

Юры Пацюпа

Мінск

Феномен беларускага 11-складовіка: Тэарэтычны, параўнальна-гістарычны і прапедэўтычны аналіз

Яшчэ на пачатку XX ст. сілабічны верш у Беларусі не быў, як часам прынята думаць, экзотыкай. Узнікае пытанне: ці ёсць беларускі 11-складовік? Якое месца ў рэпертуары паэтаў ён займае і якая яго структура? Вядома, што ў італьянскай літаратуры, як і ў польскай, гэта найпапулярнейшы класічны памер. А беларуская сілабіка ў асноўных сваіх рысах склалася пад уплывам польскага вершавання. З іншага боку, пры ўсёй блізкасці беларусам польскай мовы і культуры, прасодыя наша тыпалагічна бліжэйшая да італьянскай, чым да польскай. У апошняй націск фіксаваны, а ў беларускай і італьянскай – нефіксаваны. Дык якая канструкцыя пасуе беларускаму 11-складовіку, італьянская ці польская? На гэтым прыватным прыкладзе мы чарговы раз маем мажлівасць спраўдзіць дылему, пастаўленую Р. Якабсонам¹: што выракае прыроду нацыянальнага верша, **прырода ці культура**?

Калі даць веры падручнікам, то чыста тэарэтычна – паводле прыроды – сілабічнага верша ані ў італьянскай, ані ў беларускай літаратуры не павінна быць, але на практыцы ўсё наадварот. “Сцверджанне некаторых даўнейшых падручнікаў, быццам сілабічная сістэма стасуецца ў мовах, дзе націск займае той самы склад ува ўсіх словах (напрыклад, апошні, перадапошні і да т. п.), – ані не слушнае і аспрэчваецца прыкладам хоць бы італьянскае мовы, дзе ў жывым маўленні націскі падаюць на ўсе склады (ад апошняга да чацвертага і пятага з канца і нават далей)”, – зазначаў В. Брусаў². З іншага боку, у рускім вершазнаўстве ў розныя часы розныя аўтары, прытым незалежна адзін ад другога, прыйшлі да высновы, што італьянскі верш не зусім сілабічны. У 1830 г. нехта Стр., мабыць, Дзмітрый Струйскі (якраз ён друкаваўся ў часопісе “Галатэя”), пісаў пра італьянцаў: “Стопаўкладанне іх розніцца ад звычайнага танічнага (у сучаснай тэрміналогіі сілаба-танічнага, – Ю. П.), і яму варта даць асобную, самастойную назву [...]”: яго можна

¹ Р. Я к о б с о н, *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским*, Москва 1923, с. 118.

² В. Б р ю с о в, *Основы стиховедения*, Москва 1924, с. 12.

назваць *музычным*”¹. У 1978 г. М. Гаспараў, нясхільны да паспешлівых азначэнняў у прынцыпе, пасля вывучэння эндэкасілаба прыйшоў да падобнай высновы: “Італьянскі 11-складовік не ёсць чыста сілабічным вершам: паводле абмежаванняў, накладаных на адбор рытмічных варыянтаў, ён удвая бліжэйшы да сілаба-тонікі, чым да сілабікі”². Урэшце ў 2012 г. М. Акімава зазначыла: “Займаючыся будовай італьянскага верша [...] мы наўслед за некаторымі папярэднікамі пераканаліся ў наяўнасці моцнай ямбічнай тэндэнцыі ў Дантэ”³.

Ад часоў В. Традзіякоўскага сілабічны верш лічыўся нізкасортным, таму аўтар “Галатей” думаў, быццам сілабіка прыніжае годнасць італьянскай паэзіі, а “вершы адзінаццаціскладовыя (*endecasillabi*) ёсць найпрыемнейшымі і ўважаюцца найлепшым памерам”⁴. Каб аспрэчыць сілабізм, ён прапаноўваў дасціпны эксперымент, які пазней у абарону метрыкі ўжываў В. Жырмунскі⁵: “Калі ў сілабічным вершы перастаўляць словы, не мяняючы ліку складоў, то верш заўжды застанецца вершам [...] Але не так бывае ў вершах італьянскіх: калі адно слова пераменіць месца, верша ўжо не будзе”⁶. Насамрэч гэта не аспрэчвае сілабізму, а толькі сведчыць, што ў мовах з фіксаваным націскам сілабічны верш генеруецца аўтаматычна, а ў астатніх – толькі пры ўдзеле правілаў. М. Гаспараў рабіў свае высновы ўжо не на падставе назіранняў і інтуіцыі, а з дапамогай лінгвастатыстычнага метаду, пабудовы імавернаснай мадэлі і параўнаннем яе з фактамі гісторыі літаратуры. Пры гэтым ён дазволіў сабе ўнесці папраўкі ў агульнапрынятую італьянскую інтэрпрэтацыю эндэкасілаба, перанёшы ўвагу з цэзур, нібыта “часта-густа азначваных суб’ектыўна”, на акцэнтную структуру радка⁷. Аднак і гэтая пільная праца без фону, без прыкладаў “чыстай” сілабікі нічога не даводзіць. Нам блізкае меркаванне Я. Паліванава, што “чысты выпадак сілабічнага вершавання [...] – без дамешку акцэнтнацыйнага моманту, – мы мала ў якіх мовах знойдзем”⁸.

Урэшце сам панятак 11-складовіка, калі звярнуць увагу на структуру, а не на колькасныя параметры, зусім не адназначны. Лічыцца, што даны памер у італьянскай і польскай мовах мае адзінае паходжанне: ён развіўся на грунце лацінскага 12-складовіка ў выніку

¹ С т р. [Д. С т р у й с к и й?], *Об италианском стопосложении*, “Галатей” 1830, ч. XIV, № 17, с. 29.

² М. Г а с п а р о в, *Итальянский стих: Силлабика или силлаботоника?* [в:] *Проблемы структурной лингвистики* 1978, Москва 1981, с. 217.

³ М. А к и м о в а, “Некоторым – не закон”: *Подвижность метрического ударения в итальянской и русской силлабо-тонике*, “Philologica” 2012, т. 9, № 21/23, с. 54.

⁴ С т р. [Д. С т р у й с к и й?], *op. cit.*, с. 29.

⁵ В. Ж и р м у н с к и й, *Теория стиха*, Ленинград 1975, с. 55.

⁶ С т р. [Д. С т р у й с к и й?], *op. cit.*, с. 22.

⁷ М. Г а с п а р о в, *Итальянский стих...*, с. 210.

⁸ Е. П о л и в а н о в, *Общий фонетический принцип всякой поэтической техники*, “Вопросы языкознания” 1963, № 1, с. 106.

замены слізкай (дактылічнай) клаўзулы жаночаю¹. Калі прымеркаваць італьянскія і польскія ўзоры да цюркскіх 11-складовікаў, дык падобнасць першых і розніца апошніх будзе відавочная. Італьянскі 11-складовік мае рухомую цэзуру, гэта дазваляе яму рэалізавацца ў дзвюх версіях: больш пашыранай *a minore* 5+6 і менш пашыранай *a maggiore* 6+5, ён мае акцэнтную канстанту на 10-м складзе і дзве дамінанты – на 4-м і 6-м складах, а таксама, пачынаючы з XVI ст., забарону ікта на 7-м складзе. Польскі 11-складовік мае стабільную цэзуру і рэалізуецца толькі ў версіі 5+6 з дзвюма канстантамі, на 4-м і 10-м складах, ікт на 7-м складзе – нармальная з’ява для польскай мадэлі. Італьянская мадэль гранічна блізкая да пяцістопнага ямбу, але нейкія загадкавыя механізмы як быццам замінаюць пераўтварэнню 11-складовіка ў ямб², хоць вядома, што ангельскі ямб якраз і склаўся на грунце данага італьянскага памеру³.

Структура і італьянскага 11-складовіка 5+6 / 6+5, і польскага 5+6 – двухколанавая, цюркскага, у прыватнасці, казахскага 4+4+3 – трохколанавая⁴. Цюркскі 11-складовік – гэта фальклорны верш, перанесены ў літаратуру, польскі ж і італьянскі адносяцца да асіметрычных памераў, якіх у фальклоры не павінна быць у прынцыпе. Чаму гэта вынікае з тэорыі, варта патлумачыць адразу, а як выглядае на практыцы – даведаемся пасля аналізу літаратурных фактаў. Зазвычай 5-складовы колан з канстантай на 4-м складзе рэалізуецца як дактылічны інварыянт **ОооОо** і квазі-ямбічны варыянт **оОоО**⁵, а 6-складовы колан, у якім канстанта на 5-м складзе, рэалізуецца як харэічна-пэанічны інварыянт **ОоОоОо** і квазі-амфібрахічны **оОооОо** ды харэічны **оОоОо** варыянты⁶. Інварыянт радка 11-складовіка выглядае гэтак:

ОооОо||ОоОоОо

Перад намі спалучэнне дактыля і харэя, памераў даволі непадобных і ў прынцыпе несумяшчальных⁷. Гэткая структура нечым нагадвае лагаэд і дае вельмі адметны пералівісты на слых рытм. А калі ўлічыць усе аларытмы, то ў самых агульных рысах мы атрымваем апрача

¹ М. Г а с п а р о в, *Очерк истории европейского стиха*, Москва 2003, с. 103–102, 176–178.

² М. Г а с п а р о в, *Итальянский стих...*, с. 209.

³ М. Г а с п а р о в, *Очерк истории европейского стиха*, с. 149.

⁴ З. А х м е т о в, *Казахское стихосложение: Проблемы развития стиха в дореволюционной и современной поэзии*, Алма-Ата 1964, с. 95.

⁵ Тут і далей на схемах малая літара (о) абазначае ненаціснены склад, вялікая літара (О) – слаба націснены, а таму факультатыўны ікт, вялікая тоўстая літара (О) – моцна націснены (абавязковы) ікт, дзве рысачкі (||) абазначаюць цэзуру, адна рысачка (|) – слабую, імаверную, цэзуру, часам – стопападзел, “стрэшка” з двух слэшаў (/ \) – лейму, курсіў (О або О) – інверсію іктаў.

⁶ Далей у тэксце прыстаўку *квазі-* для эканоміі сродкаў мы часам будзем прапускаць.

⁷ Славуты дактыля-харэічны гекзаметр да іх дачынення не мае, бо ў ім “змешаныя” стопы, а не коланы, г. зн. харэя як такога там няма, а ёсць леймы.

асноўнага спалучэння *дактыль + харэй*, яшчэ тры: *ямб + харэй*, *дактыль + амфібрахій*, *ямб + амфібрахій* – і гэта без уліку вар’явання варыянтаў. У традыцыйным фальклору (не толькі беларускім) такая структура, чыста тэарэтычна, не можа захавацца, стаць больш-менш устойлівай. Пры гэтым блізкія да яе сіметрычныя 10-складовікі 5+5 і 12-складовікі 6+6 – адны з найпапулярнейшых фальклорных памераў.

У свой час В. Тамашэўскі, грунтуючыся на матэрыяле французскага верша, пісаў: “Цікава, што класічныя тыпы верша налічваюць цотны лік складоў: 8, 10, 12”¹. Можна ад данага назірання адмахнуцца, маўляў, для італьянскай і польскай традыцыі – гэта не закон, дзе класічныя памеры якраз няцотныя: 11 і 13. Насамрэч назіранне В. Тамашэўскага, калі глянуць на рэчы шырэй, вельмі трапнае і пацвярджаецца фактамі фальклору. Бадай што найпапулярнейшы памер “усіх часоў і народаў” – 8-складовік 4+4, славянскі інварыянт якога чатырохстопны харэй: *ОоОо||ОоОо*. Другі папулярны памер – 12-складовік 6+6 – ён таксама схіляецца да харэю: *ОоОоОо||ОоОоОо*. 10-складовік бывае розных тыпаў: сіметрычны 5+5 – харэй *ОоОоО||ОоОоО*; харэй / анапест *ОоОоо||ОоОоо* і дактыль *ОооОо||ОооОо*; асіметрычны 4+6 – таксама харэй *ОоОо||ОоОоОо*. Яшчэ адзін найпапулярнейшы фальклорны памер, асіметрычны 14-складовік 8+6, – ён таксама ўкладваецца ў харэй *ОоОо|ОоОо||ОоОоОо*. Здавалася б, парушаюць гэтую заканамернасць 7-і ды 9-складовікі, але калі прыгледзецца да іх пільней, то можна заўважыць, што няцотны лік складоў абумоўлены клаўзуламі, доўгімі слізкімі *ОоОо|ОоОоо*; *ОоО|оОоо* ці, наадварот, абцятымі мужчынскімі: *ОоОо|ОоО*. Фактычна, гэта варыяцыі таго самага 8-складовіка².

Усе пералічаныя памеры яднае метрычная аднароднасць коланаў. Іх інварыянты (рытмемы) – **або** харэічныя **або** дактылічныя. (Вынятам будзе хіба што асіметрычны 8-складовік 5+3, але пра яго трэба гаварыць асобна.) Затое дабіцца метрычнай аднароднасці ў коланах 11-складовіка з яго і дактылем і харэем, як і ў 13-складовіку, што спалучае ў ідэале ямб з харэем *оОоОоОо||ОоОоОо*, практычна немажліва. Калі мы ўспомнім той факт, што абодва памеры ўзніклі ненатуральным спосабам – у выніку трансфармацыі іншамоўнай традыцыі – то ўсё можна было б спісаць на кур’ёзы літаратурнай эвалюцыі. Але кур’ёзы доўга не жывуць, а 11-складовік, як і 13-складовік, перажыў стагоддзі, стаў “упакоўкай” для найвыдатнейшых твораў. У чым жа прычына жывучасці? Тлумачыцца гэта, бадай тым, што стратэгічныя мэты літаратуры і фальклору зусім розныя. У народных песнях, дзе

¹ Б. То м а ш е в с к и й, *Стих и язык: филологические очерки*, Москва – Ленинград 1959, с. 44.

² Гл. падрабязней: Ю. П а ц ю п а, *Законы ритму і прырода выклічнікаў*, “Роднае слова” 2014, № 11, с. 21–24; 2015, № 4, с. 25–31; Ю. П а ц ю п а, *Вершаванне ў замовах: Паводле матэрыялаў Віцебшчыны і Гродзеншчыны [у:] Беларускі фальклор: Матэрыялы і даследаванні: Зборнік навуковых прац*, Мінск 2016, вып. 3, с. 150–152.

ўжываюцца 8-і ды 12-складовікі, патрабуецца аднародны рытм, з меркаванняў музычных і мнеманічных. А ў літаратуры, асабліва ў тых жанрах, дзе стасуюцца г. зв. доўгія памеры, да якіх адносіцца і 11-складовік, наадварот, трэба ўнікаць манатоніі. Асіметрычныя памеры, дзе нельга дабіцца адзінства метру, нават калі і выпадкова ўзніклі, то сталі знаходкай менавіта для літаратуры. У гэтай няўзгодненасці правага колана з левым, у “выслізгванні” ад пэўнага метру ёсць элемент гутарковасці, якой славіцца ямб, і якая часта так патрэбная для штучнага пісьменства. У тых нацыянальных традыцыях, дзе, здавалася б, у падобных мэтах ужываюцца цэльнаметрычныя памеры, усё роўна для эпаса і драм, для санетаў выбіраліся такія з іх, у якіх манатонія амаль недасяжная, як той жа пяцістопны ямб, пра які варта сказаць колькі слоў.

М. Гаспараў у цытаваным вышэй артыкуле здзіўляецца, чаму ямб так і не ўсталяваўся замест эндэкасілаба¹. Дазволім сабе заўважыць, што толькі для рускага вуха пяцістопны ямб можа падавацца больш мілагучным, чым сілабіка. Досвед беларускай паэзіі паказвае, што гэта далёка не так. Ёсць ямб і ямб. Пяцістопны ямб, у адрозненне ад чатырохстопнага, амаль ніколі не даходзіць да аўтаматызму, пішучы ім, цяжка не збіцца з памеру, кожны раз яго трэба спраўджваць з дапамогай скандоўлі, а г. зн. ён немажлівы без артаметрыі, без элементарных ведаў пра стопы. Практыка малаадукаваных паэтаў, якія пісалі толькі на слых, гэта пацвярджае. Каб пяцістопны ямб (як і харэй) гучаў напеўна і добра трымаўся ў памяці як метр, ён мусіць мець бездакорны альтэрнаваны рытм з трыма дамінантамі: оОоОоОоОоОо (як у харэі рускіх народных галашэнняў), інакш кажучы, – павінен пэанізавацца. Аднак у такім выглядзе ён становіцца манатонным. І гэта зусім не той ямб, які ўзнікае ў выніку мадыфікацыі 11-складовіка. Урэшце, калі пяцістопны ямб генеруецца з дапамогай правілаў аперавання стопамі, то 11-складовік – з дапамогай правілаў аперавання цэзурамі (у мовах з нефіксаваным націскам – яшчэ і канстантамі). Каб 11-складовік трансфармаваўся ў пяцістопны ямб – патрабуецца не толькі прасадыйная база, але і адмысловая **сістэма правілаў**.

