

Зорова поезія українською мовою сьогодні твориться не тільки в Україні, а й також у Канаді, Німеччині, Франції, США. На окремі дослідження чекає історія української паліндромістики та діяльність групи «Геракліт». Український дискурс тут відмінний і в бароковому, і в необароковому вимірах.

**Соболь Валентина. Ощущения в украинской барочной литературе (на примере зрительной поэзии).** В статье анализируется украинская барочная визуальная (зрительная) поэзия – *carmina curiosa*, или же «*poesis nobilis*» («славная поэзия»), «*poesis jucunda*» («привлекательная поэзия»), «*poesis praecipua*» («странная поэзия»), «*poesis laboriosa*» («трудная для создания поэзия»). Этот синтетический вид искусства, в котором соединены литературный и графические элементы, имеет древние традиции. В эпоху барокко ее создателями были Степан Беринда, Афанасий Кальнофойский, Иван Величковский, Григорий Сковорода, анонимные поэты.

В статье исследуется рецепция *carmina curiosa* на уровне чувств, доминантой которых в разные эпохи было неприятие, негатив. Очерчены определяющие этапы рецепции зрительной поэзии эпохи барокко и необарокко. Именно к традициям украинской барочной поэзии обратились российские кубофутуристы начала XX века Давид Бурлюк, Велемир Хлебников и др. В 60-е годы XX века новые направления зрительной поэзии рождаются в мировой литературе, в то время как в 70-80-е годы в Украине занятия зрительной поэзией преследовались. Только в начале 90-х годов в Украине наступает расцвет *carmina curiosa* в творчестве Николая Сороки, Николая Мирошниченко, Ивана Йова, Михаила Стрельбицкого, Анатолия Мойсиенко, Николая Сармы-Соколовского, Анатолия Ткаченко, Николая Луговика, Константина Шишко и др. Современную украинскую *carmina curiosa* сегодня творят как в Украине, так и в Канаде, Германии, Франции, Америке.

**Ключевые слова:** визуальная, зрительная поэзия, эмблематика, барокко, интеллектуальная стимуляция, игра, концептизм.

УДК 2.821.161.2-1.09

*Рая Тхорук*

## **ПОЕТОВА МРІЯ ПРО МРІЮ ТА МОВА ЯК ВІРШ**

У статті здійснено аналіз ліричного тексту «Мріє, не зрадь» Лесі Українки на рівнях ритму, граматики, тематичних мотивів. Автор доводить, що породжувальним рівнем у поетки стає ритм звукових повторів. «Боротьба із мовою» проявляється в синтактиці. Настрій ліричного суб'єкта визначається

архетипними темами лицаря, чарівниці та інтертекстуальною темою переходу через Рубікон. Поезія представляє текст із виразною персоналізацією громадянської теми революції, що характерно для української лірики початку ХХ ст. Переконлива інтимність забезпечується схожістю із жанром розмови із музою (мрією).

**Ключові слова:** структурний аналіз ліричного тексту, алітерація, поезія Лесі Українки, інтертекстуальність.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Переосмислюючи творчість класика, кожне нове покоління оригінально підходить до розстановки акцентів, прагне вказати на те, що видається суголосним власним турботам. Часто йдеться про звуження поля художніх творів до одного-двох, полеміку в межах уже наявних канонів. У критиці про спадщину Лесі Українки із дев'яностих років ХХ сторіччя спостерігається усування на маргінес дослідницьких інтересів поезії. Оскільки заново «відкривають» модернізм, то суголосність із ним встановлюється здебільшого на матеріалі драматургії [1; 3]. В. Агеєва, зокрема, увесь масив поетичних текстів Лесі Українки називає народницькими, немодерністськими за суттю. Загалом твердження почасти збігається із позицією О. Білецького, який у статті «Леся Українка і російська література 80–90-х років» розглядав мотивно-образні особливості лірики Лесі Українки в контексті російської поезії М. Некрасова, С. Надсона та ін. [2]. Такий підхід спричиняє недооцінку стилізаційних ознак текстів й виникає через нехтування світоглядно-персоналістським складником будь-якої із авторових інтенцій – у поезії, прозі. При цьому дивно виглядає постійне контекстуальне використання поетичних текстів у процесі аналізу драм, що саме по собі здатне поставити під сумнів і тезу про народницькі поезії, і про модерністські драми.

