўе**, або **ноёна** (ад лац. nona — дзевятая), — страфа, якая складаецца з дзевяці вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сіntaxічнаму малюнку і па думцы. Існуе некалькі відаў рыфмоўкі Д.: *аабвзбвзб*, *ААбВВбГГб*, *АБАббВбВВ* (спенсерава страфа), *АббвзАААв* і інш. Ужываецца Д. рэдка. Вось розныя па рыфмоўцы ноны Я. Коласа:

Наслалі нам асаднікаў,  
Жандараў, і ураднікаў,  
І іншае брыды.  
Кунтушыкаў, каптурыкаў  
І антэкаў-мазурыкаў  
Наперлі нам сюды,



Каб гэтыя «дабродзеі»  
 Нам польскасць тут праводзілі  
 На панскія лады.

(«Панская ласка»)

Я помню ноч адну ў дарозе:  
 Глухота, ціш,  
 І дол, і ўзвыш  
 Ляжалі ў цемрадзі-імжы.  
 На цёмных ростанях — крыжы,  
 Бяроза боязна к бярозе  
 Тулілася ў нямой трывозе,  
 Лес — у затоенай пагрозе,  
 І зданню куст быў на мяжы.

(«Полымя»)

Верш «Наіўная мелодыя Тасканы» з трох ары-  
 гінальных Д. (ААБААБААБ) напісаў В. Вабішчэвіч.

**Дзесяцірадкоёўе**, або **дэцыёма** (ад лац.  
 decima — дзесятая), — страфа, якая складаецца  
 з дзесяці вершарадоў, завершаных па метрычна-  
 му, інтанацыйна-сіntaxічнаму малюнку і па дум-  
 цы. Вядома некалькі найбольш распаўсюджа-  
 ных відаў Д. — з рыфмоўкай *аббаавегев* (і с п  
 аё н -

с к а я д э ц ы ё м а, або э с п і н э ё л а),  
*АБАБВВгДДг* (адычная страфа), *АБАБввгддг*,  
*ААббввгддг*. Д. ужываюцца ў глосе (гл.). Ва  
 ўсходнеславянскай паэзіі яны сустракаюцца  
 рэдка. У прыватнасці, імі карыстаўся Г. Дзяржа-  
 він («Фелица», «На счастье»). Д. напісана  
 «Энеіда». І. Катлярэўскага. З беларускіх паэтаў  
 Д. ёсць у А. Зарыцкага. Гэтую страфу паэт вы-  
 карыстаў пры напісанні паэм «Таварыш Саша»  
 (*аББаВгВгДД*) і «Пяцёра» (*АБАБВггВдд*). Арыгі-

нальними Д. (з выкарыстаннем халастых радкоў)  
напісаны верш Я. Коласа «Палессе»:

Я люблю твой прастор,  
 Гмах шырокі балот,  
 Дзе бубняць бугаі,  
 Дзе красуе чарот  
 І дзе травы, як мора, ляглі.  
 Калі лес там, дык лес:  
 Можна тыдзень дыбаць;  
 А прастор, дык прастор —  
 І канца не відаць,  
 Не ахопіш, не змерыш зямлі.

**Дыпці х** — твор, які складаецца з двух частак, аб'яднаных адной аўтарскай задумай. Д. ёсць у Я. Купалы («Над ніваю ў непагоду», «Зіма»), Р. Барадуліна («Дыпціх прысвячэння: Міхасю Стральцову»), У. Някляева («Вадэвіль у двух актах») і інш.

**Запеў** — устойлівая слоўная формула, з якой пачынаюцца многія лірычныя і ліра-эпічныя фальклорныя творы (быліны, гістарычныя песні, замовы і інш.). У З. звяртаецца ўвага на месца і час дзеяння, выказваецца просьба праслухаць твор, выяўляецца любоў да родных мясцін і г. д. З. аказаў пэўны ўплыў і на творы пісьмовай літаратуры. Так, з З.-звароту да роднай беларускай зямлі (калісьці яна называлася «Літвоею») пачынаецца паэма А. Міцкевіча «Пан Тадэвуш»:

Літва! Бацькоўскі край, ты як здароўе тое:  
 Не цэнім маючы, а страцім залатое —  
 Шкада, як і красы твае, мой родны краю.  
 Туюю па табе тут вобраз твой ствараю.

*(Пераклад Я. Семяжона)*

З.-зваротам да наднёманскага «роднага кута»

пачынаецца паэма Я. Коласа «Новая зямля»:

Мой родны кут, як ты мне мілы!  
Забыць цябе не маю сілы.

У дачыненні да твораў эпічных (казак, легенд, паданняў) у тым самым значэнні ўжываецца тэрмін **з а ч ы ё н**. Вось прыклады асобных казачных зачынаў: «У некаторым царстве, у некаторым гасударстве...», «Жыў-быў...», «Быў у аднаго бацькі (чалавека, цара, караля і г. д.)...»

**Кальцава€я кампазіцыя** — такая структура вершаванага твора, асобныя элементы якой (вершаваныя радкі, паўрадкоўі) паўтараюцца ў пачатку і ў канцы асобных строфаў ці ўсяго твора. Падчас у канцы верша вар'іруюцца думкі, вобразныя дэталі, якімі ён пачынаецца. Так, адно з шаснаццацірадкоўяў А. Куляшова пачынаецца радкамі: «Я хаце абавязаны *прапіскаю* — *Калыскаю*, падвешанай пад столь». У канцы яго зноў сустракаюцца пачатковыя вобразныя дэталі: паэт гаворыць, што не дазволіць, «Каб дым і пыл Зямлю ператварыў у бамбасховішча, Мільярд *прапісак* — у мільярд магіл». Асабліва часта на пачатку і ў канцы строфаў паўтараюцца аднолькавыя радкі (**с т р а ф Ы ч н а е к а л ь - ц о €**, або **э п Ы с т р а ф а**), а на пачатку і ў канцы ўсяго твора — не толькі асобныя радкі, але і цэлыя строфы (**а р х і т э к т а н Ы ч н а е к а л ь ц о €**). Вось прыклад страфічнага кальца:

*Дацвітае чабор на палянах лясных.  
 Да наступнай вясны?  
 На палянах лясных дацвітае чабор.  
 І суцішыўся бор у вячэрняй журбе.  
 Ці трывожна табе?  
 У вячэрняй журбе зноў суцішыўся бор*

(С. Панізінік. «Да наступнай вясны»)

Страфічнае кальцо выкарыстана ў вершах «Як я полем іду» Я. Купалы, «Раманс» М. Багдановіча, «...Я толькі з ёй пайшоў у свет» А. Салаўя, «Прабіла маёй сталасці пара» А. Лойкі і інш. Страфічнае кальцо — асноўны элемент у архітэктоніцы асобных цвёрдых форм верша, у прыватнасці такіх, як рандо і трыялет.

Архітэктанічнае кальцо знаходзім у вершы А. Дудара «Пазты рэвалюцыі». Твор пачынаецца радкамі:

*Мы дзеці рэвалюцыі, Кастрычніка сыны!  
 Ё дзень радасці кіпуцае на свет з'явілісь мы...*

Гэтымі ж радкамі (толькі ў адваротным іх парадку) верш і заканчваецца. Да К. К. часта звяртаецца ў сваіх васьмірадкоўях Н. Гілевіч. Вось адно з іх:

*У тым сяле, дзе я не быў ніколі,  
 І нават дзе шукаць яго — не знаю,  
 Ёсць хата ў яблынях, парог якое  
 Я толькі ў сне парой пераступаю.*

*І зноў і зноў там, ледзь сцямнее ў полі,  
 Хаджу, як прывід, з вечара да ранку —  
 Ёсць заповітную шукаю брамку  
 У тым сяле, дзе я не быў ніколі.*

**Коёда** (італ. coda — хвост, дадатак, ад лац. cauda — хвост) — звышсхемныя дадатковыя словы ці асобныя радкі ў цвёрдых формах верша, а таксама у іншых раўнастрофных вершах. Як правіла, К. уяўляе сабой найбольш важкія па думцы выказванні, што канцэнтруюць асноўны сэнс папярэдніх радкоў. У К. нярэдка знаходзіцца пуант (гл.). Напрыклад, у карацельцы В. Шніпа «Бог» К. служыць адно слова, але гэта — асноўнае, стрыжнявое слова верша:

Анёлы Анёлы Анёлы Анёлы Анёлы  
 бела бела бела бела бела  
 чырвона чырвона чырвона чырвона чырвона  
 белы белы белы белы белы  
 людзі людзі людзі людзі людзі  
*Беларусь...*

Так, верш Р. Барадуліна «Русалка» напісаны звычайнымі катрэнамі. К., што ідзе за апошнім чатырохрадкоўем твора, дае думцы нечаканы паварот, дзякуючы якому глыбей успрымаецца папярэдняя страфа і ўвесь твор:

Дзяўчатанькі,  
 паверце слову,  
 Не ідзіце ў жыта за лясочкам —  
 У жыце вас русалка зловіць,  
 Яна залашчыць, заласкоча.  
*Я лепей сам пайду...*

К. часам называюць заключнае двухрадкоўе ў некаторых цвёрдых формах верша (гл.: санет шэкспіраўскага тыпу, актава, анегінская страфа).

**Куплеёт** (франц. couplet, ад couple — паёра) — двухрадовая або чатырохрадовая страфа ў

песні. Меладычны малюнак першага К. затым дакладна паўтараецца ў іншых К. песні. Пасля аднаго ці некалькіх К. ідзе прыпеў, які сваёй мелодыяй звычайна адрозніваецца ад К. Часам К. называюць сатырычныя і гумарыстычныя прыпеўкі. Вось К. лірычнай песні і прыпевак:

Не бойся ні туманнасці, ні снежнасці,  
Хай дождж сячэ або пячэ мароз,  
Сустрэнемся на плошчы Незалежнасці  
Дакладна ў час, які прызначыў лёс.

Па вечнаму закону непазбежнасці  
Разлучымся з адцаем і журбой.  
Сустрэнемся на плошчы Незалежнасці  
І болей не расстанемся з табой...

*(Г. Бураўкін. «Сустрэнемся на  
плошчы Незалежнасці: Песня»)*

І «польскі», і «рускі»,  
І ўсякі чорт іншы  
На сказ беларускі  
Плюе, не купіўшы —

Каб нам, беларусам  
І немач, і ліха...  
А мы што? — пад вусам  
Бармочама сціха:  
Не плюй у карытца —  
Прыдасца напіцца.

*(Я. Купала. «Не плюй у карытца ¼:  
Прыпеўкі»)*

**Ланцужкоўвая кампазіцыя** — такая структура вершаванага твора, калі наступныя вершаваныя радкі «падхопліваюць» і развіваюць думку асобных папярэдніх радкоў. Такая кампазіцыя характэрна, у прыватнасці, для асобных

вершаў М. Танка («Тапор», «...Ляжаць пакошанья травы», «Галінка і верабей» і інш.). Вось адзін з такіх вершаў:





**Манастрофа**€ (грэч. monostrophos — аднастрофны, ад monos — адзін і strophe — страфа) — кампазіцыйна замкнутая форма верша з адной страфы. Структурная першааснова М. — двухрадкоўе, трохрадкоўе і чатырохрадкоўе. Манастрафічнымі з’яўляюцца беларуская прыпеўка, украінская каламыйка, армянскі айрэн, японскія танка і хоку, асобныя цвёрдыя формы верша — трыялет, санет, рандо і інш.

**Полістраф**і чнасць — такая з’ява ў вершаваным творы, калі паслядоўна або адвольна чаргуюцца розныя строфы, графічна аддзеленыя адна ад другой. Да полістрафічных адносяцца разнастрофныя вершы, а таксама вершы раўнастрофныя з сіметрычным чаргаваннем двух ці больш відаў строфаў. Полістрафічнымі звычайна бываюць буйныя вершаваныя творы, кожная частка якіх падчас пішацца сваёй страфой. Так, у дзесяці раздзелах паэмы Я. Купалы «Безназоўнае» ўжываюцца чатырохрадкоўі васьмі і шасцірадкоўі двух рыфмова-клаўзуальных схем. У паэме М. Танка «Нарач» сустракаюцца і чатырохрадкоўі самых розных мадыфікацый, і пяцірадкоўе, і астрафічны верш. П. надае вершаванаму твору разнастайнасць формы, дапамагае лепш выявіць змены лірычнага перажывання паэта і яго герояў.

**Прыпе**ў — страфа з двух ці больш вершаваных радкоў, якая паўтараецца праз пэўную колькасць куплетаў песні (гл.). Так, у беларускай жартоўнай народнай песні «Мой міленькі

захварэў» П. паўтараецца пасля кожнага двухрадковага куплета. У Дзяржаўным гімне Рэспублікі Беларусь (словы У. Карызны і М. Клімковіча) пасля кожнай чатырохрадкавай страфы паўтараецца наступны П.:

Слаўся, зямлі нашай светлае імя,  
Слаўся, народаў братэрскі саюз!  
Наша любімая маці-Радзіма,  
Вечна жыві і квітней, Беларусь!

**Пуаэнт** (ад франц. *pointe* — вастрыё, востры канец) — нечаканая, рэзкая канцоўка твора, якая часта выяўляецца ў дасціпнай афарыстычнай форме. Значэнне П., як правіла, сэнсавае: у ім заключаны новы паварот паэтычнай думкі, своеасаблівая паэтычная «разгадка» папярэдніх радкоў, выказванне з аднаго сэнсавага плана пераводзіцца ў другі. Найбольш характэрны П. для такіх жанраў, як байка, эпіграма, анекдот, але маецца і ў лірычных вершах, асобных частках ліра-эпічных твораў. Вось невялікі лірычны верш Н. Мацяш «Без цябе», у якім П. падкрэслены недасказам:

А мне ўсё лепей без цябе.  
Працую — не гарую.  
Спакойнай сіле не слабець —  
Магу звярнуць гару я.

Бяспленна дзень не праміне,  
На мары не патрачу.  
Смяюся, калі смешна мне,  
А плачацца — не плачу.

Так, мне ўсё лепей без цябе.  
Жніво наспела ў часе.

Ні тлуму, ні трывог цяпер.  
*...І ні хвіліны шчасця.*

### Майстрам вершаванага П. з'яўляецца М. Танк:

Уся зямля гарыць у майскай квецені.  
Колькі год я па ёй вандраваў!  
А сёння спыніўся:  
як жа ісці  
Па вуснах пякучых траў,  
Па жывых, раскрытых вачах лотаці?  
*Дык вось чаму птушкі лётаюць!*

**К а н ц о ё ў к а** — наогул адзін з найбольш важных кампазіцыйных элементаў верша. «Адным з сур'ёзных момантаў верша, асабліва тэндэнцыйнага, дэкламацыйнага, — падкрэсліваў У. Маякоўскі ў артыкуле «Как делать стихи», — з'яўляецца канцоўка. У гэту канцоўку звычайна ставяцца самыя ўдалыя радкі верша. Часам увесь верш перапрацоўваем, каб толькі была апраўдана такая перастаноўка».

**Пяцірадкоўе**, або **квінц; ла** (ісп. quintilla, ад лац. quintus — пяты), — страфа, якая складаецца з пяці вершарадоў, злучаных дзвюма (радзей — адной) рыфмамі або клаўзуламі. Рыфмуецца найчасцей па схеме **АБААБ** (**АБААБ**, **аБааБ**). Такой страфой напісаны, у прыватнасці, вершы «Сыходзіш, вёска, з яснай явы» Я. Купалы, «Ведай, свет...» М. Чарота, «Ішлі сябры» А. Александровіча, «Аб чым спяваюць салаўі» П. Глебкі і інш.

Смешная геральдыка: мама і тата.  
Дзіўная геральдыка: запылены том.  
Старая геральдыка: сялянская хата.

Калі мой продак і быў хвастаты,  
Дык гэта не значыць, што я з хвастом.

*(М. Лужанін. «Смешная геральдыка»)*

Радзей сустракаюцца П. з інакшай кампануюч-  
кай рыфмаў — **аБББа, ААБББ, ААБАБ**:

Ой лес, беларускі наш лес!  
Я песень за век свой зляжыў табе многа,  
У свет праз цябе мне ляжала дарога,  
Ты песціў юнацкасць, і цешыць старога  
Сягоння твой полаг-навес.

*(Я Колас. «Лясам Беларусі»)*

Дзёгаць і лой мае рукі раз'елі,  
Шчокі ў гразі і ў духоце счарнелі,  
Краска завяла,  
Шчасце прапала, —  
Скура забрала...

*(Ц. Гартны. «Песні гарбара»)*

Стукаюць цяжкія молат за молатам,  
Сыплюцца іскра за іскраю золатам,  
Бляскі кладуць на зямлі.  
Цяжкаю працай заняты тут волаты:  
Жыёцце куюць кавалі.

*(А. Гурло. «У жыццёвай кузні»)*

Арыгінальным П., у якім першы радок халас-  
ты, напісаны верш М. Танка «У маршы»:

Жыць нам прыйшлося вялікімі днямі,  
На пераломе  
Жалеза і песні,  
У новых маланках, у новым гrome.  
Свет стары людзям быў цесны.

Рэдкае П. з адной рыфмай сустракаем  
у вершы А. Лойкі «Дыханне»:

Дыханне маё, дыханне —  
 Зорак на хвалях ваганне,  
 Жытнёвых ніў калыханне,  
 З-пад крылаў любві, каханья  
 Таямніцаў шуганне.

Ва ўсходняй паэзіі П. ляжаць у аснове своеасаблівага верша — мухамаса. У першай яго страфе адна рыфма яднае ўсе радкі (aaaa), у наступных — толькі першыя чатыры, пятыя ж рыфмуюцца з радкамі першай страфы (bbbba vvvva gggga...).

Наогул у П. з дзвюма рыфмамі магчымыя дзесяць варыянтаў рыфмоўкі. З іх беларускай паэзіяй асвоены яшчэ не ўсе. Я. Колас, у прыватнасці, П. напісаў 29 тэкстаў («Мужык», «Вусце», «Баяну-Кабзару», «На ўсходзе сонца», «Дзед і ўнук» і інш.), выкарыстаўшы 7 рыфмова-клаўзуальных схем і 23 мадэлі страфы.

**Разнастроёфны верш** — верш, напісаны рознымі строфамі, адзеленымі адна ад другой графічна (прабеламі). Сустракаецца Р. В. не часта. Прыкладам такога верша можа служыць верш В. Віткі «Старавер»:

Я не пішу  
 Верлібрам,  
 Грашу  
 Старым калібрам.

Ніколі разабрацца  
 Не мог я ў новай модзе,  
 Шчыруючы на градцы  
 На ўласным агародзе.

Сярод жывых не першы,  
 Не лепшы між памершых,

На рыфмах зубы з'еўшы,  
Пісаў свае я вершы

Для дома,  
Для альбома  
І трохі  
Для эпохі.

**Ранса€рава страфа€** — шасцірадковая страфа з рыфмоўкай *ААБВВБ*. Назву атрымала ад імя французскага паэта XVI ст. Рансара, які часта карыстаўся ёю. Першы ўзор Р. С. у беларускай паэзіі пакінуў В. Дунін-Марцінкевіч. Гэтай страфой напісаны першы раздзел яго паэмы «Халімон на каранацыі». Р. С. нярэдка сустракаецца ў Я. Купалы:

Хай званы зазвоняць з жарам,  
Хай музыка ў струны ўдара!  
Гэй, паўстань, народ!  
За сябе сам пастаяці  
І за Бацькаўшчыну-маці  
Йдзі, народ, на сход!

(«Час!»)

Ёю ахвотна карыстаўся і Я. Колас:

Спета бяслаўна панская песня.  
Кончана з панам, пан не ўваскрэсне,  
У край наш не знойдзе дарог.  
Вольным народам сталі вы сёння,  
Вашы ўсе пожны, вашы ўсе гоні,  
І шлях вам, як сонца, пралёг.

(«Вольнаму народу»)

**Раўнастро€фны верш** — верш, напісаны аднолькавымі строфамі. Да раўнастрофных адносяцца таксама вершы, у якіх у строгай паслядоўнасці чаргуюцца дзве ці тры розныя па характару страфы. Так, у песні, напісанай катрэнамі, пасля кожнага куплета часам ідзе двухрадковы прыпеў. Такі самы Р. В. ёсць у Я. Коласа («Над магілаю друга»):



Падбіўся ў дарозе ты, дружа,  
 І вочы пагаслі твае.  
 У шуме жыццёвае сцюжы  
 Байца-песняра не стае.  
 Спі спакойна, спачывай —  
 Не забудзе цябе край.

Арыгінальнае чаргаванне двухрадкоўяў і чатырохрадкоўяў у вершы С. Ліхадзіеўскага «Берасцянка жывых трывог»: 2—4—4—2... У Р. В. магчыма і іншае чаргаванне пэўных строфаў: 2—4, 4—3, 5—2 і г. д.

**Рэфрээн** (франц. refrain — прыпеў) — радок ці некалькі вершаваных радкоў, якія паўтараюцца ў нязменным або некалькі змененым выглядзе праз пэўную колькасць строфаў верша. Так, у «Песні вольнага чалавека» Я. Купалы кожнаму катрэну спадарожнічае Р.:

Душой я вольны чалавек,  
 І гэтакім буду цэлы век!

У Р. звычайна заключана галоўная думка твора. Паўтараючыся, Р. садзейнічае ўсведамленню гэтай думкі чытачом (слухачом) твора.

**Сапфічныя страфа** — адзін з відаў чатырохрадковай антычнай страфы, якая складаецца з трох адзінаццаціскладовых лагаэдычных радкоў (эл.: лагаэд) і чацвёртага пяціскладовага. Названа так у гонар старажытнагрэчаскай паэтэсы Сафо (Сапфо, V ст. да н. э.), якая вынайшла страфу і шырока карысталася ёю. С. С. імкнуўся імітаваць С. Полацкі, у прыватнасці ў вершы «Жен близость»:

Хотяй чистоту свою сохранили,  
 Должен есть с полом противным не жити,  
 Сожитие бо похоть возбуждает,  
 Девства лишает.

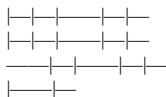
Даволі ўдалы ўзор імітацыі гэтай страфы  
 сустракаецца ў У. Дубоўкі:

Вечар... П'яны вечар сваволі-траўня...  
 Вецер косы ночы расплёў, дуронік...  
 Салавей п'яе над ракой, як слаўна!..  
 Сны сніць сасоннік...

Гукі тыя, здані той цёмнай ночы  
 Кроў крыніцаць... Млосць захапляе волю...  
 Спакусіцель-чорт з нас трубой рагача:  
 «Дзе ж твая доля?»

(«Здані»)

Рытмічная схема С. С. тут наступная:



**Спенсерава страфа** — страфа, якая складаецца з дзевяці вершарадоў з рыфмоўкай АБАббВбВВ. Памер першых васьмі радкоў — пяцістопны ямб, дзевяты радок напісаны шасцістопным ямба. Калі твор складаецца з некалькіх С. С., то цотныя пачынаюцца радкамі з жаночай клаўзулай, няцотныя — з мужчынскай (або наадварот). Упершыню гэты від страфы ўжыты англійскім паэтам XVII ст. Спенсерам (адсюль і назва) у паэме «Каралева фей». Пазней С. С. напісаў паэму «Паломніцтва Чайльд Гарольда» Байран. Вось яе пачатак (у перакладзе Р. Барадуліна):

Ты і ў элінаў старажытнай Спарты  
Служанкай не лічылася зямной,  
А на зямлі, о Муза, нашы барды  
Аганьбілі паклёпам і маной  
Цябе, дачку нябёс! Ды твой спакой  
Не патурбую, хоць і я, бывала,  
У Дэльфах быў і храм разглядваў твой  
І піў з крыніцы. Без тваёй ухвалы  
Аповесць простую пачну пісаць памалу.

**Страфо́ід** — група радкоў вершаванага твора з вольнай рыфмоўкай або без рыфмоўкі, завершаных па інтанацыйна-сінтаксічнаму малянку і па думцы. На С. дзеляцца астрафічныя вершы. С. у большай ступені, чым строфы, валодаюць унутранай сэнсавай цэльнасцю і завершанасцю, бо вызначае характар С. не колькасць радкоў або парадак рыфмоўкі (як у строфах), а логіка разгортвання вобразна-паэтычнай думкі. Найбольш часта С. сустракаюцца ў пазаметрычных формах верша (дольнік, тактавік, свабодны верш). Вось невялікі верш М. Танка з двух С.:

О, як лёгка ісці,  
Адчуваючы матчыны рукі,  
Адчуваючы крылы юнацтва,  
Адчуваючы плечы каханай!

І як цяжка цягнуцца,  
Ў далонях трымаючы толькі  
Культбаку ўспамяну.

**Сюжэ́т** (франц. *sujet*, ад лац. *subjectus* — прадмет) — сістэма ўзаемазвязаных падзей, паступовае разгортванне якіх раскрывае характары персанажаў і ўвесь змест эпічнага, ліра-

эпічнага або драматычнага твора. Паводле М. Горкага, сюжэт — гэта «связзі, супярэчнасці, сімпатыі, антыпатыі і ўвогуле ўзаемаадносінны людзей — гісторыі росту і арганізацыі таго ці іншага характару, тыпу». У аснове С. заўсёды ляжыць пэўны жыццёвы канфлікт. З'яўляючыся важным сродкам даследавання з'яў рэчаіснасці ў іх узаемасувязях, прычынна-выніковых адносінах і супярэчнасцях, С. мае канкрэтна-гістарычны характар; у С. выяўляюцца канфлікты, уласцівыя пэўнай нацыі, класу, эпосе. Вылучаюцца такія элементы С.: экспазіцыя, завязка, развіццё дзеяння, кульмінацыя, развязка і эпілог (экспазіцыі і эпілога ў творы можа і не быць). С. цесна звязаны з кампазіцыяй твора, хаця па аб'ёму за яе вузейшы (апрача С., кампазіцыя аб'ядноўвае т. зв. пазасюжэтныя элементы твора: разгорнутыя апісанні малюнкаў прыроды і быту, аўтарскія развагі, лірычныя адступленні і інш.) Творы лірычныя С. не маюць. Замест логікі разгортвання падзей у іх назіраецца своеасаблівая логіка выяўлення пачуццяў. Аднак С. прысутнічае ў ліра-эпічных творах (паэмах, баладах, байках), у вершаваных раманах, апавесцях, апавяданнях. Нярэдка ў паэзіі сустракаюцца і сюжэтныя вершы («Лён» Я. Купалы, «У вёсцы», «Страцім — лебедзь» М. Багдановіча, «Самсон» А. Гаруна, «На начлезе» А. Паўловіча, «Машэка» У. Караткевіча, «Дзень народзін» А. Лойкі, «Куля» С. Законнікава і інш.).

**Сямірадкоёўе**, або **септыёма** (ад лац. septima — сёмая), — сямірадковая страфа на адну, дзве або тры рыфмы з рознай схемай рыфмоўкі: *ааБввБв*, *аБаБввБ*, *ааБвваБ*, *ААББВВБ* і інш. У паззіі сустракаецца даволі рэдка. С. карысталіся М. Лермантаў («Бородино»), А. К. Талстой («Волки»), І. Франко («Semper tigo»), Л. Первамайскі («Іван-горад») і некаторыя іншыя рускія і ўкраінскія паэты. С. пісаў Я. Колас:

Пануй, Мікалае,  
Часіна такая,  
Трымайся прастола,  
А будзе вас гола.  
Закончан малебен,  
Ты нам не патрэбен,  
Другі і апошні Мікола!

(«Малебен»)

С. з арыгінальнай рыфмоўкай (*АББАААБ*) напісаны верш В. Зуёнка «...У грымотах ашалелых веку»:

У грымотах ашалелых веку  
Вы не чулі, што гэта такое —  
Зона абсалютнага спакою,  
Аб якой лясы, палі і рэкі  
Б'юць чалом штодзённа чалавеку,  
Б'юць чалом, каб адпусціў на лекі  
Цішыні хоць зернейка скупое?

Да С. звярнуліся А. Салавей («Раманс»), Х. Жычка («Наш дзень»), А. Бадак («Каторы дзень»), Ю. Бармута («Што нашу я ў руках?») і некаторыя іншыя беларускія паэты. Н. Гілевіч напісаў С. вялікі цыкл вершаў, выкарыстаўшы

некалькі іх рыфмова-клаўзуальных схем.

**Трохрадкоўе**, або **тэрцэ́т** (італ. *terzetto*, ад лац. *tertius* — трэці), — страфа, якая складаецца з трох радкоў. Існуе некалькі яе разнавіднасцей: рыфмуюцца ўсе радкі (*aaa*), два радкі рыфмуюцца, адзін застаецца халастым (*aab*, *abb* ці, як у рытурнэлі, *aba*), радкі зусім не рыфмуюцца (*abv*). Прыклады гэтых відаў Т.:

Я — кропля вялікага творчага мора,  
 Я — іскра квяцістага полымя зораў,  
 Я — водблеск нябёсных адвечных прастораў...

Памру — не памрэ безупынная сіла,  
 Што думы пад неба да зорак насіла,  
 Што кіне вянок на нямую магілу.

(З. Бядуля)

Я не лічыў бы салдатам сябе,  
 Каб не гатоў быў прайсці  
 Праз няўдачы.

Я не лічыў бы аратым сябе,  
 Каб першы град  
 Мог скасіць маю веру ў калоссе,

І не лічыў бы пазтам сябе,  
 Каб кожны мой дзень  
 Не быў днём нараджэння.

(М. Танк)

У кожнага свае лясы і лаптаўкі,  
 І песні, і жаночы голас ласкавы —  
 Яны мне найраднаейшыя заўсёды.

І зоркі нашы, і сцягі гарачыя  
 Вялікай перамогаю адзначаны —  
 Адданы ім я ўсюды і заўсёды.

(П. Панчанка. «...Зямля мая

*то мягкая, то мулкая»)*

Здараецца, у вершы асобныя Т. спалучаюцца рыфмай:

Журавель дон-н ды дон-н  
У студні дно  
Паёліцай.

Неба слупамі-дымамі  
Дамы падтрымалі —  
Не зваёліцца.

Ружавашчокай бяглянкаю  
Просіцца ў хату клямкаю  
Раніца.

(А. Шушко. «Студзень»)

Часам у вершы, напісаным Т., ужываюцца адначасова розныя яго віды («...У ноч такую не выходзіць звер» С. Панізніка). У выглядзе манастрафы Т. сустракаюцца не часта (гл.: трохрадковік). Часцей яны ўваходзяць у склад больш буйной вершаванай формы (напрыклад, санета) або звязваюцца адно з другім ланцужковымі рыфмамі (у тэрцынах, віланэлі). Арыгінальнымі верлібравымі Т. напісана паэма Я. Гучка «Галіна з дрэва Кастуся». У беларускай паэзіі нярэдка творы, у якіх два Т., графічна аддзеленыя, аб'ядноўваюцца рыфмай у своеасаблівыя паёры:

Ціха па мяккай траве  
Сінявокая ноч прахадзіла;  
Ціха з заснуўшых паляян

Плыў у гару і знікаў,  
Быццам дым сіняваты з кадзіла,  
Рэдкі, прывідны туман.

(М. Багдановіч)



Непадкупны, светлы, чысты,  
Ты прайшоў свой шлях цярністы,  
Не схіліўшы галавы,

І удумным, смелым словам  
Ты нёс смерць ліхім намовам,  
Брэд развейваў векавы.

*(Я. Колас. «Памяці Караленкі»)*

**Трыпцнх** — твор, які складаецца з трох частак, аб'яднаных адной аўтарскай задумай. Да такіх твораў адносяцца «Крым» і «Вёска» Я. Купалы, «Трыпціх да паэтэс» і «Трыпціх калыханкі» В. Коўтун, «Трыпціх Слова» Э. Акуліна і інш. У Т. аб'яднаны санеты Я. Колас («Наперад!») і А. Салавей («Гуманізм»).

**Тэтрапцнх** — твор, які складаецца з чатырох частак, аб'яднаных адной аўтарскай задумай. Такі Т. Р. Барадуліна «Год», які складаецца з чатырох санетаў. «Чатырохгранная ваза» — Т. А. Наўроцкага (часткі: «I. Зіма», «II. Вясна»; «III. Лета»; «IV. Восень»).

**Чатырнаццацірадкоўе** — страфа з чатырнаццаці вершарадоў. Да Ч. адносіцца анегінская страфа. Санет таксама мае чатырнаццаць вершарадоў. Такой страфой, якая сваёй архітэктонікай нагадвае санет, толькі не падзелены на катрэны і тэрцэты, А. Салавей напісаў паэму «На хуткіх крыллях вольнага Пегаса». Вось адзін з гэтых 25-і Ч. з рыфмоўкай АБАБАБАБВггВгВ:

Мінаюць дваццаць першыя угодкі  
 майго жыцця. Пакуль яшчэ не стар —  
 усё, што я набыў за час кароткі,  
 што маю — пакладу на свай алтар.  
 Для вас, сябры мае і аднагодкі,  
 народзе мой, крывіцкі мой абшар,  
 нашчадкі прышлага, былога продкі,  
 я прысвячаю слоў сардэчных дар.  
 Дармо, што вас не бачу гэтым часам,  
 дармо, што есць мяне чужыны золь,  
 грызе душу цяжкой разлукі моль, —  
 знясу усё — і зло, і перагасы,  
 да вас прымчу слоў гэтых хлеб і соль  
 на хуткіх крыллях вольнага Пегаса.

**Чатырохрадкоёе**, або **катрээн** (франц. quatrain, ад лац. quattuor — чатыры), — найбольш распаўсюджаная ў сусветнай, у тым ліку беларускай, паэзіі страфа з чатырох вершарадоў. Рыфмоўка можа быць разнастайная: найчасцей — *абаб*, радзей — *аабб*, *абба*, часам — *аааа*, *аааб*, *ааба*, *абаа*, *бааа*. Напрыклад:

Ты — вясною аквечаны луг,  
 шум дубровы магутны, пвяучы,  
 непадайны сталёвы ланцуг,  
 што нам сэрцы нязломныя лучыць!

(Л. Геніюш. «Родная мова»)

Дае прырода зноў урокі нам:  
 Не верце цішыні, салодкім снам,  
 Бяда і радасць ходзяць побач вечно,  
 Людзей ратуе толькі чалавечнасць.

(П. Панчанка. «...На Брэстчыне  
 карыбскі ураган»)

Пахадзі над ракой  
 З камарынай талакой,

Калі месяц зойдзе ў хмару,  
Памахай мне рукой...

*(М. Лужанін. «Пад цымбалы»)*

Дзе пачынаюцца догмы?  
Дзе прыжываюцца догмы?..  
Там, дзе, як гончыя догі,  
Прэм да гатовых дарог мы!..

(А. Лойка. «Догмы»)

Ч. разнастайныя і паводле метрычнай, сінтаксічнай структуры, чаргавання клаўзул. Усё гэта надае ім надзвычайнае рытмічнае, сінтаксічна-інтанацыйнае багацце, здольнасць выяўляць самыя патаемныя зрухі лірычнага перажывання. Таму Ч. і сталі пануючай формай беларускай строфікі. Яны могуць ужывацца як самастойна (гл.: чатырохрадковік), так і ў складзе больш буйных страфічных форм (санет, васьмірадковік), як у невялікіх вершах, так і ў буйных паэмах. Першыя па часе напісання Ч. сустракаюцца яшчэ ў старажытнай беларускай літаратуры, у прыватнасці ў «Дыярыушы» А. Філіповіча (1647):

Даруй покой церкви своёй, Христе боже,  
Терпети больш, не вем, если хто з нас зможе.  
Дай помощь от печали,  
Абысмы вцели зостали.

В вери святой непорочной в милы лета,  
Гды ж приходят страшные дни в конец света!  
Вылучаеш, хто з нас, пане,  
По правици твоей стане.

Ч. напісаны верш П. Багрыма «Зайграй, зайграй, хлопча малы», некаторыя ананімныя творы XVIII—XX стст., асобныя творы В. Дуніна-Марцінкевіча, А. Гурыновіча, Я. Лучыны і інш. Катрэнамі напісаны ледзь не ўсе паэмы Я. Купалы, паэма П. Панчанкі «Патрыятычная песня».

**Шаіры** — грузінская форма чатырохрадковай страфы сілабічнага верша. У кожным радку — па шаснаццаць складоў, усе радкі рыфмуюцца паміж сабой, рыфмы жаночыя (у т. зв. высокім шаіры — м а г аё л і) або дактылічныя (у т. зв. нізкім шаіры — д а б аё л і.) Сустрадаецца Ш. у найдаўнейшых узорах грузінскай паэзіі, але асабліва па-майстэрску выкарыстаны ў паэме Шата Руставелі «Віцязь у тыгравай шкуры», дзе чаргуюцца высокі і нізкі Ш. Дакладна перадаць рытмічны лад і наогул усю структуру Ш. на славянскіх мовах, у тым ліку на беларускай, бадай, немагчыма. Звычайна «Віцязя ў тыгравай шкуры» ўзнаўляюць васьмістопным харэем. Што да рыфмы і рыфмоўкі, то некаторыя перакладчыкі паслядоўна чаргуюць строфы з мужчынскай і жаночай рыфмай, лічачы страфу з мужчынскай рыфмай аналогам высокага Ш., а з жаночай — нізкага Ш. Рускі паэт К. Бальмонт пры перакладзе паэмы ўжыў перакрываваную рыфмоўку з чаргаваннем жаночых і мужчынскіх рыфмаў. Такім жа чынам пераклалі паэму на беларускую мову А. Звонак і М. Хведаровіч:

Той, хто сілаю магутнай даў Сусвету існаванне,  
Хто з нябёс паслаў дыханне для істоты нежывой, —  
Падарыў зямлю нам гэту, ўсю ў шматколерным убранні,  
А царам зямным надаў ён уладарны выгляд свой.

Форму Ш. выкарыстаў М. Танк у вершы, прысвечаным Шата Руставелі («Шаіры»).

**Шаснаццацірадкоўе** — страфа, якая скла-

даецца з шаснаццаці вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. Найбольшы па колькасці радкоў від страфы ў беларускай паэзіі. Ш. створана А. Куляшовым і шырока выкарыстана ім як у асобных манаграфічных вершах-шаснаццацірадкавіках (цыкл «Новыя вершы»), так і ў паэмах («Маналог», «Цунамі»). Структура страфа найчасцей складаецца з чатырох катрэнаў з перакрываванай, сумежнай або апаяаной рыфмоўкай. Вось адно з Ш. А. Куляшова:

Я гіну ад бяздзейнасці не месяц,  
Не два, не тры. Як быццам хто закляў!  
Я сам сябе гатоў хутчэй павесіць,  
Чым існаваць для непатрэбных спраў.

Запал прапаў — я сэрцам разумею,  
Яго мне не пазычаць дактары.  
Я вар'яцею, трацячы надзею,  
І не чакаю лепшае пары.

Яна сама прыходзіць, як здароўе.  
З крыніц сваіх і жыватворных рэк  
Прыносіць мне шаснаццацірадкоўе  
Шаснаццаць кропель цудадзейных лек:

Шаснаццаць сцежак на лістку паперы,  
Як спраў працяг, якія я люблю,  
Шаснаццаць крокаў, каб ісці наперад,  
Шаснаццаць рук, каб абдымаць зямлю.

Ш. можа складацца з двух пяцірадкоўяў і аднаго шасцірадкоўя («Я хаце абавязаны прапіскаю» А. Куляшова). Могуць быць і іншыя варыянты страфічнай арганізацыі Ш.: сямірадкоўе, пяцірадкоўе і чатырохрадкоўе; два шасцірадкоўі і чатырохрадкоўе; пяцірадкоўе, васьмірадкоўе і

трохрадкоўе і г. д. Аднак заўсёды, нягледзячы на графічную адасобленасць, усе радковыя групы вельмі цесна звязаны паміж сабой рыфмамі, сінтаксісам, памерам (так, усе Ш. А. Куляшова напісаны пяцістопным ямба), інтанацыяй, а галоўнае — адзінствам паэтычнай думкі. Творы, напісаныя Ш., вызначаюцца паглыбленым роздумам аўтара над праблемамі жыцця, дакладнасцю і афарыстычнасцю паэтычнага выказвання.

**Шасцірадкоўе**, або **секстэ** (ад лац. *sex* — шэсць), — страфа з шасці вершарадоў, звязаных дзвюма, трыма ці адной рыфмай або толькі клаўзацыяй (у белым вершы). Рыфмоўка можа быць разнастайная. Найчасцей сустракаюцца наступныя схемы рыфмоўкі: *абабвв*, *аБаБаБ* (секстына), *ААБВВБ* (рансаравая страфа), *АббАвв*, *ааббвв*, *АБвАБв*. Напрыклад:

І прад высокую красою,  
Увесь зачараваны ёй,  
Скланіўся я душой маёй,  
Натхнёнай, радаснай такою,  
А ў сэрцы хораша было,  
Там запалілася святло.

(*М. Багдановіч. «Вераніка»*)

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

(*Я. Купала. «Снег»*)

Так з намі часінаю творчай бывае —  
Працуеш над рэччу, над складам, шліфоўкай.  
Шчаслівы, калі ёй прысуджана жыць:  
Прыкінеш на сонца — гарыць залатая,  
На дно яе глянеш, пабачыш — глыбока,  
Ударыш рукою — што звон зазвініць!

(П. Броўка. «Бондар»)

Цікавы ўзор Ш. (*аБввБа*) пакінуў невядомы  
беларускі аўтар XIX ст. у вершы «Я клічу Вас»:

Я клічу Вас,  
кабы збудзіць  
Сардэчным крыкам слёз і болі  
І сэрцу Вашаму сказаць:  
Браты радзімыя, ці ж спаць  
Яшчэ дагэтуль не даволі?  
Марнеці, гінуці ды гніць?!

Арыгінальны спосаб рыфмоўкі (*ааббба*) у  
вершы Я. Купалы «Адцвітанне»:

Не шасцяць каласы,  
Звон не валіцца з касы,  
Не кладуцца ў стог пласты,  
Толькі сыплюцца лісты  
На яловыя кусты,  
На сухія верасы.

Да Ш. даволі часта звярталіся класікі рускай  
паэзіі. Так, гэтай штрафой В. Жукоўскі напісаў 14  
твораў, М. Лермантаў — 23, А. Пушкін — 49. Ш.  
шырока карыстаюцца і беларускія паэты. У  
прыватнасці, Я. Колас напісаў Ш. 24 вершы, якія  
даюць 14 рыфмова-клаўзуальных схем і 23  
мадэлі. Гэта была, бадай, яго самая любімая ст-  
рафа (калі не лічыць чатырохрадкоўяў і двухрад-  
коўяў). Народны паэт Беларусі пакінуў розныя  
ўзоры рыфмоўкі ў Ш.: *аБаБвв* («Партызанская



песня»), *ААБВВБ* («Наша сяло»), *АББААБ* («Зімні вечар»), *АБВБВА* («У майскія дні»), *АБХБВВ* («На раздарожжы») і інш. Сустракаецца ў яго і надзвычай рэдкі від Ш. — з рыфмоўкай *аБаааБ*:

Пасечаны лясы,  
І толькі хмыз на торфішчы буяе.  
Загоны-паясы,  
Ні сілы, ні красы, —  
На тыя ж галасы  
Звініш, зямля заходняя, старая!

(«З дарогі»)

Ш. можа выступаць і ў выглядзе манастрафы (гл.: шасцірадкавік).