* * *

У беларускай літаратуры 11-складовік вядомы з XVI ст., паходжанне яго адназначна польскае. Мы не будзем на гэтым спыняцца, не толькі таму што факты старажытнай сілабікі вядомыя, больш-менш апісаныя, а пільнае іх вывучэнне вымагае адмысловага палеаграфічнага аналізу помнікаў. Урэшце, спрэчнымі застаюцца і дачыненні з сучаснай беларускай мовай. Нас цікавіць функцыянаванне 11-складовіка ў перыяд новага этапу літаратуры, а менавіта XIX–XX стст. Нельга сказаць, каб гэты памер карыстаўся папулярнасцю хоць нечым падобнай да блізкага яму 12-складовіка, што разам з 8-складовікам дамінаваў

¹ М. Г а с п а р о в, *Итальянский стих...*, с. 209–210.

у айчыннай паэзіі XIX ст. Але ў адрозненне ад рускай традыцыі, дзе 11-складовік быў ужо чыстай экзотыкай, вынікам стылізацыі італьянскіх узораў, у беларускай ён уваходзіў у арсенал нарматыўных памераў. На жаль, дагэтуль яго існаванне застаецца рэччу ў сабе. А калі звярнуцца да слоўнікаў, то можа падацца, быццам беларускі 11-складовік спыніў сваё існаванне ў XVII ст.¹, а то і зусім нічога пэўнага пра яго не даведаемся².

Для пачатку пералічым факты ўжывання 11-складовіка ў XIX – пачатку XX стст.: невялікая думка *Салдатка* А. Вярыгі-Дарэўскага, якая ўваходзіла ў склад страчанай оперы, буйны верш Ф. Савіча на адной з заходнепалескіх гаворак *Там, блізка Пінска, на шыроком полі*, вершы *Добрыя весці* У. Сыракомлі і *Уставайма, братцы!..* В. Каратынскага – ці не самыя вядомыя з іх твораў, вершаваны зварот К. Каліноўскага да народу (пры гэтым першы тэкст, звернуты да Марысі, напісаны 13-складовікам), прэзентацыя календара Я. Лучыны *Пакуль новы год настане на свеце...* і, нарэшце, чатырнаццаць твораў К. Сваяка, сярод якіх ёсць маленькая паэмка і пераклад 98-га санета У. Шэкспіра, большасць астатняга – перастварэнні псалмаў і вершы на біблейную тэматыку. Менавіта гэтыя творы былі ўзятыя да аналізу. Апрача іх па-за аналізам засталіся вядомыя макаранічныя вершы, якія прыпісваліся А. Рыпінскаму – яны належаць канцу XVIII ст., дый беларускасць іх адносная. Па-за аналізам мы пакінулі і раздзелы *Вечарніц* В. Дуніна-Марцінкевіча, напісаныя збольшага 11-складовікам – іх верш вельмі неўпарадкаваны. Гэта не ўсё, што можна было выявіць – такога задання мы і не ставілі. Прыкладам, узоры сілабічнага верша можна знайсці ў каталіцкім часопісе “*Biełarus*”, у заходнебеларускім друку. Здавалася б, у купе няшмат, але калі ўлічыць, што ад XIX ст. да нас дайшлі адзінкавыя творы, а ў XX сілабіка пачала згасаць, то гэта не такі і малы кавалак ад таго, што захавалася.

Названыя тэксты 11-складовіка былі аблічаныя спецыяльнай праграмай МП (*Машына падліку*), ідэя якой належыць аўтару гэтага тэксту, а рэалізацыя праграмы – Паўлу Буку. Склады аблічваюцца падлікам галосных літар, а націскі – падлікам значальных слоў у два этапы: з выняткам чыстых клітык (невыводныя аднаскладовыя часціцы, злучнікі, прыназоўнікі) і з выняткам усіх клітык, у тым ліку і факультатыўных (займеннікі і іх формы, што маюць не больш за два склады, займенныя прыслоўі і злучнікі, лічэбнікі, выклічнікі, а таксама двухскладовыя злучнікі і прыназоўнікі)³. У прынцыпе, праграма прыстасаваная для аналізу фальклору⁴, а танічныя параметры нас не вельмі

¹ В. Рагойша, *Паэтычны слоўнік*, 3-е выд., дапрац. і дап., Мінск 2004, с. 184.

² А. Макарэвіч, *Кароткі літаратуразнаўчы слоўнік*, Мінск 1969, с. 179–180; М. Лазарук, А. Ленсу, *Слоўнік літаратуразнаўчых тэрмінаў*, Мінск 1996, с. 136–137.

³ В. Жирмунскі, *op. cit.*, с. 80–114.

⁴ Ю. Пацюпа, *Вершаванне ў замовах...*, с. 152–163.

цікаваць, але ў якасці фону для сілабізму яны таксама вартыя ўвагі. У Табліцы 1 падаюцца вынікі аблічвання сілабізму: у двух левых слупках называюцца аўтары і іх творы, у астатніх справа паказваецца, які лік радкоў той ці іншай даўжыні ёсць у творах, а ў дужках побач даецца працэнт радкоў адносна аб'ёму ўсяго верша. 3-пад абліку былі вынятыя іншародныя фрагменты тэкстаў: у К. Каліноўскага – тая частка верша (ці хутчэй асобны верш), якая ўкладзеная 13-складовікам, у Ф. Савіча – адно чатырохрадкоўе, стылізаванае пад Шаўчэнкаў памер 8+6, а таксама цотныя радкі ў вершах У. Сыракомлі і В. Каратынскага, якія маюць мужчынскія клаўзулы, пра што скажам ніжэй. Кан'ектуры дзеля папярэдняга ўзгаднення ізасілабізму датычылі толькі амбівалентнага напісання літар у/ў, якія ў беларускім вершы заўжды стваралі праблемы¹.

Табліца 1. Статыстыка сілабізму 11-складовіка

Аўтары	Творы	Колькасць радкоў					
		9 скл.	10 скл.	11 скл.	12 скл.	14 скл.	Усяго
А. Вярэга-Дарэўскі	<i>Салдатка</i>	–	–	24 (100%)	–	–	24 (100%)
Ф. Савіч	<i>Там, блізка Піньска...</i>	2 (3 %)	7 (9%)	63 (81%)	5 (6%)	1 (1%)	78 (100%)
У. Сыракомля	<i>Добрыя весці</i>	–	1 (5%)	19 (86%)	2 (9%)	–	22 (100%)
В. Каратынскі	<i>Уставайма, братцы!..</i>	–	–	20 (100%)	–	–	20 (100%)
К. Каліноўскі	<i>Бывай здоровы...</i>	–	–	8 (100%)	–	–	8 (100%)
Я. Лучына	<i>Пакуль новы год...</i>	–	–	15 (94%)	1 (6%)	–	16 (100%)
К. Сваяк	<i>Песня на псалм 130</i>	–	–	20 (100%)	–	–	20 (100%)
	<i>Песня на псалм 62</i>	–	–	27 (96%)	1 (4%)	–	28 (100%)
	<i>Ad te levavi...</i>	–	–	20 (100%)	–	–	20 (100%)
	<i>Айчыны мілай...</i>	–	–	24 (100%)	–	–	24 (100%)
	<i>О, край мой родны!..</i>	–	–	56 (100%)	–	–	56 (100%)
	<i>Песня вячорная</i>	–	–	12 (100%)	–	–	12 (100%)
	<i>Прад Богам</i>	–	1 (8%)	11 (92%)	–	–	12 (100%)

¹ Ю. Пацюпа, *Анонс: квадрат тэкстаў*, Мінск 2013, с. 88–93.

3 псалмаў Давіда (116 і 150)	–	–	16 (100%)	–	–	16 (100%)
3 псалмаў Давіда (129)	–	–	15 (94%)	1 (6%)	–	16 (100%)
<i>Nunc dimittis</i>	–	–	15 (94%)	1 (6%)	–	16 (100%)
Песня	–	–	16 (100%)	–	–	16* (100%)
Веснавы санет	–	1 (7%)	13 (93%)	–	–	14 (100%)
Багаслаў, Божа...	–	–	12 (100%)	–	–	12 (100%)
Чарку дай, браце...	–	3 (1 %)	235 (98%)	2 (1%)	–	240 (100%)
Усяго ў Сваяка	–	5 (1%)	492 (98%)	5 (1%)	–	502 (100%)
Усяго ў паэтаў XIX–XX стст.	2 (0%)	13 (2%)	641 (96%)	13 (2%)	1 (0%)	670 (100%)

З табліцы мы бачым, што беларускі 11-складовік урэгуляваны ў той ступені, якая не дазваляе сумнявацца ў яго ідэнтычнасці. Ваганні сілабізму – ± 1 склад і па адным радку на верш (у паэмцы *Чарку дай, браце...* – пяць), што ў кожным разе складае па 2% ад агульнай колькасці радкоў і адпавядае нормам адхілення¹. Агульную карціну беззаганнасці 11-складовіка парушае толькі Савічаў тэкст, які дае непарапартыянальна вялікую колькасць анамальных радкоў – 19%, а ваганні сілабізму ў ім даходзяць да 2-х складоў, што зазвычай вядзе да дэструкцыі памеру. Аднак, трэба зацеміць, адхіленні тут лакалізуюцца ў адну серыю пад канец тэксту. Для “адноснага сілабізму” фальклору такія ваганні – тыповая з’ява, а для літаратуры – гэта ўжо адыход ад класічных узораў сілабікі. Цяжка сказаць, чым выкліканыя анамаліі – аўтарскай сваволяй ці кепскай захаванасцю верша (узяты з судовай справы), прынамсі, для тэкстаў XIX ст. анамаліі і ў іншых памерах не дзіва. Зрэшты, і сярод гэтых адхіленняў ёсць такія, дзе лішнія склады ўяўныя, прыкладам: *расказываў сву долю* (Ф. Савіч)². Літара *ы* ў слове *расказываў* можа перадаваць, а можа і не перадаваць гука³. Ёсць уяўныя анамаліі і ў іншых аўтараў. Збег галосных: *і боскія оазы* (К. Сваяк) –

¹ Ю. Пацюпа, *Законы рытму і прырода выклічнікаў*, “Роднае слова” 2015, № 4, с. 28.

² Тут і далей старонкі да дробных цытат пазначаць не будзем. У якасці крыніц тэкстаў выкарыстоўваліся выданні: *Літаратура першай паловы XIX стагоддзя*, уклад. М. Хаўстовіч, Мінск 2012; *Літаратура другой паловы XIX стагоддзя* у 2 ч., ч. 1–2, уклад. Л. Кісялёва, Мінск 2013; К. Сваяк, *Выбраныя творы*, Мінск 2010.

³ У ваколіцах Пінска сустракаюцца тры варыянты гэтага класу дзеясловаў: *расказваць, расказываць і расказуваць*. Гл.: *Дыялекталагічны атлас беларускай мовы*, Мінск 1963, № 25.

варта ўспрымаць як элізію. Або наадварот: *Але – псм! Ціха* (К. Сваяк) – тут збег зычных фактычна дае яшчэ адзін склад.

Аднак ізасілабізм радка – гэта толькі вонкавая ўмова сілабічнага верша, ніякага рытму не выйдзе насуперак меркаванням “даўнейшых падручнікаў”, калі не будзе ладу ў сувымернасці коланаў, паслядоўнасці цэзур і пазіцыі канстантаў. Усе ўзятыя да аналізу тэксты маюць сталую цэзуру пасля пятага складу і канстанту на перадапошнім складзе колана. Інакш кажучы, беларускі 11-складовік у асноўных рысах адпавядае мадэлі польскага 11-складовіка і адрозніваецца ад італьянскага – тут відавочна культура перамагае прыроду. Праўда, з васьмі радкоў К. Каліноўскага два якраз укладваюцца паводле італьянскай мадэлі *a maiore* як 6+5:

І часам спамяні || пра Яську твайго,
Што згінуй за праўду || для добра твайго.

Але гэта хутчэй за ўсё аказіяналізм, асабліва ўлічваючы тое, што тэкст пэўны час захоўваўся ў памяці. І яўным аказіяналізмам можна лічыць такое самае спалучэнне 6+5 у Ф. Савіча: *У каморэ поўна, // хоць спі на своях*. На фоне іншых аказіяналізмаў – 6+6, 5+7, 6+4, 4+6, 7+7, 4+5, 5+4 – яно проста губляецца. Вось яшчэ некалькі падобных анамаліяў, тыповых у італьянскім вершы і нетыповых ці немажлівых у польскім. Спалучэнне 6+5 пры слізкай клаўзуле на цэзур: *І расхадзіліся, // плачучы, людзі* (К. Сваяк) – тут першы колан як бы “адбірае” склад у другога. Або, наадварот, спалучэнне 4+6 пры мужчынскай клаўзуле на цэзур: *Каб ён сваім // крэсцікам удавіўся!* (Ф. Савіч), *Хто яна, дзе, // за каторай гарою...* (К. Сваяк), дзе ўжо другі колан “адбірае” ў першага. Ні пра якую тэндэнцыю тут не можа быць і гаворкі. У расштаным вершы Ф. Савіча гэта адны з многіх ваганняў, а ў строгім 11-складовіку К. Сваяка – нязначныя *licentia poetica*. У Ф. Савіча ёсць не толькі парушэнні ізасілабізму радкоў, ізасілабізму коланаў (гэта трэба адрозніваць), але і зрухі ў пазіцыі канстанты, прыкладам:

І на Москалях || дужо атомсціўся.
Бо біў як сабак – || рэзаў як цялята.

Тут канстанта першых коланаў зрушваецца з чацвертага складу на пяты, рытм ужо не дактылічны і не ямбічны, а харэічны, такі самы, як у 12-складовіку. Ёсць і адваротны зрух канстанты, на 3-ці склад: *Ой, сыпаліся // Москалі, як мухы* (Ф. Савіч). Гэта наагул рэдкая анамалія, відаць таму, што моцна збівае з рытму.

Дакладна выявіць, колькі такіх выпадкаў у Ф. Савіча, няпроста, бо не ўсе націскі можна трактаваць адназначна, але можна пэўна казаць, што іх не больш, чым парушэнняў ізасілабізму – 11-складовік як памер застаецца. У іншых аўтараў, апрача К. Каліноўскага, што варта падкрэсліць, канстанта практычна на 100%, як у левым, так і ў правым коланах, не зрушваецца з 4-ай і, адпаведна, 10-ай пазіцыяў. Гэта вельмі

важны момант, які сведчыць, што, па-першае, усе паэты пісалі, свядома карыстаючыся правіламі, па-другое, г. зв. сілабічны верш без танічных канстантаў немажлівы. Калі ў мовах з націскам, фіксаваным ад канца, канстанта ўсталёўваецца аўтаматычна, як толькі дасягаецца ізасілабізм, то ў астатніх яе пільнуюць, як і стопны рытм. Гэта ўскладняе карыстанне сілабічным вершам, але не робіць немажлівым. Можна заўважыць некалькі выпадкаў, калі публікатары падпраўлялі паэтаў згодна з нормамі сучаснай літаратурнай мовы і тым самым парушалі рытм 11-складовіка: *Калі радная // вам міла старонка* (Я. Лучына), *Ханіў рэвольвер // і ляцеў да рэкі* (К. Сваяк). Тут менавіта так і трэба чытаць – *радная*, як у рускай мове, і *рэвольвер*, як у польскай, а не *родная* і *рэвальвер*, згодна з сучаснымі нормамі, унесенымі ў тэксты публікатарамі.

Феноменам беларускага 11-складовіка, на які нельга не звярнуць увагі, ёсць мужчынскія клаўзулы ў цотных радках – спалучэнне іх з жаночымі клаўзуламі няцотных радкоў стварае альтэрнанс. Такая з’ява, хоць і не часта, нібыта сустракаецца і ў італьянскім эндэкасілабе¹, а ў польскім калі і мажлівая, дык толькі вельмі абмежавана, пры ўжыванні ў канцы радка аднаскладовых слоў. Альтэрнанс назіраецца ў трох творах з нашага спісу: ува У. Сыракомлі, В. Каратынскага і *Песні* К. Сваяка. Фармальна, чыста вонкава, верш нібыта перастае быць сілабічным, але ўнутрана ён нічым не адрозніваецца ад большасці “нармальных” сілабічных тэкстаў з аднымі жаночымі клаўзуламі. І ў той жа час аднесці яго да нейкай іншай “сістэмы” толькі таму, што за кошт аднаго складу клаўзулы рэгулярна мяняюцца – ніяк не выпадае. Яго нават нельга назваць гетэрасілабічным, бо ўнутрана памер застаўся тым самым: цэзура, пазіцыя канстанты, даўжыня ядра колана. Гэта яшчэ адно сведчанне, што “школьная” тэорыя сілабікі нічога не вартая, а сумневы ў сілабічнасці эндэкасілаба нічога спецыфічнага не адкрываюць, тэндэнцыя да метрызму, да **прэгнантнасці рытму**² – функцыя ўсякай мовы, што рэалізуецца пры пэўных варунках і не толькі ў італьянскім вершы³.

