

Оксана Кудряшова

ПОЕТИКА ВІРША

*Навчальний посібник
з курсу «Теорія віршування»*

для студентів філологічних спеціальностей

Київ – 2011

ББК 83.011.8я73

УДК 82-1 (075)

К 88

Рекомендовано до друку Вченою радою Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 9 від «23» березня 2011 року)

Рецензенти:

Костенко Н.В., доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики Київського університету імені Тараса Шевченка;

Єременко О.В., доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури, компаративістики і соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка

К 88 Кудряшова О.В.

Поетика вірша : Навчальний посібник / О.В. Кудряшова.
– К. : Київ. ун-т ім. Б.Грінченка, 2011. – 143 с.

Навчальний посібник «Поетика вірша» дозволяє поєднати засвоєння теоретичного матеріалу з віршознавчої техніки (метрики, ритміки, строфіки та фоніки, що базується на поетиці українських символістів) та практичне його опрацювання. Для закріплення отриманих знань авторка наводить конкретні зразки цілісного аналізу поезій українських митців, що репрезентують різні епохи красного письменства.

Посібник пропонується для студентів філологічних спеціальностей та всім зацікавленим питаннями теорії віршування.

ББК 83.011.8я73

УДК 82-1 (075)

© Кудряшова О.В., 2011

© Київський університет імені Бориса Грінченка, 2011

З М І С Т

<i>Пояснювальна записка</i>	4
<i>Тематичні розділи курсу «Теорія віршування»</i>	
1. Метрика. Ритміка. Ритміка ямбу	6
2. Інтонаційна структура. Звукові фігури повтору	18
2.1. Інтонаційна структура	18
2.2. Звукові фігури повтору	23
3. Фонічна організація вірша	34
3.1. Звукопис	34
3.2. Рима	40
4. Цілісний аналіз віршованого твору	57
4.1. Поема Тараса Шевченка «Відьма» (1862): метрика, ритміка, строфіка	57
4.2. Звукова організація поеми «Відьма» (1862)....	66
4.3. Поетика легенди Лесі Українки «Ра-Менеїс»...	72
4.4. Метрична проза Грицька Чупринки	86
4.5. Віршові можливості «ословеснення» хаосу та гармонії у творі Оксани Забужко «Середземноморське літо-2003»	90
<i>Схема аналізу поетичного твору (за А.О. Ткаченко)</i>	96
<i>Орієнтовні питання до курсу</i>	98
<i>Тексти для аналізу</i>	100
<i>Список літератури</i>	138

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Навчальний посібник «Поетика вірша» укладено згідно з робочою навчальною програмою та вимог кредитно-модульної системи організації навчання. Студенти повинні опонувати певний обсяг знань відповідно до вимог освітньо-кваліфікаційної характеристики, алгоритму вивчення навчального матеріалу дисципліни «Теорія віршування», необхідного методичного забезпечення, складові та технологію оцінювання навчальних досягнень студентів.

Курс «Теорія віршування» покликаний закріпити сформований світогляд філолога, тому **метою** його вивчення є оволодіння навичками аналізу віршованого твору з обов'язковим опрацюванням їх на практиці.

Завданнями курсу є :

- поглибити теоретичні знання студентів, які вони отримали з курсу «Вступ до літературознавства», «Теорія поетичної мови» щодо структури вірша та його мовно-художніх особливостей;
- ознайомити студентів з найбільш сучасними та продуктивними методами аналізу віршованого твору;
- допомогти оволодіти практичними навичками цілісного багаторівневого аналізу, що не дозволяє відривати поетичний зміст від конкретних форм утілення їх в індивідуальному авторському слові;
- сприяти творчому використанню отриманих знань.

Місце курсу в системі мистецтвознавчих, гуманітарних, філософських та інших дисциплін.

Міжпредметні зв'язки. Курс «Теорія віршування» спирається на курси «Вступ до літературознавства», «Історія української літератури», «Методи і методологія літературознавчих досліджень», «Теорія поетичної мови», використовує поняття філософії, естетики, потребує звернення до психології.

Вимоги до знань студентів.

Студент повинен знати:

- визначення термінів, необхідних для грамотного аналізу та опису явищ, що ці терміни позначають;
- основні монографії заявленого напрямку;
- основні концепції аналізу віршованих творів;
- ступені цілісного аналізу.

Під час семінарських занять, індивідуальної навчально-дослідницької та самостійної роботи студенти **набувають уміння та навички.**

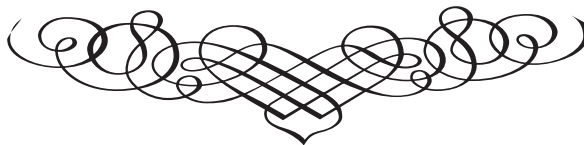
Вимоги до умінь і навичок студентів.

Студент повинен вміти:

- визначати жанрові та композиційні особливості віршованого твору;
- розглядати особливості вірша в контексті загальних літературних процесів, індивідуальних стилів та методів;
- бачити в різних елементах віршованого твору втілення його загальної ідеї, його змістовного багатства;
- робити правильні висновки на стадії узагальнюючої інтерпретації твору;
- трактувати віршований твір, користуючись основними способами цілісного аналізу;
- робити письмовий аналіз поезії у вигляді оригінальних наукових праць малих форм (доповідь, стаття).

Студент повинен володіти навичками

- філологічного аналізу і вміти застосовувати отримані теоретичні в процесі практичного аналізу;
- при висвітленні окремих питань студент має надати коментар.



Тематичні розділи курсу «Теорія віршування»

РОЗДІЛ 1. Метрика. Ритміка. Ритміка ямбу.

Кінець XIX – початок XX століття ознаменований широким оновленням та перебудовою всієї системи поетичних засобів. Поезія чітко протиставляє себе прозі і зосереджується на тих художніх завданнях, які прозі недоступні. Вона прагне диференційованої складності – свідомої незвичності, яка проявляє себе у різних майстрів пера по-різному. Вибір даної теми і зумовлений тим, що саме цей період літератури цікавить нас з погляду трансформації класичних нормативів віршознавства. Постаті для яскравого зображення певних змін, новоуведень, «переплавлень» у вірші нами обрані з огляду на внесок поетів у розробку модерних методів поетичної, зокрема, віршознавчої творчості. Задля акцентування засобів й методів майстерності у віршуванні подаються їх статистичні підрахунки, які дозволяють окреслити певні тенденції віршування аналізованого періоду.

Досліджуючи метричний репертуар перших символістів за допомогою обчислення пропорцій віршових форм, можна накреслити певні лінії, тенденції їхнього розвитку, виявити співвідношення метрів і розмірів українського віршування у 10–20-ті рр. XX ст.

У метриці старших символістів абсолютно переважає класичний вірш, але й неklasичний починає завойовувати певні позиції. Загалом, за даними Н. Костенко, в українській поезії «на початку XX ст. у порівнянні з попередньою епохою встановлюється нове співвідношення КЛ – класичного (силабо-тонічного) і НКЛ – неklasичного (несилабо-тонічного) віршування» [3, 42]. «Класична система українського вірша, – зазначає дослідниця, – зберігає своє панівне становище, перевищуючи неklasичний вірш більш, ніж удвічі, водночас із спорадичного в XIX ст. явища неklasичні розміри виростають у систему з багатим реєстром різноманітних форм – від гекзаметра до акцентного вірша і верлібру, перевищуючи за розмаїттям форми КЛ» [3, 42].

Метрико-статистичні дослідження дозволяють докладно схарактеризувати формальне новаторство символістів. Тут слід згадати відоме твердження Г. Сидоренко про те, що «...ритм – якість конкретно-індивідуальна, особлива у кожного письменника і в кожному його творі» [5, 45]. Дослідниця порівнювала твір з канвою: як на основі канви можна вишивати не схожі між собою візерунки, так і метрична будова може слугувати базою для створення відмінних ритмічних різновидів.

Форми силабо-тонічного віршування в творах старших українських поетів-символістів посідають панівне місце. Тільки в Олександра Олеся та М. Вороного подеколи з'являється силабічний вірш, у М. Філянського – імітація античного розміру (гекзаметра), а у Олександра Олеся – тонічний вірш. Кожен із поетів є творцем нового у неповторно індивідуальних формах.

Якщо хореї найбільшою мірою притаманні творчості Г. Чупринки, то для Олександра Олеся та М. Філянського властиве домінування ямбів. При тому, що їх загальна кількість у Олександра Олеся та М. Філянського майже однакова, тільки в останнього вони посідають провідні позиції – 87 % від усієї кількості поезій. М. Вороний випереджає Г. Чупринку за кількістю ямбічних рядків, але за вживанням їх у своїй творчості він залишається на останньому місці – всього 12%.

Як і 2-, 3-стопні хореї, так і подібні короткі ямби не виходили за межі експерименту – ми бачимо тільки поодинокі твори, написані такими розмірами: Олександр Олесь – Я 3 (4 твори), Микола Філянський – Я 2 (1 твір) та Я 3 (3 твори), Грицько Чупринка – Я 3 (2 твори).

Найулюбленишим розміром поетів того часу був 4-стопний ямб. З огляду на кількість рядків найчастіше його вживав М. Філянський. Серед загальної кількості ямбів цей розмір є лідером у Г. Чупринки, а найменш уживаним – у М. Вороного.

4-стопний ямб в Олександра Олеся, Г. Чупринки та М. Вороного продовжує традицію ХІХ ст. – у його ритміці зберігається тенденція до посилення першої й послаблення третьої

стоп, а М. Філянський найчастіше застосовує I, повнонаголошену ритмічну форму Я 4, що було одним із найхарактерніших явищ в українському віршуванні цього часу. I та IV ритмічні форми 4-стопного ямба повновладно панують на українському Парнасі.

Завважмо, що українські модерністи, на жаль, збіднили «...багатий арсенал різноманітних засобів ритмічного вираження 4-стопного ямбу» [3, 142], успадкований від поетів кінця XIX ст. Так Олександр Олесь користувався переважно двома формами – I та IV, інколи вводячи II та VI. Микола Філянський оперував трьома – I, II та IV, а Грицько Чупринка та Микола Вороний задовольнялися тільки двома формами – I та IV. Чим пояснюється такий вузький діапазон ритмічних форм у старших символістів? Насамперед, музичністю, яка є однією з основних ознак символізму: певна змістова регламентованість поезії спричинялася культивуванням наспівної манери, що надавало творам ритмічної монотонності. Особливо помітна вона у Миколи Філянського, у якого інколи I ритмічна форма (повнонаголошеність) може обіймати цілі строфи, наприклад:

Молюсь я дням – давно минулим, U-U-U-U-U
Молюсь устам – давно заснулим, U-U-U-U-U
Таємних дум таємний ряд U-U-U-U-
Несуть останки давніх шат [6, 40]. U-U-U-U-

Подеколи пірихії на першому складі (II ритмічна форма) або ж на першому та третьому (IV ритмічна форма) складах певним чином порушують цю одноманітність, водночас обмаль таких рядків у поезіях М. Філянського не дозволяє говорити про їх закономірність. В Олександра Олеся, Г. Чупринки та М. Вороного, навпаки, IV ритмічна форма (з послабленим місцем перед константою) найдієвіша.

Наприклад, в Олександра Олеся:

Прокляття, розпач і ганьба! U-U-U-U-
Усю пройшов я Україну, U-U-U-U-U
І сам не знаю, де спочину U-U-U-U-U
І де не стріну я раба [4, 190]. U-U-U-U-

У Г. Чупринки:

Як любо тіні і проміння	U-U-UU-U
Несуть великому дари,	U-U-UU-
І юне вдячне покоління	U-U-UU-U
Здіймає очі до гори [7, 349].	U-U-UU-

Однак ці автори часто вводять в обіг і II, і VI форми. Так, Чупринка, переважно використовуючи сталі ритмічні форми 4-стопного хорею, досить часто додає до основних, I та IV, ще й VI форму:

На просторах степових	UU-UU-
Я доріженьки зазначу	UU-UU-U
і з розпачу не розтрачу	UU-UU-U
Сили в нетрях лісових [7, 118].	ÚU-UU-

Строфіка 4-стопного ямба в Г. Чупринки, як і в М. Вороного, досить скромна. Жіночі рими, або чергування жіночих та чоловічих рим у межах однієї двовіршової, чотиривіршової, п'ятивіршової, шестивіршової та семивіршової строфи не створюють самотніх модифікацій; це традиційні моделі: aBaB, ABAB, AbAb, AbAAb, ABABAB, AbAbAb, AABVCC, AAbAbA, aBВаaBa. М. Вороний тільки в один вірш уводить дактилічну риму – A' bA' b.

Незважаючи на домінування 4-стопного ямба в творчості Олександра Олеся, цей автор не виявляє себе новатором у строфіці ямбічних творів. Тут він традиційний і найчастіше використовує катрени з перехресним римуванням (abab, aBaB, AbAb) і тільки подеколи – з кільцевим (aBВа) та парним (aabb). Можливості п'яти- та шестивірша також невеликі: AbbAA, AbAbA, aabbcc, AbbAbA, AAbCCb. Олесь залюбки експериментує з «білим» віршем або ж створює строфічні форми з неримованими рядками: ХаХа. Однак і в його віршуванні можна побачити спроби розширення моделей строфіки, зокрема, шляхом поєднання різних за кількістю рядків строф (як от: AbAAbb + AbAAb, aBВа (3) + AbAb (4)¹, AbAb CddCee, aBВа cDDDc), хоч таких випадків небагато.

¹ За великим обсягом твору в римуванні від першого до останнього віршорядка знак «+» додає всі строфи поезії, а цифра у дужках позначає кількість строф підряд із вказаним римуванням.

Проте в строфіці 4-стопного ямба Миколи Філянського можемо побачити різні варіанти. Найпоширеніші строфічні моделі – дистих та катрен. Як і Олександр Олесь, поет експериментує в засобах об'єднання строф (найчастіше з парним римуванням), що складаються з різної кількості рядків, нерідко римованих. «Холості» рядки (прерогатива Олександра Олеся), як і «змінні» рими (опановані 4-стопним хореєм Г. Чупринки), з'являлися рідко (найчастіше у рядках із повтором). Наведемо приклади: AAbb ccdd; aa bb cc ddEE; AbbA ccDD EEX GG; AbAb CCdd EfEEf; aa (4) + AABV; AAAA bbCC DDEE; BBVA + AAbb (4); AbAb + AVAV + AABVCC + aaBV; хаха BVcc ddee ffGGhh; AAввccdddEEffccEEE; aaBVCC ddEE; aa bb cc ddEE. Перелік можна було б продовжувати. Найсуттєвіше, що виділяє Миколу Філянського в царині строфіки – це прагнення «спарувати» суміжні рядки (суміжні рими), і це йому цілком вдається. Зустрічаються й поезії з нетотожною строфікою, як правило, з великою кількістю рядків, у яких «спарованість» також найчастіше витримується («М. Садовський», з циклу «Хмари», «Mecum porto» та ін.).

Наприклад, вірш «Три явори» [6, 154] складається з трьох строф: перша має вісім рядків, друга – шість, третя – сім. Схема римування: перша строфа – aabCbCdd, друга – aabbcc, третя – AbAAвсс, де останні два рядки другої та третьої строфи повторюються і, відповідно, мають однакові рими. Числовий символіці вірша («три») відповідає кількість строф – також три, кожна з яких містить відмінний хронотоп. Перша – минуле («колишня слава їхня», «нагадував колись»), друга – теперішнє («Як пильно молить зорь німих») і третя – теперішнє і майбутнє («Ні їм, ні нам – нема спокою; // Великий світ – а всім нема»). Завдяки прийому градації загострюється антитеза: щастя – журба, шум – спокій. Повтор останніх рядків підкреслює мотив твору – очікування спокою (смерті) після поразки: «Не руш же їх, не гомони: // З небес спокою ждуть вони...».

Вірш «Подорожній» [6, 122] має сім строф: AA + AA + aab + bcc + AA + aVaV + AAbb + aVVA. Побудований твір у

формі діалогу, відтвореного чергуванням коротших і довших строф. Застосування у двадцяти чотирьох рядках різних ритмічних форм – I, II, VI та IV, де остання переважає, передає вільний плин розмови:

Не зву, не жду я, не блукаю,	U-U-U-U-U
Я подоріжжя дальне маю.	UU-U-U-U
Яка ж далекая мета	U-U-U-U-
Ще молоді твої літа	UU-U-U-U
І погляд ясний заманила?	U-U-U-U-U

Аналіз астрофічних поезій М. Філянського з циклу «Не двічі» [6, 149] дає можливість викликати певні алюзії. Перший вірш – «І недоласканії груди...» – складається з тринадцяти рядків: AbAbCdCdAbbAb (з наскрізною римою). Це своєрідна модифікація ронделя. Другий – «І знов далека сторона» – з чотирнадцяти рядків: aBbBaVaVcDcDcD. Цей твір – графічно нерозчленований сонет із останніми рядками-вказівником: «І на тополі в шатах віт // Сонет XVII Петrarки...». Більше того: його змістове та емоційне наповнення стає лейтмотивом усього циклу, який дійсно перегукується з XVII сонетом Петrarки [2, 56]:

Ф. Петrarка:	М. Вороний:
«Через неї я в світі чужий»	— «І знов далека сторона»;
«усмішки вашої»	— «готовії уста»;
«ключем кохання груди я відкрив»	— «І недоласканії груди...»,
«Але холоне кров, коли залишите мене»	— «І рани слід не зароста»;
«сльози ллються градом»	— «як плаче, стогне десь сосна»;
«Відтоді, як минулось ваше с'яво»	— «І знов твоєю ловлю я тїнь».

І сонет Петrarки, і назва циклу Філянського містять провідну думку: справжня любов буває тільки один раз у житті.

Строфіка циклів М. Філянського виявляє особливе багатство і різноманітність. Наприклад, цикл «Хмари» складається з 10 поезій із найрізноманітнішим римунням і строфікою: двовірш, поєднаний із нерівно строфованим текстом, шестивірші та астрофічні поезії з довільною кількістю рядків. Об'єднує строфіку всіх поезій циклу витриманість «спарованості» рим

(парні жіночі рими чергуються з парними чоловічими, або ж парні чоловічі – з чоловічими та парні жіночі – з жіночими).

Подеколи в ямбах з'являються цезуровані розміри, ритміка яких значно урізноманітнюється складовим нарощенням або ж усіченням передцезурного закінчення: у Г. Чупринки – Я 4цн1 (2 твори, 48 рядків); у Олександра Олеся – Я 4цн1 (1 твір, 8 рядків); у М. Вороного – Я 4цн1 (2 твори, 56 рядків). Наприклад, у Чупринки:

Де ж та розгадка, хоч невеличка,	У-У-У УУ-У
Де розуміння життя і смерті?	УУ-У У-У-У
Тремтіла свічка, палала свічка,	У-У-У У-У-У
Як символ смерті, не всім одвертий [7, 56].	У-У-У У-У-У

Ямб із цезурним нарощенням у поезії «Свічка» [7, 75], уривок з якої наведений вище, ніби уповільнює рух мовлення й привертає увагу до слів, після яких розташовується пауза по вертикалі: розгадка – розуміння; свічка – смерті. Цезура посеред кожного рядка примушує читати вірш повагом, зупиняючись біля найважливіших слів, які наголошують ідею твору (поруч ходять життя і смерть).

Застосування 5-стопного ямба в українському віршуванні є досить нестабільним. Його роль була актуальною на початку ХІХ століття. Натомість старші поети-символісти ХХ ст. не відчували тенденції «народжуваного всесильного розміру»; в окремих їхніх творах він спостерігається як несамостійний компонент у різностопних та вольних ямбічних структурах. Лише М. Вороний використовує 5-стопний ямб, розробляючи канонізовані строфи (сонети «Лист», «Подвійний сонет», «Мандрівні елегії») та звертаючись до перекладів (з А. Сюллі-Прюдома – «Подібність», «Загублений крик»). А 6-стопний цезурований ямб у монометричних поезіях найчастіше впроваджується М. Філянським (41 твір, 598 рядків). У Г. Чупринки він взагалі зустрічається лише в одній поезії («Рондо» [8]).

На початку ХХ ст. поляризація симетричного та асиметричного вірша продовжується. У російському віршуванні трьохчленний альтернуючий ритм (опора на другу, четверту та

шосту стопи) домінує майже у всіх поетів: у 6-стопнику спостерігається тенденція до цілісності та самостійності (у цей час він перестає бути сумою двох 3-стопних ямбів). В українському віршуванні такий процес найочевидніше простежується тільки в творчості М. Філянського (віршування інших пресимволістів не дає достатньо матеріалу для аналізу цього явища). Альтернуючий ритм 6-стопного ямба М. Філянського найчастіше був цезурований:

Що ночі темнії улітку нашептали, u-u-u|u-uu-u
 Що вдосвіта зоря на крилах донесла – u-uu-|u-uu-
 Все знаю, все взяла, я весь їх рай зібрала u-u-u-|u-u-u-u
 І серце повнее тобі я принесла [6, 87]. u-u-u|u-uu-

Строфічний репертуар 6-стопного ямба, як і 4-стопного, у М. Філянського досить широкий: від дво- до семивіршів; поєднуються також різні рядки (AA(4) + aaBB (2) + aabbCC; aBaVcc + AABVcc; AbAb + AAbb (2) + AAbb Ab і т.д.).

Репертуар різностопних ямбів розробляли всі старші символісти, однак найбільшою мірою ці версифікаційні експерименти притаманні Олександру Олесю та М. Філянському. Заслуговують на увагу творчі експерименти Олександра Олесь, який іноді просто-таки «грає» коротшими і довшими рядками, розміщуючи їх довільно, або додаючи склади чи рядок: Я 5444, Я 54445, Я 5454, Я 5456, Я 5545, Я 5554, Я 54444, Я 554444, Я 6ц44, Я 6ц443, Я 6ц444, Я 6ц6ц6ц4, Я 6ц6ц6ц5. Як Грицько Чупринка легко змінює ритм хореїв, так Олександр Олесь вільно володіє ритмом ямбів: Я 6ц544 – Я 6ц545 – Я 6ц554 – Я 6ц555. Строфічні моделі катренів, ускладнених різностопними ямбами традиційні: з перехресним, парним та кільцевим римуванням. Те саме й у п'яти- та шестивіршах: AbAAb, aaVVA. Жіночі рими чергуються з чоловічими, але зрідка трапляються й дактилічні – A'A'VVcc.

Найбільшу кількість стоп у рядку використовував М. Філянський: Наприклад:

Упав твій погляд із-під вій, і рай з-під них повіяв,
 u-u-u|uu-|u-u-u-u

О скільки мрій	U-U-
В душі моїй	U-U-
І в серці він посіяв! [6, 103]	U-U-U-U

Метричний малюнок наведеного фрагмента з вірша «Лютий» [6, 103] – Я 7ц223, витриманий у чотирьох строфах зі схемою римування AbbA. Складається враження, що перший довгий рядок не поділений на два (на можливий поділ вказує внутрішня рима: вій – мрій – моїй), або другий, третій та четвертий рядки мають бути об'єднані в один. У згаданому творі автор вдається до прийому психологічного паралелізму: композиція вірша організована за принципом нагнітання тужливого настрою; відповідно, кожна строфа містить образ, який має подібне емоційне забарвлення. Довгий перший рядок кожної строфи «задає» цю основну тональність, а наступні короткі емоційно маркують слабке сподівання.

На початку ХХ ст. вольні ямби в українській, як і в російській, поезії розвиваються за двома типами (видами): «класичному» – з різкими контрастами довгих та коротких рядків – та «романтичному», побудованому на «повільних» 5-ти та 6-стопних рядках. Олександр Олесь та М. Філянський досить активно розробляють «класичний» тип. Натомість М. Вороний та Г. Чупринка були байдужими до нього.

Щодо Філянського, то він експериментує одразу з багатьма рядками із різною кількістю стоп: Яв (1 – 6ц – 4), Яв (4 – 3 – 6ц), Яв (3 – 5 – 6ц – 4 – 2), Яв (5 – 6ц – 4 – 3) і т.д. А Олесь найчастіше вводить рядки із двома різновидами стопності: Яв (1 – 5), Яв (1 – 6ц), Яв (6ц – 2), Яв (6ц – 4), Яв (2 – 4) тощо; випадок із трьома різновидами – Яв (5 – 7ц – 6ц) – чи не єдиний у його творчості.

Цікаво, що твори М. Філянського, написані вольними ямбами, не бувають астрофічними: строфіка відзначається досить високим рівнем урегульованості, однак кількість рядків у строфах часом може коливатися. Наприклад, твір «Ластівка» [6, 112] – Яв (4 – 6ц – 5) – складається з восьми строф, чотири з яких є катренами, три – шестивіршем, семивіршем та восьмивіршем, а остання – дистихом. Відповідна схема риму-

вання: aaBB + aabb + ХаХа + AbAb + AABcBcc + AbAbCCdd + AbAbCb Cb. У поета вірші такого типу можна визначити переважно як монолог-звертання. Це зумовлює відносну простоту метричної форми: плавні переходи рядків (тут представлений випадок «романтичного» типу) із альтернуючим ритмом, як у 4-стопному, так і у 5- та 6-стопному ямбі якнайглибше відтворюють елегантну медитацію (тугу за рідним краєм): «В чужині я, в тюрмі давно» (U-U-U-U-), «Чи не про рідний край щебечеш ти?» (UUU-U-U-U-), «Що ненька, як? І досі хвора?» (U-U-U-U-U). Останній рядок кожної строфи, який містить запитання, метрично побудований як ямбічний шестистоповик. Рухливий вольний ямб простежуємо в поезії М. Філянського «І в'ється фіміам» [6, 109], написаному терцетами, де кількість стоп у рядках змінюється від трьох до шести: Яв (3 – 5 – 6ц – 4 – 2) — хAb хAb хCd dCd:

Я до молитви не вернусь... UUU-UU-

Як на шляху в Дамаск святий апостол Павел –

UU-U-U-U-U-U

Я не проснусь.

UU-

Передостання з десяти поезій філософсько-релігійного циклу «Покаянія отверзи» [6, 109] постає фіналом у поетичних молитвах Богові. Ліричний герой звертається до «єдиного» із проханням: «З огня геєнського візьми мене, помилуй!», і тільки тоді він не вернеться до молитви, коли його вже не буде на землі.

У класичній метриці 10–20-х років вольний ямб із необмеженим жанровим діапазоном передавав відтінки говірної інтонації. Така метрика «відтворювала вибуховість психологічної атмосфери того часу, розкріпаченість емоцій і почуттів» [3, 69].

Значимо, що поезія кінця XIX – початку XX століття прагне диференційованої складності – свідомої незвичності, яка проявляє себе в різних майстрів пера по-різному. Як в російській, так і в українській літературі на початку XX століття темп розвитку поетичної техніки прискорюється.

Використана література:

1. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха / Гаспаров Михаил Леонович. – М. : Наука, 1989. – 304 с.
2. Западноевропейский сонет (XIII – XVII века): Поэтическая антологія / сост. А.А. Чамеев и др. ; авт. вступ. статьи З.И.Плавский. – Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – 496 с.
3. Костенко Н.В. Українське віршування ХХ століття / Костенко Наталія Василівна. – К., 1993. – 232 с.
4. Олесь Олександр. Поезії / Олександр Олесь – К., 1964. – 638 с.
5. Сидоренко Г.К. Від класичних нормативів до верлібру / Сидоренко Галина Кіндратівна. – К., 1980. – 184 с.
6. Філянський М. Поезії / Микола Філянський. – К. : «Радянський письменник», 1988. – 240 с.
7. Чупринка Г. Поезії / Грицько Чупринка – К. : «Радянський письменник», 1991. – 495 с.
8. Чупринка Г. Твори / Грицько Чупринка // Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф. 78. – Од. зб. 643.

Додаткова література до розділу:

1. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. К семантике русского языка / Гаспаров Михаил Леонович // Известия АН ССР. Сер. «Лит. и яз.» – Т. 35. – №4 – М., 1976. – С. 357-366.
2. Гаспаров М. Семантический ореол метра / Михаил Гаспаров // Лингвистика и поэтика. – М., 1979. – С. 284-308.
3. Качуровський І. Метрика / Качуровський Ігор. – К. : Либідь, 1994. – 120 с.;
4. Ковалевський В. Ритмічні засоби українського літературного вірша. Спроба систематики / Володимир Ковалевський – К. : «Радянський письменник», 1960. – 235 с.

5. Костенко Н.В. Максим Рыльский – мастер украинского классического стиха / Н.В. Костенко – К., 1988. – 181 с.
6. Костенко Н.В. Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики / Н.В. Костенко – К., 2003. – 300 с.
7. Літературознавчий словник-довідник *Nota bene* (За ред. Гром'яка Р.Т., Коваліва Ю.І., Теремка В.І.). – К. : «Академія», 1997. – 749 с.
8. Тарановский К.Ф. О ритмической структуре русских двусложных размеров / Кирилл Федорович Тарановский // Поэтика и стилистика русской литературы. – Ленинград, 1984. – С. 420–429.
9. Томашевский Б. Стих и ритм. Методологические замечания / Борис Томашевский // Поэтика. Сб.статей. – Ленинград, 1928. – С. 5–25.
10. Якобсон Р. Ретроспективный обзор работ по теории стиха / Роман Якобсон // Избранные работы. – М. : Прогресс, 1985. – С. 239–269.

Контрольні питання до розділу.

