

УДК 821(112.2+161.3).0

Л.М. Садко

*ст. преподаватель каф. теории и истории русской литературы
Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина*

ПОЭЗИЯ П. МАКАЛЯ: ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО КОНКРЕТИЗМА

В статье рассматривается проблема лингвокреативных поисков в белорусской поэзии 1960-х гг., периода, когда в европейских литературах большое распространение получили стратегии письма, направленные на эксперимент и новаторство, антидогматизм художественного творчества. Наиболее ярко данные тенденции проявили себя в конкретной поэзии, в основе которой лежит «текстуальная революция», признание приоритетности хаоса, двусмысленности, игры в процессах смыслопорождения. Схожие интенции проявили себя и в творчестве П. Макаля, который предпринял попытки реформирования и обновления арсенала традиционной эвфонии, обратился к созданию звукообразов, выступил против косного инерционного стихосложения, «привыкания к слову».

Введение

Специфическая модель лингвокреативности, языковые конвертации и нововведения, проявляющие себя на различных уровнях организации текста, а также противопоставленность всему традиционному и каноническому, свойственные литературе и в целом культуре неоавангарда середины XX в., наиболее ярко проявили себя в творчестве зарубежных поэтов-конкретистов середины XX ст. Термин «конкретная поэзия», или «конкретизм», «конкрет-движение», стал условным наименованием целого ряда разнородных явлений в австрийской, бразильской, немецкой, чешской, швейцарской, итальянской, американской литературе. В творчестве поэтов-конкретистов наблюдается доминантная тенденция: через эксперименты с языком освободить энергию конкретного слова, не зависящего от синтаксиса и грамматики. Теоретик и практик конкретизма Ф. Мон подчёркивает, что «первичным элементом конкретной поэзии является слово, а не предложение, как это свойственно всякой другой литературе, будь она традиционная или же современная» [1, с. 95]. «Эстетическое обоснование конкретной поэзии, – как справедливо отмечает известный филолог А.А. Гугнин, – выводится из предпосылки, что звуковая и графическая оболочка слов, их расположение на листе бумаги заключают в себе серьёзный смысловой и символический подтекст, не совпадающий полностью с лексическими значениями отдельных слов и словосочетаний, а порой и вступающий с ними в явное противоречие» [2, с. 594]. Подобные тенденции находят выражение, безусловно, в менее радикальной форме, и в творчестве белорусских поэтов 1960–1970 гг. П. Макаля, А. Навроцкого, Р. Бородулина, Н. Купреева, М. Танка и др. Цель исследования – выявление лингвокреативных приёмов в творчестве П. Макаля, основанных на несоответствии поэтических экспериментов ассоциативным стереотипам и языковым нормам. Актуальность такой работы определяется недостаточностью теоретико-критических работ, посвящённых новейшей белорусской экспериментальной поэзии, необходимостью анализа и типологии сложной панорамы современного белорусского литературного процесса, определения специфики художественных средств, характеризующих поэзию последних десятилетий в контексте экспериментов европейской литературы, и прежде всего немецкоязычной конкретной поэзии.

Эксперименты с языковым материалом свойственны поэзии Петруся Макаля, белорусского поэта, драматурга, переводчика. В сборниках «Круглы стол» (1964)

и «Акно» (1967) проявляет себя, как указывает В. Фещенко, «системное явление, основанное на качественном изменении исходного языкового материала, на смещении языковых пропорций в его структуре, с целью его преобразования» [3, с. 5]. Белорусский учёный З.В. Дроздова справедливо отмечает, что «богатая ассоциативно-образная палитра, философичность, техническая виртуозность, а также разнообразие в жанровом отношении ...дали основания критике говорить, что Макаль “начал писать иначе”» [4, с. 470]. Критические публикации тех лет, появившиеся на страницах газет и журналов, продемонстрировали большой интерес к экспериментам поэта: «Мнения критиков относительно “Акна” разошлись. Пафос выступлений одной стороны (С. Граховский, А. Вертинский) заключался в приветствии новаторства поэта... Другая сторона (Г. Берёзкин) отмечала ненатуральность поэта, злоупотребление техникой, неразумную эксплуатацию внутренних созвучий, восхищение словесно-звуковой игрой» [4, с. 470]. Публикации более поздних годов свидетельствуют об однозначном принятии поэтических находок П. Макаля, ранее так выбивавшихся из канонических представлений о поэтическом идеале письма. Так, Н. Гилевич отмечает: «Вообще, в смысле эфонической слаженности, звонкости, благозвучности стихи Макаля в современной белорусской поэзии не так и много найдут себе несомненных соперников. Взять хотя бы его рифмы – богатые, полные, незатасканные, нередко – виртуозно подзакрученные и, как правило, смысловые» [5, с. 237].

