

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ВІРШОЗНАВЧИЙ СЕМІНАР
з нагоди 90-річчя від дня народження
Ігоря Качуровського

Збірник наукових праць

23 вересня 2008 року



Рецензенти:
д-р філол. наук, проф. О. Г. Астаф'єв,
канд. філол. наук, доц. Н. М. Нагорна

*Рекомендовано до друку вченою радою Інституту філології
(протокол № 3 від 27 жовтня 2008 року)*

Віршознавчий семінар: з нагоди 90-річчя від дня народження Ігоря Качуровського : зб. наук. пр. / упорядники Н. В. Костенко, Я. В. Ходаківська. – К., 2009. – 81 с.

Наукове видання
ВІРШОЗНАВЧИЙ СЕМІНАР
з нагоди 90-річчя від дня народження
Ігоря Качуровського

Збірник наукових праць
23 вересня 2008 року

Упорядники
КОСТЕНКО Наталія Василівна,
ХОДАКІВСЬКА Ярина Володимирівна

Друкується за авторською редакцією

Оригінал-макет виготовлено Видавничо-поліграфічним центром "Київський університет"



Підписано до друку 12.01.09. Формат 60x84^т. Вид. № 702. Гарнітура Arial. Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 100. Ум. друк. арк. 4,8. Обл.-вид. арк. 6,8. Зам. № 29-4676.

Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
01601, Київ, б-р "Шевченка, 14, кімн. 43
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; тел./факс (38044) 239 31 28
e-mail: vydav_polygraph@univ.kiev.ua
Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК Ns 1103 від 31.10.02

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
ВПЦ "Київський університет", 2008

ЗМІСТ

Олена Бросаліна

Етапи теоретико-літературних досліджень Ігоря Качуровського
(до 90-річчя від дня народження) 4

Надія Гаврилук

Павло Филипович з голосу Ігоря Качуровського 8

Наталія Науменко

Мистецька символіка
в "італійських" поезіях Ігоря Качуровського 16

Поліна Вовк

Немоноцентризм артикуляційної бази української літературної мови
(на матеріалі аналізу автографів Тараса Шевченка) 23

Наталія Костенко

Про риму Шевченка у творах першої половини 1840-х років 28

Дмитро Теряєв

Звучання рими поетичного мовлення
(експериментально-фонетичне дослідження) 32

Александр Пустовит

Стихотворение А. Рембо "Офелия":
особенности фоники (звуковой пейзаж) 45

Микола Сулима

Про один експеримент Михайля Семенка 48

В'ячеслав Левицький

Про ратушу, Трістанів та Філемонів.
Урбанізм поезії М. Рильського "Початок роману" 51

Вікторія Афанасьєва

Трансформація палітри ритмічних форм у творах Івана Драча 56

Наталія Науменко

"Розхрабувався гриб у саду...":
про один незвичайний рослинний образ української поезії 61

Ярина Ходаківська

Штрихи до портрета Ігоря Качуровського
(читаючи "Строфіку") 70

**Етапи теоретико-літературних досліджень
Ігоря Качуровського
(до 90-річчя від дня народження)**

Гадаю, у вузькому академічному колі філологів-віршознавців Ігор Качуровський відомий передусім як автор блискучого віршознавчого триптиха "Метрика" – "Фоніка" – "Строфіка", окремі частини якого побачили світ у Мюнхені, а згодом були об'єднані в тритомнику київського видання (1994). Як і в інших своїх працях, стисло формулюючи свої теоретичні погляди і каталогізуючи величезний за обсягом фактичний матеріал, Качуровський тут, за власними словами, послуговується т. зв. "латинською" манерою викладу, суть якої полягає в тому, щоб "найскладніші явища подавати в найпростішій формі", – на противагу "прийнятій у німців і доведеної до абсурду у нас на Сході манері ніколи не називати прямо речей і явищ, а підносити їх читачеві якнайзаплутаніш, нібито показуючи цим свою ерудицію"¹.

У найновішій своїй книжці – "150 вікон у світ", куди увійшли його бесіди на літературно-мистецькі теми, що звучали на хвилях Радіо "Свобода", – Качуровський бере за приклад оцієї "латинської" манери філософські твори Руссо, Вольтера, Шопенгауера (єдиний виняток у великій німецькій філософії!), а також Хосе Ортеґи-і-Гассета².

Логічно припустити, що вагому роль у формуванні наукового стилю Качуровського відіграв досвід укорінення в аргентинське культурне середовище: навчання наприкінці 1950-х – на початку 1960-х років у Графотехнічному (власне – літературному) інституті в Буенос-Айресі, дружба з викладачем згаданого інституту доктором Хосе Іск'ердо, культ Борхеса, чия неосяжна ерудиція поєднувалася з бездоганно-влучним формулюванням думки, а ще до еміґрації, в передвоєнний період, у російському Курську, – вплив Бориса Ярхо, видатного медієвіста і творця методології точного літературознавства, чії лекції, читані в Курському педінституті, Качуровський багато років пам'ятав слово в слово. Ця висока академічна культура, засвоєна українським дослідником, зробила його лекційні курси, які він читав у 1974–2004 роках у мюнхенському Українському Вільному Університеті, вельми популярними серед студентства. Той самий дух невимушеної бесіди відбився і в його друкованих працях з теорії літератури, що читаються на одному подиху, хоч яким би складнощом не видавався їхній термінологічний апарат.

А почалося захоплення поетикою зі шкільної лави. Як згадує Ігор Васильович, "ще в школі я зрозумів, що мої вірші неспівзвучні добі, тож присвятився віршознавству: у десятому класі упорядкував ніби довідник "Розміри силабо-тонічної системи". В Австрії, для моїх друзів Бориса

Олександрова та Олеся Солов'я я замінив російські приклади українськими – так постала головна частина книги "Метрика"^{3*}.

Ще треба згадати студентський гурток, керований доцентом Курського педінституту О. В. Западним, який займався дослідженням творчості Гаврила Державіна (втім, неофіційним куратором гуртка був Ярхо). Робота гуртка була спрямована на підготовку колективної праці "Метрика Державіна", дві третини якої було виконано студентом Качуровським. Він згадує, що Западнов мав знайомства, тож ініціативу гуртківців підтримали: у Москві – Микола Каленикович Гудзій, у Ленінграді – Григорій Олександрович Гуковський. Праця мала вийти в одному зі збірників Академії наук, але на перешкоді стала війна⁴.

Додамо, що за студентських літ, віршуючи по-російському (бо на українську поезію в Курську споживача годі було знайти), Качуровський часом ставив "метричні експерименти": накидав схему складного асинартетичного розміру і вже за нею писав вірші. Наприклад, такі:

Неуютная, убогая, паутиною обвитая,
Одинокая часовенка у дороги сохранилася.
И, задумчиво-печальная, обветшалая, забытая,
К усыхающему дереву сиротливо прислонилась.

С провалившеюся крышею, с неразлучной повиликою,
Населенная двухвостками, пауками и ушанами,
Почему она не рушится под ветрами и буранами?
Что в ней скрыто неизвестное, неразгаданно-великое?

1936 (?)⁵

Авторові було на той час років вісімнадцять...

Вірш цієї поезії виразно розпадається на два піввірші, цілком симетричні:

○○-○○○-○○//○○-○○○-○○

Розмір цей можна визначити як чотиристоповий пеон третій з нарощеною на один склад цезурою на другій стопі і дактилічною клаузулою. До речі, розглядаючи пеон у "Метриці", Качуровський наводить приклади чотиристопового пеона третього з Івашкевича і Зерова (з російських його віршів), висловлюючи припущення, що в обох випадках зразком для авторів послужили вірші Бальмонта:

* Цитуючи "Самовітальну промову", виголошену Ігорем Качуровським з кафедри Українського Вільного Університету з нагоди власного 85-річчя, не можу не згадати, що вміщене і ч. 10 журналу "Слово і час" за 2003 рік "інтерв'ю" Качуровського "Живу у праці й творчості", підписане Петром Оларом, від початку до кінця сфабриковане зі згаданої промови: П. Олар просто вставив в авторський текст свої питання, нібито поставлені ним ювілярові.

Как живые изваянья в искрах лунного сиянья
Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез...⁶

А мені, у свою чергу, здається – якщо взяти до уваги внутрішні рими, – що Бальмонт тут взурувався на знаменитого "Крука" Едгара По, якого сам же й перекладав:

И с печалью запоздалой, головой своей усталой,
Я прильнул к подушке алой, и подумал я тогда:
Я один, на бархат алый та, кого любил всегда,
Не прильнет уж никогда⁷.

Власне, хореїчний ритм тут часом сильніший за пеонічний. Але це вже стосується проблеми метричної плюривалентності. Зауважмо лише, як по-іншому звучить "чистий" чотиристоповий пеон третій і той самий розмір, ускладнений дактилічними закінченнями обох піввіршів.

Як ми знаємо, наслідком дальшої праці Качуровського над проблемами віршознавства стали підручники "Строфіка" і "Фоніка". І тут він інколи дозволяє собі поекспериментувати: скажімо, зупиняючись на проблемі гіпердактилічної рими, komponує поезію, оздоблену такими римами, де наголос припадає не лише на четвертий, а й на п'ятий склад з кінця:

Чи ми довго бездомно тинятимемося
Непотрібно-забутими паріями
І спочити від спеки спинятимемося
Попід пальмами та аравкаріями?

Десь там – ниви з квітучими суголовками
І з піснями горпинно-секлетиними,
Із косниками, в косу заплетеними
Край ковбані з пукатими пуголовками...⁸

Далі слід назвати "Стилістику" ("Основи аналізу мовних форм", 1994–1995), що складається з двох частин: "Лексика" та "Фігури і тропи". Основний пафос усіх цих праць полягає в демонстрації невичерпного потенціалу традиційних форм світової поезії: перевірених століттями розмірів і строф, стилістичних фігур і тропів, класичної точної рими.

Але на цьому дослідник не зупинився. В уже цитованій "Самовітальній промові" він пише: "Поверхом вище – після стилістики – стоїть генерика й архітектоніка, починається вона з іконіки, науки про образ у літературному творі. Це матеріал неосяжний, жодна людина не в стані його охопити. Не охопив і я. Тож обмежився жанрами середньовічних літератур плюс жанри літератур XIX і XX сторіччя".

Мова йде про монографію "Генерика і архітектоніка", перша книга якої – "Література європейського Середньовіччя" – вийшла 2005 року у Видавничому домі "Києво-Могилянська академія" (власне, з цього й розпочався масштабний проект видання різножанрового наукового й літературного доробку Качуровського під маркою Києво-Могилянки), а друга книга, що охоплює дві частини: "Засади наукового літературознавства" і "Жанри нового письменства", – ось-ось має вийти друком.

Власне, "Засади наукового літературознавства" мали б іти на початку, але Ігор Васильович, маючи велику симпатію до Середньовіччя, успадковану ще від Ярхо, водночас бачив, за власними словами, "ті колосальні прогалини, що існують у знаннях нашого рядового інтелегінта в царині літератури й культури Середніх Віків" (з передмови). Тому довелося переставити частини монографії.

Якщо в "Літературі європейського Середньовіччя" автор розглядає такі суто середньовічні жанри, як відіння, заклинання – поганські й християнські, житійну і марійську поезію (вірші на прославу Діви Марії), героїчний, лицарсько-куртуазний і куртуазно-містичний, а також тваринний епос та ін., то розгляд жанрів нового письменства він починає з сонета – строфожанру, який виник у Середньовіччі, у середині XIII ст., і відтоді розпочав свій триумфальний хід по національних літературах світу. Тут ми також знаходимо розділи, присвячені пікарескній та ґотичній літературі, англійській баладі, прозовому жанру з назвою "весела мандрівка", роману таємниць, цілій низці ліричних жанрів, а ще трагестії, бурлеску, пародії, пародійній містифікації тощо.

До частини "Жанри нового письменства" увійшов і розділ про новелу – поширений варіант розвідки "Новела як жанр" (Буенос-Айрес, 1958), написаної, як посвідчив, цитуючи Зерова, автор, "оподаль від людей, розмов, бібліотек", а конкретно – на пляжі під деревом. Отож, довелося перегорнути в пам'яті не десятки, а сотні творів, щоб вибрати потрібний матеріал⁹.

Гадаю, "Генерика і архітектоніка" Ігоря Качуровського, попри відсутність відповідного грифу Міністерства освіти і науки, буде цікавою лектурою для вишівських викладачів теорії літератури, а також для їхніх студентів.

Поверхом вище від генерики Качуровський ставить власне поетику – у вузькому значенні. З цієї галузі була його габілітаційна праця, аналогічна нашій докторській дисертації, – "Головні функції літератури", – а функцій тих (крім найголовнішої, естетичної) набереться не так уже й мало:

1. Пізнавальна функція (сьогодні Качуровський, за власними словами, вжив би термін "комунікативна"):

– нижчий щабель: література безпосереднього відображення дійсності;

– вищий щабель: філософська та філософічна лірика.

2. Імперативно-імпонентна функція.

3. Ескапізм як літературне явище.

4. Функції: ліберативна та компенсативна, релігійно-містична та імморталізації через творчість¹⁰.

На сьогодні з цієї праці друкують лише розділ про ескапізм у літературі.

Ось так виглядає "маршрут" теоретико-літературних досліджень Ігоря Качуровського – ніби складений від початку до кінця за заздалегідь продуманим планом. Тож складімо подяку вченому і письменникові, який, задовольняючи свою невситиму цікавість, водночас щедро ділиться своїми спостереженнями і відкриттями з нами, читачами.

¹ *Качуровський І.* Основи аналізу мовних форм: (Стилістика): У 2 ч. – Мюнхен–Київ, 1995. – Ч. 2: Фігури і тропи. – С. 3; ² *Качуровський І.* До 100-річчя народження Хосе Ортеґи-і-Гассета // *Качуровський І.* 150 вікон у світ: 3 бесід, трансльованих по Радіо "Свобода". – К.: Вид. дім "Києво-Могилян. академія", 2008. – С. 321; ³ *Качуровський І.* Самовітальна промова (Прочитана в УВУ в середу 23 липня 2003 р.): Машинопис. С. 1; ⁴ Там само. – С. 2; ⁵ *Качуровський І.* Вірші зі старих (російських) зошитів: Машинопис; ⁶ *Качуровський І.* Метрика. – К.: Либідь, 1994. – С. 50; ⁷ *По Эдгар Аллан.* Стихотворения: Сб. / Сост. Е. К. Нестерова. – На англ. яз. с параллельным русским текстом. – М.: Радуга, 1988. – С. 311; ⁸ *Качуровський І.* Фоніка. – К.: Либідь, 1994. – С. 71; ⁹ *Качуровський І.* Самовітальна промова... – С. 3; ¹⁰ *Качуровський І.* [Листи до О. Бросаліної] // Особистий архів О. Бросаліної.

Надія Гаврилюк

Павло Филипович з голосу Ігоря Качуровського

*Поезія – моя улюблена мова.
А улюблена мова поезії –
музика.*

Денніс О'Дрісколл

Ігор Васильович Качуровський – людина енциклопедичних знань і різноманітних зацікавлень. Але думається, що улюблена мова шановного ювіляра – поезія. До того ж, поезія, що базується на глибокому знанні техніки вірша. Формальним принципам віршування присвячено книги вченого "Фоніка", "Метрика", "Строфіка"¹. Особливості генерики творів завжди простежуються дослідником на широкому літературному та культурному тлі, як видно з його книги "Генерика і архітектоніка"², багато сторінок якої присвячено поезії. Тонке відчуття поетичного слова різних епох демонструє і книга перекладів "Круг понадземний"³. У розвідці "Про подвійний критерій оцінки перекладу", що супроводжує дане видання, автор звиряється у прагненні "дійти до глибин неосяжного світу культури"³. В цьому прагненні, як і в намаганні

сягати найвищої формальної майстерності, Ігор Качуровський продовжує традицію неокласиків, поезія яких зайняла своє місце на сторінках антології.

“Завдання перекладача – передати засобами іншої мови цілісно та точно зміст оригіналу, зберегти його стилістичні та експресивні особливості. Під цілісністю перекладу слід розуміти єдність змісту та форми на новій мовній основі. Якщо критерієм точності перекладу є тотожність інформації, повідомленої різними мовами, то цілісним (повноцінним або адекватним) можна визнати лиш такий переклад, який передає цю інформацію рівноцінними засобами. Іншими словами, на відміну від переказу, переклад має передавати не тільки те, що висловлене оригіналом, але й те, як це висловлено в ньому”⁵. Підходячи до чужого тексту з позицій перекладача, варто пам’ятати, що абсолютної тотожності всіх засобів художнього твору досягти неможливо. Саме тут постає питання про вибір перекладацької стратегії: тяжіння до буквалізму чи відносно вільне поводження з оригіналом⁶. До того ж, кожен із обраних шляхів застосовується не тільки до образної системи, лексично-сислової канви, а й до метрико-строфічного оформлення поетичного твору. Згадана розвідка “Про подвійний критерій оцінки перекладу” вказує на те, що в перекладацькій праці знаного літературознавця мав місце кожен з названих шляхів. Відібрані засоби можуть бути відповідниками до оригіналу або ж зазнавати певної трансформації. “Так відсутність якоїсь з одиниць мови оригіналу (відповідників) в мові перекладу викликає порушення в тексті перекладу. Порушується або форма або зміст. ... Міра цих порушень і використання різноманітних трансформацій визначається відношеннями характеристик еквівалентності і адекватності”⁷. Спираючись на ці загальні міркування, проаналізуємо вірш Павла Филиповича “Мов сірі дні, умруть бажання кволі”, перекладений російською мовою Ігорем Качуровським, у зіставленні з оригіналом.

Мов сірі дні, умруть бажання кволі, Не стане слів, і я скажу: “прощай”.	U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> U	I	
А ти лети і ластівкою в полі	U <u>U</u> U <u>U</u> UUUU <u>U</u> <u>U</u>	IV	
Над колосками срібними кружляй ⁸ .	UUU <u>U</u> U <u>U</u> UUUU	V	Я5
	UUUU <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u>	X	
Как серый день, умрут желанья. Силы Не станет больше. Я шепну: “Прости”.	U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> U	I	
А ты ступай в поля и легкокрылой	U <u>U</u> U <u>U</u> UUUU <u>U</u> <u>U</u>	IV	
Над колосками ласточкой лети.	UUU <u>U</u> U <u>U</u> UUUU	V	Я5
	UUUU <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u>	X	

Вже початок перекладу вказує на творчий підхід інтерпретатора. Замість форми множини *сірі дні* вжито форму однини *серый день*. У цей спосіб для ліричного суб’єкта вірша ситуація набуває семантики винятковості, що надає їй особливої гостроти. У вірші Павла Филиповича

до іменника *бажання* дібрано епітет *кволі*. Ігор Качуровський використовує описовий відповідник даного епітета: *сили не станет больше*, проте стосується він не бажань, а душевного стану ліричного персонажа. Наслідком подібного внутрішнього безсилля стає слабкість голосу – звідси лексема *шелпу*, замість *скажу*. Вислів Павла Филиповича *не стане слів* перекладачем опущено. Вочевидь, з погляду перекладача, він стає лексичною зайвиною. Бо ж вираз *сили не станет больше* глибше схоплює драматизм ситуації, містячи у підтексті й нестачу слів і брак сил говорити (*прости* – єдине слово, вимовлене пошепки). Додатковим засобом нагнітання напруги в тексті перекладу виступає синтаксис: між першим та другим рядком катрена виникає анжамбеман типу *гесет*. Якщо в оригіналі другий рядок – сурядні речення, поєднані сполучником, то в перекладі – дві автономні синтаксичні конструкції. У третьому рядку вірша Павла Филиповича виникає внутрішня рима *ти – лети*. Подібне співзвуччя має місце й у російськомовному тексті, хоч слова, які його формують, опиняються в суміжних рядках. Натомість у безпосередньому сусідстві з займенником *ты* опиняється слово *ступай*. І ця заміна має певні причини. Ліричний суб'єкт вірша “Мов сірі дні, умруть бажання кволі” моделює ситуацію розлуки з коханою, використовуючи для цього дієслівні форми майбутнього часу та дієслова другої особи однини наказового способу. Він прагне, щоб кохана після розлуки раділа життю. Невипадково в тексті присутня метафора *мила – ластівка* та дієслова *лети, кружляй*. Ігор Качуровський не знімає метафору, лише змінює акценти, надаючи тим психологічної переконливості. Адже після розлуки з близькою людиною важко одразу почуватися радісно, це вміння відновлюється поступово, що й відображено відповідно дібраною лексикою. Так, дієслово *ступай* підкреслює прив'язку до ситуації, прикметник *легкокрылой* – здатність по-іншому глянути на неї, а дієслово *лети* – спроможність остаточно відпустити. Показово, що перекладач для дівчини-ластівки обрав епітет *легкокрылой*. Адже мовиться вже не просто про відчуття крил за спиною, а про те, що крила *легкі*. А це виказує можливість одірватися від землі та злетіти над ситуацією. Епітет до слова *колосками* Ігор Качуровський не відтворює. З точки зору інтерпретатора, він не несе особливого смислового навантаження. Отже, бачимо, що стратегією автора перекладного тексту можна вважати схоплення ідеї та настрою, акцентування вагомих (з позицій перекладача) моментів і свідоме уникання лексичного, образного, синтаксичного буквализму. Коли ж ідеться про форму вірша, маємо інші інтенції: якнайповніше відтворення специфіки оригіналу. Йдеться не лише про обов'язковий для Ігоря Качуровського принцип написання перекладного тексту розміром оригіналу (в даному випадку – п'ятистопним ямбом), але й про прагнення точно відтворити його ритміку. Рядки початкової строфи в оригіналі

та перекладі мають тотожний ритмічний малюнок: повнонаголошена ритмічна форма (I), з пірихієм на третій стопі (IV), форми з пірихієм на четвертій стопі (V), з пірихіями на першій і четвертій стопах (X)⁹. Зберігається строфічна організація оригіналу – перехресне римування з чергуванням жіночих і чоловічих клаузул. Передано звукопис на “с” і “л”, використаний Павлом Филиповичем в оригінальному тексті. Дотримується перекладач і співвідношення різнограматичних і однограматичних рим: *кволі – полі; а ти – лети; сили – легкокрылой; прощай – кружляй; лети – прости*.