Прискіпливіше студіювання письма Лесі Українки дає підстави говорити про чітку ієрархію образів-символів та їх пов'язаність у систему смислів (С. Кочерга [4]), про дію кодів переключення із однієї тематичної традиції в іншу, тобто про перетворення їх на інструменти передачі мерехтливого смислу. За усім цим природно припустити недовіру авторки до жодної із них, їх сприйняття за щось на кшталт набору готових форм. Конвенції символізму, як переконують, проявляються і в драмі (М. Моклиця [7; 8]), і в поезії (Г. Левченко [5]). За визначенням Д. Наливайка, поет-авангардист, поет-

модерніст експериментує з мовою, адже змушений подолати кліше словесних формул [9]. Спостереження текстолога Л. Мірошниченко свідчать, що ліричні тексти Лесі Українки конструюються [6], а значить ідеться про ретельне удосконалення фіксованого в момент натхнення образу. Припускаю, що письменниця запам'ятовувала відчуття цієї миті і при повторному писанні (переписуванні) намагалася припасувати звичне (мову) до незвичного (мовлення, фіксованого в екстатичні миті). А це ближче до опису творчого процесу модерніста.

У будь-якому разі пошук відповідей потребує студіювання та інтерпретації, що опираються на багаторівневий аналіз письменницьких текстів. У цій статті формальні методи поєднуюватимуться із феноменологічним підходом; структурні рівні визначаються за мовознавчою моделлю.

**Мета статті.** Однак, цікаво, на якому із теоретично виокремлених рівнів відбувається формування (народження) образу в Лесі Українки? Іншими словами, на якому із цих рівнів здатна зафіксувати поетка збурення й присутність нового смислу / значення / слова. Можливо, йдеться про читацькі можливості його відчутти. Спробую реконструювати цей процес, описуючи ритмічні «збої» на кількох структурних рівнях поезії «Мріє, не зрадь», написаній у Грузії 1905 року. Твір подається у тій частині 12-томника, що іменується «Поza збірками», що певним чином може свідчити про незавершеність процесу припасовування й переписування тексту, але також і про те, що письменниця не мала наміру готувати до друку нової збірки у той час. (Текст цитуватиметься за цим виданням.) І порушення ритму як спосіб увиразнення, і в різних його проявах (тематичному, ритмічно-звуковому, граматичному), а також його запровадження (винайдення) свідчатимуть про те, що поетка наштовхувалась на границі словесно, інтонаційно, дискурсивно та граматично можливого й експериментувала в цьому сегменті.

**Грамматика поезії: проблема із живим / неживим, цим / тим світом ліричної героїні, із я / в мені**

Образ мрії персоніфікований, але, хоч він є таким від самого початку вірша, слід зазначити, що авторка опирається на усталену (широко вживану) структуру підміни я / в мені на я / ти, яку поети використовують як поетичну формулу жанру «розмови із музою». Міфологічна тема, що відповідала філософській картині античних

часів, варіюється, на місці музи бачимо мрію, що, власне, додає винятковості поетичному задуму Лесі Українки. Іронія цієї розмови (а її тон звучав би в унісон голосам сучасників, які вже знають про біологічно-соціальні основи творчого процесу й з іронією вказують на порожнисту формулку) стримується поеткою, але полишає слід у рядках другої строфи із виразними інтонаціями докору:

Мріє, не зрадь! Ти ж так довго лила свої чари  
В серце жадібне моє, сповнилось серце ущерть.

