

методики. На нашу думку, настав час для підпорядкування методів потребам конкретного твору. У тексті завжди є підказка щодо інструменту, яким треба відкривати наступний прошарок змісту, слід лише бути уважним і не пропустити її. Вірш Лесі Українки, здається, такий простий за змістом (що є простішого за емоцію втішеного споглядання природи?), без очевидних парадоксів, проблемності і філософізації, загалом властивих поезії Лесі Українки, такий традиційний за формою, при уважному читанні виявляє численні підтексти й надтексти, які аж ніяк не можна вважати наслідком дослідницької сваволі, фантазування чи накидання свого. Їх заклала у текст авторка (частково свідомо, частково інтуїтивно) і вони мають бути прочитані.

Форма не може бути лише описана, кожен зафіксовану своєрідність будови треба пояснити. Лише доцільне поєднання методів, покликаних вивчати форму (умовно їх можна назвати формальними), з методами, скерованими на виявлення змістових аспектів твору (передусім це біографізм, психоаналіз, міфокритика), дасть у результаті його переконливий (адекватний) аналіз. Обмеження тільки змістовими або тільки формальними методами – це завжди втрати прочитання.

Вікторія Соколова

СОНЕТ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ДИХАННЯ ПУСТИНІ»: ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ СТРУКТУРНИХ ЕЛЕМЕНТІВ

У вірші Лесі Українки «Дихання пустині» широкий позатекстовий семіотичний код Єгипту (культурний, історичний, легендарно-міфологічний, географічний, індивідуально-авторський тощо) співвідноситься з кодом твердої строфожанрової структури, яка має свої обов'язкові елементи різних рівнів.

Сонет як літературна форма структурований виразніше ніж будь-який інший вірш. Відповідно до канону сонет Лесі Українки складається з катренів та терцетів, які зіставляються та протиставляються. Сам термін, який визначив цей віршований вид, вказує на вищу поетичну якість, пов'язану з ним – на звучання вірша. Багаторівнева образна система сонета Лесі Українки реалізується через ритміко-інтонаційну організацію.

Образною домінантою вірша, заявленою назвою та підтвердженою початковим і кінцевим повтором, є «дихання пустині», яке має

свій ритм і співвідноситься з ритмом поетичного твору. У першому катрені знаходимо характеристику цього подиху: «*Рівний подих, вільний, / Гарячий він та чистий, мов святий*». Темпоритм катренів відповідає цій характеристиці, можна сказати, що він теж «рівний» і «чистий», тобто досить повільний, спокійний і чіткий, побудований на каркасі п'ятистопного ямба з нечисленними пірихіями, зі збереженням правила альтернансу. Катрени складаються з трьох складних речень та двох простих непоширених на початку та кінці катренів. Синтаксичне та метричне членування в основному збігається, за єдиним винятком. Анжамбеман у передостанньому рядку другого катрена сигналізує про злам у ритмічній інерції та про наступну зміну ритму, а цезура в останньому вірші виокремлює, підкреслює, робить більш значущим ключове твердження «*Феллах – всесильний*».

Темпоритм терцетів більш напружений. Якщо в катренах Леся Українка зважає на обов'язкові атрибути сонета, то терцети свідчать про нехтування багатьма канонічними нормами. Порушуються такі вимоги:

- не повинні повторюватися повнозначні слова, а кількість службових слів має бути обмеженою;
- кожна строфа має являти собою завершену думку й закінчуватися крапкою;
- забороняється синтаксичний перенос частини фрази в інший рядок;
- жіночі рими чергуються з чоловічими.

У терцетах наявні тільки жіночі рими, синтаксичні переноси не лише в інший рядок, а й в іншу строфу, повторюються повнозначні слова «знов і знов», значна кількість (11) службових слів. Наявність одних та відсутність інших структурних елементів, їх якість забезпечують функціональну конфліктність. Спосіб римування, однотипність і полегшеність рими сприяють наспівності, мелодійності інтонації, натомість внутрішня напруга забезпечується віршовими та строфічними анжамбеманами, асиметричним синтаксичним членуванням, значною кількістю пірихіїв та спондеєм. П'ять разів використовуються три крапки, які позначають виразні смислові та ритмічні паузи й уповільнюють інтонацію. Створюється інтонація повільна, але ніяк не спокійна, а навпаки, напружена. Таким чином на рівні ритмічної організації терцети протиставляються катренам.

Основна ідейно-образна та структурна опозиція вірша: пустиня – феллах. Попри те, що в сонеті не повинні повторюватися повнозначні

слова, саме ці дві семантичні одиниці повторюються: слово «*феллах*» та предикат «*Пустиня дише*». Зважаючи на їх місце у структурі цілого тексту, можна говорити про подвійну опозиційність, зовнішню та внутрішню, або про синтагматичні та парадигматичні відносини.