**Элегічны двувеёрш** — двухрадкавая страфа антычнага верша, у якой першы радок гекзаметр, а другі пентаметр. Звычайна кожная такая страфа выражала закончаную думку. Ужываўся Э. Д. у элегіях, эпіграмах, эпітафіях, розных афарыстычных выказваннях. У беларускай лацінамоўнай паэзіі Э. Д. напісаная знакамітая пазма М. Гусоўскага «Песня пра зубра» (1522). - Перайшоўшы ў еўрапейскую сілаба-танічную паэзію ў некалькі змененым выглядзе (на месцы ранейшых доўгіх складоў у гекзаметры і пентаметры сталі націскныя, на месцы кароткіх — ненаціскныя), Э. Д. пашырыў свае жанравыя рамкі, страціў былую сэнсавую і страфічную замкнёнасць. Да яго звярталіся Гётэ, Шылер, А. Пушкін, А. Фет, І. Франко і іншыя паэты. У беларускую паэзію Э. Д. увёў М. Багдановіч. Вось адзін з яго чатырохрадкавікаў, напісаных Э. Д.:



## ЖАНРЫ ПАЭТЫЧНЫЯ

### ВІДЫ ВЕРША

**Жанр** (франц. genre — род, від) — гістарычна акрэслены, адносна ўстойлівы тып мастацкай формы, дзе структура пэўных фармальных прымет (архітэктанічных, вобразных, моўных) выяўляе больш-менш канкрэтны паэтычны сэнс. Генетычна кожная жанравая форма звязана з пэўным зместам, аднак у выніку сваёй адноснай самастойнасці ў працэсе літаратурнага развіцця яна можа «адчувацца» ад яго і выражаць новы змест. Пры гэтым з самой формай адбываецца некаторая трансфармацыя. Вось чаму асобныя вучоныя (напрыклад, Г. Паспелаў) імкнуліся нават размежаваць жанравую форму і жанравы змест. Тая ці іншая сувязь паміж пэўным зместам і формай у вершаваных Ж. заўсёды існуе (гімн — гэта выяўленне ў вершаваным творы ўрачыстасці, эпіграма — насмешкі, элегія — суму і г. д.). Кожны з трох родаў літаратуры (лірыка, эпас і драма) мае свае Ж. Так, сярод твораў лірычных вылучаюцца філасофска-медытатыўныя (медытацыя, пасланне, стансы, ямбы, філасофскі верш, элегія), велічальныя (ода, дыфірамб, панегрык, апалог, мадрыгал, гімн, эпітафія, эпіталама), песенныя (раманс, песня, сернада, марш, псалом, кантата, альба, баркарола, канцона), сатырычна-выкрывальныя (эпігра-

ма, пародыя, сатыра). Да лірычных Ж. адносяцца таксама некаторыя фальклорныя творы, найперш — песні (*сл.*: абрадавая паэзія). Эпас таксама часамі звяртаецца да вершаванай мовы. Наогул першапачатковымі ў літаратуры, тады яшчэ вуснай, былі менавіта э п ў ч н ы я Ж.: эпапея, быліна, дума, сказ, гутарка, вершаваная казка, легенда. Пазней, на пісьмовым этапе развіцця мастацтва слова, да іх далучыліся вершаваныя раманы, аповесці, апавяданні, гумарэскі, нарысы, фельетоны, памфлеты, рэпартажы. Усім ім уласціва выкарыстанне вершаванай мовы, праз якую ўзнаўляюцца знешнія — у адносінах да пісьменніка — з’явы рэчаіснасці ў іх аб’ектыўнай сутнасці, паступова-лагічным (сюжэтным) развіцці. Што датычыць драмы як роду літаратуры, для якога асноўнае — выяўленне скразнога напружанага дзеяння ў дыялагічнай форме, то ў ёй вылучаюцца свае д р а м а т ы € ч н ы я Ж. Трагедыі, камедыі і ўласна драмы нярэдка пісаліся і цяпер пішуцца вершам («Георгій Скарына». М. Клімковіча, «Формула іржавіны» Н. Гілевіча). Кожны Ж. мае свае ж а € н

-  
р а в ы я р а з н а в ў д н а с ц і, характар якіх залежыць ад канкрэтнага зместу твора. Так, эпіграма можа быць літаратурнай, палітычнай, сацыяльна-бытавой, песня — інтымна-лірычнай, гістарычнай, патрыятычнай і г. д. Дарэчы, часам прымета зместу наогул кладзецца ў аснову жанравага падзелу лірыкі, паводле якога вершы адносяцца да розных Ж. — грамадзянскіх, інтымных, пейзажных, філасоф-

скіх, медытатыўных, сугестыўных. Паколькі паміж рознымі родамі літаратуры няма глухой мяжы, то ўзаемадзеянне, узаемапрапранікненне іх прывяло да ўзнікнення шэрагу Ж. ліра-эпічных (балада, паэма, версэт) і ліра-драматычных (байка, драматычная паэма). Узаемадзеянчаюць паміж сабой таксама Ж. і жанравыя разнавіднасці. Так узніклі трагікамедыя, фарс-вадэвіль, сатырычная элегія, сатырычны раманс і г. д. У працэсе развіцця літаратуры жанравы дыяпазон паэзіі змяняецца. Адно Ж. узнікаюць, другія звужаюць сферу свайго бытавання або зусім знікаюць (эклога, эпіталама, ідылія, мадрыгал, канцона), трэція істотна змяняюць сваю змястоўную сутнасць. Напрыклад, спачатку ў антычнай літаратуры эпіграма не мела сатырычнай скіраванасці. Гэтым тэрмінам называлі такі лаканічны верш на сцяне храма ці помніка, які набываў самастойнае значэнне. Нешта падобнае здарылася і з літаратурнай эпітафіяй, якая зараз мае пераважна сатырычны характар: у старажытнай Грэцыі яна была панегірыкам, і яе можна было прачытаць толькі на магільнай пліце. Змянілася сэнсавае нападуненне і некаторых іншых Ж. Іх «рэфармавалі» асобныя пісьменнікі, для творчасці якіх характэрна свая спецыфіка жанравых форм. Прычым калі зварот пісьменніка да таго ці іншага роду літаратуры звычайна прадвызначаецца характарам яго таленту, выбар пэўнага Ж. — перш за ўсё прадметам адлюстравання, аўтарскімі адносінамі да яго і г. д. Кожны перыяд літаратурнага развіцця карыстаецца пэўнымі Ж. і жанравымі разнавіднасцямі.

Так, у беларускай літаратуры XVI—XVIII стст. пераважалі духоўныя вершы, панегірыкі, рацэі. У XIX ст. набылі пашырэнне элегіі, байкі, паэмы, медытацыі, песні і інш. У прыватнасці, толькі ў творчасці Ф. Багушэвіча сустракаюцца грамадзянскі верш («Праўда»), гутарка («Хрэсьбіны Мацюка»), вершаванае апавяданне («Хцівец і скарб на святога Яна»), паэма («Кепска будзе»), вершаваная легенда («Гдзе чорт не зможа, там бабу пашле»), байка («Воўк і авечка»), песня («Удава»), пасланне («Яснавельможнай пані Арэшчысе»), сатыра («Скацінная апека»). Па колькасці і характары Ж. і іх разнавіднасцей можна ўскосна меркаваць пра багацце мастацкіх здабыткаў асобных пісьменнікаў і нацыянальных літаратур наогул. На пачатку XX ст. многія Ж. і віды верша ўвёў у беларускую паэзію М. Багдановіч (эпістала, філасофскі верш, трыялет, рандо, тэрцыны і інш.). У творчасці Я. Купалы сустракаюцца, бадай, усе жанравыя разнавіднасці верша, вершаванага апавядання і паэмы. Народнаму песняру належыць надзвычай дасціпнае паэтычнае вызначэнне асобных літаратурных жанраў — песні, оды, серэнады, сатыры, балады і інш. («Паэзія», 1906).

Праўду з няпраўдай,  
Цноту з гарэзіяй  
Вемешай спрытам, —  
Будзе *паэзія*.  
    Лета, ноч, месяц,  
    Клёнік, чарэсня,  
    Хлопец, дзяўчына, —  
    Вось вам і *песня*.  
Пуня падперта...

Шэпты, прысяга,  
Вечная згода,  
Вечная любасць, —  
Вось вам і *ода*.  
    Пуня, дзяўчына,  
    Сена-прынада,  
    Хлопец пад пуняй, —  
    Вось *серэнада*.  
Добрасць, пачцівасць, —

Голас: сусед я!	Вось вам <i>балада</i> .
Бацька з дубінай, —	Свінні, падпасвіч,
Вось вам <i>камед'я</i> .	Лапці, парцянка,
Зімка. Знік хлопец,	Непагадзь, золка, —
Дзеўка ўжо «мамай»,	Вось і <i>сялянка</i> .
Слёзы..... Палонка, —	Добры пан, пані;
Вось вам і <i>драма</i> .	Корміць іх ласка
Свет, людзі-шэльмы	Бедных, галодных, —
Крадуць, лгучь шчыра,	Вось вам і <i>казка</i> .
Чэсны паэта, —	Пан, хам і поле,
Вось вам <i>сатыра</i> .	Праца, нястатак,...
Двор, хорам панскі;	Тры аплявухі, —
Рада-парада, —	Вось і канчатак.

М. Багдановіч і Я. Купала не толькі карысталіся гатовымі жанравымі формамі ў нязменным выглядзе, але і ўдасканалівалі, па-наватарску ўзбагачалі іх. Гэтыя традыцыі класікаў роднай літаратуры прадоўжылі многія беларускія паэты — М. Танк, П. Панчанка, Р. Барадулін, Г. Бураўкін, Н. Гілевіч, В. Зуёнак, А. Лойка, П. Макаль, Я. Сіпакоў, А. Салавей, М. Кавыль, Р. Крушына, А. Разанаў, С. Панізнік, Э. Акулін, А. Хадановіч і інш.

**Від веёрша** — устойлівая форма вершава-нага твора, заснаваная на нейкіх архітэктанічных, рытмічных, фанічных, лексічных і інш. прыметах. У адрозненне ад жанра, В. В. не дае нам нават найменшага ўяўлення пра змест твора. Так, паводле колькасці радкоў вылучаюцца аднарадковікі, двухрадковікі, трохрадковікі, чатырохрадковікі, пяцірадковікі і г. д. Характарыфмаў і рыфмоўкі вызначаюць сутнасць манарыма, газэлі, двурыма, гашмы, бурымэ, калам-

бура, пантарыма, рэхаверша, беллага верша і інш. Колькасць радкоў і характар рыфмоўкі акрэсліваюць воблік айрэна і рубай. Часам В. В. прадвызначае гукапіс (ліпаграматычны верш, таўтаграма), лексіка (акраверш, пантум, стракаты верш, макаранічны верш, цэнтон, шарада), вершаваны памер (брахікалан), вершаваны памер і рыфмоўка (александрыйскі верш, каламыйкавы верш, лімерык) і інш. Існуе цэлы шэраг т. зв. цвёрдых формаў верша. Сярод іх найперш трэба назваць санет, трыялет, актаву, тэрцыны, секстыну, рандо, рандэль, хоку, танку, рытурнэль і інш. Да В. В. адносяцца і вершы павучальнага ці рэкламнага характару, разлічаныя на хутчэйшае запамінанне, т. зв. мнеманічныя вершы. Гэтыя і іншыя В. В., зразумела, не адразу з'явіліся ў беларускай паэзіі. Ды яны з'яўляюцца і цяпер — як у выніку запазычання з сусветнай паэзіі, так і дзякуючы пошукам паэтаў, найперш маладых, у галіне вершаванай формы.

**Абра€давая паэ€зія** — від вуснай народна-паэтычнай творчасці, звязаны з рознымі працоўнымі, святочнымі, сямейнымі абрадамі. А. П. беларускага фальклору — адна з найбагацейшых у славянскім свеце. Багацце і жывучасць яе абумоўліваецца і поліканфесійнасцю беларусаў, сярод якіх прыблізна палавіна прытрымліваецца праваслаўя і традыцыйныя святы святкуе па старым календары, а адна чвэрць — каталіцкага веравызнання, святы адзначае па



новым стылі. Такое падвойнае святкаванне адных і тых жа святаў (Каляды, Вялікдзень, Купалле, Сёмуха і інш.) садзейнічае больш працягламу і актыўнаму функцыянаванню звязанай з імі А. П. Традыцыйна А. П. падзяляецца на каляндарна-абрадавую і сямейна-абрадавую. Да к а л я н д а € р н а - а б р а € д а в а й паззіі адносяцца найперш песні, якія суправаджаюць працоўную дзейнасць і свята земляроба на працягу гаспадарчага года. Яны складаюць 4 вялікія цыклы — зімовы, веснавы, летні і восеньскі, уключаюць звыш 20 песенных разнавіднасцей. Так, да цыкла з і м о € в ы х п е € с е н ь адносяцца к а л я € д к і, ш ч а д р о € ў к і, п і л н п а ў с к і я і м а € с л е н і ч н ы я, што выконваюцца на Каляды (з 24 снежня па 6 студзеня па н. ст. і з 6 па 19 студзеня па ст. ст.), у Шчодры вечар (напярэдадні Новага года: 31 снежня па н. ст. і 13 студзеня па ст. ст.), на Піліпаўку (з 28 лістапада па 6 студзеня), на Масленым, або Сырным, тыдні (восьмы тыдзень перад Вялікаднем). Паззіяй прасякнуты розныя вясковыя тэатралізаваныя відовішчы, што праводзяцца ў часе Каляд, у прыватнасці — «жаніцьба Цярэшкі»: своеасаблівы жартоўны спектакль з песнямі і танцамі, з «бацькам» і «маці», якія падбіраюць і «сватаюць» маладыя пары. Вялікай разнастайнасцю вылучаюцца в е с н а в ы € я п е € с н і, сярод якіх в я с н я € н к і, в а л а ч о € б н ы я (яны ёсць толькі ў беларусаў), ю € р а ў с к і я, т р а е € ц к і я, к у с т а -

в ы ё я, р у с а ё л ь н ы я. Яны спяваюцца адпа-  
ведна пры абрадзе «гукання вясны» (канец лютага — пачатак сакавіка), у першы вечар каталіцкага і праваслаўнага Вялікадня, на Юр'я, калі выганялі жывёлу на пашу (23 красавіка па н. ст. і 6 мая па ст. ст.), на Тройцу, або Сёмуху (праз сем тыдняў пасля Вялікадня), у час абраду «ваджэння куста», на Русальным тыдні (наступны тыдзень пасля Сёмухі). Л е ё т н і я п е ё с н і складаюцца з к у п а ё л ь с к і х, п я т р о ё ў с к і х, к а с е ё ц к і х, ж н н ў н ы х. Самі назвы гавораць, у час якіх святаў ці якой працы яны выконваюцца: на Купалле (у ноч з 23 на 24 чэрвеня па н. ст. і з 6 на 7 ліпеня па ст. ст.), на Пятра (29 чэрвеня па н. ст. і 12 ліпеня па ст. ст.), у часе касьбы і жніва. Своеасаблівасцю беларускай А. П. з'яўляецца наяўнасць у ёй в о ё с е н ь с к і х п е ё с е н ь, якія спяваюць толькі жанчыны ў часе восеньскіх святаў (Пакровы, Багач, Дзяды) і попрадак. Да гэтых песень далучаюцца т а л о ё ч н ы я п е ё с н і, што выконваюцца ў застоллі пасля калектыўнай бясплатнай узаемадапаможнай працы — талакі. Д а с я м е ё й н а - а б р а ё д а в а й п а э ё - з і і адносяцца творы, што суправаджаюць асноўныя этапы жыцця чалавека — нараджэнне, шлюб, смерць і выяўляюць народны ідэал сямейнага шчасця, своеасаблівую сялянскую філасофію жыцця. Радзінны абрад (адведкі, хрэсьбіны, кумаўство і г. д.) і р а д з н н ы я п е ё с н і, якія

выконваюцца падчас гэтага абраду, прызначаны забяспечыць шчаслівы лёс немаўляці, уславіць бацькоў (найперш маці), бабу-павітуху, кумоў, павесяліць прысутных. Асабліва багатыя ў беларусаў абрад вяселля і в а -

с е€ л ь н ы я п е€ с н і, што суправаджаюць шматлікія моманты гэтага дасканалана народнага абраду. Абрад пахавання звычайна суправаджаўся імправізаванымі г а л а ш э€ н н я м і, у якіх у паэтычна-вобразнай форме, з выкарыстаннем інтанацыі плачу ўслаўляўся нябожчык, паказвалася яго жыццё, працоўная дзейнасць, побыт, раскрываліся яго лепшыя маральныя рысы. А. П. цесна звязана з п а з а а б р а€ д а в а й п а э€ з і я й, куды адносяцца прыказкі і прымаўкі, загадкі, замовы, выслоўі, баллады, а таксама песні, што выконваюцца незалежна ад абраду і календара (хоць могуць суправаджаць і пэўны абрад). Да такіх песень адносяцца с я м е€ й н а - б ы т а в ы€ я, л і - р ы€ ч н ы я, л ю б о€ ў н ы я, ж а р т о€ ў н ы я, в а й с к о€ в ы я (у т. л. рэкруцкія, казацкія, салдацкія, жаўнерскія), с а ц ы я€ л ь н а - б ы - т а в ы€ я (у т. л. антыпрыгонніцкія, прымацкія, батрацкія, парабкоўскія, бурлацкія, чумацкія), п р ы п е€ ў к і. А. П. з найбольшай паўнатай прадстаўлена ў наступных тамах кнігазбору «Беларуская народная творчасць»: «Радзінная паззія» (1971), «Жніўныя песні» (1974), «Зімовыя песні: Калядкі і шчадроўкі» (1975), «Веснавыя песні» (1979), «Вяселле: Песні» (кн.

1—6, 1980—1988), «Валачобныя песні» (1981), «Купальскія і пятроўскія песні» (1985), «Паханні, памінкі, галашэнні» (1986), «Паэзія беларускага земляробчага календара» (1992), «Жаніцьба Цярэшкі» (1993). Характар беларускага земляробчага календара выкладзены ў выданні «Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі» (1990). Узоры пазаабрадавай паэзіі можна знайсці ў выданнях: «Песні савецкага часу» (1970), «Загадкі» (2-е выд. 2004), «Жартоўныя песні» (1974), «Прыказкі і прымаўкі» (кн. 1—2, 1976), «Балады» (кн. 1—2, 1977—1978), «Песні пра каханне» (1978), «Выслоўі» (1979), «Сямейна-бытавыя песні» (1984), «Сацыяльна-бытавыя песні» (1987), «Прыпеўкі» (1989), «Замовы» (1992).

**Аднарадкоўік**, або **манавеёрш** (ад грэч. monos — адзін і лац. versus — верш, радок), — - верш, які складаецца з аднаго радка, завершанага па сэнсу, па сінтаксічнай і метрычнай структуры. Зрэдку ўжываўся ў антычнай паэзіі. Пісаўся звычайна гексаметрам, набываў афарыстычнае гучанне.

Рим золотой, обитель богов, меж градами первый.

*(Аўсоній, пераклад В. Брусава)*

У рускай паэзіі эксперыментальны ўзор М. маецца ў М. Карамзіна:

Покойся, милый прах, до радостного утра.

Да А. можна аднесці асобныя вершаваныя крылатыя выслоўі і афарызмы (*гл.*), што выка-

рыстоўваюцца для лозунгаў, у загалюках твораў, эпіграфам і г. д. А., па сутнасці, з'яўляюцца і некаторыя рытмічна арганізаваныя прыказкі, прымаўкі, народныя выслоўі, якія часам надпісваюцца на посудзе, мэблі, малюнках. Напрыклад:

У родным краю, як у раю.  
Чым хата багата, тым рада.  
Які дагляд, такі і лад.  
Хлеб-соль еж, а праўду рэж.

Эксперыментальныя ўзоры А. ёсць у кнізе Б. Жанчака «Некалі потым» (1993). Вось адзін з іх:

Сама лёгка вучыць усё чалавецтва адразу.

**Азбукоўнік** — мнеманічны верш (гл.), у кожным радку (страфе) якога абыгрваюцца ў алфавітным парадку ўсе літары азбукі пэўнай нацыянальнай мовы. Мае практычнае значэнне: дапамагчы дзецям засвоіць азбуку. Як жанр дзіцячай літаратуры, распаўсюджаны ў пісьменстве многіх народаў. На Беларусі, у сувязі з выкарыстаннем у пэўны час не толькі кірыліцы, але і лацінкі, называўся яшчэ а б э ц аё д л а й. Такую «Абэцадлу» (з выкарыстаннем лацінскага алфавіта) напісаў, у прыватнасці, Стары Улас. Арыгінальны А. стварыў Р. Барадулін («Азбука — вясёлы вулей»). «Лемантар» — так назваў свой А. М. Танк:

Добры дзень, мой браце юны!  
Я табе прынёс як дар  
Ад Скарыны-бацькі кнігу —  
Беларускі лемантар

Гэта — ключ ад скарбаў нашай  
Мовы матчынай, з якой  
Ты не будзеш марным прахам,  
Безыменнай сіратой.

Разгарні яго з любоўю...  
Літар стройныя рады  
Прачытай, і паўтары іх,  
І запомні назаўжды.

**А** — Айчына, Арабіна,  
**Б** — Бабёр, Буслянка, Брод,  
**В** — Вавёрка, Верабейка,  
**Г** — Гумнішча, Гарызонт.

**Д** — Дуброва, Дом, Дарога,  
**Е** — Еўропа, Ездавы,  
**Ё** — як Ёўня, Ёршык, Ёлка,  
**Ж** — Жніво, Жбан, Журавы [.....]

Каб свабода і братэрства  
Ззялі сполахам зары,  
Вось якія скарбы, дружа,  
Знойдзеш ты ў лемантары.

У часы сярэднявечча А. называлі яшчэ розныя слоўнікі-даведнікі.

**Айрээн** — армянскі манастрафічны верш, усе чатыры радкі якога звязаны адной рыфмай. А. прыжыліся ў многіх лірычных мініяцюрах, у прыватнасці такіх, як надпісы, карацелькі і г. д. Адным з найвыдатнейшых майстроў гэтай вершаванай формы быў ашуг XVI ст. Наапет Кучак. А. адпавядае наш чатырохскладовік-манарым.

Ты напісала: «Вельмі мала бываю я з табой.  
Не ведаю: блягі ці добры, які характар твой...»  
Мая дзяўчынка дарагая, самому ўнеслакой:  
тады даведаешся, хто я, як будзеш ты са мной.

(С. Панізінік. «Айрэны»)

Легендарную гісторыю ўзнікнення А. у сваім аднайменным вершы пераказвае М. Танк:

Спрачаюцца: Кучак які  
Стварыў айрэны на вякі,  
Ці той, што родам быў з Вана,  
Ці той, што родам з Акіна.  
Тут толькі гурыі маглі б  
Загадку гэту разгадаць,  
Праверыўшы, хто на зямлі  
З іх гарачэй мог цалаваць.

**Акварэль** (ад франц. aquarelle — празрыстая вадзяная фарба) — невялікі пейзажны верш, у якім асноўнае месца займаюць яркавыя зракавыя, пластычныя вобразы. Тэрмін запазычаны з мастацтва жывапісу, дзе ім абазначаюць твор, выкананы вадзянымі фарбамі. Вось чатырох-радкоўік Л. Геніюш «Акварэль»:

Сонца болей золата не плавіць,  
Коціцца па небе, бы клубок,  
Стрыжаную галаву атаваў  
Подых рэчкі дымам завалок...

Вершы-А. сустракаюцца ў П. Труса (уступ да паэмы «Дзесяты падмурак»), Я. Сіпакова («Лета. Акварэль») Э. Акуліна («Акварэль») і некаторых іншых беларускіх паэтаў.

**Акрывеёрш** (ад грэч. aĕkros — крайні і лац. versus — верш) — разлічаны на зрокавае ўспрыманне верш, у якім пачатковыя літары вершаваных радкоў, прачытаных зверху ўніз, утвараюць якое-небудзь слова: прозвішча або імя паэта ці таго, каму верш адрасуецца, нейкае прызнанне,

пажаданне, адказ на пастаўленае пытанне і г. д. А. ёсць у М. Багдановіча, У. Дубоўкі, А. Салаўя, Р. Барадуліна, Н. Гілевіча і некаторых іншых беларускіх паэтаў. Часам у паэзіі сустракаюцца тэма вершы, у якіх пэўнае слова ці выраз утвараюць апошнія літары вершаваных радкоў. У мэтах вершах слова ці выраз шыфруюцца ў сярэдзіне вершаваных радкоў і складаюцца ці з асобных літар, што чытаюцца па вертыкалі, ці з асобных частак суседніх слоў або аднаго слова. М. Багдановіч напісаў надзвычай арыгінальны, першы ва ўсходнеславянскай паэзіі «Чацвярны акраверш», што паядноўвае прыметы А., тэлеверша і мезаверша:

**А**х, как умеете Вы, **А**нна,  
**Н**е замечать, что я влюблен.  
**Н**о все же шлю я Вам не стон,  
**А** возглас радостный: **осанна!**

Р. Барадулін у сваёй «Спробе акраверша» віртуозна спалучыў А. з мезавершам:

**А**леню здзіўлення аб скалы адчаю разбіцца ў запале.  
**Л**едзь Вашая ўсмешка ўзыхдзе — ўхвал загрыміць  
абвал.  
**А**ле, асмялеўшы ад страху, выводжу свіцальнае  
**А**ле.

Прынцыпы А. ўпершыню ў беларускай і ўсёй усходнеславянскай літаратуры выкарыстаў Ф. Скарына, зашыфраваўшы ў тэкстах «Малой падарожнай кніжыцы» (Вільня, 1522) сваё аўтарства: «**Делал доктор Скоринич Францискоус**». Развіваючы скарынаўскія традыцыі,



Р. Барадулін у назвах паасобных раздзелаў «расшыфраваў» назву ўсёй сваёй кнігі «Неруш» (Начныя азярыны; Еўразія; Рута-мята; Угаманіўся бор; Шчыравала пчала), а Э. Акулін стварыў своеасаблівую а к р а п а э € м у «Шлях да Радзімы». Кожны з яе 14 раздзелаў, напісаных санетамі (падчас нетрадыцыйнымі), пачынаецца адпаведным па парадку радком вядомага «Санета» М. Багдановіча («...Паміж пяскою Егіпецкай зямлі»).

**Актаёва** (ад лац. *octava* — восьмая) — васьмірадкавы верш, радкі якога часцей за ўсё пішуцца пяцістопным або шасцістопным ямбаў і рыфмуюцца па схеме *АБАБАбвв*. У першых шасці радках павінна вытрымлівацца чаргаванне розных па націску рыфмаў (мужчынскіх і жаночых, мужчынскіх і дактылічных і г. д.), завяршаюць жа А. два радкі, звязаныя сумежнай рыфмоўкай. А. узнікла ў італьянскай народнай паэзіі, а ў эпоху Адраджэння распаўсюдзілася ў многіх еўрапейскіх літаратурах. А. пісалі італьянцы Бакачю і Таса, англійскі паэт Байран, паляк Ю. Славацкі і многія іншыя. У рускай паэзіі А. з'явілася ў першай палове XIX ст. Карысталіся ёй В. Жукоўскі («Опять ты здесь, мой благородный гений»), А. Пушкін («Домик в Коломне»), М. Лермантаў («Аул Бастунджин»), А. Майкаў («Октава») і інш. У беларускую паэзію А. увёў Я. Купала («Спроба актавы», 1906):

Удар, душа, удар ты, сэрца,  
Па струнах думак-весьлях!  
Збудзіце ўспаны ў паняверцы

Жыцця змянлівага мой дух.  
Хай думкі лягуць на паперцы  
І цешаць братні погляд, слух,  
Народу прыйдзе хай пара  
Успомніць часам песняра!

Верш Я. Купалы «Валачобнікі» складаецца з пяці А. Да гэтай страфы зрэдку звяртаюцца і сучасныя беларускія паэты. Цыкл з шасці А. напісаў А. Грачанікаў («Начная змена»). Каля дзесяці А. уключыў у свой зборнік вершаў «Актавы» Н. Гілевіч. Вось адна з іх:

Дружа, не будзь да аблудных бязлітасна  
строгі:  
То не віна, а бяда іх; бяду — не карай.  
Крыўдна, вядома, што збіліся людзі з дарогі  
І не шануюць, як трэба, бацькоўскі свой край,  
Хоць гаварылі яшчэ мудрацы-скамарохі:  
«Помні: на роднай зямлі — і пад елкаю рай».  
Простыя ісціны часам так цяжка даюцца:  
Покуль адолееш — слёз ручаіны пральюцца.

Найбольш пладавіты беларускі актавапісец — Алесь Салавей, на рахунку якога некалькіх дзiesiąткаў А. Ім, у прыватнасці, напісана А. паэма «Звіняць званы святой Сафіі». Гэтай формай верша не грэбуюць і некаторыя маладзейшыя аўтары (Э. Акулін, У. Сцяпан і інш.). Беларускія паэты часам адступаюць ад кананічнага тыпу А. Прыведзеная актава Я. Купалы напісана чатырохстопным ямбам, Н. Гілевіча — пяцістопным дактылем. Аднак асноўнае, што надае ёй непаўторны воблік — рыфмоўка, — застаецца нязменным. А. найчасцей пішуць вялікія цыклы вершаў, паэмы (напрыклад, «Дон-Жуан» Байрана, «Домик в Коломне» А. Пушкіна і інш.). У гэтым выпадку захоўваецца правіла альтэрнанса:

калі папярэдняга страфа заканчваецца жаночай рыфмай, то наступная пачынаецца мужчынскай, і наадварот. У заключным жа двухрадкоўі А. — кодзе — павінна быць зарыфмавана само слова *актава*.

**Александры́йскі верш** — верш з аб'яднаных папарна рыфмай вершаваных радкоў, напісаных шасцістопным ямбам з цэзурай пасля трэцяй стапы. Пры паўтарэнні ў творы некалькіх двухрадкоўяў А. В. абавязковым з'яўляецца чаргаванне мужчынскіх і жаночых рыфмаў. Узнік гэты верш у французскай паэзіі XI ст. Назву яго звязваюць з «Раманам пр Аляксандра Македонскага» (XII ст.), які напісаны такім вершам. У рускую паэзію А. В. увёў В. Традзьякоўскі (XVIII ст.). Асаблівае пашырэнне набыў у творчасці А. Пушкіна (больш за дзве тысячы вершаваных радкоў). У другой палове XIX ст. сустракаецца радзей, а ў XX ст. — зусім рэдка. Сярод беларускіх паэтаў да А. В. часта звяртаўся М. Багдановіч, ужываючы яго ў творах, стылізаваных пад старыну («Перапісчык», «Летапісец»), а таксама ў лірычных роздумах («У вёсцы»). Услед за ім і пад ягоным уплывам А. В. выкарыстоўваў А. Салавей («На чыстым аркушы», «Адзіноцтва», «Максім Багдановіч» і інш. — усяго 21 верш). У сучаснай беларускай лірыцы. А. В. амаль забыты. Вось узор А. В. у М. Багдановіча («Летапісец»):

Душой стаміўшыся ў жыццёвых цяжкіх бурах,  
Свой век канчае ён у манастырскіх мурах.  
Тут ціша, тут спакой, — ні шуму, ні клapot.  
Ён пільна летапіс чацвёрты піша год

І спісвае усё ад слова і да слова  
З даўнейшых граматак пра долю Магілёва.  
І добрыя яго і кепскія дзяла  
Апавядае тут. Так рупная пчала  
Умее ў соты мёд сабраць і з горкіх кветак.  
І бачанаму ім — ён годны веры сведак.

**Альбоёмная лірыка** — жанр інтымнай паэзіі XVIII—XIX стст., прызначанай для прыватнага карыстання. Альбомныя вершы вызначаліся камернасцю гучання, драбнатэм'ем, невысокім мастацкім узроўнем. Зрэдку сярод іх сустракаліся і творы выдатных майстроў слова — А. Пушкіна, М. Лермантава, М. Някрасава і інш. Адною з жанравых разнавіднасцей А. Л. з'яўляецца **мадрыгаль**, невялікі верш-камплімент, прысвечаны жанчыне. У беларускай паэзіі А. Л. не атрымала пашырэння. Нават у адзіным вядомым «Альбоме» (1858—1863) А. Вярыгі-Дарэўскага змешчаны не ўласна альбомныя вершы, а творы з больш або менш выразным грамадзянскім гучаннем. Сёння тэрмін «альбомная лірыка» ўжываецца для характарыстыкі вузка інтымнай паэзіі, пазбаўленай грамадзянскага гучання.

**Апавяданне вершаваёнае**, або **апавяданне веёршам**, — адзін з жанраў паэтычнага эпосу; апавяданне, напісанае ў вершаванай форме. Тэрмін гэты даволі ўмоўны. Ён звычайна ўжываецца для абазначэння невялікага па аб'ёму сюжэтнага твора, у аснову якога пакладзены расказ пра адзін эпізод (драматычны, трагічны або камічны) з жыцця чалавека. Вершаваная

форма надае такому твору павышаную эмацыянальнасць, экспрэсіўнасць. У А. В. маюцца лірычныя адступленні, аўтарскія развагі пра тыя ці іншыя падзеі. Аднак гэта не парушае агульнай эпічна-спакойнай манеры аповеду, паслядоўнасці ў разгортванні падзей. Беларускае А. В. у значнай ступені вырасла з народнай вершаванай гутаркі, разнавіднасцю яго з'яўляецца быліца. Упершыню яно сустракаецца ў В. Дуніна-Марцінкевіча ў некалькіх жанравых разнавіднасцях: гістарычнае («Славяне ў XIX стагоддзі», «Люцынка, альбо Шведы на Літве»), сацыяльна-бытавое («Травіца брат-сястрыца»), гісторыка-літаратурнае («Літаратурныя клопаты»). Асабліва пашырылася А. В. на пачатку XX ст. Менавіта гэтым тэрмінам вызначыў жанр твора «Вераніка» М. Багдановіч. Сатырычнае і гумарыстычнае А. В. распрацоўваў Я. Колас («Зяць», «Доктар памог», «Святы Ян», «Як поп зрабіўся авіятарам»). Дарэчы, ён напісаў і ф е л ь е т о € н в е р ш а в а € н ы («Змаганне з п'янствам»). Да А. В. часта звяртаўся Я. Купала («Сват», «Страх», «У шынку», «У піліпаўку»), творы гэтага жанру нават склалі два зборнікі паэта «Апавяданні вершам» (1926). Сёння паэты вершаваныя апавяданні і аповесці звычайна неапраўдана называюць паэмамі. Выключэнне — «Недзялення» Н. Гілевіча, твор, жанр якога аўтар вызначыў як вершаванае апавяданне.

**Апо€весць вершава€ная** — адзін з жанраў паэтычнага эпасу; аповесць, напісаная ў вершаванай форме. Яна паядноўвае некаторыя асаб-

лівасці сярэдняй формы эпічнай прозы (уста-ноўка на апавядальнасць; мае звычайна адну сюжэтную лінію; па аб'ёму, за рэдкім выключэннем, знаходзіцца паміж раманам і апавяданнем) і паэмы (шматлікія лірычныя адступленні, вобраз лірычнага героя, павышаная эмацыянальнасць). Тэрмін гэты недастаткова акрэслены, часам нельга правесці выразнай мяжы паміж паэмай і А. В. (напрыклад, як паэмы ўспрымаюцца «пецярбургская аповесць» А. Пушкіна «Медный всадник», «усходнія аповесці» М. Лермантава «Демон» і «Измаил-бей» і г. д.). Аповесцямі назваў В. Дунін-Марцінкевіч свае вершаваныя творы «Гапон», «Вечарніцы», «Купала» і «Шчароўскія дажынкi». Вершаваная хроніка А. Куляшова «Грозная пушча» складаецца, згодна з аўтарскім вызначэннем, з дзвюх А. В. — «Стрэчны агонь» і «Грозная пушча». Жанр А. В. сустракаецца ў паэзіі рэдка.

**Афарызм** (грэч. *aphorismos* — выказванне) — выслоўе, у якім у трапнай, лаканічнай і звычайна вобразнай форме выказана арыгінальная думка. Як дасціпна заўважыў Я. Колас, «А. — гэта разумна выказаная думка, якая жыла ў галаве філосафа, а цяпер будзе вісець на кручку мудраца». Найбольш удалыя А. становяцца агульнавядомымі і могуць перайсці ў фальклор, зрабіцца прыказкамі. Крыніцай А. з'яўляюцца творы навуковыя, публіцыстычныя, але найбольш часта — мастацкія, у тым ліку паэтычныя. Вось некалькі А. з твораў беларускіх паэтаў: «Дум не скуеш ланцугамі» (Я. Купала), «Хваро-

бы лечаць і атрутамі» (М. Багдановіч), «Лес не сякуць языкамі» (К. Крапіва), «Неспакой не лечыць адзінота, адзіноту лечыць неспакой» (А. Куляшоў). Да А. блізкія к р ы л а ё т ы я с л о ё в ы, якія вобразна вызначаюць нейкую жыццёвую з'яву, даюць ёй эмацыянальна-экспрэсіўную ацэнку. Аднак калі А. — гэта цэлае меркаванне пра што-небудзь, крылатае слова — толькі частка меркавання: «Будзем сеяць, беларусы!» (П. Броўка), «Плячысты на жывот» (К. Крапіва) і г. д. А. выступаюць часам і як самастойны літаратурны жанр. Сярод аўтараў, што працуюць у гэтым жанры, вядомы А. Разанаў (цыкл «Зномы»), П. Шыбут, М. Коўзкі, Г. Марчук і інш. Частка А. беларускіх паэтаў сабрана ў кнізе Ф. Янкоўскага «Крылатыя словы і афарызмы» (Мн., 1960).

**Баёйка** — невялікі, звычайна вершаваны, алегарычны твор павучальна-гумарыстычнага ці сатырычнага характару. Жыццё чалавека адлюстроўвае ў вобразах жывёл, раслін, рэчаў або зводзіць да ўмоўных адносін. Іншасказальнасць Б. заўсёды шматзначная. Гэтым яна, дарэчы, адрозніваецца ад п р ы ё т ч ы, у якой увасоблена адна нейкая ідэя (гл., напрыклад, «Прытчу пра хлеб» М. Танка). Часта Б. мае дыялагічную форму, што надае дзеянню драматычную напружанасць, дапамагае моўнай індывідуалізацыі персанажаў. Шырока карыстаецца вольным (баечным) вершам. Генетычна звязана з народным раслінным і жывёльным эпасам, прытчай і апа-

логам. У гісторыі сусветнай Б. вядомы старажытнагрэчаскі байкапісец Эзоп (VI—V стст. да н. э.), старажытнарымскі Федр (I ст. н. э.).

У французскай літаратуры жанр Б. распрацоўваў Лафантэн, у рускай — І. Крылоў, ва ўкраінскай — Г. Скаварада. Першыя беларускія байкі Ф. Багушэвіча («Воўк і авечка», «Свіння і жалуды»), А. Абуховіча («Ваўкалак», «Старшына»), А. Гурыновіча («Казельчык») часта былі прамым або апасродкаваным наследаваннем І. Крылова. Наследаванне асабліва выразна выяўляецца ў творчасці М. Косіч, якая выдала цэлую кніжку Б. («Пэралажэнне некаторых баек Крылова на беларускую гаворку». Чарнігаў, 1903). У творчасці Я. Купалы («Ігнат і п'яўкі», «Мікіта і валы», «Асёл і яго цень» і інш.), Я. Коласа («Пастух і авечкі», «Пан і рэчка», «Конь і сабака» і інш.), М. Багдановіча («Варона і чыж») і некаторых іншых беларускіх пісьменнікаў Б. яшчэ да рэвалюцыі наблізілася да сацыяльных і нацыянальных патрэб народа, выразна акрэслілася ў жанравых адносінах. На новую вышыню Б. узняў К. Крапіва творам якога характэрна высокае грамадзянскае гучанне і мастацкая дасканаласць («Сава, Асёл ды Сонца», «Жаба ў каляіне», «Дыпламаваны баран» «Махальнік Іванюў» і інш.). Байкі К. Крапівы — гэта значнае дзясяннае ўсёй беларускай літаратуры. З беларускіх байкапісцаў пасляваеннага часу вылучаюцца У. Корбан, Э. Валасевіч, М. Скрыпка. Найбольш пашыраны Б. на маральна-этычныя і палітычныя тэмы. У Б. закранаюцца пытанні літаратуры, мастацтва, рэлігіі, права і інш. З бо-



ку мастацкай структуры сустракаюцца Б. у форме казкі, пародыі, алегорыі, фельетона, анекдота, маналога, дыялога і інш. Узоры беларускай Б. гл. у зборніку «Беларуская байка» (1986), «Анталогіі беларускай байкі» (2001).

**Балаёда** (праванс. *balada*, ад *ballar* — танцаваць) — драматычна напружаны, сюжэтны ліра-эпічны верш казачна-фантастычнага, легендарна-гістарычнага ці гераічнага зместу. Існуюць два віды Б. — народныя і літаратурныя. Народныя Б. — больш раннія па часе ўзнікнення. У аснове іх — незвычайныя, нярэдка трагічныя падзеі ў асабістым ці сямейным жыцці чалавека, гераічныя моманты ў жыцці грамадства, пэўнага сацыяльнага асяроддзя. У беларускай фальклорыстыцы вылучаюцца наступныя жанравыя разнавіднасці Б.: Б. з міфалагічнымі матывамі; Б. казачныя і легендарныя; Б., якія змяшчаюць загадкі; Б. гультнёва-карагодныя; Б. навелістычныя. Літаратурныя Б. узніклі на аснове народных яшчэ ў сярэднія вякі. Асаблівае пашырэнне набыла гераіка-фантастычная Б. у паэзіі сентыменталістаў і рамантыкаў (Бёрнс, Колрыдж — у Шатландыі і Англіі, Гётэ, Шылер, Гейнэ — у Германіі, Гюго — у Францыі, В. Жукоўскі, А. Пушкін, М. Лермантаў — у Расіі, П. Гулак-Арццямоўскі, Л. Баравікоўскі — на Украіне і інш.). На матэрыяле беларускага фальклору цыкл цудоўных Б. напісаў польскі паэт, ураджэнец Беларусі А. Міцкевіч — «Свіцязянка», «Рыбка», «Пані Твардоўская», «Тры Будрысы» і інш. Ад фальклору ішлі А. Рыпінскі і Ф. Багушэвіч, якія ў XIX ст. па-

кларі пачатак беларускай літаратурнай Б. У баладах Я. Купалы («Забытая карчма», «Страшны вір»), Я. Коласа («Няшчасная маці», «На адзіноце»), А. Гаруна («Варажба»), Р. Бядулі («У калядную ноч», «Балада») таксама звычайна выкарыстоўваліся фальклорныя сюжэты. Беларуская Б. XX ст. адлюстроўвала рэальнае жыццё чалавека, яна стала важным сродкам паказу яго гераічных учынкаў («Астрожнік» П. Труса, «Машыніст» А. Дудара і інш.). Асаблівага росквіту дасягнула Б. падчас Вялікай Айчыннай вайны ў творчасці А. Куляшова («Балада аб чатырох заложніках», «Маці», «Камсамольскі білет»). Вядомыя Б. Танка («Балада пра партызана Дубягу», «Антон Нябаба»), А. Вялюгіна («Балада аб уральскім танку»), Н. Гілевіча («Балада пра чырвоны каснічок»), А. Лойкі («Балада пра беленькія чаравічкі») і інш. Плённа развіваюцца розныя жанравыя разнавіднасці Б. Цэлюю кніжку своеасаблівых гістарычных Б. напісаў Я. Сіпакоў («Веча славянскіх балад»). А. Лойка надрукаваў кніжку «Балады вайны і міру», В. Вітка — «Мінскія балады», Р. Бардулін — вершаваны цыкл «Біблейскія балады». Асобныя нізкі Б. публікуе В. Шніп. Існуюць сказавыя Б. («Кастусь Каліноўскі» П. Броўкі), Б. песеннага тыпу («Надзя-Надзейка» П. Броўкі), партрэтныя («Герой» П. Панчанкі), псіхалагічныя («Юнак быў з-пад Слоніма родам» А. Лойкі) і інш. Значная колькасць беларускіх народных і літаратурных Б. увайшла ў выданні: «Балады» (Уклала Л. Салавей. 1977—1978. Кн. 1—2.) і «Беларуская балада» (Уклаў Я. Саламевіч.

1978).

**Беёлы верш** (франц. *vers blanc* — белы верш) — нерыфмаваны верш у сілабічнай, сілаба-танічнай і танічнай сістэмах вершавання. У адносінах да антычнага, а таксама старарускага народнага верша назва гэта не ўжываецца, паколькі для іх рыфмаваны верш, як і для верлібра, увогуле не характэрны. Паходжанне тэрміна звязана з практыкай ранняга кнігадрукавання, дзе рыфмаваныя радкі пазначаліся чырвонай фарбай, а нерыфмаваныя — звычайнай. Калі ва ўсім вершы не было рыфмаў, то ён друкаваўся звычайнай фарбай і называўся «белым». У Б. В. арганізуючую ролю бярэ на сябе клаўзула. У ім павышаецца сэнсавыяўленчая і інтанацыйная роля рытму, адкрываюцца шырокія магчымасці натуральнай пабудовы моўнай фразы, перадачы жывога маўлення. Менавіта таму ў драматургіі часта выкарыстоўваецца белы пяцістопны ямб, які добра перадае жывую гаворку. Гэтым вершам пісалі свае трагедыі, камедыі, драматызаваныя паэмы Шэкспір («Гамлет», «Кароль Лір»), Байран («Манфрэд»), Шылер («Вільгельм Тэль»), А. Пушкін («Борис Годунов»), Л. Украінка («У катакомбах»). У Беларусі Б. В. сустракаецца ўпершыню ў С. Полацкага (у вершах на лацінскай мове). Асаблівае пашырэнне атрымаў на пачатку XX ст. Б. В. пісалі Я. Купала, М. Багдановіч, У. Дубоўка, А. Куляшоў і іншыя паэты. Такія буйныя творы, як драматызаваныя паэмы П. Глебкі «Над Бярозай-ракой» і «Святло з Усходу», паэмы П. Панчанкі «Маладосць у паходзе», М. Тан-

ка «Люцыян Таполя» і іншыя, таксама напісаны Б. В. Вершы, у якіх адны радкі зарыфмаваны, а другія не, называюцца п а ў б е € л ы м і («Бандароўна», «Што ты спіш?» Я. Купалы, «Салодкая лячэбніца» П. Панчанкі і інш.). Вось прыклады Б. В. і паўбелага верша:

Хто вы такія? Як назваць вас, людзі?  
Куды краіна з вамі забрыдзе?  
Сляпяя! Мёртвыя! Яны ідуць,  
Паклаўшы рукі на плячо пярэдніх,  
І іх вядзе сляпы. І проста ў яму  
Ён падае.  
А заднія не бачаць,  
І, як раней, застыў на іхніх тварах  
Самаздаволены па-свінску гонар.

*(У. Караткевіч. «Трызненне  
мужыцкага Брэйгеля»)*

О сэрца матулі,  
жывая крыніца,  
дазволь мне сягоння  
ля куфра срыніцца.

Над працай тваёй  
у паклоне сагнуцца,  
ўспамінам мазольнай  
рукі дакрануцца.

*(Л. Геніюш. «Куфар»)*

Асаблівы мастацкі эфект дасягаецца пры ўвядзенні Б. В. у сістэму рыфмаванага, як гэта назіраецца ў паэме Я. Купалы «Яна і я» (раздзел «Вяснянка»).

**Брах; калан** (ад грэч. *brachyēs* — кароткі і *kolon* — радок) — верш (частка верша), напісаны карот-

кім,і — у адзін склад ці адну стапу — радкамі.  
Гэта стварае надзвычай адметны рытмічны ма-  
люнак. Першы беларускі Б. напісаў Я. Купала  
(«Устань», 1907). Вось яго пачатак:

Устань!  
 Ёсе, глянь,  
     Пайшлі...  
 І вот —  
 Свабод!  
     Зямлі!  
 А ты —  
 Святы —  
     Закіс, —  
 Звёў хлеб,  
 Аслеп,  
     Азыз.