Накладання структур жанрів громадського й особистісного породжує строкату картину, в якій видно, що риторика й звична алегоричність політичної поезії та мелодика й пластичність картин (візуальний образ) особистісної лірики ретельно добираються й припасовуються. Лексема «мрія» вдало передає зміщення Лесею Українкою у смислах на «що бачиться» на противагу звичному відтворенню екстатичного трепету, – і відповідно змін тих обставин, при яких поет, її сучасник, пише і відчуває себе вповні поетом. Субстанційність вимріяної реальності якнайкраще передає відокремлення її в іншу персону, що іконічно прописується як зв'язки із ліричним я різного ґатунку, зв'язки здебільшого тактильні, зорові. Звідси й семантичний акцент на споживанні чи доторках, що передається епітетом: «серце жадібне моє». Свідоме я, що говорить, і я, що відчуває, розокремлені, але й обидва віддалені від субстанційної мрії. Трепетний страх наштовхнутися на ілюзію замість мрії-реальності (живої мрії) підтриманий і семантикою слова «мрія», й іронічністю звернення, адже структури жанру «розмови із музою» спрофанувалися й набули значення стилізацій та імітацій програмових розмірковувань про роль поета. Все ж застереження адресатові омовлюється через лексему «зрадь», що вказує і на контекст історичних творів із центральною сценою «ради», сходки, віча та й темою вірності / зради. Відтак стосунки ліричного я та мрії-персонажа нагадують соціальні зв'язки у громаді – структури влади. Етос спротиву владі, перебирання контролю, перевертання навспак існує в модусі іронічних та спонукальних інтонацій. Останні із названих, виражаючись через наказові форми дієслів, мають великий діапазон тональностей – від благання до погрози й докору.

Послугуючись гіпотезою про боротьбу модерного автора із мовою за фіксацію неповторного досвіду, було виокремлено випадки порушень нормативного слововжитку в поетичному тексті «Мріє, не

зрадь». Метафори, механізм перенесення ознак у яких прозорий, не беруться до уваги. Виявлено їх п'ять. Щоразу йдеться про невідповідність граматичного керування, що, як показує аналіз, забезпечує (чи залежить від) розгортання додаткових смислів (подвоєння значень).

Усі виокремлені випадки невкладання новопосталих значень (семантика) у сталі синтаксично-граматичні конструкції (синтактика), на мою думку, трапляються через потужну дію смислотворчих можливостей лексеми «мрія» й образу мрії відповідно. Політ уяви стимулюється значеннями, що похідні від уявлених картин ледь окреслених плям чи постатей на овиді баченого («мріти»). Основний акцент у смислі падає на значення «дуже далеко», «непевні обриси»; протиставленням і підставою для вираження іронії авторки стають слова «ти, світло безсонних очей». Настрої тривоги, радше сум'яття, й радості нарастають водночас, адже той ледь окреслений, несений світлом темний згусток усе ж існує – маячить. Його буття більш значуще, аніж нечіткість контурів.

(1) «мріє, станься живою»

Широко побутує вислів «зостанься зі мною», «зостанься живою» у значенні «будь», «лишися»; наприклад, так кажуть, проводжаючи у далеку дорогу. Якщо вживаємо «стань живою», значить перебуваємо у міфологічному просторі і знаємо, що тут, у цьому світі, хтось / щось відсутній або невидимий. У народних казках у такий спосіб звертаються до мертвого, окропивши його живою водою. У Лесиній «Лісовій пісні» Килина закликає Мавку словами: «Стань у чуді та в диві». Чи йдеться у тексті про прохання до мрії збутися, стати подією, яку можна побачити, прожити? Аспект «побачити», звісно, наголошений; отож, таким чином виписується прохання героїні бути за свідка, а мрія однозначно характеризується як процес, тяглість, існування у часі. Сенси, які виражаються словесною формулою «станься живою», такі: мрія ще не «жива», але існує; перебуває поза впливом, контролем і волею ліричної героїні, на що вказує суфікс -ся; але вона пов'язана якимось чином із нею (мрія, можливо, чує її голос, її звернення і прохання). Дієслово «стань», безсумнівно, споріднене із лексемою «стояти», що вказує на зорові подразнення свідка, того, хто спостерігає. Водночас до дотикових опосередковано відсилає міфологема «ти так довго лила свої чари». Усі знання ліричної героїні опираються на відомості, уяву, розбурхану ними, що не є особистим