	Пустиня дише	
Феллах працює		Феллах всесильний
	Пустиня дише	

Повтор кожного структурного елемента формує інший сенс, відмінний у змістових аспектах, або навіть антитетичний, особливо, коли цей елемент обрамлює структурний елемент вищого порядку (катрен), забезпечуючи його цілісність. Словом «*феллах*» розпочинається другий катрен і фразою «*Феллах – всесильний*» закінчується. Попри думку декого з літературознавців, що «визначна риса цього образу – “всесильність”, тобто праця фелаха автоматично дорівнюється до діяння божества» [1, 112], вважаємо, що твердження Лесі Українки має провокативний та контрверсійний характер.

На початку катрена фіксується інформація, що феллах (єгипетський селянин) будує дім та вирощує сад, які характеризуються сталістю, постійністю та нерухомістю. Праця фелаха контрастує з характеристикою тих, кому результати цієї праці призначені. «*Летючий рій мандрівців*» – уособлення руху, нестійкості, тимчасовості. У характеристиці мандрівців цікавим виглядає епітет «*пустий*», окрім прямого значення (пустий, тобто порожній), він має кілька переносних: позбавлений змісту, убогий змістом; беззмістовний, порожній; несерйозний, духовно обмежений, легковажний (про людину). В Україні про непосидючу, схильну до пустощів дитину, кажуть – пуста дитина. Зважаючи на ці додаткові аспекти значення слова «*пустий*», можна говорити про його сенсові зближення з епітетом «*свавільний*», а природу рою мандрівців зближати з природою вітру.

Окрім цього, така характеристика мандрівців за співзвучністю співвідноситься з центральним образом, образом пустині (пустий–пустиня). У контексті вірша стирається етимологічний зв'язок, згідно з яким слово «пустиня» є похідним від слова «пустий», натомість «*пустий, / Летючий рій мандрівців*» розуміється як породження пустині. Отже, постає питання, кому належить праця фелаха та її результат? То чи насправді феллах – всесильний? Інформація про фелаха корелюється далі, хоча й не знімає, а навпаки, поглиблює питання.

У наступному терцеті продовжується характеристика діяльності фелаха: «*Оази робить він серед пустині*», і знову відразу ж зауваження: «*Лиш не для себе...*». Пауза, позначена трикрапками, провокує пошук відповіді на питання: для кого? Для пустині та вітру, який усе одно зруйнує, засипле оазу, сад, дім? Наявність таких запитань викликає сумнів у всесиллі фелаха.

Ідейний та структурний центр – твердження «*Феллах – все-сильний*» співвідноситься також з образним повтором іншого (вищого) рівня – «*пустиня дише*», який «закільцьовує» поетичний текст. Дихання пустині реалізується через подув вітру й отримує виразну характеристику в перших рядках вірша. Саме слово «*вітер*» виникає лише в останньому терцеті, він теж «*гарячий*», і знову цей епітет вживається у позитивному емоційно-оцінювальному значенні. Вітер прихильний до людини: «*поколише / Гарячий вітер одіж на людині, / Обсушить ніт...*». Але та прихильність короткочасна, миттєва, вона зникає разом із вітром, та не зникає вітер, він «*далі по рівнині / пролине...*». Повтор «*знов і знов*», ще й оточений з двох боків трикрапками, засвідчує тяглість часу й безкінечність існування для вітру. Інформаційне навантаження семантичного та пунктуаційного повтору не тільки в посиленні лексичного значення (нагнітання), а й у створенні напруженої інтонації, яка відповідає емоційній напрузі передчуття повернення вітру в іншій ролі.

Ще більшої сенсової глибини набуває вірш «Дихання пустині», якщо його розглядати в контексті поетичного циклу та співвідносити з кліматичними фазами, які Леся Українка описала в листі до матері. «За останні дні хоч воспрянула духом, та під впливом хамсину могла тільки на єгипетські теми писати: “Хамсин”, “Дихання пустині”, “Афра” (се такі мої вірші). О, якби ти бачила того рудого демона хамсина, як він світ у жовтий кошмар змінє!»

Справді злий дух – Тіфон!.. А потім уже був “тихий хамсин” без піску та каміння, летючого в повітрі, тільки з жовтим колоритом та з +30° R “у холодку”; а потім ще було “дихання пустині” з тою ж t°, але вже без жовтого колориту, а потім була “афра” – мертва тиша з білим від спеки небом (t° все та сама), нарешті, північний вітер і – дощ. Тепер маємо t° Гомерового Олімпу і розкошуємо. А то були такі “єгипетські ночі”, що ми мало не подуріли. Гелуан наполовину спорожнів від масового панічного втікання наїзних. Але я вдоволена, бо хотіла знати, що то є справжня Африка. Тепер знаю» [2, XII, с. 309].

