

**Віршознавчий семінар,  
присвячений пам'яті  
Галини Кіндратівни Сидоренко**

Збірник наукових праць  
та спогадів

28 травня 2007 року

ВПЦ Київський університет  
2008

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 № 2 від 26 червня 2007 року)*

Віршознавчий семінар, присвячений пам'яті Галини Кіндратівни Сидоренко: Збірник наукових праць та спогадів / Упорядники Н. В. Костенко, Є. І. Ветрова, Я. В. Ходаківська. – К., 2008.

У збірнику публікуються статті з актуальних проблем віршознавства, спогади та матеріали.

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

# Фото Галини Кіндратівни Сидоренко



# ЗМІСТ

<b>Наталія Костенко</b>	
Вступне слово. На 20-ті роковини смерті Г. К. Сидоренко .....	6
<b>Євгенія Ветрова</b>	
Спогади про наукового керівника .....	7
<b>Юрій Григорович Вєрвєс</b>	
Спогади сина (з виступу на семінарі) .....	10
<b>Віра Вєрвєс</b>	
Моя дядина (з виступу на семінарі).....	11
<b>Микола Сулима</b>	
Уклін Галині Кіндратівні .....	12
<b>Рецензія</b> професора Г. К. Сидоренко на кандидатську дисертацію М. М. Сулими "Українське віршування кінця XVI – початку XVII ст." (К., 1982; російською мовою).....	13
<b>Надія Гаврилук</b>	
Ронделі Євгенії Кононенко .....	18
<b>Андрій Підпалій</b>	
Визначення верлібрової форми і "монтаж та колаж" .....	24
<b>В'ячеслав Левицький</b>	
Семантичний ореол Х6ЖчЖч на помежів'ї модернізму й постмодернізму в українській поезії .....	30
<b>Дмитро Теряєв</b>	
Ритм і золотий перетин у структурі поетичного мовлення (експериментально-фонетичне дослідження) .....	43
<b>Ярина Ходаківська</b>	
Строфіка Юрія Андруховича: таємниці і закономірності .....	55
<b>Наталія Науменко</b>	
Спадкоємність наукових традицій дослідження українського вільного віршування .....	63
<b>Олена Бросаліна</b>	
Давньоанглійський алітераційний вірш: спроба експериментального перекладу.....	70
<b>Валентин Мальцев</b>	
Українське віршування 10-х років XIX століття. Метрика і ритміка .....	79
<b>Ніна Чамата</b>	
Галина Сидоренко – шевченкознавець.....	89
<b>Наталія Костенко</b>	
Про 12 <sub>6</sub> –11' <sub>6</sub> -складовий вірш Т. Г. Шевченка.....	91

**Вступне слово  
На 20-ті роковини смерті проф. Г. К. Сидоренко**

Минуло 20 років як пішла від нас у вічність видатна людина і педагог, талановитий вчений, літературознавець і фольклорист, один із провідних українських віршознавців ХХ ст., доктор філологічних наук, професор Галина Кіндратівна Сидоренко. Вона померла 28 квітня 1987 р. у м. Києві.

Життя університетського вченого належить учням і науці, це його покликання і доля.

Галина Кіндратівна Сидоренко народилася 14 липня 1920 р. у м. Києві. В 1938 р. вона вступила до Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка. Під час евакуації продовжила навчання в Казахстані у м. Кзил-Орда в Об'єднаному українському держуніверситеті, який закінчила 1942 р. Того ж року вступила в аспірантуру по кафедрі історії української літератури і завершила її – після перерви навчання у зв'язку з реєвакацією – в тому ж університеті в 1946 р.

З 1946 по 1949 рр. вона працювала в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії; з директором Інституту – великим українським поетом академіком Максимом Тадейовичем Рильським – Г. К. Сидоренко та її чоловік, відомий вчений-славист академік Г. Д. Вервес підтримували дружні стосунки до останнього дня його життя (як відомо, перу Г. Д. Вервеса належить, поміж інших, одна з кращих його праць "Максим Рильський в колі слов'янських поетів", 1972).

У 1948 році Г. К. Сидоренко захистила кандидатську дисертацію на тему "Літературно-критичні погляди Івана Франка".

Понад 30 років – з вересня 1949 р. і до виходу на пенсію у 1987 р. – Г. К. Сидоренко працювала в університеті ім. Т. Г. Шевченка, спочатку на посаді доцента, а потім професора кафедри історії української літератури. У 1967 р. вона захистила докторську дисертацію, на основі якої була видана відома монографія "Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка" (1972).

Основними напрямками наукової діяльності Г. К. Сидоренко були: історія і теорія українського вірша, історія української літератури ХІХ–ХХ ст., теорія літератури, українська народнопоетична творчість. Вона опублікувала близько ста наукових статей та низку монографій і нарисів, що друкувалися в Україні та Польщі. Вихід кожної з її книжок був подією. Основні її праці (монографії):

"Літературно-критична діяльність Івана Франка. Історико-літературний нарис" (К., 1956).

"Віршування в українській літературі" (К., 1962).

"Ритміка Шевченка" (К., 1967).

"Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка" (К., 1972).

"Від класичних нормативів до верлібру" (К., 1980).

Остання книга була наслідком її роботи над науковою темою "Вільний вірш в українській літературі". У цей час Г. К. Сидоренко узяла під свою опіку двох молодих талановитих пошуковців: М. М. Сулиму і Б. І. Бунчука. Обидва поповнили цех віршознавців: останній захистив кандидатську дисертацію про український верлібр, а перший зосередився на українському віршуванні кінця XVI – початку XVII століття. Обидва згодом стали докторами наук, професорами, а М. М. Сулима – ще й член-кореспондентом НАН України.

Віршознавчі праці Г. К. Сидоренко в цілому охоплюють всю історію українського вірша – від його витоків до наших днів, від народнопісенної ритміки до верлібру. Причому історичний огляд усіх етапів розвитку українського віршування поєднувався з глибоким теоретичним аналізом, а специфіка ритмоутворення пов'язувалася з особливостями художньої мови. Г. К. Сидоренко ґрунтовно дослідила вірш класиків української літератури, насамперед Т. Шевченка та І. Франка, а в останній своїй праці "Від класичних нормативів до верлібру" створила яскраві ритмічні характеристики поезії В. Чумака, П. Тичини, А. Малишка, П. Воронька та багатьох інших.

Як талановитий викладач Г. К. Сидоренко читала лекційні курси народнопоетичної творчості, історії української літератури першої половини XIX ст., спецкурси "Історія української поезії", "Поетика народної пісні". Вона упорядкувала збірник "Українські народні пісні. Народно-побутова лірика" у двох частинах. Підготувала ряд посібників і підручників з літературознавства: "Аналіз літературного твору. Посібник для вчителів" (1959, у співавторстві), "Основи літературознавства" (1962), "Як читати і розуміти художній твір. Книга для учнів" (останній посібник вийшов уже після її смерті, 1988 р.).

Отже, протягом досить короткого творчого життя Г. К. Сидоренко реалізувала багато цікавих наукових задумів, які збагатили українське літературознавство, віршознавство і фольклористику новими ідеями та спостереженнями.

Сьогодні те, що було почате нею, продовжують і розвивають її численні учні.

**Євгенія Вєтрова**

**Спогади про наукового керівника**

Я познайомилася з Галиною Кіндратівною на науковому абонементі бібліотеки Київського державного університету ім. Тараса Шевченка.

Ми стояли в черзі, щоб здати літературу. Я тримала в руках томик Віктора Шкловського "О прозе". Ми розговорилися. Галина Кіндратівна поцікавилась, чим я займаюся. На той момент я досліджувала проблему взаємопроникнення прози та поезії. Галину Кіндратівну цікавила проблема верлібру. Ми обмінялися телефонами і з того часу постійно спілкувалися, стали друзями.

Галина Кіндратівна запросила мене до себе, але попередила, що, коли зустрічатимемося, не можна використовувати парфуми, оскільки це може спровокувати у неї напад астми. Було зрозуміло, що людина хворіє, але я не уявляла тоді, наскільки це було серйозно. Завжди при зустрічах Галина Кіндратівна була весела, життєрадісна, оптимістична. Про її хворобу не можна було б навіть здогадатися.

Працювати з нею було надзвичайно цікаво. У неї було енергійне, сильне, рішуче мислення. Часто вона демонструвала широке, космічне бачення проблем. Я дуже любила читати, що вона пише на полях моїх робіт. Якщо якісь міркування здавалися їй цікавими, вона продовжувала думку, наводила підтвердження цитатами, додавала власні нові ідеї.

Коли ми вперше зустрілися вдома у Галини Кіндратівни, я показала їй свої розробки з теми, якою цікавилася. Власне, це були науково-художні есе, які я писала для задоволення власного інтересу і зовсім не міркувала тоді в термінах дисертації абощо. Переглянувши цей матеріал, Галина Кіндратівна твердо сказала: "Треба визначитися з темою дисертації і починати працювати над нею!" Тоді ж вона запропонувала мені підготувати доповідь на донецьку конференцію 1977 року, про проведення якої було оголошено. Коли я принесла тези доповіді "Спостереження над структурою часу в поемі Уолта Уїтмена "Листя трави"", Галина Кіндратівна відразу ж дописала у дужках: "Біля витоків верлібру". Це відкривало історичний ракурс дослідження, розширювало простір думки.

На Донецьку республіканську конференцію "Цілісність художнього твору і проблеми його аналізу в шкільному та вузівському вивченні літератури" ми приїхали втрьох: Галина Кіндратівна Сидоренко, Микола Сулима і я. Галина Кіндратівна опікувалася мною та Миколою: ввела в коло науковців – познайомила з Михайлом Гіршманом, Сергієм Кормиловим, цікавими молодими дослідниками. Ми бігали з секції до секції, слухали доповіді один одного, раділи свіжим ідеям. Поверталися додому на крилах сподівань на майбутню плідну роботу. Після донецької конференції я негайно взялася до дисертації, і вже ніщо мене не могло відірвати від праці над нею.

Як керівник моєї дисертації "Вільний вірш у поезії США 1960–1970 років" Галина Кіндратівна багато для мене зробила. Вона намагалася добитися для мене місця в аспірантурі, але в ті часи це було досить складно. Отже я працювала як пошукувач. Коли робота була майже

готова, Галина Кіндратівна звернулася на кафедру зарубіжної літератури КДУ, яку очолювала тоді професор Кіра Олександрівна Шахова, з проханням посприяти наданню мені річної аспірантури для завершення дисертації. Спільними клопотаннями мети було досягнуто, і ми всі втроях раділи з цього.

Галина Кіндратівна була не тільки чудовим науковим керівником, вона цікавилася моїм життям, життям моєї сім'ї, спілкувалася з моїм батьком і моїм маленьким сином. Її судження про життя були непересічні й раптові. Якось вона кинула таке: "Людина повинна суміщати в житті якості людини з умінням бути твариною. До цього теж треба мати талант". І, справді, вона раділа фізичному існуванню як мала дитина. Може тому це відчуття було особливо гострим, що вона нечасто добре себе почувала. У неї було передчуття, що їй відведено небагато часу у цьому житті. Так і сталося: вона передчасно пішла.

Її цікавила моя поезія. Якось вона попросила мене показати їй мої вірші. Я принесла товсту папку. Коли Галина Кіндратівна все прочитала, ми зустрілися. Я відчувала, що вона схвильована: "Не можна весь час тримати це у себе в столі. Це має бути видано!" І вона направила мене в Спілку письменників – у відділ по роботі з молодими авторами. Мій рукопис потрапив, здається, до Валерія Гужви. Прочитавши рукопис, Валерій був зі мною відвертий: "В Україні цього не надрукують. За кордоном – так! Спробуйте ще в Москві". І справді, мої перші публікації поезій з'явилися в Москві, потім вийшли книги: у США (1997) і, нарешті, у 2007 році – в Україні. Але, на жаль, Галина Кіндратівна до цього моменту вже не дожила.

Вона померла у 1987 році, коли я була на стажуванні в МДУ. Після повернення до Києва я прийшла до Григорія Давидовича Вєрвеса, видатного вченого-славіста, коханого чоловіка Галини Кіндратівни, або Ганнусі, як він ніжно її називав. Він дуже побивався за улюбленою дружиною, не уявляв свого життя без неї. Показував мені фотографії її молодості. На одному фото вона була в українському національному вбранні: віночок, сорочка-вишиванка, кептарик – така гарна! Вона тоді співала в українському народному хорі.

Я думаю, найліпше, що можна зробити для вшанування пам'яті Галини Кіндратівни, – це продовжувати її справу: розробляти нові наукові теми, проводити нові дослідження, видавати цікаві віршознавчі матеріали, створювати справжню поезію, без якої не було б віршознавства. Тож, дай нам, Боже, успіхів на цій ниві!

**Спогади сина  
(з виступу на семінарі)**

Я був один син у сім'ї. А наша сім'я була родиною науковців. Батько, Григорій Давидович Вервес, був дуже відомим філологом, мати теж філолог. Так що виріс я у філологічному середовищі. Коли я був маленьким, до нас додому приходили в гості багато цікавих людей, часто заходив Максим Тадейович Рильський. Завжди всі збиралися за столом. Але без того шумного застілля, як зараз, де всі доводять, хто найголовніший. Були інтелігентні виступи і цікаві розмови.

Малим я дуже цікавився літературою, знав багато віршів, але потім захопився всілякими жуками та іншими комахами, і ось займаюся ними все життя: я ентомолог.

У нашій сім'ї була така наукова атмосфера, що коли я був маленьким, то не тільки готував уроки, але й грався у науку: то жука знайду і його намалюю, то жабу додому принесу, то ще що-небудь. Батьки були дуже толерантні до того, що не вийшло з мене філолога. Водночас на все життя вони мені прищепили любов до літератури.

Треба сказати, що стосунки між батьками завжди були ніжні, батько маму любив і, коли вона померла, він дуже переживав. Йому було вже шістдесят сім років, і хоч як йому було важко, але він присвятив решту свого життя пам'яті матері. Саме він підготував і видав останню її книжку "Як читати і розуміти художній твір" (1988). Він зібрав записи матері: конспекти лекцій, намітки статей тощо і зробив цю книгу. Вважаю, що вона корисна не тільки для школярів, а й для студентів. Хоч я не філолог, але мені вона дуже сподобалася, адже вона вчить, як читати твір, як його розуміти, що таке метафора, епітет тощо. Про це розказано не сухою науковою мовою, а просто і дуже цікаво. Так що ця книжка – спільна робота моєї матері і мого батька, хоч батько був не віршознавцем, а фахівцем зі славістики, полоністом.

Ще хочу сказати, що скрізь, де б я не потрапив у філологічне середовище, мою матінку дуже добре знають. Скажімо, коли я працював в університеті, літня практика проводилася в Канівському заповіднику. Поряд – могила Шевченка і музей, у якому довгий час директором була Зінаїда Панасівна Береза. Це учениця матінки. І у Чернівцях також свого часу я говорив з деканом філологічного факультету Чернівецького університету Борисом Бунчуком, він пригадував свої зустрічі з матір'ю, яка була його науковим керівником. І те, що в університеті проводяться Сидоренківські читання, свідчить, що матінка була непересічною людиною.

Важко було в ті часи, але ні батько, ні мати не були кар'єристами. Мати працювала професором кафедри, батько завідував відділом

в інституті, однак коли адміністративна робота заважала їхній роботі вчених, вони робили вибір на користь науки. Я дуже хочу вам подякувати за вшанування пам'яті матері і все, що в мене є (так склалося, що в мене залишилося мало матеріалів), ми все передамо вам.

Я також довгий час працював в університеті, близько п'ятнадцяти років завідував кафедрою зоології. І лише два роки тому перейшов у Державну академію житлово-комунального господарства, де очолюю кафедру екології і охорони природи.

І ще раз насамкінець хочу раз подякувати всім присутнім за вшанування пам'яті моєї мами. Спасибі.

***Віра Вервес***

### **Моя дядина (з виступу на семінарі)**

Галина Кіндратівна – моя дядина. Мій тато і Григорій Давидович – рідні брати, а вона дружина Григорія Давидовича. Однак для мене вона була чи не найбільшою родичкою.

Я працюю в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, що розташований на території Софійського заповідника. Саме там зберігається їхній архів. Свого часу я переконала Григорія Давидовича і Галину Кіндратівну передати до нас архіви. І дуже хотілося б, щоб ці архіви були належним чином упорядковані та затребувані (нині вони у розсипу). Тому я хочу звернутися до університетської громадськості та особисто до ректора університету В. В. Скопенка з проханням посприяти у цьому.

Про Галину Кіндратівну як вченого мені складно говорити, тому що я просто філолог, не науковець. Однак хочу поділитися з вами одним спогадом, який хараткреизує її як людину. Двадцять два роки тому народилася наша друга дитина. І раптом у вихідний день чую дзвінок о сьомій годині ранку. Відчиняю двері – Галина Кіндратівна: "Віро, я тільки подивлюся на дітей". Знаєте, це так було... Я навіть не знаю, як сказати, як це було... От вона підходить до дітей... Хлопець мій, Богдан, був уже в третьому класі, Інна манюсінька, тільки народилася. Галина Кіндратівна подивилася і каже: "Віро, я таких дітей іще не бачила. От твої найкращі". І до кого б не приходила, вона всім казала: твої найкращі, і воно ж так і є, що матері її діти найкращі. Оце така вона була людина. І я пишаюся тим, що наші родичі: всі небоги Григорія Давидовича, всі небоги Галини Кіндратівни, вони стали такими українцями-патріотами, вони всі мають вищу освіту, але це не просто для того, щоб мати вищу освіту. Вони всі прекрасні фахівці, всі прекрасні люди. Знають українське слово, знають

йому ціну, мають гідність українську – вони патріоти. І я дуже вдячна цій родині. Ми з братом дуже любимо свою родину. І вам теж спасибі, за те що ви нас підтримуєте і зберігаєте пам'ять про мою дядину.

**Микола Сулима**

### **Уклін Галині Кіндратівні**

З Галиною Кіндратівною Сидоренко я вперше зустрівся на філологічному факультеті Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка. Здається, це був семінар з віршознавства. Галина Кіндратівна вже тоді потерпала від астми, вона кашляла від крейдяного пилу, але все одно намагалася написати на дошці ту чи іншу версифікаційну схему. Я вже щось знав про верлібр, отож, вирішив писати курсову роботу про один із творів Мих. Саченка, написаний вільним віршем (Михайло тоді був другокурсником). Проте Галина Кіндратівна делікатно порадила мені взяти твір іншого поета, мовляв, Мих. Саченко хай ще утвердиться як поет. Я зважив на її пораду, хоч і неохоче: взяв чийсь твір, пронумерував рядки (за методикою О. Жовтиса) і здійснив аналіз, одержав залік. Уже після закінчення Київського університету я чув Галину Кіндратівну під час захисту кандидатської дисертації А. Костецького – вона брала участь в обговоренні. У той час я всерйоз захопився творчістю Михайля Семенка, проте дисертації про нього писати мені б ніхто не дозволив. І я почав вигадувати тему, в якій би не можна було обминути творчості поета-футуриста. Так виникла ідея писати дисертацію про верлібр. Я прикріпився до кафедри української літератури. Галина Кіндратівна згодилася бути моїм керівником. На жаль чи на щастя, мене випередив Б. Бунчук, отож, я вирішив писати дисертацію про місто в українській поезії...

Галина Кіндратівна, щоб дати мені можливість надрукуватися, якось запропонувала мені співавторство: їй замовили статтю про версифікаційну майстерність І. Я. Франка – вона доручила мені написати про верлібр у його творчості. Галина Кіндратівна порадила мені поїхати в Донецьк із доповіддю про верлібри Максима Рильського. Одного разу вона дала мені вирізку з газети – це були висловлювання видатних учених про етику наукового життя. Одне слово, Галина Кіндратівна постійно дбала про мене.

У 1979 р. доля занесла мене в Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. Тут також довелося змінювати тему дисертації: я почав писати роботу про українське віршування кінця XVI – початку XVII ст. Чомусь у відділі давньої української літератури вважали, що ця дисертація підпадає під ваківський шифр "Українська література". Коли ж її дали на експертизу Галині Кіндратівні, то вона наполягла, щоб

я захищав роботу з двох спеціальностей: "теорія літератури" й "українська література". Довелося скласти ще й кандидатський іспит з теорії літератури, але це врятувало мене від виклику до московської Вищої атестаційної комісії, позаяк там неодмінно б звернули увагу на те, що дисертація не зовсім правильно "зашифрована". Коли Галина Кіндратівна готувалася представити мою дисертацію до захисту й визначити її шифр (на чому, до речі, наполіг покійний Р. С. Міщук, тодішній секретар спецради), вона помітила моє хвилювання і передала мені записку приблизно такого змісту: "Не дивіться на мою руку (а я помітив, що вона ніби щось править у рефераті). Все гаразд. Робота є" (десь вона, очевидно, зберігається серед моїх паперів). Роботу прийняли до захисту, а першим опонентом призначили Галину Кіндратівну (другим опонентом був Г. М. Сивокінь, зовнішній відгук писали в Інституті літератури АН Білорусі, у відділі білоруської дожовтневої літератури). Я успішно захистився. Не останню роль у становленні мене як віршознавця відіграла, звичайно ж, Галина Кіндратівна Сидоренко, за що я їй безмежно вдячний.

Дозволю собі оприлюднити відгук Г. К. Сидоренко на мою кандидатську дисертацію (подається мовою оригіналу, бо він писався з розрахунку на читання московськими фахівцями).

### **Рецензия**

*официального оппонента*

*доктора филологических наук профессора СИДОРЕНКО Г. К.*

*на работу СУЛИМЫ Николая Матвеевича*

*"Украинское стихосложение конца XVI – начала XVII вв."*

*(Киев, 1982), представленную на соискание ученой степени кандидата филологических наук.*

*172 с. машинописи (включая приложение и библиографию)*

Диссертационное сочинение Николая Матвеевича Сулимы "Украинское стихосложение конца XVI – начала XVII вв." не является исключением в возросшем потоке исследований по древнерусской и древнеукраинской литературе. Не так давно на заседании этого же Совета успешно защищена докторская диссертация В. П. Маслюка по истории филологических наук на Украине в XVII–XVIII вв., не далее, чем неделю тому назад, в Киевском государственном университете с большим успехом прошла кандидатская диссертация Л. М. Копаницы "Феофан Прокопович и Антиох Кантемир". Можно назвать и другие труды как диссертационного назначения, так и монографии и статьи, в которых интерес к развитию теоретического мышления и художественного творчества более или менее отдаленного от нас

времени объясняется стремлением внести существенные коррективы в толкование старых фактов, коррективы, вытекающие из главного требования марксистской методологии – историзма и диалектического понимания в оценках фактов и их объяснении. Таким образом, диссертант своевременно включился в работу, уже начатую и продолжающуюся в советском, в частности в украинском, литературоведении. Так как он представил исследование по теории стиха, то необходимо отметить, что и в этой области он представляет новейшее направление, противостоящее старому формализму и описательству, исходящее из принципа содержательности формы и высокого эстетического предназначения стихотворной речи.

Актуальность диссертации Н. М. Сулимы определяется тем отношением к исследованию историко-литературных и теоретических вопросов далекого прошлого, которое установилось в советском литературоведении в настоящее время. Это: пересмотр оценок, основным направлением которых была либо чрезмерная архаизация творчества основателей нашей культуры, либо, наоборот, неосмотрительно модернизированный подход к своеобразным и неповторимым явлениям прошлого. Соискатель обратился к вопросам силлабического стихосложения, в объяснении которого осталось до сих пор много консервативного и предвзятого. Он взял на себя труд изучить и оценить истинную картину развития стихосложения в украинской литературе в самых его истоках, чего в такой форме и с такой тщательностью в украинском стиховедении еще никем сделано не было. Поэтому работа Н. М. Сулимы является не только актуальной, но и новаторской. Выводы диссертанта об оригинальной почве, на которой возникло и развилось силлабическое стихосложение на Украине, опровержение сильно преувеличенных утверждений о преобладающем влиянии равносложных форм польского стиха, открытие в ритмической структуре силлабических стихов к тому времени уже традиционной величины, своеобразного ритменного эквивалента, удачно названного автором клише, изучение эстетической нагрузки ритма, связанной, в частности, с интонационными вариациями во время чтения, – эти и другие итоги исследования изложены в ходе анализа конкретных образцов творчества поэтов XVI–XVII вв., теоретических представлений той поры, а также верных и ошибочных (последних, разумеется, в критическом плане) взглядов предшественников диссертанта.

Безосновательность устаревших утверждений о полностью заимствованном характере силлабической системы, подкрепляемых зачастую ссылкой на авторитет М. Ломоносова (а ведь Ломоносов настаивал на таких выводах в пылу борьбы за полный переход к силлабо-тонике), о ее эстетической несостоятельности опровергается анализом творчества поэтов, расширяющих тематику поэзии, вводящих

новые жанры, совершенствующих технику стиха (М. Смотрицкий, А. Рымша, Кирилл Транквиллион Ставровецкий, анонимы, Стефаний и Лаврентий Зизаний, Дамиан Наливайко, Памво Беринда, Давид Андриевич, Тарасий Земка, Гавриил Дорофиевич, Кассиан Сакович и др.). Взаимосвязь с народным творчеством и процессы развития стихосложения во всем западноевропейском регионе представили соискателю достаточно внушительный материал для доказуемости научных положений его работы.

Таким образом, труд Н. М. Сулимы является существенным восполнением тех разделов украинского стиховедения, которые до сих пор отставали от новейших запросов науки. Это важно как для установления научной истины, так и в деле обучения студентов-филологов, выработки у них правильных представлений о ходе идейно-эстетической эволюции в литературе.

Работа выполнена по методике, разработанной в секторе стиховедения Института мировой литературы АН СССР доктором филологических наук М. Л. Гаспаровым и заключающей в себе, кроме традиционных описательных приемов анализа ритмики, обязательное составление статистических таблиц, что имеет огромное значение для наблюдений над эволюцией стиховых форм. Такие таблицы выполнены диссертантом и помещены в качестве приложения. Очень жаль, что в наших журналах до сих пор избегают публикации подобных материалов, и разным исследователям в каждом новом случае приходится проходить весь путь заново.

Диссертация состоит из введения, пяти разделов и заключения.

Во введении:

1) поставлены задачи исследования – создать наиболее полную и научно аргументированную характеристику силлабического стихосложения в украинской поэзии на начальных стадиях ее развития (кон. XVI – нач. XVII вв.), исходя из ритмического разнообразия ее образцов и ее эстетических качеств с учетом уровня художественного словесного творчества того времени;

2) освещены наиболее спорные и противоречиво объясняемые прежними научными авторитетами вопросы зависимости возникновения и развития силлабики в украинских виршах от книжных и устно-поэтических влияний.

Не отрицая возможности воздействия польского силлабического стихосложения на украинское, Н. М. Сулима указывает, однако, на его ограниченность рамками 13-сложника и на обилие форм украинского силлабического стиха, не связанных с этим влиянием, часто стоящих близко к народной поэзии. Тут же тщательно проанализированы поэтические материалы и их объяснение в научной литературе, позволяющие судить о разнообразии интонационных оттенков при

чтении вслух старинных стихов, что немаловажно для уяснения их эстетической природы.

Автор считает, что книжную поэзию XVI–XVII вв. следует трактовать как продолжение традиций, сложившихся ранее в устной поэзии, идущих, возможно, еще от Киевской Руси. Предложение ввести термин ритм-клише для обозначения ритменного трафарета, свойственного тому или иному жанру, ритмическому строению, удачно, экономно, и странно, что автор проявил излишнюю нерешительность, называя его гипотезой. Каждый ученый обязан смело и решительно, активно отстаивать и свои убеждения, и вытекающие из них предложения.

Упомянутая вторая часть введения по праву может занять место первого раздела диссертации под названием "Некоторые существенные вопросы силлабического стихосложения" или что-нибудь в этом роде. Тогда введение не будет занимать ровно трети всего исследования (с. 3–53), т. к. на с. 151 помещено уже приложение.

В разделе "Неравносложный стих в украинской поэзии конца XVI – начала XVII вв." (с. 53–69) подчеркивается, что "неравносложник конца XVI – начала XVII вв. может служить важным ориентиром при определении поэтических традиций того времени, принципов построения поэтических произведений" (с. 75). "Неравносложный стих и стих силлабический можно и нужно считать равноправными" (с. 58). Принципиальных возражений эти утверждения не вызывают, но только вряд ли их можно принять за доказательство того, что неравносложные и равносложные стихи следует относить к двум разным системам. Хотя это и вполне возможно, но с равным основанием можно считать, что это не две сосуществующие системы, а одна слогочислительная система с равносложным и неравносложным вариантами в строении стихов, так как внутрискхтовое деление цезурой, система акцентов, стиховая каденция представляют лишь частные различия.

Много примеров силлабической поэзии как поэзии разнообразной и достаточно подвижной в своем естественном ритмическом материале проанализировано во II разделе диссертации, на мой взгляд, центральном в работе – "Метрическое клише правильных силлабических размеров". Особого внимания заслуживает вывод, сформулированный автором следующим образом: "...Возможности языка конца XVI – начала XVII вв., очевидно, позволяли тогдашнему стиху быть еще более разнообразным в ритмическом отношении, но господствующая система, дисциплинируя силлабический стих, одновременно ограничивала его жесткой схемой. И все же, как бы в обход этих ограничений, в языке отражались его возможности и потенции" (с. 95). Из противоречий рождались новые качества, выявившие себя в тонизации силлабического стиха. "Излагая свои мысли, думы и чаяния с помощью силлабики, поэты совершенствовались

ее и, сами того не подозревая, несли в своих стихах зерно новой системы стихосложения" (с. 98).