Друга строфа поезії дещо врівноважує відповідність між лексично-образним складом і специфікою формальної організації вірша, як видно із зіставлення оригіналу з перекладом:

Яр проминеш і озеро побачиш,	UUU <u>U</u> UUUU <u>U</u>	X
Об ясні води ти крилом черкни;	U <u>U</u> UUUU <u>U</u> U	IV
Мене нема, а ти не ждеш, не плачеш,	U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u>	I
Стриваєш сонце, спогади і сні.	U <u>U</u> U <u>U</u> UUUU <u>U</u>	V
Овраг минуя, озеро заметиш,	U <u>U</u> U <u>U</u> UUUU <u>U</u>	V
Прозрачної влаги зачерпни крилом;	U <u>U</u> U <u>U</u> UUUU <u>U</u>	IV
Не жди, не плачь – меня уже не встретишь,	U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u>	I
Но в снах и солнце – память о былом.	U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u>	V

Igor Качуровський змінює поетизм *ясні води* на синонімічний вираз *прозрачної влаги*. Ключова смислова зміна, однак, стосується третього та четвертого рядків. Перекладач опускає початок третього рядка, оскільки його можна трактувати як лексичний надлишок. Адже відсутність ліричного персонажа в житті його коханої зазначена вже в початковій строфі твору. Якщо Павло Филипович просто констатує реакцію ліричної героїні, вживаючи дієслова теперішнього часу (*не ждеш, не плачеш*), то Igor Качуровський використовує дієслова наказового способу (*не жди, не плачь*). З цієї заміни випливає, що лірична героїня чекає і плаче, що вона не може відсторонено, байдужим оком поглянути на події. Тому її коханий і наказує в доволі категоричній формі, пояснюючи причину, чому не варто плакати та чекати. Наступної зустрічі не буде: *меня уже не встретишь*. Лірична героїня Павла Филиповича не чекає, не плаче – вона живе, згадуючи та мріючи. Невипадково автор використовує однорідні додатки до дієслова *стриваєш*: *сонце, спогади, сні*. Перекладач і собі використовує відповідники цих лексем, але не калькує, а творчо переосмислює образи першотвору. Так, у інтерпретації Iгора Качуровського спогади (*память о былом*) живуть у снах і сонці, тобто в днях, які минули з часу розлуки. Вагомість поетичного вислову досягається й за рахунок видозмін синтаксису та пунктуації. Павло Филипович використовує однорідні члени речення чи речення із сурядним типом зв'язку, розділяючи

їх комами. Ігор Качуровський, опускаючи присудок або сполучне слово між головним і підрядним реченнями, вживає тире. Глибша павза, що виникає внаслідок цього, служить додатковим маркером вислову та додає драматизму ситуації. Отже, за лексичним складом другий катрен перекладу ближчий до оригінального тексту, ніж перший, хоч це аж ніяк не означає тяжіння до буквалізму.

Ритмічний малюнок п'ятистопного ямба у другому катрені зберігає відповідність оригіналу, за винятком першого рядка. Таким чином, катрен перекладного тексту має ритмічне кільце, тоді як в оригіналі кожен рядок наділено власною ритмічною формою, подібно до першої строфи вірша. Перехресне римування з чергуванням жіночих і чоловічих клаузул збережено впродовж усього вірша. Багато уваги автор перекладу приділяє і збереженню алітерацій оригіналу на "р" і "с" (щоправда, остання дещо менше виражена, ніж у відповідному катрені оригіналу). Звукопис і багаті римовані співзвуччя, що співвідносні з першотвором, надають перекладу виняткової виразності: *побачиш – не плачеш, черкни – сні; заметишь – не вступишь, крылом – о былом*.

Третя строфа перекладу за лексичним і образним складом найближча до оригіналу:

Уся земля, мов килим, під тобою,	U U U U U U U U U U	V
З усіх джерел дзвенять мої пісні.	U U U U U U U U U U	I
Дорогою прослались голубою	U U U U U U U U U U	XI
Твої рясні і неосяжні дні.	U U U U U U U U U	IV
Земля ковром раскрылась пред тобою,	U U U U U U U U U U	V
Моею песней родники звенят.	U U U U U U U U U	IV
Дорогою простлался голубою	U U U U U U U U U U	XI
Обильных дней необозримый ряд.	U U U U U U U U U	IV

Перекладач унікає порівняння *земля, мов килим*, вживаючи метафору *земля ковром*. З огляду на те, що метафору називають прихованим порівнянням, подібна заміна є цілком допустима. Наступна невідповідність стосується службового слова. Так, прийменник *під* поступається місцем прийменнику *пред*. Вагомий стає погляд не зверху вниз, а вперед. Це змінює не тільки просторову перспективу, а й психологічну, спрямовану в майбутнє ліричної героїні–ластівки. Змінюється також особа та число дієслова у третьому рядку строфи. Якщо в оригіналі дієслово узгоджується з іменником *дні*, що диктує використання третьої особи множини, то в перекладі – з іменником *ряд*, що вимагає третьої особи однини: *прослались – простлался*. В інтерпретації Ігоря Качуровського у третій строфі фігурує одна пісня, яка вчувається в усіх джерелах. В оригіналі ж таких пісень багато. Можливо, автор першотвору максимально зменшив віддаль між образом автора (людини, що склала чимало пісень-віршів) і образом ліричного

персонажа. Ігор Качуровський пропонує форму однини, бо зводить усі пісні ліричного персонажа до єдиної пісні – пісні кохання та любові. Можливість подібного бачення перекладачеві надає не тільки загальний ліризм оригінальної поезії, але і її заключний рядок. У Качуровського кожна деталь працює на створення повнокровного художнього образу. Наприклад, добираючи відповідник авторському епітету *неосязні*, перекладач спиняється не на прямій кальці *необъятные*, а на лексемі *необозримый*. В такий спосіб автор перекладу посилює зорове сприйняття, задане попереднім текстом, у якому подається зрима просторова перспектива.

Щодо ритміки вірша, її збережено в трьох із чотирьох рядків катрена. Лише другий рядок строфи демонструє відмінні ритмічні ходи. Так, в оригіналі вжито повнонаголошену ритмічну форму (I), в перекладі – з пірихієм на третій стопі (IV). Подібна заміна сприяє виникненню ритмічного курсиву в парних рядках катрена. Римунання цього разу частково має повний відповідник, як у непарних рядках: *тобою – голубою*. В парних рядках не збережено й однограматичність рим: *пісні – дні; звенят – ряд*. Зате повною мірою відтворено звукопис строфи. Сонорні звуки “р, м, н” чудово передають дзвінку пісню струмків.

Оптимістичним настроєм перейнята й заключна строфа вірша:

Лети ж, лети – в повітрі золотому	U <u>1</u> U <u>1</u> U <u>1</u> UUU <u>1</u> U	V
Минулі весни повернулись знов.	U <u>1</u> U <u>1</u> UUU <u>1</u> U <u>1</u>	IV
І тільки ти не повертай додому:	U <u>1</u> U <u>1</u> UUU <u>1</u> U <u>1</u>	IV
Тепер я скрізь, де світло і любов.	U <u>1</u> U <u>1</u> U <u>1</u> UUU <u>1</u> U	V
Лети ж, лети! На сонці золотяться	U <u>1</u> U <u>1</u> U <u>1</u> UUU <u>1</u> U	V
Воскресшие виденья прежних лет...	U <u>1</u> UUU <u>1</u> U <u>1</u> U <u>1</u>	III
И лишь домой не надо возвращаться:	U <u>1</u> U <u>1</u> U <u>1</u> UUU <u>1</u> U	V
Теперь я всюду, где любовь и свет.	U <u>1</u> U <u>1</u> UUU <u>1</u> U <u>1</u>	IV

Поетична кінцівка, сповнена сонячної барви, й це видно як з образної системи, так і з відповідно дібраної фоніки, в якій домінують сонорні “р”, “в”, “н”. Сонце не лише метонімічно назване в фінальному рядку вірша (світло), але і образно присутнє в першому рядку фінального катрена: *в повітрі золотому*. Ті ж барви маємо в перекладному тексті, тільки там золоте не повітря, а видіння минулого, що з’являються зору ліричної героїні. Експресію вислову перекладач посилює за рахунок окличної інтонації, що в оригіналі подається як оповідна: *Лети ж, лети!* До того ж, цей вислів у перекладі синтаксично відокремлено, тоді як в оригінальному тексті він становить частину складного речення та відмежовується за допомогою тире: *Лети ж, лети – в повітрі золотому // Минулі весни повернулись знов*. Друга частина цього речення зазнала чи не найбільшої переробки в заключній строфі вірша. В тексті Павла Филиповича двічі вжито форми дієслова

повертатися: *повернулись, не повертай.* У першому випадку йдеться про минулі весни (фактично, про те, що закінчилося, залишилися позаду, про спогади) у другому – про ліричну героїню, яка не повинна хапатися за минуле. Для ліричної героїні вірша Павла Филиповича минулі весни живі, хоч і віддалені. Для ліричної героїні поезії Ігоря Качуровського – мертві, забуті. Тому згадка раптово й несподівана. Для неї дібрано емкий образ: *Воскресшие виденья прежних лет...* Так перекладач уникає повтору дієслівних форм (як наслідок, і ритмічних). Якщо в Павла Филиповича виникає ритмічне кільце, то в Ігоря Качуровського – ритмічний курсив, який поєднує непарні рядки катрена. Слова, що римується, належать в оригінальному тексті до різних граматичних груп, у перекладному – до однієї частини мови: *золотому – додому, любов – знов; золотяться – возвращаются, лет – свет.*

На важливості вивчення форми твору в роботі перекладача наголошує Віктор Коптілов, посилаючись на думку І. Брагинського, що “...структуралістські методи, формалізація об’єкта вивчення, ... побудова моделей і т.ін. – все це безперечно є важливим інструментом пізнання, зокрема, формального боку художнього твору, що його ми перекладаємо. Це дає нам часто можливість розкрити те, що не лежить на поверхні”¹⁰.

Порівнявши ритмічні форми оригінального та перекладного текстів, можна виразніше помітити певні закономірності. Приміром, оригінальний текст має п’ять ритмічних форм (I, IV, V, X, XI), перекладний, крім названих, – ще й III в чотирнадцятому рядку вірша. В рівних пропорціях (в оригіналі) та в приблизно рівних (у перекладі) вживаються IV і V ритмічні форми. Решта ритмічних форм мають характер поодиноких вкрапель: I – 3 і 2 рядки відповідно; X – 2 і 1 рядок, XI і III – по одному рядку.

Загалом, як видно з підсумкової таблиці, Ігор Качуровський намагається бути якомога ближчим до формальних засобів оригіналу. Початкову строфу відтворено з абсолютною точністю, у другій та третій невідповідність виникає в першому та другому рядках: *Овраг минаю, озеро заметишь; Моею песней родники звенят.* У заключній строфі повної зміни зазнає ритміка другого рядка: *Воскресшие виденья прежних лет...*, а часткової – третього та четвертого, в яких ритмічний малюнок обернений до відповідного місця оригіналу. Як перекладач, так і автор оригіналу рідко використовують однакові ритмічні форми в межах катрена. Наприклад, у Павла Филиповича так подано фінальну строфу, що в ній виникає ритмічний курсив у другому–третьому рядках (IV ритмічна форма) та ритмічне кільце в першому і четвертому рядках (V ритмічна форма). В перекладному тексті також використано кільце в першому і четвертому рядках другої строфи (V ритмічна форма). Однакові ритмічні форми використовує перекладач і в межах третьої та

четвертої строфи. На відміну від Павла Филиповича, Ігор Качуровський подає однаковою ритмічною формою рядки, що римуються: у третій строфі – парні, в четвертій – непарні.

Порівняння ритмічних форм Я5 в оригіналі Павла Филиповича та в перекладі Ігоря Качуровського

Рядки тексту	“Мов сірі дні, умруть бажання кволі”	“Как серый день, умрут желанья. Силы...”
1	I	I
2	IV	IV
3	V	V
4	X	X
5	X	V
6	IV	IV
7	I	I
8	V	V
9	V	V
10	I	IV
11	XI	XI
12	IV	IV
13	V	V
14	IV	III
15	IV	V
16	V	IV

Важливу функцію у вірші виконують і ритмічні “скріпи” між строфами. Так, у вірші Павла Филиповича ритмічні курсиви виникають на стику першої–другої (X ритмічна форма) та другої–третьої строф (V ритмічна форма). У перекладному тексті підхоплення виникає тільки на межі другої–третьої строф (V ритмічна форма). В першому ж випадку Ігор Качуровський формує подвійний ритмічний курсив у 3-му, 5-му, 8-му рядках вірша: *А ты ступай в поля и легкокрылой – Овраг минует, озеро заметишь – Но в снах и солнце – память о былом* (V ритмічна форма). Третя й четверта строфи поєднуються завдяки ритмічним курсивам у 12-му і 14–15 рядках оригіналу та 12-му й 16-му рядках перекладу (IV ритмічна форма): *Твои рясны и неосязны дни – Минули весны повернулись знов – I только ты не повертай додому; Обильных дней необозримый ряд – Теперь я всюду, где любовь и свет.*

Підсумовуючи, можна сказати, що Ігор Качуровський вільно (але не довільно!) інтерпретує матеріал. Якщо цього вимагає перекладацька концепція, автор варіює лексеми і вирази, видозмінює синтаксис і пунктуацію. Коли семантичні зміни досить значні, ритміка вірша залишається сталою (за законом компенсації). Якщо ж лексичних змін небагато, певних змін зазнає і ритміка (за принципом доповнення). Жодна зі змін тексту не є надлишковою та мотивується художнім баченням перекладача. Особливо обережно ставиться перекладач до

формальних новацій. Мабуть, у цьому з особливою повнотою розкривається переконання, що музика поезії неможлива без досконалого володіння технікою вірша. Ігор Качуровський, як відомо, продовжувач традицій неокласиків, для яких дорога поезії – “класична пластика, і контур строгий, і логіки залізна течія”¹¹.

¹ Качуровський І. Фоніка. – К.: Либідь, 1994; Качуровський І. Метрика. – К.: Либідь, 1994; Качуровський І. Строфіка. – Київ.: Либідь, 1994; ² Качуровський І. Генерика і архітектоніка. – Кн. 1. Література Європейського Середньовіччя. – К.: Вид. дім "Києво-Могилян. академія", 2005; ³ Качуровський І. Круг понадземний: Світ. поезія від VI до XX ст.: Переклади. – К.: Вид. дім "Києво-Могилян. академія", 2007. (Переклад поезії П. Филиповича цитується саме за цим виданням; сторінка 403); ⁴ Там само. – С. 521; ⁵ Шкарупа І. Е. О некоторых принципах перевода // Мова і культура. – К.: Вид. дім Дмитра Бурого, 2007. – Вип. 9. – Т. VIII (96). Художня л-ра в контексті культури. Теорія і практика перекладу. – С. 267; ⁶ Гаспаров и буквализм // Поэтика перевода. – М., 1988. – С. 29–62 (Електронний ресурс: <http://www.philology.ru/linguistics1/gasparov-88.htm>); ⁷ Жураківська Н. М. Переклад як наука і практична діяльність (філософський аспект) // Мова і культура. – К.: Вид. дім Дмитра Бурого, 2007. – Вип. 9. – Т. VIII (96). Художня л-ра в контексті культури. Теорія і практика перекладу. – С. 262; ⁸ Филипович П. Поезії / Вступ. ст. і прим. Н. В. Костенко. – К.: Рад. письменник, 1989. – С. 101; ⁹ Костенко Н. В. Українське віршування XX століття. – 2-ге вид., перероб. та доп. – К.: ВПЦ "Київський ун-т", 2006. – С. 168; ¹⁰ Колтілов В. В. Актуальні питання українського художнього перекладу. – Вид-во Київського ун-ту, 1971. – С. 122–123; ¹¹ Зеров М. Pro domo. // Українське слово: Хрестоматія л-ри та літ. критики/ Упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко. – У 4 т. – Т. 1. – С. 520.

Наталія Науменко

Мистецька символіка в "італійських" поезіях Ігора Качуровського

Говорячи про українське поезію XX століття, ми насамперед маємо на увазі урізноманітнення її жанрово-стильової, образної структури, лексичного та синтаксичного ладу. Свідченням цього процесу є використання у мові віршового твору реалій інших мистецтв.

Мистецький синтез у літературному творі – одна з рис модернізації красного письменства, яка постала у результаті глибинних світоглядних змін¹. XX століття знаменується піднесенням "італійської" теми – своєрідного прояву "художньої екзотики"² в українській літературі, позначеного творчістю М. Коцюбинського, Лесі Українки, О. Олесея, В. Винниченка, С. Гординського, Оксани Пахльовської та низки інших авторів.

У розмові про "італійську" тему в українській літературі XX століття неможливо оминати увагою прозу М. Коцюбинського – твори "Сон", "Хвала життю", "На острові", у яких митець утілює значну кількість філософських ідей, лейтмотивом яких є "життя як мистецтво"³. Так, наприклад, це звучить у новелі "Сон": *"Не можна зростити квітку на ґрунті безводному. Вона зів'яне. Він [Антін] розуміє, що без прози трудно прожити. Хай буде зверху піна, але під нею мусить в келиху*

грати чисте вино, і той, хто ллє у нього безперестанку воду, позбавить смаку вино"⁴.

Інший імпресіоністичний вимір бачення Італії – новела "Хвала життю". Тут домінантний колірний епітет "чорний", незважаючи на загальне забарвлення трагізму та відчаю, надається передусім людям. На протизвагу цьому "барвисте", подане через різноманітні зорові образи, є виявом смерті: "*веселенькі*" (різнобарвні) *шпалери*" на стінах зруйнованого землетрусом будинку, "*мозаїчні боги без голів або з половинками лиць*" на руїнах собору.

Вияв кольористичного контрасту новели Коцюбинського – "чорний бджолиний рій" людей, переважно жінок, які зібралися довкола постаті чоловіка в білій манишці. Героєві цей чоловік спершу видається проповідником, що говорить про тлінність усього живого перед жорстоким обличчям природи. Відчуття полегшення й іронічного подиву з самого себе в оповідача викликає те, що чоловік у чорному – торговець, який рекламує "чудодійну" косметику для "вічної молодості"⁵.

Тому в свідомості героя оптимістичного виразу набуває вже барвисте: "*Я раптом побачив далекі зелені гори, залиті радісним сонцем, помаранчові сади, безконечний шовковий простір голубого моря*", й душа його, зворушена небуденною на тлі стихійного лиха сценою, "*проспівала над сим кладовищем хвалу життю*"⁶.

Так складалася новітня традиція синтезу мистецтв на тлі натурфілософського осмислення людиною довкілля та свого місця в ньому. Українське імпресіоністичне письменство поступово набувало ознак своєрідного словесного "постімпресіонізму", що став образно-стильовою домінантою переважної більшості авторів, передусім – ліриків. Як і його попередник, постімпресіонізм фіксує скороминуще враження словом і концентрує в ньому значний символіко-метафоричний потенціал.

Тому мета нашого дослідження – з'ясувати, як саме сполучення мистецьких образів, пов'язаних із Італією, її стародавньою й новітньою філософією, культурою, мистецтвом і побутом, стає не лише композиційним чинником віршованого твору, а й символом певного різновиду мистецтва, показаного у нерозривній єдності з іншими. Об'єктом для дослідження взято культурологічні за змістом "італійські" поезії Ігоря Качуровського.

Передумовою для створення цього циклу поезій стали, безперечно, переклади, за послідовністю яких можливо уявити історичний розвиток італійської літератури: поети XIII–XIV століть, представники сицилійської школи поезії, течії "*dolce stil nuovo*", але найголовніше – сонети Петрарки⁷. І названі автори, і лейтмотиви їхньої творчості, до яких долучаються інші алюзії, цитати чи ремінісценції, стали прообразами оригінальних творів І. Качуровського.

Наприклад, в одній із перших поезій циклу:

...Ще хмуро уздовж узбережжя,
Де тіні від хмар і від скель,
І тільки на грані безмежжя
Пливе осяйний корабель⁸, –

відчувається перегук із "П'яним кораблем" Артюра Рембо:

Там, раптом синяві підфарбувавши вири,
Повільні ритми й шал у днину осяйну,
П'яніші від вина, потужніші за ліри,
Витворюють гірку любовну рябизну!⁹

Головною темою обох віршів є мандри душі ліричного героя у світі власної уяви. Образ корабля "на грані безмежжя" символічно відбиває прагнення до пошуку іншого, відмінного від звичайного, світу, а також самого себе – теж іншого, вільного у своїй фантазії, думках, мріях. Водночас у творі І. Качуровського пошук свободи вивершується у віднайденій дорозі до чистилища:

Немов йому [кораблеві] в царство свободи
Лягла опромінена путь...
Тут Данте натрапив на сходи,
Які в пур'аторій ведуть (95).

Звідси розпочинається шлях у нескінченність: "*Це звідси відплив "Аріель" // І вже не вернувся до Мері...*" (96).

Мистецькі реалії, виникаючи з самої природи й органічно вписуючись у краєвиди Італії та внутрішній світ поета, дають змогу визначити їх як осмислення сквородинського "переливання" макрокосмосу й мікрокосмосу:

На півпуті з Помпозі до Равенни
Так само в чотирнадцятому віці
Росли пінети, віяв дух живиці,
Як щось натхненне і благословенне.
Там, вся в тарелях, височінь дзвіниці,
На фресках – пекла видиво стражденне,
Та дужчі від вогненної Геєни
Ці пахощі розпеченої глици
(Sonetto Dantesco. 100–101).

Концепти природного (сосни, живиця) та рукотворного (дзвіниця, фрески) світів у наведеному вірші поєднуються у цілісний образ внутрішнього світу Данте, відтінений словами "на півпуті", повтореними на початку та в кінці сонета (згадаймо: *Nel mezzo del cammin di nostra vita...* – перший рядок "Комедії").

Щодо природи як архетипу, то вона постає материнським первнем, невід'ємним від роду людського (природа – при-роді). Вона наповнюється символами життя, до яких належать і концепти творчості, твори мистецтва як метафори почуттів людини: автора, ліричного героя, читача¹⁰.

Зокрема, саме так про архетип Великої Матері в італійському світогляді говорив М. Вороний: "В прекрасній Італії є милий, патріархальний звичай. Дівчата й жінки в різні хвилини життя... ідуть до Мадонни помолитися і приносять своїй патронесі в дарунок квіти, кольористі стрічки або якусь іншу покрасу. Тим вони виявляють до неї свою побожну любов. Наївні діти Блакитного півдня свято вірять, що своїм скромним дарунком, купленим за кілька тяжко запрацьованих сольдів, вони зроблять Мадонні приємність... і можливо навіть, що в релігійно розгарячкованій уяві бачать, як Мадонна посилає їм свій ласкавий погляд"¹¹.

І в творах Ігоря Качуровського є своя ікона Богоматері, де її оточують мистецькі реалії ("Фреска в Ассізі"):

...Але в краю сонетів і фацетій,
Де найдзвінкіші музика і сміх,
Мадонна є, відмінна від усіх,
На древній фресці П'єтро Лоренцетті.
Пречиста Мати. На руках Дитина.
Джованні і Франческо в сьайві свіч... (103)

Під іменем Джованні мається на увазі Святий Іоанн, постать якого часто зображують на іконах Богоматері; Франческо – один із найшановніших католицьких святих Франциск Асизький, ушанований тим, що знав мову птахів і тому був найближчим до злиття з первозданною природою, до відновлення райської гармонії¹².

Тому благословення отримує саме він:

А Мати – горда й бистра на пораду...
І, потай, знак дає її рука:
Благослови того, що там, позаду...
Там, правобіч, стоїть святий Франческо...,

а разом – і сам архітектурний Лоренцетті: "*Благословенна будь, нетлінна фреско!*" (104).

Звісно ж, ключовою постаттю італійських поезій І. Качуровського став Франческо Петрарка. Відомо, що у петрарківській "Книзі пісень" ім'я Лаура настільки тісно переплітається зі словом "лавр" (в італійській мові воно чоловічого роду – lauro), що грань, яка відокремлює Лауру від "дерева слави", стирається, й жінка перетворюється на символ земної слави поета, навіть більше – на прояв божества, наділений і жіночим, і

чоловічим первнями. Саме про семантику імені йдеться у сонеті Качуровського "Петрарка":

...Ім'я – це знак. А дійсність і уява –
Однакові, напнуті поруч, струни.
А може, це Поезія чи Слава,
В лавровому вінку, прекрасно-юна?
А чи на мить відроджена Держава,
Італія останнього трибуна? (99).