Як бачимо, для авторки справжня Африка асоціюється із хамсином, який жахає та лякає і водночас захоплює своєю силою і величчю.

Незважаючи на те, що слово «*вітер*» вживається лише раз, цей образ пронизує весь поетичний твір. Можна говорити й про семантичний повтор, адже в першому катрені згадувався «*Хамсін свавільний*». У той момент, який зображується у вірші, «рудий демон хамсин», що «світ у жовтий кошмар зміняє», вже закінчився, залишивши без руху золотий пісок, але сама згадка про нього акумулює всі текстові та позатекстові асоціації, властиві для цього образу в єгипетському векторі творчості Лесі Українки. Цей гарячий сухий вітер, цей могутній бог пустелі не зникає остаточно, він ще повернеться. Зауважимо, що в контексті єгипетського поетичного тексту Лесі Українки образ хамсина є наскрізним, авторка послідовно пише це слово з великої літери, персоніфікуючи природне явище.

Отже, образ вітру виникає неодноразово, на різних структурних рівнях, він називається як родове поняття («*вітер*»), як видове («*Хамсін*») не називається, але має на увазі («*подих*» пустині), згадується на основі асоціативних зв'язків («*пустий, / Летючий рій мандрівців*»). Різні слова опиняються в положенні еквівалентності, внаслідок чого між ними виникає складна семантична співвіднесеність, виділення спільного семантичного ядра та диференційних семантичних ознак. Кінцевий повтор «Пустиня дише» отримує більшу семантичну ємність за рахунок додаткових асоціацій.

Виходимо на рівень філософського осмислення світу, в якому є значимими просторові та часові опозиції. Локальність зображеної у вірші картини співвідноситься з безмежним простором пустині, провокує згадку про минуле й проектується на потенційне майбутнє, в якому «всесильним» виявиться час та «Хамсін свавільний». Ідея вічності, безкінечності часу знаходить свою реалізацію через образ бігунчика: «*Он уже він пише / Бігунчик по піддашші...*». Вочевидь, під бігунчиком Леся Українка має на увазі меандр – геометричний орнамент у вигляді безперервної Г-подібної ламаної або хвилястої лінії, який вживався у низці стародавніх культур, найчастіше в античні часи. У ХІХ ст. меандр використовувався як елемент будівельного дизайну. Відомо, що Лесі Українці подобався цей орнамент, ним були прикрашені помешкання в Колодяжному. В листі до М. П. Драгоманова вона писала: «Почуваю себе “як не може бути” (себто – як слід) в своїй новій маленькій рожевій хатинці з білими

меандрами (ся хатка має підтримувати в мені оптимістичний настрій)» [2; X, 125]. У східній та античній традиції меандр – не просто орнамент, це система світогляду та світорозуміння, відбита в умовних знаках, символ безкінечного плину часу, вічності. Для давніх єгиптян слова й зображення, зафіксовані в архітектурних спорудах, мали сакральне значення, були втіленням їх прагнення до безсмертя. Згадка про бігунчик-меандр у контексті вірша Лесі Українки є своєрідним підтвердженням думки про всесилля фелаха, можливість перемоги людини над природою пустині, якщо не зараз, то в майбутньому.

Джерела та література

1. Козлітіна О. Типологія образів у поетичному циклі Лесі Українки «Весна в Єгипті» / Олена Козлітіна // *Леся Українка і сучасність* : зб. наук. пр. Т. 6. / упоряд. Н. Сташенко. – Луцьк : РВВ Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2010. – С. 106–119.
2. Українка Леся. Збір. тв. У 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975–1979.

Наталія Костенко

ПРО РИТМІКУ ВІРША ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ДИХАННЯ ПУСТИНІ»

У другому вірші з поетичного циклу Лесі Українки «Весна в Єгипті» – сонет «Дихання пустині» – вражає досконалість словесно-пластичного візерунка та його втілення в класичній сонетній формі. Навряд чи у світовій літературі знайдеться багато творів, у яких би з такою візуальною точністю і водночас одухотвореністю були опоетизовані земні й повітряні стихії – пустеля та її несамопиті господарі – пекучі вітри. Рух образу вітру визначає ритмічну будову кожного з творів циклу.

Для того, щоб зрозуміти ритміко-семантичні особливості сонета «Дихання пустині», якому відведено друге місце в циклі, треба взяти до уваги, що він (сонет) є очевидним контрастом до першого твору, що має назву «Хамсін» (Хамсін – єгипетська назва південного ураганного вітру – самуму). Як і сонет, перший твір написаний розміром п'ятистопного ямба, однак досить далеким від класичності й симетрії. Текст (29 рядків) укладено білим віршем; уже в другому рядку тради-