досвідом, по-баченим (звідси життя, жива), і його протиставлено їм. Осердям почувань ліричної героїні визнано сумнів, непевність у тих основах, що живлять очікування й плани.

(2) «я так довго до тебе тужила»

Прийменник своїм значенням теж перетворює «мрію» на час («тужила, доки тебе не було»). Зазвичай говорять «тужила за тобою».

(3) «я в тебе остатню надію вложила»

За нинішніми нормами український відповідник російського «вложить во что-то» – «вкласти у щось» означає витратитися та розраховувати на повернення статків чи капіталів. Існує ідіома-гіпербола, якою визначають надмірні та щирі зусилля: «вкладати душу». Російська лексема дає авторці змогу принаймні виписати просторові координати і уявляти мрію чимось на кшталт сховку, скрині, що зберігає найпотрібніший скарб до слушного часу. Але ні час, ні сховок, за текстом, героїні не підвладні. Все ж зауважу, що так говорять про абстрактні речі.

(4) «слово, коли ти живе»

«Якщо» (причина) заміщено діалектним «коли» (час). Усе ж, як і в першому із описаних мною випадків порушень нормативного слововжитку, поетка описує часовий відтинок очікуваних змін, набагато детальніше подаючи їх ознаки та умови. Вираз «слово, яке стає тілом» відсилає до міфологічних контекстів, що описують момент здійснення пророцтв. (Про це значення писала Т. Гундорова, пояснюючи його як термінологію орфіків.) Пригнічена суб'єктивність набуває значущості й ваги тільки за умов оживлення прозрінь. І у зворотному порядку це можна прочитати таким чином: смисл власного існування (життя), сповненого передбачень-мрій, героїня зрозуміє, лише побачивши їх як незалежне від неї буття. При цьому відокремленість своєї мрії та свого слова від себе стверджується як об'єктивна даність. Вони інші, а не частка єства героїні. Такий смисл забезпечують особовий займенник «ти» і послідовно проведена персоніфікація мрії аж до рівня персонажа, адже в поезії розгорнуто кілька картин-алегорез (тема лицаря; мотив ширяння орла).

(5) «хочу дихать вогнем, хочу жити твоєю весною»

Останню п'яту строфу можна назвати «темним» місцем цієї поезії. Наведена цитата викликає в уяві мало не макабричну картину.

Цілком зрозумілі метафори «мрія-орел» (власне, порівняння), «мати крила» розміщені поряд із загадковими «дихать вогнем» та «жити весною». Останні дві фрази, ймовірно, виникли в результаті метафоризації усічених ідіом «дихати вогнем пожеж», «жити весною повстання». Припускаю, що дискурсивне вираження двох тем не вдалося припасувати й укласти в короткі рядки без втрат смислу; скорочення до слова-ядра (символу) перетворює наратив у поетичний мотив, але наразі проза не підкорилася метричному ритму. Принаймні бачимо, що два темпоральних модуси буття мрії – «орлом» у минулому та «повстання [припущення]» у майбутньому – існують як голос-благання ліричної героїні, що виражене спонукальними інтонаціями дієслів наказового способу («дай», «хочу»).

### **Звук і мова: прориви чистої поезії**

Як це відбувається зазвичай, ритмічна схема найкраще показує себе у перших двох строфах. Їх варіація отримує в накладання зміну теми й інтонації (із поезії чуття на прозу міркування). Отож, на мій погляд, музичний компонент при укладанні цілого лишається основним. А схема, у якій він перетворюється на конструктивний елемент, виглядає так: перша, друга й п'ята строфи займає сповідь ліричної героїні та її прохання; третя й четверта віддані оповіді й розмірковуванням.