1. Системи віршування.
2. Моделювання двоскладових розмірів силабо-тоніки.
3. Ямб: генеза, розвиток, можливості.
4. Майстерність символістів у моделюванні ямба.
5. Поняття «різностопності».
6. Поняття «вольності» («довільності») та «вільності».
7. Строфа. Моделі простих строф.
8. Канонізовані строфи.
9. Поняття астрофізму. Астрофічні вірші.
10. Можливості цезури. Її виправдання у багатостопних рядках.
11. Моделі 4-стопного ямба (за М.Гаспаровим).



РОЗДІЛ 2. Інтонаційна структура. Звукові фігури повтору.

2.1. Інтонаційна структура.

Фоніку звичайно розуміють як галузь літературознавства, що вивчає літературний твір як певну звукову цілісність. Найчастіше головними компонентами звукової організації вірша вважають риму та звукові повтори (алітерацію, асонанс). Ми поділяємо точку зору Б. Гончарова, який вводить до поняття звукової організації вірша й інші структурні єдності: голосоведення, паузи, інтонацію, а також залучає до цього ряду ритм, аргументуючи це тим, що за всієї різноманітності інтерпретацій поняття, воно таке ж звукове явище, як і вищезазвані (Б. Ейхенбаум бере до уваги той фактор, що мелодика – синонім до слова «інтонація» – механічно породжується ритмом).

Отже, почнемо з аналізу інтонаційної структури, до засобів якої, як зазначалося вище, відносимо голосоведення (сукупність взаємопов'язаних рухомих тонів у мовленні), паузу та власне інтонацію. Приміром, аналізуючи творчість Г. Чупринки, ми враховували насамперед внутрішні паузи, які мають найбільш смислову та естетичну вартість у віршованій мові. Велика пауза на цезурі поділяє рядки навпіл і може бути самостійною (цезурною) або ж збігатися з інтонацією, фіксованою розділовими знаками. Паузи можуть уповільнювати течію вірша:

Ой, як млосно! Ой, як чадно!
Часто стукають виски!..
Річка... Рибоньки принадно
Світять золотом луски [5; 210],

або ж переривати її:

Темно, тихо і тужливо...
Тиші ж я не збережу!
Ще хвилинка – і жахливо
Ніч я криком розбуджу!.. (62).

Іноді інтонаційні паузи можуть відділяти одне інтонаційне ціле від іншого, позначати кінець одного і початок наступного поетичного висловлювання:

Крик!.. Навколо все поблідло.
Припинилося весілля.
Мов в тумані, світить світло
Серед гвалту божевілля.
Стій, музико!.. Дай простору,
Дай повітря, степу, бору,
Щоб забудь отруту-зілля.
Деся далеко розцвітають
Нижні квітоньки рожеві...
Солов'ї перелітають
З бору-гаю в сад вишневий...
Чад!.. Отрута тисне груди...
Давні квіти, рідні люди
Гучно крикнуть: де ви, де ви? (155)

Твір із кінцевими (спадними) паузами у сполученні з внутрішніми (піднесеними) набуває особливої експресивності: підйом – спад, спад – підйом. Паузи будь-якого типу (інтонаційні та ритміко-структурні) можуть виконувати дуже специфічну роль, наприклад, у В. Маяковського вони є структурним елементом вірша (поділ рядків на «півряддя» та введення «східців»).

Паузи входять у загальну структуру інтонації. Її значення важливе для конкретизації, уточнення повідомлення. На думку Б. Гончарова «...саме через інтонацію передається різноманіття поетичних емоцій» [2, 88]. Об'єктивна акустична основа інтонації – це голосоведення у мовленні: «...з акустичного погляду інтонація в загальнолінгвістичному смислі – це зміна голосоведення, яке об'єднує всі елементи фрази в єдине ціле. Інтонація нашаровується на голосоведення; змінюється темп мовлення, співвідношення пауз, висота лінії (мелодика)» [2, 39]. Виникає переплетення двох видів зв'язку у віршованій мові: загальномовних, виражених в інтонації та специфічно віршових, виражених у голосоведенні.

Виділення Б. Гончаровим [2, 92] чотирьох основних фоніко-ритмічних та інтонаційних одиниць (рядок і строфа; речення та інтонаційний період) характеризує найбільш виразні явища. Якщо ці одиниці співпадають (і таке явище відбувається найчастіше), тоді рядок співіснує з реченням, а строфа є інтонаційною одиницею. Якщо відбувається нашарування інтонації на голосоведення, але інтонація та фоніко-ритмічні одиниці не співпадають, тоді простежується або строфічний, або рядковий перенос (*enjambement*). От приклад останнього:

Вір же, серце, тій жоржині,
Поки десь я на чужині,
Хай вона тобі без слів
Скаже, жив я чи не жив (251).

Строфічного переносу Г. Чупринка унікав, але в довгих строфах (не поділених графічно) цей прийом використовується:

Моя небесная поема,
Світла зірка Віфлеєма
В небі синьому плила,
Серед ночі, серед пільми
Над блукаючими дітьми
Дивно сяєво лила
На пустині, на дороги
І на царствені чертоги –
На вертепи зла (269).

Як бачимо, інтонаційно-синтаксичний період із дев'яти рядків у фоніко-ритмічному відношенні можна поділити на три частини-строфи – терцети (перша – завершений період, друга – незавершений, третя – продовження другої), де рима (плила – лила – зла) їх зорганізовує. Строфічний перенос виникає між 6-м і 7-м рядками: лила → на пустині... І тому тільки у цьому випадку (штучне, не авторське виділення строф) можна говорити про строфічний перенос.

Сукупність ритміко-інтонаційних виразних засобів (перенос), зміна довжини рядків і виділення слова чи слів окремим рядком – усе це акцентує важливе смислове зрушення:

Буду я дитятко Фею
Кликать лірою своєю
 Навесні,
Щоб пройшла передо мною
Світоносною маною
 Хоч у сні (336);
Никнуть думоньки в тремтінні
 Каганця.
Закружились легко тіні
 Без кінця.

.....
Стежу, стежу... Рідші тіні.
 Ось і ти
Плинеш в сяючій картині
 З темноти (389).

Останній приклад унаочнює наявність кінцевих структурних пауз і у випадку різкого фразового переносу. Людське дихання відіграє важливу роль у ритмічній організації твору й тому неможливе без кінцевих пауз. Як бачимо, перед короткими рядками та після них кінцева пауза довша, ніж між рядками однакової довжини – витрата повітря на однаковий ритм зумовлює коротшу паузу.

Ми не змогли оминати один із найяскравіший прикладів енґамбемента у російській літературі – рядки К. Бальмонта, що унаочнюють розробку символістами нових прийомів. Поезія так і називається – «Новий синтаксис»:

В напеве первом пусть кричащий	U-U-U-U-U
Звук: то забыл про немоту	- UU-UUU-
Сын Креза, то в воскресной чаше	U-U UU-U-U
Возобновлённый зов «ату»! [1, 487]	UU-U-U-

Кінцева пауза після першого та другого рядка зовсім відсутня, а після третього вона невелика, як у попередньому прикладі. Енґамбемента між 1-м та 2-м, а також між 2-м та 3-м рядками. Це пов'язано, насамперед, із метричною структурою рядків, інтонацією та клаузулою. Відсутність паузи пояснюється

переакцентуацією другого рядка, де ритмічність ямбу не порушується (жіноча клаузула продовжується наголошеним складом – схема ямбу: U–). Далі – пунктуаційно виділена внутрішня інтонаційна пауза. Інтонація другого та третього рядків вимагає додержування схеми ямба, і тому логічний наголос на слові «сын» пропущений. І тільки третій рядок із жіночою клаузулою затримує початок четвертого завдяки пірихію на першій стопі (затримка людського дихання до наголошеного голосного).

За класифікацією Б. Ейхенбаума, інтонація віршованих творів може бути наспівною, говірною та декламаційною. Найчастіше в поезіях Г. Чупринки простежується збіг метричного та інтонаційного поділу, що є однією з ознак наспівного вірша. Тут кожний рядок є відносно відокремленим інтонаційним цілим і читається без пауз, на одному диханні. А якщо поділяється паузами, то на симетричні частини. У наспівних віршах часто спостерігаються фігури повторів (цілих рядків, строф тощо). Можливе й використання enjambement, якщо він дієвий під час «перелому» мелодичного руху. У символістів слово підпорядковується «наспіву». Для наспівного вірша Чупринки характерна піднесеність лексики. Його вірш тільки зрідка використовує розмовні слова та звороти, що найчастіше є ознакою говірного. Поезії наспівного ладу – «Вечір» (223), «Настрої» (313), «Творчі хвили» (170), «Осінь» (167), «Симфонія сонця» (332) та ін.:

Як горить на давнім фоні
Тонко виткане проміння;
Я горю в огнях симфоній,
В ясных чарах миготіння (332).

Різні форми вірша – явище живе, історичне, яке характеризується певною кількістю ознак. Часом їх важко чітко розмежувати. В одному творі (найчастіше великого обсягу) можуть співіснувати різні інтонації. Так, і в творчості одного поета «живуть» різні інтонаційні форми. Чупринці властивий і говірний вірш, хоча він представлений не дуже широко. У таких поезіях синтаксичний склад невпорядкований, довгі та короткі речення змінюються безсистемно, інтонація експресивніша. Ці

твори найчастіше астрофічні, з чергуванням різних способів римування, асиметричні; в них часто використовуються безсистемні паузи із уведенням конструкцій, характерних для розмовного мовлення. До таких віршів наближаються поезії «Еол» (142), «Гульвіса» (373), «Лайливий публіцист» (256), а також твори з циклів «Вальс» (155), «Кладовище» (60):

Дзвоне, дзвоне, тихо дзвоне
Вільний, мрійний, тихий дзвін,
В світлі, в вітрі, в небі тоне,
Спів розносе
І голосе.
Хто се, хто се
Дзвони носе,
Хто се він? (142).

2.2. Звукові фігури повтору.

У віршованій мові звук постає в новій якості: чітка вимова, яка зумовлює повільний темп, та інтонаційна насиченість призводять до того, що звук стає відчутнішим у мовленнєвому потоці. Така підвищена наповненість звуків сприяє тому, що їх повтор створює додатковий естетичний ефект. Поділяючи думку Б. Гончарова про те, що «... у звуковій структурі вірша звукові повтори не автономні, а входять до інтонаційної системи і тільки в ній набувають художньо-виразного значення» [2, 118] та, спираючись на класифікацію російського вченого, попри всю її умовність, виділимо кілька видів звукових повторів: 1) багаторазовий повтор певного слова; 2) звукопис (акомпанемент та звуковий курсив); 3) внутрішня рима; 4) рима.

Повтор певного слова надає йому нових інтонаційних відтінків. Майстром повторів вважається Едгар По, який вбачав в ідентичності елементів вірша, їх симетричності одне з джерел естетичної насолоди. Фонічні та строфічні принципи побудови вірша Е. По, зокрема й найрізноманітніші види повторів, підхопили російські поети «срібного віку», а саме: К. Бальмонт

та В. Брюсов, а далі вони поширилися в Україну, де втілилися в ліриці Г. Чупринки, а згодом – і в поезії П. Тичини, про що йдеться в праці І. Качуровського [3, 137].

Повтори є однією з найважливіших складових поетичної мови Грицька Чупринки. Однак українські критики не змогли належним чином оцінити роль ритміко-синтаксичного чинника (фігур) у його художній мові, як важливого елемента естетичного та психологічного впливу творів автора на читача. Навіть побіжно переглядаючи невелику спадщину поета, завважуємо велику кількість повторів. Враховуючи особливості віршостилістики Грицька Чупринки, семантичне наповнення звуку, характерне для творчості цього поета, такі фігури повтору, як анафора, епіфора, анепіфора та ін. ми зараховуємо до звукових.

У теоретичних визначеннях повторів-фігур орієнтуємось на відому працю Г. Майфета «Матеріали до вивчення творчості Павла Тичини» [4]. Принцип повтору цікавий тим, що дозволяє встановити еквівалентність різних «ланок» поетичної мови. І ритм, і риму, й алітерацію, й асонанцію можна також трактувати як певний повтор (повтор наголошених складів на тлі ненаголошених, повтор суголось, повтор приголосних чи голосних). Поетичні повтори є однією з форм компонування і, отже, прояснення смислу поезії. Г. Майфет у своїй праці наголошував, що «...кожне слово є фактором роздратування певних центрів мозку, де шляхом умовних замикань дістається «значіння» цього слова. Тому повтор слова є в той же час повтор роздратування, а це своєю чергою свідчить про бажання поета («свідоме» або «несвідоме») звернути на щось нашу особливу увагу, підкреслити щось в нашій уяві, відновити для нас шляхом повтору думку, що була висловлена раніше» [4, 7].

У більшості поезій Г. Чупринки розгортаються цілі ланцюги синтаксичного паралелізму, родового виду повтору. Так, у вірші «Моя кобза» (34) образ музичного інструмента становить композиційну основу твору, художнє зіставлення музичних настроїв і людського життя зумовлюють розгортання ліричного сюжету: «кобза гуде», «вириває», «бринить»,

«весело грає», «недолі виглядає», плаче, наче «над рідними дітьми ридає» мати. У вірші «Ніч» (38) «чорні хмари» уособлюють «чорні мрії». Асоціативний ряд ускладнюється анафорою піввіршів (за класифікацією Г. Майфета): «Чорні хмари – чорні мрії», яка підсилюється повтором твердих приголосних звуків Ч та Р. Анафора «чорні» першої строфи третього рядка, і далі – третьої строфи першого рядка, четвертої строфи першого рядка нагромаджує негативну експресію й ніби матеріалізує тягар думок. Анафори, епіфори, «кільце», «стик» становлять арсенал найулюбленіших прийомів Г. Чупринки.

Для зручності позначимо строфи римськими цифрами, а рядки – арабськими; повну аналогію рядків, строф знаком « = » (наприклад: I₂=III₂, тобто фраза (слово, підряддя, рядок) другого рядка першої строфи ідентична фразі (слову, підряддню, рядку) другого рядка третьої строфи).

Прочитуємо ще приклади, аналогічні до наведених вище:

*Гей ви, квіти, // гей ви, трави** (165);

Ні горіння, // ні одваги (171).

Звукова анафора може об'єднувати суміжні рядки в межах однієї строфи. Як, наприклад:

Ні фантазій, ні химер,

Ні надій, ні істин ясних... (87).

так і рядки з інтервалом між рядками в різних строфах:

Глянь їй в очі! – Пишні вії,

Мов озера, обгорнули,

Де блищать живі надії,

Де страждання потонули.

Глянь їй в очі! – Наче в морі,

В широтах багатководних,

Огоньки – небесні зорі

Загорілися в безоднях (57).

Анафора рядків (I₁ = II₁ = III₁) «Глянь їй в очі!..» дала назву цій поезії. Синтаксичний паралелізм проведений між зовнішністю людини, її відчуттями та красою природи.

* в даному розділі курсивом виділяються повтори слів, рядків, строф.

Яскравий приклад звукового анафоричного об'єднання періодів знаходимо у вірші «Свічка» (75). Перша строфа починається рядком «Тремтіла свічка, палала свічка...». Цей рядок повторюється у кожній з п'яти наступних строф ($I_1 = II_3 = III_3 = IV_3 = V_3$), що створює ефект нагнітання відчуття страху та безсилля.

Наскрізний синтаксичний паралелізм у поєднанні з контрастом формує композицію вірша «Поезія» (381). Повтор слова «поезія» в непарних рядках та сполучника «і» – майже у всіх парних посилюють естетичне враження, яке справляє твір. У фіналі – строфічному пуанті – звучить подяка поета собі та своїй Музі: «Я й ти»:

*Поезія – настрої гучних вакханалій
І плюскіт вина,
Поезія – пахощі білих конвалій
І тиша сумна.
Поезія – світ в мальовничій уяві
І радісний дзвін.
Поезія – регіт і сльози криваві,
Молитва й проклін.
Поезія – солод палкого кохання
І дух краси.
Поезія – буряний пал досягання,
Я й ти (381).*

Епіфора як один з прийомів звукової організації поетичного тексту в творах Чупринки, з'являється в піввіршах («Тремтіла свічка, // палала свічка» (75)) і наприкінці (де найчастіше живається) віршового рядка ($IV_4 = VII_4$):

*Пий за щастя! Кинь минуле,
Бенкетуй, хоч ти й один.
Хтось вітає серце чуле
Тихим дзвоном: дзінь, дзінь, дзінь!
.....
Гей, до щастя! Гей, до долі! –
Мов брати, один в один!
Дзвонить щастя в ріднім колі
Тихим дзвоном: дзінь, дзінь, дзінь! (310).*

Часом епіфора сприяє композиційному виділенню останніх рядків кожної строфи, що надає їм додаткового смислового навантаження («Ти поет» (378) – $I_5 = II_5 = III_5 = IV_5 = V_5$):

Як зумієш, мій коханий,
Змалювать з душі портрет,
Втішить серце, згоїть рани,
Все пробачить без догани –
Ти поет.

Тільки зможеш, друже милий,
Підійматись до планет,
Влити в звуки давні сили,
Щастя, горе, сон могили –
Ти поет.

Епіфора виконує важливу композиційну функцію в поезії-сатирі на літераторів – членів газети «Рада» («Радяне» (255)). У творі використано мотив народної пісні «Ой, нуте, косарі». В кожній строфі передостанній пародійний рядок – «Ой, нуте, писарі» ($I_5 = II_5 = III_5 = IV_5 = V_5 = VI_5$) – повторюється як рефрен. Сатиричне переосмислення народнопісенного мотиву є наскрізним структуротвірним прийомом: «паперові крамарі» = «новомодні кухарі» = «дзвонарі». І далі:

Як нові «бонавентури»,
Ллють вони помії в «Раду»
І замість літератури
Вносять сміття у громаду.
Ой, нуте, писарі.

Розгортайте букварі (255).

Яскравим прикладом різних видів звукового повтору є відомий вірш Грицька Чупринки «Дзеньки-бреньки» (91), який він сам означив як «поетичний жарт». Тут знаходимо анафору («Без задуми, без ваганя...»), оноματοпею («дзеньки – бреньки»), синтаксичний паралелізм (з анафорою):

*Вірш легесенький, як пух,
Вірш, як усміх неньки...*

Один з найпоширеніших видів повтору у текстах поета – анепіфора («кільце») – зв’язок початку та кінця суміжних мовних одиниць.

Приклад анепіфори рядків (I = VII):

*Моя відновлена Країна
Вітає всіх, вітає всіх;
Вітає кожну доньку й сина,
Моя відновлена Країна
Вітає пасинків своїх (404 – 405).*

Цей приклад ускладнений анафорою та повтором «*Вітає всіх, вітає всіх*».

«Кільце» може охоплювати й декілька рядків (як у попередньому прикладі), й один:

Так ти пробач йому, пробач... (367),

а то й одночасно в одній строфі застосовуються всі форми:

*А люди скрізь... Які там люди?...
То просто сестри та брати!
І всіх нас Мати кличе, будить,
Щоб ми пішли, як вільні люди,
Гуртом до світлої мети (404).*

Як бачимо, в останньому прикладі слово «*люди*», розташовуючись у різних місцях, стало зв’язним «кільцевим» ланцюжком у строфі.

Серед прикладів анепіфори в Грицька Чупринки часто спостерігається «кільце» з так званим «наслідком» (за Г. Майфетом), коли остання строфа або декілька строф стоять за межами повтору або навпаки, перша строфа не входить у композицію «кільця» – так званий «зачин». Проаналізуємо повтор вірша «В ніч безсонну» (430):

*Нічка зоряна, узорна,
Зверху синя, низу чорна...
Степом, морем попливла,
Тіні й блиски – що за диво?
Як чудово, як пестливо
Обнялися світло й мла!*

.....

*Нічка зоряна, узорна,
Зверху синя, знизу чорна,
Шепче казку неземну.
Чую, чую шепотіння...
Бачу зорі, миготіння...
В чарах ночі я тону!.. (430)*

Як бачимо, тут в першій та останній строфі повторюються тільки два перші рядки. Закінчення поезії – інше, казково-фантастичне, однак це не порушує завершеності твору, його емоційної та звукової цілісності, коли остання підкреслена алітерацією **Н, Ч, З**.

Інший приклад строфічного «кільця», в якому повторюються третій та четвертий рядки кожної строфи («Чорні крила» (89)):

*Ніч розкрила чорні крила;
Скрізь панує мертвий спокій;
Мир шумливий мла покрила,
Сон нав'язавши глибокий.*

.....
*Більше світла! Чорні крила
Зворушили мертвий спокій...
Мир шумливий мла покрила,
Сон нав'язавши глибокий... (89 – 90)*

Особливу увагу в звуковому малюнку цього вірша відіграють пунктуаційні знаки – вони сприяють відтворенню найтонших настроєвих відтінків. У першій строфі – спокій, упокорення: «міцно сплять повиті люди...», далі – спроба дії, сподівання. У наступних строфах повторюється прикметник «чорний» у різних граматичних формах: у першій строфі – «чорні», у другій – «чорне», у четвертій – «чорній», у п'ятій – «чорної», у восьмій – «чорні», чим підсилюється враження темноти, безсилля. Саме повтори «Встаньмо, встаньмо!..», «Ми розвієм, ми розвієм», «Рух загальний, рух великий» (анафори) створюють настрій піднесеності, переборення глибокого сну.

Один із найцікавіших у контексті порушеної проблеми – вірш «Снохода» (108). Текст не розчленований графічно, але строфи й періоди виділяються переважно композиційно

й за допомогою перехресного римування. Написаний твір 4-стопним ямбом (тільки десятий рядок – Х 2), з вільним римуванням. Ця поезія – приклад внутрішнього «кільця» у зовнішньому:

1. *Все я знаю... Все забула...*

2. *Я снохода, я сновія.*

3. *Вся в уяві потонула,*

4. *Я легенька, наче мрія.*

.....

Без вагання, без надії,

Без мети.

Я іду, іду, іду.

.....

Я жахаюсь... Упаду!

З гострим жахом на виду

Без надії, без мети

Я іду, іду, іду!

.....

4. *Я легенька, наче мрія,*

3. *Вся в уяві потонула,*

2. *Я снохода, я сновія –*

1. *Все я знаю... Все забула*

(108 – 109).

Як бачимо, початок та кінець вірша повторюються з перестановкою рядків (для порівняння ми їх пронумерували) з деякою зміною пунктуації, відповідно, й інтонації, яка несе певне змістове навантаження. Внутрішнє «кільце» швидше можна назвати «спіраллю», де кінець рядка повторюється через кілька рядків – на початку одинадцятого. Автор недаремно вдається до перестановки рядків – за допомогою цього прийому увиразнюється думка про бездіяльність, повільність ліричної героїні. Неологізми «снохода» та «сновія» – з однаковим початком «сно-» (від слова «сон») – посилюють ефект повільності, стриманості, руху без мети та надії.

Інший прийом – зачин «кільця» – можна розглянути на прикладі поезії «Жниця» (349). Перші дві строфи – поетичне відтворення пейзажу – готують читача до основної частини, де створено образ жниці:

*Легко, легко вітер віє,
Сушить піт.
Полям жито половіє;
Ходять хвилі по пшениці.*

.....
*Тоне, гнеться в житі жниця,
В коси квітоньки вилела;
Знатъ, їй щастя-доля сниться,
Що й коралів не зняла.*

.....
*Тоне в грі красуня жниця,
В коси квітоньки вилела;
Знатъ, їй щастя-доля сниться,
Що й коралів не зняла.*

«Кільце» ускладнене повторами: «Тут він, тут він на долині», «Літній день і літня нічка!..», «Тяжко, тяжко, легко, легко...».

Зустрічається в творчості Чупринки й «стик», який за допомогою повтору пов'язує кінець попереднього віршорядка з початком наступного:

*Все одно я маю рану,
Рану смертного жалю... (141);
Тон за тоном, звон за звоном
Звуки сиплються огненні –
То на небі перед троном
Грають янголи натхненні.
Звон за звоном, тон за тоном... (78).*

Останній приклад – це випадок, коли у вірші є й «кільце», і «стик». До речі, цікавий і арсенал рим, які також утворюють «кільце». Тут і рядкові, і внутрішні рими, тобто рядкові і внутрішні повтори суголосу «о́ном»: то́ном – зво́ном – трóном.

Композиційну спіраль маємо в творі «Сум і радість» (431), у кожній строфі якого повторюється наскрізний мотив поезії. Тут бачимо алітероване С та гру звуків двох слів, які є у кожній з чотирьох: слова «сум» і «радість» (назва поезії). Вони вживаються у різних граматичних формах, у різних рядках, у різних стилістичних інтерпретаціях.

Ще один твір на варіацію «суму» – «Творчість» (312). У шести строфах із восьми – присутність цього слова в різних граматичних відмінках і формах: *сумних душ – сум картин – сумні події – сум в горнилі – не сумуй – розвію сум*. У поезії вирішується питання творчості: перетворення сонця й пітьми в світлі думи.

Використана література:

1. Бальмонт К. Избранное / Константин Бальмонт. – М. : Правда, 1990. – 607 с.
2. Гончаров Б. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Борис Гончаров. – М. : Наука, 1973. – 275 с.
3. Качуровський І. Фоніка / Ігор Качуровський. – Мюнхен, 1984. – 208 с.
4. Майфет Г. Матеріали до характеристики творчості П. Тичини / Григорій Майфет. – Харків, 1926. – 32 с.
5. Чупринка Г. Поезії / Грицько Чупринка – К. : «Радянський письменник», 1991. – 495 с. (цитуємо за вказаним виданням, вказуючи в дужках сторінку).

Додаткова література до розділу:

1. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. Курс лекцій / Жирмунский Владимир Михайлович. – Изд. 2-е. – М. : УРСС, 2004. – 464 с.
2. Жирмунский В. Теория стиха / Жирмунский Владимир. – Ленинград : Советский писатель, 1975. – 664 с.

3. Есин А.Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. Учебное пособие / Есин А.Б. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 247 с.
4. Качуровський І. Основи аналізу мовних форм (стилістика). Фігури і тропи / Ігор Качуровський. – Мюнхен–Київ, 1995. – 236 с.;
5. Костенко Н.В. Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики : Монографія / Н.В.Костенко – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 300 с.
6. Коцюбинська М. Етюди про поезику Шевченка / Михайлина Коцюбинська. – К., 1990. – 272 с.
7. Літературознавчий словник-довідник *Nota bene* (За ред. Гром'яка Р.Т., Коваліва Ю.І., Теремка В.І.). – К. : Академія, 1997. – 749 с.
8. Семенюк Г. Версифікація: теорія і практика віршування / Семенюк Г., Гуляк А., Бондарева О. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 286 с.
9. Шенгели. Г.А. Техника стиха / Георгий Аркадьевич Шенгели. – М. : Гослитиздат, 1960. – 312 с.

Контрольні питання до розділу.

1. Поняття звукової організації вірша.
2. Засоби інтонаційної структури (за Б.Гончаровим).
3. Голосоведення у мовленні.
4. Строфа як інтонаційна одиниця.
5. Строфічний та рядковий перенос (*enjambement*).
6. Наспівна, говірна та декламаційна інтонація віршованих творів (за класифікацією Б. Ейхенбаума).
7. Співіснування різних інтонацій.
8. Види звукових повторів.
9. Родовий вид повтору – синтаксичний паралелізм.
10. Звукова анафора та епіфора, їхні типи.

РОЗДІЛ 3. Фонічна організація вірша.

3.1. Звукопис.

Наступний вид повтору пов'язаний із виразною грою в мові голосних та приголосних. Йдеться про звукову інструментовку (асонанс, алітерація та звуконаслідування).

На думку І. Качуровського, попри надзвичайно високий коефіцієнт фонічної організації у творах Чупринки, усе ж він обмежений технічними засобами (тільки кінцеві та внутрішні рими) [77, 159]. Хотілося б уточнити це твердження. Чупринка був також майстром інструментовки. Звукопис у формі *аккомпанементу* (Б. Гончаров) постає тоді, коли поет, намагається відобразити певне явище природи чи події, насичує рядки поезії певними звуками. У циклі «Війна» (195) насиченість приголосним **р** відповідно зображує напругу, бій людей та грук металу, твердість духу й подих неминучої смерті:

Раз **р**одила **р**ідна мати,
Ну, так **р**аз і умирать!
Г**р**ізно **г**рюкають **г**армати,
Наступає **р**ать на **р**ать.

В полі **с**мерті в'ються **к**руки;
Ріки повні **к**рові вщертъ.
Тут і **р**адощі, і муки,
Тут **п**обіда, тут і **с**мерть (196).

Цікаво, що звукопис наступної поезії цього циклу (він складається з двох творів) – побудований на алітерації звуку **н**. Зміна настрою й дії алітерована саме цим сонорним звуком (у цій строфі ще й м'яким **н'**), який «генерує» сумовитий настрій :

Він бачив останній ворожий **н**аскок,
Ворожі розгнівані **н**очі;
На **н**аннім світанні холодний пісок
Засипав бойовище **н**очі (196).

У Чупринчиних поезіях зустрічаються численні алітерації звуків **с** (та наближеного до нього звука **з**) на **н, р, в, д, ш, ч, м** та **х**:

Вся **в** колючках, **в**ся **в** гірляндах,
І **в** тернах, і **в** пишних квітах,
Вся **в** коштовних діамантах
І **в** блискучих огнецвітах.
В млі горить моя мета –
І гріховна, і свята (83);

Хіба на те, **щ**об **н**ечисть **н**ори
Під **н**ею кинула скоріш?
Чим **н**іч **т**емніш – **я**сніші зорі,
Тим буде ранок **в**еселіш! (245);

Знов **с**ріблестим, **п**роменистим
Блисне **б**ісером-намистом
Сніжний **х**олод **р**озписний (170).