Лингвокреативная направленность, игровые приёмы, присущие стратегиям письма П. Макаля становятся в большой степени текстообразующим фактором его стихов. Количество языковых аномалий в арсенале рифм сборников «Круглы стол» и «Акно» очень велико; недаром В. Гниломёдов с полной уверенностью заявляет: «Что П. Макаль выдающийся мастер стиха – несомненно. Он, скажем, безукоризненно владеет самой разнообразной и богатой рифмой» [6, с. 68].

Безусловно, авторский почерк П. Макаля данного периода во многом определяется тотальным обращением поэта к возможностям родных точных рифм с полным совпадением клаузул, а зачастую и к арсеналу абсолютных рифм: «тварожнікі – спадарожнікі, лампадай-поўняй – мерай поўнай» («Круглы стол» [7, с. 85]), «сотым – сотам, пакрысе – красе, блёсткамі – пялёткамі, рой – гарой» («Пчаліныя соты» [7, с. 86]), «палонік – паклоннік, абібокам – бокам» («Дом без гаспадара» [7, с. 108]); «рабінаю – рабыняю, пратэз – пратэст» («Рабы» [7, с. 117]), «як біяграфія болю – як геаграфія бою» («Здаецца, загоены раны» [7, с. 126]); «раніцай – абранніца, вуліца – туліца» («Суседка мая» [7, с. 159]); «вішнямі – увішнімі» («Трэшчына зноў» [7, с. 106]) и мн. др.

В некоторых стихах мастерство использования подобных рифм разрастается до текстов с тройной – четверной рифмой. К примеру, в стихотворении П. Макаля «Поле, поле» [с. 130] встречается тройная рифма, к тому же основанная на языковой рефлексии, «вслушивании» в частично омонимичные слова «поле», «прыполе», «падполлі». Пробуждение внутренних созвучий слова, в некоторой степени родственности лексем, где образ создаётся уже на уровне звука, характерно этому стихотворению:

Поле, *поле*
 У сваім *прыполе*
 Колькі цудаў ты прыносіш мне!
 Да пары,
 як змагары ў *падполлі*,
 Тояцца зярняты ў баразне.

Тройная рифма в стихотворении «Хвала напятай хвалі, што пяе!» [7, с. 148] мастерски оформлена поэтом как реплики, повторяющие эхо. С толикой сожаления, благодарностью и желанием вернуться из «ляноты» отдыха к «будзённым справам і абавязкам» лирический герой этого стихотворения произносит слова прощания:

Зялёны *рай* –
 Курортны *край* –
Бывай!

Внутренние рифмы, сочетающие в себе черты новаторства и реактуализации фольклорной традиции, также нередки в поэзии П. Макаля. Весьма уместным в этой связи представляется употребление внутренней рифмы «фрэскі – трэскі» в стихотворении «Мера» [7, с. 140–141], где эта пара приобретает черты антиномической противопоставленности. В данной рифмованной паре на микроуровне зафиксирован авангардистский пафос стихотворения – процесс десакрализации авторитетов, «метраў і мэтраў», замещение их «безразмернымі шкарпэткамі», «трэскамі»:

Дрэмле завязь у кветках –
 Не прагледзь, чалавек!
 У безразмерных шкарпэтках
 Скача атамны век.
 К д'яблу метры і мэтры! –
 Твой апошні дэвіз...

<...>

Толькі *фрэскі, як трэскі,*
 З эрмітажаў далоў.
 Толькі блісне ды трэсне
 Тры мільярды галоў.

В другом стихотворении «Кажуць, даволі пра дальнія страхі» [7, с. 145] в строчке «Страхі – мінулага чорныя птахі» также встречается внутренняя рифма, сообщающая высказыванию афористическую цельность и завершённость, характерную устойчивым фольклорным оборотам. Несколько другой аспект проявляет себя в этом стихотворении в использовании внутренней рифмы, где подчёркнуто созвучие слов «ударам – тарана – беспакарана»:

Грукай у сэрца *ударам тарана,*
 Покуль на нашай зямлі шматпакутнай
 Ходзяць забойцы беспакарана.