Помітно, що у рядках цього вірша не розшифровується ім'я самого італійського генія ("Петрарка" у перекладі – "кам'яна брама"). Однак образ його творять реалії життя поета – міста Воклюз, де народилися його діти Джованні та Франческа, і Авіньйон, де він уперше зустрівся з Лаурою; мотиви його лірики – відроджена Держава (канцона "Італіє моя"), лавровий вінок – образ Лаури й zarazом момент коронування на Капітолії. Ігор Качуровський зважає й на те, що Петрарка був одним із засновників *психологічної* течії в ліриці. Тому в останньому терцеті свого сонета, який, за законами жанру, має узагальнювати "тези" й "антитези" катренів, вустами свого персонажа проголошує:

Тож не вичерпуймо до дна криницю,
Солодку зберігаймо таємницю,
Лишім речам прекрасну загадковість (99).

В іншому вірші І. Качуровський виводить ціле сузір'я митців різних часів і країн, об'єднуючи їх хронотопічним образом *La Costa dei Poeti* – "Берег поетів". Водночас у цьому хронотопі зустрічаються не лише поети, а й божества:

Спершу – храм Астарті, потім – храм Венери,
А тепер церковця згорблено стоїть.
Вимивало море в берегах печери,
Щоб якось розвіять сум тисячоліть... (104).

І тут знову спостерігаємо творення образу природи як джерела поетичного натхнення: *"Там поетом, мабуть, чи не кожен стане, // Бо краси довкола – тільки подивись!"*. Натхнення це, зі слів Качуровського, освяло не лише італійських – Данте й Петрарку, – а й англійських поетів: Байрона, Шеллі, Д. Г. Лоуренса. Усі вони у явищах природи вбачали образи мистецтва – морські хвилі порівнюються з "музикою октав", вітрила – з хмарами (і навпаки), оливковий ліс на пагорбі – з євангельським Гетсиманським садом, де "Христа побачив Льюренс на зорі"...

Неможливо оминати увагою й античні міфологеми в поезіях І. Качуровського. Адже міфи давніх греків, збережені й переосмислені

давніми римлянами, мали грандіозне значення в європейському культуротворенні, зокрема й в українському мистецтві¹³.

Алюзії до грецьких міфів найпомітніші в "Острівних сонетах", присвячених Сицилії. Зокрема, у "Таорміні" виступають Едіп-цар, Ерінії – богині помсти, Неоптолем (він же Пірр) та Орест – суперники у боротьбі за Герміону, дочку Єлени та Менелая; Поліфем – циклоп, персонаж "Одіссеї" Гомера¹⁴. У Качуровського ж міфічний хронотоп сицилійського міста Таорміна пов'язаний передусім із асфоделем, який волею ліричного героя з символу смерті перетворюється на квітку життя, будучи оточений "прозоро-синіми водами" та "яскравою радістю буйних зел" (106).

До численних міфів і легенд, присвячених походженню різних квітів, відсилає сонет "Сицилія II": за сюжетом ліричної оповіді, кельтські мореплавці, шукаючи Землю обітовану, відкрили цей острів, де "в суцільну квітку пагорби й долини // Зливаються в очах віддалеки" (105). Різнобарвні квіти Сицилії: "блакитний огірошник", "густочервоний спалах конюшини", "вогні алое", "китиці гліциній", "шавлія фіалково-синя", "агави цвіт" (оспіваний ще М. Коцюбинським) та "ганусу стеблини жовтоквіті" – для ліричного персонажа постають перетвореними на рослини міфічними героями, здатними, однак, до постійного перевтілення: "Чи відтворились ви у давнім міті, // Чи, може, вас створив цей самий міт? ".

Концепція неперервності світу, осмислена на ґрунті античної філософії, виявляється у сонеті "Акрагант". Місто це (інша назва – Аґріґент, сучасна – Аґрідженто) було батьківщиною Емпедокла – мислителя, який уперше "звів" в одне ціле чотири першооснови світу, землю, воду, повітря та вогонь, оголосивши рушіями їхньої взаємодії Любов і Ворожнечу¹⁵.

Тому у вірші Качуровського "сонетний" контраст теза / антитеза будується на поняттях сталості (святилище, яке "ще кілька тисяч літ... стоятиме незмінно") та минулості ("А довкруги мінятиметься світ – // Цвістиме й розсіпатиметься тлінно..."). Цей контраст увиразнюється дієсловами, вжитими переважно в майбутньому часі; проте тут вони знаменують "розповідь про минуле" під час віртуальної екскурсії, що її проводить оповідач:

Він [гід] скаже, що оподаль, на горі,
Пишалося місто. І в часи старі
Ще залишалися цегляні мури...

Цим словесним проявом єдності часів ліричний герой віддає шану елеатам – людям "ще давнішим, вищої культури", до яких належав і Емпедокл – уродженець Акраганта.

Узагальнюючи, наголосимо.

Концепція поезій Ігоря Качуровського, присвячених Італії, зумовлює появу в їхній образно-символічній структурі численних мистецьких реалій (серед яких літературні жанри, міфологеми, поетоніми, ключові постаті та явища). Будучи введеними в ліричний текст, вони отримують нові значення й трактування.

Віршова форма сонета, що є домінантною в циклі Качуровського, – це не лише втілення філософсько-естетичних ідей поета у сполученні з різнобарвними картинами довкілля; вона сама стає художнім образом життя, творчості, світогляду численних італійських (і не лише) митців, які творили в цьому жанрі. Таке осмислення дозволяє українському лірикові по-новому прояснити версифікаційну природу сонета, зокрема зробити своєрідними поетичними символами деякі його риси, що з часом втратили своє значення як обов'язкові (заборона повтору слів, синтаксична єдність строфи, триада теза – антитеза – синтез).

Поетоніми (італійські, англійські, українські) функціонують у віршах Качуровського як власні і як загальні назви, тим самим прояснюючи свою внутрішню форму в канві вірша й доповнюючи образ поета новими рисами. Як інтертекстуальні елементи вони показують невіддільність персонажа від світу загальнолюдської культури. Крім того, вони стають синонімами почуттів, дій, рис характеру ліричного героя, що відкриває до подальших художніх інтерпретацій постать та ім'я його самого.

¹ *Науменко Н. В.* Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ століть. – К.: НУХТ, 2005. – С. 130; *Науменко Н. В.* Функції літературознавчих реалій у мові української поезії 20–30-х років ХХ століття // *Мовознавчі студії.* – Ч. 1. – К.: ВПЦ "Київський ун-т", 2006. – С. 61; ² *Семенюк Г. Ф., Гуляк А. Б., Бондарева О. Є.* Версифікація: Теорія і практика віршування. – К.: ВПЦ "Київський ун-т", 2003. – С. 215; ³ *Науменко Н. В.* Літературна мариністика як синтез мистецтв: поезія і проза // *Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі.* – Луцьк: РВВ "Вежа", 2008. – С. 35; ⁴ *Коцюбинський М. М.* Вибрані твори: У 3-х т. / Михайло Коцюбинський. – Т. 3. – К.: Дніпро, 1979. – С. 133; ⁵ *Науменко Н. В.* Символіка... – С. 124; ⁶ *Коцюбинський М. М.* Вибрані твори... – С. 232; ⁷ *Палхольська О. Є.-Я.* Українсько-італійські літературні зв'язки ХV–ХХ ст. – К.: Наук. думка, 1990. – С. 166–167; ⁸ *Качуровський І.* [Поезія] // *Італія в українській літературі / Упоряд. І. Качуровський.* – Л.: Б. в., 1999. – С. 95 (*Поезії І. Качуровського цитуються за цим виданням; сторінки вказуються у круглих дужках у тексті статті*); ⁹ *Рембо А.* П'яний корабель: поезії. – К.: Дніпро, 1995. – С. 94; ¹⁰ *Науменко Н. В.* Символіка... – С. 85; ¹¹ *Вороний М.* Поезія. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наук. думка, 1996. – С. 510; ¹² *Енциклопедія символів, знаків, емблем / Авт.-сост. В. Андруєва і др.* – М.: ООО "Изд-во Астрель". МИФ: ООО "Изд-во АСТ", 2002. – С. 403; ¹³ *Костенко Н. В.* Українське віршування ХХ століття: Навч. посібник. – К.: ВПЦ "Київський ун-т", 2006. – С. 199; *Словник античної міфології / Уклад. І. Ю. Козовик, О. Д. Пономарів; вступ. стаття О. І. Білецького.* – 2-е вид. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 9; ¹⁴ *Див. Словник античної міфології...* ¹⁵ *Анатомія мудрости: 120 філософів / сост. П. Таранов.* – Т. 1. – Симф.: Реноме, 1997. – С. 152–153.

**Немоноцентризм артикуляційної бази
української літературної мови
(на матеріалі аналізу автографів Тараса Шевченка)**

Мова – це знакова структура, історично сформована колективом людей для спілкування у процесі знакової діяльності – пізнання дійсності і позначення пізаного окремими знаками, що мають зміст і форму; структура, організована ієрархічно – за рівнями, об'єднаними спільними внутрішніми закономірностями цієї мови, і дискретна, бо на кожному рівні має свої одиниці; знакова структура, що реалізується у мовленні і розвивається під впливом взаємодії щонайменше двох чинників: своїх внутрішніх законів та життя мовного колективу.

Мовленнєва діяльність є психофізичною, пов'язана з індивідуальними актами мовного спілкування і відбиває особистості мовця й слухача, автора й читача. Основні види мовленнєвої діяльності – мовлення (як процес висловлення думки), слухання, читання, писання. Аналіз мовленнєвої діяльності має починатися з вивчення мозкового керування мовленням. Взаєморозуміння учасників мовленнєвого акту є результатом типізації матеріальної форми мовлення і співвіднесення індивідуального із загальним, окремих знаків із знаковою структурою в цілому.

Звукові одиниці мови є, на думку проф. А. О. Білецького, знаками знаків (слів і речень).

Вивчення звукової форми традиційно відбувається у трьох аспектах: функціональному, фізіологічному та фізичному. Фізіологічний аспект містить вимовляння, артикуляцію і слухання з розумінням, перцепцію.

Артикуляційна й перцептивна бази мовного колективу типізовано відбивають мовні закономірності і складаються з певного числа взаємопов'язаних артикуляційних і перцептивних типів, спільних для колективу мовців. У цих типах виявляються передусім диференційні ознаки мовних звукових одиниць, а також інші категорії парадигматичних та синтагматичних ознак, про які йтиметься у наступних публікаціях.

Артикуляційна та перцептивна бази Тараса Шевченка відбивали українську літературну мову й вимову XIX століття і мали серйозний вплив на наш час завдяки авторитету національного поета, виразника духу народного.

Вважаємо, що типологія артикуляційної та перцептивної баз української мови співвідносна з ознаками твердості-м'якості, глухості-дзвінкості шумних приголосних, передньо-середньо-заносязиковості приголосних і – відповідно – переднього-заднього ряду голосних. Ця

типологія відбиває історію індоєвропейських мов у цілому і слов'янських мов зокрема, а також зв'язок форми зі змістом, фонемі з морфемою.

Виділяємо в типовій артикуляційній базі ХІХ століття, століття формування засад сучасної української літературної вимови, десять основних артикуляційних типів, властивих і Тарасові Шевченку, і сучасній молоді України – нащадкам Тараса Шевченка.

Враховуємо як джерела:

1) закономірності загальної фонетики;
2) таблиці основних типів голосних та приголосних мов світу, створені акад. Л. В. Щербою і загальноприйняті Щербівською фонологічною й фонетичною школою;

3) властивості української мови як індоєвропейської і слов'янської;

4) автографи Тараса Шевченка з трьох книжок: "Тры лита", "Мала книжка". "Більша книжка" (усього для цієї публікації проаналізовано п'ять поем: "Сова", "Наймычка", "Кавказ", "І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм...", "Лілея", – і сім віршів: "Чигирине, Чигирине", "Заворожи мені, волхве", "Минають дні, минають ночі", "Три літа", "Заповіт", "Думи мої, думи мої", "За сонцем хмаронька пливе");

5) опис голосних і приголосних сучасної української літературної мови проф. Н. І. Тоцькою і проф. Л. І. Прокоповою за результатами експериментально-фонетичного дослідження, виконаний в ЛЕФ КНУ ім. Тараса Шевченка в середині ХХ століття;

6) чотири випуски палатограм дикторів ХХІ століття, здійснені авторкою статті П. С. Вовк, – усього шість джерел;

Крім того, беремо до уваги теоретичний, практичний та експериментально-фонетичний опис сусідніх слов'янських мов: східнослов'янських російської й білоруської та західнослов'янської польської.

Відаємо перевагу працям, виконаним у країні мови. Щодо російської мови – дослідженням Л. В. Щерби та ЛЕФ Петербурзького університету, працям М. І. Жинкіна та його школи, ЛЕФ Інституту російської мови АН СРСР. Ґрунтуватимемось на матеріалі книги АН БССР "Гукі беларускай мові" (автори – А. І. Падлужний, В. М. Чекман). Маємо прекрасні високоточні рентгенограми польської мови Галини Конечної і Вітольда Завадовського – "Przekroje rentgenograficzne głosek polskich".

На підставі проаналізованого матеріалу можна реконструювати важливі риси артикуляційної бази української мови останніх двох сторіч, себто періоду, коли українську літературну мову розвивав і зміцнював Тарас Шевченко і коли нею розмовляємо ми.

Доцільно виділити десять основних артикуляційних типів за формою головного артикулятора – язика.

**Артикуляційні типи української мови (АТ)
Приклади – за автографами Тараса Шевченка
(зі збереженням його орфографії)**

АТ-1	Склад	АТ	Приклади
АТ-1	голосні приголосні	и, е т, д н с, з ц	Степи Поховай <u>те</u> та вставай <u>те</u> . І день <u>іде</u> , і нічъ <u>іде</u> . Наймычка. <u>Сонъ</u> . Кавказъ. <u>Царі</u> .
АТ-2	приголосні голосні	к, х п, б м, в у, о	<u>Кавказъ</u> . <u>Борітеся</u> , поборете! <u>Думи мої</u> , <u>думи мої</u> , лихо <u>мені з вами</u>
АТ-3	голосний приголосний	і т´, д´, н´ с´, з´, ц´ т´:; д´:; с´:; з´:; н´:	<u>Мій</u> краю! За сонцем хмаронька пливе, червони польи ростилае <u>И</u> сонце спатоньки зове у синьѣ море... ... хто матирь забувае, того богъ карае, Того диты цураюця, в хату не пускаю <u>ть</u> .
АТ-4	приголосні	к´, х´ п´, б´ м´, в´	жовтесеньк <u>ій</u> пісок <u>білольця</u> ; <u>мои любі</u> ; <u>Більша</u> книжка прывитаю васъ якъ дитокъ... <u>мій</u>
АТ-5	приголосний	ј [й]	<u>Мій</u> краю!
АТ-6	приголосні	л, р ш, ж ч, дж	І <u>ланы широкополды</u> , и Днипро, и кручи...
АТ-7	приголосні	л´, л´:; р´ ш´, ж´ ш´:; ж´: ч´, ч´:	весіль <u>я</u> ревуч <u>ій</u>
АТ-8	приголосний	г	За <u>горами</u> <u>горы</u>
АТ-9	приголосний	г´	Немае <u>гірше</u> якъ въ неволи... Вони вже <u>убоги</u> ...
АТ-10	голосний	а	<u>Кайданы</u> порвите

Артикуляційній базі української літературної мови і в часи Тараса Шевченка, і в наш час властивий немоноцентризм.

Отже, з морфонологією корелює і артикуляційна база мови. Передньоязиковість – то є незмінна, кардинальна коренева опозиція з часів спільної індоєвропейської єдності (див. перші знаки давньоіндійської складової писемності, шрифт "деванагарі").

Твердість-м'якість – то є слов'янська риса. Найактивніше використовується в іменній словозміні.

Фонема й морфема, артикуляційні й морфонологічні типи пов'язані кровно.

Тарас Шевченко відчував мову, як скрипаль скрипку, і тому практично, ще у 40 роки XIX століття він як носій української літературної вимови, як національний поет у своїй графіці дотримується не лише традиційного для слов'янських народів, що користуються кирилівським письмом, складового принципу, а і своєрідного принципу морфемного. Закінчення, особливо тверді флексії дієслів: інфінітива, множини минулого часу, флексії множини іменників твердої основи, а також службові морфемні – префікси **пры-, вы-,** суфікси **-ыц(я), -ычк(а)** Тарас Шевченко послідовно записує через **ы**.

Приклади з автографів Тараса Шевченка

інфінітив дієслів

- даты, статы, спитаты, робиты, спаты, замираты, заснуты, житы, любиты, запалыты, впасты, чуты, зимоваты, руйнуваты, розірваты, розбыты, одпочиты, помянуты;

множина

минулого часу

- высваталы, мисылы, поедналысь;

множина іменників

- наймы, кайданы, могилы; степы, лисы, думы, слёзы, ланы, горы;

префікси

- прыйшла, высыхае, выростуть, выцидятъ, выпье;

суфікси

- билолыца, наймычка.

1. Бодуэн де Куртенэ И. А. Избранные труды по общему языкознанию / АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. 1. – М.: Изд-во АН СССР, 1963.
2. Вербицкая Л. А. Русская орфоэпия (К проблеме экспериментально-фонетического исследования особенностей современной произносительной нормы). – Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. 3. Вовк П. С. До атласу української літературної вимови. – Випуски 1, 2, 3. – К., 2007. 4. Вовк П. С. Поліцентризм фонологічних систем. – К.: Віпол, 2002. 5. Вовк П. С. Контрастивний аналіз української мови та мов Сходу за експериментально-фонетичними даними. Зіставлення української та китайської мов. –

К., 2007; 6. Зиндер Л. Р. Общая фонетика. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: ВШ, 1979; 7. Матусевич М. И. Современный русский язык. Фонетика. – М.: Просвещение, 1976; 8. Падлужны А. І., Чэкаман В. М. Гукі беларускай мовы / АН БССР. Ін-т мовознаўства імя Якуба Коласа. – Мінск: Навука і тэхніка, 1973. 9. Сучасна українська літературна мова. – Т. 1. Вступ. Фонетика / Відп. ред. М. К. Жовтобрюх / Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР. – К.: Наукова думка, 1969; 10. Тарас Шевченко. Автографи з трьох рукописних книжок: "Три літа", "Мала книжка", "Більша книжка". 11. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность / АН СССР ОЛЯ. Комиссия по истории филологических наук. – Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1974. 12. Koneczna H. Zawadowsky W. Przekroje rentgenograficzne dźwięków polskich. – W.: PWN. 13. Le centre et la peripherie du systeme de la langue. TSLP. – vol. 34. – Praha, 1966.

Наталія Костенко

Про риму Шевченка у творах першої половини 1840-х років

Як відомо, у своїй "Фоніці" (1984) Ігор Качуровський дуже докладно, ґрунтовно дослідив особливості української рими. При тому вся його робота буквально пронизана Шевченковою темою. З усіх світових та українських поетів найактивніше опрацьовані тексти з поезії Шевченка – при характеристиці звукових, ритмічних, семантичних аспектів рим. Цікаві спостереження І. Качуровського про дактилічні, гіпердактилічні, різнонаголошені, тавтологічні – кінцеві і (особливо) внутрішні рими, про римовий інтервал, звуконаслідування, символіку звуків; вони багато чого додають до розуміння поезики Шевченка¹.

Ми продовжуємо міркування про риму Шевченка, зокрема на матеріалі поезій першої половини 1840-х років – в інтервалі між "Гайдамаками" і завершенням періоду "Трьох літ" – переважно з діахронічного погляду – до арешту поета.

Звичайно, новаторське багатоголосся в геніальній романтичній поемі "Гайдамаки" не могло не стимулювати дальших пошуків розкутих, ненормативних римоформ. Разом з тим у формуванні поетичного хисту молодого Шевченка велику роль відіграла світова і російська класика з її критеріями звукової чистоти і точності. Відкрита творча натура поета не мала нічого спільного з провінційною замкненістю, національною відрубністю – він жадібно вчився у всіх, хто міг його навчити – і в живописі, і в поезії. Зрештою спостерігаємо дві тенденції у римотворчості Шевченка згаданого періоду – розширення сфери неточних рим і водночас удосконалення звукової точності.

Для першої тенденції властиве неповне римування (тобто чергування римованих і неримованих рядків), активізація і урізноманітнення приблизних і неточних рим. Неповне римування (не лише у 14-складовику) зустрічалось й раніше у поемі "Гайдамаки". Тепер

воно проникає і в лірику (у вірші "Вітер з гаєм розмовляє" та ін.). Функції приблизних і неточних рим виразніше реалізуються в поемах і баладах початку 40-х рр. ("Мар'яна-черниця", 1841; "Утоплена", 1841; "Гамалія", 1842). У баладі "Утоплена" приблизна рима *хто се – коси* (тут не збігаються післянаголошені суголоси *се – си*) використана як прийом звуконаслідування в знаменитому рефрені, що імітує шум вітру і шерех осоки:

Хто се, хто се по сім боці
Чеше косу? Хто се?
Хто се, хто се по сім боці
Рве на собі коси?.. (I, 123)²

Про другу тенденцію посилення функцій точної рими свідчать російськомовні поеми Шевченка початку 40-х рр. – "Слепая" ("Кого, рыдая, призову я...", 1842) і "Тризна" ("Душе с прекрасным назначением...", 1843). Обидві поеми написані переважно 4-стопним ямбом із вкрапленням силабічних розмірів (плюс невеликий фрагмент 4-стопного амфібрахія у "Тризні"), обидві орієнтовані на традиції російської класики, але вже не лермонтовської (як у ранній творчості), а пушкінської плеяди, з чим пов'язаний помітний поворот до точності. Тобто класичний вірш у названих російськомовних поемах сприймався в багатьох випадках через освоєння пушкінської ритмомелодики. У поемі "Слепая" точних рим 73,7%, у "Тризне" – 70,6% (порівняймо з "Гайдамаками", де точними римами охоплено 53,2% рядків), причому явно переважають точні комбіновані. Однак жорсткі класичні правила не поширюються на римування. У 4-стопному ямбі цих поем, як і в 14-складовому вірші, Шевченко використовує холості, неримовані рядки (особливо в поемі "Слепая"), щоправда, спорадичні, нерегулярні. Відбувається своєрідна "українізація" ямбічного 4-стопника. В лексичі поеми "Слепая" (можливо, тому, що це була перша спроба російськомовної стилістики в жанрі великої ліро-епічної поеми) помітні українізми, що потрапляють і в рими (*топо́ли – долу, Оксано – в жупане* та ін.) Неримовані рядки найчастіше зустрічаються в діалогах; фрагментами з'являється суцільний білий, неримований вірш. Подеколи виникають зрушення в акцентуації 4-стопного ямба; наприклад: "Разве тебя я не люблю?" Ті ж тенденції мають місце і в іншій, стилістично більш майстерній поемі "Тризна", яка, на думку дослідників, орієнтована на російську декабристську поезію (наприклад, на поему К. Рилєєва "Войнаровський")³.