Тое, што ў большасці разгледаных аўтараў кожны склад, кожная цэзура і кожная канстанта былі на ўліку і выконвалі пэўную мастацкую функцыю, можна паказаць на прыкладзе верша В. Каратынскага. У працэсе аналізу мы звярнулі ўвагу на паслядоўнасць – кожны восьмы радок у ім становіць сабой рэфрэн, які, вар’юючыся, паўтараецца пяць разоў: *Узыхдзі нам, сонейка, прывядзі нам дзень!; Узыхдзі нам, сонейка, скажы што рабіць!; Узыхдзі нам, сонейка, падбяры расу!; Узыхдзі нам,*

¹ М. Г а с п а р о в, *Очерк истории европейского стиха...*, с. 103–104.

² *Закон прэгнантнасці* – адзін з падставовых законаў гештальтпсіхалогіі, згодна з якім нашае ўспрыняццё аддае перавагу больш упарадкаваным фігурам.

³ Гл. пра гэта: Ю. П а ц ю п а, *Законы ритму і прырода выклінікаў...* А пра метр у сілабіцы: А. К в я т к о в с к и й, *Ритмология*, Санкт-Петербург 2008, с. 391–408; і, у прыватнасці, у французскай сілабіцы: А. С у м а р о к о в, *О стопосложении* [в:] *Критика XVIII века*, Москва 2002, с. 313; Б. Т о м а ш е в с к и й, *Русское стихосложение: Метрика*, Петербург 1923, с. 44.

сонейка, разгані туман!; Здароў будзь, сонейка! Паклон! О паклон! Рэфрэн істотна адрозніваецца ад астатніх радкоў, становячы сабой не 11-ці, а 12-складовік, прытым парадаксальны, не падобны да тагачаснай нормы. У ім першы колан мае слізкую клаўзулу, а другі – мужчынскую замест традыцыйных жаночых, што можна бачыць на схеме: **ОоОоОоо||ОоОоО**. Згодна з тагачаснай графічнай традыцыяй радок, які метрычна большы за астатнія, павінен крыху выступаць наперад. А калі ўзяць да ўвагі рэгулярны паўтор, то ныйначай рэфрэнам замыкаецца страфа, васьмірадковая, а не чатырохрадковая, якая павінна мець наступны выгляд:

Ўставайма, братцы, || да дзела, да дзела!
З поўначы певень || залопаў крылом.
Ну жа, каб жыва || работа паспела, –
Выслаць гасцінец || жоўценькім пяском!
Дружна, грамада || ў сярдзечнай ахвоце,
Духам насілка || на плечы уздзень!
Ох, толькі ноччу || няспорна ў рабоце!
Узыхдзі нам, сонейка, || прывядзі нам дзень!

Для парадку, на ўсякі выпадак, мы звярнуліся да першакрыніцы і зусім нечакана для сябе выявілі, што наша рэканструкцыя слушная. Якраз у такім выглядзе гэты верш быў надрукаваны, калі падносіўся Аляксандру II¹. Ён пазней страціў назву, эпіграф і да гэтай пары перадрукоўваецца неахайнымі катрэнамі ў шахматным парадку², як прынята было ў газетах пачатку XX ст. Інакш кажучы, для інтэрпрэтатараў 11-складовы памер і 12-складовы рэфрэн-кантрапункт тут проста не існуюць, змешваючыся ў нешта невыразна-“танічнае”. Тонкая гульня нюансамі: альтэрнансам, складамі, канстантамі, клаўзуламі, якую веў паэт, не схапляецца інтэрвальной тэорыяй³ і сілабіка выдаецца за “тоніку”⁴. Вядома, поўнага гладкапісу не было, скажам, пяты варыянт рэфрэна тут на адзін склад карацейшы, але ўсё гэта ў межах густу. У вершах К. Сваяка, якія вылучаюцца асаблівай філіграннасцю, ёсць некалькі анамаліяў, калі ўнутры радка, г. зн. у першым колане, замест жаночай клаўзулы трапляецца мужчынская: *На грудзёх знак // якісьціка носе*. Гэтая анамалія, як і прыём альтэрнансу ў В. Каратынскага, не разбурае памеру, бо ядры коланаў тоесныя з рэштаю падобных.

¹ Гл.: *Haspadaru Imperataru Aleksandru Mikalajaviczu piešnia z paklonam ad litovskorusinskai mužyskai hramady* [online], <http://www.epaveldas.lt/recordDescription/LNB/C1R0000049360>.

² Гл.: *Беларуская літаратура XIX стагоддзя: хрэстаматыя*, уклад. А. Лойка, В. Рагойша, Мінск 1988, с. 113–114.

³ Пачатак інтэрвальной тэорыі паклалі працы Б. Тамашэўскага і В. Жырмунскага, а канчаткова яна аформілася ў практыцы М. Гаспарава і А. Калмагорова. Сціслы выраз метадалагічных прынцыпаў гл.: Е. Б р е й д о, *Интервальная модель русской метрики*, “Вопросы языкознания” 1996, № 4, с. 85–94.

⁴ М. Г р ы н ч ы к, *Шляхі беларускага вершаскладання*, Мінск 1973, с. 123–124.

Танічны прынцып, які ў фальклоры дэтэрмінуецца сілабічным, ніколі не занікае і ў літаратурнай сілабіцы, што, аднак, не ператварае яе ў “сілаба-тоніку” або “тоніку”. На гэты імпліцытны механізм і варта скіраваць нашу далейшую ўвагу, каб усебакова разгледзець беларускі 11-складовік. Паводле абліку МП акцэнтны ў 11-складовіках ужываюцца, як паказана ў Табліцы 2:

Табліца 2. Статыстыка танізму 11-складовіка¹

Катэгорыі	Колькасць слоў у радку						
	1 слова	2 словы	3 словы	4 словы	5 слоў	6 слоў	7 слоў
Без клітык I	–	–	4 %	42 %	39 %	14 %	2 %
Без клітык I і II	0 %	4 %	29 %	52 %	13 %	2 %	–

Калі кожнае значальнае слова – носьбіт акцэнта, а доўгія (з дадатковым акцэнтам) словы ў вершах данага цыклу амаль не ўжываюцца, то мы маем нібыта аб’ектыўную карціну танізму 11-складовіка. Праўда, цяжка адразу вызначыць, які падлік аб’ектыўнейшы, з выняццем усіх патэнцыйных клітык ці толькі безумоўных. Калі ўзяць да ўвагі тое, што ў кожным колане ёсць па адной канстанце і яшчэ, збольшага, па адным акцэнце, то аб’ектыўней выглядае падлік без клітык I, дзе дамінуюць радкі з 4-х і 5-ці слоў, а калі ўзяць да ўвагі максімальную дзель 4-акцэнтных радкоў – 52%, то перавагу хочацца аддаць падліку без клітык I і II. У кожным разе, мы можам зрабіць адназначную выснову: 4-акцэнтныя радкі пераважаюць. Улічваючы пэўную адноснасць вынікаў мы не засяроджвалі ўвагі на кожным творы і кожным аўтары. Да гэтага можам дадаць тое, што карціна агульнага танізму тут не горшая, чым у г. зв. танічных вершах. Вывучаць апошнія без уліку сілабізму, як і сілабічныя без увагі на танізм – вялікая памылка. Аднак акцэнтны і ікты далёка не тое самае. Сучасная інтэрвальная тэорыя не прапаноўвае ніякага рацыянальнага і несупярэчлівага крытэру для дэмаркацыі іктаў і акцэнтаў, паўсюль робячы гэта суб’ектыўна, таму і маем такую амбівалентную карціну танізму. Як альтэрнатыву інтэрвальной тэорыі мы прапаноўваем генетычна-інварыянтны падыход, які абапіраецца на неэсэнцыяльную метрыку, і далей аналіз будзем весці з улікам інварыянтаў.

Вышэй мы пісалі, што інварыянт 11-складовіка дактылічна-харэічны, або дактылічна-пэанічны, як на схеме: **ОооОо||ОоОоОо**. Тут мы не будзем абгрунтоўваць, чаму такі, а не іншы, і адсылаем да нашых прац². Адно заўважым, выводзіцца інварыянт не статыстычным метадам, і можна чакаць, што ён не супадзе з статыстычнай дамінантай, само

¹ Пры акругленні працэнтаў часам узнікалі хібы ў агульнай суме $\pm 1\%$.

² Ю. Пацюпа, *Страла Зенона: рытмалагічны трактат*, “Arche” 2004, № 5, с. 273, 278–282, 292–293, 297–300; Ю. Пацюпа, *Рытмавыя структуры беларускай народнай песні: Подступы да праблемы (на матэрыяле в. Дамэйкі Лідскага раёна)* [у:] *Беларускі фальклор: Матэрыялы і даследаванні: Зборнік навуковых прац*, Мінск 2014, с. 154–156; Ю. Пацюпа, *Законы рытму і прырода выклічнікаў...*; Ю. Пацюпа, *Вершаванне ў замовах...*

такое несупадзенне – каштоўны вынік для тэарэтычных і гістарычных высноў. На карысць таго, што 5-складовы колан дактылічны, а не ямбічны, сведчаць і незалежныя назіранні В. Тамашэўскага¹, В. Жырмунскага² ды Б. Эйхенбаума³ над працэсамі, якія можна назваць “дактылізацыяй” ямба на анакрузе і ўнутры радка (адразу, як толькі з’яўляюцца для гэтага спрыяльныя ўмовы). На жаль, іх назіранні не атрымалі рытмалагічнай і сістэмнай інтэрпрэтацыі і засталіся практычна незаўважанымі⁴. Што да харэчнасці ці пэанічнасці правага, 6-складовага, колана, то тут варта звярнуць увагу на самую амбівалентнасць інтэрпрэтацыі. Пры спалучэнні *дактыль + пэон* у радку павінна быць 4 ікты, а пры спалучэнні *дактыль + харэй* – 5 іктаў. Гэтая амбівалентнасць суадносіцца з статыстычнымі вынікамі танізму (гл. *Табліцу 2*), дзе першае месца займаюць 4-слоўныя радкі, а другое – 5-слоўныя.

Лінгвастатыстычны аналіз эндэкасілаба, зроблены М. Гаспаравым, на які мы спасылаліся⁵, засноўваецца на ўліку ўсіх акцэнтаў без вынятку. Загана данага метаду ў яго педантызме, у тым, што побач з іктамі на роўных падставах ўлічваецца і акцэнтавае “смецце”, якое, мабыць, для аўтараў як генератараў рытму не несла канструкцыйнае функцыі, як шумы ў музыцы. І шумы вартыя ўвагі, але трохі ў іншым плане. Другая загана названага падыходу – атамізацыя акцэнтаў, яны адрываюцца ад колана як асяродку, колан – адрываецца ад перыяду і г. д. Падобная лінгвастатыстычная работа часткова, толькі без ўліку пазіцыяў, была прароблена МП. Цяпер звернемся да якаснага аналізу рытму. Далей коланы з мужчынскімі клаўзуламі (вонкава 10-складовыя, але ўнутрана тоесныя 11-складовым), якія былі вынятыя з падобліку МП, вяртаем у поле аналізу, а рэшту, якая не мае нічога супольнага з 11-складовікам, – па-ранейшаму не аналізуем.

Дактылічны інварыянт колана з іктамі на першым складзе *ОооОо*: *З роднай зямелькі* (Д) назавем пазітывам⁶, а квазі-ямбічную інверсію з іктамі на другім складзе *оОоОо*: *Маліся Богу*, або *Мне плысці вечна* (Я) – негатывам. Нейтральны варыянт *оооОо*: *І прыкаціся* або *Ні аб рабятках* (N), у якім апрача канстанты няма іншай выразнай моцнай пазіцыі, таксама аднясем да пазітыву, бо ў ім зазвычай інварыянт перамагае. Да негатыву ж аднясем яшчэ коланы з “шумаў”, з сісталай (S) – акцэнтам, які ўсутыч набліжаецца да канстанты і зазвычай атануецца *ооООо*: *Не кажы, рэчка*. Праўда, у плане рытму з квазі-ямбічнымі коланамі яны не

¹ Б. То м а ш е в с к и й, *Русское стихосложение...*, с. 27, 36, 47, 57, 63.

² В. Ж и р м у н с к и й, *op. cit.*, с. 95–96, 98–99, 100, 107.

³ Б. Э й х е н б а у м, *О поэзии*, Ленинград 1969, с. 389–390.

⁴ Абодва аўтары скарысталі метады “услухоўвання”, але Б. Тамашэўскі быў заснавальнікам і адваротнага – “глухога” метаду, г. зн. лінгвастатыстычнага, што як агню асцерагаецца “дэкламацыі”, які ў наш час стаў ледзь не манапольным.

⁵ М. Г а с п а р о в, *Итальянский стих...*

⁶ Тут і далей прыклады радкоў падаюцца збольшага паводле *Салдаткі* А. Вярэгі-Дарэўскага, некаторыя – паводле верша Ф. Савіча.

маюць нічога супольнага, наадварот – сістала на трэцім складзе выклікае дыясталу (ці інтэнсу) на першым складзе і такім спосабам зноў перамагае інварыянт. Да гэтай самай групы далучым і астатнія анамальныя коланы – “eror” (E), якіх так багата ў Ф. Савіча.

Аналагічна класіфікуем правыя коланы. Харэічна-пэанічны інварыянт з іктам на першым складзе **ОоОоОо**: *слухала з слязамі; малу штуку справіў* і нават – *там, дзе душа чыста* (X) – абазначым як пазітыў, а інверсіяваны квазі-амфібрахічны варыянт **оОооОо**: *Дзвіна серабрыста; бо выцяг з-пад жлоба або ідзі хочь в край сьвіта* (Am) – як негатыў. Да пазітыву далучым і харэічныя коланы з націскам на трэцім складзе **ооОоОо** (X): *прападаець з гора; як даўней чакала* і нейтральныя **ооооОо** (N): *перэпярэзаўся*, калі такія трапляюцца. Негатыў – коланы з сісталамі **оооООо** (S): *і перастань плакаць* ды астатнія анамаліі. Пры такой класіфікацыі мы абстрагуемся ад шмат якіх прыватных момантаў, мабыць, не безцікавых, але гэта акупаецца галоўным: вылучэннем рытмавых тыпаў і архетыпаў, на якіх і трымаецца вершаванне. У Табліцы 3 сістэматызуюцца тыпы коланаў, вылучаныя на падставе якаснага аналізу.