Не менш яскраві асонанси на **-а** та **-і**; на **-о**:

А **б**удуть, я **з**наю, **і**накші **п**існі,
Веселі, **д**звінкí, **м**ов криштáльні,
Як **т**ільки **ск**інчáться **п**лачі **г**олосні,
Такі **н**естерпучі, **п**лачі **п**огребáльні [161];

Все **п**рожíte **н**авесні
Тú, **м**ов **ф**ея, **в**оскресíла,
А **м**ої, **м**ої **п**існі
Всім **с**трашні, **м**ов **д**úка **с**úла (182);

І **д**ушею **м**олодóю
Золотóю **к**расотóю
У**п**иваюсь (110).



Асоновані звуки **а** та **у**, як й алітеровані, можуть мати певне емоційне навантаження. Так, ці звуки в поезії «Прощай» (441), яка належить до любовної лірики поета, є смисловим курсивом мотивів сподівання (**а**) й духу шукання (**у**):

Нáші дáвні сподівáння
Розтопив **я́** в с**яй**ві д**у**м;
Д**у**шу мáнить д**у**х шукáння,
В**у**ха вáбить ш**у**м.

Поезія пресимволістів відзначається багатством фонічних засобів. Багаті на алітерацію та асонанс вірші Олександра Олеся (наприклад, «Сонце на обрії...» (51), «Осіньню віє...» (59), «Не зашумлять столітні верби» (123), «Надо мною в'ються хмари» (335) тощо). У них підвищується частотність таких звуків як **н**, **с**, **ш**, **п**, **х**, **г**, **ч**, **і**, **а**. Вони можуть охоплювати як увесь вірш, так і окремі строфи (наприклад, «Чи згадуєш?...» (352) – одна строфа з семи; «Як жити хочеться!» (387) – три строфи з чотирьох) та рядки (наприклад, «Ранок, ранок!...» (359)).

Відомий алітераційний вірш М. Філянського «Αγγελος» (гр. – вісник), у якому автор навмисне наголошує на повторі звуків **н** та **м** для досягнення ефекту дзвону, його завершальному акорду. Асоновані **і** та **о** акустично допомагають подовжувати приголосні (нібито звук дзвону – ділі-д**о**н). За браком місця наведемо лише п'ять рядків:

О, скільки з**м**і**н**н**н**, вікі**в**, ко**л**і**н**н**н**
Труду невп**і**н**н**ному вза**м**і**н**н**н**
Д**о**н**н**н**о**с**и**в ві**н**н**н** з вечір**н**іх л**о**н**н**н,
І па**д**ав ві**н**н**н**, нем**о**в за**к**о**н**н**н**, –
Н**н**на**г**ад всі**м** на**м**м**м** про ві**ч**н**и**й со**н**н**н**... [150; 162]

На загальному фоні сприйняття поезії окремі рядки порівняно з іншими можуть виділятися й тоді інструментовка виконує роль *звукового курсиву* (Б. Гончаров). І тут Чупринка посідає перше місце:

асонанс:

Всі по**г**р**б**зи, б**о**лі, сл**ь**бзи

Зніщив бліском дівний цвіт (190);

І дивілась, і тремтіла,

Як гнобіла діка сіла (285);

алітерація:

Серце спочине на час (246);

Чули хвилі в чарах-дивах (277);

Зграї зірок золотих (427);

Деся дзвенять дзвінки розкішні (222);

Вітер море рве і крає;

асонанс із алітерацією:

Будять тішу лістом вішні (222);

Іскри зорі з іскор зір (226);

Карі бчі, чорні броби (130).

Але не тільки рядки вступають у гру звуками, а й окремі фрази, слова й словосполучення: «**черепок для черепахи**», «буду **дúхом**», «**град грудок**», «**хлопці-молодці**», «**творчість ночі**», «**терни, мов тирани**». Тавтології: «**зорі зазорять**», «**метелиця мете**», «**радять раду**» та ін. Поет переносить однакові звуки з одного слова в інше, розташоване поряд. Інколи «збирає» їх зі складеного слова й надає іншому: «**Муза-воля й безумовність**», інколи ж переставляє їх місцями: «**лицаря-борця**», «не **дінеться ніде**», «на **вільній волі**», «з **листочком листок**» та ін. Звуковий курсив у такому вигляді також підсилює звукову інструментовку твору.

Символісти часто вдавалися до такого фонічного прийому як звуконаслідування (ономатопея). Завдяки цьому засобу досягається акустичний ефект при зображенні, наприклад, у того ж Г. Чупринки, їзди паровоза-порожняка, танцювальних «па» вальсу тощо.

По дорозі торохтить,

Їде, котиться, летить

Легко, прямо, без похилу

Серед куряви та пилу

По дорозі порожняк.

Стук! Гряк! (397).

При уважному прочитанні неважко виділити в цій поезії певні групи звуків – голосних та глухих приголосних:

по то хтит
ко тит са тит
ко по хи
се ку та пи
по по ак
тук ак

На 100 звуків поезії припадає 20 глухих приголосних (20% усієї кількості). Насиченість тексту саме такими фонемами фокусує нашу увагу на негативних емоціях (безглуздість життя ліричного героя). Життя, яке проходить порожняком:

Все життя моє погане,
Непривабне, небажане,
Ніби їжа без присмак
Стук! Гряк! (397).

Повтор останнього рядка в усіх чотирьох строфах, а в п'ятій та шостій звуконаслідування – «Стук! Бряк!» – відтворює стукіт коліс. Ці фонічні прийоми допомагають авторові створити ефект стрімкого руху поїзда, за аналогією з яким, окремими «штрихами» змальовується життя ліричного героя.

Інший випадок – твір «Вальс» (153):

Стук, стук! Диб, диб...
Ніжно, ніжно,
Дивовижно,
Тонко, тонко, тонкобіжно
Одбивають ноги, ноги
Смілу силу
Перемоги
Божевільний сиплють дріб! (153)

Частотність сонорних приголосних **н, л, м** у «танцювальному» різностопному хореї («розчленованому» 4-стопному) надають віршеві плинності, подібної до звуків вальсу. Римове очікування не спрацьовує через велику відстань (шість рядків) між римовою парою (слова на тверді приголосні, діб – дріб) і тому

рима «виринає» як зовсім нова нота в танці. Парна кількість стоп (по дві і чотири) уподібнюється до танцювального такту.

Я. Можейко в своїй розвідці [109] поєднає три різні вірші Г. Чупринки: «Косовиця» (165), «Вальс» (153), «Ураган» (114) – саме за схожістю звуконаслідування (хоча й різного за способами). Дослідник робить цікаве спостереження: зміна назви творів із збереженням тексту не викличе значних змін у свідомості реципієнта. Запишемо початки цих поезій (I – «Ураган», II – «Косовиця»):

I.	II.
В хмарах, в мареві, в диму	Дзінь, дзінь-дзінь!
Чорну бучу підніму,	Дзвінко,
Грюкну в полі...	Гінко,
В чистім полі	Легко, легко
На роздоллі	Розсипається далеко
Понесусь над сонним краєм,	Стоголосий передзвін... (165)
Степом, гаєм (114).	

Імітація урагану здійснюється за допомогою звуків і звуконаслідувальних поєднань: **в, хм, р, в, м, му, ч, чу, му, гр, ну**, деякі з них повторюються. Майстерно дібрані звуки передають відчуття завивання вітру. Наведена строфа із «Косовиці» буквально відтворює звуки навколишнього середовища – клепання коси та її дзвін, коли косять траву. Косарю робота приносить задоволення, отже, імітація клепання коси збігається з настроєм людини – вона в роботі також «дзвенить». Цей дзвін імітується за допомогою фонем **дз, г, з, і**. Щодо метрико-ритмічної будови, ми погоджуємося із думкою науковця про те, що в трьох віршах є рядки різностопного хорею, але за цим принципом можна будь-які поезії в будь-якого автора об'єднати в одну тільки на основі ідентичності образів. Критик «вихоплює» із розглянутих творів певний структурний принцип (метр, ритм). Відомо, що слово, вимовлене з різною інтонацією, темпом, ритмом може мати зовсім інше семантичне навантаження. Так, Чупринка використовує майже однакові ритмо-мелодійні засоби, але вимальовуються відмінні поняття. Для нього косовиця на полі – це й ураган (сила колективу), і вальс («танець» фахівців);

якщо ураган – то він і косовиця (за силою багатьох людей), і вальс (кружляння у танці), а його (саме його) вальс – це і косовиця (дзвін запалу), і ураган (прискореність рухів). Три поняття в душі поета мають єдине духове начало, а будь-який рух у Чупринки найчастіше асоціюється з хореєм.

Якщо йдеться про співвідношення голосних та приголосних, уводиться поняття прозорості мови (І. Качуровський): «Прозорими мовами називаємо ті, де кількість голосівок дорівнює кількості приголосних або її перевищує» [77, 15]. В українській мові багато слів побудовано власне на принципі відношення голосних та приголосних. Таке співвідношення впливає на «музичність» творів. Проаналізувавши кілька поезій Г. Чупринки, дійшли висновків, що його поетична мова має вище середнього коефіцієнт прозорості. Наприклад, «Чари поезії» (354) – на 160 голосних припадає 215 приголосних (43% : 57% – 0,7 : 1) та «Гріх» (360) – на 136 голосних припадає 175 приголосних (44% : 56% – 0,8 : 1). Прозорість мови побічно відбивається на характері рими.

3.2. Рима.

У звуковій структурі віршованого твору своєрідна роль належить римі, яка пов'язана з різноманітними звуковими рівнями – фоніко-ритмічним, інтонаційно-синтаксичним, лексичним. Рима може виконувати різні функції: ритмічну, мнемотехнічну (легкість запам'ятовування) та строфоорганізуючу, інколи – стилістичну та жанрову (як чинник визначення літературного жанру) і навіть смислову. Найважливіша функція – естетична, коли рима править «...за мистецьку оздобу вірша» [5, 47].

Визначення поняття рими у дослідників відзначаються суб'єктивністю. З огляду на неможливість сформулювати універсальне визначення рими, зупинимося на словниковому трактуванні: рима – це «...суголосся закінчень у суміжних та близько розташованих словах, які можуть бути на місці клаузул або перебувати в середині віршового рядка» [7, 592].

У багатоманітні рими відображено процес розвитку поезії, отже вивчати це звукове явище можна тільки у зв'язку із розвитком різних систем вірша. Її історію зручніше розглядати з погляду точної рими як найповнішого співзвуччя й найбільш сталої комбінації звукових повторів. Питання точності/неточності (повна/неповна) рими у різні епохи трактувалося по-різному. Межа для кожного окремого випадку визначається літературною традицією та індивідуальними смаками поета та його сучасників. Ми розглядатимемо незначні відхилення від точності як припустимі «вольності» точної рими. До таких «вольностей» відносимо чергування глухих – дзвінких, глухих – глухих звуків після наголошеного голосного та опорного приголосного та наголошених голосних, подібних за своєю природою (и – і).

На основі аналізу 529 віршів (11448 рядків) Г. Чупринки можна зробити висновок про досить високий відсоток у нього точних рим – 94,29, решта – 5,71% – неточні. Із врахуванням рим із означеними відхиленнями: запáСкою – ка́Зкою; легéнДи – момéнТи; золоТúm – молоДúm; вТóма – віДóма; аргона́вТа́ми – непра́вДа́ми; вороЖу́ть – воруШу́ть; ла́Сках – ка́Зках та подібні.

Різняться й класифікації рими за кількістю римованих звуків. І. Качуровський зараховує до багатой рими римовані слова, що належать до різних граматичних категорій, а до бідної (найбіднішої) – дієслівні, флективні та суфіксальні [5]. Б. Якубський розрізняє бідну та багату рими за різними граматичними категоріями, повним/неповним суголоссям та флективністю [16]. А. Ткаченко вважає, що повтор трьох звуків і більше дає багату риму [11]. В. Холшевникову для визначення багатства рими достатньо опорного приголосного [13]. А. Бурячок у передмові до «Словника українських рим» заважає, що жіноча й дактилічна рими не можуть бути бідними (порівняно з чоловічою, що має один наголошений голосний), оскільки демонструють більше розмаїття співзвуч, отже, такі рими слід називати достатніми [10].

Найпереконливіша, з нашого погляду, позиція російського ученого В. Жирмунського, який досліджував походження цього поняття. Отже, багата рима – це рима, у якій співзвуччя поширюється не лише на наголошений голосний і наступні звуки, а й ліворуч від наголошеного голосного із збігом опорного приголосного. Бідна містить лише один голосний. Проміжну позицію між бідною та багатою посідає достатня рима: співзвуччя жіночих та дактилічних клаузул, які не мають опорного приголосного, та співзвуччя чоловічих клаузул, які мають такий приголосний (тобто містять не менше двох звуків) і входять до складу різнограматичних слів. Наприклад, жіноча рима: обхóпить – окрòпить; украї́нці – крупі́нці, іді́лий – лі́лий; дактилічна: хмарі́нкою – пташі́нкою; чоловіча: кРа́й – каРа́й; біДі́ – бліДі́; мѐнт – вщѐнт; передáсть – вла́сть; вщѐ́ть – смѐ́ть та ін.

Користуючись обраним термінологічним апаратом, можна відзначити, що, у Чупринки найвищий відсоток поезій із достатньою римою – 74,22 (3900 римових груп). Багатих рим – 15,4% (790 римових груп), бідних – 9,52% (500 римових груп).

Глибина рими залежить від кількості римованих звуків, розташованих ліворуч від наголосу. І. Качуровський пов'язує це поняття з опорними приголосними жіночих та дактилічних клаузул, а також чоловічих – тільки в закритому складі (мінімум три звуки праворуч), глибока рима Б. Якубського передбачає збіг опорних приголосних. А. Ткаченко багату риму вважає також глибокою. Думки А. Бурячка та В. Жирмунського щодо глибини рими збігаються: співзвуччя охоплює попередній склад із опорним приголосним.

У наших дослідженнях римових груп щодо глибини ми відштовхувалися від понять, запроваджених найновішими дослідженнями: рима зі співзвуччям ліворуч, яке містить не менше трьох звуків із опорним приголосним, називається глибокою. Таких римових груп у Г. Чупринки ми нарахували 64 (8% від кількості груп з багатою римою). І не тільки в складі точних, а й неточних рим трапляється рима такого типу: ДОРóги – золоТОРóгий.

Як бачимо, глибокі рими становлять досить значний відсоток багатих рим. Більшого, Чупринка намагається поглиблювати співзвуччя слів із чоловічою клаузулою (грУДЬМі – ЛЮДЬМі) і навіть збільшує кількість звуків ліворуч (ВІНЦём – сВІНЦём; ЛИСТКі – кІСТКі; БЕРЕЖé – стЕРЕЖé; ЖИТТЬОВім – свІТОВім; ЗОЛОТій – МОЛОДій; ПОРОЖНéчі – ВОРОЖНéчі). Тенденція до обов'язковості опорного звука в чоловічих римах спостерігається і в російських поетів-символістів. Таким способом «...чоловічі рими ніби закріплювалися у своїй ролі «опорних точок» у чергуванні рим» [3, 260]. «Лівизна» (за В. Брюсовим) збагачувала коротке римоване співзвуччя таких клаузул.

Процес деграматизації, який поглиблювався та розширювався не тільки в російській, а й в українській літературі, призводить до поступового зміщення співзвуччя від закінчення до основи слова. Брюсов цей процес («лівизну») відзначав як одну з головних властивостей нової рими початку ХХ ст. Залучення до римової гри якомога більшої кількості звуків дає змогу говорити про потужну змістову функцію рими: «...від нижчих одиниць до вищих. Від звукових асоціацій до смислових» [9, 19].

Чим більше звуків формують риму, тим яскравіше вона постає перед читачем, а особливо, слухачем. Модифікації звукосполучень ліворуч від наголосу збагачує звукову інструментовку вірша: ВрОДИ – ВОДИ; РІЗНОТОННІ – РІЗНОДЗВОННІ; ГОЛОСІСТИХ – ЗОЛОТІСТИХ; ЗАБІЛОСЬ – ЗАБЛУДІЛОСЬ; БрІЗКИ – БЛІСКИ; тУЖЛІВО – ЖахЛІВО; УКРАЙІНЦІ – КРУПІНЦІ; ДОРО́ГИ – золоТОРО́Гий; смЕРТÉЛЬНО – РЕТÉЛЬНО; ДрУ́ЖЕ – ДУ́ЖЕ; ПИСАРІ – ПСАЛТИРІ; НеМА́ – НіМА́; КРоВІ́ – КРиВІ́; скАЛКІ́ – ПАЛКІ́й; ВЕСНІ́ – ВоСЕНІ́; із паронімічним усіченням: ВІнкІ́В – ВІКІ́В; ПЛІЛА́ – ПИЛА́ та ін. На цих прикладах неважко пересвідчитися, що поет свідомо намагається насичувати слова звуками ліворуч від наголосу з найкоротшою, чоловічою, римою.

Важливим параметром оцінювання рими як естетичного явища є її банальність/оригінальність. Банальність часто вважають ознакою виродження рими, «затертості» стилю. Це

твердження справедливе тільки в тому випадку, коли смислові зв'язки співзвучних слів однозначні, позбавлені розвитку. Оригінальні рими справляють більше естетичне враження саме поруч з банальними: знОВ – любОВ і ефіОПА – ЄврОПА; кРАСА – РоСА і рЯСТОМ – ентузіАСТОМ; рАНА – кохАНА і ВірсАВІЇ – цікАВІЇ; рУКИ – звУКИ – МУКИ : ЕДЕМА – ВіфлеЄМА – діАДЕМА тощо. Візьмемо риму «знОВ – любОВ», яка зустрічається в п'яти віршах Г. Чупринки в різних змістових контекстах: сподівання любові («Огонь життя» (388)), розбита любов («Переходи» (179)), протиставлення зради і любові («Бенкет» (159)) та прощання («Цілування» (157)). Одна рима несе різне смислове навантаження в об'єднуючому мотиві любові. «...Не оригінальність звучання, а напруженість значень, їх накопиченість в асоціації двох слів і часте протиборство вже устояних смислів з новими складають суть римованого вірша» [9, 145], – зазначав російський поет і дослідник Д. Самойлов. Оригінальність рим властива не стільки символістам, скільки футуристам (М. Семенко, І. Северянин та ін.), а отже, у фоніці Г. Чупринка вчився й у футуристів.

Оригінальність вносять не тільки маловживані слова, терміни, географічні назви, імена тощо, а й складені рими: небесám – небо сáм (анаграмна рима); демагóгів – ви на нóги; біг-мé – німé; молітви – радíть ви; дé ти – прикмéти; тру́б – тру́п (омонімічна), хóлод – сóлод – гóлод (паронімічна, омонімічна) та ін.

Вживання точних рим у Г. Чупринки майже завжди передбачає витончену словесну гру. Досить часто в його поезіях спостерігаються псевдоомонімічні рими (В. Ковалевський) («поглощающая» (Д. Самойлов), «эхоическая» (Штокмар)). Їх загальна кількість – 181 римова група: МІТЬ – шуМІТЬ – защеМІТЬ; згаСІЛА – воскреСІЛА – СІЛА; воРО́ЖІ – РО́ЖІ; А́ХНУЛО – спалА́ХНУЛО; БІ́ЛЬ – автомоБІ́ЛЬ; піСНІ́ – у СНІ́; СÁМ – небеСÁМ (часто вживана); бриКÁЄТЬСЯ – спотиКÁЄТЬСЯ – КÁЄТЬСЯ та ін.

Словесна гра може бути графічною, на відміну від звукової, при якій вимова іноді не збігається з написанням, а

відбувається чергування глухих – дзвінких, глухих – глухих та наближених голосних. Г. Чупринка експериментує з комплексами звуків: лістя – місця (лисц’а – м’ісц’а); чїсті – місці (чисц’і – м’ісц’і); вдас’тя – щас’тя (вдасц’а – шчасц’а); кладовїщі – нїжче (кладовишч’ї – нижче^и); передас’тя – щас’тя (передасц’а – шчасц’а); трапїться – наплас’ється (трапиц’а – наплаче^иц’а); метелиця – мелеться (метели^иц’а – меле^иц’а) рої’ться – орліця (Роїц’а – Орлиц’а) тощо.

Відсоток неточних рим із графічними відхиленнями в поезіях Грицька Чупринки доволі низький – 5,71%. З трьохсот римованих груп бідних – 2, достатніх – 238, багатих – 58, глибоких – 2. В арсеналі неточних рим домінують рими із усіченням/нарошенням кінцевого **й** (йотована) (79 та 97 римованих пар): сїніЙ – долїні; любїЙ – загуби; нестрїмнїЙ – гїмни; фбні – симфбнїЙ; воскреснї – небеснїЙ; таїни – надзвичайнїЙ та ін., а інколи усічений **й** «ховається» у римованому слові – молодїЙ – приїдї.

Відхилення від повного суголосу в Г. Чупринки часто проявляється в післянаголошених голосних. Наявний тут вокалізм найчастіше стосується голосних **а** – **и**, але це явище не омине й інші голосні (меншою мірою, **и** – **о**, **а** – **е**, **у** – **а**): зб’р’Ах – злотозб’р’Их; шат’Ах – крилат’Их; дїк’Им – крїк’Ом; туман’У – ом’ан’А; весел’І – сел’А; лбд’Ам – здобуд’Ем та ін. Дисонансна рима (породжена вокалізмом) серед кінцевих співзвуч (на відміну від внутрішніх) зафіксована тільки двічі: т’Онуть – в’ї’Ануть; хлї’пу – ст’ї’пу. Консонантизм відбився в асонансній римі й трапляється частіше (але не повністю охоплюючи приголосні звуки праворуч від наголошеного голосного): сп’Алять – п’Ам’ять; м’Анїть – в’Абїть; сумовїтїЙ – перебїтїМ; рїЗне – повїЙне та ін. Як писав Д. Самойлов, «Приголосні об’єднують смисли. Голосні сприяють їхньому розрізненню» [9, 231].

На початку XVIII ст. в російській поезії допускалося римування тільки чоловічих та жіночих рим (історичний розвиток жіночих, пізніше запровадження чоловічих М. Ломоносовим). Дактилічні рими використовувалися в народно-поетичній творчості (наприклад, у билинах). Українська мова має значні

можливості для активного використання дактилічних рим. У писемній літературі теж розвивалися, як засвідчує І. Качуровський, під впливом фольклорної поезії (думи). Учений визнає, що на розвиток дактилічної рими нашої поезії найбільше вплинула рима російська, оскільки поети українські «...тоді наввипередки переспівували й наслідували поетів російських» [5, 64]. Звичайно ж, найбільшої розробки в українській поезії вона набула під впливом російського поета М. Некрасова (наприклад, ці рими збережені в перекладах М. Старицького). Дактилічною римою послуговувалися і такі поети ХІХ ст., як Я. Щоголів, П. Грабовський, І. Франко, Леся Українка.

На початку ХХ ст. дактилічна рима та клаузула входить і в творчість поетів-пресимволістів. Досить активно розробляли її М. Вороний (5 поезій), М. Філянський (10 поезій, з них 1 – білий вірш з дактилічною клаузулою, 1 входить до складу Пмф), О. Олесь (9 поезій із дактилічною римою та клаузулою) та Г. Чупринка (33 поезії, з них 1 – лише з дактилічною клаузулою). Відсоток поезій з дактилічною римою й клаузулою найвищий у Чупринки – 6% від усієї кількості творів. Загалом у його творчості превалюють жіночі рими: на 5.255 римових груп – 3.227 таких рим (61 % від усієї кількості римових груп); чоловічі – 1.778 (34 %), дактилічні – 250 (5 %). Наприклад:

За хмарі́нкою
Хмарі́нонька
Блакíть
Застилає в колір сі́рий.
За пташі́нкою
Пташі́нонька
Легіть

В край південний, в синій úрій (435).

Схема римування у вірші «Бажання» (А'В'сDA'В'сD) поєднує три види рим. Рядковий перенос, постійні порушення метру (поезія набуває ознак логгеда), асонований і, колористика (блакить, сірий, синій) сприяють відтворенню витончених емоційних переживань.

Художні експерименти Чупринки з дактилічною римою, можливо, вплинули на вірш Павла Тичини. Далі її розвивали й поети ХХ століття (неокласики, Г. Черінь, Л. Полтава, О. Веретенченко, Л. Первомайський та ін.).

Важливим компонентом фоніки Г. Чупринки є внутрішня рима. На відміну від кінцевої рими за місцем ритмічного акценту внутрішня із жіночою клаузулою набагато випереджає інші, чоловічу та дактилічну (72,6% : 15,2% : 7%).

Тривалий час внутрішня рима не розглядалася як самостійне віршознавче поняття. Б. Гончаров, наприклад, вважає термін «внутрішня рима» неправомірним і пропонує озвучити звуковий повтор такого типу як «співзвуччя в середині рядка» [4, 128], не вбачаючи в ньому (співзвуччі) організуючої функції та віршової паузи. В. Жирмунський проводить паралель між кінцевою та внутрішньою римою, наголошуючи на випадковості останніх і приналежності їх до інструментовки, на його думку, вони «...не можуть бути організуючим чинником метричної композиції» [8, 290]. Та все ж символізм, з властивими йому активними формальними пошуками в галузі звукопису, відкрив нові естетичні якості внутрішньої рими. Застосування внутрішньої рими увиразнювало звукову інструментовку. Російські символісти широко застосовували такий тип звукових повторів, особливо В. Брюсов та К. Бальмонт (останнього В. Жирмунський вважав «...майстром внутрішньої рими» [8, 274].

Російський науковець поділяє внутрішню риму на постійну (яка повертається за визначеним метричним законом на метрично обов'язкове місце) і випадкову (не регламентується ніяким законом) [8, 271]. І. Качуровський виділяє три типи внутрішньої («...заховані в середині віршів») рими: 1) закінчення піввіршів; 2) початки суміжних віршів; 3) простий перегук слів у тому самому вірші [5, 101], тоді як Б. Гончаров виділяє два типи «співзвуччя в середині рядка»: 1) горизонтальні (в межах одного рядка) та 2) вертикальні (в суміжних рядках) [4, 128].

Щодо «постійності» та «випадковості» внутрішніх рим (В. Жирмунський), то в творчості Г. Чупринки внутрішня рима тяжіє до випадкових. Постійна внутрішня рима зустрічається

тільки в трьох віршах: «Гей, на весла!» (49), «Звуки» (68) та «Серед бою» (116):

Там, на мОРІ, на простОРІ,
Розігнавши млявий сон,
Виллєм мУКІИ наші в звУКІИ
Буйним вітрам в унісон (49).

Горизонтальна рима (у піввіршах) присутня в кожній з п'яти строф на певному місці – у 1, 3-му рядках. Закінчення рядків зумисне неримовані – автор виводить внутрішню риму як головний організуючий принцип віршової структури. Подібний прийом спостерігаємо й у Тичини, наприклад, у відомому вірші «Арфами, арфами». Задана схема першої строфи продовжується й у наступних. Римове очікування «спрацьовує» у фіксованих позиціях кожного рядка. Якщо тут внутрішні римові пари однієї граматичної категорії виступають і однорідними граматичними доповненнями (свавільний – вільний; роздратуєм – загартуєм), і смисловими (мобрі – простобрі; мўки – в звўки; вблі – роздблі; мбре – гбре), то різнограматичні несуть повний вантаж смислу: вёсла – понёсла; отрўту – лўту; полўнем – соколўним.

Співвідношення точних/неточних внутрішніх рим у Грицька Чупринки можна виразити пропорцією 1: 1,5 (41% : 59%). Як бачимо, коливання в цих межах незначне. Спонтанні внутрішні рими поета часто бувають неточними. Приміром, рими такого типу бувають дисонансні (недос'Ажне – незалЕжне; розбИли – забрАли; плаЧуть – регОчуть; обн'Ав – обгорнУв; ромАшки – волОшки; лИстом – р'Астом; зрАда – згОда; дУжі – СтрибОжі; дУщу – втІшу) та асонансні, які найчастіше набувають вигляду заміщених (паХоці – раДоці; маНить – ваБить – наДить; АраБії – АвстрАлії; гармоНію – мелоДію; з нарощенням: гостРо – млосНо; тиХих – чиСТих – сріБНих;) у кількості 45 : 50 римових груп. Заміщення **н – б – д; с – ж; б – л** у мовному потоці є випадковими й надають римам особливої звукової якості та мають суто літературне походження. Дисонансні рими нечисленні й найчастіше такі римові пари виступають у якості означень-прикладок: кайдАнів-перепОнів; кАмні-крЕмні; зОрі-чАри; рУ'та-мј'Ата.

Інколи неточність рими викликана переміщенням звуків: шабл**О**Н**И**В – ум**О**В**И**Н, а інколи ці переміщення визначають анаграмні рими: плакала – капала; темну – менту; іскра-зірка (у якості означення-прикладки). Така якість рими, як усичення/нарощення, що досить часто характеризує кінцеві неточні рими поетичних творів Чупринки, в його внутрішніх римах недостатньо виражена – всього 20 римових пар проти, наприклад, 50 та 45 асонансних і дисонансних: віти – віт**Р**и; ну**К**не – гу**н**е; ефірі – верхогір'**Л**і; половіни – г**І**Р**н**і; ма**Л**ско**Й** – ла**с**ко**Й** (з російського твору); і єдина пара з усиченим кінцевим **ж** (йотована), яка зустрічалася і в кінцевих римах: но**ч**і – про**р**о**б**чи**Л**.