"Тризна" знаменита своїм баладним зачином і кінцівкою ("Двенадцать приборов на круглом столе, // Двенадцать бокалов высоких стоят..."), складеними, до речі, білим віршем з домінуванням чоловічих клаузул. Холості розриви в римуванні теж зустрічаються, але меншою мірою.

Так само вибір комбінованих або флективних рим у Шевченка має у більшості випадків суто функціональний характер, підкоряється жанрово-стилістичним цілям. Так, наприклад, звернення до жанру думи веде до активізації флективних, дієслівних, як правило, точних рим, що зумовлено стилістикою зазначеного жанру; напр., у зачині поеми "Гамалія" (1842) або у вставці в поемі "Невольник" ("Сліпий"), 1842. В останній з 30 рим 24 дієслівні, розгорнуті в характерному для дум порядку нанизаних на один суголос ланцюгових рим:

...Чайки і байдаки *спускали,*
Гарматами *риштували,*
З Дніпрового гирла широкого *випливали,*
Серед ночі темної
На морі синьому
За островом Тендером *потопали,*
Пропадали... (I, 216)

У поемі-містерії "Великий льох" (1845) посилення функції флективних (здебільшого точних) рим також пов'язане з певним стилістичним завданням – контрастом алегоричних, фантастичних сцен із "соковитим побутописом"⁴.

Збагаченню римового арсеналу сприяла й сатирична спрямованість багатьох Шевченкових творів першої половини 40-х рр. У сатиричних поемах періоду "Трьох літ" збільшується частка неточних і приблизних рим. Так, у поемі "Сон" ("У всякого своя доля", 1844) знижується рівень звукової точності рим (до 46,4%) і відповідно підвищується роль неточних і приблизних (31,2% і 22,4%, в сумі – 53,6%). У поемі "Єретик" (1845) точним римам належить 49,2%, неточним – 33,1% і приблизним – 17,7%, відповідно разом – 50,8%.

Поему (комедію) "Сон" – політичну сатиру, памфлет на російське самодержавство – безумовно, слід віднести до ліро-епічних шедеврів Шевченка, зразків композиційної компактності і смислової насиченості, багатоаспектності іронії і сатири. Твір написано силабічним, в основному 14-складовим віршем (з 578 рядків понад 500 – це 14-складовик та його варіації). Чотирисопним ямбом скомпоновано всього 46 рядків, але вони розсіпані в силабічному вірші невеликими порціями в кілька рядків. Гостра динаміка ритму і смислу організовує всі рівні поеми. Рими, в яких часто поєднуються і контрастують російська та українська мови, виступають одним із засобів іронії. Наприклад, у характеристиці царського двора: *параду – гуляти – палити; цариця – бадьориться, небога – довгонога, в лузо – туза*; використовується просторічна і вульгарна лексика: *дива – чорта з два, "просвещенны" – мерзенний* та ін.

У цілому поширюється семантика поетичної образності. Освоюючи новий матеріал, наприклад про події національно-визвольної боротьби в

Чехії (початок XV ст.) в історичній поемі "Єретик" ("Іван Гус", 1845), поет сміливо вводить публіцистичну лексику в рими, часто надаючи їм сатиричного відтінку: *проклятий – прелати, Ватикані – ценцями, дюки – гадюки, кари – тіарі, ворони – барони* та ін. Невипадково різномірною комбінована рима переважає в обох поемах (у "Сні" їй належить 61,7%, у "Єретику" ще більше – 73%).

Викривальна інтонація визначає сатиричний колорит рим і в інших творах середини 1840-х рр., зокрема в поемі "Кавказ" (1845) та посланні "І мертвим, і живим..." (1845). Приміром у поемі "Кавказ": *псарям – царям, ми – костьми, ми – тюрми, навчим – почім, голу – волю, дане – в кайданах, престולי – голі, темні – непросвіщенні* та ін. Або в посланні "І мертвим, і живим...": *країну – руїну, славу – лукавих, на купах – трупах, недоріку – каліку, моголи – голі, слов'яни – погані, закуті – Брути, не чують – торгують, кричите – не на те – дерете, України – чужіни, пани – гетьмани, не скверніте – на світі* та ін.

Одночасно в "Псалмах Давидових" (1845) опрацьовується новий "високий стиль" церковнослов'янської лексики, до якої поет вдається і в пізніших своїх творах, написаних уже після звільнення із заслання, – в поемах "Неофіти" і "Марія". У римові суголоси у "Псалмах" увіходять біблійні імена і назви: *всяким – Іаков, Іерусалиме – чужині* та ін. Застосовується архаїчна – церковнослов'янська лексика і фразеологізми: *немає – благая, неволі – глаголи, восхвалили – одпочили, врачує – не вує*.

Початок ще одній – соціально-психологічній реалістичній тенденції (на відміну від романтичної ліро-епіки раннього періоду) – поклала відома поема "Наймичка" (1845), яку І. Франко відніс до "найбільших триумфів правдивої штуки" і вважав "найкращим доказом великої геніальності Шевченка"⁵. У творі використана "стилістика народної пісні й казки"⁶. В пропорціях рим це виявилось на рівні посилення звукової точності: точних рим – 57,4%, неточних – 21,3%, стільки ж – 23,1% – приблизних. Серед них граматично різномірних рим комбінованих – 52,4%, флективних – 47,6%.

Отже, загалом у 40-ві рр. – до арешту і заслання Шевченка – спостерігається складна, напружена різновекторність його версифікаційних шукань – розробка найрізноманітніших типів точної, неточної, приблизної, комбінованої і флективної рим. Точних рим більше в деяких ліричних віршах 1845 р. ("Минають дні, минають ночі...", "Три літа"). Водночас нерідко переважає прагнення вийти за межі нормативної точності за рахунок поширення бази неточних і приблизних рим. Неточним римама надається перевага в знаменитому "Заповіті" (1845) і особливо в баладі "Лілея", де неточні (44,8%) і приблизні (17,2%) охоплюють разом 62% усіх рим.

Катастрофічні події 1847 р. суттєво змінюють ці пропорції. Уже в циклі "В казематі" (1847) відбудеться поворот до класичності: на рівні

метру і ритму – до 4-стопного ямба, на рівні рими – до точності співзвуччя. Муза поета стане мужнішою і зосередженішою.

¹ Див.: Качуровський І. Фоніка. – Мюнхен, 1984. – 207 с.; ² Тут і далі поетичні тексти Шевченка цитуються за виданням: Шевченко Тарас. Повне зібрання творів у дванадцяти томах. – К., 1989–1990. У дужках зазначається том і сторінка; ³ Шевченківський словник: У двох томах. Т.2. – К., 1977. – С. 276; ⁴ Там само. – Т.1. – С. 108; ⁵ Франко І. Твори. – Т.17. – К., 1955; ⁶ Там само.

Дмитро Теряєв

Звучання рими поетичного мовлення (експериментально-фонетичне дослідження)

Вивчення структури віршованого рядка, слов'янської рими, ритміки поезії було актуалізовано на XII Міжнародному конгресі славистів (Краків, 1998)¹.

Дослідники української поезії, розглядаючи проблеми специфічної національної форми версифікацій, висвітлюють різні аспекти римування (Б. Бунчук, І. Качуровський, В. Ковалевський, В. Корнійчук, Н. Костенко, Г. Семенюк, Г. Сидоренко, Н. Чамата та ін.). Всі способи римотворення в поетичній спадщині Тараса Шевченка розкрито віршознавцем Н. Костенко². Питанням рими присвятив другу частину свого триптиху "Фоніка" І. Качуровський. Визначаючи поліфункціональність рими, дослідник особливо підкреслив її естетичну функцію, вартість якої зумовлюють: 1) оригінальність; 2) "глибина – поширення співзвуччя на голосний і приголосний, що стоять у словах, котрі римуються вліво від наголосу"; 3) багатство – базування рими на різних граматичних категоріях. При аналізі текстів введено „римовий коефіцієнт” – „співвідношення в поезії складів, котрі римуються між собою, з тими, що не римуються”³.

Слід відзначити, що звукову природу віршування І. Качуровський конкретизує часовою категорією „...вірш як звукове, що триває в часі, явище завжди базується на якомусь звуко-часовому принципі”⁴.

Час – одна з форм існування матерії – потребує об'єктивних кількісних підрахунків. У лінгвістичній поетиці, що знайшла відображення в роботі XIII Міжнародного конгресу славистів (Любляна, 2003), продовжується удосконалення методів якісно-кількісного вивчення віршування⁵.

Традиційно звукова організація поезії досліджується на писемних текстах. Сучасні електронні технології дозволяють аналізувати вербальне звучання в динаміці, визначати параметри мовлення, сегментувати звукові континууми в русі й часі⁶.

Мета нашої роботи – інструментально-фонетичними прийомами розкрити акустичну структуру рими українських версифікацій, матерію мовлення у звучанні.

Експеримент проведено за такою програмою: 1) здійснено реалізацію поетичних текстів носіями української літературної мови;

2) закодовано/декодовано озвучені тексти; 3) сегментовано континууми на звукові фрагменти; 4) визначено тривалість, значення амплітуди, частоту основного тону для кожного сегмента; 5) візуалізовано матерію мовлення на динамічних комп'ютерних осцилограмах, спектрограмах; 6) синхронізовано інформацію, яка надходить з трьох каналів: зображення, звучання, акустична параметрія; 7) встановлено діапазони римованих періодів у реальному часі; 8) вилучено з мовленнєвого континууму сегменти у масштабі, який є оптимальним для проведення спостережень; 9) оформлено покадрове зображення окремих сегментів у заданому режимі; 10) зіставлено звукову матерію поезії з пісненими варіантами. Всього виконано 20 000 вимірювань та обчислень.

В експерименті досліджувався час звучання рим, які вилучено із загального звукового континууму в мілісекундах (мс). Параметри амплітуди обернено пропорційні силі звуку – у тексті позначаються зі знаком "мінус"; літери на осцилограмах та спектрограмах співвідносяться з акустичними реалізаціями звуків у реальному часі, подовжена вертикальна лінія фіксує максимальну амплітуду коливань.

Дослідження акустичної матерії римування інтерпретуємо на основі звукового континууму вірша Михайла Старицького "Виклик" (1870). Вибір матеріалу обумовлено можливістю дослідити звучання дактилічного та окситонного римування, розкрити структуру акустичної матерії вірша, який має широкий діапазон функціонування: музика Миколи Лисенка на слова вірша, пісня Левка в опереті "Утоплена", лібретто М. Старицького, музичний фрагмент з відомого кінофільму Леоніда Бикова "В бой идут одни старики", варіанти популярної народної пісні "Ніч яка місячна, зоряна, ясная".

ВИКЛИК

Ніч яка, господи, місячна, зоряна!
Ясно, хоч голки збирай.
Вийди, кохана, працює зморена,
Хоч на хвилиночку в гай!

Сядемо вкупі ми тут під калиною
І над панамі я пан!
Глянь, моя рибонько, – хвилею срібною
Стелиться полем туман.

Гай чарівний, ніби променем всипаний,
Чи загадався, чи спить;
Он на стрункій та високій осичині
Листя жагою тремтить.

Небо незміряне всипане зорями, –
Що то за божа краса!
Перлами ясними он під тополями
Грає краплиста роса.

Ти не лякайся-бо, що свої ніженьки
Вмочиш у срібну росу:
Я тебе, вірная, аж до хатиноньки
Сам на руках однесу.

Ти не лякайся, що змерзнеш, лебедонько:
Тепло – ні вітру, ні хмар...
Я пригорну тебе щиро до серденька,
А воно гріє, як жар.

Ти не лякайся, щоб злоба підслухала
Тиху розмову твою:
Нічка приспала всіх, соном окутала –
Ані шелесне в гаю!

Сплять вороги твої, знуджені працею, –
Нас не сполохає сміх...
Чи ж нам, окраденим долею нашою,
Й хвиля кохання – за гріх?⁷

У вірші застосовано дактилічне та окситонне перехресне римування (абаб), яке складніше за суміжне і найпоширеніше в сучасній силаботонічній версифікації⁸.



Рис. 1. Акустична картина вірша

На динамічній комп'ютерній осцилограмі (рис. 1) у режимі реального часу звучання вірша – 132 520 мс сконцентровано (масштаб 1 : 4096) відображення мовленнєвих сигналів – матеріальних носіїв інформації, які передають: 1) послідовний, з підвищенням / зниженням, хвилеподібний рух мовленнєвого потоку; 2) акустичні сегменти різної конфігурації та концентрації, що чергуються з міжрядковими та міжстрофічними паузами; 3) зміну паузальних інтервалів різних значень; 4) відхил вертикальних штрихів від горизонтальної осі, що показує розмах акустичних коливань; 5) перемінну частоту імпульсів коливань з більшими / меншими амплітудами – показниками інтенсивності звучання; 6) безперервно-дискретний характер мовленнєвого континууму.

1. Часова програма дактилічної рими.

На комп'ютерних осцилограмі та спектрограмі у масштабі 1 : 64 подано зображення слів дактилічної рими (рис. 2). Встановлено акустичну параметрію: тривалість – *зоряна* 730 мс, *зморена* 615 мс; максимальні амплітуди локалізовані в наголошеному голосному **О** першого складу: *зоряна* -15,2, *зморена* -16,6.

Візуальний та параметричний аналізи показують відповідну акустичну конфігурацію слів дактилічної рими: комбінаційні коливання початкових приголосних **З**, гармонійно-обертонні коливання наголошених голосних **О**, гармонійні коливання вібрантів **Р**, гармонійні коливання сонантів **Н** та гармонійно-обертонні коливання ненаголошених голосних **А**. Звукова енергія концентрується в перших наголошених відкритих прикритих складах ПГ / ППГ.

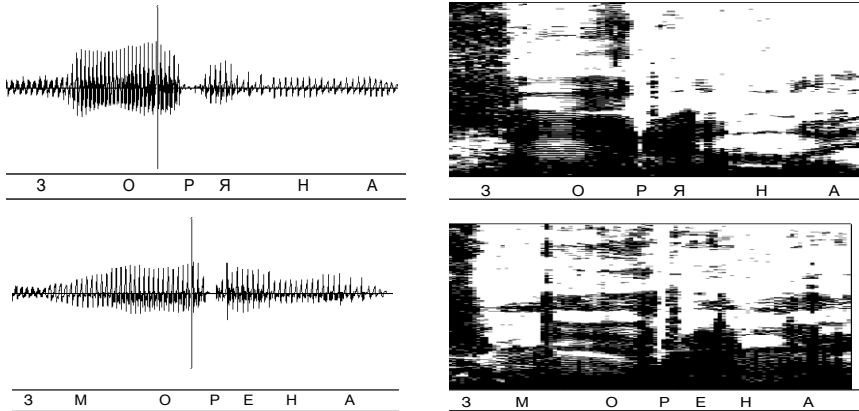


Рис. 2. Акустична картина дактилічної рими

На діаграмі представлено параметри всього вірша: максимальні амплітуди наголошених складів та тривалість від наголошеного складу до повного завершення коливаний **дактилічної** рими (рис. 3).

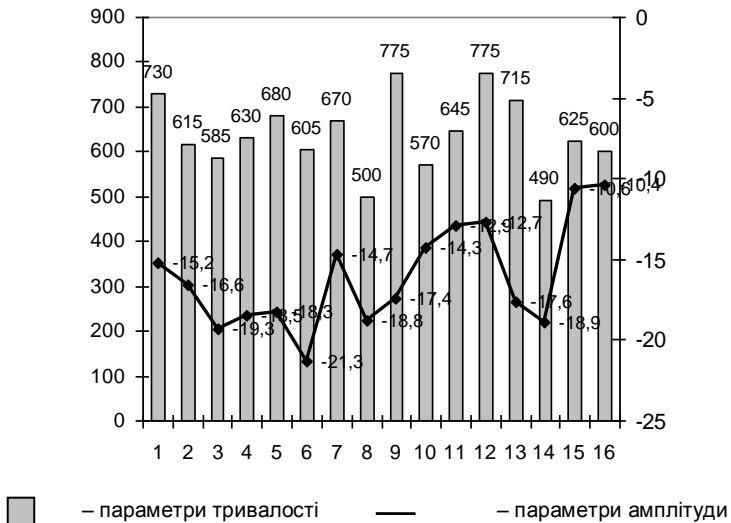


Рис. 3.

Максимальна тривалість (вища за 700 мс) локалізується у словах: *зоряна* (№ 1 – 730 мс), *ніженьки* (№ 9 – 775 мс), *серденька* (№ 12 –

775 мс), підслухала (№ 13 – 715 мс); мінімальна (менша за 500 мс) – у словах: *тополями* (№ 8 – 500 мс), *окутала* (№ 14 – 490 мс).

Максимальна амплітуда (вища за -15) відмічається на наголошених голосних слів: *зорями* (№ 7 -14,7), *хатиноньки* (№ 10 -14,3), *лебедонько* (№ 11 -12,9), *серденька* (№ 12 -12,7), *працею* (№ 15 -10,6), *нашою* (№ 16 -10,4); мінімальна (менша за -18) – у словах: *каліною* (№ 3 -19,3), *срібною* (№ 4 -18,5), *всипаний* (№ 5 -18,3), *осичині* (№ 6 -21,3), *окутала* (№ 14 -18,9).

Хвилеподібний розвиток тривалості та амплітуди дактилічної рими створює ритм у звуковому континуумі вірша.

2. Часова програма окситонної рими.

На комп'ютерних осцилограмі та спектрограмі подано зображення слів окситонної рими (рис. 4).

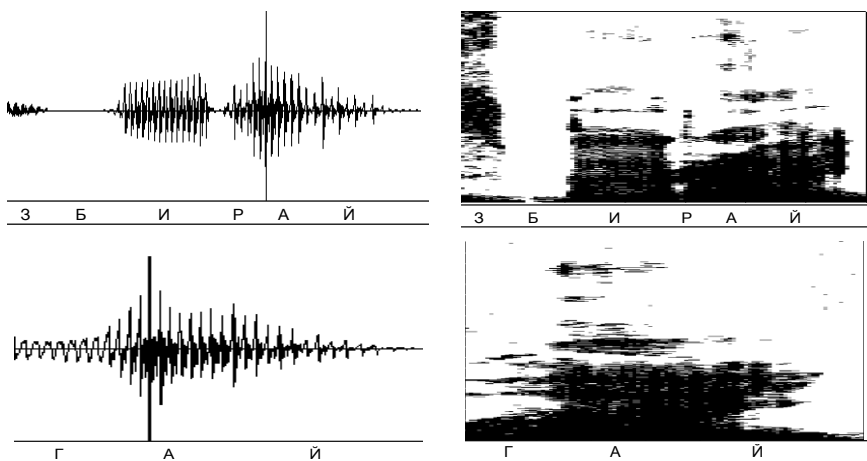


Рис. 4. Акустична картина окситонної рими

Акустична параметрія: тривалість – *збирай* 275 мс, максимальна амплітуда -15,1 в наголошеному голосному другого складу; *гай* – 390 мс, максимальна амплітуда -12 в наголошеному голосному.

Візуально й за параметричними даними спостерігаємо акустичну конфігурацію окситонної рими: гармонійно-обертонні коливання наголошених голосних **А**, гармонійні коливання сонантів **Й**.

На діаграмі розміщено параметри всього вірша: максимальні амплітуди наголошених складів та тривалість від наголошеного складу до повного завершення коливань **ОКСИТОННОЇ** рими (рис. 5).

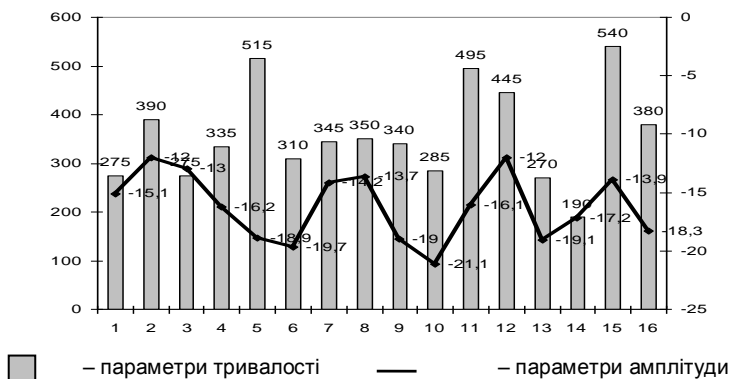


Рис. 5.

Максимальна тривалість (вища за 400 мс) локалізується у словах: *спить* (№ 5 – 515 мс), *хмар* (№ 11 – 495 мс), *жар* (№ 12 – 445 мс), *сміх* (№ 15 – 540 мс); мінімальна (менша за 300 мс) – у словах: *збирай* (№ 1 – 275 мс), *пан* (№ 3 – 275 мс), *однесу* (№ 10 – 285 мс), *твою* (№ 13 – 270 мс), *гаю* (№ 14 – 190 мс).

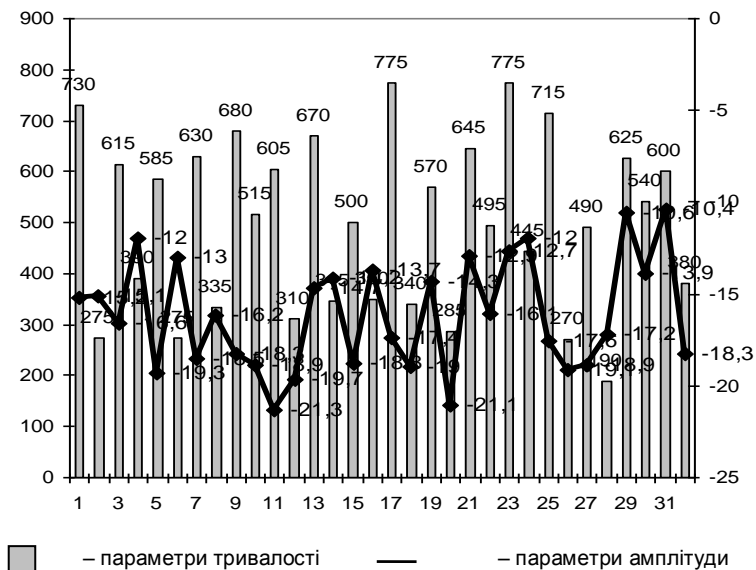


Рис. 6.

Максимальна амплітуда (вища за -14) відмічається в наголошених голосних слів: *гай* (№ 2 -12), *пан* (№ 3 -13), *роса* (№ 8 -13,7), *серденька* (№ 12 -12,7), *жар* (№ 12 -12), *сміх* (№ 15 -13,9). Мінімальна амплітуда (менша за -19) локалізується у словах: *тремтить* (№ 6 -19,7), *росу* (№ 9 -19), *однесу* (№ 10 -21,1), *твою* (№ 13 -19,1).

Хвилеподібний розвиток тривалості та амплітуди окситонної рими створює у звуковому континуумі вірша ритм.

На діаграмі зведено параметри максимальної амплітуди та тривалість від наголошеного складу до повного завершення коливань слів дактилічної та окситонної рими всього вірша (рис. 6).

Відзначимо, що за тривалістю дактилічні рими перевищують окситонні у середньому на 279,3 мс; параметри інтенсивності в них у середньому однакові (-16,1 та -16,2). Відзначимо кореляцію: менша тривалість рими – більша амплітуда.

За даними акустичної параметрії, чергування більшої / меншої тривалості та інтенсивності створює ритм звучання на рівні рим.