Б. — вельмі рэдкі ў беларускай паэзіі від верша. Унікальнай яго формай з’яўляецца верш, пабудаваны з аднаскладовых слоў. Узор яго ёсць у С. Панізніка («Галасы з-пад карэнняў травы»):

Хто  
 Там  
 Стаў?  
 Свет  
 Ніц  
 Паў.  
 Стрэл,  
 Крык,  
 Мох...  
 Нас  
 Хто  
 Змог?

Своеасаблівы Б., у якім з аднаскладовых слоў зарыфмаваныя толькі цотныя радкі, напісаў А. Салавей («Тысяча дзевяцьсот»).

**Букалічная паэзія**, або **буколіка** (ад грэч. boukolos — пастух), — жанр антычнай паэзіі, якая апявала жыццё вясковых жыхароў

(пастухоў, рыбакоў, аратых), паказваючы яго вольным, бестурботным. Пачынальнікам Б. П. з'яўляецца старажытнагрэчаскі паэт Феакрыт (III ст. да н. э.). У сваіх асобных жанравых разнавіднасцях — ідылія, эклога, пастараль — Б. развівалася ў многіх народаў Еўропы. Для букалічных твораў характэрна залішняя ідэалізацыя вясковага жыцця, супрацьпастаўленне вёскі гораду, паказ добрых, задаволеных усім людзей, для якіх найбольшае гора — адсутнасць узаемнасці ў каханні. Гэтая ідэалізацыя жыцця народа ў Б. урэшце прывяла да адмірання самога жанру. Сёння слова букаліка азначае ціхамірную заспакоенасць чалавека, злітнасць яго з прыродай, шчаслівае каханне на фоне гэтай прыроды. Менавіта так успрымаецца назва верша Я. Сіпакова «Амаль букаліка»:

Я зноў, каханая, з табою.  
Мы ў красках вязнем лугавых —  
Не бачым неба над сабою,  
Не чуем пад сабой травы.  
  
Турбуе нас адзіны клопат,  
Адзіны клопат нас вядзе.  
І мы ідзём, прыроды вопыт,  
Абняўшыся, як ноч і дзень...

**Бурымэ** (ад франц. *bouts* — заканчэнні і *rimés* — рыфмаванія) — верш, напісаны на загадзя вядомыя рыфмы. Б. узнікла ў Францыі ў першай палове XVII ст. як чыста літаратурная забава. Часам нават аб'яўляліся спецыяльныя конкурсы на напісанне вершаў на зададзеныя рыфмы. Так, А. Дзюма правёў у Францыі спаборніцтва на лепшае Б. і апублікаваў

у 1864 г. кнігу, у якую ўвайшлі вершы 350 удзельнікаў саборніцтва. У 1914 г. падобны конкурс арганізаваў пецяярбургскі часопіс «Весна». З XX ст. Б. становіцца пераважна эстрадным жанрам: глядачы называюць рыфмы, а артыст-вершаскладальнік экспромтам прыдумвае на гэтыя рыфмы вершаваны тэкст. У наш час Б. — жартоўны, пацяшальны верш. Такім, у прыватнасці, з'яўляецца верш Н. Гілевіча «Кулінарна-музычная залежнасць (Парада для музыкаў)», у якім зарыфмаваны назвы асобных музычных інструментаў:

Пад'еўшы кашы картаплянай,  
Прыемна граць на *фартэп'яна*,  
А насадзіўшыся каўбас,  
Прыемней стаць за *кантрабас*!

Схапаўшы скварку за губой,  
Прыемна ў губы ўзяць *габой*,  
Але калі ўжо з'еў філей ты —  
То лепш прыгубіцца да *флейты*.

Калі ты дробную еў рыбку,  
То вельмі добра ўцяць у *скрыпку*,  
Калі ж аддаў пашану карпу —  
То лепш, вядома, стаць за *арфу*.

Умяўшы мяса кавал добры,  
Прыемна вельмі граць на *домры*,  
Калі ж ты груцы ўпёр саган —  
То лепш загрузаць у *арган*!

У беларускай народнай паэзіі Б. вядома з самых даўніх часоў, і тут яно, у адрозненне ад літаратурнага Б., не з'яўляецца вершам-забаўкай. Словы, да якіх падбіраюцца рыфмы, не выпадковыя, яны арганізаваны ў пэўную сістэму,



«вядуць» за сабой змест. Такі верш Б. лёг у аснову вядомай песні «Ой хацела ж мяне маці замуж аддаць», дзе рыфмы падабраны паслядоўна да сямі парадкавых лічэбнікаў: *первы* — няверны, *другі* — ходзіць да падругі, *трэці* — як у полі вецер, *чацвёрты* — ні жывы ні мёртвы, *пяты* — п'яніца пракляты, *шосты* — малы, недарослы, *сёмы* — прыгожы і вясёлы. Назвы ўсіх дзён тыдня прадвызначылі рыфмы, а разам з тым і арганізавалі вершаваныя радкі другой жартоўнай беларускай народнай песні — «Ад панядзелка да панядзелка»:

Ад панядзелка да панядзелка  
Смачна п'ецца нам гарэлка.  
Прадамо пшаніцы ворак —  
Яшчэ вып'ем і ў аўторак.  
Прадамо валоў чароду —  
Яшчэ вып'ем і ў сяроду.  
І ў сяроду, і цяпер —  
Яшчэ вып'ем і ў чацвер.  
Прадамо бочку пшаніцы,  
Яшчэ вып'ем і ў пятніцу.  
І, закончыўшы работу,  
Яшчэ вып'ем і ў суботу.  
Маем добрую надзею,  
Што пахмелімся ў нядзелю.

**Былі на** — адзін з эпічных жанраў даўняй народнай паэзіі. Узніклі Б. у Старажытнай Русі, шырока бытавалі на працягу XI—XVI стст., але запісвацца пачалі толькі з XVII ст. У Б., якія выконваліся рэчытатывам, усаўляліся народныя героі — асілкі-волаты, абаронцы рускай зямлі ад нашэсця ворагаў, увасабляліся ідэі патрыятызму і дэмакратызму. Для Б. характэрныя

своеасаблівыя моўна-выяўленчыя сродкі (час-тае выкарыстанне пастаянных эпітэтаў, паўтораў), кампазіцыя (наяўнасць зачыну, апавядальнай часткі і канцоўкі), рытміка (т. зв. былінны верш) і інш. Існуе цэлы шэраг жанравых разнавіднасцей Б.: гераічныя, казачныя, сацыяльна-бытавыя, сатырычныя і інш. Б. ствараліся, бытавалі калісьці і на тэрыторыі Беларусі, аднак як жанр у выніку пэўных гістарычных прычын зніклі тут вельмі рана. Сляды быліннага эпасу захаваліся толькі ў казках на былінныя сюжэты, песнях быліннага складу, асобных фрагментах беларускіх Б. Спраба адрадзіць гэты жанр у XX стагоддзі (напрыклад, у творчасці рускага паэта І. Сяльвінскага) поспеху не мела.

**Быліца** — жанравая разнавіднасць вершаванага апавядання, у аснову якога пакладзены расказ пра нейкі цікавы жыццёвы выпадак. Так, «Быліцы, расказы Навума» В. Дуніна-Марцінкевіча складаюцца з дзвюх Б.— сямейна-бытавой (узаемаадносіны ў патрыярхальнай сям'і) і гістарычнай (каранацыя маскоўскага цара). У сучасным літаратуразнаўстве гэты тэрмін не ўжываецца, а творы тыпу Б. называюцца н а € - р ы с а м в е р ш а в а € н ы м ц і р э п а р - т а € ж а м в е р ш а в а € н ы м.

**Вайскоўныя пёсні** — жанравая разнавіднасць песні, тэматычна звязаная з вайсковым жыццём. Калісьці ў беларускім фальклоры шырока бытавалі казацкія, рэкруцкія,

жаўнерскія песні, у якіх выяўляліся розныя настроі казакоў, рэкрутаў, салдат, звязаныя з воінскай службай, тужой па роднай хаце і каханай дзяўчыне, змаганнем з ворагамі і г. д. Пазней узніклі аўтарскія В. П., разлічаныя на спяванне ў вайсковых шыхтах, на прывале, у канцэрце салдацкай самадзейнасці і інш. У 1920 г., падчас першых спробаў стварэння беларускага нацыянальнага войска, Я. Купала напісаў цыкл «Песень на ваяцкі лад», разлічаных на спяванне паводле народных мелодый («Будзь здарова, маці міла...», «Гэй, паехаў сын Даніла...», «Габруся ў жаўнерку ўзялі...», «Едзе Янка ў поле...» і інш.). Вось урывак адной з такіх песень:

Гэй, выходзь, бяда,  
Гэй, выходзь, хто нам  
Непрыцель-вораг, —  
Пачастуем так,  
Што папомніш век,  
Ды сатром на порах.  
Знай, жаўнеры мы,  
Выйшлі не на жарт  
Біцца, ваяваці;  
Знай, хавалі нас  
Поле, бор і лог  
Беларусі-маці!

(«Ой, вяду бяду...»)

**Валачоёбныя пеёсні** (ад бел. валачыцца)  
— жанравая разнавіднасць беларускай каляндарна-абрадавай паэзіі (гл.: абрадавая паэзія); велічальныя песні, якія спяваюць у першую ноч Вялікадня (Уваскрэсення Хрыстова) валачобнікі — самадзейныя гурты спевакоў, што хо-

дзяць (часам разам з музыкамі) ад хаты да хаты, песнямі славяць Бога, гаспадароў і ўсіх сямейнікаў, атрымліваючы за гэта ўзнагароду грашыма ці прадуктамі. У В. П., як ні ў якіх іншых, услаўляецца земляробчая праца, выказваюцца пажаданні ўраджайнага лета, прыплоду, прыбытку ў хаце і інш. Паколькі Вялікдзень заўсёды прыпадае на вясну, у В. П. пануюць настроі абуджэння, ажыўлення, уваскрэсення, надзеі і веры ў лепшае будучае. Выяўленню гэтых настройў падпарадкаваны ўвесь мастацка-вобразны лад В. П., іх сімволіка, нават характар і сутнасць рэфрэнаў, што паўтараюцца пасля кожнага радка песні («Вясна красна на ўвесь свет!», «Сад зялёны вішнёвы», «Зялёны явар, зялёны», «Жаркае сонца ў ваконца!» і інш.).

Добры вечар, пане гаспадару!  
Вясна красна на ўвесь свет!  
Заспяваем песню вяльможнаму пану,  
Як і для пана, таксама для пані.  
У панскім дварочку, як у вяночку,  
Садам абсаджоны, тынам гараджоны.  
Панская ніва будзе ўрадліва.  
Панскія дзеткі, як у садзе кветкі,  
Да навукі кемны, у размове прыемны.  
Палажыце кладку, пазавіце ў хатку,  
Сыр на талерку закусіць гарэлку.

Пасля спявання В. П. звычайна ішлі вершаваныя пажаданні ўсім сямейнікам (гаспадыні, гаспадару, бабцы, дзеду, дзецям). Калі ж гаспадары аказваліся скупымі і не выносілі ўзнагароду за віншаванне, з гурту валачобнікаў маглі раздавацца вершаваныя кленічы-пагрозы («Не дасі ячка — здохне авечка, Не дасі грошы —

заядучь вошы» і г. д.). В. П. — спецыфічны жанр беларускага фальклору, зусім ці амаль невядомы іншым славянскім народам. Іх найбольш поўную публікацыю гл. ў выданні «Валачобныя песні» (1980).

**Васьмірадкоўік** — верш з васьмі вершарадоў, за,вершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. Рыфмоўка В. можа быць такой жа разнастайнай, як і рыфмоўка васьмірадковай страфы. Аднак найчасцей ён складаецца з двух катрэнаў (падчас нават адзеленых графічна) або з шасцірадкоўя і двухрадкоўя, цесна звязаных інтанацыйна і сінтаксічна, што яшчэ больш падкрэсліваесэнсавае адзінства твора. В. звычайна мае характар медытацыі, філасофскай развагі. Першая палова В., як правіла, — гэта вобразная канстатацыя факта, нейкае сцвярджэнне, тэзіс, другая — абгульненне, выснова, антытэзіс і вывад. Гэтым вершам шырока карыстаўся аварскі паэт Р. Гамзатаў (кніга «Восьмистишия»). Да яго нярэдка звярталіся і беларускія вершатворцы — М. Танк, П. Броўка, А. Пысін і інш. Н. Гілевіч, у прыватнасці, выдаў кніжку вершаў, цалкам напісаную В. («Актавы»). Вось узоры сучасных васьмірадковікаў:

Калі каханне абвянчае  
Жаданай згодай маладых,  
Свайго сумлення не хавае  
Яно ад позіркаў чужых.  
А звяжа шлюбам маладая  
Сябе з нялюбым і старым,  
Свайго сумлення не схавае  
Яна за прозвішчам чужым.

(А. Куляшоў)

А страціць годнасць — невыносна,  
Які б ні быў там дабрадзей...  
Глядзіце знізу ўверх на сосны,  
На воблакі.  
Не на людзей.

А калі вас уздыме слава,  
Аб гэтым думайце радзей...  
Глядзіце зверху ўніз на травы  
Ці на ваду.  
Не на людзей.

(П. Панчанка)

Жыццё маё ў двухколёрным свячэнні,  
Як доўгі фільм. Я — аўтар і глядач.  
Перада мною пошукі, здзяйсненні  
І кіламетры сумныя няўдач.

І ў чымсьці каешся пасля аглядкі,  
І знойдзеш чым сумленне суцяшаць.  
Відаць, не першы ты, хто ўсе выдаткі  
Хацеў бы на мінулае спісаць.

(А. Пысін)

**Версэ** — напісаны прозай невялікі лірычны твор, які сваёй вобразнасцю, павышанай эмацыянальнасцю і своеасаблівай рытмічнасцю набліжаецца да паэзіі. В. — гэта, па сутнасці, твор паэтычны па змесце і праявічы па форме выяўлення гэтага зместу. У ім няма вершаванага рытму, метра і рыфмы. У той жа час яму характэрныя многія іншыя прыметы паэтычнага выказвання — у змесце (матывы, ідэі тыя ж, што і ў паэзіі адпаведнага перыяду), агульнай лірычна-суб'ектыўнай танальнасці, паэтычнай вобраз-

насаці (канцэнтрацыя тропаў, павышэнне асацыятыўнай сувязі паміж асобнымі паняццямі), сінтаксісе (разнастайныя паўторы, звароты, умаўчанні і г. д.), кампазіцыі (невялікі аб'ём, падзел твора на дробныя абзацы, што нагадваюць строфы ў звычайным вершы, адсутнасць сюжэта). Упершыню В. з'явіўся ў першай палове XIX ст. у творчасці французскага рамантыка Бертрана. Сам жа тэрмін быў уведзены ва ўжытак некалькі пазней Бадлерам (цыкл «Вершы ў прозе» з кнігі «Парыжскі сплін», 1869). У беларускай літаратуры В. узнік на пачатку XX ст. і адразу набыў рэфлексійнасць, філасофскую заглыбленасць і сацыяльную скіраванасць. У артыкуле «Беларуская літаратура ў 1909 г.» («Наша Ніва». 1910. 11 лют.) С. Палуян, супастаўляючы творчасць М. Багдановіча і Власта (В. Ластоўскага), пісаў: «У абодвух ёсць нешта супольнае, хоць адзін піша вершы, а другі — прозу. Але абодва яны паэты, бо абразкі Власта — гэта паэзія прозай». Лепш В. і не назавеш, як «паэзія прозай». Першы такі твор — «Думкі ў дарозе» Я. Коласа (1906). Услед за Якубам Коласам да В. звярнуліся Ядвігін Ш. («Васількі», «Раны»), В. Ластоўскі («Слёзы», «Краскі», «Баяну»), М. Гарэцкі («Стогны душы», «Максімава зязюля»), З. Бядуля («Плач пралесак», «Пяюць начлежнікі», «Прытуліся ка мне»). З сучасных беларускіх пісьменнікаў В. ёсць у Я. Брыля, С. Яновіча, А. Мінкіна, У. Арлова (у кн. «Там, за дзвярыма»), С. Адамовіча, Ю. Пацупы, І. Бабкова і інш. Вось як гучыць, напрыклад, В. Ядвігіна Ш. «Раны», прысвечаны памяці С. Па-

луяна:



Бываюць раны большыя і меншыя. Меншыя — гоцяца, і па іх знаку няма. Большыя — гоцяца, але па іх астаюцца рубцы.

Гэтак на целе.

Бываюць раны большыя і меншыя. Меншыя — гоцяца; па іх астаюцца рубцы. Большыя — заўсёды криваваяцца.

Гэтак на сэрцы.

Бываюць раны большыя і меншыя. Меншыя заўсёды криваваяцца. Большыя — залечвае толькі... смерць.

Гэтак на душы.

Звычайна В. называюць в е€ р ш а м у п р о€-з е. Аднак двухзначнасць беларускага слова «верш» («стих» і «стихотворение») часта прыводзіць да непаразумення (верш у значэнні «стих» і проза — гэтыя два паняцці ўзаемна выключаюць адно другое; у І. Тургенева, заўважым, не «*Стихи* в прозе», а «*Стихотворения* в прозе»).

**Вершака€з** — напісаная ў форме версэта пазытычная медытацыя, у аснове якой — роздум пра сутнасць нейкай рэчы, прадмета, з’явы. Галоўны мастацкі сродак, што арганізуе В., — пазытычная этымалогія. Па сутнасці, В. уяўляе сабой разгорнуты этымалагізм пазытычны, у якім выяўляюцца падчас самых нечаканых асацыятыўных сувязі паміж асобнымі словамі-паняццямі на аснове іх гукавога падабенства. Тэрмін уведзены ў літаратурную практыку А. Разанавым, які напісаў некалькі цыклаў В. Вось адзін з яго В. — «Кудзеля»:

Кудзеля кудлатая, нібы завяя-кудаса.

Яна існуе не сама па сабе, не сама для сябе, а — куды і дзеля: дзеля наступных радзюжак, дзяружак, абрусой, ручнікоў,

перацякаючы з прасніц на верацёны і матавілы, дзелячыся на ручаі прадзіва.

Кудзеля — работа пасля работы, дзень пасля дня, яна не нядзеля і не панядзелак, а «паслядзелак», і на яе збіраюцца, як на пасядзелкі.

Калі дзіда — удзел мужчыны, то кудзеля — жанчыны, і, прадучы кудзелю, жанчына, услухоўваючыся ў гудзенне верацяна, перажывае ўсе згібы, змены, падзеі, «цудзеі» свайго жыцця і прадзе сваю «дзелю» — долю.

**Віланэля, або віланэль** (італ. villanella, ад лац. villanus — сялянскі, вясковы), — лірычны верш, які складаецца звычайна з шасці тэрцэтаў, цесна звязаных паўтарэннем асобных радкоў і скразной рыфмай. Сярэднія радкі ўсіх трохрадкоўяў В. рыфмуюцца паміж сабой. Пачатковы і заключны радкі першага трохрадкоўя (дарэчы, таксама звязаныя рыфмай) папераменна паўтараюцца ва ўсіх наступных тэрцэтах (на месцы трэцяга радка). Завяршае В. трэці радок першага тэрцэта. Узнік гэты верш у XV ст. у італьянскай народнай паэзіі, затым пашырыўся ў Францыі, з XIX ст. — у Англіі і некаторых іншых краінах. Прыклад В. у рускай паэзіі пакінуў В. Брусаў («Всё это было сон мгновенный»). Першую беларускую В. напісаў Міхась Кавыль («Вілянэль», 1957). Удалая В. належыць Р. Крушыну («Віланэля» — у зб. «Сны і мары», 1975):

*Цёплы спеў віяланчэлі,  
Струнаў ціхі перазвон...  
Ласкі-пешчы загучэлі.*

Вобраз твой — у акварэлі.  
Перадаў мне патэфон  
*Цёплы спеў віяланчэлі.*

Гукі ў стройнасці мякчэлі,  
Віўся з альтам барытон —  
*Ласкі-пешчы загучэлі.*

Мае вочы заблішчэлі,  
Як пачуў я дзіўны звон,  
*Цёплы спеў віяланчэлі.*

А ў душы маёй ярчэлі  
І валошка, і рамон.  
*Ласкі-пешчы загучэлі.*

Можа, у гэтай віланэлі  
Звяжа нас з табою кон —  
*Цёплы спеў віяланчэлі.*

*Ласкі-пешчы загучэлі.*

Ужо ў наш час В. напісалі С. Панізнік («Дзень развітання»), С. Кавалёў («Віланела»), Э. Акулін («Віланэль») і інш.

**Вірэлэ**€ (франц. *virelai*, ад *vigere* — кружыцца) — дзевяцірадковы верш, які складаецца з трох трохрадکوўяў з рыфмоўкай *аБааБааБа*. Сярэднія радкі трохрадکوўяў кароткія. Узнікла В., як і лэ, у сярэднія вякі ў французскай паэзіі, атрымала ў ёй шырокае распаўсюджанне ў XIV—XV стст. У рускай паэзіі В. сустракаецца ў Г. Шэнгелі:

Полон каждый взгляд  
Опаски:  
Выбор — наугад.  
Хоть сквозь шелк сквозят  
Подвязки,  
Вряд ли сыщешь клад.  
Все ж — идем: манят  
Арасски  
Скрыться в темный сад.

Вядома і больш простая форма В. — шасцірадкоўе з рыфмоўкай ААБААБ. Тут кароткія трэці і шосты радкі.

**Воёсеньскія пёсьні** — жанравая разнавіднасць беларускай каляндарна-абрадавай лірыкі (гл.: абрадавая паэзія); песні, што суправаджаюць восеньскую працу селяніна, пачынаючы з асенняга жніва (другая палавіна жніўня) і да піліпаўкі (канец лістапада). У іх паэтызуецца чалавек працы і сама праца (жніво ярыны, копка бульбы, уборка лёну, нарыхтоўка грыбоў, ягад, арэхаў і г. д.), апяваецца восеньская прырода, выяўляюцца жаночыя і дзявочыя перажыванні, звязаныя з цяперашнім ці будучым замужжам. Матыў замужжа асабліва часты ў В. П., паколькі восенню, пасля ўборкі ўраджаю і да каляднага посту, калісьці звычайна ладзіліся вяселлі. Адна з характэрнейшых асаблівасцяў В. П. — разгорнуты псіхалагічны малюнак: вобразы прыроды суадносяцца з жыццёвым лёсам чалавека, найперш — маладой дзяўчыны. Вось тыповы ўзор В. П.:

— Чаго ты, лосю, чаго сівенькі  
К сялу прылягаеш?  
А ці ты, лосю, ці ты, сівенькі,  
Цяжкую зіму чуюш?  
— Ды хоць цяжкую, хоць не цяжкую, —  
Не будзе, як лецечка,  
Ды хоць цяжкую, хоць не цяжкую, —  
Не будзе, як цёплае.  
— Чаго, дзевачка, чаго, маладая,  
Ты к сталу прылягаеш?  
Ці ты, дзевачка, ці ты, маладая,

Ліхую свякроў чуеш?  
— Ды хоць ліхую, хоць не ліхую,  
Не будзе, як мамачка.  
Я ў мамы жыла, як ружа цвіла,  
А ў свякроўкі не буду.

В. П. — арыгінальная з’ява беларускага фальклору. Публікацыю іх гл. ў выданні «Восеньскія і талочныя песні» (1981).

**Выслоўі** — лаканічныя трапныя і дасціпныя ўстойлівыя народныя выразы, часта гумарыстычнага характару, што ўжываюцца ў розных выпадках на працы і ў час адпачынку. У адрозненне ад прыказак, яны не валодаюць завершанасцю выказвання і афарыстычнасцю. Да В. адносяцца жарты і каламбуры, тосты і вясельныя прыгаворкі (*У гасцях усяго было, толькі прымусу не было; Хлеб на стале, рукі свае; Чарачка-каток, каціся ў раток; З’еш акрайчык, каб быў сын Мікалайчык*), вітанні і зычанні (*Здароў! — Жыў, здароў, хаджу без штаноў, чаго і табе жадаю; Бадай табе палепшала!; Памагай Бог! — Казаў Бог, каб і ты памог; Умалотна вам!*), прысягання і кленічы (*Каб я з гэтага месца не сышоў!; Няхай язык мой адсохне!; Каб на гэты род прыйшоў звод!; Няхай цябе качкі затопчуць!*), дражнілкі (*Валодзя, свінні ў гародзе, парсяты ў грэццы. Як твая жонка завецца?; Цярпі, Грышка, карчма блізка!*) і інш. Да В. адносяць таксама ўстойлівыя параўнанні (*Жыву як гарох пры дарозе: хто ідзе, той ушчыкне; Зямлі як бабе сесці; Маладзіца як брусніца; Патрэбны як летаіні*

снег; Як карова языком злізала), скорагаворкі (Іван рэпу жрэ, Марыя лён трэ; Ішоў поп каля коп, а капа каля папа; Карл у Клары ўкраў каралі). В. нярэдка змяшчаюцца ў розных фразеалагічных зборніках («Беларуская фразеалогія» Ф. Янкоўскага, 1968; «Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы: У 2-х тамах» І. Лепшава, 1993), выходзяць асобнымі выданнямі («Выслоўі», 1979). А. Міхневіч склаў зборнік аўтарскіх В., афарызмаў і крылатых слоў «Якуб Колас разважае, радзіць, смяецца: Выбраныя выслоўі народнага песняра» (2002), а таксама арыгінальную кнігу «Алтар стала» (2003), куды ўвайшлі В. — застольныя тосты.

**Вяно€к вянкo€ў санe€таў** — самая складаная, вышуканая санетная структура. Складаецца з пятнаццаці вянкoў санeтаў (гл.). Апошні, пятнаццаты, вянок санeтаў уключае ў сябе магістралы ўсіх папярэдніх. Першыя славянскія В. В. С. «Апакаліпсіс душы» і «Благовест» надрукавалі ў 1991 г. беларускі паэт З. Марозаў і рускі А. Мартынаў. У 1999 г. да іх далучыўся М. Віняцкі В. В. С. «Загойвай боль, сінь яснавокай зоркі...». Пяць В. В. С. («Адухаўленне», «Прысвячэнне», «Прызначэнне», «Спасціжэнне», «Увасабленне») у 2000—2003 гг. выдала С. Шах. У 1994 г. рускі паэт С. Мінтаіраў стварыў дывізіўнае санeтаў — архітэктанічную канструкцыю з 15 В. В. С. Ён жа — аўтар звыш 250 вянкoў санeтаў, вянка віланэляў і вянка трыялетаў.

**Вяноёк санетаў** — вершаваны твор з пятнаццаці санетаў. Своеасаблівасць яго ў тым, што паўтарэннем асобных радкоў усе чатырнаццаць санетаў звязаны паміж сабой, а таксама з магістра„лам — пятнаццатым, заключным санетам, які складаецца з першых радкоў папярэдніх санетаў. Кожны наступны санет пачынаецца радком, якім заканчваецца папярэдні. Чатырнаццаты санет завяршаецца радком, якім пачынаецца першы. Гэты ж радок пачынае і магістрал. Такім чынам ствараецца арыгінальнае архітэктанічнае кальцо. В. С. — складаная вершаваная форма, якая патрабуе глыбокай, своеасабліва выяўленай вобразнай думкі, дасканалай мастацкай формы. Слабыя ж, анемічныя радкі В. С. у выніку іх шматразовага паўтарэння назойліва кідаюцца ў вочы, зніжаючы вартасць усяго твора. Узнік В. С. у Італіі ў XIII ст., затым перавандраваў у іншыя літаратуры. У Расіі першы В. С. (перакладны) з’явіўся ў 1889 г. Арыгінальныя В. С. стварылі Вяч. Іванаў, В. Брусаў, М. Валашын, І. Сяльвінскі, С. Кірсанаў, М. Дудзін і іншыя рускія паэты. Пэўнае пашырэнне В. С. набыў на Украіне (В. Бабынскі, М. Вінагрانوўскі, Г. Крыўда, Б. Нячэрда і інш.). Першыя беларускія В. С. напісалі М. Кавыль («Цяжкія думы», 1956; «Чорны мёд», 1958), А. Салавей («Вянок санетаў», 1958) і Н. Гілевіч («Нарач», 1967). Затым да гэтай вершаванай формы звярнуліся Хв. Жычка («Абеліск»), А. Сербантовіч («Васілёк», «Курганы», «Салдат»), А. Звонак («Праўдзе веку»), П. Сушко («Поле»), У. Дзюба («Вы-

ток»), Я. Сіпакоў («Жанчына»), Т. Бондар («Шляхі»), Я. Крупенька («Вянок братэрства»), П. Макаль («Ворыва») В. Аколава («Аршанскі прарок Караткевіч») і інш. З. Марозаў напісаў звыш дзесяці В. С. («Сад», «Наканаванне», «Таёмнасць», «Вянок Беларусі» і інш.). С. Шах надрукавала т. зв. безгаловы, усечаны В. С. «Ноч» (1999). У ім 8 паўсанетаў (эл.), пачынаецца ён з аднаго тэрцэта, які выканвае ролю эпіграфа. У 2003 г. паэтэса выдала зборнік з 15 В. С. «На ўсё дабро ў адказ». Большасць В. С. у ім напісана традыцыйным Я4, некаторыя — Д4 («Зорнасць», «Хатка», «Вёсачкі», «Вера») і нават АН4 («Песня»). Уяўленне пра В. С. можа даць урывак з вершаванага твора А. Сербантовіча «Курганы»:

## 1

У курганоў ёсць нешта ад званоў,  
З якіх павырывалі языкі,  
Але іх звон прарэзлівы такі,  
Што я вачэй якую ноч не звёў.

Падняўся і пайшоў я напрамкі,  
Затым пабег туды я стрымгалоў,  
Дзе ў сорах першым клекатала кроў  
І дзе — чатырохгранныя штыкі.

Празэктары струменілі святло,  
Былое ў іх праменнях ажыло,  
І твар у твар нас лёс раптоўна звёў.

Здалося, што дзіцячыя гады  
Звіняць, як падгалоскі курганоў —  
Званоў жалобы і званоў бяды.

## 2



Званоў жалобы і званоў бяды,  
Што распляскалі чэрвеньскі настой.  
І, ўзмахваючы вогненным хвастом,  
Уздрыгвалі, як рыбы, гарады.

Пайшоў баец, высокі і худы,  
Рудая сажа ў некалькі пластоў  
Засыпала сляды каля кустоў  
І твар яго бязвусы, малады.

Не коннік ён — не будзе конь іржаць,  
Не вырасце з нацельнага крыжа  
Магільны крыж, каб лёс вянчаць цяжкі.

Бо крыж ён не насіў. А знакам праваты  
З зямлі праб'юцца некалі штыкі.  
Яны гудуць цяжэй, чым правады.

3

Яны гудуць цяжэй, чым правады.  
Яны гараць на ўсе чатыры грані,  
Каб тут спыніць, а часам і параніць,  
Ці ты сюды ішоў, ці не сюды.

Знімаюць шапкі зводдзя дзяды  
Перад вялікай шапкаю бараннай,  
Якую да галоў марозным раннем  
Навечна прыпялялі халады.

Пагасіць неба ясную зару,  
Штыкі тады ўзрываюцца ўгару  
Ракетамі да месяца і зорак.

І ценямі касмічных караблёў  
Вяртаюцца уранні на узгорак  
І аб усім напамінаюць зноў.

.....

14

Сваіх дзядоў і прадзедаў унукі,  
І ўнукаў вольных вольныя сыны —  
Равеснікі апошняя вайны —  
Цяпер звяраюць сэрцаў перастукі.

Адна ў іх радасць і адны ў іх думкі.  
Адны ім сняцца векавыя сны.  
На рост уперад падалі яны  
Па правілах ваеннае навукі.

Над курганамі птушкі ладзяць спеў,  
Над курганамі голле дужых дрэў  
Гайдаецца, нібыта б'е у звон.

Яны звіянец і летам і зімой,  
Звіянец трывогай векапомных дзён —  
У курганоў ёсць нешта ад званоў.

15

У курганоў ёсць нешта ад званоў,  
Званоў жалобы і званоў бяды.  
Яны гудуць цяжэй, чым правады,  
І аб усім напамінаюць зноў.

Наколькі помню — ўсе мае гады —  
Тых, хто згубіў унікаў і сыноў,  
Прыводзілі да вечных курганоў  
Зарой пафарбаваныя сляды.

Акамянеў нарэзаны дзірван.  
Апошняе прыстанішча — курган  
Купаецца у сонечнай расе.

Яго браты стаяць, як віядукі,  
Дзе ў цішыні сабраліся усе —  
Сваіх дзядоў і прадзедаў унукі.

**Вясеельныя пёсні** — жанравая  
разнавіднасць сямейна-абрадавай лірыкі (гл.:  
абрадавая паэзія); народныя песні, якія выкон-  
ваюцца ў час багатага і працяглага беларускага  
вясельнага абраду: заручын, замовін, пячэння ка-  
раваю, ад'езду маладога да маладой, апранан-  
ня маладой, вячэння, вясельнага застолля ў  
маладой і ў маладога, пярэзваў (гл.: «Вяселле:  
Абрад». 2-е выд. 2004). В. П. адрасуюцца да са-  
мых розных удзельнікаў вясельнага ігрышча  
(маладой, маладога, іх бацькоў, сваякоў,  
дружкоў і інш.). У іх у гіпербалізаванай форме

паказваюцца духоўныя якасці і матэрыяльны дастатак маладых, выказваюцца пажаданны шчаслівага, заможнага жыцця, гучыць жаль маладой па родным доме, па радні, якую ёй патрэбна назаўсёды пакінуць. Сямейна-бытавыя і сацыяльна-грамадскія ўзаемаадносіны, каханне, здрада, разлука, радасць, гора, весялосць, туга, гумар, тонкі лірызм — гэта і многае іншае знайшло ўвасабленне ў беларускіх В. П. Беларускія В. П. — адны з самых мілагучных, прыгожых, мастацка дасканалых і шматлікіх у славянскім свеце. У выдавецкай серыі «Беларуская народная творчасць» яны, без апісання вясельнага абраду і мелодый (а гэтаму прысвечаны два асобныя тамы), займаюць шэсць вялікіх тамоў (*гл.* «Вяселле: Песні». 1980—1988. Кн. 1—6). Вось дзве тыповыя В. П., адна лірычна-тужлівая, другая жартоўная:

Стукнула, грукнула на дварэ.  
— Ой, паглядзі, мамачка, ці не па мяне?  
— Па цябе, дачушачка, па цябе.  
— Схавай мяне, мамачка, за сябе!  
— Не буду, дачушачка, хаваці,  
Трэба цябе сёлета аддаці.  
Та-ра-ра калёсачкі, та-ра-ра,  
Ой, павезлі Манечку са двара.

\* \* \*

Прыйшоў на вяселле наш сваток,  
Павязаўшы крыжам ручнічок.  
А казалі, сват вельмі харош,  
Аж у свата доўгі буслаў нос.  
А у свата лыса галава  
Ды казліна рыжа барада.  
Плавае па хаце, як таран,  
Лыпае вачыма, як баран.

Калі, сват, гарэлкі не дасі,  
Караваю трасцу ты з'ясі!

**Вясня€нкі** — жанравая разнавіднасць каляндарна-абрадавай лірыкі (гл.: абрадавая паэзія); народныя песні, якія спяваюць ранняй вясной (пачынаючы з 1 сакавіка) у час гукання вясны, «адмыкаючы» вясну і «закрываючы» зіму. В. генетычна звязаны з іншымі песнямі веснавога цыкла — юраўскімі, велікоднымі, траецкімі, якія адпаведна спяваліся на Юр'я (23 красавіка, калі першы раз выганялі жывёлу на пашу; Юрый лічыўся апекуном жывёлы), на Вялікдзень (гл.: валачобныя песні), на Сёмуху (Тройцу; Сёмуха прыпадае на сёмы тыдзень пасля Вялікадня). У В. апяваецца веснавое абуджэнне прыроды, прылёт птушак, выказваецца надзея селяніна на добры год, багаты ўраджай, вера дзяўчат у добрае замужжа і г. д. Узоры В. — у выданні «Веснавыя песні» (1975). Вось адна з такіх песень:

Жавароначкі, прыляціце,  
Цёпла лецейка прынясіце,  
А зімачку прыбярэце,  
Бо зімачка надаела,  
Нам хлебушак пераела.

Жавароначкі, прыляціце,  
Зямлю-матачку абудзіце  
І дожджыкам напаіце,  
Каб травачкі парасцілі,  
Каб волікаў накармілі.

**Газэ€ль** — адзін з відаў верша ў народаў Сярэдняй Азіі, Блізкага Усходу, Індыі і Пакістана. У Г. манарыфмай (часта з рэдыфам) спалучаецца, як правіла, не менш трох, але не больш



Юрка шлях да кампрамісу вынаходзіць пакрысе:  
 — Казак мы навядумляем, ты запішаш на лістах.  
 Згодзен, хлопцы, у дадатак вам каменьчыкі збіраць,  
 Зіхаценне іх напамніць нам аб гэтых слаўных днях!  
 Так сямейнага разладу быў прытушаны касцёр,  
 Тут і ўсё апавяданне аб Сцяпане і сынах.

**Гашма€** — верш у цюркскай паэзіі, што складаецца звычайна з пяці чатырохрадковых строфаў, у першай з якіх рыфмоўка (або рэдыф) перакрываючая, у астатніх — тры першыя радкі рыфмуюцца паміж сабой, а чацвёртыя звязаны рыфмай з апошнім радком першага чатырохрадкоўя. Прыклад Г. з рэдыфам (праўда, укарочанай, трохстрофнай) — верш С. Панізіка «На ўсе вякі»:

Яшчэ адна вясна яго знайшла!  
 І вылятаюць салаўі са слоў Забэйды,  
 і выяўляецца Радзіма з-пад крыла  
 ашчадных і цяплівых сноў Забэйды.

Трымае сэрца бой, пакуль імчаць вятры,  
 вятрам жа не зблудзіць, пакуль жывуць сябры:  
 у сэрцы іх, як у азёры і бары,  
 ўрастуцца песні салаўёў Забэйды.

На ўсе вякі Зямлі — Радзіме песні жыць!  
 І будзе нашу памяць варушыць,  
 і снамі, салаўямі даражыць,  
 вянком купальскіх траў з палёў Забэйды.

**Гімн** (ад грэч. *hymnos* — урачыстая песня) — урачыстая песня ў гонар якога-небудзь героя, выдатнай падзеі або дзяржавы. Для Г. характэрны ўзвышанасць і эмацыянальная насычанасць стылю, урачыстасць лексікі, наяўнасць шматлі-

кіх паўтораў, рытарычных фігур і г. д. Узніклі Г. у старажытным Егіпце, затым шырокае развіццё атрымалі ў антычнай Грэцыі, дзе складаліся ў гонар багоў (к у € л ь т а в ы я Г.) і герояў (в а й с к о € в ы я Г.). У сярэднія вякі, у эпоху бурных рэлігійных змаганняў, пашырыліся р э л і г Ы й н ы я Г. (гусіцкія Г. у Чэхіі XVI ст., лютэранскі харал XVI ст. у немцаў і г. д.). Развіццё капіталістычных вытворчых адносін і звязанае з гэтым станаўленне нацый і нацыянальных дзяржаў выклікалі да жыцця д з я р ж а € ў н ы я Г. як музычныя эмблемы пэўных дзяржаў. Рэвалюцыйная барацьба працоўных прадвызначыла з'яўленне

р э в а л ю ц ы € й н ы х Г., такіх, як «Марсельеза», «Інтэрнацыянал», «Варшавянка», «Ад-веку мы спалі». Гісторыя сусветнай паэзіі ведае

жанравую разнавіднасць с а т ы р ы € ч н а - п а р а д ы € й н ы х Г. («Гімн золату» П. Рансара, «Гімн барадзе» М. Ламаносава, «Гімн абеду» У. Маякоўскага і інш.). На пачатку XX ст. верш Я. Купалы «А хто там ідзе?», пакладзены на музыку Л. Рагоўскім, стаў, па слушнай заўвазе М. Горкага, «народным гімнам беларусаў». Ролю беларускіх Г. выконвалі і іншыя песні, напісаныя на словы Я. Купалы («Не згаснуць зоркі ў небе...»), К. Каганца («О Божа, спасе наш!»), М. Краўцова («Мы выйдзем шчыльнымі радамі») і інш. Функцыю беларускага рэлігійнага Г. выконвае песня «Магутны Божа» (словы Н. Арсенневай, музыка М. Равенскага). Свой першы



афіцыйны дзяржаўны Г. Беларусь атрымала толькі ў 1955 г. Ём стала песня «Мы — беларусы» (словы М. Клімковіча, музыка Н. Сакалоўскага). Новая жыццёвая рэальнасць пачатку 90-х гадоў ХХ ст. (ліквідацыя манаполіі КПСС, распад СССР, абвяшчэнне незалежнасці Рэспублікі Беларусь) запатрабавала і новага дзяржаўнага Г. Беларусі. 2 ліпеня 2002 г. быў зацверджаны Дзяржаўны гімн Рэспублікі Беларусь (словы М. Клімковіча і У. Карызны, музыка Н. Сакалоўскага).

**Гло́са** (ад грэч. *glossa* — цяжкае, рэдкае слова) — своеасаблівы від верша, напісанага дзесяцірадکوўямі. Г. заўсёды пачынаецца з эпіграфа (часцей за ўсё чатырохрадковага). У дэцымах развіваецца і паглыбляецца думка, закладзеная ў эпіграфе. Колькасць дзесяцірадکوўяў Г. непасрэдна залежыць ад колькасці радкоў эпіграфа: імі паслядоўна заканчваецца кожная з дэцыма. Спачатку Г. (яшчэ ў антычнасці) азначала ўстарэлае ці незразумелае слова, што сустракалася ў тэксце і патрабавала тлумачэння. Ствараліся спецыяльныя *г л а с а ё р ы і* — слоўнікі, у якіх збіраліся і тлумачыліся такія словы. Дарэчы, у мовазнаўчай літаратуры прыблізна ў такім значэнні тэрміны «гласа» і «гласарый» ужываюцца і зараз. Г. як від верша ўпершыню ўзнікла ў стараіспанскай паэзіі і затым набыла пэўнае пашырэнне ў іншых еўрапейскіх літаратурах. Узор класічнай Г. ёсць у XVIII раздзеле другой часткі вядомага рамана Сервантэса «Дон-Кіхот». Г. напісаў украінскі паэт М. Ткач. 3

беларускіх паэтаў першую арыгінальную Г. стварыў Ф. Баторын (у кн. «Зялёны тралейбус», 1986). Твор яго своеасаблівы: строфы маюць не па дзесяць, як звычайна, а па восем радкоў; пачынаецца Г. васьмірадковым эпіграфам, радкамі якога (толькі ўжо запісанымі ў адваротным парадку) яна і заканчваецца. Класічную форму выкарыстаў для сваёй «Глосы» С. Кавалёў:

Колькі мужнасці і сілы  
 Трэба кожнаму ў жыцці,  
 Каб з калыскі да магілы  
 Вартым годнасці прайсці!  
 Шлях пачнецца з першым крыкам,  
 З першым рухам не ў сабе.  
 Свет застыне ў варажбе, —  
 Што ў табе: бяда ці ліха,  
 Радасць млявым парадзіхам,  
 Жар паходні неастылы  
 Ці над продкам крыж пахілы?..  
 Вырываеш крык, бы птаху:  
 Колькі ў ім сляпога жаху!  
 Колькі мужнасці і сілы!

Падрасцеш ты — і Сусвет  
 Выявіць тваё аблічча,  
 Быццам люстра, арганічна  
 Створыць вобраз неўпрыкмет:  
 Недапісаны партрэт,  
 Што заўсёды ў развіцці.  
 Глянь у люстра — і расці  
 З белым светам вочы ў вочы.  
 У сябе зірнуць аднойчы  
 Трэба кожнаму ў жыцці!

Будзе праца і натхненне,  
 Шчасце незямной удачы,  
 Будзе плач глухі бядачы  
 На руінах летуцення  
 Без суцехі, без збавення.  
 А дзявочы тварык мілы

Зноў надасць узмах і крылы...  
Аб адным папросіш Бога:  
Не спынялася дарога  
Каб з калыскі да магілы!

Пекла зведаеш і рай,  
Зразумееш: жыць — цудоўна.  
Дзе б ні быў, але ўсё роўна  
Аднаго не забывай:  
Свой далёкі родны край.  
Той сябе асіраціў,  
У каго кліч продкаў сціх,  
Зніч знібеў у стылым сэрцы,  
Той не зможа ў лапы смерці  
Вартым годнасці прыйсці!

**Гуэтарка** — адзін з жанраў фальклорнай і ананімнай беларускай літаратуры XIX ст.; вершаваны маналог або дыялог, у якім у форме непаспешлівай, доказнай гаворкі асвятляліся вострыя сацыяльна-палітычныя (зямля, воля, адмена прыгоннага права) і маральныя (праўда і крыўда, п'янства) праблемы. Г. патрабавала зацікаўленага слухача, суб'ядніка. У ёй пераважалі інтанацыі жывога народнага маўлення, што выяўляліся ў лексіцы, сінтаксісе, рытмічным ладзе. Пісаліся Г. раёшнікам, сілабічным, акцэнтна-складовым, сілаба-танічным вершам (чатырохстопны харэй). Асаблівае распаўсюджанне набылі «Гутарка Данілы са Сцяпанам», «Гутарка ў карчме», «Гутарка старога дзеда», «Вось цяпер які люд стаў», «Сход», «Гутарка Паўлюка» і інш. Г. аказалі пэўнае ўздзеянне на асобныя літаратурныя жанры — паэму, апавяданне. Пад уплывам вершаваных Г. узніклі праязныя мастацка-публіцыстычныя Г. («Перадсмяротны разгавор пустэльніка Пятра», «Дзядзька Антон,

або Гутарка аб усім чыста, што баліць, а чаму баліць — не ведаем» і інш.).