Следующий раздел – "Клаузула и цезура" (с. 99–118) содержит важные сведения по истории появления и начального развития рифмы в украинской книжной поэзии. "Анализ рифм украинской поэзии конца XVI – начала XVII вв. не подтверждает мнения, что украинские поэты этого периода были зависимы от норм польского стихосложения" (с. 110), а показывает, что рифмование в старинной украинской поэзии в значительной мере связано с народной песенностью.

Далее рассматриваются константная и смысловая цезуры, "неправильные" многосложники, в которых нарушены правила цезурирования, и другие явления, которые придавали силлабическому стиху некоторую гибкость при преобладании однообразия и монотонности в его строении. От вопросов рифмы и цезуры автор переходит к характеристике строфы и в разделе "Строфика" (с. 118–125) рассматривает возможности силлабики в строфообразовании.

Разделы "Клаузула и цезура" и "Строфика" не следовало выделять отдельно. Вместе с предыдущим – "Метрическое клише правильных силлабических размеров" – они составляют обзор и анализ единого процесса развития силлабического стиха в XVI–XVII вв. Стих этот представляет собой целостное явление и характеристика его разных сторон в одном разделе сохранила бы эту целостность, дробление же на разделы создает впечатление излишнего препарирования художественного единства.

"Попытка описания и реконструкции" научных знаний стихотворцев изучаемого периода, предпринятая в разделе "Теория стихосложения на Украине в XVI–XVII вв." дает основания заключить, что "сохранившиеся поэтики XVII в. говорят о широком размахе в изучении античной системы стихосложения и одновременно показывают, что система эта для стихосложения на славянорусском и украинском языках прикладного характера не имела" (с. 136), а также, что "преподаватели и спудеи чужие системы изучали, а по своей системе писали" (с. 138). Хотя теоретическая подготовка стихотворцев конца XVI – начала XVII вв. определялась знанием правил польской версификации и латинского стихосложения, тем не менее они создавали свои поэтические произведения, не подвергая их теоретическим оценкам, но готовя почву для изучения закономерностей и дальнейшего развития отечественной поэзии.

Важность и полноценность проведенного Н. М. Сулимой исследования бесспорна, однако все же ему можно поставить в упрек то, что от решения некоторых вопросов он пытается уйти. Имеется в виду ритмическая соотносимость силлабических стихов народного и литературного происхождения. Конечно же традиция равнотактности в

народной лирике не могла не облегчить хотя бы морально труд по созданию литературного силлабического канона, но нельзя забывать и того, что контрольные народнопесенные образцы берутся из записей преимущественно XIX ст. Они прошли шлифовку в течении многих десятилетий, а более ранние записи и публикации, скажем, II половины XVIII в. далеки от ритмической гладкости. Это обстоятельство, являющееся причиной неполноты наших характеристик, как, например, в сопоставлении ударяемости слогов в литературном и народном 13-сложнике (с. 27). Автору следовало бы догадаться, что народный 13-сложник – вариация коломыйкового стиха с мужским ударением перед цезурой.

В отношении стиха думы, который мог послужить своеобразным клише для литературного неравносложника, то тут не исключено, что в скором времени придется все изучать сызнова, и, возможно, что выводы будут новыми и неожиданными. Следует помнить, что дума – это прежде всего музыкальное произведение, и расшифровка старинных мелодий XVI–XVII вв., которая ныне производится, может привести к неожиданным результатам в трактовке генезиса этого народнопесенного жанра.

Автореферат диссертации полностью отражает ее содержание и научные выводы, как и работы, опубликованные по теме диссертации. Считаю, что исследование Николая Матвеевича Сулимы является основанием для присуждения ему ученой степени кандидата филологических наук.

Доктор филологических наук,  
профессор

**Г. К. Сидоренко**

10 ноября 1982 г.  
г. Киев

*Гаврилюк Надія*

**Ронделі Євгенії Кононенко**

Праці Галини Сидоренко відзначаються панорамним охопленням матеріалу. В них чудово відбито неоднорідність українського вірша, його зміни в часових координатах<sup>1</sup>. В одній із робіт авторки цю широту відбито і в назві: від класичних нормативів до верлібру. Сучасний період в історії віршових форм, на думку В. Руднева<sup>2</sup>, характеризується відходом від версифікаційних нормативів і може бути визначений як верлібризація. Виходячи з концепції дослідника, можна говорити про те,

що ми знаходимося в кінцевій точці відтинку “класичні нормативи – верлібр”. І для цієї точки характерне постійне розкріпачення вірша.

Ці міркування, однак, не варто приймати беззастережно з цілої низки причин. По-перше, в жоден із періодів розвитку вірш не був однорідним за своїм складом. Розмаїття форм ми бачимо в фольклорному вірші, в добу Бароко, в творчості Шевченка чи поетів ХХ століття. По-друге, те що вчора сприймалося як відхилення від нормативів, завтра може стати новим нормативом. Досить поглянути на запровадження силабо-тонічної системи віршування в часи панування силабіки чи на перші спроби тонізації вірша силабо-тонічного, щоб переконатися в цьому. По-третє, в літературі діє не лише лінійний розвиток, що забезпечує неперервність літературного процесу, але й циклічний. Адже наступники звертаються до досвіду попередників, приймаючи його чи заперечуючи. Звідси маємо “спогад про стиль”<sup>3</sup>, що знаходить відображення на рівні поетики (необароко, неоромантизм), в тому числі у формальних віршових прийомах. Подібні перегуки не раз ставали предметом наукових студій<sup>4</sup>. Насамкінець, варто згадати, що верлібр має “попередників”, які зовні нагадують його, але за суттю є абсолютно іншими. Ю. Орлицький наголошує, що “при всій зовнішній типологічній подібності різних дописемних форм вірша (в першу чергу – так званого “молитовного”) з сучасним верлібром, слід визнати, що історично це абсолютно різні явища. Усний, фольклорний „перед-верлібр” склався до тривікової традиції „не-вільного” російського вірша, а сучасний – виріс з нього. Він виник шляхом поступової відмови поетів від зовнішніх ознак віршової мови”<sup>5</sup>.

Сказане дає змогу припустити, що подальша практика віршування не тільки розроблятиме верліброві форми (до речі, теж різноманітні за своїм складом), але й повертатиметься до класичних нормативів, переосмислюючи їх. Про два шляхи розвитку російського вірша в пострадянський період писав М. Гаспаров<sup>6</sup>. Подібні можливості виявляє і український вірш останніх десятиліть. Н. Костенко, аналізуючи метричний репертуар студентського альманаху “Сві-й-танок”, вказує на його широту і багатоманітність<sup>7</sup>. Попри те, що тенденція до верлібризації вірша виявляється досить потужно, свобода вірша вже мислиться не тільки в розхитуванні, але й у відкритті можливостей існуючих форм. Йдеться не лише про значну частку творів, написаних розмірами силабо-тонічного віршування (так звані “класичний вірш”), але й про намагання поетів опанувати тверді строфічні форми<sup>8</sup>, зокрема ронделі.

Рондель – форма французької поезії, розквіт якої на батьківщині припав на ХV століття, згодом вона використовувалася лише як вишуканий архаїзм. Рондель складається з тринадцяти рядків, схема римування – **АББА АБАБ АББАА**. Перший рядок ронделя дослівно повторюється в сьомому та тринадцятому, другий – у восьмому<sup>9</sup>.

Рондель набув популярності в інших європейських літературах. Обмеження накладалося тільки на строфічну організацію, тип клаузул і метр обирались довільно. Ронделі писали В. Незвал, І. Северянін, В. Іванов, П. Тичина, М. Боровко та інші. Не стала винятком і поетична збірка Євгенії Кононенко “Вальс першого снігу”, в якій вміщено “Травневий рондель” (с. 17) і “Литовський рондель” (с. 29)<sup>10</sup>.

Обидва ронделі написано п'ятистопним ямбом, що дає підстави для зіставлення структури вірша творів поетеси. Одразу впадає в око кілька відмінностей ронделів авторки порівняно з класичними нормативами. Перша відмінність стосується схем римування у ронделях. “Травневий рондель” має схему римування **AbAb AbbA AbAbA**. Отже, в ньому катрени з перехресним і оповитим римуванням переставлено місцями, в п'ятирядковій строфі маємо послідовне чергування жіночих та чоловічих рим: три жіночі і дві чоловічі. Внаслідок такої видозміни строфічної організації змінюються рядки, що повторюються. Ними стають 2–7 і 1–8–13 рядки ронделя. Ті ж рядки визначають структуру “Литовського ронделя”, хоча спосіб римування в ньому дещо інший. В “Литовському ронделі” обидва катрени мають кільцеве римування, а у п'ятирядковій строфі потрібну риму формують не 1–4–5, а **2–3–5** рядки. Схема римування “Литовського ронделя” – **aBBa aBBa BaaBa**. Інша відмінність ронделів Євгенії Кононенко в тому, що рядки-рефрени повторюються частіше з видозмінами, ніж дослівно. Такий підхід не тільки вносить новизну в канонічну форму, але й допомагає відтінити зміст кожної ліричної мініатюри.

“Травневий рондель” починається як пейзажна замальовка. Повноцвіття бузку асоціюється в поетеси з бенкетом природи. Бенкет, бузок і будинок стають тими елементами поетики, що формують настрої вірша. Форма ронделя сама собою передбачає низку повторів, внаслідок яких сюжет рухається колом (рондель означає “круглий”). У Євгенії Кононенко повтори, які формують строфу, доповнюються лексичними та фонетичними повторами, що змушують читача повертатися до ключових образів, глибше прочитувати їх.

#### **Травневий рондель**

Бенкет бузку на тихому подвір'ї.	U U U U U U U U U U U	V
Покинули будинок хазяї.	U U U U U U U U U U	XI
Лишили меблі, і якесь ганчір'я,	U U U U U U U U U U	IV
І долі тут залишили свої.	U U U U U U U U U U	XI
В кімнатах привиди жбурляють пір'я,	U U U U U U U U U U	IV
Із вікон без шибок летять рої.	U U U U U U U U U U	III
Покинули будинок хазяї.	U U U U U U U U U U	XI
Лише бузок лишився на подвір'ї.	U U U U U U U U U U	V

І він цвіте, суцвіття – мов сузір'я,	UUU <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u>	X
Музики на бенкеті – солов'ї.	U <u>U</u> UUU <u>U</u> UU <u>U</u>	XI
Пливе у двір бузкове надвечір'я,	U <u>U</u> UUU <u>U</u> UUU <u>U</u>	XI
Пливуть повільно спогади мої	U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> UU <u>U</u>	V
На цей бенкет, на це старе подвір'я.	UUU <u>U</u> UUU <u>U</u> U <u>U</u>	IX

Дослівно повторюються другий і сьомий рядки (“Покинули будинок хазяї”). З другої строфи читач дізнається, що будинок занедбаний давно (вікна без шибок). Ця ж думка зринає у заключному рядку, де для подвір'я підбрано епітет “старе”. Взагалі ідея покинутості вимальовується дуже яскраво в першому катрені через повтор дієслова “лишили-залишили”. Тут і виринає звичний для творів Євгенії Кононенко філософський підтекст. Бо люди залишили не тільки майно, але й свої долі, частину власного життя. Це міркування настільки важливе, що відлунює у фінальних рядках вірша. Спостерігаючи за бенкетом природи, лірична героїня згадує ті часи, коли в будинку квітувало життя. Асоціації передано за допомогою повторів: пливе бузкове надвечір'я – плывуть спогади. Епітет “бузкове” вписується в символічний ряд “бузок – весна – бенкет – залишена доля – спогад”. У такий спосіб низка додаткових лексичних і фонетичних повторів (типу “лише – лишився”) допомагають ущільнити смисл кожного слова й виконують визначену авторкою естетичну функцію. Визоміни повторів теж не випадкові. Якщо перший рядок ронделя просто відтворює елемент пейзажу (“Бенкет бузку на тихому подвір'ї”), то восьмий рядок (“Лише бузок лишився на подвір'ї”) вносить додаткову семантику – на подвір'ї нема нікого. Отже, підсилюється відчуття покинутості, задане в першому катрені. Тринадцятий рядок (“На цей бенкет, на це старе подвір'я”) вказує, що лірична героїня повертається до пережитого. Актуалізується філософський підтекст вірша – покинута доля може бути віднайдена та по-новому пережита у спогадах.

Цікаво поглянути на ритмічний малюнок п'ятистопного ямба у “Травневому ронделі” у зв'язку з системою повторів, які визначають особливості структури вірша. У творі використовується шість ритмічних форм, домінуючою з яких є XI, що нею написано 2–4–7–10 рядки. Дещо менше у ронделі V ритмічної форми – 1–8–12 рядки; ритмічний курсив формує IV ритмічна форма у 3–5 рядках. Як бачимо, XI ритмічна форма об'єднує римовані рядки, які відтворюють настрій вірша: “Покинули будинок хазяї. І долі тут залишили свої. Музики на бенкеті – солов'ї”. Подібно римовану пару формують рядки, написані IV ритмічною формою: “Лишили меблі, і якесь ганчір'я – В кімнатах привиди жбурляють пір'я”. Якщо дослівний повтор апріорі передбачає тотожність ритмічної форми, то частковий може як призвести до подібної тотожності (“Бенкет бузку на тихому подвір'ї – Лише бузок лишився на подвір'ї” – V форма), так і усунути ритмічну одноманітність (“На цей бенкет, на це

старе подвір'я – IX форма”). Вочевидь, останнє пояснюється акцентуацією фінального рядка. Хоч більшість рядків, які формують ритмічні курсиви, римуються між собою, але можливий і неримований ритмічний курсив: “Лише бузок лишився на подвір'ї – Пливають повільно спогади мої” – V форма. Крім акцентуації заключного рядка, у “Травневному ронделі” є ще два рядки, які не підлягають загальному принципу ритмічних повторів – “Із вікон без шибок летять рої” (III ритмічна форма) та “І він цвіте, суцвіття – мов сузір'я” (X ритмічна форма).

У “Литовському ронделі” Євгенія Кононенко не використовує четвертої ритмічної форми, заміняючи її другою: “У гордовитих сосон. Ні одна”. Решта ритмічних форм ті ж, що й у “Травневному ронделі”, хоч їх пропорції та принципи використання інші.

#### Литовський рондель

В Литві роялі з кожного вікна	U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> UUU <u>U</u>	V
Співають і напружено, і лунко,	U <u>U</u> UUUU <u>U</u> UUUU <u>U</u>	XI
У сосон і вітрів свої стосунки,	U <u>U</u> UUUU <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u>	III
І не фальшивить ні одна струна.	UUUU <u>U</u> UUUU <u>U</u> U <u>U</u>	IX
І не фальшивить ні одна сосна,	UUUU <u>U</u> UUUU <u>U</u> U <u>U</u>	IX
Хитаючись відчужено і лунко	U <u>U</u> UUUU <u>U</u> UUUU <u>U</u>	XI
І все звучить напружено і лунко,	UUUU <u>U</u> U <u>U</u> UUUU <u>U</u>	X
Як ті роялі з кожного вікна.	U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> UUUU <u>U</u>	V
А вітер не знаходить порятунку	U <u>U</u> UUUU <u>U</u> UUUU <u>U</u>	XI
У гордовитих сосон. Ні одна	UUUU <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u>	II
Не подаліє. Й самітна луна,	UUUU <u>U</u> UUUU <u>U</u> U <u>U</u>	IX
І гіркота морського поцілунку,	UUUU <u>U</u> U <u>U</u> UUUU <u>U</u>	X
І ті роялі з кожного вікна.	U <u>U</u> U <u>U</u> U <u>U</u> UUUU <u>U</u>	V

Не знайдемо тут домінуючої ритмічної форми, бо в однаковій кількості представлено XI, V та IX. Кожна з названих ритмічних форм налічує по три рядки, що формують римовані тріади. Рядки 1–8–13, які визначають один із строфічних повторів, написано V ритмічною формою. Отже, тут немає акцентуації заключного рядка, як у “Травневному ронделі”. Лексичні повтори, хоч і не абсолютно тотожні, але значно повніші, ніж у попередньому творі. Ці повтори спричиняють ритмічну тотожність усіх ланок ланцюжка. Зате, на відміну від “Травневого ронделя”, рядки 2–7 не тотожні ні лексично, ні ритмічно: “Співають і напружено, і лунко – І все звучить напружено і лунко” – XI і X форми відповідно. Але другий рядок написано тим різновидом Я5, що й шостий та дев'ятий – XI ритмічною формою: “Співають і напружено, і лунко – Хитаючись відчужено і лунко – А вітер не знаходить порятунку”. Із шостим рядком виникає частковий лексичний перегук, не передбачений

за каноном ронделя, але визначений ідеєю музики. Музика, яку виконують люди, переплітається з музикою природи. Виникає ефект луни, що на рівні формальних засобів відбито у часткових повторах. Якщо IX ритмічна форма у “Травневому ронделі” відтіняла фінал, то в “Литовському ронделі” виступає одним із засобів ефекту відлуння на межі катренів: “І не фальшивить ні одна струна – І не фальшивить ні одна сосна”. Про ефект відголосу прямо мовиться в одинадцятому рядку вірша: “Не подаліє. Й самітна луна...”, що написаний цією ж ритмічною формою. Коротшим ритмічним курсивом є рядки 7–12, укладені X ритмічною формою: “І все звучить напружено і лунко – І гіркота морського поцілунку”.

В “Литовський рондель” тема музики природи вводиться у третьому рядку за допомогою ритмічного акценту – III форми п’ятистопного ямба. Сплітаючись із творінням людської душі і рук, ця музика набуває багатогранності та ефекту відлуння. Повтори різного рівня знаходять у такий спосіб додаткове обґрунтування. Напряга музики, про яку в тексті вірша згадується тричі, відтворюється за допомогою розбивки підмета-присудка чи другорядних членів речення в окремі рядки: “В Литві роялі з кожного вікна // Співають і напружено, і лунко; А вітер не знаходить порятунку // У гордовитих сосон...”. Вершину емоційної напруги мелодії відображає енжамбеман між десятим і одинадцятим рядками: “У гордовитих сосон. Ні одна // Не подаліє. Й самітна луна,...”. Зауважимо, що для “Травневого ронделя” перенесення не властиве, розбивка речення між двома рядками одиничне явище: “Пливуть повільно спогади мої // На цей бенкет, на це старе подвір’я”.

Отже, ронделі Євгенія Кононенка є прикладом творчого освоєння твердих строфічних утворень. Освоєння, яке продиктоване творчим задумом авторки і спрямоване на досягнення максимального естетичного впливу на читача. Подібне опанування ще раз переконливо засвідчує той факт, що свобода вірша міститься не тільки в розхитуванні метрико-ритмічної структури вірша. Вона може бути віднайдена і в межах класичних нормативів.

1. Сидоренко Г. Віршування в українській літературі. – К., 1962. Сидоренко Г. Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка. – К., 1972. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру. – К., 1980; 2. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 2003. – С. 72; 3. Ковалів Ю. “Нео” як спогад про стиль. // Філологічні семінари: Література як стиль і спогад / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К: ВПЦ Київський університет, 2003. – С. 7–11; 4. Сулима М. Книжниця у семи розділах. – К., 2006; 5. Орлицкий Ю. Верлібр: мифы и мнения. – Ел. ресурс: <http://www.ifabrika.ru>; 6. Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Фортуна Лимитед, 2000. – С. 306–315; 7. Костенко Н. Метричний репертуар поетів-“сві-й-танківців” (90-ті – 2003 рр.) // Сві-й-танок: Поезія. Проза. Драматургія. Літературознавство: Студентський альманах. – К: ВПЦ Київський університет, 2004. – Вип. 2. – С.127–136;

8. Конкурс "Магия твердых форм и свободы". – Ел. ресурс: <http://www.musagetes.kz/konkurs>; 9. *Гаспаров М.* Русский стих начала XX века в комментариях. – М.: Фортуна Лимитед, 2001.– С. 199; 10. *Кононенко Є.* Вальс першого снігу. – К., 1997.

**Підпалій Андрій**

### **Визначення верлібрової форми і “монтаж та колаж”**

У теоретичній книжці “Літературний авангард” [1] український авангардистський поет Валер’ян Поліщук, спираючись на витворену ним “теорію хвиляд”, спробував дати нове розуміння вірша. Принаймні, в одному поет був правий. В тому, що верлібр більш властивий українській поезії (хоча зазначу, то був лише 1926 рік), ніж російській. Зрештою, у XX столітті це було доведено літературною практикою. Варто згадати підсумкове визначення верлібру В. Поліщука, де він сперечається з Ю. Тиняновим і по-поетичному легко звільняє простір для застосування верлібру: ““В наше время *vers libre* одержал большие победы. Пора показать, что он – характерный стих нашей эпохи и в отношении к нему, как к стиху исключительному, или даже стиху на грани прозы – такая же неправда историческая, как и теоретическая” (Тинянов). В цьому твердженні, на думку В. Поліщука, все ж таки звужено значення верлібру, бо він не “на грани прозы”, а охоплює собою всі форми ритмічної будови словесного матеріалу, включаючи праве крило старих метрів і ліве крило неусвідомлених ритмів розмовної мови, або ж так званої прози. Верлібр – і є вірші, і проза, коли вони мають в собі елементи синтезу та художності, цебто, коли вони є поезією” [1, 130].

Галина Кіндратівна Сидоренко у праці “Від класичних нормативів до верлібру” [2] визначає, що основою ритму у будь-якій системі віршування є рядок, однак вона зауважує, що ритмічна організація в кожній системі – своя, особлива. Дослідниця наголошує на ролі міжрядкової паузи у віршах і, особливо, у верлібрі і акцентує, що сегментація тексту відбувається під тиском смислових формантів. Сутність вірша слід шукати в специфічному розчленуванні мовного матеріалу, тобто сегментації. Особливо важлива роль логічного наголосу і логічного розподілу між рядками смислових уривків [2, 176–182].

Важливою працею з даного питання в українському віршознавстві, в якій виокремлено верлібр і дано чітке його віршознавче визначення, окрім того вперше в нашому літературознавстві розглядаються верлібри “верлібристів” (маються на увазі поети Нью-йоркської групи), є ґрунтовна обсягова праця “Українське віршування XX століття” професора Київського університету Н. В. Костенко [3]. У розгляді засадничого питання в праці про поняття вірша вчена виділяє теорію Сергія Бонді – автора концепції вірша як поліритмічного явища, що об’єднує різні

ритми: словесний, фонічний, граматичний і семантичний. Він синтезував поняття віршової поліритмії в єдине містке поняття “художнього ритму”, глибоко розкрив специфіку його психофізіологічного впливу на людину. Художньому ритму, за Бонді, завжди притаманні дві властивості: рівномірність, закономірність процесу і водночас постійні художньо виразні відхилення від цієї рівномірності.

Одна з ґрунтовних теоретичних праць в українському літературознавстві, де розглядається дана проблема, – кандидатська дисертація В. В. Демецької “Верлібр і жанр: функціонально-стилістичний та перекладацький аспекти (на матеріалі поезії У. Уйтмена та Т. С. Еліота) [4]. Дослідниця дає таке визначення: “Верлібр – це форма віршування, яка заснована на кореспондуванні рядів, що їх автор виділив графічно. Якщо ми маємо справу з твором, який не містить в собі системи паралельних рядів та єдності повторюваних елементів, то перед нами не верлібр, а проза...” [4, 4].

Верлібр, на думку В. Мельник–Андрущук, “перехідна ланка між віршем і прозою, що акумулює в собі ліричну образність, емоційність з прозовою невимушеністю мовлення. Отже, в ньому відбувається процес інтеграції ліризму, епічності і драматизму” [5, 5]. Верлібри В. Стуса дослідниця поділяє на дві групи. Верлібри першої групи – металогізовані, переважно безсюжетні. Верлібри другої групи наближені до прозових і читаються як кореспонденція, фактаж без будь-яких коментарів. Окрему ланку в другій групі Стусових верлібрів становить верлібр-фантазмагорія (в сюрреалістичній манері). Так, якщо сюжетика автологічних верлібрів тяжіє до реалістичності зображення, подеколи “перекривленого внаслідок гіперболізації певного явища, то для верлібрів фантазмагоричного типу гротеск стає найадекватнішим способом зображення життя, що інакше як жакхливим і абсурдним не назвеш. Взагалі для верлібрової творчості В. Стуса характерне екзистенційне наповнення. Сегментація тексту за принципом семантико-синтаксичного паралелізму в межах твору парадигматичного типу зумовлює фрагментарність подачі поетичного матеріалу, а в окремих випадках герметичність твору.

Ігнорування правил логіки спричиняє актуалізацію верлібрового мовлення, в якому фантазмагоричний алогічний текст нашаровується на реальний текст із унормованими семантичними зв'язками. Дослідниця пише: “Деструкція віршової форми у верлібрах фантазмагоричного типу ототожнюється з деструкцією смислу закріпленого на інтонаційно-синтаксичному рівні, процес деструкції зумовлює появу інтегрованого надзначення верлібру [5, 8].

Серед праць 20-х років, можливо, найвідоміша праця російського формаліста Юрія Тинянова “Проблема віршової мови” [6]. Об'єктивною ознакою віршового ритму є єдність і тіснота віршового ряду. Обидві ці

ознаки створюють третю відмінну ознаку – динамізацію мовного матеріалу. Динамізація у верлібрі виникає через те, що кожний ряд усвідомлюється мірилом (мірою). У випадку з метричним віршем – динамізація слів, у випадку з верлібром – динамізація груп слів (групу може представити і окреме слово). Таким чином, якщо ми передаємо прозою верлібр, то порушується єдність і тіснота віршового ряду і втрачається його динамізація мови. Тут виступає конструктивний принцип прози; віршові зв'язки і членування ліквідовані – їхнє місце займають зв'язки та членування синтактико-семантичні. Вчений підсумовує: “Vers Libre визнаний як “перехід до прози” надзвичайним висуненням конструктивного віршового принципу, саме тому, що він є даний на чужому не специфічному матеріалі” [6, 72]. Ю. Тинянов зазначає, що всіяке зближення прози з віршем насправді є не зближенням, а впровадженням незвичайного матеріалу в специфічну замкнуту конструкцію. Завершує свою працю вчений тезою про те, що в наш час верлібр є характерним віршем нашої епохи.

На нашу думку, для правильної стратегії аналізу верлібрової форми необхідно дати відповідне визначення верлібру. Тобто визначення понять, за якими проводитиметься аналіз форми. Спочатку дамо коротке визначення верлібру, а потім розглянемо кожну тезу.

Верлібр – це форма, яка відрізняється від попередніх (традиційних) систем віршування тим, що головним чинником побудови вірша є ритм рядків, побудований на принципі, що він не пов'язаний із заданою фонічною ритмічною структурою, а створений за семантико-інтонаційною доцільністю згідно із задумом автора. Це є, на нашу думку, домінуючим принципом організації верлібру. Фонетичні та інші нерегламентовані міри повтору є ознаками, що відіграють локальні ролі. Дискретність, яка виникає внаслідок семантико-інтонаційного членування, сприяє використанню “монтажного”, “колажного” ефектів у цій формі, сприяє поєднанню різних, навіть несумісних, згідно із концепціями попередніх традиційних форм, змістових чинників, сприяє побудові відповідного типу образності, створеної за принципом зіставлення, розірваності, несумірності.

Сегментація може порушувати як синтаксичну цілісність, так (в українській поезії це поки що рідкісне явище) і лексичну. Локальні фонічні, лексичні, синтаксичні та інші явища відіграють певну роль і особливо є цікавими (визначенні локального принципу побудови рядка, також у розриванні (сегментації) певних фонетичних, синтаксичних, семантичних тощо цілостей).

Що ж розуміємо під поняттям семантико-інтонаційної доцільності створення рядка? Український віршознавець Г. Сидоренко, слідом за Л. Тимофєєвим, В. Ковалевським та ін. вважала, що основним елементом ритму вірша є рядок, а у верлібрі створення його ґрунтується

на семантичній форманті. Погоджуючись із цим, поділяю також думку Романа Якобсона та Яна Мукаржовського про роль інтонації у витворенні рядка у верлібрі. Водночас визнаю, що домінує семантична форманта, а інтонаційний чинник є оформлюючим. Тому казатимемо так: семантико-інтонаційна доцільність згідно з творчим задумом автора. Отже, важливо розглядати словесний план рядка і його зіставлення (кореспондування) з іншими рядками у смислового контексті, визначаючи це головною властивістю верлібру.

Інші чинники, на які головно спирається теорія верлібру, викладені О. Жовтісом та доповнені О. Овчаренко, з якою погоджується Б. Бунчук, а саме: повторення фонетичних сутностей різних рівнів, що змінюють одна одну; компонентами повтору в паралельних кореспондуючих рядах, можуть бути фонема, склад, стопа, наголос, клаузула, слово, група слів, фраза. На думку О. Овчаренко, компонентами повтору можуть бути також і синтаксичні, морфологічні, логічні, метричні, тонічні тощо та константи змішаного типу. Всі ці повтори, з нашої точки зору, локальні, бо вони не є визначальними у верлібрі. Варто згадати, що локальність подібних чинників (здебільшого пов'язаних з традиційним віршунням) визнає В. Мельник-Андрущук. Але, на мою думку, всі перелічені вище чинники є локальними саме тому, що не є наскрізними і інтенційно не є для верлібру визначальними. Однак при аналізові структури верлібру (для подібного, на мою думку, найкраще надається методика аналізу Ю. М. Лотмана та його теорія вірша як найбільш місткої інформаційної структури) вважатимемо основною смисловою структурою, а інші локальними (додатковими). Основну смисловою структуру аналізуватимемо за принципами Ю. М. Лотмана [7], [8]. Для тонічного розгляду локальних чинників, на мою думку, найкраще використовувати методику міжкотоного аналізу, яку використовують в українському віршознавстві для нетрадиційних форм вірша (як також і для верлібру, вважаючи верлібр поліритмічним тонічним явищем) [3].