У поетичному тексті «Мріє, не зрадь» удається навіть виокремити мелодію туги:

мріє, не зрадь! я Так Довго До Тебе Тужила,  
сТільки безраДісних Днів, сТільки безсонних ночей.  
а Тепера я в Тебе осТаТню наДію вложила.  
о, не згасни, Ти, свіТло безсонних очей!

(Для зручності демонстрації звукових особливостей повторюваний звук позначено великою літерою. Усі прописні літери авторського тексту знято. Інших втручань у графічний запис поезії нема. – Р. Т.) Артикуляційні зусилля імітують тілесне зусилля вдихати й видихати. Іконічним його відповідником стає усічення (ніби проковтування повітря, без звуку; отож, ритмічно – пауза). Саме паузи – тишина, нуль звуку, мовчання – перетворюються на символ, отримуючи смисли тамування, страху відлякати навальним бажанням прийдешні події; можливо – не вгадати, помилитися у передбаченні.

Окрім звукового символізму, конструктивним елементом у komponуванні поезії стає контраст алітерацій на «р» і «д/т». Зіставлення

алітераційних плям виникає завдяки розбудові тематичного ряду із опертям на базові лексеми «мрія» / «зрадь» та «довго тужила». Проте в цю двополюсність вриваються повтори на іншій основі. Воно проявляє себе у кількох фрагментах; маємо гарний уривок із домінантою на «ж»:

Тільки – ЖиТТя за ЖиТТя! мРіє, сТанься Живою!  
слово, коли Ти Живе, сТаТися Тілом поРа.  
хТо моРя пеРеплив і спалив коРаблі за собою,  
Той не вмРе, не здобувши нового добра.

Твориться він способом ітерації лексеми «життя», яка набуває статусу образу-концепту, маючи поряд синонімічний тематичний ряд «статися», «повстати». Активізуються смисли «випростатися» й «оприятитися, ставши зримим». У цій строфі привертає увагу «простання» алітерації на «р», що витісняє алітераційну пляму, та звука «ж» і «т». При накладанні смислів опорних лексем-образів отримуємо підсилення настрою тривоги і переривання мелодії туги. Причому, як спостерігаємо в наведеному уривкові, позиції повторюваних звуків теж виконують роль основ архітектоніки, що нагадує функцію рими.

### Ритмічно-метричний рівень аналізу: мелодія туги

Усе ж таки основний ефект, на який нарощується словесне значення (смысл), створюється артикуляційно: чергуванням моментів напруження і спаду. Наразі напруження – це трудність промовляння; відчутним стає зусилля проказати слова із приголосними (шумами) «д / т» на противагу голосним та сонорним. Голос наштовхується на перешкоди, які реалізуються чи сповільненням, чи стишенням. У всякому разі фізичні (тілесні) характеристики імітують надсадність, яка додає смислів, – підвищує ступені проговорених «так довго», «стільки», тобто якісних ознак названих процесів «тужила», «вложила». Частотність повторюваних звуків теж вимагає додаткових зусиль (і часу), щоб досягти чіткості промовляння. Додається ще один коригувальний ритм – приголосних. І контрольована корекція темпу проміжків: швидших – між сонорними, та повільніших – між шумними «д» чи «т».

Поезія написана трискладником зі змінною анакрузою. Варіанти метричної схеми віршового рядка виникають завдяки додатковим наголосам, що їх вимагає вимова займенників та часток (моє, мене, себе, я, ти, вже, твоєю, за теє). Основна метрична схема строфи: поєд-



нання двох рядків дактиля із усіченням на третій стопі (так що може вчуватися анапест) і двох рядків здебільшого повноударного анапеста. Послідовно витримується усічення другого рядка завдяки цезури:

Мріє, не зрадь! Я так довго до тебе тужила,  
 Стільки безрадісний днів, / стільки безсонних ночей! (перша строфа)  
 Мріє, не зрадь! Ти ж так довго лила свої чари  
 в серце жадібне моє, / вже ж воно сповнилось вщерть (друга строфа)

Цезуру закріплює синтаксичне членування другого рядка. Створюється враження пришвидшення, відповідно хвилювання чи тривоги. У наведених фрагментах ужито також чимало коротких слів, тому ритм словоподілів долучає паузи, що увиразнюють різницю тиші й звучання та підсилюють відчуття артикуляційного напруження.