**Даёйна** — літоўская і латышская народная песня. Літоўскія Д. — нахшталь беларускіх лірычных песень розных жанраў каляндарна-абрадавага і сямейна-абрадавага цыклаў (гл.: абрадавая паэзія). Латышскія Д. нагадваюць нашы прыпеўкі: чатырохскладовікі, напісаныя Х4 з цэзурай пасярэдзіне. Фалькларыст К. Барон у свой час запісаў амаль 218 тысяч латышскіх Д. і выдаў іх у шасці тамах (1894—1915). Асобныя з іх у перакладзе П. Масальскага на беларускую мову ўвайшлі ў зборнік «Дайны» (1987).

**Двурывіч** — верш, усе радкі якога спалучаны дзвюма рыфмамі. Вось, для прыкладу, гумарыстычны Д. «Размова ў адным замежным рэстаране» Н. Гілевіча:

— Скажы ты мне, афіцыянт,  
Які ў вас каэфіцыент  
Калорый мае правіянт,  
Што з'еў я зараз як кліент?  
Мне трэба ехаць па цэмент,  
Што прадае негацыянт,  
Дык добра б знаць ка'фіцыент,  
Каб не казалі: сімулянт.  
І адказаў афіцыянт:  
— Ты не кліент, а пацыент,  
Калі б я быў паліцыянт,  
Ты б не паехаў па цэмент!

**Двухрадковы** — манаграфічны двухрадковы верш. У паэзіі ўжываецца перш за ўсё ў такіх жанрах, як надпіс, афарызм, эпітафія, эпіграма:

Выбіўся з рытму часу —  
Падаю ў бездань часу.

*(А. Разанаў)*

Зайздрасць непакоіла свінню:  
За што хамут павесілі каню?

(П. Шыбут. «Зайздрасць»)

**Драматычная пазэма** — вершаваны твор значнага аб'ёму, у якім спалучаюцца драматычныя і лірычныя сродкі раскрыцця тэмы. У адрозненне ад звычайных драматычных твораў (п'ес), Д. П. разлічана найперш не на сцэнічнае ўвасабленне, а на чытацкае ўспрыманне. Для яе характэрныя сцісласць і лаканізм (у параўнанні з п'есамі ў некалькі актаў), адсутнасць знешняй інтрыгі, раскрыццё ідэйнага канфлікту паміж асноўнымі дзейнымі асобамі. Такія «маленькія трагедыі» А. Пушкіна («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость»), Д. П. Я. Чачота «У дзень імянін», Г. Марцінкевіча «Адвечорак», Я. Купалы «Адвечная песня», «Сон на кургане» і «На папасе» і інш. Д. П. знаходзіцца на памежжы драмы і пазэмы. Яе патрэбна адрозніваць ад уласна драматычных твораў (п'ес), напісаных вершам (звычайна белым; напрыклад, п'есы У. Шэкспіра, Ф. Шылера і інш.).

**Дуэма** — украінская народная эпічная песня гістарычнага або сацыяльна-бытавога характару, што выконвалася рэчытатывам пад акампанемент кобзы, бандуры ці ліры. Д. па сваім змесце і асноўных мастацкіх асаблівасцях (кампазіцыйных, сінтаксічных, слоўна-вобразных) блізкая да рускай быліны. У пісьмовай літаратуры Д. часам называюць верш-медытацыю, у якім паэт разва-

жае над нейкай сацыяльна-філасофскай праблемай («Думы» К. Рылеева, «Дума» М. Лермантава) або апявае гераічны ўчынак асобнага чалавека («Дума про Опанаса» Э. Багрыцкага, «Дума пра Веру Харужую» М. Танка, «Дума пра бессмяротнасць» П. Броўкі).

**Дуёмка** — невялікі лірычны верш элегічнага ці баладнага зместу, у якім выяўляецца глыбокі роздум паэта аб праблемах грамадскага ці асабістага жыцця. Форму Д. шырока выкарыстоўваў геніяльны ўкраінскі паэт Т. Шаўчэнка. Першая Д. у беларускай паэзіі належыць Ф. Багушэвічу («Думка»). Д. пісалі Я. Купала («Мае думкі», «Да сваіх думак», «Думка», «Думкі маркотныя», «Думкі перад вясной»), Я. Колас («Думкі», «Думы», «...Думкі ўюцца, томяць грудзі»). Да гэтай формы верша звяртаўся М. Танк («Эх вы, песні...»). У сённяшняй паэзіі Д. ужываецца вельмі рэдка.

**Духоўная лiryка** — фальклорныя і аўтарскія вершы і песні на рэлігійную тэматыку. Яшчэ ў перыяд Кіеўскай Русі на Беларусі вандроўныя лірнікі, жабракі-старцы выконвалі д у х о ё ў н ы я п е ё с н і, у аснове якіх былі сюжэты агіяграфічных і апакрыфічных твораў, старазапаветных і евангельскіх паданняў і міфаў. Духоўныя песні на беларускай мове выконваліся ва уніяцкіх храмах у 1596—1839 гг. (у перыяд існавання уніяцтва як асобнай канфесіі), часам уключаліся і ўключаюцца дагэтуль

(асабліва ў XX ст., у перыяд нацыянальнага адраджэння) у багаслужбу ў касцёлах, цэрквах, пратэстанцкіх малітоўнях (побач з песнямі на польскай, рускай і стараславянскай мовах). Сярод іх вылучаюцца д у х оё ў н ы я г Р м н ы, як, у прыватнасці, гімн «Магутны Божа» (словы Н. Арсенневай, музыка М. Равенскага):

Магутны Божа! Уладар сусветаў,  
вялікіх сонцаў і сэрц малых,  
над Беларусяй ціхай і ветлай  
рассып праменне Свае хвалы.  
Дай спор у працы будзённай, шэрай,  
на хлеб штодзённы, на родны край,  
павагу, сілу і веліч веры  
у нашу праўду, у прышласць — дай!  
Дай урадлівасць жытнёвым нівам,  
учынкам нашым пашлі ўмалот.  
Зрабі свабоднай, зрабі шчаслівай  
краіну нашу і наш народ!

Першыя з вядомых аўтарскіх д у х оё ў н ы х в её р ш а ў напісаў Ф. Скарына і змясціў у некаторых сваіх прадмовах і пасляслоўях да перакладу Бібліі («Богу в Троици единому ко чти и ко славе», «Веруй в Бога единого», «Помни дни святые святити»). Шырокую вядомасць у свой час атрымалі напісаная па-беларуску ў элегічным стылі лірычная ананімная паэма «Лямант на смерць Лявонція Карповіча» (1620), верш А. Філіповіча «Даруй пакой царкве сваёй, Хрысце Божа» (1646). Свайго найвышэйшага ўздыму Д. Л. знайшла ў асобе Сімяона Полацкага, які і ў беларускі перыяд творчасці, і пасля пераезду ў Маскву (1664) неаднаразова звяртаўся да рэлігійнай тэматыкі, у прыватнасці,



выдаў «Псалтырь рифмованную» — пераклад рыфмаваным вершам старажытных псальмаў. Дарэчы, гэты своеасаблівы творчы подзвіг нядаўна паўтарыла вінніцкая паэтэса Т. Якавенка, якая перастварыла па-ўкраінску (і таксама рыфмаваным вершам) усе 150 псальмаў («Книга псалмів у переспівах». Вінніца, 2003). Д. Л. у пэўнай ступені знайшла пашырэнне ў новай, а таксама ў сучаснай беларускай літаратуры (Я. Купала, К. Каганец, А. Гарун, З. Бядуля, Янук Д., Стары Улас, Н. Арсеннева, Л. Геніюш, М. Сяднёў, В. Швед і інш.). З’явіліся прафесійныя аўтары Д. Л., пераважна святары, — К. Сваяк, В. Адважны, А. Зязюля, Зьніч (Бембель) і інш. Рэлігійную тэматыку ў сучаснай паэзіі Беларусі распрацоўваюць Р. Барадулін, І. Багдановіч, Т. Бондар, Н. Загорская, Г. Каржанеўская, Х. Лялько, Г. Тварановіч і інш. Узоры беларускай Д. Л. увайшлі ў зборнікі «Храм і верш» (Уклаў М. Гайдук; Беласток, 1993) і «Насустрэч духу: Анталогія беларускай хрысціянскай паэзіі» (Уклаў І. Чарота; Мінск, 2001).

**Дыфіраэмб** (грэч. dithyrambos) — жанр антычнай лірыкі, блізкі да оды ці гімна, урачыстая песня ў гонар багоў, найперш Вакха. Выконваўся звычайна падчас збору вінаграду. Майстрам Д. быў старажытнагрэчаскі паэт Піндар (VI—V стст. да н. э.). У еўрапейскай паэзіі Д. набыў адзнакі твора ўсхваленчага, хвалебнага. Менавіта такімі пачуццямі прасякнуты верш М. Танка «Дыфірамб» (1950):

Табе складаю дыфірамб,  
 Пяро маё — таварыш верны,  
 Калі сягоння ў час вячэрні  
 Звіняць лісты, як гулкі ямб.

Сёння гэты тэрмін часцей ужываецца ў іранічным сэнсе — як выяўленне залішняй, неапраўданай пахвальбы.

**Дыялог** (ад грэч. dialogos — гутарка, размова паміж двума чалавекамі) — 1) гутарка паміж двума ці больш персанажамі літаратурнага твора ў форме прастай мовы. Выкарыстоўваецца найперш у драматычных творах (яны і пішучца ў форме Д.), але сустракаецца ў эпічных (размова персанажаў), лірыка-эпічных (напрыклад, у «Сымоне-музыку» і «Рыбаковай хаце» Я. Коласа) і нават лірычных. Існуюць своеасаблівыя вершы-Д., цалкам пабудаваныя ў форме Д. («Чаго бяжыш, мужычок?» Ф. Багушэвіча, «Стары ляснік» Я. Лучыны, «А хто там ідзе?» Я. Купалы, «Помнік» В. Зуёнка і інш.). Вось верш-Д. А. Вярцінскага «Размова з Ду Фу»:

Чытаю кнігу, за штрафой штрафу.  
 Пытаюся — адказвае Ду Фу.  
 — Скажы, Ду Фу, навошта п'еш віно?  
 — Забыцца памагае мне яно.  
 Душа мая пакутуе, рыдае,  
 не знойдзеш зараз радасці ў Кітаі...  
 — Чаму, Ду Фу, пакутуе народ?  
 — А хіба можа быць наадварот,  
 калі яго правіцелі — тыраны,  
 як барсы, жорсткія, тупыя, як бараны...  
 — А ты прыдворным мог бы быць, Ду Фу?  
 — Каб дагаджаць, каб гнуцца у дугу?!

Я з голаду памру, але не буду  
лісліўцам, баязліўцам, лізаблюдам.

2) асобны жанр публіцыстыкі, у якім у форме размовы звычайна двух персанажаў, што стаяць на розных пазіцыях, высвятляецца сутнасць нейкай грамадска-палітычнай ці філасофскай праблемы, сцвярджаюцца пэўныя думкі, ідэі («Банкет» і «Дзяржава» Платона, «Парадокс пра актора» Д. Дзідро, «Пры сконе веку» І. Франка і інш.). У беларускай літаратуры такія Д. не прыжыліся.

**Жаєнры класічныя** — лірычныя вершаваныя жанры, якія ўжываліся ў класічнай (перш за ўсё антычнай) паэзіі і перайшлі пазней у новыя літаратуры розных народаў свету. Асобныя з Ж. К., некалькі, а то і значна відазмяніўшыся, дайшлі да сённяшняга дня (эпіграма, песня, раманс, гімн, ода, эпітафія, элегія, пасланне, пародыя), іншыя зніклі зусім або ўжываюцца надзвычай рэдка (ідылія, эпіталама, эклога, дыфірамб, панегрык, мадрыгал, канцона, пастараль, псалм, серэнада, альба, стансы, ямбы, апалог). Ж. К. — інтэрнацыянальны набытак вершаванага слова. Яны пасадзейнічалі ўзбагачэнню жанравай палітры еўрапейскай паэзіі, пашырэнню кола тэм і матываў у вершатворчасці розных нацый і народнасцей.

**Загадка** — фальклорная мініяцюра, якая ў форме пытання падае іншасказальнае вобразнае апісанне пэўных прадметаў ці з'яў. Іншасказальнасць у З. звычайна ствараецца з дапамогай розных тропаў: метафар, увасабленняў, метаніміяў, алегорый, параўнанняў і інш. (Поўна бо-

чачка віна, нідзе дзірачкі няма. — Яйка; Кругленькае, чорненькае, да неба дакінеш. — Вока; Без рук, без ног, без чэрава, узлезе сам на дзерава. — Хмель; Ляжыць — з ягня, устане — вышэй каня. — Дуга). З. развіваюць назіральнасць, лагічнае мысленне, вобразнае ўяўленне, кемлівасць чалавека, вучаць яго разумець паэтычнае іншасказанне. Як слухна падкрэслівае аўтар кнігі «Паэтыка беларускіх загадак» Н. Гілевiч, З. «ёсць паэтычны вобраз, можна сказаць — паэзія ў «чыстым» выглядзе, адзін з яе важнейшых першаэлементаў, без чаго яна перастае быць сама сабою, перастае быць мастацтвам». У народных З. (найбольш поўная іх публікацыя ў кн. «Загадкі» / Укл. М. Грынблат і А. Гурскі. 2-е выд. Мн., 2004) увасоблены шырокі і арыгінальны погляд народа на прыроду, грамадства, навакольны свет. Што да формы, то карыстаюцца яны як праяўнай, так і вершаванай мовай (раёшнік, верш сілабаванічны і танічны), вершам белым і рыфмаваным. Па ўзору народных некаторыя паэты (В. Жуковіч, М. Чарняўскі і інш.) пішуць літаратурныя З. Кніжку дзіцячых літаратурных З. выпусціў Н. Гілевiч. У форме З. і адгадкі напісаны лірычны верш М. Федзюковіча «...Што гэта лётае без крылаў?».

Што гэта лётае без крылаў,  
Гуляе вольна па ўсім свеце?  
Вецер...

А што без ног насустрэч крочыць  
так грозна і самаахвярна?  
Хмара...

Што без агню гарыць-палае,  
ліе святло ў маё аконца?  
Сонца...

А што баліць-шчыміць без раны,  
Жадаючы з табой сустрэцца?  
Сэрца...

**Замоёва** — старажытны жанр народнай паэзіі, слоўная формула, якой надавалася магічнае значэнне. На думку Б. Рыбакова, З. узніклі ў час палеаліту, 20—40 тысяч гадоў таму назад. З. імкнуліся ўплываць на розныя стыхійныя сілы прыроды, узаемаадносіны ў грамадстве. З. як жанр валодаюць вялікай сілай вобразнай экспрэсіі, у іх мноства паўтораў, асобных рытарычных фігур. Пісаліся З. звычайна рыфмаванай прозай («На сінім моры, на беражочку, на жоўтым пясочку стаіць дуб зялёны, да зямлі нахілёны. А з таго дуба як узняліся шуры ды буры, ветры кавуры...» — з «Замовы на стрэльбу»). Некаторыя асаблівасці паэтыкі народных З. выкарыстоўваюцца падчас у сучаснай лірычнай паэзіі («Замова» С. Панізніка). Н. Гілевіч паклаў пачатак З. як асобаму віду сатырычнай паэзіі, стварыўшы цыкл «Сучасных замоў-загавораў» (у кн. «Да новых венікаў»). Вершы, напісаныя ў форме З., востра высмейваюць заганныя звычкі людзей, асобныя з'явы грамадскага парадку (замовы Н. Гілевіча, «Замова ад прагнасці» В. Віткі і інш.). Вось, для прыкладу, верш Н. Гілевіча «Замова ад тупасці, каб не страціць пасаду»:

Цябе, Божа, заву,  
І прашу, і маю:  
Укладзі ў галаву

Мне глудоў хоць крышку —  
Хоць адзін шуфель,  
Хоць адну лапату,  
Хоць адзін чарпак,  
Хоць адну лыжку!  
Бо ў мяне іх мала,  
І мне цяжка стала  
На такой пасадзе,  
На такім акладзе.  
Ужо трыццаць гадоў  
Крэсла я займаю,  
А ў чаропцы глудоў  
Грам пятнаццаць маю.  
Ды і тыя, можа,  
Зацвілі, заплеснелі...  
Памажы ж мне, божа,  
Дацягнуць да пенсіі!  
Амін!

**Ідылія** (ад грэч. eidyllion — малюнак, невялікі паэтычны твор) — жанравая разнавіднасць букалічнай паэзіі; невялікі лірычны твор, у якім падаецца малюнак чароўнай прыроды, што супрацьпастаўляецца цяжкаму чалавечаму жыццю, або малюецца шчаслівае і мірнае жыццё простых людзей на лоне прыроды. Узнікла І., як і пастараль, у антычнай літаратуры, пашырылася ў еўрапейскай літаратуры XVII—XVIII стст. І. пісалі рускія паэты XVIII — пачатку XIX ст. А. Сумарокаў, Я. Княжнін, В. Жукоўскі і інш. З развіццём рэалізму І. як жанр знікае. Сёння слова ідылія часам ужываецца ў пераносным сэнсе. Ім называюць любы твор, у якім ідэалізавана, г. зн. прыхарошана, паказана жыццё чалавека, заўважаецца адыход пісьменніка ад надзённых турбот часу. Менавіта супраць такой І. выступае М. Танк у адным са сваіх вершаў («...Каб дзень аб-

рыдай не пачаць»).

**Імпрэсія** (ад франц. *impression* — уражанне) — невялікі верш ці праязны абразок, у аснове якога — першаснае, імгненнае, зменлівае ўражанне ад сузірання нейкага прадмета ці з’явы. Такія некаторыя вершы Я. Купалы («Адцвітанне», «Паязджане»), М. Багдановіча («...Наб’ягае яно», «...Прывет табе, жыццё на волі!», творы з цыкла «Места»), Н. Арсенневай (вершаваныя цыклы «Малюнкi», «Настроі і мары»), Г. Бураўкіна («Снежная імпрэсія»), Я. Сіпакова («Імпрэсія»), І. Бабкова («Імпрэсія») і інш. Вось як выяўляецца ўражанне ад завеі ў аднайменным вершы І. Н. Арсенневай:

Мкне у месце,  
мкне у полі,  
беліць вочы белай беляй  
гнеўна-спеўная завая,  
б’ецца,  
ўецца,  
скача,  
плача,  
сыпкім снегам сее, вее,  
не лякаецца няўдачай  
гнеўна-спеўная завая!

**Інвектыўа** (ад лац. *invectio* — накідвацца, нападаць) — твор, часцей вершаваны, у якім востра і адкрыта асуджаецца нейкая рэальная асоба ці грамадская з’ява. І. ёсць у М. Танка («Адказ»), В. Таўлая («Апошнія слова»), П. Панчанкі («Прыстасаванцы») і інш. Разнавіднасцю І. з’яўляецца востра-асуджальная эпіграма. Характар І. можа мець палемічны артыкул, пам-



флет, прамова і г. д. Па-майстэрску выкарыстоўваў І. Я. Купала — «Ворагам Беларушчыны», «Слугам алтарным», «Каб...», «Акоў паломаных жандар (На палеміку ў «Сав. Беларусі» аб беларускай мове)» і інш.

**Інты€мная лРрыка**, або **любо€ўная** — сукупнасць лірычных твораў пра каханне. Адным з самых старажытных і знакамітых майстроў І. Л. была старажытнагрэчаская паэтэса Саффа, або Сафа (канец VII — першая палова VI ст. да н. э.). Значны ўклад у развіццё сусветнай І. Л. унеслі Авідзій, Ф. Петрарка, П. Рансар, У. Шэкспір, А. Пушкін, А. Міцкевіч, Р. Гамзатаў і інш. Паэзія вырацавала нямала жанраў і жанравых разнавіднасцей І. Л.: альбы, баркаролы, сернады, эпіталамы, рамансы... У беларускім фальклоры існуе асобны вялікі і багаты жанр песень пра каханне. На іх аснове і з выкарыстаннем сусветнага паэтычнага вопыту беларускія паэты XVII—XVIII стст. напісалі нямала вершаў, што ўзбагацілі тагачасную І. Л. У новай беларускай літаратуры, што нараджалася і развівалася ў XIX ст. амаль што ў канспіратыўных умовах, было не да І. Л. — у ёй выразна пераважалі грамадзянскія матывы. І толькі XX ст. прынесла сапраўдны росквіт І. Л. Выдатныя ўзоры яе ёсць у Я. Купалы, М. Багдановіча, А. Куляшова, М. Танка, П. Броўкі, Е. Лось, Я. Пфляўмбаўм, Я. Янішчыц, М. Федзюковіча, Н. Гілевіча, Р. Барадуліна, Я. Сіпакова, Р. Баравіковай, Л. Дранько-Майсюка і інш. Часам выходзяць зборнікі, цалкам складзе-

няя з твораў І. Л. («Ave Maria» М. Танка, «Ты — мая пчолка» П. Броўкі, «Гняздо для птушкі радасці» Г. Бураўкіна, «Каханне» Р. Баравіковай і інш.). Лепшыя творы народнай беларускай І. Л. ўвайшлі ў грунтоўнае выданне «Песні пра каханне» (1978), творы паэзіі пісьмовай — у анталогію «Зорка Венера» (1972).

**Каёзка** — займальны па сюжэце фальклорны твор пра неймаверныя ці фантастычныя прыгоды. Народныя К. паводле свайго зместу дзеляцца на героіка-фантастычныя, сацыяльна-бытавыя і казкі пра жывёл. Пісьменнікі (Я. Колас, А. Якімовіч і інш.) нярэдка апрацоўвалі народныя К. або па ўзоры народных пісалі свае, літаратурныя К. («Казкі жыцця» Я. Коласа, «Казкі» У. Караткевіча). Паэты часта вершаванай мовай перадаюць вядомыя казачныя сюжэты або ствараюць уласныя вершаваныя К. Вядомасць набылі вершаваныя К. «Рак-вусач» Я. Коласа, «Мурашка-Палашка» З. Бядулі, «Дзівосныя прыгоды» У. Дубоўкі, «Казка пра музыку» М. Танка, «Вавёрчына гора» В. Віткі, «Звярыны баль» С. Шушкевіча, «Мех шэрых, мех белых» Р. Барадуліна і інш.

**Каламбуэр** — невялікі (часцей у два ці чатыры радкі) гумарыстычны верш, пабудаваны на каламбурных, аманімічных ці амаграфічных рыфмах (або на тых і другіх адначасова). Вось два каламбуры Н. Гілевіча:

Неяк раз са *дна рак*;  
Падняліся ў *неба раёкі*.  
Вецер здэёр *андаракн*—  
І памерзлі *небараёкі*.

Барсукі у глыб *нарыё*,  
Баючыся *каёры*,  
Нацягалі шмат *карыё*  
І зрабілі *наёры*.

У апошні час пачаў развівацца жанр т. зв. літаратурнага К.:

З недапісаным раманам  
Лез у класікі *Раман*.  
Кажуць, і сыны Рамана  
Пішуць той жа ўсё *раман*.

(Хв. Жычка)

Стараўся браць на *мушку*  
Малюсенькую *мушку*.

(П. Шыбут. «Крытык»)

Кнігу цікавых К. «Абы здароўе» (Мн., 1979) выдаў І. Курбека. Вось некалькі твораў з гэтага выдання:

У адным *сумленнасць*:  
Кожны дзень *сум, ленасць...*

(«Гультай»)

Трапіць у *застолле* —  
Ну, дальбог, за *сто лье!*

(«П'яніца-асіпак»)

Як на шэфа *петушыўся*,  
То душой у *пяты шыўся*.  
Калі ўжыў хвалебны *выраз* —  
У вачах начальства *вырас*.

(«Метамарфоза»)

**Каламыёйка** (ад назвы горада і рэчкі Каламыі на захадзе Украіны) — жанр украінскай народнай паэзіі, двухрадковая прыпеўка пераважна лірычнага ці жартоўнага характару. Пішацца К. чатырнаццаціскладовым каламыйкавым вершам, радкі якога спалучаны сумежнымі рыфмамі. К. увайшлі і ў беларускую народную творчасць. У запісе фалькларыстаў, як пазней і ў арыгінальнай творчасці паэтаў, яны часта набылі форму чатырохрадкоўкаў:

Чые пчолы лятуць ў поле,  
А мае ў садочку.  
А хто любіць далёкую,  
А я сусядочку.

Па ўзору ўкраінскіх М. Багдановіч стварыў свае, беларускія К.:

Стаў хлапчына ля дзяўчыны, каламыйку грае,  
На дзяўчыніны істужкі нешта пазірае.  
Ды не так ён на істужкі, як на тыя вочы,  
Як на тыя, браце, вочы, што цямней ад ночы.

Гэтую форму мае верш М. Танка «Каламыйка»:

Сонца свеціць, сонца грэе,  
Ў маім сэрцы радасць:  
Граюць пушчы, скалы, горы,  
Граюць вадаспады.

З песняй я іду на бераг,  
Дзе шуміць Дунаец,  
Макі польныя ў вянок я  
З кветкамі ўплятаю.

**Калыханка** — адзін з жанраў дзіцячай літаратуры; простая паводле зместу і

выяўленчых сродкаў пяшчотная песенька, пад якую маці закалыхваюць сваіх дзяцей. Дзякуючы К. дзіця хутчэй і лягчэй авалодвае роднай мовай, атрымлівае першыя ўяўленні пра навакольны свет, развівае пачуццё моўнага і музычнага рытму, знаёміцца з асновамі паэтычнай творчасці (рытм, рыфма, гукапіс). Вось тыповы ўзор беларускай народнай К.:

Люлі-люлі-люлі,  
Прыляцелі гулі,  
Селі на варотах  
У чырвоных ботах.  
Сталі сакатаці,  
Нечага ж ім даці.  
Вынесу ім грыкі  
Поўны чаравікі,  
Вынесу пшаніцы  
Поўны рукавіцы,  
І ячменю жменю,  
І гароху троху.

Асобныя беларускія паэты (Ф. Багушэвіч, Я. Купала, М. Танк і інш.) выкарыстоўвалі форму народных К., нападуняючы іх грамадзянскім зместам.

**Каляёдка** — адзін з жанраў абрадавай паэзіі, народная песня, якая спяваецца пры калядаванні — традыцыйным абыходзе вясковых хат гуртам хлопцаў і дзяўчат (каляднікамі). У К. выказваюцца пажаданні шчасця, заможнага жыцця, ураджайнага лета, услаўляецца працавітасць, гасціннасць і шчодрасць гаспадароў хаты («Дзе каза нагою — Там жыты капою, Дзе каза рогам — Там жыта стогама...»). Настрой у песні святочна-прыўзняты, падчас

гуллівы, гумарыстычны.

**Каєнт** (ад лац. *cantus* — спевы, песня) — харавая песня-гімн свецкага зместу, пашыраная на Беларусі ў канцы XV—XVIII стст. Быў цесна звязаны з духоўнай лірыкай. К. карысталіся рыфмаванымі адзінаццаціскладовікамі і трынаццаціскладовікамі (з адной або дзвюма цэзурамі), а таксама строфамі (часта складанымі). Прышлі да нас з Чэхіі і Польшчы; дзякуючы найперш Сімяону Полацкаму, які ў 1680 г. выпусціў першы зборнік рускіх К., сталі вядомыя і ў Расіі. Існавалі асобныя жанравыя разнавіднасці К.: п с ає л ь м ы — К. на рэлігійную тэматыку, услаўленча-віншавальныя, лірычныя, жартоўныя і інш.

**Кантаэта** (італ. *cantata*, ад лац. *canto* — спяваю) — разлічаны на музычнае ўвасабленне буйны паэтычны твор (або цыкл вершаваных твораў) узнёсла-ўрачыстага гучання. Часта кампазітары самі выбіраюць паэтычныя творы і ствараюць на іх аснове К. — урачыстыя вэкальна-інструментальныя творы з чаргаваннем арыя, рэчытатываў і хораў. Такія К. «Босыя на вогнішчы» Т. Шнітмана (паводле аднайменнай паэмы М. Чарота), «Курган» І. Лучанка і «А хто там ідзе?» Р. Пукста (паводле твораў Я. Купалы) і інш. К. эпічнага і рэлігійнага зместу (у адрозненне ад лірычных і свецкіх) падчас называюцца а р а т оє р ы я м і.

**Канцоёна** (ад італ. *canzone* — песня) — сярэдневяковы інтымна-лірычны страфічны (звы-

чайна на 3—7 строфаў) верш са складаным чар-гаваннем доўгіх і кароткіх радкоў. У Дантэ, Петраркі, Бакачю і інш. К. сустракаецца выключна ў інтымнай лірыцы. У выніку сам тэрмін падчас ужываецца для назвы прысвечаных жанчыне вершаў, незалежна ад самой іх формы. Такія К. ў беларускай паэзіі ёсць у У. Клішэвіча, М. Кавыля, Э. Акуліна.

**Карацеўка** — невялікі, звычайна ад двух да шасці вершарадоў, завершаны па форме і думцы паэтычны твор. Абмежаванасць аб'ёму карацелькі вядзе да лаканічнасці і падчас афарыстычнасці выказвання. К. ёсць у многіх паэтаў — М. Танка, М. Лужаніна, Э. Агняцвет, Р. Барадуліна, Ю. Свіркі, А. Разанава і інш. Напрыклад:

Столькі гадоў ішла да цябе!  
Памяці поле раіцца.  
Няўжо не дасі ў палоннай журбе  
Хоць босай вады напіцца?..

*(Я. Янішчыц)*

Хай славіцца наш беларускі род,  
Душой з вясны, а воляю са сталі.  
Каб з гнёздаў нам не пеўнікі на плот,  
А горда арляняты выляталі!

*(Л. Геніюш)*

Жывеш —  
І дзіўна так выходзіць:  
Ступенькі год  
Ля ног ляглі.  
І колькі ты  
Ні узыходзіш,  
А апынаешся ў зямлі.

*(А. Сербантовіч)*

Да К. належаць рубаі, хоку, каламыйкі, прыпеўкі, надпісы, вершаваныя афарызмы, фразкі і г. д. К. часам называюць мініяцюрай.

**Касыёда** — адзін з вершаваных жанраў усходняй паэзіі. У класічнай К., як і ў еўрапейскай одзе, услаўляліся нейкія выдатныя падзеі або асобы. Пазней з'явіліся К. павучальныя, медытатыўныя, нават сатырычныя. Па форме нагадвае газэль, аднак колькасць бейтаў у ёй не абмяжоўваецца дванаццаццю, а можа дасягаць 50—70 і больш. Асаблівая ўвага звяртаецца на сэнсава-вобразнае напеўненне, тэхнічную дасканаласць першага і апошняга бейта. Широкую вядомасць набылі касыды Рудакі, Алішэра Наваі і інш.

**Клеёніч** — верш, напісаны ў форме праклёна. Па сваім грамадзянскім пафасе нагадвае інвектыву. Вось адзін з ранніх беларускіх К. — верш Г. Леўчыка «...Хто адрокся сваіх...» (1912):

Хто адрокся сваіх,  
Хто стыдацца нас стаў  
І прыліп да чужых, —  
Каб ён свету не знаў!

Мову родную хто  
Пазабыў, асмяяў,  
Загубіў за нішто, —  
Каб ён свету не знаў!..

Яскравы ўзор вострага, грамадзянскага К. пакінуў Я. Купала («Каб.....», 1926):

Каб вады гарачай  
На таго нагрэлі



І не ўстаў ён болей  
Са сваёй пасцелі...

Хто над Беларусяй  
Хоча распасцерці  
Свой бізун чужацкі  
І народ усмерціць.

Часам прыёмы К. выкарыстоўваюцца і ў больш буйных вершаваных творах, як, у прыватнасці, у паэме А. Куляшова «Сцяг брыгады»:

Я хачу каб вякі  
Чорных асаў спалілі праклёнам,  
Каб спалілі забойцу таго,  
Яго сына і ўнука,  
Хто з-пад крылля свайго  
Бомбу першую кінуў на брук наш.  
Хай загіне ўвесь род, увесь зброд,  
У пакутах загіне!

**Купальскія пеёні** — народныя абрадавыя песні летняга цыклу, якія пачынаюць спяваць на другім тыдні свята Купалля (25 чэрвеня па новым стылі, 7 ліпеня — па старым), але асабліва шырока — у ноч перад святам і на самое свята (пры купальскім вогнішчы, падчас пускання вянкоў на ваду, пры збіранні лекавых траў і г. д.) У К. П. увасобіліся культуры продкаў, розныя магічныя заклінанні і інш. Асноўнае месца ў іх займае любоўная лірыка. Яны вызначаюцца асаблівым лірызмам, шчырасцю, задушэўнасцю («Ой рана на Івана.....», «Ішла Купалка сялом, сялом.....», «Сягоння Купала, заўтра Ян.....»). Многія ўзоры К. П. можна знайсці ў выданні «Купальскія і пятроўскія песні» (1985).

**Легенда вершаванская** (лац. *legenda* — тое, што варта прачытаць) — невялікае вершаванае апавяданне, у аснове якога ляжыць народнае паданне пра нейкую незвычайную падзею або геройскі ўчынак выдатнага чалавека. Л. В. — гэта, як правіла, літаратурныя апрацоўкі народных паданняў. Так, паданне пра двух братоў-разбойнікаў, якія закахаліся ў адну і тую ж дзяўчыну, лягло ў аснову Л. В. Я. Купалы «Два браты». Арыгінальнае паданне пра тое, як узніклі Нарачанскія азёры, паэтычна пераказаў М. Танк («Ля вогнішч начлежных»). У аснове яго Л. В. «Іван-ды-Мар'я» — таксама народнае гераічнае паданне. Часам, аднак, народныя паданні пад пяром паэта перарастаюць межы звычайных Л. В. У прыватнасці, паданне пра разбойніка Машэку склала сюжэтную аснову вядомай рамантычнай паэмы Я. Купалы «Магіла льва». Тое ж можна сказаць і пра паэмы «Бандароўна», «Курган», якія, нягледзячы на іх выразны народна-легендарны характар, нельга аднесці да звычайных Л. В. Да легенд непасрэдна прымаюць казкі (*гл.*).

**Лірэрык**, або **лірык** — пяцірадкавік трохстопнага анапеста з рыфмоўкай *аабба*; трэці і чацвёрты радкі, як правіла, маюць па дзве стапы анапеста. Адносіцца да гумарыстыкі. Шырока карыстаецца парадаксальнасцю, абсурднасцю, неверагоднай выдуманкай. У першым радку, як правіла, паведамляецца імя і месца жыхарства персанажа. Узнік Л. у Ірландыі. Шырока вядомы стаў у XIX ст. дзякую-

чы творчасці Эдварда Ліра, які выдаў некалькі кніг Л. Звычайна Л. пішуцца з выкарыстаннем каламбураў, неалагізмаў, паэтыкі прымітывізму. Першыя беларускія Л. надрукаваў А. Хадановіч (некалькі цыклаў Л. пад агульнай назвай «Землякі, альбо Беларускія лімэрыкі», 2000—2001). Затым да гэтага віду верша звярнуліся Жбан Няўмера («Дзесяць мяхоў беларускай гісторыі», 2001), С. Балахонаў («Гомельскія лімэрыкі», 2001) і інш. Вось, для прыкладу, Л. А. Хадановіча:

Пачатковец-празаік з Нясвіжу  
Пенталогію склаў для прэстыжу.  
Як назваць? «Пентагон»?  
Можа, «Пентамерон»?  
Перавагу аддаў «Пяцікніжку».

Партызан з Белавежскае пушчы  
Смажыў бульбу на рыбіным тлушчы.  
Жыў, нібы багацей,  
Ды баяўся гасцей,  
Бо, на жаль, быў зусім непітушчы.

Прыгажуні з далёкіх Ждановіч  
Спадабаўся Андрэй Хадановіч.  
Тоне ўся ў пачуцці,  
Цяжка выйсце знайсці,  
Ды няма безвыходных становішч.

**Ліпаграматы€чны верш** (ад грэч. *liero* — не хапаць і *gramma* — літара, запіс) — верш, інструментаваны такім чынам, што ў ім адсутнічае які-небудзь адзін ці некалькі гукаў (літар). Часам паэты ствараюць Л. В. дзеля пэўнага эўфанічнага эфекту. Так, Г. Дзяржавін у вершы «Соловей во сне», не ўжываючы гука **р** і, з другога боку,

уводзячы алітэрацыю на **с**, імкнуўся перадаць гукавое ўражанне ад спеву салаўя. Аднак часцей за ўсё Л. В. — гэта своеасаблівыя вершы-забавы, якія дэманструюць версіфікатарскія здольнасці паэта і гукавыя мажлівасці пэўнай мовы. Яшчэ ў антычнасці, імкнучыся «пераўзысці» Гамера, асобныя грэчаскія і рымскія паэты пісалі свае «Іліяды» і «Адысеі», у асобных раздзелах якіх адсутнічалі пэўныя літары (напрыклад, у першым раздзеле — **а**, у другім — **б** і г. д.). У беларускай паэзіі Л. В. надзвычай рэдкія. Адзін з нямногіх — «Матылёк» Р. Барадуліна, у якім выразная алітэрацыя на **л** і ні разу не ўжыты гук **р**:

Лілею  
 млявы  
 плёс  
 люляе,  
 3-пад злежалых  
 аблок  
 здалёк  
 Ляціць віхлясты і бялявы  
 Пялёстак лёгкі —  
 матылёк.  
 Ён кліча у блакіт лілею —  
 Каб не любіла больш да слёз  
 Бліскучы ад лускі і глею  
 Самлелы,  
 абмялелы  
 плёс.

**Лэ** (ад франц. laі — свецкі) — від дзевяці-радковай страфы, у якую ўваходзяць тры трох-радкоўі з рыфмоўкай ААБААБААБ. Усе трэція радкі трохрадкоўяў кароткія і часам маюць іншы памер. Сваёй формай нагадвае віралэ,

з якім вельмі цесна звязаны і паходжаннем, і эстэтычнай функцыяй. У сярэднявядковай Францыі падчас маладзёжных вечарынак хоры юнакоў і дзяўчат пачаргова выконвалі Л. і віралэ. Узор падоўжанага Л. (на 22 радкі) пакінуў У. Жылка — верш «Развітанне» (1928). Вось першыя тры страфы гэтага твора:

Пара! Не моўкне хваль гамонка,  
 Спявае вецер свежа, гонка  
 І ветразь плешча — адпльвай!  
 Цалуй ў апошні моцна, звонка —  
 Мой сум, як золата пярсцёнка,  
 На сэрца лёг і цісне ўкрай.  
 Але трывог не ўбачаць вонках,  
 Хоць вочы — светлая палонка, —  
 У іх адно, адно пытай...

**Ляо€нінскі верш, або леані н**, — сярэднявядковы верш, у якім, у адрозненне ад нерыфмаванага антычнага верша, асобныя паўрадкоўі рыфмаваліся паміж сабой. Назва паходзіць ад імя лацінскага паэта XII ст. Лео, які шырока карыстаўся ім. У беларускай вершатворчасці тэнізаваны Л. В. спарадычна сустракаўся яшчэ ў XVII ст. З пісьмовай літаратуры ён перайшоў у фальклор. Фальклорны Л. В. у сваю чаргу уплываць на творчасць некаторых паэтаў: Я. Баршчэўскага, В. Дуніна-Марцінкевіча, М. Багдановіча, Я. Купалы і інш. У новай беларускай паэзіі Л. В. — гэта верш з рэгулярнымі ўнутранымі рыфмамі. Да такога верша асабліва часта звяртаўся Я. Купала («Касцам», «З дарогі», «За праўду» і інш.).

Біце ж чалом тром сакалом, хлапцы, маладзіцы!  
Гэта ж кветкі з свойскай веткі славянскай зямліцы.

(В. Дунін-Марцінкевіч.  
«Павіншаванне воіта Навума»)

К долі, к волі гэт па полі,  
Як леў, пабягу;  
Спаці, ждаці ў курнай хаце  
Ужо больш не магу.

(Я. Купала. «Думкі»)

**Магістра€л** (ад лац. *magistralis* — кіроўца) — пятнаццаты, заключны санет у вянку санетаў. Ён складаецца з усіх першых радкоў папярэдніх санетаў. Пішацца, зразумела, раней за іншыя санеты, але паколькі стаіць пасля іх, то ствараецца ўражанне раптоўнага і ненаўмыснага самаўзнікнення яго. М. вызначае ідэйную задуму ўсяго вянка санетаў, таму павінен быць выразным па вобразна выказанай думцы, дасканалым па сваёй мастацкай форме. У практыцы сучаснага беларускага санетапісання ў асобных выпадках М. (часам яго памылкова называюць «магістраль») зусім беспадстаўна ставіцца на пачатку вянка санетаў. У гэтым выпадку знікае эффект яго нечаканага з'яўлення.

**Макаранічны верш** (макаранічная паэзія; італ. *poesia maccheronica*, ад *maccheroni* — макароны) — від жартоўнага ці сатырычнага верша, камізм якога ствараецца перанасычанасцю тэксту варварызмамі, падпарадкаванымі марфалагічным законам роднай мовы паэта. Такі верш разлічаны на чытача, які ведае значэнне ўведзеных у верш замежных слоў і выразаў

і можа ў поўнай меры спасцігнуць камічны эфект ад іх перайначвання, ад суседства з іншамоўнай лексікай. М. В. узніклі ў глыбокай старажытнасці, калі асобныя рымскія паэты перамяжалі сваю мову грэчаскімі словамі. У Расіі XVIII—XIX стст., у перыяд франкаманіі, асобныя паэты (напрыклад, І. Мятляеў) высмейвалі ў М. В. сумесь «французскага з ніжагародскім» у мове пануючых класаў. У паэме І. Катлярэўскага «Энеіда» сатырычнае гучанне набыло ўвядзенне лацінскай лексікі ва ўкраінскі моўны кантэкст. Аснова для з'яўлення М. В. у беларускай паэзіі была яшчэ ў часы сярэднявекі, калі на Беларусі шырока ўжываліся лацінская, стараславянская і польская мовы. Аднак найбольш раннія з такіх твораў — вершы «Плач пакінутага каханай» і «За пенкнай паненкай аж душа сумуе» — датуюцца толькі канцом XVIII — пачаткам XIX ст. У іх высмейвалася «пальшчызна» засцянковай шляхты:

Яко ценцерук у лесе балбоча,  
 Так мое сэрцэ — да цябе сакоча!  
 Ні верашчака, кілбаса, сялянка —  
 Ніц мі не міло — без цябе, каханка!  
 Рве се мэ сэрцэ — як тая атоса,  
 Кеды торгоае пшэклентэ калёса!..

Рве се мэ сэрцэ — як гуж у хамуце!..  
 Калі пшыядэ і сядэ на куце.  
 Ды ўжо ж насохся! — як лапаць на печы!  
 Горкая доля!.. А кту ж мі полечы?!

*(«Плач пакінутага каханай»)*

М. В. зрэдку сустракаецца і ў сучаснай паэзіі. Напрыклад, незадоўга да сваёй смерці

Я. Маўр напісаў на сябе эпіграму ў форме М. В. У гэтай эпіграме жартоўны эфект дасягаецца выкарыстаннем трох моў — беларускай, рускай і ўкраінскай:

То не Эзоп, філосаф грэцкі,  
И не француз — бунтарь Вольтер,  
То белорусский автор детский,  
Который пока щэ нэ вмір.

**Малітва** — верш звычайна грамадзянскага зместу, напісаны ў форме звароту да Бога ці іншых надпрыродных сіл; тым самым нагадвае чыста літургічны жанр — малітву, у развіццё якога вялікі ўклад унёс наш зямляк Кірыла Тураўскі (XI ст.). М. напісалі многія беларускія паэты — Я. Купала, Н. Арсеннева, Л. Генюш, Я. Золак, М. Сяднёў, А. Салавей, Зьніч, Э. Акулін і інш. М. валодае інтанацыяй асаблівай шчырасці, адкрытасці, даверлівасці. Вось прыклады з двух М. Я. Купалы, напісаных у розны час, але названых аднолькава:

Я буду маліцца і сэрцам, і думамі,  
Распетаю буду маліцца душой,  
Каб чорныя долі з мяцеліцаў шумами  
Ўжо больш не шалелі над роднай зямлёй.

(«Мая малітва», 1906)

Малюся я небу, зямлі і прастору,  
Магутнаму Богу — ўсясвету малюся,  
Ва ўсякай прыгодзе, ва ўсякую пору  
За родны загон Беларусі.

(«Мая малітва», 1912)

Славуты гімн Н. Арсенневай, які мы ведаем пад назвай «Магутны Божа», таксама названы



паэтэсай «Малітва».

**Манарыём** (ад франц. *monorime* — адна рыфма) — верш, радкі якога яднаюцца адной рыфмай. Широка распаўсюджаны ва ўсходняй паэзіі, дзе адна рыфма нярэдка паўтараецца ці ва ўсім творы, ці ў асобных строфах (шаіры, мусаба, мусаман і інш.) Ва ўсходнеславянскай паэзіі М. найбольш вядомы як сатырычны і гумарыстычны верш («Чаго баіцца немец?» П. Панчанкі, «Лірычны жарт» С. Ліхадзіеўскага), але сустракаецца і як лірычны:

Хоць, здаецца, той лясок невысок,  
А які бруіць бярозавы сок,  
Пад крушынавым кустом муражок  
І лагодны духмяны цянёк,  
Як зязюленькі звініць галасок,  
Як тут добра сустракацца у змрок —  
Хоць, здаецца, той лясок невысок.