Варто згадати тезу Яна Мукаржовського, що прирівнювання рядків, навіть у сучасному традиційному віршунні, є похідним від верлібрової структури. Втім, головною ознакою, на нашу думку, є смислова форманта, а прирівнювання інших чинників – похідним від членування за семантичною ознакою (характеристикою) мовного матеріалу.

Головним значенням структури верлібру є довільне, згідно з творчим задумом автора, утворення рядка як головної одиниці, яка є найважливішим елементом структури верлібру. Його функція дуже близька до принципу монтажу, що характеризується відповідною дискретністю тексту всього твору. Цікавим є визначення літературного монтажу, що його дав В. Халізов: “Перенесений у літературознавство термін “монтаж” дещо змінив своє значення. Ним визначається спосіб побудови літературного твору, в якому переважає розірваність

(дикретність) зображення, його “розбитість” на фрагменти. Монтаж при цьому пов’язується з естетикою авангардизму і його функція розуміється як розрив неперервності комунікації. Це констатація випадкових зв’язків між чинниками, гра на дисонансах, інтелектуалізація твору, відмова від катарсису, “фрагментація світу” і руйнація природніх зв’язків між предметами” [9, 276].

Вважаючи верлібр формою, яка найбільше сприяє саме витворенню “монтажних творів”, треба, мабуть, говорити, що принципи композиції авангардистського верлібру (зрештою, авангардизм породив і сформував цю форму) спирається на “монтаж”. В. Халізев дає підстави для подібного твердження: “Монтажне начало композиції втілюється в окремих текстових одиницях”. Саме такими одиницями у верлібрі є рядки (що несуть у більшості випадків окремі смисли, і співвідносяться між собою, тобто з одиницями, що разом складають цілісний твір). Техніка монтажу сприяє витворенню колажу (колаж – включення з допомогою монтажу в твір літератури, театру, кіно, живопису, музики, різностильових об’єктів, різнофактурного матеріалу, тем тощо – для посилення загального ідейно-естетичного впливу... Технічний прийом, широко використовуваний у практиці кубістів, футуристів, дадаїстів, сюрреалістів... Модернізм продовжує розглядати його (монтаж) як щось самоцінне, намагаючись шляхом епатажу та контрасту різнофактурних матеріалів знайти нові способи збагачення художньої мови і естетичної свідомості [10, 151]). Для колажу форма верлібру є ідеальною: дозволяє зіставляти практично не зіставне і водночас утворює послідовну цілісність. Отже, виникнення і утвердження верлібру пов’язане з естетичними можливостями цих засобів (монтажу та колажу), проявлених у віршовій структурі. І саме тому, що верлібр не має наскрізної метричної чи іншої ритмічної схеми, окрім зміни рядків, він є своєрідною літературною (віршовою) реалізацією для такої техніки – техніки, яку засвоїла поезія одночасно з іншими видами мистецтва. Зрештою, будь-яка інша віршова традиційна форма потребує певних обмежень у можливостях використання лексичного матеріалу, що тягне за собою відповідно певні семантичні обмеження. Традиційна форма, як правило, є чітко зв’язаною строгою інформативною ієрархічною структурою (як довів Ю. М. Лотман). Вихід з цієї ієрархічності, чітких інформативних стосунків, запровадження вільних нерегламентованих, що розширюють певні смислові зв’язки у вірші, вилилось у створення верлібру, так само у живописі, наприклад, з’являється техніка колажу за допомогою принципу монтажу.

Вважаючи, що верлібр є також поліритмічним явищем, – визнаючи це не як основну характеристику, а як додаткову (адже мова є звуковим явищем), – при аналізі утворення рядка (головної одиниці верлібру) доцільно користуватися заувагами М. Гаспарова про те, що у верлібрі

додатково до прозаїчного зіставлення попередньої групи слів до наступної, зіставляється кожен початок рядка з усіма наступними, кожен кінець – з усіма кінцями. Тобто треба проводити, як смисловий аналіз зіставлення початків та закінчень, так і фонічний. Також слід брати до уваги те, що у верліброві найбільш акцентується останнє слово (чи група слів – у верлібрі з довгим рядком), тому потрібний особливий аналіз як смисловий, так і фонічний останнього слова у рядку. Вже зазначалося, що ця ознака (інтонаційне виділення останнього слова) може мати більше чи менше значення (у верлібрі з коротким рядком вона зменшується, у верлібрі з довгим – збільшується). Це пов'язано зі смисловою та інтонаційною акцентацією початку рядка і кінця, а середина рядка перебуває між двома цими акцентаціями. Якщо ж наявна невелика кількість слів, то середина (кілька або одне слово, чи навіть відсутність слова між першим і останнім) не виділяється своєю частинністю рядка. У довгому рядку – велика кількість слів у “середині” якраз сприяє посиленню смислової уваги та інтонації до початку і закінчення через своєрідну “девальвацію” смислу у слові від їхньої великої кількості. Так само цікавим є явище розривання певного паралелізму, витвореного ритмічними структурами чи лексичними, синтаксичними тощо, не на два, наприклад, а на кілька рядків, що дозволяє виокремлювати певну семантику в утвореному рядку, чи ж “нарощення” до подібного паралелізму (наприклад, у двох рядках) словесних груп, які не пов'язані з подібним паралелізмом.

Саме за вищезазначеними критеріями треба проводити відповідно аналіз верлібру як форми, яку використовує поезія.

1. *Поліщук В.* Літературний авангард. – Харків, 1926. – 230 с.;
2. *Сидоренко Г. К.* Від класичних нормативів до верлібру. – К.: Вища школа, 1980. – 184 с.;
3. *Костенко Н. В.* Українське віршування ХХ століття. – К.: Вища школа, 1993. – 232 с.;
4. *Демецька В. В.* Верлібр і жанр: функціонально-стилістичний та перекладацький аспекти (на матеріалі поезії У. Уїтмена та Т. С. Еліота): Автореф. дис... канд. філол. наук / Одеський держ. ун-т. – Одеса, 1994. – 20 с.;
5. *Мельник-Андрущук В. О.* Техніка вірша Василя Стуса: специфіка структурно-семіотичної організації поетичного тексту (ритміка, метрика): Автореф. дис... канд. філолог. наук / Київський національний у-нт ім. Тараса Шевченка. – К., 2001. – 20 с.;
6. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. – М.: Советский писатель, 1965. – 301 с.;
7. *Лотман Ю. М.* Об искусстве: Структура художественного текста. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с. 8. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство, 1996. – С. 56–210;
9. *Хализев В. Е.* Теория литературы. – М., 1999. – 399 с.;
10. *Эстетика: словарь.* – М.: Прогресс, 1989. – 447 с.

**Семантичний ореол Х6ЖЧЖч  
на помежів'ї модернізму й постмодернізму в українській поезії**

Одні з найпоширеніших структур класичного українського вірша, хореїчні розміри, природно заглиблені у процеси культурної еволюції. Серед її найзнаковіших явищ – утвердження модерністичних концепцій упродовж більшої частини ХХ ст. і поступовий рух до світоглядних координат постмодернізму. Поняття семантичного ореолу, що виразно окреслюється в літературознавстві на межі обох названих ідейних пластів, досить точно відбиває тенденції такої епохи. За словами М. Л. Гаспарова, смислове забарвлення розміру свідчить не про органічний, а про історичний зв'язок між формою і темою поетичного твору [6, 237]. Ця позиція суголосить тлумаченню історичного у студіях Г.-Г. Гадамера, М. Фуко, Г. Вайта, яке переконує: "Історія завжди приходить до нас не такою, "якою вона була", а у формі текстів та інших документальних об'єктів, які дають нам опосередковану версію історичної реальності. Тексти – це аж ніяк не прозоре вікно у реальність, яку вони репрезентують; їх треба інтерпретувати в термінах тих риторичних конструкцій, якими вони є" [7, 174].

Зазначена характеристика багатогранно розкривається у смисловій палітрі Х6ЖЧЖч, розміру, показового як у власне історичному, так і в історико-літературному планах, про що свідчать автокоментарі низки поетів [пор. 21, 177]. Дослідження його провідних тем у ХХ ст., що й поставлено на меті у цій статті, дозволяє з'ясувати, як версифікаційний семантичний ореол фіксує загальномистецькі тенденції.

За даними Н. В. Костенко, періодом оптимальних розвитку та поширення Х6 можна вважати 1950-ті – 1970-ті роки, після чого така віршова структура стає малозадіяною [за 12, 262]. Втім, однією зі стійких літературних асоціацій із названим розміром є хрестоматійний твір М. Рильського "Яблука доспіли, яблука червоні!..", написаний у 1917 р.:

Яблука доспіли, яблука червоні!  
Ми з тобою йдемо стежкою в саду.  
Ти мене, кохана, проведеш до поля,  
Я піду – і, може, більше не прийду.

Вже й любов доспіла під промінням теплим  
І її зірвали радісні уста, –  
А тепер у серці щось тремтить і грає,  
Як тремтить на сонці гілка золота.

Гей, поля жовтіють, і синіє небо,  
Плугатар у полі ледве маячить...  
Поцілуй востаннє, обніми востаннє:  
Вміє роззаватись той, хто вмів любити [18, 220].

Основними тематичними елементами поданої поезії є тремкі, проте визрілі (як яблука, що увиразнює “смысловий силепсис”) *почуття любові на грані розлуки*, тимчасової чи вічної – не відомо. Важливе тло, що нібито посилює *непевність у майбутньому* й, водночас, максимальне *насичення* ліричних героїв *життєвим позитивом*, досягнутим ними обома, *вірністю*, – це залитий сонцем, напівмаревний *пасторальний пейзаж* бабиного літа із чітко виписаною *стежкою*. Як узагалі властиво М. Рильському, образок природи набирає тонів епікуреїзму з найбезпосереднішою налаштованістю на сприйняття серцем (у якому “щось тремтить і грає./ Як тремтить на сонці гілка золота”) і лише після того – очима (зримо у творі є, по суті, один плугатар, але й він “у полі ледве маячить”).

У 1955 р. В. Сосюра вдається до прикметної в цьому сенсі медитації, і зміст, і форма (найперше метрика) якої будуть своєрідною літературною даниною, а, отже, вказівником у розвитку семантичного ореолу:

Садом я блукаю тихою ходою,  
рум'яніє вечір од зорі заграв.  
Яблука доспілі виснуть наді мною,  
що колись про них я в Рильського читав.

Був я юним, юним; гнівною грозою  
ми звели для штурму міліони рук.  
Десь там на Поділлі в полі перед боєм  
я читав поета під гарматний гук...

Я іду, і в'ються спомини незримо...  
Де ти моя юність, дальніх днів блакить?  
Яблука червоні Рильського Максима  
виснуть наді мною, кличуть жить і жить! [21, 177]

Очевидно, вірш М. Рильського, увінчаний тонким авторським афоризмом “Вміє розставатись той, хто вмів любити”, справив суттєвий вплив на формування В. Сосюри – інтимного лірика. В його доробку 1920-х – кінця 1950-х років містяться чимало поезій, написаних розміром Х6ЖЧЖч, зокрема: “Ластівки на сонці, ластівки на сонці...”(1922) [21, 106], “Голову розбив я об каміння неба...”(1922) [21, 105–106], “Глянув я на море – засиніли чари...”(1924) [21, 118], “Васильки” (1938–1958) [21, 147–148], “Щастя перемоги, радість повороту” (1941–1958) [21, 159].

Найчастіше тематичний ряд цих творів суголосний прототексту М. Рильського. Водночас, важливими є й новації:

а) Сосюра звертається до *інтонацій* не тільки піднесено-трепетних почуттів, але й *нестримного, мало не істеричного кохання*, що

призводить до уривчастості, вибивання з ритму. Порівняймо два вірші-“ровесники”:

Ластівки на сонці, ластівки на сонці,  
як твої зіниці в радісних очах...  
Зацвіли ромашки десь на горизонті,  
й пахнуть поцілунки, як китайський чай.

Я твою шинелю цілував до болю  
і твої коліна, любі без кінця,  
ніжні та рожеві, як берізки голі,  
що ростуть далеко на чужих сонцях...

Бачу за морями молоді дороги,  
де припав до неба синьоокий степ...  
А у тебе, мила, щастя і тривога  
на щоках холодних од очей цвіте [21, 106].

Голову розбив я об каміння неба, –  
на заході морок, на заході кров...  
І в нестямі вітер утікає степом,  
ніби блиск останній скинутих корон...

Ох, моє телятко!.. Як тебе спіймати,  
щоб віки горіло ти в душі моїй?  
Доки ти од мене будеш утікати  
і ховатись раптом в голубій траві?..

Я даремно руки в небо простягаю –  
на худих долонях тільки тихий сміх...  
І розбив об небо голову з одчаю.  
Вітер...  
Сніг... [21, 106]

Окрім *залучення еротизму*, другий твір, а почасти й перший, свідчать про те, що невроз як один із атрибутів декадансу [за 16, 237–238] зберігся й у час “розстріляного відродження”;

б) пейзаж, хоч і неакцентовано, виходить із-поза сільських, пасторальних, образних теренів на *урбаністичні*:

У вечірнім місті плакали трамваї,  
Пропадали сльози сині на дротах.  
Я тобі сьогодні назбирав конвалій, –  
І солодко дзвонить у моїх руках... [21, 106];

в) почуття любові вже не є приреченими на розлуку, але при цьому вони нерідко вибудовуються, мовби в калейдоскопі осібних миттєвих радостей:

Глянув я на море – засиніли чари...  
Мов проміння в хвилі, розгубився я.  
Може, це не море, не янтарні хмари,  
не кармінний образ, а душа моя?!  
А од них на тебе з вишини проміння  
крізь холодні груди вічно засія.  
І в твої незнані зоряні глибини  
на промінні тому опускаюся я [21, 118].

Значно укрупненишим є мотив *повернення*, який гармонійно накладається на патріотичну тематику й цим увиразнює в ній концепт *ніжності*:

Щастя перемоги, радість повороту  
на степи широкі, на лани ясні,  
де така барвиста райдуга п'є воду,  
І шумують ріки в рідній стороні...

Жайворон у небі, жита коливання,  
в мареві тремтливим села і сади...  
Перші і несмілі промені кохання,  
рейки, і вагони, і копри, й мости...

“Хто там?” – як музика, зазвучить із хати.  
“Я, моя матусю!” Лине сяйва сніг...  
Ти одчиниш двері, рідна і крилата,  
вийдеш зустрічати сина на поріг...[21, 159]

*Вірність* як ідея вірша “Яблука доспіли, яблука червоні...” настільки максималізується В. Сосюрою, особливо у близьких до прототексту “Васильках”, що сягає рівня *вічності*:

Одсівають роки, мов хмарки над нами,  
і ось так же в полі будуть двоє йти,  
але нас не буде. Може, ми квітками,  
може, васильками станем – я і ти.

Так же буде поле, як тепер, синіти  
і хмарки летіти в невідомий час,  
і другий, далекий, сповнений привіту,  
з рідними очима порівняє нас [21, 147-148];

г) у власне лінгвістичному вимірі поет тяжіє до симетричних формул із кондублікацією (“Ластівки на сонці, ластівки на сонці...” [21, 106], “Васильки у полі, васильки у полі...” [21, 147], “Море, моє море, я – в твої обійми...” [21, 118]), циклізації (в “Ластівках...” остання строфа є рефреном першої [21, 106]). Так поглиблюється яскраве пісенне начало Х6ЖчЖч, внаслідок чого музичним твором стали, зосібна, “Васильки”.

Проте хронологічно чи не найпершим твором, написаним цим розміром у доробку В. Сосюра, доречно вважати вірш із-поза збірок “То не вітер віє із тьми-домовини...” (червень 1919). Якщо він справді був написаний по прочитанні поезії М. Рильського “десь там на Поділлі в полі перед боєм”, то перед нами вияв прихованої полеміки між видатними письменниками. В. Сосюра немовби не сприймає гармонії в почуттях людини та природи, констатованої старшим сучасником, і тому рішуче антонімізує, драматизує мало не кожне слово Рильського:

То не вітер віє із тьми-домовини,  
То не сови будять помертвілий край,  
Чую плач і стогін з милої України...  
Знов москаль мордує мій коханий край.

Плаче місяць в травах, дощ хатини мочить,  
Стогне вітер в ставнях, криші розгорта,  
І в сльозах кривавих думи мої й ночі,  
І в сльозах кривавих воля золота...

Гей ти, край зелений! Гей, багнет блискучий...  
Вже в свій край холодний утіка москаль.  
Скоро встане сонце, і загинуть тучі,  
Як загине в серці чорних днів печаль [21, 214].

Віднаходячи зворотне семантико-стилістичне забарвлення, В. Сосюра все ж удається до стійких тематичних стрижнів поезії М. Рильського: вони задіяні (тобто, по суті, чи саркастично спародійовані, чи надміру загострені) всі – додається риторично акцентована громадянська ідея. При цьому у творі, наведеному останнім, обігруються навіть деякі фразові структури з “Яблук...”: “Ти мене, кохана, проведеш до поля, / Я піду – і, може, більше не прийду” [18, 220] – “Чую плач і стогін з милої України... / Знов москаль мордує мій коханий край” [21, 214]; “Гей, поля жовтіють, і синіє небо, / Пflugатар у полі ледве маячить” [18, 220] – “Гей ти, край зелений! Гей, багнет блискучий... / Вже в свій край холодний утіка москаль” [21, 214]; “А тепер у серці щось тремтить і грає, / Як тремтить на сонці гілка золота” [18, 220] – “Скоро встане сонце, і загинуть тучі, / Як загине в серці чорних днів печаль” [21, 214]. Однак остаточно з’ясуванню всіх нюансів цього гіпотетичного діалогу двох ліриків може допомогти лише текстологічний аналіз.

У цілому, зрозумілим є те, що й М. Рильський, і В. Сосюра, витворивши в 1-й пол. XX ст. кореляції одного набору тем у семантичному ореолі Х6ЖчЖч, сягнули в їхньому формуванні масштабів “поезії як знання”, відповідно до концепції “нової критики” [14, 232]. Оглянута реальна чи гадана полеміка, власне, й виникла тому, що смислова система Х6 опинилася на межі між емоційним (романтичним)



Наче янгол Божий, чистою рукою  
Серцем чоловіцтва буде керувать!..

І під стогін вітру, бурі і негоди  
В лютий колотнечі завжди пам'ятай,  
Що, втомившись, люди забажають згоди  
І на землю прийде той жаданий рай [4, 139].

У модерністичному контексті ХХ ст. до ХВЖЧЖч активно вдається С. Єсенін. Про значущість його поетології для сучасників із Наддніпрянщини може свідчити бодай усталений, хоча й досить дискусійний, перифраз творчого силуету В. Сосюри як “українського Єсеніна”. До того ж, у ліриці М. Рильського 1910-х – поч. 20-х рр. відчутні відголоски, зокрема, й О. Блока – одного з учителів С. Єсеніна [за 11, 33]. Вказаним розміром написано відомий вірш “Я іду долиною. На затылке кепи...”, семантичні мотиви якого повні відповідують віршу “Яблука доспіли, яблука червоні...”: *дорога, сільський пейзаж, вірність* (у ширшому розумінні, фактично *сталість*), *розлука* (щоправда, *вже подолана*), *любов* (*до сприйнятих іще в дитинстві традицій, побуту*). Натомість головним настроєм є не “доросла” епікурейська вмиротвореність М. Рильського, а *молодеча рвучкість*, природне єсенінське “хуліганство”, помітне вже в удавано недбалій фоніці першого рядка:

Я іду долиною. На затылке кепи (підкреслення – ВЛ),  
В лайковой перчатке смуглая рука.  
Далеко сияют розовые степи,  
Широко синее тихая река.

Я – беспечный парень. Ничего не надо.  
Только б слушать песни – сердцем подпевать,  
Только бы струилась лёгкая прохлада,  
Только б не сгибалась молодая стать...

Нипочём мне ямы, нипочём мне кочки.  
Хорошо косяю в утренний туман  
Выводить по долам травяные строчки,  
Чтобы их читали лошадь и баран.

В этих строчках – песня, в этих строчках – слово.  
Потому и рад я в думах ни о ком,  
Что читать их может каждая корова,  
Отдавая плату тёплым молоком [8, 307–308].

Проте цей твір датується 18 липня 1925 р. [8, 308], тобто вісьмома роками пізніше за образок Рильського. Воднораз, на роль прототекстів

може претендувати ряд ранніх поезій Єсеніна, частина з яких увійшла до дебютної книги “Радуниця” (1916):

Девушка в светлице вышивает ткани,  
На канве в узорах копыя и кресты.  
Девушка рисует мёртвых на поляне,  
На груди у мёртвых – красные цветы.

Нежный шёлк выводит храброго героя,  
Тот герой отважный – принц её души.  
Он лежит, сражённый в жаркой схватке боя,  
И в узорах крови смяты камыши...

Траурные косы тучи разметали,  
В пряди тонких локонов впуталась луна.  
В трепетном мерцанье, в белом покрывале  
Девушка, как призрак, плачет у окна  
("Узоры" (<1914>) [8, 52]).

В наведеному вірші окреслюється більшість розглянутих семантичних ліній “поезії як знання”, проте особливостями такого гіпотетичного прототексту є:

а) *вдавання до образу по-декадентськи чутливої (аж невротичної), наївної, консервативної ліричної героїні, а не до великодушного наратора-чоловіка. Значною мірою цим зумовлюється ефемерність історії кохання;*

б) *відмова від “зовнішнього” сільського пейзажу й акцентування на символічному світі почуттів, видінь, роздумів ліричної героїні, який реалізується у картині вишивки;*

в) *задіяність штучно посилених песимістичних і трагічних настроїв.* Ця характеристика властива й деяким іншим віршам С. Єсеніна з розміром Х6, як-от “Буря” (“Дрогнули листочки, закачались клёны,/ С золотистых веток полетела пыль...”) (<1914-1915>) [8, 687]; “Закружилась пряжа снежистого льна [,/ Панихидный вихорь плачет у окна]...” (<1916>) [8, 100]).

Відхід від перелічених елементів, суголосних естетиці європейського премодернізму, вчувається в інших ранніх творах поета, написаних Х6ЖЖ або тристопними хореїчними рядками з холостою римою в I й III рядках, які доцільно співвідносити з Х6чч:

1. Задымился вечер, дремлет кот на брусѣ.  
Кто-то помолился: “Господи Исусѣ”.

Полыхают зори, курятся туманы,  
Над резным окошком занавес багряный.

Вьются паутины с золотой повети.

Где-то мышь скребётся в затворённой клетки...

1912 [8, 34];

## 2. Белая берёза

Под моим окном  
Принакрылась снегом,  
Точно серебром.

На пушистых ветках  
Снежною каймой  
Распустились кисти  
Белой бахромой...

А заря, лениво  
Обходя кругом,  
Обсыпает ветки  
Новым серебром  
("Берёза"(<1913>)[8, 42]);

## 3. Колокол дремавший

Разбудил поля,  
Улыбнулась солнцу  
Сонная земля.

Понеслись удары  
К синим небесам,  
Звонко раздаётся  
Голос по лесам...

Тихая долина  
Отгоняет сон,  
Где-то за дорогой  
Замирает звон  
<1914> [8, 43-44].

Як стає очевидним, уже в найраннішій із поданих поезій виникають *мотиви життєствердності й самонаснаження* ліричного героя (стать не конкретизується), відповідні філософії М. Рильського у творі "Яблука доспіли...". У віршах 1 та 2 *метонімія дороги* проступає через сіми зивання ("Вьются паутины с золотой повети"), ходіння ("... Заря, лениво / Обходя кругом,/ Обсыпает ветки..."), а у 3-му образ шляху прямо окреслюється наприкінці.

Менш властивий у російській літературі ХВЖЧЖЧ для В. Ходасевича, проте важливою характеристикою цього автора є "неокласичність" [2, 9], яку послідовно розвивав і М. Рильський. Аналогічні процеси становлення питомої семантики названого розміру виразно простежуються у вірші "Сырнику" з півгумористичного циклу "Мыши" представника Срібного віку:

Милый, верный Сырник, друг незаменимый,  
Гость, всегда желанный в домике моём!  
Томно веют вёсны, долго длятся зимы, –  
Вечно я тоскую по тебе одном.

Знаю: каждый вечер робко скрипнет дверца,  
Прошуршат обои – и приходишь ты  
Ласковой беседой веселить мне сердце  
В час отдохновенья, мира и мечты...

Друг и покровитель, честный собеседник,  
Стереги мой домик до рассвета дня...  
Дорогой учитель, мудрый проповедник,  
Обожатель сыра, – не оставь меня!  
Осень 1913 [23, 106-107]

Таким чином, можна припустити, що для М. Рильського були питомими обидві актуальні в його час лінії формування семантичного ореолу Х6ЖчЖч: символістська (включно з окремими ранніми творами С. Єсеніна; з неї засвоювались ідейна гама чутливості, любові, стилістика розмитого, “талого” [20, 28-29], сприйняття) та власне ранньомодерністична, яка сприяла витворенню оптимістичного настрою вірша, постанню мотиву дороги. Цікаво, що в оглянутих творах письменників 1-ї пол. ХХ ст. спільною є навіть колористика (впереваж тєпла): в Рильського домінують червоний, золотий, жовтий, синій відтінки; в Сосюри – червоний (навіть “рум’яний” або “кривавий”, як і у М. Вороного), рожевий, янтарний, кармінний, синій, сріблястий, голубий, зелений, як виняток – чорний; у І. Багряного – білий, золотавий, єдвабний, кармін, охра, ніжно-голубий, синій, зелений, умбра; в Єсеніна – білий, сріблястий, рожевий, багровий, червоний, зеленавий, синій.

Щодо глибшої генеалогії Х6, то, на думку М. Л. Гаспарова, названий розмір постав під впливом Х3 (що й ураховується в цій статті в контексті доробку С. Єсеніна), а також Х4, позаяк у цезурованому Х6 “другий напіввірш зберігає альтернуючий ритм (сильні IV й VI стопи), а перший поступово змінює альтернуючий (наголошені I і III) на висхідний (наголошені II та III)” [5, 196]. В російській літературі Х6 вперше утверджується в епоху Некрасова та Фета [5, 195], хоча Х3 були поширені й у ХVIII ст. у легких, комічних любовних пісеньках [6, 256] (напевно, з них почасти розвинулися інтимні теми Х6).

Можна розвинути й ще одну гіпотезу. Якщо акцентуватися на силабічному сприйнятті метрики бароковими поетиками, зокрема “Касталійським джерелом” 1685 р. [19, 82–83], подоби “предків” Х6 набудуть книжні 12-складовики. Зрідка в них відбивається навіть відповідна ритмічна структура. З цієї позиції прикметним є вірш

“суголосний” зі збірки І. Величковського “Млеко...”. Винахідник “шук поетицьких” досягає ефекту, коли “кожна силаба замикається спільною голосною літерою” [3, 58], що й витворює прообраз хорєя:

СлОвО плОтОнОсно,  
МнОгО плОдОнОсно [3, 58].

Розгляд цих римованих рядків-“ХЗ” як розбивки леоніну дозволяє вбачати в них “рафінований” вірш Х6. Тож стилістику бароко, хоч і винятково, слід зараховувати до джерел формування смислу названого розміру та відповідного йому ритму. Наслідком дії такого чинника можна вважати виразне *метафізичне звучання* творів у ХХ ст.

Успадкованою складовою Х6, що, все ж таки, найповніше позначилася на формі, а не на змістових параметрах (пор. із вищенаведеними заувагами до творів В. Сосюри), є пісенна композиція. Оновлення її фольклорного зразка фіксує, приміром, уже класична “Марічка” (муз. С. Сабадаша, сл. М. Ткача):

В’ється, наче змійка, неспокійна річка,  
Тулиться близенько до підніжжя гір.  
А на тому боці там живе Марічка,  
В хаті, що сховалась у зелений бір [22, 199].

Прикметним фактом є й те, що музична інтерпретація “Лебедів материнства” В. Симоненка – “Виростеш ти, сину...” композитора А. Пашкевича – зумисне подається виключно через дидактичні строфи хрестоматійної поезії, написані Х6 [22, 201–202].

Щойно розглянуті пісенні особливості характеризують одну з ланок побутування Х6 у 2-й пол. ХХ ст., розвинутих із традицій Рильського й Сосюри, – “формальну” (її відзначає і Н. В. Костенко [11, 95]). В ній акцентована форма впливає на вираження основних семантичних мотивів через партитуру. Іншою варто вважати “змістову” – “необарокову”, експериментальну, що відзначається проникненням згаданого розміру у традиційно атипові для нього віршові жанри. Такий принцип, близький українській естетиці ХVІІ–ХVІІІ ст., виявляється, зосібна, в хорєїчному сонетоді С. Пушика:

Пахне зі стодоли сіно з конюшини,  
Хоч палючим холодом дихає зима.  
І сліди собачі білий сніг пришили  
До землі промерзлої, що мовчить, німа.

І ріка замерзла, не озветься хлюпотом,  
Ніби під льодами сном останнім спить.  
Перетягнем зиму, перебудем люту,  
Знову конюшину будемо косить.

Але поки бризне свіжий сік на косу,  
Поки сіно стигле ляже у стоги,  
Поки будуть ягоди, поки будуть оси,

Поки ноги босі побіжать по росах...  
По лісах дерева лускають з морозу,  
І зелені зорі падають в сніги...  
18.02.1978 [17, 424-425].