Серед внутрішніх рим достатня домінує (240 римових груп – 72,9%). І далі місця розподілу такі, як і в кінцевої: багата (72 римові групи – 21,9%), бідна (15 римових груп – 4,6%) та глибока (2 римові пари – 0,6%).

На відміну від кінцевих серед внутрішніх рим з'являються нерівноскладові та різнонаголошені (14 : 3 – 4,6% : 0,6%): з**о**ряна – у**з**о**р**на; х**м**а**р**і – ма**р**е**в**і та г**н**і**в**на – ча**р**і**в**на; ца**р**у**ц**і – все**в**ла**д**ни**ц**і, л'**о**дом – хо**л**о**д**ом.

І. Качуровський, як і Б. Якубський визнає, що Г. Чупринка, можливо, найчастіше з поетів-сучасників вживав внутрішню риму. Свідомо чи несвідомо, але поет не міг оминати такого яскравого звукового явища, яке поряд з асонансами, алітераціями та кінцевою римою якнайкраще увиразнює звукову інструментовку. Досить часто рима в Грицька Чупринки стає наскрізною, охоплює не тільки окремі слова, а й фрази, рядки, строфи, перетворюючи віршовий текст на суцільний потік суголось:

Дзвен**А**ть, брин**А**ть спів**У**чі стр**У**ни
І бу**У**дять в л'**У**дях співчут**Г**А;
Живе в їх ду**Х** довічно ј**У**ний,
Окр**А**са вільного жит**Г**А. (68)
Тихов**І**но-реліг**І**йна
Л:'**є**ть**с**я пі**с**ня херув**І**ма,
Н**і**ж**н**омр**І**йна, мел**о**д**І**йна...
Р**І**т**м** і р**І**ма... Р**І**т**м** і р**І**ма... (78);

Діти ніжної фаУни
В сні мертвіють;
Скрізь бурУни, скрізь бурУни
Смертю віють (78).

Одним із прийомів інструментовки є посилення звукового впливу, що досягається зокрема нагромадженням однакових рим. Такого типу звукова функція рими яскраво проявляється в оригінальних віршових строфах та періодах. Грицько Чупринка використовує не тільки потрійні співзвуччя («Апофеоз» (181) – аВааВ (ааВаВ); «Боротьба» (384) – аВВВа; «Блиски душі» 387) – АААб СССб; «Благословення» (415) – АбАбАб; «Сни» (91) – А'ВА'А'С і т.д., і т.п.), а й суголосся чотирьох («Чисті душі» (129) – АВАВсВВс; «На зустріч року» [160] – ААбАссб DDбDeeb; «Без сну» (107) – ААбААХССб та ін.), навіть п'яти («Подзвіння» (137) – ААВССВСССDDх), шести («Цвіт травневий» (207) – АВАВАСАААС; «Обережність» (440) – abbaaabbba; «Рондо» [15] – аВаВ ВаВаВВ), восьми слів («Хто в блакитному просторі» (79) – ААб ААб ААб ААб (канонізована строфа «ле»)). Це досить поширене явище в творчості поета.

«Думка та співзвуччя виникають у єдності, думка озвучується, і осмислюється звук» [9, 203] писав Д. Самойлов. Нагромадження рим не завжди пояснює смисл твору. У символістів широкого розквіту набула деграмація рими. Посилились позиції різнограматичних рим. «Рими смислу» – характерне явище поезики Г. Чупринки. За кінцевими словами рядків можна вловити провідний мотив твору. Наприклад, «Поезія природи» (39), I строфа: небосХІЛІ – могІЛІ; огНІ – суМНІ – МеНІ; прекрАСНІ – безщАСНІ; II строфа: простОРІ – мОРІ; дНІ – МіцНІ – МеНІ; ВелиЧНІ – доВІЧНІ. Метафоричні перші пари строф, смислові групи й наступні однорідні пари – все складає головний мотив поезії (віра у майбутнє).

«Циклічну» риму, яка виникає протягом усього твору з певною періодичністю і за певними правилами, можна прослідкувати у вищезгаданому творі «Свічка» (75), де слово, що

дало назву віршеві, повторюється в римових парах у кожній з шести строф: свІЧКА – чернІЧКА; сестрІЧКА – свІЧКА; нІЧКА – свІЧКА; лІЧКА – свІЧКА; травІЧКА – свІЧКА; неВелІЧКА – сВІЧКА (шість строф – шість пар рим, але одна римова група із співзвуччям – ІЧКА). Образно-семантичне навантаження мають й інші римові пари: мАТИ – кантАТИ; св’АТИ – у хАТИ; гОРИ – надвОРИ; не затул’АЛА – спАЛА; квІТИ – дІТИ; смЕРТИ – одвЕРТИЙ.

Така «циклічність» властива й згадуваному вже не раз твору «Хто в блакитному просторі» (79), написаному в строфічній формі «ле». У кожному терцеті (їх у даному разі чотири) перший та другий рядки мають однакову кінцеву риму: простОРИ – зОРИ – мОРИ – сувОРИЙ – гОРИ – непрозОРИЙ – бадьОРИЙ – твОРИ; треті рядки також римуються: МЛІ – зеМЛІ – тЛІ – взагалІ. Циклічність наявна у багатьох творах, і кожного разу вона різна. За допомогою рими поет виділяє слово, увиразнюючи образ, характер, ситуацію і т.д., а «циклічна» рима допомагає ще й акумулювати певний емоційний «заряд». Так, у творі «Напровесні» (113) повтор надає віршеві елегійного звучання, особливої емоційної тональності. Вірш римований. І кожна строфа в непарний рядках містить повторну («на селі») риму: на селІ – од земЛІ; ковалІ – на селІ; по рілЛІ – на селІ; журавЛІ – на селІ. Подібну звукову організацію (з погляду римування) мають поезії «Дар Божий» (378), «Гульвіса» (373), «Порожняк» (397). Варто зазначити, що схильність до циклізації рим мали всі пресимволісти.

Подібні за своєю фонічною організацією вірші «Свічка» (75) і «Жоржина» (250). Ув останньому творі численні повтори слова «жоржина» акцентують увагу на квітці – символі життя коханого. У I, III, V, VI строфах це слово входить до складу римової пари: хатІНИ – жоржІНИ, жоржІНА – дружІНА, жоржІНИ – дружІНИ, а у II та IV це слово без рими вживається в різних рядках. До того ж, у кожній строфі алітерується звук ж, що увиразнює образність поезії, яка символізує Життя. («Хай вона тобі без слів // Скаже, жив я чи не жив»).

Інший яскравий приклад – поезія «Тайна» (273):

Може б, *ма́ти* тут *рида́ла*
Може б, *мила* *прилеті́ла*
Ті́льки б *зна́ла*, ті́льки б *зна́ла*,
Ті́льки б *ма́ла* ві́льні *крила*.

Внутрішні рими та асонанс звуків **а** та **і** посилюють експресію, яка підкреслюється асонансною та повторною римами, внаслідок чого пришвидшується темп вірша, нагнітається розпачливий настрій.

У поезії «Сполох» (311) специфічна настроєвість поезії витворюється за допомогою фонічних та лексичних засобів. Лексичною домінантою в творі є прикметник «чорний»; у поєднанні з іншими лексемами, що позначають колір (блакитний, огненно-оксамитний, червоніє, кров'яніє), він створює картину пожежі, яка в уяві реципієнта може постати горінням зла, жорстокості, неправди.

Інший вид «циклічності» – синтаксичний. Наприклад, вірш «Veto» (364) складається з п'яти строф. Повторюється кожний четвертий рядок катренів: «І *ту беру*» – «Так на, *беру!*» – «Так що ж, *беру!*» – «Ну, так *беру!*» – «*Умри!*». У вірші простежується антитеза між назвою, яка означає «табу» (Veto), і вказаними словами та словосполученнями. Твір насичений риторичними вигуками й запитаннями. За допомогою повторної рими з різним стилістичним забарвленням Чупринка намагається втілити задум твору – своє бажання захистити Музу від будь-яких зазіхань, і навіть зректися слави заради неї:

Так ти до Музи тягнеш руки?
Не згасне сонечко вгорі...
Єдиний присуд для гадюки –
Умри!

Із погляду поетичного стилю найбільш відмінними є граматично різнорідні та однорідні рими (В. Жирмунський). Використання однорідних рим передбачає таку синтаксичну будову, коли рядки (або їх частини) закінчуються словами, однаковими за своєю синтаксичною функцією. Якщо рими граматично різнорідні, співзвуччя з'єднує слова, які відрізняються й за своєю граматичною приналежністю, і за синтаксичною функцією,

порушуючи звичний паралелізм. Рими корінні, особливо грама-тично різнорідні, є «...різко вираженими смисловими римами, що об'єднують звуковою подібністю два різних смисли...» [8, 292]. Аналізуючи за цим принципом внутрішні та кінцеві рими Чупринки, можна побачити, як змінюється картина в обох випадках:

	однорідні	різнорідні
Внутрішня	<u>91,34%</u> 285	<u>8,65%</u> 27
Кінцева	<u>68,90%</u> 3335	<u>31,10%</u> 1506

Розподіл грама-тично однорідних рим:

	іменн.	дієсл.	прикм.	присл.	займен.	інші
Внутрішня	<u>38,94%</u> 111	<u>35,79%</u> 102	<u>19,65%</u> 56	<u>3,86%</u> 11	<u>0,70%</u> 2	<u>1,06%</u> 3
Кінцева	<u>58,59%</u> 1954	<u>22,10%</u> 737	<u>16,29%</u> 543	<u>2,38%</u> 79	<u>0,38%</u> 13	<u>0,26%</u> 9

(Розрахунки велися не серед римових пар, а серед римових груп).

Перша таблиця показує пропорційність використання поетом кінцевих та внутрішніх однорідних/неоднорідних рим. Більше того, співвідношення 1:4 відображає не найнижчий їх відсоток серед кінцевих (68,90%:31,10%). Співзвучні іменні слова посідають перше місце, а серед кінцевих рим іменні набагато випереджають дієслівні. Не останнє місце належить прикметниковим суголоссям. Незначний відсоток неоднорідності серед внутрішніх рим можна пояснити тільки «випадковістю» (про що йшлося вище) рим такого типу в Грицька Чупринки.

Наспівному віршеві значною мірою притаманні однорідні рими (флексивно-суфіксальні), і тому можна сказати, що вірш такого типу в Чупринки набуває інших ознак, оскільки деграма-тизація рими вплинула на саму її якість, а не на інтонацію у творчості поета. Рима стає, за висловом Д. Самойлова, місцем «зварювання смислових стиків». Застосування різнограма-тичних рим призвело до розхитування традиційних синтаксичних

конструкцій та їх трафаретів. Наслідком такого процесу стала зміна й решти частин віршового рядка. Деграматизація пов'язана з деканонізацією ритмів та рими (поступове зміщення співзвуччя від закінчення до основи з подальшим поширенням на основу й цілі слова).

Творчість символістів позначена широким залученням невикористаних резервів класичних віршових форм. Нове поетичне мислення торкнулося насамперед лексики й тільки потім позначилося на звуковому рівні віршового тексту. Будова вірша визначає звуковий склад рими, яка є «збудником асоціацій, катализатором поетичної думки» [9, 19].

На початку ХХ століття рима як засіб організації й як засіб фонічної окраси вірша була однією з найпомітніших його елементів. Назривала необхідність її поновлення. Деграматизація, як помітне й загальне явище в еволюції рими, прагнула увиразнити, «осмислити», «напружити» сприймання твору. У римі широко використовувалась нетрадиційна лексика (лексично незвичні рими), незвичні в такій позиції граматичні форми (граматично незвичні рими). На тлі рідкісних рим ефекту художнього контрасту набувають старі, банальні рими. Українські лірики експериментують з метрично новими римами – нерівноскладовими та різнонаголошеними, широко використовують різні види неточних рим (дисонансна, асонансна). Рима починає оволодівати «лівизною» й на цьому фоні зміцнюється точність збігу опорного співзвуччя, де чоловіча рима частіше, ніж жіноча та дактилічна, збагачується співзвуччям.

Нарешті, експерименти Чупринки не пройшли повз уваги молодого Тичини, про що й стверджує Ю. Бойко-Блохин: «Без Чупринки, мабуть, не було б раптового визрівання молодого Тичини з його гостро суб'єктивною символікою і з його звучанням», високо підносячи першого – «Чупринка між Шевченком і Тичиною...» [2, 200].

На перше місце у символістів виходив звук, «наспівність» вірша. Ув естетичній концепції символістів це зумовлювало особливу роль звуку в структурі їх творів, у зв'язку із цим «акт творчості признається станом екстатичним – чаклунством, магією слів» [1, 203].

Використана література:

1. Бальмонт К. Избранное / Константин Бальмонт. – М. : Правда, 1990. – 607 с.
2. Бойко Ю. Грицько Чупринка / Ю.Бойко // Вибране. – Heidelberg, 1990. – Т. IV. – С. 188 – 207.
3. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха / М.Л.Гаспаров. – М. :«Фортуна Лимитед», 2000. – 352 с.
4. Гончаров Б. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Б. Гончаров. – М. : Наука, 1973. – 275 с.
5. Качуровський І. Фоніка / Ігор Качуровський. – Мюнхен, 1984. – 208 с.
6. Можейко Я. Творчість Чупринки (критичний нарис) / Яків Можейко // Літературно-критичний альманах. – К., 1918. – Кн. I. – С. 46–65.
7. Літературознавчий словник-довідник *Nota bene* (За ред. Гром'яка Р.Т., Коваліва Ю.І., Теремка В.І.). – К. : Академія, 1997. – 749 с.
8. Жирмунский В. Теория стиха / В. Жирмунский. – Ленинград : Советский писатель, 1975. – 664 с.
9. Самойлов Д. Книга о русской рифме / Давид Самойлов. – М., 1973. – 278 с.
10. Словник українських рим / За ред. Бурячка А.А., Гурина І.І. – К. : Наукова думка, 1979. – 338 с.
11. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / Анатолій Ткаченко – 2-е вид., випр. і доповн. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
12. Філянський М. Поезії / Микола Філянський. – К. : «Радянський письменник», 1988. – 240 с.
13. Холшевников В. Основы русского стиховедения / Владислав Холшевников. – Ленинград, 1962. – 152 с.
14. Чупринка Г. Поезії / Грицько Чупринка. – К. : «Радянський письменник», 1991. – 495 с. (цитуємо за вказаним виданням, вказуючи в дужках сторінку).

15. Чупринка Г. Твори / Грицько Чупринка // Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Ф.35. – Од. зб. 139.
16. Якубський Б. Наука віршування / Борис Якубський. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2007. – 207 с.

Додаткова література до розділу:

1. Журавлев А.П. Звук и смысл / А.П.Журавлев. – М. : Просвещение, 1981. – 160 с.
2. Ковалевський В. Ритмічні засоби українського вірша / Володимир Ковалевський. – К., 1965.
3. Костенко Н.В. Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики / Н.В. Костенко. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 300 с.
4. Костенко Н.В. Українське віршування ХХ століття. – К. : ВПЦ «Київський університет», 1993. – 232 с.
5. Маяковский В. Как делать стихи? / В.Маяковский. Електронний ресурс. Режим доступу : <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/msc/msc-081-.htm>.
6. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп.– М. : Высш.шк., 2002. – 437 с.
7. Шенгели. Г.А. Техника стиха / Г.А. Шенгели. – М. : Гослитиздат, 1960. – 312 с.

Контрольні питання до розділу.

1. Звукове інструментування.
2. Звукопис у формі акомпанементу (Б. Гончаров).
3. Інструментування в ролі звукового курсиву (Б. Гончаров).
4. Звуконаслідування (ономатопея).
5. Поняття прозорості мови (І. Качуровський).
6. Функції рими.
7. Чи існує універсальне визначення рими? Класифікації рими.
8. Класифікація рими за кількістю римованих звуків.
9. Процес деграматизації на початку ХХ століття.
10. Внутрішня рима. Типи внутрішньої рими.

РОЗДІЛ 4. Цілісний аналіз віршованого твору.

4.1. Поема Тараса Шевченка «Відьма» (1862).

В одній зі своїх студій («За Шевченковим святим словом») Григорій Клочек влучно підмітив, що, аналізуючи за певною схемою окремі поезії Тараса Шевченка, під час «репарації» відчуваєш душевне «збудження, якість дивне хвилювання» [1, 180]. І відповідь на таку реакцію в науковця єдина – розуміння невечерності змісту творів генія, малопізнання його самого. Застосовуючи різні методи й методики, інтерпретуючи й аналізуючи творчість українського поета, до його поезій дослідники звертаються знову і знову: вони є нескінченним благодатним ґрунтом для вчених.

Досліджувана нами поема Т.Г. Шевченка «Відьма» має три редакції, що створені у різний час. Перша, під назвою «Осика», була підготовлена до нездійсненого видання «Кобзаря» 1847 року (Седнев, 1847, марта 7); друга, вже з іншою назвою, «Відьма», переписана в другій половині 1847 року в Орській фортеці (автограф її – в «Малій книжці» поета). Останню редакцію (1858, марта 6, Нижній Новгород) створено і записано до «Більшої книжки»; в незмінному вигляді вона була вперше надрукована в ж. «Вечерниці» 1862 року [7, 126].

Шевченківський словник (1978) [7, 126] подає стислі відомості про різницю між першими двома редакціями, які проявилися переважно у стилістиці. А ось останній запис (і всі наступні видання) істотно відрізняється від попередніх. Поет значно скоротив поему (на 128 рядків), особливо початок та кінець; зняв епіграф, рядки із Псалому (до речі, влучно-викривальні); вніс певні зміни у віршорядки [5, 584–588].

Антикріпосницьке спрямування поеми, яке втілюється в мотивах зведеної паном дівчини, продажу або обміну кріпосних людей (зокрема, рідного сина), зведення рідної доньки (інцест), що й призводить жінку до божевілля. Реалізм зображеного життя «загострюється» романтичними вкрапленнями: 1) образом циган, що набирають значення символу – волі (незалежність від

природи, людей, обов'язків, почуттів); 2) знахарськими знаннями від (*вільної!*) циганки; 3) прагненням покаліченої життям жінки допомогти зіллям «луциперу», «іроду» пану.

Поема побудована за сповідальним принципом. Можливо, епіграф до твору, знятий в останній редакції, підкреслив би християнський мотив, який гостріше б засудив нелюда-пана: «Да приидетъ же смерть на ня, и да снидутъ во ад живи, яко лукавство въ жилищахъ ихъ, посредъ ихъ» [5, 584]. Уже на початку твору автор прагнув окреслити його головну ідею: да буде смерть живим, якщо є лукавство в їхніх душах та домівках.

Жінка згрішила не за своєю волею («І не снилось, // Що я була крепачкою, // А то б утопилась» [6]²). Пан, не питаючись про бажання поневоленої дівчини, «...бере в покої, // І стриже, неначе хлопця, // І в поход з собою». Втрата довгої коси, символу чистоти, чесності перед людьми в поемі виконує узагальнюючу роль: ми розуміємо страх дівчини за скоєний гріх, невірний для неї («Та очіпок... Клоччям вимощала, // Щоб не знать було, що стриґа»). Можна уявити, який жах охопив бідну жінку, яка дізналася що «ірод» так само ж вчинив і з її донькою. Його донькою... «Чи чуєш ти? // І остриґ проклятий // Дитя своє». В такій ситуації можна тільки збожеволіти! І Божого суду вона не боїться, коли перед Господом чесна і чиста, а ось люди «...вже мене осудили // На сім світі...».

Головна героїня поеми своїми діями підносить християнську моральність: при всій нищості, мізерності пана жінка виявляє найкращі якості істино віруючої людини. Забувши все зло, яке вповні отримала від чоловіка, вона приходить лікувати кривдника, прагне допомогти людині, навіть якщо та в подібі звіра-«луципера».

Підтвердженням іншої спрямованості поеми є відмінність у її редакціях. Із першого запису стає зрозумілою й назва твору «Осика»: «Осика заклята, // Отам відьма похована, // Хрестітьсь, дівчата». У розв'язці бачимо могилу, пробиту осиковим колом (з фольклору відомо, що це робиться задля того, щоб

² Далі цитування поеми «Відьма» за вказаним виданням.

відьма не повернулася), але дівчата «...засіяли // Могилу цвітами // І осіку поливали // Своїми сльозами» [5, 588]. Ця редакція розкриває Шевченкове ставлення до Бога: якщо в зачині повтор слів «хрестітесь» у значенні «не сприймайте, відхрещуйтеся від поганого», то у фіналі повторюються слова «моліться» із проською просити за понівечену страждалу душу. В останній редакції навіть немає згадки про смерть відьми, точніше, ставлення людей до неї після смерті.

На думку Михайла Наєнка, обдарування Шевченка мало б «пройти щонайбільше три етапи» [3, 384], де науковець умовно виділяє фольклорний, історичний та етап сучасної дії. Найцікавіше, що всі вони розгортаються одночасно. Така взаємодія фольклору, історичності та сучасності відбувалася й у віршуванні поета.

Початок ХІХ століття намітив явну тенденцію до подолання ритмічної скутості вірша. І Шевченко, який мав «бездоганне чуття віршової форми» [4, 41] зумів вивести вірш на новий виток розвитку. Багато дослідників поезики Тараса Шевченка схиляються до думки про зародки у його творчості верлібру (А. Луначарський, Г. Сидоренко та ін.). А питання щодо його фольклорних та класичних (силабо-тонічних) розмірів у різні роки були предметом дискусії або ж розкривало різні зрізи творчості поета (С. Смаль-Стоцький, С. Людкевич, Ф. Корш, П. Куліш, М. Драгоманов, Ф. Колесса, М. Богданович, М. Рильський, Б. Якубський, Гр. Майфет, Б. Навроцький, Г. Сидоренко, В. Ковалевський, О. Жовтіс, Н. Чамата, Н. Костенко та ін.).

Методичні та методологічні принципи віршознавчих студій різних років, поглибивши аналіз ритмічних форм Шевченка, дозволили вирішити складні проблеми його вірша. Але відомості про своєрідність віршових конструкцій у такого генія можливо й варто доповнювати аналізом організації окремих його творів. Поема «Відьма», як і будь-який твір Шевченка, заслуговує на такий всебічний розгляд.

Як відомо, найбільшого поширення в українській літературі І пол. ХІХ ст. набув 14-складовий вірш (4+4+6). Нашими

попередниками доведено, що він – найулюбленіший Шевченків розмір. Ним він писав протягом усього творчого життя і ним складена більшість поетичних рядків.

Поема «Відьма», точніше остання її редакція, містить 484 рядки, з яких 341 – написаний коломийковим 14-складовим розміром, 113 – чотиристопним ямбом, решта, 30 – від різностопного ямба до хореїчних рядків та народних пісень. Кількість рядків з улюбленим розміром Шевченка переважає.

«14-складовий вірш – розмір, здавна вживаний у народних піснях всієї України <...> зустрічається також у піснях побутових, любовних, історичних, баладних, тексти яких <...> переважно повільні». Гнучкість такого вірша, легка «організованість» «спричинилася до його широкого засвоєння в українській поезії» [4, 31].

Олітературення Шевченкового 14-складовика тривало різними шляхами: через цезуру, наголос, римування, строфіку та риму. Коломийкова строфа ще раніше використовувалася й у первісному вигляді (дворядкова – дистих), і в новій формі: катрен із початковим збереженням цезури після 4-го та 8-го складів.

Шевченків вірш запозичує таке цезурне членування рядків, але в низці випадків точне її визначення ускладнюється астрофічністю будови. В аналізованій поемі ми бачимо, що цезура розташована за встановленим принципом. Суцільний текст не дає можливості виділити конкретні чотири віршорядки, коли рядок «чіпляється» за рядок, як безперервна думка, і тільки самостійне наше членування полегшує визначення:

Це я, – кажу. А він мені –	У-УУ-У-
Шепче: «Я прощаю.	-УУ-У
Я прощаю». Тільки й чула.	У-У-У-У
Здається, я впала	У-У-У
І заснула. Якби була	У-У-У-У'
Довіку проспала.	У-УУ-

Говірний тип поеми та характерні для поезії автора літературні переноси (enjambement'и) послаблюють паузу в кінці віршорядка.

Щодо руху наголосів у 14-складовику Шевченка, ми пристаємо до думки Ніни Чамати, яка вважає їхню систему гнучкою та розмаїтою, «яка ґрунтується на відносній свободі їхнього розташування у рядку» [4, 73]:

Привітав мене, луципер,	UU-UUU-
Благословив діток;	UUU-U-

І ховатись за шатрами,	UU-UUU-U
І Богу молитись.	U-UU-U

Водночас науковець наголошує, що такій рухливості притаманна «виразна типізація за місцем» [4, 75]:

Поки люде домовину	UU-UUU-U
Надворі робили.	U-UU-U

Аналізуючи «Відьму», ми дійшли висновку, що наголоси у 14-складовому вірші найчастіше падають на 3, 7, 11 (10) та 13 склади: така схема поширена не тільки в творчості Шевченка, а й у 14-складовому вірші взагалі:

За селом, село минали	UU-U-U-U	3, 5, 7
В городи ходили	UU-U-U	11, 13
І марою за собою	UU-UUU-U	3, 5, 7
Приблуду водили.	U-UU-U	10, 13.

Природа 14-складового вірша вимагає відділення наголосів один від одного ненаголошеними складами, але поет урізноманітнює ритм твору таким прийомом як спондей (– –) не тільки задля зберігання ритмічної специфіки розміру, а й для наближення вірша до живої оповіді, яскравого діалогу:

На сім світі... Були діти,	U- -UU- -U
І тих не осталося;	U-UU-U

З дочкою ліг спати...	U-U- -U
Завдав сина у лакеї...	U- -UUU-U

Хореїчні, ямбічні та амфібрахічні рядки в межах 14-складового вірша, як його еквіваленти, можуть сполучатися у певному порядку [4, 63]: хорей – амфібрахій – хорей – амфібрахій, або: ямб (хорей) – амфібрахій – хорей (ямб) – амфібрахій.

Зміни наголосів з такими ритмічними схемами становлять чималий пласт у поемі «Відьма», де найчастіше використовується зразок «хорей – амфібрахій – хорей – амфібрахій»:

І жила собі святою,	УУ –У –У –У	хорей
Дівчат научала,	У–У У–У	амфібрахій
Щоб з панами не кохались,	УУ –У УУ –У	хорей
Людей не цурались.	У–У У–У	амфібрахій

Романтичність поеми підкреслена вставними піснями – часто народнопоетичними текстами та ритмами. Це, наприклад, шумка (козачковий вірш) – 8-складовий «двоколінний рядок, поділений на дві ритмічні групи (4+4), на які припадає здебільшого однакова кількість голосів. Римування парне, клаузули окситонні та парокситонні» [8, 744]:

«Як була я молодиця,	УУ –У УУ –У
Цілували мене в лице	УУ –У –У –У
А як стала стара баба	УУ –У –У –У
Цілували б, була б рада»;	УУ –У –У –У

або ж пісня родинно-побутового характеру (12-, 13-складовик):

Через яр ходила	УУ–У–У
Та воду носила	У–УУ–У
Коровай сама бгала	УУ–У– –У
Дочку оддавала	–УУУ–У

Велика за обсягом поема поєднує, як зазначалося на початку, різні метричні форми. Ритмічна варіативність поліметрії в творі змінюється не тільки відповідно настрою автора, а й слугує означенням меж композиційних частин. 4-стопний ямб початку «Відьми» приходиться на зміну коломийковому віршеві й далі, із незначними варіаціями (від 1-стопного до 2-стопного) зі вставками народних пісень супроводжує текст аж до зав'язки-сповіді жінки. І тільки тоді 14-складовик (із незначними вкрапленнями 2-стопного та 4-стопного ямбів) панує до фіналу.

Відповідно певна комбінація метру й ритму або починає нову думку автора, або ж змінює композиційні елементи. Наприклад, знайомство божевільної з циганами відбулося з пісні-шумки. Репліки до цигана починаються 4-стопним ямбом

та «ямбом з хореїчним дисонансом» (Г. Сидоренко) («Хоч з гори та в воду (U'U|—U|—U|)), або ж 2-, 3-стопним ямбом («Хто, я? Чи ти?» (—|U—), «А діти єсть у вас?» (U—|U—|U—)), а сповідь про життя — тільки 14-складовим віршем.