(М. Танк. «Лясок»)

М. часам з'яўляецца асобная частка буйнога твора. Так, даволі рэдкім відам М. (з рэдыфам) пачынаецца «Паэма мора» А. Вяцінскага:

Што будзем рабіць з табой, мая *змора*?  
Да мора!  
Адкуль жураўліная гэта *лакора*?  
Да мора!  
Душа захацела марскога *прастору*...  
Да мора!  
Лета прайшло, а другое не *скора*...  
Да мора!  
Сябры і сям'яне, не трэба *дакору*!  
Да мора!  
Як быццам там іншыя шчасце і *гора*...  
Да мора!

**Медытацыя** (ад лац. *meditatio* — развага, роздум) — жанр філасофскай лірыкі, у якім перадаецца глыбокі роздум паэта аб некаторых важных праблемах (жыццё і смерць, дружба і каханне, чалавек і прырода і г. д.). Асаблівае пашырэнне набыў гэты жанр у паэзіі сентыменталістаў і рамантыкаў. М. пісалі Я. Баратынскі, А. Пушкін, М. Лермантаў, Ф. Цютчаў, у савецкі час — А. Блок, М. Забалоцкі, М. Рыльскі, А. Малышка, Л. Мартынаў, Д. Кугульцінаў, Э. Межэлайціс і інш. У беларускай паэзіі медытатыўная лірыка заняла значнае месца ў творчасці М. Багдановіча. Аўтар «Вянка» разважаў пра сутнасць жыцця і смерці, пра сацыяльную няроўнасць у грамадстве, пра ўзаемаадносіны паміж людзьмі («...Шмат у нашым жыцці ёсць дарог», «Мяжы», «...Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы»). М. сустракаюцца ў Я. Купалы («...Пакіньма напуста на лёс свой наракаць», «Мая навука»), А. Куляшова (вершаваны цыкл «Маналог»), М. Танка («Мне здаецца», «...Божа паэзіі»), С. Дзяргая («Сапраўднае», «Мысль і слова»), П. Макаля («...Век з рэактыўнай хуткасцю імкне»), А. Вярцінскага («Дзівак чалавек», «...Абрастаем») і інш. Вось адна з медытацый А. Куляшова:

Сцвярджае час: заўжды жыццю на змену  
 Прыходзіць смерць, для ўсіх — адзін закон,  
 І некалі жыццёвую арэну  
 Пакіне род людскі на схіле дзён.  
 Ты клічнік ставіш, час! А я — пыталнік:  
 А што, калі закон парушыць той  
 Мой слаўны род і вынайдзе — стваральнік —  
 Жывы бялок, што злучыцца з вадой  
 І дзікаватым племем неўміручым  
 Расселіцца па ўсіх мацерыках?



А што, калі мы жыць яго навучым,  
Свет разумець, хадзіць на дзвюх нагах,  
Перададзім сякеру — з рук у рукі,  
Перададзім падручнік, а затым  
Усе здабыткі працы і навукі?  
...Час, паспрабуй тады спрацацца з ім!

**Мнеманічны верш** (ад грэч.  $\mu\eta\mu\alpha\tau\iota\kappa\omicron\nu\kappa\omicron\nu$  — запамінанне) — невялікі твор павучальнага характару, у якім у лёгкай для запамінання вершаванай форме падаюцца розныя звесткі (граматычныя ці матэматычныя правілы, правілы паводзін і г. д.). Такі верш асноўваецца на мнеманічных уласцівасцях вершаванага рытму і рыфмы. Так, у дарэвалюцыйных школьных падручніках па матэматыцы змяшчаўся такі двухрадковы верш:

Кто и шутя и скоро пожелаеть  
Пи узнать число, ужь знаеть.

Калі паслядоўна запісаць колькасць літар у кожным яго слове (улічваючы, згодна са старой арфаграфіяй, і цвёрдыя знакі), атрымаецца лік  $\pi$ , што выражае адносіны даўжыні акружнасці да яе дыяметра з дакладнасцю да адной дзесяцімільярднай (3,1415926536). Зразумела, запомніць гэты лік без дапамогі М. В. (ці іншых сродкаў, што аблягчаюць запамінанне) амаль немагчыма. М. В. шырока выкарыстоўваюцца ў розных надпісах рэкламнага характару. Да М. В. адносяцца, па сутнасці, такія творы дзіцячага фальклору, як лічылкі, скарагаворкі, дражнілкі, заклічкі і прыгаворы.

**Мураба€** — від страфічнай арганізацыі верша, напісанага чатырохрадкоўямі, ва ўсходняй пазэіі. Схema рыфмоўкі М. наступная: *аааа, ббба, ввва...*

**Мусаба€** — від страфічнай арганізацыі верша, напісанага манарыфменнымі сямірадкоўямі, ва ўсходняй пазэіі: *ааааааа, ббббббб, ввввввв...*

**Мусада€с** — від страфічнай арганізацыі верша, напісанага шасцірадкоўямі, ва ўсходняй пазэіі. У М. звычайна бывае 4—10 строфаў, радкі якіх рыфмуюцца па схеме: *аааааа, ббббба, вввва...* Гэтай вершаванай формай карыстаюцца пераважна ў жанры філасофскай лірыкі.

**Мусама€н** — від страфічнай арганізацыі верша, напісанага манарыфменнымі васьмірадкоўямі, ва ўсходняй пазэіі. Своеасаблівасцю М. з'яўляецца тое, што ва ўсіх строфах верша паўтараюцца два апошнія радкі першай строфы.

**Мусама€т** — від страфічнай арганізацыі верша, напісанага шасцірадкоўямі, ва ўсходняй пазэіі. У М. радкі рыфмуюцца па схеме: *аааааб, вввввб, гggggб...*

**Мухама€с** — від страфічнай арганізацыі верша, напісанага пяцірадкоўямі, ва ўсходняй пазэіі. Радкі ў М. рыфмуюцца па схеме: *ааааа, бббба, ввва....*

**Навуко€вая пазэія** — жанравая разнавід-

насць медытатыўнай лірыкі (медытацыі), аб'ектам якой з'яўляюцца навуковыя тэорыі, адкрыцці, гіпотэзы. Тэрмін «навуковая паэзія» ўпершыню ўвёў у літаратуразнаўства французскі пісьменнік Р. Гіль («Трактат пра слова», 1896). Такую паэзію актыўна развіваў і прапагандаваў рускі паэт В. Брусаў — як у тэарэтычных выказваннях, так і ў творчасці («Мир измерений», «Мир электрона» і інш.). Тэрмін гэты даволі ўмоўны. З большымі падставамі ён можа ўжывацца

ў дачыненні да старажытнай і сярэднявечнай літаратуры, дзе вершаванай мовай карысталіся ў гістарычных, філасофскіх, мастацтвазнаўчых і нават прыродазнаўчых трактатах (паэмы Лукрэцыя «Аб прыродзе рэчаў», Вергілія «Георгікі», Н. Буало «Паэтычнае мастацтва»). Аднак заўсёды існуе шэраг паэтаў, узброеных сучасным навуковым светапоглядам, для якіх навуковыя дасягненні не толькі гуманітарных, але і прыродазнаўчых навук маюць асаблівую цікавасць, становяцца аб'ектам паэтычнага разгляду, роздуму (Л. Мартынаў, Э. Межэлайціс, А. Суляйменаў, І. Драч і інш.). Першым з беларускіх пісьменнікаў цікавасць да Н. П. выявіў М. Багдановіч. У незакончаным артыкуле «Паэзія геніяльнага вучонага» (1911) ён разважаў пра тое, «чаму б паэзіі і навуцы не ісці рука ў руку», паколькі ў іх «адна і тая ж агульная мэта: задавальненне пазнавальных патрэб чалавека». Беларускі паэт спасылаўся пры гэтым на аўтарытэт Гётэ, «вялікага паэта і буйнога вучонага, паміж паэтычнымі адкрыццямі якога і яго наву-

ковым светапоглядам існуе несумненная сувязь», а таксама — і перш за ўсё — на творы М. Ламаносава, да некаторых з якіх «упаўне можна прымяніць назву «навуковай паэзіі». У сваёй уласнай творчасці аўтар «Вянка» заўсёды ўлічваў поспехі розных навук — археалогіі, гісторыі, біялогіі, фізікі і г. д. Асобныя яго вобразы і нават цалкам вершы ўзнікалі ў выніку знаёмства з тымі ці іншымі навуковымі адкрыццямі (санеты «Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі», «Что из того, что стих в душе кипит?», верш «Усплыла грамада сіфанафора» і інш.). У беларускай паэзіі пафас навуковых адкрыццяў ляжыць у аснове асобных твораў М. Танка, А. Куляшова, А. Русецкага, С. Дзяргая, А. Разанава і некаторых іншых аўтараў.

**На€дпіс** — лірычны верш малой формы (гл.: карацелька), які ў выглядзе ўмоўнага надпісу на партрэце, статуі, кнізе, камені і г. д. афарыстычна выяўляе нейкую думку, адносіны аўтара да пэўнай асобы ці падзеі. Вядомыя надпісы М. Ламаносава, А. Пушкіна, Дз. Беднага і іншых паэтаў. Вось верш-Н. Шылера «Навука» ў перакладзе з нямецкай мовы Ю. Гаўрука:

Бачаць адны ў ёй багіню, пасланую небам, другія ж  
Як на карову глядзяць — ім абы больш малака.

У аварскай паэзіі гэты жанр найбольш плённа распрацоўваў Р. Гамзатаў (цыкл «Надпісы»). Да Н. часам звяртаюцца і беларускія паэты:

Мы, пахаваныя на зямлі,  
Вечна будзем зайздросціць тым,  
Што — на зорах.



Няўжо і яны таксама  
Будуць зайздросціць зямлянам?

*(М. Танк. «Надпіс на камені»)*

**Уда** (грэч. οἰδῆ — песня) — урачысты, патэтычны верш у гонар нейкай гістарычнай падзеі або выдатнай асобы. У старажытнай Грэцыі, дзе ўзнік гэты жанр, *О.* называлі любую лірычную песню, вясёлую ці сумную, якая выконвалася хорам падчас танцаў. Свой усхваленчы пафас яна ўпершыню атрымала ў творчасці Піндара (IV ст. да н. э.), які праслаўляў багоў, герояў, пераможцаў алімпійскіх гульняў. У такім выглядзе жанр адродзіўся ў Заходняй Еўропе ў перыяд класіцызму (Рансар, Малерб, Русо). Першую рускую *О.* напісаў В. Традзьякоўскі («Ода о сдаче города Гданьска», 1734). Ён жа, грунтуючыся на «Развагах пра оду» (раздзел «Паэтычнага мастацтва») французскага тэарэтыка мастацтва Буало, стварыў свае «Развагі пра оду». Вядомым рускім одапісцам быў М. Ламаносаў («Ода на взятие Хотина» і інш.). Дасканаласць набыла *О.* у творчасці Г. Дзяржавіна, які надаваў ёй часам і сатырычнае гучанне («Вельможа»). З цягам часу, аднак, *О.* ператварыліся ў творы, у якіх у высакапарнай форме неабгрунтавана ўсхваляліся цары, прыдворныя вельможы, розныя ахоўнікі самадзяржаўя. Гэта прывяло ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. да выраджэння *О.*, да замацавання за ёй нядобрай славы твора, што выяўляе нізкапаклонства перад кім-небудзь. У такім адмоўным сэнсе слова *ода* часам ужываецца і зараз («На караністай дарозе вазак Цябе растрасе, таўстазадая ода» — Р. Барадулін, «У вянок Мацею Бурачку»). Тым не менш з пачатку XX ст., калі адбываецца дэмакратызацыя ўсёй паэзіі, наблі-

жэнне яе да жыцця, патрэб сучаснасці, павышаецца цікавасць і да О. («Ода революции» У. Маякоўскага, «Хвала человеку» В. Брусава). Паглыбленне лірычнага пачатку, даступнасць выяўленчых сродкаў, агульнанародная прызнанасць аб'екта апявання прыводзяць да своеасаблівай мастацкай рэабілітацыі жанру. Менавіта ў гэты час О., паяднаўшы патэтыку і лірыку, увайшла і ў беларускую ўслаўленчую паэзію. Праўда, часцей за ўсё паэты не ўжываюць у назвах твораў слова *ода*, аднак нярэдка яно і тут набывае правы грамадзянства («Ода пешаходу» П. Панчанкі, «Ода Еве» П. Макаля, «Ода прозе» М. Стральцова «Ода трактарнаму заводу» Хв. Жычкі і інш.). Пачала сваё існаванне і асобая жанравая форма — с а т ы р ы € ч - н а я О. («Ода футбольнаму мячу» Н. Гілевіча). Своеасаблівай разнавіднацю О. з'яўляецца р э € к в і е м — урачыста-жалобны верш у гонар загінуўшых герояў («Рэквіем» М. Танка, «Рэквіем» А. Вярцінскага). І. Ласкоў напісаў п а э € м у - р э € к в і е м «Трыццаць».

**Паліндроём** (ад грэч. *palindromos* — той, што вяртаецца, бяжыць назад) — твор, радкі якога могуць чытацца, захоўваючы той самы сэнс, не толькі злева направа, але і справа налева. Нягледзячы на тое, што ў форме П. пісалі даволі доўгія вершы (В. Брусаў) і нават цэлыя пазмы («Уструг Разина» В. Хлебнікава), у еўрапейскай паэзіі ён — з'ява надзвычай рэдкая. У той час у кітайскай паэзіі дзякуючы спецыфічным якасцям кітайскай мовы П. прыжыўся

даўно і ім шырока карыстаюцца паэты. П. — своеасаблівая літаратурная гульня, якая выяўляе магчымасці пэўнай нацыянальнай мовы і ступень валодання гэтай мовай самім літаратарам. У беларускай паэзіі быў пашыраны асабліва ў часы барока, у тым ліку ў творчасці Сімяона Полацкага. У XX ст. адраджыўся ў паэзіі Р. Крушыны: «Я — і лаза і азалія» (1968):

Горад. Там шмат дарог.  
Гонар. Атара ног.  
Маса. А сам  
Я аматар. Трата мая —

Сачу час.  
І марамі  
Я сунуся:

Я — і лаза і азалія.

В. Жыбуль напісаў першую беларускую паэму-П. «Рогі гор» і аповяданне-П. «Хам у думках». Іншыя назвы П.: п е р а в е ё р ц е н ь,  
р а к.

**Панегірык** (ад грэч. πανηγυριστικός λόγος — усенароднае слова) — даўні літаратурны жанр, які ўяўляе сабой хвалебную прамову ў гонар нейкага старажытнагрэчаскага бога, героя, горада і г. д. Пазней П. сталі называць любы літаратурны твор хвалебнага характару (у адрозненне ад супрацьлеглай сатыры). Такі, напрыклад, П. князям Радзівілам С. Буднага, надрукаваны ў пачатку яго «Катэхізіса» (1562) з прычыны таго, што ў Нясвіжскай друкарні пачалі выдавацца беларускія кнігі. Як П. роднаму слову гучыць верш

беларуса Я. К. Пашкевіча «Польша квітнеть лациною» (1621). У старажытнай беларускай літаратуры найбольш распаўсюджаным відам П. была эпіграма (эл.: эпіграма). Вядомыя эпіграмы А. Рымшы на гербы Л. Сапегі і Ф. Скуміна, Л. Мамоніча — на герб Л. Сапегі, невядомага аўтара — на герб Б. Агінскага і інш. Вось адзін з тых даўніх П.:

Што две стрелы, што врубы, што лелеи значать,  
То вси люди мудрые вельми горазд бачать.  
Который зацный тот дом за герб уживааеть,  
Вер мне, иж там господу цнота свою мааеть.

*(А. Рымша. «На герб яснавяльможнага пана Астафея Валовіча, пана Віпенскага і прочых», 1585)*

З сярэдзіны XVII ст. на Беларусі і Украіне пашыраецца дэкламацыя — рытарычны хвалебны твор, што ўслаўляў нейкую падзею ці асобу і выконваўся публічна адным або некалькімі чытальнікамі. Асаблівага росквіту дэкламацыя дасягнула ў творчасці Ф. Утчыцкага, І. Іяўлевіча і С. Полацкага («Метры», «Вершы на шчаслівы зварот літасцівага цара з-пад Рыгі», «Віншаванне з выпадку ўзяцця Дэрпта»). У XIX ст. у выніку дэмакратызацыі літаратуры П. як асобны паэтычны жанр знікае. З гэтага часу і да сёння слова «панегірык» выкарыстоўваецца толькі ў іранічным сэнсе, як абазначэнне неапраўданага ўсхвалення каго- або чаго-небудзь у вуснай ці пісьмовай (мастацкая літаратура, публіцыстыка) форме:

Адышлі ў нябыт панегірыкі  
Спелай ніве і малацьбе.

Сэрцу хочацца цёплай лірыкі  
Не пра вінцікі — пра сябе.

(Г. Бураўкін)

У такім жа значэнні ўжываецца часам і тэрмін дыфірамб (*гл.*).

**Пантарыём** (ад грэч. *panta* — усё і *rhythmoēs* — рыфма) — верш, усе радкі якога спалучаны пантарыфмай (*гл.*). Звычайна пантарыфма яднае ўсе словы суседніх радкоў, як, напрыклад, у вершы В. Брусава «Мгновения мгновенной»:

Черный и упрямый локон вьется нежно близ меня,  
Но упорно в рамы окон льется снежный отблеск дня.

Тайны ночи побледнели, дали грубы, груб их свет...  
Не случайно очи млели! ждали губы губ в ответ!

Ты невольно грудь склонила... Как тревожно  
дышишь ты!..  
О, как больно! Будь, что было! Можно все, — услышь  
мечты!

Внемлешь? нет? Упрямый локон с плеч скатился,  
соскользнул...  
Иль ты дремлешь? В рамы окон, словно меч,  
вонзился гул!

Арыгінальны прыклад перакрываванага П. (рыфмуюцца першы і трэці, другі і чацвёрты радкі) знаходзім у М. Ціханова:

Телом смуглый и тощий,  
Бредит во сне калиф,  
Опустелые круглые площади  
Из меди дней проросли.

У беларускай паэзіі П. сустракаецца рэдка. Яго ўзор ёсць у Я. Сіпакова («Рыфма пра каханне»):



Знай, дужы вецер, абы не зла дзея, —  
Знайду — жывеце, рабыня, ў зладзея!

Некалькі П. — двухрадковікаў у сваёй кніжцы «Фільтры сноў» (2003) падала Г. Ціханавя. Вось два з іх:

Лету канец. Святы Ян знік. Пас звужаны.  
Лету канец — святаяннік пасушаны.

Былі агонь і я —  
Былая агоня.

**Пантуём** — від верша, у якім другі і чацвёрты радкі папярэдняга катрэна паўтараюцца як першы і трэці радкі кожнага наступнага чатырохрадкоўя. Заканчваецца П. звычайна першым радком першага катрэна. У еўрапейскую вершатворчасць П. прыйшоў з малайскай паэзіі. Ім карысталіся Ш. Бадлер, М. Гумілёў. Спробу ўвесці П. у беларускую паэзію зрабіў У. Клішэвіч («Трыпціх», 1944):

Устала сонца рана над ракою,  
*П'юць срэбра водаў ціха прамяні.*  
Зямля прачнулася ад соннага спакою,  
*Высока ў небе жаўранак звініць.*

*П'юць срэбра водаў ціха прамяні,*  
Гарыць рака агністым пералівам,  
*Высока ў небе жаўранак звініць*  
Сваёю раннай песняю шчаслівай.

*Гарыць рака агністым пералівам,*  
І новы дзень — жыцця святы прыход —  
*Сваёю дзіўнай песняю шчаслівай*  
Зямля спаткала сонечны усход.

**Пароёдыя** (грэч. *paroidia* — супрацьспеў,



песня навыварат; ад прага — супраць і  $\cap d \square$  — песня) — жанр сатырычнай літаратуры, заснаваны на карыкатурным перайманні асаблівасцей нейкага твора, творчай манеры асобнага аўтара ці літаратурнага напрамку. П. абавязкова падразаўмавае арыгінал, кантрастуе з ім, часам пераўзыходзіць яго па сваёй мастацкай вартасці («Дон-Кіхот» Сервантэса, «Падарожжы Гулівера» Свіфта, «Арлеанская цнатліўка» Вальтэра). Камічны эффект у П. ствараецца неадпаведнасцю формы твора, які парадыруецца, новаму, процілегламу яму зместу, паказам асобных характэрных рыс парадыруемага твора ў шаржыраваным, часта гіпербалізаваным абсурдным выглядзе. Падчас П. дыскрэдытуе не літаратурны твор, а самую рэчаіснасць («Гісторыя аднаго гограда» М. Салтыкова-Шчадрына), розныя стылі дзелавой пісьменнасці («Лісты да вучонага суседа» А. Чэхава), царкоўную літаратуру («Малітва па-беларуску» К. Крапівы). Як жанр П. сфарміравалася ў старажытнай Грэцыі (Гіпанакт, Арыстафан). У Расіі П. стваралі А. Сумарокаў, І. Крылоў, А. Пушкін, Дз. Мінаеў, В. Курачкін, Казьма Пруткоў, М. Ломан і іншыя пісьменнікі. У савецкай літаратуры да П. звярталіся У. Маякоўскі, Дз. Бедны, А. Вішня, А. Архангельскі і інш. Адзін з першых беларускіх твораў гэтага жанру — славуная ананімная «Прамова Мялешкі» (пачатак XVII ст.), пародыя на сеймавую прамову, яскравая палітычная сатыра, скіраваная супраць парадкаў тагачаснай Рэчы Паспалітай, у склад якой уваходзіла і Беларусь. У пародыйных паэмах XIX ст. «Энеіда навыва-

рат» і «Тарас на Парнасе» востра высмейваліся, у прыватнасці, творчыя прынцыпы класіцыстаў. Сацыяльна-бытавую і палітычную П. распрацоўвалі Ф. Багушэвіч («Калыханка»), Я. Купала («Ісцінна чорнае трыю»), Я. Колас («Верныя сябры»), Ядвігін Ш., А. Паўловіч і інш. Прыкметны след у антыклерыкальнай П. пакінуў К. Крапіва сваёй пазмай «Біблія», што стала значнай з'явай ва ўсёй савецкай сатырычнай літаратуры. У апошні час асаблівае пашырэнне набыла літаратура ўрная П.,

у якой высмейваюцца асобныя заганы чыста творчага парадку. Сярод беларускіх пісьменнікаў-парадыстаў вылучаюцца В. Вітка, Р. Барадулін, Г. Юрчанка, М. Скобла, П. Саковіч, М. Шабовіч і інш. Для прыкладу прывядзём пародыю Г. Юрчанкі «Перашкоды», пабудаваную на перайманні некаторых вобразных і рытмічных асаблівасцей верлібра М. Танка:

На ранку  
за спеў жаўрука зачапіўся,  
у поўдзень  
ублытаўся ў клікат бусліны,  
пад вечар  
аб звон камара спатыкнуўся, —  
вось і не здолеў  
дайсці да суседкі.

Адзін з самых яркіх парадыйных твораў сучаснай беларускай літаратуры — паэма Н. Гілевіча «Сказ пра Лысую Гару», у якой дасціпна высмеяны асобныя пісьменнікі і парадкі, што існавалі ў Саюзе беларускіх пісьменнікаў (і ў

цэлым у краіне) у 60—70-я гады XX ст.

**Паслаённые** — эпістальна-публіцыстычны верш, напісаны ў форме звароту да нейкай рэальна існуючай асобы (ці многіх асоб). Нярэдка набывае форму маналагічнай прамовы-развагі або адкрытага ліста да каго-небудзь. Прычым аб'ект П. падчас цікавіць паэта не столькі сам па сабе, колькі тым, што дае падставу паразважаць пра пэўныя сацыяльна-палітычныя, гістарычныя або мастацтвазнаўчыя праблемы. Калісьці такія П. называліся э п Ы - с т а л а м і (ад лац. epistola — ліст). Сваймі вытокамі П. узыходзіць да антычнай літаратуры: вершаванага «Паслання да Пізонаў» Гарацыя, твораў Авідзія і інш. У рускай літаратуры шырокую вядомасць набылі пасланні Д. Фанвізіна («Послание к слугам моим»), А. Пушкіна («Послание в Сибирь», «Послание цензору»), У. Маякоўскага («Послание пролетарским поэтам»), С. Ясеніна («Письмо матери»), К. Сіманова («Открытое письмо») і іншых паэтаў. Жанр П. вядомы і ў іншых народаў нашай краіны («Гоголю» Т. Шаўчэнкі, «Ленінградцы, дзеці мае» Джамбула, «Ліст да маці» Р. Гамзатава і г. д.). Вытокі беларускага П. — у сярэднявечных праявіх творах, такіх, як «Апокрысіс» Хрыстафора Філалета, ананімныя «Прамова Мялешкі» і «Ліст да Абуховіча». З XIX ст. гэты жанр становіцца амаль выключна здабыткам паэзіі. П. сустракаюцца ў Я. Чачота («Да мілых мужычкоў»), В. Каратынскага («Уставайма, братцы!»), В. Дуніна-Марцінкевіча («Да пачцівых беларусаў»), К. Каліноўскага («Письмо з-пад шыбеніцы»), Ф. Багушэвіча («Не цурайся»), Я. Лучыны («Усёй трупе

дабрадзея Старыцкага беларускае слова»), А. Гурыновіча («Дзякуй табе, браце, Бурачок Мацею»), А. Ельскага («Вінцуку Дуніну-Марцінкевічу»). Росквіт П.

у беларускай паэзіі прыпадае на пачатак ХХ ст. У гэты час відавочна пашыраюцца яго сэнсавыя і тэматычныя абсягі, удасканальваецца мастацкая форма. З'яўляюцца пасланні Я. Коласа («Беларусам», «Ворагам», «Сябрам-выгнаннікам»), Цёткі («Вам, суседзі», «Суседзям у няволі», «Вясковым кабетам»), М. Багдановіча («Ліст да п. В. Ластоўскага», «Народ, Беларускі Народ!»), у якіх выяўляюцца сацыяльна-вызваленчыя ідэі, выразны грамадзянскі пафас. Асабліва ахвотна да жанру П. (як у дарэвалюцыйны, так і ў паслякастрычніцкі час) звяртаўся Я. Купала. Народны пясняр карыстаўся ім пры стварэнні розных паводле тэматыкі і прызначэння твораў. Я. Купала вольна адчуваў сябе бадай ва ўсіх жанравых разнавіднасцях П.: с а ц ы я € л ь н а - п а л і т ы € ч н ы м («Апекунам», «Ворагам Беларуска-ны»), г р а м а д з я € н с к а - п а т р ы я - т ы € ч н ы м («Арлянтам», «Беларускім партызанам»), л і т а р а т у € р н ы м («Прывет вам...»), «Аўтарцы «Скрыпкі беларускай»), с а т ы р ы € ч н ы м («Дэпутату N. N.», «Слугам алтарным»), і н т ы € м н а - л і р ы € ч н ы м («Да дзяўчынкi», «Да сваіх думак»), п а с л а € н - н і - і н в е к т ы € в е («Гэй, капайце, далакопы», «Японскі самураям») і г. д. Купалаўскія традыцыі плённа развіваліся беларускай паэзіяй у перыяд Вялікай Айчыннай вайны. У гэты час з'я-

віўся цэлы шэраг высокапатэтычных, экспрэсіўных П., звернутых да воінаў-франтавікоў («Байцам-камсамольцам» Я. Коласа, «Ліст з палону» А. Куляшова), беларускіх партызан («Бацьку Мінаю» Я. Коласа, «Не шкадуйце, хлопцы, пораху» М. Танка), роднай краіны («Дарая мая Беларусь!» П. Панчанкі), асобных народаў («Землякам» П. Броўкі, «Палякам» М. Танка), гарадоў-герояў («Маскве» Я. Коласа), сваякоў і сяброў («Ліст да маці» М. Сурначова, «Развітанне сына» К. Крапівы). Пашырэнне набылі таксама гнеўна-выкрывальныя, сатырычныя П., адрасаваныя ворагам («Фашысцкім бандытам» Я. Коласа, «Мы аддзякуем» К. Крапівы). У пасляваенны час у сувязі з прыкметнай інтэліманцкай лірыкай колькасць П. змяншаецца. Лепшым з П. характэрны моцны патрыятычны напал, арганічнае паяднанне інтымных матываў з грамадзянскімі («Ліст да Аб'яднаных Нацый» А. Куляшова, «Зямлячцы» П. Глебкі, «Беларускаму народу» М. Лужаніна, «Рускаму брату» П. Панчанкі, «Пісьмо ваенному» М. Танка).

**Пастараль** (ад лац. *pastoralis* — пастушыны) — жанравая разнавіднасць букалічнай паэзіі; невялікі лірычны твор, у якім ідэалізавана малявалася жыццё пастухоў і пастушак. П. узнікла ў антычнай літаратуры. У XVI—XVIII стст. пашырылася ў шэрагу літаратур Заходняй Еўропы і Расіі. Ідэалізацыя нялёгкага вясковага жыцця, адмаўленне сацыяльных супярэчнасцей у вёсцы, псеўдапачуццёвасць і г. д. прывялі да адмірання П. як жанру.

**Паўсанеёт** — разнавіднасць санета; складаецца з аднаго катрэна і аднаго тэрцэта. Амаль заўсёды сустракаецца ў складзе вянка санетаў, дакладней — вянка П. Такія творы, у прыватнасці, напісалі С. Шах («Ноч») і Т. Барысюк («Элегія кветак»). Вядома, і ў вянку П. не ўсе 15 санетаў, як у звычайным вянку санетаў, а толькі 8, уключаючы і магістрал, напісаны П.

**Паэма** (грэч. ποίημα, ад ποίειν — тварыць) — адзін з жанраў ліра-эпічнай паэзіі; вялікі вершаваны твор, у якім значныя праблемы рэчаіснасці раскрываюцца адначасова эпічнымі (наяўнасць у творы сюжэта, персанажаў) і лірычнымі (вобраз лірычнага героя, лірычныя адступленні) сродкамі. У П. нярэдка і элементы драмы: скразное напружана-канфліктнае дзеянне, маналогі і дыялогі. Падчас гэтых элементаў нават пераважаюць, у выніку чаго ўзнікае своеасаблівая жанравая разнавіднасць —

д р а м а т ы ч н а я П., якая мае, як і звычайная п'еса, дыялагічную форму («Адвечная песня», «Сон на кургане» Я. Купалы, «Святло з Усходу» П. Глебкі, «Хамуціус» А. Куляшова). Пэўная ліра-эпічная раўнавага П. можа парушацца і на карысць эпаса, у такім выпадку з'яўляюцца э п і ч н ы я П. Да іх належаць

старажытнагрэчаскія «Іліяда» і «Адысея», асобныя рускія быліны, украінскія думы, «Слова пра паход Ігаравы», «Пан Тадэвуш» А. Міцкевіча, «Новая зямля» Я. Коласа. У л і р ы ч н ы х П., наадварот, пераважае лірыка як харак-

тар светабачання і спосаб адлюстравання жыцця («Патрыятычная песня» П. Панчанкі, «Штодзённы лістапад» С. Гаўрусёва, «Лясная песня» А. Лойкі). Аднак такое парушэнне раўнавагі — з'ява не асабліва частая. Звычайна ў П. выяўляецца своеасаблівая гармонія лірычнага, эпічнага і драматычнага пачаткаў. Беларуская П. узнікла як П. эпічная. Яскравым яе ўзорам з'яўляецца сярэдневяковая «Песня пра зубра» М. Гусоўскага (на лацінскай мове). Новая беларуская літаратура распачыналася б у р- л е€ с к н а - т р а в е с ц Ы й н ы м і П. («Энеіда навыварат», «Тарас на Парнасе»). Дзевятнаццатае стагоддзе нарадзіла р а м а н т ы € ч - н у ю П. («Мачаха» Адэлі з Устрыні, «Вечарніцы» і «Купалле» В. Дуніна-Марцінкевіча), якую на пачатку ХХ ст. распрацоўвалі Я. Купала («Магіла льва», «Бандароўна») і Я. Колас («Сымон-музыка»). Аднак у гэты час пануючымі становяцца П. р э а л і с т ы € ч н ы я, для якіх характэрна тыповасць характараў, абставін, праблем, што адлюстроўваюцца ў творы. У беларускай літаратуры рэалістычная П. атрымала значнае развіццё. З'яўляюцца разнастайныя віды і формы яе: г е р о Ы к а - п а т р ы я т ы € ч - н а я («Безназоўнае» Я. Купалы, «Сцяг брыгады» А. Куляшова), г е р о € і к а - р э в а л ю - ц ы € й н а я («Песня пра сухар» В. Таўлая, «Нарач» М. Танка), с а ц ы я € л ь н а - п а л і - т ы € ч н а я («Голас сэрца» П. Броўкі, «Балада Брэсцкай крэпасці» Р. Барадуліна), с а ц ы я € л ь н а - б ы т а в а € я («Сто вузлоў па-



мяці» Н. Гілевіча, «Куфар» Л. Геніюш), гіс-  
т а р ы ё ч н а я («Каліноўскі» М. Танка, «Вецер  
з Волгі» А. Вялюгіна, «Слова пра чалавечнасць»  
У. Караткевіча), ф і л а с о ф с к а я («Яго Вя-  
лікасць» А. Русецкага), с а т ы р ы ё ч н а я  
(«Хвядос — Чырвоны нос» К. Крапівы, «Лявоні-  
ха» М. Лужаніна) і інш. Моцны лірычны пачатак,  
павышаная эмацыянальнасць вершаванай мо-  
вы, характэрныя для П., надаюць асаблівую  
важкасць аб'екту паэтычнага ўвасаблення, пэў-  
ным чынам узвялічваюць яго. Менавіта таму П.  
зрэдку называюць нават праязічныя творы (ра-  
маны, аповесці), якія вылучаюцца асаблівым лі-  
рызмам, узнёслым пафасам, важкасцю і глыбі-  
нёй прадмета гаворкі. З такіх п а э м у п р  
о ё з е можна назваць «Мёртвыя душы» М. Гога-  
ля, «Педагагічную паэму» А. Макаранкі, «Паэму  
пра мора» А. Даўжэнкі, «Чазенію» У. Караткеві-  
ча, «Вандроўнае шчасце. Рыбацкую паэму» К.  
Кірэенкі і інш.

**Пейзаж** (франц. paysage, ад pays — мяс-  
цовасць, краіна) — малюнкi прыроды, апісанне  
ў літаратурным творы розных мясцовасцей (го-  
рад, вёска, чыгунка, порт і г. д.). П. займае роз-  
нае месца ў творах у залежнасці ад іх жанру,  
метаду літаратурнага (П. рамантычны і рэа-  
лістычны), стылю пісьменніка. У літаратуры П.  
выконвае розныя функцыі: можа мець сама-  
стойнае значэнне як вобраз Бацькаўшчыны,  
стаць фонам, на якім разгортваецца дзеянне,  
быць своеасаблівым выразнікам душэўнага ста-

ну персанажа, узмацняць лірызм ці драматызм мастацкага выкладу, з'яўляцца адным са сродкаў характарыстыкі літаратурнага героя, рабіць больш выразнай ідэю ўсяго твора і г. д. Большасць з гэтых функцый выконвае П., у прыватнасці, у паэме Я. Коласа «Новая зямля». Для асобных пісьменнікаў выяўленне П. становіцца своеасаблівай ідэйна-мастацкай дамінантай іх творчасці (Я. Пархута, А. Масарэнка, З. Бяспалы і інш.). У паэзіі існуе асобны жанр — п е й з а ж н а я л і р ы к а. У вершах гэтага жанру П. звычайна псіхалагічна напоўнены, звязаны з перажываннямі лірычнага героя. З пачатку ХХ ст. ў беларускай літаратуры пашыраецца урбаністычная паэзія — П. горада (цыкл М. Багдановіча «Места», асобныя творы Ц. Гартнага, У. Жылкі, М. Танка, У. Някляева, Т. Бондар, Л. Дранько-Майсюка, А. Мінкіна, А. Глобуса, А. Хадановіча і інш.).

**Пеёсня** — вершаваны твор пераважна лірычнага або ліра-эпічнага характару, меладычны па свайму інтанацыйнаму малюнку і прызначаны для спявання. Вылучаюцца два віды П. — н а р о ё д н ы я і л і т а р а т у ё р н ы я. Да ліку народных П. (у шырокім сэнсе) адносяцца П. эпічныя (быліны, думы гістарычныя песні), ліра-эпічныя (балады, галашэнні), ліра-драматычныя (карагодныя, гульнёвыя, прыпеўкі) і лірычныя. Лірычныя П., у якіх выяўляюцца ідэйна-эмацыянальныя адносіны да тых ці іншых падзей, найбольш пашыраны ў фальклоры і маюць мноства жанравых разнавіднасцей (гл.:

абрадавая паэзія). Бадай, няма больш або менш значнай падзеі ў жыцці беларусаў, якая не знайшла б адлюстравання ў задушэўнай народнай песні. Пазнейшымі па часе ўзнікнення з'яўляюцца П. літаратурнага паходжання. Адна з асаблівасцей, якая адрознівае іх ад народных П., заключаецца ў тым, што тэкст у літаратурнай песні ўзнікае раней за музычны напеў і часам існуе сам па сабе. У залежнасці ад тэматычных асаблівасцей і прызначэння літаратурных П. падзяляюцца на патрыятычныя, грамадзянскія, лірычныя, жартоўныя. Сярод лірычных П. пашырэнне атрымалі раманы. Вядомасць набылі таксама асобныя сярэднявекавыя любоўныя П., якія розніліся пераважна часам і месцам іх выканання — с е р э н а ё д ы (вячэрнія вітальныя песні), а ё л ь б ы (ранішнія песні), б а р к а р о ё л ы (песні весляроў-гандальераў) і інш. Для літаратурных П. характэрна меладычнасць, адсутнасць ускладненай тропікі, падзел на строфы. Самымі раннімі беларускімі літаратурнымі П. былі духоўныя (царкоўныя) песні, якія падчас станавіліся дзейным сродкам у рэлігійным змаганні. Да ліку іх, у прыватнасці, адносіцца антыуніяцкая песня А. Філіповіча «Даруй спакой царкве сваёй, Хрысце Божа», што ўвайшла (разам з нотным запісам мелодыі) у яго «Дыярыуш». Тэксты, разлічаныя на спяванне, пісалі беларускія паэты XIX ст.: Я. Чачот («Быў я колісь кавалём», «Плакала бяроза ды гаварыла»), Я. Баршчэўскі («Гарэліца», «Дзеванька»). У п'есы, вершаваныя аповесці і апавяданні В. Дуніна-Марцінкевіча ўплецена мноства народных

П. або ўласных П. аўтара, напісаных на ўзор фальклорных. Ф. Багушэвіч стварыў вершаваны цыкл з дзесяці твораў пад назвай «Песні». Сюды ўвайшлі П. розных жанравых разнавіднасцей — элегічныя («Удава», «Хмара»), жартоўныя («Сватаны», «Сватаная»), сатырычная («Песня»), калыханка («Калыханка») і інш. Асабліва пашырыліся літаратурныя П. у пачатку ХХ ст., калі надзвычайную папулярнасць набылі П. маршавыя, гімнавыя. Сапраўды ўсенародны характар атрымалі многія П. на словы Я. Купалы («Явар і каліна», «Шумныя бярозы», «Спадчына»), М. Багдановіча («Слуцкія ткачыкі», «Зорка Венера», «Вераніка»), Я. Коласа («Мой родны кут»), К. Буйло («Люблю наш край...»), Н. Арсенневай («Магутны Божа»), А. Русака («Бывайце здаровы», «Лясная песня»), А. Астрэйкі («Песня пра Нёман»), А. Бачылы («Радзіма мая дарагая») і інш. Сваё развіццё беларуская П. атрымала ў творчасці П. Броўкі, А. Куляшова, М. Танка, Г. Бураўкіна, В. Вярбы, Н. Гілевіча, Л. Дранько-Майсюка, А. Лойкі, У. Някляева і інш. З'явіліся паэты-песеннікі, якія спецыяльна пісалі і пішуць тэксты для П. (М. Анемпадыстаў, А. Бадак, А. Дзеружынскі, У. Карызна, А. Лягчылаў, Л. Пранчак, І. Скурко і інш.). Сапраўдныя крылы П. даюць кампазітары-песеннікі, сярод якіх асаблівай увагай да беларускай песеннай паэзіі вызначыліся У. Алоўнікаў, Н. Сакалоўскі, Ю. Семяняка, І. Лучанок, Э. Ханок, У. Буднік, Л. Захлеўны, Э. Зарыцкі, І. Кузняцоў, М. Пятрэнка і інш. Узнік

асобны жанр — бардаўская П. Б а€ р-  
д ы — аўтары слоў і мелодый і адначасова вы-  
канаўцы П. (пераважна пад уласную гітару). Ся-  
род іх вылучаюцца З. Бартосік, С. Сокалаў-  
Воюш, Э. Акулін, А. Камоцкі, А. Мельнікаў, З.  
Вайцюшкевіч, В. Шалкевіч, В. Цярэшчанка і інш.  
Папулярнасці народных і літаратурных П.  
спрыяюць лепшыя народныя і прафесійныя хо-  
ры (Дзяржаўная харавая капэла імя Р. Шырмы,  
Дзяржаўны народны хор імя Г. Цітовіча і інш.),  
вакальна-інструментальныя ансамблі («Песня-  
ры», «Верасы», «Сябры», «Свята», «Купалінка»,  
«Палац», «Стары Ольса», «Крыві», «Медуніца»,  
«N. R. M.», «Мроя» і інш.). Узоры народных П.  
усіх жанравых разнавіднасцей пададзены ў «Ан-  
талогіі беларускай народнай песні» (2-е выд. Ук-  
лаў Г. Цітовіч. Мн., 1975). Папулярныя народ-  
ныя і літаратурныя П. выдаюцца звычайна ў  
асобных зборніках —  
с п е€ ў н і к а х.

**Пры€казка** — устойлівае трапнае народна-  
паэтычнае выслоўе павучальнага характару, якое  
ўвасабляе мудрасць і шматвяковы вопыт лю-  
дзей у той ці іншай галіне гаспадарчай або ду-  
хоўнай дзейнасці. П. вызначаюцца завершанасцю  
і лаканічнасцю формы, яскравай метафарычнас-  
цю, рытмічнасцю мовы, разнастайнасцю сродкаў  
мастацкай выразнасці. П. з іх здольнасцю аба-  
гульняць жыццёвы вопыт, суадносіцца з многімі  
з’явамі рэчаіснасці — гэта, па сутнасці, малень-  
кія прытчы. Напрыклад: *У родным краю, як у*

*раю. Узяўся за гуж, не кажы, што нядуж. У нашай Хадоркі адны адгаворкі. Калі на галаве шапка скача, то за ім жонка плача.* Ад П. часам адрозніваюць *п р ы € м а ў к і*. П. «выводзіць правіла, якое пашыраецца на ўсе аналагічныя з’явы, прымаўка абмяжоўваецца толькі гэтаю канкрэтнаю з’яваю» (К. Крапіва). Таму, напрыклад, *Зяць любіць узяць — П., а Наш зяць любіць узяць — прымаўка*. Народная П. і прымаўкі ў нязменным або некалькі змененым выглядзе часта ўжываюцца ў паэтычных творах, часам нават як назвы (напрыклад, «Гебельс брэша — вецер носіць» К. Крапівы). На выкарыстанні сэнсава-вобразных мажлівасцей народных прыказак цалкам пабудаваны наступны верш М. Танка:

Кажуць:  
 «Цішэй едзеш — далей будзеш».  
 Мо паверыць?  
 «А за кукіш круп не купіш».  
 А я думаў?  
 «Праўда любя, хоць і груба».  
 Ці заўсёды?  
 «Папрацуеш — смак пачуеш».  
 Мо і праўда.  
 Кажуць: «Смерць вячэе славай».  
 Пачакаю?

Паэтыку беларускіх народных П. даследаваў М. А. Янкоўскі («Паэтыка беларускіх прыказак». Мн., 1971). Найбольш поўная іх публікацыя — выданне «Прыказкі і прымаўкі» (Уклад М. Я. Грынблат. Мн., 1976. Кн. 1—2.).

**Прыпеўка** — невялікі, звычайна чатырохрад-

ковы песенны твор лірычнага ці гумарыстычна-сатырычнага характару. Рыфмоўка П. бывае розная: АБАБ, АБХБ, ААББ, ааХа, аБаБ, АБ"АБ" і г. д. Карыстаецца П., як правіла, харэічнымі памерамі (найчасцей — чатырохстопны харэй або чаргаванне чатырохстопнага харэя з трохстопным). Зрэдку выкарыстоўвае акцэнтна-складовы верш (адна- або двухакцэнтны пяціскладовік):

ДзяўчаЎткі мае,  
СыраеЎжачкі,  
ПасалЎ бы я вас,  
Няма дзеЎжачкі.

Узнікла П. у перыяд старажытнага сінкрэтычнага мастацтва і доўгі час існавала разам з музыкай і танцам. У XIX ст. аддзялілася ад танца, вылучылася ў самастойны жанр. На аснове народных П. узніклі літаратурныя, якія адасобіліся і ад музыкі. Прыклады сучасных народных П.:

Зноў зіма на горад села,  
Торбу з пухам выняла.  
«Ты, — гавораць, — пасівела».  
«Не, — кажу, — заінела»

Захацеў купіць дыван,  
Ён мне ноччу сніўся.  
Дык пакуль лічыў нулі,  
Тры разы аж збіўся.