Табліца 3. Статыстыка тыпаў коланаў 11-складовіка

Аўтары	Творы	Левыя коланы					Правыя коланы				
		Пазітыў		Негатыў		Усе	Пазітыў		Негатыў		Усе
		1 (Д)	0 (N)	2 (Я)	3 (S/E)		1 (X)	3/0 (X/N)	2 (Am)	4 (S/E)	
А. Вярэга-Дарэўскі	<i>Салдатка</i>	7	2	11	4	24	7	5	10	2	24
Ф. Савіч	<i>Там, блізка Піньска...</i>	27	6	37	8	78	20	18	35	5	78
У. Сыракомля	<i>Добрыя весці</i>	15	2	24	3	44	6	11	27	0	44
В. Каратынскі	<i>Уставайма, братцы!..</i>	21	1	10	3	35	7	8	20	0	35
К. Каліноўскі	<i>Бывай здаровы...</i>	0	0	6	2	8	0	3	5	0	8
Я. Лучына	<i>Пакуль новы год...</i>	4	1	11	0	16	6	1	9	0	16
Усяго ў пазтаў XIX ст.		74 (36%)	12 (6%)	99 (48%)	20 (10%)	205 (100%)	46 (22%)	46 (22%)	106 (52%)	7 (3%)	205 (100%)
К. Сваяк	<i>Песня на псалм 130</i>	10	1	8	1	20	4	1	15	0	20
	<i>Песня на псалм 62</i>	8	2	15	3	28	8	5	15	0	28
	<i>Ad te levavi...</i>	3	1	15	1	20	9	3	8	0	20
	<i>Айчыны мілай...</i>	8	2	13	1	24	7	0	16	1	24
	<i>О, край мой родны!..</i>	18	4	31	3	56	17	4	35	0	56

Песня вячорная	3	0	7	2	12	1	3	8	0	12
Прад Богам	7	0	4	1	12	3	1	7	1	12
З псальмаў Давіда (116 і 150)	3	4	7	2	16	2	3	11	0	16
З псальмаў Давіда (129)	5	1	9	1	16	6	2	8	0	16
Nunc dimittis	8	1	7	0	16	5	2	9	0	16
Песня	13	4	13	2	32	5	7	20	0	32
Веснавы санет	5	3	6	0	14	2	3	9	0	14
Багаслаў, Божжа, святую хвілінку...	1	1	9	1	12	1	4	7	0	12
Усяго ў вершах Сваяка	92 (33%)	24 (9%)	144 (52%)	18 (7%)	278 (100%)	70 (25%)	38 (14%)	168 (60%)	2 (1%)	278 (100%)
Чарку дай, браце...	111	9	110	10	240	88	45	107	0	240
Усяго ў Сваяка	203 (39%)	33 (6%)	254 (49%)	28 (5%)	518 (100%)	158 (31%)	83 (16%)	275 (53%)	2 (0%)	518 (100%)
Усяго ў паэтаў XIX- XX стст.	277 (38%)	45 (6%)	353 (49%)	48 (7%)	723 (100%)	204 (28%)	129 (18%)	381 (53%)	9 (1%)	723 (100%)

Вынікі падлікаў, на гэты раз не машынных, а ручных, можна агулам абазначыць як парадаксальныя. Яны расчаруюць ці не кожнага, хто чакаў ад 11-складовіка нейкай тэндэнцыі, ці то ямбічнай, ці то следавання інварыянт. З левых коланаў дамінуюць інверсіяваныя ямбічныя – 48% у паэтаў XIX ст. і 49% – у К. Сваяка. З правых коланаў таксама дамінуюць інверсіяваныя амфібрахічныя – 52% па XIX ст. і 53% у К. Сваяка. Інварыянт першага колана ў паэтаў XIX ст. рэалізуецца толькі на 36%, а ў К. Сваяка – на 39%, другога – на 22% па XIX ст. і на 31% у К. Сваяка. Адным словам, паэты, нават калі ссумаваць інварыянты з нейтральнымі версіямі, не дабірае паловы, а негатыў у адных толькі ямбічных ды амфібрахічных варыянтах перасягае палову. Праўда, у вершы В. Каратынскага першыя коланы пераважна дактылічныя, а ў паэме К. Сваяка *Чарку дай, браце...* дактылічныя ўроўніваюцца з ямбічнымі – 111 супраць 110. Як і варта было чакаць, коланы з сісталамі перад канстантаю разам з анамальнымі коланамі займаюць па 10% і 3% у XIX ст., 5% і 0% – у К. Сваяка. Тут можна звярнуць увагу, што сісталы і анамаліі радзей здараюцца ў другім колане як першым. І ў XX ст. менш чым у XIX ст. анамаліяў, але гэта, бадай што, уяўны працэс, выкліканы розніцаю ў захаванасці тэкстаў. Тэксты XIX ст., якія захаваліся ў аўтарскай рэдакцыі, нічым не папушчаюць Сваяковым.

Аднак не будзем доўга спыняцца на гэтым этапе, бо вывучэнне коланаў без уліку камбінацыяў, у якія яны ўступаюць, мала што дае. М. Л. Гаспараў у сваім даследаванні настойвае нават на тым, што быццам падзел на коланы ў італьянскім вершазнаўстве робіцца суб'ектыўна¹. Так гэта ці не – пакінем на разгляд італьяністаў, але што да беларускага ці польскага 11-складовіка, то гэта будзе абсалютна надуманая ідэя. Падзел на коланы тут вельмі празрысты і дакладны, не менш празрысты, чым у фальклорным вершы (для якога радок наагул нерэlevantная адзінка). Іншая рэч, што коланы, будучы самаарганізаванымі метрычнымі структурамі, ізалявана не існуюць. Калі ўзяць толькі метрычныя тыпы і абстрагавацца ад прыватных адрозненняў, то можна вылучыць чатыры камбінацыі, якія ў ідэале будуць мець выгляд:

1) *пазітыў + пазітыў*: ОоОо||ОоОоОо (лагаэдычная):

Бедна салдатка, || дзетак абхінуўшы,
Рэчкінай думкі || слухала з слязамі...
(А. Вярэга-Дарэўскі)

2) *негатыў + негатыў*: оОоОо||оОоОоОо (лагаэдычная):

Бывай здаровы, || мужыцкі народзе,
Жыві у шчасці, || жыві у свабодзе.
(К. Каліноўскі)

3) *пазітыў + негатыў*: ОоОо||оОоОоОо (дактылічная):

Дружна, грамада, || ў сярдзечнай ахвоце,
Духам насілка || на плечы уздзень!
(В. Каратынскі)

4) *негатыў + пазітыў*: оОоОо||ОоОоОо (ямбічная):

Мы хочам добра || ўсё зрабіць памалу,
Каб нам бы вашу || заслужыць пахвалу...
(Я. Лучына)

Уявіўшы радок як цэлае і абстрагаваўшыся ад цэзур, як гэта рабіў М. Гаспараў, мы ўбачым, што першыя дзве камбінацыі не ўкладваюцца ані ў які цэльны памер, а дзве апошнія даюць адпаведна – **дактыль** і **ямб**. Калі радок як метрычнае цэлае рэальнейшы, чым коланы, то дзве апошнія камбінацыі павінны ці дамінаваць, ці пашырацца з цягам часу. А калі коланы ўсё ж аўтаномныя адзінкі, то падобнае наўрад ці будзе назірацца. Інакш кажучы, узнікае дылема: ёсць у беларускім 11-складовіку тэндэнцыя да сілабатанізму, пра якую пішуць гісторыкі верша², якую намяркоўвае М. Гаспараў у італьянскім эндэкасілабе³, ці няма?

¹ М. Г а с п а р о в, *Итальянский стих...*, с. 210.

² І. Р а л ь к о, *Беларускі верш: Старонкі гісторыі і тэорыі*, Мінск 1969; М. Г р ы н ч ы к, *op. cit.*

³ М. Г а с п а р о в, *Итальянский стих...*, с. 206–212.

Звернемся да Табліцы 4. На гэтым этапе мы яшчэ больш абагульнім тыпы: да дактыляў у левым колане далучым і нейтральныя варыянты (N), а ў правым – злучым усе харэічныя варыянты ў адно. Інакш кажучы, ссумуем пазітывы, каб рэльефней убачыць камбінацыі¹.

Табліца 4. Статыстыка спалучэння коланаў 11-складовіка

Аўтары	Творы	Камбінацыі коланаў					
		Д+Х	Я+Ам	Д+Ам	Я+Х	S/E	Усе
А. Вярэга-Дарэўскі	<i>Салдатка</i>	6	7	2	3	6	24
Ф. Савіч	<i>Там, блізка Пінска...</i>	14 (18%)	13 (17%)	18 (23%)	21 (27%)	12 (15%)	78
У. Сыракомля	<i>Добрыя весці</i>	7 (16%)	16 (36%)	10 (23%)	8 (18%)	3 (7%)	44 (100%)
В. Каратынскі	<i>Уставайма, братцы!..</i>	10 (29%)	7 (20%)	12 (34%)	3 (9%)	3 (9%)	35 (100%)
К. Каліноўскі	<i>Бывай здаровы...</i>	0	4	0	2	2	8
Я. Лучына	<i>Пакуль новы год...</i>	2	6	3	5	0	16
Усяго ў паэтаў XIX ст.		39 (19%)	53 (26%)	45 (22%)	42 (20%)	26 (13%)	205 (100%)
К. Сваяк	<i>Песня на псалм 130</i>	4	8	7	0	1	20
	<i>Песня на псалм 62</i>	6	9	4	6	3	28
	<i>Ad te levavi...</i>	3	6	1	9	1	20
	<i>Айчыны мілай...</i>	4	10	5	3	2	24
	<i>О, край мой родны!..</i>	9	20	13	11	3	56
	<i>Песня вячорная</i>	1	5	2	2	2	12
	<i>Прад Богам</i>	4	4	3	0	1	12
	<i>З псалмаў Давіда (116 і 150)</i>	4	6	3	1	2	16
	<i>З псалмаў Давіда (129)</i>	2	3	4	6	1	16
	<i>Nunc dimittis</i>	5	5	4	2	0	16
	<i>Песня</i>	6	7	11	6	2	32
	<i>Веснавы санет</i>	4	5	4	1	0	14

¹ Працэнты даюцца агулам і па асобных творах, якія маюць больш-менш паказальную колькасць радкоў.

	Багаслаў, Божжа...	0	4	2	5	1	12
	Усяго ў Сваяка ў вершах	52 (19%)	92 (33%)	63 (23%)	52 (19%)	19 (7%)	278 (100%)
	Чарку дай, браце...	74 (31%)	57 (24%)	46 (19%)	53 (22%)	10 (4%)	240 (100%)
	Усяго ў Сваяка	126 (24%)	149 (29%)	109 (21%)	105 (20%)	29 (6%)	518 (100%)
Усяго ў паэтаў XIX–XX стст.		165 (23%)	202 (28%)	154 (21%)	147 (20%)	55 (8%)	723 (100%)

Вынікі Табліцы 4 толькі пацвярджаюць парадак сальнасць тэндэнцыяў беларускага 11-складовіка. Прытым усе даныя асаблівасці стабільныя з XIX па XX ст. Часам ад аўтара да аўтара, ад твора да твора мяняюцца прапорцыі суадносінаў тыпаў коланаў, але не ў такой меры, каб гаварыць пра істотныя змены. Чатыры асноўныя камбінацыі адносна ўраўнаважаныя, аднак паміж імі ёсць пэўная няроўнасць. Найслабейшая чацвертая камбінацыя, ямбічная, якая, калі верыць даследаванням¹, назіраецца ў італьянскім эндэкасілабе. А наймацнейшая – ямбічна-амфібрахічная, дыяметральна супраціўная таму, што мы пастулявалі як інварыянт, і якая, да таго ж, не стварае метрычнага адзінства, бо спалучае двухскладовы памер з трохскладовым. Вынятак ёсць толькі верш Ф. Савіча, адзіны, у якім квазі-ямбічная камбінацыя дамінуе над астатнімі, зрэшты, дасягаючы ўсяго толькі 27%. Але адносна вялікі аб'ём гэтага тэксту мяняе статыстыку па XIX ст. у бок ямбічнасці². Інварыянтная камбінацыя *пазітыў + пазітыў* у XIX ст. займае ўсяго толькі 19% – менш, чым ямбічная, якой дастаецца 20%. Аднак у XX ст. чысты інварыянт узрастае да 24%, перасягаючы ўсе камбінацыі, апрача ямбічна-амфібрахічнай. Адметна, што трэцяя камбінацыя – дактылічная (яшчэ адна метрычная!) – і ў XIX, і ў XX ст. мае адпаведна 22% і 21%, г. зн. колькасна перасягае толькі ямбічную.

У некаторых аўтараў цалкам і ў асобных творах заўважаецца рознаскіраванасць тых ці іншых ухілаў. Вершы У. Сыракомлі і В. Каратынскага, прыкладна аднолькавыя абсягамі, абодва з альтэрнансам, – на першы пагляд падаюцца вельмі падобнымі, але рытміка іх рэзка адрозніваецца. Калі *Добрыя весці* У. Сыракомлі даводзяць да крайнасці агульную тэндэнцыю: максімум, 36%, негатываў і мінімум, 16%, інварыянтаў, то верш В. Каратынскага дае даволі шмат, 29%, інварыянтаў, але яшчэ больш – 34% дактыляў. Здавалася б, яму сугучная паэмка К. Сваяка, але зноў жа, толькі на першы пагляд. Так, у паэмцы максімум 31%, інварыянтаў, але дактыляў найменей – 19%. Такім парадкам,

¹ М. Г а с п а р о в, *Итальянский стих...*; М. Акімова, *op. cit.*

² Насамрэч, пры бліжэйшым разглядзе выяўляецца, што ямбічных серыяў радкоў у Ф. Савіча амаль няма, і нават адзінкавыя ямбічныя камбінацыі часта парушаюцца анамаліямі, таму гэта ямб больш статыстычны, чым рэальны.

ямбічны (і адначасна расшатаны) Савічаў тэкст, дактылічны – В. Каратынскага, найбольш інверсіяваны – Сыракомляў і самая інварыянтная Сваякова паэмка – гэта чытыры кантрапункты беларускага 11-складовіка. Цяжка сказаць, ці гэтыя ўхілы выпадковыя, ці заканамерныя, бо кожны твор упаасобку непрадстаўнічы – занадта мала радкоў, каб меркаваць адназначна. Але ўсе разам яны сведчаць: у беларускім 11-складовіку коланавая структура дамінавала праз увесь час яго існавання, а тэндэнцыя да метрычнага адзінства радка як нечага цэлага – не праяўлялася.

* * *

А цяпер глянем на нашу праблему з іншага боку. Калі мажлівы рух 11-складовіка ў бок метрызацыі, то мусяць знаходзіцца дыфузныя структуры і ў стопных вершах, тых жа пяцістопных ямбах. І калі такія ёсць, яны могуць дапамагчы нам зразумець прыроду разгледанага сілабічнага памеру. Праўда, вывучэнне аднаго толькі пяцістопнага ямба нашмат шырэйшае заданне, чым вывучэнне ўсяе беларускае сілабікі, таму абмяжуемся парай прыкладаў. Вось узор ямба, які можа быць інтэрпрэтаваны і як 11-складовік:

Я – не Гарацы, || у вянку лаўровым,
І мецэнату || не чытаю вершаў,
Я толькі Пушча, || у вялікім горы,
Паміж паэтаў || найвялікшы грэшнік¹.

А вось ямб пэанізаваны, з амаль правільнай альтэрнацыяй моцных і слабых іктаў:

З’явілася, і чую сіл крыніцу,
І думы незвычайныя мае, –
То боль жыцця, то лёгкасць смерці сніцца,
І сэрца незнаёмае пая².

Цяжкі поступ Пушчавага верша і ўзрушаны палёт Жылкавага – як два полюсы ямба. На слых падаецца, быццам гэта розныя памеры. Мала таго, з першага прачытання можна не паверыць, што Пушчаў санет напісаны ямбам. Але фармальна гэта так. Ямб, а ў роўнай меры і харэй, як мы зазначалі, не роўныя сабе, нават калі фармальны лік стоп у іх і аднолькавы. Толькі пісанне з аглядкай на стопы як шкалы, верыфікацыя памеру з дапамогай гвалтоўнага прыёму скандоўлі, адным словам, усё тое, што мы называем артаметрыяй, можа ўраўняць у нашым уяўленні цэзураваны і нецэзураваны ямбы. З іншага боку, і абмежаванае валоданне прыёмамі артаметрыі гістарычна прыводзіць да

¹ Я. Пушча, *Збор твораў у 2 т., т. 2: Вершы. Паэмы. Пераклады. Крытычныя артыкулы 1930–1963*, Мінск 1994, с. 56.

² У. Жылка, *Выбраныя творы*, Мінск 1998, с. 30.

змяшэння розных кшталтаў ямбу, да новых анамаліяў. Тым часам Пушчаў ямб (на слых такі несумяшчальны з Жылкавым) можна без гвалту ўстаіць у 11-складовік і не ўзнікне ценю сумневу, што гэта іншы памер. Ён, будучы фармальна ямбам, нічым не лепшы, не мілагучнейшы за іншыя варыяцыі 11-складовіка. Дык навошта паэтам аддаваць перавагу менавіта гэтай варыяцыі?

Каб такую структуру ў сілабіцы абстрагаваць і вылучыць менавіта як “ямб” (а пра “сілабатанізацыю” бясконца цвердзяць гісторыкі верша), трэба загадзя мець стопную шкалу і вуха, звыклае да яе рытмавых стэрэатыпаў, без гэтай шкалы ён няўстойлівы, выпадковы. Як выпадкова ўзнікла падабенства з 11-складовікам у ямбе (а Я. Пушча не да канца тэксту вытрымаў гэты рытм), так выпадкова фармальнае супадзенне з ямбам можа ўзнікнуць у 11-складовіку. Аднак адзін памер нічога “не ведае” пра другі, адзін рэгулюецца стопамі, а другі цэзурамі. Мажлівае і падвоенае рэгуляванне, толькі рана ці позна адно з іх пачынае дамінаваць, а другое занепадае. Характэрна, што пяцістопны цэзураваны ямб у рускай артаметрыі праіснаваў нядоўга¹, у адрозненне ад шасцістопнага (які, зрэшты, таксама потым стаў разбурацца)². Тут міжволі напрошваецца паралель з фальклорам, дзе пануе 12-складовік і зусім няма 11-складовіка.