На цьому ритмічно багатому тлі задається основний ритм (мелодія) звукових «згустків» (плям): тривожної теми зРади та ворохобної Туги: «мріє, не зрадь», «я так довго до тебе тужила», «ти світло», «ти ж так довго», «не одіб'ють од тебе». Мелодія й тема мрії отримує додаткові «тривожні» акценти, адже поширюється на риму чаРи / пРимаРи, що на змістовому рівні забезпечить приріст настроїв сум'яття й тривоги через мотиви омани й ілюзії. Віршові рядки перших двох строф демонструють довгі плетениці звукових повторів, що свідчить про відбір лексем і їх припасовування.

Мелодію й тему авторка поставила в корелятивні відношення. Сенси стають залежними від музики слів.

### **Тематичний рівень: мотиви й інтертекстуальність**

Основну тему задано апострофою першого рядка і визначено такими образами-мотивами, як чекання, надія, сон, радість, світло, яким протиставлений страх. Складні взаємини я / мрія виражаються у діях і намірах ліричного суб'єкта: вмовити, вблагати адресата, щоб потрапити у незнаний світ, а точніше, побачити його «живим». Остання строфа змальовує проєктований результат як преображення: «дай мені крила свої», «хочу ... мати сама», – перетворення в персонажа-мрію. Відповідником теми є візуальний образ людини, яка напружено вдивляється у нічну темряву.

Із другої строфи розгортається міфологічний сюжет про чарівне пробудження (серце-чаша, чари, мить пробудження, війна із примарами, посвята і вірність («відреклась... для тебе»), поклик («вдарив час»)). Архетипну тему лицаря, порятованого феєю, чарівницею чи

коханою, можна прочитати завдяки мотиву відважного спротиву: «не зляка ні страждання, ні горе, ні смерть». Перераховані в такому порядку, вони складають колізію загибелі, а лексема «одіб'ють» у тематичному ряду додає ще й подію поєдинку, битви. Таким чином мотив пробудження із поданим в передісторії програним боєм творить паралельний сюжет відмови від утопій чи мрій та нехтування часткою свого єства.

Лицарська тема плавно трансформується в сюжет завойовника. Алюзія на «Фарсалиї» Марка Аннея Лукана виписана як згадка про ріку Рубікон і спалені римлянином Юлієм Цезарем кораблі. Завдяки Горацієві образ держави-корабля став загальним місцем у європейській культурі. І намір «здобути нове добро» в аналізованій поезії може вказувати на політично-громадянські підтексти. Ключем до розшифрування символів та алегорій слугує і біографічний матеріал: дата написання вірша розказує про те, що Леся Українка була свідком вуличних сутичок із поліцією у Тифлісі під час революції 1905 року. Саме контекст «Фарсалиї» дає можливість побачити конкретні обриси того концепту, що його означила авторка символом «мрія». Однак задля цього доводиться покинути поле текстуального аналізу й скористатися коментарем.

Картини-алюзії про римського завойовника (згорнутий наратив), на мою думку, звужують інтертекст до римської літератури, що прояснює і загадку алегорії мрія-орел із п'ятої строфи поезії «Мріє, не зрадь». Зберігся переказ про те, що кружляння орла над кимось свідчить про його обранництво богами і майбутню славу.

Постать воїна, що окреслюється через дві його іпостасі: лицаря й завойовника, представляє рольову маску. Стрижневим сюжетом є спроби ліричної героїні вмовити адресата, однією із форм стає розігрування героїчних ролей.