Часам П. называюць ч а с т у Ў ш к а й.

**Прысвячэньне** — праявічны або вершаваны аўтарскі надпіс, што ўказвае на асобу ці па-

дзею, у гонар якіх напісаны (прысвечаны) той ці іншы твор. Так, дарэвалюцыйныя публікацыі пазмы Я. Купалы «Курган» друкаваліся з П. «Памяці С. Палуяна». Верш Я. Коласа «Панская ласка» мае П. «Да працэсу над «Грамадой». Часам вершаванае П. да буйнога паэтычнага твора перарастае ў асобны твор, у якім выяўляюцца адносіны аўтара да пэўных асоб ці падзей, вядзецца літаратурная палеміка. У прыватнасці, вершаваным П., адрасаваным беларускай моладзі, пачынаецца паэма Я. Коласа «Сымон-музыка». У гэтым П. народны паэт не толькі адзначае асноўнага адрасата свайго твора, але і раскрывае мнагастайнасць тых жыццёвых праяў, з якіх «збіраўся скарб», г. зн. узнікала паэма. П. таксама называюць асобны вершаваны жанр, што ахоплівае творы, прысвечаныя нейкай краіне, падзеі ці асобе. Такое П. блізкае да паслання, аднак значна і адрозніваецца ад яго. Аб'ект паэтычнай размовы

ў пасланнях з'яўляецца толькі своеасаблівай падставай для разваг пра нейкія праблемы, а ў П. ён цікавіць паэта сам па сабе. Вершаванае П. пачало развівацца ў беларускай літаратуры ў XIX ст. («На прыезд Адама Міцкевіча» Я. Чачота, «Верш Навума Прыгаворкі» В. Дуніна-Марцінкевіча, многія запісы ў «Альбоме» А. Вярты-Дарэўскага, «Роднай старонцы» Я. Лучыны і інш.). Але асаблівае пашырэнне яно набыло ў XX ст. у творчасці Я. Купалы («На смерць Сцяпана Булата», «Сонечнаму Шата Руставелі», «Зезду Саветаў»), Я. Коласа («Мікалаю II», «Баяну-Кабзару»), М. Багдановіча («С. Палуяну», «Нашай ні-



ве»). Вершы-П. сустракаюцца бадай у кожнага сучаснага беларускага паэта. З такіх твораў, прысвечаных гераічнай абароне Брэсцкай крэпасці, Хатыні і г. д., нярэдка ўкладаюцца тэматычныя зборнікі («Слухайце — Хатынь!..», «Дзень добры, мама!» і інш.).

**Прыётча**, або **прыёпавесць**, — невялікі алегарычны аповед павучальнага характару. П. блізкая да байкі (гл.), але, у адрозненне ад апошняй, не мае традыцыйных умоўных персанажаў. У П., паводле Ф. Скарыны, схавана «мудрасць, як сіла ў дарагім камені, і золата ў пяску, і ядро ў арэху». Да П. у сваіх знакамітых паэтычных словах-казаннях нярэдка звяртаўся Кірыла Тураўскі (XII ст.). Шмат П. у Бібліі, іх сюжэты і паэтыка аказалі вялікі ўплыў на ўсю сусветную літаратуру. На аснове адной з іх Сімяон Полацкі напісаў камедыю «Прытча пра блуднага сына». Своеасаблівымі П. з'яўляюцца многія творы з цыкла Я. Коласа «Казкі жыцця». У XX ст. П. аказала ўздзеянне і на паэтыку буйных эпічных твораў — рамана і аповесці. У сувязі з гэтым у літаратуразнаўстве слухна гавораць пра прытчавасць прозы некаторых буйнейшых сусветных пісьменнікаў — Ф. Кафкі, Ж. П. Сартра, А. Камю, Ч. Айтматава, В. Быкава і інш. У В. Быкава сустракаем і асобныя П. («Тры словы нямых», «Страх», «Хутаранцы», «Хвастаты», «Вуціны статак» і інш.). П. часам карыстаецца і вершаванай мовай. Да П. звярталіся А. Пушкін, М. Лермантаў, М. Някрасаў і іншыя рускія паэты. Яна — адзін з пашыраных паэтычных жанраў на

Украіне («П. пра сонца» Д. Паўлычкі, «П. пра бязногага ваўка» М. Пятрэнка, «П. пра пазнаную мудрасць» У. Каламіяца і інш.). Прыклад беларускай П. — «П. пра хлеб» М. Танка, у якой паэт у іншасказальнай форме яшчэ раз сцвердзіў спрадвечную мудрасць: хлеб — усяму аснова. Часам П. называюць п а р а ё б а л а й.

**Рамаён вершаваёны** — адзін з жанраў паэтычнага эпасу; раман, напісаны ў вершаванай форме. Як і ў звычайным (празаічным) рамане, у Р. В. шырока ахопліваюцца істотныя жыццёвыя падзеі пэўнага сацыяльнага асяроддзя, нацыі і эпохі, паказваюцца характары ў іх развіцці, псіхалагічнай напоўненасці і ўзаемасувязі, ствараюцца бытавыя малюнкi. Разам з тым вершаваная мова, якая дапамагае непасрэднаму выяўленню лірычнага перажывання, абумоўлівае наяўнасць у Р. В. лірычных і ліра-эпічных сродкаў мастацкага выяўлення. Так, ён вызначаецца наяўнасцю шматлікіх лірычных адступленняў, павышанай эмацыянальнасцю, прысутнасцю вобраза не апаведача, а лірычнага героя і г. д., што і надае гэтай жанравай разнавіднасці асаблівую складанасць. У гісторыі сусветнай літаратуры Р. В. не шмат. З такіх твораў можна назваць «Дон-Жуан» Байрана, «Евгений Онегин» А. Пушкіна, «Спекторский» Б. Пастарнака, «Пушторг» і «Арктика» І. Сяльвінскага, «Маруся Чурай» Л. Кастэнка і некаторыя іншыя. Асобныя даследчыкі (напрыклад, А. Адамовіч) да Р. В. адносяць

і «Новую зямлю» Я. Коласа. Першы беларускі  
Р. В. напісаў Н. Гілевіч («Родныя дзеці», 1985).

**Рамаёнс** (іспан. romance, ад познелацінскага romance — па-раманску) — адзін з жанраў песні; невялікі лірычны верш (пераважна пра каханне) напеўнага характару. Паэт часам піша Р., наперад разлічваючы, што кампазітар пакладзе яго на музыку («Раманс» М. Багдановіча, «Раманс» Ю. Гаўрука і інш.). Многія вершаваныя тэксты дзякуючы кампазітарам становяцца папулярнымі сольнымі песнямі ў музычным суправаджэнні, г. зн. музычнымі Р. («Як у лесе расцвіталі», «Алеся» — словы Я. Купалы, музыка Р. Пукста; «Маладыя гады», «Наб'ягае яно» — словы М. Багдановіча, музыка А. Багатырова; «Не сумуй жа, браце мой» — словы М. Танка, музыка Р. Пукста і інш.). Р. спачатку ўзнік у сярэднявковай Іспаніі, дзе так называлі бытавыя песні на народнай (іспанскай) мове (у адрозненне ад песень на лацінскай мове), пазней (XVI ст.) перайшоў у французскую паэзію і стаў азначаць толькі чыста лірычную песню пра каханне. У такім значэнні тэрмін на пачатку XIX ст. ужываўся ва ўсходнеславянскіх літаратурах, у тым ліку ў беларускай. Песні рамансавага тыпу сустракаюцца ў Я. Баршчэўскага («Дзеванька»), Я. Лучыны (Р. з паэмы «Гануся») і інш. Два Р. (адзін з іх жартоўны) ёсць у вадэвілі «Пінская шляхта» В. Дуніна-Марцінкевіча. Тэматычныя і жанравыя межы беларускага Р. асабліва пашырыліся ў XX ст. Да яго звяртаюцца многія паэты (Я. Колас, З. Бядуля, П. Броўка, У. Жылка, Э. Агняцвет, Н. Тарас і інш.). Узніклі і сваеасаблівыя жанравыя разнавіднасці Р. — с а т ы

рычны і гумарыстычны (адпаведна «Раманс» і «Выхаваўчы раманс» М. Танка).

**Рандоё** (франц. rondeau, ад rond — круглы) — старафранцузскі верш з васьмі, трынаццаці або пятнаццаці радкоў, звязаных дзвюма скразнымі рыфмамі. Своеасаблівасцю Р. (і адным з адрозненняў яго ад рандэля) з'яўляецца тое, што словы (часам радкі), якімі ён пачынаецца, паўтараюцца ў сярэдзіне твора і заканчваюць яго, ствараючы арыгінальнае архітэктанічнае кальцо. Так, у в а с ь м і р а д к о ё в ы м Р. два першыя радкі паўтараюцца ў канцы твора, а першы — яшчэ і ў чацвёртым радку. З такой разнавіднасці Р. пазней як самастойны від верша з'явіўся трыялет (гл.). К а н а н Ҁ ч н а е Р. складаецца з трынаццаці радкоў, пачатковыя словы яго ўтвараюць дзевяты і трынаццаты радкі верша. П я т н а ц ц а ц і р а д к о ё в а е Р. сустракаецца ў В. Брусава («Её колени»), М. Кузіна («В начале лета»), М. Рыльскага («Асенняе свята»). У беларускую паззію Р. увёў М. Багдановіч («Рандо», 1911). Вось прыклад пятнаццацірадковага Р., напісанага А. Чарнышэвічам:

Кляны, як помнік старыны,  
Галлё схілілі над парканам.  
Ім ноч сатчэ сузор'і-сны,  
Лісцё абпырскае туманам.  
Іх абпаліў пажар вайны,  
Няма і ліку іхнім ранам...  
Цяпер тужлівыя яны  
Растуць і плачуць над майданам  
Кляны.  
Устане сонца за курганам,

Развее змрок ілжы, маны,  
 Цудоўным водарам мядзяным  
 Запахнуць нават палыны.  
 Без слёз сустрэнуць дзень агняны  
 Кляны.

Арыгінальныя Р. належаць А. Салаўю, М. Кавылю, Э. Акуліну і інш.

Зрэдку сустракаецца т. зв. *д а с к а н а ё л а* е Р. на дваццаць пяць радкоў з дзвюма рыфмамі.

**Рандээль** (франц. *rondel*, ад *rond* — круглы) — верш з трынаццаці радкоў, звязаных дзвюма скразнымі рыфмамі. Р. дзеліцца на тры страфы — два чатырохрадкоўі і адно пяцірадکوёе. Два першыя радкі верша паўтараюцца ў канцы другога чатырохрадкоўя, а першы, апрача гэтага, — яшчэ і ў канцы Р.: *АБба аБАБ аббаА* (тут вялікімі літарамі паказаны радкі, якія паўтараюцца). Узнік гэты верш у старафранцузскай паэзіі, затым перайшоў у англійскую і іншыя еўрапейскія літаратуры. У канцы XIX — пачатку XX ст. Р. даволі часта выкарыстоўвалі сімвалісты, у тым ліку рускія. У беларускую літаратуру Р. увёў М. Багдановіч («На могілках», 1913):

Амур і сумны і прыгожы  
 Стаіць з павязкай на вачах  
 Ля skleпу. Часам лёгкі пах  
 Сюды даносіцца ад рожы.  
 Паўсюль крыжы, вянкi... Чаго жа  
 Тут, дзе магілы, сцень і прах,  
 Амур і сумны і прыгожы  
 Стаіць з павязкай на вачах?  
 І ціха думаў я: быць можа,  
 Любоў, палёгшы у трунах,

Перамагла і смерці жах!  
Спачніце ж! Вечна на старожы  
Амур і сумны і прыгожы.

Украінскі паэт П. Тычына гэту даволі вышуканую форму верша напоўніў важкім сацыяльным зместам. Вось яго Р. (пераклад наш. — В. Р.):

Іду з работы я, з завода  
маніфестацыю страчаць.  
У кветках вуліцы крычаць:  
няхай, няхай жыве свабода!

Плыве у небе сонца горда,  
хмурынкі конна дзесь імчаць...  
Іду з работы я, з завода  
маніфестацыю страчаць.

Што за вясна! Што за прырода!  
Праменні ў сэрцы так гучаць!..  
Зямлю й галоту павянчаць! —  
тады навек настане згода.  
Іду з работы я, з завода.

Зрэдку Р. сустракаецца і ў сучаснай беларускай паэзіі (Э. Акулін і інш.).

**Рубаі** — чатырохрадковік у паэзіі народаў Блізкага і Сярэдняга Усходу з рыфмоўкай *ааба* (радзей — *аааа*). Нярэдка сустракаецца з рэдыфам. Вершаваны памер рубаі разнастайны, можа мець больш за 20 варыянтаў. Вершы гэтыя вызначаюцца паглыбленай філасофскай развагай, лірычным роздумам. Лепшым майстрам Р. лічыцца персідска-таджыкскі паэт Умар Хаям (XI ст.). Славяцца Р. таджыка Рудакі, азербайджанца Насімі і інш. Першыя беларускія Р. з'явіліся ў творчасці М. Багдановіча. Вось рубаі Насімі ў перакладзе П. Броўкі:

Мой доктар, хворы я, цяпер тваё ўладарства,  
Я стаў тваім рабом, а ўсё ў цябе лякарства.  
О мудры доктар мой, зноў дасць здароўе мне  
Дабро тваёй душы, а не тваё махлярства.

Р. зрэдку сустракаюцца і ў арыгінальнай беларускай паэзіі:

Зялёны край. Знаёмы кут.  
Мне б назаўжды застацца тут,  
Каб не было на свеце іншых  
Дарог, шуканняў і пакут.

*(Я. Янішчыц. «Рубаі»)*

Часамі Р. выступаюць у форме не мана-страфы, а звычайнай страфы, якой пішуцца асобныя творы. Так, у прыватнасці, напісаны вершы М. Танка «На радзіме Абая» і М. Лужаніна «Пад цымбалы».

**Руёны** — эпічныя народныя песні фінаў, карэлаў, эстонцаў. Выконваліся рэчытатывам, часам у суправаджэнні музычнага інструмента. З Р. складаюцца народныя карэла-фінскі эпас «Калевала» і эстонскі «Калевіпозг».

**Рытурнээль**, або **рытарнээль** (франц. ritournelle, ад італ. ritornello — прыпеў), — від невялікага (звычайна з трох ці чатырох строфаў) верша, напісанага трохрадکوўямі. Своеасабліваць Р. у тым, што тут рыфмуюцца толькі першыя і трэція радкі строфаў, другія застаюцца халастымі. Да таго ж першыя радкі вельмі кароткія — складаюцца, як правіла, з аднаго слова. У наступных радках тэрцэтаў развіваецца думка, за-



кладзеная ў гэтых першых словах-радках. Узнік Р. у італьянскай паэзіі. У рускай вершатворчасці сустракаецца толькі як эксперыментальны ўзор (верш. В. Брусава «Три символа»). Першы беларускі Р. (чатырохстрофны) напісаў А. Салавей («Вітай», 1943). Затым да Р. звярнуліся В. Вабішчэвіч («Рытурнель Бараці», «Вежы — войнаў сведкі»), С. Сокалаў-Воюш («Запаветнае»), Э. Акулін («Рытурнэль», «Асенні рытурнэль») і інш. Вось трохстрофны Р. С. Кавалёва:

Вочы

Полымем пякучым працінаюць цела,  
Розум абуджаюць полымем прарочым.

Слова

Шмат яшчэ ў сабе хавае небяспекі,  
Толькі вочы праўду кажуць іншай мовай.

Замець,

Сцюжы ўсталі паміж намі і каханнем.  
Словы зніклі, вочы — захавала памяць.

**Рэхаверш** — від верша, у якім сумежныя радкі зарыфмаваны рэхарыфмай. Няцотныя радкі Р. звычайна доўгія, у той час як цотныя — кароткія, з аднаскладовых ці двухскладовых слоў. Вось пачатак жартоўнага рэхаверша А. Русака «Цімох» (ён стаў папулярнай песняй):.

Як правёў мяне Цімох,

Ох, ох!

Было цёмна на дварох,

Ох, ох!

«Ну, Цімошка, дык бывай»,

Ай, ай!

А ён кажа: «Пачакай»,  
Ай, ай!

**Саёга** (старажытнасканд. *saga* — паданне) — старажытныя (IV—XII стст.) ісландскія, ірландскія і нарвежскія легендарна-гераічныя апавесці з вершаванымі ўстаўкамі. Захоўваліся ў вусных пераказах, пакуль у XII—XIV стст. не былі запісаны («Сага пра Волсунгаў», «Сага пра Ньяла», «Сага пра Эгіла» і інш.). Дзякуючы вядомаму англійскаму пісьменніку Дж. Голсуорсі, які стварыў манументальную серыю сацыяльных раманаў («Сага пра Фарсайтаў»), гэты тэрмін набыў агульналітаратурнае гучанне.

**Санеёт** (італ. *sonetto*, ад *sonare* — гучаць, звінець) — від верша, які складаецца з чатырнаццаці радкоў пяці-, радзей чатырох- ці шасцістопнага ямба. Аб'ядноўвае два чатырохрадкоўі і два трохрадкоўі. Дзве рыфмы спалучаюць катрэны (*абба абба* ці *абаб абаб*), тры рыфмы тэрцэтаў размяшчаюцца ў залежнасці ад характару папярэдняй рыфмоўкі: *ввг дэд* ці *ввг ддг*. Такая будова С. цесна звязана з разгортваннем зместу. У катрэнах падаецца развіццё тэмы, у тэрцэтах — кульмінацыя і развязка. Як адзначаў М. Багдановіч, у першых васьмі радках «развіваецца тэма санета, а ў астатніх — заключэнне да яе; ставіцца пытанне і даецца адказ; малюецца абразок і даецца паясненне да яго». Асаблівая нагрузка падае на апошні тэрцэт, нават на апошні радок тэрцэта (с а н её т н ы з а м оё к), які па думцы і вобразнасці павінен быць самым моцным у С. Больш таго, па законах класічнага С. апошняе слова ў ім павінна

быць своеасаблівым сэнсавым «ключом» усяго твора. У той жа час ніводнае слова, выключаючы хіба службовыя, не павінна паўтарацца. С. узнік у Італіі (XIII ст.), потым пашырыўся ў іспанскай, партугальскай, французскай, англійскай і іншых літаратурах. Карысталіся ім Дантэ, Петрарка, Рансар, Шэкспір, Гётэ, А. Міцкевіч, А. Пушкін, І. Франко, Ё. Бэхер, М. Рільскі і інш. Паступова тэматычныя і жанравыя рамкі С. пашыраліся. Напачатку ён быў прыналежнасцю выключна інтымнай лірыкі. У Шэкспіра С. напоўніўся філасофскім зместам. Калі ж І. Франко стварыў т. зв. «вольныя» і «турэмныя» С., якія-небудзь тэматычныя абмежаванні для гэтай формы верша перасталі існаваць. З часам паэты рабілі больш разнастайнай форму С. Шэкспір, напрыклад, пісаў С. у форме трох чатырохрадкоўяў і аднаго заключнага двухрадкоўя (абаб вэвг дедэ жж) — С. ш э к с п Ү- р а ў с к а г а т ы ё п у. У С. прыходзіў акцэнтны верш, знікала раўнастопнасць чацвёртага радка кожнага катрэна (х р а м ы ё С.), сталі ўжывацца толькі дзве рыфмы на ўвесь санет (с у -ц э ё л ь н ы С.) або імі зусім не карысталіся (б е ё л ы С.), катрэны і тэрцэты мяняліся месцамі (п е р а в е ё р н у т ы С.), не ставала аднаго катрэна (б е з г а л о ё в ы С.) або катрэна і тэрцэта адначасова (п а ў с а н е ё т), колькасць тэрцэтаў даходзіла да трох ці нават чатырох (х в а с т а ё т ы С.) і інш. Узоры многіх гэтых форм С. даў украінскі паэт С. Крыжаніўскі. Аднак усе «ўдасканаленыя» С. не выйшлі за межы эксперыментаў,

прыжыўся, бадай, толькі С. шэкспіраўскага тыпу. Першыя беларускія С. апублікаваў Я. Купала («Жніво», «Па межах родных і разорах», «Запушчаны палац», 1910; усяго ж ён напісаў 22 С.). Услед за ім да С. звярнуўся М. Багдановіч («...Паміж пяскаў Егіпецкай зямлі», «...Замёрзла ноччу шпаркая крыніца», «...Прынадна вочы ззяюць да мяне»; напісаў 11 С.). Паэт пераклаў на беларускую мову санеты Верлена («Шынок», «Малодосць»), Арвера («...Я тайну ў глыбіні душы хаваю»), даследаваў гэтую вершаваную форму як літаратуразнавец (гісторыка-тэарэтычны нарыс «Санет»). Санеты М. Багдановіча з'яўляюцца ўзорнымі ў нашай літаратуры:

Паміж пяскаў Егіпецкай зямлі,  
Над хвалямі сінеючага Ніла  
Ўжо колькі тысяч год стаіць магіла:  
Ў гаршку насення жменю там знайшлі.  
Хоць зернейкі засохшымі былі,  
Усё ж такі жыццёвая іх сіла  
Збудзілася і буйна ўскаласіла  
Парой вясенняй збожжа на раллі.

Вось сімвал твой, забыты краю родны!  
Зварушаны нарэшце дух народны,  
Я верую, бясплодна не засне,  
А ўперад рынецца, маўляў крыніца,  
Каторая магутна, гучна мкне,  
Здалеўшы з глебы на прастор прабіцца.

Я. Колас напісаў пяць С., у тым ліку санетны трыпціх «Наперад!» і першы ў беларускай паэзіі С.-акраверш «Зорка» (1943):

Свеціць мне зорка з бяздонных глыбінь,  
Вечнае неба таёмна-прыгожа.

**Есць нейкая сувязь, няспынная плынь,  
Толькі ім назвы, імя не знаходжу.**

Ласкава кажамне зорка: спачыны!  
**А**х, мой вандроўнік, суцішся, нябожа!  
**Н**осіш ты ў сэрцы жальбу далячынь,  
**А**там журботны ў святым падарожжы.

**С**ветлая зорка! Ты ярка гарыш,  
**О**дум мой горкі ўзнясі ты на крыж,  
**М**не ж падары ты радасць спакою.

**О**, не: ты далёка, халодны твой жар.  
**В**ечар мой нікне пад полагам хмар.  
**А**рфа разбіта — чыёю рукою?

С. пісалі і пішуць многія беларускія паэты. Вядомыя санеты З. Бядулі («...Тут неба — даль бязбрэжная, як мора»), П. Труса («Над кубкам возера»), У. Жылкі («Меч», «Каханне», «Хараство»), У. Дубоўкі («...Прамерыць гоні шмат разоў араты», «...Ля Мядзела ёсць возера адно»), М. Танка («...Заснула казка на акне маім астрожным», «Санет», «Антысанет»), Е. Лось («Роднай мове»), М. Каваль («Сакавік», «Жыццё»). С. карысталіся К. Кірэенка, С. Грахоўскі, Э. Валасевіч, Хв. Жычка, М. Федзюковіч і інш. Р. Барадулін напісаў нізку С. «Год». Некалькі дзесяткаў С., у тым ліку с а т ы р ы € ч н ы я, стварыў А. Звонак (гл. яго зб. «Санеты». Мн., 1982). Цыкл з 13 разнастайных па форме С. (С.-газэль-туюг, С.-цэнтон, С.-брахікалан, аплікаваны С. і інш.) надрукаваў Ю. Пацюпа («Мезальянсы, або Юрлівыя санеты», 2001). Адштурхоўваючыся ад «Крымскіх санетаў» А. Міцкевіча, вялікі цыкл «Менскіх санетаў» стварыў С. Мінскевіч. Сучасны беларускі С. выкарыстоўвае не толькі ямб, але харэй і двухскладовыя памеры, эксперыментуе ў галіне рыфмоўкі. Узоры беларускага С. можна знайсці

ў зборніку

Я. Купалы «Санеты» (Уклалі Ж. Дакюнас, В. Рагойша; Мн., 2002) і ў «Анталогіі беларускага санета» (Уклаў Я. Хвалей; Мн., 2002). Узоры сусветнага С. — у арыгінальнай, укладзенай і перакладзенай Д. Паўлычкам украінскай анталогіі «Світовы сонет» (Кіеў, 1983).

**Сатыры€чны верш** — твор, у якім у здзелівай, саркастычнай форме выкрываюцца найбольш небяспечныя заганы грамадства і асобных людзей. Такія С. В. у свой час пісалі Я. Купала («Ворагам Беларушчыны», «Слугам алтарным») і Я. Колас («Мікалаю II», «Канстытуцыя»). Яны сустракаюцца і ў іншых беларускіх паэтаў — К. Крапівы («Добра насабачыўся»), П. Броўкі («Звадыш») і інш. Вось урывак з твора П. Панчанкі «Мастадонт»:

Выбівае п'едэстал з-пад Ніцшэ,  
Шпенглера лупцуе, аж касее,  
А на кожнай вузенькай спадніцы  
Вочы сее.

Цёмны ідал, кнырысты і дужы,  
Што яму да ісціны жывой!  
Ён стагоддзяў мудрасць тупа душыць,  
І бяднееш ты, сучаснік мой.

**Сексты€на** (італ. *sestina*, ад лац. *sex* — шэсць) — від шасцірадкавага верша, а таксама страфа з чатырохрадкоўя з перакрываючай рыфмоўкай і двухрадкоўя з сумежнай рыфмоўкай (*аБаБвв*). Падчас чатыры першыя радкі страфы могуць мець апясную рыфмоўку (*аББавв*). Зда-



раецца, двухрадкоўе стаіць у пачатку С. (ААБВБВ). Сустрадаецца С. і на дзве рыфмы: *аБаБаБ* (дарэчы, некаторыя літаратурнаўцы С. лічаць толькі гэты від шасцірадкоўя). Пішацца звычайна пяцістопным або шасцістопным ямбама, аднак ужываюцца і іншыя памеры:

Эй, з-за лесу ды з-за гор  
Сонца выпывае.  
Зашумі ты, цёмны бор,  
Пушча векавая!  
Пойдзем, пойдзем ваяваць,  
Долю, волю здабываць.

(Я. Колас. «Партызанская песня»)

Як на выросце вострая травінка  
Рыхтуецца лязом прабіць снягоў скарынку  
І раптам выблісне!  
Не знаючы калі,  
Не ведаючы як, а здарылася дзіва:  
Зялёная насельніца зямлі  
Ледзь прарасла, і стала ўсім шчасліва.

(М. Лужанін. «Танцуе Ірына Радніна»)

**Секстыёна лірыёчная** — страфічная арганізацыя лірычнага верша з шасці секстын. Узнікла ў сярэднявечнай правансальскай паэзіі, затым перайшла ў іншыя еўрапейскія літаратуры. Своеасаблівасцю С. Л. з'яўляецца тое, што ва ўсіх яе 36 радках рыфмуецца адны і тыя ж словы. Прычым існуе пэўная ўпарадкаванасць у гэтай рыфмоўцы: апошнія слова-рыфма кожнай папярэдняй страфы распачынае сабой рыфмоўку кожнай наступнай страфы. Часамі першы вершаваны радок першай секстыны (без слова,

якое рыфмуецца, і ў некалькі змененым выгля-  
дзе) пачаргова з'яўляецца на другім, трэцім і г.  
д. месцы ўсіх наступных пяці строфаў  
і затым замыкае ўвесь твор. С. Л. пісалі рускія  
паэты Л. Мей, В. Брусаў, М. Кузмін, І. Севяранін.  
У беларускай паэзіі першую спробу напісаць С.  
Л. зрабіў Р. Суніца («На сконе дзён», 1930).  
Ёсць С. Л. ў Р. Крушыны («Секстына»). Вось С.  
Л. з кодаю «Чалавек», якую напісаў  
у 1957 г. М. Кавыль:

Пылінка вечнасці ты, чалавек,  
Вянок тварэння усямоцнай сілы;  
Спыняеш бег грымотны горных рэк,  
А сам сябе не ўпыніш да магілы;  
П'янееш з славы, пераносіш здзек,  
Шукаеш праўды, шчасця з веку ў век.

У той далёкі дакаменны век  
Зубамі грызся з зверам чалавек,  
Любіў раздолле, ненавідзеў здзек;  
Над ім стыхіяў бушавалі сілы...  
Вяшчаюць шмат што курганы, магілы,  
Раскопаня на ўзбярэжжы рэк.

Па хвалях мора, паўнаводных рэк  
Байдаркай, стругам у навейшы век  
Туды, дзе вее холадам магілы,  
Дзе джунгляў вусціш, пнуўся чалавек,  
Тубыльцаў вольных перавагай сілы  
Ў няволю браў, чыніў над імі здзек.

Прыроды дзеці, вам на здзіў і здзек  
Бетон і сталь скавалі грудзі рэк,  
Трыножыць розум незямныя сілы;  
Дарос да сотні чалавечы век,  
І ён, правобраз Боскі, чалавек  
Ляціць на высціг з гукам да магілы.

Ляці да сонца — не мінеш магілы.  
За што, Тварэц, такі над сынам здзек?

Гарылы брат вышэйшы, чалавек  
 На Марсе сочыць скрыжаванні рэк,  
 Махнуў крылом у атамовы век,  
 На штурм вышынь маланкі ловіць сілы.

Сышлі на землю процьмы чорнай сілы,  
 Разносіць вецер цяжкі дух магілы,  
 Імкне жыццё у дапатоны век;  
 Пакутнік славіць катаванні, здзек,  
 І кроў людзей дыміць на хвалях рэк,  
 Сячэ галовы страшны чалавек.

Прадоння жаж, і кроў, і здзек не век.  
 Магілы ўстануць, лопнуць жылы рэк...  
 О, джагнуць сілы неба, чалавек!

**Сіцылія€на** (ад італ. *siciliana* — сіцылійская)  
 — від васьмірадкавага верша, а таксама стра-  
 фа з рыфмоўкай *аБаБаБаБ*. Узнікла ў народнай  
 паззіі жыхароў вострава Сіцылія (адсюль і назва),  
 затым перайшла ў агульнаітальянскую верша-  
 творчасць. Галоўнае ў С. — чацвярныя сугуччы,  
 таму радкі часам могуць рыфмавацца некалькі  
 інакш: *аББаБааБ*, *аБаББааБ* ці, як у вершы Я.  
 Коласа «Беларусі пад Польшчай (да 10-й гада-  
 віны Савецкай Беларусі)», — *АбБАбБАА*:

Спраўляем свята мы тут сёння,  
 Свята з свят,  
 На новы лад.  
 А ты, край любы Наднямоння,  
 Родны брат,  
 Чаму не рад?  
 Чаму глядзіш, як пастаронні?  
 Між намі цёмнае прадонне...

**Скарагаво€рка** — выслоўе, часцей жартоў-  
 нага характару, скампанаванае з цяжкіх для хут-

кага вымаўлення слоў. Разлічана найперш на дзіцячае ўспрыманне, дапамагае развіць уважлівасць, дасціпнасць, памяць і — галоўнае — добрае вымаўленне. С. — фальклорны жанр, але часам ствараюць іх і прафесійныя літаратары, прычым з выкарыстаннем моўнага рытму (для хутчэйшага і лепшага запамінання тэкста). С. засноўваюцца на розных алітэрацыях (гл.), пры якіх паўтараюцца найперш тыя гукі, якія цяжкія для вымаўлення (р, с, дз і інш.). Вось прыклады некаторых беларускіх С.: *«Дзяды і дзядзькі на дзядзінцы дзялілі дзялянкі»*; *«Дзяніс рэпу жрэ, а Марына лён трэ»*; *«Ішоў поп каля коп, а капа каля папа»*; *«Цецеручыха цецеручанятам цеста месіць»*, *«Я ніколі нікому нічога ніякага, а калі што якое, дык што там такое?»*.

**Слоёва** — 1) адзін з жанраў паэтычнай па свайму характару старарускай прапаведніцкай і аповеднай літаратуры. С. часамі называлі гістарычную аповесць, казанне: «Слова пра паход Ігаравы», «Слова пра Мамаева пабоішча». Да нас дайшла арыгінальная пропаведзь Іларыёна (XI ст.) «Слова аб законе і благадаці», а таксама восем «Слоў» нашага земляка Кірылы Тураўскага (XII ст.). У старажытнай беларускай літаратуры С. абазначала твор аратарскага жанру з павучальным зместам («Слово к православному и христоименитому запорожскому воинству» і «Слово, яже Христос распятый на кресте молвил до бога отца» С. Полацкага). У жанры палемічнай літаратуры С. пачало называцца

к а з аё н н е м. Найбольш вядомыя «Казанье двое» Л. Карповіча (Еўе, 1625), «Казанье погребное» М. Сматрыцкага (Вільня, 1620); 2) урачысты паэтычны зварот, выступленне з выпадку нейкай важнай падзеі, своеасаблівы паэтычны заклік. Прыкладамі могуць служыць «Слова пра родную маці» М. Рыльскага, «Заветное слово Фомы Смыслова» С. Кірсанава, «Слова да Аб'яднаных Нацый» А. Куляшова, «Слова пра дружбу» Янкі Брыля і інш.

**Стаёнсы** (ад італ. stanza — пакой, памяшканне, прыпынак) — невялікі лірычны верш-медытацыя, напісаны чатырохрадкоўямі, кожнае з якіх мае сэнсавую і кампазіцыйна-сінтаксічную завершанасць, адасобленасць ад іншых. С. пісалі Байран («Стансы», «Стансы да Аўгусты»), А. Пушкін («Брожу ли я вдоль улиц шумных», «В надежде славы и добра») і некаторыя іншыя паэты XVIII—XIX стст. У беларускай паэзіі С. можна лічыць верш М. Багдановіча «...Рушымся, брацця, хутчэй»:

Рушымся, брацця, хутчэй,  
 Ў бой з жыццём, пакідаючы жах,  
 Крыкі пужлівых людзей  
 Не стрымаюць хай бітвы размах...

Проці цячэння вады  
 Зможа толькі жывое паплыць,  
 Хвалі ж ракі заўсягды  
 Тое цягнуць, што скончыла жыць.

С. сустракаюцца (праўда, вельмі рэдка) і ў

некоторых современных белорусских поэтов (А. Званка, С. Ліхадзіеўскага і інш.). У асобных еўрапейскіх літаратурах (англійскай, італьянскай і інш.) С. называюць звычайныя строфы.

**Стракаёты верш** — верш, напісаны на дзвюх ці больш мовах. У адрозненне ад макаранічнага верша, у якім словы з розных моў знаходзяцца побач, у адным вершаваным радку, С. В. характарызуецца пэўнай сістэмнасцю ва ўжыванні разнамоўнай лексікі. Так, у сярэднявечных беларускіх інтэрмедыях паны, багі і чэрці звычайна гаварылі па-польску, а сяляне — па-беларуску. У асобных двухмоўных творах В. Дуніна-Марцінкевіча (напрыклад, у «Ідыліі») таксама існавала моўнае размежаванне паміж прадстаўнікамі пануючых класаў, з аднаго боку, і працоўных — з другога (мова першых — польская, другіх — беларуская). У С. В. ужыванне той ці іншай мовы строга вытрымана ў межах пэўных частак ці асобных строфаў твора. Так, у вершы П. Бузук «Як хазяін, чи гість, я не знаю» (1928) першыя восем і апошнія дванаццаць радкоў напісаны па-ўкраінску, сярэднія семнаццаць — па-беларуску. Не толькі зместам, але і самой формай верша «...Дзве мовы у мяне» В. Тарас выявіў арганічную блізкасць для яго дзвюх моўных стыхій — беларускай і рускай. Вось пачатак гэтага верша:

Дзве мовы у мяне.  
Абедзве — чараўніцы.  
Как в двух родных сестер,  
в обеих я влюблен.  
Дзве мовы у мяне —

как два крыла у птицы,  
дзве мовы у мяне —  
как свет из двух окон.

Ва ўмовах усходнеславянскай моўнай і культурнай блізкасці магчыма існаванне С. В., напісаных адначасова на трох мовах: беларускай, рускай і ўкраінскай. Відам С. В. з'яўляецца т. зв. п е р ы с т а я г а з э ě л ь — разнавіднасць газэлі, што пішацца на дзвюх (персідскай і арабскай) або на трох (яшчэ і турэцкай) мовах.

**Сугестыўная лрыка** (ад лац. *suggestio* — намёк, унушэнне) — паэзія, эмацыянальна-вобразная сутнасць якой засноўваецца на рытмічна-інтанацыйнай меладычнасці, тонкіх, падчас няўлоўных асацыяцыях, аўтарскіх уяўленнях і прадчуваннях, дадатковых сэнсавых і інтанацыйных адценнях, семантычнай шматзначнасці паэтычнага выказвання. Майстрам С. Л. быў Я. Купала («Адцвітанне», «Як я полем іду...», «Паязджане», «Ў вечным боры...» і інш.). Узоры С. Л. ёсць у М. Багдановіча, З. Бядулі, Н. Арсенневай, А. Салаўя, У. Жылкі, Я. Янішчыц, А. Разанава, Р. Баравіковай, М. Федзюковіча, Г. Пашкова, Л. Галубовіча і інш. Вось, для прыкладу, адзін з «Рамансаў» А. Салаўя, які таксама можна аднесці да С. Л.:

Няма нідзе  
блакітных васількоў —  
такіх, што ў нас — няма нідзе.  
І ўноч, і ўдзень  
яны — трывога сноў:

я на чужыне не знайшоў  
такіх нідзе.  
Тваіх вачэй.  
блакіт, о квецік мой,  
о любая, за ўсё сіней  
блакіт вачэй....  
Сябруе сум са мной,  
бо не знайсці ў зямлі чужой  
такіх вачэй.

**СямірадкоЎік** — верш з сямі вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. Рыфмоўка можа быць рознай. Сустракаецца рэдка. С. напісаны, у прыватнасці, вершы А. Русецкага «...У белым-белым ты ў закутак мой», А. Лойкі «...Ручаёў лясных я не мінаю», Н. Мацяш «...Надзея, патрабуй жыцця!». Вось С. Н. Мацяш:

Надзея, патрабуй жыцця!  
Хай здані логікі і явы  
Шабасяць —  
Ты на іх управа,  
Адной табой хварэе права  
Паверыць у вясны працяг,  
У сэнс бязлітасны быцця, —  
Надзея, патрабуй жыцця!

Н. Гілевіч апублікаваў некалькі цыклаў С.

**ТаЎнка** — манаграфічны пяцірадкавы нерыфмаваны верш у японскай паззіі. У першым і трэцім вершарадах Т. па пяць складоў, у астатніх — па сем. Лаканічнасць Т. у многім абумоўлівае дакладнасць, афарыстычнасць і паэтычную ёмістасць зместу. Для Т., як і для хоку, ха-



рактэрна шматзначнасць паэтычнага выказвання, глыбінны падтэкст, шырокае выкарыстанне мастацкай дэталі. Т. звычайна становіцца зразумелай у кантэксце паэтычнай і культурнай традыцыі, эпохі, якія адлюстроўваюцца ў творы, своеасаблівых умоў жыцця японскага народа. Адным з найбольш выдатных майстроў гэтай вершаванай формы лічыцца японскі паэт канца XIX — пачатку XX ст. Ісікава Такубоку. Першыя Т. у беларускай паэзіі з'явіліся ў 1915 г. дзякуючы М. Багдановічу. Паэт дакладна імітаваў асаблівасці гэтай манаграфы (у тым ліку і колькасць складоў у радках):

Ах, як спявае  
Сінявокая птушка  
Ў муках кахання.  
Сціхні, птушачка, сціхні,  
Каб не тамілася я.

Усё знікае  
І следу нат не кіне,  
Як шэры попел  
Ад чорнага агнішча,  
Развеваны вятрыскам.

Кніжку «Высакосны год» (2004), цалкам складзеную з хоку і Т., выдаў У. Сіўчыкаў.

**Таўтаграёма** (ад грэч. *tautoēs* — той самы і *gramma* — літара, запіс) — верш, усе словы якога пачынаюцца з адной і той жа літары. Гэта своеасаблівая вершаваная забава, гульня. У даўняй еўрапейскай паэзіі Т. мела даволі значнае пашырэнне. У 1530 г. з'явілася нават паэма сярэднявечавага паэта Плацэніуса, што

налічвала сотні вершаваных радкоў, усе словы якіх пачыналіся з літары **n**. На пачатку XX ст. В. Брусаў напісаў верш-Т. «Слово». Вось яго пачатак:

Слово — событий скрижаль, скипетр серебряный  
созданной славы,  
Случая спутник слепой, строгий свидетель сует,  
Светлого солнца союзник, святая свирель серафимов,  
Сфер созерцающий сфинкс, — стены судеб стережет!

У беларускай вершатворчасці Т. часам сустракаюцца ў гукапераймальных вершах для дзяцей, у вершаваных пародыях і вельмі рэдка — у лірычных творах. Вось такі твор — «Спевы сняжынак» Р. Крушыны:

Смутақ спякотны.  
Слухаю спевы сняжынак.  
Стогне сухотны  
Сіплы суглінак.  
Сівер спакоюм  
Сцішаны, сушыць смужынкi.  
Срэбным сувоем  
Сцеле сцяжынкi.

Спевы сняжынак.  
Сонца сівое сумуе.  
Сённяя спачынак  
Сад салютуе.

Сэрца спавіта  
Спрутам сакрэтных спружынак:  
Сны эленіта,  
Спевы сняжынак.

У асобных літаратурах зрэдку сустракаюцца сатырыка-гумарыстычныя праязныя Т. («Однажды отец Онуфрий...» А. Чэхава).

**Трайны€ сане€т** — санет, кожная страфа якога складаецца з двух цалкам самастойных частак, якія могуць успрымацца як паасобку, так і разам. Мастацкі эффект твора заключаецца ў тым, што, прачытаныя разам, радкі часам

выяўляюць сэнс, супрацьлеглы першапачатковаму. Такі, напрыклад, першы ў беларускай паэзіі Т. С. «Павучанне» (2000) Ю. Пацюпы:

Граматыкі вучыць	— карысна для паэта
найгорш, здаецца мне	— віно і піва піць
і досціп засушыць	— без роздуму і мэты
пражыўшы, нібы ў сне	— дзе хмель штодня кіпіць,
хто з слоўнікам карпіць	— той пазнае сусветы
той час няплённа жне	— хто з дзеўкамі грашыць
жыцця парвецца ніць	— і залатой ранетай
яно сарвецца ў снег;	— у пекла заляціць;
а праца — гэта твая	— найпершы паратунак
падман з усмешкай злой	— дае заўжды ласунак
здараўе нішчыць ён,	— такі адвечны кон,
таму прымі, як дар	— нялёгкую навуку
свой пачуццёвы жар	— хутчэй аддай на муку
і атрымаеш плён:	— пачуеш вершаў звон.

«Трайны санет пра вечнае каханне» (2003) надрукавала Т. Барысюк.

**ТрохрадкоЎвік** — верш, які складаецца з трох радкоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сіntaxічнаму малюнку і па думцы. У беларускай паэзіі сустракаецца рэдка.

Напалі на мяне ветры,  
А я, хоць і з такімі рукамі-ручышчамі,  
Не змог ад іх, чуеце, абараніцца...

(Я. Сіпакоў. «Да пытання аб руках»)

Чакаюць навальніцы хвой —  
а навальніца вызначыць абраных,  
якія упадуць ад перуна.

(А. Разанаў)

Т., напісаныя верлібрам, — любімая форма Я. Гучка. Сусветная паэзія ведае і надзвычай пашыраны від Т. Гэта — японскія хоку (хайку).

**Трыялеёт** (франц. triolet, ад італ. trio — трое) — від васьмірадковага верша, у якім два першыя і два апошнія, а таксама першы і чацвёрты радкі аднолькавыя. Такім чынам, у Т. першы радок паўтараецца тройчы (адсюль і назва). Т. мае дзве рыфмы. Паўторы вершаваных радкоў у Т. павінны матывавацца натуральным развіццём тэмы твора, завастраць увагу чытача на яго асноўнай думцы. Узнік Т. у XV ст. у Францыі як скарочаная форма рандэля. У рускай паэзіі з'явіўся на пачатку XIX ст. (М. Карамзін), затым амаль цэлае стагоддзе не ўжываўся. Адрадзіўся і пашырыўся ў 10-я гады XX ст. у паэзіі К. Фофанава, К. Бальмонта, В. Брусава, І. Рукавішнікава. Першы ўкраінскі Т. належыць паэту-рамантыку В. Бадзянскаму (1831). У беларускую паэзію Т. увёў М. Багдановіч («...Дзераўлянае яечка», «Мне доўгае расстанне з Вамі», «...Як птушка ў гібкіх трысніках», 1912—1913). Гэтай пераважна гуллівай, пацяшальнай форме верша, якая ўжывалася амаль выключна ў інтымнай лірыцы, ён надаў грамадзянскі змест. Такія яго Т. «...Ты быў, як месяц, адзінокі» (прывечаны дачасна памерламу С. Палуяну), «...Калісь глядзеў на сонца я»:

Калісь глядзеў на сонца я,  
Мне сонца асляпіла вочы.  
Ды што мне цемень вечнай ночы,  
Калісь глядзеў на сонца я.

Няхай усе з мяне рагочуць,  
Адповедзь вось для іх мая:  
Калісь глядзеў на сонца я,  
Мне сонца асляпіла вочы.