Зберігаючи ореольну тематику поезії “Яблука допіли...” М. Рильського, сучасний письменник усуває певну лінійність, типову для сприйняття цієї ритмічної структури. Його експеримент виявляється і на формальному зрізі, в дещо розхитаній будові цезур і клаузул. Аналогічного, нового “поетичного досвіду” сягнув також В. Забаштанський у низці своїх “Браїлівських балад”, як-от у іронічній “Баладі “сталося””:

Ще Борис Олійник трудно всю дорогу,  
Везучи в лікарню дядька на гарбі,  
Думав: космонавтові чи хліборобу  
Треба більше мужності у боротьбі?..

Ну, а Вінграновський  
вперше з високості  
Пафосу Довженка глянув навкруги  
І побачив землю від стебла до брости,  
Від печер –  
до атомної кіптюги... [9, 85]

Знаково, що ця балада знаменує *ресемантизацію теми розлуки*, питомої для ХбЖчЖч: у художній свідомості В. Забаштанського це не тремтливо-ліричне повівання, а мало не по-бахтінськи здійснений струс у суттєво архаїзованому світі. Ось ідея процитованого твору:

Що ж то врешті сталось, друзі невеселі?  
Та нічого, крім того, що я брусок  
Рятівного динаміту взяв у скелі,  
Капсуля загнавши аж по мамин зойк [9, 87].

Логічне вивершення окресленим експериментальним тенденціям дає Ю. Андрухович, чия постать нерідко асоціюється з апогеєм українського неobaroko [пор. 15, 81]. Поет-“бу-ба-біст” в *координатах урбаністичного пейзажу, повному не лише “хідників”, але й міжчасових доріг*, вдається до *визивного та зневажливо-скептичного обігрування ранньомодерних канонів любові, розлуки, вірності* в “Етюді ратуші”:



*індивідуального* (курсив – В. Л.) досвіду, а також вигадані виклади особистого прозріння перестали бути ефективною... відповіддю” [7, 313], то семантичний ореол, зокрема таких раритетних нині розмірів, як Х6ЖЧЖч, сприяє постанню *загальнішого* поетичного досвіду.

Історичний зв'язок між формою і темою творів із названою версифікаційною структурою у ХХ ст. досить повно відображає перехід від модерної естетики до постмодерної. В цьому контексті пісенна пластичність і бароковий метафізичний відтінок утілюють його найзагальніший механізм, роботу якого доречно відстежити в межах семантики інших розмірів. Водночас, виразним є також процес поступової десинхронізації в перетвореннях різних систем творів, написаних Х6ЖЧЖч. Якщо премодернізм і ранній модернізм дозволяли виявити навіть цілісну колористичну базу у прихильників цього метру, то постмодернізм частіше сприяє деструктивним зрушенням на певних усталених ідейних рівнях.

1. Андрухович Ю. І. Небо і площі: Поезії. – К., 1985; 2. Басинский П. Поэзия Серебряного века (Авангард или модернизм?) // Поэзия Серебряного века. – М., 2004. – С. 5–16; 3. Величковський І. Повне зібрання творів. Дзиґар цілий і напівдзиґарик / Переклад, вступна стаття та примітки Шевчука В.О. – К., 2004; 4. Вороний М. К. У сьайві мрій. Поезії. Переклади. – К., 2002; 5. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. – М., 2002; 6. Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. – М., 2001; 7. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В.Тейлора. – К., 2003; 8. Есенин С. А. Полное собрание сочинений. – М., 2006; 9. Забаштанський В. О. Браїлівські балади: Поезії. – К., 2000; 10. Іван Багряний. “Золотий бумеранг” та інші твори. – К., 1999; 11. Костенко Н. В. Максим Рыльский – мастер украинского классического стиха. – К., 1988; 12. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ ст. – К., 2006; 13. Літературознавча енциклопедія (у 2-х тт.) / Автор-укладач Ковалів Ю. І. – Т. 1. – К., 2007; 14. Літературознавча енциклопедія (у 2-х тт.) / Автор-укладач Ковалів Ю. І. – Т. 2. – К., 2007; 15. Мала Українська Енциклопедія Актуальної літератури. Проект “Повернення деміюргів” // Плерома – 1998. – № 3; 16. Павличко С. Д. Теорія літератури. – К., 2002; 17. Пушик С. Г. Твори у 6-ти тт. – Т. 1. Поезії. – Івано-Франківськ, 2004; 18. Рильський М. Т. Лірика / Передм. Драча І. Ф. – К., 2005; 19. Сивокін Г. М. Давні українські поетики. – Харків, 2001; 20. Силюнас В. Федерико Гарсія Лорка. Драма поета. – М., 1989; 21. Сосюра В. М. Мазепа. Поема. Лірика. – К., 2001; 22. Сто улюблених пісень / Упор. Осташ І. І. – К., 1992; 23. Ходасевич В. Ф. Стихотворения. – М., 2003.

**Дмитро Теряєв**

### **Ритм і золотий перетин у структурі поетичного мовлення (експериментально-фонетичне дослідження)**

*Прекрасне не може не бути розміреним*  
Платон

Мовленнєвий ритм – складне, багаторівневе явище – повною мірою виявляє себе в мові поетичної творчості. „Тільки в поезії мова розкриває

всі свої можливості, бо вимоги до неї тут максимальні: всі сторони її напружені до крайності, доходять до своїх останніх меж, поезія як би вичавлює всі соки з мови, і мова перевищує тут саму себе” [1, 258].

Вивчення ритму українського віршування, що висвітлено в працях таких вчених, як Ф. М. Колесса, В. В. Ковалевський, Г. К. Сидоренко, Н. В. Костенко, Б. І. Бунчук, В. В. Корнійчук, Н. П. Чамата, С. Й. Грица та ін., проводилося здебільшого на письмових текстах, при тому, що поетичне мовлення явище насамперед звукове, і повністю охопити матерію звучання можливо при її усній реалізації, про що наголошують самі дослідники. М. О. Васютинський, аналізуючи поезію методом співвідношення кількості складів у віршових рядках, рядків у вірші, віршів у творах, зазначив, що „розрахунок за числом рядків має приблизний і формальний характер. Доцільно враховувати не кількість рядків, а тривалість кожної частини з урахуванням інтонації, зміни темпу дії” [2, 204–205].

Г. К. Сидоренко, розглядаючи ритм українського вірша як діалектичний процес, постійно підкреслювала необхідність залучення до аналізу версифікацій електронно-обчислювальних машин, з допомогою яких „проблема зв'язку ритму із змістом твору буде вирішуватися не в залежності від розвиненості інтуїції дослідника, а на основі даних нової науки – точного літературознавства” [3, 127].

Ритмічна структура українського слова, ізольованого і віршового, об'єктивними методами досліджувалась у Лабораторії експериментальної фонетики Київського університету імені Тараса Шевченка [4, 44].

Сучасні електронні технології, комп'ютерні програми розширили можливості фіксації акустичної природи мовлення.

Мета нашого експерименту – дослідити гармонію звукового континууму поезії Івана Франка в аспектах ритмотворення і золотого перетину.

На комп'ютерному комплексі здійснено операції: 1) у студійних умовах дикторами – носіями української літературної мови озвучено поетичні тексти Івана Франка; 2) закодовано / декодовано мовленнєві тексти; 3) сегментовано звукові континууми; 4) оброблено акустичну параметрію: тривалість, амплітуда сегментів; 5) встановлено значення тривалості й амплітуд для кожного сегменту звучання; 6) систематизовано маркування силабічних інтервалів; 7) визначено діапазон акцентних і римованих періодів; 8) синхронізовано зображення, звучання і параметрію; 9) візуалізовано матерію мовлення на динамічних комп'ютерних осцилограмах (загальний текст подано у масштабі 1:1024, рядка – 1:256, слова – 1:64), літери співвідносяться з реальним часом звучання. Всього здійснено близько 10 000 вимірювань та обчислень.

Комплексний аналіз гармонії звучання поетичного мовлення репрезентуємо на матеріалі фрагменту з твору "Конкістадори" (цикл „Semper tiro”, 1906), ритм і символіку звуків якого було розглянуто методом підрахунків у роботах М. М. Мочульського [5], інтерпретовано В. В. Корнійчуком [6]. Особливості ритмізації Франкової поезики досліджено в роботі Б. І. Бунчука [7].

### **I. Ритм**

Результати експерименту отримано на основі: 1) аудіовізуальних спостережень; 2) тривалості тексту, віршових рядків, пауз, рим, римованих періодів; 3) інтенсивності звучання складів, слів.

Бухнув дим! Хлюпоче море...  
Щось мов стогне у судні...  
Паруси залопотіли,  
Наче крила огняні,

Гнуться реї, сиплять іскри,  
Мов розпалені річки...  
Снасть скрипить... Високі щогли  
Запалали, мов свічки [8; 105].

Поетичний текст при дослідженні його звучання розглядається як суцільний звуковий континуум (рис. 1).



**Рис. 1.**

На комп'ютерних осцилограмах зображено динаміку мовлення двох дикторів (Д-1 і Д-2): 1) послідовно розгортається часова програма звукової матерії тексту; 2) сегменти різної конфігурації чергуються з паузами, які на горизонтальній осі фіксуються перервами звучання; 3) вертикальні штрихи більшого / меншого відхилення від осі інформують про розмах акустичних коливань.

Акустичні картини безперервно-дискретних континуумів відображають роботу загальнолюдського мовного апарату. Графічний відбиток звукової хвилі будь-якого з сегментів або його компонентів може бути вилучений і відтворений на окремих кадрах у заданому масштабі.

**Тривалість** – одна з основних форм існування матерії – є фундаментальною характеристикою у визначенні природи мовленнєвого сигналу, яка в роботі обчислюється в мілісекундах (мс).

Параметри тривалості текстів 18160 мс (Д-1), 20645 мс (Д-2), поперше, свідчать про відносно незначну різницю в часі звучання, що запрограмовано мовною природою даної поезії, яка потребувала певного часу при її звуковій реалізації; по-друге, розкривають тонкощі матерії мовлення кожного диктора, що пов'язано з індивідуальними артикуляційними жестами й акустичними подіями.

Параметрія суцільного звукового континууму сформована на основі тривалості акустичних сегментів (АС), які відокремлюються міжсегментними паузами (МП):

1) АС *Бухнув дим!* – Д-1: 1130 мс; Д-2: 1045 мс; МП – Д-1: 440 мс; Д-2: 320 мс; 2) АС *Хлюпоче море...* – Д-1: 1225 мс; Д-2: 1055 мс; МП – Д-1: 800 мс; Д-2: 810 мс; 3) АС *Щось мов стогне у судні...* – Д-1: 1680 мс; Д-2: 2100 мс; МП – Д-1: 475 мс; Д-2: 535 мс; 4) *Паруси залопотіли,* – Д-1: 1260 мс; Д-2: 1590 мс; МП – Д-1: 270 мс; Д-2: 250 мс; 5) АС *Наче крила огняні,* – Д-1: 1535 мс; Д-2: 1860 мс; МП – Д-1: 480 мс; Д-2: 490 мс; 5) АС *Гнуться реї,* – Д-1: 1165 мс; Д-2: 1100 мс; МП – Д-1: 435 мс; Д-2: 208 мс; 6) АС *сиплять іскри,* – Д-1: 1215 мс; Д-2: 1300 мс; МП – Д-1: 355 мс; Д-2: 220 мс; 7) АС *Мов розпалені річки...* – Д-1: 1550 мс; Д-2: 1690 мс; МП – Д-1: 440 мс; Д-2: 495 мс; 8) АС *Снасть скрипить...* – Д-1: 1230 мс; Д-2: 1090 мс; МП – Д-1: 506 мс; Д-2: 245 мс; 9) АС *Високі щогли Запалали, мов свічки* – Д-1: 3385 мс; Д-2: 3160 мс.

У структурі текстового континууму експериментально зафіксовано звукову хвилю епјамбемет'у, тип *contre-rejet* (рис. 2).

Візуально спостерігаємо паузу за трискладовим акустичним сегментом *Снасть скрипить...*, яка зумовила час звучання епјамбемет'у – дванадцятискладового сегменту, найдовшого у цьому тексті.

#### Осцилограма епјамбемет'у в структурі тексту.



С на стькри пи ть Ви со кі щ огли За па ла ли, мовсв і ч ки.

Рис. 2.

Аналіз тривалості акустичних сегментів, міжсегментних пауз свідчить про загальну тенденцію до співмірності звучання у мовленні дикторів.

Розглядаючи час звучання по віршових рядках і міжрядкових паузах, відмічаємо поступове зменшення / збільшення їх тривалості, що розкриває динаміку ритмотворення. Підвищення тривалості першого та

п'ятого рядків обумовлене двома предикативними центрами у кожному з них (*Бухнув дим! Хлюпоче море...; Гнуться реї, сиплять іскри*).

Співмірність зафіксована також і в структурі пауз тексту: максимальна тривалість міжрядкової паузи 1–2, збільшена тривалість 2–3, 4–5, 6–7 пауз обумовлені синтаксичною структурою тексту. Мінімальна тривалість 3–4, 5–6 програмується порівняльними зворотами: *Паруси залопотіли, Наче крила огняні* (250 мс – Д-1, 270 мс – Д-2), *Гнуться реї, сиплять іскри, Мов розпалені річки* (220 мс – Д-1, 355 мс – Д-2).

Тривалість рядків, міжрядкових та внутрішньорядкових пауз об'єктивно розкрила роль часового фактора в формуванні ритму.

**Рима** – звукове явище, котре на рівні мікросегментації слова інформує про специфіку акустичної структури суголосся. На рис. 3 подано динамічні комп'ютерні осцилограми слів, що римуються: *у судні / огняні; річки / свічки*.

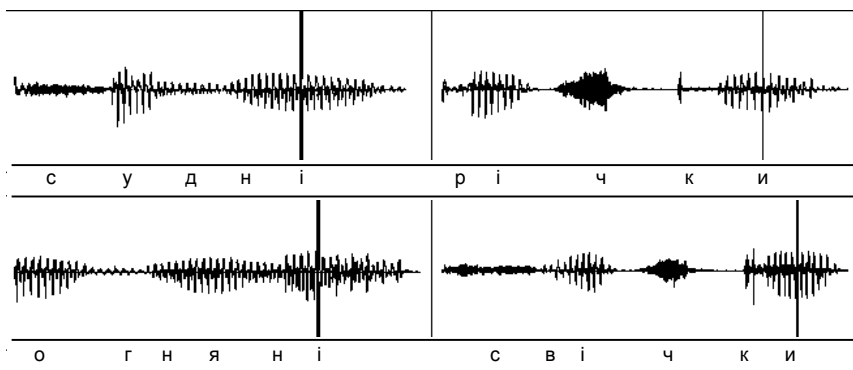
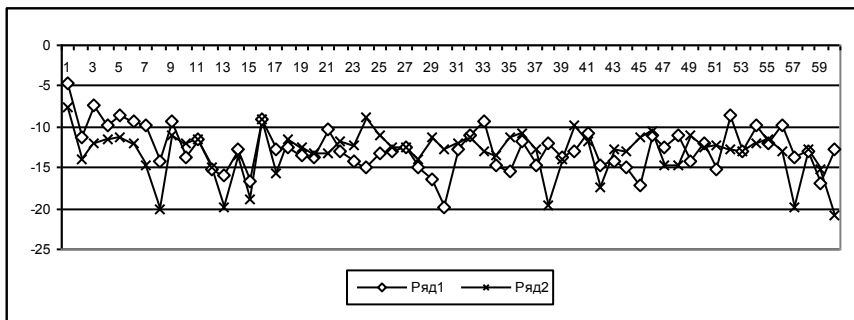


Рис. 3.

Візуальний аналіз показує, що акустична конфігурація слів співмірна: в клаузулах фіксуються гармонійні коливання сонантів **Н** та гармонійно-обертонні коливання наголошених голосних **І** (*у судні / огняні*); комбінаційні коливання африкат **Ч**, імпульсні коливання глухих зімкнених **К** та гармонійно-обертонні коливання наголошених голосних **И**. Тривалість і амплітуда даних слів мають параметри: *у судні*: 586 мс / -17,5 (Д-1); 596 мс / -16,7 (Д-2); *огняні*: 715 мс / -12,7 (Д-1); 275 мс / -13,8 (Д-2); *річки*: 553 мс / -11,3 (Д-1); 430 мс / -17,1 (Д-2); *свічки*: 650 мс / -14,8 (Д-1); 620 мс / -14,5 (Д-2). Час звучання клаузул дорівнює: 360 мс / 310 мс (Д-1); 388 мс / 256 мс (Д-2) *у судні /огняні*; 370 мс / 357 мс (Д-1); 450 мс / 367 мс (Д-2) *річки / свічки*.

Таким чином, хвилеподібне чергування тривалості клаузул створює ритм звучання на рівні рими.





Ряд 1 – диктор 1 (Д-1); Ряд 2 – диктор 2 (Д-2)

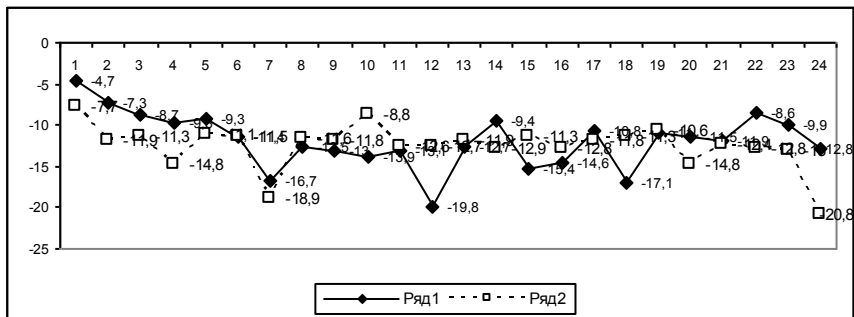
Рис. 6.

На основі аналізу параметрів амплітуди виявлено максимуми інтенсивності: 1) наголошені голосні початкових слів рядків: *бухнув* (-4,7 Д-1; -7,7 Д-2); *щось* (-9,3 Д-1; -11,1 Д-2); *снасть* (-11 Д-1; -10,6 Д-2); 2) ненаголошені голосні низького ступеня відкриття початкових слів рядків: *паруси* (-9,1 Д-1; -9,1 Д-2); 3) ненаголошені голосні низького ступеня відкриття: *сиплять* (-11,8 Д-1; -10,7 Д-2).

Мінімуми інтенсивності фіксуються: 1) ненаголошені голосні слів, що завершують рядки: *море* (-14,8 Д-1; -20,1 Д-2); 2) ненаголошені голосні: у *судні* (-16,7 Д-1; -18,9 Д-2); *розпалені* (-14,6 Д-1; -17,3 Д-2); *запалали* (-13,7 Д-1; -19,8 Д-2).

Чергування більших / менших показників амплітуди складів інформує про ритм на основі інтенсивності вершин складів.

Амплітуда слів характеризує інтенсивність звучання наголошених голосних – центрів слова. Значення амплітуд наголошених складів у словах тексту наведено на діаграмі (рис. 7).



Ряд 1 – диктор 1 (Д-1); Ряд 2 – диктор 2 (Д-2)

Рис. 7

У вимові двох дикторів при індивідуальних особливостях мовлення простежується закономірність: 1) максимальна інтенсивність звучання зафіксована на початковому слові *Бухнув* (-4,7 Д-1; -7,7 Д-2); 2) зменшення показників амплітуди від початку тексту з -4,7 (Д-1); -7,7 (Д-2) *бухнув* до -9,8 (Д-1); -14,4 (Д-2) *хлюпоче*; 3) збільшення амплітуди наголошеного складу слова *море* до -9,3 (Д-1); -11,1 (Д-2); 4) максимальний спад інтенсивності наголошеного складу слова *стогне* -18,9 (Д-1); -16,7 (Д-2); 5) збільшення амплітуди наголошеного складу слів *у судні* (-12,5 Д-1; -11,6 Д-2), *паруси* (-13 Д-1; -11,8 Д-2); 6) поступове зменшення показників амплітуди *наче* (-13,2 Д-1; -11 Д-2); *крила* (-13,1 Д-1; -12,6 Д-2); *огняні* (-17,8 Д-1; -12,7 Д-2).

Відмінності у показниках амплітуд слів пов'язані з озвученням п'ятискладового слова *залопотіли*, у якому в наголошеному складі фіксується зменшення амплітуди -14,9 (Д-1), збільшення -8,8 (Д-2).

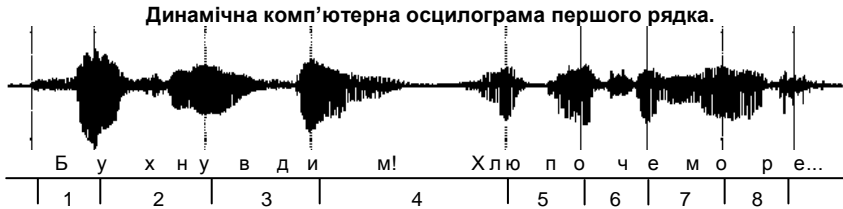
Система параметрів амплітуд розкриває формування ритму на рівні інтенсивності наголосів.

## II. Золотий перетин

Золотий перетин (“sectio aurea” – золотий перепис, “sectio divina” – божественна пропорція) – універсальна закономірність гармонії – привертає увагу людства з античної епохи до нашого часу, залишаючись загадковим протягом століть. Числовим виразом „золотої пропорції” є рекурентні ряди Фібоначчі – елементи зворотної послідовності, в котрих кожен член, починаючи з третього, дорівнює сумі двох попередніх: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55... Зв'язок між рядами Фібоначчі та золотим перетином полягає у тому, що відношення сусідніх чисел наближається до золотої пропорції – 1,618... Фібоначчієві системи, множинність рядів інтерпретовано в роботах Т. К. Вінцюка, М. М. Воробйова, М. О. Марутаєва, О. П. Стахова, О. К. Сухотина, І. Ш. Шевельова, І. П. Шмельова та ін. [9].

Для об'єктивного виявлення золотого перетину в структурі динамічного мовлення розроблено методику розрахунків тривалості силабічних інтервалів і акцентних періодів, на матеріалі яких встановлено співвідносність з рядами чисел Фібоначчі [10].

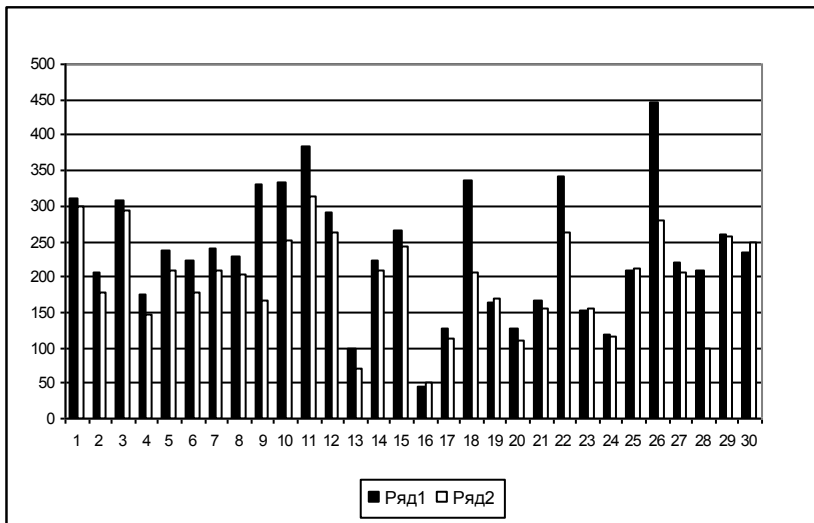
**Силабічний інтервал.** Склад / syllable – мінімальна вимовна одиниця з вершиною – голосним звуком характеризується максимальним об'єднанням своїх елементів. Виходячи з того, що мовленнєвий континуум поділяється на послідовність відкритих складів, в експеримент введено тривалість складових інтервалів (СІ) – відстань між максимумами амплітуд сусідніх складів мовленнєвого континууму. На рис. 8 подана осцилограма звукового континууму *Бухнув дим! Хлюпоче море...* вертикальними лініями позначені: 1) складові вершини – межі СІ; 2) цифри – номери СІ.



**Рис. 8.**

Тривалість СІ вимірялася: № 1 – від початку звучання тексту до максимуму інтенсивності голосного У; № 2 – від максимуму інтенсивності голосного У до максимальної амплітуди голосного У; № 3 – від максимуму інтенсивності голосного У до максимуму амплітуди голосного І; № 4 – від максимуму інтенсивності голосного І до максимуму амплітуди голосного Ю і т. д.

Параметри тривалості СІ без урахування міжрядкових та інших пауз перших чотирьох рядків тексту, що аналізується, подано на діаграмі (рис. 9).



**Ряд 1 – диктор 1 (Д-1); Ряд 2 – диктор 2 (Д-2)**

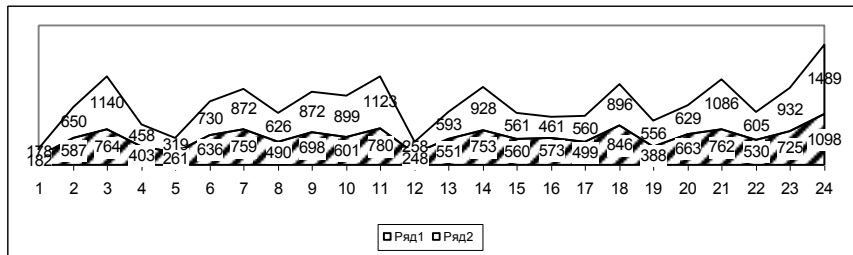
**Рис. 9.**

Розвиток тривалості СІ відбувається за трьома схемами: 1) хвилеподібно: більша тривалість складу – менша тривалість – більша тривалість, що фіксується на початку тексту (СІ № 1 – 9: **Бухнув дим! Хлюпоче море... Щось**; СІ № 19 – 21: **залопотіли**; СІ № 23 – 25:



В експерименті вимірювалась тривалість АП: 1) № 1 – від максимуму інтенсивності наголошеного голосного фонетичного слова попереднього рядка у судні до максимальної амплітуди слова *паруси*; 2) № 2 – від максимуму інтенсивності наголошеного голосного слова *паруси* до максимальної амплітуди слова *залопотіли*; 3) № 3 – від максимуму інтенсивності наголошеного голосного слова *залопотіли* до максимальної амплітуди слова *наче* і т.д.

Параметри тривалості акцентних періодів тексту подано на діаграмі (рис. 11).



Ряд 1 - диктор 1 (Д-1); Ряд 2 - диктор 2 (Д-2)

Рис. 11.

Розвиток тривалості АП відбувається за трьома схемами: 1) хвилеподібно – більша тривалість – менша тривалість – більша тривалість: АП № 4–6: *море... Щось мов стогне*; АП № 7–13: *у судні... Паруси залопотіли, Наче крила огняні, Гнутьсья*; АП № 17–19: *розпалені річки... Снасть*; АП № 20–23: *скрипить... Високі щогли Запалали*); 2) поступове збільшення тривалості від мінімальної до максимальної – АП № 1–3: *Бухнув дим! Хлюпоче*; АП № 5–7: *Щось мов стогне у судні...;* АП № 12–14: *огняні, Гнутьсья реї*; АП № 19–21: *Снасть скрипить... Високі*; АП № 22–24: *щогли Запалали, мов свічки*.

Тривалість акцентних періодів обох дикторів вказує на те, що більший час припадає на: 1) АП № 3 з внутрішньорядковою паузою – *д[им! Хлюпо]че* (1140 мс – Д-1, 764 мс – Д-2); 2) АП № 7 зі словами, в яких наголоси розташовані в ініціальній та фінальній частинах – *ст[огне у судні]...* (872 мс – Д-1, 759 мс – Д-2); 3) АП № 10 з міжрядковою паузою – *залопот[іли, На]че* (1123 мс – Д-1, 780 мс – Д-2); 4) АП № 14 з поступовою темпоральністю початкового словосполучення рядка *Гн[утьсья реї]* (928 мс – Д-1, 753 мс – Д-2); 5) АП № 17 з міжрядковою паузою – *[іскри, Мо]в* (896 мс – Д-1, 846 мс – Д-2); 6) АП № 21 зі словами, в яких наголоси розташовані в ініціальній та фінальній частинах – *Сн[асть скрип]ить* (1086 мс – Д-1, 762 мс – Д-2); 7) АП № 24 зі словами,

в яких наголоси розташовані в ініціальній та фінальній частинах і міжрядковою паузою – *що[г]ели Запа[л]ли* (1489 мс – Д-1, 1098 мс – Д-2).

У вимові обох дикторів максимальні значення тривалості фіксуються на 3, 7, 10, 17 акцентних періодах, що відповідає ряду Фібоначчі  $R_{3+7}$ .

### **Висновки**

Аудіовізуалізація звукових континуумів дала можливість сприйняти безперервно-дискретного формування матерії віршування.

Об'єктивними даними фонетичного експерименту визначено гармонію Франкової поезії на основі ритмотворення і золотого перетину.

Акустичні параметри розкрили складові ритму: 1) тривалість текстів, віршованих рядків, слів, складів, звуків; 2) чергування звучання та пауз; 3) спади та підйоми амплітуди складів; 4) динаміка інтенсивності наголошених голосних звуків у тексті; 5) рими і римовані періоди.

Система тривалості силабічних інтервалів і акцентних періодів сприяла встановленню відповідності поетичного тексту рядам чисел Фібоначчі.