У чым жа ілюзорнасць ямба атрыманага з сілабікі? (Пытанне, якое мы закраналі ў першай палове нашага даследавання.) Каб убачыць гэтую адноснасць, варта прымеркаваць схему ямба пэанізаванага, як ува У. Жылкі: оОоОоОоОоОо, і таго, які можа выпадкова ўзнікнуць у 11-складовіку: оОоОо||ОоОоОо → оОоОоОоОоО. Моцныя пэонавыя ікты (пазначаныя тоўстымі літарамі) у апошнім выпадку размяшчаюцца арытмічна, і без скандоўлі не раскрываецца іх ямбічная структура (як без цэзуры – сілабічная). Паспрабуем Пушчаў ямб чытаць з цэзураю, і выявіцца, што гэта сапраўды не зусім ямб – у левых коланах раз за разам узнікаюць дактылічныя хады: **Я** - не *Гарацы*; **Я** толькі *Пушча* і нават **І** *мецэнату*. Менавіта гэты эфект улавілі, не растлумачыўшы, Б. Тамашэўскі, В. Жырмунскі і Б. Эйхенбаум³. Так праяўляецца закон аддалення іктаў⁴, а ў выніку – пастуляваны вышэй **інварыянт**. Цэзураваны ямб вельмі абмяжоўвае паэта і ў той жа час не набліжае да мілагучнасці. Каб мець большы дыяпазон варыянтаў, трэба або адмовіцца ад цэзуры, або, пры яе наяўнасці, застацца з 11-складовікам, які не забараняе ставіць націскі так, як яны кладуцца. У гэтым і палягае ме-

¹ М. Г а с п а р о в, *Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*, Москва 2000, с. 145–147.

² *Ibidem*, с. 143–144.

³ Б. Т о м а ш е в с к и й, *Русское стихосложение...*, с. 27, 36, 47, 57, 63; В. Ж и р м у н - с к и й, *op. cit.*, с. 95–96, 98–99, 100, 107; Б. Э й х е н б а у м, *op. cit.*, с. 389–390.

⁴ Ю. П а ц ю п а, *Законы ритму і прырода выклічнікаў*, “Роднае слова” 2014, № 9, с. 22–23; 2015, № 4, с. 29.

ханізм тармажэння “сілабатанізацыі”, які згледзеў М. Гаспараў у эндэ-касілабе¹.

Аднак ніякі верш не бывае абсалютна свабодным. Як усякая сістэма, ён становіць сабой раўнавагу дазваляў і забаронаў. Вышэй мы раскрылі, ад чаго несвабодны беларускі 11-складовік. Але для навочнасці на прыкладзе яшчэ некалькіх санетаў пакажам важнасць парадку цэзур і канстантаў. У XIX ст., калі ў Расіі сілабічная традыцыя была зусім забытая, а падручнікі вершавання праяўлялі поўнае неразуменне сілабікі (не жывітае ў рускай навуцы дагэтуль), трактуючы яе як рыфмаваную прозу, як найніжэйшую “расу” ў версіфікацыі, у гэты час С. Шавыроў быў адзін з тых лічаных пісьменнікаў, хто спрабаваў прышчапіць да рускага дрэва літаратуры італьянскія гатункі верша. Гэтыя спробы дапаўняюць на практыцы тое, пра што разважаў цытаваны раней Дз. Струйскі ў тэорыі. Яны цікавыя яшчэ і тым, што адбываліся якраз тады, калі беларускі сілабічны верш (невядомы рускім паэтам) быў поўны жыцця, сілкаваны польскаю традыцыяй. Вось адна з такіх спробаў, у падзагалоўку азначаная аўтарам як санет “италианским размером”:

Люблю, люблю, | когда в тени густой
Чета младая | предо мной мелькает
И руку верную | с верной рукой,
Кольцо в кольцо, | любовно соплетает².

Мы не сумняемся ў высокіх мастацкіх вартасцях санета С. Шавырова, але як вершавальны эксперымент лічым няўдалым. Што становіць сабой верш цытаванага катрэна? Гэта добра знаёмы нам рускі пяцістопны ямб, у якім трэці радок чамусьці збіваецца з рытму. Колькі такіх збоў можа быць, чым яны рэгламентуюцца – невядома. (А з няпэўнасці правілаў не можа ўзнікнуць і жывая практыка.) Разгледзім як тут праяўляюцца розныя фарманты рытму. Цэзура, калі сюды пасуе гэты тэрмін, здаецца, рухомая больш, чым прынята ў эндэкасілабе. Можна вылучыць наступныя камбінацыі коланаў: 4+6; 5+6; 6+4; 4+7. Акцэнтны ў радках размяркоўваюцца амаль па тых самых пазіцыях, што і ў ямбе: 2-4-6-8-10; 2-4-8-10; 2-4-7-10; 2-4-6-10. Але найбольшае здуменне выклікае трэці радок (які і на слых мы вылучылі). Адзін з акцэнтаў у ім стаіць на 7-м складзе – якраз там, дзе ў італьянскай версіі 11-складовіка пасля XVI ст. была забарона акцэнта (у польскай, вядома, не было). Апрача таго, клаўзула левага колана ў гэтым радку слізкая, што нехарактэрна для 11-складовіка. Выходзіць, у радку, які збіваецца з рускага ямба, няма нічога і спецыфічна італьянскага. У наступным катрэне і тэрцэтах бачым яшчэ адно адхіленне ад ямба, і таксама праз акцэнт на 7-м складзе: *И взор, увлажненный горькой слезой*. Нічым іншым ад стандартнага нецэзураванага пяцістопнага ямба гэты памер не адроз-

¹ М. Г а с п а р о в, *Итальянский стих...*, с. 209–210.

² С. Ш е в ы р ё в, *Сонет (Италианским размером)* [online], <http://www.chistylist.ru/stihotvo-renie/sonet-lyublyu-lyublyu-kogda-v-teni-gustoi/shevyrev-s-p>.

ніваецца. Мабыць, школьны міф пра сілабічны верш як вылучна роўна-складовы і тут негатыўна спрычыніўся.

К. Сваяк, для якога 11-складовік быў рабочым памерам, за якім стаяла колькісотгадовая практыка беларускай літаратуры, даў больш адэкватны, на наш пагляд, узор 11-складовіка, што рэпрадукаваўся і можа рэпрадукавацца яшчэ і яшчэ, калі будзе зразуметы і падтрыманы айчынным вершазнаўствам, асабліва ў яго школьнай версіі. Арганізацыю гэтага памеру мы разгледзелі вышэй, а тут працытуем пераклад Шэкспіравага 98-ага санета толькі для параўнання:

Вясною светлай, || у месяцы краскаў,
 Быў я далёка || ад цябе загнаны...
 Сварог агнёвы, || для зямелькі ласкаў,
 Вёў дзіўны гулі, || ад вяселля п'яны¹.

І хоць у другім катрэне ў К. Сваяка ёсць ліпасілабізм: *А птушкі йграві. Але адпеваў* – гэта не збівае з рытму так адчувальна, як адхіленні ад ямба. Цікавай паралеллю да Сваяковай і больш ранняй практыкі нам падаецца тэарэтычная заўвага М. Гарэцкага. У *Назваслоўі да Гісторыі беларускае літаратуры* ён так апісваў будову сілабічнага верша: “грунтуецца на роўным ліку складоў у радку, прычым у нашай мове і словы ў гэтым радку павінны быць такія, што націскі ў іх створаць пэўны рытм”². На жаль, да нас не дайшлі іншыя меркаванні беларускіх аўтараў пра ўкладанне сілабічных вершаў. Але ні ў водным падручніку рускай артаметрыі, як XIX–XX стст., так і сучасных, мы не сустрэлі падобных ідэй. Для іх сілабічны верш – гэта вылучна роўна-наскладовы.

Затое ў рускай вершавальнай практыцы ёсць такія рэфлексы сілабікі, якія толькі і маглі ўзнікнуць у прасторы, ачышчанай ад жывой сілабічнай традыцыі. Рускія паэты схापлялі нейкі адзін, зазвычай інверсіяваны (больш экзатычны) варыянт і фіксавалі яго ў выглядзе канстантнага рытму. Інакш кажучы, варыяцыю яны фіксавалі як мадыфікацыю. (А сілабічныя памеры менш экзатычныя, калі і ўплывалі на стопную артаметрыю, то зліваліся з яе асноўнымі памерамі.) Такім рэфлексам польскага 11-складовіка, відаць, ёсць і знакаміты верш А. Фета *Измучен жизнью, коварством надежды...*, пра які пісалі, супярэчачы адзін другому, В. Брусаў, Б. Тамашэўскі, А. Квяткоўскі і М. Гаспараў:

Измучен жизнью, || коварством надежды,
 Когда им в битве || душой уступаю
 И днем и ночью || смежаю я вежды
 И как-то странно || порой прозреваю³.

Першы яго апісаў В. Брусаў: “метр дзеліцца вялікай цэзурай на дзве колы [два коланы, – Ю. П.]: першая – 2-стопны ямб з жаночым канчат-

¹ К. С в а я к, *op. cit.*, с. 128.

² М. Г а р э ц к і, *Гісторыя беларускае літаратуры*, Мінск 1992, с. 399.

³ А. Ф е т, *Стихотворения*, Санкт-Петербург 2001, с. 247.

кам, другая – 2-стопны амфібрахій з жаночым канчаткам. Аднак у 8-м версу вялікая цэзура перасоўваецца на адзін склад улева, што абяртае першую колу ў 2-стопны ямб з мужчынскім канчаткам, а другую – у 2-стопны анапест” і г. д.¹ Для Б. Тамашэўскага Фетаў верш, як вынікае з кантэксту, уяўляўся чатырохстопным амфібрахіем з сцяжэннямі: “Пры скандоўлі такіх вершаў націснены склад, за якім ідзе аднаскладовы безнаціскавы інтэрвал, вымаўляецца крыху даўжэй”². А. Квяткоўскі трактаваў яго як “чатырохкратны трохдольнік 1-ы”³, уроўніваючы з дзяржавінскім, не менш славутым, вершам *Снегірь* (“Что ты заводишь песню военну...”)⁴, які насамрэч ёсць рэфлексам 10-складовіка⁵. І, урэшце, М. Гаспараў падаў памер як “радковы лагаэд”⁶. Ужо такі разнабой у інтэрпрэтацыях наводзіць на думку, што большасць іх хібіць або што ўсе яны фармальныя і нічога істотнага не кажуць пра сам верш. Цікава, што М. Гаспараў, праз галаву свайго папярэдніка Б. Тамашэўскага падае руку В. Брусава, а А. Квяткоўскі тут аб’ядноўваецца з Б. Тамашэўскім. І, што характэрна, ніводзін з аўтараў не ставіць пытанне, адкуль магла ўзнікнуць сама камбінацыя, яўна невыпадковая.

Але, калі мы ўспомнім чатыры камбінацыі беларускага 11-складовіка, то ўбачым, што А. Фет абраў якраз тую, якая найчасцей спатыкалася ў паэтаў XIX ст. Мабыць, не толькі ў беларускіх, але і ў польскіх, па якіх мы не рабілі падлікаў, – іх творы А. Фет мог чытаць. Калі гіпатэтычна дапусціць, што менавіта гэтая інверсіяваная форма, была найчастотнейшая ў 11-складовіку польскіх паэтаў, то становіцца зразумелым адыход ад яе В. Каратынскага, самага “сялянскага” з пералічаных аўтараў, і К. Сваяка. А што датычыць азначаных інтэрпрэтацыяў, то найрэlevantнейшая – В. Брусава, і ў фармальным, і ў гістарычным плане. А. Фет, які мысліў метрычнымі катэгорыямі, не мог інакш і ствараць. Таму ён і ўклаў менавіта канстантную версію 11-складовіка, зафіксаваў яго зменлівы рытм у адным, упадабаным ім, становішчы. І, як Г. Дзяржавін у наслідаванні 10-складовіка збіваецца на звычайны дактыль, так А. Фет збіваецца з цэзуры, што і заўважыў В. Брусаў. М. Гаспараў сказаў тое самае, толькі іншымі словамі (і без увагі на цэзуру). А вось Б. Тамашэўскі і А. Квяткоўскі – агрублілі ўяўленне верша і страцілі яго спецыфіку за агульнымі азначэннямі і развагамі пра дэкламацыю⁷. Аднак вернемся ад інтэрпрэтацыяў да фактаў і падагулім іх.

¹ В. Брюсов, *op. cit.*, с. 117.

² Б. Томашевский, *Русское стихосложение*, с. 38–39.

³ А. Квятковский, *Ритмология*, с. 553.

⁴ *Ibidem*, с. 465–466.

⁵ Ю. Пацюпа, *Рытмавыя структуры беларускай народнай песні...*, с. 154–156; Ю. Пацюпа, *Законы рытму і прырода выклічнікаў*, “Роднае слова” 2015, № 4, с. 27–29.

⁶ М. Гаспаров, *Очерк истории русского стиха...*, с. 199.

⁷ Мала адрозніваць тэкст і дэкламацыю, трэба адрозніваць метады “услуховання”, чытання тэксту як партытуры (не істотна ўслых ці ўголос) і вонкавыя прыёмы выканання, тую самую дэкламацыю як адну з галасавых інтэрпрэтацыяў.

Можна сказаць, у прасторы рускай артаметры намеркаваліся палярныя ўспрыняцці сілабікі: негатыўнае і ўніфікацыйнае. Першае, свядомае, проста адмаўляла ў сілабіцы танічны прынцып, другое, не-свядомае, наслідавала сілабічныя структуры ў уніфікаванай стопнай інтэрпрэтацыі. Фетава версія – гэта не адзінае з мажлівых прачытанняў 11-складовіка ў “сілаба-танічнай” прасторы. Разгледзім яшчэ адну. Пад канец XX ст. руская артаметрыя была ўсебакова засвоеная беларускай літаратурай, а сілабічны досвед забыты, як практычна, так і тэарэтычна. І таму не магло не ўзнікнуць пытаньня, якім спосабам перадаваць польскую і айчынную польскамоўную сілабіку, у тым ліку і 11-складовікі. Не будзем спыняцца на ўсіх “сілаба-танічных” больш ці менш удалых спробах, яны не датычаць нашай тэмы. Звернем увагу толькі на адзін найбольш яркі і нетрывіяльны спосаб. Маём на ўвазе пераклады з польскай мовы А. Бразгунова, падыход якога да 11-складовіка такі самы, як і ў А. Фета, але за аснову ён узяў не інверсіяваную, а інварыянтную схему *дактыль + харэй*. Вось адзін з катрэнаў С. Полацкага ў інтэрпрэтацыі А. Бразгунова:

Час днём і ноччу || вечным колам ходзіць,
 Славе, багаццю || ды разлікам шкодзіць.
 Маці для пыхі – || скарбішчы зямныя;
 Хто іх не мае – || ці ж разумны слыне?¹

Гэты маршавы рытм – якраз і ёсць інварыянт 11-складовіка ў чыстым выглядзе. Для нас вельмі важна, што А. Бразгуноў, абсалютна незалежна ад нашай канцэпцыі², зафіксаваў як канстанту менавіта інварыянт. Тым больш, што ў прыватнай гутарцы высветліліся значныя разыходжанні ў разуменні сілабікі: А. Бразгуноў настойваў на яе канстантнай інтэрпрэтацыі і наш падыход палічыў занадта неўрэгуляваным, “як у Сімяона Полацкага”. І ўсё ж, для нашай канцэпцыі пераклады А. Бразгунова – падзея, яшчэ адно, побач з назіраннямі Б. Тамашэўскага, В. Жырмунскага і Б. Эйхенбаўма, ускоснае пацверджанне слушнасці абраных пастулатаў. Ёсць сярод перакладаў А. Бразгунова, вядома, і пяцістопныя ямбы, але гэта не дзіва, калі мець на ўвазе даўнюю традыцыю перадачы 11-складовіка ямбаі. Спрэчным застаецца пытанне, ці варта ўніфікаваць 11-складовік да чыстага інварыянту? Але нават пры адмоўным адказе сам факт такой інтэрпрэтацыі будзе і надалей служыць больш глыбокаму спасціжэнню гэтага памеру.

Уніфікацыйная інтэрпрэтацыя сілабікі ў перакладах і наслідаваннях не часта здараецца, яе ж тэарэтычнага абгрунтавання мы не сустракалі ніколі. А негатыўнае разуменне, наадварот, амаль што агульнапрынятае, увайшло ў падручнікі і даведнікі, і толькі зрэдку з’яўляюцца

¹ Літаратура XVII–XVIII стагоддзяў, уклад. А. Бразгуноў, С. Гаранін, Мінск 2012, с. 261.

² Гл.: Ю. Пацюпа, *Страла Зенона...*; Ю. Пацюпа, *Рытмавыя структуры беларускай народнай песні...*; Ю. Пацюпа, *Законы рытму і прырода выклінікаў...*

працы, якія ставяць яго пад сумнеў. У свой час гэта выклікала гарачую дыскусію паміж П. Беркавым і У. Халшэўнікавым, праўда, кожны так і застаўся пры сваёй думцы¹. І ў той жа час негатыўная канцэпцыя сілабікі так і застаецца на паперы. У мовах з нефіксаваным націскам ці фіксаваным не з канца яна рэдка калі даходзіць да практычнай рэалізацыі. Адна з такіх спроб негатыўнай інтэрпрэтацыі – пераклады Ж. Некрашэвіч-Кароткай ананімнага *Рэха жалю*:

Божа мой, дзе ты, || які цяжкім думам
Шлях закрываеш || і лямантаванне
Нішчыш ушчэнт || чароўнымі дзівамі?
Дзе ты, о Божа, || сон мой пажаданы?
.....
Цяжэй, Ойча мой, || за радоскі скачок.
Зрэшты, шкада – || але як жа мой розум
Можа знайсці || паратунак ад смутку? –
Лета бо скрухі || тае не спужае².