### **Композиційний рівень: проза мислення й поезія чуття**

Композиційний рівень поетичного тексту дає підстави говорити про чітке розмежування і поєднання двох дискурсів: прози розмірковувальних (оповіді) й поезії чуття. Хоча погоджуюся, що запис віршем мусить бути значущим аргументом при визначенні родо-жанрової природи і цілого, і фрагментів. Поетка, на моє переконання, імітує ритми, вводячи прозові вислови, коли відтворює оповідний матеріал чи малює картини-сцени згорнутих сюжетів. Значну роль, можливо, відіграє наростання складності візуального зображення – все ж карти-

на-емблема відрізняється цим від подієвого представлення. Вибагливі метафори часто руйнують візуальний образ, указуючи на його принагідність: «вдарив час», «повсталася душею сама проти себе». Але точними (й добре відчутними) стають метричні та інтонаційні особливості віршового тексту, як тільки авторка розгортає мотив і тему мрії й акцент робить на чуттєвості й емоціях, здебільшого увиразнених тропікою.

Статус фрагмента із третьої й четвертої строфи, як на мої відчуття, так і зависає у проміжній площині; можна говорити про віршовану прозу, творену за взірцями промов, із покладанням на відповідні правила вжитку риторичних фігур. Маємо щось на кшталт клаптикового тексту із ритмічних уламків, із ідіом. Так ніби чуже мовлення, цитати втискуються у складені авторкою мелодії. Гармонізація словесного потоку в цих строфах відбувається завдяки риторичним фігурам: повторам (відреклася – зрікаюся – зрікаюся; життя – живою – живе ) та хіазмам («хто моря переплив і спалив кораблі за собою»).

Риторика (якій, щоб зберегти поетичне в поезії, слід каркати зламати (Поль Верлен)), як бачимо, залишається в Лесі Українки потужним засобом імітувати поетичний дискурс на протигагу прозовому вислову і засобом для контрасту із насправді поетичними фрагментами.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Поезія Лесі Українки «Мріє, не зрадь» особлива унаслідок різноманітності й багатства стратегій виписування й приховування (усування на маргінес, приглушення) тематичних мотивів. Авторка послуговується чималим репертуаром засобів, вироблених і в поезії, і в прозі. Чільне місце віддане звуковій організації ритму й звуковому символізму.

Формальний та структуральний аналіз, здійснений на кількох рівнях, забезпечує основу із фактів-доказів, показує формування поетичності тексту. І хоча засоби увиразнення смислів зосереджуються в тропіці й риторичних можливостях словесних структур, але виникнення смислів – феномен-образ, що, надаючись опису в царині семантики, більше залежить від рецептивного аспекту.

### *Джерела та література*

1. Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації : монографія / Віра Агеева. – К. : Либідь, 1999. – 264 с.
2. Білецький О. Поезія Лесі Українки і російська література 80–90-х рр. / О. І. Білецький // Правда іскра Прометея : літературно-критичні статті про Лесю Українку : кн. для вчителя / упоряд. О. Ф. Ставицький. – К. : Рад. шк., 1989. – С. 43–62.

3. Гундорова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму : наук. вид. / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 300 с.
4. Кочерга С. О. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів : монографія / С. О. Кочерга. – Луцьк : Твердиня, 2010. – 656 с.
5. Левченко Г. Міф проти історії: семіосфера лірики Лесі Українки : монографія / Г. Левченко. – К. : Академвидав, 2013. – 332 с. – (Серія «Монограф»).
6. Мірошніченко Л. Над рукописами Лесі Українки : нариси з психології творчості та текстології / Лариса Мірошніченко. – К. : Ін-т літератури ім. Т. Шевченка, 2001. – 264 с.
7. Моклиця М. «Бояриня» Лесі Українки як символічна драма / М. В. Моклиця // Леся Українка: доля, культура, епоха : зб. ст. і матеріалів. – Вип. 2. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – С. 135–147.
8. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму) : монографія / Марія Моклиця. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. – 242 с.
9. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Д. Наливайко // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 44–48.