У динамічній структурі звукової матерії віршового тексту локалізація максимальної амплітуди на ініціальній частині слова / рядка свідчить про тенденцію зосереджувати семантичну інформацію на початку слова / рядка.

Розосередження звукової енергії, співвідношення акустичних ознак ритму і золотого перетину програмуються семантичною актуалізацією змісту.

Показники тривалості акустичних сегментів, міжсегментних пауз свідчать про універсальність ритму мовлення, який базується на загальнолюдському характері біомеханічного мовно-дихального апарату людини.

Зображення динаміки матерії мовлення, параметрична інформація, графічне моделювання будови віршових рядків у вимірах тривалості сегментів, пауз, інтенсивності, природи голосних і приголосних звуків дозволили спостерігати та ідентифікувати гармонію звучання версіфікацій Івана Франка.

1. *Бахтин М.М.* К естетике слова // Контекст – 73. Литературно-теоретические исследования. – М., 1974. – С. 258–280; 2. *Васютинский Н.А.* Золотая пропорция. – М., 1990. – 235 с.; 3. *Сидоренко Г.К.* Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка. – К., 1972. – 141 с.; *Сидоренко Г.К.* Від класичних нормативів до верлібру. – К., 1980. – 183 с.; 4. *Костенко Н.В.* Українське віршування ХХ століття. – К., 2006. – 287 с.; 5. *Мочульський М.* "Semper tigo" Івана Франка // Літературно-науковий вісник. – Львів, 1906. – Річник IX. – Кн. XII. – Т. XXXVI. – С. 476–488; *Мочульський М.* Іван Франко. Львів, 1938. – 211; 6. *Корнійчук В.В.* Ритміка збірки "Semper tigo" // Українське літературознавство. – Львів, 2001. – Вип. 64. – С. 58–59.; *Корнійчук В.В.* Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. – Львів, 2004. – 488 с.; 7. *Бунчук Б.* Віршування Івана Франка. – Чернівці, 2000. – 307 с.; 8. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976–1986. – Т. 3. – С. 104–105; 9. *Винцюк Т.К.* Анализ, распознавание и

інтерпретація речевих сигналів; *Воробьев Н.Н.* Числа Фибоначчи. – М., 1978. – 139 с.; *Стахов А.П.* Коды золотой пропорции. – М., 1984. – 151 с.; *Сухотин А.К.* Ритмы и алгоритмы. – М., 1988; *Шевелев И.Ш., Марутаев М.А., Шмелев И.П.* Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии. – М., 1990. – 343 с.; 10. *Теряев Д.О.* Гармонія звучання поезії Тараса Шевченка (експериментально-фонетичне дослідження) // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – К., 2004. – Вип. 15. – С. 50–55; *Теряев Д.А.* Золотое сечение в звучащем русском и украинском поэтическом тексте // Слово. Символ. Текст. – К., 2006. – С. 227–242.

**Юрина Ходаківська**

### **Строфіка Юрія Андруховича: таємниці і закономірності**

*"Коли у вересні 90-го я повернувся до Москви після "Золотогомоніади", я за два тижні написав "Рекреації", а слідом за ними – "Листи в Україну" та "Індію". Остання, щоправда, підвела мене до певної межі і по капельке випила кровь. Навколо було темно і зимно, імперія переживала фінальні спазми, поетичне чуття загострювалося. Для мене це був, крім усього, особистий порахунок зі статусом тридцятилітнього поета, а заодно і прощання з моїм дотеперішнім Мандрівним Цирком, з усіма його волоцюгами, людожерами, поетами, астрологами, повіями та збожеволілими гімназіяльними професорами"*

Ю.Андрухович. Таємниця. Замість роману (с. 322–323)

Коли у 1994-му цикл "Індія" з'явився на сторінках часопису "Сучасність", він справив неоднозначне враження. Поезії, які входять до нього, настільки вишукані і майстерні, що, здавалося, після "Індії" писати вірші поет уже не буде. З одного боку, "Індія" несла в собі чимало прикмет знайомого доти стилю Андруховича, а з іншого – цей цикл свідчив про значні зміни в поезії автора і найпомітніша з них – зміна характеру римування. У цьому циклі поет використовує складні і строгі схеми римування строф, які, втім, наводили на думку про своєрідний творчий тупик. Писати далі у такому строго виваженішому і регулярному стилі автор навряд чи буде, а повернення назад, до колишніх схем теж видавалося малоімовірним: поет вочевидь "виріс" із них.

*"Адже далі на схід немає землі, адже Індія – це межа, це те, що скраю",* – цю поетичну істину, проголошену Андруховичем, підтвердив час. Після циклу "Індія" літератор щонайменше десятиліття не писав поезії, згодом він звернувся до поетичних форм знову, однак це поки що винятково верлібри.

Якими були передумови такої творчої еволюції поета, який характер мав розвиток римованої строфіки Ю. Андруховича загалом – з'ясуванню цих питань присвячена наша стаття.

У цьому дослідженні для визначення строфи ми використовуємо суто формальну ознаку – графічну відокремленість групи віршів (рядків) у поетичному творі. Усі твори Ю. Андруховича, які мають поділ на групи

рядків, вважаємо строфічними, а ті, в яких такого поділу немає, – астрофічними. Білі вірші, зокрема верлібри, не становлять винятку, їх так само розглядаємо як строфічні чи астрофічні.

Вважаємо, що кожна зі строф має свою схему римування (за винятком білих віршів, певна річ). Однакові строфи – ті, у яких кількість рядків та схема римування збігаються.

При підрахунку рядків у строфі та у творі загалом ми дотримувалися таких засад. Якщо ритмічний рядок поезії записано "східцями", то вважаємо його одним рядком. А якщо один ритмічний рядок поділено автором на дві чи на більшу кількість частин і кожна з них записана від лівого поля, то вважаємо кожен з цих частин окремим рядком. Наприклад, схеми перших двох строф поезії "Музей старожитностей" мають такий вигляд: ABAB і XCXDCX'D.

Як ми ходимо обоє  
нетрями старого дому!..  
Гобелени і гобой  
славлять пару невідому,

ніби бачать  
нашу змову:  
кожен дотик –  
теплий спалах.  
І тоді ми знову й знову  
переходимо  
в дзеркалах.

Втім, у двох випадках від графічного принципу розгляду строф у цій роботі ми відходимо. Окремо розглядаємо сонети як історично сформовані тверді строфічні форми, а також твори з ланцюговим римуванням. Ланцюгове римування означає, що сусідні строфи пов'язані спільною римою, тобто йдеться про їх поєднання у більші римовані структури. Приклад найпростішої з них такий:

Ми ввійшли в цю осінь, як в алею...

Осене, прийми нас і помилуй!  
Гіркота земного привілею:  
пережити світло мов помилку...  
(A / BAB).

За цими принципами було визначено типи строф у творах Юрія Андруховича, що увійшли до трьох поетичних збірок ("Небо і площі", "Середмістя", "Екзотичні птахи і рослини") і до двох циклів поза збірками ("Листи в Україну" та "Індія"). Загалом проаналізовано 239 поетичних творів. У них зустрічається 155 видів різних строф (без урахування

строфіки білих віршів, однак включаючи складні строфи: об'єднані ланцюговою римою та сонети). Наприкінці статті наводимо їх перелік.

З огляду на мету нашої роботи необхідно було виділити кілька змінних параметрів, за якими можна простежити діахронічний розвиток строфіки у творах Ю. Андруховича. Ми розглянули використання поетом таких строфічних особливостей:

- 1) складних строф, об'єднаних ланцюговою римою;
- 2) строф, до яких включено неримовані (холості) рядки;
- 3) різнонаголошеної рими;
- 4) чотирирядкових строф із правильною схемою римування;
- 5) шестивіршів та восьмивіршів із правильною схемою римування;
- 6) сонетів.

Ці риси згруповано за ознакою "унормованість – хаотичність (розхитаність) строфічної будови". До групи рис, що свідчать про унормованість, ми віднесли перші три, а до групи рис, які є виявом хаотичності, – три наступні.

Результати обчислень та відсоткових співвідношень цих параметрів для аналізованих збірок та циклів наведено у таблиці.

Назва збірки (циклу)	Загалом			Строф із				6- і 8-віршів	4-віршів	сонетів
	творів	рядків	строф	дактил. римою	ланц. римою	неримованими рядками	різнонаголош. римою			
Небо і площі	59	1140	207	12 (5,8)	21 (10,1)	8 (0,2)	2 (1,0)	16 (7,7)	143 (69,1)	1 (0,5)
Середмістя	78	1723	312	40 (12,8)	10 (3,2)	5 (0,7)	7 (2,2)	23 (7,4)	197 (63,1)	7 (2,2)
Екзотичні птахи і рослини	73	1688	323	30 (9,3)	5 (1,5)	12 (0,5)	8 (2,5)	23 (7,1)	159 (49,2)	5 (1,5)
Листи в Україну	14	336	29	0	0	0	0	0	29 (100)	0
Індія	5	121	22	0	1 (4,5)	0	0	7	6 (27,3)	0

Примітка. У дужках подано відсотки до кількості строф у збірці чи циклі.

Як можна спостерегти, рух цих показників у збірках поета ("Небо і площі", "Середмістя", "Екзотичні птахи і рослини") мав різне спрямування. Кількість строф із ланцюговою римою та чотиривіршів з правильним римуванням зменшувалася; кількість строф із

різноюголошеною римою та сонетів збільшувалася; строфи з холостими рядками мали стабільно нечисленне представлення, а кількість правильних шести- та восьмивіршів практично залишалася без змін. Зауважимо, що загалом від цього баланс у протистоянні унормованості та хаотичності не змінювався, зберігаючи стан динамічної рівноваги, активізованої своєрідним "броунівським рухом" всередині кожної зі сфер. Таким чином, строфіку римованих поезій у збірках Андруховича можна назвати хаотично-унормованою.

Зміни, які відбулися у поетиці циклів "Листи в Україну" та "Індія", розглянемо окремо. Автор, опублікувавши їх у часописі "Сучасність", відійшов від попереднього принципу представлення своїх творів. Він відмовився від формування збірок (до яких інтегрованими структурами входило по кілька циклів) і подав на суд читачів два самостійні поетичні цикли, які, таким чином, з одного боку, набули статусу самостійних віх у творчій біографії поета, а з другого – протиставлені попереднім збіркам як більш однорідні художні структури (і за тематикою, і за формальною організацією).

Розгляд строфіки циклу "Листи в Україну" підвів нас до ще однієї методологічної проблеми. Річ у тім, що в публікації у "Сучасності" були представлені "листи" №№ I, II, VII, IX, X, XIII, XIV, XVI, XVII, XIX, XX (поезії, що входять до циклу, пронумеровані римськими цифрами). Усі вони мали астрофічну форму з римуванням АВАВ. Згодом на теренах Інтернету (а точніше на сайті "Українська література 21 ст." за адресою: <http://ukrlit.blog.net.ua/knyhy-yuriya-andruhovycha/lysty-v-ukrajinu>) ми відшукали цей цикл у повнішому представленні: додалися "листи" №№ II, IV, V. І саме ці три твори, на відміну від інших, мали строфічну будову – вони записані катренами, схема римування: АВАВ. На час написання статті нам не відомі інші твори циклу (якщо такі є) і невідомо, якою є авторська воля поета стосовно строфічного оформлення циклу.

З цієї причини власне строфічність / астрофічність творів збірки не будемо коментувати, а звернемо увагу на інші особливості їх римування. Схема чергування римованих співзвуч тут, можна сказати, непримітна: АВАВ. Перехресне римування є найпоширенішим у сучасній поезії. А катрени із всуціль жіночими клаузулами загалом характерні для творчості Андруховича. У збірці "Небо і площі" вони зустрічаються 50 разів, у "Середмісті" – 33, в "Екзотичних птахів і рослинах" – 36 разів. У "Листах в Україну" автор заримував таким чином усі поезії – 84 чотиривірші поспіль без жодних відхилень від схеми.

Втім, такий значний рух у бік монотонності та унормованості в римуванні у цьому циклі знову-таки компенсується протилежною тенденцією. Автор прагне розмити межі чотиривіршів засобом enjambement'у. Спорадично цей прийом застосовувався у попередніх

збірках, однак у цьому циклі міжстрофне перенесення набуває майже тотального характеру.

#### XVI

На Різдво в Україні діються речі  
потаємні й вічні. Скажімо, місяць  
виявляється зайвим, тому Святвечір  
переходить не в ніч, над якою висять  
херувими сонні, а в ніч – як море,  
по якій навряд чи спроможні трії  
мандрівні царі, подолавши гори,  
своєчасно встигнути до Марії.  
Це, однак, не значить, що все даремно,  
всі прогнози, прикмети цілком опуклі.  
Попри те, що зимно і те, що темно,  
неминучим є чудо, скажімо, в Дуклі,  
чи де-небудь. Це, як і з'ява комети,  
як сама зоря, що провадила, пасла  
пастушків, ягнят, як і всі предмети, –  
все збувається: Йосиф, яскиня, ясла,  
коляда збувається, сіно, свічка.  
А проте – лишень у вертепній скрині,  
до якої доступ і вхід крізь вічка,  
бо насправді нема яскині, нині  
я, здається, готовий прийти з дарами,  
хоч діряво в кишнях, а в небі сіро.  
Тут мене ловили вітрини, брами.  
Треба їхати. Може, сконає Ірод.

Наведений твір складається з дев'яти речень, із яких три закінчуються не в кінці ритмічного рядка, чотири – не в кінці римованого чотиривірша. З межю катрена збігаються закінчення лише двох речень: наприкінці другого та останнього чотиривіршів. На інші чотири межі між катренами припадають епјambement'и. До того ж, більшість речень у творі – це багатокомпонентні і довгі синтаксичні структури, ускладнені однорідними членами, вставними і вставленими конструкціями, завдяки чому у кожному з речень є по кілька інтонаційно-логічних пауз, які не завжди припадають на закінчення ритмічного рядка.

Ефект регулярності кінцевих рим нівелюється ще й засобами фоніки. Внутрішньорядкові співзвуччя, якими рясно наповнений твір, розташовані так, що приглушують фонічні акценти рими, "розтягуючи" її на наступний рядок (*трії / мандрівні царі*) чи вводячи натяк на внутрішнє нерегулярне римування (*вічні – не в ніч – а в ніч*).

Засобами фоніки і синтаксичної паузи автор навіть витворив фальш-фінал твору. Так, слово *яскині* у 20-му рядку сприймається як завершальне у творі (на нього припадає сильний логічний наголос і рима), а сам 20-й рядок здається через це укороченим – своєрідним

фінальним "ритмічним пуантом". Однак насправді рядок продовжується словом *нині*, яке включене в ритмічну структуру поточного чотиривірша, а в синтаксичну структуру – наступного.

Таким чином, поетика циклу Юрія Андруховича "Листи в Україну" несе в собі і значне прагнення до унормованості, і водночас таку ж сильну протидію цьому прагненню.

А от цикл "Індія", написаний, як зазначено у вступній цитаті, відразу за "Листами в Україну", – це вже рішучий крок до регулярності. На п'ять творів, з яких він складається (пронумерованих арабськими цифрами), поет використав п'ять строфічних схем: по одній на твір.

Найпростіша строфа – катрени з кільцевим римуванням *aBVa* ("Увійшовши в хащі, де повно птиць...") – виглядає такою собі "сиріткою" поміж інших (хоча кільцеве римування вважається якраз найбільш складним для катренів). Зрештою, більше чотирирядкових строф у цьому циклі й немає. Зате є шестирядкова *aaVccB* ("Індія починається з того, що сняться сни...", їх у творі чотири), є її ускладнений варіант – восьмирядкова строфа *aaaVcccb* ("Марко Поло казав неправду, коли...", три строфи у творі) і трирядкова, в якій римуються всі перші піввірші між собою і всі другі теж між собою: *a//v a//v a//v* ("Звичайно, що ріка тяжіє тільки вниз...", вісім строф у творі).

У цих чотирьох творах (про п'ятий – трохи далі) немає жодного міжстрофного епјамбемента. Навіть навпаки: одне логічне речення, яке мало б охоплювати сусідні строфи, може бути поділене автором на два парцельованих речення:

І дивишся в ріку, і бачиш не рибин,  
не мушлі на піску, що світяться з глибин,  
не лілію тяжку і ясну, мов ямин.

А бачиш, мов у сні, своє лице в ріці –  
самотність у човні, з жердиною в руці,  
своє лице на дні і рану на щоці.

Фонічне наповнення цих творів також спрямоване не стільки на розмивання меж між рядками, скільки на акцентування їхніх кінцевих рим: співзвучні слова часто вишиковуються в логічний (синтаксично й інтонаційно закономірний) ряд перед римою, немов би готуючи читача чи слухача до неї:

Площина – це пустелі й царства, хребти, міста,  
над якими лишень атмосферна густа висота ...

Часом фонічні перегуки служать ще й вертикальному (міжрядковому) зміцненню вірша, коли близькозвучні слова розміщуються одне під одним у сусідніх рядках:

Так що тут зупинка для прощ і пуц,  
і останній камінь, і дощ, і куц...

Лише п'ятий твір, що входить до циклу "Індія" (він останнім і розміщений у ньому), дещо поступається іншим в унормованості. Задум цієї поезії також складний: вона складається з двох строф, кожна з яких мала б включати 12 рядків, заримованих за схемою *AbAbCbbCDDbb*. Однак останній твір у циклі став таким собі прихованим поворотом до звичної авторові ентропії. Дві строфи цього твору поет об'єднав enjambement'ом. Щоб дещо нівелювати цей прийом, він розділив останній рядок першої строфи по межі речення, залишивши першу його частину в першій строфі, а другу приєднавши до другої. Таким чином строфи стали асиметричними і за римуванням, і графічно (за нашою класифікацією вони пов'язані ланцюговою римою). Та й фонічне оформлення цього твору свідчить про відхід від унормованості. Струнка і складна схема римування знову, як і в "Листах в Україну", приглушена невпорядкованим "шумом" інших співзвуч, які відтягують увагу від кінцевої рими. Так, рима може "перетікати" у наступний рядок, гублячись у низці однорідних членів речення:

Повсюдна присутність у хащах *тритонів, драконів,*  
*грифонів, піфонів* і те, як шаліють коти,  
обернуті в духів, поява комет і циклонів —  
ознаки, що дихає пекло десь поруч. І ти  
знаходиш цей отвір, ступаєш у сморід і морок  
і йдеш над вогнем. І хитаються ветхі мости,  
і хто його знає — *чорти і хорти, і хвости.*  
*Хрести* себе, знай, ненастанно — сто сорок по сорок  
разів. ...

Подекуди рима тьмяніє через те, що в середині рядка з'являється інші пари близькозвучних слів, які до того ж розташовані в сильніших інтонаційних та синтаксичних позиціях:

дерева *все вищі*, птахове *все ближчі* й дари  
щоразу солодші, *вагоміші*. Це прапори ...

А пара фінальних рим взагалі омонімічна: *згори* (дієслово) – *згори* (прислівник).

Ми не ставили собі завдання проводити кореляцію між формальними і змістовними змінами в поезії Юрія Андруховича, проте метаморфозу фінального твору в "Індії" найкраще пояснювати з урахуванням змісту твору. Саме в другій строфі і саме з enjambement'у відбувається тематичний поворот: визволення від тематики низької,

неприємної, ворожої і пекельної до звичної Андруховичеві за трьома попередніми збірками піднесеної, святкової і небесної сфери. Вочевидь, хаотична довільність пов'язана в поезії Андруховича зі сферою вільного і повнокровного буття, яка таки прорвалася в поетичний текст після панування дещо депресивних мотивів у "Листах в Україну" та "Індії".

Чому поет не продовжував творити римованих віршів? Можна припустити, що саме через те, що саме їхня впорядкованість уже асоціювалася з не надто приємними темами. А от верлібри, до яких він вирішив згодом звернутися, були апробовані ще в збірках "Середмістя" та "Екзотичні птахи і рослини" і не мали за собою такого негативного шлейфу.

Тож, підсумовуючи результати нашого дослідження, зауважимо, що воно підтвердило цитату з "Таємниці" Ю. Андруховича, наведену на початку статті: "Індія" справді стала для поета прощанням, переходом певного поетичного і світоглядного рубежу, який з погляду поетичної форми, втілює у відмові від правильних строф, від рим, від класичного вірша (та й узагалі від віршів – на довгий час).

Аналіз строфічних особливостей поетичних творів літератора виявився продуктивним у конкретному дослідженні і може бути перспективним напрямком у подальших віршознавчих дослідженнях. А поетика творів Юрія Андруховича приховує в собі ще чимало таємниць і становить цікаву й захопливу царину для проведення таких досліджень.

## Схеми римування у поезії Юрія Андруховича

Римування у виділених графічно строфах:

х; хх; ХХ; хххх (ці незаримовані строфи виділені як такі, що включені до загалом римованих творів);

a/lb a/lb a/lb a/lb; A//A B//B C//C D//D (строфи із регулярною внутрішньо римою);

aa; AA; AXA; aabb; AAB; AAbb; AAA; AAXA; aaXa; A'A'B'B'; abab; aBaB; AbAb; ABAB; A'BA'B; AB'AB'; aB'aB'; A'b'a'b; A'B'A'B'; aBaB'; ABAB; ABA'B; AB'AB; A'bAb; A'BAB; AbA'b; A'B'A'B; ABBA; A'B'B'A'; aBBA; AbbA; A'BBA'; aBBA; aaBB; ABAB...; AABAB; AABBB; aBBAa; AbAbA; XABAB; AABBX; AbAxb; ABAXB; xAbAb; aVxaB; XAbAb; AbAAb; ABABCC; aBaBcc; AbbAAb; aBBAaB; AABBC; aabbcc; AABBAB; AABCCB; A'A'BBC'C'; aBaBC'C'; xfxgfg; XX'aBaB; aX'X'BaB; ABABcc; XAXBAXB; aBcaBXc; aBaBacc; AABBCDD; aBaBcDcD; AbAbCCdd; AbAbCdCd; aBaBBABa; aaBCCdd; ABABCDCD; ABBACDCD; ABABcDcD; aBBAcDcD; aBBaccDD; aBaBCDCD; ababCDCD; aBaBaCaC; AB'AB'CD'CD; A'BA'BCDCD; ABBACD'CD'; A'BA'B'CD'CD; aaaBccccB; ABABcDDc; aBaBCCdd; ababcdcd; A'BBA'CCcX; AbAbCdCdd; AAbCxCbDD; ABABCxdC; AAbbbbCDDC; ABACbXcXxDD; A'b'a'bCCCCDD; AbAbccDeDe; aaBBCCD'D'EEff; aBaBcDcDcEcE; aBaBcDcDeFeF; AbAbCdCdEFeF; AAAAABBCDDDEEEE; aBaBcDDcEfeFGghh; aBBacDDcEEffgHHg; ABA'BCDCDEfGfGfGfHfHfijjj.

Регулярне римування в астрофічних творах:

AbAb...; ABAB...

Римування у строфах; пов'язаних ланцюговою римою:

A/ABB; Ab/Ab; aabC/bC; aa/aa/aa; A/bAbcc; aaB/ccB; AbAb/Ab; aBaBcD/cD;  
AbAbCd/Cd; A'bbA'/A'ccA'; AABB/AABB; BAB/ACAc; AbAbCdC/d; aB/aBcDcD;  
A'B/A'BC'D/C'D; ABABCD/CD/X; aBBaC/dCdEE; abab/bcbc/cbb; ababcd/cdcd/cd;  
abab/acac/adda; ABABC/CddC/eeC; ABBACDD/CEFFE; ABBA/CAAC/DAAD;  
AbAbCdd/CeeFF; ABABCDDEFE/F; aBaBc/DcDeF/eF; AXA'B/XBXB/CBCB;  
aabC/B'Cee/ffeG/eGhh; AB/BACDCDEFEGHG; a/babacbbcadadbebe/a;  
ABAB/CBCB/DBDB/EBEB/FBFB; AAB'BC'DC'DGH'GH'I'JJKL'/KL';  
AB/ABCCD/DEFEGGF/HHI'I'A/ADD; AbAbCdCdEfEfgghiJ/JiKK;  
AbAbCbbCDDb/bEfEfGffGHff; ABA/ACDDCFFEEA/AGGAXIAIA;  
aBaBaccddEEf/GGX/fHiHikLLkMn/Mn.

Римування сонетів:

aBBa/cDDc/eeF/ggF; aBBa/aBBa/cdc/ede; AbAb/CddC/eFe/FeF;  
aBBa/BaaB/CCd/EEd; AbbA/bAAb/CCd/EEd; AbbA/bAAb/ccD/eeD.

1. *Андрухович Ю.* Екзотичні птахи і рослини з додатком "Індія". Колекція віршів. – Івано-Франківська: Лілея-НВ, 1997. – 112 с.; 2. *Андрухович Ю.* Небо і площі: Поезії. – К.: Молодь, 1985. – 80 с. – (Перша книга поета); 3. *Андрухович Ю.* Екзотичні птахи і рослини: Поезії / Худож. В. Я. Кауфман. – К.: Молодь, 1991. – 104 с.; 4. *Андрухович Ю.* Середмістя: Поезії. – К.: Рад. письменник, 1989. – 101 с.; 5. *Андрухович Ю.* Таємниця. Замість роману – Х.: Фоліо, 2007. – 478 с.

**Наталія Науменко**

### **Спадкоємність наукових традицій дослідження українського вільного віршування**

Як специфічний спосіб поетичного висловлення думки, вільний вірш, або верлібр, має довгу історію й приваблює увагу митців і вчених. Поети, творчо переосмислюючи попередні здобутки вільного вірша, інтегрують у них елементи власного стилю, тим самим створюючи нові його жанрові модифікації. Попри позірну звільненість від канонів класичного віршування, для багатьох митців верлібр є філігранною поетичною школою.

Розглядаючи сутність вільного вірша як особливого виду поетичного вислову, дослідники зазначають різні його риси, змінні або незмінні залежно від індивідуального стилю поета. Так, головними ознаками верлібру, які вирізняють його з-поміж усіх віршових систем, визнають членування мовного потоку на синтаксично однорідні, змістово завершені рядки; відсутність постійної рими, розміру, формальної строфи; повтори, змінюваність одиниць повтору як засіб упорядкування віршової форми; наявність специфічного ритму, який виникає завдяки особливій семантичній наповненості рядка та окремого слова.

Усі ці риси узагальнюються в тезі про **верлібр як перехідне явище між поезією і прозою**. Або, як визначав його В. Купріянов, – *літературний жанр, симетричний до поезії відносно прози* [9, 125].

На користь тези про віршову природу верлібру служить і посилена увага поета до внутрішньої організації вислову, внаслідок чого, як вважають учені, вільним віршем пишуться твори з епічним рівнем, філософською проблематикою, мотивами спогадів. Тому ми звертаємо увагу на внутрішню сутність вільновірша, визначаючи шляхом аналізу літературних взірців, як саме вищезазначені композиційні чинники дають змогу авторові проникнути в таємниці художнього слова, надати йому особливого естетичного та емоційного забарвлення й донести закладену в ньому думку до читача.

Метою нашої роботи є на основі вивчення наявних віршознавчих категорій, застосовуваних до верлібру, простежити розвиток наукових традицій його дослідження, а також створити власну його концепцію, яку планується використовувати для вивчення вільного віршування в українській літературі різних періодів розвитку.

Свідченням спадкоємності наукових традицій у вивченні українського віршування, зокрема вільного, є ґрунтовні праці вітчизняної дослідниці української поезії Галини Кіндратівни Сидоренко (“Від класичних нормативів до верлібру”, 1980; “Віршування в українській літературі”, 1962; “Українське віршування: від найдавніших часів до Шевченка”, 1972). У названих роботах визначено шляхи становлення й специфіку вільного вірша у класичній та новітній поезії до початку 80-х років ХХ ст.

Так, Г. Сидоренко ставить перед дослідниками українського вірша таке завдання: “Для продуктивного вивчення вільних віршових форм необхідно простежити історію їх зародження і подальшого розвитку, розширити саме поняття верлібру і визначити його відношення до панівної віршової системи в конкретних історичних умовах розвитку тієї чи іншої національної літератури” [11, 57]. У теоретичних роботах Г. Сидоренко очевидним є послідовний розв’язок цього завдання, який розпочинається від студій народного пісенного вірша й утверджує його одним із прототипів верлібру загалом [10, 47].

Загалом вивчення вільновірша в новітні часи умовно розподіляється на дві категорії: а) *верлібр у контексті доби* і б) *верлібр в індивідуальному стилі поета*. У цьому розрізі цікавими та змістовними є вищезгадані праці Г. Сидоренко, а також численних її учнів і послідовників: О. Астаф’єва, В. Базилевського, Н. Зборовської, М. Ільницького, Г. Клочака, Ю. Коваліва, Б. Корсунської, М. Моклиці, Л. Новиченка, Т. Салиги, почасти В. Брюховецького, С. Гречанюка, В. Петрова; присвячені вільному віршеві розділи підручників “Мистецтво слова: Вступ до літературознавства” А. Ткаченка; “Версифікація: Теорія і

практика віршування” Г. Семенюка, А. Гуляка та О. Бондаревої; роботи зарубіжних українців В. Барки, Б. Бойчука, С. Гординського, Д. Гусара-Струка, І. Качуровського, Ю. Лавріненка, Ю. Меженка, М. Неврлого, А. Ніковського, Яра Славутича.

Як бачимо, кількість імен надзвичайно велика, а число концепцій – іще більше. Однак, подібно до того, як сквородинські архетипи “стікаються до одного джерела – Сонця”, так само й переважна більшість сучасних віршознавчих праць за першоджерело, без перебільшення скажемо – “Сонце-архетип”, мають набуток Г. Сидоренко.