Взагалі, у поемі помітна тенденція, притаманна Шевченкові, коли зменшення кількості стоп ямбічного віршорядка збігається з переломом у тематичному русі. Такий процес може «виділяти і посилювати змістові й інтонаційні переходи» [4, 138]. Наприклад, відьма перед сповіддю циганові веде мову про те, що вона зараз нібито уві сні й передбачає, що в такому стані загине:

Я вже ніколи не просплюсь.	U—U—UU—
Отак де-небудь і загину	U—U—UU—U
У бур'яні...	UU—

Поема «Відьма» з'явилася тоді, коли Шевченко тільки «розвертався» у силабо-тоніці. І хоча ще перші твори містили такий улюблений розмір як ямб (наприклад, «Причинна», «Мені однаково», «Гайдамаки», «А.О. Козачковському» тощо), його найкращі можливості він розвинув пізніше. На розвиток Шевченкового 4-стопного ямба насамперед вплинув російській вірш І пол. ХІХ ст., а пушкінська ритмічна інтонація закріпила освоєння розміру. Поєднання ямба в поліметрії з 14-складовиком надав поетові нові структурні можливості, які з часом більш відточувалися. Взагалі, самотність 4-стопного ямба Шевченка, як вважає дослідниця Наталя Костенко, «полягає в різноманітності акцентних характеристик, які співіснують у межах одного розміру, що пов'язано з різними стилістичними орієнтаціями великого поета» [2, 161]. І ми повністю з нею погоджуємося, оскільки в цій поемі пушкінський варіант акцентуації (послабленість першої стопи і посиленість другої) не набув широкого застосування. На противагу йому ми бачимо тут послаблення третьої стопи, як однієї з поширенішої Шевченківської варіації. Подеколи використовується повнонаголошеність:

Цигане слухають, сміються	U—U—UU—U
«І де ті люде тут візьмуться?»	U—U—U—U—U

Повнонаголошені ямбічні рядки, які у своїй природі мають чоловічий словоподіл, підсилюють урочистість інтонації, набуваючи характеру скандовки: «Дарма! Аби собі ходило» (U-U-U-U-U), «У нас, ей-богу, добре жить» (U-U-U-U-). Можливо й тому автор не зміг зовсім відмовитися від такого типу акцентуації задля підсилення емоційного фону.

Щодо словоподілів, то хотілося б навести складнішу схему, але не менш дієву у сенсі художніх означень. Для підсилення зображуваної картини поет використовує дактилічний словоподіл, який становить єдиний випадок у поемі: «І примирённому приснятьса» (UUU-UUUU-U).

Варіації метричних наголосів ямба в поемі «Відьма» досить різні. Сюди можна додати й пірихізацію I-ої та III-ої стопи («І на руках повиступала» (UUU-UUUU-U)); II-ої стопи, що взагалі не було характерно для 4-стопного ямба XIX ст., але з часом і цей тип поширюється у Шевченка («Постбóяла, а потім сіла» (U-UUUU-U-U)). I-а стопа також послаблюється, але такі випадки супроводжуються слабким наголосом на першому складі: «Хто з шашликом, а хто і так» (U-UUU-U-U-U-). А ось «особливої виразності в акцентному зміщенні у Шевченка набувають вигуки, поставлені на першу стопу 4-стопного ямба» [4, 120]: «Що, добре наші завдають?» (-U-UUUU-).

І, завершуючи тему акцентуації у поемі Шевченка «Відьма», хотілося б нагадати про те, що не тільки в ній, а й протягом всієї своєї творчості окремі наголоси поет розставляв не граматично, а ритмічно, прагнучи зменшити таким способом порушення метричного ходу вірша. Наприклад, щоб не порушувати ямбічний ритм: «Обідрані, трохи не голі» (U-UUUU-U-U); щоб не змінювати ритм 2-стопного амфібрахію у схемі коломицького вірша: «І з людьми і скаже» (U-UUU-U).

Підсумовуючи вище сказане, хотілося б виділити основні моменти в творчості Тараса Шевченка, які поєднали фольклорну та літературну традиції, взаємно збагативши їх та піднісши на вищий рівень. Це астрофізм творів, використання строфічних переносів, хиткість цезури, різноманітність акцентних

форм, вставки серед силабо-тонічних рядків суто народного вірша, рима та римування.

Шевченко сприймав і силабо-тоніку, і народнопісенні ритми не як віршовий канон, а як ритмічну основу, яку можна змінювати й розвивати, набуваючи інших форм. Його ритми, ніби нанизані на довгу безкінечну низку коштовні перли, зазвучали по-новому, зберігаючи першооснову. Творчість Тараса Шевченка живила й досі живить поетів і читачів.

Використана література:

1. Клочек Г. Енергія художнього слова. Зб. статей / Григорій Клочек – Кіровоград : редакційно-видавничий відділ КДПУ імені В. Винниченка, 2007. – 448 с.
2. Костенко Н.В. Українське віршування ХХ століття. Навчальний посібник / Н.В.Костенко / 2-ге вид., випр. та доп. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2006. – 287 с.
3. Наєнко М.К. Художня література України. Частина перша. Від міфів до реальності. Науково-популярний нарис / М.К.Наєнко. – К. : Видавничий центр «Просвіта», 2005 – 660 с.
4. Чамата Н.П. Ритміка Т.Г. Шевченка / Н.П. Чамата. – К. : Наукова думка, 1974. – 175 с.
5. Шевченко Т. Зібрання творів у шести томах (видання, автентичне 1–6 томам «Повного зібрання творів у дванадцяти томах») / Тарас Шевченко – Т.1: Поезія 1837–1847. – К. : Наукова думка, 2003. – 784 с.
6. Шевченко Т. Відьма. Поема // Шевченко Тарас. Кобзар. – К. : Всеукраїнське товариство «Просвіта» імені Тараса Шевченка, 1993. – С. 264–270.
7. Шевченківський словник. У 2-ох томах. Т.1. – К. : Головна редакція УРЕ, 1978. – 416 с.
8. Nota bene. Літературознавчий словник-довідник (За ред. Гром'яка Р.Т., Коваліва Ю.І.) – К. : Академія, 1997. – 749 с.

4.2. Звукова організація поеми.

Істинний вірш початково закладений у самій стихії мови (А. Шопенгауер), а поет щоразу філогенетично повторює процес словонародження. Поетична творчість починається зі створення нових поєднань підготовленого словесного матеріалу. Що ж до самого художнього тексту, то він наділений особливою енергетичною силою, яка найбільш «віддає» свій позитив тісному контактові «текст – реципієнт». Є. Маланюк стверджував, що у відсутності такої енергетичної зарядженості «вірш, хоч як технічно досконалий, зі всіма римами й алітераціями, залишається лише віршем» [4, 147]. Коли форма стає змістом, а зміст формою, з'являється повнота художнього втілення: «Образами мислить поет», – казали нам; насамперед він мислить – звуками» [2] – стверджував Вяч. Іванов.

Кожен митець прагне довести свій твір до ідеалу. Якщо ж поет не досягає повної завершеності або ж навмисно її уникає, його твір зберігає відбиток того шляху, де елементи початкового віршоскладання не до кінця «висвічують» образи та зміст. Романтики та ранні символісти виділяли низку таких мінливих образів, які невизначено «мерехтіли» у колі звуків (і у цьому вбачали ознаку істинного натхнення).

Т. Шевченко, створюючи гармонію контактів, підсилював враження, зміст та образність творів звуковими прийомами. Гармонія досягалася не «тільки між його почуваннями й поетичним словом, але й між ритмом дрижання його схвильованої душі й ритмом звукового її виразу» [5, 255].

Риму Шевченка досліджувало багато науковців (М. Богданович, Д. Загул, Л. Стеценко, Г. Сидоренко, П. Волинський, Є. Шабліовський, В. Коптілов, Н. Костенко), що припускалися різних думок. Наприклад, М. Максимович у ХІХ ст. докоряв поету у бідності рим («Недостатність освіти та лінь заважали йому строго поставитися до своїх творів, оброблювати їх» [1, 186], а Н. Чамата у ХХ ст. вважає, що у Шевченка «бездоганне чуття віршової форми» [7, 41].

У коло наших зацікавлень потрапила поема Тараса Шевченка «Відьма» (1847, 1858) [8, 264], що привернула увагу не тільки змістово-образною, а й звуковою побудовою. Сприймаючи думку багатьох дослідників про те, що у творах поета більшість рим неточних та граматичних дієслівних (як ознака народнопісенності), на матеріалі даного тексту хотілося б довести відмінну думку, домовившись про деякі поняття щодо даної категорії. Оскільки підрахунок вівся не тільки серед парних рядків, а й серед груп рядків, відповідно, й поділ рими здійснювався на рівні груп. Але в групах, які об'єднують від 2-х слів до 15-ти, можуть зустрічатися як точні рими, так і неточні, як граматичні, так і різнограматичні. Вважаючи нижченаведений аналіз умовним, прагнемо, насамперед, дослідити звукопис не тільки в римових групах, а й у словах та реченнях.

За нашими підрахунками в поемі «Відьма» 107 слів (з 484) залишилися незаримованими, решта – 377 – містять точне або неточне співзвуччя віршорядків. Якщо згрупувати їх, вимальовується така картина: 22 % всієї кількості рядків – неримовані, а 78 % – римовані. І якщо серед римованих груп 2 % – дактилічні рими, 14 % – чоловічі, 82 % – жіночі, 2 % – різнонаголошені, то серед клаузул приблизно такий же розподіл, тільки з урахування ще й гіпердактилічних, яких є мінімальний відсоток (пóкриткою, кíнулася), дактилічних – 4 %, чоловічих – 18 % та жіночих – 77 %. Наявність більшої кількості жіночих клаузул підтверджує думку Н. Чамати про те, що у Шевченка «досить багато непарних рядків <...> мають хореїчне, рідше ямбічне розташування наголосів» [7, 57].

Поліметрія твору (коломиїковий розмір, 12-вірш, різно-стопний ямб, хореїчні рядки) та enjambement створюють цікаві ритмічні та римові ходи. У «парність» віршорядків, як одній з ознак народнопісенності, можуть «вриватися» або не римовані рядки, або з'являються рими через один – кілька рядків. Подекуди створюється певна «ланцюговість» рими, до складу якої входять і точні, і неточні рими: *годувала – ховала – вимошчала – ходила – домовину – робили – положили – сховали – билина*

– *осталась* – *осталось* – *ходила* – *носила* – *бгала* – *оддавала* – *оженила*. Як бачимо, змінюючи кінцеві звуки (то голосні *а* – *и* – *у*, то подібні приголосні *л* – *н*) такий ряд накопичив енергію руху нещасливого життя (а останні п'ять рим – віршорядки весільної пісні, як антитеза до такого існування і нездійсненна мрія). Такі римові «ланцюги» частіше виникають у групах, в яких є неточні рими та дієслівні граматичні рими: *походила* – *пишалась* – *снилось* – *утопилась* або *насміялись* – *втопилась* – *одпочила* – *діждалась*, де змінні *а* – *о*, наголошені *а* – *и* та нарощення *сь* плавко «тримають» оповідь жінки.

Збільшення кінцевих звукових співзвуч породжує рими змісту (Д. Самойлов): *була* – *привела* – *сповила* – *однесла* – *пропила* – *упила* (оповідь жінки-покритки про народження близнят). У пісні про дітей цікава ланка утворюється з точних рим, одна група з яких омонімічна: *діти* (іменник) – *де діти* (дієслово) – *потопити* – *подушити* – *пропити*, в якій відчувається розпач матері при народженні байстрят.

Найчастіше саме неточні різнограматичні рими несуть змістове наповнення тексту (оскільки звуки легко змінюють один одного, не порушуючи потік думки): *буде* – *друже* – *бай-друже*; *одпочине* – *домовині* – *тином*.

Шевченкова рима рухома. Вона виникає в потрібний час і римове очікування не завжди справджене, тобто рима може виникнути в зовсім несподіваному місці, наприклад, через 3 – 6 рядків: *спочинеш* – *покинеш* – *загину* (через шість рядків) – *баговинні* – *одпочину* – *дитину*, або ж: *ти* – *цить* – *лежить* – *сходить* (різнонаголошена) (через п'ять рядків) – *одружить* – *положить* – *жить*.

Серед граматичних дієслівних груп (53 групи) – 68 % точних рим, 32 % – неточних; іменникових (18 груп) – 44 % точних, 56 % – неточних; серед прикметникових усього дві пари слів, рима однієї з яких точна, іншої – неточна. Серед різнограматичних (57 груп) – 38 % точних, 67 % – неточних. Як бачимо, саме граматичні дієслівні рими виходять на високий рівень точності (такі співзвуччя є ознакою фольклоризму, і пізніше,

на початку ХХ століття вважалися не надто високо майстерними у віршуванні). Народне віршування, як відомо наснажувало поета все життя. Але олітературити, знайти нові можливості для техніки вірша, поєднати з класичними зразками було однією з найхарактерніших рис поезії Т. Шевченка (опрацювання народних тем, сюжетів, символів, віршової техніки). У цьому напрямку трохи дивною нам видалася позиція Смаль-Стоцького, який прагнув знайти систему для пізнання мистецтва віршування Шевченка [5, 233], і на цій же сторінці він відповідає, що «система в Шевченка дійсно є, система музично-ритмічна».

Значна кількість розвідок, присвячених аналізу творів поета, доводить, що у шевченкознавстві вже вироблені певні схеми щодо розуміння мови митця, його образів, ритміки, метрики, рими тощо. Г. Сидоренко стверджує, що ««Неточність» рими стає характерною ознакою всієї творчості Шевченка, і це не тільки не послаблює ритм, а, навпаки, звільняє його від обов'язкових сковуючих рамок...» [6, 63]. Наші підрахунки доводять це твердження серед кінцевих римових груп, де 52 % – неточні рими, а 48 % – точні.

Серед неточних рим поеми «Відьма» велика кількість асонованих (*пити – молитись, недолею – помóлиться, баба – рада, пана – ката, пáни – нáми*) та алітерованих (*Україну – сина, лакеї – покої, продать – завдають, научала – лічила*). Зустрічаються нарощені рими (*люде – судять, Маріула – минулась, пити – молитись, гаю – Дунаю – погуляю – скупаюсь, допустили – помолилась, діти – подітись*), йотовані (*проклятий – шукати*), різнонаголошені (*чу́ла – бу́ла*), складні (*побудеш – дальш буде*) графічні алітеровані (*присняц:а – враниці, кицю – напиц:а – криниці*). При незначних відхиленнях у кількості «точна – неточна» рима, серед параметрів «бідна – достатня – багата» (ми враховуємо і опорні звуки одного ряду (*людей – дітей, колись – не журишь, хати – спати*)) розрив збільшується до якості «неповна». Тут кінцеве співзвуччя найчастіше «віддає» опорний звук іншому слову ліворуч від наголосу, або ж навпаки: *багáтому – убóгому*; інколи відбувається «змішування» різних та подібних звуків, коли слух не одразу «вихоплює» різницю

у вимові: *нікóму – комóрі, діток – квіти*. А взагалі достатня рима тримається класичного зразка: *палáти – придбáти; насміялись – дїждáлась, втопїлась – одпочїла*.

Дослідження внутрішніх комплексів співзвуч поєми надають широкі можливості трактування. Так, давні зразки народної творчості свідчать про укоріненість явища рими, яке «похідне від інших типів співзвуч, зокрема алітерацій, до яких слід зараховувати й асонанси» [6, 124]. Звісно, як і в кінцевих співзвуччях, у внутрішніх римових конструкціях часто виникають названі процеси: *попрощалась – помолилась, носила – плечима, тяжко – страшно*; різноскладові: *лягаючи – встаючи, добрі – добро, таку – сїку, нечестївий – занастїв*. За свідченням Г.Сидоренко, нарощена рима була однією з перших форм неточної рими: *ходила – молилась, цигане – звичайне, цигане – марно*, що інколи може породжувати й різнонаголошеність: *боюся – сорóблюся*.

Асонанс й алітерація можуть охоплювати і фрази, і цілі рядки:

Судом судять.

.....
Сама собі вона шептала
І тяжко, страшно усміхалась.

.....
Бери мене. У Бендери.

.....
Кажуть люде, що суд буде,
А суду не буде.

.....
І марою за собою.

В аналізованому творі внутрішня рима представлена неточними співзвуччями, лише подекуди зустрічаються точні. Найчастіше останні виступають в одному віршорядку в ролі однорідних дієслівних присудків: *без кадила, без кропила; квітчалась, пишалась; співала, танцювала; доробили, положили; сушити, варити*.

Що ж до строфіки твору, то можна сказати, що поема «Відьма» – це своєрідне строфоїдне утворення (зразки якого притаманні ліро-епічним творам Т.Шевченка), що поділяється на фрагменти за сюжетом (емфаза, діалог жінки з циганом, оповідь жінки) та вставними піснями (коломийки весільні та побутові, шумка).

Аналіз фонічних прийомів поеми Т.Шевченка «Відьма» довів нам невіддільність стилю поета від народнопісенності. Найяскравіше такий зв'язок втілений у ролі наголосу (ритму, ритміці та «локалізації» однакових звукових комплексів: суфіксів, кореня, закінчень), римуванні дієслівних закінчень та суміжному римуванні, різних видів неточної рими (асонована, алітерована, нарощена). При видимій простоті, стимульованій народнопісенним віршем, в поемі виникають складні звукові сполуки та конструкції. Рими Т.Шевченка, за словами Г.Сидоренко, яка порівнює їх із непомітною пташкою, «...допомагають розвиватись поетичному баченню світу» [6, 128].

Використана література:

1. Зеров М. Лекції з історії української літератури (1798 – 1870) / Микола Зеров / [Під ред. Дорін В., Горзлін і Оксани Соловей]. – Видання Канадського інституту українських студій: Вид-во Мозаїка, 1977. – 271 с.
2. Іванов Вяч. К проблеме звукообраза у Пушкина / Вяч.Іванов / Електронний ресурс. Режим доступу: <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1283>
3. Кудряшова О. Ритміка поеми Тараса Шевченка «Відьма» / Оксана Кудряшова // Система тексту: інтеркультурний вимір. – Т.2. – Серія: Філологічні науки [за ред. М.Зимомрі, Кеміня В., І.Зимомрі]. – Київ–Дрогобич, 2008. – С. 162–170.
4. Маланюк Є. Книга спостережень. У 2 томах / Євген Маланюк. – Торонто, 1962. – Т.1.
5. Смаль-Стоцький С. Т.Шевченко. Інтерпретації / С.Смаль-Стоцький – Черкаси : Брама, 2003. – 366 с.
6. Сидоренко Г. Ритміка Шевченка / Г.К.Сидоренко. – К. : вид-во Київського університету, 1967. – 183 с.
7. Чамата Н.П. Ритміка Т.Г. Шевченка / Н.П.Чамата. – К. : Наукова думка, 1974. – 175 с.
8. Шевченко Т. Відьма. Поема // Шевченко Тарас. Кобзар. – К. : Всеукраїнське товариство «Просвіта» імені Тараса Шевченка, 1993. – С. 264–270.

4.3. Поетика легенди Лесі Українки «Ра-Менеїс».

Леся Українка

Ра-Менеїс

Ра-Менеїс була горда цариця, дочка фараонів,
Гарна й страшна, мов Урея, змія золота,
Що обвивала подвійний вінець двох Єгиптів,
Мала чоло діамантове й темні рубінові очі.
Вдача в цариці була, мов Нілу підступні води,
Що впливають з таємних джерел, не відомих нікому;
Влада цариці була, немов африканське сонце,
Мов потужний самум, що не хоче й руїни лишити.
Весь Єгипет стогнав, мов співучий колос у пустині,
Владу важку несучи гордої Ра-Менеїс;
Часом він ворухивсь, наче лев у кайдани закутий,
Глухо порикував, наче підземний вогонь,
Тяжко придавлений гнітом гори кам'яної.
Але як тільки з'являлась до люду цариця
З гордим, немов діамантовим, чолом, як тільки
В темних, карих очах прокидались рубінові іскри,
Миттю лев той народний під ноги цариці лягав,
З усміхом сфінкса цариця йому наступала на шию.
Ра-Менеїс панувала і в храмах нарівні з богами.
Всі камінні богині робились до неї подібні;
Руки майстрів заселили пустиню навколо Єгипту
Людом колосів з обличчям гордої Ра-Менеїс.
І не було ні одної струни на єгипетських арфах,
Щоб не співала хвали повновладній цариці Єгипту.
Ра-Менеїс будувала собі піраміду в пустині, –
Більше лягло там людей, ніж каміння, паленого сонцем.
Але не встигла вгорі загостритися царська могила,
Як над Єгиптом було вже одне тільки сонце – небесне.
Ра-Менеїс на пурпурове ложе злягла – і не встала.
Тихо лежала цариця в сповивачах, повних бальзаму,
З блідо-злотистим обличчям, неначе з слонової кості,

А над чолом, як і перше, сіяла корона –
Двох Єгиптів вінець і змія золотая Урея.
Ра-Менеїс положили у барку червону,
І поніс її, тихо колишучи, далі, все далі
Ніл жовтоводий, свята непрозора річка.
В білих убраннях жерці в срібнії систри дзвонили,
Плачем великим ридали невільниці чорні,
Шати свої роздираючи, раннячи тіло до крові,
Густо-червонії краплі падали в жовтую воду;
Арфи сумні голосили, квилили єгиптянок співи;
Лотоса квіти блакитні, в'януци, гнулись додолу.
І плила так червона барка, мов сонце, на захід.
Ледве ж на берег пісковатий, де вже виднілись високі
Гори-могили царські, винесли тіло цариці, –
Люд заступив йому путь. Бачив лев, що розбиті кайдани!
Білих жерців розігнав, потопив усіх чорних невільниць,
Вирвав арфи в єгиптянок і на тріски поламав,
Лотоса квіти стоптав і барку спалив на кострищі,
Тіло цариці закинув далеко в пустиню, в піски.
Там їй вихри щороку могилу рухому робили.
Сонце лило свій огнистий бальзам на дочку свою вмерлу.
Час летів, і пройшли над Єгиптом віки незчисленні.
Вже й могили царські почали западати в руїну,
Вже й імення царські почали западати в непам'ять,
Руйнують стали руки безбожних гробниці і храми,
І не раз, як рука, чи повітря, чи сонце торкались
Тисячолітнього трупа – він розпадався на порошок,
І сміялись безумні нащадки, що й мумії предків не вічні...
Раз на північ ішов караван, щоб одправить за море
Награбовані скарби з руїн фараонів забутих.
Попереду везли саркофаг величезний порожній,
Чорний камінь на сонці блищав, мов розпечена бронза,
Ледве сунули десять верблюдів тягар той пекучий.
Раптом передній погонич, ідучи, спіткнувся.
Глянув додолу й відскочив, ужалений страхом, –

Під ногами у нього лежала гадюча голівка,
І палали, мов іскри, на сонці червонії очі
«Ля Ілляга! – сказав йому шейх каравану. –
Ся гадюка не з тих, що збавляють життя правовірним, –
Гляньте, вона золота, в неї очі – коштовні рубіни».
І власноручно почав підводити з піску ту гадюку,
Але слідом за змією з піску підвелось зненацька
Мертве обличчя в подвійній короні Єгипту,
Ра-Менеїс підвелася, дивно-нетлінна цариця,
І здавалось, мов погляд таємний ховають закриті повіки,
А блідії уста ледве стримують усміх ворожий.
Скам'яніли погоничі, вгледівши мертву царицю.
Тільки шейх правовірний не втратив святого спокою,
Він не лякався жінок, ні живих, ані мертвих,
Звук тільки ціну складать їм на гучних базарах.
Він подумав: «Ся жінка ціни в нашім краю не має,
Але безумнії джаври заплатять безумнії гроші» –
І наказав обережно забрати з піску ту царицю
І покласти її в саркофаг, не грабуючи злота.
Царським ложем здавалася чорна важка домовина,
Як заблищала над нею змія золота Урея.
Але закрилося гучно каміннеє віко,
Ра-Менеїс заховалася назавжди від ясного сонця.
Далі пісками сипкими до моря подавсь караван,
Без перешкоди дійшов до приморського людного міста.
Не помилився розсудливий шейх: справді, джаври безумні
Гроші безумні йому заплатили за мертву царицю
І повезли її геть через море на північ.
Там на півночі, далеко, в тім місті, що вкрите туманом,
Де так шумує життя, мов холодний потік верховини,
Люди північні поставили храм для богів всього світу,
Він же й гробницею був для всього, що колись панувало.
Тільки боги не були вже богами, а все неживе
Там навіки втерло надію воскреснути знову.
Отже, в тім храмі покласти хотіли гордую Ра-Менеїс.

Плив корабель, роздираючи хвилі, не день, не годину,
Витримав бурі, не збився з дороги в тумані,
Тишу морську переждав, минув усі скелі підводні,
Далі і далі все мчав, пронизаний вітром холодним.
І чим далі на північ плила неживая цариця,
Тим холодніша ставала пекуча колись домовина,
І виступали на чорному камені сльози солоні.
Як привезли саркофаг вже до брами новітнього храму,
Був він холодний, важкий, мов крижина з північного моря,
Як підняли його білі раби, щоб понести й поставити в храмі,
Руки не здержали, впав саркофаг, і земля застогнала.
Десять рабів він скалічив і сам розколовся надвоє.
Леле! розбилося ложе гордої Ра-Менеїс!
І сказали один до другого нові фараони,
Ті, що платили за неї безумні гроші арабам:
«Хай там розбилась труна, але наша цариця зосталась,
Тисячоліття минали, вона ж не змінилася й досі.
Наша цариця коштовна, владарка Ра-Менеїс».
І відхилили розколене віко того саркофага...
Що ж там було? Жмут сповивачів тонких, твердих від бальзаму,
Жовтії кості, покриті порошком вогким,
Чорні пасма волосся, між пасмами тими
Матовим блиском ясна подвійна корона Єгипту
І сяли рубінові очі змії золотої Уреї.
Холод безжалісний, вогкий, знищив безсмертну царицю,
Що пролежала віки під єгипетським сонцем жарущим,
Дивну нетлінність і вроду черпаючи з хвиль променистих.
Ра, бог південного сонця, в північній країні не правив,
Правив там холод ворожий і вогкість байдужа туману.
Мусила в землю вернутись гордая Ра-Менеїс.
25.07.1900.

Освіта дітей сім'ї Косачів силами їхньої матері Олени
Петрівни (Олени Пчілки), яка передбачала навчання тільки в до-
машніх умовах, змогла розкрити в них різнопланові можливості.

У Лесі на підставі дитячих вражень виникало й формувалося уявлення про існування кількох світів – свого, добре відомого й знаного, та іншого – незнайомого, який цікавив і приваблював своєю таємничістю. Дівчина багато читала, всотуючи різну інформацію. Знаючи багато мов, перекладаючи з них, вона прагла тісно ознайомитися з літературою інших країн. Відомі свідчення М. Драгоманова та А. Кримського про часте звернення дівчини по фахові консультації й наукову літературу: Леся намагалася не тільки не допускати помилок у певних питаннях, а й обґрунтовувати знання, глибоко розбиратися з поставленою темою.

Незаперечний той факт, що в сім'ї Косачів старші діти, в обов'язки яких входило виховання молодших, мали б ще й навчати їх. До цього молода Леся підходила серйозно та вимогливо. Замолоду Леся Українка розкривається нам як цілісна, вольова, принципова й скрупульозна людина. Наприклад, на той час глибоких шкільних підручників з історії стародавнього Сходу існувало мало. Російськомовні мали вигляд «кратких», наприклад, 1903 року, присвячений княжнам Ользі Миколаївні та Тетяні Миколаївні (за ред. З.А. Рагозіної) [5], або ж не високого гатунку. Так, в 19 років Леся опрацьовує матеріал і пише посібник для сестри Ольги, який остаточно завершує після «живого» відвідування Єгипту у 1910 – 1912 рр. Найповніші праці, що використовувала Леся при написанні цієї наукової роботи, це Л. Менара (давніший) та Ш. Маспера, А. Кримського, а також поради та матеріали дядька М. Драгоманова. «Стародавня історія східних народів» побачила світ у Катеринославі (Дніпропетровську) вже після її смерті, у 1918 р. стараннями сестри Ольги Косач-Кривинюк. Отже підручник готувався протягом 13-ти років.

Глибоке студіювання орієнтальних пам'яток викликало зацікавлення поетеси до літератури Сходу. Леся захоплюється перекладами з Рігведи і переспівує їх з французької та англійської мов. Єгипетська тема лишає слід і у власних поезіях («Сфінкс», «Ра-Менеїс», «Напис в руїні»). Близьке знайомство з Єгиптом у 1910 році дає новий потужний поштовх до написання поезій та ліричних драм, перекладів давньоєгипетської лірики (з німецької мови).

Захопленість поетів Європи та Росії (К. Бальмонт «Єгипет» (1908), «Орхідея» (1908), «Край Озїріса» (1914); Н. Гумільов «Воїн Агамемнона» (1909), «Капітани» (1909), «Родос» (1912), «Китайські вірші» (1918), «Єгипет» (1919) тощо) Східним світом розкривала появу нових тем та образів. Дослідження ж «єгипетської» творчості Лесі Українки, «її Єгипту» (О. Забужко) було і є «окремою плямою» на нашій літературній мапі» [3, 387].

«Єгипетська лихоманка» заповонила ХІХ століття. Зацікавленість Єгиптом простежується від наслідування стилю в архітектурі та мистецтві до збирання колекцій та відвідування країни. Дослідниця Огнєва О.Д. вважає, і ми погоджуємося з нею, що у Лесі Українки «подальший зоровий ряд вражень, отриманих в Петербурзі і, можливо, закріплений знайомством з давньоєгипетськими зібраннями чи Дерпту, чи Полтави, чи Києва <...> постав каталізатором поезій «Ра-Менеїс» та «Сфінкс»» [11, 134]. Вперше з музеєм давньоєгипетських творінь Леся Українка ознайомилася в Берліні (1899) під час лікування. Зібрання колекції Берлінського музею вразило поетесу. Можна припустити, що сприйняття єгипетського світу чуттєво поглиблюється від нових надходжень до музеїв Києва, Одеси та Петербурга (1897–1990 рр.).