Калі першы, другі і чацверты радкі першага катрэна тут не выходзяць за нарматывы разгледжанага вышэй: цэзура пасля пятага складу, канстанта на чацвертым складзе і ў левым і ў правым колане, то ўжо ў трэцім радку цэзура перамяшчаецца ўлева, а канстанта застаецца на тым самым чацвертым складзе: *Нішчыш ушчэнт*. Апошні катрэн яшчэ вальней арганізаваны: у першым радку цэзура застаецца на месцы, пасля пятага складу, затое і ў левым і ў правым коланах перамяшчаецца ўправа канстанта: *Цяжэй, Ойча мой, // за радоскі скачок*, у другім і трэцім радках зноў цэзура зрушваецца ўлева: *Зрэшты, шкада* і *Можа знайсці*, чацверты радок вяртаецца да нормы. У сілабічным вершы галоўнае – сувымернасць ядраў коланаў (лік складоў ад пачатку радка да канстанты ўлучна)³. Гэтая сувымернасць і стварае той метрычны эффект, які не хочучь прызнаваць негатывісты. Калі яе няма – няма верша. Вышэй мы бачылі, што альтэрнанс ні на момант не парушыў рытму ў У. Сыракомлі і В. Каратынскага, бо ядры былі стабільныя: 4+5, дарма што коланы альтэрнавалі: то 5+6, то 5+5. Тут жа мы сустракаемся з нечым іншым, даўжыня ядраў вагаецца: 4+5, 5+6, вагаюцца і цэзуры: 5||6, 4||7, стабільны толькі лік складоў у радках. Ці даволі гэтага для ўзнiкнення эфекту верша?

Каб даведацца, ці даволі ізасілабізму без танічных фармантаў, варта паставіць эксперымент і пісаць так, як вучыць негатыўная тэорыя сілабікі. Але пераклад, нават калі ён мала чым розніцца ад падрадакоўніка, усё ж нясе на сабе сляды арыгіналу. Як атрымаць чысты вынік?

¹ П. Берков, *К спорам о принципах чтения силлабических стихов XVII – начала XVIII в.* [в:] *Теория стиха*, Ленинград 1968, с. 294–316; В. Холшевников, *Русская и польская силлабика и силлабо-тоника* [в:] *Ibidem*, с. 24–58.

² *Літаратура XVII–XVIII стагоддзяў...*, 238–239.

³ Ю. Пацупа, *Народнае вершаванне* [у:] *Нарысы гісторыі культуры Беларусі* у 4 т., т. 3: *Культура сяла*, Мінск 2016, с. 660.

Аўтару гэтых радкоў давялося ў свой час паставіць такі эксперымент на сабе, хоць мэта была зусім іншая. У 1982 г. пасля набыцця *Паэтычнага слоўніка* В. Рагойшы¹, яшчэ ў першай рэдакцыі, нам давялося апрабаваць ледзь не ўсе спосабы вершавання, якія там падаваліся. Сярод розных практыкаванняў былі і намаганні пісаць сілабічным вершам, а сярод апошніх выпадкова знайшоўся і 11-складовы тэкст, хоць у той рэдакцыі слоўніка нават артыкула *11-складовік* не было. Не было там гаворкі і пра механізмы сілабікі. Праўда, мімаходзь указвалася, што “апрача аднолькавай колькасці складоў у радках” рытмастваральнымі кампанентамі “з’яўляюцца міжрадкавыя паўзы, клаўзулы, рыфмы, цэзуры”², але навошта яны, як яны ўплываюць на рытм, нічога не гаварылася. Як той казаў, “зробі то, не ведаю што”. Інтуіцыя падказвала: нейкі рытм мусіць быць, бо іначай усякі праявічны тэкст пасля падзелу на роўныя радкі становіўся б сілабічным вершам. І ў той жа час гэта не павінен быць ні ямб, ні харэй, ні дактыль, ні амфібрахій, ні анапест. Што выйшла, можна бачыць ніжэй.

На жаль, тыя спробы былі на рускай мове, а пра іх мастацкія вартасці і пагатоў не варта гаварыць усур’ёз. Таму, перш чым прапанаваць тэкст увазе чытачоў, просім за яго прабачэння і прапануем успрымаць толькі як вынік выпадковай спробы ўкладання 11-складовіка на падставе негатыўнай тэорыі:

Я долго смотрел в голубое небо,
В кривые ветви и жёлтые листья,
Я видел яблока красное тело,
Видел, как солнце сияло, притихши.

Нічога супольнага з тымі 11-складовікамі, якія мы разгледзелі вышэй, тут няма, хоць ізасілабізм і вытрыманы. З іншага боку, нельга сказаць, што ў гэтым урыўку няма вершавага рытму. Больш таго, цотныя радкі ў цытаваным чатырохрадкоўі такія самыя, як і трэба ў 11-складовым памеры. Але ў цэлым паводле інтэрвальной тэорыі – гэта чысты дольнік з ухілам у чатырохстопны амфібрахій. Цэзуры тут таксама няма, хіба намяркоўваецца нешта накшталт ценявой цэзуры. У класічнай сілабіцы (калі тое дазваляе даўжыня коланаў), як вядома, назіраецца імкненне да харэічнай кадэнцыі (у 11-складовіку толькі ў правым колане). Тут жа няма і ценю харэю. Што тады фармавала рытм? Як заўжды, спрацавалі рытмавыя стэрэатыпы, бо кожны з нас, перш чым пачаць пісаць, нешта чытае, нешта ўспрымае на слых – выходзіць на тым, што было створана да нас. Стэрэатып трохскладовага памеру тут і праявіўся.

Відаць, гэта не адзіная спроба стасавання негатыўнай тэорыі сілабікі. Сярод санетаў Я. Купалы мы выявілі такі, які, мабыць, ствараў-

¹ В. Рагойша, *Паэтычны слоўнік*, Мінск 1979.

² *Ibidem*, с. 103.

ся аналагічна, як 12-складовік¹, але ў *Паэтычны слоўнік* патрапіў як узор тактавіка². Апрача таго, М. Багдановіч пераклаў Купалаў санет *Для зямлі прадзедаў маіх* на рускую мову, але ізасілабізму не заўважыў, таму і не захаваў яго. Выходзіць, тактавік застаўся, 12-складовік знік? Гэта парадоксы тэорыі, а не тэксту. Іх не будзе, калі ўлічваць і сілабічную, і танічную арганізацыю верша, дарма што верш прынята называць сілабічным. Узнікае пытанне, чаго варта інтэрвальная тэорыя, якая дазваляе адзін верш апісваць як дзве розныя “сістэмы”?

Роўна праз дваццаць гадоў, у 2002 г., нам давялося зноў звярнуцца да 11-складовіка, але ўжо з веданнем прынцыпаў яго арганізацыі. На гэты раз наш памер фармальна супаў з тым, якія ствараліся ў XIX – пачатку XX стст.:

Заўсёды восень || у тутэйшым краі:
дрэвы ўжо з лета || з хвораю лістотай,
цяжкім паветрам || дыхае балота,
а гусей стада || зямельку жагнае.

Пасля ўсяго сказанага не трэба тлумачыць, у чым палягаюць гэтыя прынцыпы. Зробім толькі невялікае падсумаванне: 1) беларускі 11-складовік арганізуецца на падставе як сілабічнага, так і танічнага прынцыпаў – ён мае стабільную цэзуру пасля 5-га складу і танічныя канстанты на 4-м і 10-м складах; 2) адхіленні ад гэтых параметраў здараюцца, але не часта, бо ўсякае адхіленне вядзе да дэструкцыі рытму; 3) клаўзулы 11-складовіка пераважна жаночыя, але пры захаванні абсягу ядра ўжываюцца і мужчынскія. Структура беларускага 11-складовіка ў агульных рысах супадае з польскім, адно што мова дазваляе шырэй карыстацца альтэрнансам. Калі ўспомніць пытанне, якое мы паставілі на пачатку нашай працы, то трэба збольшага прызнаць трыумф культуры і паразу прыроды. Догма, быццам мова дэтэрмінуе спосаб вершавання не пацвярджаецца. Беларускі 11-складовік спыніў сваё існаванне не таму, што супярэчыў законам мовы, а таму што беларуская літаратура памяняла культурную арыентацыю, найперш праз адукацыю. А гэта, сваім парадкам, прывяло да змены рытмавых стэрэатыпаў.

Аднак, ці не дарма мы скінулі ўплыў мовы з рахунку? Вольнасці, якія часта практыкуюцца ў італьянскім 11-складовіку (асабліва рухомая цэзура), у беларускім непажаданыя. Узнікае пытанне, чаму так, калі націск італьянскі і беларускі нефіксаваныя, а польскі фіксаваны? Дадамо да гэтага яшчэ адзін дробны, але варты ўвагі факт. М. Гаспараў, прааналізаваўшы пераклады з Дантэ А. Люшына, упікнуў аўтара, быццам той, імітуючы італьянскі 11-складовік, падмяніў яго польскім³.

¹ Ю. Паццюпа, “Для тебя, отчизна предков моих...” [у:] *Максім Багдановіч: Энцыклапедыя*, Мінск 2011, с. 202–203.

² В. Рагойша, *Паэтычны слоўнік...* 1979, с. 109; В. Рагойша, *Паэтычны слоўнік...* 2004, с. 267.

³ М. Гаспаров, *Итальянский стих...*, с. 215.

Чаму гэта здараецца? Здавалася б, польскі культурны ўплыў тут не мацнейшы за італьянскі? А што, калі глядзець на праблему шырэі і ў польскім тыпе 11-складовіка бачыць агульнаславянскі тып, які залежыць ад нейкіх больш глыбокіх дэтэрмінантаў? Тады ўплыў мовы не здымаецца з рахунку, значыць, прырода яшчэ не ўсе пазіцыі здала культуры. У кожным разе, тое, што сцвярджаецца ў падручніках пра верш і мову – далёкае ад сапраўднага стану рэчаў. Раскрыць глыбінныя працэсы вершагенезу можна толькі аналізам народнага верша. Таму і ў праблеме 11-складовіка нельга ставіць кропку, пакуль мы не спраўдзім яго дачыненняў з народнымі памерамі. Аднак з нястачы там самога феномену, зробім толькі беглы агляд.

* * *

Мы не раз ужо сцвярджалі, што спалучэнне 5+6 няўстойлівае, яно калі і ўзнікае ў народным вершы, то чыста выпадкова. Але ці не магло спалучэнне 5+6 трансфармавацца? Прыкладам, лічыцца, што ў старажытным беларускім і рускім 11-складовіку на цэзур канстанта была нефіксаванай і нават мела тэндэнцыю ссоўвацца ўправа. Наколькі гэта здаралася рэгулярна – няпростае пытанне, але, у прынцыпе, такія анамаліі былі. Калі ж канстанта першага колана будзе **спарадычна** ссоўвацца ўправа, парушыцца рытм, верш стане падобным да прозы. Але калі яна **стабільна** замацуецца на адзін склад правей, то проста зменіцца памер – ядро левага колана стане на склад даўжэйшым. 13-складовік знутры, паводле сваёй метрычнай структуры, стане тоесным 14-складовіку: оОоОоОо||ОоОоОо → ОоОо|ОоО||ОоОоОо, а 11-складовік – 12-складовіку: оОоОо||ОоОоОо → ОоОоО||ОоОоОо, адно што клаўзулы левых коланаў будуць цяпер мужчынскія. Гэтая трансфармацыя сустракаецца і ў расшатаным вершы Ф. Савіча:

І на Москалях || дужо атомсціўся.
 Бо біў як сабак – || рэзаў як цялята,

 Перад ім Москаль || і в хляве ховаўся,
 Дай там нездобрэў, || бо выцяг з-пад жлоба¹.

У ізаляцыі ад астатніх такія радкі нават прэгнантнейшыя на слых, чым нарматыўныя, бо ў абодвух коланах узнікае харэічны рытм. Але ў кантэксте з лагаэдычнымі радкамі 11-складовіка яны дадаюць дысанансу. Заўважым, гэта яшчэ адна мадыфікацыя, якую можна пакласці ў аснову канстантнага рытму пры перакладах польскага ці нават італьянскага 11-складовіка (калі ўжо ўзнікне патрэба ў “сілабатанізацыі”). Дарэчы, А. Квяткоўскі менавіта такія мадыфікацыі памылкова лічыў слушнымі як для 11-складовіка, так і для 13-складовіка². Але гэта спрашчэнне і гвалтоўнае падтасоўванне фактаў. Па-першае, канстанта

¹ Літаратура першай паловы XIX стагоддзя..., с. 975.

² А. К в я т к о в с к и й, *Поэтический словарь*, Москва 1966, с. 179–180.

таму і канстанта, што мае пэўнае становішча¹. А па-другое, каб А. Квяткоўскі меў рацыю, то беларускі 11-складовік трэба было б на 100% (апрача Савічавага) прызнаць інверсіяваным. І ўсё ж, калі ссоўванне канстанты ўправа ўроўнівае 11-складовік з 12-складовікам, а апошні – гэта тыповы фальклорны памер, то разгледжаную мадыфікацыю з абсячэннем на цэзуры **ОоОоО||ОоОоОо** можна было б чакаць і ў народным вершы. Аднак і гэтай структуры не знайшлося ў тэкстах беларускай народнай лірыкі². Нават спалучэнні 6+5 з мужчынскай клаўзулай на левым колане **ОоОоОо||ОоОоО** не сустракаюцца, хіба толькі аказіянальна.

Затое, як мы пісалі вышэй, у беларускім фальклоры бытуюць іншыя 11-складовікі, ніяк не звязаныя, ні фармальна, ні генетычна, з літаратурнымі, адзін з іх – 7+4:

Гнула, гнула вішаньку || не нагнула,
Да ўпала пад вішаньку || дай заснула³.

Ён шырока ўжываецца ў лірычных песнях самых розных жанраў, як сямейна-абрадавых, так і бытавых. Апрача гэтага ёсць 11-складовік (4+4)+3, або, калі запісаць прасцей, – 4+4+3:

Бела, бела | бярозанька || зеляна.
Як я ў сваёй | матуленькі || весяла⁴.

У свой час апошні прыклад мы не да канца падзялілі на коланы, толькі як 8+3, і намеркавалі ў ім ямбічную кадэнцыю⁵. Слушны падзел на коланы паказвае, што тут, як і ў большасці народных песень – харэічная кадэнцыя, чым і адрозніваюцца фальклорныя 11-складовікі ад літаратурных. Апошняя камбінацыя 4+4+3, нагадаем, тыповая для цюркскага 11-складовіка, народнага і літаратурнага⁶. І тут мы апынаемся перад важным парадоксам: выходзіць, літаратурная версія 11-складовіка нават у трансфармаваным выглядзе так і не пратачылася ў народную творчасць, у той час як знаходзяцца паралелі паміж такімі аддаленымі традыцыямі, і ў моўным, і ў культурным плане, як цюркская і славянская. Аднак цюркско-славянскія ўзаемаўплывы, па-

¹ “Функцыя канцавога націску ў тым, што ён захоўвае радок як рытмічную адзінку, націскі ж унутры радка гэтай ролі не адыгрываюць, функцыя іх нейкая іншая”. (Л. Тимощев, *Ритм стиха и ритм прозы: О новой теории ритма прозы* М.А. Пешковского, “На литературном посту” 1928, № 19, с. 29.

² *Песні пра каханне*, склад. І. Цішчанка, Мінск 1978.

³ *Ibidem*, с. 94.

⁴ Зап. у в. Дамэйкі (гл.: Ю. Пацюпа, *Рытмавыя структуры беларускай народнай песні...*, с. 150–151).

⁵ *Ibidem*.

⁶ Аднак, калі інварыянт славянскага 11-складовіка мае такую структуру: **ОоОо||ОоОо||ОоО**, то цюркскага гэтакую: **оОоО||оОоО||ОоО** (гл.: Х. Королы, *Взаимосвязи эпоса народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана*, Москва 1983, с. 303–304).

спяшаемся запэўніць, тут ні пры чым, бо ўзнікае іншая выснова: структура і спосабы рэтрансляцыі верша народнага і літаратурнага так адрозніваюцца, што нават паралельнае існаванне на адной тэрыторыі іх не заўжды збліжае, у той час як у фальклоры самых аддаленых народаў можна сустрэць тыпалагічна блізкія з’явы.