Галині Кіндратівні належить ґрунтовна спроба **періодизації** вільного віршування в Україні, що конче необхідно для систематизації досліджень у цьому напрямі. Передусім Г. Сидоренко обстоює творчість Тараса Шевченка як початок автохтонного українського вільного вірша, який виник “у часи, коли теорія верлібру була ще справою майбутнього” [10, 34] і був, власне, синтезом народного та книжного вірша. Представники сучасного літературознавства мають цілковиті підстави сприймати його саме так.

Від Івана Франка та Лесі Українки дослідниця проводить паралелі у 20-ті роки ХХ століття, визначаючи, відповідно, риси тогочасного вільного віршування: поєднання синтаксичної доміанти з різностопними, але правильними силабо-тонічними метрами, формування римованого (спорадично – внаслідок подібності ряду словоформ) вільного вірша.

Наступним виховим етапом розвитку верлібру Г. Сидоренко визнає 60-ті роки ХХ ст., коли, за її висловом, нарізла потреба дефініції цього різновиду віршування [10, 37].

Типологія форм сучасного вільного вірша надзвичайно складна внаслідок великої кількості тлумачень цього феномена (понад 100 варіацій). Визначення, наявні в енциклопедіях і довідниках, якісно відрізняються від тих, що використовують дослідники. Останні, зокрема, можна розділити на дві категорії: 1) визначення, запропоновані науковцями; 2) визначення, запропоновані митцями.

Так, М. Гаспаров трактує верлібр як “нерівнонаголошений, неримований акцентний вірш”, обираючи чинником віршотворення **поетичний наголос** [4, 371]. О. Жовтіс визначає верлібр як вірш, заснований на “повторенні фонетичних сутностей різного рівня, які неперіодично змінюють одна одну”; відтак основою класифікації видів вільного вірша стає **ступінь змінюваності одиниць повтору** [5, 15].

Науковці, разом зі значною кількістю визначень верлібру як версифікаційної системи, послуговуються й деякими похідними дефініціями (простими та складними іменниками): “*верлібрзм*”, “*верлібртворчість*” – схильність до вираження поетичної думки у

вільній формі; “верлібрист” – поет, який практикує переважно вільновіршові твори; “верлібризація” – визначник змін у системі віршування (на рівні літературного процесу) від силабо-тонічного до вільного; “верлібристика” – загальний корпус верлібрових творів у певній літературі. У мові наукових праць наявні й інші утворені від зазначеного терміна частини мови: “верлібрний”, “верлібровий”; “верлібруюча суміш” [1, 98].

Для розмежування російськомовних понять “вольный стих” і “свободный стих” А. Ткаченко, замість застарілих “вольний” і “свобідний”, пропонує терміни “довільний” [13, 351] та “вільний вірш” [13, 370]. М. Зарицький уживає як український відповідник поняття “верлібр” не лише словосполучення “вільний вірш”, а й слово “вільновірш” [6, 81], засвідчуючи синкретизм родового та видового понять у межах терміна. На засадах народної етимології, однак із урахуванням жанрової домінанти, своє визначення (викликане до життя завдяки знайомству з поезією Віри Вовк) подає й автор цих рядків: верлібр – лібрето вертелу; спробу наукового визначення вільного вірша подано наприкінці цієї статті.

Н. Костенко, аналізуючи український верлібр кінця XIX – початку XX століть, надає йому такі термінологічні концепти відповідно до індивідуального стилю автора: *вірш Івана Франка* – з поліморфним фоном, активним варіюванням класичних і неklasичних розмірів, і *вірш Лесі Українки* – переважно трискладовий метр із довгими рядками та змінною анакрузою, з елементами дольника. Перший тип дослідниця спостерігає у творчості футуристів і більшості сучасних поетів, другий – у поезії пізнього М. Рильського (цикл “Таємниця осіннього листа”), шістдесятників [див. 8].

Вивчаючи розвиток новітнього вільного віршування, додаємо сюди й “вірш Михайля Семенка”, й “вірш Валер’яна Поліщука”, й “вірш Павла Тичини”, й “вірш Володимира Сосюри”, й “вірш Федора Потушняка”, й ще чимало “віршів” наших сучасників: І. Драча, М. Вінграновського, С. Пантюка, Ю. Андруховича, А. Мойсієнка... І в кожного – свої композиційні, жанрові, мовностилістичні, емоційно-експресивні домінанти.

Н. Костенко наголошує, що шлях розвитку українського вільного вірша 60–80-х рр. XX ст. (зауважимо, й останніх 15 років також) – це створення суто національних типів верлібру, в суті своїй – повернення до фольклорних поетичних форм. Ця теза є вагомим засновком до нашого дослідження, адже з цього постає завдання – простежити, як відбувався цей процес у поезії України та діаспори, з’ясувати його світоглядні, культурні та поетичні особливості.

Як справедливо зауважує Г. Сидоренко, “теорія верлібру віграє, коли справа досліджень буде з ґрунту протиставлення переведена на

ґрунт зіставлення й поступову появу і розвиток верлібру буде простежено протягом всієї історії нашої поезії, в зв'язках із розвитком [силабо-тонічної системи] [11, 25]. Одним з перспективних шляхів такого зіставлення є вивчення всього корпусу українського вільного вірша з точки зору його жанрової природи. Адже жанр як інваріант художнього твору не є замкнуною структурою, він може включати різні елементи – інших жанрів, родів і стилів, інших систем віршування.

За висловом Е. Соловей, “розмитість жанрів у новочасній ліриці не скасувала... рудиментарної пам'яті жанру, що... зазнала нової актуалізації”. Актуалізація ця виявляється тоді, коли жанровий маркер наявний у заголовку (підзаголовку) до вільновіршового твору: “Зоря поезії. *Імпровізація*”, “*Уривки з листа*”, “*Мелодії*” Лесі Українки, “*Вольні вірші*” І. Франка, “*Пастелі*” П. Тичини, “*Лісовий спів*”, “*Танки про цвіт черемхи в дощ*” В. Поліщука, “*Прозолоть світанку. Фрагменти*” Я. Цурковського, “*Дифірамб водоспаду*” Д. Загула, “*Ода*” Бена, “*Балада про соняшник*”, “*Балада золоті цибулі*” І. Драча, “*Катерина. Фуґа*”, “*З дитинства: Замовляння дощика*” В. Голобородька, “*Загумінкові гротески*”, “*Краєвид з елегіями*”, “*Різдвяне алогійне*”, “*Ці квіти нестерпні. Малий поетичний зільник*” І. Калинця, “*Мандаля*” Віри Вовк, “*Журбопис свободи. Лірико-драматичні медитації*” Сапеляка, “*Перед лицем Слова. Танка*”, “*Філіграні. Хоку*” О. Лупула, “*Паліндромні верлібри*” А. Мойсієнка, “*Цитатник*” С. Жадана, “*Верлібріарій. Абетка*” М. Шунь, “*Дзуййіцу від сакури*” Л. Скирди тощо. Іншими словами, створений за допомогою заголовка “горизонт очікування” (за висловом Г. Р. Яусса) значною мірою визначає сприйняття верлібрового твору реципієнтом, знайомим із особливостями первісного жанру.

Щодо співвідношення понять верлібру та жанру, найдоцільнішим, на нашу думку, є визнання верлібру особливим різновидом метажанру – системи, яка здатна інтегрувати жанри не лише ліричні, а й ліро-епічні (поема, балада), епічні (новела, щоденник), навіть драматичні (лібрето рок-опери). У творах подібного ґатунку вільновіршові структури часто синтезуються з метричними, і це є доказом на користь “не протиставлення, а зіставлення” їх. Іншими словами, взаємоперетікання верлібрових і метричних структур зумовлюється авторським задумом, сюжетною лінією, темпоритмом художнього твору.

Чималий інтерес для наукових досліджень становлять визначення верлібру, запропоновані самими його практиками – як українськими, так і зарубіжними. Відштовхуючись від “Музики поезії” Т. С. Еліота, скажемо, що вільний вірш – це не завжди деструкція форми, він – перехід із однієї форми в іншу, вияв посиленої “демонстративної уваги до внутрішньої організації твору, завжди неповторної” [14, 81].

Суголосною з тезою Т. Еліота є думка чеського поета й віршознавця К. Неймана, висловлена на початку 10-х років ХХ ст.: “Вільний вірш...

виникає органічно, з формальної необхідності, поступово, швидше розширенням, ніж розхитуванням старих форм. Це вірш неправильний, але він не є некерованим. У прагненні до досконалості він підпорядковується суворій дисципліні” [див. 12, 304].

Східна парадигма осмислення сутності вільновірша виявилася в такій дефініції: внутрішній ритм верлібру тримається не на основі якогось конкретного метру, а на тому, що Рабіндранат Тагор назвав “узгодженням ідей, музикою думок та образів”.

Подібну тезу у своєму дослідженні американського вільного віршування розвиває Є. Ветрова: верлібр – це “такий спосіб організації поетичної думки, який виражається в розчленуванні її рядками за інтонаційно–синтаксичним принципом, завдяки чому думка набуває **специфічного емоційного забарвлення** (виділено нами. – Н. Н.)” [3, 8].

М. Рильський у листі до перекладача циклу “Таємниця осіннього листа” Дмитра Сєдих писав: “Основной принцип моих верлибров – свободный стих, но все же стих... Каждая строчка звучит у меня в отдельности как ритмически организованная единица... Каждая строка, отдельно взятая, могла бы быть началом правильного стихотворения (а чому б і ні? – Н. Н.)”.

На думку тих науковців, які й самі є авторами непересічних верлібрів, поява вільновірша, так само як і шляхи його наукового осмислення, свідчать про глибинні зрушення в духовному світі сучасної людини, про зміну її світоглядних орієнтацій, про крутий перелом у її стосунках з природою, космосом. “Нервові напруження доби органічно виплавлялося у верлібр”, – говорить В. Брюховецький про поезію 60-х років [2, 44]. Майже так само розв’язував це питання А. Кацнельсон: “Ритмічне вирішення конкретного художнього завдання – ось єдино правильне... розуміння природи вільного вірша” [7, 178].

Різні за характером дефініції отримують такий спільний знаменник: *верлібр як засіб вираження темпів сучасного життя або специфічного бачення світу.*

Отож на часі вироблення нових критеріїв оцінки верлібру, адже кожен вільновіршовий твір вартий уваги науковців як явище, що допомагає простежити динаміку розвитку версифікації та змін у системі художньої мови, – як на рівні літературного процесу загалом, так і в поетичному ідіолекті митця. Останнє тим більше цікаво в разі, якщо поет звертається до вільної форми спорадично, – це робить вірш іще виразнішим на тлі творів, виконаних у традиційній метриці.

Не перебільшуючи скажемо, що верлібр – це мистецький феномен, до студій якого можна залучити чи не всю віршознавчу (а також фольклористичну) термінологію. Об’єднавчим чинником у дослідженні стає **жанр** як система видових (стильових, композиційних, мовних) ознак, що так чи інакше виявляються у

верлібрі. Тому назагал вільний вірш можливо трактувати як явище, у межах якого співіснують філософсько-світоглядні категорії, реалії навколишнього світу, абстракції, психологічні стани – культурні явища, виражені в мові поетичних творів і заявлені специфічною термінологією в наукових дослідженнях, передусім – у роботах Г. Сидоренко та її послідовників.

Оскільки в контексті вільного віршування особлива вага приділяється світоглядові автора, внутрішній формі слова, слід говорити як про “звільнення” вірша від сталої рими та метру, так і про “вивільнення” прихованих можливостей художнього слова. Як випливає з нашого дослідження, верлібр – це не вияв “свободи від форми”, а свобода у виборі формотворчих засобів та їх синтезу задля поглиблення змісту вірша.

Завдяки цьому на ґрунті аналізу художніх текстів і теоретичних трактувань вільного вірша виведено власну концепцію, яка застосовується до вивчення верлібротворчості в загальному літературному процесі та індивідуальній творчості окремих авторів:

*Верлібр – це унікальний спосіб висловлення думки, позначеного внутрішнім ритмом, який, реалізуючись у поетичному творі, вивільнює світоглядно-естетичні потенціали художнього слова.*

1. *Базилевський В. О.* Лук Одіссеїв. – К.: Либідь, 2005. – 656 с.;
2. *Брюховецький В. С.* Ліна Костенко: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1990. – 262 с.;
3. *Ветрова Е.* Свободный стих в поэзии США 1960–1970-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук (10.01.04 – литература зарубежных стран). – К., 1983. – 19 с.;
4. *Гаспаров М. Л.* Свободный стих // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 751 с.;
5. *Жовтис А. Л.* Проблема свободного стиха и эволюция стихотворных форм: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук (10.01.08 – теория литературы). – К., 1975. – 45 с.;
6. *Зарицький М. С.* Переклад: створення та редагування. – К.: Парламентське вид-во, 2004. – 120 с.;
7. *Кацнельсон А.* Про поезію і поетів. – К.: Дніпро, 1977. – 247 с.;
8. *Костенко Н. В.* Українське віршування ХХ ст. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2006. – 450 с.;
9. *Куприянов В. А.* Поэзия и ее свобода // Поэзия. – Вып. 55. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 222 с.;
10. *Сидоренко Г. К.* Від класичних нормативів до верлібру. – К.: Наукова думка, 1980. – 172 с.;
11. *Сидоренко Г. К.* Українське віршування: Від найдавніших часів до Шевченка. – К.: Вид-во Київського університету, 1972. – 144 с.;
12. *Тауфер И.* Судьбы и свершения. Художественная публицистика. – М.: Прогресс, 1987. – 352 с.;
13. *Ткаченко А. О.* Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальних вищих закладів. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.;
14. *Eliot T. S.* The Music of Poetry. Glasgow – Jackson, 1942. – 651 p.

**Давньоанглійський алітераційний вірш:  
спроба експериментального перекладу**

Спершу коротко окреслимо, що таке давньоанглійський алітераційний вірш – вірш, яким написаний знаменитий “Беовульф”, менші за обсягом героїчні кантилені (“Бій під Брунанбург’ом”, “Бій при Мелдоні”), ліричні фрагменти, замовляння, гномічні вірші, загадки тощо, створені англосаксонськими поетами – скопами. Це чотириіктний тонічний вірш, поділений на два піввірші з двома наголосами в кожному, з досить широкою амплітудою коливання кількості ненаголошених складів (у “Беовульфi” трапляються як два ікти поруч, так і п’ятискладова анакруза у другому піввірші). Піввірші в рядку пов’язує алітерація (власне, германська алітерація, штабрайм): ті самі переднаголошені приголосні, чи групи приголосних, чи наголошені голосні – причому всі голосні алітерують з усіма – припадають на перший або другий ікт (або на обидва) і на третій ікт (тобто перший наголошений склад другого піввірша). А оскільки зазвичай усі давньоанглійські слова мають наголос на першому складі кореня, то т. зв. “сильне місце”, підкреслене алітерацією, досить часто (за відсутністю префікса) збігається з початком слова.

Як радить Гавелл Д. Чікерінґ-молодший, автор дуже доброго коментованого видання “Беовульфа” з перекладом на сучасну англійську, “щоб знайти алітерацію в певному рядку, погляньте на перше повнозначне [дослівно: “велике”. – О. Б.] слово другого піввірша. Дуже ймовірно (але не завжди), що це буде третій наголос і ключ до алітерації” [1]. Четвертий наголос, тобто другий ікт другого піввірша, участі в алітерації принципово не бере. І в цьому теж є свій естетичний сенс – мені здається, що тут діє правило “золотого перетину”: фонічне навантаження тяжіє до початку слова і водночас до початку піввірша й віршового рядка загалом. Головна ж метрична функція алітерації, за словами Джона Р. Р. Толкіна – не лише славетного автора “Гобіта” і “Володаря перснів”, але й видатного знавця давньоанглійської поезії, – полягає в тому, щоб поєднати два самостійні й збалансовані піввірші в єдиний рядок (стаття “Про переклад “Беовульфа””) [2].

Постає питання: чи можна відтворити такий алітераційний тонічний вірш засобами української (чи російської) мови? А. М. Волков і З. Н. Волкова у книзі “Беовульф. Англосаксонский эпос” (Москва, 2000) безапеляційно стверджують: “Специфіка давньогерманського віршування, і особливо алітераційний вірш, роблять неможливим відтворення цієї форми в російському перекладі” [3]. Власне, тонічний чотириіктовик таки можна відтворити – адже маємо в українській і

російській поезії всі метричні різновиди тонічного вірша: і дольник (який ще не відірвався від силабо-тоніки), і тактовик, і акцентний вірш (це вже “чиста” тоніка). Але спроба відтворити алітерацію справді відразу наштовхується на перешкоду: адже наголос у нашій мові не закріплений за певною позицією у слові, тому збіг “сильного місця” й алітерації з початком слова можливий лише в дуже короткому тексті (але аж ніяк не в перекладі великої поеми, на зразок “Беовульфа”). Тут можливі два компромісні варіанти: закріпити співзвуччя або за початковим приголосним слова, або ж за переднаголошеним. У першому випадку матимемо буквену анафору [4], в другому – імітовану алітерацію в метричній функції.

Першим шляхом, здається, пішов видатний російський медієвіст Борис Ярхо, який, за свідченням його учня Ігоря Качуровського, переклав півтори сторінки “Беовульфа”, щоб

Складом искусным снова восславить  
Бой Беовульфа и брани былые. [5]

На жаль, весь перекладений Ярхо фрагмент нам невідомий, але й за цим двовіршем можна припустити, що перекладачеві йшлося про те, щоб дати співзвуччя початкових приголосних, без уваги до фонічної “порожнечі” четвертого ікту (“**Бой Беовульфа и брани былые**”).

Більше матеріалу для аналізу дає здійснений Ярхо переклад героїчної кантилени “Бій під Брунанбург’ом”, написаної, як уже зазначалося, тим самим чотириіктним тонічним алітераційним віршем, що й “Беовульф”. Але якщо початковий двовірш “Беовульфа” відтворений у Ярхо чотиристоповим дактилем, то для перекладу “Бою під Брунанбург’ом” учений обирає набагато ближчий до оригінального розміру чотириіктний тактовик.

Ярхо буквально “прошиває” звуковими повторами кожен рядок кантилени – з виразною тенденцією до буквеної анафори, що пов’язує початкові приголосні (або й голосні) слів, на які припадає метричний наголос. Збіг звукового повтору з “сильним місцем” трапляється досить часто, але, судячи з усього, не є самоціллю перекладача. Таких анафор-алітерацій у рядку від двох (по одній на піввірш) до чотирьох. Іншими словами – правила, за яким четвертий ікт лишається вільним від алітерації, Ярхо не дотримується.

Ось як звучить у його інтерпретації оповідь про один з епізодів битви Едельстана, короля Вессекса, Мерсії і Нортумбрії з Олафом (Анлаф в англосаксонській вимові), королем скотів, – битви, в якій англосакси здобули славу перемогу:

Мелют мечи. Мужи мерсийские  
Потчевали долго пиром дланей

[буквена анафора]  
[алітерація]

Воинов, что с Анлафом по водам приплыли  
На лоне ладейном, лакомы на землю,  
Чтоб в поле погибнуть... [6]

[алітерація]  
[буквена анафора]

Володимир Тихомиров – автор єдиного повного перекладу “Беовульфа” на російську мову – вдається до тонічного розміру, який можна визначити як подвоєний двоіктний дольник (у схему чотириіктного він не вкладається через нарощення клаузули й анакрузи на цезурі, що в сумі часом дає три і більше складів), зрідка “перебиваючи” його рядком акцентного вірша. Перекладач використовує найрізноманітніші типи звукових повторів: і буквену анафору, й імітовану алітерацію, досить часто оздоблюючи кожний піввірш рядка його власним, внутрішнім, співзвуччям, тобто не беручи до уваги функцію алітерації як “цементу”, що зміцнює рядок, і так само нехтуючи правилом “четвертого ікту”.

За приклад цих (безперечно, усвідомлених перекладачем як неминучі) відхилень може правити вже заспів поеми:

**Истинно! исстари**  
слово мы слышим  
о доблести данов,  
о конунгах датских,  
чья слава в битвах  
мечами добыта! [7]

[піввірші самостійні]

[алітерація на 1, 2 і 4 іктах]

[алітерація на 2 і 4 іктах]

Але є в перекладі Тихомирова й рядки, які цілком відповідають усім вимогам давньоанглійського віршування:

А ныне я должен  
скрепивши сердце  
поведывать людям,  
как лютой Грендель  
бесчестит Хеорот,  
без счета губит  
моих домочадцев... [8]

[алітерація]

[“глибока” алітерація]

Термін “глибока алітерація” – у випадках, коли алітерують не лише переднаголошені, а й післянаголошені приголосні, – може бути запроваджений за аналогією до терміна “глибока рима”.

Таким чином, Тихомиров поводитьсь з формою давньоанглійського алітераційного вірша вільніше, ніж Ярхо: “пригладжує” розмір, лише зрідка імітуючи тонічну “розхитаність” оригіналу рядками акцентного вірша, і дозволяє собі лишати окремі рядки фонічно невпорядкованими.

Щодо перекладу фрагментів “Беовульфа” пера М. Замаховської, який, очевидно, постав пізніше за експерименти Ярхо і раніше за повну версію поеми, створену Тихомировим, – то він виглядає радше породженням перекладацької техніки ХІХ ст.: “варварський” акцентний

вірш оригіналу перекладачка передає ...класичним чотирисловим амфібрахієм, переповідаючи події данської минувшини з епічною розлогістю Гомера. Так, в епізоді нічного нападу Гренделя і його поразки від руки Беовульфа складається враження, ніби йдеться про Одиссея і Циклопа. Фонічне оздоблення – спорадичне, з тенденцією до буквеної анафори, без уваги до правила “четвертого ікту”, але не позбавлене цікавих знахідок:

**Жела**ет **желез**ную **сня**ть он **кольчу**гу... [*“глибока” алітерація*]

А стража **пала**ты **спала** беззаботно... [*“глибока” алітерація*]

...Он **вырвал** **ворота**,  
**Едва** их **косну**лся. И **дверь** с **крепких** **петель** [*“глибока” алітерація*]  
**Сорвал** с **грозн**ым **шумом**... [9]

Я, зі свого боку, обираючи між двома вищезазначеними компромісними варіантами відтворення алітерації, спробувала послідовно застосувати для перекладу фрагментів “Беовульфа” другий: закріплення співзвуччя за переднаголошеними приголосними. Адже алітерація постає таким чином у своїй метричній функції, а це і є специфікою давньоанглійського віршування. Безперечно, в українській поезії зустрічаються чудові зразки алітерації як фонічної оздоби, причому алітерації, що нагадує штабрайм. Скажімо, в Олексі Стефановича:

**Со**кіл **літа** **високо**,  
**Со**нцю і **бури**-січі  
**О**стре **со**коле **о**ко  
Дивиться просто в вічі. [10]

Спираючись на ці фонічні експерименти, а також на фонічні ресурси самої мови, я й спробувала перекласти алітераційні вірші “Беовульфа” по-українському. Експерименти М. Замаховської і В. Тихомирова в царині “глибокої” алітерації також стали мені у пригоді. Щодо розміру – то найдоцільнішим мені здався вибір Тихомирова (подвоєний двоіктний дольник), лише без акцентних вставок: розумний компроміс між традиційною давньоанглійською тонікою і тонічним віршем, який

---

<sup>1</sup> Мені бачилося навіть щось містичне в тому, коли в сусідніх піввіршах при перекладі зударялися “криця” і “кров”, “хороми” і “хоробрі ратники” – без жодних відсебеньок з мого боку.

сприйматиметься сучасним читачем ще як вірш, а не вже як проза.  
Скажімо, заспів у мене звучить так:

Отже – як дани  
здавна звияжили,  
конунґи славні,  
наслухались ми,  
як герої  
хоробрість являли!

Але для того, щоб показати всі можливості обраного методу, дозволю собі процитувати більший фрагмент – так званий “Фіннсбурзький епізод”. Власне, це пісня скопа – придворного співця данського конунґа Гротґара, – яку він співає під час учти на честь першої перемоги Беовульфа (див. примітки після тексту).

## БЕОВУЛЬФ

[ФІННСБУРЗЬКИЙ ЕПІЗОД]

XVII

Спів і музика  
спільно звучали  
перед престолом  
наступника Геальфдене,  
1065 розповідь ринула  
під рокіт арфи,  
коли Гротґарів скоп  
задля грища-забави  
при лаві бражній  
брався співати,  
як напад учинено  
челяддю Фінна,  
як смерть наздогнала  
1070 Гнефа Скільдінґа,  
ратоборця гальфданського,  
на побоїщі фрізькому:  
“Направду – для Гільдебург  
це не привід хвалити  
вірність ютів:  
безвинно вона  
у брязкоті тарч  
брата і сина  
втратила любих,  
1075 полеглих від списа,  
що доля метнула, –  
смутна жона!  
Не безпричинно  
причитувала

над присудом долі  
доська Гокова,  
коли зрання вона  
узріла під небом  
убитих родичів, –  
1080 де радість пізнала  
найбільшу у світі.  
Битва пояла  
всіх воїнів Фінна,  
за винятком декількох,  
тож на полі брані,  
де зібралися раті,  
битву із Генгестом  
був негоден вести він,  
ні вживих zostалих  
1085 захистити в бою  
з воїтелем конунга;  
але юти до миру їх  
присогласили,  
півоселі вступивши їм,  
півзали для трапез  
із тронем високим,  
щоб із дітьми ютськими  
володіти цим спільно  
і щоб Фольквальди син,  
сиплячи золотом,  
1090 щодень ушановував  
данів дарами,  
загону Генгеста  
годячи кільцями,  
дарячи стільки ж  
дорогоцінностей,  
окладених золотом,  
як у залі бражній  
роду фрізькому,  
на радість йому.

1095 Обопільно поклявшись,  
уклали вони  
мирну угоду.  
Генгесту Фінн  
з непритворною ревністю  
твердо присяг,  
що за присудом радників  
прийме з честю  
тих, хто бій пережив,  
так що жоден муж  
1100 ні словом, ні ділом  
договір той  
не злама й не закине,  
зломислий, ніколи їм,

що дани за вбивцею  
подателя гривен  
пішли з необхідности,  
мимохить, безволодарні;  
якщо будь-хто із фрізів  
необачним словом  
1105 розворушить згадку  
про згубну ненависть,  
то лезо меча  
це залагодить миттю.

При багатті погребному  
згруджено золото  
зі скарбу Фінна.  
Скільдінгів доблесних  
найкращого воїна  
на вогнище знесено.

1110 На багатті отім  
багато виднілося  
кольчуг окровлених,  
крице-міцних  
шоломів, увінчаних  
вепрами злотними,  
немало героїв  
у ранах смертельних.  
Звеліла Гільдебург  
загиблого сина  
1115 разом із Гнефом  
вогню віддати,  
плоть возложити  
на пломінь погребний  
пліч-о-пліч із дядьком.  
Плачі завела вона,  
голосіння пісенні.  
Посів своє місце він.  
До неба вогнище  
найвище зметнулося,  
1120 загуло під курганом;  
з голів розм'яклих,  
із ран відкритих  
кров захлющала –  
з лютих укусів.  
Хто поліг у війні  
з кожного племені –  
всіх племінь пожер,  
дух найзахланніший;  
де й ділась їх міць.

XVIII  
1125 Рушили юти  
до рідних домівок,  
друзів утративши, –  
Фрізію взріти,  
оселі й міста свої.  
Осів лише Генгест,  
безвихіддю змушений,  
замешкав із Фінном  
у ту зиму погибельну;  
1130 свою землю він згадував,  
проте не міг  
у море вивести  
струг кільценосий, –  
море-струми кипіли,  
з борвієм боролися,  
прибережні води  
оковами криги  
покрила зима,  
аж рік новий  
навідав селища,  
1135 як чинить і досі він, –  
свого часу пильнують  
променисті погоди.  
Проминула зима,  
земле-лоно – прегарне.  
Линув думками  
вигнанець додому,  
та думав він більше  
про відплату за кривду,  
ніж про плавання морем, –  
1140 як би брань розв'язати,  
зібрання вороже,  
щоб ютським дітям  
нагадати свій меч.  
Тож він не знехтував  
всюдизнаним звичаєм,  
коли йому Гунлафінг  
на коліна поклав  
Битво-Яскравий,  
найкращий з мечів, –  
1145 звідали юти  
вістря його.  
І мече-розправа  
по праву спостигла  
лютодухого Фінна  
у домі власному,  
коли Гутлаф і Ослаф  
після повернення  
йому напад нещадний,

всі нещастя закинули,  
 1150 злу долю проклявши, –  
 дух неспокійний  
 не стримався в грудях.  
 Тоді трупами вражими  
 палати прикрасились,  
 поліг і Фінн,  
 повелитель між раттю,  
 й повели конунг'иню.  
 Лучники Скільдінгів  
 до лодей знесли  
 1155 всі добра з покоїв  
 конунг'а краю –  
 всі вигадливі фібули,  
 що у Фінновім домі  
 знайшли, – всі камеї  
 з каміння коштовного.  
 Відвезли вони морем  
 вельможну жону  
 до народу данського.  
 Розповідь скінчено –  
 1160 Пісню скопа...

---

1066. *Громґар* – данський конунг, син Геальфдене.

1168. ...як напад учинено на челядь Фінна... Фінн – ютський (фрізький) конунг. Узяв собі за дружину Гільдебург – сестру данського конунг'а Гнефа, дочку Гока, який правив перед Гнефом. Дани на чолі з Гнефом прибули до осідку Фінна – Фіннсбурґу – з дружнім візитом, але під час бенкету розгорілася сварка, яка переросла в кровопролитну битву.