**Тхорук Рая. Поэтическая мечта о мечте и стих как изречение.** Автор статьи путём анализа нескольких структурных уровней приходит к тезису об доминантной роли при создании поэтического образа ритма звуковых повторов. Два ключевых мотива стихотворения – мечты и томления (призывания будущего) – имеют разную звуковую орнаментовку. Ритмо-метрическая схема усложняется за счёт дополнительных ударений, которые появляются в значимых за смыслом местах. Уровень грамматических структур представляет поле согласований звукового первообраза и разработанных дискурсов архетипических тем рыцаря, волшебницы, интертекстуальной темы преодоления Рубикона. Элиминированные к нескольким картинам-эмблемам темы развиваются в рамках жанровых особенностей поэтического разговора с музой (мечтой). Стихотворение Лесі Українки характеризується ощутимой інтимізацією громадянських мотивів повстання.

**Ключевые слова:** структурный анализ лирического текста, аллитерация, поэзия Лесі Українки, интертекстуальность, архетип рыцаря, тема революции.

**Tkhoruk Raya. Poet Is Desiring a Dreamland and How Speech Is Transformed in Verse.** In the article lyric poem *Dream You Shouldn't Betray Me* by Lesja Ukrainka is analyzed on rhythmical, grammatical and motif levels. The author states that consonance reiteration is transformed by poet in dominant verse rhythm. Resistance of language structures (idiomatic expression, governmental relation) reveals in text on a level of syntactic and grammar. Mood and feeling of lyrical subject are considered as element of archetype theme of Knight, of fairy and intertextual one of about crossing the Rubicon. Text of poem demonstrates that a shift

in motif of civil revolution (revolt) to personnel experience of the event is a tendency in the Ukrainian poetry at the beginning of XX century.

**Key words:** structural analyze of lyric text, alliteration, Lesja Ukrainka's poetry, intertextuality, archetype-image of knight, theme of revolt.

УДК 821.161.2.09

*Ярина Ходаківська*

## **П'ЯТИКТОВИЙ ДОЛЬНИК В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 1960–1970-х РОКІВ**

Розглянуто п'ятиктовий дольник як один із маргінальних розмірів у поезії 1960–1970-х рр., типологію його безцезурних форм, вказано на ритміко-семантичні особливості. Обґрунтовано можливість цезурування цього розміру та запропоновано типологію ритмічних форм для цезурованого варіанта.

**Ключові слова:** вірш, тонічний вірш, дольник, цезура, українська поезія XX століття

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Дольник – порівняно новий розмір в українській поезії, який з'явився в репертуарі наших поетів лише сто років тому. Як для кожного нового явища, для розвитку цього неklasичного розміру потрібен був час – не одне десятиліття поетичної традиції. Так само часу потребувало його теоретичне осмислення. Сьогодні над вивченням дольника як одного зі значимих розмірів сучасної поезії активно працюють українські віршознавці. Зокрема, проблемам дольника було присвячено віршознавчий семінар у Києві (під керівництвом Н. Костенко), за результатами якого видано монографічне дослідження. У нашій статті ми спиратимемося на роботи М. Гаспарова [2; 3], який розробив теоретичні основи вивчення та запропонував класифікацію ритмічних форм російського дольника, Н. Костенко [10; 11; 12; 13], яка ініціювала дослідження українського дольника та запропонувала теоретичну базу для його вивчення, а також інших учених-віршознавців.

**Мета** статті – визначити місце п'ятиктового дольника в поезії 1960–1970-х рр. серед інших дольникових розмірів; виявити ритмічні особливості, притаманні цьому розміру.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Кількісні дослідження дольникових розмірів 1960–1970-х рр., здійснені автором статті [17], свідчать, що п'ятикто-