3. Часова програма дактилічного римованого періоду.

В експерименті досліджувався час звучання римованих періодів (РП), які визначаються від наголошеного складу останнього слова попереднього рядка до наголошеного складу останнього слова наступного рядка.

На комп'ютерній осцилограмі (рис. 7) зображено звуковий континуум (масштаб 1 : 512) римованого періоду, який включає: дактилічну риму першого рядка *зоряна* (1), другий рядок окситонної рими *Ясно, хоч голки збирай.* (2), міжрядкову паузу (3), третій рядок з дактилічною римою *Вийди, кохана, працює зморена* (4).

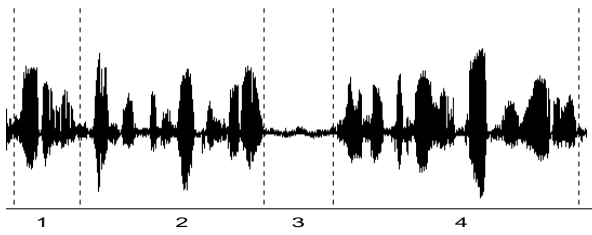


Рис. 7. Акустичні коливання дактилічного римованого періоду

Максимальна тривалість (вища за 6000 мс) локалізується у РП: *Хоч на хвилиночку в гай! // Сядемо вкупі ми тут під калиною* (№ 3 – 6180 мс), *Чи загадався, чи спить; // Он на стрункій та високій осичині* (№ 6 – 6820 мс), *Грає краплиста роса. // Ти не лякайся-бо, що свої ніженьки* (№ 9 – 7265 мс), *А воно гріє, як жар. // Ти не лякайся, щоб*

злоба підслухала (№ 13 – 6660 мс), Нас не сполохає сміх... // Чи ж нам, окраденим долею нашою, (№ 16 – 6020 мс). Мінімальна тривалість (2420 мс) природно фіксується у РП № 1 Ніч яка, господи, місячна, зоряна!

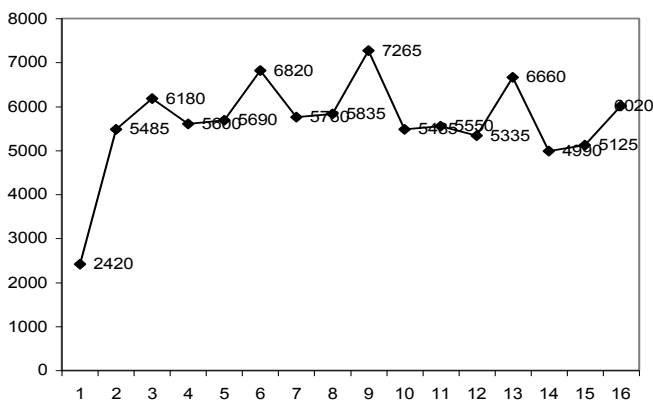


Рис. 8. Тривалість дактилічних римованих періодів

Чергування піків тривалості дактилічних римованих періодів демонструє формування віршованого ритму.

4. Часова програма окситонного римованого періоду.

На комп'ютерній осцилограмі (рис. 9) зображено звуковий континуум (масштаб 1 : 512) римованого періоду, який включає: окситонну риму другого рядка *збирай* (1), міжрядкову паузу (2), третій рядок з дактилічною римою *Вийди, кохання, працею зморена* (3), четвертий рядок окситонної рими *Хоч на хвилиночку в гай!* (4).

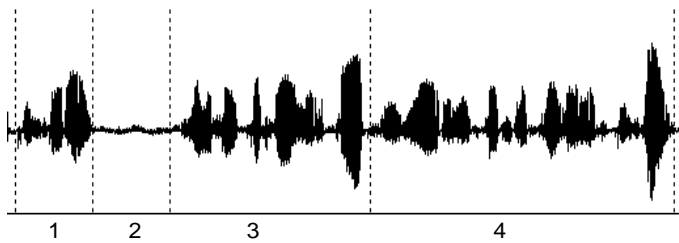


Рис. 9. Акустичні коливання окситонного римованого періоду

Максимальна тривалість (вища за 6000 мс) локалізується у РП: *Сядемо вкупі ми тут під калиною // І над панами я пан!* (№ 3 – 6490 мс),

Гай чарівний, ніби променем всипаний, // Чи загадався, чи спить; (№ 5 – 6920 мс), Небо незміряне всипане зорями, – // Що то за божа краса! (№ 7 – 6105 мс), Перлами ясними он під тополями // Грає краплиста роса (№ 8 – 6280 мс), Ти не лякайся-бо, що свої ніженьки // Вмочиш у срібну росу: (№ 9 – 7140 мс), Чи ж нам, окраденим долею нашою, // Й хвиля кохання – за гріх? (№ 16 – 6140 мс).

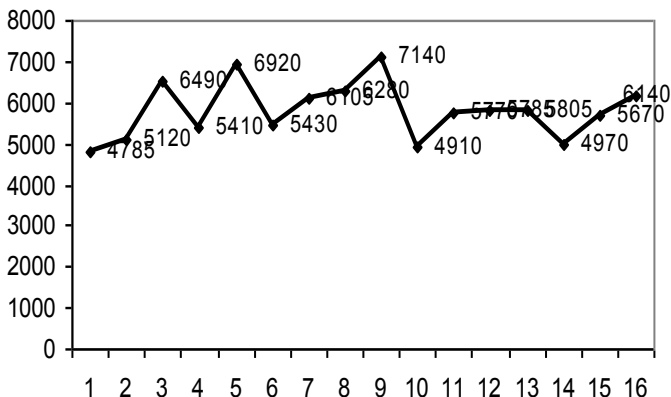


Рис. 10. Тривалість окситонних римованих періодів

Чергування піків тривалості окситонних римованих періодів демонструє формування віршованого ритму.

5. Золота пропорція в структурі вірша та пісні.

Золотий перетин, відомий з античних часів, піднесено до показників вищого рівня гармонії, краси, оптимальної структури систем.

Звернення філологів до методів точних наук актуалізувало гіпотезу щодо прояву законів золотого перетину, чисел Фібоначчі у сферах філологічних наук. В останні роки проведено дослідження в концепції золотой пропорції: словотвір складних слів⁹, естетико-формальні виміри літературних творів¹⁰, акустична структура матерії мовлення¹¹.

За законом золотой пропорції¹², ціле відноситься до більшої частини так, як більша частина – до меншої і дорівнює 1,618...

Акустична параметрія нашого експерименту дала можливість виявити золоту пропорцію на рівні перехресного римовання: середній час звучання дактилічної рими становить 638,1 мс, окситонної – 358,8 мс, їх співвідношення дорівнює 1,78, що наближається до золотой пропорції і свідчить про гармонію звучання поетичного слова.

Пісня на слова Михайла Старицького має багато варіантів народної обробки, в яких при скороченні до шести куплетів дотримано еквілінеарність – по чотири рядки в куплеті¹³.

Ніч яка місячна, зоряна, ясна

Помірно

Ніч я - ка мі - сяч - на, зо - ря - на, яс - на - я,
 вид - но, хоч гол - ки зби - рай;
 ви - йди, ко - ха - на - я, пра - це - ю змо - ре - на,
 хоч на хви - ли - ноч - ку в гай!

У більшій частині варіантів народної пісні з першого рядка вилучено звертання "господи" і додано слово *ясная*, що спричинило втрату дактилічного римування: *Ніч яка місячна, зоряна, ясна, // Видно, хоч голки збирай. // Вийди, кохана, працю зморена, // Хоч на хвилиночку в гай!* Вірш: *зоряна / зморена*; пісня: *ясная / зморена*. Перший рядок варіанту став заголовком народної пісні: ***Ніч яка місячна, зоряна, ясна.***

У варіантах відбулися окремі лексичні заміни, які не вплинули на систему римування:

Вірш	Пісня
<i>Гай чарівний</i>	<i>став чарівний</i>
<i>листя жагою тремтять</i>	<i>листя пестливо тремтять</i>
<i>небо незміряне</i>	<i>небо глибоке</i>
<i>грає краплиста роса</i>	<i>так отбиває роса</i>

Народні варіанти четвертої та п'ятої строф

Небо глибоке засіяне зорями,
 Що то за божа краса!
 Зірки он миготять попід тополями –
 Так одбиває роса.

Ти не лякайся, що свої ніженьки
 Вмочиш в холодну росу,
 Я ж тебе, вірна, аж до хатиночки
 Сам на руках однесу¹⁴.

Небо неміряне, зорями сіяне,
 Всюди безмежна краса...
 Поміж тополями сипле, мов зорями,
 Чиста краплиста роса

Ти не жахайся, що ніженьки босії
 Змочиш в холодну росу...
 Я ж тебе, бідную, аж до хатиночки
 Сам на руках віднесу¹⁵.

У варіантах спостерігається зміна в характері акустичних коливань. В експерименті виділено п'ять типів акустичних коливань, які позначено нумерацією: 1 – імпульсні глухих зімкнених приголосних; 2 – турбулентні глухих щілинних приголосних; 3 – комбінаційні дзвінких зімкнених та щілинних приголосних; 4 – гармонійні сонантів; 5 – гармонійно-обертонні голосних.

Проілюструємо динаміку акустичних коливань на рядку з четвертої строфи – вірш: *Перлами ясними он під тополями*; пісня: *Зірки он миготять попід тополями*.

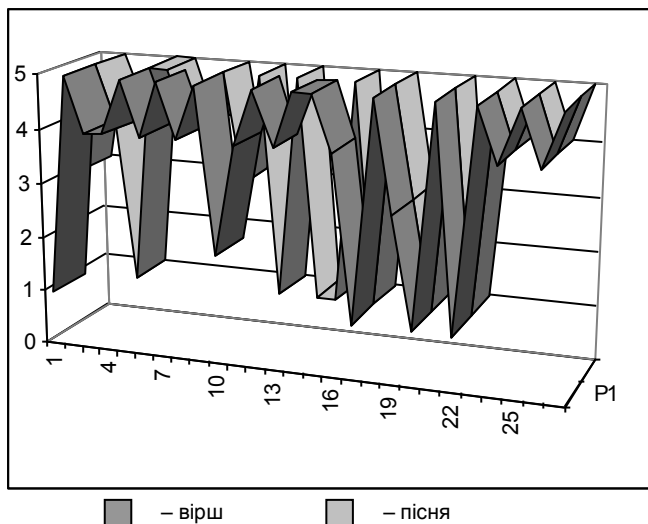


Рис. 11. Діаграма акустичних коливань рядків

По осі абсцис позначені номери 27 звуків рядків вірша та пісні; по осі ординат цифри відповідають типам акустичних коливань: 1 – імпульсні; 2 – турбулентні; 3 – комбінаційні; 4 – гармонійні; 5 – гармонійно-обертонні.

Аналіз акустичних коливань показав, що у рядок вірша увійшло чотири контрастних звукосполучення: імпульсні низькоамплітудні коливання глухих зімкнених приголосних **П, Т** з гармонійно-обертонними високоамплітудними коливаннями голосних **Е, І, О** в словах *перлами, під тополями*. У зміненому рядку пісні виділяються сім контрастних звукосполучень: імпульсні низькоамплітудні коливання глухих зімкнених приголосних **П, Т, К** з гармонійно-обертонними високоамплітудними коливаннями голосних **Е, І, И, О, А** в словах *зірки, миготять попід тополями*.

В експерименті досліджувалося силабичне наповнення вірша та варіанта пісні. У текстах вірша простежується чітке співвідношення

12-складових дактилічних та 7-складових окситонних рядків, у варіантах пісень порушується силабічна структура рядків, наприклад, вірш: *Ти не лякайся-бо, що свої ніженьки* (12); пісня: *Ти не лякайся, що свої ніженьки* (11). Але, як зазначає Г. Сидоренко – дослідник української народної пісні – деякі коливання кількості складів не шкодять звучанню, бо недостаючі склади компенсуються протяжністю співу¹⁶.

Аналіз вірша та пісні показав, що в них функціонує відповідно 304 та 229 складів шести типів, серед яких найбільше – відкритих прикритих моделі ПГ:

Тип складу	Г	ПГ	ПГП	ППГ	ППГП	ПППГ
Вірш	6	190	4	91	7	6
Пісня	4	145	6	66	4	4

У процентному відношенні вірш та пісня мають однакові показники складових структур з різницею в один відсоток (рис. 12).

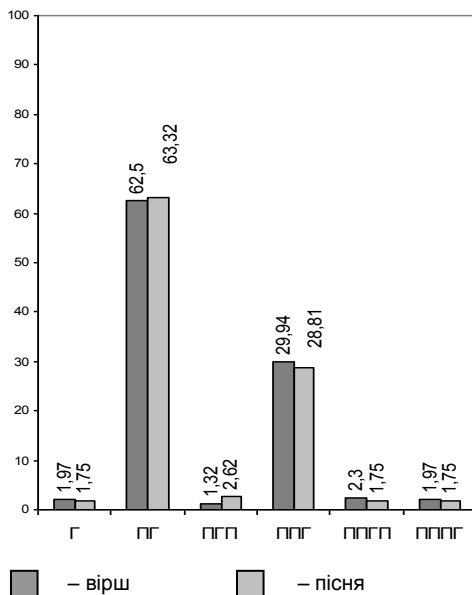


Рис. 12. Кількість та типи складів у відсотках

За формулою золотого перетину $AC : AB = AB : BC$ в нашому матеріалі $304 : 190 = 190 : 114$ дорівнює співвідношенню золотій пропорції – 1,6. У пісенному варіанті – відношення кількості складів типу ПГ (145) до всієї кількості складів (229) становить 1,5; відношення кількості складів типу ПГ до кількості всіх інших складів 84 – 1,7, що наближається до золотого перетну.

Гіпотеза "золотий перетин / золота пропорція" в структурі мовленнєвого континууму в нашому фонетичному експерименті підтвердилася на рівні звучання перехресних дактилічних та окситонних рим і складових структур.

Висновки

1. Програма комплексного експерименту розкрила акустичну структуру дактилічної та окситонної рим і тонкощі складної субстанції матерії мовлення в динаміці та реальному часі на звуковому, візуальному, параметричному рівнях.

2. Візуалізація експериментального фонетичного матеріалу продемонструвала феномен безперервно-дискретної структури звукового континууму.

3. Аналізом акустичної структури мовленнєвих хвиль віршового тексту виявлено кореляційні відносини між тривалістю сегментів та інтенсивністю звучання рим, що свідчить про закономірності у римуванні.

4. Часову програму звучання перехресних дактилічних та окситонних рим, римованих періодів заковано автором вірша.

5. Співвідношення тривалості, значень амплітуди й частоти звучання сигналів акустичної матерії рим є просторово-часовим показником інтеграції римованих структур в ієрархічну систему ритму вірша.

6. Висока частотність у вірші та пісні відкритих прикритих складів універсальних моделей ПГ та ППГ (відповідно 62,5 та 63,32% і 29,94 та 28,81%) і їх висхідна гучність є компонентами гармонії звучання.

7. Відповідність акустичної матерії вірша Михайла Старицького золотій пропорції – еталона гармонії й краси – сприяла створенню композитором Миколою Лисенком такої мелодії, що поетичні слова й музика до них перетворилися на популярну народну українську пісню "Ніч яка місячна, зоряна, ясная", яка увійшла в репертуар романсів знаних виконавців, колоритно звучить в Україні та поповнила фонд світової музичної культури.

8. Проекція фонетичних параметрів на зміст вірша засвідчила зосередження звукової енергії максимальних значень акустичних показників на сегментах мовленнєвого континууму, які були актуалізовані митцем слова.

¹ XII *Miedzynarodowy Kongres Slawistow*. – Krakow, 1998; ²Костенко Н.В. Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка. – К., 1994; ³Качуровський І. Фоніка. – К., 1994. – С. 95–105; 130; ⁴Качуровський І. Строфіка. – К., 1994. – С. 239; ⁵ XIII Міжнародний конгрес славістів. – К., 2003; ⁶Потапова Р.К. Речь: коммуникация, информация, кибернетика. – М., 1997; Деркач М.Ф., Гумецкий Р.Я., Гура Б.М., Чабан М.Е. Динамические спектры речевых сигналов. – Львов, 1983; ⁷Старицький М.П. Поетичні твори. Драматичні твори. – К., 1987. – С. 36–37; ⁸Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997. – С. 594; ⁹Азарова Л. Є. Складні

слова в українській мові: структура, семантика, концепція "золотої" пропорції. – Вінниця, 2000; ¹⁰ Гринбаум О.Н. Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении (на материале "Онегинской строфы" и русского сонета). – С.Пб., 2000; Пустовит А.В. Этика и эстетика. Наследие Запада. История красоты и добра. – К., 2006; ¹¹ Теряев Д. А. Гармонія українського віршування в аспекті рекурентних рядів Фібоначчі // Мовознавчі студії. – К., 2006. – Ч. 1. – С. 35–40; Теряев Д. А. Ритм і золотий перетин у структурі поетичного мовлення (експериментально-фонетичне дослідження) // Віршознавчий семінар. Присвячується пам'яті Г. К. Сидоренко – К., 2008. – С. 44–55; ¹² Шевелев І. Ш., Марутаєв М. А., Шмелев І. П. Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии. – М., 1990; Стахов А. П. Код золотой пропорции. – М., 1984; Васютинский Н. А. Золотая пропорция. – М.-С.Пб., 2006; ¹³ Українські народні пісні. – К., 1989. – С. 60–61; Українські народні пісні. – Харків, 2003. – С. 225–226; ¹⁴ Українські народні пісні. – К., 1960. – С. 294–295; ¹⁵ Пісні та романси українських поетів. – К., 1956. – Ч. 2. – С. 174–175. ¹⁶ Сидоренко Г. К. Родинно-побутова лірика в українській народній поетичній творчості // Українські народні пісні. У 2 ч. – К., 1964. – Ч. 1. – С. 3–17.

Александр Пустовит

**Стихотворение А. Рембо "Офелия":
особенности фоники (звуковой пейзаж)**

В психологии известно явление зрительно-слуховой синестезии; его называют также феноменом цветного слуха. Такого рода слух был у композиторов Н. Римского–Корсакова, А. Скрябина, М. Чюрлениса. Римский-Корсаков, например, ассоциировал тональности и цвета: фа мажор – яснозеленый, ля минор – бледно-розовый и т. д. У разных музыкантов такие ассоциации различны¹.

Должно быть, цветным слухом был одарен и великий французский поэт Артур Рембо (1854–1891).

А – черный; белый – Е; И – красный; У – зеленый.
О – синий... –

так начинается знаменитый сонет семнадцатилетнего Рембо "Гласные" (пер. А. Кублицкой–Пиотух)², написанный в 1871 г.

Попробуем, пользуясь этой системой соответствий, исследовать первое четверостишие стихотворения Рембо "Офелия" (1870):

Sur l'onde calme et noir ou dorment les etoiles
La blanche Ophelia flotte comme un grand lys,
Flotte tres lentement, couchee en ses longs voiles...
– On entend dans les bois lointains des hallalis.

На черной глади вод, где звезды спят беспечно,
Огромной лилией Офелия плывет,
Плывет, закутана фатою подвенечной.
В лесу далеко крик: олень замедлил ход.

(Пер. Б. К. Лившица³).

Вот как выглядит первое четверостишие в переводе М. Кудинова⁴:

По глади черных вод, где звезды задремали,
Плывет Офелия, как лилия бела,
Плывет медлительно в прозрачном покрывале...
В охотничьи рога трубит лесная мгла.

Переводы не очень точные, поэтому приведем подстрочник:

По спокойной и черной поверхности воды, где спят звезды,
Белая Офелия плывет, как большая лилия,
Плывет очень медленно, укутанная в свои длинные вуали.
Слышно, как в далеких лесах кричат "алали".

"Алали" (русский вариант "улюлю") – это крик охотника.

Итак, стихотворение открывается описанием *ночного* пейзажа: тихая звездная ночь (почему тихая? – потому что поверхность воды спокойна; если бы был ветер, то были бы волны); черная поверхность воды, в которой отражаются звезды; плывущая по черной воде в белом одеянии Офелия, *подобная огромной лилии*.

Все это очень наглядно и живописно, поэтому особенно интересно соотнести сюжет с фоникой в этом конкретном случае. Что "нарисуют" гласные именно этого четверостишия?

Сделаем некоторые упрощения: пренебрежем различием между "ю" и "у" (в слове *sur* гласная, конечно, "ю", а не "у"), некоторые сложные, специфически французские гласные (*un, l'ointain*) условимся считать звуком "е". Стихотворение написано александрийским стихом (двенадцатисложником). Косая черта разделяет строку на два полустишия (указывает место цезуры). Выпишем ударные (большие буквы) и безударные (маленькие буквы) гласные в каждой строке французского текста. Маленькая буква через черточку с большой – это дифтонги *oi* (*noir, bois, etoile, l'ointain*).

у О е А е у-А / у О е е у-А
а А о е и А / о Е о е А И
о Е е а е А / у Е а Е о у-А
о а А а е у-А / у-е Е е а а И

Что прежде всего бросается в глаза (вернее сказать, в уши)? Обилие ударных "а". Из 19 ударных гласных – десять "а" (более половины). Пять раз звучит "е", по два – "о" и "и". Обилие "а" вполне понятно: "а" – *черный*, основной тон пейзажа – черный, ведь это ночь. "Е" – *белый*, это Офелия, броское белое пятно на черном фоне. "О" – синий, "и" – красный. Ночная река может отсвечивать синим, а красный – это, может быть, костер, который развели охотники (и его отражение в реке).

Интересно, что среди 33 безударных гласных наиболее часто встречается "е" (белый!) – 12 раз ("у" – 8, "а" – 7, "о" – 6).

В истории литературы имя Рембо неразрывно связано с именем его друга великого поэта Верлена. В одном из наиболее известных его стихотворений (*L'art poétique*) заключен знаменитый призыв: *музыки прежде всего*. Музыкальность поэзии Верлена известна; достаточно напомнить о том, что едва ли не лучшую свою книгу он называет "Песни без слов" (*Romances sans paroles*).

Верлен требует от поэзии *прежде всего музыки (de la musique avant toute chose)*, слово превращается у него в звук.

У Рембо гласные окрашены. Можно сказать, что Верлен описывает пейзаж, не забывая о музыкальности: "Clair de lune" ("Лунный свет"), девятое стихотворение цикла "Забытые ариетты" ("L'ombre des arbres"), цикл "Бельгийские пейзажи" из книги "Песни без слов"⁵. Тогда как Рембо живописует (гласными) звуками.

Чарующая музыкальность "Офелии" несомненна. По части музыкальности Рембо не уступает Верлену, но, если можно так сказать, идет дальше: стремится не просто к благозвучию, но к тому, чтобы эти звуки создали пейзаж.

В начале работы было сказано о том, что цветной слух – одно из проявлений **синестезии**. А что такое синестезия? Это "внутреннее единство цвета, формы, звука, фактуры, тепла и холода... человеческие ощущения связаны друг с другом – поскольку свойства реального мира, воспринимаемые раздельно (глазами, ушами, руками, языком), на самом деле целостны"⁶. *Синестетическое искусство* рождается в эпоху романтизма; именно романтики первыми заговорили о *единстве* всех искусств, о связях между поэзией, музыкой и живописью.