Для каляндарна-абрадавай паэзіі, верш якой адрозніваецца архаічнай прастатой, складаныя камбінацыі коланаў нехарактэрныя, таму 11-складовік як памер, і ў версіі толькі што разгледжанай, не практыкуецца. Аднак там, з большай расштанасці верша, узнікае шмат адхіленняў ад ізасілабізму, дык варта разгледзець, якое месца ў гэтых ваганнях аб’ёму маюць 11-складовыя радкі, якая іх структура. Падлікі рабіліся з дапамогай МП па томе ПБЗК¹ без каньектур, з усімі памылкамі, супярэчнасцямі і непаслядоўнасцямі – менавіта так, як былі зафіксаваныя, а потым апублікаваныя фалькларыстамі самых розных перыядаў і кірункаў. Беручы пад увагу ўсе заганы эдыцыі і непаўнату данага збору, нельга чакаць і нейкіх абсалютных вынікаў – толькі агульнае ўяўленне. У калядках з 2154 радкоў 210 – 11-складовыя, што складае 10% ад агульнай колькасці, у валачобных на 2036 – 269 ці 13%, у вяснянках на 505 – 19 ці 4%, у купальскіх на 1971 – 74 ці 4%, у жніўных на 2086 – 56 ці 3%.

Узнікае пытанне, чаму такая адносна вялікая доля 11-складовых радкоў у калядках і сярод валачобных песень? Гэта лёгка тлумачыцца, калі звярнуць увагу, што 10-складовыя радкі ў калядках займаюць 24%, 5-складовыя – 26%, а разам – 50%, бо і тыя і другія – гэта памер 5+5, парознаму аформлены фалькларыстамі. Нават універсальны 8-складовік займае тут 10%. На астатнія ж радкі прыходзіцца максімум 7%. У валачобных песнях карціна падобная і, у той жа час, крыху іншая – 8-складовыя радкі складаюць 29%, 9-складовыя – 22%, 10-складовыя – 25%, 11-складовыя, як мы ведаем, – 13%, астатнія – максімум 5% (12-складовыя). Гэтыя лічбы сведчаць, што як памер рэальна існуе 10-складовік, а 11-складовыя радкі – адхіленні ад ізасілабізму ў 10-складовіку. Розніца паміж калядкамі і валачобнымі песнямі ў тым, што ў першых 10-складовік дамінуе абсалютна і мае акрэсленыя граніцы, а ў другіх – гэтае дамінаванне перабіваецца пэўнай доляй 8-складовіка, граніцы ж памераў – крыху размытыя, з’яўляецца нейкая дыфузная 9-складовая зона, бо 9-складовіка як феномену тут таксама няма. Выглядае так, быццам памер валачобных песень разлягаецца ў дыяпазоне ад 8-і да 10-складовых памераў з ухіламі ў 9 і 11 складоў.

Звернемся да тэкстаў, дзе дамінуюць 11-складовыя аказіяналізмы (пры гэтым іх часам не больш як 10-складовых радкоў). У калядках на 186 радкоў 11-складовая дамінанта складае 41% ад агульнай колькасці, у валачобных на 192 – 43%, у вяснянках на 21 – 43%, у купальскіх на 23 – 43%, у жніўных на 13 – 38%. Як бачым, нават там, дзе назіраецца

¹ Паэзія беларускага земляробчага календара, уклад. А. Ліс, Мінск 1992.

дамінаванне 11-складовых радкоў, яны не займаюць нават паловы песні. А калі канкрэтна, дык сярод жніўных і купальскіх – па адной песні такога кшталту, сярод вяснянак – дзве, і толькі сярод калядных ды валачобных адпаведна – 14 і 6. Усе даныя лічбы сведчаць, што гэта тэксты з няўстойлівым ізасілабізмам. Серыі, дзе б 11-складовыя радкі следавалі па некалькі ўзапар, зазвычай не перавышаюць трох радкоў. Каб пераканацца ў гэтым навочна, падамо некалькі падобных урыўкаў з розных песень, абазначыўшы канстанты і колькасць радкоў:

У першых варотах – || ясен месячык, (6+5)
 У другіх варотах – || ярка соўнейка, (6+5)
 У трэціх варотах – || дробныя зорачкі. (6+6)
 Ясен месячык – || то татулька мой, (5+5)
 Ярка соўнейка – || то мамулька мая, (5+6)
 Дробныя зорачкі – || браты, сёстрачкі¹. (6+5)

Або:

Бліны ржаныя – || хлопцы дурныя. (5+5)
 Бліны ячныя – || дзеўкі красныя. (5+5)
 Бліны пшанічныя – || дзеўкі пышныя. (6+5)
 Бліны аўсяныя – || хлопцы п'яныя. (6+5)
 Бліны грэцкія – || хлопцы нямецкія². (5+6)

Тут калі і намяркоўваецца нейкая заканамернасць, выкліканая часцей за ўсё сінтаксічным паралелізмам, то адразу перабіваецца іншым колькасным спалучэннем, іншым парадкам канстантаў і г. д.

Але ёсць сярод аблічаных намі каляндарна-абрадавых песень і псеўда- 11-складовыя:

Прыйшлі Калядкі || ўвечары, || ўвечары, (5+3+3)
 Прынеслі кілбаскі || ў рэшаце, || ў рэшаце. (6+3+3)

 А вы, музыкі, || іграйце, || іграйце, (5+3+3)
 А вы, дзеванькі, || гуляйце, || гуляйце³. (5+3+3)

Насамрэч гэта 8-складовік асіметрычнага тыпу 5+3, у якім другі колан пры выкананні паўтараецца, ён быў зафіксаваны разам з паўторам як адзін цэльны радок. (Заўважым, для цытавання мы выбралі сама "правільныя" радкі, а ёсць у тэксце радкі і па 10 і па 13 складоў.)

Тыя 11-складовікі, якія на першы пагляд здаюцца сама слухнымі, – і ёсць фікцыйныя. Прыкладам, сярод калядак знайшоўся адзін тэкст, у якім МП налічыла васьмнаццаць 11-складовых радкоў і адзін – 10-складовы, але насамрэч, як выявілася, гэта шчыры 10-складовік:

Да я Каляду || да || на кут павяду, (5+1+5)
 Ой, рана, рана, || да || на кут павяду; (5+1+5)

¹ *Ibidem*, с. 166.

² *Ibidem*, с. 158.

³ *Ibidem*, с. 110.

Да мне Каляда || да || гуляння дала, (5+1+5)
Ой, рана, рана, || да || гуляння дала¹... (5+1+5)

Да коланаў тут дадаецца кома – рэгулярная часціца *да*, нешта накшталт прыступу ці прыпеву², якая стварыла такі эфект. Калі дзесяці-складовік 5+5 запісваецца формулай $\beta_{-1}+\beta_{-1}$, то з комаю – $\beta_{-1}+\iota+\beta_{-1}$, але ён застаецца тым самым памерам³.

Аналагічная сітуацыя ўзнікла пры далучэнні прыпеву да 8-складовіка 4+4. Здаецца, што гэта чаргаванне 11-складовых радкоў (за кошт *гэй, лолам!*) з 10-складовымі (за кошт *лолам!*):

Тонка, тонка || канпелька, || гэй, лолам! 11 (4+4+3)
Танчэйшая || красна панна, || лолам! 10 (4+4+2)
Танчэйшая || красна панна, || гэй, лолам! 11 (4+4+3)
Красна панна || і Маруся, || лолам!⁴ 10 (4+4+2)

Але гэта далёка не так, што можна паказаць у формуле: $(\alpha+\alpha+\iota+v) + (\alpha+\alpha+v)$.

Калі падсумаваць сціслы агляд фальклорных фактаў, што так ці інакш датычаць нашай тэмы, то акрэсліваюцца: 1) 11-складовікі фальклорнага тыпу (ніяк не звязаныя з літаратурнымі), 2) аказіянальныя 11-складовыя радкі ў межах 10-складовіка і 3) іншыя фальклорныя памеры, якія ў суме з комамі маюць 11 складоў.

* * *

Калі б фальклорны матэрыял быў скарыстаны ў эпоху канструявання вершаваных памераў, то кожнае спалучэнне магло б канстытувацца як пэўны літаратурны памер. Існыя формы 11-складовіка – гэта толькі малая доля патэнцыйных версіяў. Аднак мы жывем у эпоху крызісу артаметрыі, і памеры не ствараюцца, а разбураюцца. І ўсё ж, можна сустрэць канструкцыі, якія хочацца назваць фантазіянай версіяй 11-складовіка. Вось прыклад з рускай літаратуры, варты ўвагі ў нашым кантэксце:

Летают валкирии, || поют смычки.
Громоздкая опера || к концу идёт.
С тяжёлыми шубами || / \ гайдуки
На мраморных лестницах || ждут / \ господ.

Уж занавес наглухо || упасть готов,
Ещё рукоплещет / \ || в райке глупец,
Извозчики пляшут / \ || вокруг костров.
Карету такого-то! || Разъезд. Конец⁵.

¹ *Ibidem*, с. 158.

² Е. Карский, *Белорусы в 3 т.*, т. 3, кн. 1: *Очерки словесности белорусского племени*, Минск 2007, с. 537–558.

³ Гл.: Ю. Пацюпа, *Народнае вершаванне...*, с. 667; Ю. Пацюпа, *Вершаванне ў замоках...*, с. 150–152.

⁴ *Паэзія беларускага земляробчага календара...*, с. 222.

⁵ О. Мандельштам, *Сочинения в 2 т.*, т. 1: *Стихотворения, переводы*, Москва 1990, с. 93.

Паводле інтэрвальной тэорыі гэты тэкст трэба азначыць як тактавік з дыяпазнам між'іктавых інтэрвалаў 1–3. Але калі ўлічваць пры аналізе не толькі складовы, але і сінтаксічны ровень, то ніякі гэта не тактавік, а нешта накшталт лагаэда, як у цытаваным вершы А. Фета. Тут кожны радок яўна дзеліцца цэзураю на два няроўныя коланы. Рэгулярнасць цэзуры сведчыць: гэтая рытмічная асаблівасць усведамлялася аўтарам ці, прынамсі, адчувалася. У суме мы атрымліваем 11-складовік невядомага тыпу. Ядры коланаў (5+4) тут умяркоўваюцца таксама, як у італьянскім эндэкасілабе *a maggiore*, аднак агулам мы маем спалучэнне не 6+5, а 7+4. Гэта дасягаецца за кошт асіметрыі клаўзулаў: у левым колане – слізкая, а ў правым – мужчынская замест традыцыйна жаночых у абодвух коланах. Пазіцыі іктаў – канстантныя, як і ў А. Фета. І таксама ёсць анамаліі: нястача складоў то ў клаўзулах левых коланаў, то ў правых коланах. Але ў цэлым структура верша даволі выразная, каб намеркаваць яе стабільную версію. Такія мадыфікацыі, дзе ў рытмавай гульні ўлічваюцца не толькі ядры коланаў, але і клаўзулы, мажлівыя толькі ў мовах з нефіксаваным націскам. Аднаго гэтага прыкладу даволі, каб упэўніцца, што сілабіка ў такіх мовах не толькі мажлівая, але і валодае вялікім патэнцыялам, толькі не трэба зацыклівацца на канстантным рытме.

З гэтага моманту наша даследаванне сягнула практычнай сферы, але гэта добры знак, бо тэорыя, якая не мае інструментальнага патэнцыялу, не выклікае даверу. Што можна перанесці ў школьны досвед з таго, аб чым мы пісалі? Якія версіі сілабікі жыццяздольныя? Негатыўнае разуменне сілабікі, якое адмаўляе танічную арганізацыю, выракаванае заставацца “папяровай” тэорыяй, адарванай ад вершавальнай практыкі, у лепшым разе яно можа даць грувасткі, маластраўны верш, амаль прозу. Другая крайнасць – звядзенне сілабічнай разнастайнасці да канстантнага рытму – дае прыгожыя ўзоры верша, але не можа ісці далей адзінкавых эксперыментаў, бо такі тэкст не толькі цяжка пішацца, але і гучыць манатонна, асабліва ў вялікіх творах або пры частым ужыванні. (Гісторыя паэзіі сведчыць, што ўскладненне нормаў вершавання вяло да заняпаду самога верша.) Усе спробы рускай паэзіі нешта скарыстаць з сілабічнай традыцыі вагаюцца паміж гэтымі крайнасцямі. Мы, беларусы, маем больш рэальны досвед сілабікі, але на цяперашні момант апынуліся ў аналагічным становішчы, бо не даем рады спабыць уласную спадчыну.

Мала імаверна, што паэты, прачытаўшы гэты артыкул паспашаюцца пісаць 11-складовікамі – рытмавыя стэрэатыпы мацнейшыя за нас. А вось перакладнікі маглі б задумацца, як пераствараць польскія, італьянскія, французскія і іншыя класічныя памеры. Мабыць, не варта гнацца за тым, каб перадаць канкрэтны нацыянальны памер абсалютна дакладна і не зблытаць, скажам, італьянскі з польскім (пры іх непрынцыповых адрозненнях), як гэта закідваў М. Гаспараў А. Ілюшну, але і падганяць 11-складовік пад ямбы – таксама не варта. Тым

больш, што беларуская сілабіка пачынаецца не з чыстай дошкі. На жаль, айчынныя пераклады польскай паэзіі не дасягаюць роўню рускай школы, хоць руская паэзія даўно страціла сілабічны досвед і мусіць карыстацца ямбаі. Калі 11-складовік там перадаецца пяцістопным ямбаі, а 13-складовік – шасцістопным цэзураваным ямбаі, то для нашых аўтараў закон не пісаны, і дыяпазон перакладаў з А. Міцкевіча вагаецца ад разнашэрсных ямбаў да анапестаў¹. Праўда, апошнім часам сітуацыя ідзе да лепшага, апрача А. Бразгунова, удала шукае беларускі эквівалент польскай сілабікі С. Мінскевіч².

Каб пісаць 11-складовікам, не трэба высілкаў, галоўнае – пільнаваць цэзуру і канстанту. Палякі і французы павінны пільнаваць толькі цэзуру, бо канстанта ў іх усталёўваецца аўтаматычна, а беларусы і італьянцы не могуць забывацца ні пра адно, ні пра другое. Гэта не цяжэй, чым пільнаваць стопы ў ямбе ці харэі. А ці не будуць гвалтам над моваю жаночыя клаўзулы, як пісалі ў рускіх падручніках XIX ст.? Па-першае, жаночыя клаўзулы ў беларускім фальклоры самыя частотныя, прытым – у найпапулярнейшых памерах, тут гвалт не затрымаўся б. Па-другое, досвед У. Сыракомлі, В. Каратынскага і К. Сваяка паказвае: у 11-складовіку могуць чаргавацца жаночыя і мужчынскія клаўзулы не горш, як у ямбе. Ямб у школьнай практыцы спраўджваецца з дапамогаю скандавання, а як спраўджаецца 11-складовік? І на гэта ёсць адказ: таксама скандаваннем. Мы нездарма вышэй пастулявалі інварыянт, якраз яго і трэба пакласці ў аснову скандавання. Пакажам, як гэта робіцца ў ямбе і як у 11-складовіку, пазначыўшы акцэнты і метрычна моцныя пазіцыі ўпаасобку (апошнія тоўстым шрыфтам):

Паміж | пяскоў | Егі- | пецкай | зямлі,
Над хва- | лямі | сіне- | юча | га Ніла...

Хіба скандаванне не гвалтуе мову? Мала таго, што словы дзеляцца на кавалкі, а потым лепяцца ў дзіўныя камбінацыі – стопы, дык яшчэ ў гэтых стопах ставяцца націскі: *пецкай*, *лямі*, *юча*, дзе пры нармальным чытанні не прасочваецца ні націска, ні “паўнаціска”. Але скандоўля па-трэбная, асабліва паэтам-пачаткоўцам, каб спраўдзіць памер³. Кожны ямб адначасна можа скандавацца і як пэон (гэта трэба ведаць тым, хто хоча лёгка вершаваць):

З’явілася, | і чу́ю сіл | крыніцу,
І ду́мы нез- | вы́чайныя | мае, –
То бо́ль жыцця, | то лё́гкась смер- | ці сні́цца,
І сэрца нез- | наё́мае | пяё.

¹ А. Міцкевіч, *Да Нёмна*, Мінск 1998; гл. таксама: [online], http://knihi.com/Adam_Mickievic/.

² А. Міцкевіч, *Крымскія санэты*, Мінск 2004.

³ У фальклоры натуральным аналагам скандоўлі служыць напеў, які рэгулюе ізахранізм.

Скандаванне гэтага санета ў рытме ямба больш гвалтуе і мову і верш, чым у рытме пэона (хоць часам бывае і наадварот), параўнайма:

З'яві- | лася, | і чў- | ю сіл | крыніцу,
 І ду- | мы нез- | вычай- | нья | мае, –
 То боль | жыцця, | то лёг- | касць смёр | ці сніцца,
 І сэр- | ца нёз- | наё- | мае | пяё.