Жанром поетичного твору «Ра-Менеїс» авторка обрала легенду (лат. legend – те, що має бути прочитано), оскільки історія стародавнього Єгипту певною мірою є міфічною: достеменно невідомо багато фактів, які ми можемо навіть додумати або ж і дофантазувати. Легенда, що є «невеличким оповіданням в прозі або віршах, побудованим на матеріалах народних переказів» [9, 143], і є тим засобом, який зможе «витягнути» на поверхню глибшу тему і проблематику твору та якнайкраще розкрити її.

Одразу привертає увагу читача назва, з якої і варто почати аналіз поезики, оскільки для Лесі Українки «придумати заголовки – то значить написати половину твору» [4, 252]. «Ра», як відомо, у давніх єгиптян – верховний бог Сонця. Щодо другої частини слова – «Менеїс», то наша версія пов'язана із першим царем Єгипту Меною. Мена належав до першої династії

фараонів. Він об'єднав корони Верхнього та Нижнього Єгипту та заклав й побудував місто Мемфіс [5, 26]. «Мена» – означає «міцний», «той, що стоїть вічно». Відповідно до аналізу двох частин імені етимологічна назва легенди матиме щось на зразок «божественне та вічне».

Перші ж рядки з описом цариці переносять нас в міфічний Єгипет: «Ра-Менеїс була горда цариця, дочка фараонів». Семантика твору насичується відповідними до єгипетської теми словами: «фараони», «влада», «руїни», «піраміди», «саркофаг», «сфінкс», «лотос», «колос» і т.д. Відповідна лексика створює ілюзію нашої присутності в часі. Початок твору містить життєпис однієї з жінок-фараонів того часу Хатшепсут. Вдова фараона Тутмоса II, відповідно до традиції, зайняла його місце, щоб владарювати до повноліття свого пасинка. Подив істориків викликає те, що єгипетська традиція передбачала перехід права успадкування трону через жінку без її царювання. Наводиться кілька версій, чому і як Хатшепсут «затрималася» на троні років на 20. Під час влади жінки-фараона війни не велися й цариця присвячувала свій час на будівництво храмів та пірамід; її увагу привертала мирні мистецтва; вона піклувалася про розвиток багатств імперії. І хоча цариця уславлювала більшістю саму себе, її діяльність однак піднімала загальнокультурний рівень країни (до речі, зберігся її храм в Дейр ель-Бахрі).

Поетеса змогла в невеличкому уривку «пройти» шляхом діянь відомої жінки-фараона: «горда цариця», «Влада цариці була, мов африканське сонце, // Мов потужний самум, що не хоче й руїни лишити», «Ра-Менеїс панувала і в храмах нарівні з богами», «будувала собі піраміду в пустині», єгипетські арфи співали хвалу «повновладній цариці Єгипту», «Руки майстрів заселили пустиню навколо Єгипту // Людом колосів з обличчям гордої Ра-Менеїс». Будівництво погребального храму велося руками простого люду, алегорично названого Лесею «левом», «царські» риси якого проявляться тільки після смерті владарки. При її житті народ не міг збунтуватися, оскільки релігія Єгипту підносила фараонів до богів. Алегорична цариця-гора стримувала

незадоволення народу-лева: «Глухо порикував, наче підземний вогонь, // Тяжко придавлений гнітом гори кам'яної». Люди важко працювали на будівництві «вічної домовини» цариці: «Більше лягло там людей, ніж каміння».

Твердість і волю, владу Ра-Менеїс поетеса влучно передає семантикою царських лаштунків («вінець двох Єгиптів» – символ царювання на всій землі; вінець обвиває змія Урея – символ могутності, творення та руйнації, а її тіло-спіраль – символізує розвиток світу), портретними рисами («чоло діамантове», «рубінові очі»), манерою владарювання (порівняння – «Вдача в цариці була, мов Нілу підступнії води», перифраз і порівняння – «Весь Єгипет стогнав, мов співучий колос у пустині», метонімія – «З усміхом сфінкса» тощо).

Частина переказу про царицю завершується її смертю («Ра-Менеїс на пурпурове ложе злягла – і не встала») та руйнацією єгипетської давньої цивілізації («Вже й імення царські почали западати в непам'ять»). У легенді говориться про те, що «Давнє царство завершилося одноосібним правлінням цариці. Чи було правління жінки причиною занепаду чи тільки його симптомом, ми сказати не можемо» [10, 95]. Цей занепад Леся Українка змогла розкрити за допомогою одного символу – квітки лотоса. Лотос з'являється в зображеннях богів Сонця в Єгипті та Індії. Його квітка символізує космос, який піднімається з хаосу, означає смерть і життя. У єгиптян лотос позначає вогонь інтелекту, творення, відродження, плодючість і безсмертя царської влади. Можна стверджувати, що авторка була чудово обізнана зі східною символікою: «Лотоса квіти блакитні, в'янучи, гнулися додолу» – місткий і точний факт занепаду в країні. А народ, виборюючи собі свободу, також доклав своїх рук до руйнації: «лотоса квіти стоптав».

Друга умовна частина несе в собі повчальний момент, що й притаманно жанрові легенди [8, 547]. З роками руйнуються храми та гробниці «руками безбожних». Награбоване вивозиться за море й продається жадібним до багатства. Але не все стікається до єдиних владних рук. На півночі джаври (зневажлива

назва християн) побудували храм «для богів всього світу, // Він же й гробницею був для всього, що колись панувало». Лексичне значення слова «храм» точно відповідає сутності слова «музей». Для збереження архітекτονіки твору Леся Українка вводила тільки відповідну лексику прикмет місця й часу. І тому храм тут виступає символом музею. Саме туди, викуплену мумію цариці за «безумні гроші», і везли північні люди.

Корабель із саркофагом витримав усі дорожні перешкоди: і туман, і тишу, і вітри холодні, і скелі підводні. Із подальшим наближенням до кінцевого пункту на північ «домовина» чомусь холоднішала, а коли знімали її, ще дужче обважніла. Не втримали важкий саркофаг, впав він і розколовся надвоє. У «труні», як з'ясувалося, від тіла лишилася ясна корона зі змією Уреєю та «жовті кості, покриті порохом вогким». Міфічність початку закінчилася реальністю життя. Північ, «холод безжалісний, вогкий» знищили царицю.

О. Забужко поставивши питання про смисл смерті в українському міфі, знайшла відповідь: смерть потрібна для створення переваги «трансцендентного, вічно-сущого, абсолютного – над земним, зниким, проминальним» [3, 278]. Феміністичне забарвлення легенди про владарку двох Єгиптів набуває іншого відтінку. Слова Лесі Українки про те, що в неї «заєнес Lebens [десять життів]» [3, 81] втілені в розшифрованій нами назві твору – «божественне й вічне», тобто тільки віки владні над тілом, а людська пам'ять та історія здатні до збереження. Зрозуміння смерті Ра-Менеїс втілює рису модерності, яка осягається миттю, а не тяглістю, цінністю минушого, проминального й змінного.

Основна теза єгипетської релігії стверджує те, що «є велика кількість різних способів тлумачення будь-яких явищ, що існують – і всі вони істинні» [10, 318]. І тому в нас виникла версія, що структурний поділ легенди на дві культури – південну та північну – створює алюзію поділу Російської імперії, а саме на Україну та Росію. Можливо на зламі сторіч після офіційного визнання російською Академією наук української

мови створювалися певні проблеми двомовності України. І Лесю Українку, яка чудово знала російську літературу, «стежила за літературними процесами з не меншою увагою, ніж за європейськими <...> і сама брала в них участь, співпрацюючи з російськими виданнями» [3, 530], хвилювали певні проблеми. Стилiзація (у фемiністичному русі легенди) культури Давнього Єгипту в нашому випадку якнайяскравіше зобразила «сонячність» півдня, України в порівнянні з «холодом» і «туманом» півночі, Росії: «Ра, бог південного сонця, в північній країні не правив, // Правив там холод ворожий і вогкість байдужа туману».

Двоплановість твору підкреслює і його головний образ – Ра-Менеїс, яка виступає всевладною жінкою-фараоном, наближеною до богів та безправним тілом-мумією, як можливість того, що з ним можуть поступати так, як комусь бажається. Наприклад, народ-лев, відчувши себе без кайданів, закинув тіло цариці «далеко в пустиню, в піски», де «їй вихри щороку могилу рухому робили»; шейх каравану продав мумію «безумним джаврам» за «безумні гроші», а «нові фараони» прагли мати її у своєму храмі-музеї. Дві культури яскраво виступають у творі антитезою: південь – північ, сонце – холод, самум – туман, спека – вогкість.

Проявляються два рівні й у ремінісценції кольористики твору. Протилежність білого й чорного пов'язана із «гарячими», доповнюючими один одного жовтим і червоним. Антитеза «біле – чорне» виникає на рівні «південь – північ»: на півдні – «чорні невірні», «чорний камінь», на півночі – «білі раби», «сльози солоні». Два етнічних кольори Єгипту – жовтий та червоний – створюють архетипальність місцевості (золото, рубін, пустеля, сонце, води Нілу). Метафоричні епітети загострюють улюблені кольори Єгипту: «чоло діамантове», «іскри рубінові», «очі рубінові», «ложе пурпурове», «огнистий бальзам», «розпечена бронза», а постійні епітети-кольори наворачтають нас на Україну: «очі карі», «убрання білі», «квіти блакитні», «камінь чорний», «густо-червоні краплі».

Цікава картина розгортається зі спостереженнями в тексті над семантикою слова «сонце», яке в творі зустрічається (11!) разів. Спочатку влада цариці порівнюється зі світлом («мов африканське сонце») з натяком на її відношення до бога. Потім постає сонце-зłodий, що пече каміння, яке зносили люди на храм. Після смерті жінки-фараона на небі лишається одне сонце – «небесне». Червона барка, в яку поклали тіло померлої, була «мов сонце» (світилася від «сонячного» тіла цариці), і плила вона на захід (до річі, західний напрямок отожднюється у поетеси з вищою культурою), але народ зупинив подальший її хід і закинув тіло цариці «далеко в пустиню, в піски». Сонце всі віки постійно «лило свій огнистий бальзам на дочку свою вмерлу», а інші мумії «розпадались на порох», коли воно їх торкалося. Під промінням сонця чорний камінь саркофагу цариці набув кольору «розпеченої бронзи» й воно ж підсилювало дію царського охоронця – змії Уреї («І палали, мов іскри, на сонці червоні очі»). І читачеві стає зрозумілим ще до фіналу, що мумія не зможе дістатися півночі, оскільки під кришкою «домовини» «Ра-Менеїс заховалась назавжди від ясного сонця». Сонце виступає оберегом жінки-фараона. Бувши дочкою бога Ра, вона «трималася» завдяки «єгипетському сонцю жарущому», а північ поклоняється іншим богам: «Ра, бог південного сонця, в північній країні не правив».

Оберегом виступає й змія Урея, «змія золотая», яка з'являється протягом усього сюжету. В Давньому Єгипті зображення змії кріпилося до лоба фараона на ознаку його владарювання на землі й на небі. Цей символ виникає на початку твору, при житті цариці, а далі – постійно супроводжує її тіло. Навіть «срібні систри», в які дзвонили «в білих убраннях жерці», в своїй будові наоса мали змію урею. За легендою, звуки сістра прогонюють сили темряви, а, отже, жерці штучно «викликали» сонце для померлої цариці. Завдяки золотій Уреї знайшли мумію Ра-Менеїс («Глянув додолу й відскочив, ужалений страхом, – // Під ногами у нього лежала гадюча

голівка»). По-царськи зблиснула змія на лобі цариці перед тим, як закрили віко саркофагу. А коли після жінки-фараона лишилося «Жмут сповивачів тонких, твердих від бальзаму, // Жовті кості, покриті порохом вогким, // Чорні пасма волосся», змія Урея й тут не втратила найсильнішу свою силу, символу вічності та циклічності Світу. Ра-Менеїс «мусила в землю вернутись», але сяючі «рубінові очі змії золотої Уреї» провіщали новий активний початок, імпульс, який запустить «механізм» проявлення Світу.

Як бачимо, авторка приділяє велику увагу нюансам, що і є характерною рисою модерного митця, «без якої неможливо осягнути складність і переломність часу, коли міняються чи не всі ціннісні орієнтири» [1, 110].

У легенді Леся Українка використовує дактиль, гекзаметр та гекзаметр зі змінною анакрузою, що утворює анапестичний розмір, і було властиво тодішньому українському віршеві:

Він не лякався жінок, ні живих, ані мертвих

–w-w//w-w-u

Але не встигла вгорі загостритися царська могила

–w-w//w-w-w-u

Тільки шейх правовірний не втратив святого спокою

u-w-u//u-w-w-u

Безсистемність використання різних розмірів викликає й відповідну їхню модифікацію. Так, наприклад, присутній у творі 5- та 6-стопний анапест («Награбовані скарби з руїн фараонів забутих» (U^U-UU-U//U-UU-UU-U), «І сміялись безумні нащадки, що й мумії предків не вічні...» (UU-UU-U U-U//U-UU-UU-U)); 5- и навіть 7-стоповий дактиль («Але закрилося гучно каміннеє віко» (–UU-UU-U//U-UU-U), «Як підняли його білі раби, щоб понести й поставити в храмі» (–UU-UU-UU-//UU-UU-UU-U)).

Тільки один раз зустрічається віршорядок пентаметра, який з попереднім, написаним гекзаметром, утворює елегантний дистих, що й надає творові героїчного забарвлення:

Весь Єгипет стогнав, мов співучий колос у пустині,
-U-UU-//UU-UU-UU-U

Владу важку несучи гордої Ра-Менеїс
-UU-UU-//--UU-UU-

Гекзаметр відзначається або «чистою» схемою, або ж моделями із заміною трискладової, дактилічної, стопи на двоскладову, хореїчну. Найчастіше така заміна відбувається на I-й стопі («В темних, карих очах прокидались рубінові іскри» (-U-UU-//UU-UU-UU-U), на III-й («Лотоса квіти стоптав і барку спалив на кострищі» (-UU-UU-//U-UU-UU-U)), почасти, на II-й та III-й («І власноруч почав підводити з піску ту гадюку» (U//UU-U-//U-UU-UU-U)).

Цезура в цьому гекзаметрі може бути як чоловічою, так і жіночою та дактилічною (досить рідко):

Гроші безумні йо | му' // заплатили за мертву царицю;
Ра-Менеїс захо | в'а' // дась // назавжди від ясного сонця;
Мала чоло діамá // н то | ве // й темні рубінові очі.

Як бачимо, стилізовані античні розміри Лесі Українці досить змодельовані. До таких зразків вона зверталася переважно в творах на «східну» тематику, наприклад, «Зоря поезії» (1898), «Ніобея» (1902), цикл «Весна в Єгипті» (1910) тощо. Вправи поетеси в античній метриці, як відомо, дали подальше зацікавлення та їх розвиток у неокласиків, які обрали її (метрику) за обов'язковий елемент поезики.

Російський поет К. Бальмонт стверджував, «що кожне слово є статуя Єгипетського храму, яка промовляє, тільки потрібно зрозуміти цю статую і вміти поворожити над нею, щоб вона не залишалась безмовною» [2, 290]. Якщо людину щось хвилює, вона шукає можливість передати свої думки та почуття. Шляхи такої «трансмисії» у кожного свої. Леся Українка лишила по собі великий та цінний спадок, розкритий умінням промовляти до кожного, а сама вона не боялася «обернутися в легенду» [7, 277].

Використана література:

1. Агеєва В.П. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія / Агеєва Віра Павлівна. – К. : Либідь, 1999. – 264 с.
2. Бальмонт К.Д. Стозвучные песни: Сочинения (избранные стихи и проза) / К.Д. Бальмонт. – Ярославль : Верх.-Волж.кн.изд-во, 1990. – 336 с.
3. Забужко, Оксана. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – 2-е вид., виправл. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
4. Квітка К. На роковини смерті Лесі Українки / Климентій Квітка // Спогади про Лесю Українку. – К. : Рад.письменник, 1963. – С. 220–254.
5. Краткая всемирная история. Выпускъ II. Древнѣйшій Египет / За ред. З.А. Рагозиной. – С.-Петербургъ : Изданіе А.Ф. Маркса, 1903. – С. 26–49.
6. Леся Українка. Ра-Менеїс / Леся Українка // Вибране. Поезії. Поєми. Драматичні твори / упор. Л.С. Дем'янівська. – К. : Дніпро, 1977. – С. 145–148.
7. Леся Українка. Твори в 12 т. / Леся Українка. – Т.11. – К. : Наукова думка, 1979. – 287 с.
8. Літературознавча енциклопедія : У двох томах / Авт.-укл. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т.1. – 608 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
10. Мертц Б. Красная земля. Чёрная земля. Древний Египет: легенды и факты / Мертц Барбара / Пер. с англ. А.И. Коршунова. – М. : ЗАО Центрополиграф, 2004. – 457 с.
11. Огнева О.Д. Східні стежини Лесі Українки (Статті та матеріали) / О.Д.Огнева. – Луцьк : Волинська книга, 2007. – 236 с.



4.4. Метрична проза Грицька Чупринки.

Пошуки нових інтонацій сприяли розвитку в символізмі своєрідних маргінальних форм, зокрема на межі прози й вірша. З цього погляду неабиякий інтерес становить твір Г. Чупринки «Доказ безсмертя» [2, 451], написаний метричною (метризованою) прозою:

Я так жду, я так хочу весни, що боюся її
не побачить
І коли вона справді прийде вже тоді, як я
буду лежати в могилі, то прийди, я
прошу, і скажи мені, крикни, що вже
царство весни, царство щастя і волі
настало навколо!
Ні не треба приходити! Ти будеш далеко
од мене.
Тільки мрією, з духом з'єднавшись моїм,
легким вітром шелесни квітками, та
листям, та вранішнім цвітом вишень.
Я почую...
Сяйво, пахощі й квіти весни єсть для мене
божественний доказ безсмертя.

Навіть при першому прочитанні відчутна чіткість у чергуванні наголошених і ненаголошених складів від початку до кінця тексту. І вже це дає підстави для висновку, що наведений твір не можна вважати верлібром, оскільки верлібр не передбачає наскрізної міри повтору («метричний верлібр» – це оксюморон (буквально – *дотепнобезглузде*). Запишемо текст відповідно до фразового поділу з членуванням на рядки (для наочності пронумеруємо кожен рядок):

1. Я так жду, я так хочу весни,
2. Що боюся її не побачить.
3. І коли вона справді прийде вже тоді,
4. Як я буду лежати в могилі,
5. То прийди, я прошу,

6. І скажи мені, крикни,
7. Що вже царство весни,
8. Царство щастя і волі настало навколо!
9. Ні не треба приходить! Ти будеш далеко од мене.
10. Тільки мрією, з духом з'єднавшись моїм,
11. Легким вітром шелесни квітками, та листям,
12. Та вранішнім цвітом вишень.
13. Я почую...
14. Сяйво, пахощі й квіти весни
15. Єсть для мене божественний доказ безсмертя.

Цікаво те, що кількість рядків і в першому варіанті запису, і в другому однакова й дорівнює 15-ти.

Метричний запис твору дає можливість з'ясувати, що він написаний різностопним анапестом, тобто в ньому чітко представлені трискладові стопи з наголосом на третьому складі (UU–), і цієї чіткості дотримано протягом усього тексту, за винятком 12-го рядка, написаного тристоповим амфібрахієм, що призводить до утворення трискладника зі змінною анакрузою. Кількість стоп варіюється – від однієї («Я почую...») до п'яти («Ні не треба приходить! Ти будеш далеко од мене»). Отже, членування метризованої прози на рядки часом є досить складним завданням, але воно прояснює метричну композицію, а також визначення клаузул. У цьому вірші використано чоловічі та жіночі клаузули й різні схеми римування: перехресне (аВаВ) та парне (ааВВ). Численні повтори смислової домінанти – «весна» – є й інтонаційним засобом організації поетичного тексту.

Ритміко-інтонаційна структура метризованої прози та способи її визначення є важливим віршознавчим питанням. Ця проза (подеколи її називають позірною) максимально наближена до вірша (метрична), але не поділена на віршовані рядки. Загалом, С. Кормилов пропонує розглядати ритм прози за кількома параметрами: з погляду рівномірності розподілу наголошених складів; коливань числа тактів у фразі та співвідношення висхідних та низхідних фразових інтонацій [1, 72]. Метрична (або метризована чи ритмізована проза) – літературознавче поняття, вживане у різних значеннях; часто трактується як перенесення віршових розмірів на терени художньої прози.

Художня проза пов'язана переважно з епічним, розповідним нарративом, хоча трапляється й лірична проза (зокрема й вірші в прозі). «Вірш різко протистоїть прозі в тому, що у прозі ритм є результатом змістової і виразної конструкції мови, тоді як у вірші ритм є визначальним моментом, зміст і вираз входять у рамки ритму. Слова у віршах наче випирають, виступають на перший план, тоді як у прозі ми затримуємось лише на центральних словах речень» [1, 75]. В аналізованому творі найпомітнішими словами є – «весна», «могила», «я».

Отже, фонетично організована проза з відчутною для слуху закономірністю чергування певних звукових елементів (звукових повторів, наголошених і ненаголошених складів та ін.) і є метризованою прозою, де є найвідчутніша ритмічна впорядкованість перед синтаксичними паузами. В російській прозі такий ритм присутній у творах М. Ломоносова, М. Карамзіна, М. Гоголя («Чуден Днепр при тихой погоде»), І. Тургенева («Стихотворения в прозе») та інших. У вузькому значенні слова метризована проза – це проза, в якій простежуються стопові закономірності: у наведеному тексті Г. Чупринки, як уже йшлося, наголос падає на кожен третій склад, створюючи анапестичний метр. Така проза відрізняється від вірша лише відсутністю графічного поділу на віршові рядки.

Згідно філософської доктрини символізму, розглянути тематично вищенаведений вірш «Доказ безсмертя» можна в кількох аспектах. На думку А. Шопенгауера, засади якого символісти сприймали як аксіому, відповідь на запитання про призначення людини дає мистецтво: воно виявляє, хоча й не до кінця, ідеальну завершеність, цілісність світу й надприродну значимість людського життя. Мистецтво – витвір генія, таланту, який володіє надмірною здатністю пізнання. Здатністю за допомогою фантазії інтуїтивно бачити не те, що природа створила, а те, чого не досягла в спробі створення. Талант далекоглядний: він бачить цілі епохи, але не бачить того, що робиться поряд з ним, не знає людей. Якщо припустити, що у творі Г. Чупринки переживається передчуття близької смерті, а «весна» для поета – це початок

(або продовження) життя на новому рівні (або просто далі життя), то «могила» – це справжня його смерть. Він ніяк не дочекається весни, а жадає її зустріти («Я так хочу весни, що боюся її не побачить...»). Просить сповістити йому, навіть мертвому, про її прихід. Але щоб звістка дійшла до нього, треба спуститись у царство мертвих, з якого нема вороття. Водночас зрозумівши про небезпеку, він зупиняє її, бо хоче життя для коханої («Ні, не треба приходить»). Від життя до смерті велика відстань («Ти будеш далеко од мене»). Звістку про весну він почує і в могилі. Душа поета почує її через «...сяйво, пахощі й квіти весни...». Метафізиці смерті поет протиставляє безсмертя природи, завершуючи твір близьким до народної творчості вічним мотивом (таким улюбленим українськими поетами) – «цвіту вишень», – що прикрашає сумний твір .

Можна запропонувати й інше трактування змісту твору «Доказ безсмертя». Умовно поділивши його на три частини, зваживши на те, що «весна» – символ пори «царства і волі», можна так позначити композицію твору:

- 1 частина – Очікування
- 2 частина – Оповідання
- 3 частина – Доказ

Кожне слово несе своє змістове навантаження. «Весна» – сподівання на краще життя. «Могила» – безнадія, жаль за тим, що таке життя поет може й не побачити. «Вітер» – вісточка про весну.

Мабуть, останні, уже згадані, слова поезії є для нього доказом безсмертя – «сяйво», «пахощі» та «квіти», які можливо означають передчуття «сяйва революції», «пахощів революції», «квітів революції». З іншого боку, мотив смерті – одна з філософських емблем символістів. Слова українського символіста Г.Чупринки «Тільки з мрією, з духом з'єднавшись моїм... Я почую» перегукуються з фразою російського символіста В'яч. Іванова «...тайно дух // Над чёрной могилой реет, // И только душ легчайший слух // Не задрожавший трепет ловит...» (Із циклу «Година гнева» «Озимь»).

Використана література:

1. Кормилов С.И. Основные понятия теории литературы: Литературное произведение. Проза и стих / С.И.Кормилов. – М. : Изд-во МГУ, 1999. – 150 с.;
2. Чупринка Г. Поезії / Грицько Чупринка. – К. : «Радянський письменник» 1991. – 495 с.

4.5. Віршові можливості «ословеснення» хаосу та гармонії у творі Оксани Забужко «Середземноморське літо-2003»

«В літо 2003-го од посухи на Середземномор'ї почалися лісові пожежі. Для боротьби зі стихією уряди Італії й Іспанії створили спеціальні фонди, і до кінця року місцеве населення підтримувало пожежі вже штучно – щоб зберегти робочі місця...»
З утраченого літопису

...А ти за шеломянем. І між нами
Дрижать легкі моря, посічені човнами,
Й пориті літаками небеса.
І кавкання чайок звістує ранок,
І юний воїн – з бомбою й Кораном –
Встає зі сходу, вбраний у багряне,
І страх зі снів на берег виповза, –
Де ніжних міст розсипані суцвіття,
Де, як борлак, здригається століття
В кільці чужих і рідних україн, –
І я встаю, зализуючи рани,
І знов горять комп'ютерні екрани
Твоїм листом і голосом твоїм.

Ти чуєш, як вітри біжать по водах?
І дух доби – тяжкий, несвіжий подих
Із гнилозубих електронних дір –

Женуть на мене в цифровім режимі,
Втискаючи мене, немов пружину,
Все глибше й глибше – в яму, у надір...
Серед земель, які вже нас не носять,
Здавивши скроні, я друкую: “досить!” –
Надбігле слово, водяний пузир:
На цій планеті, тяжко нами хворій,
Згубитися очима в небі й морі
Вже не виходить – не сягає зір!
І ці смагляві, чорнобриві гори
Течуть димами: скільки стане зору,
Горять ліси, підпалені людьми, –
І клаптями згорілого паперу
Летять птахи, і порюють стратосферу
Гелікоптери чорними крильми...

І, перейшовши мертвим буреломом,
Не зачерпнути байкерським шоломом
Із моря, як із Дону – п'яний князь
(Розбитись на гірському повороті
В машині, де співає Паваротті, –
Найбільша пільга, що чекає нас).
Горять ліси, як книги, – і нікому
Не розказать, як пряхить рот оскома
На-всіх-язиках безпорадних слів!
А ти десь там – ти ждеш мене додому,
І суне галич хмарою з-за Дону,
Й поверх пожару гучно кличе див...

2003 р. [2, 329]

Будь-який образ Оксана Забужко не тільки розуміє й «переплавлює» через своє серце, а й переживає його, стверджуючи вислів Г. Башляра про те, що поетичний образ «є сам дійсністю і не може зводитись ні до чого іншого» [1, 12–13].

«Середземноморське літо – 2003» продовжує розмову поетки про катаклізми в природі та суспільстві й ставлення до них спільноти (інші, наприклад, «Крим. Ялта. Прощання з імперією» [2, 167–169], дистих «Диптих 1986 року» [2, 77] тощо). Епіграфом до цього вірша послужив утрачений літопис [2, 329], в якому занотовано інформацію про посуху на Середземномор'ї та штучному підтриманні місцевого населення лісової пожежі для збереження робочих місць.

Це вірш-обурення на планету, яка перенасичена людською діяльністю: метафора «пориті літаками небеса», перифраз «юний воїн – з бомбою й Кораном», метонімії «комп'ютерні екрани» та «в цифровім режимі». Фрази-правда, до речі майстерно «оплутані» описовими та означувальними епітетами, і які варто почути всім, стверджують: «І дух доби – тяжкий, не-свіжий подих // Із гнилозубих електронних дір» (розвиток технічно-електронного прогресу спричиняє природні та суспільні катаклізми), а інверсований вислів підкреслює ключове слово *хвора*: «На цій планеті, тяжко нами хворій» (хвороби століття підточують усю планету).

«Морські» лексеми в цій поезії насамперед виступають межею інших країн «А ти за шеломянем (гірський хребет, гора, середина ріки або тотем, знак об'єднання, символ племені полян, клана русів, певна алюзія на «Слово о полку Ігоревім» – *О.К.*). І між нами // Дрижать легкі моря, посічені човнами». Але межа у вирішенні проблем людства стирається і об'єднує: «В кільці чужих і рідних україн». Не завжди можна почути крик допомоги однієї людини, що в пустоту горланить «досить!», її слова залишаються «водяним пузирем», який лопне від будь-якого легкого доторку. І романтика, замилювання природою, коли погляд міг «загубитися в небі й морі» закінчується тоді, коли люди власноруч, для заробітку, штучно підтримують лісові пожежі. І «клаптями згорілого паперу // Летять птахи», вода стає непридатною, ліси горять як книги, ліс мертвіє. Ставлення до природи в одній країні за ланцюговою реакцією рухається різними шляхами в інші: «На-всіх-язиках безпорадних слів!».

У пожежі ймовірніше можуть спастися птахи-галичі, хмара яких, піднявшись високо над димом «гучно кличе див...», бо тільки чудо може допомогти усьому живому.