1069, 1108, 1154. *Скільдінґи* – члени данської королівської династії, засновником якої був легендарний конунг Скільд. У ширшому значенні – дани загалом.

1070. ...ратоборця гальфданського... Гальфдани (букв. "напівдани") – плем'я з фіннсбурзького переказу, до якого належали Гок, Гнеф і Гільдебург.

1083. *Генґест* – вождь гальфданів після загибелі Гнефа.

1089. *Фольквальда* – батько Фінна.

1143. *Гунлафінґ* – син Гунлафа. Гунлаф – дан, брат Ґутлафа й Ослафа, убитий у битві з ютами. Звичай класти меч на коліна володаря символізує вимогу помсти за смерть родича.

1. *Chickering, Jr. Howell D. Guide to Reading Aloud // Beowulf: A Dual-Language Edition / Translated with an Introduction and Commentary by Howell D. Chickering, Jr. – New York, London, Toronto, Sydney, Auckland: Anchor Books, Doubleday. – P. 32; 2. Цит. за: От составителя // Толкин, Дж. Р. Р. Профессор и чудовища. – СПб: Азбука-классика, 2004. – С. 6; 3. Цит. за: Стихосложение и стиль "Беовульфа" // [www.russianplanet.ru/filolog/epos/beowulf/index.htm](http://www.russianplanet.ru/filolog/epos/beowulf/index.htm); 4. Про термін "буквена анафора" див: Качуровський І. Основи аналізу мовних форм: (Стилістика): У 2 ч. – Мюнхен-Київ, 1995. – Ч. 2: Фігури і тропи. – С. 6–7; 5. Лист І. Качуровського до авторки від 15.VIII.2004; 6. Зарубежная литература средних веков: Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 672–673; 7. Беовульф / Пер.*

с др.-англ. В. Тихомирова. – СПб: Азбука-классика, 2005. – С. 17; 8. Там само. – С. 50; 9. Зарубежная литература средних веков... – С. 662–663; 10. Цит за: *Качуровський І. Фоніка.* – К.: Либідь, 1994. – С. 132.

**Валентин Мальцев**

УДК 821.161.2:801.6"18"

## **Українське віршування 10-х років XIX століття.**

### **Метрика і ритміка**

Українська поезія першої половини XIX століття ще мало досліджена щодо її версифікації. Комплексно було проаналізовано лише творчу спадщину І. Котляревського та Т. Шевченка у дослідженнях Б. Бунчука [2] та Н. Костенко [8]. Водночас поетичні твори інших письменників зазначеного періоду залишаються мало дослідженими. Судження про особливості їх форми, які часто можна побачити на сторінках різноманітних підручників з історії української літератури, очевидно, ґрунтуються на спостереженнях над окремими творами, а не на комплексному аналізі. Саме тому питання про версифікаційні особливості української поезії початку XIX століття є актуальним.

На наш погляд, версифікаційний аналіз доцільно проводити за "чистою хронологією", і зокрема, за десятиліттями. Такий часовий поділ часто використовується у сучасному віршознавстві. Він дозволяє абстрагуватися від усіляких літературних та позалітературних впливів на творчість митців, особливостей їх життєво-творчого шляху, зробивши акцент на поетичних формах на конкретному часовому зрізі. Зіставлення таких співрозмірних часових відрізків дозволяє простежити еволюцію віршування як окремо взятого поета, так і розвиток версифікаційних засобів в українській поезії взагалі, а також і порівняти з подібними часовими відтинками в інших літературах.

Об'єктом дослідження є відомі на сьогодні друковані україномовні твори, датовані 10-ми роками XIX століття. Зрозуміло, що значна частка поезії тих років була рукописною, а тому залишилася невідомою нащадкам. Але і ті твори, які з'являлися друком, дають можливість скласти певне уявлення про особливості тогочасного віршування.

В перше десятиліття XIX століття українська поезія (принаймні її друковані зразки) розвивалася під відчутним впливом "Енеїди" та "Пісні..." І. Котляревського. Так, зокрема, в перші роки розвитку нової української поезії домінують твори, написані чотиристоповими ямбом та

хореєм з "архаїчним" ритмом<sup>1</sup>. В 10-х роках ХІХ століття метричний репертуар української поезії урізноманітнюється. Вплив поетичних творів І. Котляревського (насамперед "Енеїди") хоч і продовжує відчуватися, але стає значно слабшим. Починають активну літературну діяльність П. Гулак-Артемівський та П. Білецький-Носенко, з'являються драматичні твори І. Котляревського (які цікаві для нас насамперед пісненими партіями).

Поезія зазначеного періоду витримана в річищі силабічної та силаботонічної систем віршування.

Короткі розміри особливого поширення не набувають і представлені лише у двох творах П. Білецького-Носенка: "Чередник" і "Лицвин да українець" (обидва – **Я 3**). Наведемо зразок з останнього:

Кались Лицвин шамкій  
 В мангерці, в лапатках,  
 Да на хадві легкій  
 В кальосах, на катках,  
 (По-нашому се віз)  
 Ще вперве з-за Десни  
 Смали лаганок віз [1, с. 34].

**Чотиристоповим ямбом** в означене десятиліття написані у "Стихах малороссийских на случай известия, что Наполеон сослан на остров Эльбу" невідомого автора, "Пісні сімейству" В. Масловича, а також ряд творів П. Білецького-Носенка ("Горпинида, чи Вхопленная Прозерпина", "Недоук, чи Дивний ожиг", "Навісна", "Невозможнеє, чого сам біс не здужа зробить", "Урок панам" та ін.).

У творі "Стихи малороссийские..." майже 10% рядків не відповідають схемі Я4. Найбільше "ритмічних відхилень" спостерігаємо у третій строфі:

І крикнув: "Хлопці, гей, сюди!"	УУУУУУУУ	
Тут хлопчачи на тік зійшлися,	УУУУУУУУ	зр.н.
Постромляли люльки в роті,	УУУУУУУУ	
І всі до сотника.	УУУУУУ	Я 2
Слухай, Іване, Климе, Грицю,	УУУУУУУУ	зр.н.
Скажу якусь вам небилицю,	УУУУУУУУ	
Таку, що біс коли її і бачив:	УУУУУУУУ	Я 5
Всього на світі найсмілійше,	УУУУУУУУ	
Найславнійше й найдивнійше –	УУУУУУУУ	Х 4
Москаль француза окульбачив [3, с. 98–99].	УУУУУУУУ	

<sup>1</sup> Докладніше про українську версифікацію першого десятиріччя ХІХ століття див. нашу статтю [9].

В поезії 17 повнонаголошених рядків, що становить 23,3%. Одним з основних показників ритму чотиристоповика є різниця наголошеності I та II стоп. Частіше наголошувана перша стопа є ознакою т. зв. "архаїчного" ритму, друга – традиційного (альтернованого). Акцентуація стоп в аналізованому творі має такий вигляд:

I	II	III	IV
83,3	79,2	52,8	100

Різниця між I та II стопами становить 4,1%.

Найбільшим твором означеного періоду є "Горпинида, чи Вхопленая Прозерпина" П. Білецького-Носенка. Поезія складається зі 133 десятивіршів – 1330 рядків. 97,5% з них відповідають схемі Я4 (на відміну від більшості своїх маловідомих сучасників, П. Білецький-Носенко використовує значно "чистіший" чотиристоповик). Серед інших – Х4, Х5 та "несилабо-тонічні" рядки. Частка повнонаголошених віршів – 26,7%. Акцентуація стоп має такий вигляд:

I	II	III	IV
92,1	78,4	50,0	100

Різниця між I та II стопами становить 13,7%.

Іншим творам, написаним чотиристоповиком, теж притаманний "архаїчний" ритм. Різниця наголошуваності стоп коливається у межах 4,9–10,9%. В середньому, це 7,8%. Якщо порівнювати з динамікою розвитку ритміки російського Я4 (на наш погляд, українська силабо-тоніка перших десятиріч XIX століття розвивалася під помітним впливом російського вірша), то, за даними М. Гаспарова, подібний показник (а точніше – 8,8%) був характерний для російського чотиристоповика у 1790–1815 роках; в середині 10-х років частка наголошуваності I та II стоп зрівнюється (див. [4]).

**Шестистоповий ямб** в означене десятиліття стає одним із найпопулярніших розмірів, поряд із Я4. Найчастіше до нього звертався П. Гулак-Артемівський у творах "Справжня добрість", "Пан та собака", [До О. Курдюмова], "Солопій та Хівря", "Тюхтій та Чванько" та віршованих рядках у прозовому творі "Дещо про того Гараська"; цим розміром написано також "Оду – малороссийский крестьянин"<sup>2</sup> Костянтина Пузуни.

<sup>2</sup> Точний час написання твору невідомий. Дослідники вказують 1809–1814 рр. – час навчання К. Пузуни в духовній семінарії. На нашу думку, малоймовірно, що вже першокурсником поет міг написати соціально гострий та досить майстерний з поетичної точки зору твір. А тому, з певною часткою умовності, відносимо його саме до 10-х років XIX століття.

В останній поезії більшості віршів притаманна чоловіча цезура після III стопи (6-го складу). Лише у 17 рядках (18,9%) цезура – дактилічна. Наприклад:

Хіба ж ми нелюди, хіба які звіряки,	010100  0101010
Хіба і Бога ми не маєм в животі;	010101  010001
Хіба вже ми не варт хортової собаки,	010101  0100010
Що нам приходитьсь крутіше ще, ніж тій;	010100  010101
Що у панів постіль повнісінька собак	000101  010001
Поганих, миршавих, а наш брат – неборак [...]	010100  010001

[3, с. 75]

У кількох віршах наявне жіноче передцезурне закінчення, яке утворилося шляхом зрушення наголосу на III стопі та переміщенням цезури на один склад ліворуч ("Скажи „магайбі" і до пояса вклонись" – 010101||00010001; "Що мене, небіжчик, він хліб із остюками яшний" – 010101||110001010; "Що ми багаті і що нас пан упородив" – 010101||00010001). Одного разу пауза є і після 4-го складу ("Нема – мовчи, щоб і синички не піймав" – 0101||00010001). У цих випадках місце цезури зумовлене смисловими та синтаксичними елементами; словоподіл же дозволяє зробити паузу і на "класичному" місці – після 6-го складу. Лише в одному рядку закінчення III стопи не збігається зі словоподілом ("Що той, у кого немальована хата" – 010101||000100010).

Крім наведених "цезурових збоїв", двічі спостерігаємо рядки з будовою Я 5 ("Як ті діди хлоп'ячую ігру" – 0101||010001; "Шанує пана так, як мужика" – 0101010001).

П. Гулак-Артемівський уже в своєму першому творі "Справжня добрість" вдався саме до цього розміру з незначними "вкрапленнями" рядків з будовою Я 3, Я 4, Я 5 та Я 7. Наприклад:

Як дівка, од свого ідучи панотця	Я 3
До церкви – до вінця,	
Глядить на парубка, мов ясочка, пильненько.	
Не квасить Добрість губ, бо із її очей	Я 4
Палає ласка до людей [5, с. 19].	

Поява таких "метричних збоїв" безсистемна, а частка їх незначна – 5,2%.

У рядках, написаних 6-стоповим ямбом, цезура постійна. Частка пірихіїв на III стопі становить 28,7%. Інколи дактилічну цезуру мають кілька рядків поспіль – ритм стає більш гнучким, пауза – менш помітною:

До Бога рученьки невинні простягає!	010100  0100010
Отак-то, братики, умер Сократ, отак!	010100  010101
Чого ви, дурники? – сказав він веселенько	010100  010001
Своїм заплаканим в хурдизі школярам. –	010100  010001
Чого голосите? Чкурніть лиш ви швиденько [...]	010100  0101010

[5, с. 23]

Через зрушення наголосу на III стопі, з'являється і кілька віршів з жіночою цезурою ("Хоч хвилі як в неї бушують і бурхають" – 010100||0100010; "Так Добрість на світі чим більш в нудзі помнеться [...]" – 0100010||0101010 і под.). Загалом їх 3%. Цезуровий поділ дотримано послідовно.

Схожу будову має і байка "Пан та собака": більшу частину твору написано Я6 (83,1%) проте фіксуємо також рядки Я2, Я3, Я4 і навіть один самостійний спондеїчний рядок:

Ти винен, бра Рябко, що нічю розбрехався;	010001  0100010
Ти ж знав, що вчора наш у карти пан програвся;	110101  0101010
Ти ж знав:	11
Що хто програв	0101
Той чорта (не тепер на споминки!) здрімає [...]	110001  0100010

[5, с. 26]

На відміну від "Справжньої добрості", де "відхилення" від ритму Я6 ідуть самостійно, по 1–2 рядки, в байці "Пан та собака", вони двічі з'являються своєрідними "вставками" – по 4 та 5 рядків:

Коли б тобі на сміх було де видно свічку.	Я 6
Або в селі де на опічку	Я 4
Маячив каганець.	Я 3
Всі сплять, хропуть,	Я 2
А деякі сопуть,	Я 3
Уже і панотець,	Я 3
Прилізши із хрестин, до утрени попхався...	Я 6

[5, с. 23].

Ритм наближається до вільного ямба, проте частка віршів з іншою будовою низька, а тому все ж кваліфікуємо його як Я6.

Переважна більшість цезур – чоловічі; на дактилічні припадає 13,2%, жіночих немає.

В усіх творах, написаних у 1819 році ([До О. Курдюмова], „Солопій та Хівря, або Горох при дорозі“, „Тюхтій та Чванько“ та віршованій частині статті „Децо про того Гараська“), П. Гулак-Артемівський послідовно витримував Я6. Децо зростає частка дактилічних цезур (до 30,4%). Жіноча трапляється лише спорадично, у 4,8% рядків.

**Різностоповий ямб** було апробовано П. Гулаком-Артемівським та П. Білецьким-Носенком. М. Гаспаров виділяв у різностоповиках "французьку" та "німецьку традиції". Перша з них – це поєднання 4- та 6-стопових рядків, друга – 3- та 4-стопових. Обидві представлені і в українській поезії.

"Супліка до Грицька К[вітк]и" П. Гулака-Артемівського має будову Я 66664:

Хто, кажуть, до кого, – ми до тебе, Грицько!	Я 6
З суплікою прийшли: я, бач, та мій Рябко.	Я 6
Не дай загинуть нам, не дай з нас кепковати;	Я 6
А доки ж буде нас зле панство зневажати?	Я 6
Пусти нас, батечку, до хати! [5, с. 28]	Я 4

Останній рядок – „*Пусти нас, батечку, до хати!*” – повторюється у всіх строфах твору, окрім останньої.

У поезії П. Білецького-Носенка "Три царства природи" теж комбінуються 4- та 6-стопові рядки, але в іншій послідовності – Я 44464444444:

Проїшов у бурсі всі митарства,	Я 4
Закіль не пив, да не кохав,	Я 4
Ніяк у глузд собі не вбгав,	Я 4
Чому се тварі всі розбиті на три царства?	Я 6
От се ж, як з любовою сиджу,	Я 4
Й вишнівку смачную ціджу,	Я 4
Навчивсь: що дуба все й літає,	Я 4
Все п'є й по-своєму кохає.	Я 4
За те ж орел, у морі кит,	Я 4
В землі хробак, в бору ведмідь,	Я 4
Животне царство складає [1, с. 149].	Я 4

В інших творах з різностоповою будовою П. Білецький-Носенко комбінував лише 3- та 4-стопові рядки. Це поезії "П'яний да тверезий" (Я 444433), "Цнота" (Я 4343), "Могила відьми" (Я 4343) та "Каблучка від ревності" (Я 4343). У двох останніх творах 4-стопові рядки мають чоловічу, а 3-стопові – жіночу клаузулу; таким чином різницю в довжині рядків дещо згладжено:

Жив лисий дяк Іван в селі	Я 4	а
Не простий, а стихарний; –	Я 3	В
Як глянуть, видно на чолі	Я 4	а
Що він співака гарний [1, с. 136].	Я 3	В

В поезії "Цнота", навпаки, 4-стопові рядки закінчуються жіночою клаузулою, а 3-стопові – чоловічою (різниця в довжині ще більш помітна):

Була одна дівчина гарна,	Я 4	А
Кип'яча, молода;	Я 3	б
Да вбралась по ухи в Івана,	Я 4	А
Левенця хоч куда [1, с. 140].	Я 3	б

**Вільний ямб (Я в)** був апробований П. Білецьким-Носенком у поезіях "Пан писар", "Мильні баньки" та "Кумедійщик". Перший твір є художньою обробкою народного анекдоту, а тому, очевидно, автор намагався якомога більше зблизити поетичний ритм з розмовною інтонацією. Найбільше для цієї мети підходить саме вільний ямб. В канву твору, основу ритму якого становить Я 6 (57%), безсистемно вплітаються рядки Я3, Я4, Я5 та два "несилабо-тонічні" рядки. Поезія починається так:

1. Один пан писар десь, іще за гетьманщину,
2. Бо, бачиш, тепер не те, пішлося на одміну
3. Нема вже писарів!
4. Тепер куди не ткниш – скрізь секретарі!
5. Да й різниця: колись давно
6. Пан писар тяг варену, –
7. Секретарі – вино.
8. Той як і хоч боявся, а ці? І кнута ні гадки;
9. Той базаринки драв, а ції, кажуть взятки [3, с. 146].

1.	υ υ υ υ υ υ    υ υ υ υ υ υ	Я 6, п.сх.
2.	υ υ υ υ υ υ    υ υ υ υ υ υ	"несилабо-тон."
3.	υ υ υ υ υ	Я 3
4.	υ υ υ υ υ    υ υ υ υ υ	Я 6, цу1
5.	υ υ υ υ υ υ	Я 4
6.	υ υ υ υ υ υ	Я 3, п.сх.
7.	υ υ υ υ υ	Я 3
8.	υ υ υ υ υ    υ υ υ υ υ υ	"несилабо-тон."
9.	υ υ υ υ υ    υ υ υ υ υ υ	Я 6, зр.н.

Переважають 6-стопові рядки і у двох інших поезіях (50–57%).

**Чотиристоповий хорей** характерний для творів "Мысли украинского жителя о нашествии французов" невідомого автора, "Ода малороссийского простолюдина на случай военных действий при нашествии французов в пределы Российской империи в 1812 году" Петра Данилевського, "Отъезд студента на учительство в Олешки" і кілька строф у поемі "Основание Харькова" Василя Масловича,

"Мірошник" П. Білецького-Носенка та "Моя доля" Степана Писаревського.

Твір П. Данилевського "Ода малоросійського простолюдина" складається з 290 рядків, написаних Х 4 із вкрапленнями Я 4 (з анакрузою) та "несилабо-тонічних" рядків. Частка повнонаголошених віршів у творі становить 13,9%. Стопна наголошеність має такий вигляд:

I	II	III	IV
54,3	90,4	41,1	100

Різниця між II та I стопами – 36,1%.

Подібні ритмічні особливості притаманні й іншим поезіям, написаним у річці Х4. Щоправда, автори інших творів значно чіткіше витримували хорейчний ритм. Друга стопа у жодному творі не має константного характеру.

Децо відмінний акцентуаційний малюнок спостерігаємо лише в "Моїй долі" С. Писаревського:

I	II	III	IV
37,5	100	16,7	100

Тут добре помітний альтернований ритм: різниця між II та I стопами становить 62,5%, друга стопа – константа. Але, зважаючи на незначний обсяг твору (24 рядки), про зародження тенденції можна говорити зі значною долею умовності. Повнонаголошених рядків лише 2 (8,3%).

Найменш відчутний альтернований ритм у поезії П. Білецького-Носенка "Мірошник". Тут різниця між II та I стопами становить всього 6,6%. Наголошуваність стоп виглядає так:

I	II	III	IV
86,7	93,3	73,3	100

Середні показники у творах цього періоду з ритмом Х 4 такі:

I	II	III	IV
55,9	95,1	40,3	100

В середньому, різниця між сильнішою II та слабшою I стопами становить 39,2%.

**Різностоповий хорей** був апробований видавцем "Харківського Демокріта" В. Масловичем у поемі "Основание Харькова". Твір, загалом, написано російською мовою, проте окремі частини тексту – українською. Діалог Якова та Гапки має розмір Х 4443. При цьому 3-й та 4-й вірші кожного катрена неримовані:

Гапко! Що мені робить?  
 Як без тебе різно жить?  
 Я убогий сиротинка  
 Полюбив тебе! [11, № 1, с. 6]

**Чотиристоповий дактиль.** Розмір був апробований І. Котляревським в одному з поетичних текстів "Наталки Полтавки". Це пісня Возного – авторська переробка відомого твору Г. Сковороди "Всякому городу нрав і права" (№ 6).

**Різностоповий амфібрахій.** Поезію С. Писаревського "За Німань іду" написано в річищі Амф 22224444. Будова її тісно пов'язана зі змістом: твір складено у формі діалогу, де перший катрен (репліка хлопця) має будовою Амф2, наступний (слова дівчини) витримано у річищі Амф4 і т. д. Наприклад:

"За Німань іду, Гей! Коню мій, коню, Заграй підо мною! Дівчино! Прощай"	υυυυυ υυυυυυ υυυυυυ υυυυυ
"За Німань ідеш ти, мене покидаєш; Чого ж там, мій милий, чого там бажаєш? Хіба ж тобі краще чужа сторона, – Своєї милійше, роднійше вона?" [3, с. 197].	υυυυυυ  υυυυυυ υυυυυυ  υυυυυυ υυυυυυ  υυυυυ υυυυυυ  υυυυυ

Одним із силабічних творів, написаних у цей період, є поема невідомого автора "Вакула Чмир"<sup>3</sup>. Твір складається із 49-ти 6-рядкових строф (всього 294 рядки). Має будову 14-складового вірша зі схемою (4 + 4 + 6) × 2 з римованими 4-складовими частинами (зразок т. зв. леоніну):

Ішов з корчми	υυυυ	4
Вакула Чмир,	υυυυ	4
Напившись доп'яна,	υυυυυυ	6
Згубив люльку,	υυυυ	4
Чубук, губку	υυυυ	4
І тютюн з гамана [3, с. 101].	υυυυυυ	6

<sup>3</sup> Точна дата написання твору невідома. Вперше його було опубліковано в "Граматичі" О. Павловського (1818). Тому, з певною долею умовності, відносимо цей твір до II десятиліття, за його першопублікацією.

У п'яти рядках силабічна рівноскладовість не витримується – з'являються 3- та 5-складові рядки замість 4-складових:

Чмир як почув се,	5
Дак стругнув	3
Чимдуж до Назара [3, с. 103].	6

Твір близький леонінських віршів, розповсюджених у XVIII столітті, як бурлескним стилем, так і формою. Порівняймо з листом І. Некрашевича до І. Филиповича:

Сядем дружно	1010	4
Все окружно	1010	4
За столом у хаті.	001010	6
Хоть не пансько,	0010	4
Да й не хамсько,	0010	4
Будем розмовляти [10, с. 246].	100010	6

Інші силабічні розміри були застосовані лише в драматичних творах І. Котляревського. Вони вже були проаналізовані у статті Б. Бунчука [2]. Тому ми не будемо докладно аналізувати їх будову, а лише зупинимось на основних елементах.

Науковець розглянув оригінальні поезії, уплетені в канву драматичних творів, а також "пісні, що мають свої фольклорні або літературні відповідники, але автор втрутився у проторитм" [2, с. 25 – 26]. За таким принципом автор виділяє 22 пісенних тексти, 21 з яких витримано в силабічному річищі.

Дослідник зазначає, що "серед силабічних пісенних текстів І. Котляревського превалюють 14-складовик (5 творів), вірші з 12-складовими рядками (3 твори) та поліметричні конструкції з різними силабічними схемами" [2, с. 26]. Серед інших силабічних розмірів автор звернувся до 8-складового та 10-складового віршів, а також до різноманітних комбінацій силабічних рядків (докладніше про форму пісенних текстів у творах Котляревського див. [2]).

Отже, українській поезії цього періоду притаманна двосистемність. Силабічними розмірами в зазначене десятиліття написано трохи більше ніж 50% поезій (враховуючи поетичні тексти у драматичних творах). Серед силабо-тонічних розмірів найчастіше поети зверталися до Я4, Я6 (по 12,4%), Ярз (9,8%) та Х4 (10,3%).

Найпопулярніший силабічний розмір – 14-складовий вірш, частка якого становить 27,3% від усіх силабічних творів. Водночас силабіка з'являється лише у пісенних партіях драматичних творів (як розміри народнопісенної творчості), та у творі, що є, по суті, рудиментом літератури XVIII століття.

Ще раз підкреслимо, що у статті було проаналізовано лише нечисленні друковані твори, написані в другому десятилітті XIX століття. Зрозуміло, що об'єктивна картина могла бути іншою. Так, малоімовірно видається те, що багаторічні традиції української силабіки були різко перервані на межі XVIII–XIX століть, з виходом друком "Енеїди". Навіть у російській поезії, де силабічне віршування на момент проведення "силабо-тонічної реформи" М. Ломоносовим і В. Тредіаковським було значно менш розвиненим, силабо-тоніка не відразу витіснила силабіку. Як зазначала С. Калачова, "після того, як Ломоносов у 1739 р. визначив основні вимоги, необхідні для створення силабо-тонічного вірша, упродовж кількох десятиліть російський вірш ще зберігав силабічні ознаки. Можливо, цьому сприяли два факти: "Письмо" Ломоносова не було опубліковано, а в 1744 р. вийшов друком трактат Кантеміра, який підводив підсумки усіх досягнень силабіки. У всякому разі, навіть в 1755 р. вірш Адріана Дубровського, учня Ломоносова [...] було написано за правилами Кантеміра" [7, с. 146].

Тому, на наш погляд, існує гостра необхідність вивчення версифікаційних засобів не лише у друкованих творах. Важливо продовжувати роботу у напрямку вивчення рукописної поетичної спадщини перших десятиріч XIX століття.

1. Білецький-Носенко П. Гостинець землякам. Казки сліпого бандуриста, чи Співи об різних річах. – К., 1872. – 158 с.; 2. Бунчук Б. "Праведная душе, прийми мою мову..." (Початки української силабо-тоніки та віршування І. Котляревського) // Науковий вісник Чернівецького університету: Збірник наук. праць. – Вип. 52–53. Слов'янська філологія. – Чернівці: Рута, 1999. – С. 17–29; 3. Бурлеск і травестія в українській літературі першої половини XIX ст. – К.: Держлітвидав України, 1959. – 600 с.; 4. Гаспаров М. Матеріали к ритмике русского четырехстопного ямба XVIII века // Гаспаров М.Л. Избранные труды. – Т. III. О стихе. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 158–179; 5. Гулак-Артемовський П., Гребінка Є. Поетичні твори. Повісті та оповідання. – К.: Наук. думка, 1984. – 608 с.; 6. Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. – К.: Дніпро, 1969. – 631 с.; 7. Калачева С. Еволюція русского стиха. – М.: Изд-во Московск. ун-та, 1986. – 263 с.; 8. Костенко Н. Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка: Методична розробка з курсу віршознавства. – К.: Київський університет, 1994. – 39 с.; 9. Мальцев В. Українське віршування першого десятиріччя XIX ст. Метрика та ритміка // Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія. – Вип. 276–277. – Чернівці: Рута, 2006. – С. 47–53; 10. Українська література XVIII ст. – К.: Наук. думка, 1983. – 696 с.; 11. Харьковський Демокрит. – 1816. – №№ 1–6.

**Ніна Чамата**

**Галина Сидоренко – шевченкознавець**

Одним із головних напрямків наукової діяльності Г. К. Сидоренко було дослідження творчості Шевченка. Основні її роботи в

шевченкознавстві присвячені питанням віршування. Перша стаття "Ритміка Шевченка" (Збірник праць дев'ятої наукової шевченківської конференції. – К., 1960. – С. 83–101) – розгляд деяких ритмічних та строфічних особливостей творів поета і дві наступні – "Поезія Т. Шевченка і попередні традиції українського віршування" (Зб. "Тарас Шевченко. До 100-річчя з дня смерті". – К., 1961), "На вершинах майстерності" ("Світова велич Шевченка. – Т. 2. – К., 1964), в яких ідеться про переосмислення Шевченком здобутків попередньої української поезії у сфері метрики, почасти й римування та строфіки, стали підготовчим етапом до роботи над монографією "Ритміка Шевченка". Книжка охоплює широке коло проблем, пов'язаних з будовою Шевченкового вірша, і з цього погляду є ще не завершеною. В ній показано великі ритмічні можливості головних Шевченкових розмірів і шляхи, якими йшов поет, працюючи над удосконаленням та урізноманітненням своєї ритміки. Розглядаючи чинники трансформації народнопісенних метричних форм у "нові форми ритмів літературного вірша", Г. Сидоренко дещо перебільшила роль акцентної типізації у перебудові Шевченком 14-складовика (4 + 4 + 6).

Принциповим моментом концепції ритмічної організації Шевченкової поезії у книжці є підключення до дослідження як ритмотворчих факторів римування і строфіки, характеристику яких винесено в окремі розділи. Авторка ставить за мету розкрити новаторську спрямованість римової техніки Шевченка, котра багатьма своїми засобами випередила явища, що їх вважали відкриттям поезії 20 ст. В книжці окреслено зв'язки Шевченкового римування з римовою культурою його часу, зокрема з особливостями народнопісенного римування, система рим аналізується в комплексі з іншими елементами фоніки. Г. Сидоренко – поки що єдиний дослідник, яка присвятила спеціальні розвідки строфіці Шевченка. Типи строфічних структур в їх співвіднесенні з тематичним та емоційним рухом твору схарактеризовано у розділі "До питання про строфіку Шевченка" монографії "Ритміка Шевченка". Відзначивши, що в Шевченковій поезії мало монострофічних творів, Г. Сидоренко слушно виділила в окремий тип строфічної організації поширені у ній строфоподібні єдності рядків з нерегламентованою кількістю – так звані "строфоїди" й описала їхні ознаки. Власне віршознавчий аналіз Г. Сидоренко нерідко супроводжує цікавими спостереженнями над композицією і стилістикою твору (див. зокрема розгляд поетики балади "Причинна" та вірша "Думка – Тече вода в синє море", с. 66–72).