Гражданский пафос этого произведения заявлен в том числе и обращением к возможностям внутренней рифмы, что стимулирует динамику создаваемого образа – суровой угрозы в адрес военных преступлений лихолетья 1940-х гг. Интонация гнева передана и на уровне звукописи, с помощью взрывных «д», «т» и вибранта «р».

Строки стихотворения «Рознакаляровы Брэст» [7, с. 133] также сочетают в себе возможности внутренней рифмы и звуковой инструментовки:

Які ты блакітны, Брэст!
 Салдаты на золку з *дазораў*
 На хусткі нясуць для нявест
 Неба з *узорами зораў...*

Необходимо добавить, что заявленная мысль – о чистоте и «небесности» города над Бугом – получает подтверждение и на фоносемантическом уровне: слова «дазораў», «узорами», «зораў» в авторском эксперименте сближаются, чтобы акустически передать читателю идею их родственности, генерировать дополнительные окказиональные смыслы.

На грани технической виртуозности, но без искусственности и натянутости создано стихотворение «Хатні рай» [7, с. 113], где в первой строфе сосредоточено сразу четыре внутренних рифмы. Надо сказать, что общий тон этого произведения П. Макаля мягко-ироничный, рассказывает оно о «прелестях» дома, однако герой отмечает: «І каму паскардзішся, што ў пекла // Вельмі шмат пазычыў хатні рай». Именно для подчёр-

кнутаго перечислення атрибутів «вольной», не домашней жизни поэт использовал возможности внутренней рифмы, добавив в арсенал и черты комического изображения действительности:

Ад *камандзіровак*, ад *сябровак* –
Хочацца развітвацца ці не, –
Ад *сталовак* тлумных і *вандровак*
Забірае хатні рай мяне.

Стихотворения сборников П. Макаля зачастую основываются и на такой оригинальной и неординарной рифме, как составная, зачастую близкой каламбурной. Так, уже первая строфа заглавного стихотворения сборника «Акно» [7, с. 125], в некоторой степени демонстрируя кредо поэта-виртуоза, основывается на составной рифме: «У пафасным *уступе*, // як у *ступе* // Ваду вядомых слоў таўчы штодня...». В одноименном сборнику стихотворении «Круглы стол» [7, с. 85] автор завершает развёртывание метафоры стола, равного по значению семье, родине, всему человечеству, игровым введением составной рифмы, тем самым «подсвечивая» изнутри внутреннюю форму слова, его скрытый смысл:

Сям'я людская, думай жа *пра стол*,
Які прыбраць па-гаспадарску трэба.
Няхай штодзень *на стол*,
як на *прастол*,
Каронаю ўзыходзіць бохан хлеба.

Находки составных рифм встречаются и в стихотворении «Крыло і пяро» [7, с. 156]. В этом тексте рифма, онованная на перераспределении состава слова, завершает стихотворение, сообщая ему заострение, в своеобразной форме обращаясь к возможностям так называемого литературного «пуанта»: «Хай туман у неба кане – // Дайце лётную *пагоду*, // Каб у залах пачакання // Не заседжацца *па году*».

Еще одно проявление лингвокреативности в творчестве П. Макаля – использование арсенала возможностей сквозной рифмы. Так, в стихотворении «Дайце, харэі і ямбы» [7, с. 132] пять из 24 строк заканчиваются формами слова «пад'ёмны», а еще шесть строк – созвучия к заданной сквозной рифме: «нястомнаму», «прыёмныя», «аэрадромнае», «абсталёўваю», «бяздомнаю», «сталёвыя». Поэт создаёт «трубныя дыфірамбы» «таварышу Крану пад'ёмнаму», который воплощает всю мощь и материального, и духовного созидания. Отсюда и такое нагнетание повторяющихся созвучий, на интонационном уровне, подсознательно передающих идею произведения:

Паслухаеш – сэрца расчуліцца
Ад гэтай песні *пад'ёмнае*,
Мне ў гуках яе чуецца
Нешта *аэрадромнае*.
Дык хто там яшчэ упарта,
Хаваючы ў сейфы *цёмныя*,
Не выдае *пад'ёмныя*
Думам, што прагнуць старту?
Жылпошчу нябёс *абсталёўваю*.
Не быць вышыні *бездомнаю*,
Бо мускулы мае *сталёвыя* –
Сіла мая *пад'ёмная!*