Метрико-ритмічний склад вірша не відходить від запрограмованого: п'ятистопний хорей лише раз змінюється шестистопним («Дрижать легкі моря, посічені човнами» U-U-U-U-UUU-U). Строфіка цього вірша проста, але має свою побудову: перша строфа містить 13 рядків (до речі, чортова дюжина, як символ апокаліпсису), друга – 18, третя – 12, що утворюють певне кільце – замкнене коло, коло проблем, з яких не вийти, проблем, які не вирішуються; або ж створює певну рамку оповіді із закликом чуда. Коло строфи утворює метафізичний образ пружини, за формою якої (по спіралі) рухається людство: що посіємо, те й пожнемо. Згадка про пружину виникає саме у другій строфі (ніби вона має «спрацювати» у довшій за часом частині) – «Втискаючи мене, немов пружину» – із надією на випростання її з ями, з надією розвернутися і «вистрибнути» знов-таки чудом, на яке сподівається поетеса.

Цікаво, що рядки поезії римовані, але найчастіше рима не підпорядковується певному закону, тобто, виникає спонтанно. Нариклад, у першій строфі: AAbCCAbDDeAAe, або третій строфі: AAbCCbAAAdAAd. Оксана Забужко вміло використовує неточні рими, саме вони й поєднують змістові компоненти та артистично передають поетичність твору, створюючи довгі ланки рим, наприклад, у третій строфі: бурелОМOM – шолоМOM – нікОМУ – оскОМА – додОМУ – ДОНУ. Як бачимо на прикладі, що в закінченнях співзвуч варіюються останні голосні У та А, приголосний Н, або ж нарощується звук М. Або ж, наприклад, у першій строфі: нАМИ – човнАМИ – рАНОК – КорАНОМ – багрЯНЕ – рАНИ – екрАНИ. Як і в першому випадку, тут демонстрація рим показує, що переплетіння точних і неточних рим на основі подібності звуків, їхньому усіченню/нарощенню, заміні майстерно варіює і продовжує «життя» рими, яка таким чином має можливість вільно «рухатися» у строфі, набуваючи точності, або, навпаки, її втрачаючи. До речі, така

спонтанність у римах, які «не сидять» на своїх місцях, і надає змістові вірша відтінок розгубленості, мерехтіння, «стрибу-чості», невдоволення, що розкидано по всьому віршу і по всіх країнах («В кільці чужих і рідних україн»): тут одночасно роз-гортається багато проблем цивілізації, які сфокусовані не на причині, а на наслідкові: «Горять ліси, підпалені людьми, – // І клаптями згорілого паперу // Летять птахи» або ж «Горять ліси, як книги, – і нікому // Не розказати, як пражить рот оскома».

Але саме точна рима (її тут небагато) стає ключовими словами для створення художнього образу у творі: суцвітТТЯ – століТТЯ, людьмИ – крильмИ, рАНИ – екрАНИ, слІВ – дІВ.

Як зізнається Оксана Забужко, поезія «озвучує» не себе, «а тисячі й тисячі конкретних, живих людських страждань, які до цього залишалися безсловесними <...> все, що не сказано, не проговорено, дуже швидко розтає в небутті. Озвучуючи, ти даєш йому життя – і це фантастично!» [3].

Визбираючи яскраві образи, інтерпретуючи їх крізь при-зму свого видіння, поезія Оксани Забужко в нашій уяві постає не тільки романтичним проривом до трансцендентних вимірів (особливо в глибоко особистих ліричних поезіях), а й вибудовує ієрархію цінностей, набуває сили морального імперативу, прагне перетворити хаос світу на гармонію, привертає увагу до найболючіших точок нашої планети, «болить» невизначеністю літератури власної держави на міжнародній арені та незнанням багатьох людей країни власної культури [4].

Використана література:

1. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт воображения материи / Гастон Башляр / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М. : Изд. гуманист. литературы, 1998 (Французская философия XX века). – 268 с.
2. Забужко О. Друга спроба: Вибране / Оксана Забужко. – 2-е вид., виправл. і доп. – К. : Факт, 2009. – 432 с.

3. Забужко О. Где нет рыцаря, там приходит пахан / Оксана Забужко / Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/101303/>
4. Забужко О. Вони питають, чи єсть у нас культура / Оксана Забужко / Електронний ресурс. Режим доступу <http://maysterni.com/user.php?id=90&t=2&sf=1>

Контрольні питання до розділу.

1. Жанрові поняття: вірш, поема, легенда.
2. Фольклоризм у творах.
3. Поліметричні композиції у ліро-епосі Тараса Шевченка.
4. Античні розміри та їх використання у поезії початку ХХ століття.
5. Поняття метричної (ритмічної) прози.
6. Образ. Художній образ. Його види.
7. Можливості лексики та мови у зображенні художнього образу.
8. Значення культурної традиції у поезії сучасників.
9. Ключові слова поезії. Їх місце у поетичному мовленні. Додаткові можливості у створенні ними художнього образу.
10. Давні образи (міф, традиція, фольклор) та національна своєрідність (ментальність, колористика, клімат тощо) в сучасних поезіях.

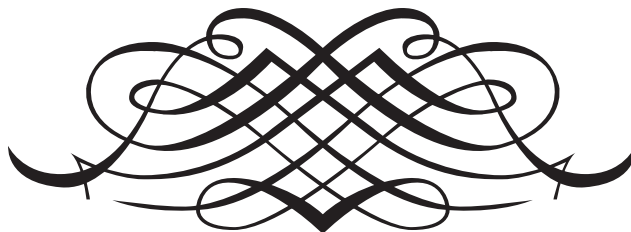


Схема аналізу поетичного твору (за А.О. Ткаченко).

1. Літературний рід (лірика) – пояснити, чому.

2. Вид.

2.1. Віршована, або ж поезія.

2.1.1. *Різновиди виду.*

2.1.1.1. *З погляду систем віршування.*

2.1.1.2. *З погляду стилю.*

2.2. Драматизована, або ж рольова.

2.2.1. *Різновиди виду.*

2.2.1.1. *З погляду опозиції автор/персонаж.*

2.2.1.2. *З погляду стилю.*

2.3. Прозова (мініатюри та більші форми).

2.3.1. *Різновиди виду.*

2.3.1.1. *З погляду опозиції автор/персонаж.*

2.3.1.2. *З погляду стилю.*

3. Жанр.

3.1. *Різновиди жанру.*

3.1.1. *Загальнолітературні.*

3.1.2. *Національні.*

3.1.2. *Стильові.*

3.1.3. *Індивідуально-авторські.*

4. Метрика.

1. *Метр.*

2. *Розмір.*

3. *Система віршування.*

5. Строфіка.

1. *Строфа проста чи канонізована.*

2. *Вид строфи*

6. Фоніка.

1. Способи римування.
2. Види клаузул та рим з погляду наголошеності.
3. Види рим з погляду якості співзвуччя.
4. Інші засоби евфонії/какофонії: звукопис (алітерація, асонанс), звуконаслідування (фономімесис, ономатофонія, фонопоея).

7. Стилїстика.

1. Денотація / конотація (номінативний/переносний слововжиток).
 - 1.1. Лексика нейтральна і стилїстично маркована.
 - 1.2. Тропи.
 - 1.3. Стилїстичні фігури.

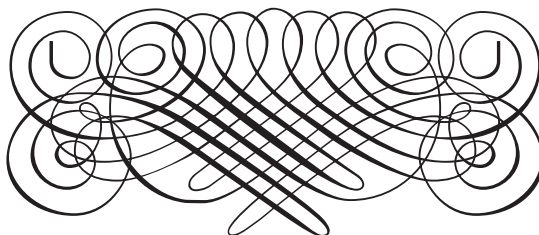
8. Образна система.

1. Ключові образи.
2. Загальна образна структура.

9. Змістовий аспект.

1. Основні тематичні мотиви.
2. Мистецька ідея.
3. Композиція, сюжет, художня мова.
4. Тема, ідея, проблематика, тональність (пафос), фабула, колізії та їх зв'язок.

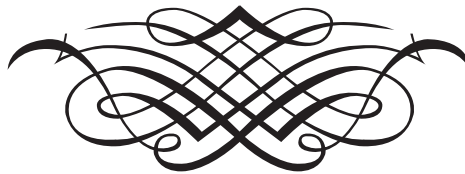
10. Твір як цілість.



Орієнтовні питання до курсу

1. Основні віршознавчі поняття.
2. Мова прозова та віршована.
3. Поетична та художня мова.
4. Поняття метру та ритму.
5. Наголос, пауза, стопа, склад, ритм та їхня функція в силабо-тонічній та силабічній системах.
6. Основні положення праці Г.Сидоренко «Від класичних нормативів до верлібру».
7. Теоретичні роботи з віршознавства.
8. Російські віршознавці.
9. Українські віршознавці.
10. Системи віршування.
11. Антична система віршування.
12. Основні та допоміжні розміри силабо-тонічної системи.
13. Силабічна система віршування.
14. Тонічна система віршування.
15. Фольклорне віршування.
16. Перехідні віршові форми.
17. Специфіка верлібру.
18. Верлібр: маргінальність чи системність?
19. Розмаїття шевченківської метрики.
20. Дефініції рими.
21. Види рим (критерії поділу).
22. Засоби ейфонії та какофонії.
23. «Прозорість» мови (за І. Качуровським).
24. Рима у Т. Шевченка.
25. Рима у Г. Чупринки.
26. Фольклорне римування.

27. Специфіка коломийкового віршування.
28. Роль алітерацій та асонансів.
29. Визначення строфи.
30. Прості (неканонізовані) строфи.
31. Канонічні (тверді) строфи.
32. Наведіть приклади строфічних утворень, характерних для східних літератур.
33. Специфіка сонету та вінка сонетів.
34. Сонет «безголовий», «хвостатий»: поняття сонетоїда.
35. Українські сонетярі.
36. Український романс ХХ століття.
37. Візуальна поезія.
38. «Футуристичні» вправи у вірші.
39. Авторські строфи в українській поезії.
40. Рондо і ронделі.
41. Танку і хоку.
42. Рубаї в українських перекладах.
43. Строфа і астрофізм в сучасній українській поезії.
44. Наддовгі та надкороткі розміри.
45. Фігурні вірші.
46. Акростих (акровірш).
47. Вірш у прозі.
48. Метрична проза.
49. Українська барокова версифікація.
50. Складіть власний вірш будь-якою східною строфою.



Тексти для аналізу

Тарас ШЕВЧЕНКО

Закувала зозуленька
В зеленому гаї,
Заплакала дівчинонька —
Дружини немає.
А дівочі молодії
Веселії літа,
Як квіточки за водою,
Пливуть з сього світа.
Якби були батько, мати
Та були б багаті,
Було б кому полюбити,
Було б кому взяти.
А то нема, сиротою
Отак і загину,
Дівуючи в самотині,
Де-небудь під тином.

Марку Вовчку

Сон

На панщині пшеницю жала,
Втомилася; не спочивать
Пішла в снопи, пошкандибала
Івана сина годувать.
Воно сповитеє кричало
У холодочку за снопом.
Розповила, нагодувала,
Попестила; і ніби сном,
Над сином сидя, задрімала.
І сниться їй той син Іван

І уродливий, і багатий,
Не садинокий, а жонатий
На вольній, бачиться, бо й сам
Уже не панський, а на волі;
Та на своїм веселім полі
Свою-таки пшеницю жнуть,
А діточки обід несуть.
І усміхнулася небога,
Проснулася – нема нічого...
На сина глянула, взяла
Його тихенько сповила
Та, щоб дожать до л а н о в о г о,
Ще копу дожинать пішла.

Борис ГРІНЧЕНКО

НА ДОБРАНІЧ!

Добра ніч натомленим усім!
Тихим сном спочинуть хай таким,
Щоб забути втому і турботу!
Хто свій піт щодня на праці лив,
Хто не мав ясных за нею днів, —
Хай вві сні забуде про роботу!

Хто важке на плечах горе ніс,
Хто із мук стомився та із сліз, —
Щастя хай тому ясне присниться!
Зійде хай спокій з небес на всіх.
Щоб вві сні набратись сил нових
І в борні із лихом не хилиться!



Грицько ЧУПРИНКА

ОСІННІЙ ДОЩ

Усміх пославши в останнім промінні,
Згинуло радісне літо;
Дощик уїдлиий, дощик осінній
Сіється, наче крізь сито.

Сонце не вийде, не виглянуть зорі,
Мов поховались в будівлі;
Сіється, сиплеться дощик надворі,
Падає, капає з крівлі.

Сиплеться дощик, як з прірви безодні;
Стелються сиві тумани,
Сумно схилились дерева холодні,
Мокнуть діброви й поляни.

Вгору туман піднімається срібний,
Хмарками-смушками в'ється;
Дощик осінній, уїдлиий, дрібний
Падає, сиплеться, лється.

ХМАРКИ

Линуть,
Плинуть
Хмарки літні,
Хмарки радісні, блакитні
Розпливаються в повітрі.
Наче фарби на палітрі,
Сяйвом-золотом оточені,
Линуть,
Плинуть,

Поки згинуть,
Позолочені.

Тонуть,
В'януть
Думи чорні,
Мов картинки ілюзорні,
Розпливаються і тліють,
В сяйві соняшнім блідніють
Разом з хмароньками літніми.
Тануть,
В'януть,
Поки стануть
Непомітними...

Микола БАЖАН

ЛЮБИСТОК

З-під вій – блакитна тінь, ознака нестеменна,
Й рожевий слід лишивсь на грудях де-не-де,
А він уже ступив ногою у стремена,
І кінь його баский вже гривою пряде.

Лишилася сама, коханка безіменна,
І дивиться на путь, де курява паде.
Одного вечора, як праця цілоденна
Кінчиться геть, вона дитину приведе.

Та в хаті прокричить недовго немовля,
І лиш в глухім садку, де скопана земля,
Розквітне рути цвіт і проросте любисток.

Вона ж так само вдень сапатиме поля,
Вночі – ридатиме, не знавши, відкіля,
Від кого день і ніч чекає тайних звісток.

Андрій МАЛИШКО

* * *

Ми підем, де трави похилі,
Де зорі в ясній далині,
І карії очі, і рученьки білі
Ночами насняться мені.

За річкою, за голубою
Дві чайки у хмари зліта.
В краю подніпровським ми стрілись з тобою,
Веселко моя золота.

Над полем зарошені віти
Дубове верхів'я звело.
З тобою у парі ми будем любити
Все те, що на серце лягло.

І стеляться обрії милі,
І вечір в осіннім вогні,
І карії очі, і рученьки білі
Ночами насняться мені.

Євген МАЛАНЮК

* * *

Будівлі дні ніхто не вирішив,
В очах від Вавилону – чорно.
На каторзі жорстоких віршів
Так тяжко душить слово-жорно.

Все рідше злет. Мотор задиханий,
А нерви тріпотять, як триси,
І, коли серце раптом стихне,
Нас зрадять крила альбатроса,

И не відчуємо, що страчене
Життя, від творчости криваве,
Що нам призначена двозначна,
Як поцілунок Юди, – слава.

Михайль СЕМЕНКО

АСФАЛЬТ

Спека не можна дихать
Давить горло асфальт
Все те ж стареньке лихо
Охрип мій альт
І я загубив упевненість
Я загубив ґрунт
Омагазинив свою зверненість
І попрохав фініків фунт.

УЛИЦІ

Улиці залюднені, трамваї стрійні,
З очей таємних шовкові нитки
Снуються в душу, де плями мрійні,
Де тепло гріють зустрічні думки.

Лоскоче груди пропелер шумний,
У серці свято, мов смілий скарб
Злетів самотно-близький, безшумний,
Розцвівсь довкола у безліч фарб.

Не розімкну я прозорий ланцюг,
Не одділю я фатальних думок –
Бо так багато на сонці вранці
Зустрічно-злотних таємних ниток.

Тодось ОСЬМАЧКА

СОНЕТ

Коли німують людські живі душі,
тоді і роси кам'яніють на зелі,
а очі в молоді, немов од суші,
мертвіють, облітають навесні.

Того, душе, на світляних розгонах,
свої прозорі вікна розтвори
і випускай слова на землю чорну,
де клекотять, мов казани, моря, –

щоб голосно садами Зворушили
на дальніх берегах твої слова
і сонце галасом живим зустріли
удосвіта на тисячі човнах, –

щоб роси бризнули, та тільки не камінні,
на ниву радощів, і праці, і терпіння!

Павло ГЛАЗОВИЙ

МАЛЯТА-ДОШКІЛЬНЯТА САША

Пожалійте, люди, карапуза Сашу:
Дуже він не любить їсти манну кашу.
Каже: – Як пожежником стану я колись,
Потушу пожежі, де б не зайнялись.
Тільки магазина я тушить не стану,
Де мені купує мама кашу манну.



Віктор КОРДУН

* * *

Сама тільки можливість
існування конвою
свідчить про страх людини
перед свободою, –
зате присутність конвою
викликає
нестерпучу конечність
бунту і втечі :
якраз про це і мовить конвой,
мовчать про це й ті,
кого ведуть етапом, –
із цих двох мовчань
мостить своє гніздо історія.

* * *

Подай мені руку
і проведи по стежині -
поміж наших смертей.

Як не буде іншої ради,
проведи мене через смерть:

я боюся сам у ній заблукати –
і не вийти на світло,
я боюся забути
про сьогоднішній сонячний день.

Вабить мене і відстрашує
словосполучення: важка вода, –

як тут застерегтися,
щоб вона не витіснила
всієї пам'яті?

Микола ВІНГРАНОВСЬКИЙ

СОНЕТ

Зоря над містом піднімає весла.
Зоря чекає, доки тиша скресне,
Доки присплять дівчата свої весни,
Доти зоря над містом не шелесне.

Зоря над містом зібрана і чемна,
Зоря над містом точна і знаменна,
Зоря над містом хлібом пахне темним –
Найкраще в світі пахне хліб печений.

Така зоря в своїм промінні чесна,
Така зоря із бід людських воскресла,
Така зоря не падає, як мрець!

Вона зіходить раз в тисячоліття,
Одна між зір не знає пустоцвіття,
Вона проходить між людських сердець.

ОКСАНА

І спродалась, й скупилась, та й додому,
Окрай дороги стежкою собі...
А на обличчі тихомолодому
Цвітуть два маки тихомолоді.

В одній руці корзина базарова,
І на другій дитина засина...
Дощу набрала хмара вечорова
На неї й на дитину з-за села.



По крапельці, по краплі, по мокренькій
До маку, до маківоньки, до нас...
А ми собі малі та молоденькі
Ідем додому в звечоровий час.

То буде сон... І нам присниться тато...
А тату – ми, стежиною йдучи...
А хаті – хата, нашій хаті – хата
Під крапелиною хмарини уночі.

* * *

Я тій сльозі сказав: не йди.
Я тій сльозі сказав: сиди.

Сиди, не плач, моя сльоза,
Сиди, не плач, як я сказав.

А ти заплакала й пішла,
І чорним цвітом підійшла...

Усе лишилось, як було:
Порепане моє чоло,

Та затверділий біль в очах,
Та той вогонь, що не дочах.

Лише слова, колись легкі,
Сьогодні змерзлі і гіркі.

БАБУНИН ДОЩ

Бабунин дощ, на клямці цяпота,
І стежка в яблуках вже стежкоюблуката,
З котяри – іскри! З м'яти – чамрота!
Пускає бульби на порозі хата...

Іде хтось темним садом – заховайсь!
Іде, й стає знадвору за стіною,
І мокро дихає над мокрою губою;
Як звуть його?
Чи взагалі він звався?
Хто він такий в залатанім кожусі,
В кожусі, а хапає дрижаки?..
Попискують пташата в його вусі,
І в бороді дрімають їжаки.
Одне – сов'яче око, друге – вовче,
Рука – крило, друга рука – весло,
Упівобличчя день, а пів-обличчя з ночі,
На голові посріблене сідло,
Де ж кінь його? У торбі кінь, я знаю.
Порожню торбу він би не носив...
Стоїть, і передихує, й чекає,
Мабуть, насправді вибився із сил,
Бо хто ж то знає, скільки йому років
І скільки він живе тисячоліть?..
Прийшов під нашу хату ненароком,
Прийшов перечекати і стоїть:
Зайти чи ні до нас, до бульбохати?..
З ноги на ногу ось переступив,
Щось наче хтів було мені сказати,
Та садом знов почапав у степи...

* * *

Кохана
ти не знаєш
що коли я приходжу від тебе
я засинаю
людиною
а просинаюся деревом
і вранці
шумлю у нашому подвір'ї

і сусіди дивуються
звідки
за ніч
виросло таке
дерево
Кохана
ти не знаєш
що коли я приходжу від тебе
я засинаю людиною
а просинаюся
хмарою
яка зачепилась
за середвіття двадцятого віку
і яка не знає
куди їй пливати
і все небо
дивується
що це в мене за хмара
яка не знає
куди їй пливати
адже вона знає ця моя хмара
що єдина вітчизна у неї
це я
небо
Кохана
ти не знаєш
що коли я приходжу від тебе
я засинаю Миколою
а просинаюся
поїздом
який везе під ракетними небесами
мільйони дівчат
таких
як ти
кохана.

Ігор РИМАРУК

КСЕРОКОПІЯ

ми будемо жити
на тихому-тихому березі
в дитячій іще не наляканій
єресі неначе у Форосі
в еросі недремний наш страж
нескінченний наш серпень
відбитки засмаглого тіла твого
роздрукує на теплім піску як
на ксероксі тайнопис
солодкий клинопис коліна
і лікті і вузлики
гулкі переповнені віщими знаками
вулики допоки в медовій імлі
у знеможі я наше несправжнє минуле
як Трою розкопую
читає при місяці янгол піщану
твою ксерокопію

Володимир КАШКА

МІНІМУМ

Малими словами казати про смерть.
Про мрію не вмерти промовить з найменшої літери
траві і комахам, дощеві і вітрові –
малими словами.

Малими руками цей дім збудувать,
Город посадити розважливо й трудно –
життя не ділить на пісенне і будне
малими руками.

Малими думками маму збудить
З глибокої ями, аби попрохати,
хай прийде, пробачить, освятить нам хату
дрібними сльозами.

Малими ногами одне́нький ще раз
З м'яких споришів збить росу світанкову.
Ще дітям купити сорочечки нові.
Порізати пальця іще раз до крові.
В чистотілі попарити втомлені ноги.
І думать малому мені про безмежного Бога.

Іван МАЛКОВИЧ

З НАРОДНИХ МОТИВІВ

Дівчинко моя фіалковая,
чом ти мене не любиш? –
чорний кінь прийде, свисне на мене –
тогда плакати будеш.
Кулі летіли, в мене цілили –
я за листя ховався:
яворовий лист до серця притис –
і не вбитим зостався.
Летіли кулі тонкі, сталеві –
кучері розчісували:
із серця нишком в зелену фляжку
мед-пива наточували.
А літа мої йшли, мов косарі
по залізному мості;
я листи писав – їх тобі несла
синя рибка на хвості,
Дівчинко моя фіалковая,
я ж собі й не гадаю,
що бистра вода рибку понесла
до чужого Дунаю.

ІЗ ЯНГОЛОМ НА ПЛЕЧІ

Старосвітська балада

Краєм світу, уночі,
при Господній при свічі
хтось бреде собі самотньо
із янголом на плечі.

Йде в ніде, в невороття,
йде лелійно, як дитя,
і жене його у спину
сірий маятник життя, –

щоб не вештав уночі
при Господній при свічі,
щоб по світі не тинявся
із янголом на плечі.

Віє вітер вировий,
виє Ірод моровий,
маятник все дужче бухка,
стогне янгол ледь живий...

А він йде і йде, хоча
вже й не дихає свіча,
лиш вуста дрижать гарячі:
янголе, не впадь з плеча.

СЛЬОЗА

Покосили мої полонини
так, що й досі поліг не згребу...
Я заграю в зозульку із глини,
спогадаю гуцульську журбу.
Я зірвусь проти Пруту й Дунаю,

я метнуся на Львів і Судак,
я сльозу у кулак заховаю –
і розірве сльоза мій кулак.

НЕЩАСЛИВЕ КОХАННЯ

Я стану ягуаром...

Х.-С. Чокано

Сніг опадав. Птахи, як і плоди,
опали швидше. В небі гасла осінь,
і я хотів, щоб, видихнувши: «ось він»,
в тім снігові мене впізнала ти.
Хотів я стати снігом. Але – ні:
я стану павучком – і з павутини
тобі літак сплету, щоб він за сніг
був легшим, й на губах моїх не гинув.
Я стану явором: зайди у тінь мою
і притулись до крони молодії
або у листя тепле, як в долоні,
впади – я м'яко листям постелю.
Ти накажи лиш: я за ніч одну
зведу палац на озері найглибшим,
а потім стану льодом найкрихітшим –
і, заманивши, – всіх на дно зведу.
Я стану яструбом: в пориві самоти
я викраду тебе – і в хащах чорних,
кохаючи, розідру тіло, щоби
побачити, чи серце маєш ти.

Іван АНДРУСЯК

* * *

Панночко з блакитними очима,
панночко з блакитними сльозами,
як мені хотілося навчитись
бути з вами і не бути з вами.

Як мені хотілося, повірте,
на вітрах проворно пелехатих
і вдихати вас, немов повітря,
і, немов повітря, видихати.

Але ви – не ви. Як у люстерці,
роздвоїлись викриво й лукаво.
Ви одна спинилися під серцем,
інша ви пішли собі небавом.

І тепер в неходжену завію,
охопивши голову руками,
я один голублю власну мрію,
інший я зорію вслід за вами.

Роздвоїло. Стерпло. Загірчило.
Келих ночі. Крапелька отрути.
Панночко з блакитними очима,
з вами чи не з вами. Чи... не бути?

Олена ГАЛЕТА

ПОВЕРНЕННЯ

Не зводь мостів.
Мости – то тільки свідчення
Про те, що не зйдуться береги.
За кожним кроком
меншає снаги
І більшає води у руслах відчаю.

Повернення
тривалі і страшні –
Не стане вір, щоб вистелити відстані.
Мовчання кожне

має іншу істину –
Сріблясту рибу в чорній глибині.

А на душі
насипано піску,
А за душею вітер, ніби з вирію...
Ковтаєш воду,
мертву і м'яку,
І жодне слово голосом не вигрієш.

Ярослава ШЕКЕРА

* * *

Ліс лелієв лункі литаври,
Легко лялась луна у лапи.
Ліс лежав у листяних лаврах,
У ласкавих лискучих латах.

На ламкому лататті – лілея,
Ледь лопочуть лакузами лози.
У лускатих латках-лівреях
Лебедіє люстеркове ложе.

КРИЛА

*Зелені крила жуків
давно вже лежать без жуків.*

Микола Воробйов

Вони не вмирають. Чекають, а що як
хтось вгорнеться в крила,
і буде йому там затишно...
А потім, дивись, і незчується, як полетить –
а крила зелені,
і місто зелене,
й надія зелена –

над сірою павутиною буднів,
які виловили всіх жуків,
лиш залишили крила –
для продовження роду
романтиків.

Богдана МАТІЯШ

ЗВУЧАННЯ ІМЕН

Мені подобається звучання наших імен –
вони пересипаються в долонях,
як цитринові зернятка,
а після дощу важчають і тяжать на долоні,
як кісточки персиків або достиглі сливи.

Мені подобається, що вони розквітають навесні,
як квітки сакури, котрої я ніколи не бачила,
а осипаються від чийогось необачного поруху
звичайнісіньким цвітом вишні, і тоді стає прикро,
що весна така коротка...

Мені подобається дивовижний гербарій,
що його так поволеньки складають
неслухняні старечі, дитячі, а може,
й твої вправні пальці.

Для наших імен не вистачає картону
або хоча б маленького листочка,
на якому ми залишили б бодай пелюстку,
одну на двох...

Мені бо так подобається звучання наших імен,
але хіба ти про це колись дізнаєшся?..

Надія ГАВРИЛЮК

* * *

Я б хотіла обійняти небо
І забути землю хоч на мить,
Пригорнутись з ніжністю до тебе,
Так, щоб по землі лилась блакить.

Але кожен з нас в своєму світі,
Помисли у кожного свої,
Лише у веснянім верховітті
Чути неспівані пісні.

Їх колись для когось проспівали
(Чи один для одного... Хто зна?),
І над світанковим небокраєм
Знову дивна пісня залуна.

Замовкає з часом пісня кожна,
Її струну спиняє тишина,
Та цієї зупинити не можна
Бо у ній кохання і весна.

Ольга БАШКИРОВА

ГОЛОС ШАМΠΑНСЬКОГО

Ти сумуєш, темніший від тіні,
Ти самотній і сірий давно,
Бо не тішить холодний мартіні
І набридло червоне вино.

День минув, і життя промине.
Ти хмільний і зітхаєш так тяжко.
Ти не спробував тільки мене –
Ніжну бранку високої пляшки.

Всі кричать: «В неї крига – не серце!»,
Але як же я іншою буду,
Коли в срібнім холоднім відерці
Ви мене ув'язнили, о люди?

Я – любов, я – весна, я – Шампань,
Я – шаленство і юність землі,
Гостра свіжість лютневих світань,
У товстому ув'язнена склі.

Я палка чорноока Кармен,
Промінь сонця на гострім стилеті.
Відкоркуй мою душу, бармен
У криваво-червонім жилеті!

Я – безумство. Я – радісний крик.
Я – субретка. І я ж – королева.
Я пораню вуста і язик
Міриадами шпаг кришталевих.