М. Багдановіч упершыню ўвёў Т. у сатырычную паэзію («...Николай Иваныч, Вы ли?»). Гэту даўнюю форму паэзіі прымусіў па-сучаснаму загучаць выдатны армянскі паэт Н. Зар'ян. Ён напісаў Т. вялікі твор, прысвечаны памяці дваццаці шасці бакінскіх камісараў («Дваццаці шасці камісарам»). У сучаснай беларускай паэзіі да Т. звярталіся і звяртаюцца Я. Сіпакоў («...Дзе нам баліць, там і душа»), Д. Бічэль («...Не называй мяне жаданай», «...Лёгка сняжынкі ў цішы»), Р. Барадулін («...Юнацтва светлая часіна»), Хв. Чэрня (цыкл «Трыялеты»), М. Федзюковіч («...Нарач — возера, Нарач — мора»), А. Барскі (цыкл «Трыялеты»), С. Панізнік («На белай хвалі»), В. Вабішчэвіч (цыкл «Трыялеты») і інш. Кніжку Т. «Зажураны камень» (2002) выдаў Ю. Голуб.

**Туюг** — верш, напісаны чатырохрадкоўямі з рыфмоўкай *ааба* і рыфмамі-аманімамі. Вельмі рэдкі ў еўрапейскай паэзіі, куды прыйшоў з цюркамоўнай вершатворчасці (Лутфі, Наваі, Бабур і інш.). Першыя беларускія Т. напісаў Р. Крушына. Вось адзін з іх — «На пракосах» (1975):

Ад зары прабег прамень шырокі, *косы*.  
Ад мянташак зазвінелі дружна *косы*.  
А на сэрцы аднаго з касцоў вяселле —  
Расплятуцца перад ім тугія *косы*.

Лёгка рэжа коска. Добрая *направа!*  
Жаўруковы слеў — налева і *направа*.  
Гэта гукі радасці ўгары віселі:  
Віза на любоў законную, *на права*.

Арыгінальны санет (шэкспіраўскага тыпу) са  
строфамі-Т. «Эпікурэйства» (2000) напісаў Ю.  
Пацюпа:

Дом на юру, вятры цалуюць *юр*,  
у ціхім доме піша вершы *Юр*.  
Ён наталіцца славаю паспеў,  
ён славіць краскі, хараство і *юр*.

Сцягнула. Песню жаваранак *слеў*,  
над ружай салаўя прачнуўся *слеў*,  
паўнюткі сад жамчужнае расы,  
дзе ўчора яблык, нібы месяц, *слеў*.

Вось за акном скрабецца дождж *касы*,  
ідзе праз двор, што пад лязом *касы*  
прычэсаны, і ў доме давідна  
ліецца дождж расплеценай *касы*.

А дзе краса, дзе келіхі *віна* —  
ня спее ў сэрцы горкая *віна*.

Т. ёсць у Э. Акуліна і некаторых іншых беларускіх паэтаў.

**Тэрцыёна** (італ. *terzina*, ад *terza* — трэцяя)  
— від верша, напісанага трохрадкоўямі з ланцужковай кампазіцыяй. Звычайна памер Т. — пяцістопны ямб. Усе трохрадкоўі ў такім вершы звязваюцца арыгінальнай рыфмоўкай: сярэдні радок кожнай папярэдняй страфы рыфмуецца з двума крайнімі наступнай (*аба бэб вэв...*). Т. заканчваецца асобным радком, што рыфмуецца з сярэднім радком апошняга трохрадкоўя. Т. увёў у

паэзію вялікі італьянскі паэт Дантэ, які напісаў імі сусветнавядомую «Боскую камедыю» (1307—1321). Спарадычна да Т. звярталіся А. Пушкін («...В начале жизни школу помню я»), А. Блок («Песнь Ада»), І. Франко (пралог да паэмы «Майсей»). У беларускай паэзіі першы ўзор Т. належыць М. Багдановічу (1913):

Ёсць чары у забытым, старадаўным;  
Прыемна нам сталеццяў пыл страхнуць  
І жыць мінулым — гэткім мудрым, слаўным, —

Мы любім час далёкі ўспамянуць,  
Мы сквапна цягнемся к старым паэтам,  
Каб хоць душой у прошлым патануць.

Таму вярнуўся я к рандо, санетам,  
І бліснуў ярка верш пануры мой:  
Як месяц зіхаціць адбітым светам, —

Так вершы ззяюць даўняю красой!

Украінскі паэт П. Тычына напісаў Т. тры вершы, прысвечаныя М. Кацюбінскаму. Сучасная ўсходнеславянская, у тым ліку беларуская, паэзія да Т. звяртаецца рэдка. Прыкладам Т. (праўда, без заключнага радка) з'яўляецца верш К. Кірэенкі «Пасля навальніцы». Ёсць Т. у А. Салаўя («Восеньскія тэрцыны»), Р. Крушыны («Тэрцыны»), У. Караткевіча («Апошняя песня Дантэ»), Я. Сіпакова («Тэрцыны пра наручнікі»), А. Грачанікава («Нам свецяць»), Э. Акуліна («Тэрцыны») і некаторых інш.

**Фраёшка** — у польскай сатырычнай паэзіі карацелька жартоўнага, камічнага зместу; разнавіднасць эпіграмы (*гл.*). Узнікла ў XVI ст. (М.



Рэй), тэрмін крыху пазней прапанаваў Я. Кахановскі. Ф. пісалі А. Міцкевіч, Ю. Тувім, К. Галчыньскі і інш. Вось Ф. беларускага паэта М. Мірановіча:

На злосць усім тым  
Загнаваючым буржуям  
Мы дружна будучыню  
Светлую будзем.  
Але нарэшце  
Ці ўнясе хто яснасць:  
Капі ж мы возьмемся  
За светлую сучаснасць?

*(«Капі ж?»)*

— Чаму не жэнішся,  
Фядот?  
У адзіноце  
Жыць жажліва!..  
— Ты ж не купляеш  
Піўзавод,  
Як хочаш выпіць  
Куфаль піва...

*(«Халасцякова крэда»)*

**Хоёку**, або **хаёйку**, — манастрафічны трохрадковы верш у японскай паэзіі. Як і танка, Х. належыць да асноўных відаў японскага верша. Структурна Х. выдзеліўся з танкі і з'яўляецца яе скарочанай формай. У Х. адсутнічае рыфма, але строга захоўваецца пэўная колькасць складоў у вершарадах: у першым і трэцім — пяць, у другім — сем. Надзвычайная сцісласць Х. прадвызначыла ёмістасць зместу, вобразную лакалічнасць і дакладнасць паэтычнага выказвання. Найбольш славуты майстар Х. у японскай паэзіі — сярэднявекowy паэт-класік Мацура

Басё (XVII ст.). Да Х. зрэдку звяртаюцца маладыя беларускія паэты:

Дыханне зямлі  
ветрам і аблокамі  
над намі плыве.

*(А. Глобус).*

Трымаю ў руцэ  
Бессмяротныя кветкі —  
Кветкі надзеі.

*(М. Шайбак)*

Прыклады Х. можна знайсці ў зборніку «Круглы год: Хоку беларускіх паэтаў» (Уклаў У. Адамчык; Мн., 1996), у які ўвайшлі вершы М. Танка, У. Арлова, У. Сіўчыка, В. Шніпа і інш.

**Цвёрдыя фоэрмы веёрша** — віды верша, якія ўзніклі пераважна ў сярэдневяковай класічнай паэзіі (у асноўным — італьянскай, французскай, іспанскай), набылі інтэрнацыянальнае бытаванне і вызначаюцца пастаянствам вершаванага памеру, рыфмоўкі, колькасці і размяшчэння вершаваных радкоў. Сюды адносяцца санет, трыялет, секстына, тэрцына, актава, рандо, рандэль, рытурнель, глоса і г. д. Адносіны да Ц. Ф. В. у розныя перыяды былі розныя. Так, у пачатку 20-х гадоў XX ст. украінскі паэт П. Тычына пісаў:

Скажыце мені:  
кому патрэбні рахітчні  
оці сонеты та пісні?  
Народу, скажыце? голодним? —

Нещасна, жалка ж та рука,  
що тріолетамі годзе  
робітніка.

Тады ж і беларускі паэт У. Дубоўка ў запале заяўляў:

Паэма, саната, санет —  
асадкі мінулага часу!  
У новыя ўправіць паэт  
сучаснасці нашай акрасу.

Праціўнікі асобных Ц. Ф. В. (у прыватнасці, санета) сустракаліся і шмат пазней. Аднак час паказаў памылковасць такіх поглядаў. Беларуская паэзія ў выніку гістарычных умоў свайго развіцця (афіцыйнае непрызнанне царскім урадам беларускай мовы, забарона — ажно да рэвалюцыі 1905—1907 гг. — беларускага друку і г. д.) багаццем Ц. Ф. В. авалодала толькі ў XX ст. Вялікі ўклад у абеларушванне разнастайных Ц. Ф. В. унеслі Я. Купала, М. Багдановіч, З. Бядуля, А. Гарун, У. Жылка, У. Дубоўка, Н. Арсеннева, М. Кавыль, А. Салавей, Р. Крушына, Н. Гілевіч, Р. Барадулін, Я. Сіпакоў і інш. У. Р. Крушыны ёсць унікальны твор — «Лірычная кантата», у страфічнай арганізацыі якога прысутнічаюць адначасова самыя розныя Ц. Ф. В.:

Паэзія — дзіўная музыка слоў,  
На ліры ігранне пачуццяў.  
Хто вуха глухое на сэрца скалоў,  
Той розум халодны ачмуціў.

Усю мілагучнасць, напеўнасць далоў!  
Крыніцу пяском скаламуціў.  
Паэма, той кажа, дурніца —  
Нікому ніколі не сніцца.

Дзе бачылі гэткае, каб у жыцці  
Гаворка была зрыфмаваная?  
Ці ж дактыль і ямб у размове знайсці?  
А форма? Нідзе не чуваная!  
Паэзія ёсць адхіленне ад нормы,  
Да простае прозы сапхнуць!  
І музыку слоў, і складаня формы,  
І звонкіх радкоў самакруць —  
З вышыняў Алімпу сапхнуць!  
Не трэба ні вобразаў смелых,  
Ні вершаў з рыфмоўкай, ні белых...  
Навошта? Мазгоў не сушы!  
Звычайны артыкул пішы.

***Няўжо я не дам сабе рады?  
Ад цёмнай развагі і рады  
Далей адысці, каб не чуць!  
Я цешуся, іншаму рады.***

Я рады, калі на радкі  
Натхненне кладзе свае знакі.  
А часта ў жыцці мастакі  
Не маюць ніякай падзякі.  
За светлае слова, за песню вясны  
І голад і холад спазналі яны.

*Паэзія — дзіўная музыка слоў.  
Сапраўдныя з ёю паэты  
Ідуць да высокае мэты,  
Хвалююць у цэле застыглу кроў.*

*Сягоння і я ў мілагучнасць ізноў  
Падсылаў свае самацветы  
І, восеньскім сонцам сагрэты,  
Збіраю праменне для музыкі слоў.*

*Праменне ў сугучнасць збіраю.  
І шчырае слова я ў песню бяру.  
Спяваю я роднаму краю.*

*Хачу, каб звінела кантата  
І ўсіх падымала высока ўгару,  
Каб добра жылі і багата.*

**Паэзія — дзіўная музыка слоў,  
Ігранне пачуццяў на ліры.  
І голас прываблівы, шчыры:  
Паэзія — дзіўная музыка слоў.  
Жывымі радкамі кіруе любоў,  
І тыя радкі — канваіры.  
Паэзія — дзіўная музыка слоў,  
Ігранне пачуццяў на ліры.**

Няхай анамалія, нават ламаная,  
А я на яе пазіраю з пашанаю.  
З гарачай любоўю іду да яе,  
Яна мне заўсёды і ўсюды пяе:  
Паэзія — дзіўная музыка слоў,  
Там моцна завязана сетка вузлоў.

Рандо, трыялеты, актавы, санеты,  
Газэлі, туюгі складайце, паэты!  
Прыгожыя формы бярэце,  
Багатыя і дасканалыя.  
Я з вамі ў раскошнай карэце,  
Я і ламаная анамалія.

Як бачым, у гэтым разнастрофным вершы Р. Крушыны вылучаюцца актава (першыя восем радкоў), туюг (тлусты курсіў), санет (звычайны курсіў), трыялет (тлусты шрыфт), паліндром (апошні радок верша, падкрэслены). Апрача гэтага, тут маем шасцірадкоўі трох відаў з рыфмоўкай аБаБвв (4-я страфа), ААббвв (перадапошняя страфа) і ААБВВВс (апошняя страфа). Другая страфа — прыклад арыгінальнага трынаццацірадкоўя: *аБбВВгВггДДее*. Часам Ц. Ф. В. называюць класічнымі вР-дамі строфай.

**Цэнто€н** (ад лац. cento — адзенне, пашытае

з розных абрэзкаў) — верш, складзены з урыўкаў розных твораў аднаго ці некалькіх паэтаў. У пераважнай большасці — гэта від гумарыстычнай літаратуры. Часам ужываецца і з пэўнымі навуковымі мэтамі. Так, рускі вершазнавец В. Баяўскі асабіста складзеным Ц., радкі для якога ўзяў са свабодных вершаў розных паэтаў, даводзіў думку, што верлібру ўласцівы філасофскі роздум. Ц. можа ўжывацца і як літаратурная пародыя. Такі характар мае сямістрофны Ц.-пародыя Цімоха Дзеразы (П. Сушко) («Літаратура і мастацтва». 1985. 12 ліпеня), які складаецца з катрэнаў аднолькавага памеру і падобнага зместу, узятых з кніг Я. Міклашэўскага, У. Скарынкінна, В. Гардзея, З. Дудзюк, С. Басуматравай, П. Макаля і В. Ракава. Вось своеасаблівы санет-Ц. Ю. Пацюпы «Арабескі» (2000), які амаль цалкам складзены з радкоў М. Багдановіча (10, 11), А. Гаруна (12), М. Грамыкі (6), К. Кірзэнкі (4), В. Ластоўскага (14), Г. Леўчыка (5), А. Моркаўкі (7), А. Паўловіча (1), А. Разанава, (3, 8), Хв. Чарнышэвіча (2, 13), Янука Д. (9):

У чарах млее ноч. За рэчкаю ў аддалі  
гамоняць радасна паміж сабой кусты  
па той бок. Што па той бок? І ўжо знікаеш ты.  
Так многа шчасця, хоць яго было так мала.

О, сэрца, ты не плач! — яшчэ не перастала  
нясцішна гаманіць у часе цемнаты.  
Пільнуеш, быццам смерць, гадзіны, дні, гады,  
калоціцца агонь, што губіць і ўздымае.

Шкада разбітых мар. На цёмным дне жыцця  
мінулае сваё прыпамінаю я  
і кожны трэск, і стогн, і звонкі птушак сокат.....

Прыходзь у гэты лес, паветра тут глытай —  
у хвалях возера разліта пазалота:  
Само-Сіерра, Рэйн, Аара, По, Дунай!

**ЧатырохрадкоЎік** — верш з чатырох вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. Розныя паводле рыфмоўкі і памеру Ч. асаблівае распаўсюджанне набылі ва ўсходняй паэзіі (айрэн, рубай). У беларускай паэзіі гэты від верша сустракаецца у розных жанрах і відах: у вершаваных карацельках, эпіграмах, эпітафіях, пародыях, лірычных эскізах. Напрыклад:

Незабыўнае імя Маці,  
як гаючы глыток жыцця:  
ўпершыню — на губах дзіцяці,  
прад канцом — на губах байца.

*(М. Федзюковіч)*

Хата анямелая, сівая,  
Са старой буслянкай, як вянком.  
Вокнамі задумна пазірае,  
Склаўшы рукі на дзвярах замком.

*(В. Шніп)*

Пакутна рукі разамкнуты,  
як леныградскія масты....  
І застануцца, застануцца  
па той бок — я, па гэты — ты.

*(Э. Акулін)*

Душы маёй хацелася збавення,  
і ты прыйшла, і сонца прывяла.  
Я ў гэтым свеце быў адно імгненне,  
але на вечнасць хопіць мне святла.

*(С. Законнікаў)*

Х. Чэрня напісаў Ч. цэлую кнігу вершаў «Святло рамонка» (Мн., 1981). Л. Яўменаву Ч. прыдаліся для цыклаў вершаў «Індзейскае лета», «Начная цішыня»).

**Шарада** (франц. charade, ад праванс. charrado — размова, балбатня) — від літаратурнай гульні-загадкі, звычайна вершаванай, у якой зашыфраванае слова адгадваецца па апісанні яго асобных складоў ці літар. Ш. асабліва пашырана ў дзіцячых выданнях. Я. Купала ў 1914 г., у час рэдактарства ў «Нашай ніве», напісаў 6 Ш. і змясціў іх у газеце. Паэт імкнуўся нават літаратурную гульнію звязаць з сацыяльнымі і нацыянальнымі праблемамі роднага народа, паказаць характэрныя асаблівасці побыту, звычайў беларусаў, беларускай прыроды. Вось адна з яго Ш.:

Эй, памыйся, мой дружок,  
Мылам ды вадою,  
А так складна, як у нас  
**Першае — другое.**

А калі ты ўжо **другі**  
І **чацвёрты** ўдаўся,  
Вось чаго замест бліна  
Ты дапамінайся.

Гамані: давайце мне  
**Чацвёртае** з раду  
І **трэцяе** побач з ім,  
Бо не будзе складу.

Ну, а **ўсё** — кругом цябе  
І ты з імі разам,  
Ажно цешыцца душа  
Адным гэтым сказам.

(Адказ: **Бе-ла-ру-сы**)



**Шаснаццацірадкоўік** — верш з шаснаццаці вершарадоў, завершаных па рытміка-інтанацыйным малюнку і па думцы. Як і шаснаццацірадкоўі (*эл.*), можа мець розную архітэктанічную будову, але часцей складаецца з чатырох катрэнаў, сэнсава і інтанацыйна цесна звязаных паміж сабой. Такія Ш. А. Куляшова, як асобныя, так і тыя, што склалі цыкл «Новыя вершы». Для прыкладу — Ш. У. Дзюбы:

Калі ў журбоце вы, удовы,  
калі не спіцца вам, салдаткі,  
то вы не думаеце, мабыць,  
што неспакойна мне за вас.  
Бо вамі сшытыя абновы,  
ля вашых губ праменні-складкі  
і з болем змешаная радасць —  
мне не пабочныя зусім.  
Хачу вас бачыць я шчаслівых  
і перасмешліва-гарэзных,  
і самых мілых, самых слаўных...  
Такі ён, роздум мой і сказ —  
пра вашы клопаты на нівах,  
пра смутак ваш у позвах-песнях,  
пра горкую слязу на ранах...  
.....! ўжо не страшны холад зім.

**Шасцірадкоўік** — верш з шасці вершарадоў, завершаных па метрычнаму, інтанацыйна-сінтаксічнаму малюнку і па думцы. Рыфмоўка ў ім можа быць розная: *ААББВВ*, *аБаБвв*, *абвабв* і інш. Вершы-Ш. вызначаюцца паглыбленым лірычным роздумам, афарыстычнасцю паэтычнага выказвання. Напрыклад:

Мы славу параўноўваем з віном,  
А забыццё глухое — з палыном.

Пакуль не лёг твой цень, твой дзень кароткі  
 З табою ў ложка вечнасці — труну,  
 П'ючы шумлівай славы хмель салодкі,  
 Не забывай пра горыч палыну.

(А. Куляшоў)

О, колькі ў нас нянек у літаратуры,  
 Дарадчыкаў і невясёлых і хмурых,  
 Прыхільнікаў розных сіропаў і сосак,  
 Ахоўнікаў сцёртых пыталнікаў, косак, —  
 Што часам шукае ў натоўпе рука  
 Сустрэць хоць бы нейкага ерэтыка.

(М. Танк)

**Эклоґа** (ад грэч. eklogḗ — адбор) — жанравая разнавіднасць букалічнай паэзіі; такі лірычны твор, пабудаваны ў форме дыялога, у якім паказваецца бытавая сцэнка з жыцця вясковаых людзей. У сярэднявековай Італіі асобныя Э. ставіліся на сцэне. З усходнеславянскіх Э. вядомы толькі рускія XVIII ст. (І. Багдановіч).

**Эспро́мт** — невялікі верш, складзены хутка, без доўгага папярэдняга абдумвання. З'яўляецца разнавіднасцю імправізацыі, пры якой вершы ўзнікаюць у часе іх выканання. Працэс імправізацыі апісаны, у прыватнасці, у «Егіпетских ночах» (1835) А. Пушкіным, прататыпам паэта-імправізатара яму паслужыў А. Міцкевіч, майстра Э. Вершы-Э. ёсць у Я. Коласа («Максіму Танку. Эспромтам»), П. Пестрака («Закончана дарога. Эспромт»), Э. Акуліна («Эспромт») і інш.

**Элеґія** (грэч. elegeía — жалобная песня, ад elegos — скарга) — верш, у якім выяўляюцца

смутак, журба, меланхолия з прычыны грамадскай несправядлівасці, сямейнага няшчасця ці асабістага гора. Узнікла Э. у старажытнагрэчаскай літаратуры (Тырцэй, Архілох, Феагнід, Калімах), выкарыстоўвала выключна элегічны двуверш (адсюль і назва) і выяўляла разнастайны змест (філасофскую развагу, пачуццё кахання, патрыятычны заклік, этычнае павучанне і г. д.). Сумнае гучанне ўпершыню набыла ў старажытнарымскіх паэтаў (Катул, Праперцый, Тыбул, Авідзій). Асаблівае распаўсюджанне Э. атрымала ў сентыменталістаў і рамантыкаў. Стваралі элегіі Гётэ («Рымскія элегіі»),

А. Пушкін («Брожу ли я вдоль улиц шумных»), М. Лермантаў («Выхожу один я на дорогу»), М. Някрасаў («Внимая ужасам войны»), Т. Шаўчэнка («Думы мае») і іншыя паэты. Вытокі беларускай літаратурнай Э. — у народнай песні (працоўнай, сямейна-абрадавай), у вопыце рускай і сусветнай літаратур, што ўплывалі на беларускую. Упершыню ў беларускай паэзіі Э. як

жанр з'явілася ў XIX ст. («Думка» Ф. Багушэвіча, «Могілкі» невядомага аўтара). Значнае месца займае ў творчасці М. Багдановіча, выяўляючы асабістыя і грамадскія матывы («...Не кувай ты, шэрая зязюля», «...Даўно ўжо целам я хварэю», «Цемень»). Сустрэкаецца Э. і ў беларускай савецкай паэзіі («У родных мясцінах» Я. Коласа, «Ой, не гніце, ветры» М. Танка, «Элегія» С. Ліхадзіеўскага). У Э. перадаюцца перш за ўсё інтымныя перажыванні («Прысніўся сон...» П. Панчанкі, «Элегія» М. Купрэева), аднак часам яна набывае выразнае грамадзянскае

гучанне («Элегіі неэлегічных дзён» Н. Гілевіча). А. Наўроцкі зрабіў спробу стварыць асобую яе разнавіднасць — с а т ы р ы € ч н у ю Э., у якой выкрывалася б сумнае, негатыўнае ў жыцці (цыкл «Элегіі»). Прыкладам сучасных твораў гэтага жанру можа служыць «Элегія» А. Куляшо-ва:

Жыццё маё — цяжкі з гадамі бой,  
І чым далей, то ўсё даўжэй прывалы,  
Буксуюць вершы, быццам самазвалы,  
Ды знаю я: надыдзе момант той,

Калі не хвоі снамі баравымі  
Атуляць мой дарожны неспакой,  
А схіляцца зларадна нада мной  
Мае гады з бародамі даўгімі.

Чаго прыйшлі, за цудамі якімі?  
Якога мне яны жадаюць сну?  
Яшчэ я ўстану, падапруся кіем,  
Старэчыя бароды расхіну.

За ўсе гады вазьму з гадоў даніну,  
З дарогай разлічуся рэштай дзён,  
Астатнія, як костку, смерці кіну  
За той парог, дзе векавечны сон.

**Эпас наро€дны** — фальклорныя творы ка-  
зачна-легендарнага зместу, якія  
адлюстроўваюць цікавыя, важныя для народа  
гістарычныя падзеі: эпапея, быліна, дума,  
гістарычная песня, балада, казка, паданне.  
Сусветная вусная народная творчасць пакінула  
багатую эпічную спадчыну: старажытнагрэчаскія  
эпапеі, скандынаўскія сагі, рускія быліны,  
украінскія думы, Э. народаў СНД («Манас»,  
«Кёраглы», «Джангар», «Сасунцы Давід»,

«Калевала», «Калевіпоэг», нарцкі эпас і інш.). У кожным з твораў Э. Н. увасоблены народныя тыпы, створаны яскравыя эпічныя вобразы. Беларускі Э. Н. развіваўся на аснове эпічнай традыцыі Кіеўскай Русі, у цеснай сувязі з Э. рускіх і ўкраінцаў. Самыя раннія эпічныя жанры — казкі і паданні пра асілкаў («Ілья», «Кірыл Кажамяка»), балады, быліны (зберагліся на Беларусі ў фрагментах). Гістарычныя песні перыяду фарміравання трох усходнеславянскіх народаў адлюстравалі барацьбу беларусаў супраць мангола-татарскага нашэсця, польска-каталіцкай экспансіі, вайну са шведамі, сялянска-казацкія паўстанні і інш. («Сяўрук», «Падымалісь чорны хмары»). Гістарычныя ўмовы развіцця беларускага народа ў мінулым (адсутнасць дзяржаўнасці, абмежаванні ў афіцыйным карыстанні роднай мовай і інш.) выклікалі шырокае развіццё вуснай народнай творчасці, у тым ліку казачнага і быліннага Э. Н. Я. Колас у свай час выказаў ідэю стварыць звод беларускага казачнага Э. Н., аб'яднаўшы асобныя творы вобразам аднаго народнага героя (напрыклад, Каваля Вярнідуба), як гэта зрабілі ў XIX ст. у амерыканцаў Лангфела («Спеў аб Гаяваце») і ў карэла-фінаў Лёнрат («Калевала»). Ідэя гэта пакуль што не рэалізавана. Што да спроб адрадзіць у наш час некаторыя віды гераічнага Э. Н. (у прыватнасці, быліны), то яны поспеху не мелі.

**Эпіграма** (грэч. epigramma — надпіс) — 1) у антычнай літаратуры невялікі афарыстычны

зварот да нейкай агульнавядомай асобы з пажаданнем або ўсхваленнем. Першапачаткова Э. пісаліся на сценах малітоўняў, пастаментах помнікаў, каштоўным посудзе і г. д. Пазней тэматычныя рамкі Э. пашырыліся, увабраўшы ў сябе дыдактычныя і філасофскія сентэнцыі, любоўныя, сатырычныя і інш. матывы. Майстрамі старажытнагрэчаскай і лацінскай Э. былі Сіманід, Асклепід, Калімах, Катул, Марцыял. У сваім «услаўленчым» значэнні жанр Э. увайшоў у старажытную беларускую літаратуру — т. зв. э п і к г р а ё м ы (узрыўны гук *ε* у старабеларускай мове перадаваўся літарамі *кє*) на гербы знатных магнатаў (напрыклад, эпіграма «На герб яснавельможнага пана Астафея Валовіча, пана Віленскага і прочых», напісаная А. Рымшам); 2) лаканічны (звычайна ад двух да васьмі радкоў) сатырычны верш з вострай і часта нечаканай канцоўкай, у якім дасціпна высмейваецца нейкая асоба ці грамадская загана. У еўрапейскай паэзіі XVIII—XIX стст. Э. славіліся Лафонтэн, Вальтэр, Русо, Бёрнс, Гётэ, Шылер, А. Пушкін, М. Някрасаў, В. Курачкін, Дз. Мінаеў і інш. У савецкай літаратуры надзённыя і дасціпныя Э. стварылі Дз. Бедны, А. Архангельскі, С. Маршак, С. Алійнык. Першыя беларускія Э. з'явіліся на пачатку XX ст. Майстрам Э. быў Я. Купала, які надаў ёй выразную сацыяльна-палітычную скіраванасць:

То беларус, то палячок,  
А чым папраўдзе — не згадаць.  
Паслухай, гладкі панічок:  
Пашто так скурай гандляваць?

Народны паэт пакінуў і шэраг Э. літаратурнага, а таксама прыватна-інтымнага зместу («Эпіграма на самога сябе», «Якубу Коласу», «Валодзю Хадыку»). Э. пісалі М. Багдановіч («Крытыку»), Я. Колас («Памяці нябожчыкаў», «Адзначым факт»), К. Крапіва («Да ноты Керзана», «Інтэрв'ю Якуба Коласа»). Да гэтага жанру ў беларускай паэзіі звярталіся М. Танк, В. Вітка, А. Вялюгін, Р. Барадулін, М. Скрыпка і некаторыя іншыя паэты. Вось некалькі розных паводле жанравай разнавіднасці Э.:

Таму і робяць ператрусы  
Падзей і дат, каб назаўжды  
Устанавіць, што беларусы —  
Нашчадкі..... Залатой арды.

*(А. Цыркуноў. «Абэцадаршчына»)*

Я не горшы ад Рагойшы  
І не меншы ад Камейшы,  
А прабіцца не ўдаецца  
Ні ў Саюз, ні ў выдавецтва.

*(К. Крапіва. «З скаргі маладога літаратара»)*

Новы Год..... ці будуць змены?  
Ці народ будзе маўчаць?  
Скача Зайка, скачуць цэны,  
Цэнаў Зайцу — не дагнаць.

*(М. Міцкевіч)*

Э. беларускіх пісьменнікаў увайшлі ў «Анталогію беларускай эпіграмы» (Уклаў К. Камейша. Мн., 2000).

**Эпіталаεμα** (грэч. *epithalameios oidē*, ад *eri*

— на, з выпадку і *tha€lamos* — шлюб, шлюбнае ложа) — урачыстая вясельная песня ў гонар жаніха і нявесты. Узнікла ў народным вясельным абрадзе ў Старажытнай Грэцыі і Рыме. Адзін з яе відаў — *г і м е н э€ й*, песня, у суправаджэнні якой нявеста ўваходзіла ў дом жаніха. Пазней Э. набыла значэнне самастойнага літаратурнага жанру — своеасаблівай оды ў гонар маладых. Вядомыя Э. Сафо (VII ст. да н. э.), Катула (I ст. да н. э.). У Расіі да яе звярталіся В. Традзьякоўскі, І. Севяранін. Першую беларускую Э. напісаў У. Караткевіч (1967):

Кахання бог у светлай сіле  
Сядзіць між нас. Я п'ю нагбом  
За вас: прыгожых, добрых, мілых,  
За ваш стары і новы дом.  
Да схілу дзён сваіх астатніх  
Мы вам сябры. Няхай жыве  
Наш гонар: Слава і Тацяна,  
Сябры ад сёння і — навек.  
Маю аб вечным і адзіным:  
Хай шчасны будзе на вякі  
Шлюб Беларусі і Украіны,  
Шлюб Львова й Іслачы-ракі.

Э. «Уваходзіны ў паэму» напісаў Я. Сіпакоў. Эпіталамны характар маюць асобныя раздзелы паэмы Я. Купалы «Яна і я».

**Эпіта€фія** (грэч. *epitha€phios*, ад *epi* — на, з выпадку і *taphos* — магіла) — адзін з вершаваных жанраў. У антычнай лірыцы — верш-надпіс на магільным помніку. У такім значэнні Э. зрэдку ўжываецца і сёння (напрыклад, Э. на адным з помнікаў Хатынскага мемарыяла). Аднак яшчэ



ў старажытнасці гэтым тэрмінам сталі называць любы невялікі верш, напісаны ў форме надмагільнага надпісу, т. зв. фіктыўны надмагільны надпіс. З часам Э. набыла выразнае сатырычнае гучанне, стала зброяй ідэйнай, палітычнай барацьбы. Такія функцыі яна атрымала, напрыклад, у творчасці выдатнага шатландскага паэта XVIII ст. Р. Бёрнса.

З беларускіх пісьменнікаў упершыню да Э. звярнуўся С. Полацкі. Пасля яго доўгі час гэтым жанрам ніхто не карыстаўся, і толькі на пачатку XX ст. ён адрадыўся ў творчасці Я. Купалы («Мая эпітафія», 1906). У сучаснай беларускай паэзіі Э. з'яўляецца найперш відам сатырычнай паэзіі (асобныя эпітафіі М. Танка і В. Віткі, «Эпітафія на помнік паклёпніка» М. Скрыпкі). Такая і «Эпітафія» К. Крапівы, напісаная ў час Вялікай Айчыннай вайны з выпадку знішчэння партызанамі гітлераўскага стаўленіка на Беларусі гаўляйтэра Кубэ:

Тут ляжыць высокі чын —  
Кубэ, Гітлераў служака.  
Пры жыцці быў сукін сын  
І загінуў як сабака.

Сатырычным пафасам прасякнута і «Эпітафія» Н. Гілевіча:

Тут спіць Пракоп.  
Ён рана ўсop,  
Бо траціў сілы з неашчаднасцю  
На два франты: як вершароб  
І як стукач (па сумяшчальніцтву).

Аднак часам Э. мае і выразна лірычны характар, як, напрыклад, «Эпітафія» М. Танка

(«Не завіце безыменнымі...»).

**Эроэтык** — верш фрывольнага, эратычнага зместу. Традыцыі яго — ў фальклоры, у фрывольных песнях (найперш — радзінных), анекдотах, прыгаворах, загадках, прыказках і інш. Для прыкладу, адна з такіх радзінных песень:

А кум кумку разуваў  
 І пад ножку пазіраў.  
 А кумочка, што за звер?  
 Я баюся, каб не з'еў.  
 А ты мой жа куманёк,  
 Твой дурненькі разумок.  
 Гэта ж тая курыца,  
 А што ўночы туліцца.  
 Гэта ж тая бобра,  
 З якой ноччу добра.

Вось Э. англійскага паэта XVII ст. Джона Дона ў перакладзе М. Танка:

Дай жа далоням насыціцца ўдоваль  
 Побач, паміж і вышэй і на доле.  
 О, мой свет новы, нікім неадкрыты,  
 Толькі адным мной, шчаслівым, абжыты!

Эратычныя матывы былі не чужыя самому М. Танку («Добры дзень», «.....Каб вытачыць гэтка ножкі», «Ave Maria» і інш.). Э. ёсць у Р. Барадуліна (гл., у прыватнасці, яго кнігу «Здубавецце»), Г. Бураўкіна, У. Някляева, Л. Дранько-Майсюка, А. Глобуса і інш. Важна, аднак, у творах такога тыпу датрымлівацца належнай меры, каб не апусціцца да парнаграфіі.

**Эскіз** (ад франц. *esquisse* — папярэдні накід) — гэтым тэрмінам, што ўжываецца ў мастацтве жывапісу (агульны накід усяго малюнка ці асоб-

най яго часткі), часам называюць невялікі верш-замалёўку, заснаваны на нейкай адной зрокава-нагляднай дэталі. Вось, для прыкладу, «Эскіз» Я. Сіпакова:

Прысланіўся да ліўня тугога спіною натомленай  
і гляджу з-пад далоні, удзіўлены,  
Як перад самай сцяною дажджу хапатліва  
мак пад сонцам таўкуць камары...

У такім самым значэнні падчас выкарыстоўваецца тэрмін э ц ю€ д («Эцюд» М. Танка, «Эцюд рэўнасці» Г. Бураўкіна, «Эцюды» А. Грачаникава і інш.).

**Ямбы** — напісаня ямбічнымі памерамі сатырычныя вершы, у якіх баявітае выкрыццё адмоўнага, аджылага спалучаецца з патэтычным ухваленнем станоўчага, новага. Як асобны жанр Я. узніклі ў Старажытнай Грэцыі, пашырэнне набылі ў Францыі падчас буржуазна-дэмакратычнай рэвалюцыі (сатырычная кніга А. Барб'е «Ямбы»). Цыкл філасофска-палітычных «Ямбов» належыць А. Блоку. Вядомы ўкраінскі паэт М. Бажан выдаў зборнік вершаў «Ямбы» (1940). У беларускай паэзіі да гэтага жанру звярнуўся П. Панчанка (верш «Ямбы», 1962):

Мне надакучылі малебны  
У шалашах звычайных дат,  
Ружовы дым і гул хвалебны  
І хітра скроены даклад.

Ледзь не штодня са сцэн бялеюць  
Прэзідыумныя ілбы.  
Занадта многа юбілеяў,  
Занадта многа пахвальбы.

Асколкі сонца на вясле,  
Асколкі сонца на асле...  
Нібы няма ўжо спраў. Нібыта  
Да зор арбіты ўсе прыбіты...

Сябры мае, жыццё будуйце,  
Гадуйце весела малых,  
Усмешак людзям не шкадуйце  
І не шкадуйце тым хвалы,

Хто справу любіць больш за славу.  
Хвалі чысцей, хвалі прасцей  
Герояў ворыва і плавак,  
Хто і праце і расце...

## ДАСЛЕДАВАННІ ПА ПАЭТЫЦЫ ВЕРША<sup>1</sup>

- Адмони В.** Поэтика и действительность. Л., 1975.
- Аминов А.** Жанр рубаи и советская лирико-философская поэзия. Душанбе, 1987.
- Аминов Магомед-Загид.** Тенденции развития дагестанского стихосложения. Махачкала, 1974.
- Арватов Б.** Социологическая поэтика. М., 1928.
- Артюшков А.** Основы стиховедения. М., 1929.
- Асафьев Б. В.** Речевая интонация. М.; Л., 1965.
- Асафьева Н. М.** Виды синтаксических повторов. М., 1962.
- Асеев Н.** Зачем и кому нужна поэзия. М., 1961.
- Ахметов З. А.** Казахское стихосложение. Алма-Ата, 1964.
- Ахметов З. А.** Теория поэтической речи. Алма-Ата, 1973.
- Баевский В. С.** Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972.
- Баевский В. С.** Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001.
- Бальмонт К.** Поэзия как волшебство. М., 1922.
- Барабаш Ю.** Вопросы эстетики и поэтики. М., 1978.
- Баранчиков А. П.** Изобразительные средства индийской поэтики. Л., 1947.
- Барышникова К. К.** О просодических единицах речи. Минск, 1972.
- Барычэўскі А.** Тэорыя санету. Мінск, 1927.
- Барычэўскі А.** Паэтыка літаратурных жанраў. Мінск, 1927.
- Бахтин Н. М.** Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бейли Дж.** Избранные статьи по русскому народному стиху. М., 2001.
- Бейли Дж.** Избранные статьи по русскому литературному стиху. М., 2004.

---

<sup>1</sup> У спіс уключаны найбольш значныя працы па тэорыі паэзіі, якія выйшлі на ўсходнеславянскіх мовах за восем апошніх дзесяцігоддзяў. Адрасуецца студэнтам-філолагам, якія вывучаюць гісторыю і тэорыю верша, а таксама ўсім, хто, зацікавіўшыся пытаннямі паэтыкі, хоча глыбей спасцігнуць таямніцы паэтычнага слова, авалодаць метадыкай вершазнаўчага аналізу.

- Беларуская** энциклапедыя: У 18 т. Мінск, 1996—2004.
- Белый А.** Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.
- Белый А.** Поэзия слова. Пг., 1922.
- Бердников Л. И.** «Счастливыи Феникс»: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII — начала XIX в. СПб., 1997.
- Бехер Н. Р.** В защиту поэзии. М., 1959.
- Бирюков С.** Зевгма: русская поэзия от маньеризма до пост-модернизма. М., 1994.
- Благонравов В. Н.** В. Я. Брюсов — мастер русского сонета. Самарканд, 1985.
- Блисковский З. Д.** Муки заголовка. М., 1972.
- Богомолов И. А.** Стихотворная речь. М., 1995.
- Борина Н. Д.** Поэтика классического японского стиха. М., 1978.
- Брюсов В.** Наука о стихе: Метрика и ритмика. М., 1919.
- Брюсов В.** Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам. М., 1918.
- Брюсов В.** Основы стиховедения: Общее введение. Метрика и ритмика. 2-е изд. М., 1924.
- Бунчук Б. І.** Віршування Івана Франка. Чернівці, 2000.
- Бурячок А. А., Гурин І. І.** Словник українських рим. Київ, 1979.
- Бюхер К.** Работа и ритм. М., 1923.
- Васильев Г. М.** Якутское стихосложение. Якутск, 1965.
- Веселовский А.** Историческая поэтика. Л., 1940.
- Вильдрак Ш., Дюамель Ж.** Теория свободного стиха. М., 1920.
- Виноградов Ш. Н.** Проблемы содержания и формы литературного произведения. М., 1958.
- Виноградов В.** Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
- Винокур Г. О.** Маяковский — новатор языка. М., 1943.
- Вишневский К. Д.** Мир глазами поэта. Начальные сведения по теории стиха. М., 1979.
- Владимиров С. В.** Стих и образ. Л., 1968.
- Воробьев Ю. В.** Некоторые особенности строфики в английской поэзии 18 и 19 веков. М., 1968.
- Всеволодский-Гернгросс В.** Теория русской речевой интонации. Пг., 1923.
- Выготский Л. С.** Психология искусства. 2-е изд. М., 1968.
- Гармония** противоположностей: Аспекты теории и истории сонета. Тбилиси, 1985.

- Гаспаров М. Л.** Очерки истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. 2-е изд. М., 2000.
- Гаспаров М. Л.** Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
- Гаспаров М. Л.** Очерк истории европейского стиха. М., 1989.
- Гаспаров М. Л.** Русские стихи 1890—1925 гг. в комментариях. М., 1993.
- Гаспаров М. Л.** Метр и смысл. М., 1999.
- Герасимович Л. К.** Монгольское стихосложение. Л., 1975.
- Гілевіч Н. С.** Паэтыка беларускай народнай лірыкі. Мінск, 1975.
- Гілевіч Н. С.** Паэтыка беларускіх загадак. Мінск, 1976.
- Гинзбург Л.** О лирике. М.; Л., 1964.
- Гиршман М. М.** Ритм художественной прозы. М., 1982.
- Гончаров Б. П.** Поэтика Маяковского. М., 1983.
- Гончаров Б. П.** Звуковая организация стиха и проблема рифмы. М., 1973.
- Гиршман М. М.** Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. Н. Тютчева. М., 1981.
- Григорьев В. П.** Словарь языка русской советской поэзии. М., 1965.
- Григорьев М. С.** Введение в поэтику. М., 1924. Ч. 1.
- Грынчык М.** Шляхі беларускага вершаскладання. Мінск, 1973.
- Гуляк А. Б., Савченко І. В.** Основи віршунання. К., 1997.
- Гусейнаев А. Г.** Основы дагестанского стихосложения на материале лакской поэзии. М., 1979.
- Дей О. І.** Поетика україньськоґ народноґ пісні. Київ, 1978.
- Дерюгина А. А.** Основы римского стихосложения. Саратов, 1968.
- Джиоев Х. С.** Народное стихосложение и речевой стих осетинской поэзии. Орджоникидзе, 1974.
- Дмитриева Н.** Изображение и слово. М., 1962.
- Дуброўскі А. У.** Паэтыка Рыгора Барадуліна: рытмічная арганізацыя верша: АҚД. Мінск, 2003.
- Дубянецкі Э.** Культуралогія: Энцыклапедычны даведнік. Мінск, 2003.
- Ермоленко С. Я.** Синтаксис віршовоґ мови. Київ, 1969.
- Жирмунский В. М.** Теория стиха. Л., 1975.
- Жирмунский В. М.** Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
- Жовтис А. Л.** Стихи нужны... Алма-Ата, 1968.
- Жураўлёў В. П., Шпакоўскі І. С., Яскевіч А. С.** Пытанні паэтыкі. Мінск, 1974.



- Западов В. А.** Русский стих XVIII — начала XIX века: Ритмика. Л., 1974.
- Загул Д.** Поэтика. Кисв, 1923.
- Зырянов И. В.** Поэтика русской частушки. Пермь, 1974.
- Иванов Н. Н.** Чувашское стихосложение и его особенности. Чебоксары, 1957.
- Ивлев Д. Д.** Ритмика Маяковского и традиции русского классического стиха. Рига, 1973.
- Ильинская Н. С.** Лексика стихотворной речи Пушкина. М., 1970.
- Илюшин А. А.** Русское стихосложение. М., 1988.
- Исследования** по поэтике и стилистике. Л., 1972.
- Исследования** по теории стиха. Л., 1978.
- Историческая поэтика:** структура жанра и образа. Караганда, 1993.
- Кабаковіч А.** Паэзія Максіма Багдановіча. Мінск, 1978.
- Кабаковіч А.** Беларускі свабодны верш. Мінск, 1985.
- Калачева С. В.** Выразительные возможности русского стиха. М., 1977.
- Калачева С. В.** Эволюция русского стиха. М., 1986.
- Калитин Н.** Слово и мысль. О поэтическом мастерстве В. Маяковского. М., 1959.
- Карпов А. С.** Стих и время. Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов. М., 1966.
- Каспяровіч М.** Узоры для літаратурных гурткоў пры «Маладняку» і гурткоў селькораў. Мінск, 1927.
- Качуровський І.** Фоніка. Мюнхен, 1984.
- Качуровський І.** Нарис компаративно́с метрики. Мюнхен, 1985.
- Качуровський І.** Строфа. К., 1994.
- Квятковский А. П.** Поэтический словарь. М., 1966.
- Ковалевський В.** Рима: Ритмічні засоби украї́нського вірша. Київ, 1965.
- Коваленков А.** Практика современного стихосложения. М., 1960.
- Коваленков С. А.** Поэма как жанр литературы. М., 1982.
- Кожин В.** Стихи и поэзия. М., 1980.
- Кондратов А. М.** Математика и поэзия. М., 1962.
- Кормилов С. И.** Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995.
- Костенко Н.** Микола Бажан: Життя. Творчість. Особливості віршостилістики. К., 2003.
- Костенко Н.** Поэтика Павла Тичини: Особливості віршування. Кисв, 1982.