Деякі висловлені у книжці міркування про особливості Шевченкового віршування були розвинуті у наступних роботах Г. Сидоренко. Серед них – задекларована ще А. Луначарським проблема вільного вірша Шевченка, що детально досліджується у статті "Про "вільний вірш" у поезії Шевченка" (Збірник праць сімнадцятої наукової шевченківської

конференції. – К., 1970) та монографії "Від класичних нормативів до верлібру". В кількох розвідках Г. Сидоренко підсумовується досвід вивчення Шевченкового віршування. Являючи собою хронологічний огляд праць про вірш Шевченка (перший розділ монографії "Ритміка Шевченка", розділ "Українське радянське віршознавство" у кн. "Українське радянське літературознавство за 50 років". – К., 1968. – С. 126–132) або спеціальну спробу з'ясувати методологічні та методичні позиції, з яких велася розробка проблеми ("Про методологічні й методичні основи вивчення Шевченкового вірша" – Збірник праць п'ятнадцятої наукової шевченківської конференції. – К., 1968), ці розвідки мали концептуальне значення для української науки про вірш.

Цінним дослідженням малих поетичних жанрів є стаття Г. Сидоренко "Стиль пісенних творів Шевченка", в якій ідеться про жанр пісні у Шевченка та його характерні стильові прикмети. Віднісши до жанру пісні вісімнадцять віршів Шевченка, Г. Сидоренко розглядає жанрові ознаки й десяти його інших поезій, що, на думку авторки статті, мають зовнішню подібність до пісень, проте "насправді є не пісні, а маленькі поемки, думки, медитації, ліричні вірші" (Збірник праць двадцять першої і двадцять другої наукових шевченківських конференцій. – К., 1976. – С. 114) Вказавши на певну дискусійність критеріїв, на які спирається Г. Сидоренко при визначенні жанру твору, слід особливо наголосити на продемонстрованій у розвідці широті аналітичних підходів до Шевченкового тексту, оригінальності і влучності його інтерпретації. До аналізу поезії Шевченка Г. Сидоренко зверталася у підготовлених нею підручниках і посібниках з літературознавства (див. зокрема "Основи літературознавства", К., 1962; "Як читати і розуміти художній твір. Книга для учнів", К., 1988).

Роботи Г. К. Сидоренко з поезики і стилістики творів Шевченка – помітний внесок у шевченкознавство.

*Наталія Костенко*

### **Про 12<sub>6</sub>-11<sub>6</sub>-складовий вірш Т.Г. Шевченка**

Вірш Шевченка належить до порівняно освоєних галузей його поезики. Помітний внесок у розвиток цієї галузі зробила проф. Г. К. Сидоренко – досить назвати відому її працю "Ритміка Шевченка" (1967). Згодом з'явилися роботи Н. Чамати (1974), І. Качуровського (1984, 1985) та ін., які підсумували досвід попередників. Однак і сьогодні залишаються окремі аспекти вірша Шевченка, що вимагають додаткових з'ясувань і уточнень. До таких недостатньо висвітлених питань належить питання про природу і структуру Шевченкового 12<sub>6</sub>-11<sub>6</sub>-складового вірша.

Зазначений вірш характеризує постійна цезура після шостого складу (6 + 6) + (6 + 5) – на відміну від польського 11-складовика з цезурою після п'ятого складу (5 + 6) або 13-складовика з цезурою після сьомого складу (7 + 6); чітка скомпонованість, суцільне римування зі зміною способів чергування – від перехресного до кільцевого і парного, часто з наскрізною римою, що утворює оригінальні, вишукані римові ланцюги; рима здебільшого точна (напр., в поемі “Гайдамаки” цей розмір дає найвищий ступінь точності: понад 70% точних рим); інтонація переважно оповідно-наспівна, посилена внутрішніми римовими співзвуччями. Напр., у “Гайдамаках”:

У темному гаю, в зеленій діброві  
На припоні коні отаву скубуть;  
Осідлані коні, вороні готові.  
Куди-то поїдуть? кого повезуть?  
(т. 1, с. 87)<sup>1</sup>

Малоз'ясованим є питання про походження Шевченкового 12<sub>6</sub>-11<sub>6</sub>-складового вірша. Зокрема Г. Сидоренко виходила з того, що Шевченків вірш складають два типи версифікації: народнопісенний і літературний, силабичний, які, міцно взаємодіють у його творах<sup>2</sup>. У своїх теоретичних засадах вона найчастіше зверталась до праць українського композитора С. Людкевича. При тому принциповою для авторки була його теза: “Без розуміння українських народних пісень нема й бесіди про розуміння й інтерпретування Шевченка”<sup>3</sup>.

Тенденція до вивчення зв'язків Шевченкового віршування з народнопісенними джерелами посилилась у 60-ті рр., коли з'явилися праці П. Волинського, В. Ковалевського, М. Рильського, Є. Шаблійовського; тоді власне розпочалась і широка віршознавча діяльність Г. Сидоренко. Основний акцент молода дослідниця робить на тому, що Шевченко ніколи не копіював народні зразки; “в цьому секрет його майстерності, його органічна перевага над деякими сучасниками, які копіювали форму народних творів”<sup>4</sup>. До найбільш поширених і найдавніших в українській народній поезії відносив 12-складовий вірш Ф. Колесса. У відомій праці “Ритміка українських народних пісень” (1907) він зазначав, що “таким віршем складено багато лірницьких пісень, балад і взагалі пісень мандрівних”, що найчастіше мають форму “двовіршового поєднання”: 2 (6 + 6). “Така строфа, – наголошував він, – складена із чотирьох шестискладових груп, – це типова форма лірницьких пісень”<sup>5</sup>. Однак у пізніших “Студіях над поетичною творчістю Шевченка” (1939) Ф. Колесса резонно зауважує, що поет користується не просто 12-складовиком, а сполученням 12-складового вірша з 11-складовим, тобто формою, що, на його погляд, має літературне, книжне походження<sup>6</sup>.

Цікаві думки з приводу 12-складовика, що періодично чергується з 11-складовим віршем, висловив М. Сулима. У своїй праці “Українське віршування кінця XVI – початку XVII ст.” (1985) саме від 12-складовика він починає відлік українського літературного вірша, сперечаючись з В. Перетцем, який зародження силабічної поезії в українській літературі пов’язував з цезурованим 13-складовиком (7 + 6), що вкоринився під впливом польської поезії. Найдавніші українські літературні пам’ятки, нагадує М. Сулима, напр., пісня про Стефана-воєводу, зафіксована між 1550–1560 рр., були складені 12-складовим розміром (6 + 6) із вкрапленням одинадцятискладовика, причому деякі формальні особливості цієї пісні (відсутність рими, образ героя) дають підстави для сумніву в фольклорному походженні твору. Дослідник висловив припущення, що розмір дванадцятискладовика “міг існувати на Україні ще до появи “польського” тринадцятискладовика”.

Виходячи із структурних особливостей шестискладовика, його ритмічної гнучкості, М. Сулима розглядає його як “константний ритм-кліше будь-якого правильного одинадцяти, дванадцяти і тринадцятискладника” (в постцезурній частині Б)<sup>7</sup>. Шестискладовику, що, “склався і пройшов через тривалий час удосконалення й шліфування ще в синкретичний період розвитку мистецтва”, властива “порівняно невелика кількість можливих варіантів чергування наголошених складів, що, в свою чергу, зумовлювало більшу частотність цих варіантів, сприяло їх запам’ятовуванню як готової до вжитку мелодії”<sup>8</sup>. Саме цю “мелодію” дослідник запропонував називати ритмічним кліше, або “ритм-кліше”.

Концепцію книжого походження Шевченкового 12<sub>6</sub>–11’<sub>6</sub>-складовика підтримував Борис Якубський. Цю віршову міру, – писав він у статті “Форма поезій Шевченка” (1921) – “не можна вважати за народну. З другого боку, це теж не один з точних метрів нашого літературного віршування: чергування наголосів тут вільне й не погоджується ні з яким з відомих нам метрів. Тому гадаємо, що тут маємо ми справу з силабічним віршем польського походження”<sup>9</sup>. Трохи далі по тексті тієї ж праці він висловився вже не так категорично: “друга група, – уточнює він – походження староукраїнського чи польського”<sup>10</sup>.

З різкою критикою наведених висновків Б. Якубського виступив Степан Смаль-Стоцький – насамперед виходячи з того, що народнопісенні творчість і поезію, близьку до неї, слід з його погляду розглядати з позицій музично-ритмічного їх ладу. С. Смаль-Стоцький підкреслює, що “Якубський не має рації, коли говорить про вірші польського походження в Шевченка, зразком яких мали б бути вірші: “Чого мені тяжко? Чого мені нудно?”. Дослідник наводить музичну схему – нотний лад з ритмом на дві чверті ( $\frac{2}{4}$ ) – і коментує: “Аж тоді пізнаємо всю красу поезії Шевченка, коли виголошуватимемо його вірші ритмічно,

коли при виголошенні матимемо завсіди на умі віддати гарно їх ритм. Це не значить, щоб читати їх, рубаючи такти, мов сокирою, визначаючи їх, мов молотом, але підставою до доброго виголошування, доброї декламації, мусить бути ритм вигладжений, вирівняний”<sup>11</sup>. Щодо застережень, напр., В. Сімовича, що “нам із музичного боку віршів розібрати не можна”, то Смаль-Стоцький, був переконаний, що воно стосується лише “чужинецьких метрів” (тобто силабо-тонічних – *Н. К.*), “а ніколи до народних пісень, ніколи до Шевченкової поезії. Ані з означеним числом складів, ані із синтаксичними групами-стопами до Шевченка... приступити не можна. І я, – наголошує автор, – стою твердо на тім, що Шевченкові вірші інакше, як на основі музичного ритму розбирати, читати й виголошувати годі, бо в противному разі затирається і пропадає марно велика їх краса”<sup>12</sup>. С. Смаль-Стоцький не вважав Шевченка силабістом, а суть його віршування виводив з народно-пісенних ритмів (у тривалій полеміці з Б. Якубським він агітував останнього розглядати 4-стопний ямб як колядковий вірш).

Щодо силабізму в Шевченка, то згодом цю концепцію особливо наполегливо відстоював Ігор Качуровський, який вважає Шевченка “продовжувачем української барокової слябіки попередніх сторіч”<sup>13</sup>.

У цій науковій суперечці зрештою запанувала позиція, яка пов’язує походження 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складового вірша у Шевченка з книжними, літературними традиціями. У першому томі Шевченківського словника (1976) вміщена стаття Н. Чамати, де йдеться про те, що 12<sub>6</sub>-11<sub>6</sub>-складовий вірш походить “від книжного силабічного вірша”<sup>14</sup>, але ніяких пояснень з цього приводу не надається. Зате виокремлені основні його структурні ознаки: чергування жіночих і чоловічих клаузул (ЖЧЖЧ...); обов’язкові наголоси на п’ятому (перед цезурою) і одинадцятому складах; жіноча цезура після шостого складу (у Н. Чамати сказано: “здебільшого після шостого складу”, але насправді завжди і тільки після шостого складу); як наслідок тонізації – амфібрахічна і хореїчна тенденції; астрофізм (останнє потребує уточнення, – цей вірш, як уже йшлося, всуціль римований і хоч не має графічного вичленування строф, однак утворює своєрідні строфічні композиції). Тип інтонації – переважно наспівний, але може бути і говірний. Наголошено на застосуванні зазначеного розміру в ліричних відступах тощо.

Отже, як бачимо, питання про походження Шевченкового 12-11-складового вірша залишається непроясненим. Щодо польських джерел, то справді в польській поезії 11-складовий і 12-складовий вірш поряд з 13-складовим, належать до трьох основних розмірів польської силабіки і мають дуже давні літературні традиції, пов’язані з латинськими гімнами, середньовічними латинськими релігійними піснями. Як показує Люцилла Пщоловська у своїй капітальній праці “Wiersz polski. Zarys historyczny” (2001), ці традиції в епоху Відродження

плідно розвинули великі польські поети Микола Рей і Ян Кохановський. Заперечувати їхній плідний вплив на поезію східнослов'янських народів немає сенсу. Як писав Микола Бажан у статті “Невгасне світло Чорного лісу”, – “Фрашки” і “Пісні” Кохановського і особливо його “Псалми Давидові” “читалися не тільки в Польщі, а й далеко за її межами, по всьому слов'янському світі, що його братерство та єднання освітував великий поляк”<sup>15</sup>. “Не було підручника з поезики чи риторики в Києво-Могилянській академії, – пише М. Бажан, – в якому не згадувався б Кохановський і не наводилися б його вірші як зразки майстерного слова”<sup>16</sup>.

Взаємодію польсько-українських версифікаційних традицій на всіх етапах їх розвитку враховуючи уже існуючі наукові набутки, очевидно, треба ще об'єктивніше, без будь-яких ідеологічних акцентів, детально дослідити.

Однією із спроб такого дослідження є польсько-український збірник “На стику культур” (К., 2007)<sup>17</sup>, що з'явився внаслідок спільних дискусій на Варшавських конференціях з компаративної метрики у 2002–2005 рр.

---

Щодо ритмічної структури згаданого розміру висловлювались також різні думки.

1. С. Людкевич, який, за висловом Г. К. Сидоренко, “перший з дослідників визначив основні ритмічні схеми Шевченка”, вбачав у 12-11-складових віршах поєднання схеми (народнопісенного походження)  $(6 + 6) + (6 + 5)$  з метричною схемою 4-стопного цезурованого амфібрахія<sup>18</sup>.

2. Г. Сидоренко, теж наголошує на “двомірності” багатьох творів Шевченка; “мірою їхнього ритму, – пише вона, – можуть бути і силаботонічні стопи, й силабічні групи, відповідні пісенним тактам”<sup>19</sup>. 12<sub>6</sub>-11<sub>6</sub>-складовик, пише вона, трансформується в літературний вірш через появу амфібрахічної тенденції, яка нерідко переходить в правильний 4-стопний амфібрахій. Для таких віршів, – підкреслює вона, – характерний також перехід у 4-рядкові строфи з перехресним римуванням (абаб) до строфоїдів і астрофічних віршових конструкцій”<sup>20</sup>. Допускається, на її погляд, “іпостасування амфібрахічних стоп стопами анапеста й дактиля”<sup>21</sup>.

3. Інших поглядів додержувався Ф. Колесса. Посилаючись на І. Франка, який вважав, що “уклад складів у слова” в 12-складовику зводиться до двох основних схем:  $(3 + 3) + (3 + 3)$  і  $(4 + 2)$  або  $(2 + 2 + 2) + (2 + 2 + 2)$  і що “на першій схемі спираються амфібрахії, а на другій – трохеї, Ф. Колесса дійшов висновку, що “амфібрахічне, рідше трохеїчне чергування наголосів... по більшій часті не проводиться послідовно, так що про чистий метро-тонічний вірш не може тут бути

бесіди”<sup>22</sup>. Таку ж думку висловлює учень В. Перетца Б. Якубський, який стверджує, що ритм у Шевченка “не набирає ще такої правильності, щоб стати метром”<sup>23</sup>. Сучасна дослідниця Н. Чамата, як уже йшлося, говорить про силабічний 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складовий вірш книжного походження.

Отже, чітко виявляються два основних підходи до аналізу ритмічної структури Шевченкового 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складовика: перша на основі народнописенної ритміки простежує процес силабо-тонізації згаданої схеми (з домінуванням амфібрахічної ритміки), друга заперечує тлумачення 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складовика як силабо-тонічного (метро-тонічного) розміру, наголошуючи на його силабічній основі.

Щоб визначити власну позицію, ми спробували проаналізувати моделі метричних еквівалентів 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складового вірша Шевченка (див. таблицю).

Загалом, за нашими підрахунками, 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складовиком написано у Шевченка 675 рядків, які є компонентом 21 твору; це становить лише 3% від загальної кількості рядків і 8,6% від усіх творів Шевченка. При тому тільки два твори всуціль укладені цим розміром, тобто є монометричними (це маловідомий, не включений до “Кобзаря” ліричний вірш 1837 р. “Нудно мені, тяжко – що маю робити?” і мініатюра 1844 р., близька за образним мотивом попередньому твору, “Чого мені тяжко, чого мені нудно?”). Усе інше – це невеликі за обсягом вставки переважно медитаційного характеру в поліметричних творах найчастіше ліро-епічного типу (зокрема в поемах “Катерина”, “Гайдамаки”, “Мар’яна-черниця”, “Гамалія” (перша редакція), “Сон” (комедія), “Єретик”, “Невольник”, “Кавказ”, “Княжна”, “Москалева криниця”, “Царі”). Абсолютна більшість цих творів написана в період до заслання. Після заслання аналогом довгого епічного вірша виступає не лише 12<sub>6</sub>-11<sub>6</sub>-складовий, а й 10<sub>5</sub>–11<sub>5</sub>-складовий вірш, напр., в поемі “Царі” (“Не із Литви йде князь сподіваний”) та ін.

Серед метричних еквівалентів 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складового вірша можна виділити 4 основних схеми:

перша, чисто амфібрахічна (4-стопний цезурований амфібрахій).

Напр.: Така її доля... // О боже мій милий! (“Причинна”);

U – UU – U || U – UU – U

друга і третя мішані:

друга – з 2-стопним амфібрахієм у першому доцезурному піввірші і

3-стопним хореєм у другому піввірші.

Напр.: Сумує, воркує, // білим світом нудить (“Причинна”);

U – UU – U || – U – U – U

третя – з 3-стопним хореєм у першому піввірші і 2-стопним амфібрахієм у другому.

Напр.: Не дадуть до мови // дитині дожить (“Катерина”);

UU – U – U || U – UU –

четверта, чисто хореїчна (6-стопний цезурований хорей)

Напр.: Бач, на що здалися // карі оченята (“Катерина”).

– U – U – U || – UUU – U

Як показують розрахунки в таблиці, більш ніж половина обчислених рядків (384 рядки – 56,8% від усіх рядків) вкладаються в метричну схему 4-стопного цезурованого амфібрахія; близько 30% мають мішані (певного роду логаетичні) моделі: з 2-стопним амфібрахієм у першому піввірші і 3-стопним хореем у другому – 101 рядок, це 14,9% загального обсягу; з 3-стопним хореем у першому піввірші й 2-стопним амфібрахієм – у другому – 96 рядків, відповідно 14,2 %. І така ж кількість – 96 рядків (14,2%) чисто хореїчних – Хбц.

Отже, немає підстав говорити про перетворення  $12_6-11'_6$ -складового вірша у Шевченка в 4-стопний цезурований амфібрахій як провідну тенденцію його ритму. Тим більше говорити про чистий літературний канон 4-стопного амфібрахія. В окремих випадках порушується правильна схема амфібрахійного ритму. Виникають стики наголосів або їх пропуски. Напр., в поемі “Гайдамаки”:

– Та, й знову за працю. Отак треба жить!	U – UU – U    U – – U –
– Єсть карії очі – як зіроньки сяють	– – UU – U    U – UU – U
– Підняв гори, хвілі, а в очеретах	U – – U – U    UUUU –

До речі, поема “Гайдамаки” дає найбільшу кількість рядків з вторинним амфібрахійним ритмом (110 – тобто майже третину моделей такого типу). Чистий літературний канон 4-стопного амфібрахія можна побачити тільки в одному ліро-епічному творі Шевченка – його російській поемі “Тризна”. Тут цей розмір функціонує і з цезурою і без цезури, тобто може не поділятися на піввірші, як, напр., у відомих рядках з парними чоловічими клаузулами (сама структура використаних слів амфібрахійна):

Двенадцать приборов на круглом столе,  
Двенадцать бокалов высоких стоят...

За амфібрахієм “Тризны” стоять інші традиції, очевидно, російської класичної поезії (Пушкіна, Лермонтова та ін.). З іншого боку, власний творчий досвід, де головна конструююча роль належить усе ж силабіці, а не силабо-тоніці, спонукає поета наближати і цей канон до більш характерної для нього структури  $12-11$ -складового вірша – з’являються цезури, допускається переакцентуація, чергуються жіночі й чоловічі клаузули, отже, 12- і 11-складові рядки. Напр.:

Блажен тот на свете, кто малую долю,	U – – U – U    U – UU – U
Кроху от трапезы волен уделить...	– UU – UU    – UUU –
	і т.д.

Унікальна поліметрія у Шевченка, очевидно, породжується не лише рідкісними властивостями його геніального слуху, поліфонічністю його художнього мислення, а й вільним комбінуванням акцентно-ритмічних форм у силабіці, значно ближчій до природного ритму мови (польської чи української, чи російської), на що звертав увагу М. Гаспаров. Кількість акцентно-ритмічних комбінацій особливо зростає у мішаних метричних моделях, у яких у межах одного рядка поєднується амфібрахічні й хореїчні піввірші (або навпаки). Ці піввірші можуть бути або повнонаголошеними або з різними відхиленнями від згаданої схеми. Наведемо приклади зазначеного варіювання в обох мішаних моделях: 1) з 2-стопним амфібрахієм у першому піввірші і 3-стопним хореєм у другому; і також 2) з 3-стопним хореєм у першому піввірші і 2-стопним амфібрахієм у другому.

Ам2 + ХЗ

1. А з грішми такими тяжко в світі жить ("Мар'яна-черниця")  
 У – UU – У || – У – У –
2. Нехай усміхнеться серце на чужині ("На вічну пам'ять Котляревському")  
 У – UU – У || – UUU – У
3. В степу на могилі, щоб ніхто не бачив ("Перебендя")  
 У – UU – У || UU – У – У
4. І знову на небо, бо на землі горе (Там само)  
 У – UU – У || UUU – – У
5. Мій Якове добрий! Не за Україну ("Кавказ")  
 У – UU – У || UUUU – У
6. Кров добру, не чорну. Довелось запить (Там само)  
 – – UU – У || UU – У –

та ін.

ХЗ + Ам2

1. Хто тебе не мучив? Якби розказать ("Іржавець")  
 – У – У – У || У – UU –
2. І тебе загнали, мій друже єдиний ("Кавказ")  
 UU – У – У || У – UU – У
3. Дивиться Ярина та нишком сміється ("Невольник")  
 – UUU – У || У – UU – У
4. О не ховай, брате! Розсип їх, розкидай ("Сон")  
 UUU – – У || У – UU – У
5. Твої білі ребра піском занесу ("Гамалія")  
 У – – У – У || У – UU –
6. Хоч на пожарині в своїй стороні ("Москалева криниця")  
 UUUU – У || У – UU –

Акцентно-ритмічна інерція, що задається першим піввіршем – хореїчна або амфібрахічна – не витримується до кінця рядка, і це є підтвердженням силабічної природи 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>'-складовика Шевченка. Якщо ж застосувати до цих силабічних структур метод аналізу сучасного

вірша, то в разі безцензурних варіантів ми побачимо власне дольники і тактовики (діапазон коливань міжкіткових інтервалів: 1 – 2, 0 – 1 – 2 – 3).

Щодо “іпостасування амфібрахічних стоп стопами анапеста й дактиля”, про що пише Г. Сидоренко, то ми знайшли лише три випадки відхилення такого роду: в поемі “Тризна”: а) зміна анакрузи перетворює амфібрахічні стопи у першому піввірші в дактилічні: Крôху от трапéзы волен уделитъ

– UU – UU || – UUU – д2 + х3;

б) скорочення стопи в передцезурній позиції (п’ять складів у піввірші замість шести: (5 + 6) породжує анапестичний ритм: “Кому я тоску и любовь расскажу” U – UU – || UU – UU –. В поемі “Княжна” скорочення кількості складів у першому піввірші з шести до п’яти зумовлює ямбічний ритм: “А бог куняє. || Бо се було б диво...” U – U – U || U – UU – U

Нарешті у чисто хореїчних рядках – шестистопних цезурованих хорях – виникають також різноманітні комбінації.

Х6ц

1. Де воно ночує, як воно встає

– U – U – U || – U – U –

2–4 Не питали б люди, що в мене болять,

Не питали б, за що проклинаю долю,

Чого нÿжу світом? “Нічого робить”, -

Не сказали б на сміх...

Квіти мої, діти!

Нащо вас кохав я, нащо доглядав?

UU – U – U || – UUU –

UU – U – U || UU – U – U

U – – U – U || – UUU –

UU – U – U || – UUU – U

– UUU – U || – UUU –

5. Як над Вавилоном, над його садами (“Гайдамаки”)

UUUU – U || UU – U – U

6. Я не самотній, я не сирота (Там само)

UUUU – U || UUUU –

7. Я не самотній, є з ким в світі жити (Там само)

UUUU – U || – U – U –

8. Заховати з собою? Гріх, душа жива (Там само)

UU – U – U || – U – U –

Розмаїття 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складовому віршеві Шевченка надає й римування (цей вірш суцільно римований), завдяки якому утворюються оригінальні й вишукані строфічні композиції (як правило, нетотожні, нерівні). Поет не обмежується перехресним римуванням (AbAb...). У великих строфоїдах він поєднує перехресний спосіб римування з кільцевим і парним (часто парними римами замикаючи фрагмент). Поет надає перевагу не регулярному, а вільному безсистемному римуванню.

Особливо артистичні строфічні композиції, у яких використовуються наскрізні рими (одна чи кілька), що утворюють своєрідний римовий ланцюг. Напр., у поемі “Гайдамаки”: AbAbAccAc...; AAbbCCbX...; AbAbAbAbbCCb... та ін.

Отже, підводячи підсумки аналізу, можна стверджувати, що в структурному відношенні 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складовик Шевченка є безперечно формою силабічного літературного вірша, про що свідчить правильне, регулярне чергування 12-складових і 11-складових рядків з постійною цезурою після шостого складу і водночас вільне розташування внутрішньорядкових наголосів. Наявність різноманітних акцентно-ритмічних і фонічно-римових комбінацій у ньому переконує, що силабіка в українській поезії першої половини XIX ст. на межі утвердження нової силабо-тонічної системи демонструвала багаті творчі потенції, необхідні для її дальшого розвитку. Проаналізовані метричні еквіваленти є модифікаціями вторинного ритму, що виникають на силабічній основі. На жаль, епігони Шевченка в наступні десятиліття експлуатували тільки одну, найбільш поширену в поета форму 14-складового вірша, яку тлумачили як суто національну, генетично народнописенну, власне Шевченківську, на відміну від нібито чужорідних 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складового вірша і 4-стопного ямба. Зрештою у боротьбі проти епігонства запанували версифікаційні тенденції, орієнтовані на західноєвропейську (німецьку, англійську) і російську силабо-тонічну класику.

### Метричні моделі 12<sub>6</sub>–11<sub>6</sub>-складового вірша Т. Г. Шевченка

Літературні роди поетичних творів	Кількість рядків Ам4ц	Кількість рядків Ам2 + Х3	Кількість рядків Х3 + Ам2	Кількість рядків Х6ц
<b>Лірика</b>				
– до заслання	55	20	13	16
– після заслання	29	11	4	4
<b>Поеми</b>				
– до заслання	283	60	70	73
– після заслання	15	8	8	3
		Варіанти в поемі “Тризна” 2 Д2 + Х3 Ам2 + Ам2	Варіанти в поемі “Княжна” 1 Я2 + Ам2	
SS	382	101	96	96
<b>Загалом – 675</b>				

1. Тексти Т. Шевченка цитуємо за виданням: *Шевченко Тарас*. Повне зібрання творів у дванадцяти томах. Том перший. – К., 1989. – С. 78. Далі в дужках

ззначається сторінка; 2. *Сидоренко Г. К.* Ритміка Шевченка. – К., 1967. – С. 62; 3. Там само. – С. 43.; 4. Там само. – С. 54; 5. *Колесса Ф. М.* Ритміка українських народних пісень // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 136–137; 6. *Колесса Ф. М.* Студії над поетичною творчістю Шевченка // Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. – К., 1970. – С. 313; 7. *Сулима М. М.* Українське віршування кінця XVI – початку XVII ст. – К., 1985; 8. Там само. – С. 82; 9. *Якубський Б.* Форма поезій Шевченка // Тарас Шевченко. Збірник. – К. – С. 61; 10. Там само; 11. *Смаль-Стоцький Степан.* Т. Шевченко. Інтерпретації. – Черкаси, 2003. – С. 222; 12. Там само. – С. 222–223; 13. *Качуровський Ігор.* Нарис компаративної метрики. – Мюнхен, 1985. – С. 68; 14. Шевченківський словник. Том перший. – К., 1976. – С. 271; 15. *Бажан Микола.* Твори в чотирьох томах. Том четвертий. Літературно-критичні статті. – К., 1985 – С. 271; 16. Там само; 17. Na styku Kultur:wiersz polski i ukraiński. На стику культур: польський та український вірш. – К., 2007; 18. Цит. за працею: *Сидоренко Г. К.* Ритміка Шевченка. – К., 1967. – С. 43; 19. Там само. – С. 63; 20. Там само. – С. 80; 21. Там само. – С. 78; 22. *Колесса Ф. М.* Студії над поетичною творчістю Шевченка. – С. 313; 23. Див. *Якубський Б.* Форма поезій Шевченка // Тарас Шевченко. Збірник. – К., 1921.