Интересными представляются и приёмы П. Макаля с использованием эхо-рифмы, двустипшия, в котором вторая строка состоит всего из одного слова или короткой фразы, полностью повторяющих последний или два последних слога первой. В сборниках «Круглы стол» и «Акно» этот приём тяготеет к тотальной экспансии, абсолют-

ный поэтический «слух» поэта позволяет ему с лёгкостью подыскивать созвучия, находить звучные соответствия, при этом они не выглядят надуманными, а заставляют говорить об авторском почерке. В стихотворении «Малако» [7, с. 157] автор метко использует эхо-рифму «глыток – ток», которая и визуально, и акустически передаёт пронзительность воспоминания, мгновенность действия:

Малако...
 І адступала
 цемната начная,
 Запальваў зрэнка твай *глыток*,
Як ток...
 Ах, млечны шлях жыцця майго!..

Схожий подход отмечается и в стихотворении «Дайце, харэі і ямбы» [7, с. 132], где безапелляционность действий подчёркнута динамическим приказом:

А гэты сцяну зграбастае,
 прышпіліць да сонца –
 і баста.

Рифмы, повторяющиеся эхом, использованы в стихотворении «Пад дажджом» [7, с. 176] совсем с иными целями. Они становятся лёгкими и точными мазками в зарисовке-миниатюре о юноше, ожидающем под дождём любимую:

Вечар.
 Вецер.
 Плошчу
 Палошча
 Дождж пранізлівы і густы.

Заклучение

Лингвокреативный потенциал поэзии П. Макаля 1960-х гг. имеет типологические сходения с эстетикой и поэтикой европейского конкретизма. Исследование границ языка, предпринятое в поэзии авангардистов и неоавангардистов, в частности, поэтов-конкретистов, приводит к трансформации конвенционального языка художественной литературы, к усилению интеллектуализации поэзии и выведению слова на качественно новый уровень. Повышенное внимание П. Макаля к возможностям художественного слова, обращение к экспериментам со звуковым оформлением произведений, способами рифмовки, к экспансии технической инструментовки стиха даёт основания говорить о «вписанности» поэтических поисков П. Макаля в контекст экспериментальной литературы, в частности, европейской конкретной поэзии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мон, Ф. О поэзии плоскости / Ф. Мон // Экспериментальная поэзия. Избр. статьи / сост. и общ. ред. Д. Булатова. – Кенигсберг – Мальборк, 1996. – С. 171–175.
2. Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – М. : Прогресс, 1986. – 640 с.
3. Фещенко, В. В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве / В. В. Фещенко. – М. : Языки славянских культур, 2009. – 198 с.
4. Драздова, З. У. Пятрусь Макаль / З. У. Драздова // Гісторыя беларускай літаратуры XX ст. : у 4 т. / НАН Беларусі, Ададз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – Мінск : Бел. навука, 2002. – Т. 4, кн. 1. – 1966–1985. – С. 466–490.

5. Гілевіч, Н. З верай у высокае прызначэнне чалавека / Н. Гілевіч // *Полымя*. – 1992. – № 12. – С. 234–238.

6. Гніламедаў, У. В. Абсягі сучаснасці / У. В. Гніламедаў // У. В. Гніламедаў. *У аднаго вогнішча*. – Мінск : Юнацтва, 1984. – С. 60–75.

7. Макаль, П. Заручыны : Вершы / П. Макаль. – Мінск : Маст. літ., 1979. – 400 с.

Рукапіс паступіў у рэдакцыю 24.02.2015

Sadko L.M. P. Makal's Poetry: Linguistic Experiment in the Context of European Concretism

The problem of linguistic creative searches in Belarusian poetry of the 1960s is considered in the article. That was the period when in European literatures strategies of writing aimed at the experiment and innovation; antidogmatism of the art was widespread. Most brightly these tendencies manifested themselves in specific poetry, which is based on «textual revolution», the recognition of the chaos priority, ambiguity, in the process of meaning-games. Similar intentions manifested themselves in the work of Belarusian poet P. Makal, who attempted to reform and update the arsenal of traditional euphony, turned to the creation of sound images, opposed stagnant inertia of poetry, «getting used to the word».