Хіба толькі трэці радок не вельмі паддаецца пэанізацыі. Аднак з гэтага не вынікае, што мы можам addзяліць пэоны ад ямбаў, дзе ёсць адно – там абавязкова будзе другое. І ямб і пэон – гэта толькі сетка каардынат, якую мы накладваем на тэкст. Такую самую сетку каардынат мы можам накласці і на сілабічныя вершы, калі ведаем іх інварыянт.

У 11-складовіку левы колан скандуецца як дактыль, а правы – як харэй, але гэта не значыць, што там мусяць быць заўжды і дактыль і харэй (чаго ўдалося дабіцца А. Бразгунову), націскі і моцныя пазіцыі тут не супадаюць, прыкладам:

Вясно́ю | све́тлай, || у ме́- | сяцы | кра́скаў,
 Бы́ў я да- | лё́ка || ад ця- | бе́ за- | гна́ны...
 Сва́рог аг- | не́вы, || для́ зя- | ме́лькі | ла́скаў,
 Ве́ў дзі́ўны | гу́лі, || ад вя- | селля | п'яны.

У абстрагаваным выглядзе рытм 11-складовіка выглядае так:

Тата-та-тата || тата-тата-тата
 Тата-та-тата || тата-тата-тата

Калі даўжыня ядра ў левым колане не будзе роўна з чатырох складоў, а ў правым – з пяці складоў, то мы не праскандуем тэкст так, каб атрымаўся інварыянт. У гэтым галоўны сакрэт 11-складовіка. Ён такі самы “метрычны”, як і ямб, адно што правілы адхілення ад метрыкі ў яго крыху іншыя – апрача пропускаў іктаў, дапускаюцца яшчэ і інверсіі іктаў – гэта з’ява вядомая, таму не будзем на ёй спыняцца. Р о з н ы я спосабы вершавання розняцца **анамаліямі**, а метрычныя нормы для ўсіх аднолькавыя.

Можна запарэчыць, маўляў, цэзура пазначаецца толькі ў вершазнаўчых штудыях, а што ж чыніць простаму чытачу, які, можа, і не здагадацца, што ў сярэдзіне радка патрэбен перапынак? Насамрэч простых чытачоў не бывае. Дазволім сабе не пагадзіцца з пашыраным меркаваннем, быццам стопную артаметрыю можна ўспрымаць без падрыхтоўкі. Як трэба ўмець чытаць “па цэзурах”, так і “па стопах”. Многае залежыць ад таго, якая ў нас школа, якія рытмавыя стэрэатыпы мы засвоілі. У гэтым плане цікава параўнаць Сваяковы 11-складовікі і ямбы. У К. Сваяка 14 вершаў напісаныя 11-складовікам, і ўсяго 4 – чатырохстопным ямбам, памерам, які дамінаваў у рускай літаратуры шмат стагоддзяў. Астатнія ямбы збольшага пяцістопныя (генетычна блізкія да 11-складовіка), але ў К. Сваяка яны не захоўваюць раўнастопнасці.

Выходзіць, што ў 11-складовіку паэт праявіў прафесіяналізм, а ў стопных вершах паводзіўся, як аматар. Але ці не таксама па-аматарску, а то і шмат горш, сучасныя паэты арыентуюцца ў сілабіцы? Гэта зусім не дзіўна, калі зважаць, што рытмавыя стэрэатыпы засвойваюцца з маленства. А хто хоча скарэктаваць свой досвед, павінен часцей чытаць беларускіх паэтаў XIX ст.: В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча, Я. Лучыну і ўсіх тут разгледжаных, а таксама Старога Уласа, К. Сваяка і г. д.

Аднак, варта падкрэсліць, метрычны інварыянт, як народных памераў, так і 11-складовіка, грунтуецца не на рытмавых стэрэатыпах, а на рытмавых універсальных – такім размеркаванні моцных і слабых пазіцыяў, якое пры тым ці іншым аб'ёме ядра найлягчэйшае для вымаўлення. Згодна з гэтым коланы 11-складовіка мы вышэй падзялілі на метрычныя тыпы: для левага – *дактыль* і *квазі-ямбічны* варыянт, а для правага – *харэй* і *квазі-амфібрахічны* варыянт. Засталіся нейтральныя коланы з адным акцэнтам (у пазіцыі канстанты), якія ў *Табліцы 4* былі далучаныя да пазітыву (інварыянту), і коланы з сісталамі, якія наагул выпалі з метрычнай класіфікацыі. Але ці слушна мы ўлучылі першыя, і куды імкнуцца другія, якая метрычная інтэрпрэтацыя для іх пажаданейшая, на каторым складзе лягчэй за ўсё ўзнікае дадатковы націск? Мы сцвярджаем, што і тыя і другія схіляюцца да інварыянту: левыя да дактыля, а правыя да харэя. У якасці тэсту для самааналізу і дзеля спраўджання выстаўленых тут палажэнняў прапануем эксперымент, выбраўшы з разгледжаных вершаў усе нейтральныя і нагужаныя сісталамі коланы, балазе іх няшмат, учытаемся ў іх.

Левыя нейтральныя коланы

А. Вярэга-Дарэўскі: І прыкаціся Ні аб рабятках	Я. Лучына: І мужык бедны	У безнадзеі А справядлівасць Пры мнагаструннай	Бо без цябе я Але – й за краскі І пачалі мы
Ф. Савіч: І на гуторку Папомятае На Перэхрэсце Бо ся здзівылы	К. Сваяк: Не вынасілась І багаслаўлю І не забыці Абагаслаў свой І над Айчынай І не чакаю І, азірнуўшы	На бразгуночках І на цымбалах Не устаіцца І збудаваў што Ні прад сабою Ані чароўнай Ані цалункаў І спадзяюся	І багаславіў І раскладалі Не пустамеллем І, азірнуўшы Нагаварыцца Напоўгасцінна Як беспрытомны Да вызвалення
У. Сыракомля: І прысягнулі На магазын	І на падушку І расхадзіліся	Ані пурпура Ні далікатнасць	

Левыя коланы з сісталамі

А. Вярэга-Дарэўскі: Не кажы, рэчка А і мне сэрца Ні тваім дзеткам Ды з Дзвіной слёзы	В. Каратынскі: Як хадзіў Пан-Бог Залатых тканак Вот туман цёмны	І Тваю помач Над Тваім людам Будаваць будзе Што маё сэрца Ад таго часу У маіх думках	Бо мяне любіш І цяпер думаў Ўсё з мае Кнігі І сваёй мілай Што яе бытам На грудзёх знак
---	---	---	---

Ф. Савіч: А было мяса	К. Каліноўскі: А калі слова Бо адно з праўдай	Ці маё сэрца Ці Тваёй волі Хоць з Тваёй ласкі	Хоць было цяжка Што адна толькі
У. Сыракомля: На адно мейсца Бараніць дзеткі Запяём песню	К. Сваяк: Не было гордым Да Твайго ўлоння І свае рукі	А яго праўда І усе сілы На Тваё слова І сваё сэрца	Але што ж зробіш На сафэ мяккай Багаслаў, Божа

Правыя нейтральныя коланы

Ф. Савіч:
перэп'яразаўся

К. Сваяк:
і умілаванне
ані дабратаю
не прыпамінаю

Правыя коланы з сісталамі

А. Вярыга-Дарэўскі:
і перастаць плакаць
як і даўней плыла
К. Сваяк:
і над сабой плачу
і у Тваёй сіле

Колан або радок, узятыя без кантэксту, лічацца метрычна нейтральнымі нават тады, калі маюць метрычныя націскі, хоць нейтральнасць іх адносна. Тут жа перад намі безадносна нейтральныя коланы: ці такія, якія становяць сабой адно фанетычнае слова, ці такія, у якіх акцэнт усутыч набліжаецца да канстанты і таму не можа служыць іктам, нават інверсіяваным, бо атануецца. Заўважым, акцэнтны, набліжаны да канстанты, тым больш лёгка атануюцца, што ў большасці прыкладаў прыпадаюць на займеннікі, звязкі і да т. п. Сярод левых коланаў прыкладаў назбіралася больш, чым сярод правых. Ёсць сярод іх і не зусім нейтральныя, скажам: *Бо без цябе я*, але і тут аддаць перавагу нейкаму службоваму слову як больш важкаму – цяжка. Затое рытмавы націск амаль у кожным з гэтых коланаў імкнецца да першага складу, які і павінен несці наймацнейшы акцэнт, калі не лічыць канстанты. Выняткі могуць быць толькі тады, калі эфатычны націск падае не на першы склад. Значыць, калі наша версія слушная, то да пазітыву далучаюцца не толькі нейтральныя коланы, але, як гэта ні парадаксальна, і коланы з сісталамі. Пакінем гэта на суд чытачу як аб'яцаны тэст.

* * *

Праз увесь гэты тэкст нам даводзілася апераваць тэрмінамі *сілабічны*, *сілабіка*, а тэрміна *сілаба-танічны* мы стараліся ўнікаць, ужываючы аналагі *стопны*, *артаметрычны* і г. д. Мабыць, для апісання 11-складовіка і не трэба ўздываць усіх фундаментальных праблем, але наша даследаванне пачалося з азначэнняў, якія давалі італьянскаму эндэкасілабу гіпатэтычны Дз. Струйскі і М. Гаспараў. Дык пад які больш агульны панятак падводзіцца беларускі 11-складовік? Нагадаем, М. Гаспараў засумняваўся ў сілабічнасці італьянскага эндэкасілаба, ці не тое самае трэба зрабіць адносна беларускага? Беларускаму 11-складовіку такая

выснова не адпавядае з меркаванняў фактычных: мы не выявілі ў ім ніякага метрычнага адзінства, але знайшлі стабільныя канстанты і цэзуру. Ёсць і лагічныя падставы пільнавацца традыцыйнага азначэння.

Калі пайсці шляхам М. Гаспарава далей, дык можа стацца, што сілабічных вершаў няма ў прыродзе. Назва “сілабічны” сама праз сябе ўводзіць у зман. Тут, галоўнае, не звесці ўсё да спрэчкі аб словах. Мы лічым, класіфікацыя, якая дзеліць вершы на сілабічныя, танічныя і сілаба-танічныя, больш замянае прагрэсу, чым умоўнасць найменняў¹. Яна складалася спантанна ў 1910–1920-я гг. у рускім вершазнаўстве, была ад пачатку не вельмі прадуманая (што выявілася ў дыскусіі аб вершы У. Маякоўскага²), і потым, па ходу справы, дапрацоўвалася. А дагэтуль існавала апазіцыя верша сілабічнага і танічнага (метрычны чапаць не будзем), у аснове якой ляжалі два спосабы пісьма, дзве артаметрыі: стопная і коланавая. Калі ж танічныя вершы сталі называць *сілаба-танічнымі*, а пад назвай *танічныя* ўсплыло нешта іншае, яшчэ цямяна акрэсленае і мала вывучанае, – адбылася падмена паняткаў. У аснове падзелу апынуўся не спосаб пісьма, а між’іктавыя інтэрвалы. Так узнікла інтэрвальная тэорыя, якая выяўляе сваю супярэчлівасць, як толькі сутыкаецца з фактамі.

Паводле традыцыйнай класіфікацыі, беларускі 11-складовік, вядома ж, сілабічны верш. Для азначэння прынцыпова важна, як ён генеруецца і якія анамаліі пры гэтым узнікаюць, а наколькі ўрэгуляваны, наколькі адпавядае інварыянту – пытанне другаснае. У аснове яго такая самая коланавая сістэма пісьма, як і ў польскім 11-складовіку. Мы ўпэўніліся, і паводле паходжання, і паводле будовы – гэта верш літаратурны, немажлівы ў фальклоры³. Наколькі слушная наша выснова па-за беларускай традыцыяй – варта спраўдзіць на фактах фальклору іншых народаў. Больш агульная выснова датычыць самога сілабічнага верша: яго законы далёка не такія, якія апісваюцца ў школьных падручніках. Мы пакуль што наагул мала ведаем пра механізмы сілабікі, але відавочна,

¹ Пар.: “Падзел вершаванняў на танічнае, сілабічнае і метрычнае мала прадукцыйны і недакладны. Не вытрымваецца адзінства падставы падзелу. У той час як пад танічным прынцыпам маецца на ўвазе пэўны спосаб спаўнення моцнага часу, “сілабізм” азначае толькі меру працягласці верша ці сегмента рытму; сілабічны верш можа быць разам метрычным [...] ці танічным, такі сілаба-танічны верш можа мець сілабічныя сегменты... і можа не мець такіх”. Гл.: Р. Я к о б с о н, *op. cit.*, с. 46.

² Гл.: М. Ш т о к м а р, П. Р у д н е в, *Общее и русское стиховедение: Систематический указатель литературы, изданной в СССР на русском языке с 1936 по 1957 г.* [в:] *Проблемы теории стиха*, Ленинград 1984, с. 221–230.

³ У такой самай ступені, але з іншых меркаванняў у фальклоры немажлівы і ямб, аднак ён там існуе, толькі не ў традыцыйных жанрах, а ў “калялітаратурных”, такіх як жорсткія раманы і да т. п..

яна не зводзіцца толькі да сілабічнага прынцыпу. Скажам больш, метрычная арганізацыя сілабічнаму вершу таксама ўласцівая¹, калі разумець метр як умоўную шкалу, а не эсэнцыю. Невыпадкова панятка стапа ("нага") ужываўся ў XVI–XVII стст. пры навучанні версіфікацыі.

У XIX ст. да сілабічных вершаў быў падыход, які інакш як "версізмам" – расізмам ад вершазнаўства не назавеш. Нават А. Вастокаў так пісаў пра сілабічны верш: "Слых наш не скоро мог бы здагадацца, што гэта вершы, каб не рыфма яму пра тое напамінала"². Ён, ды і не толькі ён, лічыў: вершаванне гэтае "немузычнае і беднае для слыху", "мала чым ад прозы адрознае"³. Такія выказванні былі тыповыя і паўтараліся, як заклёны. Гэта тым больш нагадвае расізм, што з вершам ганіліся і мовы, дзе панавала сілабіка. "У вуснах Ф. Корша тэрмін «сілабічны верш» мае ці не вылучна «лаянкавае» значэнне, пазбытае рэальнага тэарэтычнага зместу", – наракаў пазней М. Штокмар⁴. Ён рэзка асудзіў "версізм", але і сам грашыў ім, інтэрпрэтуючы абыякава-пабляжліва сілабічную тэорыю народнай паэзіі як "бакавую лінію" стопнай тэорыі⁵. З рускіх тэарэтыкаў найлепш А. Квяткоўскі разумеў стан рэчаў: "Мы яшчэ не ведаем сілабікі. У гісторыі рускай паэзіі і стылістыцы ў гэтым месцы ганебны правал"⁶. І пытаўся: "Ганьба? Не, не ганьба, а бяда..."⁷.

Гэты "версізм" зрабіў свой разбуральны ўплыў і на беларускую навуку аб вершы. Негатыўная тэорыя сілабікі (для якой у нас не было нават грунту) стала перакананнем многіх гісторыкаў літаратуры. Да гэтай пары беларуская сілабіка XIX ст. успамінаецца з прыкрасцю як нешта недасканалае, чужое, тое, што трэба было "пераадольваць". Найменшы, нават уяўны, адыход паэта ад сілабікі падаецца як вялікая заслуга, крок наперад і г. д. Для сілабічных вершаў прыдумляюцца розныя "танічныя", "сілаба-танічныя" ды "акцэнтна-складовыя" інтэрпрэтацыі. І пры гэтым тэксталогія твораў XIX ст. трымае ў самым занябным стане. Разгледжаны намі 11-складовік, – толькі невялікая, але яркая старонка вялікага пласту беларускай сілабічнай паэзіі, які чакае ўважлівага ды бесстаронняга вывучэння і нават, калі спатрэбіцца, працягу ў школьнай і мастацкай практыцы.

¹ Гл.: А. Квяткоўскі, *Ритмология...*, с. 391–407.

² А. Восток, *Опыт о русском стихосложении*, Санкт-Петербург 1817, с. 68.

³ *Ibidem*, с. 70.

⁴ М. Штокмар, *Исследования в области русского народного стихосложения*, Москва 1952, с. 202.

⁵ *Ibidem*, с. 22.

⁶ А. Квяткоўскі, *Ритмология...*, с. 405.

⁷ *Ibidem*, с. 408.

Jury Paciupa

Phenomenon of Belarusian 11-Syllable Rhyme: Theoretical, Comparative-Historical and Propaedeutic Analysis

A b s t r a c t

The article investigates the Belarusian 11-syllable line of the 19th and early 20th centuries, along with the problem of its linguistic and cultural conditioning. The features of the Belarusian 11-syllable line are compared with its counterparts in Polish, Italian and other languages. Its metric invariant is analysed against the background of other literary and cultural meters. A significant part of the article is devoted to the analysis of the statistics of syllabic, tonic and metric size parameters obtained with the help of the author's original software. Towards the end of the article the author describes theoretical and practical interpretations of the 11-syllable rhyme and explains the rules of its construction, taking into account Belarusian prosody.