Вот как выдающийся искусствовед и культуролог А. К. Якимович характеризует ситуацию в искусстве начала XX века: "Новые поколения вот-вот начнут делать свои странные вещи между живописью, пластикой, литературой, дизайном и философской игрой. Они будут увязывать между собой цвет, предмет, фактуру, слово, звук и прочее некими новыми связями, подчас более чем произвольными, но разделения функций между ухом, глазом и рукой они не захотят"⁷. Это, однако, впереди. В 70-е годы XIX в. процесс только начинается: знаменитый сонет Бодлера "Соответствия" (около 1855 г.), стихотворения Рембо (1870–1871 гг.), картина английского импрессиониста Дж. Уистлера (1834–1903) "Ноктюрн в черном и золотом: падающая ракета" (1875 г.) (обратите внимание на то, что *художник* дает полотну *музыкальное* название "ноктюрн!") – это первые ласточки. В 1913 г. великий Дебюсси, открывающий в музыке "не календарный, а настоящий" XX век, завершит вторую тетрадь

фортепианних прелюдий пьесой "Фейерверк", – музикальним воплощенням сюжету, вдихновившого Уистлера.

¹ *Петрушин В. И.* Музыкальная психология. – М., 1994. – С. 103; ² *Рембо А.* Стихотворения. – М., 1960. – С. 82; ³ *Зарубежная поэзия* в русских переводах. От Ломоносова до наших дней. – М., 1968. – С. 254; ⁴ *Рембо А.* Пьяный корабль. – С.Пб., 1999; ⁵ См.: *Верлен П.* Сатурнийские стихи. Галантные празднества. Песни без слов. – С.Пб., 2001; ⁶ *Якимович А. К.* Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века. – М., 1995. – С. 65; ⁷ *Там же.*

Микола Сулима

Про один експеримент Михайля Семенка

Михайль Семенко створив цілу низку поезій, присвячених П'єро – це "П'єро кохає" (1916), "П'єро сентименталь" (1916), "П'єро наївить" (1916), "П'єро загрожує" (1916), "П'єро страждає" (1917), "П'єро задається" (1917), "П'єро рішучий" (1917), "П'єро хмуробровий" (1917); є в нього цикл "П'єро мертвопетлює", що складається із двадцяти восьми творів (1918). Всі вони входять до збірок поета "П'єро задається" (1918), "П'єро кохає" (1918) і "П'єро мертвопетлює (Футуризм. 1914–1918)" (1919); перший том Повної збірки творів у трьох томах Михайль Семенко назвав "Арії трьох П'єро" (1929), а цикл "П'єро мертвопетлює" включив до третього тому (1931). М. С. Петровський вказує, що до образу П'єро на початку XX ст. зверталися О. Блок, Вс. Мейєрхольд, О. Сомов, І. Стравінський, О. Вертинський, П. Филипович. Михайль Семенко приєднується до плеяди митців, що оспівують і змальовують цю трагічну маску¹. Серед віршів Михайля Семенка про П'єро виділяється вірш "П'єро страждає":

Що таке – захват? Що таке – біль?
Що таке – мука і жах зневаги?
Я зрадив своїм принципам і шукаю розваги.
Що ж це таке! Це ж на життя пасквіль!

Не можу, не можу, не можу розп'ястись!
І коли я ненормальний – то нащо ж я тут?
Прірва. На дні – жах, безлічний спрут,
Я вперше – не обіч і востаннє – підтятий.

Ну і нехай це передзначено. І що буде далі?
Я заплутаюсь і не вилізу. І невже це павутиння –
Моє життя і ціль? І хто – чи я, чи всі, чи вона винна,
Що тут – омега, і приск, і зимність сталі?

Об'єктивність. Сонце і яснь. Усе, що навколо.
Невже це не сходиться, невже це поза мою душу?
Невже я такий пристрасний, що все починається й кінчається нею?
Квіти безстидні. Жах. Божевілля хватає і душить за горло.

Що таке біль
І жах зневаги?
Шукаю розваги
Бо життя – пасквіль.

Не можу розп'ястись –
Нащо ж я тут?
Безлічний спрут –
Ним підтятий.

І що буде далі –
Невже павутиння?
І хто – чи вона винна
За зимність сталі?

Усе, що навколо –
Поза моєю душею?
Світ кінчається нею?
Душить за горло².

Прикметним є те, що вірш "П'єро страждає" написано строфою з кільцевим римуванням: римуються перший–четвертий і другий–третій рядки; два внутрішні рядки ніби огорнуті двома зовнішніми рядками. Отож, коли ми читаємо другий варіант цього твору, то немов би бачимо те, що було заховано в своєрідних піхвах. У цьому плані цікавими є третя і четверта строфи, де йдеться про зимність сталі і про те, що перебуває поза душею ліричного героя. Поет, відмовляючись від "зайвих" слів (читай, звільняючись від піхов), ніби ще більше оголюється, розповідаючи про свої страждання, про свій біль. Разом із тим він позбавляється і зайвої істеричності: у другому варіанті зникає "захват", "мука", слова про "зраду своїм принципам", вигук "що ж це таке!", залишається один – замість трьох – вигук "не можу", зникає зізнання в "ненормальності", згадка про прірву, жах, про "передзначеність" (слово, очевидно, походить від рос. "предназначение"), про те, що ліричний герой "заплутався" і вже "не вилізе", про життя і ціль, про омегу і приск (тобто жар), про об'єктивність, "сонце і яснь", про пристрасність, про "квіти безстидні", зникає ще одна згадка жаху і слово божевілля... Вірш по вертикалі ніби ділиться на дві половини: від усього, про що йдеться в лівій половині, поет відмовляється, другий варіант зберігає все, про що говориться в правій половині вірша. "П'єро страждає" поділений пополам і по горизонталі: у першій строфі ми бачимо чергування чоловічих і жіночих рим за схемою ч-ж-ж-ч, а в другій – за схемою ж-ч-ч-ж; у третій і четвертій строфах поет залишає суціль жіночі рими. У третій і четвертій строфах кількість складів більша, ніж у першій та другій строфах. І це призводить до появи цезури в останніх восьми рядках вірша "П'єро страждає", світ для ліричного героя ніби ще раз розколюється пополам:

Ну і нехай це передзначено. // І що буде далі?
Я залпуюсь і не вилізу. // І невже це павутиння –
Мое життя і ціль? І хто // – чи я, чи всі, чи вона винна,
Що тут – омега, // і приск, і зимність сталі?
Об'єктивність. Сонце і ясьн. // Усе, що навколо.
Невже це не сходитьсь, // невже це поза моєю душою?
Невже я такий пристрасний, // що все починається й кінчається нею?
Квіти безстидні. Жак. // Божевілля хватає і душить за горло.

Цей поділ перегукується й зі змістом вірша: у перших двох строфах ліричний герой зосереджений на своєму станові ("я зрадив", "я ненормальний", "я тут", "я вперше – не обіч і востанне – розп'ятий"), про винуватицю його переживань сигналізує лишень жіноча рима, у третій і четвертій строфах з'являється "вона" ("чи вона винна?", "все починається й кінчається нею"), – отож, у них "панує" жіноча рима.

Привертає увагу й те, що в першій строфі займенник "я" зустрічається один раз, у другій строфі – тричі, у третій строфі – двічі, у четвертій строфі – знову один раз. Ліричний герой хоче зрозуміти міру своєї вини у цій конфліктній ситуації, він вагається – "чи я, чи всі, чи вона винна". Сполучник "і" "парує" слова: "мука і жак", "зрадив... і шукаю", "вперше і востанне", "залпують і не вилізу", "сонце і ясьн", "починається й кінчається", "хватає і душить" – у такий спосіб визначається міра вини, показуються спроби відновити розірвані стосунки; сполучник також паралелізує схвильований монолог: "і коли я ненормальний... ", "ну і нехай... ", "і що буде далі? ", "і невже це павутиння", "і хто – чи я, чи всі, чи вона винна?"; "і" звучить і в переліку " [і] омега, і приск, і зимність сталі".

У другому варіанті, незважаючи на майже граничну лаконічність вислову, збережено і сюжет ліричного твору, і версифікаційні засоби, за допомогою яких той сюжет викладено. Перший варіант вірша "П'єро страждає" написано акцентним віршем. Кількість акцентів також "відображує" стан афекту ліричного героя: у першому варіанті у першій строфі бачимо по чотири акценти в кожному рядку, у третьому рядку другої строфи вже маємо п'ять акцентів: ліричний герой все більше втрачає рівновагу, – отож, у третьому й четвертому рядках третьої строфи з'являються відповідно вісім (!) і п'ять акцентів, у четвертій строфі маємо п'ять акцентів у першому рядку, шість – у другому, по сім – у третьому та четвертому ("Квіти безстидні. Жак. Божевілля хватає і душить за горло").

Зовсім інший характер має другий варіант – тут строфи впорядковані двома-трьома акцентами. Лаконізм, економність вислову, версифікаційна врегульованість другого варіанту свідчить про те, що ліричний герой опанував себе, що він здатен спокійно думати про інцидент. Те, що сталося, – "душить за горло", але "божевілля" "не хватає" за горло.

Цей аналіз, на наш погляд, укотре переконує в тому, що ми мусимо уважно і з належною повагою ставитися до творчості всіх без винятку поетів, адже кожен із них, до якого б табору він не належав, сприяв **розвою** нашої поезії, шукав і часто знаходив нові виражальні засоби, здатні відтворити якнайтонші порухи людської душі, зазирнути в найглибші її глибини.

¹ *Петровський М. С.* Городу и миру. Киевские очерки. – К., 1990. – С. 132, 138;
² *Семенко Михайль.* Кобзарь. Повний збірник поетичних творів в одному томі (1910–1922). – К., 1924. – С. 231–233.

В'ячеслав Левицький

Про ратушу, Трістанів та Філемонів. Урбанізм поезії М. Рильського "Початок роману"

Естетично місткою та проникливо-"неокласичною" в науковому та власне творчому доробках І. Качуровського постає проблематика художнього простору. Їй присвячено, зокрема, й розділ "Урбаністична лірика" у другій книзі монографії "Генерика і архітектоніка" (2008)¹. Справді, міркування діаспорного дослідника на тлі низки статей про образ міста в новітній літературі, модерні українські міські тексти виокремлюють найважливіші грані городянських візій. Ідеться про двоїстість "романтики міського дна" та його реалістичного показу², узагальненого та позірно-конкретного планів³, структур, вибудованих на тонкій ерудиції чи навмисному герметизмі⁴; про вияви "переходового щабля... "мельйо"...", що від села відірвався, а до міста не дійшов"⁵, а також про особність напрямів парнасізму⁶ й "екзотичної описової поезії"⁷.

Прикметним поштовхом до осмислення І. Качуровським урбанізму ХХ ст. слугує вірш М. Рильського "Початок роману" (1921). Саме він відкриває розгалужений смисловий простір ліричного образу міста, відтінюючи коло стильових указівників її автора. Зауваги до поезії увиразнюють механізм витворення "ґроном п'ятірним" київського тексту і спонукають до філологічно точнішого заглиблення в такий феномен.

Оскільки для спостережень у цій площині підґрунтя становлять конкретні погляди автора "Генерика і архітектоніки", доречно повністю навести згадану поезію:

Світлі вікна і стіни. Поважні бусли на дахах.
Ластівки, що сміються, і в'ються, й полюють на мошок.
Липи густо цвітуть. У зелених своїх квітниках
Поливають веселі дівчата пахучий горошок.

На горі ніби снігом біліє давлезний собор,
Що скликає всі вірні серця вечорами і зранку.
Давня ратуша в землю вростає, немов мухомор,
Сивий майстер в льошку замовляє вина філіжанку.

У заливі човни. Пропливає студентський гурток,
Gaudeamus і жарти, сперечки, цілунки і бризки,
Городянки обнявшись ідуть на зелений місток.
Крамарі в кості грають чи марять про зиски.

Дальній парус зове у блакитний, святий океан,
Що гуде і співає мільйонами тонів і дзвонів.
Синьоока Ізольдо! Надійся, приїде Трістан...
А Бавкіді нашли вже своїх Філемонів⁸.

На думку І. Качуровського, настрої урбаністичної лірики М. Рильського "переважно елегійні або навіть ідилічні. Але характерно, що ідилічність пов'язана не з українським містом, а з якимсь абстрактно-європейським... У кожному разі – це [художній простір у "Початку роману" – В. Л.] не Україна. На Східній Україні немає ратуш, а в Галичині (де ратуші є) немає заливів із човнами й вітрилами"⁹. Врешті, замальовка, вловлена письменником, протиставляється "конкретній... дійсності радянського міста двадцятих років", у яку занурені Є. Плужник і – часто – В. Сосюра¹⁰. Типово ж "неокласичну" замилованість поета Києвом дослідник пропонує розглядати радше як данину столиці, ніж "рідному гнізду"¹¹.

Такий погляд можна уточнити з урахуванням ключової ролі М. Рильського у вивершенні міського тексту споконвічної столиці. Бодай поверхово накладаючи конкретику візії Києва на поданий урбаністичний образок, відзначмо кілька впізнаних "просторових" акцентів письменника.

Якщо "відкритий" до постструктуралістської критики "Початок роману" оцінювати з культурно-історичною ретельністю, його "розмита" ідилія не окреслюватиметься настільки разуче. Надто зважаючи на поняття Т. Гундорової "київський роман-с"¹². Показово, зосібна, що ратуші все ж були поширені в наддніпрянських містах, у т.ч. і Києві. Магдебурзьке право тривалий час розглядалось як доцільно-вигадливе протистояння імперським урядам. Іще до кінця ХІХ ст. магістратські службовці-"реєстрові" не тільки уособлювали городянську аристократію, але й за звичаями, гвардійськими церемоніями вподібнювалися до римського стану вершників¹³. Ратуша, вросла в ландшафт ("мов мухомор"), таким чином, абсолютно вмотивовано й колористично підкреслено постає поряд зі сніжним відблиском давнього собору. Художній образ міста це структурує і візуально, й відповідно до передбачуваних міфем. Вони ж усталилися ще за доби пізнього романтизму. Приміром, "офіційність" образу столиці навіть на рівні доволі претензійних заголовків переповнює путівники А. Муравйова "Киев и его святыня" (1861), М. Сементовського "Киев, его святыня, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его

почитателей и путешественников" (1864), С. Петровського "Киев, его святыня и достопримечательности" (1907)¹⁴.

У вироблених і прийнятних рамках рецепції творів М. Рильського могло б мовитися про чергове наснажене надолуження "туги за "великою землею"... Окциденту", культурно освоюю та впорядковану¹⁵ чи про ілюзорну, поійнату гіркою іронією, одначе – звернім увагу – "романтичну втечу до с в о є ї землі... від неунікного бруду світу"¹⁶. Проте важливо й інше. В подобі поетового незрушного омріяно-гармонійного топосу, який згадується науковцями від Ю. Лавріненка до В. Агеевої, проступає саме місто. Причому його контури заломлюються "недзеркальним" "переходом а *realibus ad realia*, переведенням матеріальної реальності в духовні цінності", що вимагає перевірки зв'язків "із позаналежним текстові" й витворює власне текст як "марєво про марєво"¹⁷.

Схоже, Рильський узурався значною мірою на окреслений художній орієнтир. Окрім "абстрактно-європейського" звучання, тут привертає увагу й нечіткість, манлива умовність мір. Конкретно-географічна "розгубленість", яку лаконічно відзначає І. Качуровський, розгорнутіше провокується деталлю "... Сивий майстер в льошку замовляє *вина філіжанку*" [тут і далі курсив – В. Л.]. Перебіг читацького сприймання зводиться до увиразненого смислового перехрестя: філіжанка як [чайна, кавова] чашка в західноукраїнському, ширше – європейському плані ↔ фільджан – тюрк. 'чарка'. Воно ж поглиблюється "миготливістю сенсів"¹⁸ у *здогаді* ліричного суб'єкта про пропливання студентського гуртка ("Gaudeamus і жарти, сперечки, цілунки і бризки, // Городянки обнявшись ідуть на зелений місток").

Втім, така риса найпотужніше унаочнюється в пуанті вірша. На відміну від світлої колористики, вживленої в механізм повторюваного просторового міфа собору та ратуші, легіт і спів "мільйонами тонів і дзвонів" "*блакитного, святого океану*" "етимологічно" зумовлює, мовби *підказує* "появу" Ізольди Синьоокої. Варто застерегти: цей персонаж – теж певний ідилічний "міраж", фікція. В "узгодженій версії"¹⁹ середньовічного роману про Трістана, зведеній Ж. Бедьє з п'яти варіантів XII ст., натрапляємо на двох "класичних" Ізольд: Золотокоосу та Білоруку. Причому лагідне підбадьорювання ("Надійся, приїде Трістан...") мало б найбезпосередніше стосуватися Ізольди Золотокоосої, корнуельської королеви, оддаленої від любого лицаря. Мимохідь повертаючись до колористики, зауважмо, одначе, що "романний" образ у М. Рильського суміщає в номінативній "внутрішній формі" золоту і блакитно-синю барви. А вони, водночас, указують як на питому українську геральдичну палітру, так і на сакралізований, чи не найпоширеніший у символізмі контраст²⁰.

Невипадково поряд із героями куртуазного роману (ба, навіть після них) у тексті зринають античні Філемон і Бавкіда. Уособлюючи "подвійними" міфологемами особні й віддалені уявлення про кохання, прикінцевий характерологічний ряд закладає також можливий принцип класифікації міських текстів. Із точки зору, Д. де Ружмона, кельтський міф "розкриває *першопричину* нашого теперішнього хаосу"²¹, демократизації культу пристрасті до стану "невиразного та нечистого страждання, чогось заплутаного та сумного"²², "*активне прагнення Ночі*"²³ [тут – курсив автора монографії]. Це, врешті, "славнозвісний європейський міт про подружню зраду"²⁴.

Якщо Трістана та Ізольду Золотокоосу проймає любов до "*бажаної перешкоди*" як утвердження подальшої смерті – єдиного свідомого очищення²⁵, античні герої тримаються інших установок. Філемон і Бавкіда – "природне" добропорядне фригійське подружжя, котре, на відміну від решти односельців, радушно пригріло Зевса та Гермеса в подобах мандрівників. У подяку їхня оселя обернулася на ошатний храм, де пара стала жерцями. По смерті ж закохані перетворилися на ритуальні дерева, що ростуть із одного кореня²⁶. "...Вона належить до тих жінок, з якими не одружуються, бо тоді зникнуть будь-які почуття... Уявіть собі: пані Трістан!"²⁷ – розбурхано констатує Д. де Ружмон, ставлячи мало не власною звабленістю всі крапки над "і" та знаки оклику.

Водночас, поява в модерному "обрїї сподівань" силуетів "трістанівського" та "філемонівського" міста цілком закономірна. Вона суголосить паралельному вирізненню в київському культурологічному феномені М. Рильського проєктів, належних до загального кола текстів "міста-дів" й "міста-блудниці"²⁸:

"гетера"	↔	"Беатріче"
"Адоніс"	↔	"Афродіта"
"п'яний співець"	↔	"Ленора"

Найканонічніше цей погляд випростовується у творі "Я чистий образ Беатріче [На сміх гетери проміння]...": "Содом шумить, і я в Содомі // Сміюся, втопаючи в вині, // І голоси напівзнайоми // Кричать забуте щось мені"²⁹. Він істотно споріднюється й із іншими, поетологічно відмінними концепціями. Зокрема, у прозових "Арабесках" М. Хвильового символічна еволюція жіночого типажу провадиться подібно до віршової "Поєми моєї сестри" й узалежнено від середовища, дійсного (окреслення іпостасі біблійної грішниці, що кається, блудниці) чи візійного ("явлення" Марії-Богоматері). Застережімо: еволюція здебільшого *суто характерологічна, онтологічна*.

Прикметно, що в замку "п'яного сонета" "Моїй Ленорі" ліричне "я" "неокласика" взагалі своєрідно дезавує відповідні міфологемні пошуки й узгодження:

Пропливають чисті образи жіночі,
В їх я відблиск – відблиск твій шукаю...
Ті ж уста, ті ж незглибими іскри-очі,

А чогось нема. Чого? Не знаю, –
І колише серце вічний біль та мука...
Ні, тебе нема на світі, *білорука!*³⁰

За висловом В. Петрова, дещо категоричним на тлі цитованої зауваги І. Качуровського³¹, схожі візії викривають, наскільки "тісно є зв'язано кокаїністичне бодлерьянство з ідилічним гомеріянством... Між тим, це зовсім не буде парадоксом, коли ми... скажемо, що *ідилізм Рильського, як і взагалі ідилізм, є... урбанізм*"³². Така точка зору не усуває потреби конкретнішого структурування "двоїстих" моделей символістських міських текстів, у подальшому втілених у образи певних упізнаваних просторів. Варто уточнити: просторів, насичених водночас питомим природним і молодшим цивілізаційним початками. Якщо одні семіотичні складники в них по-буколічному ґрунтуються на ритуалі, реалістичнішому колориті, чіткіших моральності, злободенності³³, другі тяжіють до екзотики, надолуження недосяжної безтурботності, до вимислу, образної маргінальності, розігрування міфа³⁴. Тобто доречно вести мову про властиву пізнішій міській, зокрема київській, знаковій цілісності опозицію:

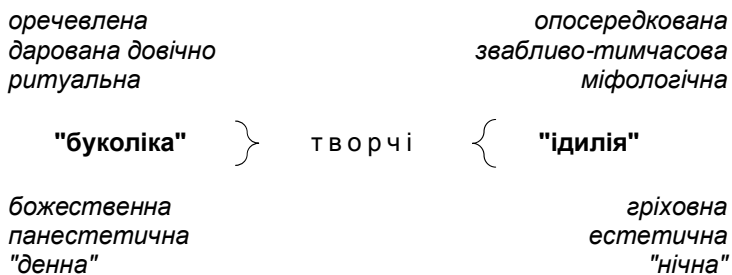


Рис. 1. Структура київського тексту на символістському етапі

Можна припускати, що саме в таких рамках перебуватиме конкретна структура урбаністичних теренів, натяково, абстрактно, символічно вловлених у поезії М. Рильського "Початок роману". Втім, як один із художніх прийомів згодом якраз і надає в ній планам "буколіки" Філемона з Бавкідю та трістанівської трагічної "ідилії" ліричної рельєфності.

Утвердження образу Києва в пізнішому доробку автора спиратиметься на дедалі розмаїтіші "парнасистські" чи екзотизовані, ритуальні, міфологічні, тематичні ходи. Це супроводжуватимуть перемежування кількох стильових гам, одначе й вони коренитимуться у семіозисі "Початку роману" (й вірша, й можливої умовної назви творчого етапу). Як відомо, роману "неокласичного", тож, очевидно, цілком відкритого до відповідного прочитання.