- Красноперова М. А.** Модели лингвистической поэтики: ритмика. Л., 1989.
- Красноперова М. А.** Основы реконструктивного моделирования стихосложения. СПб., 2000.
- Куруч Л. М.** Молдавское стихосложение: История, теория, типология. Кишинев, 1985.
- Лазарук М.** Тэорыя літаратуры. 2-е выд. Мінск, 1971.
- Лазарук М. А., Ленсу А. Я.** Уводзіны ў літаратуразнаўства. Мінск, 1982.
- Лазарук М. А., Ленсу А. Я.** Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў. 2-е выд. Мінск, 1996.
- Ларин Б. А.** Эстетика слова и язык писателя. М., 1974.
- Лесин В. М., Пулинець О. С.** Словник літаратурознавчых тэрмінаў. 3-е вид. К., 1971.
- Лесин В. М.** Літаратурознавчы тэрміны. Ки-в, 1985.
- Лилли И.** Динамика русского стиха. М., 1997.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий.** М., 2001.
- Литературный энциклопедический словарь.** М., 1987.
- Літаратурознавчы слоўнік-довіднік.** К., 1997.
- Лотман Ю. М.** Структура художественного текста. М., 1970.
- Лотман Ю. М.** Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.
- Макарэвіч А.** Кароткі літаратуразнаўчы слоўнік. 2-е выд. Мінск, 1969.
- Мамонов А. Н.** Свободный стих в японской поэзии. М., 1970.
- Матяш С. А.** Вольный ямб русской поэзии XVIII—XIX вв.: жанр, стиль, стих. Л., 1986.
- Машбиц-Веров И.** О поэтике Маяковского. Куйбышев, 1956.
- Мелентьев Г. В.** Венок сонетов: Библиографический указатель. Саранск, 1988.
- Михайлов Ал.** Азбука стиха. М., 1982.
- Мысль**, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха / Сост. В. Е. Холшевников. 2-е изд. М., 1987.
- Наровчатов С.** Необычное литературоведение. М., 1981.
- Никонов В. А.** Строфика: Изучение стихосложения в школе. М., 1960.
- Обратный словарь русского языка.** М., 1974.
- Овчаренко О. А.** Русский свободный стих. М., 1984.
- Огнев В.** Книга про стихи: Заметки, наблюдения, выводы. М., 1963.
- Озеров Л.** Стих и стиль: Записки поэта. М., 1975.

- Озеров Л.** Необходимость прекрасного. М., 1983.
- Онтология стиха:** Памяти В. Е. Холшевникова. СПб., 2000.
- Орлицкий Ю. Б.** Стихи и проза в русской литературе: очерки истории и теории. Воронеж, 1991.
- Палкин М. А.** Лирика как искусство стихотворного слова. Минск, 1986.
- Панченко А. М.** Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973.
- Папаян Р. А.** Сравнительная типология национального стиха: русский и армянский стих. Ереван, 1980.
- Поляков М.** Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
- Портер Л. Г.** Симметрия — владычица стихов. М., 2003.
- Поспелов Н. С.** Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. М., 1960.
- Поспелов Н. С.** Лирика среди литературных родов. М., 1976.
- Потебня А. А.** Эстетика и поэтика. М., 1976.
- Поэзия и музыка:** Сб. ст. и исслед. М., 1973.
- Поэт и слово:** Опыт словаря. М., 1973.
- Проблемы** восточного стихосложения. М., 1973.
- Проблемы** поэтики. М.; Л., 1925.
- Проблемы** теории стиха. Л., 1984.
- Проблемы** типологии перевода и рецепции поэтического текста: Труды по метрике и поэтике. Тарту, 1985.
- Поэтика.** Л., 1926—1927. Вып. 1—5.
- Поэтика** и стилистика русской литературы. Л., 1971.
- Поэтика** и стиховедение. Рязань, 1984.
- Поэтический** строй русской лирики. Л., 1973.
- Пустовойт П. Г.** От слова к образу. 2-е изд. М., 1974.
- Пяст В.** Современное стихосложение: Ритмика. Л., 1931.
- Рагойша В.** Паэтыка Максіма Танка: Культура вобраза. Характар верша. Мінск, 1968.
- Рагойша В.** Гутаркі пра верш: Метрыка, рытміка, фоніка. Мінск, 1979.
- Рагойша В. П.** Тэорыя літаратуры ў тэрмінах. Мінск, 2001.
- Рагойша В. П.** На шляху да Парнаса: Даведнік маладога літаратара. Мінск, 2003.
- Ралько І.** Беларускі верш: Старонкі гісторыі і тэорыі. Мінск, 1969.
- Ралько І.** Вершаскладанне: Даследаванні і матэрыялы. Мінск, 1977.
- Ралько І.** Верш і мова: Праблемы тэорыі і гісторыі беларускага верша. Мінск, 1986.
- Руднев П. А.** Введение в науку о русском стихе. Тарту, 1989. Вып. 1.

- Русская советская поэзия и стиховедение.** М., 1969.
- Русский стих:** Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М., 1996.
- Русское стихосложение:** Традиции и проблемы развития. М., 1985.
- Русское стихосложение XIX в.:** Материалы по метрике и строфике рус. поэтов. М., 1979.
- Сакулин П. Н.** К вопросу о построении поэтики. М., 1923.
- Салков В.** В начале стиха. Л., 1930.
- Самойлов Д.** Книга о русской рифме. 2-е изд. М., 1982.
- Сеидов Ф.** Метрика азербайджанской поэзии. Баку, 1955.
- Сельвинский И.** Я буду говорить о стихах. М., 1973.
- Сивокінь Г. М.** Давні українські поетики. Харків, 1960.
- Синельников В. М.** Поэтика русской народной лирики. М., 1959.
- Сидоренко Г.** Українське віршування. Київ, 1972.
- Сидоренко Г.** Ритміка Шевченка. Київ, 1967.
- Сидоренко Г.** Від класичних нормативів до верлібру. Київ, 1980.
- Скафтымов А. П.** Поэтика и генезис былин. Саратов, 1924.
- Славянский стих:** Лингвистическая и прикладная поэтика. М., 2001.
- Славянский стих:** стиховедение, лингвистика и поэтика. М., 1996.
- Словарь** литературоведческих терминов / Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974.
- Слово** и образ. М., 1964.
- Сонет** серебряного века. М., 1990.
- Стехин Ю. К.** Специфика стихотворной речи. Днепропетровск, 1971.
- Структура** и функционирование поэтического текста: Очерк лингвистической поэтики. М., 1985.
- Структурализм:** «за» и «против». М., 1975.
- Сулима М. М.** Українське віршування кінця XVI — початку XVII ст. Київ, 1985.
- Теория** стиха. Л., 1968.
- Тимофеев Л. И.** Теория стиха. М., 1939.
- Тимофеев Л. И.** Очерки теории и истории русского стиха XVIII—XIX вв. М., 1958.
- Тимофеев Л. И.** Слово в стихе. 2-е изд. М., 1987.
- Ткаченко А.** Мистецтво слова. К., 1998.
- Томашевский Б. В.** Краткий курс поэтики. 5-е изд. М.; Л., 1931.

- Томашевский Б. В.** Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959.
- Томашевский Б. В.** Стилистика и стихосложение. Л., 1959.
- Тренин В. В.** В мастерской стиха Маяковского. М., 1937.
- Трофимов И.** Школьный литературный словарь. Даугавпилс, 1996.
- Туденов Г. О.** Бурятское стихосложение. Улан-Удэ, 1958.
- Туфанов Ю. К.** К зауми: фоническая музыка и функции согласных фонем. Пг., 1924.
- Тынянов Ю.** Проблема стихотворного языка. М., 1965.
- Узнясенкі А.** Паэтыка М. Багдановіча. Коўна, 1926.
- Успенский Б. А.** Поэтика композиции. М., 1970.
- Учебный материал по анализу поэтических текстов.** Таллин, 1982.
- Ушаков Н.** Состязание в поэзии. Киев, 1969.
- Федоров А. В.** Очерки общей и сопоставительной стилистики. М., 1971.
- Федоров А. И.** Образная речь. Новосибирск, 1985.
- Федотов О. И.** Фольклорные и литературные корни русского стиха. Владимир, 1981.
- Федотов О. И.** Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2-х кн. Кн. 1: Метрика и ритмика. Кн. 2: Строфика. М., 2002.
- Франко И.** Из секретов поэтического творчества. М., 1967.
- Хамраев М. К.** Основы тюркского стихосложения. Алма-Ата, 1963.
- Харджиев Н., Тренин В.** Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
- Харлап М. Г.** О стихе. М., 1966.
- Холшевников В. Е.** Основы стиховедения: Русское стихосложение. 3-е изд. СПб., 1996.
- Холшевников В. Е.** Инструкция к составлению словаря рифм А. С. Пушкина. Л., 1974.
- Холшевников В. Е.** Стиховедение и поэзия. Л., 1991.
- Цыбенко В. А.** Основы учения о стихе. Новосибирск, 1975.
- Чамата Н. П.** Ритміка Т. Г. Шевченка. Київ, 1974.
- Чичерин С.** Идеи и стиль. М., 1965.
- Чичерин С.** Ритм образа. М., 1980.
- Шапир М. И.** *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков.* Кн. 1. М., 2000.
- Шенгели Г.** Техника стиха. 2-е изд. М., 1960.
- Шервинский С. В.** Ритм и смысл. М., 1961.

- Шершеневич В.**  $2 \times 2 = 5$ . М., 1920.
- Шмелев Д. Н.** Слово и образ. М., 1964.
- Шпакоўскі І. С.** Структура вершаванага вобраза. Мінск, 1972.
- Штокмар М. П.** Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.
- Штокмар М. П.** Рифма Маяковского. М., 1958.
- Шульговский Н.** Прикладное стихосложение. 2-е изд. Л., 1929.
- Эволюция** поэтической речи XIX—XX вв.: Перифраза, сравнение. М., 1986.
- Эйхенбаум Б.** О поэзии. М., 1969.
- Энцыклапедыя** літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т. Мінск, 1984—1987.
- Эткинд Е. Г.** Материя стиха. 3-е изд. СПб., 1998.
- Эткинд Е. Г.** Проза о стихах. М., 2001.
- Якубський Б.** Наука віршування. Київ, 1922.
- Янка Купала:** Энцыклапедычны даведнік. Мінск, 1986.
- Янкоўскі М. А.** Паэтыка беларускіх прыказак. Мінск, 1971.
- Яскевіч А.** Ад слова да вобраза. Мінск, 1972.
- Яскевич А.** Ритмическая организация художественного текста. Минск, 1991.

## ПРАДМЕТНЫ ПАКАЗАЛЬНІК<sup>1</sup>

- Абрадавая паэзія 400—404  
*Абрыў* 156  
 Абрэвіатура 73  
*Абцадла* 405  
*Авангардызм* 52  
 Адзінапачатак 144—146  
 Адзінацацірадкоўе 351  
 Адзінацаціскладовік 184  
*Аднагалоссе* 321  
 Аднарадковік 404—405  
 Аднародная рыфма 307—308  
 Аднаскладовая стапа 184—185  
 Аднастрофны верш 352—353  
*Адухаўленне* 77—78  
 Адычная страфа 353—354  
 Азбукоўнік 405—406  
*Азначэнне* 129  
 Айрэн 406—407  
*Акаталектычны верш* 215  
 Акварэль 407  
 Акраверш 407—409  
*Акраманаграма* 173  
*Акрапаэма* 408  
 Аксімаран (аксюмаран) 78  
 Актава 409—410  
 Актэт 360—361  
 Акцэнт рытмічны 228—229  
Акцэнтна-складовы верш  
 185—188  
 Тэрміны, якія тлумачацца ў слоўных артыкулах, што прысвечаны іншым тэрмінам, выдзелены курсівам.  
 Ампліфікацыя 140—142  
 Амфібалія 142—143
- *музычна-моўны (песенны)* 190  
 — *інтанацыйна-сказаваы (рэчытатыўны)* 190  
*Акын* 20  
 Алегорыя 79—81  
 Александрыйскі верш 411  
*Алітэрацыйны верш* 284  
 Алітэрацыя 293—294  
 Алкеева страфа 354  
*Алкееў верш* 354  
 Алкманава страфа 354  
*Алкманаў верш* 354  
*Альба* 497  
 Альбомная лірыка 412  
*Альманах* 346  
 Альтэрнанс 294—295  
 Алюзія 81—82  
 Амаграфічная рыфма 295  
 Аманімічная рыфма 295—296  
 Амафонная рыфма 296—297  
*Амафоны* 83  
 Амебеіная кампазіцыя 355—356  
*Амографы* 83  
 Амонімы 82—83  
 — *граматычныя* 83  
 — *міжмоўныя* 83  
 — *фанетычныя* 83

- Амфібрахій 190—191 — *узбагачаная* 299  
*Амфімакр* 195  
*Анаграма* 282  
 Анаграмная рыфма 297—298  
*Анадып্লосіс* 173  
 Анакалуф 143—144  
 Анакруза 191—193  
*Анаматапея* 309  
*Ананімны твор* 21  
 Анапест 193—194  
 Анафара 144—146  
 — *гукавая* 144  
 — *лексічная* 144  
 — *сінтаксічная* 145  
 Анафарычная кампазіцыя  
 356—357  
*Анеліцызм* 89  
 Анегінская страфа 357—358  
 Анжамбеман 163—165  
*Анталогія* 346  
 Антанамазія (антанамасія) 84  
 Антонімы 84—85  
*Антыбакхій* 195  
*Антыклімакс* 149  
*Антысласт* 195  
 Антыстрафа 358  
 Антытэза 146—148  
 Антыфразіс 103—104  
 Антычнае вершаванне 194—  
 197  
 Антычныя строфы 358—359  
 Апавяданне вершаванае  
 412—413  
 Апавяданне вершам 412—  
 413  
 Апастрофа 85  
 Аплікацыя 85—86  
 Апovesць вершаваная 413—  
 414  
 Апорная рыфма 298—299



- Апорны націск* 228  
*Араторыя* 465  
*Арго* 99  
*Арсіс* 196, 224  
*Архаізм* 86—87  
*Архітэктоніка* 344  
*Асананс* 299—301  
 — *узмоцнены* 300  
*Асанансная рыфма* 301  
*Асіндэтон* 148—149  
*Асклепіядаў верш* 197  
*Астрафічны верш* 359  
*Атрыбуцыя* 30  
*Аўталагічны стыль* 76, 108  
*Аўтаразнаўства* 26  
 — *пушкізнаўства* 26  
 — *багдановічазнаўства* 26  
 — *коласазнаўства* 26  
 — *купалазнаўства* 26  
 — *франказнаўства* 26  
 — *шаўчэнказнаўства* 26  
*Аўтарская глухата* 87—88  
*Афарызм* 414—415  
*Ашуг* 20  
*Аэд* 20
- Багатая рыфма** 301—302  
*Байка* 415—416  
*Байкавы верш* 205  
*Бакхій* 195  
*Балада* 417—418  
*Банальная рыфма* 302—303  
*Бандурыст* 20  
*Бард* 20, 498  
*Баркарола* 497  
*Барока* 49  
*Бахшы* 20  
*Баян* 20  
*Бедная рыфма* 303  
*Бейт* 359
- Белы верш 418—420

- Бібліяграфія* 28—29 — *тып* 43  
*Біяграфістыка* 32  
 Брахікалан 420—421  
 Букалічная паэзія 421—422  
 Буколіка 421—422  
*Бумбамлітызм* 56  
 Бурымэ 422—424  
 Быліна 424—425  
 Былінны верш 197—198  
 Быліца 425  
 Бяззлучнікаваць 148—149
- Вайсковыя** песні 425—426  
 Валачобныя песні 426—428  
 Варварызм 88—91  
 Васьмірадкавік 428—429  
 Васьмірадкоўе 360—361  
 Верлібр 253—255  
 Версэт 429—431  
 Верш 198—199  
 Вершаваная мова 200  
 Вершаванне 200—201  
 Вершавы рытм 202—204  
 Вершазнаўства 40—42  
 Вершаказ 431—432  
*Вершарад* 239  
 Вершаскладанне 200—201  
*Верш* у прозе 431  
*Верш Маякоўскага* 189  
 Від верша 399—400  
*Від штрафы* 348  
 Віланэля (віланэль) 432—433  
 Віралэ 433—434  
 Вобраз паэта 47—49  
 Вобраз паэтычны 42—43  
 — *малюнак* 42  
 — *перажыванне* 42  
 — *сімвал* 42  
 — *слоўны* 42

- Вольнасць паэтычная 91  
 Вольны верш 204—205  
 — *урэгуляваны* 205  
*Вольны ямб* 205  
 Восенскія песні 434—435  
*Вульгарны сацыялагізм* 36,  
 45  
 Вульгарызм 92  
 Выпадковая рыфма 304—305  
 Вышуканая рыфма 332—333  
 Вянок вянкаў санетаў 436  
 Вянок санетаў 436—440  
 Вясельныя песні 440—441  
 Вясянкі 442  
 Выслоўі 435—436
- Газэль** 442—444  
*Галіцызм* 89  
 Гашма 444  
*Гебраізм* 89  
 Гексаметр 205—207  
 — *грэчаскі* 206  
 — *лацінскі* 207  
*Германізм* 89  
*Гіменэй* 547  
 Гімн 444—446  
 — *вайсковы* 445  
 — *дзяржаўны* 445  
 — *культавы* 445  
 — *рэвалюцыйны* 445  
 — *рэлігійны* 445  
 — *сатырычна-парадыёны* 445  
 Гіпербала 93  
 Гіпердактылічная рыфма  
 305—307  
*Гіперкаталектычны верш* 216  
 Гіперстрафа 361—362  
*Гістарызм* 87  
*Гісторыя паэзіі* 25—27  
 — *аўтараннаўства* 26
- *гісторыя нацыянальнай  
паэзіі* 26

- *гісторыя рэгіянальнай паэзіі* 26
- *гісторыя сусветнай паэзіі* 26
- Гісторыя перакладу* 63
- Гістарыяграфія* 29—30
- Гласарый* 446
- Глоса 446—448
- Глыбокая рыфма 307
- Градацыя 149—150
- Грамадзянская лірыка* 47
- Граматычная рыфма 307—308
- Гратэск 93—95
- Графічная форма верша 362
- Гукавая метафара* 133
- Гукаперайманне 308—309
- Гукапіс 309—311
- Гусан* 20
- Гусляр* 20
- Гутарка 448
- Гутарковы верш* 139, 226
  
- Дабалі*** 389
- Дайна 449
- Дакладная рыфма 311—312
- Дактылічная рыфма 312—313
- Дактыль 207—208
- Дванаццацірадкоўе 363—364
- Двурым 449
- Двухмоўе 95—97
- Двухрадкоўік 449—450
- Двухрадкоўе 364—365
- Двухскладоўік з пераменнай анакружай* 209
- Двухскладоваыя памеры 208—209
- Дзевяцірадкоўе 365—366



- Зваротная метафарызацыя 99—101  
Змест і форма 43—45  
Змена меры паўтору 213  
— *раўнамерная* 213  
— *спарадычная* 213  
Знак 116
- Ідыёма 101—102  
Ідылія 458—459  
*Ідэйны змест* 43  
*Ідэя* 15  
Ізамерыя 213  
*Ізасілабізм* 213  
*Ізатасізм* 213  
*Ізахранізм* 213  
Ікт 213—214  
*Імажынізм* 55  
*Імправізацыя* 20  
Імпрэсія 459  
Інвектыва 459—460  
Інверсія 150—151  
Інструментоўка 309—311  
*Інтанацыйна-сінтаксічны  
малюнак верша* 139  
*Інтанацыйна-сказавы верш*  
263  
Інтанацыя 138—140  
— *сэнсавыяўленчая роля*  
138  
— *экспрэсіўная роля* 139  
Інтыменная лірыка 460—461  
*Інтэрнацыянальнае ў паэзіі*  
13  
*Іюнік* 195  
Іронія 103—104
- Кабзар* 20  
*Казанне* 519  
Казка 461

- Каламбурная рыфма 314—  
315
- Каламыйка 463
- Каламыйкавы верш 214—215
- Кальцавая кампазіцыя 368—  
369
- Кальцо 151—153
- *архітэктанічнае* 153, 368
  - *гукавое* 152
  - *лексічнае* 152
  - *страфічнае* 152, 368
- Калыханка 463—464
- Калядка 464
- Каляндарна-абрадавыя песні*  
401—402
- *веснавыя* 401
  - *валачобныя* 401
  - *вясянкі* 401
  - *куставыя* 402
  - *русальныя* 402
  - *траецкія* 401
  - *юраўскія* 401
  - *восеньскія* 402
  - *зімовыя* 401
  - *калядкі* 401
  - *масленічныя* 401
  - *піліпаўскія* 401
  - *шчадроўкі* 401
  - *летнія* 402
  - *жніўныя* 402
  - *касецкія* 402
  - *купальскія* 402
  - *пятроўскія* 402
  - *талочныя* 402
- Кампазіцыя 344—346
- Канкрэтна-гістарычнае ў паэ-  
зіі* 12
- Кансанансная рыфма (канса-  
нанс) 315—316
- *узбагачаная* 315

*Канстантны рытм* 214  
Кант 465  
Кантата 465  
Канцона 465—466  
*Канцоўка* 375  
Карацелька 466—467  
Карнявая рыфма 298—299  
— *узбагачаная* 299  
Касыда 467  
Каталектыка 215—216  
*Каталектычны верш* 216  
Катрэн 387—388  
Квалітатыўнае вершаванне  
216—217  
Квантытатыўнае вершаванне  
217  
Кватэрнарная рыфмоўка  
(кватэрна) 316—317  
— *апясная* 317  
— *зваротная* 317  
Квінціла 375—377  
*Класавасць паэзіі* 13  
*Класіцызм* 50  
*Класічныя віды строфаў* 535  
*Класічныя метры* 180  
*Клаўзацыя* 218  
Клаўзула 217—218  
— *гіпердактылічная* 217  
— *дактылічная* 217  
— *жаночая* 217  
— *мужчынская* 217  
Кленіч 467—468  
*Клімакс* 149  
Кода 369—370  
Колан 153  
*Крылатае слова* 414  
*Крыніцазнаўства* 31—32  
*Крыптанім* 21  
*Крытыка паэзіі* 23—25  
*Крытыка перакладу* 63



- Крэцік* 195  
Купальскія песні 468  
Куплет 370—371
- Лагаэд** 218—221  
— *радковы* 219  
— *стопны* 219  
— *строфны* 221  
Ламаная рыфма 317  
Ланцужковая кампазіцыя 371—372  
Ланцужковая рыфма 318—319  
Леанін 472—473  
Легенда вершаваная 469  
*Лейма* 232  
*Лейтматыў* 15  
Лексіка паэтычная 69—72  
*Лексікон паэта* 70  
*Лесвіца Маякоўскага* 189, 240  
*Лесвічка* 362  
Лімрык 469—470  
Лімэрык 469—470  
Ліпаграматычны верш 470—471  
*Лірнік* 20  
Лірыка 45—47  
— *грамадзянская* 47  
— *інтымная* 47  
— *пейзажная* 47  
— *сугесцьўная* 47  
— *філасофская* 47  
Лірычнае «я» 47—49  
Лірычны герой 47—49  
*Літаратурнае крязазнаўства* 32—33  
*Літаратурны танічны верш* 268  
Літота 104—105
- Літуанізм* 89

Лэ 471—472 — *параўнальная* 181  
Любоўная лірыка 460—461  
Ляонінскі верш 472—473

**Магалі** 389  
Магістрал 473  
*Мадрыгал* 412  
*Мадэль страфы* 348  
*Мадэрнізм* 52  
*Макаранічная мова* 90  
Макаранічны верш 473—475  
*Маладнякізм* 56  
Малітва 475  
Манаверш 404—405  
Манарым 476  
Манарыфма 319  
Манастрафа 373  
*Манасчы* 20  
*Матыў* 15  
Медытацыя 477—478  
*Медыяна* 277  
*Мезаверш* 408  
*Мейстэрзінгер* 20  
Мелодыка 153—154  
*Метадалогія аналізу паэзіі* 28  
Метад літаратуры 49—52  
Метанімія 105—106  
Метафара 106—108  
*Метафарычны стыль* 76, 108  
Метр 221—223  
— *амфібрахічны* 222  
— *анапестычны* 222  
— *дактылічны* 222  
— *харзічны* 222  
— *ямбічны* 222  
— *класічны* 180  
— *некласічны* 180  
Метрызаваная проза 223—  
224  
Метрыка 180—181

- Метрычнае вершаванне 228  
 194—197
- Метрычны верш 224
- Метрычны рэпертуар* 180
- Міжкітавыя інтэрвалы* 213
- Мілагучнасць 320—321
- Мінезінгер* 20
- Мініяцюра* 467
- Мнагакратная рыфма 321—  
 322
- Мнеманічны верш 478
- Молас* 195
- Монаметрычныя творы*  
 181, 224
- Мора* 195
- Моцнае і слабое месца 224—  
 225
- Моцны націск* 228
- Мудрагельшчына 108
- Мужчынская рыфма 322—  
 323
- *адкрытая* 322
- *закрытая* 322
- Музычна-моўны верш* 263
- Мураба 479
- Мусаба 479
- Мусадас 479
- Мусаман 479
- Мусамат 479
- Мухамас 479
- Наватарства*** 65—66
- Наватвор 109—111
- Навуковая паззія 479—481
- Надпіс 481
- Накапленне 140—142
- Напеўны верш* 139, 226
- Напрамак літаратурны 52—  
 57
- Народнае вершаванне 225—

- Народнасць паэзіі* 14  
*Нарыс вершаваны* 425  
*Наследаванне* 65  
Націск рытмічны 228—229  
*Нацыянальнае ў паэзіі* 13  
*Неалагізм* 110  
Недакладная рыфма 323—  
324  
Недасказ 154—156  
*Некласічныя метры* 180  
*Нізка вершаў* 346  
Нопа 365—366  
Няпоўная рыфма 323—324  
Няроўнаскладовая рыфма  
328—329
- Ода** 482—483  
— *сатырычная* 483  
*Онім* 116
- Падваенне** 157—158  
Падтэкст 111  
*Падхват* 173  
*Пазаабрадавыя песні* 403  
— *жартоўныя* 403  
— *лірычныя* 403  
— *любоўныя* 403  
— *прыпеўкі* 403  
— *сацыяльна-бытавыя* 403  
— *сямейна-бытавыя* 403  
*Паланізм* 89  
Паліндром 483—484  
Памер вершаваны 229—231  
— *вольны* 231  
— *няроўнастопны* 230  
— *разнастопны*  
*ўрэгуляваны* 230  
— *раўнастопны* 230  
Панегірык 484—486  
Пантарым 486—487
- Пантарыфма 324—325

- Пантум 487  
*Парабала* 504  
Паралелізм 158—160  
— *адмоўны* 159  
— *псіхалагічны* 158  
— *сінтаксічны* 158  
— *страфічны* 158  
Параўнанне 112—115  
— *адмоўнае* 113  
— *разгорнутае* 113  
Парная рыфма 325—326  
*Парабала* 504  
Паронімы 115  
Пародыя 487—489  
— *антыклерыкальная* 489  
— *літаратурная* 489  
— *палітычная* 489  
— *сацыяльна-бытавая* 489  
*Партыйнасць паэзіі* 14  
Парцэляцыя 160  
Пасланне 490—492  
— *грамадзянска-патрыятычнае* 491  
— *інтымна-лірычнае* 491  
— *літаратурнае* 491  
— *пасланне-інвектыва* 491  
— *сатырычнае* 491  
— *сацыяльна-палітычнае* 491  
Пастараль 492  
*Паўбелы верш* 419  
Паўза 232—233  
— *лагічная* 232  
— *міжрадковая* 232  
— *псіхалагічная* 232  
— *рытмічная* 232  
— *сэнсавая* 232  
Паўрадкоўе 231—232  
Паўсанет 493  
Паўтор 160—163  
— *гукавы* 160  
— *лексіка-стылістычны* 160

- *кампазіцыйны* 160
- *рытмічны* 160
- Пафас* 15
- Пачатковая рыфма 326—327
- Паэзія 11—20
- Паэзіязнаўства 22—34
  - *галоўныя галіны* 23—28
  - *дапаможныя галіны* 28—34
- Паэма 493—495
  - *бурлескна-травесцыйная* 494
  - *геройка-рэвалюцыйная* 494
  - *герока-патрыятычная* 494
  - *гістарычная* 494
  - *драматычная* 493
  - *лірычная* 493
  - *рамантычная* 494
  - *рэалістычная* 494
  - *сатырычная* 495
  - *сацыяльна-бытавая* 494
  - *сацыяльна-палітычная* 494
  - *філасофская* 495
  - *эпічная* 493
- Паэма ў прозе* 495
- Паэма-рэквіем* 483
- Паэт 20—22
- Паэтонім 116
- Паэтыка 34—40
  - *агульная* 34
  - *гістарычная* 35
  - *лінгвістычная* 37
  - *параўнальная* 35
  - *практычная* 35
  - *сацыялагічная* 36
  - *структурная* 37
  - *фармальная* 36
  - *функцыянальная* 35
- Пейзаж 495—496
- Пейзажная лірыка* 496
- Пентаметр 233—234
- Пентон* 239

- Пеон 195, 234—235  
 Пераакцэнтуюцыя 235—236  
*Пераверцень* 484  
 Пераклад паэтычны 59—63  
 — *вольны* 60  
 — *рэалістычны* 61  
 Перанос 163—165  
 — *радковы* 163  
 — *складовы* 165  
 — *строфны* 164  
 Персаніфікацыя 127  
 — *разгорнутая* 127  
*Перыстая газэль* 522  
 Перыфраза (перыфраз) 117—  
 118  
 Перыяд сінтаксічны 166—  
 167  
*Песенны верш* 190, 263  
 Песня 496—499  
 — *літаратурная* 496  
 — *народная* 496  
*Пірыхіізавааная стапа* 237  
*Пірыхіізацыя* 237  
 Пірыхій 236—237  
*Плагіят* 66  
*Плеаназм* 174  
*Поліметрычныя творы* 181,  
 224  
 Полісіндэтан 174—175  
 Полістрафічнасьць 373  
*Постмадэрнізм* 57  
 Поўная рыфма 311—312  
*Праблематыка* 15  
 Празаізм 118—119  
 Празапапяя 77—78  
 Прасодыя 237—238  
*Прафесіяналізм* 98  
*Практыка* 229  
 Прыблізная рыфма 323—324  
 Прыказка 499—500  
*Прымаўка* 499

- Прыпавесць 503—504  
Прыпеў 373—374  
Прыпеўка 500—501  
Прысвячэнне 501—503  
Прытча 503—504  
*Псалъм* 465  
*Псеўданім* 21  
Пуант 374—375  
*Пясняр* 21  
Пяцірадкоўе 375—377  
Пяціскладовік 238—239
- Радок** вершаваны 239—240  
*Разнародная рыфма* 307  
Разнастрофны верш 377  
Раёшнік 240—242  
Райковы верш 240—242  
*Рак* 484  
Раман вершаваны 504  
Раманс 505—506  
— *гумарыстычны* 506  
— *сатырычны* 505  
*Рамантызм* 51  
Рандо 506—507  
— *васьмірадковае* 506  
— *дасканалае* 507  
— *кананічнае* 506  
— *пятнаццацірадковае* 506  
Рандэль 507—508  
Рансарава страфа 378  
*Рапсод* 20  
Распыленая рыфма 327—  
328  
*Расцяжэнне вершарада* 244  
*Расцяжэнне стапы* 244  
*Раўнастопнасць* 213  
Раўнастрофны верш 378—  
379  
Рознанаціскная рыфма 328—  
329

*Ролевая лірыка* 47



- Рубаі 508—509  
*Русізм* 89  
 Руны 509  
 Рытарнэль 509—510  
 Рытарычныя фігуры 167—168  
 — *вокліч* 168  
 — *зваротак* 167  
 — *пытанне* 167  
*Рытм* 182  
 — *прасторавы* 182  
 — *часавы* 182  
*Рытмаграма* 251  
*Рытма-інтанацыйны малюнак верша* 139  
 Рытмастваральныя кампаненты 242—246  
 — *галоўныя* 243  
 — *дапаможныя* 243  
 Рытміка 182—183  
 Рытм і сэнс 246—250  
*Рытмічнае вядзенне тэмы* 247  
 Рытмічная інверсія 235—236  
 Рытмічная схема 250—252  
*Рытму функцыі*  
 — *генетычная*  
 — *мнеманічная*  
 — *сэнсавыяўленчая*  
 — *эмоцыястваральная*  
 Рытурнэль 509—510  
 Рыфма 285—293  
 — *адкрытая* 289  
 — *закрытая* 289  
 — *канцавая* 285  
 — *нерэгулярная* 290  
 — *пачатковая* 285  
 — *рэгулярная* 290  
 — *спарадычная* 290  
 — *унутраная* 285
- Рыфмаваная проза 329—330
- Рыфмарый 330

- Рыфмовае спалучэнне* 364 — *суцэльны* 512  
*Рыфмовае чаканне* 330  
*Рыфмова-клаўзуальная схема* 348  
*Рыфмовая паёра* 364  
*Рыфмоід* 331  
*Рыфмоўка* 331—332  
— *апясная (кальцавая)* 331  
— *перакрыжаваная* 331  
— *сумежная* 331  
*Рыфмы функцыі* 290—293  
— *інтанацыйная* 291  
— *кампазіцыйная* 291  
— *мнеманічная* 293  
— *рытмічная* 291  
— *сэнсавая (лексічная)* 292  
— *фанічная* 291  
*Рэалізм* 51  
*Рэалізм Абрадзжнн* 49  
*Рэдкая рыфма* 332—333  
*Рэдыф* 333—334 — *хвастаты* 512  
*Рэквіем* 483  
*Рэпартаж вершаваны* 425  
*Рэтардацыя* 168—170  
*Рэформа Традзьякоўскага—  
Ламаносава* 258—259  
*Рэфрэн* 379  
*Рэхаверш* 510  
*Рэхарыфма* 334  
*Рэчытатыў* 170  
*Рэчытатыўны верш* 226,  
263  
  
*Сага* 511  
*Санет* 511—515  
— *безгаловы* 512  
— *белы* 512  
— *паўсанет* 512  
— *перавернуты* 512  
— *сатырычны* 514

- храмы 512
- *шэкспіраўскага тыпу* 512
- Санетны замак* 511
- Сапфічная страфа 379—380
- Сарказм* 104
- Састаўная рыфма 335
- Сатырычны верш 515
- Сацыялістычны рэалізм* 53
- Свабодны верш 253—255
- Светапогляд* 16
- Секстына 515—516
- Секстына лірычная 516—518
- Секстэт 391—393
- Семантычны арэол* 249
- Сентыменталізм* 50
- Септыма 383
- Серэнада* 497
- Сілаба-танічнае вершаванне 255—257
- Сілабічнае вершаванне 257—259
- Сімвал 119—120
- Сімвалізм* 54
- Сімплака 170—171
- Сінекдаха 121
- Сінестазія 122
- Сінкапіраванне* 236
- Сінкрэтычнае мастацтва* 225
- Сінонімы 123—124
- Сінтагма* 232
- Сінтаксіс паэтычны 135—138
- Сінтаксічныя фігуры 171—172
- Сінярэза 260
- Славянізм* 89
- Сістэма вершавання 260—263
- Сістэма памераў* 231
- Сіцыліяна 519

Скальд 20

- Скандаванне 172  
 Скарагаворка 518—519  
 Склад 195  
 Сказная рыфма 335—336  
 Славянізм 89  
 Слова 519—520  
 Словападзел 212  
 Слоўнік 124—125  
 Слоўнік мовы пісьменніка 70  
 Слоўнік рыфмаў 125—126  
 Спандэй 263—266  
 Спенсерава страфа 380—381  
 Спеўнік 499  
 Спляценне 170—171  
 Стапа 266  
 Стансы 520—521  
 Стопападзел 212  
 Стракаты верш 521—522  
 Страфа 346  
 Страфод 381  
 Строфіка 346—351  
 Структуралізм 37  
 Стык 172—173  
 — *рыфмовы* 173  
 Стылёвая плынь 64  
 Стылістычныя фігуры 171—  
 172  
 Стыль паэта 63—64  
 Сувязі паэтычныя 64—65  
 — *кантактныя* 64  
 — *генетычныя* 64  
 — *тыпалагічныя* 66  
 Сугестыўная лірыка 522—523  
 Супрацьпастаўленне 146—  
 148  
 Сцяжэнне *вершарада* 244  
 Сцяжэнне *стапы* 244  
 Сюжэт 381—382  
 Сэнсавая рыфма 336—337  
*Сямейна-абрадавыя песні*

- *галашэнні* 403
  - *вясельныя* 403
  - *радзінныя* 402
  - Сямірадкавік 523
  - Сямірадкоўе 383
  
  - Тактавік 267—268
  - Талент* 21
  - Танічнае вершаванне 268—  
270
  - Танка 523—524
  - Таўтаграма 524—525
  - Таўталагічная рыфма 337
  - Таўталагія 173—174
  - Традыцыі* 65
  - Трайная рыфма 338
  - Трайны санет 525—526
  - Трасянка* 90
  - Тропы 72—76
    - *канкрэтна-пачуццёвыя* 74
    - *умоўна-асацыятыўныя*  
75
  - Трохрадкавік 526—527
  - Трохрадкоўе 384—386
  - Трохскладовік з пераменнай  
анакрузай* 271
  - Трохскладовыя памеры 270—  
272
  - Трыбрахій* 195
  - Трынаццаціскладовік 272—  
273
  - Трыпціх 386
  - Трыялет 527—528
  - Туюг 528—529
  - Тыповае* 42—43, 51
  - Тэзіс 196, 224
  - Тэксталогія* 30—31
  - Тэлеверш* 407
  - Тэма* 15
  - Тэматыка* 15
- Тэматычная рыфма 336—  
337

- Тэорыя літаратурнага пра-  
цэсу* 28
- Тэорыя паззі* 27—28
- Тэорыя перакладу* 63
- Тэрмін 66—68
- Тэрміналогія* 66
- Тэрнарная рыфмоўка 338—  
339
- *зваротная* 338
- *слізаючая* 338
- Тэрцына 529—530
- Тэрцэт 384—386
- Тэтрапіч 386
- У**васабленне 127
- *разгорнутае* 127
- Ударнік* 190
- Узвышэнства* 56
- Уключэнне* 153
- Украінізм* 89
- Умаўчанне* 156
- Унутраная рыфма 339—340
- Уплыў* 65
- Усечаная рыфма 340
- Ф**армалізм 36, 45
- Фельетон вершаваны* 413
- Фігурны верш* 362
- Фонасемантыка* 283
- Фоніка 281—285
- Фразавік* 255
- Фразеалагізм 128
- Фрашка 530—531
- Функцыі паззі* 16—18
- *выхаваўчая* 16
- *камунікатыўная* 17
- *пазнавальная* 16
- *эстэтычная* 16
- *этнагенетычная* 17

- Хайку** 531—532  
**Халасты радок** 341  
*Харыямб* 195  
**Харэй** 273—275  
**Хоку** 531—532  
*Храналогія* 33—34
- Цвёрдыя формы верша** 532—535  
*Цыкл вершаў* 346  
**Цэзура** 275—277  
*Цэзуравая разнавіднасць памеру* 231  
*Цэзурнае нарашчэнне* 276  
*Цэзурнае ўсячэнне* 276  
*Цэласны аналіз твора* 44  
**Цэнтон** 535—537
- Частушка** 501  
**Чатырнаццацірадкоўе** 386—387  
**Чатырохрадкоўік** 537—538  
**Чатырохрадкоўе** 387—388  
**Чацвярная рыфма** 342  
**Чыста танічны верш** 188—190
- Шаіры** 389  
**Шарада** 538  
**Шаснаццацірадковік** 539  
**Шаснаццацірадкоўе** 390—391  
**Шасцірадковік** 539—540  
**Шасцірадкоўе** 391—393  
*Шатус* 321  
*Школа літаратурная* 56  
**Шматзлучнікавасць** 174—175  
**Шматпрыназоўнікавасць** 175—176
- Эзопава мова** 80
- Эквілінарнасць* 59  
*Эквірытмічнасць* 59  
*Эквірыфменнасць* 59  
**Экзатычная рыфма** 343  
**Эклога** 540  
**Экспромт** 540  
**Элегічны двуверш** 393—394  
**Элегія** 540—542  
 — *сатырычная* 542  
*Элізія* 321  
**Эліпс (эліпсіс)** 176—178  
*Энклітыка* 229  
**Эпанастрафа** 172—173  
 — *рыфмовая* 173  
**Эпас народны** 542—543  
*Эпігонства* 66  
**Эпіграма** 543—545  
*Эпікарама* 544  
*Эпістала* 490  
*Эпістрафа* 153, 368  
**Эпіталама** 545—546  
**Эпітафія** 546—547  
*Эпітрыт* 196  
**Эпітэт** 128—131  
 — *гіпербалічны* 130  
 — *іранічны* 130  
 — *метафарычны* 130  
 — *пастаянны* 130  
 — *складаны* 130  
**Эпіфара** 178—179  
 — *гукавая* 179  
 — *радковая* 178  
 — *строфная* 179  
**Эротык** 548  
**Эскіз** 548—549  
*Эспінэла* 366  
*Эстэтыка паззіі* 28  
*Эстэтычнае перажыванне* 16  
**Эстэтычны густ** 16  
**Эстэтычны ідэал** 16

Этымалагізм паэтычны

131—133

Эўфемізм 133—134

Эўфонія 320—321

Эцюд 549

Ямб 277—280

*Ямбахарэй* 195

Ямбы 549—550



## ЛІЧАЦЬ КЛАСІКІ...

*Пісаць пачаў я з 1904 года, але спачатку нічога талковага не выходзіла, таму што не меў тады яшчэ нават найменшага ўяўлення пра тэорыю вершаскладання. Пасля трапілася мне ў рукі стылістыка, і справа пачала наладжвацца.*

Янка Купала

*Да гэтага часу наша літаратурная крытыка вельмі мала, бадай што зусім не адводзіла месца аналізу формы мастацкіх твораў і ўсім тым моўным сродкам, або стылістыцы ў шырокім значэнні гэтага слова, з чаго і складаецца знадворная форма. Наша крытыка пераважна займалася ідэалагічным бокам таго ці іншага аб'екта мастацкай творчасці... Чаму я стаўлю пытанне аб крытычным аналізе і вонкавага боку мастацкага твора, аб пашырэнні рамак нашай крытыкі? Перш за ўсё ў мэтах **паляпшэння якасці мастацкіх твораў**, бо форма і стылістыка, на што забываецца наша крытыка, маюць немалое значэнне ў сэнсе паляпшэння літаратурнай прадукцыі, у сэнсе набліжэння яе да шырокіх мас чытачоў... А калі прыняць пад увагу, што ў нашых школах справа з выкладаннем літаратуры і яе тэхнікі стаіць дужа слаба, то пытанне аб форме, аб элементах, з якіх складаецца мастацкая літаратура, набывае дужа важнае значэнне.*

Якуб Колас

*Ведай, брат малады, што ў грудзях у людзей  
Сэрцы цвёрдыя, быццам з каменя.  
Разаб'еца аб іх слабы верш заўсягды,  
Не збудзіўшы святога сумлення.*

*Трэба з сталі каваць, гартаваць гібкі верш,  
Абрабіць яго трэба з цярпеннем.  
Як ударыш ты ім — ён, як звон, зазвініць,  
Брызнуць іскры з халодных каменяў.*

Максім Багдановіч

*У мяне таксама часам з'яўляецца юначая імк-  
ненне — зіхнуць арыгінальнымі прыёмам і ў формат-  
ворчасці. Адметная кампазіцыя, незвычайныя за-  
роты, нават розныя друкарскія шрыфты... Аднак  
лічу, што сапраўднае наватарства — толькі тады,  
калі яго выклікае змест, ідэя твора. Наватарства  
— найперш у поглядзе на жыццё, на людзей, на час.  
Форма павінна ісці за ідэяй, за зместам, за жыццём.*

Іван Мележ

## ЗМЕСТ

Ад аўтара.....	3
Асновы паэзіязнаўства .....	11
Лексіка паэтычная. Тропы .....	69
Сінтаксіс паэтычны. Ітанацыя .....	135
Метрыка. Рытміка .....	180
Фоніка. Рыфміка .....	281
Кампазіцыя. Строфіка .....	344
Жанры паэтычныя. Віды верша .....	395
Даследаванні па паэтыцы верша .....	551
Прадметны паказальнік .....	560
Лічаць класікі.....	574

Навуковае выданне

**Рагойша Вячаслаў Пятровіч**

### ПАЭТЫЧНЫ СЛОЎНІК

Рэдактар *Т. А. Гарбачэўская*. Мастак *Ю. Сухаў*. Мастацкі рэдактар *В. У. Мінько*. Тэхнічны рэдактар *Т. В. Лецьен*.  
Камп'ютарная вёрстка *Н. І. Кашуба*

Падпісана ў друк 06.09.2004 г. Фармат 70×90<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Папера афс. № 1. Гарнітура Times. Афсетны друк. Ум. друк. арк. 21,06. Ум. фарб. адб. 21,35. Ул.-выд. арк. 20,7. Тыраж 2 000 экз.  
Заказ 2168.

Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства «Выдавецтва “Беларуская навука”». ЛВ № 02330/0056800 ад 30.04.2004 г. 220141.  
Мінск, Старабарысаўскі тракт, 40.

Рэспубліканскае ўнітарнае паліграфічнае прадпрыемства «Баранавіцкая ўзбуіненая друкарня». ЛП № 02330/0056846

от 30.04.2004 г. 225409. Баранавічы, Савецкая, 80.