І запініться пристрасть Кармен
Над холодним конанням крижин.
Відкоркуй мою душу, бармен,
Ніжноокий бармен Валентин!

Мар'яна САВКА

* * *

Малюнки на камені. Перші листки осінні:
Прогулянка містом, якого давно немає.
Нас двоє у світі. Скрипуче соло трамвая.
І очі примружені, карі і світло-сині.

Малюнки на камені. Ящірки срібна спинка.
Люблю тебе ніжно і якось позачасово.
Вітри розсипають волосся. Все зафіксовано
На фото: твій профіль, листя летить неспинно.

Малюнки на камені. Сонце в долоні тепле.
Це згублене місто застелено пелюстками.
Нас двоє на світі. І пальці мої стискають
Пружні і холодні міцні жоржинові стебла.

Андрій ПІДПАЛИЙ

КРЕЙДЯНІ НАПИСИ

* * *

чомусь вироби виривали щосерединне
виваження кримінальне волення
співу останньості і вухатості ворон.

* * *

широкі вималювання і бажання,
ви завжди ви завжди ваші поверхні

* * *

вистрибнути у вогонь наздоганяючи розчавлення і
розрізану середину
каналу вам ці червоні потоки густого клею.

* * *

чим чимдуж вихори вистелять
розмоклість ґрунту твоєї вроди
розстібненням розмалювання комори
для сільськогосподарського врожаю.

* * *

сірих вражень розмежованості
спускають тебе у вічність русла

середини літа забуття вимагає
подорожі і насичення різновидами
довжин струменів води огорнення
картини відбувається вчасно і гучно.

* * *

чорнило висохло і здулось у варенні
приємностей вихід чудовим
розвитком насторожив маленькі і
більші розміри вогонь і виховання.

* * *

чарівність дороги вислизає
об одвірок (раму) від дверей де зникла
стіна розпустившись все чекало вечора
і запаху тепер може
вгодовувались в наступній дії.

* * *

через спірні визначення
і відчуття перпендикулярних площин (ці кути)
– вони світяться і продовжують.

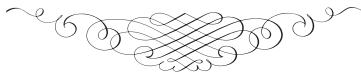
* * *

шовк розмовою сполучить невиразність
приміщень до наступного свята і
висихання вигинає розуміння
розфасованої в кубах води; щось
приносить в наступному і перебуває.

Саша ЧОРНИЙ

* * *

Я похож на родильницю,
Я готов скрежетать...
Проклинаю чернильницю
И чернильницы мать!



Патлы дыбом взлохмачены,
Отупел, как овца, –
Ах, все рифмы истрачены
До конца, до конца!..

Мне, правда, нечего сказать сегодня, как всегда,
Но этим не был я смущен, поверьте, никогда –
Рожал словечки и слова, и рифмы к ним рожал,
И в жизнерадостных стихах, как жеребенок, ржал.

Паралич спинного мозга?
Врешь, не сдамся! Пень – мигрень,
Бебель – стебель, мозга – розга,
Юбка – губка, тень – тюлень.

Рифму, рифму! Иссакаю –
К рифме тему сам найду...
Ногти в бешенстве кусаю
И в бессильном трансе жду.

Иссяк. Что будет с моей популярностью?
Иссяк. Что будет с моим кошельком?
Назовет меня Пильский дешевой бездарностью,
А Вакс Калошин – разбитым горшком...

Нет, не сдамся... Папа – мама,
Дратва – жатва, кровь – любовь,
Драма – рама – панорама,
Бровь – свекровь – морковь... носки!

Костянтин БАЛЬМОНТ

Верь в звук слов:
Смысл тайн – в них, –
Тех дней зов,
Где vznik стих.

Дай снам власть,
Пусть вихрь бет;
Взвей стяг – страсть;
Пусть вдаль – взлёт!

Володимир БЕНЕДИКТОВ

Пиши, поэт! Слагай для милой девы
Симфонии сердечные свои!
Переливай в гремучие напевы
Несчастный жар страдальческой любви!
Чтоб выразить отчаянные муки,
Чтоб весь твой огонь в словах твоих изник,-
Изобретай неслыханные звуки,
Выдумывай неведомый язык!
И он поет. Любовью к милой дышит
Откованный в горниле сердца стих.
Певец поэт - она его не слышит;
Он слезы льет - она не видит их.
Когда ж молва, все тайны расторгая,
Песнь жаркую по свету разнесет
И, может быть, красавица другая
Прочувствует ее, не понимая,
Она ее бесчувственно поймет.
Она пройдет, измерит без раздумья
Всю глубину поэта тяжких дум;
Ее живой быстро-летучий ум
Поймет язык сердечного безумья,-
И, гордого могущества полна,
Перед своим поклонником, она
На бурный стих порой ему укажет,
Где вся душа, вся жизнь его горит,

С улыбкою: "Как это мило!" - скажет
И, легкая, к забавам улетит.
А ты ступай, мечтатель неизменный,
Вновь расточать бесплатные мечты!
Иди опять красавице надменной
Ковать венец, работник вдохновенный,
Ремесленник во славу красоты!

Володимир Маяковский

ЛИЛИЧКА!

Вместо письма

Дым табачный воздух выел.
Комната -
глава в крученыховском аде.
Вспомни -
за этим окном
впервые
руки твои, иступленный, гладил.
Сегодня сидишь вот,
сердце в железе.
День еще -
выгонишь,
можешь быть, изругав.
В мутной передней долго не влезет
сломанная дрожью рука в рукав.
Выбегу,
тело в улицу брошу я.
Дикий,
обезумлюсь,
отчаяньем иссецась.
Не надо этого,
дорогая,

хорошая,
дай простимся сейчас.
Все равно
любовь моя -
тяжкая гиря ведь -
висит на тебе,
куда ни бежала б.
Дай в последнем крике вырветь
горечь обиженных жалоб.
Если быка трудом уморят -
он уйдет,
разляжется в холодных водах.
Кроме любви твоей,
мне
нету моря,
а у любви твоей и плачем не вымолишь отдых.
Захочет покоя уставший слон -
царственный ляжет в опожаренном песке.
Кроме любви твоей,
мне
нету солнца,
а я и не знаю, где ты и с кем.
Если б так поэта измучила,
он
любимую на деньги б и славу выменял,
а мне
ни один не радостен звон,
кроме звона твоего любимого имени.
И в пролет не брошусь,
и не выпью яда,
и курок не смогу над виском нажать.
Надо мною,
кроме твоего взгляда,
не властно лезвие ни одного ножа.
Завтра забудешь,

что тебя короновал,
что душу цветущую любовью выжег,
и суетных дней взметенный карнавал
растреплет страницы моих книжек...
Слов моих сухие листья ли
заставят остановиться,
жадно дыша?

Дай хоть
последней нежностью выстелить
твой уходящий шаг.

Омар ХАЙЯМ

* * *

Що глина гончарам? Дешевша всього!
Нікчемний прах! А розсудили б строго,
вони б її не м'яли й не топтали:
це прах батьків, хай мають жаль до нього.

* * *

Шукав поради я у зошитах сторіч -
і скорбний друг мені таку промовив річ:
Щасливий тільки той, з ким поруч мила -схожа
на місяць-білозір у довгу-довгу ніч!

* * *

Хоч гарні щоки й кучері я маю
і станом кипарис переважаю,
але спитайте, нащо майстер вічний
зростив мене в земнім саду? - не знаю.



* * *

Хіба не дивно, що пани чиновні -
самим собі нудні, хоч горді зовні -
до кожного, хто здирство зневажає,
такого пишного презирства повні?

* * *

Юначе, підведись - горить зоря ясна!
В прозорі келихи налий вогню-вина!
В цім тліннім закутку живеш ти мить... а потім,
хоч як жадатимеш, не вернеться вона.

(переклад В.Мисика)

Марина ЦВЕТАЕВА

Заповедей не блюла, не ходила к причастью.
Видно, пока надо мной не пропоют литию,
Буду грешить – как грешу – как грешила: со страстью!
Господом данными мне чувствами – всеми пятью!

Други! Сообщники! Вы, чьи науценья – жгучи!
Вы, сопреступники! – Вы, нежные учителя!
Юноши, девы, деревья, созвездия, тучи,-
Богу на Страшном суде вместе ответим, Земля!

Я счастлива жить образцово и просто –
Как солнце, как маятник, как календарь.
Быть светской пустыннолицей стройного роста,
Премудрой – как всякая божия тварь.

Знать: дух – мой сподвижник и дух – мой вожатый!
Входит без доклада, как луч и как взгляд.
Жить так, как пишу: образцово и сжато –
Как бог повелел и друзья не велят.

Анна АХМАТОВА

Я улыбаться перестала,
Морозный ветер губы студит,
Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет.

И эту песню я невольно
Отдам на смех и поруганье,
Затем, что нестерпимо больно
Душе любовное молчанье.

Божий Ангел, зимним утром
Тайно обручивший нас,
С нашей жизни беспечальной
Глаз не сводит потемневших.

Оттого мы любим небо,
Тонкий воздух, свежий ветер
И чернеющие ветки
За оградю чугунной.

Оттого мы любим строгий,
Многоводный, темный город,
И разлуки наши любим,
И часы недолгих встреч.

БАСЬО

Хокку

* * *

«Осень уже пришла!»-
Шепнул мне на ухо ветер,
Подкравшись к подушке моей.

* * *

Стократ благородней тот,
Кто не скажет при блеске молнии:
«Вот она наша жизнь!»

* * *

Все волнения, всю печаль
Своего смятенного сердца
Гибкой иве отдай.

* * *

Какою свежестью веет
От этой дыни в каплях росы,
С налипшей влажной землёю!

РЬОКАН

Танка

О ветры с гор!
Не дуйте нынче ночью,-
Тревожным сном
В пути забылся странник
На жёстком изголовье.

* * *

Непостоянство-
Нашего мира удел.
Не потому ли
Грустью исполнены песни
Бренного рода людского?

* * *

Как хорошо,
Загодя дров нарубив,
Ночь напролёт
Праздно лежать у костра
С чаркой простого сакэ!

* * *

Вот и затишье.
Из дому я выхожу
Полюбоваться
Как засияла в дали
Зелень омытых вершин.

Валер'ян ПОЛЩУК

Танка

* * *

Тихий дощ дзвенить
По черемхових листках –
Зелень, як вода.
В ній прозорий запах став
Обважнілих білих грон.

* * *

Поїть дощ крапкий
Білі кетяги черемх –
Запах обважнів.

Так любовнее чуття
Лється з кетягів душі.

* * *

Бризки сонця в дощ
Зачепились у квітках
Черемшинних бир.
Біло сяє і п'янить
Запах ранньої весни.

Мацуо БАСЬО

Хокку

* * *

На голій гілці
самотній ворон тихо старіє.
Осінній вечір.

* * *

Як шумить-гуде банан,
як у кадуб капа дощ, —
чую цілу ніч.

* * *

Холод, ніч, нудьга...
Чути плюскоти весла
десь од берега.

* * *

Пущу коня вбрід —
полегесеньку впищусь
в літній краєвид.

* * *

На старім ставку
жаба в воду плюснула —
чули ви таку?

(переклад М.Лукаша)

Кобаяса ІССА

Хайку

* * *

«До чого же нелепа
Жизнь», - подумал, остановившись
У вишни цветущей.

* * *

Пока я шагал,
Высох мой зонтик, и вдруг -
Крик кукушки...

* * *

Многие
Обогнали меня на пути,
Осенние сумерки.

Омар ХАЙЯМ

Рубаї

* * *

Цей гордий небосхил, байдужий лиходій,
Ще жодному із нас не підживляв надій:
Де знайде зігнуту під тягарем людину,
Іще один тягар він накидає їй.

* * *

Ні, не гнітять мене перестрахи й жалі,
Що вмерти мушу я, що строки в нас малі:
Того, що суджено, боятися не треба.
Боюсь неправедно прожити на землі.

(переклад В.Мисика)

Маріанна КІЯНОВСЬКА

* * *

Цю хвилю розтято на тіло, півтінь і півтон.
Межа перехресна урочища, волхва і лімфи.
Ця хвиля — як рана, а в рани — тупий камертон,
Що глухо зітхає над місцем загибелі німфи.

Громаддя рослинності втомлене, втопане в час.
І Бог не всесильний, як перше, а просто печальний.
І жабка зелена — таємна його іпостась —
Співає у вересні пісню собі поминальну.

І дупла, що зяють, і день, що пропах небуттям,
Безсмертні у тлінному світі, що вже перед краєм.
І висохле плесо. І сонце — звіря чи дитя —
В намулі грузькому імення своє забуває.

* * *

Твоя доступність вища, ніж слова,
З яких будуєш голос свій і руки.
Аж діти божеволіють, бо два
Здійсненні сонця їм блищать з пилюки.

Та що тобі народження безумств?
Є чиста сутність, є логічність ліній...
Лежиш листком, який ні пари з уст,
В тривимірній гущавині калинній.

Ідея безконечної мети —
У падолисті. Голос листопаду —
Передчуттям сенсовності. А ти —
Маленька тінь між руйнуванням саду.

Роман СКИБА

* * *

Я живу в телефонній буді.
Інколи мені звонять...
І питають, що далі буде.
І чому листопад на скронях.
І питають, де взяти гроші,
І питають, куди їх діти.
Дзвонять ті, в кого сни хороші,
Дзвонять ті, в кого хворі діти.
Щось не спиться мені, приблуді.
Ну яка там, до чорта, втома?..
Я живу в телефонній буді.
Бо нема телефона вдома...

ВЕРШНИЦІ

В часи осінньої повні,
В часи нічних деревотрусів
Ти звикнеш спати на коні,
Бо сон безпечний тільки в русі.
Тобі світитиме Амбер,
Щоб фавн, чії зіниці ярі,
Народжену в Шато-Гаярі,
Не переслідував тебе.
Ти напинатимеш свій лук,
Допоки ЗБОЛИТЬ засторога.
І буде герб Єдиного
Служити символом розлук.
І, може, десь на сьомім дні,
В чийсь обителі пустельній,
Незафіксований пастеллю,
Твій образ зрине на стіні...

Кость МОСКАЛЕЦЬ

ВОНА

Завтра прийде до кімнати
Твоїх друзів — небагато,
Вип'єте — холодного вина.
Хтось принесе білі айстри,
Скаже хтось: життя прекрасне.
Так, життя — прекрасне, а вона...

А вона, а вона
Сидітиме сумна,
Буде пити — не п'яніти
Від дешевого вина.
Я співатиму для неї
Аж бринітиме кришталь.
Чи хіба зуміє голос
Подолати цю печаль?!

Так у світі повелося —
Я люблю її волосся,
Я люблю її тонкі уста.
Та невдовзі прийде осінь,
Ми усі розбіжимося
По русифікованих містах...

Лиш вона, лиш вона
Сидітиме сумна,
Буде пити — не п'яніти
Від дешевого вина.
Моя дівчинко печальна,
Моя доле золота.
Я продовжую кричати,
Ніч безмежна і пуста.

Список літератури

Підручники, посібники, монографії

1. Башляр Г. Фрагменти поетики Вогню / Гастон Башляр. – Харків, 2004. – 142 с.
2. Брюховецький В. Поетика / Володимир Брюховецький. – К. : Наукова думка, 1992. – 210 с.
3. Бунчук Б. Віршування Івана Франка [монографія] / Борис Бунчук. – Чернівці : «Рута», 2000. – 307 с.
4. Валери П. Об искусстве / Поль Валери. – М., 1993. – 507 с.
5. Гаврилюк Н. Український поліметричний вірш / Надія Гаврилюк. – К. : «Фенікс», 2009. – 252 с.
6. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / Гаспаров Михаил Леонович / [изд.второе (дополн.)]. – М. : «Фортуна Лимитед», 2000. – 352 с.
7. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях / Гаспаров М.Л. / [3-е изд.]. – М. : КДУ, 2004. – 312 с.
8. Гинзбург Л.Я. О лирике / Лідія Яковлевна Гинзбург. – М., 1997. – 373 с.
9. Гончаров Б. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Борис Гончаров. – М., 1973. – 275 с.
10. Даниленко І. Теорія віршування. Аналіз поетичного тексту. Практикум / Ірина Даниленко. – Миколаїв, 2003. – 124 с.
11. Есин А.Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. Учебное пособие / А.Б.Есин. – М., 2003. – 247 с.
12. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. Курс лекций / В.М.Жирмунский. / [Изд. 2-е]. – М., 2004. – 464 с.
13. Жирмунський В. Теорія стиха / Владимир Жирмунский. – Ленинград, 1975. – 664 с.
14. Капранов С.В. «Ісе моноґатарі» як пам'ятка японської релігійно-філософської культури доби Хейан / С.В.Капранов. – К. : КМ Академія, 2004. – 168 с.

15. Качуровський І. Основи аналізу мовних форм (стилістика). Фігури і тропи / Ігор Качуровський. – Мюнхен–Київ, 1995. – 236 с.
16. Качуровський І. Строфіка / Ігор Качуровський. – К., 1994. – 272 с.
17. Качуровський І. Фоніка / Ігор Качуровський. – Мюнхен, 1984. – 208 с.
18. Клочек Г.Д. Поетика і психологія / Григорій Дмитрович Клочек. – К., 1990. – 48 с.
19. Ковалевський В.В. Рима. Ритмічні засоби українського вірша / В.В.Ковалевський. – К., 1965. – 286 с.
20. Ковалевський В.В. Ритмічні засоби українського літературного вірша. Спроба систематики / В.В.Ковалевський. – К. : Радянський письменник, 1960. – 235 с.
21. Костенко Н.В. Максим Рильський – мастер українського класического стиха / Наталя Васильевна Костенко. – К., 1988. – 181 с.
22. Костенко Н.В. Микола Бажан. Життя. Творчість. Особливості віршостилістики / Наталя Васильевна Костенко. – К., 2003. – 300 с.
23. Костенко Н.В. Українське віршування ХХ століття / Наталя Васильевна Костенко. – К. : ВПЦ «Київський університет», 1993. – 232 с.
24. Коцюбинська М. Етюди про поезику Шевченка / Михайлина Коцюбинська. – К., 1990. – 272 с.
25. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Юрий Лотман. – Ленинград, 1972. – 271 с.
26. Макаренко Г. Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Георгій Макаренко. – К. : «Факт», 2004. – 152 с.
27. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма / И.Г. Минералова. – М., 2003. – 268 с.
28. Наливайко Д.С. Направления, течения, стили / Д.С. Наливайко. – К., 1985. – 365 с.
29. Пахаренко В. Нарис української поезики (До нових підходів у вивченні літератури) / Володимир Пахаренко. – К. Додаток до газети «Українська мова і література», 1997. – 79 с.

- 30.Потебня А.А. Теоретическая поэтика / А.А.Потебня. – 2-е изд., испр. – СПб., 2003. – 374 с.
- 31.Самойлов Д. Книга о русской рифме / Давид Самойлов. – М. : Худ.литература, 1973. – 278 с.
- 32.Семенюк Г. Версифікація: теорія і практика віршування / Семенюк Г., Гуляк А., Бондарева О. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 286 с.
- 33.Сидоренко Г.К. Відкласичних нормативів до верлібру / Галина Кіндратівна Сидоренко. – К. : Вища школа, 1980. – 184 с.
- 34.Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства : Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / Анатолій Ткаченко. – 2-е вид., випр. і доповн. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
- 35.Франко І. Зібрання творів: у 50-ти т. / Іван Якович Франко. – Т.3. – К., 1976. – 448 с.
- 36.Хализев В.Е. Теория литературы (изд. третье, испр. и дополн.) / В.Е. Хализев. – М. : «высшая школа», 2002. – 438 с.
- 37.Холшевников В. Основы русского стиховедения / В. Холшевников. – Ленинград, 1962. – 152 с.
- 38.Шенгели. Г.А. Техника стиха / Г.А. Шенгели. – М.: Гослитиздат, 1960. – 312 с.
- 39.Якубський Б. Наука віршування / Борис Якубський. – К. : ВПЦ «Київський університет» , 2007. – 207 с.

Довідкова література

1. Літературознавча енциклопедія : У 2 т. / Авт.-уклад. Юрій Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007.
2. Квятковский А. Поэтический словарь / Квятковский Александр Павлович. – М., 1966. – 376 с.
3. Літературознавчий словник-довідник Nota bene (За ред. Гром'яка Р.Т., Коваліва Ю.І., Теремка В.І.). – К. : Академія, 1997. – 749 с.
4. Святовець В. Словник образотворчих засобів. Тропи та стилістичні фігури / Віталій Святовець. – К., 2003. – 178 с.

5. Словник українських рим (За ред. Бурячка А.А., Гурина І.І.) – К., 1979. – 338 с.
6. Ярхо Б. Метрический справочник к стихотворениям А.С. Пушкина / Борис Ярхо. – Ленинград, 1934 – 142 с.
7. Энциклопедия символов. – Москва–Санкт-Петербург : Сова, 2005. – 1007 с.
8. Энциклопедия символов. – Москва–Санкт-Петербург : Сова, 2005. – 1007 с.

Дисертації, автореферати дисертацій

1. Авраменко Н.В. Поезія українських символістів перших десятиліть ХХ ст. в типологічних відповідностях з англо-американською лірикою // Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Тернопіль, 2002 – 17 с.
2. Башкирова О.М. Версифікація Ліни Костенко // Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2004. – 17 с.
3. Віват Г.І. Поетика символічного образу в творчості В. Стуса // Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. – Кіровоград, 2004. – 17 с.
4. Гаврилук Н.І. Український поліметричний вірш: природа і тенденції розвитку // Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2005. – 18 с.
5. Мельник-Андрущук В.О. Техніка вірша В. Стуса: специфіка структурно-семіотичної організації поетичного тексту (Ритміка. Метрика) // Автореф. дис. ... канд. філол. н. – К., 2001. – 16 с.
6. Підпалій А.В. Маргінальні форми української поезії ХХ століття // Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. – К., 2004. – 18 с.
7. Тхорук Р.Л. Особливості поетики премодерністського віршу початку ХХ століття: рання лірика Олександра Олеся // Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1996. – 17 с.
8. Яровий О.С. Ліро-епос Павла Тичини. – Дис... канд. філол. н. – К., 1995. – 210 с.

Наукові статті та розвідки, збірники статей

1. Бальмонт К. Поэзия как волшебство / Котьянтин Бальмонт // *Стозвучные песни. Сочинения.* – Верхне-Волжск, 1990. – С. 281–307.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / Михаил Бахтин. – М., 1975. – 502 с.
3. Богданович М. Грицько Чупринка / Михайло Богданович // *Украинская жизнь.* – Минск, 1916. – С.164 – 169.
4. Бойко Ю. Грицько Чупринка / Юрій Бойко-Блохін // *Вибране.* – Heidelberg, 1990. – Т. IV. – С. 188 – 207.
5. Бондар М. Поезія початку ХХ століття / Микола Бондар // *Історія української літератури: У 2 т.* – К., 1987. – Т. 1.
6. Бунчук Б. П'ятистоповий ямб у творчості Лесі Українки 80-х–90-х років / Борис Бунчук // *Біблія і культура.* – Чернівці, 2005. – Вип. 7 – С. 44–50.
7. Гаспаров М.Л. Эволюция русской рифмы / Михаил Леонидович Гаспаров // *Проблемы теории стиха.* – Ленинград, 1984. – С. 3–37.
8. Ковалів Ю. Українська поезія першої половини ХХ ст. / Юрій Ковалів // *Українська мова та література.* – К., 2000. – Ч. 39. – 39 с.
9. Моренець В.П. Сучасна українська лірика: модель жанру / В.П.Моренець // *Сучасність.* – 1996. – № 5. – С. 90 – 101.
10. Наливайко Д.С. Стефан Малларме / Д.С.Наливайко // *Стефан Малларме. Вірші та проза.* – К.: Юніверс, 2001. – С. 3–10.
11. На стику культур: польський та український вірш / *Зб. наук. пр.* – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2007. – 215 с.
12. Погребенник В. Поезія «Української хати» і фольклор / Погребенник Володимир // *Слово і час.* – 2005.– № 3.– С. 34–44.
13. Тарановский К.Ф. О ритмической структуре русских двусложных размеров / Кирилл Фёдорович Тарановский // *Поэтика и стилистика русской литературы.* – Ленинград, 1984. – С. 42–429.
14. Томашевский Б. Стихиритм. Методологические замечания / Борис Томашевский // *Поэтика. Сб. статей.* – Ленинград, 1928. – С. 5–25.

15. Якобсон Р. Ретроспективний обзор работ по теории стиха / Роман Якобсон // Избранные работы. – М., 1985. – С. 239–269.

Художні тексти

1. Андрусяк І. Писати мислите / Іван Андрусяк. – К. : Факт, 2008. – 128 с.
2. Бажан М. Поезії / Микола Бажан. – К. : Укрвидав ЦК КП(б)у, 1943. – 175 с.
3. Бальмонт К. Избранное / Константин Бальмонт. – М., 1990. – 607 с.
4. Башкирова О. Флейта з передміста : [поезія] : [Міжнародни конкурс «Гранослов»] / Ольга Башкирова. – К. : Нац.спілка письмен.України вид. «Гранослов», 2001. – 56 с.
5. Вінграновський М. Цю жінку я люблю / Микола Вінграновський. – К. : Дніпро, 1993. – 205 с.
6. Гаврилюк Н. Долання меж : [поезії] / Надія Гаврилюк. – К. : Фенікс, 2008. – 120 с.
7. Галета О. Переступ і поступ: Поезії / Олена Галета. – Львів : Каменяр, 1998. – 72 с.
8. Глазовий П. Сміхологія / Павло Глазовий. – [2-ге вид., допов.]. – К. : Дніпро, 1989. – 575 с.
9. Грінченко Б. Твори: в 2 т. / Борис Грінченко. – Т.1: Поетичні твори. Оповідання. Повісті / упор. В.В.Яременко. – К. : Наукова думка, 1990. – 640 с. – (Б-ка укр.літ.Дожовт.укр.літ.).
10. Западноевропейский сонет XIII – XVII веков. Поэтическая антология. – Ленинград, 1988. – С. 56.
11. Кашка В. Мала методика / Володимир Кашка. – Львів : Кальварія, 2002. – 32 с.
12. Кордун В. Трава над травною / Віктор Кордун. – К. : Неопалима купина, 2005. – 176 с.
13. Малларме Ст. Вірші та проза / Стефан Малларме. – К.: Юніверс, 2001. – 240 с.

14. Маланюк Є. Поезія / Євген Маланюк // Празька літературна школа: Ліричні та епічні твори / Упор. і передм. В.А. Просалової. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2008. – 280 с.
15. Малкович І. Із янголом на плечі / Іван Малкович. – К., 1997.
16. Малишко А. Твори: в 10 т. / Малишко Андрій. – К. : Дніпро, 1974.
17. Матіяш Б. Непроявлені знімки. Поезії [Передмова Маріанни Кіяновської] / Богдана Матіяш. – К. : Смолоскип, 2005. – 120 с.
18. О.Олесь. Поезії / Олександр Олесь. – К., 1964. – 638 с.
19. Осьмачка Т. Із-під світу. Поетичні твори / Т однось Осьмачка. – Нью-Йорк : Вид. УВАН, 1954. – 317 с.
20. Підпалій А. Події та невідворотність / Андрій Підпалій. – Львів : Кальварія, 2002. – 32 с.
21. Римарук І. Діва Обида / Ігор Римарук. – Львів : Кальварія, 2002. – 160 с.
22. Розсипані перли. Поети «Молодої Музи». – К., 1991. – 710 с.
23. Савка М. Квіти цміну / Мар'яна Савка. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2006. – 128 с.
24. Семенко М. Поезії / Михайль Семенко. – К. : Радянський письменник, 1985. – 305 с.
25. Сосюра В. Вибрані твори в двох томах / Володимир Сосюра – Т.1. Поетичні твори. – К. : Наукова думка, 2000.
26. Сяйво білого тіла. Антологія української еротичної поезії / упор. М. Сулима. – К. : Факт, 2008. – 424 с.
27. Тичина П.Г. Поезії 1906 – 1937. Зібр. тв.: У 12-ти т. / Павло Тичина. – Т. 1. – К., 1988. – 736 с.
28. Філянський М. Поезії / Микола Філянський. – К., 1988. – 240 с.
29. Чупринка Г. Поезії / Грицько Чупринка. – К. : Укр. письменник. – 1991. – 495 с.
30. Шевченко Т. Кобзар / Тарас Шевченко. – К. : Всеукраїнське товариство «Просвіта» імені Тараса Шевченка, 1993. – 511 с.
31. Шекера Я. А небо журавками вишите / Ярослава Шекера. – К. : Задруга, 2000. – 48 с.

Навчальне видання

Кудряшова Оксана Валентинівна

ПОЕТИКА ВІРША

Навчальний посібник

Верстка підготовлена до друку в авторській редакції
За подані матеріали відповідає автор

Надруковано з готових оригіналів
у НМЦ видавничої діяльності
Київського університету імені Бориса Грінченка

Завідувач НМЦВД, директор видавництва *М. М. Прядко*
Поліграфічна група: *А. А. Богадельна, Д. Я. Ярошенко,*
О. М. Дзень, Г. О. Бочарник, В. В. Василенко

Підписано до друку 31.10.2011 р. Формат 60х84/16.
Ум. друк. арк. 8,37. Обл.-вид. арк. 7,69.
Наклад 125 пр. Зам. № 1-159.

Київський університет імені Бориса Грінченка.
04053, м. Київ, вул. Воровського, 18/2.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ДК № 4013 від 17.03.2011 р.