¹ Качуровський І. В. Генерика і архітектоніка. – Кн. II. – К., 2008. – С. 254-262; ² 254; ³ Там само. – С. 255; ⁴ Там само. – С. 259; ⁵ Там само. – С. 262; ⁶ Там само. – С. 261; ⁷ Там само. – С. 262; ⁸ Рильський М. Т. Лірика. – К., 2005. – С. 214; ⁹ Качуровський І. В. Генерика і архітектоніка... – С. 255; ¹⁰ Там само; ¹¹ Цит. за: Качуровський І. В. Генерика і архітектоніка... – С. 257–258; ¹² Див.: Гундорова Т. І. Київський роман-с // Критика. – 2008. – Ч. 1–2 (123–124). – С. 27–31; ¹³ Макаров А. Н. Малая энциклопедия киевской старины. 2-е изд. – К, 2005. – С. 270–271; ¹⁴ Назаренко М. О. Альбом С. И. Пономарёва "Киев в русской поэзии" // Літературознавчі студії. Зб. наук праць. – Вип. 7. – К., 2004. – С. 214–216; ¹⁵ Лавріненко Ю. І. Лірика і ліричний епос Максима Рильського // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3 кн. – Кн. 2. – К., 1994. – С. 98; ¹⁶ Агеева В. П. "Не показать, а заховать я хочу..." Символістська лірика Максима Рильського // Сучасність. – 2008. – № 5–6 (563–564). – С. 137; ¹⁷ За: Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. – С.Пб., 2003. – С. 7; ¹⁸ Пор.: *Urbańska D.* Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej. – Warszawa, 1995. – С. 49; ¹⁹ Ружмон Д. де. Любов і західна культура. – Л., 2000. – С. 25; ²⁰ Пор.: Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. – С.Пб., 1999. – С. 136; ²¹ Ружмон Д. де. Любов і західна культура... – С. 24; ²² Там само. – С. 23; ²³ Там само. – С. 44; ²⁴ Там само. – С. 16; ²⁵ Там само. – С. 43; ²⁶ Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – Т. 1. – М.: Советская Энциклопедия, 1992. – С. 562; ²⁷ Ружмон Д. де. Любов і західна культура... – С. 43; ²⁸ За: Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе // www.ricolor.org/europe/italia/ir/cul/mednis; ²⁹ Рильський М. Т. Лірика / Упорядк. Л. В. Таран. – К., 1995. – С. 34; ³⁰ Там само; ³¹ Качуровський І. В. Генерика і архітектоніка... – С. 255; ³² Петров В. П. <Поетична творчість М. Рильського>. – ЦДАМЛМ. – Ф. 243. – Оп. 1. – Од. зб. 57. – 1950-ті рр. – Автограф. – 61 арк. 8; ³³ Пор.: Літературознавча енциклопедія: У 2 т./ Автор-укл. Ю. І. Ковалів – Т. 1. – К., 2007. – С. 149; ³⁴ Там само. – С. 404–405.

Вікторія Афанасьєва

Трансформація палітри ритмічних форм у творах Івана Драча

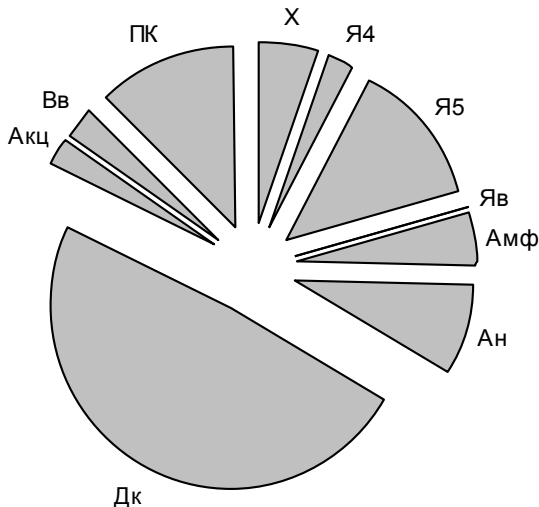
Ще на початку шістдесятих молодий поет Іван Драч звернув на себе увагу як митець неординарний, пам'ятний; проривом стала його перша збірка "Соняшник". Згодом з-під пера поета вийшло близько п'ятнадцяти оригінальних поетичних збірок. Тематично вони включали у себе твори різноманітного звучання та проблематики. Але протягом тривалого часу характер творів Івана Драча зберігає свою унікальність. Особливо

помітними є тяжіння до певного усталеного ритму, до особливих метричних відхилень, своєрідний характер клавузи тощо.

Для дослідження трансформації ритмічних засобів поета протягом більш ніж 35 років, застосуємо метод діахронного порівняльного аналізу творів зі збірки "Соняшник" (1962) та зі збірки "Сізіфів меч" (1999) (цикл "Харизма"). Ці дві збірки розглядаємо не випадково: для найбільш показових результатів обрано першу і одну з найновіших збірок автора. Зроблено спроби виявити відмінні риси у засобах версифікації, щоб простежити шлях поступу автора, та спільні риси, що дасть певну версифікаційну модель для подальшого зіставлення цієї творчості з відповідними моделями інших поетів.

Аналізуючи ритмічні форми творів, віднаходимо доволі спільного у використанні тих чи інших метричних форм у двох збірках. Кількісно ці відношення можна виразити таким чином: (творів у відсотках: зб. "Соняшник"/ цикл "Харизма" зі зб. "Сізіфів меч") Х – 5 / 2,5; Я – 14,5 / 25,5 (Я4 – 2,5 / 13; Я5 – 12 / 10; Яв – 0 / 2,5); Д – 0 / 0; Ам – 5 / 2,5; Ан – 7,5 / 2,5; Дк – 46,5 / 54; Акц – 2,5 / 8; Вв – 2,5 / 2,5; ПК – 12 / 2,5. Загалом співвідношення класичних та неklasичних розмірів майже однакове: Кл – 32 / 33; Нкл – 68 / 67.

"Соняшник" (1962)



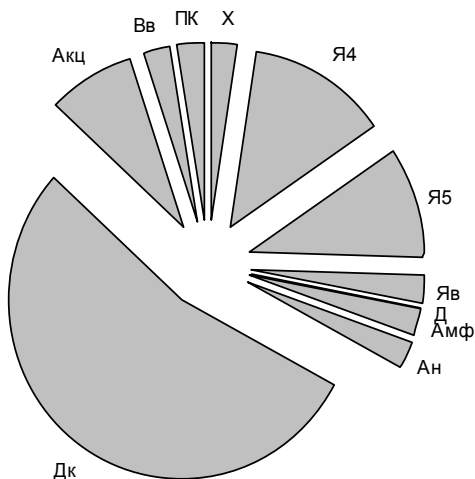
Серед класичних віршів використовуються хорей, ямб, амфібрахій та анапест.

У збірці "Соняшник" використовується Х5 та цезурований Х8. Хореем написані: "Вінок М. І. Кибальчичу" (Х5) та "Пам'ятник Міцкевичу

у Львові" (X8ц4). П'ятистопний хорей характеризується пірихічною іпостасю найчастіше на I та IV стопах, що спричиняє ефект прискорення, акцентує увагу на динаміці вірша: "Це з ракет, з ракет твоїх запущене // Сонце кружеляє!". Рідше замінюються пірихієм II і III стопи. Третину рядків становлять гіперкаталектичні. Присутні рядки з рідкісною гіпердактилічною клавузою ("Нахилились над твоїми формулами..." /форуми). Серед п'ятистопних віршів подекуди зустрічаються усчені рядки, що сповільнюють хід твору, акцентують увагу на вибраних моментах.

Восьмистопний хорей як розмір наддовгий має цезуру після 4-го складу, пірихій присутній у I та III стопах, а також у V (першій після цезури) та VII, що позитивно впливає на темп вірша (половина рядків у I стопі мають пірихічну іпостасу). Рядки в X8 наскрізно акаталектичні.

"Сізіфів меч" (1999)



У циклі "Харизма" хорей представлений лише однією формою, а саме різностопними хореем з чергуванням 4- та 3-стопних рядків (вірш "Покоління-біжунеріє..."). Рівновага досягається за допомогою каталектичної клазули в чотиристопному рядку. Пірихій присутній в будь-яких за розташуванням стопах, крім останньої. Можна спостерегти чергування пірихія в I та II стопах, що створює ефект темпозміни (пришвидшення – сповільнення), що додає рівноваги віршу. Порушує її лише перший рядок за рахунок своєї гіперкаталектичності.

В обох випадках відсоток хорейчних форм надто малий, щоб судити про якусь тенденцію, але можна побачити, що автор вдало оперує

іпостасами, прикінцевими усіченнями та нарощеннями, щоб досягти бажаного темпу; наддовгі рядки збалансовані цезурою.

Найпоширенішим серед класичних, а зокрема двоскладових, розмірів є ямб. Тут поет використовує найпродуктивніші форми Я4 та Я5, в новіших творах з'являється також вольний ямб (Яв).

У першій збірці ямбічний розмір ще не такий продуктивний. Наприклад, чотиристопним ямбом написаний лише один твір – "На архітектурні теми". Серед форм чотиристопного ямба найпоширенішою є форма з пірихієм у III стопі (57%), а також повнонаголошена форма (24%); використовуються також форми з пірихієм у I стопі (14%), з пірихієм у I та III стопах (5%). Чотиристопний ямб у цей період порівняно строгий: відсутні спондеїчні та хорейчні заміники. Акаталектичні рядки чергуються з гіперкаталектичними, що надає ритмові певної розхитаності; наявні також усічені рядки до двостопного ямба (Я2).

Порівняно більше творів написано п'ятистопним ямбом ("Сонячний етюд", "Етюд кохання", "Врубелівський етюд", "Похорон голови колгоспу", "Сковорода і Шевченко"). Присутнє широкє розмаїття форм: найпоширенішими є форми з пірихієм у IV стопі та з пірихієм у III стопах (відповідно 24,5% та 22%), 17,5% становить повнонаголошена форма, використовуються форми з пірихієм у II і IV стопах та з пірихієм у I і IV стопі (відповідно 9,5 та 7%), а також інші: 2–4% (I, II, I + III), менше за 2% (II + III, III + IV, I + III + IV) тощо. Подекуди використовується іпостаса хорєя в I стопі. Характер рядків порівняно з Х4 незмінний. Помітні сплески Я6 між рядків Я5. Отже, загалом спостерігається ритмічне розмаїття в межах зазначеного розміру.

Форми Я4 в збірці дев'яностих років набувають значного поширення та більшого розмаїття: тут, крім уже зазначених форм (III – 50%; повнонаголошена – 22%, I + III – 7%), додаються форми з пірихієм у II стопі та у II і III (5 і 4% відповідно); використовується хорей як іпостаса у I стопі. Акаталектичні рядки, як і раніше, чергуються з гіперкаталектичними. В цей період у Я4 спостерігається порівняно суворе дотримання метру у віршах з громадянським пафосом, подекуди чіткістю метру урівноважується розхитаний синтаксис вірша. Цей розмір представлений такими творами: "Небесно-золотий наш стяг", "Йордан", "Проблема Павличка", "Нікітішна", "Дурна політика. Я знаю...".

П'ятистопний ямб у збірці "Сізіфів меч" (цикл "Харизма") представлений такими творами: "Біліють пасма бабиного літа", "Сізіфів меч, або гідронаука", "Длюбєв і смерть", "Коли на волю душу випускаєш...". Крім поширених форм (47% з пірихієм у IV стопі, 15,5% – повнонаголошених), широко використовуються й такі: II (11,5%), II + IV та III (9 і 8%), I + IV та I (4 та 3%), I + III (1%). У першій стопі присутні також іпостаси хорєя, зустрічаються сплески Я6.

Вольний ямб (Яв) в межах 4–6 стоп, в якому також використовується прихічний заміник, представлений єдиним твором "На чеський мотив".

Серед трискладових силаботонічних розмірів вживаються лише амфібрахій та анапест, і хоча у нових творах їхні кількісні показники зменшуються, проте виникають нові оригінальні ритмічні форми.

Наприклад, у першій збірці присутні АмЗ ("Вулканний етюд") та Ам4 ("Прометеївська балада"), а в новішій – з'являється не такий популярний Ам5 ("Придворне тріо і хазяїн"). Така сама трансформація відбувається і у формах анапеста: замість АнЗ ("Подільський етюд", "Тихий етюд") та Ан4 ("Етюд покоління") з'являється Ан4ц ("Ніко Самофракійська"). Цезура у такому короткому рядку спричиняє уривчастість мовлення, що зумовлене розмовним стилем оповіді, громадянськими мотивами лірики.

Найпоширенішим серед неklasичних розмірів, та й загалом серед усієї палітри ритмічних форм, є дольник. Така тенденція є незмінною у І. Драча протягом усієї творчості. Позитивні кількісні зміни, порівняно з першою збіркою, є незначними. У першій збірці дольник представлений формами:

Дк3 – "Балада про дівочі перса", "Левиний етюд", "Фіалковий етюд", "Тихий етюд", "Солов'їний етюд";

Дк4 – "Балада про Сар'янів та Ван-Гогів", "Балада про солдатський сон", "Кубинський етюд", "Етюд "аристократичної" роботи", "Сльоза Пікассо", "Манайлова виставка. Тяжке життя";

Дк5 – "Лебединий етюд";

Дк5ц – "Небо моїх надій";

Дкв – "Етюд на добридень", "Етюд про хліб" (2–4), "Останній міст полковника" (4–5), "Манайлова виставка. Скорбота" (3–6), "Плугатар" (1-4), "Називомі Хікмету – від українця" (3–4).

У нових творах, окрім поширених розмірів (Дк3: "Діалектика", "Цариця Дрібниця", "Життя – це проблема сусіда" та Дк4: "Харизма", "Антибажан", "Тобі розстилають свої постелі..."), набуває ваги Дкв та з'являються нові його форми (3–4 "Сплетиво буйного винограду...", 1-2 "Світе, світе...", 2–4 "На чеченський мотив", 5–6 "Виклик", 4–6 "Один дурень мені...", 2–3 "Метелики над снігами...", 1–3 "Мрія ідіота", 3-4 "Поховайте мене в Теліжинцях", 3–4 "Бог все поставить на місце...", 1-4 "В молоді талейрани...", 2–4 "Вірші не потрібні нікому"), виникає короткий вірш – Дк2 ("В сто золотих зубів...", "Як він шпетить дошкульно", "Дуже вже гарна...", "На польський мотив"). Отже, під час трансформації спостерігаємо скорочення дольникових форм (зникають довгі п'ятиктові та з'являються нові двоковітві розміри).

Розмаїтим стає спектр акцентного вірша, відчувається тяжіння до неунормованих форм. Якщо в першій збірці акцентний вірш представлений одним твором (Акц4: "Нічний етюд"), то в дев'яностих

роках відчувається подальша його розробка (Акцв: 2–4 "Свічка для патріарха", 2–4 "На полтавський мотив", 3–6ц "Рахівниця").

Однаково поодинокі в обох збірках представлені верлібр. Хоча не полишає відчуття, що в першій збірці він виступає виразником пошуку, як на той час епатажного ("Етюд в одне речення про Миколу Кибальчича"), натомість в новій збірці – це вимога жанру (фрагмент репортажу: "Опера-ораторія "Цар Едіп"").

На цьому ж тлі скорочується кількість поліметричних композицій: тоді як у збірці "Соняшник" вони представлені п'ятьма творами (ВП + Дк4: "Балада-хроніка про двадцятилітніх"; Х5 + Хв + Я4 + + ВП + Ан3: "Соната Прокоф'єва"; Я5 + Х5 + Дк4 + Я4 + Ан4: "Смерть Шевченка"; Дк6; Дк4: "Балада про випрані штани"; Я6; Я5: "У всякого своя доля"), у новій збірці – лише одним (Х5; Дк3: "Drang nach West").

Зробивши вже певні висновки, простежуємо три найголовніші тенденції: 1) розробка вже існуючих ритмічних форм, винайдення їхніх нових різновидів (розвиток форм Я4 та Я5, пошуки нових форм Дкв); 2) скорочення довгих розмірів, цезурування коротких (Дк2, Ан4ц, ПК); 3) перехід експериментальних форм у жанрово та тематично виправдані (верлібр, акцентний вірш). Щодо істотних кількісних змін, то збільшується використання чотиристопного ямба серед класичних та акцентного вірша серед некласичних форм, тоді як зменшується ужиток масштабних поліметричних конструкцій та трискладових класичних розмірів.

1. Драч І. Ф. Соняшник. Поезії. – К.: Держвидав художньої л-ри, 1962. 2. Драч І. Ф. Сізіфів меч: Вірші дев'яностих. – К.: Укр. письменник, 1999. 3. Жирмунский В. Теория стиха. – Ленинград: Сов. писатель, 1975. 4. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття: Навч. посібн. – 2-ге вид., випр. і доп. – К.: ВПЦ "Київський ун-т", 2006. – 287 с. 5. Костенко Н. В. Максим Рильський – мастер украинского классического стиха. – К.: Изд-во при Киев. госун-те издат. объединения "Вища школа", 1988.

Наталія Науменко

"РОЗХРАБРУВАВСЯ ГРИБ У САДУ...":

про один незвичайний рослинний образ української поезії

Збиранням грибів – цих лісових дарів – захоплюється багато людей. Як відомо, гриби – корисний харчовий продукт, багатий на важливі нутрієнти, а деякі їх види – й джерело лікарських речовин¹. Аналізуючи концепт "гриб" у культурологічному вимірі – як складника матеріальної та духовної культури нашого народу – маємо на меті встановити не лише харчові, лікувальні та інші властивості грибів, а й особливості їх найменування, в чому виявляються риси образного мислення. Тому нас цікавитимуть передусім *назви* грибів, які становлять особливий пласт української лексики, зокрема поетичної.

Кожна рослина має свою назву – наукову, літературну та народну. Наукові назви переважно латинського походження; народні є або перекладом латинських назв, або ж творяться як відображення певних властивостей рослини. Під час оброблення інформації про той чи той об'єкт рослинного світу людина залучає фонові знання культурологічного плану², які згодом відбиваються у мові художніх творів. Наприклад, у таких поезіях Ігоря Северянина:

Вы помните **комичные** опенки
Над травами, склонившими чело?
("Янтарная элегия")³;

Взгляни-ка, девочка, взгляни-ка! –
В лесу поспела земляника
И прифрантился мухомор –
Объект насмешек и умор...
Дитя, ты только посмотри:
Ведь **мухомор – как Риголетто**,
Да не один еще, – их три!
("Июневый набросок")⁴.

"Блазенське" вбрання мухомора дає оповідачеві змогу ототожнити його з персонажем відомої опери Дж. Верді – Ріголетто, також блазнем. Згодом від простого споглядання гриба ліричний герой творів цього ж поета підноситься до пантеїстичного осягнення його як невід'ємної частинки Всесвіту:

Постой... Что чирикает чижик,
Летающий над зрелым овсом? –
И слива, и ландыш, и рыжик
Всегда, и везде, и во всем...
("И рыжик, и ландыш, и слива...")⁵.

Попри деякі негативні конотації (наприклад, "атомний гриб" як метафора ядерного вибуху), досліджувана нами деталь має забарвлення позитивне.

Їстівні гриби з давніх-давен є однією із найулюбленіших страв в Україні. Ще в Давній Русі хрящі-молочники, рижики засолювали в діжках. Згідно з монастирськими літописами, білі гриби заготовлювали пудами. У народних казках гриби часто виступають героями ("Як гриби з Горохом воювали"). З ними пов'язані такі прислів'я і приказки: "Їси борщ з грибами – тримай язик за зубами", "Назвався грибом – лізь у кіш", "Багато, як грибів після дощу". Народні сонники говорять: коли сняться погані гриби – то на прибуток; збирати гриби – до народження дитини; їсти гриби – на довголіття⁶.

У називанні рослин, зокрема грибів, людина виявляє специфіку своєї мовної поведінки, фантазії, світогляду. Тут вагому роль відіграє такий

прийом поетичного мислення, як метафора. В українських назвах грибів відбилися образи всіх чуттів – смаку (сироїжка, гірчак, хрящ-молочник), зору (моховик, гриб-зонтик), слуху (скрипук, порхавка), нюху (гнойовик, часничник), дотику (маслюк, вовнянка). Назви грибів, "приписані" до певного дерева, позначають суто науковий концепт – симбіоз: підосичники, підберезники, дубовики, боровики⁷. Чимало назв утворилося на ґрунті уподібнення грибів до живих істот – свинуха, лисичка, їжовик тощо.

Доволі часто збирання грибів, як і будь-який інший вид дозвілля – риболовля, полювання, рукоділля тощо, – стає предметом поетичного осмислення. Тому мета нашої роботи – з'ясувати специфіку становлення концепту "гриб" із численними видовими найменуваннями як особливого складника рослинної образності в українській поезії.

Зовнішній вигляд гриба дозволяє припустити, що в давні часи він став образом притулку, де можна сховатися від дощу (грибок-теремок), а відтак – символом хати. Саме про це Б.-І. Антонич писав так:

Хати, немов гриби червоні,
Ростуть під вітром буйновійним.
У черепицю дощ задзвонить.
Моє село, ти ще спокійне?⁸

Порівняння хати з грибом має суто зовнішній характер: біла хата – ніжка й червоний (коричневий, брунатний) дах – шапка. Водночас тут прозирає метафорика Дерева життя, зокрема його нижнього ярусу, адже, як відомо, закорінена в землі грибниця містить у великій кількості молоді плоді тіла. Це стає видозміною ідеї "смерть-як-народження", образом кругообігу, вічного повернення:

В ріці дівчата сонце миють,
Прийшли над воду вільхи рядом.
Тут орють від століть, тут сіють
І бунтарів карає влада⁹.

Володимир Свідзинський вводить у свою поетичну казку "Тільки в вечірньому мороці..." гриб (за зовнішнім описом – мухомор) як уособлення злої сили, що активізується вночі:

*Тільки в вечірньому мороці // Та насумрився хати ріг – //
Розхрабрувався гриб у саду: // – Плавлю-поплавлю // на мряці-тумані, //
на ніжці зеленій – // всіх пов'ялю! // Тих, що в хаті цій нещасній, // на
своїй шапочці красній // чорними цятками пороблю¹⁰.*

Одначе настає ранок – і казка мовиться по-іншому:

*Отоді ж бо дівчинка з хати: // – Грибку, це ти? // – Ой, я! // – А де ж
твої очі ятрянні? // – Мої очі поспіпли в тумані. // – Чого в тебе ніжка*

похла? // – Ніч мою ніжку надїла...// А сонця, сонця припляло, // аж тече по руках¹¹.

Той самий гриб у поезії М. Вінграновського "В ясновельможному тумані..." з лихого істоти перетворюється на доброго короля-чарівника. Він "коронувався" – і відбулося диво, притому не лише у природі, а й у мові, якою її оспівано:

І стала глибша і свіжіша
Качачо-гусяча ріка,
Ожина стала ще ожіша,
Горіх – так той свого горішша
Вже ж натрусив – земля в дірках!¹²

"Гляньте на те "ожіша", – пише український педагог М. Девдера, – де є таке слово, в якому словникові української мови? Нема у жодному. Але чи могло б таке бути? Принаймні в цій строфі Вінграновського я іншого не уявляю"¹³. Саме в цьому і виявляється культурологічне наповнення, яке вкладають поети в прояснення внутрішньої форми найменування гриба, – у даному разі злиття двох основ (муха + морити – мухомор) як спосіб словотворення, завдяки якому можна придумати ще чимало нових слів-поетизмів (у наведеній цитаті "*ожіша*" – *ожина* + *характеристика ожини* у формі вищого ступеня; *горішша* – нове слово, утворене від "*горіх*" додаванням суфікса збірності).

Родове поняття "гриб" і численні його різновиди склали особливий масив поетичних деталей у ліриці І. Качуровського – завзятого грибника. Збірка "Осінні пізноцвіти", видана 2000 року в Києві, містить чимало свідчень того, як саме у "грибній" поезії – насамперед у її хронотопі німецького лісу – можуть виявитися "фонові знання" не лише культурологічного, а й історичного, історіософського, біологічного, релігієзнавчого змісту:

У вранішню яснопромінну пору
Ми увійшли в глибоку темінь бору,
А в гущину –
Тому що день усіх святих сьогодні,
Дбайливо хтось порозоставляв по одній
Свічки грибні¹⁴.

Ці рядки з вірша "*Corpinus comatus*", яким розпочинається "грибний" цикл. Неперекладена латинська назва змушує реципієнта звернутися до визначника грибів, у якому нею позначається вид "гнойовик білий". Окрім характерного зовнішнього вигляду (висока шапка, справді подібна до свічки), прикметною рисою цього гриба є недопустимість його вживання з алкогольними напоями¹⁵, і знання цієї риси дає змогу читачеві витворити нові асоціації (аж до символу аскетичного способу життя). Відомий і такий історичний факт: у давнину шапки гриба-гнойовика

додавали до чорнила, яким підписували особливо важливі папери; спори цього гриба правили засобом захисту від підробок¹⁶.

У Качуровського ж *Corpinus comatus* символізує незнищенність, стабільність попри всі історичні перипетії:

Тут римляни пройшли "во врем'я оне",
Баварець стримував Наполеона
На цій землі.
А нині, загадково-таємничі,
Вони стоять, містично-білі свічі
На чорнім тлі (57-58).

Є серед "грибних" поезій Ігоря Качуровського лірична мініатюра, яку за змістом можна віднести до варіацій на тему поетичного мистецтва:

Де стоять, обнявшись, бук і ясень,
Позавчора не було ні сліду,
А сьогодні там – брунатний красень,
Боровик, оздоба краєвиду.
...І чи не так само загадково
Із глибин, що нам самим незнані,
Несподівано зринає Слово –
Образи і ритми, Богом дані? (85).

Пригадуються слова Максима Рильського:

Коли зринає порівняння,
Як з моря синього дельфін, –
Адже не знає він питання,
Чом саме тут зринає він¹⁷.

Як у першого, так і в другого автора зміст вислову, уособленого в мотивах природи, полягає в несподіваності віднайденого слова, який має всі підстави стати поетичним образом, унікальності його внутрішньої форми. Так, уживаючи сенсорні мотиви, М. Рильський розгадає потаємне значення слова "осінь":

Коли копають картоплю, – стелеться дим над землею,
Листя летить воскувате, ніби метеликів рій,
Пахне грибами і медом, вогкістю пахне тією,
Що, oprіч назви осінь, немає імені їй¹⁸.

Такий само шлях творення образу показано у наступному вірші І. Качуровського – третій частині "Ліричного нотатника":

Оголились долини й горби,
Зникли квіти і щезли гриби...
Та погляньмо на буки старі,
На замшілі важкі конарі:
Притуливши крило до крила,
Темносизі сидять голуби...(66).

На перший погляд може видатися, що ця поезія про птахів – голубів, які є прадавніми українськими символами роду, сімейного щастя та злагоди ("притуливши крило до крила..."). Водночас у подальших рядках подається розшифрування цього словесного символу:

... вони не злетять, не втечуть:
Це ж бо гливи незрушно-німі,
Що на буках ростуть узимі (67).

Порівняння гливи зі свійськими птахами – голубами видається вмотивованим саме тому, що цей цінний їстівний гриб останнім часом "одомашнено" – його з успіхом культивують штучно. З іншого боку – як художня деталь, глива (що, за даними мікології, найкраще укорінюється на старих трухлявих деревах¹⁹), є ще одним проявом ідеї "смерть-як-народження":

...Поринули в сон
Тополь поріділі ряди.
А інші – гнилі,
Що вітер недавно звалив,
Лежать на землі,
Обліплені ґронами глив (67).

Окрім цього, у наведеному вірші постає бінарна опозиція "місто – ліс"²⁰, виразником якої є прикметний орнітологічний образ – фазан, який злякано тікає. Тут можливо згадати й вірші "От меня убегают звери..." В. Солоухіна, "Білка" Д. Павличка та інші, де лейтмотивом є нерозуміння твариною того, що людина не завдасть їй шкоди:

Куди ж бо ти втік? –
Такий бо красунь, а дивак...

і водночас усвідомлення оповідачем, "дитиною села", неможливості самому втекти від міста.

Грибні мотиви знайшли відображення у вірші "Спогад про Сергія Рудника". Спогад – особливий жанр лірики, у ньому відтворюється душевна рефлексія на події минулого, важливі для ліричного героя, роздуми про дорогих йому людей:

Яскравий мох зелених улоговин,
Важка трава, похилена в росі...
І що робити, коли кошик повен,
А ще гриби позбирано не всі? (77).

Повний кошик грибів, зібраних персонажем поезії, усі інші гриби, які залишилися поза його увагою, – не лише художні деталі, які надають особливого (зокрема сенсорного) колориту цій поезії. Вони є символами

життя, що обірвалося на злеті, і багатьох нереалізованих мрій, нездійснених задумів людини, якій присвячено наведений вірш.

Дивовижним за силою естетичного впливу сплетенням символічних образів є сув'язь "ліс – дорога", що віддавна стала інтертекстуальним мотивом, – у казках дорога, що йде через ліс, виводить, незважаючи на численні перепони, до світла. Для персонажа спогадів Качуровського дорога як правичний символ життя завершується (а точніше – губиться) у лісі:

... віднедавна він губив дорогу,
Крізь сутінь хащ заходив – не туди...
Мабуть, тепер він заблукав у хащі,
З якої ще ніхто не повертався (77).

Хоча цей самий ліс свого часу виглядав і добрим:

Ми упивались пахощами хвої,
Лисичковій раділи жовтині,
Коли в безлюдді тиші лісової
Проводили осінні наші дні...

Тому як потужна катарсична фігура сприймається остання сцена поезії: "кинута напризволяще" авто та недозбираний кошик грибів.

Та все ж таки грибний ліс Ігоря Качуровського сповнений світлими нотами:

Ми брели по пояс у траві,
Де забута лісова дорога.
А трава – неходжена й волога,
І духмяні квіти лісові... (89).

Ці рядки – яскравий приклад того, як "квітка-як-Символ" при наданні їй автором нового змісту переходить на інший рівень інтерпретації – "квітка-як-Ієрогліф"²¹: сполучення народної назви із звичним нам сенсорним образом (волога трава, духмяні квіти), з літературознавчими алюзіями:

*Звіробій, усупереч Тичині,
У полях ніколи не росте.
Саме тут дивитися людині
На його цвітіння золоте...*

навіть із розгортанням епічної картинки:

*Хай підбіл, немов душа з одчаю,
Хилиться і никне від роси:
Он рожева варта Іван-чаю
Підняла загострені списи...*

І тут ліричний герой ставить на чільне місце мотив сп'яніння, що його ще Ф. Ніцше вважав рушієм творчості:

*Найміцніше пахне деревій,
І дає солодке оп'яніння
Буйнотрав'я і многоцвітіння
На старій дорозі лісовій.*

Завдяки цьому він доходить до архетипного образу "книга природи", у якій рослини, тварини, гриби, камені, навіть метеорологічні явища олюднюються, створюючи цілу метамову – метафору емоційного стану:

*... Хай ми не знайшли, чого шукали –
Жодного тобі боровика –
Росяні перлини і опали –
Це також розрада грибника (89).*

Метамовою сенсорних образів, сконцентрованих у концепті "гриб", створює метафору любовного почуття, увиразнену особливим експресивним синтаксисом, Василь Герасим'юк:

Білого гриба запах сниться – тулиш до листя
губи припухлі свої – націловані... Прокидайся!
Небо, всмоктане стромом звору, стискає птицю.
Не відпускає.
Запах один – білого гриба! – сниться – під листям
переховай, хвоєю вкрий і – прокидайся!
Може, небо, стиснуте звором, видихне птицю.
Може, ще вчасно²².

Саме під впливом щойно цитованих рядків автор цієї статті намагається зробити свій внесок у розвиток цього своєрідного рослинного образу.

Лисички – вже давно не грамофони:
Супутникових череда антен.
А з павутинок лине: "Тінь там тоне..." –
То грає вітер, лісовий Шопен.
... Це – світ подільський. Листя ніжнотонне,
Проміння сонця різьблене. Блажен
Той, хто знайде свій шлях в обителі камен, –
Там усміхнуться білозубо шампінйони,
Там виногроном зачарують гливи,
Там боровик – везіння символ особливий,
Який не так і легко віднайти,
Там підосичник – лісовий підсвічник –
Несе свій вогник між дерев правічних,
Куди – й не хочеш – та вернешся ти.

(Н.Науменко).

Усе вищесказане дало нам змогу зробити такі висновки.

Українська матеріальна та духовна культура репрезентує досить активне і гнучке застосування рослинного образу. Це – різні функції, які він може виконувати (від декорування ліричної оповіді до вираження сутності, ідеї твору), й стилістичні прийоми (зіставлення явищ природи зі станами людської душі), і творення нових конотацій на ґрунті традиційних значень.

Так, гриби, широко відомі як незамінний складник екосистеми лісу та цінний харчовий продукт української кухні, стають поетичною деталлю, дослідження якої вельми важливе для розуміння кулінарних традицій нашого народу, особливостей його образного мислення, що виявляється у розмаїтих метафоричних назвах грибів і утворених на цьому ґрунті художніх образів.

Свого часу О. Потебня визнавав мову головною засадою пізнавальної діяльності людини, даючи їй визначення "мова-як-мислення". Це можна сказати й про представлену в аналізованих поезіях "мову грибів", адже у поетичних творах, які належать до різних жанрів та стильових систем, вона має неабияке значення у пізнанні архетипно-символічного світогляду українського народу та внутрішнього світу окремої людини.

¹ Солоухин В. А. По гриби; А. Н. Стрижев. Заметки фенолога. – 2-е изд. – М., 1975. – С. 3; ² Панасенко Н. И. Народная медицина и удивительный мир растений глазами филолога, или Диссертация на тему... – К., 2005. – С. 44; ³ Северянин И. Громокопящий кубок. Избранная лирика. – М., 1988. – С. 39; ⁴ Там само. – С. 136; ⁵ *Времена года* в поэзии Серебряного века. Какие дни и вечера!.. – М.: Изд-во ЭКСМО, 2006. – С. 291; ⁶ *Народний сонник* / упоряд., записи, передмова М. Дмитренка. – К., 2005. – С. 59; ⁷ Солоухин В. А. По гриби... – С. 25; ⁸ Антонич Б.-І. Велика гармонія (Модерністична поезія ХХ століття). – К., 2003. – С. 184; ⁹ Там само. – С. 185; ¹⁰ *Мандрівник і риболов: Природа у творчості Володимира Свідзінського та Максима Рильського* / упоряд. І. Андрусяк. – К., 2003. – С. 59; ¹¹ Там само; ¹² *Вінграновський М. С. Вибрані твори: в 3-х т. – Т. 1: Поезія.* – Т., 2004. – С. 350; ¹³ *Девдера М. Таємниці словесної творчості. Книга для учителів і усіх охочих.* – Вінниця, 2003. – С. 66; ¹⁴ *Качуровський І. В. Село. Осінні пізноцвіти. Поезія 1990–2000 рр.* – К., 2000. – С. 57 (*Поезії І. Качуровського цитуються за цим виданням; сторінки вказуються у круглих дужках у тексті статті*); ¹⁵ *Справочник грибника* / Сост. В. В. Онищенко; худож.-оформитель Д. В. Панченко. – Х., 2005. – С. 118; ¹⁶ Солоухин В. А. По гриби... – С. 124; ¹⁷ *Рильський М. Т. Слово про рідну матір: Поезії.* – К., 1977. – С. 193; ¹⁸ Там само. – С. 150; ¹⁹ *Справочник грибника...* – С. 141; ²⁰ *Новикова М. Міфи і міся. – К., 2005. – С. 303–304;* ²¹ *Науменко Н. В. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ століть: монографія.* – К., 2005. – С. 100; ²² *Герасим'юк В. Була така земля...: Вибране.* – К., 2003. – С. 88.

Штрихи до портрета Ігоря Качуровського (читаючи "Строфіку")

"Строфіка" (1967) – перша частина віршознавчого триптиха Ігоря Качуровського, найоб'ємніша і, на наш погляд, найцікавіша. І за обсягом, і за змістом вона суттєво відрізняється від перших двох частин ("Метрики" та "Фоніки"). У передмові до першої книжки триптиха Ігор Качуровський зазначає: "З огляду на підручниковий характер "Метрики" та "Фоніки" автор мусив відмовитися як від полеміки з деякими українськими і неукраїнськими дослідниками, так і від викладу певних літературознавчих гіпотез..."¹. Як бачимо, "Строфіки" тут не названо. І справді, перша книга частково випадає зі строгих канонів жанру підручника, вона не має деяких його формальних ознак, тут автор не утримується від наукової полеміки з попередниками щодо термінів, та й композиційна будова її "вільніша", ніж це прийнято у підручниках.

Про різнотипність розділів "Строфіки" говорить сам автор: "Ми свідомо уникаємо однакової структури розділів"². Структура "Строфіки" ускладнена різноманітними, часом дуже широкими відступами, які мають і полемічний, і естетико-ідеологічний характер. До того ж, часто він веде мову не як імперсональний науковець (як то заведено), а від свого імені. Так він говорить про власні уподобання "з двох мадригалів, які я люблю..." (128) чи розповідаючи випадки зі свого життя ("Але що за дивна примха, – сказала мені одна аргентинська поетка, – працювати над питанням строфіки!..." (79)).

Та ці деталі аж ніяк не перекреслюють статус і жанр цієї наукової праці. Це безперечно підручник, в якому запропоновано найповніший і найдетальніший опис строфіки в українському літературознавстві, простежено історію багатьох строф чи строфічних форм, наведено широкий ілюстративний матеріал. Це підручник – у широкому розумінні цього слова, – що справді поєднує навчальну мету з виховною, яка для автора є не менш важливою. Ігор Качуровський цього й не приховує. "Строфіка", – пише він, – "призначена для літературознавців – філологів у широкому розумінні цього слова. Але читатимуть її і поети, які не завжди мають достатнє теоретичне підґрунтя" (87). І він раз по раз звертається саме до молодих українських поетів як до основного адресата своєї праці. Таким чином, "Строфіка", як і весь віршознавчий триптих, набуває характеру настанови поета своїм учням, стає своєрідною варіацією давнього дидактичного жанру "Мистецтво поетичне".

Навчаючи молодих поетів, автор прагне відкрити їм красу поетичного світу, що має назву Кларизим, "де все ясно, просто, зрозуміло" (89), з тим, щоб поети могли стати до розбудови цього світу, наповнювали його своєю творчістю і не дали йому занепасти. Така мета

зумовлена тим, що цей світ, на думку вчителя, знаходиться під загрозою і може зникнути, якщо нове покоління поетів не знатиме культурних джерел, що його наповнюють. Острах такої перспективи раз по раз звучить в словах автора: "Одноманітність строфічних засобів сучасної поезії стає просто-таки вбивчою: три-чотири різновиди катрена, неодмінний сонет, та іноді дво-, п'яти- або шестивіршова строфа – і це все" (254). Убогість сучасних поетичних (зокрема, строфічних) засобів, на думку автора, уже приводить до того, що залишаються незаповненими значні поетичні простори. І в словах його звучить сум і розпач. Ось, наприклад, автор говорить про експеримент з триклаузульною строфою, який "безумовно слід вважати вдалим, але він повисає в порожнечі, за ним нічого нема, його не підхоплюють і не затверджують. Так ніби проклали дорогу, а по ній не ходять" (34). Часто авторові доводиться констатувати, що, окрім його власних творів, зразків якоїсь строфи чи строфічної форми, в українській поезії немає. Тобто не поповнюється новими творами той світ, який міг би ще потенційно розширюватися і розвиватися. Однією з перешкод до цього, як уже зазначалося, є недостатня обізнаність поетів з класичними надбаннями вірша. Адже, як стверджує Ігор Качуровський, відроджувати і підтримувати поетичний світ Кларизму можуть лише знавці, *культурні* особистості. "Так чи інакше, культурній людині, а особливо поетові, знати їх потрібно", – пише він про строфи історичної вартості (203); "...для культурного читача це ритм досить звичний і легко читабельний", – зауважує про третю архілохову строфу (101); "...ці строфи зустрічаються лише у поетів високої культури...", – говорить про античну строфіку (104).

Цікаво спостерегти, якими ж виховними прийомами і методами оперує автор. З одного боку, це докір, нарікання на творчість представників модерної поезії, яка буде світ темний, герметичний і негармонійний. З іншого боку – показ краси та гармонії світу Кларизму. "Відчути красу цих строф" (212), – закликає Ігор Качуровський, пишучи про строфу скальдів "драпа". А про сонет каже, що він є "відбитком туги людини за досконалістю, тією точкою, де людині найближче пощастило підійти до естетичного абсолюту" (128).

Поряд з цим ідеться й про невичерпність та позачасовість (вічність) Кларизму. І тут автор підручника вдається до математичних переконань, до своєрідної магії великих чисел, які свідчать про практично безмежні потенції використання класичних строф. Так, про п'ятивіршові строфи Качуровський пише, що їх кількість становить астрономічні цифри" (65) і "виходить поза межі нашої уяви" (64); про катрени зазначає: "[Я]кщо ж до клаузул чоловічих, жіночих і дактилічних додати ще гіпердактилічні, то кількість різновидів катрена збільшиться фактично до безмежності" (60). Астрономічні цифри, безмежність – чи це не характеристики Всесвіту?

І цей поетичний Всесвіт, перспективи якого відкриває Ігор Качуровський, має назву Кларизм. "Цими і подібними підрахунками математично доводимо, що всякі розмови про вичерпаність форм "старого мистецтва" є в кращому разі безвідповідальні, а в гіршому – свідомий фальсифікат, розрахований на необізнаний читача з науковим мистецтвознавством" (69), – підсумовує автор.

Особливу увагу у "Строфіці" відведено сонетові – цій формі присвячено два розділи, в яких запропоновано детальну історію, географію і типологію сонета. І перспективи його використання виявляються дуже широкими. Поетів-сонетистів – представників різних країн і літератур – у книзі названо понад 150, причому щоразу, коли автор заходиться перераховувати сонетистів – представників якоїсь із літератур, він зауважує, що перелік цей далеко не повний, додаючи наприкінці списку або красномовні крапки, або слова "та багато інших" (114, 115).

У "Строфіці" описано понад 30 різновидів та "побічних форм" сонета (серед яких і подвійний, і фігурний, і двомовний). Догматично жорстких норм для сонета немає, – наголошує Ігор Качуровський. Сонет – не конче повинен бути написаний п'ятистопним ямбом; він може мати дві, три, чотири, п'ять рим або ж бути неримованим; від правила, що забороняє повторювати слова, теж можна відступати. Тобто і ця тверда строфічна форма, як показує Ігор Качуровський, пропонує широкий простір для творчості та варіацій.

До того ж, сонет пройшов випробування часом: "[т]ой факт, що сонет існує безперервно на протязі 700 років, вже сам з себе промовляє на користь сонета", – наводить автор "цифровий" аргумент і додає: "[з]відси висновок, що сонет є естетичною вартістю, незалежною від часу і простору, а якщо вже йому треба бути відбитком, то він є відбитком не скороминучих форм людського існування, а чогось глибшого, якоїсь потаємної суті людини" (128). Сонет – це вічна і справжня цінність у поезії. А вічне мистецтво, як слушно зауважив автор "Строфіки", гоїть рани, воно приносить радість і гармонію.

Розповідаючи про царину строфіки, Ігор Качуровський захоплено і залюблено прагне передати читачеві свої мистецькі уподобання. Він хоче показати ту поетичну красу, яку бачить він сам. І завдяки цьому, завдяки бажанню захистити zagrożені мистецькі цінності ми бачимо крізь текст підручника портрет самого автора – науковця, який широко каже, що він любить те, про що розповідає, те, чого прагне навчити.

¹ Качуровський І. Метрика: Підручник. – К., 1994. – С. 7; ² Качуровський І. Строфіка: Підручник. – К., 1994. – С. 163 (далі при цитуванні цього видання у статті вказується сторінка у круглих дужках).



Ігор Качуровський
портрет роботи Мирослави Сакович (полотно, олія)



**Ігор з батьками
Київ, середина 1920-х рр.**



За років навчання в Курському педінституті



**Ігор Качуровський і Віктор Коптілов –
зустріч в Українському Вільному Університеті
Мюнхен, 2001 р.**



**На "Острові квітів" (Боденське озеро)
1990-ті рр.**



Подружжя Качуровських. Мюнхен, 1990-ті рр.



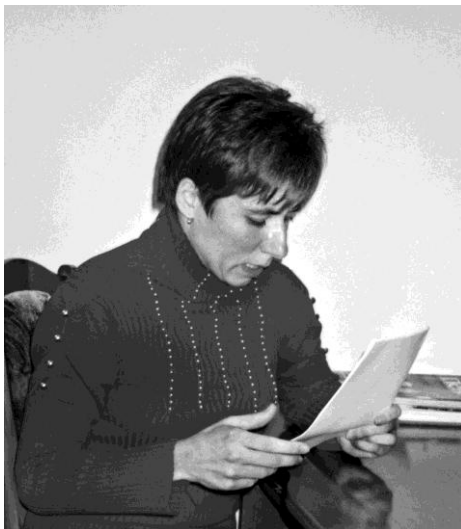
*"І чекав боровик понад стежкою,
Щоб тобі лише датися в руки"*



Проф. Костенко Наталія Василівна



Олена Бросаліна



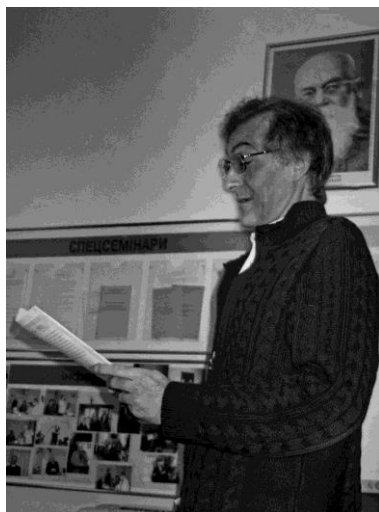
Надія Гаврилюк



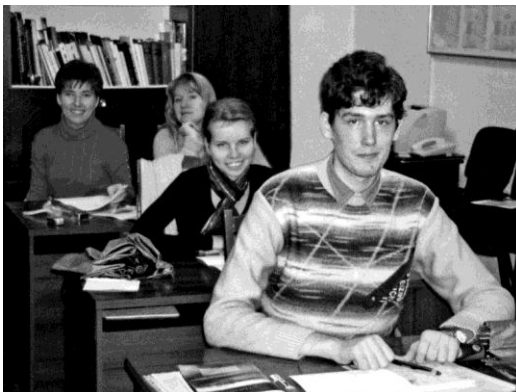
Наталія Науменко



Дмитро Теряєв



Проф. Пустовіт Олександр Віталійович



Учасники віршознавчого семінару



**Н. Костенко, Н. Гаврилюк, Н. Науменко, В. Афанасьєва,
Я. Ходаківська, В. Левицький, О. Башкірова**